

Zeitschrift: Jahrbuch der Gesellschaft für Schweizerische Theaterkultur
Herausgeber: Gesellschaft für Schweizerische Theaterkultur
Band: 13 (1943)

Artikel: Wege zum schweizerischen Theater
Autor: Eberle, Oskar
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-986468>

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: 26.03.2026

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

WEGE ZUM SCHWEIZERISCHEN THEATER

ZEITENWENDE

Vier Epochen schweizerischen Theaters sind für den Historiker fassbar: die religiösen Spielzeiten des Mittelalters und des Barock und die bürgerlichen Spielzeiten der Renaissance und der Aufklärung.

Heute stehen wir am Ende der vierten Epoche. Sie begann mit der Begriffsbildung, Begründung und Forderung eines volkhafte und staatsmässig schweizerischen Theaters.

Die erste Forderung verlangt die Schaffung eines nationalen Volkstheaters unter freiem Himmel. Der Forderung war in nahezu zwei Jahrhunderten schweizerischer Theatergeschichte tausendfältige Erfüllung, aber keine Vollendung beschieden.

Die zweite Forderung hiess schweizerisches Drama und schweizerische Schauspieler. Seit dem ersten Weltkrieg beginnt auch diese zweite Forderung sich zu erfüllen. Das Theater unserer Epoche tritt in die letzte Phase seiner Entwicklung.

Seit dem ersten Weltkrieg kündigt sich aber zugleich eine neue, fünfte Epoche des schweizerischen Theaters an, die wie Mittelalter und Barock irrationale Züge trägt.

Der Berufsschauspieler führt zum mimischen Theater und damit zur Kunst; der Laienspieler führt zum magischen Theater und damit zum Gottesdienst. Gegenstand des Berufstheaters ist der Mensch und sein Schicksal; Gegenstand des Laientheaters die Erlösung des Menschen aus seiner irdischen Verstrickung.

Zeitenwenden, in denen alte und neue Epochen sich hundertfältig überschneiden, sind mannigfaltiger an Ideen und Formen als hohe Zeiten, die im Gleichgewicht eines errungenen Lebens- und Kunststils schweben. Und da heute nicht nur ein einziges, sondern viele Schweizer Theater möglich sind, gilt es alle zu erkennen und entscheidend zu fördern.

I. GRUNDLAGEN.

Niedergang und Erstarrung der alten Eidgenossenschaft blieben den Besten der Zeit nicht verborgen. Man sann auf friedliche Mittel der Erneuerung. Der Luzerner Patrizier Franz Urs Balthasar hatte seine Vorschläge für eine einheitliche nationale Erziehung der künftigen Staatsmänner schon 1744 zu Papier gebracht. Die Schrift ging durch viele Hände. Aber erst 1758 erschien sie als Buch. Der Titel drückt die ganze Sehnsucht der Zeit aus: « Patriotische Träume eines Eidgenossen von einem Mittel, die veraltete Eidgenossenschaft wieder zu verjüngen ». Ueberall regte sich der Wunsch nach vaterländischer Wiedergeburt.

In Bern versucht Samuel Henzi im gleichen Jahre 1744 durch eine Erweiterung des Regiments das verkalkte Blut aufzufrischen. Er wird verbannt. Da sinnt er auf das Mittel, mit dem einst Niklaus Manuel das zerrüttete Kirchenwesen bekämpft hatte und schreibt das erste Tellspiel der Zeit, « Das befreite Helvetien ». Bern stand ganz im Banne Frankreichs. Mit was für andern als französischen Mitteln hätte er, um auf Bern zu wirken, sein Freiheitsspiel schreiben sollen? Die Bühne aber, die die Berner dem Freiheitsdurstigen bauten, war das Schaffott.

Voltaire langweilt sich in Genf. Der illustre Gast wünscht in der finstern Stadt Calvins ein Theater, ein französisches Theater in Genf. Man beginnt nachzudenken. Rousseau macht sich zum Wortführer. Wenn schon ein Theater, warum dann ein französisches? Warum dann nicht « ein republikanisches », wie die alten Griechen es hatten, ein Volkstheater unter freiem Himmel? Das schweizerische Theater wird Wunschtraum und Forderung.

Aber wie soll man diese Forderung in die Tat umsetzen? Seit zweihundert Jahren gab es in den reformierten Orten ja kein Theater mehr. Die Geistlichkeit hatte damals ein Verbot durchgesetzt, sie wachte eifersüchtig darüber, dass es bestehen blieb. Man muss Drama und Theater neu denken und neu schaffen. Man muss sich ein Bild davon machen, es begründen und so gerüstet erkämpfen gegen geistliche und weltliche Machthaber. Zwei Jahr-

hunderte lang wird der Begriff Schweizer Theater durchdacht, geformt, und Zug um Zug ins Werk gesetzt. Der Bau ist noch nicht vollendet.

Die katholischen Eidgenossen hatten es leichter. Geistliche und weltliche Obrigkeiten hatten es stets gefördert, als Glaubenslehre, als Sittenspiegel, als Staatskunde. Das Theater ist hier so alt wie die Eidgenossenschaft selber. Jede Generation schuf es neu. Als der Ruf nach eidgenössischer Erneuerung erscholl, war auch das neue Theater da. Die neue Spielgemeinschaft der Bürger. Das neue vaterländische Drama. Henzis « Das befreite Helvetien » fand keine Bühne. Herrmanns « Das befreite Solothurn » war in der gleichen französischen Kunstweise, aber deutsch, geschrieben und wurde schon 1755 zu Solothurn gespielt. Die Forderung nach einer neuen Bühne rauscht wie ein frischer Wind in die Segel des ausgeleierte[n] Barocktheaters. Alles gerät in Bewegung. Schul- und Volksbühnen spielen vaterländische Dramen und Wanderkomödianten eine schaurigschöne Opera-Pantomime vom Tell. Sie wollen nicht nachstehen!

Die gleichen Gedanken, die uns noch heute bewegen und die noch lange nicht zu Ende gedacht sind, bewegte jene Zeit der Erneuerung und des Neubeginns. Man muss Spiele und Gedanken jener Tage kennen lernen, denn auf diesem Fundament müssen wir weiter bauen. Sehen wir also zu, wie das katholische Barocktheater sich verwandelt zum schweizerischen Theater und wie in der reformierten Schweiz das Traumbild Gestalt gewinnt.

1. VERWANDLUNG.

Wie das katholische Barocktheater sich zum aufgeklärten Schweizer Theater wandelt, sei an vier Beispielen in vier verschiedenen geistigen Räumen gezeigt: in der ländlichen Stille eines urschweizerischen Dorfes, in Stans; im Umkreis eines Wallfahrtsklosters, das die religiöse Mitte der katholischen Eidgenossenschaft ist, in Einsiedeln; in der Kleinstadt, die durch den Sitz der Gesandtschaft einer fremden Macht sich zum fürstlichen Glanz einer Residenz erhebt: in Solothurn; in der Hauptstadt der altgläubigen Orte: in Luzern.

Stans.

Wie in ländlichen Spielorten die alte Zeit fast unmerklich in die neue sich verwandelt, zeigen zwei Bruderklusenspiele. Franz Josef Achermanns Barockdrama spielen die Stanser Bürger 1725 im eben errichteten ersten geschlossenen Spielhaus im ehemaligen Salzmagazin, im heutigen historischen Museum. Es stellt den Heiligen dar, den weltflüchtigen, der auf Ehrenämter und Familienglück verzichtet und in der Einsamkeit des Ranft sich ganz Gott hingibt. Dagegen spielen die Stanser Bürger 1781 auf Anregung ihrer Obrigkeit « Nikolaus von Flüe, Retter der helvetischen Staaten » zur Dreihundert-Jahrfeier des Tages von Stans zu Ehren des « unvergesslichen Patrioten ». Nicht mehr der Heilige steht im Mittelpunkt des Spiels, sondern der Friedensstifter und Staatsmann. Der neue Geist entscheidet; denn das Spiel ist — auf dem Lande — noch in den Formen des späten Barock geschrieben, der an der vorbildlichen Bühne der Jesuiten zu Luzern zwei Menschenalter vorher Mode war. Darum sieht ein Besucher der Stanser Aufführung im Luzerner Wochenblatt etwas mitleidig auf das Dorftheater, da man in Luzern doch bereits das neue, das klassizistische Bruderklusenspiel Josef Ignaz Zimmermanns zur Feier des Tages spielte. Im Stanser und Luzerner Bruderklusenspiel begegnen wir also zugleich, formal betrachtet, einem barocken und klassizistischen Festspiel, einer Spiel-Art, die in der katholischen Schweiz seit Jahrhunderten lebte und keineswegs erst, wie immer wieder behauptet wird, mit dem Sempacher Spiel von 1886 entstand. Das Sempacher Jahrhundertspiel ist darum so berühmt geworden, weil ein Dichter aus der theaterlosen, reformierten Eidgenossenschaft, Heinrich Weber, den Text und ein namhafter Komponist, Gustav Arnold, die Musik eigens geschaffen hatte und damit die Aufmerksamkeit auf jene Theaterform lenkte, die stets als besonders schweizerisch empfunden wurde, auf das Festspiel.

Einsiedeln

besass im Zeitalter des Barock die grössten religiösen Festspiele der Schweiz. Sie entstanden wie die Mysterienspiele des Mittelalters aus einer Erweiterung des Gottesdienstes. Man zog an den grossen Marienfesten in feierlicher Prozession aus der Wallfahrtskirche auf den Brül, wo eine Freilichtbühne aufgeschlagen war. Hier stellte man zunächst 1675 nur *Scenae frons*, « lebende Bil-

der » dar, indes ein Chor dazu Motetten sang. Fünf Jahre später beginnen die Darsteller selber zu singen und schliesslich zu sprechen. Das Spiel ist geboren und entfaltet sich sehr rasch zu ungeheurer barocker Pracht. Dargestellt werden in diesen Festspielen Stoffe der Bibel, der antiken, mittelalterlichen und neuzeitlichen Geschichte. Besonders beliebt sind die Türkenspiele, die Siege der Christen über die Türken verherrlichen. Urkräfte des Theaters sind darin wirksam geworden: im Maskenzauber wird Maria, die Herrin der Christenheit beschworen, den Türken-Dämon zu verscheuchen. Dramatiker und Spielleiter sind Einsiedler Mönche, Darsteller die Waldleute, die in der Rosenkranzbruderschaft zu einer Spielgemeinde zusammengefasst sind. Am Anfang des 18. Jahrhunderts gibt es jährlich drei grosse Festspiele, seit 1736 bleibt nur die Rosenkranzkomödie am ersten Sonntag im Oktober übrig. Hätte das Volk diese Spiele in seiner Hand gehabt, dann hätten sie ohne Zweifel noch Jahrzehnte weiter gelebt. Die gelehrten Mönche aber griffen das Gedankengut der Aufklärung auf und begannen die Spiele nach den französischen Regeln zu formen. Früher gaben sie ihren Spielen selbsterschaffene Gestalt; jetzt beugen sie sich aus falschem Gelehrtenehrgeiz fremden Formen. Die schöpferische Kraft ist erlahmt. Die Zahl der Personen, die früher in die Hunderte ging — es war ein Gemeinschaftstheater! — schrumpft 1758 auf sechs zusammen. Die Einheit des Ortes und der Zeit wird beachtet. In feierlichen Alexandrinern schreitet die Sprache. Die neue Form war gefunden. Aber ein neuer Inhalt stellte sich nicht ein. Man hatte nichts mehr zu sagen. Hätten die Einsiedler Untertanen ein Freiheitsspiel gewagt, es wäre durch die Gnädigen Herren und Obern von Schwyz als Aufruhr der Untertanen unterdrückt worden. Das Spielverbot des Abtes Marian Müller bestätigt lediglich den Untergang, der durch das Eindringen der rationalistischen Ideen schon besiegelt war. Das Volk bäumte sich mit gesunderen Sinnen gegen das Verbot. Die französische Revolution fegt die letzten Spielreste fort.

Die Mysterienspiele waren tot. Das Theater aber starb nicht. Im Kloster wurde das Schultheater weiter gepflegt und die klassischen Dramen und Opern aus den Spielplänen der Welt für die Schulbühne zu « liebeleeren Stücken », wie man sie damals nannte, verarbeitet, zu Spielen, in denen keine Frau vorkommen durfte.

Im Dorf entstanden wie überall bürgerliche Spielgesellschaften. Die schöpferischen Theaterkräfte wanderten aus, wie jener Ambros Eberle, der in Schwyz um 1857 die Japanesen-Fastnachtsspiele und vaterländischen Festspiele gründete. Es musste eine metaphysisch gestimmte Theaterepoche anbrechen, bis die alten Wallfahrtsspiele sich von neuem entfalten konnten: 1924 wurde erstmals Calderons « Welttheater » vor der Stiftskirche gespielt.

S o l o t h u r n

war Sitz der französischen Gesandten in der Schweiz. Zu seiner fürstlichen Hofhaltung gehörten Theateraufführungen der vornehmen Gesellschaft, Gastspiele der französischen Truppen und prunkvolle Feuerspiele anlässlich der französischen Königsfeste oder der Bündniserneuerungen mit den Eidgenossen. Neben dem Ambassadorshof die Jesuitenschule. Ihre Schüler stiegen oft drei, vier und fünf Mal im Jahre auf die Bühne, um zierliche lateinische Stücke zu spielen. Aus dieser Schule und von dieser Bühne kommt der Stiftskantor der Ursenkirche, Franz Jakob Hermann, der mitten hinein in die untergehende Epoche den Keim der neuen senkt: der Sohn eines Schreiners gründet 1750 die erste bürgerliche Theatergesellschaft und schreibt für sie das erste vaterländische Spiel, « Das grossmütige und befreite Solothurn », das 1755 aufgeführt wird. Das Stück ist langatmig, aber seine Alexandriner sind wohl gehobelt, es ist geschickt gezimmert und voller Ueberraschungen und Spannungen. Dargestellt wird die Belagerung von Solothurn durch Herzog Leopold. Hochwasser reisst die Aarebrücke fort. Die feindlichen Ritter versinken in den Fluten. Die Solothurner aber vergessen Hass und Krieg, retten die Feinde und senden sie dem Herzog ins Lager zurück. So rettet ihre Grossmut die Stadt. Es ist überraschend, dass das erste gespielte vaterländische Drama der neuen Zeit keine Hellebardensiege verherrlicht, sondern die schlichte Menschlichkeit einer guten eidgenössischen Tat preist. Im gleichen Jahre, in dem Hermanns Drama gespielt wurde, trat der Luzerner Josef Ignaz Zimmermann in den Jesuitenorden; 1766 kommt er als Lehrer nach Solothurn. Im Banne der fortschrittlichsten Theaterstadt der Eidgenossenschaft wird er zum Erneuerer des Schultheaters, das in der katholischen Schweiz in ununterbrochener Folge seit dem 12. Jahrhundert bis in unsere Tage lebt.

Zimmermann stellt Deutsch an Stelle von Latein in die Mitte

des Unterrichts und führt seit dieser Zeit alle Schauspiele, die er selber übersetzt oder bearbeitet in deutscher Sprache auf. Seine Schüler verfechten in Streitgesprächen die Grundsätze der Dramatischen Dichtkunst; die Fragen lauten nicht wie anderswo « Soll und darf man spielen? » sondern lediglich: « Wie sollen Drama und Spiel in neuem Geiste geformt werden? » So entsteht das erste schweizerische Dramenlehrbuch, aus der Spielerfahrung geboren, für die lebendige Bühne bestimmt.

Im Jahre 1773 wird der Jesuitenorden aufgehoben und Zimmermann als Lehrer ans Luzerner Staats-Gymnasium berufen, das die Jesuitenschule fortsetzt. In

L u z e r n

vollendet Zimmermann sein Werk. Auf der hochobrigkeitlichen Bühne spielen seine Schüler seinen « Tell » 1777, sein Sempacher-spiel « Petermann von Gundoldingen », seinen « Nikolaus von Flüe » und « Erlachs Tod », sowie die vaterländischen Dramen seines Kollegen Franz Regis Krauer, mit dem er von Jahr zu Jahr abwechselnd die Aufführungen leitete.

Verblüffend ist die Entdeckung, dass drei namhafte Musiker und weit über unsere Grenzen hinaus bekannte Tondichter drei Entwicklungen der neuen Bühnenkunst auslösen: das Mundartdrama, das Singspiel und die bürgerliche Spielgesellschaft, die zum Berufstheater führt.

Dominik Xaver Stalder, 1725 — 1767, hatte in Italien Musik studiert, war Musiklehrer in London, Hofkapellmeister des Prinzen von Monaco und dann des Prinzen von Condé und seit 1762 als Organist an der Hofkirche in Luzern, wo ihm nur noch fünf Lebensjahre beschieden waren. Er schrieb neben andern Theatermusikern die Noten und vielleicht auch den Text zu einem mundartlichen Singspiel, dessen zwei Akte zwischen die drei Aufzüge des Trauerspiels « Zaleuc », das die Bürger 1764 aufführten, eingeschoben waren. Wir erleben hier, zwei Jahrhunderte nach der Entstehung der Oper, zugleich die Geburt des Singspiels und des Mundarttheaters. Im schweizerischen Barocktheater, das seine gelehrten Pflegestätten an den Jesuitenschulen hatte, standen jeweils zwischen den Akten der ernstesten Dramen — ursprünglich nach griechisch-humanistischem Vorbild — Chorlieder. Da im Barock alles in Bewegung gerät, entwickeln sich die Lieder zu Singspielen, die

in einem neuen Stoff den Grundgedanken des Dramas noch einmal abwandeln. So wurde etwa das Thema der Herrschsucht im Drama an einem biblischen und in singspielartigen Chören, die zwischen den Akten stehen, an einem antiken Stoff dargestellt. So wird also zwischen die Akte der Ehebruchstragödie «Zaleuc» ein mundartliches Singspiel eingeschoben. Sein Inhalt ist menschlich betrachtet belanglos, theatergeschichtlich gesehen aber ausserordentlich. Erster Akt: Hans trinkt gern, will sich bessern und beschliesst Einsiedler zu werden. Seine Söhne finden ihn im Wald, versuchen aber umsonst, ihn von seinem Vorhaben abzubringen. Zweiter Akt: Auch seine Frau vermag ihn nicht zu bekehren. Erst als sein Saufruder Roni mit der Flasche aufrückt, wirft er die Kutte ab und kehrt heim.

Dreifach ist der Spott auf das veraltete Barocktheater im fröhlichen Bewusstsein, wie herrlich weit man es gebracht:

Erstens: das Thema des religiösen Barocktheaters ist die Weltflucht. An Schicksal und Gestalt Heiliger wird es hundertfach dargestellt. Hier steht an Stelle des Heiligen die bürgerliche Possenfigur und als Motiv der Weltflucht der Vorsatz, dem Trunk zu entsagen. Thema und Gestalt des Barocktheaters also werden schonungslos verspottet.

Zweitens: die Sprache des barocken Schuldramas war lateinisch. Im Spottspiel schlägt sie nicht nur ins Hochdeutsche, sondern ins äusserste Extrem der Volkssprache, in die Mundart um. Die Sprache des Barockdramas ist dichterisch und lyrisch beschwingt oder bei unvernünftigen Skribenten unnatürlich geschraubt. Hier ist die unverfälschte Natürlichkeit der Mundart mit der unverkennbaren Absicht auf komische Wirkung eingesetzt. Aber im Spott liegt auch hier eine tiefere Wahrheit.

Die Mundart erscheint ausserdem nicht im Drama, sondern im Singspiel. Das Mundartlied ist älter als das Mundartspiel. Preislied und Spottvers klingen aus dem Herzen des Volkes. Spottlieder verbinden sich leicht zu Singreihen — (wie die barocken Chöre oft genannt werden) und zu Singspielen.

Drittens: Schichtwechsel. Ehemalige Jesuitenschüler nehmen das modische Gedankengut der Aufklärung auf und kehren sich gegen ihre Lehrer. Der Bürger steht gegen die Erzieher des aristokratischen Regiments. Der Hohn trifft um so tiefer, als mit hoch-

obrigkeitlicher Bewilligung auf der gleichen Bühne gespielt wurde, auf der die Jesuiten ihre barocken Schulstücke zeigten.

Der zweite Luzerner Komponist Franz Leonz Meyer von Schauensee, 1712—1789, löst das mundartliche Singspiel aus der Verstrickung mit dem Drama heraus und entwickelt es zur selbständigen Gattung der kleinen komischen Oper. Seine Werke, zu denen er die mundartlichen Texte selber verfasste, wurden in Luzern und Engelberg für die von ihm mit dem Abt gegründete Konkordia-Gesellschaft zur Pflege des vaterländischen Sinnes aufgeführt. An der Zürcher Landesausstellung hat die Basler Hörspielgruppe die liebenswürdige « Engelberger Talhochzeit » von 1786 der Vergessenheit entrissen.

Das halbmundartliche Spottspiel auf den Theaterbarock, der « Isaak » des Rothenburger Pfarrers Franz Alois Schumacher, in dem sogar der Liebe Gott als komische Figur auftrat und das unvergleichlich viel derber daherpolterte als Stalders Singspiel, kostete den Verfasser sein Amt. Also auch das erste Mundartdrama entsteht aus der Gegnerschaft zur Spielkunst einer sterbenden Epoche.

Der dritte Luzerner Komponist, der entscheidend in die Erneuerung des Luzerner Theaters eingreift, ist Xaver Schnyder von Wartensee, dessen Oper « Furtunat » im Herbst 1941 in Basel seine Uraufführung erlebte. Wie er in seinen Erinnerungen erzählt, hatte er als etwa Dreijähriger an einer Schulaufführung eine Melodie gehört, die er nie mehr vergass. Viele Jahre später hörte er sie wieder in einem Konzert zu Ehren der helvetischen Regierung. Er verschaffte sich die Noten, liess die Stimmen ausschreiben, bildete mit Luzerner Musikliebhabern und Bläsern einer französischen Regimentskapelle ein Orchester und dirigierte als erstes Werk die Haydn-Symphonie, deren Melodie er als Kind im Theater vernommen hatte. Aus diesem Musikkreis entstand 1806 die Luzerner « Theater- und Musikliebhaber - Gesellschaft ». Sie begann ihre Bühnentätigkeit im alten Jesuiten-Theater ob der Sakristei, das 225 Sitzplätze aufwies. Gespielt wurde während des Winters an vielen Sonntagen — welch ein Gegensatz zu den reformierten Orten, wo das Spielen am Sonntag bis tief ins 19. Jahrhundert hinein verboten war. Den Spielplan füllten Werke von Kotzebue, Iffland, Zschokke, Weissenthurn sowie Opern. Balthasar hatte von einer

Schule für Staatsmänner geträumt — Zimmermann und Krauer machten ihre Jugendbühnen zu Schulen der Staatskunst. Aber die Bürger spielen fröhlich die plattesten und landläufigsten Reisser der Zeit. Kein Schweizer Dramatiker erhält das Wort. Nur die Kinder-Operette « Das Dörfchen » von Thaddäus Müller, dem Luzerner Stadtpfarrer, und eine anspruchslose Pantomime « Arlequins Verlobung », die sich Vereinsmitglieder ausdachten, wagt sich vor die Rampen. Dafür erscheint in vier Spielzeiten Schillers « Tell » (1814, 1821, 1823 und 1824), mit dem 1839 die Liebhaber das neue Stadttheater einweihen.

Es herrschte also, mit Ausnahme der « Tell » - Aufführungen, der übliche Allerweltsspielplan, der sich von dem der reisenden Komödianten kaum unterschied. In der Tat wetteiferten die Liebhaber mit den Wandertruppen, die seit Jahrzehnten alljährlich Luzern besuchten. In dieser theaterbesessenen Stadt entsteht so wenig wie in Solothurn ein Streit um die Bühne. Der Kampf um die Schaffung eines Theaters war den reformierten Städten vorbehalten.

Ergebnis.

In der katholischen Schweiz vollzieht sich der Uebergang vom Barocktheater zum Theater der Aufklärung kampflos, soweit es sich um weltliches Theater handelt; das religiöse Spiel dagegen wird auf Generationen hinaus zerstört.

1. Als letzte Blüte des Barocktheaters entwickelt sich um die Wende des 18. zum 19. Jahrhundert eine heimatliche Operette, deren Texte oft mundartlich sind und damit um Jahrzehnte vorausweisen.

2. Als Ausdruck der neuen Zeit entstehen zu Solothurn und Luzern die ersten bewusst schweizerischen Dramen, die im Gegensatz zu den Buchdramen in der reformierten Schweiz auf die Bühne kommen. Das Beispiel wirkt befeuernd auf die ländlichen Bühnen.

3. Als Reaktion gegen die gespreizte Unnatürlichkeit des Barocktheaters entstehen zunächst mundartliche Spottspiele, später wirklichkeitsnahe, bäuerliche Mundartspiele.

4. Die neuen Spielgemeinschaften unterscheiden sich von den alten durch ihre Führung. Früher waren Geistliche die Spielleiter

und die Organisation religiös (Rosenkranzbruderschaft Einsiedeln). Nun gehen Initiative und Spielleitung in die Hand bürgerlicher Theaterfreunde über, die straff geführte Vereine gründen. Nach der Zeit der Adelherrschaft tritt die Volksherrschaft wieder in ihr Recht und damit kommen wie einst die alten Zünfte die Vereine zu Geltung, Ansehen und Macht.

5. Neben den bürgerlichen Spielvereinen erhalten sich überall im Land Wissen und Freude am Festspiel, das nicht Sache eines einzelnen Vereins, sondern ganzer Dorf- und Stadtgemeinschaften ist. Das Festspiel wächst immer von neuem aus den Fastnachtsumzügen und -belustigungen heraus, also aus dem Bannkreis der Narrenfreiheit. Es entwickelt sich zu Erinnerungsspielen der Freiheitskämpfe und Stadtgründungen und erreicht seinen Höhepunkt in eidgenössischen Festspielen, die als ausgesprochendste Leistungen schweizerischen Theaters angesehen werden müssen.

6. An allen katholischen Mittelschulen bleiben die Schulbühnen erhalten. Ihren Spielplan füllen in der Regel Oper und klassisches Drama als Bildungsgut humanistischer Erziehung. Oft erstehen diesen Bühnen eigene Schuldramatiker und Komponisten. Ein besonderes Verdienst haben sie als Bewahrerinnen religiösen Spielgutes, das sie aus dem Barock in die Zukunft hinüberretten. In den städtischen Gymnasien wird allmählich weniger gespielt, ganz hört die Spielfreude aber nie auf; in den ländlichen Mittelschulen gehört das Theaterspielen zum festen Bestand der Bildung. Das Schultheater ist die notwendige Ergänzung zum intellektuellen Unterricht, die Schule des Herzens und der Kunst.

7. Das Berufstheater ist in den katholischen Städten in Form immer wiederkehrender Wanderbühnen älter als in den reformierten, weil sie keine Theaterverbote kannten. Trotzdem ist seine Bedeutung geringer. Die Urkräfte der katholischen Lande vermögen sich im Laienspiel des Volkes vollgültig zu entfalten. Hier ist der Grundsatz der «L'art pour l'art» nie wirksam. Kunst steht immer im Dienst einer höheren Idee. Das Formprinzip hat sich stets einem geistigen Prinzip unterzuordnen. Darum auch ist eine Berufsbühne nie leidenschaftlich gefordert, aber auch nie leidenschaftlich abgelehnt worden. Wandertruppen kamen und gingen. Das liberale Regiment hat sie eines Tages zum Verweilen eingela-

den und sie blieben. Spielplan und Leistung sind in der Regel so herkömmlich und gesichtslos wie die Spielreihe der aufgeklärt-bürgerlichen Theaterliebhabergesellschaften zu Beginn des 19. Jahrhunderts.

8. Auch die Kenntnis früherer Theaterepochen ging in diesem Raume nie verloren. Der Einsiedler Mönch Gall Morel hat schon 1861 das Geistliche Drama der Innerschweiz vom 12. bis 19. Jahrhundert dargestellt. Und er war zugleich Theaterpraktiker, als Dramaturg der Vermittler des klassischen Dramas an die Schulbühnen und als Spielleiter ihr Erwecker. Luzern erhielt in Renward Brandstetter den Erforscher seiner mittelalterlichen Spielkunst. Vielseitige Anregungen gehen von Freiburg aus, wo Josef Nadler seine Schüler auf die ungehobenen Schätze des Barocktheaters hinwies. Aus dieser doppelten Aufmunterung der lebendigen Ueberlieferung und der systematischen Erforschung entstand 1927 die Gesellschaft für innerschweizerische Theaterkultur. Sie stellte sich vor mit einer kleinen Theaterausstellung, mit Vorschlägen zur Erneuerung des innerschweizerischen Theaters und mit der Aufführung halbvergessenen Spielguts. Der Zürcher Johann Jakob Bodmer erhielt hier wohl zum ersten Mal die Ehre der Aufführung eines seiner von aller Welt verspotteten vaterländischen Spiele, « Sarne, durch List eingenommen », das sich im Rampenlicht überraschend zu behaupten vermochte. Es ist geschichtlich verständlich, dass die erste theaterwissenschaftliche Gesellschaft der Schweiz aus den Waldstätten wuchs. Aber es lag im freundschaftlichen Einvernehmen mit allen guten Kräften der Eidgenossenschaft, dass man nicht lange unter sich blieb. Schon drei Jahre später verwandelte sie sich in die schweizerische Gesellschaft für Theaterkultur.

2. WIEDERGEURT.

Wie ganz anders ist das Verhältniß der reformierten Eidgenossen zum Theater, als das ihrer katholischen Mitlandsleute. Dort eine durch Jahrhunderte ununterbrochene Ueberlieferung, hier ein plötzliches Ende. Ein verspäteter Bildersturm fegte am Ende des Reformations-Jahrhunderts auch das Theater hinweg. Die Spiele sind in Bern seit 1592, in Basel seit 1599 und in Zürich seit 1624 verboten. « Das allein schon muss den Zwinglianern die Augen öffnen », eiferte der Zürcher Antistes Johann Jakob Breitinger, « dass der blutgierige Orden der Jesuiten, mit dem die evangelische Kirche nichts gemein haben will, die Komödie pflegt. » Schliesslich treibt das Haupt der Zürcher Kirche den Teufel mit Belzebub aus und verheisst seinen lieben Mitbürgern « die allerlieblichste ewig währende Comoedi in dem himmlischen Amphitheatro », wenn sie nur hier auf Erden vom Theaterspielen lassen. Das Theater ist also sogar in den Augen seines verbissenen Gegners geradezu die Glückseligkeit selber, die er seinen Zürchern im Jenseits in Aussicht stellt. So blieben Theateraufführungen in der reformierten Schweiz im 17. und 18. Jahrhundert eine Ausnahme, die dann und wann einmal Schülern erlaubt wurde. In Bern liess man sie, da ein Theater nicht bestand, gelegentlich im Münster spielen, in Sankt Gallen schrieb und spielte der Schulmeister Josua Wetter im Stile des Andreas Gryphius seine « Horatier und Curatier » und seinen « Karl von Burgund ». Ein eigentliches Jugend- und Volkstheater aber vom Ausmass und der Bedeutung der Theater der Altgläubigen bestand nicht.

Entstehung der Stadtheater.

Die Bürger schmachtetten zweihundert Jahre lang umsonst nach den verbotenen süssen Früchten des Theaters und wagten, solange die Kirchenherren das Regiment führten, keinen Gegenangriff. Aber fremde Komödianten, die ihr Dasein erspielen mussten, wagten ihn. Englische, französische, deutsche Truppen bitteten an den Toren um Einlass. Dann und wann, selten genug, wird ihnen ein kurzes Gastspiel gegönnt. Leicht hatten sie es nicht. Sonntagspielverbote und Armenabgaben lasteten auf den bescheidenen Einnahmen, und Spielhäuser waren infolge des Theaterverbotes nicht vorhanden. Ein Hundeleben für die Kunst!

Die gelegentlichen Spielbewilligungen der Gnädigen Herren und Obern führten zu immer neuen heftigen Wortgefechten mit den Hütern der Kirche. In Genf führen diese Kämpfe 1758 zu einem Theaterstreit von europäischem Ausmass.

Voltaire lebte seit 1755 in der Nähe Genfs wie ein verbannter Fürst. Er fand die Stadt langweilig und geistlos und beschloss, sich und den Bürgern zur Kurzweil und den calvinistischen Theologen zum Trotz ein Theater zu errichten. Er war weltberühmt und wohlhabend. Er konnte sich den Spass leisten. Auf seiner Besetzung, im Schloss Tournay, das er 1758 erworben hatte, liess er eine Bühne errichten und trat in seinen eigenen Dramen als Schauspieler auf, als Alvarès im «Alzire» und als Argire im «Tancrède». Es ging wie gewünscht. Die Calvinisten wetterten und die Carossen der vornehmen Genfer rollten durch die Tore hinaus zu Voltaires Theater. Der Fisch zappelte fröhlich an der Angel. Da liess Voltaire auf seine Kosten im Genfer Vorort Châtelaine, aber auf savoyischem Boden, ein eigenes Theater bauen. Französische Truppen erschienen. Abend für Abend füllte sich der Saal. Die Pariser Stars Lekain und die berückende Clairon wurden jubelnd gefeiert. Und nun wagten sich die Komödianten bis in die Stadt, wo auf der Place neue ein hölzernes Theater stand, das zur Unterhaltung der Gäste aus Frankreich und Sardinien errichtet wurde, die den Streit zwischen den alteingesessenen Bürgern und den Zugewanderten Genfs schlichteten. Offenbar sollte ein ständiges Theater in Genf entstehen. Jean Lerond d'Alembert kam den Bestrebungen freundlich zu Hilfe. Er verfocht die Idee auf Anregung Voltaires in seinem Artikel «Genf» in der Enzyklopädie. Sofort antwortete der Genfer Bürger Jean Jacques Rousseau in einer leidenschaftlichen Streitschrift «Lettre à d'Alembert sur les spectacles». Wie hitzig der Kampf geführt wurde, zeigt die lohende Flamme, die in der Nacht vom 29. zum 30. Jänner 1768 aus dem Theater an der Place neue emporschoss. Was für ein Theater wurde in dieser Nacht niedergebrannt? Das erste fremde Provinztheater in der Schweiz fiel in Asche.

Was Rousseau in seinem «Brief» gegen das Theater vorbringt, wird in der Schweiz hundert Jahre lang, immer wieder, als Beweis gegen die Wünschbarkeit und Notwendigkeit einer Schaubühne vorgebracht. Fünf Gründe sprechen gegen die Einführung eines französischen Berufstheaters in Genf:

Erstens: Theater verleitet zu Prunksucht, Hoffart, Verschwendung und Müssiggang. Mehr Ausgaben fordern mehr Einnahmen. Der Preis der Arbeit muss gesteigert werden. Also verteuert sich alles. Eine Truppe kann ohne Zuschüsse nicht bestehen. Folglich müssen auch die Steuern erhöht werden. Kurz: ein Theater würde ganz Genf aus den Angeln heben.

Zweitens: Komödianten sind unehrliche Leute. Also wirken sie sittenverderbend auf die Bürger.

Drittens: das Theater bewirkt durch die Umwandlung der Sitten und Bräuche einen Umsturz der politischen Verhältnisse. « Schauspiele und Komödien in einer kleinen Republik, und vornehmlich in Genf, sind eine Schwächung des Staates ».

Viertens: Selbst wenn man eine Truppe berufen wollte, wäre sie sicher künstlerisch unzureichend. Für eine so kleine Stadt wie Genf mit seinen nur vierzehntausend Einwohnern ist eine gute Truppe gar nicht zu bekommen.

Fünftens: Und selbst, wenn man ein Theater zulassen wollte, hätte man keine passende Stoffe für *genferische* Tragödien und Komödien. Es gibt keine Dichter, die für das Genfer Theater Stücke schreiben, denn der französische Spielplan entspricht nicht der Genfer Mentalität.

Rousseaus Streitschrift wurde bereits 1761 von Jakob Wegelin, einem Schüler Bodmers, ins Deutsche übersetzt und in Zürich gedruckt. Sie wird zum Evangelium aller Theaterfeinde. Da und dort hatten fremde Truppen gelegentlich spielen dürfen. Seit dem Erscheinen des Büchleins « Herrn Rousseaus, Bürgers in Genf, Patriotische Vorstellungen gegen die Einführung einer Schaubühne in der Republik Genf » werden sie unbarmherzig abgewiesen. Als 1780 Komödianten in Zürich wieder um Einlass baten und einige Herren der Regierung sich nicht abgeneigt zeigten, ihnen zu willfahren, da überreichte eine «Anzahl stiller Bürger des Freistaates Zürich eine ehrfurchtsvolle Repraesentation betreffend das Vorhaben einer Bande Komödianten in Zürich Schauspiele aufzuführen». Das Schreiben war an den Bürgermeister Heinrich Landolt gerichtet und schon der erste Satz rief Rousseau als Kronzeugen gegen das Theater auf. « Schon 22 Jahre lang konnten wir ohne Schauspiele sein und es mangelte uns ja nichts, es ist kein Bedürfnis, weder des Volkes noch des Staates, nur des Müssig-

gängers . . . Und unsere wohlthätige Landesobrigkeit sollte dem eitlen vornehmen Haufen zu gefallen eine Anstalt zum Müssiggang, zu unnützer Ergötzung . . . erlauben, . . . davon ganz und gar kein realer Nutzen zu erwarten!» Und dann wird die ganze Theaterentwicklung vorausgesagt, wenn man den Theaterfreunden willfahre: « Zu dem ist der Geist unseres Zeitalters so gefallen, dass, wenn einmal wieder Komödie da gewesen, so würde man Vergnügen daran finden, es würde zu einer Art von Bedürfnis für die Reicheren werden, es würde bald auf des Staats oder der Privaten Unkosten ein Schauspielhaus errichtet, unterhalten, und alle Jahre eine Bande berufen werden: denn hierauf gehen die Gönner dieses Uebels um, dies ist ihr System, und sie warten mit Sehnsucht, bis das Zeitalter und die Denkensart reiff genug dazu ist — und dann hebe deine Augen auf, bester Landesvater! und siehe mit allzuspätem Kummer, was aus deinen Kindern werden wird ».

In Basel, in Bern, in Sankt Gallen, in Schaffhausen tobte der gleiche Kampf wie in Genf und Zürich. Nur in den katholischen Städten Luzern, Solothurn, Baden waren die Komödianten willkommene Gäste. Das erste Kurtheater in Baden wurde 1673 im Erdgeschoss des alten Schützenhauses errichtet. Luzern erhielt bereits 1741 seine hochobrigkeitliche Bühne über der Sakristei der Jesuitenkirche, auf der nicht nur die Schüler, sondern auch die Bürger und fremde Truppen spielten; Solothurn baut sich 1746 sein erstes Stadttheater, das noch heute, wenn auch oft erneuert, besteht. In Sankt Gallen scheint die Nähe des Klosters mit seiner blühenden Barockspielkunst die Schaffung eines Stadttheaters gefördert zu haben. Tatsächlich besitzt Sankt Gallen neben Genf, das stark unter dem Einfluss Frankreichs stand, die erste Berufsbühne der reformierten Schweiz. Der Rat verweigerte der Bande Direktor Löhleins 1801 den Eintritt in die Stadt. Da schlug er kurz entschlossen seine Bretterbude eine Viertelstunde vor den Toren, in Sankt Fiden auf und die Sankt Galler pilgerten in Scharen zur Komödie. Am 2. September war die Premiere. Zwei Tage später hatte die Regierung bereits ein neues Gesuch in der Hand, das 62 Bürger mitunterzeichneten. Die Regierung lenkt ein und überlässt der Truppe einen Schopf beim Klostertörlein. Das Kloster war aufgehoben worden, hier standen Räume leer. Der Stadt-

rat erhebt Einspruch, die Regierung schützt die Komödianten. Mit fieberhafter Eile baut Löhlein den Schopf aus eigenen Mitteln in ein Theater um und beginnt am 14. Oktober 1802 seine erste Spielzeit. In einem alten Klosterstall ist das erste Sankt Galler Stadttheater errichtet und hier blieb es bis zum Neubau im Jahre 1857.

Wie in Sankt Gallen tobte in allen übrigen reformierten Städten der Kampf um das Theater. Die Geistlichkeit verliert die Partie. In Bern wird seit 1799 regelmässig im Hôtel de Musique gespielt, Zürich beruft 1834 den Architekten einer Theaterstadt, Louis Pfyffer aus Luzern zum Umbau der alten Barfüsserkirche, die als Kornkammer diente, in ein Theater mit 800 Plätzen, Basel erhält im gleichen Jahre sein Blömleintheater, das an Stelle des alten Ballenhauses errichtet wird. Genf erhält an Stelle des abgebrannten Theaters an der Place neuve 1783 einen Neubau, 1879 sein Grand Théâtre; in Lausanne wird seit 1871 gespielt, das von Charles Thevenaz umgebaute Haus wurde 1932 bezogen.

Die Aufklärung siegt. Der neue Staat wird. Der Liberalismus herrscht und die Schweiz hat ein Berufstheater erhalten. Die Glaubensgegensätze treten zurück: überall spielen fremde Komödianten fremde Stücke.

Man hätte nun glauben sollen, der Liberalismus, der so stolz war auf sein Werk, würde nun auch die andere Aufgabe in Angriff nehmen: die allmähliche Umwandlung des fremden in ein schweizerisches Theater. Der patriotische Rausch scheint verflogen, die schöpferischen Kräfte erlahmt. Und als selbst ausländische Direktoren sich geneigt zeigten, den Anspruch eifriger Eidgenossen auf ein schweizerisches Theater anzuerkennen und wie zum Beispiel Albert Kehm in Bern, der fremden eine einheimische Truppe anzugliedern versprach: da fielen ihm jene liberalen Hüter des Theaters in den Arm, die das Werk ihrer Väter mit hundert Wenn und Aber von schweizerischen Einflüssen rein zu erhalten versuchten.

Festspiel und Freilichttheater.

Da alle Welt Rousseau als Kronzeugen gegen das Theater zitierte, übersah man zwei Jahrhunderte lang den wahren Sinn seiner Streitschrift. Er hatte sie nicht « Lettres contre . . . », sondern « sur les spectacles » genannt und sein Uebersetzer fälschte

den Titel beflissentlich in «Patriotische Vorstellungen gegen die Einführung einer Schaubühne». Rousseaus Hauptbedenken gegen die Möglichkeit eines Theaters in Genf war die Feststellung, dass es an Dramatikern fehle, die genferische Tragödien und Komödien zu schreiben in der Lage wären. Es bliebe somit nur die Möglichkeit einer französischen Provinzbühne, also eines ausländischen Theaters in Genf und das lehnt er entschieden ab. Rousseau bekämpft das ausländische Berufstheater, das die schweizerischen Städte in der Folge schufen. Gleichzeitig aber tritt er — und das ist das Entscheidende — für ein schweizerisches Volkstheater unter freiem Himmel ein. Seine Streitschrift endet mit den Worten:

«Eine Republik braucht Schauspiele, denn hier sind sie geboren und nur hier empfangen sie den letzten festlichen Glanz. Es sollen aber nicht Schauspiele sein, die für eine kleine Anzahl von Zuschauern in einer dunklen Höhle gehalten werden, wo der Zuschauer zu vollständiger Passivität verdammt und nichts geboten wird als Bilder der Knechtschaft und Ungleichheit der menschlichen Stände. Es sollen öffentliche Feste sein. Unter freiem Himmel und im Lichte der strahlenden Sonne soll sich ein freies Volk versammeln und an seinen Festen sich seiner Freiheit bewusst werden!» Rousseau fordert die Einführung olympischer Spiele nach griechischem Vorbild mit Schauspiel und Volkstanz. «Patriotisches Gefühl ist nur möglich in der Öffentlichkeit und tieferes Naturgefühl inmitten des Volkes und deswegen braucht eine Republik Schauspiele.» In der «Nouvelle Héloïse» 1761 macht Rousseau Vorschläge für die Gestaltung des Spielplans: in Bern und Zürich soll man die Geschichte der österreichischen Tyrannen darstellen und Liebe zu Vaterland und Freiheit fördern; Corneilles Tragödien sind uns fremd; die Komödien sollen nach dem Vorbild des Aristophanes Laster und Fehler des Volkes geisseln. Was Rousseau fordert ist nichts anderes als die Wiederaufnahme der Ueberlieferung des schweizerischen Volkstheaters, die er gar nicht kannte.

In der Helvetischen Gesellschaft, die 1761 gegründet wurde und in der alle Erneuerungsbestrebungen der Eidgenossenschaft besprochen und verfochten wurden, taucht auch die Frage nach einem nationalen Theater auf. Isaak Iselin will in Baden ein Theater errichten und einheimische Stücke aufführen. Johann Georg

Sulzer schreibt in seiner bahnbrechenden « Allgemeinen Theorie der schönen Künste » 1771/4: « Unstreitig sind öffentliche Schauspiele, vorzüglich aber die, die bei feierlichen Gelegenheiten mit einer ins Auge fallenden Veranstaltung oder Parade gegeben werden, die vorzüglichsten Gelegenheiten, um auf ein ganzes Volk den stärksten, folglich auch wirksamsten Eindruck zu machen. Ein alltägliches Schauspiel, besonders das, was zu sichtbar das Gepräge einer örtlichen P r i v a t v e r a n s t a l t u n g hat, verliert einen grossen Teil seiner Wirkung, besonders wenn die Anzahl der Zuschauer gering ist. Der S t a a t soll solche Schauspiele bei besonders feierlichen öffentlichen politischen Festen veranstalten, die durch die Erinnerung an Epochen der Freiheit, die bereits vorhandene patriotische Gesinnung noch erhöhen. Der Stoff muss notwendig national sein und eine genaue Beziehung zum besonderen Zwecke des Festes haben. Der wesentliche Teil der Handlung muss vor unsern Augen vorgehen und nicht bloss erzählt werden». Sulzer fordert die Wiedereinführung des Chors, der besonders wirksam wäre, wenn die Handlung eine öffentliche Begebenheit oder öffentliche Personen darstelle.

Rousseau lehnte das ausländische Berufstheater ab und erstrebte wie Sulzer ein nationales Volkstheater unter freiem Himmel. Der nächste, der diese Forderung weiter trug, war kein geringer als Gottfried Keller. Indes seine Streit- und Zeitgenossen sich am fremden Berufstheater erlabten oder darüber schimpften, ward aus dem Saulus ein Paulus im Erlebnis der schlichten Feier der Einweihung des Mythensteins als Denkmal für den « Sängertells » (1860).

Vom Erlebnis am Mythenstein ergriffen, stellt Gottfried Keller das fremde Berufstheater seiner Zeit dem künftigen Festspiel gegenüber (« Am Mythenstein » wieder abgedruckt im Theaterkultur-Jahrbuch X/XI):

« Gerade das Schauspiel dürfte diejenige Kunst sein, in welcher das Schweizer Volk mit der Zeit etwas eigenes und ursprüngliches ermöglichen kann, da es die ‚Mütter‘ dazu besitzt, nämlich grosse und ächte Nationalfeste, an welchen Hunderttausende sich beteiligen mit dem ausschliesslichen Gedanken des Vaterlandes ».

« Die alten Städtetheater können der künftigen Volksbühne nichts abgeben, als ausrangierte Kleider, eine grundverfälschte

Deklamation und sonstige schlechte Sitten. Ueberdies bedarf sie neuer Voraussetzungen und moralischer Grundlagen: Feierlichkeit, Mässigkeit, Selbstbeschränkung und Unterordnung unter die allgemeinen Zwecke. Ein Theater, das Jahr aus, Jahr ein wöchentlich siebenmal geöffnet ist, entbehrt jeder Feierlichkeit, das Festliche ist zum gemeinen Zeitmord herab gesunken. Die Unmässigkeit hat ein eigenes Publikum geschaffen, welches einem Volke gleicht, wie eine Katze einem Löwen, und, obgleich mit stumpfem Eckel erfüllt, dennoch hungerhohl verschlingt, was ihm in unseliger Hast täglich neu geboten wird. Von Selbstbeschränkung im Genuß und Unterordnung unter das Allgemeine ist vor und hinter dem Vorhang keine Rede; alles schiesst auseinander und durcheinander in ewigem Kriege, und eine Unzahl kleinlicher Zwecke und Interessen, eine von Kindern geführte Kritik, vertritt die Stelle einer einfach grossen Nationalästhetik. Schlagt die Bretter einmal vor einer Versammlung von zehntausend ernsthaften Männern auf, gleichmässig aus allen Ständen gemischt und von allen Gauen eines Landes herbeigekommen, ihr werdet mit eurer Dramaturgie bald zu Ende sein und von vorn anfangen müssen ».

Aus Kellers Festspiel-Vision seien nur einige Sätze herausgehoben: « Grosse geschichtliche Erinnerungen, die Summe sittlicher Erfahrung oder die gemeinsame Lebenshoffnung eines Volkes, Momente tragischer Selbsterkenntnis nicht ausgeschlossen, fänden Ausdruck und Gestalt in Wort- und Tondichtungen, die aufs innigste ineinander verschmolzen und durcheinander bedingt wären, ohne an Gedankenselbständigkeit zu verlieren.» — « Wären die Farbenreihen der Gewänder nach bestimmten Gesetzen berechnet, so gäbe es Augenblicke, wo Ton, Licht und Bewegung, als Begleiter des erregtesten Wortes, eine Macht über das Gemüt üben, die alle Blasiertheit überwinden und die verlorene Naivität zurückführen würde, welche für das notwendige Pathos und zu der Mühe des Lernens und Uebens unentbehrlich wäre; denn ohne innere und äussere Achtung gedeiht nichts Klassisches.»

« Alle fünf Jahre — denn das eigentliche Völkerleben soll hausälterisch sein mit seinen Schritten — dürften sich diese Feste wiederholen. Drei Jahre befruchtender Ruhe, ein Jahr der Vorbereitung des neuen Spiels und das letzte Jahr zur allseitigen Einübung — so könnte das Land dabei bestehen und das Ding aus- halten.»

Inzwischen hatte die Voraussicht Kellers sich zu erfüllen begonnen. Die Festspiele zu Sempach, Schwyz und Bern erregten die Herzen der Patrioten. Der Berner Rektor Georg Finsler greift auf Gedankengänge Rousseaus zurück in seiner Schrift «Das Berner Festspiel und die attische Tragödie.» Bei den Griechen und bei den Schweizern findet er das Volk als Träger des Dramas, die Weihe des Tages, und den Mythos als Stoff. Max Widmann erkennt im Festspiel die eigentümlichste Form des schweizerischen Theaters, kennzeichnet die Spielform als «Freskomalerei der Dramatik» und spürt den Gesetzen besonderer Festspielbauten nach.

Als letzten Zeugen für das Festspiel rufen wir Josef Nadler auf, der 1924 als erster aus umfassender Kenntnis der schweizerischen Theatergeschichte wieder aus der Gegenüberstellung der fremden Berufsbühne zum einheimischen Volkstheater zu den gleichen Ergebnissen gelangt wie Rousseau und Keller (Theaterkultur-Jahrbuch III):

«Die grossen Erfolge der Spiele zu Einsiedeln und am Aarauer Schützenfest, die Spiele in Truns, Stein und anderswo beweisen, dass eine Schweizer Nationalbühne im vollen Werden ist, wenn sie die alte Schweizer Ueberlieferung aufgreift und umbildet. Die Schweiz braucht keine «schweizerische» Grosstadt Bühne, sondern eine schweizerische Festspielgemeinde. Das städtische Geschäftstheater ist organisch unfähig, irgendwo und irgendwie Volksangelegenheit zu werden. Das Geschäftstheater ist wie die Strassenbahn und anderes eine notwendig gewordene Funktion des grossstädtischen Lebensbetriebes. Wie aber kann ein Volk gezwungen werden, allabendlich von sieben oder acht Uhr an sich an dieser oder jener Strassenkreuzung als Volk zu erleben? Der grosse Gedanke vermag nur an zweien verwirklicht zu werden, die eine Einheit sind: in der Werkverbundenheit einer Spielgemeinde, die sich in gehobenen Festspielen selber handelnd erlebt. Und dieses nationale Erlebnis ist gebunden an die nationalen und religiösen Kultstätten. Die Gottheit wie das Schicksal des Volkes hatte zu allen Zeiten ihre bevorzugten und geweihten Orte. Das Schauspiel in seinen reinen Ursprüngen und Höhepunkten war immer nationale und zugleich religiöse Kulthandlung. Ist es das nicht, so vermag es auch keine nationale Angelegenheit zu sein. Adoptiert man ein städtisches Geschäftstheater für diesen «Zweck», so hat

man eine Sache getätigt, aber kein nationales Bedürfnis gestillt. Nur weil das doch für alle Völker gilt, wagen wir es, davon zu reden. Ein Volk, das auf weitem Raume lebt und in wechselnden Räumen gehandelt hat, wird immer bei sich selber sein, wenn es bei rhythmisch wiederkehrenden festlichen Gelegenheiten seine Bühne an den geheiligten Stätten des Landes aufschlägt, unter den Denkmälern und den redenden Zeugen seiner grossen Stunden. — Allein in den Festspielen, wie die Schweiz sie 1924 gesehen hat, liegen die Ansätze zu einem grossen Volkstheater im altüberlieferten und höchsten Sinne. In Einsiedeln ist der religiöse, in Aarau, Altdorf und Truns der nationale Kultgedanke zum Ausdruck gekommen. Beide in einem zu vereinigen, wäre das letzte. Es wohnen nur wenig Völker in Europa, denen dies letzte möglich wäre.»

Schweizerische Schauspieler.

Als im Winter 1796/7 in Bern eine Gesellschaft von «Staatsmännern, Gelehrten und gebildeten Kaufleuten» ein schweizerisches Theater forderte, verlangte man zum ersten Mal ausdrücklich den schweizerischen Schauspieler, ein Theater, «welches allein oder meistens aus schweizerischen Künstlern errichtet wird und nur allein in den Städten der Schweiz abwechselnd spielt» und «nur nationale Schauspiele aufführt, das heisst solche, welche aus der Geschichte unseres Landes gezogen oder für die Schweizer überhaupt passend und nützlich sind» (Der helvetische Volksfreund, Chur 1797). Die Versammlung erwartete, «die helvetische Bühne würde bald etwas Eigenes und Vollkommenes vor allen Bühnen der benachbarten Länder voraus besitzen, indem sie besonders unter der Aufsicht unserer Obrigkeiten und dazu verordneter Censoren ein wohlthätiges Mittel in den Händen des Staates würde, Gemeinsinn, Vaterlandsliebe, ächten schweizerischen Nationalgeist und Heldenmut zu ernähren und zu begünstigen.»

Im Sinne Rousseaus entschied sich die Helvetische Regierung im Frühjahr 1799. Der Direktor einer französischen Truppe hatte die Idee eines schweizerischen Nationaltheaters aufgegriffen und das Helvetische Direktorium ersucht, vorläufig im Kanton Léman ein théâtre national errichten zu dürfen. Minister Philipp Albert Stapfer lehnt diese Pläne am 18. April zu seinem Bedauern als verfrüht ab. Kaum vier Wochen später entbrennt in der deut-

schen Schweiz im Grossen helvetischen Rat zu Luzern ein Komödienstreit, als Theaterdirektor Ferdinand Illinger um Spielerlaubnis. Nach langem Hin und Her wird « im gegenwärtigen Zeitpunkt » die Eröffnung aller Theater in Helvetien verboten, wenn man schon kein « Nationaltheater habe, mit welchem der Charakter unseres Volkes könnte gebildet werden ».

Dialektschauspieler und Theaterschule.

Am 22. Dezember 1857 legt der in Bern als Dozent wirkende Wiener Flüchtling Dr. Ludwig Eckart (1827 — 1871) dem Literarischen Verein Bern seine « Ideen und Grundzüge eines schweizerischen Nationaltheaters » vor (Die Schweiz 1858). Eckart erklärt den Niedergang des europäischen Theaters mit der Tatsache, dass es « nicht mehr Angelegenheit des Staates oder der Kirche oder der Bürger » sei und erklärt — wie Rousseau hundert Jahre zuvor — das Theater sei « das wahre Kunstinstitut des Republikanismus ». Die Schweiz sei der Boden, auf dem das Drama der Zukunft erstehe und sich entwickeln werde; eine schweizerische Musterbühne würde zum Markstein einer neuen klassischen Epoche der dramatischen Dichtung. Von der Schaffung eines schweizerischen Nationaltheaters erwartet Eckart die Erziehung « heimischer Dichter und Schauspieler, die des Dialektes mächtig die Schaffung des Volksschauspiels ermöglichen. Um diesen Plan zu verwirklichen, ist eine schweizerische Theaterschule notwendig, deren Art und Umfang in § 5 des « Programms eines schweizerischen Nationaltheaters » umschrieben ist:

« Mit dem Nationaltheater wird eine Theaterschule für angehende Schauspieler, Bühnendichter, Bühnenkomponisten und Theaterdekorateure verbunden. An derselben werden Aesthetik, Literaturgeschichte, Schauspielkunst, Weltgeschichte, Schweizergeschichte (beide Fächer besonders in kulturgeschichtlicher und biographischer Beziehung), Kostümkunde, Dekorationswesen, Gesangskunst und Kompositionslehre vorgetragen. Der Unterricht soll durch die Mitglieder der künstlerischen Leitung des Theaters erteilt oder doch überwacht werden. In der Schule, die nach Bedürfnis provisorisch sofort eröffnet werden soll, können einheimische und auswärtige Zöglinge treten; sie ist stets im Geiste des Nationaltheaters zu leiten und soll dem Interesse desselben mög-

lichst dienen, wie dieses hinwieder der Schule zu praktischen Studien dient.»

Auch Karl Spitteler erklärt in seinem temperamentvollen Aufsatz « Das Theater in der Schweiz » (Unsere Zeit 1889), der noch heute aktuell wirkt, er würde sich nicht wundern, wenn jemand « die Gründung einer Schule für einheimische Schauspieler befürwortete.»

Jakob Bühler forderte 1912 in einer Schrift « Die schweizerische Theaterfrage und ein Vorschlag zu ihrer Lösung » wiederum die Erziehung schweizerischer Schauspieler als Träger des schweizerischen Theaters: « Es gibt so lange keine eigentliche schweizerische Dramatik, als wir kein schweizerisches Berufstheater haben.» Der damalige Direktor des Berner Stadttheaters Albert Kehm erklärte sich bereit, seinem Theater eine Mundarttruppe anzugliedern, aus der sich ein schweizerisches Ensemble hätte entwickeln können, das Mundart und Bühnendeutsch beherrschte. Er ist überzeugt, dass sich mit den im Ausland wirkenden schweizerischen Bühnenkünstlern (1912!) ein Ensemble bilden liesse und dass sie sofort gern zurückkehrten, wenn sie in der Heimat Aufgaben fänden. Der Plan scheiterte am Widerstand der Theaterkommission. So gründete Bühler zunächst die Laientruppe der Freien Bühne und zog mit seinem « Volk der Hirten » von Ort zu Ort, 1921 wurde sie in eine Genossenschaft umgewandelt. Ein dreiwöchiges Gastspiel im Corso-Theater Zürich brachte Geld und Erfolg. Aber die Truppe konnte sich nicht halten, weil sie eben aus Laienspielern bestand, die tagsüber ihrem Beruf nachgingen. Diesen ungewohnten Anforderungen waren sie nicht gewachsen. Dazu kamen die fast unerschwinglichen Theatermieten in der Stadt, die die Hälfte der Einnahmen verschlangen. So schied Bühler von seiner Freien Bühne, die als Leientruppe und als einfacher Verein weiterlebt. All seine Bemühungen blieben zunächst ohne Erfolg; weder gelang es ihm, die Theaterschule noch das Berufsensemble ins Leben zu rufen. Die Zeit war noch nicht gekommen.

D r a m a.

Inzwischen wandten sich immer neue schweizerische Schriftsteller auch dem Drama zu. Ihr Ehrgeiz war es, von den fremden Schauspielern im Land aufgeführt und von ihnen in die Weite getragen zu werden. Die ausländischen Bühnenleiter aber lächelten

über die ungelungenen Gehversuche der Eidgenossen. « Bei uns in Berlin » mache man es anders. Bei den einheimischen Theaterkommissionen war nach so fachmännischem Urteil auf keine Unterstützung zu rechnen. Ein heftiges Ringen setzt ein, das bald nach einem Liebeswerben und bald nach offener Fehde aussieht. Kampfworte werden in Versammlungen und Zeitungen gewechselt. Die Presse steht in der Regel auf der Seite der Fremden!

Carl Spitteler hatte 1889 festgestellt, dass während fünf Jahren an den Zürcher Bühnen ein einziges Werk eines Schweizer Autors aufgeführt worden sei. 1922 erklärte der damalige Leiter des Zürcher Schauspielhauses, Franz Wenzler, er habe sechzig Werke von schweizerischen Autoren gelesen, aber darunter nur zwei spielbare gefunden: Hans Ganz « Der Lehrling » und Jakob Bührer « Ein neues Tellenspiel », das aber nicht einmal die übliche Mindestzahl von drei Aufführungen erlebte. Die städtischen Bühnen brachten 1930/31 13 Uraufführungen schweizerischer Werke an 60 Spielabenden, darunter allerdings ein Weihnachtsmärchen, das allein 19 Mal gespielt werden konnte. Während der letzten sechs Jahre wurde an unsern Stadttheatern eine ständig wachsende Zahl schweizerischer Bühnenwerke gezeigt:

1935/36	29	Werke	ca. 260	Aufführungen
1936/37	40	»	311	»
1937/38	38	»	351	»
1938/39	41	»	487	»
1939/40	33	»	563	»
1940/41	45	»	517	»

Die auffallend hohe Zahl der Aufführungen der 3 letzten Jahre erklärt sich aus zwei ungewöhnlichen Erfolgsstücken. Alfred Gehris « Sechste Etage » erlebt 1938/39: 104 Aufführungen, ein Jahr darauf noch 8; Bolo Maeglins « Gilberte » 1939/40: 260 und ein Jahr darauf noch 128.

Drei Gedanken drängen sich beim Betrachten dieser Zahlen auf:

Erstens: Gedrängt und gestossen von allen Seiten und wohl auch aus der Angst des Fremden, in der Schweiz seine Existenz zu verlieren, haben die Leiter der städtischen Bühnen schweizerischen Dramen Gastrecht geschenkt. Die Schweizer Autoren sind in der eigenen Heimat Gäste fremder Bühnen. Müsste es nicht umge-

kehrt sein? Die Schweizer als Herren ihrer Bühne und die fremden Dramatiker als freundlich geladene Gäste?

Zweitens: Gewiss, wenn Spitteler während fünf Jahren auf den Zürcher Bühnen nur einen Schweizer Autor und Wenzler in Zürich 1922 nur zwei spielbare Stücke fand, dann zeigt das Ergebnis der letzten Jahre eine beachtliche Zahl. Ob diese Beiträge im Verhältnis zu den ausländischen Stücken in einem bekömmlichen Verhältnis stehen, könnte nur ein Vergleich mit sämtlichen Aufführungen einer oder mehrerer Spielzeiten künden. Basel zum Beispiel spielte 1941/42 (die Zahlen des Vorjahres jeweils in Klammer): 18 (14) ausländische Dramen in 108 (77) Aufführungen und 6 (8) einheimische Dramen in 25 (96) Aufführungen. (1940/41 wurden die Volksstücke mit Musik «Gilberte» 39 Mal, «'s Anneli us der Linde» 22 Mal und das Märchen «Dornröschen» 11 Mal gespielt; 1941/42 wurden «Der verlorene Sohn» von Charly Clerc und «Robert und Alix» von Ruth Waldstetter an Matineen je ein Mal und «Der Bürgermeister von Zürich» von Hermann Ferdinand Schell am Schluss der Spielzeit 4 Mal gespielt). — 18 (13) ausländische Opern wurden 113 (81) Mal gespielt, 1 (2) schweizerische 8 (8) Mal. Alle 9 (8) Operetten mit ihren 89 (73) Aufführungen waren fremder Herkunft. Somit waren 33 (36) % der Dramen und 23 (55) % ihrer Aufführungen sowie 3,5 (8,7) % der musikalischen Werke und 3,8 (7) % ihrer Aufführung schweizerischer Herkunft.

Drittens: wesentlicher als das zahlenmässige Gleichgewicht und die freundliche Duldung im fremden Hause ist die Frage, ob schweizerische Werke durch grösstenteils fremde Schauspieler ihrer Eigenart entsprechend dargestellt werden können. Ein Berliner oder Sachse kann sowenig einen schweizerischen Bauern darstellen als ein Schwyzer einen Schlesier in einem Hauptmannschen Drama. Darum wirken Schweizer Werke auf «unsern» Bühnen oft so, als ob sie in Wien oder Berlin gespielt würden. Lieblos und fremd schauen sie uns an.

Man sollte meinen, es wäre heute keine Hexerei mehr, an einem kleinen Stadttheater einmal mit ausnahmslos schweizerischen Kräften zu beginnen. Am Zürcher Schauspielhaus, in Bern, in Luzern, in Sankt Gallen, in Lausanne sitzen schweizerische Theaterdirektoren. In Basel leitet ein Schweizer seit 1942 das Schauspiel.

Aber von den Bühnen schauen uns mehr fremde als vertraute Gesichter entgegen. Wie lange noch?

Schweizer Truppen

Indes hat sich die Lage vollends geändert, seitdem sich eine Anzahl schweizerischer Spieltruppen zu halten vermag: die Wanderbühnen Fredy Scheims und Jean Bards, das Zürcher Cornichon, das vom Cabaret sich zur Revue, zur Operette und schliesslich zum Volksstück durchspielte und die Heidi-Bühne, die sich mit Glück auf das mundartlich vorgetragene Spiel für die Jugend beschränkt und gerade damit die Erwachsenen besonders erfreut. Schweizer Berufsbühnen, zu denen vorübergehend das LA- und die Soldatentheater stossen, stehen neben den Stadttheatern und führen das vom Heimatschutztheater Bern und von der Freien Bühne Zürich begonnene Werk folgerichtig und zielbewusst weiter.

Hatte nicht Paul Lang in seinem Buche 1924 « Bühne und Drama im 19. Jahrhundert », das zum ersten Mal alle Bühnentaten und Sehnsüchte zusammenfasste und sich zum Propheten der kommenden grossen Tage erhob, vorausgesagt: die Freie Bühne wird zum « Nationaltheater » werden, sobald sie ihre Laienspieler durch schweizerische Berufsdarsteller ersetzt? Die Freie Bühne hat ihre Aufgabe erfüllt. An ihre Stelle treten schweizerische Berufsgruppen. Doch ihre Geschichte steht auf einem andern Blatt.

Ergebnis.

In der reformierten Schweiz ist das Theater leidenschaftliche Forderung und hundertfacher Neubeginn.

1. Das Festspiel unter freiem Himmel hat sich als eigentliches « Theater des Republikanismus » nach drei Richtungen entwickelt: als Jahreszeitenspiel in den Winzerfestspielen zu Vevey; als vaterländisches Festdrama in Arnold Ott, als Staatsbild der gegenwärtigen Eidgenossenschaft in Edwin Arnet; als geistliches Spiel in den Mysterien Einsiedelns für die Katholiken; in den Mysterien Clercs für die Reformierten. (Forderungen Rousseaus, Sulzers, Kellers, Nadlers).

2. Das schweizerische Drama des Volks- und Berufstheaters hat sich entfaltet, ohne bisher Meisterwerke von weltweiter Geltung uns zu schenken. (Forderungen Rousseaus, der Helvetik, Eckarts, Langs).

3. Der Liberalismus schuf Berufsbühnen, ohne dass es ihm wünschenswert erschien, sie zu Trägern schweizerischer Kultur zu machen. Nur zögernd, von den Zeitereignissen gedrängt, beginnen sie schweizerische Darsteller zu beschäftigen und schweizerische Werke zu spielen. (Forderungen der Helvetik, Eckarts, Bührers).

4. Ensembles schweizerischer Schauspieler beginnen sich zu bilden. Dafür zeugen Cabarets, Radio, Film, Soldatentruppen. (Forderungen der Helvetik, Eckarts, Bührers, Langs).

5. Schweizerische Schauspieler sind in der Lage, auch mundartliche Volksstücke darzustellen. (Forderungen Eckarts, Bührers, Langs, Leschs).

6. Die städtischen Bühnen sind samt und sonders veraltete höfische Barockbauten, die mit unserer völkischen und staatlichen Eigenart in schroffstem Gegensatz stehen. Berufs- und Volksbühnen müssen aus eigener Kraft art- und zeitgemässe Theaterbauten schaffen. (Forderungen Kellers, Langs, Kachlers).

7. Eine schweizerische Theaterschule, die diesen Namen verdient, besteht bisher nicht. (Forderungen Eckarts, Spittellers, Bührers)

8. Eine schweizerische theaterwissenschaftliche Forschungs- und Lehrstätte gibt es ebensowenig als eine Theatersammlung. (Forderung der Gesellschaft für schweizerische Theaterkultur seit 1927).

Ausserhalb des Kreises der leidenschaftlichen Forderungen wächst aus der Stille ein kindertümliches Theater als Mittel der Erziehung, spielt sich das Kasperli- und Marionettentheater ans Licht, entwickelt sich ein neues Volksspiel und entfaltet sich aus einem neuerwachten Körpergefühl der Tanz, der eine so charakteristische Begabung wie Trudi Schoop als ersten Sendboten neuer eidgenössischer Spielkunst in die alte und neue Welt entlässt.

Die Landesausstellung 1939 hat uns die Vielfalt unserer Lebensformen und Kulturäusserungen erkennen und lieben gelehrt. In ihren Festspielen pries sie die menschliche Fülle im engsten Bezirk.

II. WEGE ZUM VOLKSTHEATER.

1. DAS JUGENDTHEATER.

Der älteste Jugendtheater-Text, ein kleines Niklausspiel aus dem Kloster Einsiedeln, stammt aus dem 12. Jahrhundert. Seit dem 16. Jahrhundert spielen die Schüler der Mittel- und gelegentlich der Hochschulen zur Erweiterung und Vertiefung der gelehrten Kenntnisse. Seit dem ersten Weltkrieg bricht sich die Erkenntnis Bahn, dass für Jugendliche eigene Werke geschaffen werden müssen, die dem Fassungs- und Darstellungsvermögen der verschiedenen Altersstufen entsprechen. Jugendtheater gilt seitdem nicht mehr nur als Mittel der Bildung, sondern in erster Linie als Mittel menschlicher Erziehung.

Die Aufführungen, die städtische Bühnen und Vereinstheater für Jugendliche zu veranstalten pflegen, fallen hier ausser Betracht, da sie nicht den jugendlichen Spieler, sondern lediglich den jungen Zuschauer aufrufen.

a. Das Kasperlitheater.

In den Kinderstuben ist der Kasperli nie ganz in Vergessenheit geraten. Dafür sorgten die Spielwarengeschäfte, in denen er freilich die unselige Rolle einer lieblosen Fabrikware zu spielen hatte, bis aufgeschlossene Eltern und Lehrer sich der fröhlichen Handpuppe wieder annahmen, an Stelle der verschleckten Zelluloidfrätzchen währschafte Holzköpfe setzten und die Kinder wieder zum Spielen anleiteten. Die Kasperli-Figur besteht aus einem Kopf, in den der Spieler den Zeigefinger steckt und einem sackartigen Gewand, in dessen «Aermel» Daumen und Mittelfinger schlüpfen. Die Kasperli-Figur ist so lebendig wie die menschliche Hand mit drei sich bewegendenden Fingern es zu sein vermag. Sie ist ein Teil des Menschen, Ausdruck eines einfachen und gesunden Menschenverstandes, der mit Welt und Dämonen fröhlich fertig wird. Seine schlichte und urwüchsige Seele macht den Kasperli zur ersten Spielgestalt des kindlichen Theaters.

Im Bernbiet hat Lehrer Heinz Balmer als einer der ersten das Kasperlitheater in den Dienst der Schule gestellt. Er berichtet

über seine Erfahrungen in der Zeitschrift «Die Schulreform (Bern 1929, Heft 4): «Für das kindliche Verständnis ist das Puppenspiel die denkbar einfachste und passendste Form, allen ausschweifenden Träumen einer noch ungefügten Phantasie erste, feste Gestalt zu verleihen. Dem Lehrer bietet sie Gelegenheit, einen Einblick in Psyche und geistige Entwicklung des Kindes zu tun und diese Entwicklung zu fördern. Es ist ein Erziehungsfaktor, eine Technik, um im Sinn und Geiste des Arbeitsprinzips in der Schule zu unterrichten, von eminenter Bedeutung. Spielt man Puppentheater, so wird die ganze Klasse eine Spielgemeinschaft, eine Arbeitsgemeinschaft von sozialethischer Bedeutung. Hier muss gelernt werden, dem Ganzen zu dienen, sich einzufügen in das Wesen einer Gesellschaft, das Kind erfühlt den Weg vom Egoismus zum Altruismus, die Pflicht, dem Volksganzen zu dienen, es kommt zu einer neuen Einstellung, findet einen Weg, den die Schule sonst so wenig ebnet.» Dies gilt in gleicher Masse auch für eigentliche Schulaufführungen.

Ueber den Stil des Kasperltheaters äussert sich Balmer: «Unbedingte Einfachheit in der äusseren Aufmachung, in der Bühnenwirkung und in der Handlung. Bei den Stücken überwiegt das Wort die Handlung. Alles Spiel ist humorvoll und lustig, der Ausgang und der Grundton drollig. Hier müssen Improvisation, witzige Augenblickseingebungen den Kontakt mit dem Publikum herstellen. Verstärkt wird diese Eigenart durch die Mundart, in der vorgetragen wird (Kasperli) und durch eine regelrechte Technik des Humors, die sich mit der Zeit beim Kasperlistück herausgebildet hat. Da haben wir um nur einiges zu nennen, das Vorspiel, Zwischenspiel und Nachspiel des Kasperli, in dem er den Kontakt mit dem Publikum herstellt. Dann werden eine grosse Zahl regelmässig wiederkehrender Kunstgriffe angewendet. Die wirksamsten Mittel sind das «Aus der Rolle fallen», die Unterhaltung mit dem Zuschauer, das «Sich Versprechen», das Missverstehen, die ständige Wiederholung desselben Ausdrucks, die ständige Wiederholung desselben Vorgangs, äusserlich verwandte Vorstellungen innerlich gewaltsam aneinandergereiht, die Anspielung auf örtliche und zeitliche Verhältnisse usw. . . . Kasperli ist der Hauptdarsteller. Er ist eine ganz bestimmte Persönlichkeit von sprudelndem Witz und derbem gesundem Humor. Er reizt zum Lachen und

stimmt uns heiter. Rührseligkeit, Ernst und Sentimentalität kennt er nicht. Er karriert alles, ist immer oben auf. Trotzdem er oft etwas grob wird, bleibt seine Grobheit stets untermischt mit Gütigkeit, und niemals ist er gemein. Sein Herz ist warm und gut. Beissender Spott und bittere Satire sind ihm fremd. Doch sagt er offen seine Meinung, wo er Schlechtigkeit und Gemeinheit wittert. Obschon er Materialist ist — er hat immer Hunger und Durst — besitzt er doch seine Ideale. Er will Gerechtigkeit und kein Muckertum. Seine einfache, gesunde Moralität und seine handgreifliche Gerichtsbarkeit — er prügelt alle Niederträchtigen und Bösen zu Boden — wirken befreiend auf uns. Kasperli ist kein Faxenmüller und Blödian, er ist durchaus ein Charakter».

In Zürich wirkt neben andern der Puppenspieler Adalbert Klingler. Er hat sich als Bub in einem Wirtshausgarten in den Giuppin, den Kasperli des Bergamasker Handpuppentheaters verliebt. Daheim steckt er den Finger in einen Lehmklumpen oder Erdapfel und schlingt ein Nastuch um die Hand. Frauen, Mägde und Kinder der Hinterhöfe sind seine ersten Zuschauer. Ein Nachbarbub, der mit seinem Kasperlitheater nichts anzufangen weiss, verspricht ihm eine beschädigte Puppe, wenn er einer Fliege den Kopf abbeisst. Und er beisst ihn ab. Er spuckt ihn aus und trägt den gewonnenen Schatz heim. Vom ersten Zahltag an wird für ein Kasperlitheater gespart. An der Züga, der Gartenbau-Ausstellung 1933, tritt Klingler zum ersten Mal vor die Öffentlichkeit und begeistert Jung und Alt. Das Repertoire besteht aus vorhandenen Texten, die für die Schweizer Verhältnisse umgearbeitet werden. Manches Spiel wächst und dehnt sich im befeuernden Zwiegespräch mit den zuschauenden Kindern, die sich als beste Mitarbeiter erweisen, und den Stücken zur endgültigen Form verhelfen. Mit den Spielen wächst die Zahl der Puppen. Nach eigenen und fremden Entwürfen werden zahlreiche neue Köpfe geschnitzt und bekleidet. Das Kinderparadies an der Landesausstellung bringt die grösste Entfaltung. Welch eine Leistung, während sechs Monaten in 550 Aufführungen in tausend Stimmen zu sprechen, als Männlein und Weiblein, als Engel und Dämon, als Hexe und Teufel und Getier. Die Frau wird zur unermüdlichen Helferin im Wechsel der Puppen, in den szenischen Verwandlungen, im Herbeischaffen der Requisiten, dem Abbrennen des bengalischen Feuers, den

Trompetenstössen, Blitzen und Donnern. — Das Aufgebot der Truppen bringt völlig neue Aufgaben. Traugott Vogel schreibt das mundartliche Kasperlspiel «De H. D.-Hansjoggel». Eine transportable Bühne entsteht und erhält den Namen Schnabelweid. Adalbert Klingler erzählt von seinen Gastspielen bei den Soldaten: «Die Stunde nahte. Der Kantinensaal, der mehrere hundert Mann fasste, war bis auf den letzten Platz besetzt. Nie in meinem Leben habe ich mit solchem Ernst und derart starkem Bewusstsein einer grossen Aufgabe die Puppen über die Hände gestülpt und den Fingern zum Leben verholten, wie gerade damals, wo der Hansjoggel zu «luuter gwachsne Manne» reden durfte. In der Sprache Traugott Vogels war ihm das auch leicht gemacht, denn der Soldatenjargon war darin sicher getroffen. Es war ein Spiel um die Mutter Helvetia, ein Kampf mit den Mächten, die sie bedrohen, eine Handlung, die des tiefen Ernstes nicht entbehrte und doch alles in einen burlesken Ton hüllte. Ich musste mich wahrhaftig besinnen, ob ich irgend einmal Männer, die täglich schwere Arbeit verrichten, so befreit und herzlich lachen gehört hatte. Und trotzdem waren die Zügel der Handlung derart gestrafft, dass eine winzige Wendung am Schluss mit einem ernsten Gedanken das Spiel enden liess. Nachdem der Hansjoggel den Spion, den verkappten Teufel, mit dem Gewehrkolben erledigt und von der Mutter Helvetia den «Chäschüechliorden» erhalten hatte, trat unerwartet ein Sprecher vor das Kasperlihaus. «Hansjoggel, chumm namal da füre! Ich glaube, du merksch nöd, wie gruusig ernst d'Zyte sind. Du machsch nöd nu de Lööli, du bisch au eine. Häsch ke Verantwortigsgfühl, nu e frächi Röhre, aber kes Herz! ,Kes Herz, seisch he? Sell ders emal zeige? Wart i chumme use! Und da kam ich mit der überzogenen Puppe aus meinem sichern Gebäude heraus und sollte vor allen das Herz des Hansjoggels entblössen und meine rechte Spielhand mit den drei Spielfingern hinhalten. So wurde das Herz der Puppe sichtbar und der Sprecher erklärte: ,Lueged! Sys Herz isch e Hand! e Hand, wo drei Finger uufstreckt, e Schwörhand. Und wenn si nöd schwört, gits drus e Fuuscht. Was die Hand schwört und für was mer d'Fuuscht bruuched, das müemer eu Soldate nöd säge. H. D. Hansjoggel, du häsch 's Herz und d'Fuuscht ufem rechte Fläck. Die Schläg wo du uusteilscht, sind d'Herzschläg vu euserem Volch'.»



Figuren aus Adalbert Klinglers Kasperlitheater zum Stück «Kasper als Diener».
Herausgegeben vom Schweizerischen Jugendschriftenwerk.

b. Die Volksschulbühne.

Traugott Vogel, der Spiele für das Kasperli- und Marionettentheater schrieb, ist der Vorkämpfer für das Volksschultheater. In ihm begegnen wir einer jener schöpferischen Kräfte, die nicht nur Spiele schreiben, sondern auch ihre Schüler anzuleiten verstehen, eigene Texte zu erfinden, die Bühne zu zimmern, Geräte und Kostüme anzufertigen und sie schliesslich behutsam in ihre Rollen und zum Zusammenspiel und damit in die Verzauberung des Spiels führen. Vogel spielt aber nicht einfach in ungezähmtem Drange mit seinen Schülern drauflos. Er gibt sich immer von neuem Rechenschaft von seinem Tun. Er geht von der Erkenntnis aus, dass unsere Sprach- und Sprecherziehung bisher im Wesentlichen monologischer Art war. Im Aufsatz werden Geschichte, Natur- und Heimatkunde monologisch dargestellt. Auch der Brief wendet sich an einen nur gedachten Empfänger, der keine Einwürfe erhebt. Da nun das Zeitalter des gedruckten Wortes in Buch und Zeitung abgelöst wird vom Zeitalter des gesprochenen Wortes in Film und Radio, wird die Erziehung zur dialogischen Aussprache notwendig. Das Schultheater also ist im Sinne Traugott Vogels gar kein «Theater» im üblichen Sinne, sondern eine Unterrichtsmethode, die ein Hauptelement des Theaters, den Dialog, sich zunutze macht. Darum darf die Volksschulbühne weder eine Nachahmung des Berufs- noch des Vereinstheaters, weder seines Spielplans noch seiner mimischen Darstellung sein. Er erstrebt auch nicht die Vermittlung eines dramatischen Kunstwerkes, sondern fordert, dass die Texte, mögen ihre Verfasser nun die Kinder selber oder die Lehrer sein, dem Erlebnisbereich des Kindes entstammen und damit ihrem Fassungs- und Gestaltungsvermögen entsprechen. Daraus ergibt sich die Art der Darstellung: «Naturalistisches Spiel darf weder in der Sprache noch in der szenischen oder schauspielerischen Leistung vorausgesetzt werden. Wir wollen keine Schauspieler, wir müssen Menschen erziehen.»

Schultheater erfüllt d r e i A u f g a b e n : erstens eine psychologische, indem es die Seele des Kindes durch die Rolle, die es spielt, zu ungeahnter, im üblichen Schulbetrieb kaum denkbarer Entfaltung bringt; zweitens eine soziale, indem es die Kinder zu einer Werkgemeinschaft zusammenführt, in der jedes zum Gelin-

gen des Ganzen, hier also der Aufführung, einen wesentlichen Teil beiträgt und damit das Gefühl für die Gemeinschaftsleistung weckt; drittens eine staatspolitische, indem es durch die dialogische Schulung eine schlagkräftige Jugend bildet, die im Volksstaat sich in Rede und Gegenrede zu behaupten vermag. Fügen wir hinzu — da wir ja Wege zum schweizerischen Theater aufzuweisen uns vorgenommen haben — dass in der Volksschule entscheidende Grundlagen für das gesamte künftige schweizerische Theater, für die Schaffenden und die Schauenden, gelegt werden können: eine unbeabsichtigte Nebenfrucht dieser Bemühungen, für die wir nicht dankbar genug sein können.

Was in zehn oder mehrjähriger Arbeit erdacht und gewirkt wurde, trat an der Zürcher Landesausstellung zum ersten Mal eindrücklich vor das Forum der schweizerischen Lehrerschaft und des Volkes. Traugott Vogel berichtet darüber ausführlich im Jahrbuch XIII. Auch die welsche Schweiz war in Zürich vertreten. Ihr Sprecher, A. Jeanrenaud von Lausanne, sucht im Schultheater aber nicht nur ein Unterrichtsmittel, sondern ausserdem die Kunst und übersieht damit, dass Kunstwerke vom Kinde nicht erwartet werden dürfen, auch dann nicht, wenn der Schulmeister das Szepter führt und künstlerische Leistungen «ertrotzen» möchte. Die Aufführungen welscher Schulbühnen waren Musterbeispiele für Jeanrenauds Thesen. Emile Jaques-Dalcroze zeigte und erläuterte die Grundsätze seiner rhythmischen Erziehung. Die Menge, die seine hüpfenden Blumen- und Schmetterlingskinder begeistert beklatschte, bekundete damit zugleich den Dank für den in aller Welt verehrten Schöpfer moderner Tanzkunst.

Die Compagnons de Saint-Nicolas zeigen ein Bruder-Klausen-Drama ihrer Spielmeisterin Vèrène Pfenninger. Der Mangel an geeigneten Texten für Elf- bis Fünfzehnjährige drückte ihr die Feder in die Hand. So entstanden nacheinander ihre Dramen «Saint Nicolas au tribunal» (1932), «Naissance de Lohengrin» (1934), «Iphigénie» (1936), «Guillaume Tell» (1937, auch in Paris gespielt), «Nicolas de Flue» (1939 an der LA), «Pestalozzi» (1941). Auch andere Werke wurden aufgeführt, so die «Antigone» von Sophokles (1930). Die Reihe verrät einen bestimmten Stilwillen. Keine naturalistische Töne trüben die überraschende Spielreihe. An zahlreichen Zusammenkünften werden Sophokles, Plautus, Molière,

Calderon, Shakespeare und durch die Bundesrätin Béatrice von Steiger höchst persönlich sogar das Berner Heimatschutztheater beschworen. Véréne Pfenningers Glaubenssatz lautet: «Theaterkunst wirkt ausserordentlich erzieherisch, vorausgesetzt, dass die Werke, die einstudiert werden, literarisch und musikalisch wertvoll sind und zugleich der Entwicklungsstufe und Ausdrucksmöglichkeit der Kinder entsprechen.»

Im Auffassungsunterschied vom Schultheater als Kunst oder Erziehungsmittel scheiden sich vorläufig die Geister von Welsch und Alamannisch..

c. Die Mittelschulbühnen.

Seit unserm Bericht im zweiten Jahrbuch «Schule und Theater» 1929 hat sich kaum etwas geändert.

Alle katholischen Mittelschulen besitzen seit dem 16. Jahrhundert bis heute ihre eigenen, technisch vorzüglich ausgestatteten Bühnen mit einem Zuschauerraum, der bis fünfhundert Personen fasst. Die Hauptspielzeit ist die Fastnacht, wo von den Schülern in der Regel eine Oper oder ein Schauspiel und manchmal auch beides zugleich aufgeführt wird. Die moderne Raumbühne hat die veraltete Kulissenbühne verdrängt. Aufgeführt werden Dramen von Sophokles, Shakespeare, Calderon, Molière, Schiller, Hebbel, Grillparzer, Wildenbruch, Laube, Redwitz, Hofmannsthal, Opern von Méhul, Boildieu, Cherubini, Lortzing, Weber, Auber, Donizetti, Flotow, Beethoven, Mozart. Frauenrollen wurden im Barock stets von Knaben gespielt. Seit der Aufklärung wurden die Stücke bearbeitet: aus den Töchtern Lears werden Söhne, aus der Regimentstochter wird ein Regimentsbursche. Seit der Ueberwindung der Aufklärung und des Naturalismus wagt man es wieder — bemerkenswertes Symptom eines Stilwandels! — Frauenrollen durch Knaben darstellen zu lassen. So spielte ein junger Bursche an der LA im mundartlichen Einakter «Brueder Chlais nimd Abschied» von Nikolaus Kathriner die Mutter — und die Illusion war in der holzschnittartig prägnanten unsentimentalen Darstellung überzeugend. Linus Birchler hat Seelenlage und Stil dieser Jünglingsaufführungen (im Jahrbuch II, 1929) treffend gekennzeichnet: «Aus der immanenten Heldenverehrung — auch der Heilige ist ein Held — erklärt sich, dass das Schultheater der Gymnasien im we-



Volksschule Dicken im Toggenburg. Weihnachtsspiel, König.



sentlichen Heldenbühne ist, dass also Psychologie und Naturalismus als wesensfremd abgelehnt werden». Aus dieser Haltung ergibt sich die Forderung nach dem strengen Sprech- und Darstellungsstil des Versspiels und die Ablehnung der naturalistischen Bühne eines Ibsen und Hauptmann. Neben dieser psychologischen Grundlage der Verwandlung des jungen Darstellers aus dem Alltag ins Heldische, kommt als zweite das Bildungserlebnis. Die Schulbühne ist vor allem eine Ergänzung des Deutsch- und Musikunterrichts: man will klassisches Drama und Oper einmal am eigenen Leibe darstellend erleben und den Mitschülern als Anschauungsunterricht vor Augen führen.

Neben der Aufführung der anerkannten Dramen aber gibt es da und dort, in Einsiedeln noch heute, ‚marianische Akademien‘, Vereinigungen von Schülern zur Pflege der Muttersprache, des Vortrags, der Redekunst, des Theaterspiels. Hier stellt der Leiter der ‚Akademie‘ von Zeit zu Zeit ein Thema, das ihre Mitglieder zu dramatisieren und aufzuführen haben. Diese gemeinsamen Schülerarbeiten am Theaterspiel kommen der von Traugott Vogel geforderten Art des Schultheaters als Erziehungsmittel nahe. Hier läge der Ansatz zu einer Erneuerung der Mittelschulbühnen.

Nach wie vor gehören Theateraufführungen an den Mittelschulen der reformierten Schweiz zu den Seltenheiten. Dass im Sommer 1942 in Zürich Schüler der Kantonsschule zusammen mit Schülerinnen der höheren Töchterschule gemeinsam «Was ihr wollt» spielten, dürfte wohl ein Sonderfall sein. Oeffters besteigen die jungen Mädchen die Bühne. An den höheren Töchterschulen in Basel, Zürich, Winterthur hat sich allmählich eine beachtenswerte Tradition gebildet. Indes man in Basel und Zürich meist bekannte Werke der Literatur spielte, hat die Kantonsschule Winterthur nur Texte gewählt, für deren Darstellung sie sich gewachsen fühlte, also einfache Laienspiele. So wurden u. a. gespielt: «Hessisches Weihnachtsspiel», «Der verrostete Ritter» von Gustav Adolf Treutler, «Wo die Liebe ist, da ist auch Gott» nach einer Tolstoi-Legende von Franz Milcinski, «Der Narr mit der Hacke» von Eduard Reinacher, «Die stumme Schönheit» von E. J. Schlegel, «Der Prozess des Ali Chodja» von P. Schaffner und «Das alte Uner Spiel vom Tell». Die Kantonsschule Winterthur hatte zuerst Jahre lang durch auswärtige Truppen wie der von Herbert Redlich für

die Schüler Theater spielen lassen. Seit 1934 aber besteigt das Jungvolk selber die Bühne, die jeweils am Schulsilvester in der Aula aufgeschlagen und weder öffentlich angekündet noch besprochen wird. Zuschauer sind die Schüler, ihre Eltern und Schulfreunde. Ueber die Absicht dieses Mittelschultheaters berichtet Prorektor Dr. Ernst Hirt: «Wir wollen S c h u l theater, das die reichen Ausdrucksmöglichkeiten des jungen Menschen in Wort und Gebärde löst und entwickelt und vermeiden jeden falschen Massstab. Wir spielen also nicht Klassiker, sondern bevorzugen Laienspiele. Innerhalb dieser grundsätzlichen Beschränkung sind die Leistungen noch stets überraschend gut gewesen und haben reinen Genuss zu schenken vermocht und dies, obwohl wir immer Klassen, nicht ausgewählte Talente heranziehen». Spielplan und Spielart verraten den starken Einfluss des Laienspiels, wie es in Deutschland seinerzeit vom Bühnenvolksbund begründet und entwickelt und auch in der Schweiz propagiert wurde. Der Weg zu schweizerischen Texten ist im Spielplan indes bereits angebahnt. Hier treffen sich auf der Mittelschulstufe die Auffassungen von Wesen und Aufgaben des Schultheaters mit den Forderungen Traugott Vogels für die Volksbühne. Winterthur besitzt damit — soweit wir sehen — die erste nach neuzeitlichen Grundsätzen geleitete Mittelschulbühne.

d. Die Hochschulbühnen.

Eine planmässige Förderung des Hochschultheaters besitzt die Schweiz seit den Humanisten-Aufführungen im 16. Jahrhundert nicht mehr. Erst in neuester Zeit sind zwei Ansätze dazu festzustellen.

Die Universität F r y b u r g, deren Neubauten im Sommer 1941 eingeweiht wurden, hat ihrer Aula magna die Form eines antiken Theaters gegeben. So entstand ein auffallend schöner Raum mit einer überraschenden Akustik, der Schulbehörden und Studenten zum Theaterspielen ebenso herausfordern könnte wie zur Schaffung eines theaterwissenschaftlichen Instituts, das hier ideale Probe- und Spielräume fände.

In B a s e l spielt Dr. Karl Gotthilf Kachler seit 1936 mit den Studenten Theater. Er hatte in Berlin die Schauspielschule besucht und war drei Jahre lang an deutschen Bühnen tätig. Die grosse Unzufriedenheit mit dem bestehenden Theater und der Drang nach

neuen Formen und Gestalten hiess ihn die Bühne mit der Schulbank vertauschen. Da brachte die Feier des 60. Geburtstages des Archäologen Prof. Dr. E. Pfuhl die Aufführung der Unterweltsszenen der «Frösche» des Aristophanes in der Ursprache und in Masken. Die grosse Ueberraschung waren die Masken, die faszinierend lebendig wirkten. Basler Traditionen treiben neue Blüten. Elemente der Antike wirken sich besonders anregend aus: der römische Theaterbau in Augst und die Masken, die vom Geist der Basler Fastnacht erfüllt sind. So kündigt sich ein Stilwille an, der sich dem naturalistischen Theater mit strengem Formgefühl entgegenstellt, die Guckkastenbühne flieht, um in stets neuen Räumen Formen monumentaler Theaterkunst aufzuspüren und zu entwickeln.

«Die Acharner» des Aristophanes, die 1937 in baseldeutscher Uebersetzung gespielt wurden — Dikaiopolis sprach Basler Schriftdeutsch, die übrigen Figuren in verschiedenen Mundarten aus der Umgebung Basels — geisseln die Kriegshetzer und ausgelassenen Geniesser, die das demokratische Staatswesen Athens bedrohen und rufen auf zu Besinnung, Mässigung und Verteidigung des freien Bürgerstaates. Die Chöre erhalten die Form von Schnitzelbänken. Die Masken Max Breitschmids sind ureigenste Basler Schöpfungen. Die Frauenrollen werden, wie einst in Athen, von Männern dargestellt, nur in den Chören dürfen Frauen mit dabei sein. Die Musik beschränkt sich auf Motive, die die einzelnen Figuren charakterisieren und einführen. An Stelle des antiken Aulos tritt die klangverwandte Oboe.

Den zweitausendsten Geburtstag des Kaisers Augustus feierten die Basler Studenten im Auftrag der Historischen und antiquarischen Gesellschaft am 14. September 1938 im römischen Theater zu Augst durch die Aufführung des von Hans Vogt in Musik gesetzten Carmen saeculare von Horaz und einiger Akte der Tragikomödie «Amphitruo» von Plautus in lateinischer Sprache und wiederum mit Masken. Das Thema vom Gotte, der als Amphitruo vom Himmel steigt, einen Sohn zeugt und den wirklichen Amphitruo durch alle Qualen der Eifersucht hetzt, wurde von Molière und Kleist wieder aufgegriffen.

Zur Einweihung des neuen Kollegiengebäudes der Universität spielten die Studenten im Hof des Kunstmuseums die «Elektra» von Sophokles griechisch und in Masken.

Neben den Werken der Antike stehen eine Reihe schweizerischer Spiele. Die Engelberger Osterfeier von 1372 wurde 1942 anlässlich der Theaterausstellung in der Predigerkirche mit der alten Musik eindrucksvoll dargestellt. In der «Gouchmatt» des Baslers Pamphil Gengenbach werden die Weibernarren verspottet, in «Lucretia und Brutus» des Zürchers Heinrich Bullinger und im «Tell» des Zürchers Jakob Ruof zwei politische Spiele der Reformation auf die Bühne gebracht, die für eine Wiedergeburt der Eidgenossenschaft aus evangelischem Geiste werben. Wiederum werden mit sprachgelehrtem Eifer die Urtexte gesprochen. Musik aus der Entstehungszeit der Spiele wird möglichst klanggetreu wiedergegeben. Der damals wie heute aktuelle Spielgehalt aber schlägt die Brücke aus der Vergangenheit in die Gegenwart.

Das Ergebnis dieser Bemühungen heisst: durch den Fryburger Theaterbau und die Basler Studentenspiele hat die Hochschule nach Jahrhunderten wieder eine eigene gelehrte Bühne erhalten, die in Fryburg durch die Raumgestaltung, in Basel durch Drama und Maske von der Antike ausgehen. Erstrebt wird durch Kachler, erstens: die Schaffung eines Spielraumes nach den Grundsätzen eines freien demokratischen Volkes: darum der Hinweis auf das antike Theater; zweitens: die Schaffung eines strengen Theaterstils: darum die Versuche der Wiedereinführung der Maske und die Anregung, sie im Berufstheater und Festspiel zu übernehmen; drittens: die Erneuerung des alten schweizerischen Volkstheaters: darum stilgerechte Aufführungen schweizerischer Werke des 16. Jahrhunderts. Das Basler Studententheater ist eine Versuchsbühne, die aus der besondern Atmosphäre der alten Humanistenstadt, ihrer gelehrten Ueberlieferung und ihrer Fastnacht, eine Wiedergeburt des schweizerischen Theaters erstrebt.

2. DAS VEREINSTHEATER.

Die Vielzahl der theaterspielenden Vereine in der Schweiz lässt sich zu drei Gruppen ordnen:

Die Dramatischen Vereine spielen in der Regel die fröhlichen oder rührseligen und geistig unbeschwerten Stücke der Berufsbühne nach. Wenn sie hoch hinaus wollen, wagen sie sich an einen Klassiker, wenn sie sich als gute Schweizer auszuweisen trachten, greifen sie zu einem vaterländischen Heldenspiel oder

zu einem mundartlichen Volksstück. Klassiker und Heimatspiele aber sind die Ausnahmen, die Allerweltstücke die Regel und Unterhaltung das Ziel der Bemühungen.

Die Heimattheater spielen aus Prinzip die Werke der schweizerischen Dramatiker, früher die vaterländischen Dramen, heute die Volksstücke. Sie bevorzugen die Mundart und erstreben die Entwicklung eines eigentümlich schweizerischen, realistischen Volkstheaterstils. Ihre Weltauffassung ist rational und diesseitig.

Die Volksspiele stellen sich bewusst gegen die Nachahmung der Berufsbühne. Sie knüpfen an die Ueberlieferung der schweizerischen Volksspiele des Mittelalters, der Renaissance, des Barock. Sie erneuern alte Texte und schreiben neue. Ihr Stoffkreis ist umfassend, er reicht vom Fastnachtsspiel bis zum Mysterium, vom Narren bis zum Herrgott. Der Stil ihrer Aufführungen und szenischen Mittel ist irrational, die Weltanschauung metaphysisch.

a. Die Dramatischen Vereine.

Die Hauptspielzeit der Dramatischen Vereine — wir bezeichnen sie so nach dem «Zentralverband», in dem die Gleichgesinnten zusammengeschlossen sind — ist die Fastnacht. Sie führt uns unmittelbar zu den Quellen dieser Spiel-Art. Der dunkle Drang nach Verwandlung treibt zur Zeit des Frühlingsanfangs den Menschen zur Maske: Frauen verwandeln sich in Männer, Männer schlüpfen ins Kostüm des Schwyzer Blätzlichleid oder der Einsiedler Märchler, ins Kostüm des Harlekin und Pierrot also, die späte Nachfahren der mittelalterlichen Teufel und der urweltlichen Dämonen sind. Sie «spielen» geräuschvoll und zu wilden Tänzen getrieben das Erwachen neuer Lebenskraft. Im Fastnachtsrausch schäumt das erhöhte Lebensgefühl. Die Maske vor dem Gesicht löscht die individuellen Züge und taucht das Menschenwesen in die Flut der namenlosen Gattung. Im Mimus, in der Commedia dell' arte, im Fastnachtsspiel, in der Posse steigen aus der Masse menschlicher Wesen Typen empor, das Männchen und Weibchen als Harlekin und Colombine, der Kuppler, der geprellte Alte — sie alle Narren der Lebenstribe. Ins Fastnachtsspiel mischt sich der Richter, der personifizierte Menschenverstand, der die Wirrnis zu lösen versucht. In der Posse steht der Richter unsichtbar über allen Irr-

wegen einer fröhlich verschlungenen Handlung, löst die Fäden lächelnd und knüpft sie neu zum stets vorausgewussten glücklichen Ende der bürgerlichen Verlobung oder Hochzeit. Meilenweit ist von da der Weg zur Tragödie. Dazwischen liegen die Provinzen des Pädagogischen im Märchenspiel, des Bürgerlich-moralischen im Sittenstück, des Politischen in den Staatsaktionen der Spanier und Franzosen, des Vaterländischen der Eidgenossen, des Sozialen bei den Naturalisten, des Religiösen in den Mysterien aller Zonen und Kulturen. Aber weder Mysterium noch Tragödie liegen im Kreis der Dramatischen Vereine.

In der Schweiz erleben wir ein stetes Ringen zwischen den anonymen Typen des Fastnachtsspiels und den geschichtlich-vorbildhaften Gestalten des Staatsspiels. Immer wieder versuchen Volkserzieher und Eiferer — dass es fast ausnahmslos Geistliche oder Lehrer sind, die den Kampf führen, ist bezeichnend — die Bühnen aus der triebhaften Spielfreude, die das nackte Leben preist, emporzureissen zu menschenwürdigen Gestalten und geistigen Auseinandersetzungen. Im Ueberbetonen des Mimenstückes kann sich in urwüchsigen Zeiten Kraft und Gesundheit eines Volkes offenbaren wie im mittelalterlichen Fastnachtsspiel oder Niedergang und Entartung wie in modernen Ehebruch- und Perversitätenstücken, deren brillante Machenschaft auch bei uns viele Male bewundert und begönnt wird. Das schweizerische Volkstheater steht noch heute zum grösseren Teil auf der nicht sehr kraftvollen, aber im ganzen gesunden Mitte der Posse und des bürgerlichen und bäuerlichen Rührstücks. Die Hüter dieser bekömmlichen und braven Bühnenware sind unsere «Dramatischen Vereine». F. A. Stocker zählte 1886 etwa achthundert, Robert Jakob Lang vierzig Jahre später über zweitausend. Lachlust und Rührung sind an keine europäische Grenzpfähle gebunden. Was sollen unsere Vereine ihre Gehirne anstrengen, wenn sie mit den landläufigen Theaterstücken des deutschen Sprachgebietes ihre Gelüste und ihre Kassen vollauf zu befriedigen vermögen? Es bedarf immer neuer und eindringlicher Mahnungen der Pädagogen, um sie zum Bekenntnis und zur Darstellung unserer eigenen Art zu überreden, zum Schweizer Volksstück, das keine verwaschene Allerweltsvisage, sondern ein klares, wenn auch oft etwas vierschrotiges Gesicht zeigt, zum vaterländischen Spiel, das in der Vielfalt aller staat-

lichen Gemeinschaften die besondere und unverwechselbar einmalige Schweizer Art bekräftigt, zum religiösen Spiel, das über die Lust am zeitlichen Dasein hinaus auf unvergängliche Ziele hinlenkt. Nur ungern folgen unsere Vereine diesem geistigen Aufgebot. Es ist ja so viel bequemer und so unendlich lustvoller, im alltäglichen Schlendrian fröhlich dahinzutappen. Wenn diese Spielvereine des Allerweltstheaters sich zu gediegeneren Leistungen aufrufen, dann zielt ihr Wunsch stets nach einer Verbesserung der Spieltechnik und nie nach seelenhafter Erneuerung. Und wo sollte der ehrgeizige Spieler des Allerweltstheaters die Spieltechnik besser kennen lernen als bei den mimischen Routiniers der Berufsbühne? Was ficht es die Leute an, dass diese Berufsbühnen, zu denen sie bewundernd emporschauen, noch heute zum grossen Teil Fremde sind oder Schweizer, die fremde Art geschickt nachahmen, um im fremden Ensemble bestehen zu können. Man will ja nur das Handwerk abgucken. Man veranstaltet dazu gelegentlich Regie- und Schminkkurse und holt sich als Helfer und Berater Operettenregisseure und Stadttheaterfriseure. Man veranstaltet Deklamations- und Spielkonkurrenzen, an denen in der Regel Teile aus Werken gespielt werden, für deren Gestaltung Laienkräfte nicht ausreichen. So wetteiferten zum Beispiel 1921 Vereine in der Darstellung von «Der Erbförster» von Otto Ludwig, «Wallensteins Tod» von Friedrich Schiller, «Der Sonnwendhof» von Salomon Mosenthal, «Schnupftabak» von W. Teschen, «Agnes Bernauer» von Friedrich Hebbel, «Liebelei» von Arthur Schitzler, «Kleptomanie» von Hartung und «Der ehrlicher Lump» von Emil Sautter — dies das einzige Schweizer Stück! An der Zwanzig-Jahrfeier des Zentralverbandes schweizerischer Dramatischer Vereine spielte man in einer Festvorstellung «Madame Sans-Gêne» von Victorien Sardou. Die Zeitschrift des Verbandes nannte sich Jahre lang «Der Dramatiker» und man meinte damit den Volksschauspieler, bis Robert Jakob Lang als Neubestellter, nur kurz amtierender Schriftleiter daraus «Die Volksbühne» machte. So standen die Dinge, bis im Jahr 1939 Walter Richard Ammann die Leitung übernahm und zunächst mit einer Erneuerung der Zeitschrift und dann der Spielkurse eine neue Ära begann, die offenbar einen Ausgleich zwischen dem üblichen Allerweltstheater und dem schweizerischen Heimatspiel erstrebt.

Der Spielplan der Dramatischen Vereine umfasst während der letzten hundertfünfzig Jahre, also in der zu Ende gehenden Theater-epoche, fünf Gruppen von Theaterstücken: das bürgerliche Lust- und Trauerspiel, das bäuerliche Volksstück; die Klassiker; Singspiel, Oper und Operette; das schweizerische Volksstück.

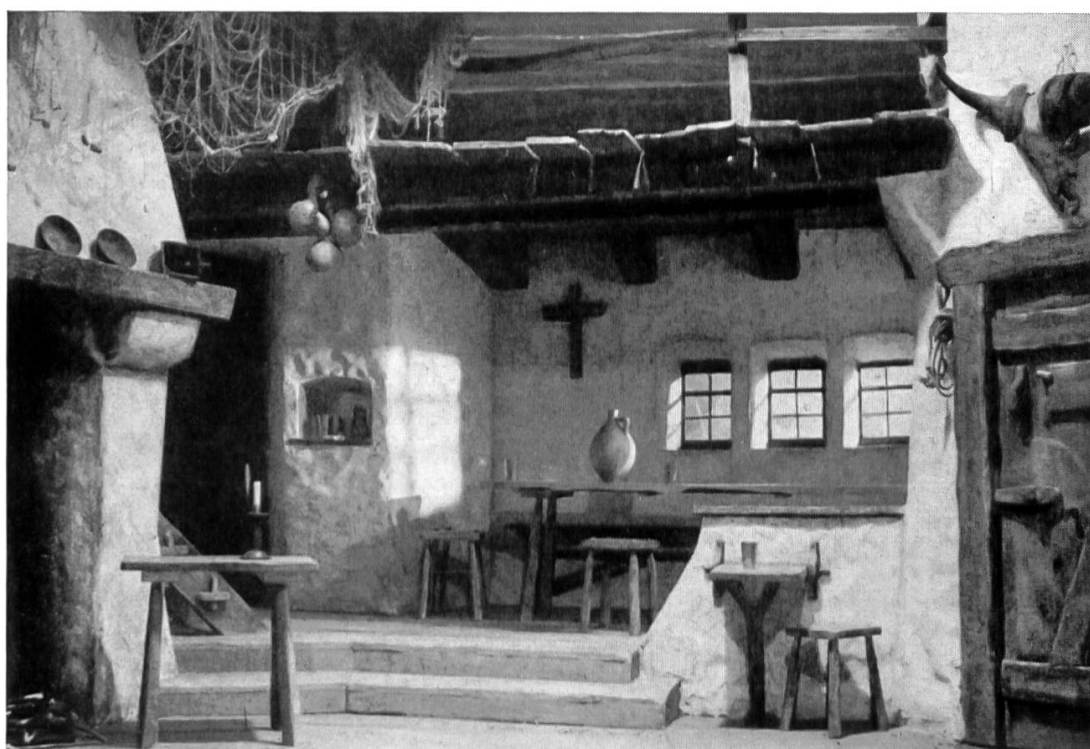
Das bürgerliche Lust- und Trauerspiel.

Die Aufklärung hat das Bürgertum geistig zusammengeschlossen, die französische Revolution gab ihm die Handlungsfreiheit, der Liberalismus die Macht. Die politischen Ideale des neu befestigten jungen Staates führten zum idealisierenden vaterländischen Drama, die sittlichen Ideale der Gegenwart aber fanden auf den Bühnen der Eidgenossenschaft keine Sprecher. Dafür nahm man begeistert das bürgerliche Drama des Auslands auf. Wandertruppen hatten es schon früh in die Schweiz gebracht. Die Koberweinsche Truppe spielte 1784 in Luzern Lessings «Emilia Calotti», die Voltolinische Gesellschaft 1787 Schillers «Kabale und Liebe» und vermittelte die Bekanntschaft mit den modischen bürgerlichen Rührstücken. «Verbrechen aus Ehrsucht» von August Wilhelm Iffland (aus Hannover 1759—1814) wurde von der Koberweinschen Truppe in Luzern schon im Erscheinungsjahr des Stückes 1784 gespielt. Mit dem Drama «Die Jäger» (von 1785) von Iffland, der damals bereits seit elf Jahren Direktor des Nationaltheaters in Berlin war, eröffnete die 1806 gegründete Luzerner Theater- und Musik-Liebhabergesellschaft am 18. Jänner 1807 ihre Tätigkeit. Im Herbst des gleichen Jahres folgten noch drei weitere Werke Ifflands, «Die Aussteuer», «Das Vaterhaus» und «Der Herbsttag». Daneben standen zwei Werke von August von Kotzebue (aus Weimar 1761—1819): «Der Besuch oder die Lust zu glänzen» und «Das Standrecht». Iffland schrieb insgesamt 63 Stücke, Kotzebues Dramatische Werke sind in 44 Bänden gedruckt.

Die Dramatischen Vereine sind Kotzebue treu geblieben bis zum heutigen Tag, wie einige wenige Beispiele zeigen mögen. Gespielt wurden «Menschenhass und Reue» in Olten 1817, in Luzern 1827 und an vielen andern Orten bis in unsere Tage; «Die Zerstreuten» in Buochs 1860, in Reiden 1866, in Entlebuch 1877, in Bülach 1922; «Der Schutzgeist» in Buochs 1913 und 1929. Auch Roderich Benedix (aus Leipzig 1811—1873) ist bis heute mit zahlreichen Werken auf den schweizerischen Volksbühnen vertreten.



Mittelschulbühne. Collegio Papio Ascona. Hexe von einem Jüngling dargestellt.
Das alte Volksspiel vom Faust. Erstaufführung in italienischer Sprache.



Mittelschulbühne. Collegio Papio Ascona. Oben: Hexenküche zu « Faust ». Unten: Die Sust in Brunnen zu Paul Schöecks « Tell ». Erstaufführung in italienischer Sprache. Bühnenbilder und Spielleitung P. Hugo Sander.

Auffallend ist, dass der ernsthaftere Iffland lange nicht die grossen Aufführungszahlen erlebt wie der gewandte, weltkundige und oberflächlichere Kotzebue. Sie alle aber übertrifft an Volkstümlichkeit und Unverwüstlichkeit bis in unsere Tage Charlotte Birch-Pfeiffer (aus Stuttgart 1800 — 1868). Als berühmte Tragödin des Münchner Hoftheaters hat sie halb Europa bereist. 1837—1843 leitete sie das Zürcher Stadttheater, im September und Oktober 1840 gastierte sie mit ihrer Truppe im Stadttheater Luzern. Sie hat während vierzig Jahren jährlich ein Stück geschrieben, das jeweils an sämtlichen deutschen Bühnen aufgeführt wurde. Es dürfte auch wenige schweizerische Volksbühnen geben, die nicht eines oder mehrere ihrer Werke darstellten. Die Stoffe nahm sie aus den Romanen ihrer Zeit. Mit sicherem Instinkt spürte sie den dramatischen Kern auf, geschickt fügte sie Szene an Szene. Ihr tränenreiches Theater ist der Triumph des guten Herzens und der wohlanständigen Bürgerlichkeit. Die bei uns meistgespielten Stücke sind das «Pfefferrösel» (Reiden 1828; Zug 1845, Buochs und Stans 1865, Entlebuch 1869, Andwil 1888, Buochs 1928, Triengen 1938), «Der Goldbauer» (Reiden 1873, 1884, Eglisau 1905, Herisau 1920, Bülach 1922, Dübendorf 1927, Einsiedeln 1928, Dielsdorf 1931); «Der Leiermann und sein Pflegekind» (Zug 1867, Reiden 1886, Untersiggental 1921); «Der Glöckner von Notre Dame» (Stäfa 1931). Aber auch «Nacht und Morgen», «Steffen Langer», «Die Grille», «Der Gamskönig», «Peter von Szapar», «Hinko» und andere Stücke werden immer noch gespielt.

Von den vielfältigen Spielkünsten Charlotte Birch-Pfeiffers führen drei Wege in die Gegenwart: zum Sentimentalen, zum Derb-Komischen, zum Derb-Bäuerlichen.

Das sentimentale Stück mündet aus in Wilhelm Meyer-Försters «Alt Heidelberg» (Uraufführung Berlin 1901; Uebersetzung in 22 Sprachen: Olten 1921, Interlaken 1922, Stäfa 1924, Bülach 1925 und 1931, Wohlen 1938) und ähnliche Herrlichkeiten deutscher Barone und Komptessen. Das Lustspiel endet in den leeren und lauten Possen der Schwankschreiber Oskar Blumenthal und Gustav Kadelburg («Grosstadtluft» Wohlen 1920, Olten 1922, Interlaken 1923, «Im weissen Rössl» Wohlen 1899, Herisau 1913, Reiden 1922, Interlaken 1924, Davos 1926 und 1931, Sursee 1933) und Arnold und Bach («Die spanische Fliege»: Oerlikon 1922 und 1938, Interlaken

1933, «Der keusche Lebemann» Stäfa 1932, Neuhausen 1934, «Der wahre Jakob» Olten 1927, Neuhausen 1928, Altstetten 1929, Gerliswil 1930, «Hurra ein Junge» Beinwil 1931; als «Hurra e Bueb» erhielt er gar vom Basler Stadttheater die Ehre einer Uebersetzung in die Mundart).

Ja sogar der amerikanische Kriminalreisser «Der Hexer» von Edgar Wallace (Brienz 1938) und das religiöse Sensationsstück «Die erste Legion» (Sargans 1936) fanden den Weg zu den Dramatischen Vereinen.

Das bauerliche Volksstück.

Selten erscheinen auf unsern Vereinsbühnen die klassischen Volksstücke von Ludwig Anzengruber. Nur dem «Meineidbauer» begegnen wir einige Mal: Reiden 1892, Eglisau 1906 und 1922, Richterswil 1921, Oerlikon 1926. Karl Schönherrs Werke blieben fast ganz unbekannt. In Interlaken wird 1921 «Glaube und Heimat» gespielt. Dafür schiessen die sentimentalen Schmarren der Nachahmer üppig ins Kraut. Hunderte von Aufführungen erlebte das unsterbliche «'s Nullerl» (1885) von Carl Morré (aus Klagenfurt 1832—1897), selten erscheint sein «Pfarrer von Altleuten». Heiss geliebt wird die «Geyer-Wally» (1880), das einzige Stück von Wilhelmine von Hillern (aus München 1836—1916), der Tochter von Charlotte Birch-Pfeiffer. Rund um «Nullerl» und «Wally» zieht eine unabsehbare Schar bairischer und tirolischer Bauernstücke ins Land. Krampfhaft versuchen die guten Schweizer Dorf-mimen zuerst hochdeutsch, dann bairisch und tirolisch sich zu gebärden. Nur die eigene Art und Sprache zu entdecken, scheint ihnen auf der Bühne Beschwerden zu bereiten. Setzen wir ein paar Titel, Spielorte und Spieljahre her aus der Zeit der «Tirole-rei»; viel gespielt wurden «Jägerblut» (1891) von Benno Rauchenegger (aus Memmingen 1843 — 1910, gestorben in München); Höngg 1918 und sein «Amerika-Seppl» (1898): Herisau 1931. «Der Herrgottsschnitzer von Ammergau» (1880) von Ludwig Ganghofer (aus Kaufbeuren 1855—1920) erscheint in Entlebuch 1898, Bülach 1923, Reiden 1921, «Die Besenbinderlist» von E. Schönholzer in Gerliswil 1928, Untersiggental 1929, Kriens 1938; «Dem Achmüller sein Recht» von Egon Hodeberg in Höngg 1932, Buochs 1902, Untersiggental 1932; «Leonore die Grabesbraut» von Siegfried Philippi in Oerlikon 1915, Eglisau 1924, Dübendorf 1930; «Hanni,

die Braut des Wildschützen» von Bernhard Meinicke, einem Ehrenmitglied des Zentralverbandes, in Töss 1912, Herisau 1913, Oerlikon 1916, Neuhausen 1918 und 1928; «Der Tatzelwurm» von Hermann Schmid in Reiden 1903, Eglisau 1913 und 1928, Uetikon 1924.

Die Klassiker.

Beim Durchstöbern der Spielpläne begegnet man den Klassikern selten. Offenbar fühlt man — das ist kein schlechtes Zeichen — dass diesen anspruchsvollen Werken weder Spielleiter, noch Darsteller oder szenische Mittel gewachsen wären. Schiller allein hat eine gewisse Volkstümlichkeit erlangt. Ueberall gespielt ist sein «Tell». Dann und wann begegnet man seinen bürgerlichen Dramen «Kabale und Liebe» (Buchberg 1930, Bülach 1932, Töss 1915, Langenthal 1932) und «Die Räuber» (Olten 1816, 1837, Höngg 1895, Diessenhofen 1905, 1923, Altstetten 1925). Selten sind Aufführungen der «Turandot» (Stäfa 1926, Herisau 1927) und von «Wallensteins Tod» (Olten 1880, 1923), der «Maira Stuart» (Reiden 1926). Goethes «Goetz» wird von August Schmid 1908 im Freien in Diessenhofen gespielt. Kleists «Kätchen von Heilbronn» taucht 1900 in Beinwil auf, Calderon ist ein einziges Mal, mit «Das Leben ein Traum» in Zug 1844 vertreten, Grillparzer ist uns gar nie begegnet. Shakespeare ist vertreten mit dem «Kaufmann von Venedig» Olten 1824, Solothurn 1836, mit «Othello» Solothurn 1839, «Romeo und Julia» Solothurn 1840, «Der Widerspenstigen Zähmung» Zug 1926. Ganz wenige Bühnen haben sich an eine ganze Reihe von klassischen Werken gewagt. So spielte die Theatergesellschaft Triengen im Kanton Luzern nacheinander «Die Jungfrau von Orleans» 1924, «Tell» 1925, «Caesar» von Shakespeare 1926, «Die Räuber» 1927, «Die versunkene Glocke» von Gerhart Hauptmann 1928, «Der Verschwender» von Ferdinand Raimund 1929, «Das Kätchen von Heilbronn» 1930, «Lumpazivagabundus» 1931 — um dann plötzlich abzdrehen zum «Glückmädel» 1932 und zur «Herzenskönigin» 1933! Man muss, besonders in der Innerschweiz, neben dem Spielplan der Volksbühnen vergleichend den Spielplan der Kollegien halten, die regelmässig seit hundert Jahren bis heute, an der Fastnacht Klassiker und Opern aufführen, und die Festspiele und Mysterien des Volkes mitbetrachten, um die Fülle des Gebotenen würdigen zu können.

Singspiel, Oper, Operette

bilden die vierte Gruppe im Spielplan der Dramatischen Vereine. Gern spielt man einige liebenswürdige Werke von Ferdinand Raimund (aus Wien 1790—1836): «Der Verschwender», «Der Bauer als Millionär», und von Johann Nestroy (aus Wien 1801—1862): «Lumpazivagabundus». Seit etwa zwanzig Jahren werden auf grossen Volksbühnen immer häufiger auch Spielopern und Operetten aufgeführt. Beliebt ist die «Preziosa» von Carl Maria von Weber, oft gespielt werden «Regimentstochter», «Glocken von Corneville», «Dorf ohne Glocke», «Vogelhändler», «Der fidele Bauer», «Zar und Zimmermann», «Waffenschmied», «Martha», «Postillon von Lonjumeau», «Hans Sachs», «Weisse Dame», «Zigeunerbaron», «1001 Nacht» — aber auch die leichtgeschürzte Operette findet Eingang ins Dorftheater «Die goldne Meisterin», «Im weissen Rössl», «Die Winzer Lisl», «Das Mädchen von Helgoland» usw. Sursee wagt sich sogar an Beethovens «Fidelio». Eine ganze Anzahl von Volksbühnen hat sich fast ausschliesslich der Oper und Operette verschrieben: Wil-Sankt Gallen, Zug, Entlebuch, Sursee.

Das schweizerische Bühnenstück.

Ueber Anteil und Bedeutung des fremden und des schweizerischen Bühnenstücks der zweitausend Theatervereine könnte man sich nur ein Urteil bilden, wenn ihre Spielpläne irgendwo gesammelt und erreichbar wären. Die Theaterforschung hat das 19. Jahrhundert noch kaum mit einem Blick gestreift. F. A. Stocker hat in den achtziger Jahren zum ersten Mal nach Schweizer Werken auf den Volksbühnen Ausschau gehalten und festgestellt, dass in den Jahren 1880—5 insgesamt 792 Vereine 2040 Stücke aufführten, worunter sich 199, also weniger als ein Zehntel vaterländische Dramen befanden. Die meist gespielten Stücke waren: «Das Gottesgericht» von M. A. Feierabend 27 Mal, «Die Hexe von Gäbisdorf» von Ph. W. Kramer 24 Mal, «Gemma von Arth» von Thomas Bornhauser 23 Mal, «Tell» von Friedrich Schiller 14 Mal, «Die Schlacht bei Sankt Jakob an der Birs» von B. Platowitsch 14 Mal, «Die Nonne von Wyl» von E. G. J. Sailer 10 Mal, «Das Landrecht von Solothurn» von Adrian von Arx 6 Mal, «Alte und neue Liebe oder die Mühle von Stansstaad» von Theodor Meyer-Merian

5 Mal, «Der Hörige» von B. Müller 5 Mal und «1798 Nidwaldens Aufstand» von Hartmann von Baldegg 5 Mal. Das vaterländische Spiel stand im Brennpunkt aller Wünsche. Trotzdem schenkt F. A. Stocker auch bereits dem mundartlichen Volksstück seine Beachtung. Er stellt fest, dass die Zahl der Mundartstücke «sich seit einigen Jahren bedeutend vermehrte» und namentlich im Kanton Zürich mit Vorliebe gepflegt werde. «Im Dialektstück liegt der wahre Volkscharakter, da liegt die Volksseele, das Gemüt. Das Dialektstück ist heimelig, wie ein Hebelsches Gedicht. Die Poesie lässt sich darin ebensogut wie im Hochdeutschen verwerten und wenn die Mundart literarisch auch nicht so hoch steht, wie das Hochdeutsche, so ist sie doch immerhin unserem Volksleben entsprechend und eigen. Das Volksstück ist eifrig zu kultivieren. Es ist eine berechnigte Eigentümlichkeit, die uns wohlansteht.»

Betrachten wir den Anteil des schweizerischen Theaterstücks, des hochdeutschen vaterländischen und des mundartlichen Volksstücks im Spielplan von zehn Dramatischen Vereinen in zehn verschiedenen Kantonen in den Jahren 1900 — 1942.

Zehn Spielpläne Dramatischer Vereine 1900 — 1942.

	1	2	3	4	5	6	7	8
	Bürgerliches Drama Rührstück Kostümstück.	Schwank hochdeutsch	Volksstück bairisch- tirolisch.	Klassiker	Oper, Operette Singspiel.	Vaterländ. Drama	Schweizer Volksstück beiter.	Schweizer Volksstück ernst.
1. Herisau	6	13	10	3	—	5	20	4
2. Sargans	21	—	11	2	5	5	—	1
3. Zug	—	1	—	1	16	—	—	1
4. Richterswil	1	1	9	—	—	4	6	—
5. Wohlen	4	9	3	—	3	3	6	—
6. Einsiedeln	3	2	1	—	4	—	3	—
7. Buochs	13	—	6	—	—	3	8	—
8. Reiden	11	5	8	1	—	4	10	—
9. Interlaken	4	9	2	—	—	2	3	—
10. Olten	7	12	1	3	2	6	1	—

Bemerkungen zum Spielplan.

Die Zahlen vor den Stücken beziehen sich auf die Kategorie der Dramen.

Herisau. Der Dramatische Verein, gegründet 1892, spielte: 4: «Turandot» 1926, «Minna von Barnhelm» 1939, «Wallensteins Lager» 1939. — 6: «Helvetia», Festspiel von Heinrich Weber 1901, «Schultheiss Wengi» von Fr. Rödiger 1902, «Der letzte Landenberg auf Schloss Elgg» von Alfred Huggenberger 1904; «Arnold von Melchtal» von Gottlieb Fischer 1910. — 7: Bemerkenswert sind die Appenzeller Volksstücke: «D'Säntis-Bah» von E. Jucker 1910, «Appe-

zeller-Sennelebe» von Jakob Hartmann, 1914 an der Landesaussstellung Bern gespielt, 1935, «D'Gäshalde» von Jakob Hartmann 1920. — 8: «Josepha» von Ernst Zahn 1917, «Lienhard und Gertrud» von Hermann Hoffmeister 1924, «Der Verschollene» von Jakob Muff 1935, «Das Dorngrüt» von Hans Korrodi 1936.

Sargans: Die Theatergesellschaft, gegründet 1833, spielte u. a.: 1: 10 Stücke von Kotzebue, 3 von Charlotte Birch-Pfeiffer, «Die erste Legion» von E. Lavery 1936, «Der verlorene Sohn» von Erich Eckert 1937. — 4: «Die Räuber» 1903, «Turandot» 1931. — 5: «Der Verschwender» von Raimund 1924, 1936, 1941, «Lumpazivagabundus» von Nestroy 1938, «Das Dorf ohne Glocke» 1942. — 6: «Adrian von Bubenberg» von Jakob Grüniger 1904, «Die Nonne von Wil» von C. G. J. Sailer 1922, «Tell» von Schiller 1929 und 1939, «Marignano» von Wiegand 1935. — 8: «Herkules» von Fritz Lendi, Redaktor in Ragaz, der selber Regie führte.

Zug. Aufführungen sind seit dem 15. Jahrhundert bezeugt, zahlreiche Texte sind erhalten. Siehe Eberle, Theatergeschichte der innern Schweiz. Die Theater- und Musikliebhaber-Gesellschaft wurde 1808 gegründet. Im Spielplan stehen die üblichen Stücke von Kotzebue, Birch-Pfeiffer usw. Seit 1859 werden gelegentlich Opern aufgeführt, bis 1891 insgesamt 10. In dieser Zeit tauchen nur zwei vaterländische Stücke auf: «Arnold von Winkelried» von Johann Jakob Hottinger 1810 und «Die Nonne von Wyl» 1879. 1901 wurde zum letzten Mal im alten Theater gespielt (Der Verschwender), der neue Theaterbau 1910 eröffnet. Seither wird fast ausschliesslich die Spieloper gepflegt. Zug hatte in Bonifaz Kühne und G. Fessler-Henggeler ausgezeichnete musikalische Leiter. Die Regisseure stellte jeweils das Stadttheater Zürich: Hans Rogorsch, Carl Schmid-Bloss, Hans Zimmermann und Carl Goldner. Gespielt wurden seit 1910: 2: «Der Raub der Sabinerinnen» von Schönthan 1929. — 4: «Der Widerspenstigen Zähmung» von Shakespeare 1926. — 5: «Die weisse Dame» von Boieldieu 1910, «Martha» von Flotow 1911 und 1930; «Das Glöckchen des Eremiten» von Maillart 1912, «Die Regimentstochter» von Donizetti 1913, «Stradella» von Flotow 1914, «Hans Sachs» von Lortzing 1917, «Der Freischütz» von Weber 1923, «Der Bettelstudent» von Millöcker 1925, «Der Zigeunerbaron» von Strauss 1927, «Gasparone» von Millöcker 1928, «Der Vogelhändler» von Zeller 1931, und 1932, «1001 Nacht» von Strauss 1933, «Sissy» von Fritz Kreisler 1935, «Die Fledermaus» von Strauss 1936, «Im weissen Rössl» von Ralph Benatzky 1938. 8: «Selig die Hungernden», Dramatische Dichtung von Theodor Hafner, Zug, Uraufführung. Die Zuger Bühne zeigt, obwohl sie von Laien getragen wird, ausgeprägte Züge eines kleinen Stadttheaters.

Richterswil. Der Dramatische Verein wurde 1893 gegründet und spielte in der Regel nur alle zwei Jahre. Das bairisch-tirolische Volksstück nimmt im Spielplan den breitesten Raum ein. 6: «Niklaus von Flüe» von Hermann Stegemann 1903, «Hermann von Reinach» von Wunderlin 1909, Landammann von Reding» von Rieser 1913, «Hans Waldmann» von Karl Spindler (geschrieben 1837!) 1936. — 7: «Dem Bollme si bös Wuche» von Huggenberger 1919,

«Die Alte und die Junge» von August Corrodi 1922, «De Tierbändiger» von Andreas Zimmermann 1932, «D'Familie Schlumpf» von Emil Sautter 1938, «Der verkaufte Grossvater» von Kägi-Streicher (aus dem Bairischen in eine unserer Mundarten übersetzter Schwank!) 1942.

Wohlen: Der Dramatische Club wurde 1892 gegründet. 5: «Preciosa» 1906, «Lumpazivagabundus» 1909, «Die Glocken von Corneville» 1911. — 6: «Niklaus von Flüe» von Hermann Stegemann 1902, «Tell» von Schiller 1904, «Adrian von Bubenberg» von G. Grüninger 1913. — 7: «Wie d'Ware! würkt» 1900, «Das Volk der Hirten» 1918, «D'Familie Schlumpf» 1922, «De Grochsi» von Molière-Bader 1926, «E gfreuti Abrächnig» 1928, «En tunkle Punkt» von J. Stebler 1930.

Einsiedeln: Theatergesellschaft gegründet 1884. Reizendes Dorftheater im ehemaligen 1737 errichteten Kernenhaus. 5: «Das Zauberschloss», Märchenoper von Theobald Masarey, Musik von Carl Detsch 1903, «Das Singvögelchen» Liederspiel in einem Akt, Musik von Hauptner, «Der grosse Schatz», Singspiel in einem Akt, Musik von Franz Th. Cursch-Bührer 1905, «Arnold von Melchtal», Oper in drei Akten von P. Augustin Benziger, Musik von Pfarrer Thaddaeus Müller 1922. — 7: Drei Stücke von Andreas Zimmermann «De Wittlig» 1923, «Aelplerchilbi» 1924, «De Tierbändiger» 1931. Ueber die Calderon-aufführungen: Theaterkultur-Jahrbuch III. Ueber das Einsiedler Klostertheater: Theaterkultur-Jahrbuch II.

Buochs: Theatergesellschaft gegründet 1860. Eigenes Theaterhaus. 6: «Gemma von Arth» 1927. — 7: Von Andreas Zimmermann: «De Chrämehälmi» 1921, «Aelplerchilbi» 1922, «De Wittlig» 1923 und 1931, «Der Adlerjäger von Uri» 1939. — Von F. H. Achermann: «Der Wildhüter von Beckenried» 1924, «Der Spysgeist vom Buochserhorn» 1936, «Der Rottmeister von Flüe» 1937. Städtische Berufsregisseure leiten die Aufführungen 1900—1903 sowie seit 1924.

Reiden: Theatergesellschaft seit 1865. 4: «Maria Stuart» 1926. 6: «Gemma von Arth» 1907, «Marignano» von Wiegand 1924, «Tell» von Schiller 1929, «General Sutter» von Caesar von Arx 1930. 7: «Die Schmuggler» von A. Dinter 1908, 1920, 1925, «Aelplerchilbi» 1916, 1933, «De Wittlig» 1941, «E gfreuti Abrächnig» 1940.

Interlaken: Dramatische Gesellschaft seit 1906. 4: u. a. «Der Strom» von Max Halbe 1925: 5: Schwänke von Arnold und Bach, Blumenthal und Kadelburg, «Arm wie eine Kirchenmaus» von L. Fedor. — 5: «Preciosa» 1908. — 6: «Klaus Leuenberger» von A. Heimann 1909, «Jürg Jenatsch» von Richard Voss 1907 und 1927. Mitwirkung in den Tell-Freilichtspielen 1912, 1913, 1914, 1931—1939. 7: «Knörri und Wunderli» 1907, «D'Schmocker-Lisi» 1918, beide von Otto von Greyerz, «Im Rockhall» von E. Endres 1937.

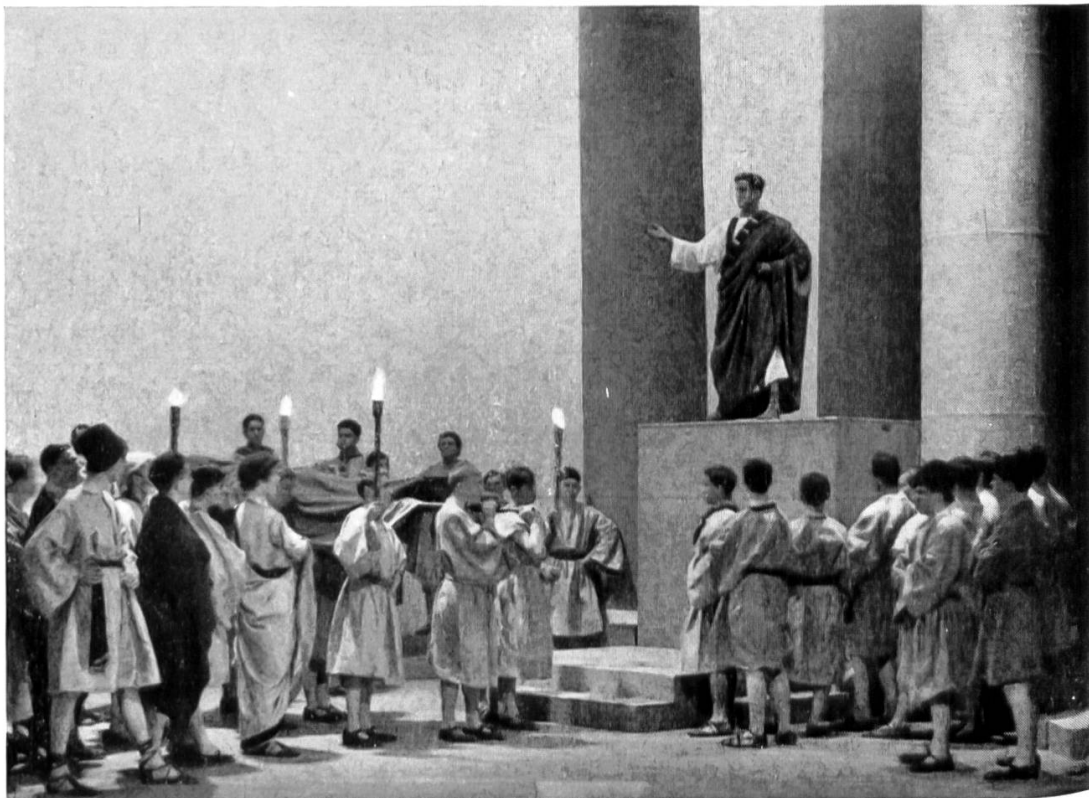
Olten. Regelmässig Aufführungen seit 1795. Die Theatergesellschaft 1816—1837 spielt sieben Stücke von Kotzebue, drei von Schiller «Die Räuber» 1816, «Tell» 1829, «Kabale und Liebe» 1832, «Der Kaufmann von Venedig» von Shakespeare 1824, «Joseph», Oper von Méhul 1836. Die musikalisch-

theatralische Gesellschaft 1937—1860 bevorzugt Opern, die Liebhabertheatergesellschaft 1870—1912 pflegt den üblichen Spielplan mit Opern und Schwänken. Von Schiller erscheinen «Tell» 1877, «Wallensteins Tod» 1878, «Maria Stuart» 1880. Die Dramatische Gesellschaft Olten wurde 1920 gegründet. Im Spielplan stehen u. a. 4: «Egmont» 1921, «Wallensteins Tod» 1923, «Caesar» von Shakespeare 1942. 5: «Preciosa» 1914, «Wildschütz» 1919. 6: «Tell» von Schiller 1929 und 1941, «Der Helfer» von Adrian von Arx (Uraufführung) 1930, «Die Schweizergarde» von W. J. Guggenheim (Uraufführung) 1934, «Grauholz und Neuenegg», Einakter von Alfred Fankhauser und «Soldaten werden Könige» von W. R. Ammann (Uraufführung) 1940. 7: «Die Venus vom Tivoli» von Peter Haggenschmacker 1932. Ausserdem: «Flachsmann» 1920, «Alt Heidelberg» 1921 und 1933, «Grosstadtluft» 1922, «Tantris der Narr» von Ernst Hardt 1924, «Graf Essex» von Heinrich Laube 1925, «Als ich noch im Flügelkleide» von Kehm und Frehse 1926, «Jugend» von Max Halbe 1927, «Der wahre Jakob» von Arnold und Bach 1928, «Ein Spiel von Tod und Liebe» von Romain Rolland 1928, «Die Logenbrüder» von Laufs und Craatz 1931, «Towarisch» von Jacques Deval 1935, «Unentschuldigte Stunde» von Békeffi und Stella 1936, «Matura» von Ladislaus Fodor 1937, «Das Märchen von der Gerechtigkeit» von Fodor 1938. Charakteristikum des Spielplans: Stadttheater mit Laienspielern.

Während 42 Jahren, also seit 1900, haben zehn Spielvereine in zehn verschiedenen Kantonen 273 abendfüllende Stücke aufgeführt. 173 ausländischen Bühnenwerken stehen insgesamt 95, also 58,3 % einheimische gegenüber. 32 vaterländische Dramen und 57 heitere Mundartstücke, aber nur sehr wenige ernste, vielleicht kein einziges künstlerisch belangvolles Dialekt drama. Schillers «Tell» steht mit der grössten Aufführungszahl in 5 spielenden Vereinen in 13 Spielzeiten (dabei allerdings sieben Spielzeiten in Interlaken) an der Spitze der vaterländischen Spiele, die Schwänke von Freuler und Jenny an der Spitze der heitern Schweizer Volksstücke. Gepackt von der patriotischen Hochflut, die beide Weltkriege auslösten und gedrängt von den unermüdlichen Rufen nach einer eigenartigen schweizerischen Spielkunst, griffen die Dramatischen Vereine seit 1917 in vermehrtem Masse nach schweizerischen Werken. Der fast völlige Verzicht auf die Darstellung des ernsthaften Dialektstücks ist keine Ueberraschung. Aus allen Mundartschwänken blickt der alte Fastnachtsnarr, der früher in fremden bunten Lappen spielte und sich nun fröhlich die schweizerische Schellenkappe auf den Kopf drückt. Schreibgewandte Eidgenossen haben den Kotzebues und Benedixen das Handwerk abgeschaut und liefern Schwänke am laufenden Band. Sogar das Bünd-



Hochschulbühne Basel. Dikaiopolis und Hetären, aus «Die Acharner» von Aristophanes, 1937 griechisch und in Masken gespielt. Spielleitung: K. G. Kachler.
Masken: Max Breitschmid.



Mittelschulbühnen. Oben: Sarnen 1938. «Wallensteins Tod» von Schiller. Rathaus zu Eger. Im Hintergrund, ins Bühnenbild einbezogen, die Treppe, die in den Schnürboden hinaufführt. Unten: Einsiedeln 1938. «Cäsar» v. Shakespeare. Forum.

nis zur Steigerung der Produktion sind sie eingegangen. Freuler und Jenny sind fast so unzertrennlich wie Blumenthal und Kadelburg oder Arnold und Bach. Kaspar Freuler erzählt (im «Dramatiker» 1929, S. 62) wie «E gfreuti Abrächnig» entstand: «Auf ungezählten Spaziergängen mit erheblichem Stimmenaufwand war die Entwicklung soweit gediehen; nun folgte eine summarische schriftliche Zusammenstellung der Szenenfolge, so eine Inhaltsangabe nach der Art oberer Realschulen. Und jetzt? Wir haben keinen Grund, aus der Art unseres Zusammenarbeitens ein Geschäftsgeheimnis zu machen. Wir lesen die vielen knapp geschriebenen Szenen, nachdem Charakter, Sprechweise, Temperament etc. der Einzelnen bestimmt sind, zur textlichen Ausarbeitung einfach nach Guffinden aus; dem einen liegen die Süssholzraspelszenen besser und derlei, der andere verfügt eher über die Fraktur für knorzige Schwiegerväter — kurzum, nach zwei, drei Monaten hat jeder seine paar Dutzend Seiten beieinander, manchmal in einem Zug hingehauen, manchmal Seite für Seite herausgekrampft. Jenny kommt mit saubern Schreibmaschinenseiten; meine Fortbildungsschüler überlassen mir zum Glück ein Quantum weisser Heftblätter. Man vergleicht, liest vor, man nickt oder schüttelt den Kopf, man streicht, glättet die Nähte, die Uebergänge, korrigiert, zieht die Fadenschläge heraus — Zeit brauchts allerdings . . . Manchmal geraten wir ein bischen hintereinander — manchmal aber ist's ein ganz vergnügtes, ja kreuzfideles Weiterarbeiten an Samstagen und Sonntagen . . .» Seht, so wird es gemacht, ihr unerfahrenen Hirtenknaben! Und wo die Erfindungskraft versagt, gibt es noch andere Möglichketien, den dörflichen Pegasus aufzufüttern. Man entleiht sich von den Possenfabrikanten des Auslands eine Spielidee und schreibt ein neues Stück drumherum, lässt die Leutchen eine kauderwelsche Mundart reden und legt ihnen ein heimatliches Kittelchen an — und wer merkt alsdann, ob wir das Stück eines Fremden oder eines Landsmanns vor uns haben? Noch einfacher ist es, wenn man fremde Stücke ganz einfach in die schweizerische Mundart übersetzt. Dass unsere Berufsschauspieler, die sich ihr Leben erspielen oder erfilmen müssen, zeitweise den bequemsten Weg nach neuen Rollen gehen und wahllos drauflosübersetzen, ist verzeihlich und verständlich. Dass unsere Dramatischen Vereine aber auf die aufgebügelten

Ladengaumer hereinfallen, auf «Hurra, e Bueb» oder «Der verkaufte Grossvater», kennzeichnet ihr Tun: sie haben wieder, was sie wollen, den lauten und leeren Schwank oder das Rührstück und vermeinen zugleich dem Rufe nach schweizerischen Werken Genüge getan zu haben — denn sie spielen ja in der Mundart. Auch wenn es nur eine Allerweltsmundart ist! Indes Otto von Greyerz für das umweltechte Volksstück die reine, unverfälschte, zur Kunstsprache erhobene Mundart fordert und sie geradezu als Wertzeichen des dichterischen Spiels preist, spricht die «Volksbühne» aufatmend vom «Umbruch im Laienspiel» ausgerechnet im hochgepriesenen «Steibruch» von Albert Jakob Wellti, der doch keine unverwechselbar eigenständige Mundart aufweise. Das Thema des «Steibruch» entspricht wohl eher der Problemstellung des Berufstheaters. Berufsschauspieler haben es an der Landesausstellung uraufgeführt. Alle städtischen Bühnen haben es nachgespielt. Das Volkstheater hat das Stück übernommen, nicht weil es volkstümlich wäre, sondern weil Landesausstellung und Stadtbühnen damit einen weithin sichtbaren Erfolg davontrugen. Und der freudig verkündete «Umbruch» ist nichts anderes als der Wunsch in der eigenen Brust, den Schwankschreiber an Stelle des Dichters zu setzen. Dass man sein Gewissen dabei mit dem Werk eines Dichters beschwichtigen kann, ist wahrhaft ein Meisterstück der Selbsttäuschung.

Die schweizerischen Dramatischen Vereine sind in der Regel reine Unterhaltungsstätten. Sie stellen an ihr Publikum keine geistige Ansprüche. Ihre Vorbilder sind die Berufsbühnen und zwar in der Gestaltung des Spielplans als auch in der Art der mimischen und szenischen Darstellung. Sie bevorzugen den Schwank und das bürgerliche und bäuerliche Rührstück. Ihr Spielplan reicht im ausländischen Stück von Kotzebue bis Arnold und Bach. Die Dramatischen Vereine sind konservativ. Sie wagen nur mindestens dreissig Jahre lang oder auf den Berufsbühnen erprobte Stücke, die in ihrer Mentalität meistens ebenso alt sind. Sie verabscheuen das Wagnis, denn es könnte Geld kosten. Sie haben kein Gefühl für das Kommende, denn es könnte beim Zuschauer Widerspruch erregen. Ihr Stolz ist es, einem Berufsregisseur, in der Regel einem ausländischen, die Spielleitung ihrer Stücke anzuvertrauen. Wenn ihr Dorftheater auf den Tupf dem nächsten Stadt-

theater gleicht und wenn die Dorfzeitung schreibt, seine schauspielerischen Leistungen stünden in nichts dem Stadttheater nach — im Gegenteil, «die dort» könnten von den Dilettanten noch lernen, ist ihr Ehrgeiz erfüllt. Sie habe kein besonderes Verständnis für das wesentlich Schweizerische, denn ihre Unterhaltungsstücke angehören dem Allerweltsmimus. Sie spielen Sardou so gern wie Benedix. Sie lieben das Hochdeutsche, denn erstens ist es die Sprache der von ihnen bewunderten städtischen Bühnen und zweitens kommt sie als «Fremdsprache» ihrem Drang nach Verwandlung entgegen. Sie radebrechen bairisch und tirolisch und schauen mitleidig auf die einheimische Mundart herab. In Zeiten eines erhöhten vaterländischen Gefühls aber, wenn es zum guten Ton gehört, sich auch einmal recht gut schweizerisch zu gebärden, dann verstehen sie es trotzdem, ihrer Mimenart treu zu bleiben. Sie wählen Werke schweizerischer Autoren, die denen der Kotzebues, Arnolds und Bachens kaum nachstehen. Sie greifen nach Uebersetzungen fremder Possen. Sie bevorzugen unter den schweizerischen Dialektdramen jene, die keine ausgesprochene Umwelt und keine wesenhafte Mundart zeigen, denn sie ziehen das mühelos spielbare Werk dem schwierigen vor, das Einführungskraft, Ernst und Ausdauer verlangt.

Wert und Geltung der Dramatischen Vereine aber liegen in drei Tatsachen beschlossen:

1. Sie erhalten die **Spielfreude am unbeschwertem Mimus**, also an der primitivsten Form des Theaters bei den Spielenden und die Schaulust für die «einfachen Freuden des Lebens» bei den Zuschauenden.

2. Der Mimus zielt im schweizerischen Volkstheater nicht wie in der Antike oder in der Renaissance auf oftmals obszöne Unterhaltung, er gebärdet sich als **Hüter der bürgerlichen Moral**, die Sünden oftmals nur darum lächelnd ausmalt, um sie gleich danach durch das «Volksgericht» abzuurteilen und zu strafen.

3. Die Dramatischen Vereine sind Ausdruck eines freien demokratischen Volkes, das seine Persönlichkeit in tausend Masken darzustellen liebt und vorab fremde Gestalten zu verkörpern sich gedrängt fühlt. Aus diesen Sammelstätten eidgenössischer Spielfreude steigen Kräfte und Elemente des Kunsttheaters auf. Sie sind

der Mutterboden neuer Talente, der schreibenden und darstellenden. Darin liegt die tiefste Berechtigung des Tuns der zweitausend Theatervereine, die allen Schulmeistereien zum Trotz Lust und Leid in Wort und Gebärden oft ungeformt und schwerblütig, aber unentwegt darleben. Dass sie darüber hinaus wenigstens zeitweise zu einem Instrument der Volkserziehung werden können, ist unbestritten. Sie können es indes dauernd nicht sein, solange unsere Behörden das Volkstheaterwesen ohne jede pädagogische Betreuung verwildern lassen.

b. Die Heimatbühnen.

Anfänge.

Der Ursprung des Mundarttheaters liegt in der Innerschweiz. Es entstand als Theater des ungezwungen-natürlichen Ausdrucks gegenüber dem absterbenden und schwulstig verschrobenen Barocktheater zu Stadt und Land. Im Zürcher Oberland schrieb der Schulmeister Jakob Stutz in den vierziger Jahren kleine Dialektdramen für die Jugend. In Schwellbrunn baute er sich im Schulzimmer und später im Wirtshaus eine kleine Bühne. Erschrocken setzten die Schulbehörden dem ‚Unfug‘ ein Ende. So fand das mundartliche Heimattheater seine erste dauernde Pflegestätte in Zürich durch den Dramatischen Verein, der 1866 gegründet wurde und zwei Jahre darauf seine Dialekt-Spielreihe begann, zaghaft tastend zunächst, denn niemand wollte recht an den Erfolg eines solchen Unternehmens glauben. Johann Martin Usteri (1763—1827) hatte das bürgerliche, mit humoristischen Glanzlichtern freundlich aufgehellte Idyll «De Vikari» am Anfang des 19. Jahrhunderts in Mundartheexametern geschrieben und Jakob Heinrich Cramer, der Metzgermeister, Kunsthändler, Volksdichter und Sechseläuten-Umzugsordner formte es zum ersten Zürcher Mundartspiel um. In der Zürcher Künstlergesellschaft wurde es als Abendunterhaltung gespielt. Die Aufführung wirkte sensationell. Trotzdem gab Cramer erst nach langem Zögern die Erlaubnis zu öffentlichen Aufführungen. Das Stadttheater stand dank der Befürwortung von Oberst Friedrich Schulthess, dem Präsidenten der Theatervorsteherschaft, zur Verfügung, denn es sei «eine Ehre, wenn aus der Einwohnerschaft heraus Kräfte wachsen, welche auf dramatischem Gebiet etwas Tüchtiges leisten». Das Stück schlug

auch in aller Öffentlichkeit mächtig ein. Nun sah man sich nach neuen Mundartstücken um. Da keine vorhanden waren, ermunterte man den Maler **A u g u s t C o r r o d i** in Winterthur zum Stückeschreiben. Schon 1869 schickt er seine zu einem Spiel umgemodelte Idylle «De Maler». Dann folgt Spiel um Spiel. «Wie d'Warret würkt» wird zu einem ersten Höhepunkt des Zürcher Heimattheaters, das sich neben den Künsten der städtischen Bühne immer stärker zu behaupten vermag. Neue Namen tauchen auf. **W i l h e l m F ü r c h t e g o t t N i e d e r m a n n** wollte Theologe werden, wurde aber Schauspieler und Leiter einer Wandertruppe. Seit 1880 ist er in Zürich, wird Redaktor des ‚Merkur‘ und Kunstberichterstatte der ‚Zürcher Post‘ und des ‚Tagesanzeiger‘. Als Mitglied des Dramatischen Vereins schreibt er für ihn Stücke. «Zuritüütsch», das 1881 aufgeführt wird, versucht zum ersten Mal ernste Szenen zu gestalten. Als Dritter taucht **L e o n h a r d S t e i n e r** auf, der als Aquarellist sich einen Namen schuf, poetische Reisebeschreibungen im Dialekt verfasst hatte und sich nun auf die Bretter wagt. «Edelwyss» und «Läbedi Bilder» sind seine meistgespielten Stücke, sein Sohn Johannes aber wurde einer unserer bedeutendsten Schauspieler.

Der Dramatische Verein lebte von den Mundartschwänken. Aber er strebte stets nach eindrücklicheren Werken vaterländischer Art, wie dem «Zwingli» von Carl Albrecht Bernoulli (1932) und dem «Tell» von Schiller oder nach der Aufführung anspruchsvoller Werke schweizerischer Autoren, wie Josef Viktor Widmanns «Erasmus von Rotterdam» (1875 und 1906) und «Lysanders Mädchen» (1916). Um Festspiele hat man sich manche Male heiss bemüht. Aber weder Johann Christoph Heer, noch Martha Oschwald-Ringier, Arnold Ott oder Adolf Frey waren zur Schaffung von Texten zu gewinnen. Dichter und Publikum versagten dem ernstesten Streben jede Gefolgschaft. So enden alle pompös aufgezogenen Historienstücke, wenn sie einmal zustande kamen, mit einem mächtigen Ausfall in der Kasse. Reumütig kehrt man zum erfolgreichen Mundartschwank zurück. Neue Autoren kommen zu Wort. **U l r i c h F a r n e r** und **E m i l i e L o c h e r - W e h r l i n g** beherrschen lange Jahre den Spielplan. Zwei Werke tauchen auf, die in die Zukunft weisen. «Der Schellenkönig» von Meinrad Lienert wird 1908 hochdeutsch gespielt, kann sich aber erst in der prachtvollen Mundart-

fassung, die die Luzerner Spielleute an der Landesausstellung in Zürich aufführen, durchsetzen. Mit der wohlgerundeten Mundartkomödie eines bäuerlichen *malade imaginaire*, den Gerold Vogel, der langjährige Spiritus rector des Dramatischen Vereins grossartig verkörperte, mit «Em Bollme si bös Wuche» von Alfred Huggerberger, zogen die Zürcher an die Berner Landesausstellung von 1914. Ein halbes Jahrhundert lang hatte sich das Zürcher Mundartstück hartnäckig zu behaupten vermocht, ohne den Stoffkreis wesentlich zu erweitern, ohne Motive und Charakterzeichnung zu vertiefen.

Die Berner Landesausstellung.

Die Berner kommen später, aber sie schürfen tiefer. Dem Zürcher ist das Dialekttheater eine heitere Abendunterhaltung, für den Berner wird es zum Ausdruck einer Weltanschauung. Seine Grundlage ist die Volkssprache. Ein Jahr vor dem Ausbruch des ersten Weltkrieges schreibt Otto von Greyerz (im Schweizer Heim-Kalender für 1914, Seite 86 f): «Die Mundart ist der sicherste Schutz unseres nationalen Selbstgefühls und unserer demokratischen Staatsform. Wir sind ein kleines Volk und haben Mühe, uns zu behaupten. Dass wir uns behaupten wollen, hat nur solange Sinn, als wir eine Eigenart zu behaupten haben. Wenn wir im Grund nichts wären als eine Provinz Deutschlands, eine Provinz Frankreichs, und eine Provinz Italiens, so könnten wir uns den verhältnismässig ungeheuren Aufwand für unsere nationale Unabhängigkeit ersparen. Wir bringen dieses Opfer, weil es uns der Mühe wert scheint. Von den dreieinhalb Millionen Einwohnern der Schweiz sind etwa 70 vom Hundert Deutschsprechende. Was diese sprachlich vom deutschen Reiche trennt, ist nicht der Charakter ihrer Mundart, sondern die Verbreitung derselben. Das Alamannische, das wir sprechen, reicht noch weit über die Reichsgrenze ins badische Oberland hinein; aber das bezeichnet die schweizerische Sprachgrenze, dass wir bei uns a l l e die Mundart reden und untereinander im vertraulichen Verkehr n u r d i e M u n d a r t, während jenseits des Rheins die Sprache ständisch abgestuft ist, von der Mundart, die das einfache Landvolk spricht bis hinauf zur feingewählten Verkehrssprache der höchsten Kreise. So ist die «schweizerische Mundart» doch etwas für sich, eine einzigartige Erscheinung im Sprachleben der abendländischen Völker. Sie ist der

Ausdruck unseres demokratischen Volksgeistes, der keine Standes-
sprachen aufkommen lässt, sondern hoch und niedrig im gleichen
Sprachgefühl vereinigt. Aber auch um ihrer selbst willen lieben
wir die Mundart und wollen wir sie festhalten. Sie allein erlaubt
uns, in der Sprache das ganz zu sein, was wir innerlich sind. Sie
hat Wörter und Formen, Redensarten und Wortstellungen, Laut-
verbindungen und Tonfälle, in denen unser Denken und Fühlen
zu Hause ist und sich selbst erkennt, wie in keiner andern Sprache.
Durch ihre ungebrochenen, unabgeschliffenen Formen, ihre ge-
heimnisvoll altertümlichen Wortstämme fühlen wir uns wie vom
Geiste eines kraftvolleren Ahnengeschlechts angehaucht und mit
unsichtbaren Fäden an eine Vergangenheit geknüpft, die nur noch
wie Geisterahnung in uns fortwebt. Dem ungeschulten Volke, das
in den Tag hineinlebt, ohne viel rückwärts zu schauen, ersetzt so
die Mundart in gewissem Maasse die geschichtliche Bildung. Denn
in ihr erben wir Geist und Gesittung längst entschwundener Jahr-
hunderte. Was unsere Vorfahren, wie sie Sankt Jakob sah, ge-
dacht, wie sie geschaut und gehört, geurteilt und gestrebt haben,
das lebt noch in unserer Mundart fort. Eine Weltanschauung lebt
in ihr, das Ergebnis einer ausgesprochenen Stammesart und einer
langen Kette von Schicksalen. Wir sind nichts aus uns selbst. Wir
reihen uns, immer als letztes Glied, an unabsehbare Geschlechter,
die viel mächtiger in uns sind als wir selber. Wir verehren diese
Vergangenheit. Nicht dass wir, wie die Japaner, unsere Vorfah-
ren zu unsern Göttern erheben; aber wir fühlen doch: dort sind
die Wurzeln des mächtigen Baumes, an dem wir spielende Blätter
des obersten Wipfels sind. Das Lebendigste, was wir von jener
Vergangenheit haben, ist eben die Sprache, die engbegrenzte un-
seres Gaues, unserer Talschaft, unseres Dorfes sogar. Wir sind
hierin reicher als irgend ein Stamm germanischer Zunge. Nirgends
ist das Mundartleben so mannigfaltig, so ‚differenziert‘ wie in der
deutschen Schweiz. Wir dürfen stolz sein.»

Die Volkssprache ist die schöpferische Kraft, die das schweize-
rische Theater schuf, wie Otto von Greyerz es sah. Für die Berner
Landesausstellung von 1914 fasst er, der damals bereits fünfzig
Jahre alt ist, mit energischer Hand zum ersten Mal alle ernsthaften
Spielkräfte des Landes zusammen. Er liest das vorhandene Spiel-
gut und stellt fest: «Das Dialektspiel schien sich einer üppigen

Blüte zu erfreuen. Wer aber näher zusah, den befiel ein Grausen ob der Geist- und Geschmacklosigkeit dieser Volksbelustigungen, an denen meistens nur ein gesunder Faden die Prüfung bestand: die derbe Widerstandskraft alter Schweizer Sitten, welche keine leichtfertige oder gar schlüpfrige Behandlung von Liebes- und Ehekonflikten aufkommen liess. Brav, aber geistlos! war die Kennmarke dieser Kunst». Trotzdem: für die bevorstehende Landesausstellung liess sich ein Spielplan von 33 Stücken — darunter 4 welschen — von 23 lebenden Schweizer Autoren bilden. Das Lustspiel beherrschte den Plan, die bernische, baslerische, aargauische, zürcherische, appenzellische und solothurnische Mundart waren vertreten. Ein Drittel der Stücke kam durch das Aufgebot der Truppen nicht mehr zur Darstellung. Die wichtigsten Autoren, die gespielt wurden, sind Jakob Bühner («Die Nase»), Otto von Greyerz («Der Napolitaner», «Der Chlupf», «Der Locataire»), Karl Grunder («En Abesitz»), Rudolf Trabold («D'Spraach»), Jakob Hartmann («Appezeller Sennelebe» mit Jodel und Gesang), Alfred Huggenberger («Em Bollme si bös Wuche»), Dominik Müller («Maienacht», «Bloggti Lit», «'s Ibergangsstadium», drei Einakter), Josef Reinhart («'s Glück»), dazu die Welschen Philipp Godet («Prunelle»), René Morax («Les quatre doigts et le pouce», farce), Louis Thürler («La Corde cassée»).

Wer aber spielte diese Stücke? Nur vier Theatervereine sind vertreten: der Dramatische Verein Zürich, das Quodlibet Basel, der Dramatische Verein Herisau, die Société dramatique Yverdon. Die übrigen Stücke wurden von Studentenvereinen aufgeführt. Die Jugend geht voran, das weise Alter bleibt skeptisch und kritisch zurück. Gespielt wurde im Wirtshaussaal des Dörfli mit seinen 225 Plätzen, die sich Abend für Abend füllten. Auf der kleinen Bühne wurde der wirklichkeitstreue, rundumschlossene Innenraum mit echten Möbeln bevorzugt, das lebensechte, farbig auf den Raum abgestimmte Kostüm wurde von Künstlern, von Rudolf Mürger und August Schmid, mit Szene und Beleuchtung in Einklang gebracht. Im Spiel wurden schlichte Natürlichkeit und reine Mundart gefordert. Das Ergebnis der Berner Spieltage fasst Otto von Greyerz in die Worte: «Wir wissen jetzt, dass diese Kunst, so schlicht sie auftritt, mit demselben Ernst, mit derselben Gründlichkeit und Hingebung gepflegt werden muss wie die grosse Bühnen-



Heimatschutztheater Glarus. Oben: «Hansjoggeli, der Erbvetter» von Simon Gfeller. Unten: «Beresina» von Georg Thüer. Spielleitung: Melchior Dürst.



Luzerner Spielleute. «Der Schällechüng» von Meinrad Lienert, gespielt an der Landesausstellung 1939 Zürich. Oben: Der Schällechüng und die Schwyzer Regierung im Rathaus. III. Akt. Unten: Am Rothenturm. IV. Akt. Marannli: Margrit Winter. Spielleitung: Dr. Walter Fischli.

kunst. Sie kann ihren eigenen Stil nur durch unerbittliche Strenge gegen sich selbst bilden und nur durch einen ihr gemässen rein ausgebildeten Stil kann sie sich neben der berufsmässig gepflegten Theaterkunst behaupten. Das erste Erfordernis für ihr Gedeihen ist ein fester künstlerischer Wille, der vom Mittelpunkt aus dem ganzen Streben die Richtung gibt. Von ihm aus muss alle Arbeit ihren höchsten Sinn bekommen. Demokratische Gleichberechtigung und allgemeines Dreinreden ist nichts wert in der Kunst. Von entscheidender Bedeutung ist die Stellung des Spielleiters, der von seinem künstlerischen Gewissen abhängig sein muss und von keinen Schwächen und Eitelkeiten der Vereinsmitglieder, besonders in der Zuteilung der Rollen. Die Heranbildung tüchtiger Spielleiter muss eine Hauptsorge unserer Spielvereine werden.»

Entfaltung.

Otto von Greyerz gründete 1915 das Berner Heimatschutztheater. Es verkörpert für alle Eidgenossen Willen und Vorbild der mundartlichen Heimatbühne. Ueber hundert bewährte Spielkräfte stehen dem Spielleiter für eine Aufführung bereit, fast jede Rolle könnte drei- und vierfach besetzt werden. So entsteht jeweils ein Ensemble von überraschender Geschlossenheit und mit überragenden Leistungen. Die Erziehung dieser Truppe ist ebenso das Werk ihres Gründers wie die Schaffung des Spielplans, der durch unermüdliche Aufmunterung, Anregung und Kritik vielfältig aufzublühen begann. Dramen- und Spielkunst der Berner sind auf das Wort gestellt, auf das Wort der Berner Mundart. Aus der Sprach- und Sprechkultur wächst der Stil dieser Bühne, die in allem Wahrhaftigkeit und Lebensechtheit erstrebt und in ihren Dramen die Berner Welt getreulich spiegelt in allen ihren sozialen Schichten vom Arbeiter und Bauern bis zum Bürger, Pfarrer und Patrizier. Otto von Greyerz verdanken wir die besten Stücke aus patrizischer Umwelt, dem Emmentaler Schulmeister Simon Gfeller die träfsten Bauernstücke, die Gestalten aus Werken Jeremias Gotthelfs glaubwürdig auf die Bühne stellen. Gfeller fordert ein optimistisches Theater: «Es bitzeli blaue Himmel sött halt doch no vüreluege». Trotzdem sind die Berner die ersten gewesen, die das ernste Mundartspiel auf der Bühne durchsetzten und schon im zweiten Spieljahr die Ehetragödie «Der Chrützwäg»

von Alfred Fankhauser aufzuführen wagten. Otto von Greyerz hat sich seither viele Male unerschrocken und zielbewusst für das ernste Spiel eingesetzt und gegen die verflachende Meinung der Schwankschreiber gewettert, das Volk begehre auf der Mundartbühne nur leichte Unterhaltung zu sehen, also ‚rentiere‘ es sich für den Dramatiker nicht, des Lebens Bitternisse darzustellen.

Aeltere Spielgesellschaften, wie der Dramatische Verein Zürich, sehen sich durch das Berner Beispiel in ihrer Entwicklung bestätigt und bestärkt. Der Spielplan wird vielseitiger, die Darstellungskunst verfeinert sich. Das bedeutendste Werk der neuen Aufführungen ist «Marie und Robert» von Paul Haller, das erste kunstgerechte Liebesdrama unserer Mundartliteratur. Ernst Eschmann schreibt für den Dramatischen Verein Zürich seine lebenswürdigen Zürcher Schwänke «Wer chunt as Rueder?» (1916) «De Chuehandel» (1918), «De Gizchrage» (1919). Hans Bader übersetzt Molière-Komödien ins Züritüütsch «De Grochsi» (1924), «De Gizhals» (1926), «De Herr Millionär» (1929). Emil Sauter versteht schärfer zu charakterisieren und seine Spielmotive zu vertiefen in den Stücken «De Schrämli» (1919), «De ehrlicher Lump» (1920), «D’Familie Schlumpf» (1922), «Anna Matter» (1923), «’s Mündel» (1925). Im Jahre 1925 tritt in der Uraufführungsreihe eine Pause ein. Anderwärts bewährtes Spielgut beherrscht die Bühne. Die Leistungen des Dramatischen Vereins sind während der fünfundsiebzig Jahre seines Bestehens aller Achtung wert: er spielte insgesamt 159 Werke von 85 Autoren in 1006 Aufführungen. Davon stammen 95 Werke mit 795 Aufführungen von 38 Schweizer Autoren.

Das Basler Quodlibet, ein Verein zur Pflege der Geselligkeit, der Musik und des Volkstheaters, lebte nach dem Berner Erlebnis neu auf. Es war 1858 gegründet worden und hatte, wie alle andern, mit einem Stück von Kotzebue seine Spielreihe eröffnet und dann die landläufigen deutschen Schwänke gespielt, denen es gern ein eidgenössisches oder baslerisches lebendes Bild, einen Rütlichswur, eine Milchsuppe bei Kappel oder «die Basler Waschfrauen» folgen liess. Aus den patriotischen Bildern wuchs allmählich das schweizerische Spiel heran. Dominik Müller ist der erste, der dem Quodlibet die ausgeprägten Züge einer Basler Stadtbühne leiht. Die Fastnachtslaune ist in kurze Einakter

eingefangen. Spott und Satire leuchten aus geistreichen kleinen Szenen. Zwei Preisausschreiben führen zu den ernstesten Dramatikern der Basler Bühne, zu den Totentanzspielen **C a r l A l b r e c h t B e r n o u l l i s** und den schwerblütigen, mit religiösen Lichtern aufgehellten Mundartdramen **H e r m a n n S c h n e i d e r s**, die das Quodlibet seit 1924 eines nach dem andern darstellte: «Dr Barmert», «E Spiel vom Liebe Gott», «Mäss», «Buchhalter Müller», «D'Fähri», «E klai Wälttheater», «Rhygass-Ballade».

Das 'Theater im Dörfli' hat nicht nur alte Spielgesellschaften wachgerüttelt und ihnen neue Aufgaben gestellt, es hat vor allem eine Reihe begeisterter Theaterfreunde zur Schaffung eigener Bühnen angeregt. Es ist kennzeichnend, dass all diese Theatergründer entweder Dramatiker (von Greyerz, Bühler, Ruckhäberle, Zimmermann, Chamot) oder Spielleiter (Schmid, Dürst) oder beides zugleich sind. Es bewahrheitet sich auch hier im bescheidenen, Umkreis: der theaterbesessene Dramatiker wartet nicht, bis ihn irgend eine Bühne aufführt, er schafft sich sein Theater selber.

In **W e g g i s** gründete der Hotelier **A n d r e a s Z i m m e r m a n n** 1915 sein Heimatschutztheater. Seit 1849 wird ziemlich regelmässig gespielt. Sechs Stücke von Kotzebue weisen auf den landläufigen Spielplan. In den achtziger Jahren stellt sich pünktlich das bairische Volksstück ein. Zimmermann spielt schon als Sechsjähriger mit, später ist er überall die treibende Kraft. Auf seine Anregung wird im Hotel Schweizerhof eine Bühne eingebaut. Mit dem bairischen «Liserl vom Schliersee» soll sie 1914 eröffnet werden. Huggenbergers «Em Bollme si bös Wuche» an der Berner Landesausstellung bringt dem Fünfundvierzigjährigen die entscheidende Einsicht. Auf der Grenzwacht rundet sich das Bild vom «Landsturmlütenant». Aus dem Allerweltstheater wird ein Heimatschutztheater. Bauer und bäuerliches Brauchtum der Leute um den Vierwaldstättersee erhalten zum ersten Mal eine Stimme im Chor der Heimatbühnen. Alle Spiele erobern sich die Bühne: «Aelplerchilbi» (1916), «De Wittlig» (1922), «De Patriot» (1923), «De Tierbändiger» (1931), «Dr Adlerjäger vo Uri» (1938), «Zum goldige Sterne» (1942). Ueber fünftausend Aufführungen haben sie erlebt, der «Wittlig» wurde zudem ins Bernische und Bairische übersetzt.

In **G l a r u s** schuf sich 1923 der Gewerbelehrer **M e l c h i o r**

D ü r s t getreu nach Berner Vorbild sein Heimatschutztheater. Er ist sein eigener Hauptdarsteller, Dramaturg und Spielleiter. Seine Erfahrungen hat er in zahlreichen instruktiven Schriften niedergelegt, vor allem in seinem Lehrbuch «Der Regisseur an der Volksbühne». Mit unermüdlichem Fleiss übersetzt er seit zwanzig Jahren die besten Stücke aus allen Mundarten und gelegentlich aus dem Hochdeutschen in sein geliebtes Glarnerdeutsch. Dass die Bühne mit dem anspruchsvollen Werk «Marie und Robert» eröffnet werden konnte, zeigt, mit welchem Ernst man zu Werke ging. An der Landesausstellung aber wollte man ‚ghaue oder gstoche‘ mit einem reinen Glarner Stück glänzen. Ein Preisausschreiben lockte die heimischen Talente aus ihren Schlupfwinkeln heraus. Vier Stücke konnten ausgezeichnet werden: «Die vum Tannehof» von Schaagg Höfti, Glarus, «E tapferi Glarneri» von Emmi Streiff, Schwanden, «Bärgbluet» von Vital Huser, Näfels und «Stills Wasser» von Chasper Höfti, Elmen. Gespielt aber wurde ein Stück, das ausser dieser Reihe stand, «Beresina» von Georg Thürer, dem 1943 als weiteres Werk des gleichen Dichters «Meischer Zwingli» sich anreihet, das eine Episode aus dem Leben des Reformators in Glarus darstellen wird. Inzwischen hat Melchior Dürst das Freilichtspiel «Ritter Kaspar Freuler und sein Haus» von Landammann J. A. Müller in Näfels inszeniert. Neue Möglichkeiten künden sich an. Auf dem Burghügel bei der Fridolinskapelle soll eine Glarner Freilichtbühne erstehen, für die Georg Thürer eine Reihe von Spielen zu schreiben verspricht: «Sankt Ursus stand ufl» steht für den Sommer 1943 in Aussicht, ein Glarner Totentanz soll folgen.

Das Théâtre vaudois ist die einzige Mundartbühne der welschen Schweiz. Es wurde 1915 vom Schauspieler und Bühnenschriftsteller M a r i u s C h a m o t gegründet und spielte bis 1930 jährlich ein neues Werk seines Gründers und jedes Spiel mindestens fünfzig Mal, in Lausanne, in der welschen und gelegentlich in der alamannischen Schweiz. Im Sturm der französischen Revolution haben unsere welschen Mitlandsleute ihre Mundarten leider aufgegeben. Sie befeissen sich seitdem, ein möglichst korrektes Französisch zu sprechen. Um so verdienstvoller ist das Wirken der Waadtländer Mundartbühne, die den Lausanner Dialekt spricht und uraltes Sprachgut in die Gegenwart rettet. So ge-

winnt das Théâtre vaudois über die Unterhaltung hinaus, die seine Komödien dem Volke bringen wollen, hohe kulturelle Bedeutung. Dargestellt werden vor allem bäuerliche Volkstypen. Gespielt wird im Stile des realistischen Volksstückes. Die Komik wächst mehr aus dem Wort als aus den Charakteren und der Handlung. Als beste Werke gelten «Le meidze» (Der Quacksalber) und «Rapiats» (Der Geizhals). Am meisten gespielt wurde das Soldatenstück «Jean Louis aux frontières», das die Erlebnisse eines waadtländer Soldaten während der Mobilisation 1914/18, insbesondere seine Begegnungen mit Kameraden der welschen und italienischen Schweiz schildert.

Jakob Bühler hatte schon 1912 energisch die Bildung einer schweizerischen Berufsschauspieler-Truppe gefordert. Der Plan misslang. Als er sich für die Aufführung des besten Mundartstücks, für Paul Hallers «Marie und Robert» einsetzte, erklärte Otto von Greyerz, sein Heimatschutztheater sei der Darstellung des psychologisch anspruchsvollen Werkes noch nicht gewachsen, das Berner Stadttheater lehnte ab, weil es keine schweizerische Darsteller aufzuweisen habe. So gründete der Dramatiker kurz entschlossen zusammen mit August Schmid das Laien-Ensemble der Freien Bühne, die Zürich als Standort wählte. Seine Heimat ist nicht die Stadt Zürich — wo die Freie Bühne tatsächlich nie recht Fuss zu fassen vermochte — wie Bern für das Berner oder Glarus für das Glarner Heimatschutztheater, sondern die gesamte deutschsprechende Schweiz, deren Städte und Dörfer regelmässig besucht werden. Seine Sprache ist kein ausgesprochenes und kultiviertes Züritütsch; der Schaffhauser Jakob Bühler und der Thurgauer August Schmid erstreben als Regisseure einen überall verständlichen Mischdialekt. Der Spielplan weist Werke der verschiedensten Stilarten auf vom archaischen Urner Spiel vom Tell bis zum psychologisch fundierten Sittendrama. So erscheinen nebeneinander die urtümlichen alten Schweizer Spiele, die Caesar von Arx erneuerte («Der verlorne Sohn» von Hans Salat, «Der Totentanz» von Johannes Kolross, «Die Comedia von den beiden Eheleuten» von Tobias Stimmer), die Satiren von Jakob Bühler («Das Volk der Hirten») und Richard Schneiter («Der rösliröte Krähenvogel»), die aus der Spott- und Lachlust des alten Fastnachtsspiels leben und dem Cabaret Cornichon den Weg bereiten, die Mundartlustspiele

und -Dramen von Jakob Bühler, Richard Schreier («Wer erbt?», «Göttliche Gerechtigkeit», «Der wahre Jakob», «De Steinerjogge-
li»), Albert Jakob Welti («Mordnacht», «Summerfahrt»), Caesar von
Arx («Vogel friss oder stirb»), Paul Schoeck («Tell»). Dazu kom-
men eine Reihe hochdeutscher Dramen schweizerischer Autoren,
«Der Ahne» von Meinrad Lienert, die Märchenspiele «Die Prinzessin
und der Schweinehirt» und «Hanswurst, Tod und Teufel» von Ri-
chard Schreier und «General Sutter» von Caesar von Arx. Alle
Darsteller sind Laien. Trotzdem trägt die Freie Bühne mannig-
fache Züge einer berufsmässigen Schauspieler-Truppe: die Bevor-
zugung eines städtischen Mischdialektes an Stelle einer lokal aus-
geprägten Mundart, die Bildung eines Spielplans, der Werke der
verschiedensten Stilarten aufnimmt, die routinierte Art der schau-
spielerischen Darstellung, der Drang zum Wanderkomödiantentum
und schliesslich die Vergütung der Spielleistung durch ein wenn
auch bescheidenes Entgelt. So vollzieht sich in Zürich, vorberei-
tet durch die aufgelockerte und weltläufige Art der im Stadtvolk
nicht verwurzelten Freien Bühne der Uebergang vom Volkstheater
zur schweizerischen Berufsbühne, die sich im Cornichon-Ensemble
zum ersten Mal auch finanziell zu behaupten vermag. Wie einst
die Freie Bühne die besten Werke des Dramatischen Vereins auf-
griff und weitertrug, so sind es nun die Professionellen, die das
Spielgut der Volksbühnen übernehmen und glanzvoller und ge-
wandter darbieten, wodurch sie die alteingesessenen Theaterlieb-
haber in nicht geringe Verlegenheit bringen. Diese neue Lage,
die sich seit einem Jahrzehnt immer eindrucklicher abzuzeichnen
und auszuwirken beginnt, ruft einer Besinnung auf die beson-
d e r e n Aufgaben des Volks- und Berufstheaters. Sie läge in Zü-
rich vielleicht in der konsequenten Führung einer Heimatbühne,
die so ausgesprochen zürcherisch wäre wie das Berner Heimat-
schutztheater bernisch ist. Jakob Bühlers Forderung aber nach
einer schweizerischen Berufsbühne scheint sich auf dem Umweg
über die Freie Bühne Zürich allmählich zu erfüllen.

Die Zürcher Landesaussstellung.

Otto von Greyerz, dem Gründer des bodenständigen und
kunstgerechten Volkstheaters zu Ehren hat die Landesaussstellung
1939 in Zürich ihre Laienspielzeit mit «'s Schmocker Lisi» eröffnet.
Das fröhliche Spiel, in dem das derbe und frische Landkind in die

Stadt kommt, den würdigen Herren den Kopf verdreht und dann mit seinem Tambour wieder auf den Bauernhof zurückkehrt, gleicht ein wenig dem Gastspiel der Heimatbühnen im Landi-Theater. Da kamen ein gutes Dutzend meist ländliche Spielvereine in das grosse Zürich, ergötzten das verwöhnte Stadtvolk durch die herz-hafte Art ihrer natürlichen Spielkunst, um nach kurzen Wochen wieder zu entschwinden. Was hatte das heimat-treue Volkstheater an der grossen Landesschau zu zeigen? Die ganze Eidgenossen-schaft vom Tell bis zum Totentanz der Gegenwart. Die Brunner spielten Paul Schoecks «Tell», prachtvoll die knorrigen Typen in ihrer gespannten Verhaltenheit, in ihren ungebärdigen Ausbrüchen und ihrer urtümlichen Mundart. Die Sarner brachten das «Bruo-derchlausespyl» von Oskar Eberle, das in bunten Bauernhelgen den Familienvater und Ratsherrn, den Mystiker und Staatsmann darzustel-len versucht. Im «Clau Maissen» von Maurus Carnot, den die Somvi-xer Bühne aus Truns in ihrem wohlklingenden Oberländer Roma-nisch deklamierte und mit grossartiger Grandezza darstellte, kämpft mitten in der Zeit des aristokratischen Regiments — um 1670 — mit elementarer Leidenschaft ein Mann des Volkes gegen die volks-fremden Machthaber, wird aber vom eigenen Lande verstoßen. Die Zuger zeigten an ihrem Kantonaltag «Der schwarze Schumacher» von Theodor Hafner, ein zweites Spiel aus der Zeit der Adelsherr-schaft — um 1735 —, in der ein Verteidiger der Volksrechte an den französisch gesinnten Staatsmagnaten zerbricht. Die Zeit der Fran-zosenherrschaft in der Schweiz ist der erregende Hintergrund der bäuerlichen Tragödie in Iberger Mundart «Der Schällechüng» von Meinrad Lienert. Der Rosshirt Felixi Rychmuoth schellt mit Trei-cheln die jungen Burschen aus den Tätschhäusern heraus, zieht mit ihnen nach Schwyz, setzt die verwelschte Regierung ab und will in Rothenturm sich kämpfend den Franzosen stellen. Verrat in den eigenen Reihen treibt ihn und seine Freunde in die Berge zu-rück, ihn und sein Mariannli in den Tod: ein Spiel wilden ur-schwei-zerischen Freiheitsdranges, geschrieben in einer Mundart von un-erschöpflicher Bildkraft, mit leidenschaftlicher Vehemenz darge-stellt durch die Luzerner Spielleute. Nicht weniger als drei Werke führen in die Zeit Napoleons und gestalten das Russland-Erlebnis. «Im Aargäu sind zweu Liebi» von Adolf Haller mit Musik von Ro-bert Blum, dargebracht vom Gemischten Chor Baden, ist ein Sing-

spiel mit alten Volksweisen. Ein Bauernbursche zieht mit nach Russland, findet nach seiner Heimkehr die reiche Anni mit einem andern verheiratet und erkennt erst jetzt seine tiefere Neigung zu einem armen Mädchen. Stärker im Russlanderlebnis verankert ist «Beresina, es Spyl vum Thomas Legler und siner Allmei» von Georg Thüerer, mit Sorgfalt betreut vom Heimatschutztheater Glarus: das Werk eines Dichters, der zum Dramatiker erst werden muss. Zwar beherrscht er seine Glarner Mundart, die ihm unter der Hand herrlich aufblüht, zwar modelt er lebendige Gestalten, zwar schafft er Stimmung und Atmosphäre, zwar durchsetzt er das ernste Geschehen mit heiteren Klängen, aber wie ein Epiker breitet er viele Motive und Stoffgruppen behaglich aus. Die Kunst der dramatischen Kristallisation des Stoffes wird Georg Thüerer aber ohne Zweifel noch lernen und dann erhält das Glarner Heimatschutztheater den Dichter, den es sich seit langem sehnlich wünschte. Den Stoff zu «Vogel friss oder stirb» hat Caesar von Arx in Erzählungen Gotthelfs gefunden und das halbe Idiotikon geplündert, um die Mundart zu würzen. Alle ledigen Burschen sind aufgeboten, um mit Napoleon in den Krieg zu ziehen. Der Vater will nicht, dass der eigensinnige Bub die gschaffige Magd heiratet und schickt ihn auf Brautschau. Das Kind der Magd aber stellt vor Gericht den Vater zur Mutter. Die Bauernkomödie, die in der Unverfrorenheit der Kindergeschichte und in der Derbheit des Ausdrucks an gewisse bairische Bauernschwänke erinnert, wurde von einer städtischen Spielgemeinde, der Freien Bühne Zürich aufgeführt, die ausserdem mit dem ältesten Zürcher Volksstück aufwartete, dem biedermeierischen «Vikari», den der Dramatische Verein siebenzig Jahre zuvor aus der Taufe gehoben hatte. Von Martin Usteri, dem Verfasser der «Vikari»-Idylle stammt das Lied «Freut euch des Lebens», Worte, mit denen Josef Reinhart sein Volksliederspiel aus der späten Biedermeierzeit überschrieb und das die Solothurner Liebhabertheater-Gesellschaft und Trachtenvereinigung miteinander darstellten. Aristokraten, die sich in die Herrlichkeiten der alten Ambassadorszeit zurücksehnen und fröhliches Jungvolk des aufstrebenden Bürgertums sind ergötzlich gegeneinander geführt. Die drei Aufführungen des Berner Heimatschutztheaters führen aus der Mitte des 19. Jahrhunderts in die Gegenwart. Hintergrund des «Schmocker Lisi» ist der Händöpfelkrawall von 1855.

Es lebt wie Reinharts Singspiel vom Gegensatz Aristokratie-Bauern-
tum. «Hansjoggeli, der Erbvetter» von Simon Gfeller führt be-
händig und humorvoll in die bäuerliche Welt Gotthelfs. Es ist das
klassische Werk des Berner Heimatschutztheaters und das Meister-
stück ihrer Darstellungskunst. Mitten in die Gegenwart und mitten
in den Disput um unser Volkstheater führt das dritte Stück der
Berner, «Theater im Dorf» von Emil Balmer, in dem die Theater-
seligkeit unserer hundert und aberhundert Dramatischen Vereine
lächelnd angeprangert wird. Das Heimatschutztheater Weggis
zeigte seinen über tausend Mal gespielten «Wittlig» mit dem un-
vergänglichen Motiv vom Vater und Sohn, die um die gleiche
Frau werben. Das Winterthurer Liebhabertheater spielte Alfred
Huggenbergers «E Verlobig über de Wille», die Geschichte
Heiris, der um die Tochter wirbt, aber die Mutter liebenswürdiger
findet und heiratet. «'s Mündel» von Emil Sautter, das der Dra-
matische Verein aufführte, versucht das Thema der ungetreuen
Verwaltung von Mündelgeldern lustspielartig zu meistern. Tiefer
schürft Richard Schneiters «De Steiner Joggeli», den die Spielge-
meinschaft Winterthur zeigte. Der reiche Sägereibesitzer Glättli
hat den Steiner Joggeli um Braut und Heim gebracht. Nach Jah-
ren der Auswanderung ist der Joggeli zurückgekommen. Aber
er rächt sich nicht für das erlittene Unrecht. Im Sonnenstrahl sei-
ner Güte tauen die verstockten Sünder auf und beginnen rechtzu-
tun: ein Triumph des guten Herzens über die Mächte der Fin-
sternis. Die Basler bringen, kurz vor Beginn des zweiten Welt-
krieges zwei Spiele vom Tod. Im «Stellvertreter» von Carl Albrecht
Bernoulli, von seiner Tochter Eva in Szene gesetzt, tritt der Tod
in eine vornehme Basler Gaststätte und holt den jungen Gelehrten
von der Tafelrunde. Gespenstisches irrlichtert schauererregend in
den Alltag. In Hermann Schneiders «Rhygassballade», die das
Quodlibet am letzten Friedenstag aufführt, tritt der unheimliche
Gast in eine Pinte der Altstadt, in der Schiffleute und Fischer sich
treffen. Der alte Fährmann protzt mit seiner Kraft. Er will es noch
einmal mit der jungen Liebe versuchen. Eine Hochzeitsfeier wird
rasch und laut ins Werk gesetzt. Aber der schwarze Gast setzt
sich mit an den Tisch und holt sich den auf seine Kraft Vertrauen-
den. Reale und magische Elemente durchdringen sich geheimnis-
voll. Soweit spannt sich der Bogen — von den Fischern und Fähr-

leuten am Vierwaldstättersee, in deren Mitte wie ein Lichtgott der Befreier Tell erscheint bis zu den Fischern und Fährleuten am Rhein, zu denen der schwarze Würger sich an den Tisch setzt. Der Basler Paul Schoeck erblickt in der heroischen Landschaft der Urschweiz den Erwecker der lebendigen Eidgenossenschaft, der Basler Hermann Schneider begegnet in der verrauchten Pinte am Rhein nur dem Tod.

All diese Spiele sind — der «Vikari» natürlich ausgenommen — zwischen der Berner und Zürcher Landesausstellung, zwischen zwei Weltkriegen entstanden. Keines ist denkbar ohne das befeuernde Beispiel des Berner Heimatschutztheaters. Otto von Greyerz hat die Atmosphäre geschaffen, in der das wirklichkeitsfreudige schweizerische Volkstheater emporblühen konnte. Wie hat sich der Stoffkreis seit jenen harmlosen Schwänken vor der Berner Ausstellung geweitet und vertieft; geweitet, indem die Dramatiker die ganze eidgenössische Geschichte sich zu eigen machten und darüber hinaus auch das religiöse Erlebnis zu gestalten versuchten — vertieft, indem sie die Mundart die Bürde seelischer Lasten, Erschütterung, Verzweiflung und Erlösung tragen lehrten. Die Mundart hat dem hohltönenden vaterländischen Spiel echte, menschliche, kraftvolle Töne gegeben. Sie hat die Gefahr des rührseligen Predigertons überwunden, gläubig und wahrhaftig, feinfühlig und ergriffen vom religiösen Erlebnis zu zeugen begonnen. Die Mundartbühne hat uraltes Sprachgut erlauscht und wieder zum Klingen gebracht, das die letzten lebenden Sprecher im Begriffe waren mit ins Grab zu nehmen. Im Waadtland (Chamot, Ramuz), im Bernbiet (von Greyerz, Gfeller und die Heimatschutzdichter), in der Innerschweiz (Lienert, Schoeck, Maria Ulrich), in Glarus (Thürer), in Solothurn (Reinhart, von Arx), in der Ostschweiz (Huggenberger, Schneiter), in Zürich (Korrodi, Welti), in Basel (Bernoulli, Schneider) ist die Mundart zur Dichtersprache geworden.

Die Spielschreiber müssen erkennen lernen, dass nicht die Allerweltsmundart, sondern der landschaftlich individuell ausgeprägte Dialekt die Sprache der künftigen Heimatdichter sein wird, mögen billige und erfolgreiche Schwänke noch so beflissentlich mit der Gassen- und Wirtshausssprache sich begnügen.

Freilich fehlt im Spielplan der Heimatbühnen viele Male die ausgesprochen dramatische Gestaltungskraft. Die Freude am

Mundartklang verlockt allenthalben zu langatmigen Aussprachen und weit ausholenden Expositionen. Vielfach sind die Stücke noch überlastet mit zahlreichen Nebenfiguren und Nebenhandlungen. Statt eines einzigen schlagkräftigen Motivs werden zwei und drei und vier Spielmotive zugleich aufgegriffen und auf ebensoviele Geleisen bald vorwärtsgeschoben und bald wieder vergessen. Es fehlt — soll man sagen Gott sei Dank? — die leichte Hand der Routine, mit der ein paar Schwankschreiber rasche und billige Lorbeeren ernten. Dafür finden sich ausgezeichnete Ansätze der Charakterisierung verschiedener Volkstypen bei den Dramatikern, den Spielern und Spielleitern, die oft mit grosser Sorgfalt Stücke überdenken, ihre Spieler geschickt zu bilden und zu führen und manchmal auch trefflich zu kleiden wissen. Freilich ist das Mundartstück heute nicht mehr, wie einst, das alleinige Wirkungsfeld der Volksschauspieler. Seit einem Jahrzehnt ist ein schweizerischer Schauspielerstand im Werden, dem die volkstümliche Wirkung der Mundartstücke nicht entging und darum oft genug bedenkenlos das Volkstheater ausplünderte und die Volksschauspieler ratlos zurückliess.

So haben die Heimat Bühnen und ihr Hauptverfechter Otto von Greyerz zum ersten Mal seit dem 16. Jahrhundert wieder einen wesenhaft schweizerischen Spielplan in der Volkssprache geschaffen. Zum ersten Mal bildet sich ein eigener, ein realistischer schweizerischer Theaterstil, der Sprache, Schauspieler, Kostüm und Szene zugleich erfasst. Dichter und Darsteller zeigen sich immer grösseren Ansprüchen gewachsen. Die Heimat Bühnen haben in einem Vierteljahrhundert Vorbildliches geleistet. Zahlreiche Dramatische Vereine, die sich bisher in bairischen Liserln und Hiasln oder Berliner Schwänken nicht genug tun konnten, beginnen zu ahnen, was schweizerisches Theater dem Volke bedeuten könnte.

c. Die Volksspiele.

Erneuerung des Volksspiels.

Im Sommer 1922 spielten Marburger Studenten im Grossmünster in Zürich und anderwärts ein altes Mysterium von Adams und Evas Sündenfall und ihrer Vertreibung aus dem Paradies. Orgelklänge, Chorlieder, Kerzen im verdämmernden Dom. «Das Spiel griff ans Herz und als der Tod über die gefallenen Stammeltern

an die Treppe trat, kommendes Leid und Sterben den Nachfahren kündend und dann langsam und schweigend im Dunkel verschwand, da spürte wohl jeder, dass uns Heutigen diese alten Spiele noch mehr sagen können als gemeinhin angenommen wird» (Wilhelm Zimmermann in: Neue Zürcher Nachrichten, 19. 8. 1922). Art und Aufführung des Spiels stehen gegen die gewohnte Theaterpraxis. Ungewohnt ist der Spielraum, der Verzicht auf jegliche Ausstattung, die Schlichtheit des Textes und die strenge Form der Darstellung, die weitab liegt von der psychologisierenden naturalistischen Spielart der landläufigen Berufs- und Volksbühnen. Damit ist das ganze Programm des Volksspiels gegeben mit der einzigen Ausnahme, dass es nicht beim Erneuern alter Spiele bleiben kann, sondern, dass aus ihrem Geiste unsere Zeit das neue Spiel sich erst schaffen muss.

Im gleichen Jahr noch erschien Gottfried Haas-Berkow aus Stuttgart mit seiner Truppe und spielte in der Kirche Zürich-Oberstrass ein Paradeisspiel, ein Christgeburtsspiel, Theophilus, den ‚Faust‘ des Mittelalters und einen Totentanz. Rudolf Jakob Welti rühmt (in der Neuen Zürcher Zeitung 1922 Nr. 1607) den «disziplinierten Sprechstil, der klar und deutlich die schlichten Textworte formt» und «die rhythmische Gebärdensprache, die mit einfach edlen Gesten grosse Wirkungen erzielt.» Erich Eckert kommt 1923 über unsere Grenzen und zeigt überall alte und selbstverfasste Mysterien. Er versucht, sich in Beckenried festzusetzen und von hier aus das christliche Theater zu erneuern.

Muss hier nicht auch daran erinnert werden, dass die Salzburger Festspiele ursprünglich als Mysterienspiele gedacht waren, als Max Reinhardt 1919 in der Franziskanerkirche das Weihnachtsspiel von Max Mell zu spielen versuchte, um dann am 22. August 1920 den «Jedermann» vor dem Dom zu inszenieren? Das mittelalterliche und — mit dem «Welttheater» — das barocke Mysterium waren damit sozusagen hoffähig geworden. Fünf Jahre später spielte Alexander Moissi den Jedermann an einem Juli-Nachmittag vor der Luzerner Hofkirche.

Auch die Erneuerung französischer mittelalterlicher Spiele durch Henri Ghéon blieb nicht ohne Wirkung auf die Schweiz. Schon 1921 spielten Schüler des Kollegiums Saint Maurice seine «Farce du Pendu Dépendu», die später als «Die Wallfahrt nach Compo-

stella» deutsch erschien. Ghéon wohnte dieser Aufführung bei. Sein Besuch im Wallis regte ihn zur sakralen Militärtragödie «Saint Maurice ou l'Obéissance» und zum Heiligenspiel «La merveilleuse Histoire du jeune Bernard de Menthon» an. Sein Spiel von der Teufelsbrücke «La parade du Pont au Diable» gestaltet eine bretonische Legende, die mit der Sage der Urner Teufelsbrücke völlig übereinstimmt. Kein Wunder also, wenn ein Schweizer, Karl Fry in Truns, die Spiele Ghéons ins Deutsche übertrug, erstaunlich aber, dass sie nicht in der Schweiz, sondern in Berlin gedruckt wurden.

In Deutschland war 1919 der Bühnenvolksbund gegründet worden, der eine Erneuerung der gesamten Bühnenkunst aus christlichem Geiste erstrebte und die theoretischen und praktischen Grundlagen für das neue Volksspiel legte, das in schroffem Gegensatz zum üblichen Vereinstheater sich entwickelte. Auch diese Kräfte blieben nicht ohne Einfluss auf die Schweiz. Sie führten am Anfang der Dreissiger-Jahre zu einer Reihe von Laienspiellkursen von Ignaz Gentges. Katholische und reformierte Kreise wurden von dieser Spielkunst ergriffen. Von Bern aus setzte sich die Volksspieltruppe Heinrich Fuldas, von Luzern aus die Gesellschaft für Theaterkultur für diese instruktiven Lehrgänge ein, gegen die sich aber im gleichen Atemzug der schweizerische Anspruch erhob, dem die fremden Lehrmeister zu wenig gerecht wurden.

Schwerer erfassbar sind die Anregungen, die von Werken der Griechen und Römer ausgingen, die Ettore Romagnoli seit 1914 in Italien — in Paestum, Syrakus, Ostia — in Szene setzte und die zu einer Wiedergeburt des nationalen Freilichttheaters in Italien führten.

Auch die schweizerische Bewegung des Volksspiels setzt mit einer Erneuerung alten Spielguts ein. Hans Reinhart schrieb das Sankt Galler Weihnachtsspiel aus dem XIII. Jahrhundert ins Hochdeutsche und in die Mundart um und spielte es zuerst, was aus Gründen der Stilbildung bezeichnend ist, in der abstrakten Theaterform des Schattenspiels. Caesar von Arx bearbeitete drei alte Schweizer Spiele. Franz Alfred Herzog und Hermann Ferdinand Schell erneuerten den Luzerner Verlorenen Sohn von Hans Salat. Otto von Greyerz gab das «Weinspiel» von Hans Rudolf Manuel neu heraus und führte es auf. Nold Halder und Oskar Eberle

förderten das Alte Urner Spiel vom Tell wieder auf die Bühne. Karl Gotthilf Kachler spielte mit seinen Basler Studenten den «Tell» in der Zürcher Fassung Jakob Ruefs, die «Gouchmatt» von Pamphil Gengenbach und «Lucretia und Brutus» von Heinrich Bullinger. Fridolin Hefti schrieb nach Scheiben-Sprüchen Niklaus Manuels den «Berner Totentanz». Kurz und gut, manches von dem, was spielbar und wirksam schien, trat neu ins Licht. Aber all das war nur ein tastender Beginn, denn überall erhob sich die Forderung, dass es beim Erneuern alter Texte nicht bleiben dürfe, sondern Neues und Zeitgemässes geschaffen werden müsse. Drei Textsammlungen sind Zeugnis dieser Spielfreunde: die ‚Spielbücher der Bekrönungsbruderschaft Luzern‘ seit 1931, die ‚Reihe schweizerischer Volksspiele‘, die Fridolin Hefti + und Georg Thürer seit 1934 herausgeben und die ‚Schweizer Laienspiele‘, die Heinrich Fulda und Heinrich Hellstern seit 1939 erscheinen lassen.

Das alte schweizerische Volksspiel hat nie individuelle Probleme dargestellt. Es brachte weder Familienschwänke noch Familienrührstücke auf die Bühne. Fastnächtliche Satiren, politische und religiöse Spiele führten zum Ideendrama. Als man da und dort anfang, altes Spielgut zu erneuern, da massen es manche Kritiker an der Schneiderelle ihrer naturalistischen Dramenlehre. Presse und Publikum vermerkten die ‚Naivität‘ und ‚Treuerherzigkeit‘ dieser alten Spiele, weil man im Zeitalter der Seelenzergliederung auch im alten Spielgut zunächst nur der psychologischen Treue der Menschenschilderung nachspürte. Die alten Spielschreiber zergliedern keine Seelen. Sie lassen die Ideen jener Zeitenwende vom Mittelalter zur Renaissance gegeneinander zum Kampf antreten. Es sind Streitspiele um gute Sitten, um den rechten Glauben, um schweizerische Soldatenehre, um die wahre Staatskunst. Die Spielfiguren sind selten Menschen von ‚Fleisch und Blut‘. Sie sind personifizierte Kräfte ihres Jahrhunderts. Da man im Weltkrieg den Zusammenbruch des aufgeklärten und hochgelehrten bürgerlichen Zeitalters erlebte, besann sich die Jugend zunächst auf die formal einfachen Typenspiele, die in lapidarer Form den Sinn des Lebens und Sterbens kündeten. Und da man grosse Gedanken in einfacher Form ebensogut oder besser aussprechen kann als in philosophischen Wälzern, ergab sich von selber die Strenge des Sprech- und Darstellungsstils und die Abstraktion des

Raums. Die «Stilbühne» entstand und stellte sich in kämpferischen Gegensatz zur Illusionsbühne. Dieses sichtbarste Zeichen der Erneuerung wurde allenthalben übernommen, wo man zeigen wollte, dass man ‚mit der neuen Zeit‘ gehe. Die Räume verwandelten sich. Die seit langem eingebürgerten, vaterländischen Spiele zeigten sich bald im neuen Gewand, indes die neu entstehenden Gemeinschaften, die Mysterien aufführten, sich von Anfang an gegen die Illusionsbühne im Saal und im Freien stellten und nach monumentalen Formen strebten. Das neue Raumgefühl, das in der Architektur zum Verzicht auf jede Art von schmückendem Beiwerk und damit zur Sachlichkeit eines konstruktiven Stils führte, stellte die Volksspiele in Gegensatz zu den Aufführungen der dramatischen Vereine, die in Wirtshaussälen oder in eigenen Bühnenbauten lebten, mit Vorliebe ins Freilicht. Man spielte auf Stadt- und Dorfplätzen (Schwyz, wo die Fastnachtsspiele schon 1858 neu entstanden, Stein am Rhein, Locarno), in Parks (Interlaken, Genf, Inseelparkspiele Luzern), in alten Burgen (Ruine Resti ob Meiringen, Schlossspiele Lausanne), vor Kirchen (Luzern, Fryburg, Einsiedeln, Bern, Basel). So war, neben der Erneuerung alter Texte und damit der Literatur eine zweite Quelle der neuen Spielkunst, diesmal aus dem architektonischen Erlebnis, erschlossen. Der strenge Stil des Textes und der monumental wirkende Raum in der Natur oder vor Architekturen führte zwangsläufig zur dritten und nicht minder entscheidenden Spielkraft: zu einem erhabenen Sprech- und Darstellungsstil und damit zu einer neuen Sinngebung des Kostüms und des Requisits. An Stelle der zufälligen naturalistischen Szene treten Raum und Farbe als Symbole überzeitlicher Mächte. Ein Rathaus ist nicht mehr nur irgend eine Theaterdekoration, es wird zum Symbol staatlicher Macht, der Dorfplatz zum Symbol der Volksgemeinschaft, die Kirche zum Symbol des Himmels. Der Geistliche, über dessen Menschlichkeiten das naturalistische Spiel so gerne stolperte, wird wieder zum Priester und damit zum Mittler zwischen Gott und Mensch, ein Kaiser oder Landammann zum Prinzip der Staatsordnung, ein Mädchen oder Jüngling ist mehr als das Fräulein oder der Herr Meyer vom Nachbarhaus, sie werden zum Sinnbild der Lebenskraft und Lebensblüte. Der Teufel braucht nicht mehr ein griesgrämiger Herr im dunklen Anzug zu sein oder ein Mephisto im spanischen Mäntelchen. Er ist schwarz, seine

Hörner werden wieder sichtbar; die Maske stellt ihn im Einsiedler «Welttheater», in Luzern in «Jedermann» und «Passion» wieder als Dämon und damit als Prinzip des Bösen dar. Damit soll die Erlungenschaft des psychologischen Dramas, das nichts anderes als ein neues Kostüm des unsterblichen Mimus ist, in keiner Weise herabgesetzt werden. Es wird lediglich der Anbruch einer neuen Zeit in der Wiederkehr des magischen, also des metaphysischen Theaters festgestellt. Und damit freilich soll dem magischen Theater in der geistigen Ordnung der Werte wieder jener Rang eingeräumt werden, der ihm in einem Zeitalter gebührt, das allen Relativismus überwinden muss, wenn es das Chaos meistern will. Das magische Theater kündigt an die Rückkehr zu Gott, mögen die ‚Gottlosen‘ aus allen Feuerschlünden der Welt noch so sehr Grauen und Vernichtung schleudern.

Die erneuerten und neuen Spielgemeinschaften umfassen Gruppen mit einigen wenigen bis einigen hundert Darstellern. Sie spielen Werke ernster und heiterer Art, die sich bewusst in den Dienst vaterländischer, jahreszeitlicher, sozialer oder religiöser Ideen stellen. Sie überlassen den Schwank und das Rührstück den Dramatischen Vereinen und jenen Komödiantentruppen, denen die Mimen — theatergeschichtlich ausgedrückt, die Harlekine — Rudolf Bernhard und Fredi Scheim das Gepräge geben. Echte Volksspiele können meist nur in grösseren Zeitabschnitten wiederholt werden. Schon Gottfried Keller hat Abstände von fünf zu fünf Jahren gefordert. Einsiedeln und Luzern — Luzern mit seiner Passion seit dem 15. Jahrhundert — halten sich daran, andere Spielgemeinden führen ihre Werke in kürzeren Zeitabständen auf. Während Altdorf und Interlaken nur den «Tell» aufführen, zeigt Meiringen jedes Jahr ein neues Werk. Alle diese Aufführungen sind indes **keine Festspiele**, die anlässlich eines jährlich im Kalender wiederkehrenden Feiertages oder einer in grösseren Zeitabständen wiederkehrenden Gedenkfeier sich einstellen. Die Uebernahme gewisser «Festspielelemente» im Aufbau der Stücke, im Darstellungsstil, in der Verwendung der Mittel — instrumentale Musik und Chöre, Aufzüge und Tänze, reiche Ausstattung und repräsentative Bauten — haben vielfach dazu geführt, auch sie Volksspiele zu nennen. So nannten sich die Einsiedler «Welttheater»-Aufführungen ursprünglich richtig und einfach ‚Geistliche

Spiele' und erst seit 1937 irreführend 'Festspiele'. Gerade in der Schweiz, wo das Festspiel als das repräsentative nationale Theater zu gelten hat, sollte man die vom Ausland übernommene Mode, jede grössere Aufführung als 'Festspiel' zu bezeichnen, nicht mitmachen, erst recht nicht aus bloss propagandistischen Gründen. Die Inflation des Begriffs führte in den letzten Jahren so weit, dass man Zirkus- und Filmvorführungen ebenso wie eine Reihe von besonders sorgfältig vorbereiteten Repertoirstücken der städtischen Bühnen als 'Festspiele' bezeichnete.

Die heimatlichen Volksspiele.

In der a l a m a n n i s c h e n S c h w e i z haben die vaterländischen Festspiele um die Jahrhundertwende eine Reihe von Volksspielgemeinden erstehen lassen, die ohne festlichen Anlass vaterländische Dramen aufzuführen begannen. Die meisten dieser Gesellschaften sind kaum ein paar Jahre alt geworden. Länger behaupten sich die Tellspiele in Altdorf und Interlaken und die Heimatspiele in Diessenhofen und Meiringen.

In der Geschichte der A l t d o r f e r T e l l s p i e l e zeichnen sich in den vierzig Jahren ihres Bestehens drei Spielzeiten ab. 1899 bis 1913 wurde in einer grossen Holzhütte unter der Leitung eines ausländischen Regisseurs im historischen Stil der Meininger gespielt. 1925 wird das neue steinerne Tellspielhaus eingeweiht. Der Schweizer Otto Bosshard übernimmt die Leitung. Ein gemässigter Realismus versucht, zwischen Naturtreue und Stilisierung die Wage zu halten. Beide Spielzeiten — die zweite dürfte kaum schon zu Ende sein — sind gekennzeichnet durch den Eifer, es im Darstellungsstil den Gepflogenheiten der Berufsbühne gleichzutun. Den Anfang der dritten Spielzeit erleben die Altdorfer in der Fremde, an einem Gastspiel in Budapest im Frühjahr 1939, wo sie zum ersten Mal sich ins Freilicht wagen; in der Fremde lernen sie die ureigenste schweizerische Volksspielart kennen. Auf dem Rütli spielten die Urner am zweiten Bundesfeiertag die Schwurszene aus Schillers «Tell». Auf dem Rütli spielten die S c h w y z e r das Urner Spiel vom Tell: das Freilichtspiel, das Urschweizerspiel, das Bundesspiel. Zwei Dramatiker begegnen sich auf dem Rütli, der Schwabe und der Urner, und zwei Theaterepochen. Der neue Urner Tell aber wird aus dem alten Urner Tell erstehen. Das Urner Volk wird den Weg zum schweizerischen Volksspiel finden, spät

vielleicht, aber was schlägt's! Auch Schiller wurde in Altdorf neunzig Jahre nach Weimar und Zürich und siebenzig Jahre nach Küsnacht am Rigi entdeckt.

Wohnt der «Tell» zu Altdorf zwar auf klassischer Stätte, aber im steinernen Haus, so lebt er in Interlaken — seit 1912 — im Gehölze des Rugenparks. Die realistische Freilichtbühnenkunst August Schmidts feiert ihren letzten und höchsten Triumph. ‚Echte‘ urschweizerische Häuser scheinen unter die herrlichen Baumkronen gestellt, eins ans andere gedrängt, ein Dach über das andere geschichtet. Der Teich rechts mit dem grünschimmernden Wasser, in dem nie ein Sturm braust, stellt den föhngepeitschten Vierwaldstättersee vor. Die zweistöckige Fassade des steinernen Hauses in der Mitte fliegt wie ein Vorhang in die Höhe und enthüllt eine einstöckige Stube: was ihr da seht, ist gar kein richtiges Dorf, so echt es sich auch gebärdet, es deutet nur an und ist damit gleichzeitig altmodisch, weil naturalistisch bemalt, und modern, weil die Bühnenelemente ‚mitspielen‘, ohne eigentlich mitspielen zu dürfen, da sie doch die Illusion der Realität vorspiegeln. Die Altdorfer spielen den «Tell» Schiller-gerechter, weil sie ihn, der das Freilicht nur schwer zu ertragen vermag, im geschlossenen Theater spielen; die Interlaker spielen ihn schweizerischer, versündigen sich dafür aber heftig am Wort und Geiste des Dichters. Werk und Kunst in allen Ehren — der «Tell» Schillers hat auf der Kunstbühne zu allen Zeiten ein Daseinsrecht, auf der Volksbühne aber nur solange, als kein Schweizer uns einen weltgültigen Volksspiel-«Tell» schenkt.

Die Freilicht-Volksspiele zu D i e s s e n h o f e n verdanken ihren schweizerischen Ruf dem Spielleiter und Maler August Schmid. Die drei entscheidenden Aufführungen liegen weit auseinander: 1900 «Karl der Kühne», 1908 «Goetz», 1926 «Tell». Jede der drei Aufführungen hat sich in der Erinnerung des Volkes stark eingepreßt. Diessenhofen hatte schon am Ende der neunziger Jahre vor den Mauern des Städtchens den «Tell» aufgeführt; man trug die Kulissenbühne samt den Sofitten aus der Turnhalle unter die alten Linden. Der Erfolg war gross und man sann auf neue Taten. Da legte der blutjunge August Schmid, der eben von der Kunstakademie heimkam, den Leuten das Buch «Karl der Kühne und die Eidgenossen» von Arnold Ott auf den Tisch. Diesmal liess man

den alten Guckkasten in der Turnhalle und begnügte sich mit gemalten Hintergründen und Versatzstücken, die man unter die Linden schob. Für den «Goetz» erstand die erste Bühnenarchitektur. Die antike Szene mit den drei Toren ist in eine realistische dreitürige Bühne verwandelt. In Interlaken 1912 verlässt Schmid die dreitürige Szene und stellt im Rugenpark Haus an Haus: eine Simultanbühne, im Prinzip also eine Stilbühne, wird mit real wirkenden Elementen aufgebaut. Die Zürcher Theaterausstellung von 1914 setzt neben die realistischen Freilicht-Bühnenbauten der Schweiz die Stilbühnen Appias und Craigs. Theatermasken und Marionettenfiguren künden das Widerspiel zu jeglichem Naturalismus. Nun singt auch August Schmid die neue Weise. Die Diessenhofer Tell-Aufführung verzichtet auf naturalistische Anklänge. Zwischen einfachen Bühnenhäusern führen Rampen und Podeste in die dunkelnden Schatten der alten Linden empor. In Pfäffikon werden 1926 die seitlichen Bühnenbauten von August Schmid und Albert Isler durch einen Bogen verbunden. Die antike Architektur-Szene, die im «Goetz» realistisch verbrämt gebaut wurde, ist, schweizerisch abgewandelt, wieder da. Aber auch die Vorhänge sind noch da und in den drei Bühnenhäusern, die, wenn auch sehr vereinfachten, Dekorationen. August Schmid fand den Weg zur unverwandelbaren Architekturbühne für seine Inszenierung der Festspiele in Truns (1924) und Rapperswil (1929). In seinen Szenenbauten treffen sich zwei Zeitalter und zwei Kunstauffassungen. Alte Spielstoffe erscheinen im neuen Gewand, aber noch hat der neue Geist kein neues Spiel geschaffen.

Fritz Ringgenberg in Meiringen schrieb auf Anregung des Zürcher Marionettentheaters um 1926 sein Marionettenspiel «Drii Meitleni von Isenbolgen» auf Haslitiitsch. Als aber ein paar Jahre später, 1934, die Vereinigung des Haslitals mit Bern gefeiert wurde, schrieb er das Festspiel «Isen im Fiir» und führte es im Hof der Burgruine Resti auf. Das Volk kehrte dem Wald den Rücken und sah über die niedrigen Bühnenbauten hinweg in die herrlichste Bergwelt hinein. Seither spielen die Meiringer Jahr um Jahr ein neues Volksspiel ihres Heimatdichters: «E niwwi Zyt», «Kristall», «O Gryffensee» (Sankt Jakob an der Birs), «Sempach». Der Stoffkreis wächst über das enge Tal hinaus. Seit 1939 kehren die Zuschauer der verlockend schönen Aussicht den Rücken und schauen

zum alten Turm und ins Schattendunkel des Waldes empor. Die Ablenkung durch das Landschaftsbild wird damit vermieden, das Theatererlebnis vertieft.

Das Kennzeichen der Volksspiele der alamannischen Schweiz ist ihre Herkunft aus dem W o r t im Gegensatz zum Tessiner Spiel, das aus dem Tanz und zum welschen Spiel, das aus der Musik kommt. Schillers «Tell» ist zu unserem klassischen Volksspiel geworden. Die welsche oder tessinische Schweiz hat ihn so wenig übernommen als wir jemals einen welschen «Tell» — von Henzi, Chavanne oder Morax — bei uns gespielt hätten. Die Aufführung von Schillers «Tell» als Volksspiel kann nur vom nationalen Stoff her gerechtfertigt werden, denn die gestaltenden Kräfte keiner Volksbühne sind dem Werk gewachsen, ausgenommen den Volksszenen, die aber im Bereich der Pantomime und nicht des Dichterwortes und der Rollenverkörperung liegen. Diessenhofen, Interlaken, Meiringen und nur gelegentlich spielende Vereine der Ostschweiz, die während eines Menschenalters fast ausnahmslos von August Schmid betreut wurden, spielen im Freilicht auf Bühnen, die mit Jahrhunderte alten Ueberlieferungen unseres Volksspiels bewusst oder unbewusst noch zusammenhängen oder aus dem gleichen Spiel- und Formtrieb schaffen. Die Volksspiele der alamannischen Schweiz zeigen stofflich die Neigung zum Ausdruck des vaterländischen Erlebnisses und formal das Ringen um einheitliche Handlung und dramatische Ballung, die Vorliebe für Chorlied und Ausgestaltung der optischen Effekte. Wo das Wort zu Gunsten des Bildes dominiert oder das Bild oft geradezu negiert wird, sind meist Berufsbühnenleute am Werk, die den Boden des echten Volksspiels unter den Füßen verloren haben.

Der T e s s i n tritt erst seit zwanzig Jahren in die schweizerische Theatergeschichte ein.

L o c a r n o feiert seit 1923 mit seinen Camelifesten den Frühling. Auf der Piazza grande sitzen rund um das niedrige Podium Einheimische und Fremde und freuen sich der Volkslieder, Tänze und Blumen. Zwei Motive streiten sich in diesen Veranstaltungen um den Vorrang: Camelia und Maibaum. Die Camelia, die 1629 aus Japan und China nach Europa kam, umgibt sich mit dem Zauber des Orients und führt zu Blütenfest, Blumenwagenkorso und Märchenspiel. Der Maibaum weckt einheimische Lieder, Bräuche

und Tänze und führt geradewegs zum Tessiner Volksspiel. Die Camelia lockt in die internationale Welt des Opernprunks, des Balletts und des mondänen Zuschauers. So war der «Miracolo della Camelia», das Märchen von der Camelia, die den toten Hirten wieder lebendig macht und ihn der Prinzessin als Gemahl zuführt, zwar das Werk eines Tessiners in Mailand, von Angelo Nessi, aber die Musik dazu schrieb ein Fremder, Yvan Darelée. Solisten, Chor und Tänzerinnen kamen von der Mailänder Scala. Das Visconti-Schloss wurde auf der Piazza als imposante Dekoration in naturalistischem Stil aufgerichtet. Die Eintrittspreise stiegen bis auf dreissig Franken für den Sitzplatz; aber die teuren Plätze blieben leer. Das Volk wartete ausserhalb der Schranken und begnügte sich mit den Klängen, die zu ihm herüber wehten und stürzte sich dann ins Volksfest der Blumenschlacht, die mit dem Einzug der Blumenwagen begann.

Der «Trionfo della Camelia» (1924 und 1928) mischt Motive des Märchens mit Motiven des Tessiner Volkslebens. René Morax, dem Spielmeister von Mézières, wurde die Leitung, Alexandre Cingria aus Genf, dem phantasievollsten Bühnenbildner der Schweiz, die Ausstattung anvertraut. Vorbild des «Trionfo» sind die Winzerspiele von Vevey. In Liedern, Tänzen und Bräuchen werden Herbst, Winter und Frühling vorgeführt. Der Winter wird durch allegorische Tänze der Winterwinde, durch das Ballett der Schneeflocken und den Aufzug des Carnevals mit Tarantella und Tango dargestellt. Der Frühling bringt das Märchen: ein chinesisches Ballett, den Tanz der Frühlingsblumen um die Camelienkönigin und den von Charlotte Bara dargebotenen Tanz der Camelia. Fast wie ein Aschenbrödel im zerschlissenen Kleidchen wirkte daneben der Tanz der Tessiner Jugend um den Maibaum.

Die «Legende von der Camelia» (1932) zeigt, wie ein Tessiner die Wunderblume aus der Fremde heimbringt und mit ihr sein Mädchen gewinnt. Angelo Gatti hat die Handlung, die im Kostüm von 1800 spielt, erfunden und Carlo Catti die Musik dazu geschrieben. Tanz- und Spielleiter stellte die Scala Mailand. An Stelle der früheren Jahreszeitenparade tritt ein reines Frühlingspiel. Die widerstrebenden Elemente des Locarneser Frühlingsfestes, Tessiner Volkstum, Märchen von der Camelia und Blumencorso sind zu einer ansprechenden und logisch sich entwickelnden Handlung verschmolzen.

Drei Spiele versuchen Tessiner Erlebnisse darzustellen: «Il Calendimaggio» (1925 und 1930) zeigt den alten Tanz um den Maibaum. «Verbania» (1931) und «Bella terra del Ticino» (1934) schildern typische Tessiner Schicksale vom jungen Mann, der im Frühjahr auswandert, in der Fremde von der Heimat träumt, im Herbst heimkehrt und sein Mädchen freit. Musik und Chor sind rückwärts auf die Tribünen gestellt, auf dem Podium davor tanzt und mimt die Locarneser Jugend die stummen Szenen aus dem Volksleben. Freilich spürt man überall den fremden Tanzmeister, aber die ursprüngliche Art der Tessiner durchleuchtet auch diese manchmal etwas gekünstelten Gebilde mit Charme und Temperament.

Die Spielreihe bricht 1934 ab. Die Aufführungen waren trotz der Tanzmeister aus Mailand zu wenig kunstgerecht und zu wenig volksecht. Der Weg führt vom Scala-Ballett zum Volksfest. Es braucht nicht mehr als ein Aufblühen der alten Festbräuche: die regelmässige Wiederholung des Tanzes um den Maibaum und die Feier der Maienkönigin. So könnte ein Volksfest entstehen, das mit der Pünktlichkeit und Schönheit alter Kirchenfeste jährlich wiederkehrt. Die Tessiner sind ein religiöses Volk. Warum soll ein Frühlingsfest nicht mit einer Huldigung an die himmlische Maienkönigin beginnen und als Volksfest verklingen? Im angestammten Glauben besitzt der Tessin unerschöpfliche Kräfte für sein künftiges Volksspiel.

Am Fronleichnamstag 1937 öffnete die erste Locarneser Frühjahrsmesse ihre Tore, um kunstvolle Hausarbeiten aus allen Tessiner Tälern zu zeigen. Das Trachtenvolk wanderte singend und tanzend durch die Strassen. Der letzte Rest gekünstelter Fremdenattraktion ist dahin. Die himmlische Maienkönigin, der irdische Tanz um den Maibaum als den Lebensbaum, die Handwerksmesse: drei lebendige Gründe des Volkstums, aus denen das Tessiner Frühlingspiel aufsteigen könnte.

Lugano hatte seine Gäste, die dem beginnenden Winter im Norden entflohen, um im Süden die letzten Sonnenstrahlen zu geniessen, mit den vielerorts üblichen ‚venetianischen Festen‘ unterhalten und damit immerhin den See und die Sterne zu effektvollen Mitspielern gehabt. Das Jahr 1932 brachte die Wende. Am Tessiner Sängerfest in Castagnola unterhielt man mit der Operette «Bacchusfest in der Toscana» des Italieners Renato Broggi das

Volk mit frohen Liedern von Weinlese und Jagd: das erste Tessiner Winzerfest. Ein Jahr darauf entsteht die Luganeser Herbstmesse, die zum Anlass neuer Spielfreude wird. In der Festhütte, die seither jedes Jahr neu errichtet wird, ersteht das fröhlich-harmlose Tessiner Singspiel «Vigilia di Sagra» (Chilbivorabend) von Alina Borioli mit Musik von Maestro Arnaldo Filipello. Ada Franellich und ihre Schülerinnen tanzen das Ballett der vier Jahreszeiten aus der Oper «Die sizilianische Vesper» von Giuseppe Verdi. Das Winzerfest freilich kam erst im Umzug der Blumen und Früchte zum Ausdruck, und das schönste daran war das in allen Gassen singende und tanzende Volk. Das Jahr 1934 bringt wieder ein ausländisches Singspiel, «Vendemmia», mit einem Hauptdarsteller aus Mailand und Singchören aus Lugano. Seit 1937 darf die Luganeser Messe sich *s c h w e i z e r i s c h* nennen. Aber auf der Bühne erscheint wieder eine italienische Oper. Nun legen sich die einheimischen Kräfte ins Zeug. Guido Calgari schreibt die Oper «Casanova e l'Albertolli», Richard Flury ersinnt dazu die Musik. Es ist die Geschichte des fremden Abenteurers und des einheimischen Künstlers, die um das gleiche Mädchen werben. Das Tessiner Radio hat die Aufführung angeregt und durchgeführt und tritt damit — nachdem früher nur das Orchester mitgewirkt hatte — im Tessiner Kunstleben immer eindrucklicher und entscheidender in Erscheinung. Aber nun bricht die Opernreihe plötzlich ab. Alles ist im Werden. Vieles wird versucht. Architekt Armando Bossi erfindet Tanzspiele. Die Tanzmeisterin, die bisher stets dabei war, setzt sie in Szene. 1940 und 1942 wird die ganze Schweizergeschichte tanzend gemimt. Von der Bundesgründung bis zum Anbauwerk reicht die «Confoederatio Helvetica». «In der chaotischen Finsternis des frühen Mittelalters irrt die Menschheit ziel- und führerlos. Wie Blinde suchen die Menschen zögernd ihren Weg, der sie oft zusammenstossen lässt und Kämpfe heraufbeschwört. Einzelne Menschen erheben sich zu Häuptlingen und trennen die Masse in Gruppen. Die Unordnung dauert indessen an und verursacht Streit, Kampf und Chaos. Aus der Menge lösen sich drei kernige Bergbauern. Sie tragen kein farbiges Gewand, sondern immer die Bronze ihrer von Wind und Sonne gebräunten Körper (I). Fast unbewusst, vom Instinkt geleitet, treffen sie in der Mitte zusammen. Sie betrachten sich überrascht, reichen sich die

Hände und schwören sich auf ewig gegenseitigen Beistand. Es ist das Rütli» Der zweite Teil schildert in kurzen Tanzpantomimen, denen jeweils grosse Pausen folgen, die die Stimmung zerreißen, Kampf um Freiheit und Unabhängigkeit in Tell, Morgarten, Luzern 1343, Sempach, Arbedo, Sankt Jakob, Giornico, Wengi, Tuilleries, Lugano 1798. Der dritte Teil kündigt die Zukunft, die Schweiz als Zufluchtsland der Flüchtlinge, als Linderin der Leiden, als Nährerin der Kinder. Fremde Ideologien verlocken die Jugend. Der Alte klammert sich an die eidgenössische Fahne. Enttäuscht kehren die verlorenen Söhne aus der Fremde zurück. Die Mutter hüllt sie ins Banner der Heimat. Der Vater übergibt ihnen Pflug, Samenkörner, Schwert, damit die Heimat bebaut, befruchtet und verteidigt werde. Wiederum werden die alten Sünden begangen. Alle nur denkbaren Themen der Vergangenheit und Gegenwart werden zu einem einzigen Bilderspiel mit kurzatmigen Szenen versammelt, deren jede sich zu einem eigenen Volksspiel entfalten liesse. Bossi entwarf die knapp formulierten Szenenbilder und die farbig kultiviert aufeinander abgestimmten Kostüme. Ein Stilisierungswille ist am Werk, der geschichtliche Kostüme fast bis zur Unkenntlichkeit vereinfacht, sich damit vom volkhafte Winzerfestgedanken entfernt und viel weiter in Gefilde der Kunst sich vorwagt als eine Laientanzgruppe ihm zu folgen vermag. In der choreographischen Gestaltung fällt auf, dass selten Einzelfiguren heraustreten. Ueberall wirkt die Gruppe. So entstehen aus Kostüm, Tanz und monumental gedachten Histszenen bewegte ‚lebende Bilder‘, aber keine erschütternde dramatische Darstellungen. Es fehlt nicht an Eleganz, wohl aber an Echtheit des Ausdrucks, Blut und Wärme.

Für 1941 schrieb F. A. Vitali, der Leiter des Tessiner Radio, den Text einer «Vita ticinese» mit den drei Teilen ‚Das Brot‘, ‚Die Waffe‘, ‚Der Glaube‘. Von Otmar Nussio stammt die Musik. Vitali versucht den Stoff zu ballen, die Handlung zu steigern, das Wort zur Geltung zu bringen. In der Hand der tanzbesessenen Fanellich und Bossi aber verstummt das Wort. Die Chöre, die auf der Bühne singen sollten, sind in den Orchestergraben verbannt und das ganze «Tessiner Leben» löst sich in eine Tanzpantomime auf. Aber es gibt Dinge, die sich nur aussprechen, aber niemals eindrücklich genug tanzen lassen.

Die Kräfte und Möglichkeiten des Tessiner Volksspiels zeichnen sich deutlich ab. Die naturgegebenen Grundlagen sind die Zeiten der Blüte und Ernte, die organisatorischen die Frühjahrs- und Herbstmessen, die das Volk in die Städte locken. In Locarno scheint der Streit des fremden Camélien- und des einheimischen Maibaum-Motivs zu Gunsten der Macciolata entschieden. Eine Vertiefung des Maifeier-Gedankens brächte die Ausgestaltung alter Marienfeste. In Lugano wurde das naheliegende Motiv des Winzerfestes bisher nicht entscheidend gefördert, obwohl Auführungen aus bodenverwurzeltem Brauchtum die fruchtbarsten Anregungen geben könnten. Der Ernst der Zeit erschliesst die heimische Geschichte, die indes mit Tanzkünsten nie zureichend darstellbar ist. Man kann weder die Bundesgründung, noch eine Freiheitsschlacht oder einen drohenden Bürgerkrieg tanzen. In beiden Städten sind Tanz, Pantomime und Musik die Elemente des Volksspiels. Das Bestreben, auch den anderssprachigen Mitlandsleuten damit etwas zu ‚sagen‘, ist offensichtlich. So tritt das gesprochene Wort völlig zurück. Locarno spielt sinngemäss im Amphitheater der Piazza grande, Lugano in einer Festhütte mit Opernbühne. Locarno hat beachtenswerte Leistungen auf dem Gebiet des Volksspiels hervorgebracht, Lugano tastet seine Möglichkeiten nach allen Seiten ab. Die Schaffung eines eigenen Tessiner Theaters ist, wie überall, Sache einer schöpferischen Persönlichkeit. An Talenten fehlt es nicht. Das Radio kann beneidenswerte Mittel dafür einsetzen: einen geschulten Chor, ein ausgezeichnetes Orchester, eine bemerkenswerte Hörspielgruppe. Die Instrumente sind da. Welcher Meister wird darauf spielen?

Im W e l s c h l a n d sind seit einem Menschenalter bedeutende Gestalter am Werk.

Rousseaus Forderung eines republikanischen Freilichttheaters nach antikem Vorbild ist in den Winzerspielen zu V e v e y verwirklicht worden. Das Kernstück der Spiele, der Umzug der Winzer und die Auszeichnung ihrer besten Reben, hat sich seit dem 12. Jahrhundert erhalten. Aber erst im 18. Jahrhundert begann der Umzug der Innung durch die Aufnahme kostümierter Figuren dem Theater zuzustreben. Das ist nicht anders als in den Einsiedler Wallfahrtsspielen, die aus den kostümierten Gruppen der Prozessionen sich entwickelten. In Vevey treten Bacchus und die Bac-

chanten in den Zug, in Einsiedeln die Heilige Jungfrau mit einem Gefolge von Engeln und Heiligen. Aus kultischen Grundlagen sind beide Spiele erwachsen, die zu Vivis aus dem Dankfest zu Ehren der Gabenspenderin Natur, zu Einsiedeln aus dem Dankfest zum Preise der Gnadenspenderin Maria: Zeugen zweier Welt-epochen auf dem kleinen Raum der Eidgenossenschaft. Aber während die Einsiedler Spiele durch die Aufklärung vernichtet wurden, erlebten die Winzerspiele um 1797 einen ersten Höhepunkt. Die Entwicklung hatte ein ganzes Jahrhundert gedauert. 1706 erschienen Embleme von Bacchus und Charité (zum Zeichen der Gemeinnützigkeit der Innung) und des heiligen Urban, des Schutzherrn der Rebe. Ein heidnischer Gott, eine christliche Allegorie, ein Heiliger der römischen Kirche: das ganze Barocktheater ist durch die Ehrenzeichen seiner Hauptgestalten versammelt. 1730 tritt Bacchus in Person auf, 1747 kommt Ceres dazu, die zunächst von einem Manne und erst seit 1791 von einer Frau dargestellt wird. 1778 erscheinen Schnitter und Schnitterinnen. Faune, Bacchanten und ein Silen begleiten Bacchus. Auf einem Wagen thront die Arche Noas. Der Umzug hält an mehreren Plätzen des Städtchens zur Darbietung von Volksliedern und Volkstänzen. 1797 ist die Göttin Pales als Sinnbild des Frühlings dabei. Zum ersten Mal wird auf dem Marktplatz eine Bühne aufgeschlagen und die drei Gottheiten schreiten durch die drei — antiken! — Portale in die Arena. 1819 marschieren an der Spitze des Zuges, wie heute noch, die ‚Schweizer‘ in den Uniformen der Tuilleries-Regimenter. Mit der Ausgestaltung des Umzugs wachsen auch die musikalischen Ansprüche. Ursprünglich hatte man sich mit Volksliedern begnügt und dazu getanzt. 1919 spielt erstmals ein Musikkorps. 1927 wirken drei Musikkorps und ein grosses Orchester mit, 1865 bringt einen Ideenwettbewerb unter welschen Dichtern. 1905 schreibt René Morax die Dichtung, 1927 Pierre Girard. Drei Komponisten schrieben die Musik für fünf Spiele: François Grast für 1851 und 1865, Hugo von Senger für 1889, Gustav Doret für 1905 und 1927. Aus dem Volkslied sind anspruchsvolle Chor- und Musikwerke entstanden. Berufssänger werden als Solisten beigezogen. Künstler entwerfen Szene und Kostüme, Tanzmeister ordnen die Reigen und steigern damit die Aufführungen auch zum sichtbaren Kunstwerk.

Seit 1851 steht der Verlauf der Spiele fest. Sie beginnen mit Triumphmarsch und Einzug der ‚Schweizer‘. Drei allegorische Züge, jeder mit dem Wagen seiner Gottheit, treten durch die Portale in die Arena. Im Vorspiel wirken die Priester des Bacchus, der Ceres und der Pales als Gesangs-Solisten. Es folgt die Auszeichnung der erfolgreichsten Winzer. Dann marschieren die vier Jahreszeiten vorüber. Ursprünglich ging der Frühling, seit 1905 aber geht der Winter voraus, um das Spiel mit dem Herbst beenden zu können. Das Spiel jeder Jahreszeit ist durch besondere Gruppen gekennzeichnet. Gärtner und Mäher begleiten Pales, Schnitter und Müller Ceres, Winzer, Faune und Bacchanten Bacchus. Der Winter aber wird durch Holzhauer und Jäger sowie einen Hochzeitszug dargestellt, in dem Trachtenpaare aus allen Kantonen mitgehen. So fügt sich zu den ‚Schweizern‘ die Tracht ins Spiel und steigert die vaterländische Stimmung. Während man sich in der alamannischen Schweiz über tausend Gedankengänge hinweg nur allmählich von den Raumvorstellungen der geschlossenen Bühne zu befreien vermag, haben die Jahreszeitenspiele zu Vevey sogleich den rechten Weg zum antiken Ovaltheater im Freilicht gefunden. Auf den ansteigenden Tribünen sitzen über zehntausend Zuschauer. An einer Schmalseite der Arena steht die dreitorige Szene. In der Arena spielen, singen und tanzen die Darsteller. Waren die Szenenbauten bisher in antiken klassizistischen Formen gehalten, so versuchte man 1927, zu einer Zeit also, da alle Welt vom Realismus wieder abzurücken begann, zum ersten Mal eine realistische Szenenwand zu bauen, eine mittelalterliche Stadtmauer mit Türmen und Toren, indes der Aufführungsstil jenseits jeder Alltagswirklichkeit stand.

Die Winterspiele in Vevey gehören zu den bedeutendsten schweizerischen Volksspielen. Sie haben das Freilichttheater in der Heimat und Fremde wesentlich gefördert. Théophile Gautier, der eine Erneuerung der französischen Bühne aus dem nationalen Freilichttheater erwartete und einen ‚Cirque olympique‘ forderte, fand in den Viviser Winterspielen die Erfüllung seiner kühnsten Träume.

Aus G e n f stammen zwei Männer, die für die europäische Theatergeschichte von Bedeutung geworden sind: der Bühnenbild-

ner Adolphe Appia und der Tondichter und Rhythmiklehrer Emile Jaques-Dalcroze.

Appia ist der Bahnbrecher der modernen szenischen Raumgestaltung. Hungrig nach einem grossen Erlebnis betritt der Zwanzigjährige das Theater. Grenzenlos enttäuscht verlässt er es. An Stelle der mit tausend Einzelheiten bunt bemalten Kulissen, die vom elektrischen Licht grell und gleichmässig ausgeleuchtet werden, bildet er zunächst «ein Spielterrain, auf dem wirkliche Menschen in wirklichem Raume sich bewegen, auf dem kein gemaltes Dekorationsteil sich befinden darf, nur körperliche Gegenstände an Felsen, Baum und Hügel oder Mauer, Tor und Vorhang: alles in raumerfüllendes, farbenbringendes Licht getaucht». Seine ersten Entwürfe, seit 1892, gelten den Bühnenlandschaften für die Opern Richard Wagners, für den «Ring», «Tristan», «Parsifal». Appia erhört den der Musik völlig entsprechenden monumentalen Raum und kommt damit zu jenen immer abstrakteren Raumvorstellungen, die man später als Stilbühne bezeichnete. Der Parsifal-Wald von 1896 nimmt das Motiv des Gralstempels auf und wird zum Säulenwald. Für das Drama, zum Beispiel «Faust I», versucht er ohne Anklänge an reale Architekturen Raumformen zu finden, die sich aus dem Klangbild der Verse heraus in seiner Phantasie bilden. Forderungen und Erfahrungen hat Appia in seiner 1895 französisch und 1899 deutsch erschienenen Schrift «Die Musik und die Inszenierung» niedergelegt.

Emile Jaques kam 1865 in Wien zur Welt. Da der Vater aus Sainte-Croix im Waadtland stammte, fügte er seinem Namen später ‚Dalcroze‘ hinzu. Mit acht Jahren ist er in Genf. Sein absolutes Tongehör führt ihn zunächst als Schüler, und später, nach Ausbildungsjahren in Wien, Paris und Algier als Lehrer ans Genfer Konservatorium. Seine erste Sorge galt der Gehörbildung. Darum führte er die an französischen und belgischen Musikschulen üblichen Solfège-Kurse ein. Die Beobachtung, wie die Schüler musikalische Tonfolgen unwillkürlich mit körperlichen Bewegungen begleiten, führt ihn dazu, Musiknoten nicht nur in Töne, sondern auch in Gebärde und Tanz umzuwandeln. Jede Musiknote wird damit zugleich zum Zeichen einer Tanzbewegung. Kinderlieder, deren Meister Jaques ist, entwickeln sich zu kleinen dramatischen Szenen. Das Konservatorium hatte für diese Versuche kein Ver-

ständnis. Ein erfolgreiches Gastspiel in Berlin bringt Jaques mit den Leitern der Gartenstadt Hellerau bei Dresden zusammen, mit Wolf und Harald Dohrn. Sie bauen dem Fremden ein Haus; 46 Schüler ziehen von Genf mit an die ‚Rhythmische Bildungsanstalt‘ Hellerau. Die Grundsätze dieser rhythmischen Erziehung lauten: das Ohr muss geschult werden, die Musik rasch und sicher aufzunehmen; das Muskel- und Nervensystem muss erzogen werden, dass es die Musik augenblicklich in rhythmische Bewegungen verwandelt. Grundlage der Tanzschrift ist die Viertelsnote, die als Schritt dargestellt wird. Die Gliedmassen müssen sich aber auch unabhängig voneinander bewegen können, wie die Hände und Füße beim Klavierspiel und zwar hinsichtlich der Kraft (zum Beispiel die Hände leise und die Füße laut) und unabhängig hinsichtlich der Schnelligkeit. Diese Schulung soll den Darsteller befähigen, Musik nicht nur auf Instrumenten, sondern sozusagen auch auf dem Körper zu spielen. Die rhythmische Gymnastik führt zum modernen Tanz, der sich von der Tradition der Spitzentechnik lossagt und an seine Stelle eine naturhafte Körperbewegung setzt. Die spätere Phase der Tanzentwicklung wird nicht nur auf die alte Ballettechnik, sondern auch auf die Musik verzichten und den Tanz zum reinen Bewegungskunstwerk werden lassen. Er strebt zur Pantomime und damit zum Theater.

Auch die Bewegungsstudien Jaques' führen zum Theater. Anfänglich hatte er eine Reihe von Opern und Operetten im üblichen Stil geschrieben. In Hellerau aber schien die Welt sich vollends zu wandeln und zu weiten. Heinrich Tessenow errichtete die Bildungsanstalt. Ihr Mittelbau war das Festspielhaus. Sein Saal ist 49 m lang, 16 m breit und 12 m hoch, die Akustik ausgezeichnet. Für die Gestaltung der Szene und der Beleuchtung wurde Adolphe Appia herangezogen. Der Zuschauerraum, der amphitheatralisch aufsteigt, und das Bühnenpodium stehen unter dem gleichen Dach. Das Orchester ist tief versenkt. Kein Proszeniumbogen und kein Vorhang trennt die beiden Welten. Sie sind zu einer vollkommenen Einheit verschmolzen. Das barocke Logentheater ist überwunden, das erste moderne Festspielhaus verwirklicht. Schönheitsdurstige Menschen aller Zonen haben den Raum und seine Lichtwirkungen begeistert gepriesen. Ja, sie sehen darin geradezu eine neue Welt emporsteigen. Karl Storck nennt die Bildungsan-

stalt von Jaques-Dalcroze «eine Schule, die in der Welt nicht ihresgleichen hat. Jünglinge und Mädchen aller Nationen kommen hieher, um das Lebenselement des Rhythmus in sich auszubilden und es dann hinauszutragen in die Welt. Längst denkt niemand mehr an kleine örtliche Festspiele. Schon jetzt wissen wir alle, dass die Hellerauer Schulfeste künstlerische Darbietungen bringen werden, wie sie in dieser Art an keinem zweiten Ort geboten werden können. Und wenn erst einige Jahre dahingegangen sein werden, wenn erst die ansässige Jugend in der Lehre des Rhythmus gross geworden sein wird, wenn sich aus den Einwohnern der Gartenstadt Chöre und Orchester gebildet haben werden, so wird hier ein Festspielort sein, wie wir ihn noch niemals erkannt haben». Jaques schrieb für Hellerau sein Tanzspiel «Echo et Narcisse» (1912). Echo schleicht sich, von Liebessehnsucht getrieben, zum schlafenden Narziss. Der erwachende Jüngling eilt unbekümmert davon. Die liebeskranke Echo stirbt vor Gram. «Ich werde es nie vergessen», schreibt Karl Storck, «wie die Mädchengestalt oben vor der grauen Wand stand, in schlichtester Gebärde in sich zusammen sank und nun von Stufe zu Stufe die Welt ringsum sich verdunkelte, bis es Nacht war, die Nacht des Todes».

Da es um ‚Festspiele‘ geht, suchen die Kritiker nach dem Mythos. Sie finden ihn in der Hellerauer Aufführung des «Orpheus» von Gluck. «Der grosse Inhalt aller germanischen Kunst ist dieser Kampf zwischen der Welt des Lichts und der Finsternis, die Seele unserer deutschen Mythologie. Ihn zum Leben erweckt, ihn zu einer schlechthin hinreissend überzeugenden Darstellung gebracht zu haben, bleibt ein unvergessliches Verdienst von Jaques-Dalcroze». Ein Jahr darauf folgt dem germanischen Mythos ein christliches Mysterium, die «Verkündigung» von Paul Claudel, das auf einem Spielplatz aus Vorhängen und Lichtkegeln völlig unrealistisch ‚zelebriert‘ wird.

Die Hellerauer Spielerfahrungen bringen für Jaques die strickte Absage an den üblichen Theaterbetrieb und die Verkündung einer neuen Gemeinschaftsbühne, wie Rousseau und Gottfried Keller sie schon gefordert hatten. In einer Rede an seine Schüler erklärte er: «Ich bin kein Freund des Theaters, dieses Schauspiels, das oft ohne Ueberzeugung blasierten Zuschauern dargeboten wird, von Schauspielern, die in der täglichen und deshalb nicht selten all-

täglichen Ausübung ihrer Kunst sich so spezialisieren müssen, dass gar oft die Kunst zur Lüge werden mag. Nein! Ich will das erhabene Feier-Schauspiel der Alten wieder aufleben lassen, wo ein grosser Teil des Volkes einmal im Jahre ein geistiges und künstlerisches Fest gab, bei dem Zuschauer und Spieler dieselbe künstlerische Erregung teilten. Einmal im Jahre, wenn unsere Kurse beendet sind, werden meine Schüler, die dann meine Mitarbeiter geworden sind, ihre ganze Kraft mit der meinigen vereinen und einem auserlesenen Kreise von Zuschauern eine Vision von Schönheit und Harmonie zu bieten versuchen. Mit ihnen werden sich die kleinen Kinder von Hellerau vereinigen, die nach und nach ohne Ermüdung die Musik und die Plastik kennen gelernt haben. Wir werden in freudigen Aufschwüngen mit dem Lichte jauchzen und in der Ahnung menschlicher Schmerzen mit dem Dunkel erschauern, und so werden wir trachten, den grossen Rhythmus des Lebens darzustellen».

Aber die Visionen von Schönheit und Harmonie verwandelten sich alsbald in die Schrecken des ersten Weltkrieges. Jaques verliess seine Wirkungsstätte in Hellerau. Aus dem Festspielhaus, das so grosse Hoffnungen geweckt hatte, ist inzwischen längst eine ‚Landeswohlfahrtsschule‘ geworden . . .

Jaques kehrte nach Genf zurück. In der Schweiz wurde das ‚mythische Theater‘ Helleraus auf die landesüblichen Formen des geschichtlichen Festspiels («La fête de juin», Genf 1914) und das kindertümliche Tanzspiel zurückgeführt, das seine ureigenste Form und Erfindung ist. Es ist ‚getanzte Musik‘. Darsteller sind in der Regel Kinder, die Hilfsmittel geschulte Solosänger, ausgebildete Orchestermusiker, Laien-Singchöre Jugendlicher und Erwachsener. Jaques erfindet die Handlung und die Texte der Lieder, schreibt die Musik, studiert die Spiele ein, die über die landesüblichen Formen des Laientheaters hinausweisen und sich dem Typus professionellen Theaters nähern. Die Spiele sind die festlichen Aufführungen der Rhythmikschule.

In «Le Jeu du Feuillu» (1900, wiederaufgeführt 1942) erwarten die Kinder den Frühling. Der Maikönig wählt seine Königin. In Liedern und Tänzen wird dem Paar gehuldigt. «Les premiers souvenirs» (1918) ist ein ‚poème en images‘ von Jacques Chenevière, Musik und Spielleitung von Jaques. Aus Liedern und Reigentän-

zen erblüht das Erlebnis der Jugend bis zum Erwachen der ersten Liebe. «Le petit roi qui pleure» (1932) ist eine «Féerie enfantine musicale et rythmique», ein Märchenspiel. Es war einmal ein König. Der war stets traurig und weinte immerzu. Wie er von seinem Leid geheilt wird, zeigen 190 singende und tanzende Kinder. «Le joli jeu des saisons» (1934 im Grand Théâtre in Genf) nennt sich ‚Suite de rondes, poèmes et chansons et de divertissements rythmiques‘. Es ist ein Jahreszeitenspiel, das Bilder der kindlichen Erlebniswelt musiziert, singt und tanzt. Berge, Strahlen, schatten spendende Bäume werden besungen, Blumen und Schwalben tanzen, altes Brauchtum geistert verniedlicht durch die Szenen: der Père Chalande bringt den Kindern Gaben und als Schönstes den in arger Zeit mutlos gewordenen Eltern das Bewusstsein, dass auch dem härtesten Winter ein Frühling folgt. Das ist der ganze Jaques-Dalcroze: keine geistsprühende Dialoge, keine donnernde Tiraden sich befehlender Helden, keine seelenkranke oder ungebärdige Charaktere, überhaupt kein Ansatz zum Drama. Alles ist ein frohes Spiel der Phantasie, das singt und lacht, tanzt und musiziert. Kinder und Fabelwesen wirbeln durcheinander, unbeschwert, heiter, paradiesisch.

«Fête de la jeunesse et de la joie» entstand 1923 zu einem festlichen Anlass der «Lyre de Carouge», wurde aber später oft wiederholt und trägt durch die Mitwirkung erwachsener Laienspieler am stärksten die Züge des Volksspiels. Der Chor ist wie in den Festspielen Jaques' vor der Bühne aufgestellt, die «Plastikgruppe» des Genfer Jaques-Dalcroze-Instituts darf nicht fehlen. Mühsam schleppt sich der Mensch durch den Alltag. Lieder und Tänze preisen die Freude. Mit der Erstürmung der ‚Liebesburg‘ endet der erste Teil. Der zweite beginnt mit einem Hymnus an die Jugend. Berühmt wurde das getanzte Spiel der Wellen. Alp- und Erntesege werden gepriesen. Der dritte Teil bringt Bilder der Bundesfeier und führt zurück zur freudvollen Arbeit. Wie ein barockes Drama werden die verschiedensten Stoffgruppen durch die Musik, die aus unerschöpflichem Born aufquillt, zusammengefasst und zur Form gebündelt.

Jaques, der ganz aus der Musik und aus der Tanzbewegung heraus schöpft, ist auch zum Meister der welschen Festspiele geworden. Im «Poème alpestre» zur Genfer Landesausstellung 1896,

im «Festival vaudois» 1903, im «Fête de Juin» Genf 1914 kommt er ohne das gesprochene Wort aus. Geschichtliche Erkenntnisse werden nie mit der pathetischen Schwere und geschichtlichen Treue dargestellt, wie in der alamannischen Schweiz. Aus allen Szenen spürt der Singmeister das Chanson heraus. Der Tanzmeister sieht nur die rhythmisch bewegten Gruppen. Phantasiegestalten aller Art mischen sich unter die geschichtlichen Persönlichkeiten und Volkschaften und steigern die Schauspiele über alle Realitäten des Alltags hinaus immer wieder in ein phantastisches Traumreich. Jacques Spielkunst ist ebensoweit entfernt von der Wucht der mythologischen Musikdramen Richard Wagners wie vom Rausch der glut- und blutvollen Opern Giuseppe Verdis. Seine Bühnengebilde kennen somit weder den Tiefgang des Mythos noch die zu Menschenschicksalen geballte Theaterhandlung. Aus heiterer Musizierlaune und aus ewiger Jugend zaubert er vor uns hin ein liebenswürdiges Reich der Phantasie.

Im Théâtre du Jorat in Mézières besitzt die weltsche Schweiz ihre bedeutendste Volksspielbühne, die durch Gastspiele in Brüssel und Paris und durch die Musik Arthur Honeggers in zwei Weltteilen bekannt wurde. Das Waadtland beging 1903 die Jahrhundertfeier seiner Befreiung. Zum offiziellen Festspiel, das Emile Jaques-Dalcroze für Sänger und Pantomimen ausgedacht hatte, strömten zweitausendfünfhundert Spieler aus dem ganzen Kanton zusammen. Jeder Akt wurde von einem andern Distrikt vorbereitet, jede Gruppe von einer andern Gemeinde gestellt. Das ganze Volk war aufgeboten. In dieser erregenden Atmosphäre wollten die Landleute von Mézières nicht zurückstehen. Sie schlagen ihrem Pfarrherrn Emile Béranger einen Festzug vor. Er aber rät ihnen zu einem Spiel. Edouard Rod, ein Bürger von Mézières, der als Romancier in Paris lebt, sagt ab. Da kommt die rettende Idee. In Morges hat der junge waadtländische Dramatiker René Morax sein Volksstück «La nuit des Quatre-Temps» aufgeführt. Der Dichter wird nach Mézières gerufen und verspricht, die vorgeschlagene Episode aus der Befreiung des Waadtlandes im Spiel «La dîme» (Die Zehntensteuer) darzustellen. Es ist die Geschichte des Pfarrers Jean-Rodolphe Martin von Mézières, den die Berner Vögte zur Strafe für seine freiheitlichen Ideen einsperren. Er wird aber befreit und kehrt als Held ins Dorf zurück. Nach an-

tikem Vorbild gliedern singende Chöre die Folge der sieben Bilder, die Alexandre Denéréaz vertont hatte. Die Tramhalle wird in ein Festhütten-Theater umgewandelt. Der Bruder des Dichters, Jean Morax und sein Kollege Aloys Hugonnet werden zur Schaffung der Dekorationen und Kostüme berufen. Sachverständige und Volk entdecken ihren Dichter und jubeln ihm zu. Vevey stellt ihm 1905 eine neue Aufgabe, die grösste, die das Waadtland einem Dramatiker anzuvertrauen hat, die Dichtung des Winzerspiels, das nur alle Vierteljahrhunderte einmal aufgeführt wird. Gustav Doret schreibt die Musik, die die ganze Aufführung in die goldene Wolke von Chor- und Orchesterklängen hüllt. Gesungen und getanzt wird in der Arena. Das Volk sitzt auf den an drei Seiten ansteigenden Tribünen. Die Szenenwand ist eine antikische Architektur mit drei Toren. Die klassische Theaterkunst der Alten ist wiedererstand in einem grossartigen Dankfest an die unerschöpfliche Fruchtbarkeit der Mutter Erde.

Aus dem Festhüttenspiel zu Mézières und dem Freilichtspiel zu Vevey sieht René Morax visionär sein «waadtländisches Bayreuth» aufsteigen. In seiner Schrift «Un théâtre à la campagne» wirbt er für sein Volkstheater. Er wendet sich, wie Rousseau und Gottfried Keller lange vorher, gegen den städtischen Alltagsbühnenbetrieb. Das Schweizer Volkstheater verlange nicht nach dem Drama als einem Wortkunstwerk, sondern nach der schillernden Farbenpracht grosser Theateraufführungen. Das Schaubedürfnis habe das Freilichttheater und das Festspiel ins Leben gerufen, aber das Drama getötet. So sieht er seine Aufgabe darin, die widerstrebenden Elemente neu zu verbinden in der Schaffung eines volkstümlichen Spiels und eines volksmässigen Theaterbaus. Das Théâtre du Jorat entsteht. Es wird auf einem für fünfzehn Jahre gemieteten Baugrund errichtet. Theaterfreunde der ganzen Schweiz haben Anteilscheine zu fünfundzwanzig Franken gezeichnet, die Eidgenossenschaft steuerte zweitausend Franken bei. An Stelle des höfischen Logen- und Rangtheaters tritt der amphitheatralisch ansteigende Zuschauerraum. Acht Türen führen ins fensterlose Innere. Vierzig Bankreihen geben Raum für elfhundert Sitze. Jede Sitzreihe ist 25 cm über der vordern erhöht, die Sicht auf die Bühne damit von jedem Platz aus gewährleistet. Die Einheit zwischen Zuschauerraum und Bühne wird hergestellt durch eine neun stufige Treppe,

die aus dem Orchesterraum auf die Vorbühne heraufführt. Die Szenenwand weist drei ‚Tore‘ auf. Zwischen den seitlichen Eingängen öffnet sich das breite Mittelportal auf die damals grösste Bühne der Schweiz. Zu manchen Inszenierungen ist die gesamte Proszeniumswand zu einer einheitlichen Dekoration architektonisch zusammengefasst worden. An Stelle des naturalistisch-psychologischen Dramas tritt — nach einem einzigen halbgeglückten Versuch mit der «Henriette» — das Stilstück, an Stelle des Orchesters der Chor, der über die Orchestertreppe oder aus den Seitenportalen auf die Bühne schreitet. Dreifach bedeutungsvoll ist die Leistung: ein neuer Theaterbau, ein neues Drama, eine neuartige — uralte — Verwendung der Musik als singender Chor. Am 7. Mai 1908 wird die Bühne eröffnet mit der «Henriette», die abwechselnd mit dem Festspiel von 1903, «La Dîme», gespielt wird. Aus der Festspielbühne von Mézières ist das Volksspieltheater des Jorat geworden.

Die Heimatbühnen spielen Berner- oder Baslerstücke und die Dramatischen Vereine mindere Theaterware der Berufsbühnen. Das Théâtre du Jorat aber, das in der Regel alle zwei Jahre seine Tore öffnet, hat einen umfassenderen Spielplan aufzuweisen als irgend eine Volksbühne der Eidgenossenschaft, obwohl, mit zwei Ausnahmen, nur die Werke eines einzigen Dramatikers aufgeführt werden.

Die erste Gruppe im Spielplan bilden die welschen Heimatspiele, die bald zeitgenössische Schicksale in ungeschminkter Wirklichkeitstreue spiegeln und bald Erzählungen aus längstvergangenen Tagen vor dem Goldgrund der Legende sich abheben lassen. Als der Holzbau des Theaters entstand, vertrat Morax noch die Meinung, das Volksspiel könne sich nur entwickeln, wenn man an Stelle der dialogisierten Geschichte der Festspiele das realistische Gegenwartsdrama setze. Ein Beweis für diesen Satz sollte «Henriette» sein.

Henriette hat sich mit dem jungen Bauern Emil verlobt. Da kommt eines Tages ihre Schwester Hortense aus der Stadt ins Dorf zu Besuch und verdreht dem Bräutigam den Kopf. Sie erwartet von ihm ein Kind. Henriette verzichtet schweren Herzens auf ihren ungetreuen Geliebten und bittet ihn, ihre Schwester durch Heirat vor Schande zu bewahren. Emil aber lehnt das brutal ab. Der Vater verflucht seine Tochter. Hortense aber macht ihn zum Mit-

schuldigen, indem sie ihm seine Trunksucht vorwirft. Das Verhängnis bricht auf die kleine Familie herab. Der Vater, der das Opfer unvorsichtiger Bürgschaften geworden ist, verliert Haus und Hof und verlässt mit Henriette die Heimat. Morax hat ein Waadtländer Lebensschicksal in düstern Farben gemalt in der Meinung, damit ein naturalistisches Volksstück zu schaffen, nicht ohne die Nebenabsicht, seine Mitmenschen vor Trunksucht und Liederlichkeit zu warnen. Die naturgetreuen Dekorationen und die auf lebens-echte Töne erpichte Inszenierungskunst des Berufsregisseurs Paul Tapie, der ein Schüler André Antoines, des Meisters des französischen Naturalismus ist, unterstreichen das Vorhaben. Aber es fehlt an psychologischer Vertiefung der Vorgänge und eindringlicher Charakterisierung der Rollen. Figuren und Handlung sind einfach und gradlinig bezeichnet. Lyrische Partien und die Szene, in der dem trunken heimkehrenden Vater drei Geister Verstorbener entgegentreten, seine Frau, seine Mutter, seine Grossmutter, durchbrechen den Stil des naturalistischen Volksstücks. Die Chöre sodann, die zwischen den sieben Bildern singend auftreten, zeigen deutlich, dass der angestrebte Naturalismus für Morax nur eine Stufe zum reinen Stilstück bedeutet. Sie tragen bäuerliche Kostüme der Landschaft. Von beiden Seiten treten sie auf die Bühne und gruppieren sich malerisch auf den Orchestertreppen. Das Blau der Kattunröcke, das blendende Weiss der Ärmel und das Gelb der Strohhüte wirken hell und freundlich. Wenn die Handlung sich verdüstert, tritt der Chor in dunklen Gewändern auf, vom Orange bis zum dumpfen Rot reicht nun die Farbenskala. Die Chöre bilden fortan eines der bezeichnendsten Mittel der waadtländischen Volksbühne. Morax hat das naturalistische Theater überwunden im gleichen Atemzuge, in dem er es schaffen wollte und ehe die Berner ihr erstes Heimatschutzstück in Szene setzen.

Ein zweites Mal hat Morax Menschen seiner Waadtländer Heimat wirklichkeitstreu darzustellen versucht in «*La terre et l'eau*» (1933), aber diemal deutet schon der Titel auf die symbolische Bedeutung des Geschehens. Die Erde ist der sichere Grund der Bauern von Lavaux am Hang des Seegestades, das schwankende Element der Verlockung und Leidenschaft aber ist das Wasser. Zwischen den Vater, der unverrückbar mit seiner Scholle verwurzelt ist und den Sohn, den es in die Fremde zieht,

trifft die Savoyardin Salome. Sie ist übers Wasser gekommen, sie bricht in den festummauerten Bezirk des Weinbergs ein und entzündet die Leidenschaft beider Männer. Der Streit entbrennt. Bald neigt sie sich verführerisch zum Einen, bald zum Andern. Wird der Sohn sie erringen? Wird der Vater sie freien? Sie wird beide verlassen. Sie kehrt zurück auf ihr Schiff, zu ihrem Geliebten, auf das Wasser, in die Freiheit, die ihr Element und ihre Leidenschaft ist.

Das dritte Waadtländer Volksspiel, « *La Belle de Moudon* » (1931) ist eine heitere musikalische Komödie aus der Biedermeierzeit und damit Alltag und Gegenwart durch Stoff und Stil schon weit entrückt. Der Patriziersohn Albert Praroman liebt Isabelle, die Tochter des Cafetiers. Zur Strafe dafür wird er ins Ausland geschickt. Aber Isabelle folgt ihm. Sie wird Sängerin, fällt in Paris bei ihrem Début durch, trifft den Geliebten wieder und heiratet ihn. Auf der Heimfahrt begegnet sie dem Impresario wieder, der sie nach Paris mitgenommen hatte. Sie lässt den Gemahl stehen und geht nach Venedig. Diesmal hat sie Erfolg. Vater Praroman ist indessen ins Unglück geraten. Sein Haus wird versteigert und die Tochter kommt gerade recht, es zu erwerben. Mit dem Auszug der grössten Klatschbase des Städtchens, die an allem Unglück schuld ist und mit dem Wiedersehen mit dem Gatten schliesst das Stück, eine ergötzliche und vielfältige Schilderung des Kleinstadtlebens. Die Musik hatte Arthur Honegger geschrieben, a capella-Chöre, kunstvolle Sologesänge und einige Stücke für Blechmusik und zwei Klaviere.

In ein legendäres Mittelalter entrückt ist die « *Aliénor* » (1910 und 1926), wohl das erfolgreichste Werk der Jorat-Bühne. Robert von Romont zieht ins heilige Land, um gegen die Sarazenen zu kämpfen. Er gerät in Gefangenschaft. Da macht sich Frau Aliénor als Spielmann verkleidet auf, bezwingt durch ihre süssen Lieder das Herz des Emirs und darf als Geschenk einen Gefangenen befreien. Sie wählt ihren Gatten und zieht mit ihm heim. Seine Landsleute halten ihn, wie weiland Odysseus, für einen Bettler. Im Zweikampf erschlägt er den ungetreuen Bruder, der ihm ein schlechter Verwalter seiner Güter und dem Volke ein Tyrann war. Vom Volk umjubelt ziehen Aliénor und Robert in die Stadt. Die Lieder Aliénors überglänzen die Legende, die antikischen Chöre gliedern die Handlung, ohne jemals in sie einzugrei-

fen. Die Klänge Dorets, die nur einmal von drei Trompeten und Pauken unterstützt werden, sind längst Gemeingut des Volkes geworden.

Die zweite Gruppe im Spielplan von Mézières umfasst zwei Werke des Welttheaters, eine Tragödie Shakespeares und eine Oper Glucks. René Morax übersetzte «R o m e o u n d J u l i a» ins Französische und hat seiner Uebertragung sowohl als auch der Art der Inszenierung die landschaftlich geprägten Züge des Waadtlandes verliehen. Trotzdem wird nichts fortgelassen, nichts dazugefügt. Diese Ehrfurcht vor dem grossen Dichter macht Morax alle Ehre. Durch die Szenen klingt stimmungsteigernd die Musik Frank Martins. Die archaisierende Klangfarbe erreicht er durch die Auswahl der Instrumente Flöte, Violine, Clarinette, Englisch Basshorn, Viola da Gamba und Bassgeige. Dazu tritt der Chor. Spielleiter ist ein Waadtländer, der am Theater Vieux-Colombier in Paris wirkende Jean Mercier. Die Shakespeare-Aufführungen unserer städtischen Bühnen von damals bemühten sich, den Vorbildern der ausländischen Hauptstädte nahe zu kommen. Das Théâtre du Jorat aber überträgt sie in die andersgeartete waadtländische Welt und gibt damit, ohne an das Wort des Dichters zu rühren, ein Beispiel, wie Werke der Weltliteratur durch behutsame Einschweizerung für unser Volk nichts verlieren, aber manches gewinnen.

Als zweites Werk der Weltbühne wurde 1911 die Oper «O r p h e u s» von Christoph Willibald Gluck aufgeführt, die antike Sage des bezaubernden Sängers, der seine durch den Tod verlorene Gattin in der Unterwelt sucht und sie unter der Bedingung zurückführen darf, dass er auf dem Weg an die Oberwelt sich nicht nach ihr umsieht. Orpheus aber schaut auf das Flehen Euridices — der antiken Eva! — trotzdem nach ihr um. In der alten Sage muss sie in die Unterwelt zurück, bei Gluck lassen die Götter sich erweichen und die Geliebte mit dem Sänger auf die Erde zurückkehren. Die Aufführung in Mézières war, wie die damalige Presse einhellig bestätigt, «ein Triumph, der auch Freunden der klassischen Musik unerwartet kam». Der Erfolg liegt im Wesentlichen auf vier Tatsachen begründet. Erstens wurden die Chöre vom Volk von Mézières mit einer Klangfülle gesungen, wie man sie sonst nur in Oratorien zu hören gewohnt ist; die hundertjährige Erprobung des schweizerischen Chorgesangs kommt einer ausge-

sprochenen Choroper überraschend zugute. Zweitens stehen die Chöre nicht teilnahmslos und im stets gleichgrellen Licht auf der Bühne. Sie erscheinen auf der Vorbühne, werden kunstgerecht bewegt und gruppiert, sie treten ins Halbdunkel, um erst dann ins Licht der Szene zurückzufluten, wenn die Handlung sie benötigt. Drittens hatte man bisher den «Orpheus» in Perücke, Barockkostüm und in Dekorationen im Stil Louis XV gegeben, die Motive der Antike spielerisch verniedlicht, nun tritt an Stelle der Pseudo-Antike das klassische griechische Kostüm und die klassische griechische Landschaft in ihrer ganzen Grösse. Viertens hatte man höfische Menuette und Chaconnen getanzt; nun macht man sich die moderne Tanzkunst von Emile Jaques-Dalcroze zunutze. Mit einem Wort: ein Laie auf dem Gebiet der Oper räumt mit dem üblichen Opern-Schlendrian auf und stellt den «Orpheus» mit den Mitteln moderner Regiekunst und dem gesunden Instinkt des unverdorbenen Volkstheatermannes dar. Das Zürcher Stadttheater übernahm den «Orpheus» in der Form der Jorat-Inszenierung und in der berühmten Aufführung durch Jaques-Dalcroze in Hellerau wirkt sie aufrüttelnd bis ins Reich. Und wieder einmal sind von einer Volksbühne starke künstlerische Anregungen auf die Berufsbühnen übergegangen.

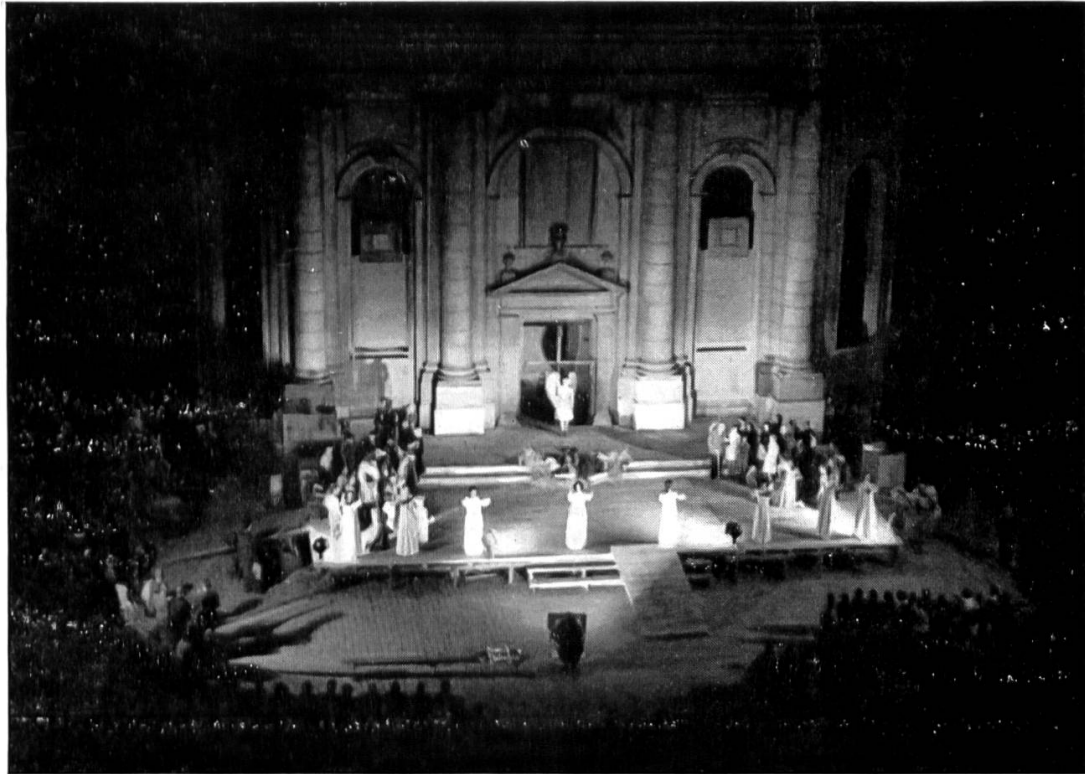
Das Orpheus-Thema, in dem ein Mensch in eine andere Welt einbricht, scheint Morax ausserordentlich beschäftigt zu haben. In zwei Legendenspielen — die die dritte Gruppe im Spielplan von Mézières ausmachen — hat er die antike Sage ins Christliche und Heimatliche umgeformt. Keines der Spiele ist ins reformierte Waadtland, beide sind ins altgläubige Walliser Bergland gesetzt, dessen Sagen der Dichter in langen Aufenthalten eifrig erforscht hatte. An Stelle der Unterwelt tritt beide Male der Gletscher, wo die Toten der Auferstehung harren. Nach christlicher Anschauung ist der Himmel ‚oben‘, über den Sternen zu suchen. Das Fegfeuer findet sich für den Walliser Bauern und Hirten also sinngemäss auf den Gletschern zwischen Himmel und Erde. In «*La nuit des Quatre-Temps*», 1901 in Morges und ein Jahr nach dem «Orpheus» 1912 in Mézières gespielt, steigt der Mann in der Quatembernacht, in der die Toten auf dem Grat sichtbar werden, auf den Gletscher, um seine dahingeschiedene Geliebte Monika zu fragen, ob sie ihm treu war im Leben.

Sie gesteht ihre Untreue und Karl stösst sie von sich. Aber die Härte reut ihn, sobald die Erscheinung der Geliebten verschwunden ist. Er will die Verstossene einholen und stürzt dabei auf dem Gletscher zutode. Während die «Quatembernacht», die schon 1902 in Lausanne und in Zürich — hier in der Uebersetzung Jakob Bossharts — aufgeführt wurde, vom «Orpheus» zunächst nur das Eindringen ins Reich der Toten übernimmt, stellt «*La servante d'Evolène*» seine vollkommene christliche Parallele dar. Antonin liegt in den letzten Zügen. Seine Eltern beschwören den Tod, den Sohn zu schonen. Katarina nimmt das Opfer auf sich und verspricht, dem Tod zu folgen, wann immer er erscheint. Und er tritt an die Hochzeitstafel und führt die Jungvermählte auf den Gletscher, wo die Armen Seelen den Tag des Gerichts erwarten. Die Dorfleute suchen Katarina. Der heilige Theodul weist ihnen den Weg. Antonin will das Opfer der Geliebten nicht annehmen. Im Anblick des Liebenden, der mit dem Tode um die Geliebte ringt, ergreift den Heiligen das Mitleid. Er ruft zu Gott um Hilfe. Der Allmächtige erbarmt sich und schenkt Katarina dem Leben und der Liebe wieder.

Die Legendenspiele, die aus dem Volksstück ins Reich des Volksglaubens emporblühen, bilden die Brücke zur vierten Gruppe, zu den biblischen Mysterien. Volk und Kritik haben sie manchmal als fremdartig und ungehörig empfunden. Dazu kam, dass für den «David» und die «Judith» Arthur Honegger eine modern und manchmal atonal klingende Musik geschrieben hatte, die mit ihren neuartigen Tönen und ihrer ungewohnten Instrumentation das Volk mehr verwirrte als anzog. Tatsächlich ist aber Morax mit seinen biblischen Spielen seinem Genius nicht untreu geworden. Im Gegenteil. Der Drang nach dem Mysterium ist die Grundkraft seines Schaffens. Sein Ausspruch «*Il n'y a pas de vrai théâtre sans religion*» bezeugt es. Der Hang zum Mystischen bricht sich schon in einem ersten Einakter «*La bûche de Noël*» Bahn (1902 in Lausanne, 1903 unter dem Titel «Der Julblock» am Stadttheater in Bern gespielt), in dem der Ritter sein Leben gibt für seine Enkel und sie damit rettet. Wenn das Théâtre du Jorat 1914 nach einer Tell-Aufführung schloss und erst sieben Jahre später mit dem «David» wieder eröffnet wurde, so kündigt sich in dieser Tatsache allein schon geradezu symbolhaft der Anbruch einer neuen Zeit und



Théâtre du Jorat in Mézières. 1923. «Davel» von René Morax.
Bühnenbilder zum 4. und 5. Akt von Jean Morax und Aloys Hugonnet.



Mysterienspiele in der welschen Schweiz. Oben: «L'offrande» von J. J. Gaillard, vor der Stadtkirche in Yverdon 1942. Unten: «Nicolas de Flue» von Denis de Rougemont in Neuenburg 1941. Spielleitung: Jean Kiehl.

eines neuen Theaterwillens an, der im früheren Wirken indes bereits vorgebildet ist. Morax hat dem neuzeitlichen stilisierten Volksspiel schon vor dem Kriege den Weg bereitet. Er ist einer der ersten gewesen, der mit dem materialistischen und pessimistischen Naturalismus endgültig brach. Sein «David» erscheint auf der Bühne ein Jahr nach der denkwürdigen «Jedermann»-Aufführung vor dem Salzburger Dom, drei Jahre vor der Erneuerung der Geistlichen Spiele in Luzern und Einsiedeln. Auch sein neuestes Werk ist wiederum ein Mysterium und schon der Titel scheint anzudeuten, wie sehr walliser Landschaft und biblisches Gleichnis zu einem kennzeichnenden Spiel verschmolzen sind in «Job le vigneron», der 1943 in Mézières aufgeführt werden soll.

In «David» und in «Judith» setzt Morax mit peinlicher Sorgfalt den biblischen Text in die Form des bühnenwirksamen Zwiegesprächs. Die Darstellung seelischer Konflikte und dramatischer Spannungen wird offenbar nicht angestrebt. Die Musik Arthur Honeggers — Sologesänge, Chöre der Himmlischen und Irdischen, Streicher und Blechbläser — zaubert den Hörern mit ihren Klängen den ganzen Orient ins Ohr. Und der Maler Alexandre Cingria hüllt ihn in das phantastische Märchengewand eines überschwenglichen Barock. In drei Szenen des «David» gehört eine hoch emporführende breite Treppe, die ins Orchester hinunter fortgesetzt wird, zum eindrucklichsten Hilfsmittel für die Aufmärsche und Gruppierungen. Hier entfaltet sich der Einzug der Bundeslade in Jerusalem mit dem tanzenden David und den tanzenden Mädchen. Golden, silbern und weiss glänzen die Kleider. In der Pestszene liegen über die graublauen Stufen verstreut die Toten, indes ganz zuoberst rechts mit weitausgebreiteten Flügeln und geflammtem Schwert der Pestengel erscheint; dahinter die Stadt in braunen und grauen Tönen. Zum dritten Mal baut die Treppe sich auf für die Krönung Salomons und den Tod Davids. Wolken schweben vom Himmel herab und Engel erscheinen. Morax trifft grossartig den Stil des festlichen Volksspieles. Er liebt die Farbenfülle, stimmungsfördernde und hinreissende Chor- und Instrumentalsätze. Ja, im Ueberschwang der Entfaltung orientalischer Pracht droht mehr als einmal das Mysterium im Rausch der Farben und Klänge unterzugehen.

Die fünfte Gruppe umschliesst schweizerische Staatsspiele. Alle drei sind Befreiungsdramen. Im engsten Kreis, in Mézières, voll-

zieht sich das Festspiel «L a D î m e» von 1903. Im erweiterten Kreis der Waadtländer Heimat steht der «D a v e l» (1923) und im eidgenössischen Kreis der «T e l l» (1914 und 1935). Mit ‚Wolken‘, ‚Dämmerung‘, ‚Sturm‘ und ‚Morgenrot‘ sind die vier Akte des «Tell» überschrieben. Im ersten Akt begegnet Tell zuerst dem flüchtigen Paar von Altsellen, dann wird er Zeuge des Schicksals Abderhaldens, dem der Vogt die Ochsen nahm. Im zweiten Akt kommt Tell mit dem flüchtigen Erni heim nach Bürglen, wo die beiden Walter Fürst treffen. Der dritte Akt bringt den Dreimännerbund, den Apfelschuss und Tells Sprung aus dem Schiff, den eine alte Hirtin als Augenzeugin erzählt: Tell erschießt den Vogt nicht in der hohlen Gasse, sondern Aug in Aug vom Ufer aus. Darauf erscheint er auf der Bühne und versucht seine Tat zu rechtfertigen. Mit einem Hornruf, der erwidert wird, gibt er den Mitverschworenen ein Zeichen. Der vierte Akt bringt die Rütlierversammlung, die Tell von aller Schuld lossagt und Tells Triumph in seiner Heimat. Pariser Schauspieler gaben die Hauptrollen. Kritiker bemängeln das kaum erträgliche Pathos und die schöntuerische Pose, mit denen Jean Hervé vom Odéon in Paris den Tell darstellte. Trotz dem Missgriff, gerade den Tell und andere wichtige Rollen von Fremden darstellen zu lassen, bleibt die Tatsache dieser Aufführungen bedeutsam. Kurz vor dem Ausbruch des ersten und zweiten Weltkrieges hat Morax mit seinem «Tell» aus der welschen in die alamanische Schweiz eine Brücke geschlagen, die die beiden fremdsprachigen Stämme über alle aufbrechenden Schwierigkeiten hinweg fest verband im Zeichen der gemeinsamen Staatsidee, die in der Geschichte der Urschweizer Befreiungstat zum Ausdruck kommt.

Ein Freundeskreis hat das Théâtre du Jorat geschaffen. René Morax ist sein Haupt. Bühnenbilder und Kostümentwürfe stammen in der Regel von Renés Bruder Jean und von Aloys Hugonnet. Sie erstreben gegenüber der naturalistischen Vieldinge-Malerei grosse Linien, weite Flächen und zurückhaltende farbige Gestaltung. Einige Male wird Alexandre Cingria aus Genf zugezogen, der mit seinen phantastischen Dekorationen in wahren Farbenorgien schwelgt und manchmal geradezu überbordet. Es gehört zum Grundsatz der Jorat-Bühne, dass die Musik in antiken Chören die Auftritte gliedert und manchmal auf die Szene über-

greift. Das Sololied wird gepflegt, seltener werden instrumentale Stücke eingestreut. Die einprägsamsten Chöre, die Gustave Doret schrieb, sind fast alle ins Volk gedrungen. Er schuf die Musik zu «Henriette», «Aliénor», «La nuit des Quatre-Temps», «Tell», «Davel», «La terre et l'eau», «La servante d'Evolène». Dreimal ist Arthur Honegger vertreten: mit «David», «Judith», «Belle de Meudon», einmal Frank Martin: mit «Romeo und Julia». Die Spieler sind in der Regel Laien, was in der Ordnung ist, da die Stücke durchwegs mit einfachen Typen und schlichten Handlungen gebaut sind. Für anspruchsvollere Rollen werden trotzdem gelegentlich Berufsschauspieler herangezogen, die sich indes für national sehr betonte Gestalten nicht bewähren, während sie sonst viele Male sich kaum wahrnehmbar in die Spielgemeinschaft einfügen. So spielten Romeo und Julia Georges Spanelly und Camille Fournier. Oft wirkt Marguerite Cavadaski vom Lausanner Stadttheater mit, als Salome und als Katarina. Für die Spielleitung zog Morax fast immer einen Sachverständigen zu, seit einigen Jahren ist es der Direktor des Stadttheaters in Lausanne, Jacques Béranger, der Sohn jenes Pfarrherrn, der den Dichter nach Mézières berufen hatte. Der vielseitigen Begabung des Dichters René Morax verdankt das Welschland seine eigentliche Nationalbühne und die Eidgenossenschaft eine der originellsten und bedeutungsvollsten Volksbühnen unseres Landes.

Die religiösen Volksspiele.

Das Volksspiel findet seine höchste Erfüllung im Mysterium. Dass der Mensch mit allen Fasern in dieser Erde wurzelt, mit seinem Haupte aber bis an die Sterne reicht, ist das Urerlebnis, das zum religiösen Volksspiel führt. Aus dem Zusammenprall menschlicher Wesen entstehen Volksstück und Drama. Aus dem Widerstreit diesseitiger und jenseitiger Kräfte entstehen die Spannungen und Konflikte des Mysterienspiels.

Stofflich ist das Mysterienspiel die umfassendste Gattung des Dramas. Es beschränkt sich nicht darauf, Menschen und Allzumenschliches darzustellen, sondern schliesst Gott, All, Erde in den gleichen Kreis. Ueber- und unterirdische Kräfte können als reale Wesen handelnd ins Spiel eingreifen wie im Mittelalter und Barock Engel und Teufel. In rationalistischen Theaterepochen — des Hellenismus, der Renaissance, der Aufklärung — streitet man darüber,

ob Gott, Engel und Teufel auf der Bühne verkörpert werden dürfen. Die Passion szenisch darzustellen ist dann heftig verpönt. Sie zu singen oder gar zu malen aber findet man merkwürdigerweise in schönster Ordnung. In metaphysischen Epochen dagegen, in denen irreale Kräfte als real empfunden werden — im klassischen Griechenland, im Mittelalter, im Barock — empfindet man es als selbstverständlich, dass auch nicht irdische Wesen gleichberechtigt auf die Bühne treten.

Eine neue metaphysische Theater epoche kündigt sich schon vor dem ersten Weltkrieg an. Im Werk Adolphe Appias wird sie schon seit den neunziger Jahren sichtbar. Unmittelbar nach dem Krieg aber tritt sie überraschend in Erscheinung.

Die Mysterien in der reformierten Schweiz.

Die Jorat-Bühne in Mézières strebte auf drei Wegen zum Mysterium: über den antiken Orpheus-Kult, über die Bibel, über das Volksstück. Mit seinem Werk und seiner Persönlichkeit setzte René Morax einem vierhundert Jahre nachwirkenden dramatischen Bildersturm ein Ende und fügte damit die welsche Schweiz in die neue Epoche schweizerischen und europäischen Theaters. Uralte Quellen mystischer Spielkunst sind neu aufgebrochen und beginnen das geistige Leben zu befruchten.

In Neuenburg bildeten 1933 Jean Kiehl und Emer du Pasquier, angeregt durch Gastspiele Jean Copeaus, eine Volksspieltruppe, die sie nach dem Heiligen des Gründungstages La Compagnie de la Saint-Grégoire nannten. Man versuchte es zunächst mit mancherlei Spielen aus allen europäischen Literaturen, mit «Le Grand Voyage» des Engländers Robert Cedric Sherriff, mit «Sur la Grand' Route» des Russen Anton Tschechow, mit einer 1694 in Paris gespielten Commedia dell' arte «La Fausse Coquette» des Italieners Brugiére de Barante, mit zwei Dramen des Franzosen Alfred de Musset «A quoi rêvent les jeunes filles» und «On ne badine pas avec l'Amour». Daneben aber stehen religiöse Volksspiele.

«Le Mystère d'Abraham» des eigenwilligen und hochbegabten Fernand Chavanne war schon 1916 entstanden und in der Kirche zu Pully bei Lausanne aufgeführt worden. Im Todesjahr des Dichters, 1936, spielt es die Compagnie de la Saint-Grégoire in den Kathedralen zu Neuenburg, Lausanne, Gené, Zürich.

Die Prüfungen und Verheissungen Abrahams sind bibelgetreu dargestellt. Am Ende seiner Tage lässt ihn der Engel Gottes in die Zukunft blicken: auf die Könige, die aus seinem Stamm hervorgehen und auf das Heilige Paar mit dem Christusknaben. Auf jegliches Dekor ist verzichtet. Die Kostüme heben die Gestalten in satten Farben aus den dämmrigen Domen. Die Spieler ziehen prozessionsweise ein. Sie stehen statuengleich im Halbkreis und treten nur aus der Reihe, wenn ihr Stichwort fällt. Die Darsteller sind in erster Linie Sprecher des Mysterientextes. Nur einmal gerät die ganze Schar in Bewegung. Wenn Maria und Josef das Kind zeigen, fällt alles in die Knie: «Le seul éffet dramatique, mais il est saisissant dans sa simplicité» bemerkt Charles Ferdinand Ramuz, der seinem toten Freunde ein kurzes Vorwort ins Spielprogramm schrieb. Zwei Mal erscheint der «Jedermann» von Hugo von Hofmannsthal; 1936 wird er in Neuenburg, Biel, Yverdon, Fryburg und Vaumarcus (hier vor dreitausend Zuschauern) gespielt; 1942 aber ist ein Schiff die Bühne. Das schwankende Element des Wassers wird zum Sinnbild des Lebens, der bestirnte Himmel zum Symbol der Ewigkeit.

In den Kreis dieser Spielgesellschaft gehört der Neuenburger Charly Clerc, Professor an der Eidgenössischen Technischen Hochschule in Zürich. Er schrieb ein halbes Dutzend geistreicher Komödien und übersetzte für die Sankt-Gregor-Truppe den «Verrat von Navarra» von Cäsar von Arx. Clerc war ursprünglich Theologe. In seinen Mysterien kehrt er auf besondere Weise zur Bibel zurück. Am Anfang steht das Neuenburger Reformationsspiel «1530 — L'Idolâtrie ôtée et abolie», das zur Vierhundertjahrfeier im Stadttheater aufgeführt wurde und die engen Wände beinahe sprengte. Es schildert in drei Akten den Zusammenbruch der mittelalterlichen und die schmerzvolle Geburt einer neuen Welt. Drastisch und handgreiflich sind die sozialen, wirtschaftlichen und politischen Schwierigkeiten in lebensvollen Typen gezeichnet. Manuela'scher Geist sprüht aus der Erregung über Zehnten, Messe und Missstände. Die Frauen suchen Trost bei der alten Kirche. Die Jugend stürmt Gotteshäuser und Altäre und Farel versucht mitten durch die Trümmer dem neuen Geiste den Weg zu bahnen. Mit diesem Spiel hat Clerc seinen Mysterien den Grund gelegt, den unverrückbaren Grund des evangelischen Glaubens. «La vieillesse

des Rois Mages», das eigenartigste schweizerische Dreikönigsspiel, wurde für eine Aufführung in der Kathedrale von Lausanne geschrieben. Es kehrt mit den Magiern von der Krippe in die Heimat zurück und zeigt, inwieweit das Erlebnis der Begegnung mit Gott das künftige Schicksal bestimmt. «Le jeune homme triste» dieses Einakters ist der Jüngling, dem Christus riet: ‚Geh, verkaufe alles, was du hast und gib es den Armen‘. Er begegnet dem skeptischen Freund, der ihn vom rechten Weg lockt und der Freundin, die ihn den geraden Weg wandeln heisst. Aber traurig geht er davon, zur Freude der Spötter und zum Schmerz der Gläubigen, die ihre Hoffnung nicht aufgeben. Spötter und Gläubige sind die Menschenchöre, die das Schicksal des Jünglings mit ihren Gedanken begleiten. «Le Palais invisible» ist ein Spiel um ein Wort Jesu an den ungläubigen Thomas: ‚Selig, die nicht sehen und doch glauben‘. Eine soziale Frage ist ins Licht der Ewigkeit gerückt. Der König heisst den Architekten einen neuen Palast bauen. Thomas aber baut Arbeiterwohnungen und errichtet seinem Herrn damit wider Willen einen unsichtbaren Palast im Himmel. Ein Narr vertritt die Stimme des Chors. «Au travers du Feu» stellt den biblischen Job mitten in unsere Zeit. Bomben reissen nicht nur die Häuser, sondern auch die Seelen auf und führen sie geläutert in die Ewigkeit. «Invitation au festin» ist ein Festspiel zur Zweitausendjahrfeier Genfs, bestimmt für eine Aufführung vor der Peterskathedrale. Der Neuenburger Charly Clerc lehnt die Bibelstücke des Mittelalters ebenso ab wie die der Waadtländer Chavanne und Morax, welche in Zwiegespräche fassen und ins Rampenlicht stellen, was die gläubige Seele nur innerlich schauen sollte. Die Propheten, die Apostel, Christus auf der Bühne sprechen und handeln zu lassen, weckt sein Entsetzen. Wer religiöse Spiele für die heutigen Christen schreiben wolle, müsse sich von den literarischen Ueberlieferungen völlig frei machen. So beginnen seine Spielgestalten erst da zu sprechen, wo die Heilige Schrift aufhört. Seine Mysterien sind «an den Rand der Bibel» geschrieben. Sie schöpfen aus, was zwischen den Zeilen steht. Sie fassen die Visionen in Worte, die den Dichter begnaden, wenn er die Schrift andächtig liest. Ganz dieser Auffassung entspricht es, wenn Clerc von den deutschen Mysterien unserer Zeit gerade das «Apostelspiel» von Max Mell übertrug.

das die Neuenburger zusammen mit seinem «Der verlorene Sohn» im Herbst 1940 aufführten. Weder der Abschied, das Lotterleben noch die Heimkehr in die Arme des Vaters sind gezeigt. Das Spiel ist in die Gegenwart gestellt und setzt überall da ein, wo die Bibel schweigt. Gestalten gewinnen Leben, die die Bibel nicht kennt oder nur kurz andeutet, wie die Mutter und der ältere Bruder. Das erste Bild: die Mutter bittet Gott nicht mehr, er möge den verlorenen Sohn heimführen; sie bittet ihn nur noch, seine Seele möge zu Gott und sich selber heimfinden. Stimmen der Höhe und der Tiefe kämpfen in der Seele der Mutter um den Sohn. Sie verraten ihr, er sei ins tiefste Elend verstossen. Sie sind die Geister der Ahnen, der toten Braut, der Engel, der Dämonen:

«Und wüsstet ihr, wie eure toten Kinder
Jetzt aufgenommen in die Engelsreigen,
Beschenkt von überreicher Segenshand . . .
Wenn ihr nur wüsstet, dass sie neigen
Sich nieder voller Liebe auf das Land,
Wo eure Herzen sich verlassen glauben . . . »

Das zweite Bild: Der Sohn dient als Knecht bei einem groben Bauern. Ein Hausierer erzählt ihm von der Heimat. Die Mutter sei vor Gram gestorben. «Ich habe meine Mutter getötet. Wo gehe ich jetzt hin?» Stimmen der Tiefe: Bring dich um! Stimmen der Höhe: Geh heim. Und er machte sich auf den Weg. Das dritte Bild: Die Knechte und Mägde sehen den Vater mit jemandem sprechen. Sie hören eine Stimme: «Ich bin nicht wert . . .» Der Aeltere kommt in Verlegenheit. Die Stimmen der Höhe kämpfen um seine verhärtete Seele. Und er reicht nach innerem Kampfe dem heimkehrenden Bruder die Hand. Der Vater spricht jubelnd ein Gebet: «O Herr und Vater, mein einziges Sehnen und Hoffen war es, dass hier wo ich bin, alle, die du mir gegeben hast, um mich seien, die Lebenden und die Toten, dass sie alle eins sind, die Toten und die Lebenden, ich in ihnen, Du ins uns». Die Chöre sind ein wesentliches Element dieses Theaters. Bald sind es unsere Zeitgenossen, die Guten und Bösen, die das Schicksal der Biblischen kommentieren; bald sind es Stimmen der Höhe und Tiefe, Engel und Teufel und Geister Verstorbenen, die ins Schicksal der Lebenden eingreifen. Welt und Ueberwelt, Diesseits und Jenseits

sind in den Mysterien Clercs nicht ohne psychologische Finessen ineinander verschmolzen. Irdische und Ueberirdische treten wieder wie reale Gestalten in den gleichen Schicksalskreis, erleichtern das Verständnis für das metaphysische Theater des Mittelalters und die barocken Spiele von Gretser und Bidermann und führen zugleich — im Chor vieler Mitstrebenden — über alle Schranken unserer hohl gewordenen und hausbackenen Theaterei weit hinaus ins Reich des Geistes und des Glaubens.

Die anspruchsvollste Leistung der Compagnie de la Saint-Grégoire war die Aufführung des «Nicolas de Flue» von Denis de Rougemont mit der Musik von Arthur Honegger. Das Werk war als Gastgeschenk des Neuenburger Volkes an die Zürcher Landesausstellung gedacht. Der Ausbruch des Krieges hat die Aufführung des bereits vorbereiteten Werkes verunmöglicht. Zu Pfingsten 1941 wurde es endlich dargestellt. Bruder Klaus wirkt heute unzweifelhaft im tiefsten Sinne als aktuellste Gestalt der Eidgenossenschaft. Er hat in seiner Zeit, in der Geldgier und Abenteuerlust den Bund zu zerstören drohten, die Schweiz vor einem Bürgerkrieg bewahrt und sie zum andern Mal begründet. Durch das Werk des Calvinisten Denis de Rougemont übernimmt die protestantische Schweiz den heiligen Einsiedler auch als ihren Schutzpatron wie die welschen Eidgenossen durch den «Tell» von Morax sich erneut zur ur-schweizerischen Staatsidee bekennen. Die Musik Honeggers trägt Kenntnis und Geltung Bruder Klausens über unsere Grenzen hinaus. So könnte der Friedensmittler vom Ranft durch die Kunst der Bühne zum stillen Friedensmahner im blutig verstrittenen Europa werden. Kein zeitgenössisches Bruderklauenspiel wagte den Einsiedler so stark aus dem religiösen Seelengrund heraus darzustellen wie die «Dramatische Legende» von Rougemont, die trotz mancher dramaturgischer Mängel als eines der wertvollsten schweizerischen Mysterien unserer Zeit angesprochen werden muss. Das Spiel wurde für die Bühne in der Festhalle der LA geschrieben, die über Treppen zu drei Plattformen ansteigt und rechts und links von der mittleren Plattform zwei Seitenbühnen aufweist. Dekorationen waren nicht vorgesehen. Das Spiel sollte nach dem Vorbild des Eidgenössischen Wettspiels durch die Führung der Gruppen und die raumbildende Kraft des Lichtes Gestalt annehmen, wozu es freilich eines mit besonderem



Luzern. Der Schwyzer «Jedemaa» vor der Hofkirche, 1942.
Aufführung der Bekrönungsbruderschaft.



Einsiedeln. «Das grosse Welttheater» von Calderon, 1935 vor der Stiftskirche.
Schlussbild: das Gericht. Spielleitung: Oskar Eberle.

Gefühl für architektonische Gliederung begabten Spielleiters bedurft hätte. Der erste Akt zeigt den Abschied Bruder Klausens von seiner Familie. In Visionen, die auf den beiden Seitenbühnen sichtbar werden, ist angedeutet, warum Bruder Klaus Kriegsdienst und Richteramt aufgab. Er hatte als Feldhauptmann das Heer verlassen, weil er entgegen der eidlichen Verpflichtung im Sempacherbrief gezwungen werden sollte, in ein Kloster einzubrechen. Das Richteramt gab er auf, weil seine Mitrichter materieller Vorteile willen sich zu ungerechtem Urteil verleiten liessen. Die Chöre begleiten den Wanderer in die Einsamkeit des Ranft. Dämonen stellen sich ihm in den Weg. Himmlische Stimmen preisen die Weltflucht des Gottsuchers. Im zweiten Akt werben die Gesandten der Eidgenossenschaft und der fremden Mächte um die Gunst des einflussreichen Einsiedlers. Klaus warnt vor den Folgen des heraufziehenden Burgunderkrieges. Ruhm und Gold werden die Eidgenossenschaft entzweien und den Frieden gefährden. Aber die Mächte der Welt hören nicht auf den Einsiedler, sondern auf den Astrologen von Bern, der die Streitsüchtigen in den Kampf treibt. Der dritte Akt bringt die Tagsatzung von Stans. Die Brüder vom tollen Leben und die Gesandten der fremden Mächte sind zugegen und werden zu Zeugen eidgenössischer Zwietracht. In der höchsten Not steigt Pfarrer Heimo zu Bruder Klaus hinauf. Aber auf dem Wege nach Stans bricht er zusammen. Er diktiert die Botschaft und Heimo bringt sie den Tagsatzungsgesandten, die eben im Begriff sind, Stans zu verlassen. Das Wunder geschieht. Die verstrittenen Eidgenossen nehmen die Vorschläge Bruder Klausens an. Der Bürgerkrieg ist gebannt. Die Glocken läuten Frieden. — Drei geistige Räume werden sichtbar: die Chöre des Volkes, die am Schicksal Bruder Klausens und am Schicksal der streitenden Eidgenossen und werbenden Mächte Anteil nehmen; die Spielgestalten um Bruder Klaus: die Familie, die Gesandten der Orte, die Gesandten der Weltmächte; der Chor der Himmlischen, aus dem die weissgewandeten Greise einmal geheimnisvoll heraustreten und die gelegentlich als Versucher sichtbar werdenden Dämonen. Die Handlung geht diesen Gestalten entsprechend nicht den Weg des wirklichkeitssträchtigen Volksstücks, sondern strebt in strenger Stilisierung nach monumental geschauten Visionen. Der Prosatext und die oftmals

realistische Art der Gesprächsführung freilich trat dabei oft in einen schmerzlichen Gegensatz zum singhaften Klang der Rezitation. Auch die Spielleute vermochten diese Visionen nicht völlig glaubhaft und monumental darzustellen. Die Chöre bewegten sich oft unbegründet und strömten bald auf die eine, bald auf die andere Seite der grossen Bühne. Die Kostüme von Marcel North, der auch die übrigen Aufführungen der Sankt-Gregor-Truppe ausgestattet hatte, wirken durch ihre vielen und auffallenden Applikationen kunstgewerblich und unruhig. — Fünf Chöre aus den drei Städten Neuenburg, Le Locle und La Chaux-de-Fonds wirkten mit der Harmoniemusik «Les Armes Réunies» und der Compagnie de la Saint-Grégoire einträchtig zusammen und brachten das grossartige Tonwerk Arthur Honeggers eindrucksvoll zum Klingen. Die Weihe des Raums indes konnte durch die hässliche dreischiffige Festhütte mit ihren grauen Plachen und den sichtbar aufgehängten Beleuchtungstribünen nicht erzaubert werden. Jedes Freilichtspiel vor einer Architekturszene ist diesem unwürdigen Festhüttenbehelf tausendfach überlegen.

Das zeigt mit aller Klarheit das «Opferspiel» von Y v e r d o n im Oktober 1942. Zum ersten Mal versucht ein Protestant, der Pastor J.-J. Gaillard, das Spiel aus dem Gottesdienst heraus zu entwickeln. Elemente des Kultus und des Spiels sind so behutsam miteinander verschmolzen, dass aus dem ersten Versuch eine neue Spielform sich ergab. Das biblische Spiel «L'offrande» wurde vor der Stadtkirche dargestellt. Ein einfaches Brettergerüst hebt die Darsteller über die dreitausendköpfige Zuschauergemeinde heraus, die rundum in dichten Kreisen versammelt ist. Die Aeltern sitzen auf Bänken, die Jungen stehen. Es ist eine milde Oktobernacht. Glocken klingen über den Pestalozziplatz und über die Stadt. Fanfaren. Die Kirchenfassade leuchtet auf. Auf der Kanzel steht Pastor Gaillard selber und liest die Bibel, indes in einem langen Zug das Volk auf die Bühne schreitet, das Volk in seinem Alltagsgewand, mit seinen Alltagssorgen und Alltagsünden. Es tanzt zu den Klängen der Handorgel um die Freuden der Tafel, um die Lust der Liebe, um das goldene Kalb in Gegenwart der Engel, die diesem Bühnentreiben entsetzt zusehen müssen, bis eine helle Trompete gellt und den Krieg ankündigt, der durch die Sündenschuld aller Völker heraufbeschoren wurde.

Im Schein der Fackeln und im dumpfen Dröhnen der Orgel nahen die Flüchtlinge. Von den Lippen der Unschuld strömt das Lied vom Erbarmen. Vor dem Kirchenportal sprechen sie das ‚Unser Vater‘. Das Spiel wird Gottesdienst. Aus dem Portal schreiten neun himmlische Gestalten, der geflügelte Erzengel mit dem Schwert, vier Engel und vier Tugenden. Und nun folgt die Aufforderung an die Gemeinde, ihr Opfer dem Ewigen darzubringen. Das Kreuz erstrahlt. Die Gläubigen tragen ihr Opfer auf die Bühne und legen es den Darstellern des Elends in die Hände. Eine halbe Stunde lang dauert der eindrucksvolle Zug der Opfernenden. Die Kritik muss verstummen vor dieser Opferhandlung des Volkes von Yverdon. Aus dem Spiel sind der Ernst und die Höhe eines Gottesdienstes geworden. Die Engel waren kostümiert und bewegten sich in feierlichem Schreiten und grossen Gebärden. Das Volk spielte im Alltagskleid einfach und stumm. Bibelworte oder Orgelklänge begleiteten seine Handlungen. Für die Schulung und Uebung der Darsteller hatte man sich am andern Ufer des Neuenburger Sees Jean Kiehl, den Leiter der Sankt-Gregor-Truppe, geholt.

Kiehl hat sich, wie alle schweizerischen Volksbühnen-Träumer und Spielleiter, oft über seine Ziele geäussert. Er denkt aus den Möglichkeiten Neuenburgs heraus. Ein ‚Théâtre des Lacs‘ schwebt ihm vor, in dem Neuenburg, Biel, Fryburg, der Berner Jura alle Kräfte zusammennehmen, um grosse Volksspiele im Sinne der Griechen oder der mittelalterlichen Christen zu schaffen, denen das Theater zum Fest des ganzen Volkes wurde. Im Spielplan dieses Theaters lehnt er das psychologische Gesellschaftsstück ab, denn es ist ‚peut-être le plus pauvre de l’art dramatique‘. Er setzt sich für ein Theater der hohen Dichtung ein. Da die Seegegend arm ist und sich nicht jede Stadt ein eigenes Volkstheater grossen Stils leisten kann, soll eine zerlegbare Festspielbühne geschaffen werden, die man in jedem geschlossenen oder Freilichraum aufrichten kann. Der Zuschauerraum soll 1400 Sitze, die Bühne eine Breite von 17 und eine Tiefe von 12 Metern erhalten. Nur im Sommer soll sie abwechselnd in einer der Städte aufgeschlagen werden. Grosse Volksspiele sind an geschichtliche Stätten oder religiöse Kulte gebunden. Ein Zirkus kann wandern, denn seine Spässe gehören aller Welt. Regionale Bühnen aber wachsen aus

ihrem Volkstum, nicht nur in ihren Dramen, sondern auch in ihrem szenischen Gestaltungswillen.

So werden die Züge des Mysterienspiels in der welschen Schweiz sichtbar: Chavanne und Morax bereiten mit ihren biblischen Spielen den Weg. Die Ehrfurcht vor dem Wort ist wegleitend. Mézières aber steigert das Wort durch die Ausstattungskünste Alexandre Cingrias zu prunkvollen Schaustücken. Charly Clerc schreibt seine Spiele, die gültige literarische Kunstwerke sind, ‚an den Rand der Bibel‘. Rougemont stösst ins Reich schweizerischer Mystik vor. Gaillard aber spricht von der Kanzel Worte der Bibel und seine Gemeinde agiert dazu im Kreis ihres Alltags Sünden und Nöte der Zeit und ihre Ueberwindung im Opfer.

Im Dorf und in der kleinen Stadt, wo das Volk weder mit fremdem Blut noch mit fremdem Geist allzusehr durchsetzt ist und der geistige und leibliche Blutkreis sich zu erhalten vermag, wo der Nachbar den Nachbarn in der Gasse noch grüsst und Bürger und Gläubige noch eine Gemeinde bilden, findet das Mysterium in Zeiten erhöhten religiösen Gefühls Nährboden und Wachstumsmöglichkeiten. Verzweifelt aber ist die Lage in der grossen Stadt. Zwar finden sich überall Ansätze zum religiösen Spiel. Aber sie werden über die engen Lebenskreise einer Gesellschaft oder einer Pfarrei hinaus kaum sichtbar und wo sie durch städtische Propagandamittel bekannt werden, erleben wir Mysterien mit allen erdenklichen Mitteln der städtischen Zivilisation dargestellt, wie etwa in B e r n. Berufsschauspieler des Stadttheaters und Tanzgruppen nehmen das herrliche Münster als Kulisse und Vorwand zu irgend einem sommerlichen Theater-Unternehmen und das Stadtvolk lässt sich blenden von den seltsamen Reizen einer Freilicht-Aufführung. Dass man Hofmannsthals humanistisch gestimmtes «Welttheater» darstellte, mag noch angehen, dass der katholische «Jedermann» aber mehrere Male vor dem reformierten Münster erschien, ergab allemal einen schmerzlichen Missklang zwischen dem Predigtwort der Kanzel und dem Dichterwort der Aufführung. Aber man wagte sich noch weiter und stellte die für sakrale Aufführungen höchst problematische Kunst des Tänzers und Pantomimen in «Der ewige Reigen» (1938) und «Der Tänzer unserer Lieben Frau» (1939) vor das Münsterportal und fände doch, wenn man um sich sähe, Werke wie Robert Faesis «Opferspiel» oder Chavannes und Clercs Myster-

rien, die aus evangelischem Glauben wachsen und mit dem reformierten Münster in geistigem Einklang stünden. Aber auch andere Kräfte sind am Werk. Da sind E m m y S a u e r b e c k s 1940 und 1941 in der französischen Kirche aufgeführten Advents- und Weihnachtsspiele mit alter und neuer Musik. Da ist die «Trilogie du Repentir» — Maria Magdalena, Judas, Petrus — der unter dem Namen Alville schreibenden Berner Patrizierin A l i x v o n W a t t e n w y l, blendende szenische Visionen biblischer Geschehnisse, zu deren Darstellung es ausserordentlicher Mittel an Sängern, Tänzern, Sprech- und Singchören, Orchestern und Szenenbildern bedürfte. Da ist das «Friedensspiel» von H e l m u t S c h i l l i n g, das für eine Aufführung vor dem Münster gedacht ist und an das im Berner Stadttheater gespielte «Münster» von Friedrich Donauer erinnert. Jahrhunderte bauen am Gotteshaus. Vier Bauzeiten sind in die Jahre 1350 — 1550 — 1750 — 1950 gesetzt. In vier Mal anderer Gestalt erscheinen der Steinmetz, der am Werk des Friedens baut und der satanische Wanderer, der die Vollen- dung des Baues immer wieder zu verhindern versucht. Wenn aber jeder unermüdlich an sich selber baut, wird der Dom des Friedens eines Tages doch vollendet, das ist die tröstliche Weisheit dieses Friedensspiels.

B a s e l ist die Stadt der Totentänze. Mitten durch die glanzvolle Zeit der Konzile schritt der schwarze Tod. In den Totentanz-Bilderfolgen der Predigerkirche und im Klingental, in den Holzschnittreihen Hans Holbeins und in den zahlreichen Nachzeichnungen dieser Visionen des Todes leben die düstern Tage künstlerisch verklärt fort. Weltkriegs- und Grippejahre haben die Erinnerung daran wieder wachgerufen. Dreimal versucht C a r l A l b r e c h t B e r n o u l l i das Erlebnis in neuen Totentanzspielen zu meistern. «Der Stellvertreter» wurde 1920 vom Quodlibet und 1939 von Eva Bernoulli an der LA aufgeführt. Der junge Arzt ist todkrank. Noch einmal trifft er die beiden Frauen, die er und die ihn am meisten liebten. Sein Stellvertreter, der ihn heimholt, ist der Tod. Vornehme Gaststätte, psychologisch fundierter Dialog der feinen Gesellschaft, Mundart und Prosa und der Tod als Gentleman ergeben eine Kammerspielkunst, die Kenner schätzen, die indes kaum ins Volk ausstrahlt. Aber dann greift ein Maler das Motiv vom Tode auf, Burkhard Mangold, und heisst Bernoulli einen

andern Totentanz schreiben: für das Freilicht, für das Stadtvolk, für ein Podium vor dem Münster. Der Tod tritt aus den Bildern auf die Bühne und schreitet in immer neuer Gestalt durch ein vielfältig gegliedertes Mysterium. Verse und Reime klingen, Hochdeutsch und Mundart. Die Epochen der Welt und die Epochen des Todes sind zwischen unvergängliche Begriffe gestellt: Mauerwart und Stromwart verkörpern im Vorspiel Stadt und Strom, das Dauernde und das Vergängliche, das Männliche und das Weibliche, Sein und Werden. Fünf Bilder. Die heidnische Zeit. ‚Zwei Nymphen, schilfgrün wie Rheinwellen, und zwei Gesellen, dumpfrot wie der Sandstein des Münsters‘ finden sich zum Tanze, bis der junge Tod zwischen die Paare tritt. Der Tod im Mittelalter. Der Stromwart verbindet mit seinen Versen Kulte und Epochen.

‚Von der Muttergottes, die den Dolch erlitten,
Führt der geheime Zusammenhang
Hinab zu den Mächten, die säugen und füttern,
Zu den erdigen, strengen, gütigen Müttern‘.

Kaiser und Bischof preisen die Stadt. Goldene Heilige erbitten für sie bei Gott einen leichten Tod. Aber der schwarze Tod wütet, bis ihn die Natur selber überwindet. Der lustige Tod ist der Tänzer der Prediger- und Klingental-Bilder. Jurist und Ratsherr, Kaufmann und Wucherin, Jüngling und Mädchen und viele Andere sprechen die alten Vierzeiler und schreiten mit dem Tod, der im Tanzen spricht:

‚Mit mir ist noch lustig Fasnacht machen.
Ich lehre euch die Kunst, zur Trauer zu lachen‘.

Dann erscheint der Tod als Feldherr und schliesslich steht er in der Gegenwart, die durch Philister und Professor gekennzeichnet ist. Im Nachspiel baut sich die Stufe der Lebensstreppe auf: Pamphil Gengenbachs Zehn-Alter-Spiel von 1515 klingt vernehmlich in die Gegenwart herein. Wieder erscheint, wie am Anfang, der Junge Tod, holt sich alle Alter von der Lebensstreppe und tanzt mit ihnen aus der Zeit in die Ewigkeit. Nun klingt nah und vertraut in Basler Mundart und Prosa. Am Schluss steht der Tod allein zuoberst auf der Treppe und breitet die Arme weit aus über die Stadt. Der letzte Sonnenstrahl fällt auf ihn und erlischt. Hans Münch hatte die Musik geschrieben, Burkhard Mangold die Kostüme entworfen, die Spielleute gesammelt und gedrillt. Käthe

Wulff setzte ihre Tanzgruppe belebend ins Spiel, vor allem den Tod, den mit vollkommener Grazie Mariette von Meyenburg tanzte. In zwei Sommern, 1926 und 1927 wurde vor dem Münster gespielt. Eine Anregung für die spielbegeisterte Basler Jugend sollte es sein, für Dichter, Musiker und Mimen, das Begonnene weiterzutragen und auszubauen. Als Bernoulli seinen dritten Totentanz schrieb, «Der Tod zu Basel», da war es eine Rückkehr zum Kammerspiel, zur Mundart, zum stillen Zwiegespräch. Ein hoher Herr ist in der Stadt abgestiegen. Vertreter aller Stände bereiten ihm ein Salmenmahl. Zum Schlag der Trommel führt der Geheimnisvolle alle zum Tanz. Aber diesmal holt er sie nicht mit. Der Tod ist nicht als Würger, sondern als Mahner erschienen, die wenigen geschenkten Erdentage in würdiger Gemeinschaft zu leben. Wieder sind die Spieler des Quodlibet aufgeboten, unter der Leitung des Theatermannes Ludwig Gibiser. In den ‚Kammerspielen Bernoulli‘ betreut die Tochter des Dichters mit ihren Sprech- und Schauspielschülern das Erbe des Vaters.

H e r m a n n S c h n e i d e r bleibt dem Kammerspiel, der Mundart, dem Realismus, dem Totentanz treu. Alle seine Spiele kreisen um das Mysterium des Todes. «Die silbrigi Glogge im Rhy», die nur ausserordentliche Menschen läuten hören und die in Wahrheit tief innen im Herzen des Menschen klingt, ist charakteristisch für den Spielwillen Schneiders. Sie übernehmen keine historische Requisiten der alten Totentänze. Der Tod ist mitten unter uns. Er geistert im Park und narrt seinen Wächter («Dr Bamert» 1924). Er führt das sterbende Kind über die Estrichtreppe empor ins Licht («E Spiel vom liebe Gott» 1926). Er lauert im Rhein («Die silbrigi Glogge im Rhy») und lauert im Meer («Schiff ohne Hafen»). Er holt den kraftstrotzenden Fährmann aus der verrauchten Pinte am Rhein («Rhygassballade» 1939). Er zertrümmert mit Bomben die Stadt («Christgeburtsspiel» 1938). Im «E klai Wälttheater» geht es um den Sinn des Lebens. Aus dem Volke heraus treten die Spieler aufs Podium: Kaufmann, Arbeitsloser, Bauer, Flieger, Alte Frau, Junges Mädchen, Pfarrer. Der Richter übernimmt die Rolle des Spielleiters. Die Sorge um das nackte Dasein treibt alle zur Verzweiflung. Sie suchen die Rettung irgendwo über sich. «Uffe welle, vom Bode ewäg, uffe, wome e gwaltige Otem bikunnt, und wo d'Wält uf eimol e gross, offe Gsicht het. — Und wemme

das emol gseh het, die riesigi Wytti, wo numme no 's Grossi wichtig isch, wo numme 's Grossi wirggt und Kraft het . . .» Aber, die Erlösung ist nicht in irgend einem Jenseits zu finden, sondern nur im eigenen Herzen. Das junge Mädchen findet den Weg zuerst, er liegt in der Liebe zum Nächsten, im Denken und Sorgen für den Andern. Für den Nächsten leben, das ist Sinn und Erfüllung des Lebens. Es entspricht dem humanistischen Weltbilde des Dichters und der Stadt Basel, dass das Erlebnis vom Tode und vom Sinn des Lebens in den Alltag und aus dem Alltag ins Menschenherz eingeschlossen wird. Trotzdem — etwas Unausgesprochenes wetterleuchtet in diese Spiele, sobald sie wie das «Welttheater» und «Die silbrigi Glogge im Rhy» in den Kreuzgang des Münsters gestellt werden. Solange dieses Unausgesprochene aber keine Sprache erhält, bleibt das Erlebnis «ins stille Kämmerlein» des Herzens gebannt und wird vielleicht gerade dadurch zum gültigen Ausdruck evangelischer Gläubigkeit.

Auch in Z ü r i c h fehlt es nicht an Kräften, die zum Mysterium streben, wohl aber an einer einheitlichen Grundstimmung der Stadt, die die Bildung einer Tradition und damit einer Entwicklung ermöglichte. Drei Ansätze sind sichtbar. Zum Ersten. R o b e r t F a e s i s «Opferspiel» wurde 1925 durch Oskar Wälterlin mit schweizerischen Schauspielern im Rahmen der Zürcher Festspiele im Stadttheater aufgeführt und geriet damit in den Bann des Gesellschaftstheaters. Der Kern liegt in der Traumszene, in der der schwarze Fürst kraft seiner magischen Künste die sechs Bürger von Calais die selbstischen Beweggründe zu ihrem Opfergang aussprechen lässt. Zürcher Seelenkunde und Erinnerungen an die Beichte treffen sich im geheimnisvollen Traumreich, aus dem das humanistisch gestimmte Mysterium wächst. Zum Andern. Dem Zürcher E d w i n W i e s e r geht es nicht um Seelendurchleuchtung. In seinen noch nicht gespielten Sprechstücken reisst er die Zeitgenossen vor die grosse Entscheidung der Zeit: Christ oder Antichrist? Sein Eifer für das Evangelium stellt die Frage nach dem irdischen Reich der Machthaber und dem christlichen Reich der Seele. In «Das Reich ist nicht von dieser Welt» (1938) trägt der Mächtige die Züge Napoleons. «Der Auferstandene Gott» (1940) zeigt den Endkampf aller widerchristlichen Mächte, verkörpert im 'auferstandenen Gott', gegen das Weltreich der Seelen, dessen

König Christus ist. Das Spiel ist in die moderne Guckkastenbühne hinein gedacht, als Mysterium aber gehört es auf die monumentale Architekturszene. So schwankt das Werk zwischen psychologisierendem Drama und typisierendem Stilstück und leidet empfindlich unter dem Mangel an architektonischer Struktur. Trotzdem ist der Wurf bedeutsam, weil Wieser aus gläubiger Seele heraus das grösste Mysterienthema unserer Zeit zu gestalten versucht. Zum Dritten. Die Laienspielgruppen der Pfarreien, die katholischen und die reformierten, leben unsichtbar in den Katakomben der Diaspora. Die evangelischen Laienspiele stellen die einfachsten Formen des Volksspiels dar. Sie sind für die Jugend gedacht und wollen ihre Feste und Feiern in der Pfarrei formen helfen. Sie wollen auf alle ‚Täuschungsmittel‘ der Berufs- und Vereinsbühnen, auf realistische Szene, Kostüme und Masken verzichten und vor allem Mittel der Verkündigung des evangelischen Bekenntnisses sein. Der Einfluss der Laienspielpflege des deutschen Bühnenvolksbundes, der 1933 aufgehoben wurde, und der Münchner Laienspiele wirkt nach in den theoretischen Erörterungen dieser Kreise (‚Laienspiel‘ in ‚Grundriss‘, Zürich, September 1941), in ihren Spielplänen, die nicht viel Schweizerisches enthalten, und ihren Mitarbeitern wie Otto Bruder, dessen abstrakte Theorien sich mit der Wirklichkeitsfreude des Schweizers nur schwer in Einklang bringen lassen. An der Landesausstellung trat das evangelische Laienspiel mit dem Werk »Es steht geschrieben« von Adolf Maurer an die Öffentlichkeit. Heinrich Fulda, der den ‚Schweizerischen Laienspielring‘ leitet, Gruppen berät und Kurse durchführt, betreute die dreihundert Spieler, die im Kongresshaus auftraten. Wie im Opferspiel von Yverdon wird eine Bibellesung zum Anlass, heutiges Geschehen darzustellen. Im Halbkreis hat sich auf dem Podium die Spielgemeinde aufgestellt. Ihre Chorgesänge gliedern die Szenen und sind ‚Weiterführung der Spielteile, die nicht stärker zum Ausdruck gebracht werden können als durch gemeinschaftliches Singen‘. Aus der singenden Spielgemeinde heraus treten die Sprecher. Arbeitslose lamentieren und bekommen zu hören, dass der Mensch nicht vom Brot allein lebt. ‚Weltanschauungskrämer‘ versuchen, mit zeitgenössischen Schlagworten die christlichen Seelen zu verwirren. Ein Autounglück lässt die Gemeinde nach dem Wunder rufen. Sie hören,

ein Wunder sei es, dass ihre Namen nicht nur im Zivilstandsregister, sondern vor allem im Himmel angeschrieben seien. Die Heimatlosen ziehen vorüber . . . ,Fliegeralarm . . . Lärm . . . Aufregung . . .' Wie ein unabwendbares Fatum wird es hingenommen: ,Herr, wenn deine Hand uns deckt, dann, Welt, fahr' hin!' Das alles ist ein stammelnder Beginn. Trotz des wohlgemeinten Verzichts auf alle Kunstmittel der Bühne: nur Dichter und Spielmeister vermöchten das zündende Wort und Bild zu prägen.

Die Mysterien in der katholischen Schweiz.

In der katholischen Eidgenossenschaft ist die gottesdienstliche Mysterienfeier, aus der vor tausend Jahren das europäische Theater sich entwickelte, noch heute in manchen Formen erhalten, in den Sankt Niklaus-Bräuchen am 6. Dezember, im Dreikönigssingen, in der Palmprozession, im Emporziehen der Statue des Auferstandenen am Himmelfahrtstag, an Pfingsten in der Herabkunft des Heiligen Geistes in Form einer Taube, die von sieben brennenden Kerzen, den Gaben des Heiligen Geistes, umgeben ist. Am eindrucklichsten aber wird noch heute in den katholischen Kirchen der Urschweiz das Ostermysterium, die Auferstehung des Herrn, gefeiert. In S c h w y z ist die Feier besonders schön. Im Chor der Pfarrkirche steht vor dem Hochaltar als Grabstätte Christi das ,Heilige Grab', eine Architekturszene in klassizistischen Formen. Unter der Altarplatte ruht als weisses Relief auf schwarzem Grunde ein grabliegender Christus. Sechs Holzsäulen und ein tonnenartiges Dach darüber bilden die Grabkapelle. Als Rückabschluss der Kapelle hängen an Stelle eines Altarbildes zwei Flügeltüren mit goldenen Wolken und Strahlen, durchbrochen von buntfarbigen Oellampen. Hinter diesem Lichter- und Wolkenkranz schwebt der goldene Tabernakel mit dem Allerheiligsten. Rechts und links von der Grabkapelle stehen in Nischen zwischen Säulen die holzgeschnitzten Standbilder der trauernden Maria und Johannes. Die Auferstehungsfeier, die sich hier alljährlich am Karsamstag abends abspielt, trägt rein gottesdienstlichen Charakter. Der Priester steigt nach der Auferstehungsmette zum Altar empor, bringt das Allerheiligste herunter und es dem Volke zeigend, singt der Pfarrer in deutscher Sprache «Christus ist erstanden» auf die uralte Melodie, auf die noch Johann Sebastian Bach eine Osterkantate baute. Die Sänger singen das Lied im Jubel aller Orgelregister und Glock-

ken, indes ein glänzender Osterzug aus Priestern, Fahnen- und Fackelträgern wie in einem Triumphzug des Auferstandenen weihrauchumwallt durch die Seitenschiffe der Kirche zieht. Indessen öffnen sich die goldnen Wolkenportale der Grabkapelle. Wenn der Osterzug vollendet ist, zieht er durch die Grabkapelle hindurch zum Hochaltar, auf dessen Tabernakel in den Flammen einer goldnen Sonne der auferstandne Christus schwebt.

Aus der Osterfeier haben sich im Mittelalter und Barock zuerst Prozessionen und später Passions- und Osterspiele gebildet. In *Mendrisio* haben sich die Kreuzwegprozession am Hohen Donnerstag und die Grablegungsprozession am Karfreitag bis heute erhalten. *H o h e r D o n n e r s t a g*. Das elektrische Licht erlischt. Golden leuchten die Licht-Brücken der Transparente über den Gassen und die Apostelbilder an den Balkonen. Die Tuba klingt. Pferdegetrappel wird hörbar. Und dann wächst die Kreuzwegprozession wie ein Spuk aus ferner Vergangenheit aus dem Dunkel heraus. Voran ein barockes von innen erleuchtetes Kreuz. Greise in blauen Kutten tragen auf hohen Stangen Laternen in Blumenformen. Andere halten auf der Hand Transparentlaternen, auf denen Propheten, Apostel und Heilige gemalt sind. Fackeltragende Knaben führen Pferde mit Fanfarenbläsern vorüber. Krieger hoch zu Ross mit Lanzen und den Feldzeichen einer römischen Legion. Knaben mit Marterwerkzeugen des Herrn. Knechte mit Leitern und der schwarzen Fahne mit der Inschrift ‚Crucifige eum‘. Violette und rote Mäntel römischer Reiter flattern vorüber und dann wankt mitten unter einer Horde römischer Kriegsknechte, im roten Rock, schwer unter die Last des Kreuzes gebeugt, Christus vorüber. Wenn er fällt, eilt Veronika mit dem Schweisstuch herbei. Die drei Marien werden von Männern dargestellt: wir erleben einen Kult, und kein Theater. Sie tragen Krönlein auf den Häuptern, sind tief verhüllt und erscheinen im Dunkel zu einer einzigen Gruppe verschmolzen. Die beiden Schächer sind aneinandergebunden. Kriegsknechte führen sie an einer Kette, die unaufhörlich durch den Ring rasselt. Andere Knechte tragen die Kreuze der Schächer und die Würfel. Annas und Kaiphas reiten vorüber, Pilatus im blauen Mantel von Legionären umgeben, und endlich der golden gekrönte König Herodes auf seinem Schimmel. Sein riesiger roter Mantel wird von sieben Pagen getragen. Vier



Mendrisio. Kreuztragungsprozession am Hohen Donnerstag.
Holzschnitt von Aldo Patocchi.

berittene Mohren umgeben den Hohepriester mit der Gesetzestafel. Josef von Arimathia und Nikodemus sind die einzigen Tapfern, die ihrem Herrn zu folgen wagen. Den Beschluss macht die Bruderschaft vom heiligen Sakrament mit den roten Kutten. So wandert der Zug geisterhaft unter leuchtenden Bögen hindurch, an flackernden Transparenten vorbei, mitten durch die Volksmenge, die sich an die Häuser drängt. Man kann sich keinen eindrucklicheren Kreuzzug denken. Aus Mendrisio mit seinen engen Gassen und alten Palästen wird ein phantastisches Jerusalem, wie es wirklichkeitsvoller keine Illusionenbühne der Welt darstellen könnte.

Ganz anders und jeder Theaterwirklichkeit entrückt ist die Grablegungsprozession am Karfreitag. Alles ist ins Symbolische erhoben und damit in die Form der liturgischen Prozession, die durch die ungezählten mitgetragenen Transparentlaternen ein besonderes Gepräge erhält. Die Rosenkranzbruderschaft kommt mit ihren transparenten Kreuzen und Laternen voraus. Eine Harmoniemusik bläst dumpfe Trauermärsche. Im Gegensatz zur theatermässigen Prozession vom Hohen Donnerstag, der kein Geistlicher im kirchlichen Ornat folgt, sind nun die braunen Kapuziner dabei. Ein nacktes Kreuz mit umgehängtem weissem Tuch ragt über alle Köpfe hinaus. Knaben in weissen kirchlichen Chorchemden tragen transparente Laternen und auf hohen Stangen aus Holz geschnittene Symbole der Kreuzigung: den Hahn, die Hand des Pilatus, die sich in Unschuld wusch, die drei Nägel, die Geisseln, das Schweisstuch der Veronika, den Essigschwamm, den Geldbeutel des Judas. Kleine Mädchen tragen Sterne und bunte Fähnchen, Altardinerbuben Schiffchen und Weihrauchfässer. Duftende Wolken schweben in dichten Schwaden empor. Die Priester tragen ihre schwarzen mit Silber bestickten Kultkleider, Velum und Levitenmäntel. Vier Männer tragen auf den Schultern die Bahre mit dem toten Christus. Ein schwarzer Baldachin wölbt sich darüber. Römische Krieger und Laternen tragende Knaben begleiten die Gruppe. Kleine Mädchen, als weisse Engelchen gekleidet, bringen die weit ausgebreitete heilige Leinwand, in die der Leib Christi im Grabe gehüllt werden soll. Und dann wächst der feierliche Zug der Prozession in zwei letzten Crescendi zur Höhe und zum Abschluss empor. Vier Männer in kirchlichen Gewändern tragen auf ihren Schultern das Standbild der schmerzhaften Mutter. Reichste Sil-

berstickerei schmückt ihre schwarze spanische Tracht. Sie trägt die Königskrone und sieben Schwerter durchstossen ihr Herz. Wuchtige Laternen umgeben die Gruppe, hinter der zum letzten Aufschwung eine riesige schwarze Fahne sich emporreckt. Nichts mehr erinnert an den theaternässigen Kreuzzug. Die heilige Geschichte ist in die transparenten Laternen gemalt. Die kirchlichen Statuen, die Geistlichkeit in ihren gottesdienstlichen Gewändern, die Passionsmusik, der Weihrauch, der alle Strassen umwolkt: das ist ein Gottesdienst von einer barocken Pracht und Sinnenfälligkeit, von einer ursprünglichen Religiosität und urtümlichen Frömmigkeit, wie wir sie vielleicht erst wieder in den spanischen Karwochenprozessionen finden. Trotzdem diese beiden Prozessionen manche theaternässige Züge tragen — Theater im eigentlichen Sinne sind sie nicht. Es sind kultische Zeremonien und damit für die schweizerische Theatergeschichte bedeutsame Bindeglieder zwischen dem offiziellen Ritus des Gottesdienstes und dem christlichen Mysterium. Die Tatsache, dass in der Schweiz noch heute alle Stufen und Typen von Dramen und Darstellungsformen der gesamten europäischen Theatergeschichte nachweisbar sind, machen die eidgenössische Theatergeschichte auf engstem Raum zu einem unendlich vielfältigen Mosaik. Es ist darum eine der Aufgaben schweizerischer Kulturwahrung, nicht nur die hohen Formen des Dramas zu erstreben, sondern auch die archaischen Formen europäischen Theaters unverfälscht zu erhalten.

In den weltabgeschiedenen Tälern des Wallis ist die Ueberlieferung religiöser Spiele nie unterbrochen worden. Sie sind der Ausdruck eines unerschütterten Glaubens. Der Hörer glaubt, was der Spieler darstellt. Der Spieler glaubt, was der Dichter spricht. Der Dichter glaubt, was seine Religion ihn lehrt. Spielende und Schauende sind eine einzige, gläubige Gemeinde. Mögen Mittelalter und Barock in Stilzügen des Dramas und der Aufführung fortleben — das Glaubensbekenntnis ist unwandelbar das gleiche, seit Mauritius im vierten Jahrhundert dafür sein Leben gab. Die Gleichnisse der letzten und entscheidenden Dinge des Christenmenschen sind immer wieder in Weltgerichtsspielen im deutschsprechenden Oberwallis und in Mauritiuspielen im französischsprechenden Unterwallis dargestellt worden.

Man hat Raron, das Dorf mit fünfhundert Seelen, das Walliser Oberammergau genannt, weil es sich in einem ehemaligen

Schuppen der Simplonbahn ein respektables Theater schuf und darin eine stattliche Reihe geistlicher Dramen aufführte. Die Bezeichnung ist nicht ganz zutreffend, denn der Spielplan dieser Bühne ist viel mannigfaltiger. Raron besitzt eine jener typischen Walliser Bühnen, die sich nie im Gewirr dilettantischer Spieltex-te ver-lief, sondern stets nach dem Höchsten griff, wenn sie es auch kaum zureichend zu meistern verstand. Da begegnen uns «König Lear» (1913) und «Macbeth» (1916) von Shakespeare, «Das goldene Vliess», (1917, an zwei Tagen!), «Weh dem der lügt!» (1918), «Des Meeres und der Liebe Wellen» (1919), «Die Ahn-frau» (1921) von Grillparzer, «Tell» (1920) von Schiller, «Die Ni-belungen» (1918, an zwei Tagen!) von Hebbel; an schweizerischen Werken «Hans Waldmann» (1915) von Josef Ignaz von Ah, «Aus Rarons alten Tagen» (1919) von Rektor Raphael von Roten, «Qua-tembernacht» (1922) von René Morax. Mag dieser Spielplan ein Beweis sein für den weltweiten Blick des Leiters dieser Dorfbühne, ein Zeugnis für die ausgesprochen ‚katholische‘, also ‚ganzheitli-che‘ Erfassung des Lebens ist die Ergänzung durch religiöse Dra-men, durch Bibelstücke, Heiligenspiele, Passion, Antichrist: «Be-lisar» (1912) von Eduard von Schenk, «Mardochäus und Esther» (1913) und «Hermenegild» (1914) von Alfons Steinberger, «Santa Cäcilia» (1915) von Clara Commer, «Griseldis» (1917) von Frieda Halm, «Jedermann» (1925) von Hugo von Hofmanns-thal, «Paradies und Brudermord» (1927) von Sebastian Wieser, «Das Nachtmahl des Balthasar» (1927) von Calderon, «Passions-spiel» (1928) von Richard von Kralik. Der Walliser Franz Jost, der lange Jahre Professor an den Gymnasien zu Schwyz und Brig war, schrieb «Der Held der Alpen» (Der heilige Bernhard), «Mauritius», «Das Spiel von der Schöpfung», die von Studenten-bühnen aufgeführt wurden. Das Volkstheater in Raron spielte 1930 sein Mysterium «Antichrist und Weltgericht». Das Thema erinnert an ein Weltgerichtsspiel in Kippel im 18. Jahrhundert. Prior Jo-hann Siegen überliefert aus dem Volksmund eine Legende, die zeigt, mit welch mystischem Eifer sich der Walliser Bauer mit sei-ner Rolle zu verschmelzen trachtete. Der Darsteller habe mit dem Leibhaftigen einen Vertrag geschlossen, damit er ihm den Teufel glaubhaft verkörpern helfe. Nach der letzten Aufführung habe der Teufel sein Opfer geholt und sei mit ihm für immer ver-

schwunden. Das Spiel von Franz Jost beginnt und endet im Himmel. Das Vorspiel, in dem Gott-Vater seinem Sohne befiehlt, als Richter auf die Erde hinabzusteigen, bildet den Ansatz des Bogens, der sich über die Antichrist- und Weltgerichtszenen der Geheimen Offenbarung wölbt bis zum Nachspiel, in dem Gott am Ende aller Tage als Paradies der Seligen eine neue Erde erschafft. Die Teufel treiben ihr Unwesen, Maria erscheint in den Wolken, apokalyptische Reiter traben vorüber, Engel schweben herab: das sind die Spielgestalten und Spielkünste des Mittelalters, des Barock und aller Zeiten katholischer Spielfreude, die aus dem Glauben aufblüht. Wenn der Engel Gottes erscheint und den armen Seelen, die auf den Gletschern ihre Sünden büssen, das baldige Ende ihrer zeitlichen Strafen verkündet, dann donnert das Weltgericht ins Walliser Tal hinab — welch feiner Zug, dass die Abgeschiedenen, die aller Erdschwere bar im Zwischenreich des Gletschers auf die Erlösung harren, die ersten sind, die von der Weltenwende erfahren! Was wandert da alles über die Pässe, durch das Wallis, in die Welt: Ahasver, der letzte Papst, der Kardinal, der Kreuzritter, Henoah, Elias. Der Antichrist verfolgt sie alle und nimmt den Papst — im Wallis — gefangen. Geheime Offenbarung und Walliser Legende, Heimat und Welt, Zeit und Ewigkeit klingen wie ein vielstimmiges Glockenspiel ineinander und leuchten auf einer Kulissenbühne, die mit allen Zaubereien vielfältiger Malerkünste brilliert, in einer ‚Biblia pauperum‘, die dem Volke, wie eh und immer, die letzten Dinge predigt.

Saint Maurice, das antike Agaunum, ist die Stadt des Mauritius-Kults und der Mauritius-Spiele. Jedes Jahr, am 22. September, feiern Abtei und Stadt das Martyrium der Thebäischen Legion. Die kostbaren Reliquiare des XI. und XII. Jahrhunderts werden in der Prozession durch die engen Gassen getragen. Die Blutzeugen und ihr immer wiederkehrendes Fest haben schon manchen Dichter angeregt. Bekannt ist die Aufführung des Spiels von Gaspard Bérodi, dem Kanzler und Subprior des Stiftes, im Garten der Abtei im Jahre 1620. 188 Geistliche, Ratsherren, Bürger und Schüler wirkten mit und der Abt selber spielte den heiligen Mauritius. Louis Poncet ist der Gründer der Bauernbühne von Finhaut, für die er originelle Walliser Volksstücke verfasste: «L’Avalanche» (1933), «Les Rogations» (1936), «L’Auberge du Généri»

(1937), «Séparation des races» (1939 nach der Erzählung von C. F. Ramuz). Für 1940 schrieb Pfarrer Poncet das Freilichtspiel «Passion des Martyrs d'Agaune», das in Vérolle an der Stelle aufgeführt wurde, wo die Heiligen ihr Leben für den Glauben gelassen hatten. Mauritius, Candidus und Exuperus, Offiziere der Thebäischen Legion, sind Christen geworden. Sie erhalten den Befehl, ihre Glaubensgenossen in Agaunum zu verfolgen. Sie weigern sich, dem göttlichen Kaiser zu opfern und erleiden zur Strafe samt ihrer Legion den Martertod. Die Hauptrollen wurden von Berufsschauspielern des Stadttheaters und Radios Lausanne gemimt, der Heilige Mauritius durch Paul du Pasquier, den Leiter der Schlossspiele und der Marjolaine-Truppe in Lausanne. Er führte zugleich Regie. Die Dekorationen schuf der Walliser Maler Paul Monnier. Der Chor des Collège sang die liturgischen Lieder. Die Aufführung war der Höhepunkt der Landeswallfahrt des katholischen Waadtländer Volkes nach Saint Maurice. An der Spitze der Gläubigen erschien kein Geringerer als Bischof Marius Besson. Nach Einsiedeln hat damit auch Saint Maurice sein Wallfahrtstheater erhalten. Zwei Tatsachen dieser ersten Aufführung sind besonders überraschend, dass Berufsdarsteller in einem sakralen Volksspiel mitwirken und dass die Aufführung Teil einer Pilgerfahrt war, die mit einem Festgottesdienst im Freien begann und in einer Prozession an die Marterstätten ausklang. Die Aufführung, der sechstausend Gläubige beiwohnten, war also in eine kultische Zeremonie eingeschlossen. Der Einbruch der Berufsmimen in den Bezirk des sakralen Theaters mag zwar die künstlerische Leistung fördern, ist aber nicht ohne Gefahr für den Geist der Darstellung. Zu allen Zeiten hat der Mimus das Kultische zerstört. Wenn man dem Mimus gar in Gestalt von Berufsschauspielern das Mysterienspiel ausliefert, trägt es im Entstehen den Keim des Untergangs in sich. Kultische Spiele bedürfen, wenn sie echt und unverfälscht sich erhalten und entwickeln sollen, der gläubigen Gemeinde aus Spielenden und Schauenden.

Auch im katholischen Fryburger-Land lebt die Ueberlieferung des religiösen Volksspiels aus dem Barock bis in unsere Tage fort. Ihr Hauptförderer ist heute J o s e p h B o v e t, der Kapellmeister des Chors der Fryburger Kathedrale und Verfasser zahlreicher Volks- und Festspiele. Zu den meisten geistlichen Spie-

len schrieb er Text und Musik: «L'offrande à Saint Jacques» wurde 1937 in der Kirche von Grandvillard im Greyerzer-Land, der «Saint Martin du ciel» 1938 in Saint-Martin en Veveyse, das «Jeu commémoratif» 1939 für die Kirche von Versoix in Genf, «Cloches en liesse» 1941 für die Kirche in Saint Imier geschrieben. Sein Weihnachtsspiel «L'Enfant-Dieu» erlebte mehrere Aufführungen. Das eigenartigste seiner Werke ist «Le Mystère», das 1935 anlässlich des Katholikentages vor der Kirche Saint-Jean in der Fryburger Unterstadt, wie fast alle Spiele Bovets, vom Genfer Lehrer Jo Baeriswyl, inszeniert wurde. Es stellt in zwölf Bildern das Mysterium der Eucharistie dar. Der Bauer Theophil hat sein schönstes Wiesland umgeackert. Nun säht er Weizenkörner in die Furchen, denn seine Aehren sollen das Mehl zum Himmelsbrot liefern, das seine Kinder am Tage der ersten Kommunion empfangen werden. Aus dem Kirchlein zieht singend die Bittprozession, dass die Saat gedeihen möge. Dazwischen hört man die Stimme des Herrn: «Bittet, und ihr werdet empfangen . . . » Mit seinen Aposteln schreitet Jesus — eine biblische Vision — durch das Aehrenfeld. Die Morgenglocken künden den Tag der Ernte. Theophil bringt das Mehl ins Pfarrhaus, Kinder tragen es weiter zu den Schwestern der Mageren Au, um daraus Hostien zu backen. Der Wagen der Gnädigen Herren von Fryburg bringt dem Pfarrherrn ein Fass Wein. Der grosse Tag der ersten heiligen Kommunion ist da. Auf einmal vermischen sich Illusion und Spiel, die Illusion des Mysterienspiels und die Realität des katholischen Kultus: der Bischof trägt aus der Kirche das Allerheiligste auf den Spielplatz heraus. «Le Mystère» führt das Sakramentsspiel, das im Spanien Calderons in hoher Blüte stand, in unsere Gegenwart zurück. Kraft und Fülle des Spiels liegen nicht wie bei Calderon in der Grösse dichterischer Visionen und im dramatischen Aufbau, sondern in der revueartigen Entfaltung volkstümlicher Bilder und vor allem in den melodisch klingenden Chören und Instrumentalsätzen, die in verschwenderischer Pracht ein klingendes Mysterium aufbauen. Trotzdem, das Entscheidende darf nicht übersehen werden: Spiel ist Gleichnis. Die Eucharistie aber ist die höchste denkbare Realität. Wer Spiel und Kultus ineinander vermengt, setzt den Kultus der Gefahr aus, ihn als ‚Theater‘, somit als Illusion statt als Realität zu werten.

Genève ist die einzige protestantische Stadt der Schweiz, in der das katholische Mysterienspiel durch die 1936 gegründete Truppe der *Compagnons de Romandie* zu Geltung und Ansehen kommt. Der Spielleiter Jo Baeriswyl, ein Schüler von Emile Jaques-Dalcroze, der überall in der welschen Schweiz Volks- und Festspiele in Szene setzte, ist der Gründer der Truppe und der Maler Alexandre Cingria der Schöpfer ihrer phantastischen Szenenwelt. Gespielt wird bald im Casino Saint Pierre, bald im Grand Théâtre. Bevorzugt wird das farben- und massenbunte Volksspiel. Im Spielplan standen bisher die Spiele «La vie profonde de Saint-François d'Assise» (1936) und «Le Noël sur la place ou les enfances de Jesus» von Henri Ghéon, «Où l'Etoile s'arrêta . . .» von Felix Timmermanns (1937/38), «La dévotion à la Croix» von Calderon, übersetzt von René Louis Piachaud (1939), dazu einige Schweizer Werke, «La cité sur la montagne» von Gonzague de Reynold und «Le Jeu du Feuillu» von Emile Jaques-Dalcroze, die beide 1942 aufgeführt und in anderm Zusammenhang gewürdigt wurden, sowie «La croix d'Archamps», das letzte Werk von René Louis Piachaud, eine Genfer Weihnachtsgeschichte der Revolutionszeit, in der das Kreuz den Frevler erschlägt, der Hand daran legt.

Als der Uhrenfabrikant Adolf Schläfli aus Selzach eines Tages in München weilte, hörte er von den Oberammergauer Passionsspielen. Willig liess er sich vom Fremdenstrom ins Passionsdorf hinauf tragen. Die Aufführung weckt in ihm den Entschluss, aus seinem Heimatdorf eine Stätte schweizerischer Passionsspiele zu schaffen. Ein junger Lehrer, Gottlieb Vögeli-Nünlist, wird sein eifrigster Helfer. Er wagt mit seinen Sängern grössere Chorwerke, 1891 «Das Lied von der Glocke» von Andreas Romberg, 1892 das Weihnachtsoratorium von C. Hering, das er mit lebenden Bildern ausschmückt, 1893 die Passionsmusik von H. F. Müller in Fulda mit achtzehn lebenden Bildern, zu denen Pfarrer Heinrich Weber in Höngg gereimte Versprüche geschrieben hatte. Zwei Jahre später wird die Passion durch Sprüche und lebende Bilder aus dem alten Testament ergänzt. Das hölzerne Spielhaus wird gebaut. A. Libiszewsky aus Bischofszell malt Dekorationen mit Mackartschem Prunk. Am Vormittag spielt man von Adam und Eva bis zum Einzug Jesu in Jerusalem, am Nachmittag die Passion bis Christi Himmelfahrt. Einige Bilder sind pantomimisch bewegt.

Diese mit instrumentalen und gesanglichen Stücken untermalten panoptikumsartigen Bilder halten sich in den Spielzeiten 1896, 1898, 1901, 1905, 1909 und 1913 — wo vor den Bühnenkuckkasten eine Vorbühne gelegt und zu beiden Seiten die Häuser des Annas und Pilatus, nach Oberammergauer Vorbild, errichtet werden. Nach zehnjährigem Unterbruch geht die ‚Passion‘ 1923 nochmals in der alten Form in Szene. Dann gerät der festgefügte Bau allmählich in Bewegung. 1927 bringt zwei Neuerungen: der Engelberger Mönch P. Plazidus Hartmann schreibt eine ‚dramatische‘ Passion, doch bleiben noch zahlreiche Reste der früheren stummen Bilder übrig; die alte Passionsmusik wird durch anspruchsvolle Bruchstücke aus Werken von J. W. Franck, Bach, Mozart, Méhul, Wagner, Liszt ersetzt. Weitere ‚Dramatisierungen‘ bringt die Aufführung von 1932, vor allem die Verhandlungen des Hohen Rates und des Gerichts vor Pilatus. So bestand das Selzacher Passionsspiel in seiner letzten aufgeführten Form aus einer Folge von Bildern. Bald sind sie stumm und unbewegt und nach ‚klassischen Meistern‘ gestellt — ein typisches Unterfangen von Dilettanten, die nicht wissen, dass jede Kunst ihre eigenen Gesetze hat — bald sind es lebhaft bewegte Pantomimen, zu denen ein Chor, ein Solo oder ein Duett ertönt, bald leuchten Transparente auf, bald sind ein Teil der Spieler auf den Vorhang gemalt, indes nur die Hälfte lebhaft dasteht (Jakobsleiter), bald endlich fügen sich ein paar eigentliche Gesprächsszenen ein. Spielend löst die Bühnentechnik alle Aufgaben, die man ihr stellt. Gott der Herr spricht aus einer elektrisch erleuchteten Wolke, der Heilige Geist schwebt als Taube an einer Schnur herab, der Engel, der Abraham Einhalt gebietet, schwebt an einem Drahtseil, das Manna regnet sichtbar aus dem Schnürboden herab, Josef wird in die Tiefe der Zisterne, das heisst, der Unterbühne versenkt. In der Musik klingt es bald fern und streng aus der Matthäuspasion, dann wieder aus Liszts «Christus», opernhaftele aufrauschend aus Méhuls «Josef», fanfarenhaft aus dem «Parsifal». Die Kostüme der armen Fischer von Nazareth sind farbig nicht minder bunt als die der Hohen Priester, die vor dem Haus des Pilatus in vollem priesterlichem Ornate erscheinen. Die Spielleitung hat, wenn es nicht gerade ein stummes Bild zu stellen gab, für heftige Bewegung gesorgt. Pathetisch gestikulierend und deklamierend eilen die

Spieler mit grossen Schritten auf der Bühne herum, ganz ihren heroischen Leidenschaften hingegeben. Sie verzehren sich im heiligen Eifer für die gute Sache. Das Volk kommt in Strömen. Bundes- und Regierungsräte loben Fleiss und Kunst. Die Presse teilt Jahre lang die besten Zensuren aus. Erst 1932 führen die kritischen Stimmen zu ernsthafteren Auseinandersetzungen. Endlich sieht man ein, dass das Werk, das in vierzig Jahren sich sehr langsam entwickelt hatte, bei allem frommen Eifer, der stets anerkannt wurde, zu einem theaterhistorischen Kuriosum geworden war und fremd in einer gänzlich verwandelten Gegenwart stand. So wagte man endlich einen für Selzach unerhört kühnen Schritt. In einer gewaltigen und für viele sicher schmerzlichen Willensanstrengung sagte man sich von der ganzen lieb gewordenen Herrlichkeit los. Architekt Fritz Metzger entwarf den Plan zu einem neuen Passionspielhaus, das zum modernsten Volkstheater der Schweiz werden könnte. Cäsar von Arx schrieb ein neues Spiel. Arthur Honegger steuert die Musik bei. Mit einem Schlag hat man sich klangvolle Namen gesichert, mit einem Ruck steht man in der Gegenwart. Aber — das Haus ist noch nicht gebaut. Dichtung und Musik sind noch nicht erklingen. Wohlgerüstet indes kann Selzach eine neue Spielzeit erwarten.

Nun sieht der Theaterhistoriker Oskar Eberle auf L u z e r n und erblickt den Spielschreiber und Spielleiter Oskar Eberle wie ein anderes Ich, und gedenkt freundlich seiner Kritiker, die das heikle Unterfangen, die eigene Arbeit mitanzuschauen als willkommenen Anlass für die üblichen Vorwürfe von Unsachlichkeit und noch Schlimmerem ergreifen. Tut fröhlich, wonach Euch gelüstet! Indes sieht der Theaterhistoriker den zweiundzwanzigjährigen Studenten der Theaterwissenschaft der Berliner Hochschule in die schwarz ausgeschlagene Festhalle beim Luzerner Bahnhof treten, wo der Salzburger P. Joseph Schäfer 1924 das Luzerner P a s s i o n s s p i e l und das Luzerner O s t e r s p i e l inszeniert hat. Wie viel aus den alten Luzerner Spielen des XVI. Jahrhunderts in die etwas trockene Neufassung durch den Münchner Hermann Dimmler überging, wäre wissenswert. Die Frage ist aber vorläufig nur schwer zu beantworten, da der erste Druck der alten Spiele — in Amerika erfolgte und noch nicht bis zu uns gelangte. Die Bühne verleugnet das Oberammergauer Vorbild nicht. Zwischen

zwei Türmen wölbt sich ein riesiger Bogen mit einem violetten Vorhang. Zu beiden Seiten schliessen sich Tore und Durchblicke in die Stadt Jerusalem an. In der ganzen Szenenbreite zieht sich eine Vorbühne hin. Wenn der Vorhang der Mittelbühne sich öffnet, blickt man auf eine ‚Stilbühne‘, die durch Treppen, Podeste, Säulen und Vorhänge gebildet wird und mit dem realistisch gemalten Bühnenrahmen aus Türmen und Toren nicht recht zusammengeht. Die Luzerner sind als Spieler gewonnen. Nur Christus wird, wie anno 1923 in Salzburg, durch Joseph Kaindl aus dem Passionsdorf Thiersee dargestellt. Seine Tiroler Mundart klingt vernehmlich aus den Sprüchen. Wie im alten Luzerner Spiel grüssen Schildbub, Fähnrich und Herold die Gäste. Musik. Von rechts und links nahen die Chöre der Engel. Gabriel spricht den Prolog. Im Gegensatz zu Selzach ist die ganze Passion ‚dramatisiert‘: Palmsonntag, Abendmahl, Oelberg, Jesus vor dem Hohen Rat, vor Pilatus, Kreuzweg, Kreuzigung und Kreuzabnahme. Lieder leiten die Bilder ein und umklingen eindrucksvolle Szenen. Der Passion, die vom 3.—15. April gespielt wurde, folgte vom 20. bis 27. April das Osterspiel. Hier bleibt die Grundlage des alten Textes eher fühlbar. Wenn der Vorhang der Mittelbühne sich öffnet, erblickt man einen mächtigen gotischen Altar, dessen goldene Türmchen wie Kerzen emporlodern. Zwischen seitlich hinauf führenden Treppen bildet sich eine kleine Bühne, auf der die zahlreichen Bilder des Osterspiels erscheinen. Im Geäst des goldenen Altars sitzt der Pater aeternus und schaut auf das Weltgeschehen herab. Schutzengel und Luzifer kämpfen um die menschliche Seele in den Szenen: Adam und Eva, Verheissung, Kain und Abel, Arche Noa, Turmbau zu Babel, Isaaks Opferung, Verkauf Josephs, Erhöhung Josephs, Mariae Verkündigung, Flucht nach Aegypten, Johannes der Täufer, Versuchung Christi, Acht Seligkeiten, Auferweckung des Lazarus, Einzug in Jerusalem, Oelberg, Verurteilung, Kreuzigung, Auferstehung, Christus erscheint den Frauen und den Jüngern, Himmelfahrt. Dreiundzwanzig von den fünfundfünfzig Akten des alten Spiels sind sehr gekürzt und zu rechtgestutzt übernommen worden und wie in der Passion ist der grosse Bildteppich des alten und neuen Testaments überall mit den Goldfäden der Musik klingend durchwoben. Es war ein erster Versuch, die berühmten Luzerner Spiele von einst zu erneu-

ern. Das Volk kam in Massen. Die alte Bekrönungsbruderschaft, deren Vermögensreste noch bestanden und deren Totengottesdienst noch alljährlich in der Peterskapelle gefeiert wurde, bildete sich von neuem — und schief nach der ersten Begeisterung wieder ein. Und als Oskar Eberle, der inzwischen an der Universität Königsberg bei Josef Nadler mit der «Theatergeschichte der inneren Schweiz» promoviert hatte, an die Türen aller vier Luzerner Pfarrämter klopfte und an die alte Verpflichtung der Bruderschaft erinnerte, alle fünf Jahre die Passion zu spielen, da gab es nur ein bedauerndes Achselzucken. Ja — damals hatte Pater Schäfer das Volk zu begeistern gewusst, nun aber war niemand mehr da, dem man die hohe Aufgabe anvertrauen könnte. Der Anreger aber wagte den Pfarrherren nicht zu sagen, dass er selber den Versuch wagen möchte. Da kam ihm Nationalrat und Landammann Hans von Matt in Stans zu Hilfe und hiess den Unerfahrenen, der sich nur durch ein paar Aufführungen in Schwyz und Königsberg ausweisen könnte, ein Bruderklusenspiel schreiben. In drei Monaten 1929 entstanden Text und Aufführung. Man spielte im Stadttheater — ein Heiligenleben in der Form des mundartlichen Volksstücks, ein Heiligenleben ohne Schminke, Kothurn und Chorgesänge, in den urschweizerischen Alltag des XV. Jahrhunderts gestellt. Zum ersten Mal bestieg die erneuerte Bekrönungsbruderschaft, die nach dieser Aufführung sich dank der Bemühungen von Prof. Dr. Hans Dommann und Stadtpfarrer Josef Alois Beck endgültig bildete, die Bühne. Im Sommer 1931 folgte vor der Hofkirche das Spiel vom verlorenen Sohn des Luzerners Hans Salat aus dem Jahre 1537, das in der Neufassung von Hermann Ferdinand Schell und in der phantastisch übersteigerten Kleiderpracht My Ullmanns agiert wurde. An Weihnachten gab man das Sankt Galler Weihnachtsspiel aus dem XIII. Jahrhundert in der Mundartfassung von Hans Reinhart, mit Musik von Johann Baptist Hilber, streng stilisiert in Gesten, Sprache und Kostüm. «Die Werber Gottes» wurde 1932 vor allen vier Luzerner Pfarrkirchen aufgeführt. Und dann kam das Passionsjahr 1934, in dem zum ersten Mal die neue Fassung Oskar Eberles im inzwischen eben vollendeten Luzerner Kunsthaus gespielt wurde. Diesmal klingt nicht der Text, sondern die Art der Inszenierung an die Luzerner Spielüberlieferung an. Wie einst auf dem Weinmarkt wird wieder auf

der Simultanbühne, hier in der Form der vorhanglosen Architekturszene gespielt. Zwischen zwei Türmen, die die Beleuchtungskörper und Bildwerfer aufnehmen, liegt in der ganzen Bühnenbreite die Konzerttreppe, die bis zum ‚Horizont‘ emporführt und nur rechts oben durch ein Podium für Pilatus und die Kreuzigung unterbrochen wird. Alle fünf Akte der Passion spielen im gleichen Raum. Veränderungen durch Versatzstücke sind organisch ins Spiel einbezogen. So ziehen zum Beispiel römische Legionäre ein die ganze Bühne überspannendes Velum auf und rüsten damit den Raum für die Pilatusszene her, während das vorübergehende Volk sich über die unerwarteten Vorbereitungen ausspricht. Die Musik tritt fast ganz zurück und mit ihr jene sentimentalisierende Atmosphäre, die in andern Passionsspielen Rührung und Tränen hervorruft. Sie klingt nur an, wo die Handlung es erfordert, das Hosanna beim Einzug in Jerusalem, Tempelgesänge, Psalmen beim Abendmahl, Chorlieder am Anfang und Ende. Es führen Wort, vielfältig gegliederte Pantomime und Licht. Diese drei Elemente schaffen in ununterbrochenem Fluss die Luzerner Passion. In der Ausstattung werden nur gedämpfte und gebrochene Farben verwendet, die meisten Kostüme sind einfarbig und ohne Schmuck, jede Gruppe hat ihre eigene Farbenskala. Alle Kostüme wurden eigens eingefärbt, um einen harmonischen Farbakkord zu erreichen. Erstrebt wurde ein klarer, architektonischer Aufbau der Handlung. Zwischen drei ‚hellen Akten‘ — Einzug in Jerusalem und Vertreibung aus dem Tempel, Verurteilung vor Pilatus, (bildhaft, bewegungsmässig, farbig Höhepunkt und Wendepunkt der Handlung) und Auferstehung — stehen die beiden dunklen — Abendmahl und Oelberg sowie Kreuzzug und Kreuzigung. Da es sich um kein bäuerlich-ländliches, sondern um ein städtisches Passionsspiel handelt, wurde versucht, die Passion aus psychologischen und zeitgeschichtlichen Voraussetzungen auch für den, dem die Heilige Geschichte kein Mysterium, sondern nur ein Stück Weltgeschichte bedeutet, glaubhaft zu entwickeln und zu begründen, und zwar ohne der Bibel irgendwo Gewalt anzutun. 1938 wurde die Luzerner Passion im Rahmen der Internationalen Musikalischen Festwochen vor der Hofkirche wiederholt. Hier kam ihr der Zauber des Freilichts und die grossartige Architekturszene der doppeltürmigen Kirche und der Friedhofhallen sehr zugute. Der Herbst 1934

brachte in der noch nicht eingeweihten neuen Sankt Karlskirche Calderons «Mysterium der Messe», 1936 wieder im Kunsthaussaal, vor einer dreitorigen, goldnen Szenenwand das Spiel des englischen Lordkanzlers Thomas More, «Der heilige Kanzler» von Oskar Eberle und 1942 wiederum vor der Hofkirche, aber diesmal auf der untern Plattform — im Rahmen der Festwochen — den Schwyzer «Jedema». Erneuerte alte Spieltex-te (Sankt Galler Weihnachtsspiel, Salat, Cysat, Calderon, Hofmannsthal) stehen neben Versuchen, uraltes christliches Spielgut, ohne sprachliche und dramaturgische Anklänge hochdeutsch oder in der Mundart neu aufzuzeichnen (Bruder Klaus, Thomas More, Passion). Der Weg führt vom mundartlichen Prosaspiel zum mundartlichen Stilstück.

E i n s i e d e l n besitzt die grossartigste Platzanlage für sakrale Spiele. Der barocke Klosterbau mit der eindrucksvoll hervortretenden Kirche in der Mittelachse ist nicht nur eine faszinierende Bühnendekoration, sondern darüber hinaus ein tausendjähriges Kloster, das während Jahrhunderten der religiöse Mittelpunkt der Eidgenossenschaft war. Der Anbruch einer neuen Spielepoche ist mannigfach geistig vorbereitet. Linus Birchlers kunstgeschichtliche Erforschung des monumentalen Barockbaus führte 1917 zur Entdeckung der ausserordentlichen Akustik des Klosterplatzes. Seine Anregung, hier ein Jugendfestspiel Meinrad Lienerts aufzuführen, blieb ein schöner Traum. Rafael Hänes leider bis heute ungedruckt gebliebene Einsiedler Theatergeschichte brachte — durch Mitteilungen in Vorträgen und Aufsätzen — die einzigartige siebenhundertjährige Spielüberlieferung von Stift und Waldstatt wieder lebhaft in Erinnerung. Als die Salzburger Festspiele vor dem Dom und in der Kollegienkirche in aller Welt von sich reden machten, regte sich auch in Einsiedeln der Wunsch, die alte Spielüberlieferung wieder aufzugreifen und weiterzuführen. Den Abt selber, Dr. Ignatius Staub, der im Herbst 1923 gewählt wurde, bewegten solche Gedanken. Da kam im Spielleiter Paul Skotzki im Frühjahr 1924 der erste Sendbote Salzburgs nach Einsiedeln und schlug vor, vor der Stiftskirche den «Jedermann» aufzuführen. Auch dieser Plan misslang. Schliesslich erschien auf einer Vortragsreise der rheinische Schauspieler Peter Erkelenz, der für die Calderon-Gesellschaft in Berlin zwei Sakramentsspiele inszeniert hatte und schlug dem Abt die Aufführung des Welttheaters vor.

In Posthalter Franz Kälin fand Einsiedeln einen ausserordentlich gewandten Organisator. Nun wirkten Stift, Waldstatt und der Fremde allen Anfeindungen und Zweifeln zum Trotz einträchtig zusammen. Und das Unglaubliche gelang. Nach sechs Wochen, am 14. August 1924, wurde das «Welttheater» zum ersten Mal in Einsiedeln gespielt. In fünf Spielzeiten (1924, 1925, 1930, 1935, 1937) fanden über hundert Aufführungen statt. Dazwischen gab es gelegentlich ‚kleine geistliche Spiele‘, ein Mal durch Berufsschauspieler das «Apostel-spiel» von Max Mell, ein ander Mal durch die Einsiedler-Darsteller «Das Münster» von Friedrich Donauer. Die Bestrebungen, ein Einsiedler Weltgerichtsspiel zu schaffen, haben noch zu keinem Ziel geführt.

«Das grosse Welttheater» des spanischen Dichters Don Pedro Calderon de la Barca (1600—1681) beginnt mit der Erschaffung der Welt und endet mit dem Weltgericht. Es ist nicht die Darstellung des menschlichen Lebens zwischen Geburt und Tod, es ist mehr, die Darstellung nämlich der Menschheit von der Erschaffung bis zum Untergang der Erde. Das Dasein des Menschen vollzieht sich wie ein Schauspiel. Aber nicht nur von einer — von zwei Seiten her schaut man auf die Bühne: aus der himmlischen ‚Loge‘ schauen Gott und die Engel herab, aus dem irdischen Parkett herauf schauen die Menschen zu. Aus der Schar der himmlischen und der irdischen Zuschauer löst sich eine Stimme und Gestalt, aus dem Himmel der Meister, aus der Erde die ‚Frau Welt‘. Die Welt bedeutet nicht nur Bühne, Kostümier und Requisiteur. Im Mittelteil des Spiels, im eigentlichen ‚Welttheater‘, ist sie zugleich die Stimme des Publikums, das seine lieben Mitmenschen kritisiert, sie ist, was der Chor im griechischen Theater war. Das sind die Eckpfeiler des Spiels: im Vorspiel des Meisters die Erschaffung der Menschheit, im Nachspiel des Meisters das letzte Gericht. Darauf bauen sich nach der Mitte zu die Zwischenspiele der Welt, das erste, in dem die Beseelten Kostüme und Requisiten ihres Erdendaseins erhalten, das zweite, in dem die Welt den Toten alle irdischen Habseligkeiten wieder nimmt. Auf die Zwischenspiele der Welt — in denen im ersten die Menschen beseelt, aber noch nicht geboren und im zweiten tot, aber noch nicht gerichtet sind — baut sich das Leben der Menschheit. Sieben Vertreter — König, Reicher, Schönheit, Weisheit, Bauer,

Bettler, ungeborenes Kind — wallen von der Geburt — durchs Leben — zum Tode. Was aber ist Sinn und Prüfstein des Lebens und Höhe des Spiels? Die Erfüllung des höchsten Gebotes Christi ‚Liebe deinen Nächsten wie dich selbst‘. Es ist zugleich die grosse soziale Forderung unserer Zeit. Aber wer lebt denn nach dem höchsten Gebot? Der Bettler wird abgewiesen von der Schönheit und vom Reichen, vom König und vom Landmann. Sie alle erfüllen das höchste Gebot Christi nicht. Nur die Weisheit lebt nach dem Gebote des Herrn.

Der Bau des Spiels bestimmt seinen Darstellungsstil. Am weitesten weggerückt vom alltäglichen Dasein sind Vor- und Nachspiel des Meisters: Schöpfung und Gericht. Ihre Darstellung ist liturgisch, Formen und Farben des Kostüms und Requisits sind symbolisch. Gold und Silber sind die Farben des Himmels. Im goldnen Gewand erscheint der Meister, in Weiss und Silber die Engel. Der Meister ist die Verkörperung der Dreifaltigkeit, sie anzudeuten tragen drei Engel Standarten mit den Symbolen der drei Personen in Gott. Die Welt erscheint in einem kupferglänzenden Mantel. Ihre Begleiter sind die Dämonen der Erde. Ein urweltliches Mittel kultischer Bräuche wird wieder ins Spiel eingefügt, die Maske. So umfasst das Einsiedler «Welttheater» in der Tat wieder eine ganze Welt, die vom dreieinigen Gott des Christentums reicht bis zur Dämonie der Urvölker, vom Beginn der Kultur bis zu ihrem Ende im Weltuntergang. In den Zwischenspielen der Welt — der Ungeborenen und der Toten — lockert sich der strenge Stil etwas auf. Die Dämonen der Erde nahen in gewaltigen Sprüngen. Doch bleibt die Parallelität des Zeremoniells erhalten. Bis zu gelegentlicher Durchbrechung der Symmetrie führt das Mittelstück des Welttheaters: Geburt, Leben und Tod der Menschen. Die vollkommene Einfügung des barocken Mysteriums in Raum und Geist eines Jahrhunderte alten Heiligtums ergibt eine Harmonie aller Künste, die dieses Volksspiel, vielleicht als einziges in der Schweiz, über manche Unzulänglichkeiten hinweg zu einem grossartigen sakralen Kunstwerk erheben, in dem der Atem eines christlichen Jahrtausends weht.

Das Einsiedler «Welttheater» steht zwischen Kloster und Dorf. Das Kloster versinnbildet Gott und Ewigkeit, das Ziel der durch ihr Leben wallfahrenden Menschen. Das Dorf mit seinen wie

Spielzeugblöcke hingeworfenen Häusern ist das Zeitliche, die Welt, das Chaos, durch das hindurch eine Gasse sich windet und zum Heiligtum der Ewigkeit emporführt. Und zwischen Kloster und Dorf, zwischen Gott und Welt, zwischen dem ewigen Richter und den zeitlich richtenden Mitmenschen vollzieht sich im Gleichnis des Spiels — unser aller Leben.

Gottesdienstliche Feiern mit dramatischen Zügen und Mysterienspiele bestehen in der katholischen Schweiz in allen Jahrhunderten unmittelbar nebeneinander. Die Feiern (Karwochenprozessionen in Mendrisio, Auferstehungsfeier in Schwyz, Märtyrergedenkfeier Saint Maurice u. a.) sind die Quellen immer wiederkehrender Neugeburten des Spiels. In metaphysisch gestimmten Epochen sind Spiele stets unmittelbar aus dem Kultus hervorgegangen, haben sich entwickelt, ihren Höhepunkt erreicht und sind verblüht. Die Vermengung von Elementen der kultischen Feier mit Elementen des Spiels muss unter allen Umständen vermieden werden, da Kultus Realität, Spiel aber Sinnbild ist.

Wir stehen seit dem ersten Weltkrieg in einer neuen — der dritten — metaphysisch gerichteten Epoche unserer Theatergeschichte. Sie äussert sich bei den Katholiken in der intensiveren Weiterführung noch bestehender kultischer Feiern (Mendrisio) und geistlicher Spiele (Selzach) und in der Wiederaufnahme mittelalterlicher Traditionen in Luzern und Raron, barocker Ueberlieferungen in Fryburg und Einsiedeln; in der reformierten Schweiz in einer auffallend vielfältigen Neuschaffung evangelischer Mysterien (Bernoulli, Schneider, Faesi, Wieser, Morax, Chavanne, Clerc, Gaillard, Rougemont).

Formal gehört zum Mysterium die absolute Strenge der Form, die an der Liturgie geschult ist. Sie wird erreicht durch den zuchtvollen Vers, die gehobene Sprache — Mundart oder Hochdeutsch — die stilisierte Art des Sprechens, die Neigung zum musikalischen Ausdruck, die Stilisierung der Gestik, der Gruppenordnung und Gruppenbewegung, der Lichtführung, der Raumgestaltung.

Mysterienspiele sind nicht ausgesprochen national, sondern übernational, können aber sehr wohl nationale Züge tragen. Sie werden aber nur dann übernationale Geltung erlangen, wenn überragende Persönlichkeiten oder bedeutende Kultstätten sie in die Weite wirken lassen. So führt etwa Arthur Honegger das Myster-

rienspiel zu internationaler Geltung durch seine Musik zu «David», «Judith», «Nicolas de Flüe»; anderseits bringt er uns den bedeutendsten *Mysteriendichter* der Gegenwart, Paul Claudel, nahe durch seine Musik zu «Jeann d'Arc au bucher» und den «Totentanz», dessen Anregung der Dichter in Basel empfing.

Eine übernationale Aufgabe der Eidgenossenschaft aber dürfte es sein, das christliche *Mysterienspiel* beider Bekenntnisse — wie manche andere geistige europäische Tradition — aus unserer Zeit hinüberzuretten in eine noch unbestimmte Zukunft.

3. DIE FESTSPIELE.

a. Grundlagen.

Als Festspiele bezeichnen wir Theateraufführungen des Volkes für das Volk anlässlich eines vaterländischen, jahreszeitlichen oder kirchlichen Festes.

Es hat Zeiten und Streiter gegeben, die dem Festspiel aus literaturkritischen Gründen die Berechtigung absprachen. Max Zolinger schloss 1909 seine Schrift «Eine schweizerische Nationalbühne?» mit dem fettgedruckten Satz: ‚Eine schweizerische Nationalbühne würde einen verderblichen Einfluss auf die poetisch-dramatische Produktion in der Schweiz ausüben und damit nicht zu einer fördernden Kraft, sondern vielmehr zu einer schweren Gefahr für die schweizerische Literatur und das geistige Wohl unseres Volkes werden.‘ Fünfzehn Jahre später vertritt Paul Lang grundsätzlich die gleiche Meinung. ‚Mag die Kunstlosigkeit des Festspiels mit seinem naiven Geschichtsoptimismus, seinem an die mittelalterlichen Mysterienspiele erinnernden Nebeneinander von Handlungen der Landbevölkerung der Schweiz angemessen sein, dem städtischen Publikum war die Gattung selbst in seiner Blütezeit relativ schwer verdaulich. Das war wohl auch der tiefere Grund, warum alle Anregungen auf Erhebung des Festspiels zu einer regelmässigen Institution auf taube Ohren fiel.‘ Wiederum fünfzehn Jahre später, noch ein halbes Jahr vor der Zürcher Landesausstellung, haben ihre Behörden, wie im «Büchlein vom Eidgenössischen Wettspiel» nachzulesen ist, Wünschbarkeit und Möglichkeit eines Festspiels verneint und beschlossen, an seine Stelle als das höhere und würdigere Kunstwerk eine Kantate zu setzen. Schliesslich aber warf der gesunde Instinkt des Eidgenossen, der noch nicht völlig verstädtert oder verschüttet ist, den Entscheid in letzter Stunde wieder über den Haufen. Es ist theater- und geistesgeschichtlich bemerkenswert, dass ein Dichter, dessen Familie ursprünglich aus der Luzerner Landschaft stammt, das schliesslich aufgeführte «Eidgenössische Wettspiel» schrieb und dass ein in der Urschweiz verwurzelter Spielleiter das Werk in Szene setzte. Auch die Kantate entstand. Eine klangvolle Dichtung Robert Faesis, «Tag unseres Volkes», verband sich mit der fremdartig klingenden Musik Albert Möschingers. Die Stühle der

Tonhalle blieben nahezu leer, die Bänke der fünftausend-plätzigen Festhalle aber füllten sich 34 Mal. Das Volk gab den Festspielverfechtern recht. Indessen betrachtete man es allenthalben als selbstverständlich, dass im Mittelpunkt der Bundesfeier 1941 in Schwyz die eidgenössische Staatsidee, ihre Entstehung, ihre Gefährdung und ihre Bewährung in unserer Zeit in einem Spiel dem Volke dargestellt werden müsse.

Das Festspiel ist die Theaterform, die dem eidgenössischen Staatsvolk so wesentlich entspricht, wie das Hoftheater dem Fürstentum. Das Hoftheater ist eine Huldigung der adeligen Gesellschaft an das suvräne Staatsoberhaupt. Das Festspiel ist die Selbstdarstellung der Kämpfe und Ideale des Volkes für das suvräne Volk. Paul Lang sah richtig, wenn er das Festspiel dem Mysterienspiel näher fand als dem Drama. Er hätte daraus aber schliessen müssen, dass das Festspiel eine völlig andere Theaterform ist als das ‚humanistische Drama‘. Gelehrte Kritiker haben sich über die Grundkräfte des Festspiels oft lustig gemacht, weil sie über Unzulänglichkeiten der Form das Wesen übersahen. Sie spotteten über seinen ‚Massenkult‘, ohne zu bedenken, dass ‚Masse‘ hier Volk meint und das Volk sich im Spiegel des leidenden und handelnden Volkes immer wieder erleben muss, um seiner eigenen Art und seiner Kraft bewusst zu werden; über seine ‚Geschichtsfreudigkeit‘, ohne zu bedenken, dass nur ein in seiner Ueberlieferung tief verwurzelttes Volk leben, wachsen und blühen kann; über den ‚Hellebardenkult‘, ohne zu bedenken, dass darin die Sehnsucht des Volkes nach heroischen Idealen, nach Kraft, Selbständigkeit und Grösse zum Ausdruck kommt; über seinen ‚naiven Optimismus‘, ohne zu bedenken, dass Optimismus die Urkraft ist, die ein Volk aus dem zermürenden Tagewerk heraus ans Licht reisst; über die ‚mangelnde Selbsterkenntnis‘, ohne zu bedenken, dass gerade das Schweizer Volk in andern demokratischen Einrichtungen mit Kritik wahrlich nicht spart und in bestimmten Zeiten und Gegenden im Volksgericht, im Fastnachtsspiel, im Cabaret sich sogar besondere Spielformen geschaffen hat, um seiner Leidenschaft zum Kritisieren und Schimpfen nach Herzenslust fröhnen zu können. Haben uns Geschichtslosigkeit, Entwurzelung, internationaler ‚Pazifismus‘, schrankenloser Individualismus, Pessimismus das Heil gebracht? Hat das auf der Psychoanalyse be-

gründete naturalistische Drama, das in Kammerspielen höchstens die ungeheure seelische Zerrüttung unserer Zeit an den Tag brachte, uns erhoben und gestärkt? Dass das Festspiel zum grössten Teil dem Dilettantismus preisgegeben war, daran sind seine Kritiker und Verurteiler mitschuldig. Hätten sie ihren Eifer in den Dienst der urtümlichsten Theaterform der Eidgenossenschaft gestellt, dann stünde es vielleicht wohlgeformt und damit auch zur Freude der Anspruchsvollen da. Seine Bedeutung beruht darauf, dass das Volk, ohne an materielle Gewinne zu denken, mit dem Einsatz seiner Leistung und Spielfreude selber die Bühne betritt, in ein höheres Wesen sich verwandelt und sich als gläubig, als kämpfend, als heroisch erlebt. Das Volk erfährt damit leibhaftig jene Kräfte, die in siebenhundertjähriger Geschichte die Eidgenossenschaft schufen und erhielten. In der Verwandlungsfähigkeit und im Verwandlungswillen des einfachen Volksspielers in den heroischen Ahnen offenbart sich eine staatserhaltende Kraft, die jenseits aller intellektuellen ‚Beweise‘ für die Staatserhaltung liegt. Volksfeste und Volksspiele sind keine nur willentlich erstrebte Unternehmungen wie Strassenbahnen und Elektrizitätswerke. Sie sind eine Funktion der Volksseele und liegen der Sphäre des Unbewussten näher als der Verstandeshelle des Bewussten. Das aristokratische, ‚volksfeindliche‘, jedenfalls antidemokratische Regiment des 17. und 18. Jahrhunderts hat Volksfeste und Volkstheater über die Maassen reglementiert. Es hat in Luzern den Fritschiumzug verboten und anderwärts das Volksspiel entweder unterdrückt oder durch Zensurmassnahmen erstickt, und damit Lebenskeime des Volkes getroffen. Die spielfreudige Urschweiz hat sich gegen den Einbruch fremder Heere zur Wehr gesetzt, als es galt, aus dem ‚Spiel‘ Ernst zu machen, nicht weil Theaterspieler bessere Kämpfer wären, sondern weil im Spiel seelische Kräfte zur Entladung kommen können, die sich im Ernstfall im Staatsleben auswirken und die verkümmern oder zu gewaltsamen Ausbrüchen führen, wenn sie sich nicht ‚ausleben‘ können. Im «Schäl-lechung» hat Meinrad Lienert die Tragödie dieser Urkraft des Schweizertums gestaltet. So ist das Festspiel in seiner reinsten Ausprägung kultisches Spiel und steht damit im Gegensatz zum mimischen Drama. Es wächst aus der Staatsidee, aus dem Glauben, aus der Natur und wird damit zum vaterländischen Fest-

spiel, zum religiösen Festspiel, zum Jahreszeiten-Festspiel. Der Einwand aber, das Festspiel könne sich nicht zur Kunstform erheben, kann mit dem einzigen Hinweis auf «Das grosse Welttheater» von Calderon widerlegt werden, das ursprünglich ein Festspiel im Rahmen einer kultischen Feier, der Fronleichnamsprozession in Sevilla war.

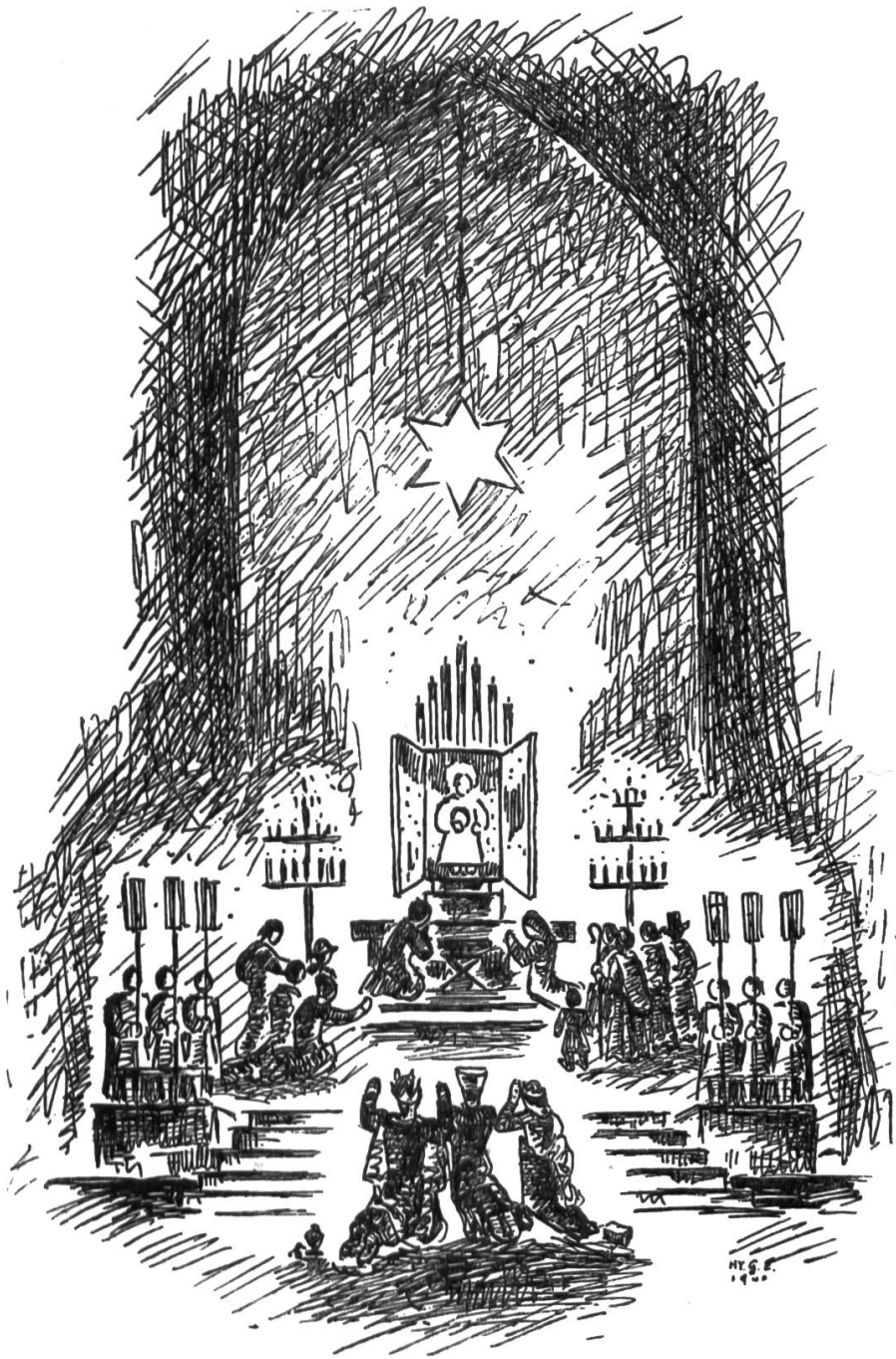
Man darf die beiden grundverschiedenen Formen des kultischen und mimischen Dramas nicht vermengen. Und man darf an das kultische Drama nicht immer wieder die Forderung stellen, es müsse ein regelrechtes ‚Drama‘, das heisst eine dramatische Dichtung im Sinne der humanistischen Kunstlehren sein. Festzuhalten ist ein für alle Mal, dass das Festspiel in seiner reinsten Ausprägung aus metaphysischem Grund wächst und dass es gilt, seine **e i g e n e n G e s e t z e** zu erkennen und seine **e i g e n e F o r m** zu entwickeln. Da es offenbar an klaren Vorstellungen fehlt, vermengen die Festspielschreiber und Theoretiker immer wieder Elemente der beiden Dramen-Gattungen. Unsere Theatergeschichte ist darum wohl ebenso reich an Beispielen für alle möglichen Mischformen wie an Zeugnissen reiner Gestaltungen.

Festspiele sind nur die mit Festen, also gelegentlich wiederkehrenden dramatischen Aufführungen des Volkes. Der Wunsch, dieser Spielform von Festen unabhängige Entwicklungsmöglichkeiten zu geben, führte zur Schaffung von Volksspielbühnen in allen Teilen des Landes. Diese Volksspiele, die wir bereits dargestellt haben, übernehmen mannigfache Anregungen und Elemente der Festspiele. Fast alle Befürworter für ein schweizerisches ‚Nationaltheater‘ gehen von Festspielerfahrungen aus, fordern aber als ständige Einrichtungen in Wirklichkeit Volksspielbühnen. Hier indes geht es nur um eine Darstellung der gelegentlichen Spiele im Dienste gemeindlicher, kantonaler und eidgenössischer Feste. Die Grundlagen unserer Festspiele sind der Jahresfestkreis, der geschichtliche Festkreis, der bürgerliche Festkreis.

b. S p i e l e d e s J a h r e s f e s t k r e i s e s.

Das Kirchenjahr.

Die Hauptfeste des kirchlichen Jahres, Weihnachten und Ostern, führten im Mittelalter, auf Schweizer Boden seit dem zehnten Jahrhundert, zum Weihnachts- und Osterspiel.



Weihnachtsspiel der Schweizer Theatergilde im Advent 1940
in der Augustiner-Kirche Zürich.

W e i h n a c h t s s p i e l e sind wohl die einzigen religiösen Volksspiele, die über ein Jahrtausend hinweg in ununterbrochener Ueberlieferung sich erhalten und weitergebildet haben. Das Freiburger Dreikönigsspiel lebte dreieinhalb Jahrhunderte lang, bis 1798, als Spiel des Dreikönigtages. Hans Reinhart hat das Sankt Galler Weihnachtsspiel aus dem 13., Georg Thürer das Neuenburger Weihnachtsspiel aus dem 15. Jahrhundert erneuert. Eine Welle neuer Weihnachtsspiele brachte die Zeit seit dem ersten Weltkrieg. «Es ist ein Ros' entsprungen» von Josef Reinhart, «Ein deutsches Weihnachtsspiel» und «Ein Weihnachtsspiel» von Johann Benedikt Jörger sind in der Art altdeutscher Krippenspiele gehalten. «Die Weihnacht des heiligen Franz» von Kurt Wyrsh ist das zauberhafte Spiel eines früh verstorbenen jungen Aargauer Dichters. Das «Weihnachtsspiel nach alten Liedern» von Alfred Stern lebt ganz aus alter Weihnachtsmusik. Aus Einsiedler Mundart und Umwelt empfunden, aber schriftdeutsch geschrieben ist «Der Weihnachtsstern» von Meinrad Lienert mit Musik von Hans Huber. Josef Reinhart schrieb «Der Stern von Bethlehem» in der Solothurner Mundart, Friedrich Schneeberger «Es bärndütsches Chrippenspiel» und Oskar Eberle das «Schwyzer Wienachtsspyl».

In Luzern ist durch die ‚Spielleute‘ das Weihnachtssingen, das sich im Wallis und anderwärts bis heute erhielt, wieder aufgenommen worden. Kostümierte Gruppen ziehen mit Transparentlaternen durch die Strassen und stellen auf den Plätzen zu den alten Liedern pantomimisch die Weihnachtsgeschichte dar.

P a s s i o n s - u n d O s t e r s p i e l e waren ursprünglich Festspiele der Fasten- und Osterzeit. Im 16. Jahrhundert wurde in Luzern in der Regel Mittwoch und Donnerstag in der Karwoche gespielt. Die erneuerten Luzerner Passionsspiele der beiden ersten Spieljahre 1924 und 1934 wurden im Sinne kirchlicher Festspiele in der Fastenzeit aufgeführt und erst 1938 als Zugeständnis an die Wünsche der Fremdenstadt in den Sommer verlegt und damit zu Volksspielen gemacht. Die religiösen Festspiele des Barock, wie die Einsiedler Mysterien der Marienfeste und die Sankt Galler und Wettinger Translationsspiele sind ausnahmslos untergegangen. Erhalten haben sich in Einsiedeln aber die Prozessionen, aus denen die Spiele im 17. Jahrhundert hervorgegangen sind. Noch heute lebt in strahlender Pracht alljährlich die Engel-

weihprozession, die aus der Klosterkirche zum schimmernden Lichteraltar beim Rathaus zieht und in ihrer Eindrücklichkeit wohl nur mit den Karwochenprozessionen in Mendrisio verglichen werden kann.

Das vaterländische Jahr.

Zahlreiche Gedenktage des vaterländischen Jahres werden alljährlich mit Feiern begangen, die zum Teil bis ins Mittelalter zurückreichen. Die ‚Fahrten‘ sind entweder religiöse Prozessionen oder weltliche Umzüge zu den geweihten Stätten, zum Gedenken der Toten und zum Danke für entscheidende Siege. Solch alljährlich wiederkehrende Fahrten führen nach Sempach (9. Juli 1386), wo der Schlachtbericht und die Namen der Gefallenen verlesen werden und für Feinde und Freunde gebetet wird, nach Näfels (9. April 1389), Morgarten (15. November 1315), Stoss (17. Juni 1405), Sankt Jakob an der Birs (26. August 1444), Dornach (22. Juli 1499), Genf (Escalade zur Erinnerung an die Abwehr der Savoyarden 11. Dezember 1602) und Tellsplatte (Nauenfahrt zur Erinnerung an Tells Sprung aus dem Schiff, die nach der Ueberlieferung zum ersten Mal gehalten wurde, als noch 114 Personen lebten, die Tell persönlich gekannt haben). Die Fahrten sind die Vorläufer der historischen Umzüge, die manchmal direkt ins Spiel ausmünden, wie das bei den Schwyzer Japanesenspielen noch heute der Fall ist. In Sempach (1886) und in Appenzell («Die Appenzeller Freiheitskriege» von Georg Baumberger 1905) sind anlässlich von Jahrhundertfeiern Spiele aufgeführt worden. In Genf mündete der historische Umzug 1923 direkt in das Escalade-Spiel «La nuit de 1602» aus. Ein jährlich wiederkehrendes Gedenkspiel hat sich indes bis heute nirgends ergeben.

Die Bundesfeier am ersten August ist der jährliche Gedenktag der Gründung der Eidgenossenschaft. Die Anregung dazu geht auf die Sechshundertjahrfeier 1891 in Schwyz zurück. Damals hatte der Bundesrat das Läuten aller Glocken angeordnet. Aber erst seit 1899 klingen die Glocken alljährlich am ersten August. Seither begeht jede Gemeinde die Bundesfeier. Musikannten, Sängervereine, Turner, Trachtengruppen pflegen in mehr oder weniger kunstvollen Darbietungen das Volk zu erfreuen. Das Schönste sind die Höhenfeuer. Der uralte kultische Brauch des Sonnwendfeuers wird zum Sinnbild des unverlöschlichen Feuers

der eidgenössischen Staatsidee. Von ‚lebenden Bildern‘ im bengalischen Licht zum lebendigen Spiel ist nur ein Schritt. Zunächst behalf man sich mit Vorhandenem, vor allem mit Szenen aus Schillers «Tell». Um dem spielfreudigen Volk an die Hand zu gehen, gab die Schweizerische Vereinigung für Heimatschutz 1934 sieben Bundesfeierspiele heraus. Vielerorts griff man zum Alten Urner Spiel vom Tell. Auf dem Einsiedler Klosterplatz wurde er 1937 im barocken Kostüm des Welttheaters dargestellt. Die Schwyzer Japanesen spielten, anlässlich der Archivweihe am ersten August 1936, auf dem Hauptplatz bei strömendem Regen «Die erste Schwyzer Landsgemeinde im Jahr 1291» von Paul Styger. Die 650-Jahrfeier der Eidgenossenschaft brachte eine Reihe neuer Texte. Uznach spielte «Aufstieg zur Freiheit» von Pius Rickenmann. Sieben Bühnenstufen bedeuten die sieben Jahrhunderte unserer Geschichte. Jedes Jahrhundert leuchtet aus einer Fackel. An der letzten, kleinern, entzündet die Jugend ihre Lichtlein und trägt sie weit übers Land und ins Heim. Hermann Ferdinand Schells «Feuer vom Rütli» bringt den Fackelträger, der die Flamme in alle Kantonshauptorte und viele Gemeinden trug, direkt ins Spiel hinein und damit den verstrittenen Eidgenossen Friede und Vertrauen. Auf dem Ochsenplatz in Zug, vor der Kathedrale in Solothurn, auf dem Münsterhof in Zürich erwies sich die schwungvolle Rhetorik des Spiels als schlagkräftige vaterländische Sprache. Die Schwyzer Bundesfeierspiele von 1891 und 1941 werden im Rahmen des geschichtlichen Festkreises gewürdigt.

Das Sonnenjahr.

Das Sonnenjahr führt seit Jahrhunderten zu mannigfachen dramatischen Bräuchen aller Jahreszeiten. Das Winteraustreiben lebt im ‚Bögg‘-Verbrennen des Zürcher Sechseläutens, hat sich bisher aber nur zu kostümierten Umzügen der Zünfte, aber noch zu keinen Spielen entwickelt. Die Frühjahrsbräuche führen im 15. Jahrhundert zum Fastnachtsspiel, das den alten Fruchtbarkeitszauber in unflätigen und polternden Szenen ins Stadtbürgertum trägt. Die Reformation macht das Fastnachtsspiel zum Kampfmittel für gute Sitten und den neuen Glauben. Der Einbruch der humanistischen Dramenlehre bricht die Ueberlieferung des urtümlichen Fastnachtspiels schon im 16. Jahrhundert. An seine Stelle dringt die Hanswurstiade von irgendwoher, der Schwank, die Posse, die

Komödie. Internationale Spielformen verdrängen die einheimischen. So leben heute die alten Frühlingsspiele in bäuerlichen Gegenden fast nur noch im Brauch fort, in der Fastnacht Theateraufführungen zu veranstalten. In den Mittelschulen der Innerschweiz, in Freiburg, im Wallis, im Appenzellerland sind die eigentlichen Fastnachtstage, unmittelbar vor dem Aschermittwoch, die Hauptspieltage der Schüleraufführungen, an denen freilich keine fastnächtlichen Themen mehr dargestellt werden, sondern Schauspiele und Opern der Weltbühne. Auch im Volke ist die Fastnacht noch heute die eigentliche festliche Theaterspielzeit des Jahres. Das ländliche Volkstheater ist fast immer Wirtshaustheater. Man trinkt zum Spiel seinen Schoppen, verzehrt seine Wurst und schwingt nach der Aufführung zu den lüpfigen Weisen der Clarinetten und Handorgeln bis zum Morgengrauen das Tanzbein. Der Frühling braust durch die Tanzmusik und durchs Herz. Bis in unsere Tage haben sich Fastnachtsspiele in der Innerschweiz erhalten, in kümmerlichen Resten in Einsiedeln, in zielbewusster Weiterführung in Küssnacht am Rigi und in Schwyz, wie im Jahrbuch VII «Die Japanesenspiele» nachzulesen ist. Ursprünglich wurden die Dorfsünden öffentlich angeprangert. Bald trat die politische Satire dazu. Die Narrenfreiheit nutzend, übergoss man kantonale, eidgenössische und Weltpolitik mit fröhlichem Spott. In Basel lebt der Fastnachtswitz in kunstvollen Umzügen und in den Revuen der ‚Zofinger Konzärtli‘, die wie die Umzüge in der Regel aber nur Basler Lokalsatire geben.

Weinländer lieben die **W i n z e r f e s t e**. Die Spiele zu Vivis sind die berühmtesten, aber nicht die einzigen ihrer Art. Neuenburg feiert sein Winzerfest seit Jahren mit Umzügen, die teils fastnächtlich, teils reklamehaft, teils herbstlich und winzerlich anmuten und ihre klare Form noch nicht gefunden haben. Auch Tanzspiele gab es schon. Aber im Allgemeinen leben die Elemente des Spiels noch unvermischt nebeneinander, wie ein Blick auf das Winzerfest 1938 zeigt. Ein ganzer Stadtteil ist für den Umzug abgesperrt. Wer ihn recht sehen will, muss wie im Theater Eintritt bezahlen. Zwei Reihen Bänke säumen die Strassen. Volk überall, in allen Fenstern, auf allen Bäumen. Ein Schuss knallt. Der Zug nähert sich. Voraus die blauen Clairon-Bläser und Trommler. Alle Banner der Winzerfeste seit 1926. Vier Teile hat der Umzug. Der

erste bringt die Winzer mit Wagen voller Trauben. Es sind aber leider keine echte Winzer, sondern fastnächtlich grell verkleidete junge Leute, die Handorgel spielen. Im zweiten Teil folgt die ‚Legende vom goldnen Wein‘, ein Festspiel in vier Szenen, nicht auf einer Bühne, sondern im Umzug dargestellt. Eine uralte Spielform, die im ehemaligen Burgund zu hoher Meisterschaft gediehen war, lebt wieder auf. Der Genius dieser Landschaft schenkt Aubin und Aubette die erste Rebe. Man lehrt die Traube pflegen und vor Schädlingen schützen. Der Sonnenwagen kommt den Reb-leuten zu Hilfe. Und eines Tages sehen sie ihre Mühe durch den goldnen Wein belohnt. Der Herbstwagen trägt ein kleines Karus-sel, dessen Blätter im Kreisen wie im Winde wehen. Die ganze Szenenfolge ist durch schön stilisierte Wagen, durch singende und tanzende Gruppen und spielende Musikanten belebt. Der dritte Teil des Umzugs ist satirischer und damit fastnächtlicher Art, der vierte ein Blumenkorso und Reklamezug. Nicht nur ein Mal, zwei Mal wandert die bunte Pracht am Zuschauer vorbei. Beim ersten Mal wird der Aufzug gebührend bestaunt. Bei der zweiten Schau lockern sich da und dort die Reihen der Singenden und Tanzen-den und eine Schlacht mit Konfettis und Luftschlangen beginnt, die das ganze Volk in den Trubel reisst. Die Schauenden sind sel-ber zu Agierenden geworden. Auch hier bietet sich das merk-würdige Schauspiel, dass Intellektuelle und Künstler abseits stehen, über künstlerische Unzulänglichkeiten und das Vordrängen der Reklamen schimpfen, statt diese grossartige Grundlage zu einem echten Volksspiel dankbar aufzugreifen und den verworrenen Träu-men Inhalt und Form zu geben. Das Geld liegt in den Gassen der Winzerstädte. Aber unsere Dramatiker, unsere Tondichter, unsere Szenekünstler, unsere Festordner sehen sie nicht. Sie träumen noch immer vom Pseudoprunk unserer städtischen Lo-gentheater, in denen sie so fremd und benommen stehen wie der Hirtenbub auf dem glänzenden Parkett eines fürstlichen Hofes. Was den Neuenburgern noch nicht gelang, wagte 1925 das kleine S a i n t A u b i n mit «La fête de la vigne» von L. Chatelan-Roulet mit Musik von Emil Lauber und brachte dreissigtausend Besucher ins Städtchen. B e r n e c k im Rheintal, die Heimat Heinrich Fe-derers, führte im Herbst 1937 das Winzerspiel «Lob des Rebwerks» von Jakob Bösch mit Musik von Alfred Hasler auf. Der Hüter des

Tales meldet die Ankunft des Weingeistes. Die Frohmüt erscheint im Kreise der Sonnenkinder. Die Mutter Erde kommt, die Arbeit, die Winzer und Winzerinnen. Nach dem Küferstreich schleicht sich der Dämon mit seinen zwölf Knechten in die Runde und versucht über den Rebberg alles Unheil zu bringen. Aber Arbeit und Sonne verscheuchen den Feind. Das ist die Art der alten Aufzugsspiele. Mit jeder Szene kommt eine neue Gruppe, stellt sich vor, singt ihr Lied oder tanzt ihren Reigen. Und dann vereinigt sich das ganze Spielvolk zum Schlussgesang. Der Umzug ist überall noch spürbar. Die Bühne ist zur Kristallisationskraft des Spiels geworden. S i d e r s feiert seit 1934 seine Winzerfeste. Vielversprechend war der Anfang. Auf dem Platze de la Planta steht auf der Bühne ein Walliserhaus. Viertausend Sitze sind aufgeschlagen. Tausend Winzer und Winzerinnen, Bürgers- und Bauersleute, wandern im Umzug durch die Gassen. Den Höhepunkt bildet das Festspiel «Jeu des Vendanges» von Jean Graven mit Musik von Georges Haenni. Drei Teile: L'héritage, Le Travail, La récompense. Aufzüge, Gesänge, Tänze, Kinderreigen sind ein vielstimmiges Lied auf die Arbeit im Rebberg und den goldnen Wein. Für 1937 war die Aufführung des Kardinal-Schiner-Spiels von Gonzague de Reynold mit der Musik von Arthur Honegger versprochen. Zum «Roi David» von René Morax schuf Alexandre Cingria die Szenenentwürfe für eine Freilichtaufführung. Neben den erträumten grossen Freilichtspielen steht das Walliser Volksstück. Im Casino zu Siders spielte man 1940 «Les fileuses» des Genfers Pierre Valette. Darsteller waren die Mitglieder des 1929 gegründeten Sittener Spielvereins der Compagnons des Arts. Ein paar Berufsschauspieler wirkten mit: Marguerite Cavadaski, Jean Mauclair, Hélène Dalmet, Paul du Pasquier. Der Einbruch des Berufsschauspielertums ins Volkstheater des französisch sprechenden Unterwallis in Finhaut, in Saint Maurice, in Sitten ist auffallend. Wie eine geheimnisvolle Schöne zieht das Unterwallis die welschen Künstler an: Schauspieler, Tondichter, Maler. Morax hat den Dramatikern den Weg gewiesen. Nun sind sie alle auf seiner Fährte. Das Winzer-spiel von 1934 war nur eine grosse Ouvertüre. Seitdem strebt alles vom Festspiel weg zum Walliser Volksspiel und zum Walliser Volksstück.

c. Spiele des geschichtlichen Festkreises.

Das Lebenswerk der Eidgenossen ist durch Jahrhunderte ihr Staat: in Nomine Domini beschworen, in den Bundesurkunden seit 1291 verbrieft, in Freiheitsschlachten mit Blut besiegelt. Solange jeder Schweizer mit Blut und Gut für sein Staatswesen einzustehen willens ist, hat er ein Recht darauf, die grossen Gedenktage zu feiern. Das Arbeitsvolk braucht seine Sonntage, das Staatsvolk seine Feiertage. Die Vernachlässigung der Staatsgeschäfte durch den Bürger gefährdet den Staat ebenso wie die schulmeisterlich-abschätzige Verurteilung seiner Feiern. Die Festseuche wuchert nicht in den vaterländischen Gedenktagen, so erneuerungs- und formungsbedürftig sie auch sein mögen, sondern in jenen von Wirten und Vereinen ins Werk gesetzten Wald- und Hüttentrubeln, die aus andern als vaterländischen Gefühlen sich gute Geschäfte erhoffen.

Der Aufbau unseres Staatswesens von der Gemeinde zum Kanton, zur sprachlich und kulturell in sich geschlossenen Region und zur alle umfassenden schweizerischen Eidgenossenschaft kommt in den vielfältigen vaterländischen Gedenkspielen immer wieder überraschend zum Ausdruck.

Die Gemeindespiele.

Kantonshauptorte, Landstädtchen, Dörfer lieben es, die Jahrhundertfeiern ihrer Gründung mit Umzügen und Spielen festlich zu begehen. Wie die Gründung sich vollzog, welche Siege man mit-erfocht, wie man in die Eidgenossenschaft eintrat, wie man für den alten oder neuen Glauben sich entschied, wie der Freiheitsbaum errichtet wurde und wie das Volk der Gegenwart der Mutter Helvetia dankt und huldigt, das sind die stets wiederkehrenden Bilder dieser Umzüge und Festspiele. Das Volk als Held, ein paar kurze Zwiegespräche, ein paar Lieder, ein paar Reigentänze, ein paar Blechmusikstücke und der alles überstrahlende und alle versöhnende Jubel der Jugend, das sind die Balken und Bretter, aus denen diese Spielgebilde errichtet werden. Ein Stück gleicht dem andern. Man braucht nur die Namen zu ändern und jedes Spiel ist in jeder schweizerischen Menschenheimat aufführbar. Man mache den Spielen daraus keinen Vorwurf — was die Bühnen aller Welt uns vorsetzen, ist nicht minder über den gleichen Leisten geschlagen!

Hochher ging es bei der Siebenhundertjahrfeier der Gründung der Stadt B e r n. Es war im Jahre 1891, vierzehn Tage nach dem eidgenössischen Bundesfeierspiel zu Schwyz. Da waren vier Dichter am Werk, in Bern nur einer, Pfarrer Heinrich Weber aus Höngg, der sich durch das Sempacher-Spiel einen Namen gemacht hatte; in Schwyz klangen die Noten von dreizehn Komponisten, in Bern hatte Karl Munzinger die Partitur geschrieben; in Schwyz mühten sich vier Spielleiter um die Bändigung der tausend Darsteller, Bern hatte sich für die Aufgabe einen fremden Berufsregisseur verschrieben. In Schwyz sind Spiel und Aufführung das Werk der Volksgemeinschaft, in Bern ordnen und formen Künstler ein nationales Festtheater. Da und dort aber erlebt der unvoreingenommene Zuschauer den gleichen Bilderbogen, in Schwyz einen gesamteidgenössischen, in Bern einen städtischen. Das Festspiel stellt in sechs Gruppen dar: Gründung, Laupen, Murten, Reformation, Untergang des alten Bern, Gegenwart. Die Mittel sind knappe Zwiegespräche in Versen, vor und auf der Bühne singende Chöre — der Orchestrachor ist von Anfang an ein Wesenszeichen der schweizerischen Festspiele — Aufzüge und Abmärsche der tausendköpfigen Spielschar. Die Bühne im Dählhölzli ist hundert Meter breit. An ihren Enden stehen gedrungene viereckige Türme. Von hier führen Rampen für Ross und Wagen seitlich zur Mittelbühne (20 auf 17 Meter) empor, die zwischen zwei Türmen einen ‚Guckkasten‘ zeigt. In der Orchestra, die 35 Meter breit und 15 Meter tief ist, sassen das Berner Stadtorchester, die Konstanzer Regimentskapelle und der Orchestrachor. Zwischen Orchester und Zuschauerraum, der zehntausend Sitz- und zehntausend Stehplätze aufweist und gleichmässig ansteigt, liegt ein Zwischenfeld von achtzehn Metern Tiefe. Die Akustik wird gerühmt. Die im Orchester gesungenen Lieder sind dem literarischen Ehrgeiz entsprungen, die Chöre der griechischen Dramen zu erneuern. Munzinger schmilzt seiner Musik bekannte Klänge ein: Volkslieder, Choräle aus Luthers Zeit, alte Märsche. Die Musik beansprucht einen bedeutenden Raum. In den dramatisch bewegten Szenen vom Untergang des alten Bern führt sie die Handlung aus dem Sichtbaren ins Klangbild hinüber. Der Berner Rat beschliesst auf Antrag General von Erlachs den Kampf gegen die Franzosen. Chor- und Solostimmen singen die bösen Ahnungen, die den Rat

befallen. Die Franzosen stellen die Berner vor die Entscheidung: neue Regierung oder Kampf. Die ängstliche Regierung gibt nach. Das Volk — Greise, Frauen, Kinder — stürmt in den Kampf. Die Stimmung, die die Tapfern beseelt, klingt wider aus dem Chorlied. Die Musik schildert den durch die Verantwortlichen schlecht vorbereiteten Kampf. Der Berner Marsch trommelt und pfeift. Aber bald mischt sich in die vertrauten Klänge die Marseillaise. ‚Unter dem Donner der Kanonen von Grauholz ringen die beiden Märsche, bis der Berner Marsch schwächer wird und endlich verstummt und die Wogen des Revolutionsliedes siegreich wie ein ausgetretener Strom dahinfluten‘. Geschlagen und verwundet wankt Gruppe um Gruppe aus dem Kampf. Der Chor klagt. Der Chor richtet die Verzweifelten auf. Tröstend naht die trauernde Berna.

Das Spiel ist nur ein Teil einer vier Tage umfassenden Feier. Sie begann am Freitag, den 14. August. Nach dem Empfang im Casino ziehen die Ehrengäste unter Glockengeläute und Kanonendonner ins Münster. Man erwartet einen Gottesdienst. Aber es galt lediglich, die Festrede des Präsidenten des Organisationskomitees, des Regierungsrats Edmund von Steiger mit Orgel- und Chorvorträgen zu umrahmen. Am Samstag wird das Festspiel vormittags um neun Uhr aufgeführt. Nach dem Bankett in den Festhallen, an dem der Champagner nicht fehlt, folgt um zwei Uhr nachmittags ein Umzug von achttausend Berner Kindern. Auf der Festspielbühne singen zweitausendfünfhundert Kinder. Reigen und Turnspiele. Abends unterhalten Sänger und Turner die Gäste in den Festhütten. Festgottesdienste finden am Sonntag in allen Kirchen statt. Um neun Uhr zweite Aufführung des Festspiels. Am Nachmittag Volksfest mit Schwingen, Hornussen, Schäferfanz, Volksliederkonzert und endlich abends ‚Illumination der ganzen Stadt‘, Feuerwerk auf dem Kirchenfeld und Hüttenleben mit Liedern, Reigen und Turnerkünsten in den Festhallen. Aber noch ist das Füllhorn jener glücklichen Zeit nicht ausgeschüttet. Der letzte Festtag glänzt in der Frühe mit einem historischen Umzug: Bern in allen Jahrhunderten. Die Landschaften führen ihre Menschen, Bräuche, Berufe und Erzeugnisse vor und ergänzen das Geschichtsbild durch Folklore. Der Abend vereinigt alle

Gäste und Mitwirkenden zu einem Kostümfest und Kehraus in den Festhallen.

B a s e l will nicht nachstehen. Man sucht einen Anlass zum Spiel und findet ihn in der Vereinigung von Klein- mit Grossbasel. Herr beider Städte war der Bischof. Er hatte Kleinbasel 1375 an Herzog Leopold von Oesterreich verpfändet. Als Leopold elf Jahre später bei Sempach fiel, erwarben die Basler des Herzogs und 1392 dazu des Bischofs letzte Rechte. Dann nahmen sie die Kleinbasler als vollwertige Bürger auf. Staatsarchivar Rudolf Wakernagel schrieb den Text, Hans Huber die Musik, die ihn mit einem Schlage allem Volke bekannt machte. Die Gründung der Stadt durch Kaiser Valentinian im Jahre 374, der Bau der ersten Brücke durch den Bischof 1225, die Verleihung eines Freiheitsbriefes an Kleinbasel durch König Rudolf und die Vereinigung der beiden Basel wird in grossen Geschichtsbildern auf einer Freilichtbühne dargestellt, die eine stilisierte Vorder- und eine verwandelbare Guckkasten-Hinterbühne aufweist. Zwiegespräche, Gesänge, Aufzüge, Reigen stehen zueinander ordentlich im Gleichgewicht. Lieder und Tänze wirken nicht als Beigaben. Sie wachsen natürlich aus dem Geschehen. Spielleiter war der aus Rostock eingewanderte Besitzer der Nationalzeitung Hugo Schwabe-Hegar.

R a p p e r s w i l am Zürichsee feiert im Sommer 1929 seine siebenhundertjährige Geschichte. Josef Nadler hatte 1924 geschrieben: ‚In Einsiedeln ist der religiöse, in Aarau, Altdorf und Truns der nationale Kultgedanke zum Ausdruck gekommen. Beide in Einem zu vereinen wäre das Letzte. Es wohnen nur wenige Völker in Europa, denen dies Letzte möglich wäre‘. Linus Birchler hat dies ‚Letzte‘ im «Rapperswiler Spiel vom Leben und vom Tod» zu vollbringen versucht. In den Bildern: Stadtgründung, Tod des letzten Rapperswilers, Zerstörung der Stadt durch die Zürcher, mittelalterliches Leben, Schirmbündnis mit den Eidgenossen, Reformation, Pest, Belagerung, Revolution, Eidgenössisches Sängerfest, Gegenwart spricht das Volk in Mundart und Prosa. Die Stimme Gottes am Anfang und Ende und die Streitgespräche zwischen Leben und Tod sind von Fritz Flueler in hochdeutsche Verse gefasst. Die Anregungen zur Spielform kommen überall her. Die Mischung von Hochdeutsch und Mundart gemahnt an Arnold Ott — aber hier sprechen die Allegorien schrift-

deutsch, das Volk Mundart. Die Sprechchöre am Anfang und Ende beider Spielhälften sind ‚griechisch‘, Herrgott, Tod und Leben sind Gestalten des Einsiedler Welttheaters und zugleich die auf zwei Figuren zurückgeführten Chöre, im Gegeneinander von männlichen und weiblichen Stimmen der Ausgleich zwischen den Männer-Sprechchören Bernoullis und den Frauen-Sprechchören von Arxens. Und wie bei den beiden die Chöre, sind es hier Leben und Tod, die ihr Wirken in ‚Bildern‘ demonstrieren. Die Geschichtsbilder sind bald realistisches Volksstück in kurzatmigen Szenen, bald Aufzug und Pantomime. Am eindrucklichsten wirkt das grossartige Pestbild. Kein Wort klingt über die Bühne, aber mitten hinein in den stummen Tanz der markdurchdringende Schrei: Pest! Pest! Ein Bild ganz und gar auf Gegensätze gebaut: Schrei und stummes Spiel, scharf ausfahrende Bewegungen der Tänzer und beängstigende Ruhe der schreitenden Pestknechte, rauschende Musik und Schweigen des Todes. Die Musik Hans Osers leitet ein, überbrückt, unterstreicht, begleitet Chorlieder, die nicht aus der Orchestra, sondern allesamt von den Lippen der Spieler tönen. Wie das Einsiedler «Welttheater» ist auch das Rapperswiler Spiel aus dem Spielraum entwickelt. Der Platz ist im Süden durch eine Architekturszene, eine Ringmauer mit Tor und begehbarem Umgang geschlossen. Dazu werden Häuser und Zufahrtsstrassen zu mitspielenden Räumen. Mit allen Registern weiss August Schmid zu wirken. Der Pilgerzug wandert singend durch die Zuschauerreihen. Im Pestbild steht der Tod hoch oben auf der Schlossterrasse im Rücken der Zuschauer. Vom Turm klingen die Glocken. In den Häusern und auf den Balkonen wird agiert. Der ganze Raum ist verzaubert, das Spiel mitten unter die Zuschauer gestellt, Spielende und Schauende sind im festlichen Theater eins. Viertausend Einwohner hat das Städtchen, siebenhundertfünfzig sind im Spiel, auf zweitausendvierhundert Plätzen sitzt viele Male andächtig das Volk.

Sechshundertfünfzig Jahre Carta della libertà feiert im Herbst 1942 das kleine tessinische B i a s c a, das ein halbes Jahr nach dem Rütlibund seinen Dreitälerbund beschwor. Die guten Leute indes vertrieben ihren Vogt nicht. Friedlich verständigte man sich. Es kommt zu keinem Kampf und zu keiner Freiheitsschlacht. So ist es auch dem Dramatiker Giovanni Laini schwer gemacht,

ein ränkereiches Stück zu ersinnen. Die Politik rumort in ein paar funkelnden gereimten Reden. Drum herum ist das Leben der Hirten und Weinbauern von Biasca geschildert mit Alpfahrt, Brotbacken, Weinlese, Hochzeit. Neben die Gotthardstrasse ist inzwischen der Schienenstrang gelegt — was hat sich hier sonst geändert?! So wird das Geschichtsspiel zur heissdurchpulsten Gegenwart.

Zurück in eine grosse Stadt. Genf gedachte 1942 der ersten Erwähnung in Caesars «Gallienkrieg». Zweitausend Jahre sind es her. Wird jemand neue Formen finden, wie einst Herr Jaques? Wird man uralte aufgreifen? Ein Festzug schildert alle Genfer Epochen. Zwischen Leihhauskostümen prunkt die Phantastik Cingrias. An den streng geformten Umzügen gemessen wirkt alles wie eine hastig ins Werk gesetzte Improvisation. Geplant war, den Umzug in eine grosse Freilichtarena münden zu lassen. Aus jeder Epoche wäre eine Gruppe auf die Bühne gestiegen zu Lied, Tanz oder Staatsakt. Hinter der Bühne wäre auf stark ansteigenden Treppen der Chor gestanden, der aus jeder Gruppe Zuzug erhalten hätte. Der Umzug wäre in immer gedrängterem Halbkreis um das Spielpodium gestanden bis zum gewaltigen Schlussakt. Die Form des Viviser Winterspiels wäre auf ein Geschichtsspiel übertragen worden. Kleinmut, böse Zeit und zu später Beginn haben alle Pläne zerschlagen. Was in der Eile entstand, war ein ‚Festspiel‘ im Grand Théâtre. Vier Dichter und vier Komponisten schildern in vier Bildern Ereignisse aus vier Genfer Epochen, in geistreichen Dialogen und wohltemperierten Gesangs- und Instrumentalstücken.

Die Kantonsspiele.

Fünfundzwanzig kantonale Republiken und fünfundzwanzig Festspielmöglichkeiten: das ist gut eidgenössische Art. Sehen wir näher zu, dann ordnet sich die Fülle in drei Gruppen: die Sie-gesspiele, die Bundesspiele, die Landesspiele.

Die S i e g e s s p i e l e feiern die entscheidenden Kämpfe und Siege, durch die die Kernlande der Kantone ihre Selbständigkeit errangen oder bewahrten. Der Luzerner Musikdirektor Gustav Arnold hatte für das Eidgenössische Sängerfest 1873 die Winkelried-Kantate «Siegesfeier der Freiheit» komponiert. Als der Stand Luzern 1886 die Fünfhundertjahrfeier der Schlacht bei S e m -

p a c h begehen wollte, schrieb Pfarrer Heinrich Weber ein paar kurze Zwiegespräche dazu. So entstand das ‚grosse Volksschauspiel‘ mit den sieben Gruppen: Erntefeier, Einmarsch der kampferüsteten Eidgenossen, Abschied der Krieger von ihren Familien, Entscheidung und Schlachtbericht, Aufmarsch der Sieger und Dankgebet, Trauer über die Gefallenen, insbesondere Winkelried, prophetische Vision. Während der Musik marschieren die Gruppen auf. Aus der Masse sondern sich einige Sprecher. Während des Abmarsches singt der Orchesterchor. Die Schlacht wird indirekt geschildert. Krieger bringen den verwundeten Anführer Gundoldingen — dazu Baßsolo und Frauenchor. Oesterreichische Reiter sprengen flüchtend vorüber. Eidgenossen verfolgen sie. Das Volk fragt die Krieger nach dem Verlauf der Schlacht. Das alles ist von einer grossartigen Einfachheit. Natürlich entfalten sich die Aufzüge auf der ‚Bogenstrasse‘, die von rechts und links auf die Bühne führt, die nur aus einer Treppenanlage und Podien besteht. Hier kann das Spielvolk sich herrlich gruppieren. Stofflich beschränkt sich das Spiel auf die Darstellung der Ereignisse vor, während und nach der Schlacht. Auf individuelle Zeichnung der Figuren, auf eine kunstvoll sich verschlingende Handlung, ja sogar auf das beliebte Gegenbild im Lager der Feinde ist verzichtet, und damit eine vorbildliche Einheit des Schauplatzes, der Handlung und der Zeit erreicht. Spielgesetze, die später mühsam wieder erkämpft werden, sind hier wie selbstverständlich angewandt. Man erstrebte das Einfache und erreichte das Monumentale.

Die S c h w a b e n k r i e g s s p i e l e feiern die Erkämpfung der Unabhängigkeit der Eidgenossenschaft vom Reich. Das «Festspiel für die Vierjahrhundertfeier der Schlacht am Schwaderloo» von Jakob Christinger mit Musik von Wilhelm Decker wurde am 22. Juli 1899 in F r a u e n f e l d in geschlossenem Raume aufgeführt. Der erste Akt zeigt die spottenden Schwaben, im zweiten lehnen die Eidgenossen zu Luzern die Vorschläge Kaiser Maximilians ab: ins Reich zurückzukehren, das Reichsgericht anzuerkennen, die Reichssteuer zu bezahlen. Der Krieg wird beschlossen. Die Soldaten ziehen ins Feld. Im dritten Akt, der wörtlich aus dem Weinfelder Spiel des gleichen Verfassers übernommen wurde, öffnet sich der Bühnenhintergrund und zeigt auf freiem Feld die

Schlacht. Im vierten wird zu Basel der Friede geschlossen. Die Chöre der wortreichen Historie singen auf der Bühne. Am historischen Tag, am 22. Juli, spielten die Solothurner auf dem Schlachtfeld einen Akt aus ihrem Festspiel «Die Dornacherschlacht» von Adrian von Arx mit Musik von Edmund Wyss und acht Tage später das ganze Stück auf einer Freilichtbühne in Solothurn. Das Calvenspiel der B ü n d n e r gedenkt in vier historischen Akten der Schwabenkriegsschlacht vom 22. Mai 1899 und in einem allegorischen ‚Festakt‘ der Vereinigung mit der Eidgenossenschaft. Als die Regierung zögerte, die Gedenktage festlich zu begehen, half ein Aufruf ans Volk. In Kürze kam das nötige Geld zusammen. ‚Ein Festspiel, wie noch keins erlebt worden ist‘, berichtet Jakob Christoph Heer, ‚unter strömendem Regen und in sausen- den Winden begann es. Gegen vier Stunden ging es in rauschen- den Unwettern seinen stolzen Gang, spielten die Hunderte (es waren 1450) von Mitwirkenden mit einer Begeisterung, als lachte die Sonne von blauer Höhe und eine Zuschauermenge, die mit zwanzigtausend Köpfen nicht übersetzt ist, hielt trotz Regen und Sturm in heiliger Andacht aus.‘ Das Werk, das die Einigung der drei Bünde und ihre Bewährung in der Schlacht an der Calven darstellte, stammte von zwei Bündnern, die miteinander am Berner «Bund» als Redaktoren wirkten. Michael Bühler schrieb das Drama, Georg Luck die lyrischen Teile. Otto Barblan aus Scans, der seit 1887 als Orgelspieler in Genf wirkt, hatte in allen Bündner Tälern alte Volksweisen aufgezeichnet und darauf seine Musik ge- baut. Die Bühne erstrebte Lebenswirklichkeit. Architektonischer Rahmen und Vorhang fehlten. Eine plastisch gebaute Gebirgs- szenerie fügte sich täuschend in die Landschaft und ein Wasser- fall plätscherte über — die Bretter: ein Triumph des naturalisti- schen Theaters, zu dem der opernhafte ‚Festakt‘ den überraschen- den Gegensatz bildete. Von Wagnerschen Fanfaren umschmet- tert wird die Vereinigung Rätians mit Helvetien gepriesen mit den allegorischen Gestalten der Berggeister, der Berge, der Täler und aller Volksbräuche Bündens.

Die B u r g u n d e r s i e g e sind auf den Volksbühnen oft ver- herrlicht worden, am eindrucklichsten im Volksspiel «Karl der Küh- ne und die Eidgenossen» von Arnold Ott. Zur Vierhundertjahr- feier der Murtner Schlacht gab es am 22. Juni 1876 in Freiburg

einen historischen Umzug zu bestaunen, den Karl Jauslin wie viele andere Umzüge seiner Zeit auf Stein zeichnete. Die Vierhundertfünfzigjahrfeier beging man 1926 in Murten durch die «Drei Bilder aus der Zeit der Murten-Schlacht» von Ernst Flückiger: Armbrustschüssen der Knaben und Sturmglocken, Einmarsch der Eidgenossen und ihnen zu Ehren Lieder und Tänze. Siegesfeier nach der Schlacht. In Fryburg spielte man im Livio-Theater «Morat» von Conzague de Reynold mit Musik von Joseph Bovet. Auch hier greifen Illusion des Spiels und Realität des Zeremoniells plötzlich ineinander wie auf andere Art in Bovets «Mystère»: Der Herald erinnert zu Beginn des Spiels an den stolzen und mächtigen Karl von Burgund. Dann ruft er die eidgenössischen Streiter auf und heisst die Lebenden sich erheben, um damit die Taten der Ahnen zu ehren. Behörden und Volk stehen auf und sind leibhaftig ins Spiel einbezogen. Fünf Akte. Im ersten bittet ‚la petite Morette‘ das grosse Fryburg um Hilfe — die Städte sind wie zwei Schwestern und werden durch Frauen verkörpert. Die Kraft Bubenbergs ist im zweiten Akt in einem trotzigem Turmgemach in Murten symbolisiert — der Glanz Karls im dritten Akt in einem Zelt, aus dem die ganze Glorie Burgunds funkelt. Wer anders als Cingria hätte die Gegensätze so frappant gegeneinander zu stellen vermocht?! Im vierten Akt ist ein gefangener Eidgenosse dem Hohn des Fürsten ausgesetzt, dem er keine Antwort schuldig bleibt. Im letzten Akt erwartet das Fryburger Volk den Boten aus Murten. Er eilt durch das Tor und schwingt den Lindenzweig des Siegers. Aber erst nachdem das harrende Volk seinem Staatswesen erneut die Treue schwur, gibt der Bote den Siegeszweig Frau Fryburg in die Hand, dass er ein Baum des Sieges und der Freiheit werde.

Der entscheidende Kampf um den Berner Staat ist die **L a u p e n s c h l a c h t**. Die Sechshundertjahrfeier 1939 hatte die übliche Form: einen Festgottesdienst im Berner Münster am 24. Juni, am Nachmittag den historischen Umzug, der das Wehrwesen Berns im Verlaufe der Jahrhunderte darstellt, am Sonntag den Besuch des Schlachtfeldes mit Verlesung des Schlachtberichtes und der Rede des Bundespräsidenten Philipp Etter. Werner Jucker hatte ein Festspiel geschrieben. Manche Bedenken, vor allem die grosse Anziehungskraft der Zürcher Landesausstellung liessen es zu keiner

Aufführung kommen. Neue Kunstmittel traten sogleich in die Lücke: der Rundfunk, der nicht nur Hörberichte des Festes und ein Schulfunk-Lehrspiel «Laupen 1339» von Christian Lerch vermittelte, sondern überdies ein eigentliches Laupenfestspiel von Hans Rych mit Musik von Willy Burkhard, wofür man ausser Hörspielern den Berner Lehrergesangverein und das Berner Stadt-orchester einsetzte. Ist die Initiative für festliche Spiele aus der Hand des Volkes und der Behörden an die ‚Hörspielbeamten‘ übergegangen? Werner Juckers Festspiel wurde schliesslich doch aufgeführt. Aber weder im Freilicht, wofür es geschrieben war, noch vom Volke, dem es gehörte, sondern von den grösstenteils fremden Berufsschauspielern des Berner Stadttheaters, aber nicht etwa anlässlich der Schlachtfeier, sondern zwei Jahre später im Rahmen einer Reihe von Kunstveranstaltungen zur Siebenhundertfünfzigjahrfeier der Gründung der Stadt Bern. Dass ‚Kunstinstitute‘ nach ihren Kräften und auf ihre Art auch die Feste des Staates feiern, dagegen ist nichts vorzubringen. Im Gegenteil. Aber vergessen wir nicht: nationale Festspiele sind kultische Spiele. Wenn kultische Spiele aus der festlichen Stunde und aus dem feiernden Volke herausgebrochen und ins Theater der berufsmässigen Mimen gestellt werden, müssen sie sterben. Es ist nicht Aufgabe unserer städtischen Bühnen, Volksfestspiele darzustellen. Es ist — mögen die Zeiten so bewegt sein wie sie wollen — kein Zeichen von Einsicht und Kraft, dem Volke die Spiele zu nehmen oder sie — vergleichsweise — statt als einfaches Gericht auf dem Holzteller auf der Silberplatte des internationalen Hotels zu servieren.

Die Bundesfeierspiele der Kantone. Den Bundesspielen der Ostschweiz erging es übel. Die Dichter des Bündner Calvenspiels hatten im Auftrag der Sankt Galler Regierung den «Walthari» und Albert Meyer dazu die Musik geschrieben. An der Darstellung der Reformation erhitzten sich die Köpfe, in denen bereits die Wahlkämpfe des Jahres 1902 brummen. Zwingli steht den Katholiken zu weit vorn an der Rampe. Sie lehnen das Spiel ab, obwohl Walthari als Mittler zwischen den Streitenden erscheint. Vierundzwanzig Jahre später gruben die Rorschacher die vergilbenden Blätter aus Kästen und Truhen, spielten das Werk unter der Leitung August Schmidts und luden die Sankt Galler zu Gast. Und sie kamen in Scharen. Walthari ist

der Sänger, der in fünf verschiedenen Gestalten durch die fünf Akte des Spiels geht und sie damit zusammenfasst. Im ersten Bild ist er der Vertreter des Heldenlieds zur Kloster- und Hunnenzeit, im zweiten Minnesänger bei Turnier- und Tanzfreuden, im dritten Sänger des Kirchenlieds und Versöhner im Glaubensstreit, im vierten, an einer Kirchweih, Sänger des Volkslieds und im letzten Sänger des vaterländischen Liedes zur Zeit Karl Müller-Friedbergs, des Schöpfers des Kantons Sankt Gallen. Ein herrlicher Einfall, um den Sänger Walthari als poetischen Genius des Volkes ein Festspiel zu bauen! Wie dem Sankt Galler erging es dem Zürcher Bundesfeierspiel. Es wurde nicht aufgeführt. Zwei Mal erlebte Adolf Frey mit Festspielen die grosse Enttäuschung. Die Schwyzer führten sein Bundesfeierspiel nicht auf, weil sie ihr eigenes zur Geltung bringen wollten, die Zürcher — nun, eigentlich war alles bereit. Lothar Kempter hatte die Musik geschrieben. Am Hang des Uetlibergs sollte eine Freilichtbühne entstehen. Der Berliner Rezitator Emil Milan sollte Regie führen. Der Tag der Erstaufführung war auf den 18. Juni 1901 angesetzt. Da stellte sich den zaghaften Zünften das willkommene Unglück einer ‚finanziellen Krisis‘ in Zürich ein. Erleichtert atmete man auf und sah zu, wie Basel und Schaffhausen ihre Festspiele aufführten, wie die Hochdorfer in einem eigens erbauten Spielhaus den «Winkelried» von Peter Halter, Stäfa den «Stäfner Handel» und das kleine Bauernnest Seen bei Winterthur im Freien den «Tell» spielten.

Was in Sankt Gallen und Zürich scheiterte, gelang mit der «Aargauischen Zentenarfeier» von Gottlieb Fischer und der Musik von Eugen Kutschera in Aarau. Er war neben Karl Flitner und Wilhelm Decker der einzige Ausländer, der für schweizerische Festspiele Musik schrieb. Wie das Calvenspiel folgt den vier geschichtlichen Akten ein allegorischer Festakt, wie in Chur ist die Bühne möglichst wirklichkeitsgetreu gebaut, wie in Arnold Otts «Karl der Kühne» ein ganzer Akt, der Bauernkrieg, in der Mundart geschrieben. Der erste Akt beginnt mit dem fröhlichen Rutenzug der Brugger Kinder und endet mit der Ermordung Kaiser Albrechts bei Windisch, der zweite zeigt die Eroberung des Aargaus durch die Eidgenossen, der dritte den Bauernkrieg, der

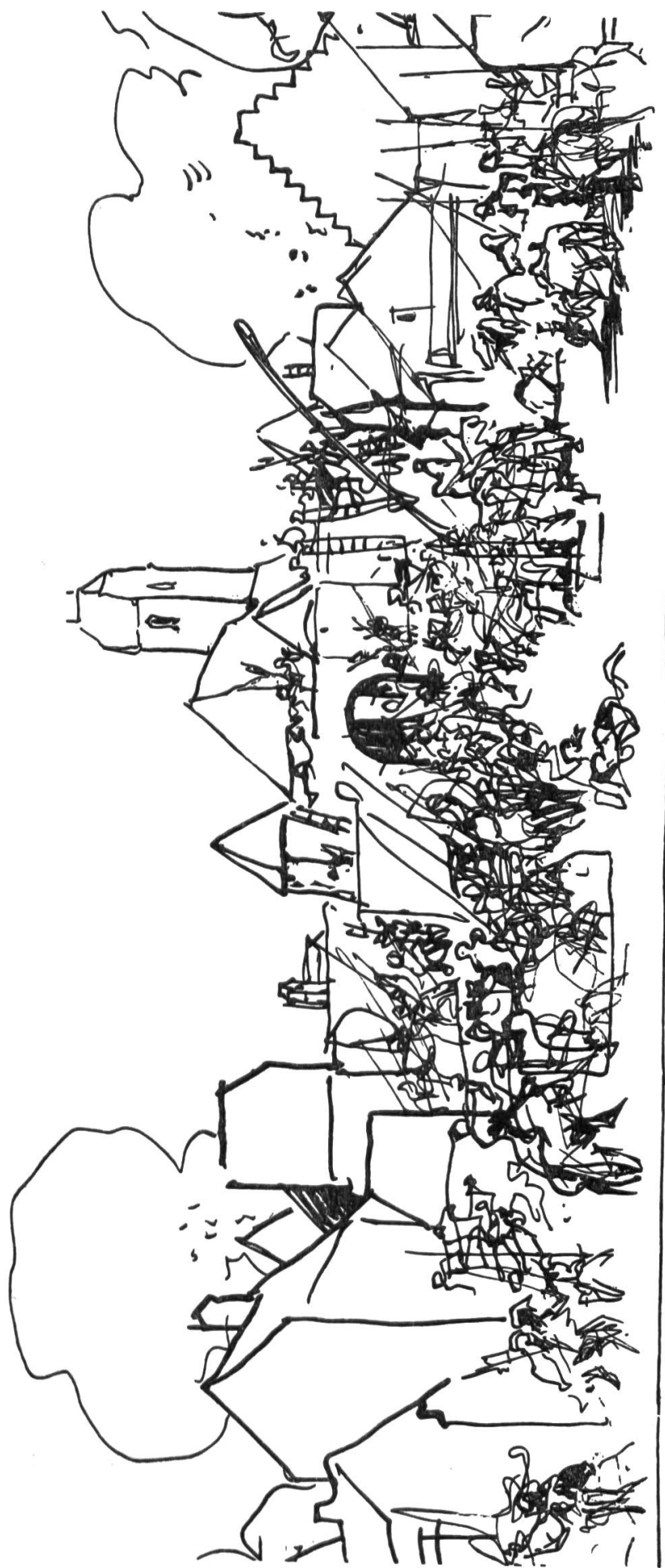
vierte die Revolution, der Schlussakt, mit allegorischen Figuren, Reigen und Liedern Gründung des Kantons und Gegenwart.

In B a s e l ist der Festspiieldichter der Jahrhundertwende Staatsarchivar Rudolf Wackernagel und Hans Huber sein Komponist. Nach dem Städtenspiel der Vereinigung beider Basel schrieben sie zusammen 1898 das «Böcklinspiel» und für 1901 die «Basler Bundesfeier». Die Dichtung schildert die Ereignisse, die unmittelbar zum Bündnis mit den Eidgenossen führen. In Sankt Jakob haben sie sich versammelt und gedenken der toten Helden. In Basel soll der Schwabenkrieg-Friede geschlossen werden. In den Gassen erwägt das Volk in Streitreden und Prügelszenen das Für und Wider zum Anschluss an die Eidgenossen. Die Fremden verlassen die Stadt. Die neuen Verbündeten werden mit Tänzen, mit Gaben der Fischer und Rebleute geehrt. Schützenfest in Liestal. Lieder der fahrenden Leute und Bauerntänze. Adelige reiten über den Platz. Sticheleien hüben und drüben. Aus dem nächsten Dorf wird ein Ueberfall von Rittern gemeldet. Durch den Anschluss an die Eidgenossen soll der Plage ein Ende gesetzt werden. Alle drei Akte sind nur Umwege zum guten Ende, zur Vertreibung der Schwäbischen aus der Stadt und zum Bundesschwur. Ein Neugebornes wird über den Platz getragen: der erste Basler Eidgenosse. Schwerttänze, Rosentänze, Chöre — nichts wird dem Schauhunger zu viel. Zehn Basler Chorvereinigungen stellten 1108 Sänger, die teils agierten, teils den Orchesterchor bildeten. Aus dem Orchester der Allgemeinen Musikgesellschaft, der Konstanzer Regimentskapelle und Zugewandten bildete sich ein 110 Mann starker Instrumentalkörper. In zwanzig Proben wurden die Sänger vorbereitet, vier Mal wirkte das Orchester mit. Aus 16672 Metern Stoff wurden in eigenen Schneidereien 1378 Kleider angefertigt. Dazu kamen über tausend Mietkostüme. Der Kleideraufwand verschlang 105,000 Franken. Das Freilichttheater mit seinen 8070 Sitzen war an der Sankt Margarethenhalde errichtet. In der Tiefe lag die Guckkastenbühne mit Vorhang. Die Bühnenöffnung betrug 35 mal 17,5, die Bühnentiefe 30 Meter. Ueber zweitausend Spieler und sechzig Pferde sollten darauf zugleich Platz finden. Dass keine Sofitten angebracht werden konnten, wurde lebhaft bedauert! Hinter dem Proszeniumsbogen blieben rechts und links zwei Türme jeweils stehen. Die weiterzurück-

liegenden Dekorationen wechselten von Akt zu Akt. Die Stadttheaterbühne ist vergrössert ins Freie gestellt. Ueber die Möglichkeit, das ganze Theater zu decken, hat man sich lange den Kopf zerbrochen. Aus technischen und finanziellen Schwierigkeiten musste man darauf mit Bedauern verzichten. Drei Aufführungen fanden statt und brachten 127,109 Franken Einnahmen. Vom Garantiekapital von 74,600 Franken mussten 45 vom Hundert beansprucht werden. Das Fest dauerte drei Tage, am vierten wurde das Spiel noch einmal wiederholt.

In Schaffhausen trat der Dramatiker auf die Bühne, den seine Zeit als den grössten pries: Arnold Ott. Im Auftrag seiner Vaterstadt schrieb er in wenigen Wochen das «Festdrama zur vierten Jahrhundertfeier des Eintritts Schaffhausens in den Bund der Eidgenossen». August Schmid, der «Karl der Kühne» in Diessenhofen aufgeführt hatte, schuf die verwandelbare Freilicht-Bühne. Grosse bemalte Hauswände standen im Freien und wuchsen überraschend in die Landschaft hinein. Eduard Haug studierte das Werk mit 1267 Darstellern ein. In jeder der fünf Aufführungen füllten sich die sechstausend Sitze. Tausende lagerten an den Hängen. Es waren grosse Tage für Schaffhausen, die grössten für seinen Dichter Arnold Ott.

Konstanz grüsst jubelnd Kaiser Maximilian und die Reichsfürsten. Die erwarteten Boten der Eidgenossen erscheinen nicht zur Huldigung. Ein Thurgauer Bauernmädchen überbringt ihre Botschaft. Seine Mundart und sein Mutterwitz sind eine herzerfrischende Auflockerung der Staatsaktion, die mit der Kriegserklärung an die Eidgenossen endet. — Hallau. Winzer im — wirklichen — Rebberg. Säer im Acker. Ein Liebespaar unter Bäumen. Auf der Matte spielende Kinder. Das Volk spricht in seiner Mundart. Die Prozession segnet die Fluren. Heilige Bräuche und Gesänge. Wo man hinblickt eine friedliche Welt. Dann marschieren Eidgenossen auf. Feuerröte meldet den nahenden Feind. Frauen und Kinder fliehen in die Kirche. Das Mannsvolk verschanzt sich hinter befestigte Friedhofmauern. Aus der Kirche ertönt der Chor und geht unter im Schlachtlärm der heranstürmenden Schwaben. Ausfall der Eidgenossen, Siegesjubel und Trauerchor. — Schaffhausen. Kinder spielen Schwabenkrieg. Aufzug der zwölf Zünfte und Trinksprüche. Aufzug der Kämpfer und Be-



Zentener-Festspiel Schaffhausen. 1901. Der Kampf um Hallau. Federzeichnung von August Schmid.

grüssung. Singend nahen Frauen der Stadt, Bauernmädchen, Rebleute, Schnitterinnen. Gruppe um Gruppe tritt an zu Lied und Reigen. Zuguterletzt reiten die eidgenössischen Boten durch die Tore. Der Bund wird mit elf Orten geschlossen. Das ganze Volk, das spielende und zuschauende, erhebt sich und schwört mit. Fackeln leuchten in die Dämmerung. Spieler und Volk ziehen in gewaltigem Aufzug in die Stadt. Glocken läuten. Ahnen und Heutige sind eins. Ott nannte das Werk ‚Festdrama‘. Was Shakespeare für England schuf, wollte er der Schweiz schenken, das grosse Geschichtsspiel. Aber er entwickelt die Handlungen nicht aus den Charakteren der Hauptgestalten, sondern aus geschichtlichen Situationen. Drama und Festspiel kommen sich bei Ott auf halbem Wege entgegen. Literatur und Schaustück verschmelzen sich zu einem eigenartig Schweizerischen. Das Volk ist der Held. Die Sprecher sind Stimmen des Volkes. So kann denn auch Kaiser Maximilian sinngemäss dem mundartsprechenden Thurgauer Mädchen, der weitum Berühmte dem Namenlosen, der anonymen Volksvertreterin gegenübergestellt werden. ‚Festdrama‘ ist danach die deckende Bezeichnung dessen, was Arnold Ott als Schweizer geben wollte und konnte. Seine Kritiker starrten auf den Begriff ‚Drama‘ und fanden es nicht, wie sie es meinten und wetterten gegen die Anmassung. Aber statt dass Ott das Altgewohnte noch einmal versuchte, schuf er das Neue und das durchaus Schweizerische. Ist das weniger? Warum messen wir das Entstehende immer an Masstäben der Vergangenheit, statt in ihm die Stiltzüge des Kommenden zu erkennen und dadurch zu entwickeln?

Neuenburg liegt auf der Grenze zwischen der alamannischen und welschen Schweiz. Sein Festspiel von 1898 «Neuchâtel Suisse» von Philipp Godet entscheidet sich für die Art der alamannischen Bilderspiele. Es umfasst ein Dutzend Geschichtsszenen von Sankt Jakob 1444 bis zur Gegenwart, die durch musikalische Zwischenspiele und Gesänge des Orchestrachors miteinander verbunden sind. Die Musik Joseph Laubers fasst durch ein Leitmotiv aus dem «Marche des armourins» Bilder und Klänge zur Einheit zusammen.

In der alamannischen Schweiz herrscht das Wort des Dramatikers, in der welschen dominieren Pantomime und Musik. Zum

«F e s t i v a l v a u d o i s», zu dem Emile Jaques-Dalcroze die Musik schuf, strömten die Spielgruppen aus allen Teilen des Kantons in der Hauptstadt Lausanne zur Aufführung zusammen. In Beaulieu, wo heute das Comptoir Suisse steht, war die riesige Freilichtbühne errichtet, deren architektonischer Rahmen den heutigen Betrachter seltsam anmutet. Während sechs Monaten wurde in den Schulhäusern der Gemeinden geprobt. Jaques war stets auf der Fahrt. In den Hauptorten fanden Teilproben statt. Zur Generalprobe fand man sich am Vorabend der Waadtländer Feier in Lausanne ein, wo der Pariser Regisseur Firmin Gémier die Gruppen zum Spiel zu verschmelzen versuchte. Über die Leistung Gémiers schreibt Hans Trog in der Neuen Zürcher Zeitung: ‚Dass er ein Mann von Geschmack ist, tritt überall hervor; doch dürfen wir, ohne uns eines übel angebrachten deutschschweizerischen Partikularismus schuldig zu machen, behaupten, dass bei unsern Festspielen der letzten Jahre die Regiekunst nicht nur auf derselben Höhe stand, sondern inbezug auf das Geschick grosse Massen in lebendige Bewegungen zu setzen und so den Ausdruck des Natürlichen und Ungezwungenen hervorzurufen, der Kunst Gémiers sich überlegen gezeigt hat. Die Arrangements in Lausanne erinnern stellenweise sehr stark ans Opernhafte. Das liesse sich auch von den Tänzen sagen, die für unser Empfinden nicht selten zu sehr ins Ballettmässige gingen und dadurch zu künstlich wirkten‘. Dem Feste angemessen sollte es eine Folge von geschichtlichen Bildern geben. Aber Jaques erspäht im historischen Kostüm nirgends die Staatsaktion, sondern überall die Folklore, die es ihm ermöglicht, auf den Dialog zu verzichten und in Aufmärschen, Liedern und Tänzen zu schwelgen. Am Anfang steht die Einführung der Rebe ins Waadtland — und schon ist ein welsches Winzerfest im Gange! Zu den Gesängen der Mädchen gesellt sich der Tanz der Faune um Bacchus. Und mitten ins historisierende Bild schreiten die Winzer von heute und schon folgt ein Wagen mit der Riesentraube. Die ‚Dreidimensionalität‘ des Theaters, die Max Eduard Meyer-Lieburg erfunden zu haben vorgibt, ist ein Wesenszeichen jeder ins kultische strebenden Bühne. Hier verschlingen sich antiker Göttermythos, Historie und Gegenwart zum Lobspiel auf die Traube. Der zweite Akt zeigt die Zeit der savoyischen Herrschaft im Rahmen eines Kirchweihfestes



Schwyz 1941. Das Bundesfeierspiel von Caesar von Arx. Aus dem II. Akt. Oben: Auftritt einer Gesandtschaft. Unten: Ehrenwache und Frauen beim Empfang der fremden Gesandten.



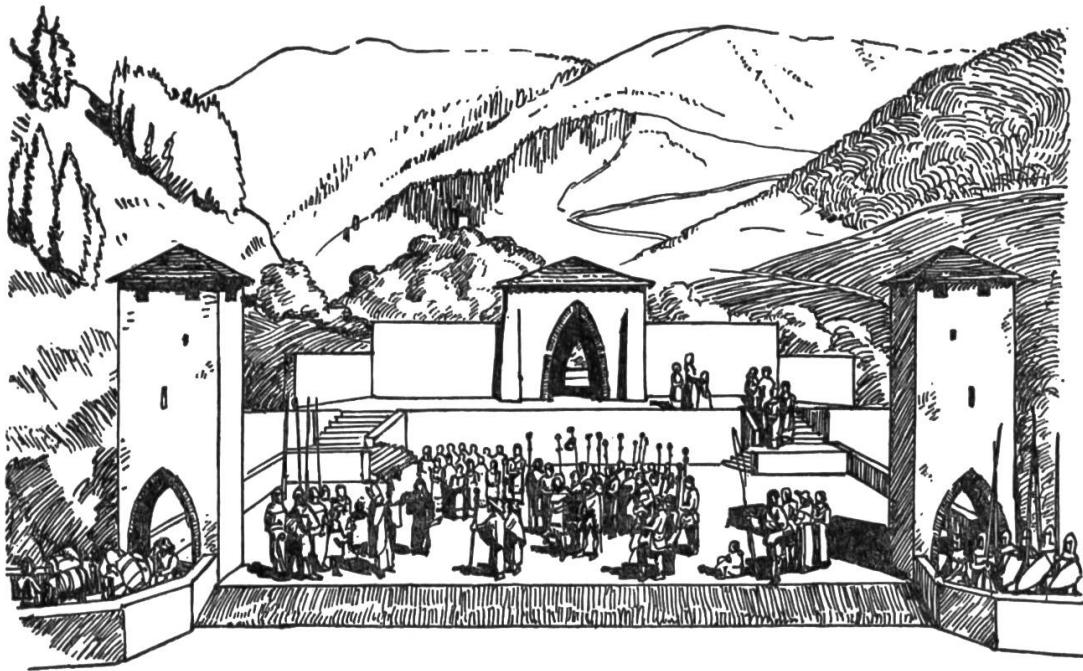
Schwyz 1941. Das Bundesfeierspiel, III. Akt. Blick vom rechten Seitenturm auf die Bühne. Hinter der Szenenwand: das Blasorchester.

in Moudon: Marktgetriebe, fahrende Leute, tanzende Kinder, liebende Paare. Fanfaren künden das Nahen des Grafen Amadeus VI. und seiner Gefolgschaft. Die Ritter, die mit ihm in den Krieg zogen, werden beschenkt. Der Bischof bringt seine Huldigung singend vor. Der Chor fällt vielstimmig mit ein. Die Erscheinung der Königin Berta eröffnet für die Beschauer die ‚zweite Dimension‘ des Geschehens, der Orchestrachor, den Jaques ‚Chœur vaudois‘, Chor des gegenwärtigen Waadtländer Volkes nennt, fügt die ‚dritte Dimension‘ ins Spiel. Aufzug der Jungmannschaft der umliegenden Dörfer — das ist wörtlich zu verstehen, denn fast jedes Dorf hatte ja seine Gruppe ins Festspiel gestellt! — mit Solis, Liedern, Reigen, ein gesungenes Gebet des Bischofs und schliesslich die Prière patriotique aller Chöre lösen unbeschreiblichen Jubel aus. Der dritte Akt will die Reformation in Lausanne und die Berner Herrschaft feiern, geht aber rasch über zum Frühlingsfest mit Maienkönigin und Maientanz. Der vierte Akt will die Revolution zeigen und wählt als Rahmen ein friedliches Schützenfest in Rolle. Diesmal sind aus den umliegenden Dörfern die Schützen angekommen. Ein paar politische Sprüche führen rasch zum Lied der Freiheit. «L'alpe libre» heisst der Schlussakt, der 1803 spielt. Sie ist wie im Genfer Ausstellungsspiel von 1896 die Allegorie der Schweizer Bergheimat. Die Tänze der Alpenblumen sind die von Jaques so unendlich geliebten Kinderreigen, die wie infantile Pariser-Revue-Bilder wirken, in der welschen Schweiz Begeisterung und in der alamannischen Staunen hervorrufen. Nach dem parfümierten Alpenzauber kommen die Hirtenlieder, der Mitsommergesang, der ‚Ranz des vaches‘ bis auf einmal Helvetia erscheint, das Singen der Landeshymne und das Ende ermöglicht.

Zur Jahrhundertfeier von Genfs Eintritt in den Bund 1914 schrieben Daniel Baud-Bovy und Albert Malche das Szenario der «Fête de Juin». Musik und Bewegungskünste aber sind echter Jaques-Dalcroze. Am heutigen Quai Wilson erstand eine sechstausendplätzig Halle. Die Bühne, die zum Teil aufs Wasser gebaut ist, misst sechzig Meter in der Breite. Aus der Orchestra führen Stufen zum Proszenium empor, das aus sechzehn jonischen Säulen besteht. Der erste Akt bringt wieder, wie in Lausanne, ein dreidimensionales Spiel. Zwischen den Mittelsäulen erscheint

in sechs lebenden Bildern ein Abriss der Genfer Geschichte von den Helvetiern bis zur Revolution: die erste Dimension. Vor dem Portikus erscheinen singend und rhythmisch sich bewegend allegorische Gestalten, die das Zeitliche und Historische im Ewigen spiegeln: die zweite Dimension. In der Orchestra singen Solisten und der ‚Chœur genevois‘ Chorgesänge des Genfer Volkes von heute: die ‚dritte Dimension‘. Der Schlusschor fasst die ‚drei Dimensionen‘ zum Lied der Stunden und Glocken zusammen. Im zweiten und dritten Akt erscheint hinter dem Portikus die Stadt Genf. Auf dem Rathausplatz werden opernmässig und tänzerisch die Vorbereitungen zum Anschluss an die Eidgenossenschaft und vor dem Bollwerk von Saint Antoine das Volksfest vom ersten Juni gezeigt. Im vierten Akt verschwinden die Kulissen. Der Blick schweift auf den See und die gegenüber liegenden Ufer und Berge. Nun jubelt das Lied vom blauen See. Das Jungvolk tanzt und singt die ‚Chanson du joli Juin‘. Zur ‚Marche rouge‘ marschieren die Genfer Soldaten auf. Die Barke mit den Eidgenossen schwimmt feierlich heran. Auf dem Schiff werden Fanfarenbläser und Chorsänger sichtbar. Das Genfer Volk strömt an die Ufer. Oberst Giraud spricht die Begrüssung, die überleitet zu Schlusschor und Schweizerpsalm. Das gesprochene Wort dringt nur selten aus dem dichtgefügteten Geflecht der Musik heraus, als Prolog, Ansprache oder kurzer Zuruf und tritt gleich wieder ins Melodram und in den Chor zurück. Wie alle andern Bühnendichtungen Jaques ist auch das Genfer Spiel im Wesentlichen ein ‚Tanzspiel‘. Jaques Kunst hat auf das schweizerische Festspiel stärker eingewirkt als alle andern Anregungen, ohne von der alamannischen Spielweise irgend etwas aufzugreifen. Seine Schüler haben sie überall hingetragen, Paul Boepple ins Basler Spiel von 1912, Jo Baeriswyl in ungezählte welsche Spiele, Mimi Scheiblauber nach Zürich.

«Der graue Bund» von Florin Camathias mit der Musik von Ulrich Sialm wurde 1924 als Festspiel zur Fünfhundertfeier des Grauen Bundes in romanischer Sprache in T r u n s aufgeführt, auf einer unverwandelbaren Architekturszene, die mit ihren Türmen, Toren und ruhigen Mauerflächen die fünf Geschichtsbilder herrlich aus der grandiosen Bergwelt heraushob.



Festspiel in Truns.

Luzern. „Die Pläne zum Bau eines Theaters waren ausgearbeitet“, schrieb Arnold Ott 1897 dem Herzog Georg von Meiningen, „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 (145000 Franken!!!) in einem grossen Faschingsumzug. Die Torheit siegte und «Karl der Kühne» wurde kaltgestellt“. In dieser Wendung vom Spiel zum Umzug liegt das Schicksal der künftigen **Luzerner Festspiele** beschlossen: vom Festdrama zur stummen Revue und von der Revue zum Umzug. Zur Meisterung der pantomimischen Revue ohne Worte vom Sängerspiel 1922, Blechmusikspiel 1925, Jodlerspiel 1927 bis zum Schützenspiel 1939 fehlt ein Gestalter, wie ihn die Welschen in Jaques besaßen. Umzüge und Zeremonien entwerfen August am Rhy und Rudolf Stoll. Sie wenden gegenüber dem bisher üblichen Historismus das Prinzip der Stilisierung an. Sie übernehmen aus den Kostümvorlagen der alten Bilderchroniken die charakteristischen Schnitte. Sie lieben die heraldischen Farben. Sie bevorzugen aus echtem Material geschaffene Requisiten. Sie stellen ihren Umzügen zeitlich beschränkte Themen und bilden sie aus einheitlich gekleideten Gruppen. Sie lassen im Zug nur Instrumente gelten — Trommeln, Pfeifen, Fanfaren — die damals üblich waren, womit freilich eine ge-

wisse Eintönigkeit kaum vermeidbar ist. Der Umzug zur Sechshundertjahrfeier des Eintritts Luzerns in den Bund 1932 beschränkt sich auf die Darstellung von Volk, Kultur und Staat. Das Kriegerische tritt zurück. Dies sind die fünfunddreissig Gruppen: Benediktiner, Trommler und Pfeifer, Rüdenknechte, König Rudolf von Habsburg, Ammänner und Vögte, österreichische Hausreisige, Tross, die Städte Sursee und Sempach, die Dörfer Weggis, Gersau, Vitznau, die Stadt Rothenburg, Deutschordensritter, die Minnesänger Otto zum Turme, Heinrich Rost von Sarnen, Rudolf von Rothenburg, Hesso von Rinach, Stadttrompeter, Landessiegelträger der vier Orte, Standesbannerträger, die Stände Schwyz, Uri, Unterwalden, Luzern, Schultheiss und Kleiner Rat von Luzern, die Zünfte zu Safran, der Weinleute, der Metzger, der Fischleute, der Schmiede, der Pfister, der Schuhmacher, der Armbräster, die Jugend. Der Schützenfestumzug 1939, den die Luzerner auch an der Landesausstellung zeigten, stellt das Wehrwesen vom Anfang bis zur Gegenwart dar. Die Umzüge sind aber jeweils nur ein Teil eines festlichen Zeremoniells. Einen Höhepunkt dieser Art der Festgestaltung bedeutet die Jahrhundertfeier des Eintritts Luzerns in den Bund. Brücken und Türme der alten Stadt, See und Berge und der föhnklare Tag spielen mit. Am Vormittag nahen auf Nauen mit riesigen Wappensegeln die Urkantone und die luzernischen Uferorte. Am Schwanenplatz stehen die Luzerner in ihren blau-weißen Kostümen von damals neben dem feiertäglich gestimmten Volke von heute. Stadttrompeter und Pauker schmettern den Willkomm. Dann ziehen Darstellende und Volk von der ersten zur zweiten ‚Bühne‘. Auf dem Podium vor der alten Peterskapelle wird der Bundesbrief verlesen und beschworen. Der Platz ist klein. Die Zeremonie vermag sich nicht recht zu entfalten. Tausende können nicht dabei sein. Der Weg führt zur dritten ‚Bühne‘, zum offiziellen Empfang vor und zum Festgottesdienst in der Hofkirche. Am Nachmittag folgt als ‚vierter Akt‘ der geschichtliche Umzug, dessen ‚Bühne‘ die Luzerner Strassen sind. Der ‚fünfte Akt‘ bringt das Volksfest unter der Egg.

Ebenso eindringlich, aber beeinträchtigt durch die räumlich bedingte Unmöglichkeit, das Volk daran teilnehmen zu lassen, war die von Rudolf Stoll entworfene Gedenkfeier der Helden der Tuilleries vor dem Löwendenkmal. Wiederum ist es kein ‚Theater‘,



Bundesfeierspiel 1941 Schwyz

DAS BUNDESFEIERSPIEL
ZUM GEDENKEN DES 650JÄHRIGEN BESTEHENS DER
SCHWEIZERISCHEN EIDGENOSSENSCHAFT

von
CÄSAR VON ARX
mit
MUSIK VON J. B. HILBER
dargestellt vom
VOLK DES ALTEN LANDES SCHWYZ

DER ERSTE TEIL: 1291

Tell – Arnold von Silenen, der Landammann von Uri – Konrad ab Yberg, der Landammann von Schwyz – Heinrich von Stans, der Landammann von Unterwalden – Der Pfarrer von Schwyz – Melchtal – Baumgart – Tells Frau – Richenza Hunn, eine uralte Schwyzerin – Die Männer von Uri – Die Männer von Schwyz – Die Männer von Unterwalden – Frauen – Kinder.

DER ZWEITE TEIL: 1477—1481

Bruder Klaus – Die Männer der Länder, darunter die Landammänner : Imhof von Uri, Kätzi von Schwyz, Zelger von Unterwalden, Landolt von Glarus, Itten von Zug – Die Männer der Städte, darunter die Schultheißen und Hauptleute: Hasfurter von Luzern, Diesbach von Bern, Waldmann von Zürich – Eidgenössische Kriegsleute – Die Gesandten des Kaisers, des Papstes, des Königs von Frankreich, des Königs von Ungarn, des Herzogs von Mailand, der Herzogin von Savoyen – Frauen – Kinder.

DER DRITTE TEIL: 1941

Tell – Dunant – Ein junger Soldat – Die Männer von 1941 – Die Landesmutter – Frauen – Kinder – Soldaten.

KÜNSTLERISCHE MITARBEITER:

Entwurf und Bauleitung der Feierstätte: Hans Hofmann und Adolf Kellermüller, BSA., Zürich.
Neue Kostüme nach Entwürfen von H. Giger-Eberle, angefertigt von H. Baumgartner, Luzern.

Feldmusik Schwyz unter der Leitung von Hans Flury, Zug.

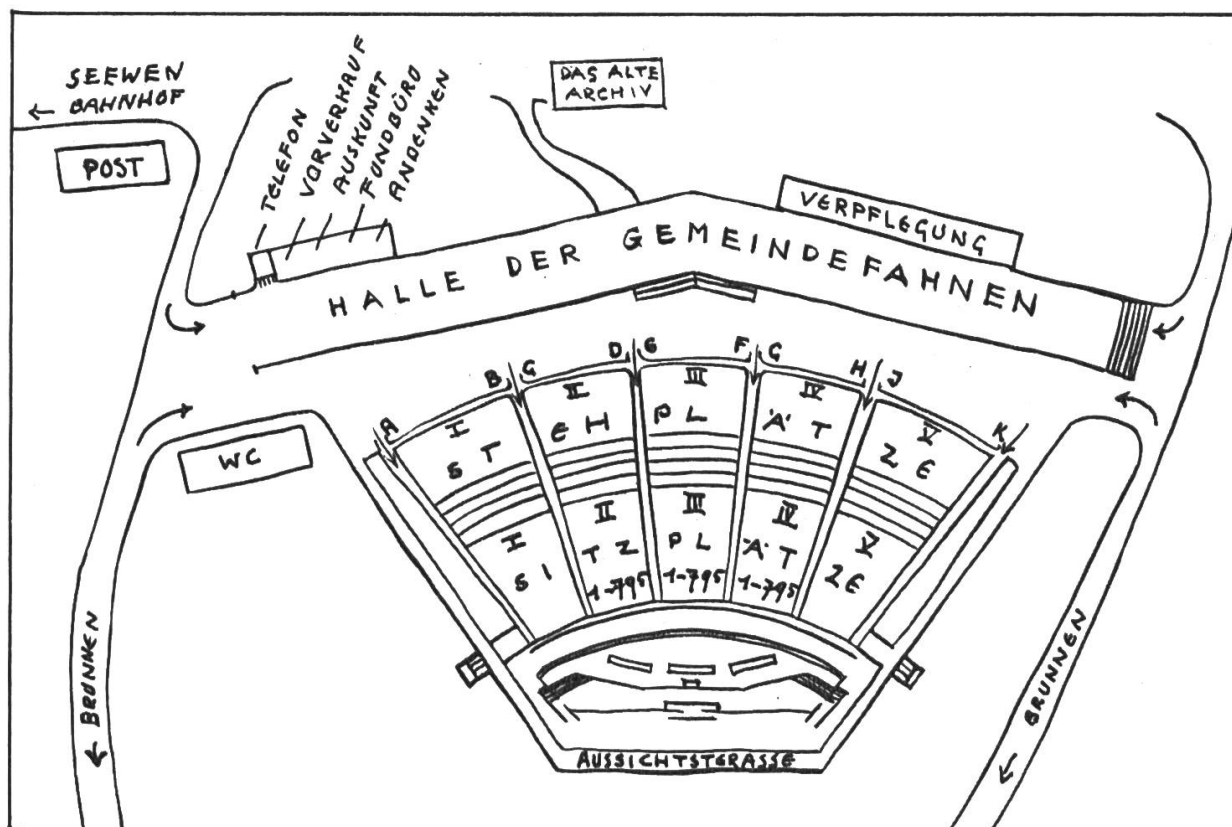
Instrumentation: Otto Zurmühle, Luzern.

Männerchöre und Kirchenchöre Schwyz und Brunnen,
sowie Frauen- und Töchterchor Schwyz unter der Leitung von Ernst Marty und Josef Herger.

Tanzleitung: Herta Bamert, Zürich.

Beleuchtung: L. Zimmermann & Sohn, Erlenbach.

KÜNSTLERISCHE LEITUNG DER BUNDESFEIER UND DES FESTSPIELS:
OSKAR EBERLE



SPIELTAGE:

Jeden Samstag und Sonntag im August und September 19.30 bis 21.30 Uhr. (Ausgenommen Eidgenössischer Betttag.)

EINTRITTSPREISE:

Stehplatz Fr. 1.—, Sitzplatz Fr. 3.—. Militär und Jugendliche: Stehplatz Fr. —.50. Sitzplatz Fr. 1.—. Numerierter Sitzplatz im Vorverkauf Zuschlag Fr. 2.—. Nicht numerierter Sitzplatz im Vorverkauf Fr. 3.—.

VORVERKAUF:

Für Sitzplätze: Spielbüro Schwyz. Telephon 581.

ZUGSVERBINDUNGEN:

An Spieltagen halten folgende Schnellzüge in Schwyz-Seewen: Aus Zürich und Luzern: 9.33; 11.23; 14.33; 17.45. Aus Tessin-Göschenen: 12.00; 14.30; 17.43. Nach jeder Aufführung Extrazüge: Schwyz-Seewen ab: 22.20 Uhr. Zürich HB an: 23.48 Uhr. Schwyz-Seewen ab: 22.36 Uhr, Luzern an: 23.24 Uhr. Über weitere Extrazüge orientieren alle Bahnschalter und Anzeigen in den Tageszeitungen.

QUARTIERBÜRO:

Schweizerische Kreditanstalt, Schwyz: Auskünfte über Quartier und Verpflegung. Tel. 569.

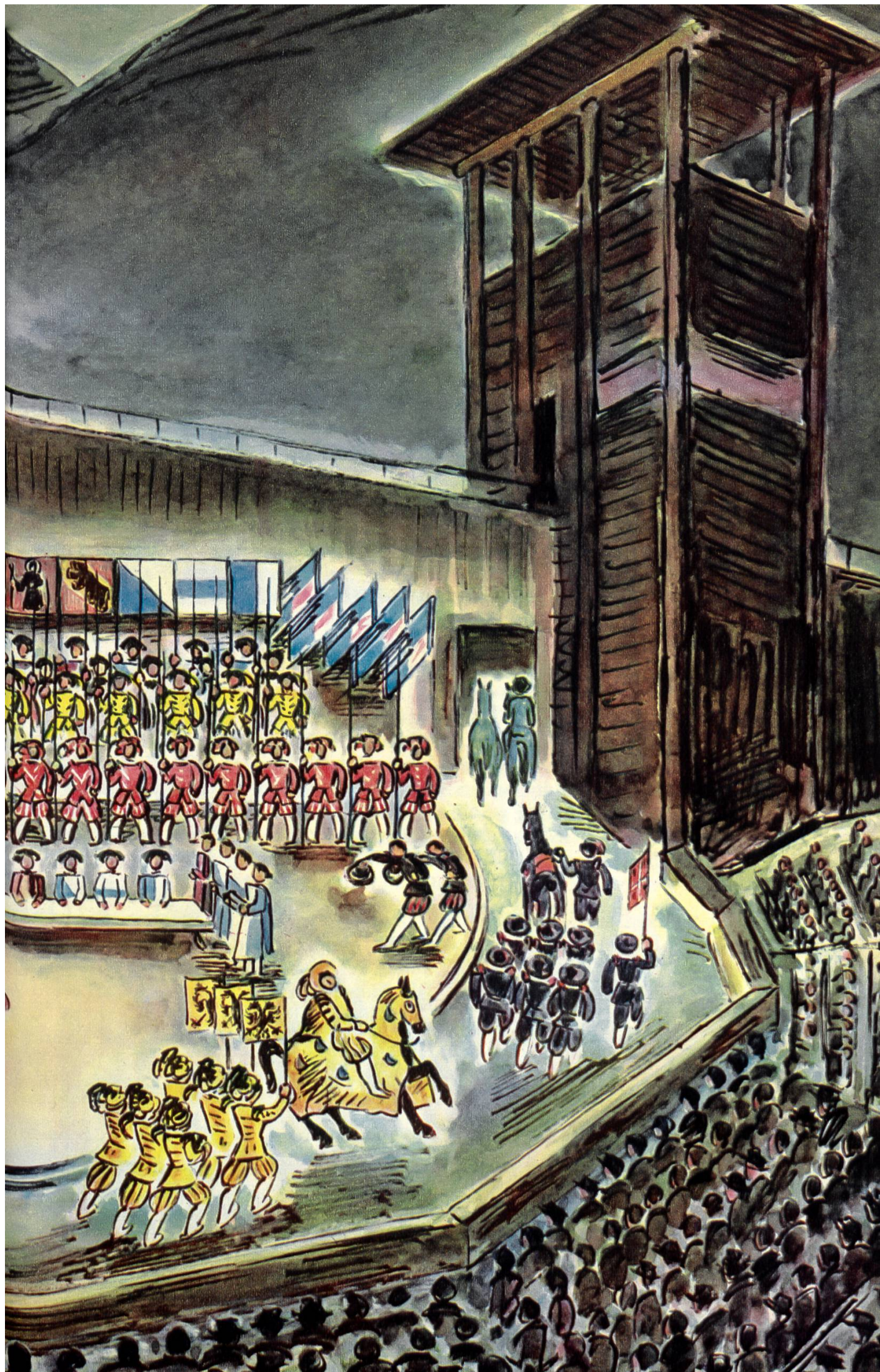
Zur Orientierung: „Das Bundesfeierspiel“ (Textbuch) 70 Rp.

„Schwyz und die historischen Stätten der Urschweiz“ mit 50 Bildern 80 Rp.

Erinnerungsmedaillen der Bundesfeier 1891, Bronze, in Etui, werden zum Preise von Fr. 2.— durch die Kantonalbank Schwyz abgegeben. Ertrag zu Gunsten der Nationalspende.

Reise-Billette: Einfach für Retour für Besucher des Bundesfeierspiels. Rückfahrt Samstag, Sonntag oder Montag. Abstempelung auf der Feierstätte.





DAS BUNDESFEIERSPIEL

ERSTER TEIL: 1291

In der Landesstube sitzen und stehen um drei wuchtige Tische die Männer von Uri, Schwyz und Unterwalden, dieweil der Pfarrer von Schwyz aus der Chronik vom Anfang der drei Länder liest, wie sie in Ehren dahergekommen sind. „Und das römische Reich begabete sie mit der Freiheit, allda zu reuten und zu wohnen.“

Das währte, bis die Grafen von Habsburg in die Nähe dieser Länder kamen. Was der Chronist berichtet, das wissen die Männer an den Tischen noch aus den Berichten ihrer Väter und Großväter zu ergänzen: aus dem Joch und der Gewaltherrschaft wußten sich die Vorfahren wieder frei zu machen, die Urner, indem sie sich vom König Heinrich mit sauer erarbeitetem Geld und harter Fronarbeit am Gotthardpaß den Freiheitsbrief von 1231 erkaufte, die Schwyzer, indem sie mit Gefahr ihres Seelenheils dem vom Kirchenbann belegten Kaiser Friedrich die Treue hielten und gegen zweihundert Mann bei den Kämpfen um Faenza opferten. Hart fliegt Rede und Gegenrede zwischen den Tischen, denn jedes der beiden Länder will für seinen Freiheitsbrief das größere Opfer gebracht haben, bis die Unterwaldner, die kein Pergament vorzuweisen haben, das rechte Wort finden: Unser Freiheitsbrief, verliehen vom Herrgott, steht geschrieben in unserer Brust! Den brauchet kein Kaiser und König bestätigen — der gilt, solange als *wir* es wollen!

Neue Bedrückung wächst aus den Blättern der Chronik auf, da Kaiser Rudolf zu Speyer starb: jetzt können die Männer von 1291 des geschriebenen Berichtes ganz entraten, denn sie erfuhren am eigenen Leib die Untaten der Vögte. Da wird es licht: Tell, der Befreite und Befreier, steht strahlend über der geduckten Schar und vor der neu dräuenden Not finden sich die drei Länder zum gemeinsamen Bündnis zusammen. Tell spricht den Bundesbrief von 1291 vor, vom Herdfeuer bringt ein Mädchen die brennende Siegelkerze, und mit Siegel und Schwur wird der Bund bekräftigt.

ZWEITER TEIL: 1477—1481

Wieder sitzen und stehen um die drei Tische die Eidgenossen, aber nicht mehr im schlichten Hirtenhemd von 1291, sondern in der üppigen Tracht der Reisläuferzeit: am Tisch links die Länder, rechts die Städte, in der Mitte junge Kriegsleute aus allen acht Orten. Die Siege über den Burgunderkarl werden rauschend gefeiert, und über die Verteilung der Kriegsbeute erhebt sich alsbald ein wütender Streit. Der Zwiespalt zwischen Städten und Ländern schwelt auf, da die Vertreter der Länder den Städten Zürich und Bern vorwerfen, den Streit mit Burgund eigenmächtig und zu eigenem Nutzen vom Zaune gebrochen zu haben.

Sechs fremde Gesandte bringen mit prunkhaftem Gefolge den Eidgenossen ihre Huldigung dar und überreichen neue Bündnisanträge. Die Eidgenossen verabschieden sie mit Trunk und Ehrentanz.

Böser Handel erhebt sich nach ihrem Wegzug aufs neue! Um Pensionen und freies Reislaufen geht jetzt der Streit. Die jungen Kriegsleute lassen sich von Waldmann, Diesbach und Landammann Kätzi nicht beschwichtigen und ziehen unter Hohnlachen, das Saubanner als Feldzeichen über sich, gen die

Herzogin von Savoyen. Darob neuer Zank unter den Eidgenossen; die hochfliegenden Pläne Berns und Zürichs, die Eidgenossen Herren über halb Europa werden zu lassen, stoßen sich an der Einsicht der Länder, weder Herren über fremde Knechte, noch Knechte unter fremden Herren werden zu wollen, sondern freie Männer auf eigenem Boden. Darum auch ihr Widerstand gegen die Aufnahme Freiburgs und Solothurns in den Bund, wovon sie neue Machtverstärkung für die Städte befürchten. Schon werden die Köpfe rot, die Hände zucken in aufwallendem Grimm an die Schwerter . . .

Da tritt Bruder Klaus in die Landesstube. Im Namen des Herrn beschwört er den Drachen der Uneinigkeit, warnt vor der Einmischung in fremde Handel, vor Entzweiung und Eigennutz. „Lasset und hasset den Krieg — doch so euch jemand überfallen wollte, dann streitet tapfer für eure Freiheit und euer Vaterland!“

DRITTER TEIL: 1941

In der schweizerischen Landesstube sitzen und stehen die Vertreter des Volkes von heute: Männer aller Altersstufen, Soldaten, Arbeiter, Bauern. Der Pfarrer von Schwyz liest aus der Chronik das Kapitel vom Untergang der alten Eidgenossenschaft. Von Hungersnot, Plünderung, von zerstörten Heimstätten und verödeten Ställen künden die Blätter, eine schauerliche Kriegsrechnung — und die Männer von 1941 fragen sich: Könnte so etwas je wieder kommen? Auch das Heute ist schon schwer genug: den einen drückt die Last des langen Grenzdienstes, den andern die Zwickmühle behördlicher Noterlasse, die steigenden Preise des Lebensbedarfes. In Freiheit und Liebe gilt es, so lautet die Antwort der Frauen, wieder von vorn anzufangen, auch in Armut und Not, wenn es sein muß. Ein 1798 darf es nicht mehr geben. Aber sind wir auch stark genug, um in der Stunde der Gefahr bestehen zu können? Hinz und Kunz melden sich, stehen mit ihrer Mutlosigkeit wider Tell auf, der als Wachtmeister einer Territorialkompagnie den Geist von 1291 beschwört. Was hätte die Schweiz vermocht gegen Napoleons Riesenheere? rufen die Zweifler. Es liest der Pfarrer die Zahlen der Chronik vor, da bei Morgarten, Laupen, Sempach, Näfels, am Speicher, bei Giornico und Dornach der Geist der Vorfahren über die Zahl der Feinde siegte, da selbst bei St. Jakob an der Birs 1400 Schweizer nicht besiegt, sondern vom Siegen ermüdet, inmitten der gewaltigsten Heereshaufen niedersanken. Ihren Heldengeist ruft Tell wider die Verzagten auf und reißt Soldaten und Volk hoch zum glühenden Bekenntnis: Rufst du, mein Vaterland, sieh uns mit Herz und Hand all dir geweiht!

Da meldet sich der junge Soldat, von der Kleinheit unserer Grenzen bedrückt, vom sausenden Schwung der Geschichte berührt und stellt die Frage nach den Aufgaben der Schweiz im Rufen einer neuen Zeit. Es antworten ihm die Schreie der Verwundeten, der Gefangenen aller Länder, der vom Krieg geschlagenen Männer, Frauen, Kinder: Helft uns! Die Krönung des alten Bundes kündigt Dunant, während neben der Schweizer Fahne auf den Türmen die Rotkreuzfahne entfaltet wird: Hie Eidgenoß, hie Leidgenoß! Tell schlägt die Brücke von der Pflicht der Caritas zur Pflicht der Selbstbehauptung, denn „den schützt die Freiheit nur, der sie beschützt“. Während die Glocken einfallen, versammelt sich das Volk um die Landesmutter. Sie liest den Bundesbrief, der vom Schweizervolk neu beschworen wird in Nomine Domini. Mit dem Lied „Rufst du, mein Vaterland“, das vom ganzen Volke mitgesungen wird, endet das Spiel vom Bund, von der Prüfung und der Bewährung der Eidgenossenschaft.

Wilhelm Zimmermann.



also keine illusionistische Darstellung von Kampf und Untergang, sondern eine Zeremonie, in der Gottesdienst und patriotische Ansprache von roten Schweizern eingerahmt zu einer eigenartigen vaterländisch-religiösen Kulthandlung zusammengeschlossen sind. So erreicht denn das Luzerner Festtheater seinen Höhe- und Wendepunkt in den fruchtlosen Bemühungen Arnold Otts, über die pantomimische Revue zurück ins Urelement des Festspiels, in den Umzug und erhebt sich daraus zum sakralen Zeremoniell. Aus dem Kultus ist das Festspiel hervorgegangen, zum Kultus kehrt es zurück.

Die Landesspiele der Kantone sind eine Schöpfung der Zürcher Landesausstellung von 1939. Sie hat Wesen und Wirken der Eidgenossenschaft in zwei Formen darzustellen versucht, durch die Schaustellung ‚toten Ausstellungsguts‘ in den Hallen und durch die Darstellung ‚lebendigen Ausstellungsguts‘ in den Veranstaltungen. So sind die Kantonaltage, die Theateraufführungen und Konzerte, sportliche und volkskundliche Darbietungen und die Wehrschau nicht als blosser Unterhaltung, sondern als bisher kaum verwirklichte Formen moderner Ausstellungstechnik zu werten. Da die Zürcher Ausstellung thematisch aufgebaut war, kamen die Besonderheiten der Kantone nicht in eigenen Ausstellungshallen wie etwa die Staaten der Welt in nationalen Pavillons zur Geltung. Es hiess darum Formen finden, die die volkhafte und kulturelle Eigenart der Kantone darzustellen ermöglichten. So entstanden die Kantonaltage. Volk und Behörden kamen miteinander — soweit der Krieg es nicht behinderte — nach Zürich mit ihren Musikern, mit kostümierten Gruppen, mit ihrem Trachtenvolk. Zürcher Regierung und Ausstellungsbehörden erwarten die Züge am Paradeplatz. Die Fanfaren schmettern. Zylinder werden massvoll gelüftet, Hüte lebhaft geschwenkt, Hände winken, Blumen fliegen in weiten Bogen über die Menge. In grossen Empfängen, die oft in der Festhalle stattfinden, besteigen Gäste und Gastgeber die Rednerkanzeln. Die meisten Kantone künden in Konzerten oder Festspielen von ihrer besonderen Art und ihrem Streben.

Volksspiele für den kleinsten Raum, für das vierhundertplätzigte Ausstellungstheater, brachten Solothurn mit «Freut euch des Lebens» von Josef Reinhart, Zug mit der Uraufführung «Der schwarze Schumacher» von Theodor Hafner und Glarus mit «Beresina» von Georg Thürier.

Den nächstgrösseren Aufführungsraum bot das auf die Ausstellung hin neu eröffnete Kongresshaus. Die unter dem Titel «Vom Bölche bis zum Rhy» zusammengefassten Einakter zeugten für das Baselland. «Images de mon Pays» schildert in den fünf Bildern Chez nous, Le Lac, La vigne, Printemps, Patrie das Waadtland, bald in der Form der Tanzspiele von Jaques, bald in der Art der städtischen Revuen, die eine Besonderheit des Lausanner Stadttheaters unter der Leitung von Jacques Béranger sind. Der Revue vorausgeschickt hatte man eine konzertmässige Aufführung von Stücken der Viviser Winzerspiel-Musik 1889 von Hugo von Senger. «Das Bündner Spiel» zeigt in sechs Einaktern kennzeichnende Bräuche bündnerischen Volkstums. Sie wurden in sechs verschiedenen Sprachen oder Mundarten dargestellt: der Neujahrsbrauch von Jenins, die Frühlingsfeier im Engadin, eine winterliche Spinnstube in Schams, ein Hochzeitsbrauch aus Oberhalbstein, das Herbstfest aus Puschlav und die Disentiser Landsgemeinde.

In der Festhalle führten sechs Kantone ihre grossen Spiele auf. Die Aargauer waren die einzigen, die keine Bilderfolge, sondern ein einheitlich gefügtes Spiel mitbrachten. Es stellte keine aargauische Besonderheiten dar, sondern versuchte sich in einem allegorischen Schweizerstück «O userwählte Eidgenosschaft» von E. B. Gross und H. Forster mit Musik von Werner Wehrli. Fratzen des Kollektivismus wollen den Arbeitslosen bald zu leeren Freuden und bald zu entgeisterter Arbeit verführen. Ihnen entgegen treten als drei Tellen Bauer, Kaufmann, Arbeiter und nehmen die Verzweifelnden wieder auf in die Gemeinschaft der Schaffenden. Die Schaffhause errichteten für ihr Festspiel «Hie Schaffhausen» von Albert Jakob Welti einen Uhrturm, dessen Glocken nicht die Stunden, sondern die Zeitenwenden schlagen von der Gründung des Klosters Allerheiligen bis zur Gegenwart. Aus allen Teilen des Kantons Tessin strömte das Volk, um den Mitlandsleuten in Zürich im Spiel «Sacra Terra del Ticino» von Guido Cargari mit Musik von Giovanni Battista Mantegazzi ein wahres Abbild des Tessiner Menschenschlages zu geben. Freiheit, Leiden, Arbeit, Festtage, Vaterland nennen sich die fünf Bilder, die das Volksleben in der Spanne zwischen Franzosenzeit und Gottharddurchstich schildern. Die Fryburger zeigen in ihren vierundzwanzig «Scènes fribourgeoises» von Paul Bondallaz mit Musik von

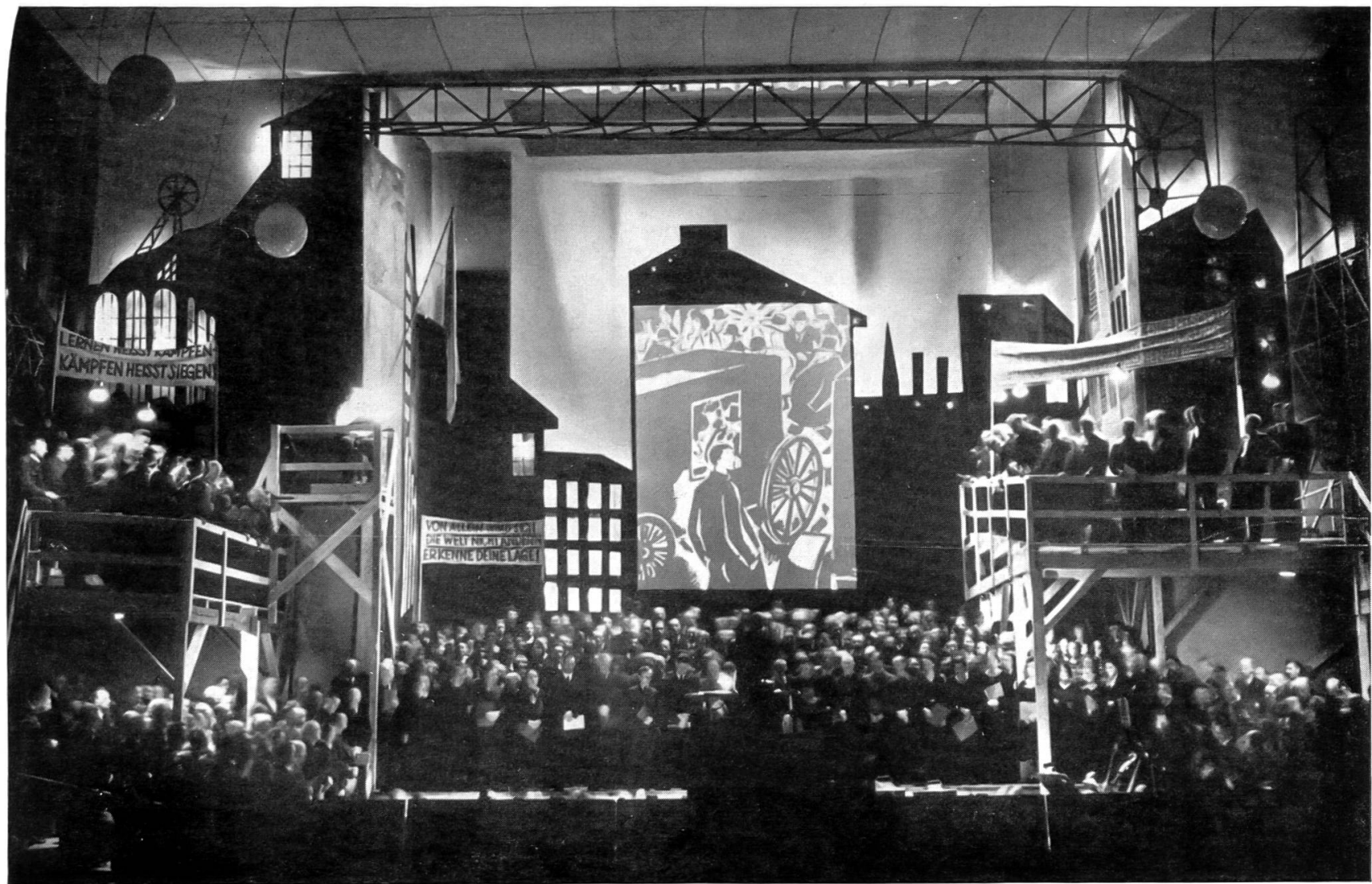
Joseph Bovet, Glauben, Bräuche, Lieder und Tänze ihres Kantons. Die Appenzeller künden ihr Volksleben in der Bilderreihe «Mer sönd halt Appezöller» von Restoni Räss. Im Basel-Stadt-Spiel «Underem Lällekeenig» von Fritz Knuchel mit Musik von Hans Haug brechen als Naturgewalten aus der Tiefe Greif, Leu und Wilder Mann hervor. Naturdämonen umtanzen sie. Die Erscheinung des ‚Tod von Basel‘ vertreibt die Spukgestalten. Mit seinem Riesenschatten auf der Rückwand steht der Tod auf dem obersten Treppenabsatz, indes an ihm vorbei Gestalten der Basler Totentänze in die Tiefe steigen. Die Mutter tritt dem Tode entgegen. Eine neue Melodie erwacht. Die Jugend stürmt über die Bretter. Die alten Meckerer werfen erschrocken die Hände. Ehre Einwürfe werden von der Jugend fröhlich aufgefangen. Eine Schnitzelbank endet das Bild in baslerisch-froher Laune. Ein zweites Bild zeigt, wie die Basler die Arbeitslosigkeit durch den Arbeitsrappen bekämpfen, in einem dritten sind Geld und Gott einander gegenübergestellt in den Sinnbildern der Mustermesse und der Münsterkonzerte. Das vierte Bild mit dem Morgenstreich zeigt den Stadt-Staat im Spiegel der Narrenfreiheit. Die Basler hatten die Zürcher Bühne in der Musterhalle aufgebaut: so konnten sie in Zürich mit einem von Oskar Wälterlin wohlvorbereiteten Spiel glänzen.

Geschichte ist in den Ausstellungsspielen nur ausnahmsweise einmal, am breitausladendsten in «Hie Schaffhausen» dargestellt. Der Wunsch, lebendiges Ausstellungsgut der Gegenwart zu zeigen, führt zwangsläufig zum Bilderspiel. Alle versuchen, auf der dekorationslosen Treppen- und Podienbühne der Festhalle zurechtzukommen. Die Appenzeller stellen ein paar Tannen und ein Holzkreuz auf. Die Tessiner malen linear und flächig gehaltene Tessiner Landschaften auf hohe Wände. Die Schaffhauser rüsten im Spiel allmählich eine reichgegliederte Szene auf. Die Freiburger und Basler kommen wie das «Wettspiel» ohne Zutaten aus. Neue Inhalte — bäuerliches und städtisches kulturelles Streben — überall, aber keine neue Formen künden sich an. Einen Ausgleich zwischen ‚Drama‘ und ‚Festspiel‘, zwischen folgerichtig entwickelter Handlung und loser Bilderreihe versucht nur das Aargauer Spiel. Alle andern Aufführungen sind Revuen, denen der rote Faden irgend einer Handlung völlig fehlt. Welti versucht wenigstens

zeitlose Kräfte den zeitbedingten Geschichtsbildern gegenüberzustellen und so im Fliessenden das Dauernde aufzuweisen. Immerhin: mit den Landesspielen der Kantone ist als Sonderform das Ausstellungsspiel entstanden, das darzustellen ermöglicht, was in Hallen nicht ‚ausgestellt‘ werden könnte.

Die Eidgenössischen Spiele.

Schwyz ist bisher der einzige Ort, in dem die Eidgenossenschaft im Rahmen schweizerischer Staatsfeiern Festspiele darstellen liess. Am 20. Juni 1890 hatte die Bundesversammlung beschlossen, die Sechshundertjahrfeier der Gründung des Bundes in der Urschweiz zu begehen. Schwyz hatte der Eidgenossenschaft den Namen gegeben. Schwyzer sind als die eigentlichen Gründer des Bundes anzusprechen. In Schwyz sind die ältesten Bundesurkunden erhalten. Schwyz hatte seit den fünfziger Jahren besondere Erfahrungen auf dem Gebiet des Freilichttheaters. Man hatte mit politischen Fasnachtsspielen begonnen und war allmählich zum vaterländischen Spiel weitergeschritten. Aus dieser Ueberlieferung heraus brachten die Schwyzer ihre Vorschläge. Der Deutschlehrer am Gymnasium, Anton Dominik Bommer, legt seinen Entwurf der Eidgenössischen Kommission vor, der mit andern Conrad Ferdinand Meyer und Pfarrer Heinrich Weber angehörten. Die Enttäuschung war nicht gering und man beauftragte Adolf Frey, den Dozenten für deutsche Literatur an der Zürcher Hochschule, mit der Abfassung eines kunstgerechteren Spiels. Bundesschwur, Morgarten, Laupenstreit, Ankunft der Leiche Winkelrieds in Stans, Bundesschwur in Truns, Wengi, Pestalozzi in Stans waren die sieben Szenen. Aber nun entbrannte der Kampf. Die Schwyzer drohten, ‚wenn man ihren Text nicht annehme, so werde sich die ganze Japanesen-Gesellschaft zurückziehen und sich in keiner Weise am Festspiel beteiligen‘. Ihre zielbewusste Haltung entschied den Streit zwischen ‚Literatur‘ und ‚Theater‘. Im Vorspiel suchen Jäger, Hirten und Fischer eine neue Heimat. Auf einem Felsen erscheint die Freiheit, umgeben von den Figuren Ordnung, Recht, Arbeit und Genuss. Und die Einwanderer bleiben. In der ersten Szene treten die ersten Eidgenossen nach der Botschaft vom Tode Rudolfs zum Bund zusammen. Als Zwischenspiel zeigt sich von Gesängen begleitet das ‚lebende Bild‘ von Tells Schuss in Altdorf. In der zweiten Szene kommen die Sieger von Morgarten



Zürich 1938. Arbeiter-Festspiel «Jemand» vor Gericht. Chorwerk von Hans Saal.



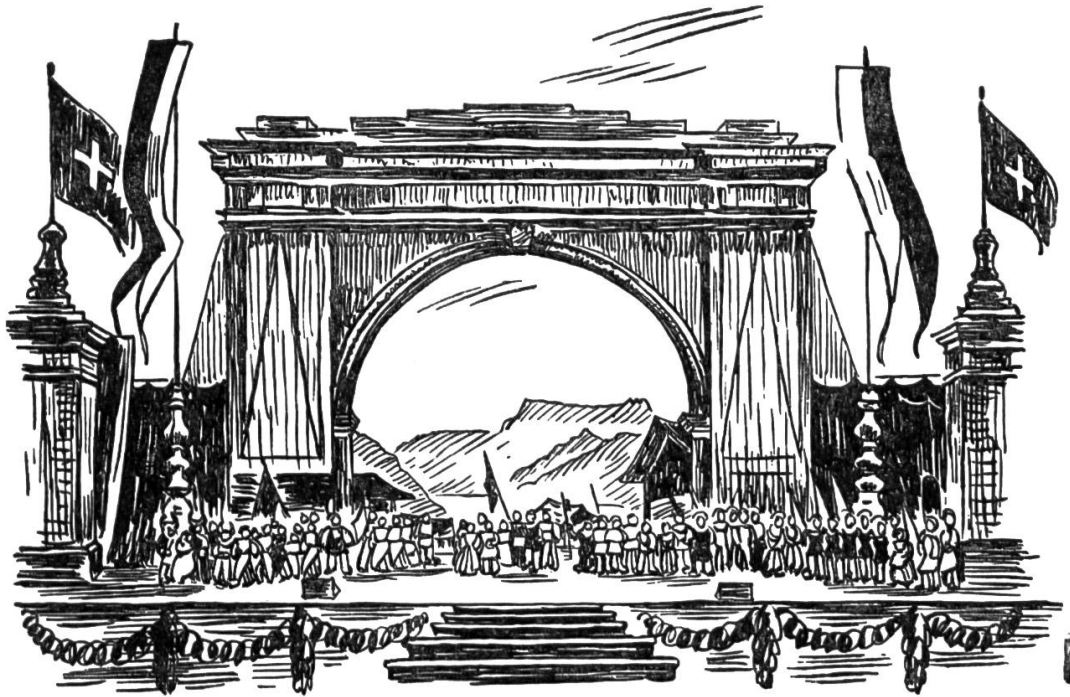
Zürich. «Das eidgenössische Wettspiel» von Edwin Arnet. Offizielles Festspiel der Landesausstellung 1939 in der Festhalle. IV. Akt: Bau des Landsgemeinderings.

zur Erneuerung des Schwurs nach Brunnen (,erste Dimension': Geschichte); auf der Hinterbühne erscheint als ,lebendes Bild' der Rütlichschwur (,zweite Dimension': Mythos); vor der Bühne fährt ein Schiff mit der Schweizerjugend in den Kantonstrachten vorüber; sie singen «Von Ferne sei herzlich gegrüsset», (,dritte Dimension': Gegenwart). Im nächsten Zwischenspiel folgt als lebendes Bild Winkelrieds Tod. Die dritte Szene zeigt zuerst den Uebermut der Burgunder im Lager vor Murten und hernach das Gebet der Eidgenossen vor der Schlacht. Die vierte Szene zeigt Bruder Klaus auf der Tagsatzung in Stans und hernach im ,lebenden Bild' Schultheiss Wengi, die fünfte Pestalozzi in Stans. Im Nachspiel «An der Bundesfeier in Schwyz» grüsst der Prolog ,die Edlen, die den Bund gegründet' und ,die Lebenden, die wie ein Heereszug erscheinen'. Wenn der Vorhang aufgeht, wird im Hintergrund Mutter Helvetia sichtbar, ,umgeben von allegorischen Figuren, welche schweizerische Landesteile, Städte, Ströme, Zustände darstellen. Sämtliche Personen aus den bisherigen Teilen des Festspiels — die dahingeschwundenen Geschlechter des Schweizer Volkes — vereinigen sich um Helvetia zu einer Massengruppe. Unter rauschender Musik zieht das Schweizer Volk der Neuzeit grüssend und huldigend im Festzug vor Helvetia . . . Ihm folgen die Schweizer Jugend und die Schweizer Berge, von Gnomen umringt'. Nach dem Schlusswort der Helvetia schwingen alle Gruppen ,in freudiger Bewegung Waffen, Fahnen, Tücher. Die Festmusik intoniert das Lied «Rufst du mein Vaterland», in das alle Gruppen und sämtliche (siebzehntausend) Zuschauer einstimmen'. ,Zehntausendstimmig erscholl der Beifallsruf zum Schlusse, das Schwenken der Hüte und Tücher wollte nimmer aufhören, eine Danksagung, wie sie noch nie so grossartig und aufrichtig erlebt worden. Und sie war treu verdient. Erhebender nicht und auch nicht prächtiger hätte dem Vaterlande zu seinem Jubeltage gehuldigt werden können . . . ' Das war die Stimme des Volkes. Adolf Frey gab ,rationale Historie'. Schwyz gab ,Historie sub specie aeternitatis'. Frey schrieb die besseren Verse. Schwyz schrieb ein ,sakrales Staatsspiel', wie seine ,Dreidimensionalität' beweist. Das Schwyzer Spiel war altmodisch, aber zeitloser in der Form, Freys Werk ist anno 1891 moderner, in seiner rein stofflichen Historienmalerei aber zeitbedingter und für eine Festaufführung des Volkes zu schwunglos und zu diesseitig.

Die entscheidenden Festspiele der Zukunft, Carl Albrecht Bernoullis «Sankt Jakob», Edwin Arnets «Wettspiel», Denis de Rougemonts «Nicolas de Flue» knüpfen nicht an Adolf Freys, sondern ans ‚primitive‘ Schwyzer Bundesfeierspiel an, in dem jene höhere Welt noch lebt, die die folgenden Geschlechter sich erst wieder aufbauen müssen.

Fastnachtsspiele und Staatsspiele werden in Schwyz auch in der Folgezeit wieder aufgeführt. Als die Japanesen 1907 die Fünfzigjahrfeier ihrer Gesellschaft begingen, schrieb Seminardirektor Jakob Grüninger ein ‚einheitlich dramatisches Werk mit literarischem Wert‘ «Das Glück in der Heimat». Die Fastnachtsfreude ist ins Vorspiel verbannt und in mundartliche Zwischenspiele, die Pfarrer Martin Marty schrieb. Geschildert wird Divicos Zug nach Gallien, seine Niederlage und die Rückkehr der Helvetier in die ger zwei Chöre vertont, die im Japanesen-Archiv erhalten sind. verlassene Heimat. Othmar Schoeck hatte als Einundzwanzigjähriger Nach dem ersten Weltkrieg schreibt der Luzerner Peter Halter für die Schwyzer ein Friedensspiel. Es zeichnet die friedliche Schau der Berner Landesausstellung nach, die Kriegserklärung, den Aufbruch der Truppen an die Grenzen, erinnert mit Humor an die Käse- und Brotkarten und preist in machtvollen Chören den Frieden. Die Jungen sind begeistert. Die Alten haben ihre üblichen tausend Bedenken. Ihre Unentschlossenheit trägt den schönen Plan zu Grabe. Zur Archivweihe am ersten August 1936 spielten die Japanesen — die Schwyzer Freilichtspielleute nennen sich so nach einem ihrer ersten Spiele, «Die Schweiz in Japan» von 1863 — «Die erste Schwyzer Landsgemeinde» von Paul Styger. Die Aufführung war der Auftakt zur Sechshundertfünfzigjahrfeier des Bundes im Sommer 1941.

Die Frage, ob eine Staatsfeier mitten im zweiten Weltkrieg verantwortet werden dürfe, wurde in Bern und Schwyz eingehend geprüft. ‚Der Entschluss zur Durchführung der Feier ist damals nicht trotz, sondern gerade wegen der Arglist der Zeit zustande gekommen‘, meldet das Bundesfeierbuch, ‚bot sich doch Gelegenheit, einmal nicht mit Notverordnungen, Kriegsvorschriften und neuen Steuern, sondern mit anschaulich und hinreissend gestalteter Schweizer Geschichte den Eidgenossen zu zeigen, nicht nur, was es kostet, die Schweiz zu erhalten, sondern auch, was es kosten würde, sie zu verlieren . . . Von Anfang an war klar, dass die Feier kei-



Bühne zum Bundesfeierspiel in Schwyz 1891.

nesfalls zu einem «Fest» erniedrigt werden dürfe. Es war weder Zufall noch eine Marotte des Ausdrucks, dass der Raum, der für die Bundesfeier hergerichtet wurde, nicht Festplatz, sondern Feierstätte hiess. Dem Wort und der Sache nach verpönt waren auch Festhütte, Triumphbogen, Brillantfeuerwerk, Vergnügungspark, Bankette, Tanzanlässe.

Schwyz erwartete für die Bundesfeier 15 — 20,000 Besucher. Für jede der 18 geplanten Aufführungen an den Samstagen und Sonntagen im August und September sah es mindestens 4000 Sitz- und 2000 Stehplätze vor, eine Voraussicht, die sich bestätigte. Die Aufführungen waren in der Folge durchschnittlich von über 5300 Personen besucht. Caesar von Arx knüpft in seinem Bundesfeierspiel zwar nicht an den Geist, aber doch an die Technik des Schweizer Spiels von 1891 an. An Stelle der fünf historischen Bilder treten drei: Gründung 1291, Wende 1481, Bewährung 1941. Der Dichter setzt seine drei Geschichtsszenen, die im Freilicht zur Aufführung kommen werden, in eine ‚schweizerische Landestube‘ mit einem Herd auf der einen und einem Kreuz an der Wand auf der andern Seite. Auf einem ‚pultförmlichen Tisch‘ liegt die Schweizer Chronik. An drei Tischen sitzen drei Akte lang die Eidgenossen und wirken damit noch kleiner, als sie auf der Freilichtbühne ohnehin aussehen. Architekt Hans Hofmann, der Erbauer der Zürcher Landesausstellung, findet eine Bühnenlösung, die dem Dichter und

den Spielerfordernissen gerecht wird. Die Feierstätte besteht aus zwei Teilen, aus der Fahnenhalle und dem Freilichttheater. Aus Holz und Granit. Aus dem ‚Hügel‘ hinter der ‚Landesstube‘ wird eine Galerie, die den Spiel- und Zuschauerraum von drei Seiten umfasst, indes die Fahnenhalle die vierte Seite umschliesst. Die Bühne ist zwischen den Beleuchtungstürmen sechzig Meter breit, die Akustik so gut, dass auf die eingebauten Lautsprecher verzichtet werden kann. Das Blasorchester ist, was klanglich kein Vorteil war, zwischen Galerie und Szenenrückwand aufgestellt. Aus dem «Kreuz an der Wand» wird ein den ganzen Raum überragendes Holzkreuz als christliches und eidgenössisches Wahrzeichen des Bundes. Da kein Vordervorhang angebracht ist und das Spielbild auch nicht aus der Dunkelheit herauswachsen kann, weil die Aufführung noch im Tageslicht beginnt, treten die Spieler von allen Seiten auf und bringen damit Farbe und Bewegung ins Spiel um die Wirtshaustische. Die Kostümierung ist, um Gruppen und Handlungen auf weite Distanzen verständlicher zu machen, im ersten und zweiten Teil auf heraldische Farben abgestimmt.

Aus dem feierlichen Musik-Vorspiel erklingt der Chor «In Nomine Domini». Das Herdfeuer wird entzündet. Die Vertreter der drei Länder sitzen um die drei Tische und hören zu, wie der Pfarrer von Schwyz aus der Chronik, dem Weissen Buch von Sarnen liest. Bald fahren sie zustimmend, bald schimpfend dazwischen. Sie geraten über den Wert der Bundesbriefe in Streit und versöhnen sich schliesslich im Gedanken, dass die Briefe solange bestehen, als sie ihre Freiheiten kämpfend zu verteidigen bereit sind. Bis dahin klingt eine altertümelnde mittelhochdeutsche Prosa. Auf einmal geht die Chroniklesung in direkte Handlung über. Drei Männer erzählen, was sie von den Vögten Leides erfuhren, erzählen es in jenen hochdeutschen und gereimten Knittelversen, die schon im Aarauer Spiel von 1924 standen. Und siehe: die Verse klingen wuchtig und einprägsam. Tell tritt in die Stube und erzählt in den ‚Aarauer Versen‘ vom Sprung aus dem Schiff und vom Schuss in der hohlen Gasse, um schliesslich, wie im Alten Urner Spiel, den Schwur vorzusprechen. Während der Siegelung des Bundesbriefes klingt es aus der Ferne «O userwählte Eidgnosschaft». Das Musikzwischenpiel führt aus der feierlichen Stimmung des ersten in den lockern Landsknechteübermut des zwei-



Bruder Klaus bringt den Frauen das Feuer wieder, das sie im Herd verlöschen liessen. Aus dem zweiten Akt des Bundesfeierspiels 1941. Schwyz.

ten Aktes hinüber. Gemessenen Schrittes nahen die Vertreter der Acht alten Orte. Der Chronist liest vom Burgunderkrieg, vom Sieg der Eidgenossen, von der reichen Beute. Der entstandene Streit wird unterbrochen vom Aufzug der fremden Gesandten. Die stolzen Schweizer erheben sich nicht von ihren Sitzen. Aufs neue entbrennt der Zank. Die Jungen werfen den Alten das Pensionennehmen vor: ‚Wend ihr deheim Pensionen nit Ion, so wend wir hinaus auf Beute gon‘. Sie brechen auf zum Zug nach Savoyen. Noch mehr geraten Städter und Länder aneinander. Es geht um die Aufnahme von Fryburg und Solothurn in den Bund. Die Waffen blitzen. Bruder Klaus tritt dazwischen. Die hoffärtigen Frauen haben das Herdfeuer erlöschen lassen. Klaus bringt es wieder. Das Gloria klingt. Die Musik geht über in Kriegsgeschrei. Dritter Akt. Die Armee marschiert auf den rückwärtigen Galerien auf. An den Tischen sitzen die Männer von heute. ‚Eine verarmte

Schweiz , das ist das Ende'. ‚Das ist der Anfang einer neuen Eidgenossenschaft' tönt es bestimmt aus dem Mund der Landesmutter; ‚Gesegnet die Not, die uns zurückführt zu den Quellen des Bundes'. Die Männer schöpfen Mut. ‚Ein 1798 gibt es für uns nicht wieder'. Den Kleingläubigen, die an der Kraft des Schweizer Soldaten zweifeln, tritt Tell, ‚jetzt Wachtmeister in einer Territorialkompagnie' entgegen. Wie im Aarauer Spiel wird das ‚Rufst du mein Vaterland' im Chor gesprochen. Dem jungen Soldaten, der keine rechte Aufgabe vor sich sieht, antwortet ‚ein würdiger Greis, in dem der Zuschauer Henri Dunant' erkennt. Die Fahnen mit dem weissen und dem roten Kreuz werden an den Türmen entfaltet: ‚Hie Eidgenoss — hie Leidgenoss. Jene steht unter dem Schutz der Welt, diese zu schützen ist unsere Pflicht'. Die Jugend marschirt singend auf die Galerien. Mit brennenden Fackeln. Das Volk von 1291 und 1481 vereint sich mit dem Volk von heute zur Erneuerung des Schwurs. — Das Spiel war nur ein Teil der Gesamtfeier.

I. RÜTLI

II. SCHWYZ

III. RÜTLI

Vorfeier	Hauptfeier							Nachfeier
	A	B					C	
	Gottes-Dienst	Staats-Feier					Gottes-Dienst	
Nacht		1.	2.	3.	4.	5.		Tag
	In der Pfarrkirche Schwyz für die Ur-schweiz	Empfang auf der Felerstätte	Kunstwerke	Armee	Staat	Feler-spiel	Felerstätte : kathol., Archiv-matte : reform. für alle Schweizer	
Zeichen :								
Feuer Stafetten-läufer	Pontifikal-Amt	Hissen der Kantons- und Schweizer fahnen	Über-gabe Malerei Plastik	Flieger Défilé Armee-spiel	Feuer	Theater	Messe — Gebet	Schwur
Wort :								
Land-ammann von Uri	Predigt	Landam-mann von Schwyz	Drei Reden	General	Bot-schaft des Bundes-rates	Dichter Kompo-nist	Predigten	Bundes-präsi-dent

Den Gesamtrahmen bilden die beiden Staatsakte auf dem Rütli. Die geweihte Stätte bildet zu allen Zeiten Anfang und Ende unseres Staatswesens. Das Rütli ist der reale und geistige Raum des Schwurs und damit die Mitte der Eidgenossenschaft. Inmitten der Urschweiz standen die Männer zum Schwur zusammen, unter freiem Himmel, im Angesicht des dreieinigen Gottes, den sie durch ihre drei erhobenen Schwurfinger als Zeugen und Bundesgenossen ‚beschworen‘. Die Eidgenossenschaft beruht auf keinem Mythos, sondern auf einer christlichen Realität. Auf dem Rütli ist vor 650 Jahren das heilige Feuer der Eidgenossenschaft entzündet worden: hier ist es zur Jahrhundertfeier in einem festlichen Zeremoniell wirklich entfacht und von Stafettenläufern in alle Kantonshauptorte und in manchen Kantonen in alle Gemeinden getragen worden. Deutete die nächtliche Entzündung des Feuers darauf, dass der erste Bund vor den Augen der Welt verborgen begründet wurde, so treten am zweiten August Behörden und Volk am hellichten Tage aller Welt sichtbar, aller Welt hörbar auf dem Rütli zusammen. Friedrich Schillers Rütli-Szene aus dem «Tell» wird Auftakt zur Erneuerung des Schwurs aller Eidgenossen.

Die Feier in Schwyz umfasst sieben Staatsakte. Zwei Gottesdienste, die den religiösen Rahmen bilden, sind Anfang und Ende und erinnern daran, dass der älteste Bundesbrief mit der Anrufung Gottes beginnt („In nomine Domini“) und endet („Diese Vereinbarungen sollen mit Gottes Hilfe ewig dauern“). Zwischen den Gottesdiensten stehen fünf weltliche Staatsakte.

Der Empfang. Volk und Behörden ergreifen Besitz von der Feierstätte. Sie durchschreiten das Dorf mit den Familienfahnen an den Häusern. Sie durchschreiten die Halle mit den Gemeindefahnen. Sie sind Zeugen des Hissens der Hoheitszeichen der Kantone und des Bundes.

Die Uebergabe der Kunstdenkmäler vor und im Bundesbriefarchiv werden zum beglückenden Zeugnis eidgenössischen Kulturwillens. Wie das Bundesfeierspiel beschwören sie drei Zeitalter und drei Grundkräfte: das Wandbild von Walter Clenin in der Haupthalle die Bundesgründung auf dem Rütli, das Wandbild von Maurice Barraud in der Treppenhalle Bruder Klaus, den Versöhner streitender Brüder, das Standbild von Hans Brandenberger vor

dem Archiv den Wehrmann von heute, der zu jeder Zeit bereit ist, für das Land Gut und Leben einzusetzen.

Das Défilé vor dem Bundesbriefarchiv deutet an, was das Schweizer Volk zu allen Zeiten mit der Waffe in der Hand verteidigen wird: das Recht auf jene Freiheit und Unabhängigkeit, die die Jahrhunderte alten Dokumente und Siegel von Geschlecht zu Geschlecht verbriefen.

Das Bundesfeuer wird von den Schwyzer Stafettenläufern auf den Hauptplatz getragen, von dem aus das ganze Volk durch den Rundspruch die Botschaft des Bundesrates mithört. In allen Kantonshauptorten wird mit der Rütlifackel das Bundesfeuer entzündet.

Dass ein Volksspiel Höhepunkt einer Staatsfeier werden kann, bei der Bundespräsident und gemeiner Mann auf den gleichen lehnlosen Bänken zusehen, ist nur in einem Volksstaat denkbar.

d. Spiele des bürgerlichen Festkreises.

Im ‚Bürgerlichen Festkreis‘ fassen wir die Spiele der Berufsstände, der eidgenössischen Vereine und Ausstellungen zusammen. Fast alle diese Werke strömen aus dem engen Bereich der Berufs- oder Vereinsziele hinaus ins Politische wie die Arbeiterspiele oder ins Vaterländische wie die Vereinsfestspiele der Sänger, Schützen und Turner und die Landesausstellungsspiele.

Festspiele der Berufsstände.

Bauern. Die eindrucklichsten berufsständischen Veranstaltungen verdanken wir den schweizerischen Trachtenfesten in Genf, Altdorf, Rorschach, Rigi, Zürich, Schwyz und Rütli. Die alle zwei Jahre stattfindenden Trachtenfeste werden stets zu glänzenden Manifestationen unseres Bauernstandes. Volksliedvorträge wechseln mit Aufführungen von Volkstänzen und Volksbräuchen. Grossartige Farbakkorde schaffen die Trachten. Auf dem Rütli spielten 1941 die ‚Tallüt vo Schwyz‘ das Alte Urner Spiel vom Tell in der heutigen bäuerlichen Werktagstracht. Wundersam klangen Heute und Einst, Wirklichkeit und Illusion ineinander und man fühlte: Tell lebt mitten unter uns wie einst und immer. Alle Elemente des Spiels sind im Trachtenvolk echt wie kaum irgendwo vorhanden — zu Spielhandlungen sind sie bisher nur in dörflichen und regionalen Kreisen verschmolzen worden wie 1934 in Mett-

menstetten. Heinrich Waldvogel setzte das Trachtenvolk ins Ende des 18. Jahrhunderts zurück und liess die Bauern gegen das Stadtregiment die Freiheit erkämpfen. Es endet mit der Errichtung des Freiheitsbaumes.

B ü r g e r. Die Festspiele der bürgerlichen Berufverbände spiegeln während Jahrzehnten Behaglichkeit und Wohlergehen. Gottfried Kellers einziges Festspiel «Die Johannisnacht» wurde 1876 zur Becherweihe der zürcherischen Zunftgesellschaft zur Schmieden geschrieben. Zur Geisterstunde versammeln sich Zunftmitglieder vergangener Jahrhunderte, erzählen von ihrem Leben und Sterben und trinken erfreut aus dem neuen Zunftbecher. Wie durch die Heroldsprüche des Alten Urner Spiels vom Tell geistert die ganze eidgenössische Geschichte durch die Zunftsprüche Gottfried Kellers.

Ich trink's euch zu — mich dünkt, die Glieder
Durchströmt ein Hauch des Lebens wieder!

Carl Albrecht Bernoulli hat «Die Johannisnacht» 1919 in sein Gottfried-Keller-Spiel übernommen und ihm damit eine neue Aufführung beschert. Im gleichen Jahre schrieb er in Basler Mundart zur Fünfzig-Jahrfeier des Schweizerischen Buchdruckervereins die «Streickbrecher». Wenigstens im Titel wetterleuchten die politischen Kämpfe der Zeit. Im Spiel erscheinen Basler Buchdrucker der Humanistenzeit und beglückwünschen die Nachfahren zu ihren Fortschritten. Auch Leopold Hess beschwört den Geist der Ahnen, um mit «Christoph Froschauer» in anmutig gereimten Versen den Neubau der Kunstanstalt Orell Füssli zu feiern. In Le Locle haben die Uhrmacher 1941 mit dem Festspiel «Daniel Jean-Richard» von Jean Pallaton und Marcel Dubois den Gründer der Uhrenindustrie in den Neuenburger Dörfern geehrt. Die Eisenbahner priesen in ihrem Bilderspiel «Die Räder rollen» von Otto Schaufelberger die fabelhafte Verkehrsentwicklung von der Gotthardpost zur Gotthardbahn. Gruppen aus allen Landesteilen haben sich zusammengetan und an der Aufführung in der Festhalle der Zürcher Landesausstellung mit ihrem Monsterspiel weit über Mitternacht hinaus zu singen und zu mimen gehabt. In S a n k t G a l l e n feierte der Gewerbeverband 1935 sein hundertjähriges Bestehen mit Werner Johannes Guggenheims «Der neue Bund». Im Stadtpark stand von Linden und Pappeln überragt die Architekturszene. Stufen führen

auf die fünfunddreissig Meter breite Unterbühne, seitliche Treppen auf ein Mittelpodium, dessen drei nahe beieinander liegenden Türen die Szenenwand durchstossen. Auf den Zinnen der Mauer befindet sich die Oberbühne für die Erscheinungen der alten Eidgenossen. Die Gruppen Meister und Gesellen, Herren und Unternehmer, Arbeiter, Bauern sehen nur ihre eigenen Nöte und Wünsche. Jeder steht auf gegen jeden. Die Ordner als Vertreter einer entseelten Bürokratie vermögen die Gegensätze nicht mehr zu überbrücken. Sie setzen Macht gegen Recht. Der Kampf entbrennt. Alle menschlichen Werte drohen vernichtet zu werden. Was in den Kämpfen der selbstsüchtigen Gruppen zugrunde geht, empfinden am tiefsten die Frauen. Die Toten fielen nicht als Helden, sondern als Opfer blinder Parteiung. Die Jugend ruft zu Besinnung und Umkehr. Der Jüngling beschwört den ewig jungen Geist der Eidgenossenschaft: Tell, den Helden der Tat, Winkelried, den Helden des Opfers, Bruder Klaus, den Heiligen Gottes, Wengi, den Helden der Versöhnung, die Männer von 1798 beschwören das Gespenst des Zusammenbruchs, Pestalozzi weist den Weg der alle Gegensätze umspannenden Liebe und Güte. Die Beschwörung der guten Kräfte hilft die Not überwinden. Die versöhnten Gegner schwören den Schwur des neuen Bundes, den über die Jahrhunderte hinweg Tell vorspricht. Das ist die Botschaft des Spiels: das Heil kommt nicht aus irgend einer Fremde, es kommt auch nicht von den buntkostümierten Helden der alten Geschichte, sondern aus dem Ideengut, das sie für alle Zeit und also auch für uns verkörpern und das im Herzen jedes Eidgenossen lebt, wenn er nur die Gnade hat in sich selber hineinzuhorchen. Dialoge, Sprechchor, Singchor, Musik halten sich wie in wenigen Festspielen glücklich die Wage. Zeitgenossen und Ahnen werden als wirkende Kräfte unseres Staatswesens empfunden und damit ins Sinnbildliche und Gültige erhoben.

A r b e i t e r. Das Arbeitertheater ist fast immer sozialistisches Parteitheater. Gedanken und Formen strömen ihm allemal aus fremden Ideologien und fremden Formen zu. Nichts ist die Heimat, alles die ‚Welt‘. Das « *W e l t g e s i c h t* » von Erwin Brüllmann mit der Musik von Werner Wehrli, Kreuzlingen 1930, nennt sich ‚Bühnenkantate für darstellende Figuren, Chöre und Orchester‘ und ist eine Allegorie mit melodramatisch begleiteten Sprech-

chören und gelegentlich eingestreuten Chorliedern. In Bern wurde 1930 « V ö l k e r f r e i h e i t » von Alfred Fankhauser anlässlich eines Arbeiter-Sängerfestes aufgeführt. Vier Bilder. Die Aufrichtung des Klassenstaates zeigt das erste, in dem die Kirche die Rolle der ‚falschen Tröster‘ spielt. Die bürgerliche Revolution bringt die ‚neuen Mächtigen‘ ans Ruder, die nichts zu bieten haben als ‚freies Kaufen‘. Die proletarische Revolution beschwört Pestalozzi, den ‚Genius der Gütigen‘, Karl Marx, den ‚Führer der Hasenden‘, Rosa Luxemburg, den ‚Genius aller Mütter der Erde‘. Mit ihnen erringt die Revolution den Sieg. ‚Neue Welt, befreites Volk‘ heisst das Schlussbild. Landleute, Industriearbeiter und geistig Schaffende bringen die Früchte ihrer Arbeit und sprechen im Chor:

‚Unsere Hände, unsere Gedanken schaffen.

Unsere Werke kreisen, ein Strom des Segens,
rings in den Landen, wir tauschen die Güter; wir handeln;
Ueberfluss ist nirgends, und nirgends Mangel.’

Sprech- und Bewegungschöre in roten Gewändern beherrschen die Szene. Die Gesänge werden im Orchester gesungen. Das Ganze wirkt als szenisches Oratorium. « F l a m m e n d e r F r e i h e i t » von Otto Zimmermann wurde 1934 auf der Allmend in Luzern anlässlich eines Arbeiterturnfestes aufgeführt. Gespielt wurde in der Arena des Sportplatzes. Auf drei Seiten stand dichtgedrängt das zuschauende Volk. Auch hier herrschen Bewegungs- und Sprechchöre. Paukenwirbel und Fanfaren. Scheinwerfer sprühen ihr Licht auf Menschenknäuel. Sie erheben sich. Sie sondern sich zu Gruppen. Sie drängen kämpfend aufeinander ein, bis Posaunen das Nahen der Lichtbringer künden. Fakeltanz um die mächtig auflohende Flamme der Freiheit. Ein Gewaltherrscher im Kostüm Neros naht mit seinem Gefolge. Gladiatorenkämpfe versinnbildlichen die Macht. Die Masse schreit: ‚Es herrsche die Gewalt! Löscht aus die Flammen!‘ Der Schluss feiert die Ueberwindung der Gewalt durch die Flamme der Freiheit. Was Emile Jacques-Dalcroze als Mittel musikalischer Erziehung begonnen hatte, ist auf manchen Umwegen zum Mittel proletarischer Agitation geworden, die hier ausnahmsweise nicht unschweizerisch klingt und aus der Heimerde heraus aller Welt Friede und Freude bringen möchte.



Jemand vor Gericht. Holzschnitt aus der «Passion eines Menschen»
von Frans Masereel.

Das Chorwerk «Jemand», das 1938 im Limmathaus Zürich von achthundert Arbeitern dargestellt wurde, nennt sich eine weltliche Kantate. Die Anregung dazu kommt von der 1918 entstandenen Holzschnittfolge «Die Passion eines Menschen» des Flamen Frans Masereel. Es ist der Leidensweg eines Armen vom Tage der unehelichen Geburt bis zum Augenblick, da er als Aufrührer an die Wand gestellt wird. Entscheidend ist etwas anderes. Die Passion des Menschen ist die Passion Christi, übertragen auf einen

Proletarier der Gegenwart. Schon in Fankhausers «Völkerfreiheit» waren ähnliche Parallelen angetönt. Hier sind sie zu Ende gedacht. Die Gleichsetzung klingt in zahlreichen Sprüchen direkt an die Bibel an. Ein paar Bibelzeilen setzen ein und proletarische Weisen des 20. Jahrhundert führen den begonnenen Satz zu Ende. Ein proletarisches Mysterium seltsamer Art: Sprecher ist der Evangelist. Richter ist Pilatus. ‚Jemand‘ ist Christus.

Sprecher: Da sie aber Jemand ergriffen hatten, stellten sie ihn vor ein Sondergericht. Und der Richter erhob sich und sagte:

Richter (Rezitativ): Wessen ist dieser Mensch angeklagt?

Sprecher: Da standen auf die falschen Zeugen im Saal und riefen:

Chor: Er hat gesagt, dass die armen Leute nicht mehr arm und die reichen nicht mehr reich sein dürfen!

Sprecher: Und der Richter wandte sich an Jemand und fragte:

Richter (Rezitativ): Hast du das gesagt?

Sprecher: Jemand aber schwieg.

Chöre: Er schweigt? Was soll das bedeuten? Was will er verbergen? Es geht um sein Leben, es geht um seinen Kopf!

Sprecher: Da erhob sich der Ankläger und sagte:

Ankläger (Rezitativ): Angeklagter, gehörst du einer Partei an?

Sprecher: Jemand aber antwortete:

Stimme: Ich bin geboren und in die Welt gekommen, dass ich die Wahrheit sagen soll.

Sprecher: Da fragte der Richter:

Richter (Rezitativ): Was ist die Wahrheit?

Sprechchor: Das, was nicht in euren Zeitungen steht!

Das, was nicht von euren Kanzeln gepredigt werden darf.

Das, was nicht in euren Schulen gelehrt wird.

Das, was nicht von euren Richtern erkannt werden darf.

Das, wovon die Herrschenden zittern

Und das, wofür wir kämpfen und um dessentwillen man uns hier vor Gericht stellt.

Die kirchliche Lesung der Passion in der Karwoche ist genau übernommen. In der kirchlichen Feier ist die Stimme des Evangelisten berechtigt, weil ein heiliger, unantastbarer Bericht wörtlich wiedergegeben werden soll. Was hier der Sprecher sagt, könnte ebenso gut mimisch dargestellt werden, da kein «Evangelium»

vorgetragen wird, sondern eine ‚weltliche Kantate‘ des Deutschen Hans Sahl. Der Vorleser, Heinrich Gretler, las die verbindenden Texte. Die Chöre klingen, wie in fast allen Werken der Arbeiter-spiele, an Bert Brechts «Dreigroschenoper» an. Im Schlusschor schwingen Töne der Internationale mit. Regie führte Hans Zimmermann vom Stadttheater. Das Bühnenbild schufen Robert Furrer und Wolfgang Roth. Helle Fenster leuchten aus den schwarzen Schattenrissen der Häuser und Fabrikhallen und auf einer Hauswand in der Mitte erschienen riesig vergrössert die Holzschnitte Frans Masereels. Ausklingt das Werk im Chor:

‚Rettet den Menschen, rettet den Menschen,
Rettet die Welt vor der Barbarei!

In der Festhalle wurde im August 1939 die ‚Dramatische Erzählung‘ «Der neue Columbus» von Albert Ehrismann und Kurt Früh mit eindrucksvoller Musik von Huldreich Georg Früh und siebenhundert Arbeiter-Darstellern aufgeführt. Das Schiff des neuen Columbus segelt hinaus aufs Weltmeer. Es hat die Heimat verlassen und steuert neuen Zielen zu. Welchen Zielen? Niemand weiss es. Der Dichter sagt es nicht. Der Arbeitsmann erfährt es nicht. Dröhnend verkündet der Chor: ‚Jagt den Unterschied aus der Welt! Dann habt ihr das Land, das allen gefällt.‘ Ist das der Weisheit letzter Schluss? So segelt das Schiff des neuen Columbus geradewegs ins Nichts. Das Spiel bricht plötzlich ab und der ‚Erzähler‘ verkündet:

‚Genossen! Hier steht still das
Spiel vom neuen Columbus. Dieses
Spiel handelt nicht von der Schweiz.
Es will ein Gleichnis sein des
Kampfes und des Opfers aller Einzelnen
in allen Völkern für ihre Menschenwürde
und für ihre Freiheit . . . ‘

«Der neue Columbus» ist mit seinem verzweifelten Schrei nach dem Paradies jenseits der Meere ein geradezu tragisch anmutendes Zeugnis der ungestillten Sehnsucht nach einem sinnvollen Leben in Alltag und Ewigkeit.

Soldaten. Es gibt zweierlei Soldatentheater: Schauspielgruppen, die das Einerlei des Alltags rings im Land mit Schwänken aufzuheitern versuchen und festliche Aufführungen von Sol-

daten, die die Aufgabe haben, Volk und Armee stärker zusammenzuschmieden. Die Schwänke gehen meistens von der alamanischen, die Festspiele von der welschen Schweiz aus. Schon während des ersten Weltkrieges hatten Soldaten «La gloire qui chante» von Gonzague de Reynold aufgeführt. Im Mai 1940 wurde das Werk von der Jura-Brigade neu einstudiert. Das Kriegslied ist die älteste Form schweizerischer Dichtkunst. Die alten Eidgenossen besingen Siege und Bündnisse, die welschen ihre Erlebnisse in fremden Kriegsdiensten. Im Winter 1917/18 sang Chérix in der Uniform eines roten Schweizers alte Lieder. Die Soldaten stimmten in die Kehrreime kräftig ein. Aus dem Einzelsänger war ein Chor geworden. Alte Schweizer Märsche wurden ausgegraben und von Blasmusiken der Armee gespielt. Nun schrieb Gonzague de Reynold eine Reihe von Dialogen, aus denen das Lied sich als Krönung ergab. Emil Lauber steuerte die begleitende Musik bei. Soldaten tauschten ihre feldgrauen Uniformen mit den Kriegergewändern vergangener Epochen und das Soldaten-Liederspiel «La gloire qui chante» war geboren. Im Herbst 1918 sollte die Spielfahrt beginnen. Die Grippe hat sie unterbunden. Endlich, im Frühjahr 1919, beginnt die Reise in Lausanne. Achtzig Aufführungen fanden in den Städten und Dörfern statt. Den Höhepunkt bildete eine Aufführung auf dem Rütli. Dem Vorspiel, in dem das Sempacher-Lied erklingt und eine Vision von Marignano erscheint, folgen fünf Bilder: ‚Le Service de France‘, ‚Les volontiers Gruyeriens‘, die 1792 zum Grenzschutz ausziehen, ‚La Bérésina‘, ‚Au bord du Rhyn‘ (1857 werden die schweizerischen Truppen aufgeboten im Neuenburgerhandel; Henri Frédéric Amiel komponiert das ‚Roulez tambours‘). Als die Unteroffiziere von Montreux «La gloire qui chante» 1921 wieder aufführten, schuf de Reynold zwei neue Bilder, die das Weltkriegserlebnis in der Fremde und in der Heimat schildern. ‚Le capitaine Junod‘ (1915) zeigt die kämpfende Schweiz im ersten Weltkrieg. Von zwölftausend Fremdenlegionären fielen achttausend Mann. ‚La Garde des frontières 1914 — 1918‘ ist die wachende Schweiz, die ihren Bluttribut in der Grippeepidemie zahlt. Das Spiel wurde 1940 zum dritten Mal aufgenommen. Ein Jahr darauf folgte «La cité sur la Montagne», ein Festspiel in der Art der allegorischen Dramen Calderons, das Werden, Wesen und Aufgaben der Schweiz durch

Soldaten darstellen liess. Auch dieses Spiel ist schon vor Jahren entstanden, aber erst im Bundesfeier-Jahr 1941 in neuer Fassung als ‚Botschaft der Armee an das Schweizer Volk‘ dargestellt worden, ein Mahnruf zur Einigkeit im Angesicht ringsum drohender Gefahr. Die Cité sur la Montagne ist der Staat im Bergland. Auf dem Gotthard werden die schwarze Ladina und der blonde Svizerus zu Adam und Eva der Schweiz und damit zu den Gründern der Cité. Die sich bekämpfenden Götter des Südens und Nordens, Merkur und Loke, überwindet Sankt Gotthard im Zeichen des Kreuzes. Gründung, Dorf, Stadt, Staat bezeichnen das Wachstum der Siedlung. Der zweite Akt, das Dorf, ist ein märchenhaftes Idyll: man geht zur Arbeit, man hütet die Herden, man bestaunt den Flitter der wandernden Krämer, man tanzt in den Feierabend hinein, man singt das Abendlied. Noch ruhen die Schalen des Daseins im ungestörten Gleichgewicht. Aber das Dorf wächst zur Stadt. Aus der Kapelle wird die Kathedrale. In der Landsgemeinde verwaltet das Volk sein Geschick. Fremde Gesandte werben um tüchtiges Kriegsvolk. Schwer drückt das Gold auf die eine Wagschale. Das Gleichgewicht ist gestört. Die Stadt ist gewachsen zum Mittelpunkt des Verkehrs, zum Umschlagplatz der Waren, zum Tempel der Geldwechsler. Unzufriedenheit führt zum Bürgerkrieg und droht das reichgewordene Gemeinwesen zur leichten Beute fremder Eroberer zu machen. Die Nähe des Krieges und das Blutopfer des Dichters Montfort, der die Zeichen der Vergangenheit versteht und das Kommende ahnt, weckt die Einsicht und die von den Bergen herabstürmenden Bauern retten den Bergstaat. Mag der Feind kommen. Das Volk ist stark in seiner Einigkeit. Das alles ist nicht so schwer verständlich, wie manche Kritiker es haben wollten. Aber es ist kein geschichtlicher Bilderbogen, den jeder von der Schulbank her kennt, sondern eine Allegorie der Entwicklung der Eidgenossenschaft. Gedanken werden zu sprechenden Gestalten. Es ist ein Mysterium des Gotthardstaates. Das Verständnis ist erschwert durch die barocke und pastose Farbpalette Alexandre Cingrias, die das Gedankengerüst des Dichters mehr verdunkelt als erhellt. In einem strengen, architektonischen Innenraum mit nur wenigen, andeutenden Requisiten wären Sinn und Sendung der Dichtung klarer und damit wirksamer zu gestalten gewesen. Und endlich: die berühmten Sprachkennt-

nisse der Eidgenossen in allen Ehren; die Alamannen verstehen ihr Deutsch eben doch besser als ihr oft kümmerliches Schulfranzösisch. Lassen wir die nächste ‚Botschaft der Armee ans Schweizer Volk‘ in allen Schweizer Sprachen erklingen.

Festspiele der eidgenössischen Vereine.

Unabsehbar ist die Folge der Festspiele kantonaler und regionaler Sänger-, Schützen- und Turnvereine. Beschränken wir uns in der Regel auf einige Hinweise von Aufführungen an eidgenössischen Festen.

S ä n g e r. Der eidgenössische Sängerverein wurde 1842 in Aarau gegründet. Gottfried Keller erzählt in seinem Aufsatz «Am Mythenstein», man habe in Zürich anlässlich der Preisverteilung des Sängerfestes 1858 die Schaffung eines ‚nationalen Oratoriums‘ vorgeschlagen. Er greift die Anregung auf und träumt sie zu Ende. Er sieht die vom Sängerreiter besetzte Bühne. ‚Das grosse Festlied erhebt sich eben zum Ausdruck der reinsten Leidenschaft und Begeisterung. Sie reisst den Körper der auswendig singenden Tausende von Männern, Jünglingen und Jungfrauen mit, eine leise rhythmische Bewegung wallt wie mit Zauberschlag über die Menge, es erhebt sich vier- bis fünftausendfach die rechte Hand in sanfter Wendung, es wiegt sich das Haupt, bis ein höherer Sturm aufrauscht und beim Jubilieren der Geigen, dem Schmettern der Hörner, dem Schallen der Posaunen unter Paukenwirbeln, und vor allem mit dem höchsten Ausdruck des eigenen Gesanges die Masse nicht in Tanzen und Springen, wohl aber in eine gehaltene, maßvolle Bewegung übergeht, einen Schritt vor- und rückwärts oder seitwärts tretend, sich links und rechts die Hände reichend oder rhythmisch auf und nieder wandelnd, ein Zug dicht am andern vorüber in kunstvoller Verwirrung, die sich unversehens wieder in Ordnung auflöst.‘ Aber erst 1905 greift man den Gedanken des Sängerfestspiels wieder auf. In der Festhalle auf dem alten Tonhalleplatz wird das ‚Festreigenspiel‘ «Nach tausend und einhundert Jahren» von Ulrich Farnet mit Musik Lothar Kempfers von Alfred Reucker, dem Direktor des Stadttheaters, in Szene gesetzt. Karl der Grosse wird von Fanfaren und Festchören aus dem Schlafe geweckt und steigt vom Grossmünsterturm in die Stadt herab, um mit Freuden zu sehen, wie herrlich seine ‚Kultursaat‘ aufgegangen ist. Vor dem Kaiser ziehen in Gesängen und Tän-

zen huldigend alle Kantone vorüber. Die Studenten marschieren mit ihren Fahnen auf. Kaiser Karl heftet den Lorbeer daran. Buben von der einen, Mädchen von der andern Seite, Lieder und Reigen und ein Schlussbild mit Helvetia und 2500 Spielern lösen Jubel ohne Ende aus. Noch manches Mal über das Fest hinaus musste das Spiel, das anderthalb Stunden dauerte, dem schauungsrigen Volke geboten werden. In Neuenburg wartete man 1912 mit zwei Feerien auf. «Die Jahreszeiten» des Tanzlehrers Gustav Gerster gaben in Liedern und Tänzen von Elfen, Feen, Blumenkindern und allen Berufsarten ein phantasievolles Bild der Heimat. Die «Feerie japonaise» führt den Neuenburger Sängerkhor nach Tokio. Ein Schweizer freit eine Japanerin. Blumen-, Sonnenschirm-, Lampiontänze und die Akrobatenkünste einer echten Japaner-Truppe geben dem Auge, was es sich nur wünschen mag. Die Luzerner zeigten am Fest von 1922 eine Landsgemeinde auf dem Rütli. Zum Aufmarsch der Kantone im Kostüm aus der Zeit ihres Eintritts in den Bund klang die Musik aus zehn verschiedenen Festspielen, 'um dem Zuhörer einen Begriff von der Entwicklung der im Schweizer Lande so reich vertretenen Festspiel-Musik zu vermitteln'. Auch Lausanne wartete 1928 mit keiner Neuschöpfung auf. Man griff zu den schönsten Szenen aus früheren Werken von Emile Jaques-Dalcroze, besonders aus dem «Festival vaudois» und dem «Fête de la jeunesse et de la joie» und fasste sie unter dem Titel «Notre Pays» zu einer Tanz- und Liederfolge zusammen. «Die Friedensinsel», das Festspiel von Hans Zulliger und Richard Walter zum bernischen Kantonal-Gesangsfest 1934 in Biel ist durch seine Zweisprachigkeit bemerkenswert. Im ersten Teil errichten die Uferbewohner auf der Petersinsel einen Friedensaltar, im zweiten ist Jean Jacques Rousseau der Held. Alamannische und welsche Gruppen wirken mit, die Besonderheiten zweier Volksstämme werden fröhlich gegeneinander ausgespielt. Wer deutsch fragt, erhält eine welsche Antwort. So geht es in Sprüchen und Liedern vergnügt hin und her. Ein Streit muss entstehen, um alsogleich die Versöhnung feiern zu können: 'Weisses Kreuz im roten Feld: Friedenszeichen aller Welt.'

Zum eidgenössischen Sängerkfest 1935 in Basel fügt «Mutterland» von Karl Weber mit Musik von Walter Müller von Kulm Deutsch, Welsch und Italienisch zur singenden Schweiz zusammen.

Die Musik ist durchkomponiert. Solo- und Chorlied führen. Oskar Wälterlin entwickelt das Geschehen mit neunhundert Darstellern in einer vielfältig gegliederten Pantomime. Ueber Sorgen und Kämpfe der Gegenwart funken die Blitzlichter Baslerischer Spottlust. Das Vorspiel zeigt die Eröffnung des Festes. Den froh-gelaunten Sängern begegnet als Verkörperung der bösen Krise die Fragezeichen-Gruppe. Im ersten Bild ‚Chaos‘ trommelt die Fastnacht. Morgenstreich. Dämonische Gestalten mit Totenmasken mischen sich unter die unbekümmert Feiernden. Sennen messen sich im Kampf mit den Fragezeichen-Männern. Der Kampf bleibt unentschieden. Die Krise ist noch nicht überwunden. Das zweite Bild ‚Schweizerhaus‘ bringt den Wortstreit zwischen Alten und Jungen. Die Leidenschaft der Parteien hetzt zum Kampf. Das Schweizerhaus geht in Flammen auf. Jetzt öffnen sich aller Augen. Die Schweizer Mutter erinnert an die Soldaten, die Jahre lang das Land vor Krieg und Elend schützten. Junge und Alte finden sich. Festzug der Jugend. Im dritten Bild ‚Schweizer Seele‘ ist das Haus gerettet, aber die Seele gefährdet durch alle erdenklichen Internationalismen, Modefimmel und Genussucht. Die Vertreter der Zeit Gottfried Kellers werden von der Grosstadtjugend verhöhnt. Das unvergängliche Gut der Volksseele lebt im Volkslied. In drei Sprachen klingt das Lob des Vaterlandes, im Schlusschor das Treuegelöbnis zur Schweizer Seele. Im «Eidgenössischen Wettspiel» der Landesausstellung kommt die Vielfalt der Schweiz im grossartigen V i e r sprachenchor Paul Müllers und im monumental gesehenen Spiel und Gegenspiel zwischen fremden Staatsideologien und dem eidgenössischen Staatsgedanken zum Ausdruck.

Die T u r n e r und S c h ü t z e n sind die Vertreter des schweizerischen Wehrwillens ausserhalb der Armee. Die Spiele ihrer eidgenössischen Feste sind darum stets vaterländische Spiele, auch in B a s e l, wo Carl Albrecht Bernoulli am Eidgenössischen Turnfest 1912 kritisch und skeptisch an sein Thema herangeht: «Sankt Jakob an der Birs». Die Frage: hatten die Kämpfer von Sankt Jakob recht? hatten sie unrecht? überträgt sich auf zwei Sprechchöre. Jeder der Chöre setzt seine Figuren ins Spiel: der eine die Kämpfer von Sankt Jakob und ihre Feinde, der andere die friedlich ihr Tage- und Lebenswerk vollbringenden Pflanzler, Jäger, Tänzerinnen, Opferer. Bilder des Krieges stehen gegen Bilder des

Friedens, jedoch nicht ohne mannigfache innere Bezogenheiten, wenn etwa im Kriegsbild die Eidgenossen die Armagnaken, und im Friedensbild die Jäger ihr Wild jagen. Ist die Tierhatz ein friedliches Gewerbe — warum soll es die Menschenjagd nicht sein, wenn sie zum Frieden führt? Der Chor ruft die Helden von Sankt Jakob auf die Szene. Die Vision der Opfertat soll dem vaterländischen Fest die Weihe geben. Der Gegenchor widerspricht. Die Zeit sei vorbei, sich an den gloriosen Taten der Ahnen zu berauschen. Aber schon erscheinen die Geisterscharen. Die Armagnaken fliehen über die Bühne. Die Schweizer folgen und drängen zum Kampf. Umsonst warnen die Hauptleute vor der Uebermacht. Der Gegenchor führt Pflanze in den Urwald. Nur der Kampf gegen feindliche Naturgewalten sei menschenwürdig. Der Chor begleitet mit seinen Sprüchen die Eidgenossen in den Kampf. Fahnen fliegen. Harsthörner schallen. Waffen blitzen. Der Gegenchor führt die Jugend ins Feld. Sie pflanzt ihre Reiser in die Erde. Ein Garten soll erstehen. Der Chor lässt die Söldner des Dauphins zum Kampf antreten. Der Gegenchor heisst die Jäger kommen. In ihrer Hand allein sei die Waffe gerechtfertigt. Der Chor ruft auf zur Schlacht. Der Gegenchor ruft auf zum Tanz. Die Eidgenossen sterben Mann für Mann. Pflanze und Jäger bauen den Opferaltar. Ergriffen schildert der Chor die zwölfstündige Schlacht. Der Gegenchor verstummt vor der Grösse der Tat. Im Schlussgesang vereinen sich die streitenden Chöre: ‚Wo solche Tat / den Grund beleuchtet / ersteht ein Staat / der unvergänglich leuchtet.‘ Die Opferflamme auf dem Altar steigt empor. Die neuartige Form versucht der Forderung gerecht zu werden, in einer langgestreckten Halle — statt, wie der Dichter es sich wünscht, in einem amphitheatralischen Zirkusbau — für zehntausend Zuschauer sich verständlich zu machen. So tritt hier der Sprechchor zum ersten Mal als Hauptdarstellungsmittel ins Festspiel. Aus Rede und Gegenrede ergibt sich der chorische Dialog. Chor- und Gegenchor führen ihre ‚Bilder‘ vor, die gegeneinander ‚ausgespielt‘ werden: eine Bildtechnik, die der Barock schon entwickelt hatte und die in den Schwyzer Japanesenspielen des 19. Jahrhunderts noch ungebrochen weiterlebte. Aber nicht nur die Chöre der Gegenwart, auch die geschichtlichen Gruppen sprechen chorisches. An den Höhepunkten der Handlung steigert sich die Sprache zum

Chorlied. Eine Doppelbühne ist errichtet. Die hochgelegene Hinterbühne ist der Schauplatz der Schlacht, die idyllischen Gegenbilder werden auf der breitgelagerten Vorderbühne sichtbar, der von Chor und Gegenchor seitlich begrenzt wird. Die Dichtung weist durchgehend gereimte Verse auf. Die Begleitmusik ist für ein Blasorchester geschrieben. Der Stilwille zeigt sich auch im Kostüm. Das Schlachtbild ist auf das Schwarz der Armagnaken und auf das Rot der Schweizer abgestellt. Regie führte Leo Melitz vom Basler Stadttheater, Paul Boepple, ein Schüler von Jaques-Dalcroze meisterte die friedlichen choreographischen Bilder. Überall wo man vom realistischen Spiel absieht, lebt etwas von der Kunst des Genfer Rhythmik-Meisters. Das Regiebuch ist — eine Seltenheit — gedruckt und ermöglicht wertvolle Einblicke in die Arbeit am ersten chorischen Festspiel, das nach dem Willen des Dichters wird ‚zu einer nationalen Kulthandlung, an deren Ende statt des Helvetiazaubers die stille Opferflamme gen Himmel steigt.‘ Kritiker bemerken, dass die Sprechchöre oft schwer verständlich waren und dass das Volk vor allem die ‚grandios herausgearbeiteten Schlachtenbilder‘ mit ungeheurem Beifall begrüßte. Die Aufführung dauerte knapp eine Stunde.

Die im Basler Wappen voneinander abgekehrten Basler Stäbe geben Carl Albrecht Bernoulli die Anregung zum Spiel am Kantonal-Schützenfest beider Basel «Die Umkehr der Stäbe» 1914 in Sissach. Er kämpft zu einer Zeit, da kein Mensch ernsthaft daran dachte, für die Wiedervereinigung. Der schwarze und der rote Basler Stab sind die Anführer der festlichen Gruppen. In der Gestalt eines alten Bauern ersteht im ‚Landesgeist‘, der in mancherlei Gestalt in kommenden Festspielen wieder erscheint, als Vermittler und Versöhner der Gegensätze. Wie Bernoulli in Sissach die halben Kantone zum ganzen zu verbinden trachtete, so baute er im Berner Landesausstellungsspiel «Die Bundesburg» aus den Kantonen die Eidgenossenschaft.

Arnold Ott schuf den Typus des ‚Festdramas‘ mit einer einheitlich geführten realen Handlung. Carl Albrecht Bernoulli schuf aus dem Geiste des humanistischen Basel das antikisierende Chorspiel, in dem die realen Handlungen zwischen den Eckpfeilern der abstrakten Chöre stehen. Beide erstreben an Stelle der losen Bilderreihe das Spiel aus einer Grundidee und einem Stoff.

Die Festspiele von C a e s a r v o n A r x sind ohne Ott und Bernoulli nicht denkbar. Zur Vierhundertjahrfeier der Stadtschützen-Gesellschaft S o l o t h u r n, also für die Hauptstadt seines Heimatkantons, schrieb er sein erstes Festspiel. Die Handlung ist an den Anfang des 16. Jahrhunderts gesetzt. Mitten im fröhlichen Treiben eines Armbrustschiessens meldet der Wächter die Ankunft der Besiegten von Bicocca. Die Eidgenossen sind der Feuerwaffe erlegen. Die Armbrust hat ausgedient. Mit dem Gewehr in der Hand wird der Schweizer künftig nicht mehr in fremde Dienste ziehen, sondern nur noch die Heimat schützen. Die Musik klingt nur selten ins Spiel. Das Wort beherrscht den Plan. Zwei Jahre später schon rückt der junge Dramatiker auf die Bühne eines eidgenössischen Schützenfestes vor. Für die Festhalle in A a r a u schreibt er 1922 «D i e S c h w e i z e r n». Zwei Treppen in der ganzen Bühnenbreite verbinden drei Spielflächen. Zwei Vorhänge ermöglichen ein pausenloses Spiel. Ein altes und ein modernes Darstellungsmittel werden verschmolzen: die Bilderfolge und der Sprechchor. In Basel sprachen Männer. In Aarau sind die beiden sich befehdenden Chöre, die sich zum Schluss, wie im Basler Turn-Festspiel versöhnen, aus Frauen gebildet. Sie heissen Nährmütter und Wehrmütter und sind wie im Basler Spiel Vertreterinnen der Wehrhaftigkeit und der friedlichen Arbeit. Wie in Basel führt jeder Chor seine Bilder ins Treffen, die kriegerischen und friedlichen. So wogt es hin und her durch die ganze Schweizer Geschichte vom Tell bis zur Grenzbesetzung von 1914. Und erst der rundum drohende Krieg bringt den verstrittenen Frauenchören die Erkenntnis, dass sie nur vereint das Vaterland erhalten können. Auch die Gestalt des Landesgeistes, der im Sissacher Spiel als Bauer die Verfeindeten zu versöhnen trachtete, ist da als Bauherr des Schweizer Hauses zur ‚Verkörperung des Schweizer Volksgenius‘. Von Arx hat aber darüber hinaus noch eine weitere Gestalt ins Spiel gestellt, den Tod. Er ist der Protagonist des Spiels, der zuerst auf Seite der Schweizer steht und dann nach Marignano zu den Feinden übergeht. Die Art, wie er im Ablauf der Handlung den Vorhang über ein Bild des Todes bald öffnet und bald schliesst, somit als Beweger der grossen Geschehnisse erscheint, zeugt von ausgeprägtem Sinn für effektvolle Akzentuierung der Theaterwirkungen. Auch die Verssprache ist plastischer und knapper als bei

Bernoulli, vergrößert sich manchmal aber bis zu einer grobianischen Art, die kaum erträglich wirkt, wenn sie sich bis ins Gebiet des Religiösen wagt. Werner Wehrli schrieb eine wirkungsvolle Szenenmusik: Bühnenchöre, Aufmärsche, Tänze. Am Schluss steigert sie sich zu sinfonischem Schwung.

Für das aargauische Kantonal-Schützenfest 1927 entstand das Brugger Festspiel «D i e B r ü c k e», mit Musik von Werner Wehrli, der noch einmal, 1938 in Luzern, mit dabei ist. Der bildhafte Einfall der Brücke, die trennt und verbindet, ist ein glückhafter Fund. Leider wird er nirgends zum Symbol. Die drei Bilder wirken etwas zufällig. Im ersten tritt der heilige Nikolaus dem überbordenden Urelement der tanzenden Wellen entgegen, im zweiten glänzt ein Mosaik mittelalterlichen Stadtlebens, im dritten befreien sich die Brugger vom sanften Joch der Berner Vögte. Das gibt bunte Bühnenhelgen, aber trotz manchem wohlklingenden Vers und der nervösen Vibration der aneinandergereihten Miniaturszenen keine überzeugende Spielhandlung. Die allegorischen Tanzszenen Nehalennias, der Göttin des Fliessenden und die realen Spielbilder sind zueinander nicht ins Gleichgewicht gebracht. Das stilisierende Element, das in den Chören des Aarauer Spiels alles zusammenhielt, ist nicht mehr folgerichtig durchgeführt, im Luzerner Turner-Spiel 1928 tritt es völlig zurück. Im «S c h w e i z e r F e s t s p i e l» bleiben nur die historischen Bilderbogen, die einschnittlos in filmartiger Ueberblendung ineinander übergehen. Die Entwicklung des Dramatikers vom Typus ‚Festspiel‘ zum Typus ‚Drama‘ wird sichtbar. Nur am Anfang greift in Luzern eine andere Welt ein paar Augenblicke lang ins Spiel. In der Erinnerung an die Passionsspiel-Stadt eröffnen Herrgott und Engel die Schweizer Geschichte. Aber das sind nur noch die zerbrochenen Schalen einer alten Form. Adam und Eva stehen in einem Nachtbubenscherz auf der Bühne und die Engel kichern leise über den ‚Sündenfall‘. Das wiegt auf der Bühne nicht allzu schwer — in der Entwicklung des Dramatikers zeigt es den Zwiespalt, den geistiges Erbe und Basler Schule und Umwelt geschaffen haben. Die erste Fassung des Schwyzer Festspiels ist an diesem Zwiespalt gescheitert. Was schliesslich gespielt wurde, ist kein nationales Mysterium, wie es Bernoulli für grosse Tage vorschwebte, sondern nur eine eidgenössische Historie geworden, wie das Luzerner Spiel,

das sehr farbig und sehr kontrastreich Schweizer Geschichte auf-sagt. Jeder Satz eine Spielszene. Jede Szene ein Zeitalter. So fliegt es vorüber: Markt und Reisläuferei, Tanz und Musik, Fastnacht und Kriegsgeschrei und mündet in die Schlussgesänge aller Stände und Vereine. Ein szenisches Stenogramm der Schweizer Geschichte. Es ist, bis zur nächsten Landesausstellung, das letzte ernsthafte Eidgenossenspiel.

Für die Jahrhundertfeier 1932 des Turnvereins schrieb Bernhard Moser ‚mit sanfter Befehlsgewalt‘ das Spiel. Drei Stoffe, am grünen Tisch ausgeheckt, stehen beziehungslos nebeneinander: ein Hirtenfest von Unspunnen, die Gründung des Turnvereins mit Studentenwuchs und Krinolinen und in Liedlein und Reigen die heitere Jugend von damals. Es ist ein Versuch, das Erlebnis des grossen Turner-Tages szenisch zu bewältigen.

Die kommenden Schützenfestspiele sind Werbestücke für Städte und Regionen. B e l l i n z o n a spielt 1929 «Vita nostra» von Silvio Sganzi mit Musik von A. G. Agnelli. Am silbernen Band des Tessin sind die Szenen aus dem Volksleben aufgereiht. Kinder tanzen das junge Bergwasser, den kleinen Bergsee, die im Winde sich wiegenden Alpenblumen. Die Grossen, Bergbauern und Hirten, singen am Herdfeuer vom Lieben und Leben. Der Bergbach wird zum Fluss und strömt ins Tal. Tanzende Mädchen sind die tanzenden Wellen. Rebberg, Winzerfest und Ave Maria. Weihnachten. Der Fluss liegt unter der Eisdecke. Kinder tanzen die Schneeflocken. Die Auswanderer kehren heim. Der Fluss strömt in den See. Fischer winken dem Enteilenden nach. Das Jungvolk pflanzt den Maibaum auf. Der fremde Hochzeiter zahlt sein Lösegeld für die Braut. Vom Kirchlein in Morcote läuten die Hochzeitsglocken. Was alle Beschauer unendlich entzückt, ist die Anmut der Gebärden, die herbe Frische der Stimmen, das glückliche südliche Temperament.

In «Mon Pays» von Paul Bondallaz und Joseph Bovet zeigen die F r y b u r g e r ihren Mitlandsleuten am Eidgenössischen Schützenfest 1934 Geschichte, Volk und Brauch im Fryburger Land. Die Gastgeber erwarten die Schützen und begleiten sie in die Stadt. Wenn der Vorhang sich teilt — welch bunte Pracht! Ein Platz im alten Fryburg. In Alexandre Cingrias Dekorationen und Kostümen ist alles Unwesentliche fortgelassen, das Charakteristische aber in

Linienführung und farbigem Prunk phantastisch übersteigert. Fryburger Architekturen und Kostüme leuchten in russischen und byzantinischen Farbfolgen. Cingria wurde zwar in Genf geboren und ist Genfer Bürger, stammt aber eigentlich aus Ragusa in Dalmatien. Er trägt ein Stück Orient ins welsche Theater, das überall seine Spuren zeigt, wo Jo Baeriswyl Regie führt. Wie diese Dekorationen gezimmert sind! Ein paar Latten zusammenge nagelt, Packpapier darüber, die Farben daraufgeschmettert und da und dort mit Tempera ein paar Glanzlichter aufgetupft. Kirchenfenster entstehen durch aufgeklebte Glanzpapiere, wenn sie transparent wirken sollen, durch Zellophanblätter. Alle Kostüme sind dem Spielvolk auf den Leib geheftet. Sie sitzen wie angegossen in ihren eleganten Taillenschnitten und prachtvollen Faltenwürfen. Alles denkbare Material ist verwendet, alter bedruckter Kattun, Leinwand, Kunstseide, Rupfen, Calicot, Wolle, Segeltuch, Wachstuch, Organdi, Batist, Barchent, Reps, Waschsamt. Statt Federn prangen ganze Wollstrangen auf den Hüten und die Illusion ist vollkommen. Keine Spur von Leihhauskostümen. Einmal darf der Szeniker, es ist bei uns selten genug, nach der eigenen Palette malen, einmal muss er nicht mit dem Vorlieb nehmen, was hundert Auftraggeber vor ihm in kunterbunten Fetzen zusammenstückten. — Im Spiel wechseln die Gezeiten des Jahres mit den Gezeiten der Geschichte. Auch in der Dramenform ist das Barocktheater, das sich stets auf Parallelhandlungen aufbaute, glanzvoll auferstanden. So stehen die Szenen nebeneinander: dem Herbst der Geschichte in der Zunft Herrlichkeit des Mittelalters der Herbst auf einem Freiburger Bauernhof des 19. Jahrhunderts mit Apfelernte, Kinder-Tellspiel und Verlobung. Und mit dem Tanz der Herbstblätter — oh Geist des alten Jaques! Winter. Der Bauer ist ruiniert. Der Geliebte hat sein Mädchen verlassen. Waisenkinder flüchten unter den Schutz des weiten Mantels des heiligen Stadtpatrons Nikolaus. Der Winter der Geschichte bricht an nach der Schlacht bei Grandson. Frühling. Auf dem Bauernhof ist das Haus wieder erstanden und der Verlobte mit dem Maisingen zurückgekehrt; die Geschichte führt die Freiburger Gesandten in den Ranft, um Bruder Klaus für die Vermittlung in Stans zu danken. Sommer. Das Bauernhaus rüstet sich für die Ernte. Alpaufzug mit Freiburger Fleckvieh und begeistertes Volk in der Halle — nur dass der Maler die Kühe

nicht stilisieren kann wie die Dekorationen und Kostüme. Nach den letzten Garben wird die politische Ernte eingebracht. Die Gesandten von Bern, Zürich, Luzern überreichen den Bundesbrief von 1482. Magistraten, Bannerherren und Volk schreiten gelassen zur Kathedrale empor. Das Te Deum wird gesungen. Volk der Vergangenheit und Volk der Gegenwart versammeln sich. Und Bruder Klaus spricht allen Zeiten den Schwur vor. Ueberall klingts hell und heimelig wie aus alten Volksliedern. Neben dem Chorlied der Sologesang, das Duett, das Quintett sogar. Das Orchester rauscht auf wie ein Meer, das die Schiffe der Melodien trägt. Ein Fest für Auge und Ohr, wie nur die Welschen es zaubern können, wenn Cingria seine vollen Farbtöpfe ausleert!

Das Luzerner Schützenfestspiel 1939 «Chere und zeige» von Hans Studer mit Musik von Stiftskapellmeister Johann Baptist Hilber ist eine Revue ohne Worte. Am Armbrustschiessen der Jugend wird der kleine Hans Schützenkönig. Zehn Jahre später kommt er ans Schützenfest, dessen Organisatoren als Fastnachtsspekulanten vorüberziehen. Weinselige Burschen geraten in Streit. Hans verlässt Schatz und Heimat. Als Seemann lebt er irgendwo in einer fremden Hafenstadt. Die Kriegsfurien rasen leibhaftig über die Bühne. Das Prager Ballett kostet Geld und soll tanzen! Hans flieht übers Meer in die Heimat. Schützenvater und Marie bringen ihm das Gewehr. Und er marschiert an die Grenze. Ein entwicklungsfähiges Libretto ist nicht zu Ende gedacht. Realistisches und Allegorisches, Alltag und Fastnacht sind durcheinander gewürfelt. Die Festhalle auf der Allmend ist als dauerndes Bauwerk errichtet. Der Bühnenausschnitt von fünfzig Metern Breite und nur sechs Metern Höhe gibt dem flachen Parkett gegenüber keine rechte Entfaltungsmöglichkeiten. Ein Raum für Monsterkonzerte, aber kein gefreuter Spielplatz. Auch der Standort ist verfehlt. Ein Festhaus des Volkes gehört nicht an die Grenze der Stadt, sondern in ihre Mitte, auf die das Volk an seinen grossen Festen von allen Windrichtungen her zuströmt. Von Arx in Solothurn und Studer in Luzern sind die einzigen, die aus dem Erlebnis des Schützen ihr Spiel zu gestalten versuchten. Der junge von Arx gewinnt den dramatischen Widerstreit aus dem Gegenüber von Armbrust und Gewehr, Studer setzt dafür den epischen Ablauf eines Schützenlebens. Die eidgenössischen Feste der Sänger, Tur-

ner und Schützen sind der natürliche Nährboden grosser Spiele. Sie erblühen bald in der einen, bald in der andern Stadt und verbinden damit den Gedanken des bündischen Aufbaus der verschiedenartigen Landesteile zur alle umfassenden Eidgenossenschaft. So ergeben sich drei Grundthemen dieser Spiele: das Lob des Schützen, Sängers oder Turners, das Lob der Heimat, das Lob der Eidgenossenschaft.

Festspiele der Landesausstellungen.

Landesausstellungen sind Feste der Arbeit. Was Emile Jaques-Dalcroze für G e n f 1 8 9 6 schuf, unterschied sich wesentlich von allen bisherigen Festspielen. Jaques verwirft das Wort. Daniel Baud-Bovy hat nur Liedtexte und den Grundriss für eine Pantomime zu schreiben. «Poème alpestre» verzichtet auf die Bühne im Freien. Im Bâtiment électrocal wird eine Vorhangbühne aufgeschlagen. Davor ist Raum für das Orchester und den ‚Chor der Zuschauer‘, den ‚griechischen‘ Orchesterchor, der in fast allen schweizerischen Festspielen wiederkehrt. Auf der Bühne singen kostümierte Chöre und Solisten. Selbst hinter der Bühne sind Chöre aufgestellt. Jaques baut seine Spiele hier und immer aus Tanz, rhythmisch bewegten Gruppen seiner Schulen, Orchestermusik, Singchören, Sologesängen. Der erste Teil zeigt ein ins Phantastische erhobenes Bild der Ur-Schweiz. Tell? Drei Eidgenossen? Rütlichschwur? Nichts von alledem. Jaques sucht nicht den Staat, sondern die unberührte Natur, die für ihn Gestalt gewinnt in Gnomen, Elfen, Undinen, Poltergeistern, Feen. Ein Gewitter bricht los. Der Genius der Berge beschwichtigt es. Ballett der Geister. Plötzlich ertönt der Kuhreihen. Der Geisterspuk zerstiebt. Hirten und Hirtinnen singen und tanzen. All das liegt den Rokoko-schäffereien näher als den Bauern etwa in Schoecks «Tell». Ein breitauslandendes musikalisches Zwischenspiel führt aus der Urzeit in die Gegenwart. Der Orchesterchor singt die Hymne ans Vaterland. Der Vorhang öffnet sich. Das Lob der Arbeit singen und tanzen Holzhauer, Jäger, Fischer, das Lob der Erde die Schnitter, das Lob der Industrie Uhrmacher und Weber. Den Schluss bildet das von allen Chören gesungene Lied der Freiheit.

Für die B e r n e r Landesausstellung 1914 schrieb der Basler Carl Albrecht Bernoulli «Die Bundesburg». Die Musik stammt von Karl Heinrich David. Sie lebt vom musikalischen Zitat aus be-

kannten Volksliedern und Märschen. Ein Text ist einer Melodie Mozarts unterlegt. Die Bundesburg ist ein Gleichnispiel der Eidgenossenschaft. Vier Gestalten tragen die Handlung, zwei Frauen: Frau Habundgut, die Arbeit und das Mädchen Regula Sprünglein, die Zeit; zwei Männer als Vertreter der gegensätzlichen Berufe und Parteien: Küher und Mechaniker. Die vorhanglose Bühne ist ein Burghof, rechts ein Glockenturm und Tor, links ein Vorwerk und ein Flaggenmast, dazwischen die szenenbreite Hauptbühne, dahinter die schmalere ‚Friesbühne‘ um Mannsgrösse erhöht. Wie in Goethes «Faust» ein Gespräch zu Dreien als Vorspiel, hier zwischen Direktor, Künstler und Mechaniker. Das erste Bild: die Heerschau. Soldaten kehren aus fremden Kriegsdiensten heim, Veteranen Napoleons zu den Klängen des Beresinaliedes, Söldner aus Neapel zum Bernermarsch. Der Bundesammann heisst die Schweizer die Waffe mit dem Arbeitsgerät vertauschen. Das zweite Bild: der Jahrmarkt, ist eine Landesausstellung im Kleinen mit Erzeugnissen der Landwirtschaft: Vieh, Milch und Käse, der Industrie: Uhren und Dampfmaschinen, Seiden und Stickereien. Es ist die Welt der Frau Habundgut. Sie wird an allen Ständen reich beschenkt, denn mit ihrer Arbeit hat sie ja alles erschaffen. Ein Ständchen wird ihr gebracht. Das Lied «Im Argäu sind zweu Liebi» wird pantomimisch dargestellt. Mechaniker und Küher geraten aneinander und werden von Frau Habundgut, die beide an die Kost nimmt, versöhnt. Das dritte Bild: die Kirchweih. Aufzug der Waadtländer Winzer, Festwirtschaft, Tanzboden, Männerchor, Schützenfest. Das ist die frohe Welt Regulas, die Uebermut und Liebelei ins Festgeplänkel bringt. «Niene geits so schön und luschtig» wird gesungen, zu «Vo Luzärn uf Wäggis zue» eingetanz. Singend nahen die Kadetten, schwingend Küher und Mechaniker. Regula reisst der Frau Hab und Gut den Korb aus der Hand und teilt die Gaben fröhlich unter die Leute. Was die Arbeit erwirbt, verlut die Zeit. Das vierte Bild: Torwacht und Stundenschlag. Zweiundzwanzig Mädchen in den Landestrachten winden die Kränze. Studenten preisen singend den Bundesammann, den Versöhner der Gegensätze zwischen Mechaniker und Küher, zwischen Stadt und Land, zwischen Industrie und Bauernsame. Frau Habundgut wird zur Torwächterin ernannt, dass sie keinen Faulenzer und Nichtsnutz in die Bundesburg einlasse,

DAS EIDGENÖSSISCHE WETTSPIEL



Hy. Siger. E.

OFFIZIELLES FESTSPIEL
DER SCHWEIZERISCHEN LANDESAUSSTELLUNG
1939 / ZÜRICH

DAS EIDGENÖSSISCHE WETTSPIEL

VON EDWIN ARNET

MUSIK VON PAUL MÜLLER

REGIE: OSKAR EBERLE

MUSIKALISCHE LEITUNG: MAX HENGARTNER

Die Hauptfiguren des Festspiels:

Der Wächter der Schweiz	}	Gestalten des Vorspiels
Der Verführer		der Zwischenspiele, des Nachspiels
Die Verführerin		
Der Schweizermann		Der Trabant des Wächters
Der Krieger	}	Die Trabanten des Verführers
Der Regent		
Der Bürger	}	Die Trabanten der Verführerin
Der Bauherr		
Der Schweizergesell		Der Sprecher des Volkes
Die Braut des Bürgers		
Der Arbeitslose		
Die Frau des Arbeitslosen		
Der Prologus		

Vierzig Chorgruppen, tausend Mitwirkende

Kostüme und Requisiten: Hedwig Giger-Eberle und Alfred Bernegger

Tanzleitung: Herta Bamert und Rösli Möschlin

SPIELTAGE:	Jeden Donnerstag, 20.30 Uhr bis 22.30 Uhr Ausnahme: Mittwoch, 17. Mai (statt Donnerstag)
SPIELORT:	Festhalle der LA. im Zürichhorn Eingang Hornbach
EINTRITTSPREISE:	Fr. 1.50, 3.—, 4.—, 5.— (inbegriffen Programm und Steuer; Billette berechtigen zum Eintritt in die LA. eine halbe Stunde vor Spielbeginn)
VORVERKAUF:	von morgens 9 Uhr an, an den Eingängen Enge und Hornbach und an den Kassen der Festhalle. Telephon 42656 und 42657 Kuoni am Bahnhofplatz, Telephon 33610
TEXTBUCH:	an den Kassen der Festhalle à Fr. —.50

DER INHALT DES EIDGENÖSSISCHEN WETTSPIELS

DAS VORSPIEL

Nach den Worten des Prologus erscheinen auf dem obersten Podest die beiden schwarzgeflügelten Gestalten der Hölle: der Verführer und die Verführerin. Sie wollen das Schweizervolk und seinen Repräsentanten, den derben Schweizergesell, verführen. Wie sie die Wette abschließen wollen, künden helle Trompeten den Wächter an, den Genius der Schweiz. Er erklärt die Regeln der Wette. Die beiden Höllenengel wählen ihre Trabanten, durch die sie Volk und Schweizergesell verführen lassen. Der Verführer wählt den Krieger und den Regenten, die Verführerin den Bürger und den Bauherrn. Zum Mißvergnügen der beiden Höllengestalten nimmt auch der Wächter an der Wette teil, und zwar mit seinem Trabanten, dem gütigen und starken Schweizermann, der das Volk nicht verführen, sondern retten will. Der Wächter ruft zum ersten Hauptspiel auf. Der Krieger, der Trabant des Verführers, soll die Schweiz zum Wahn der Macht verführen.

DAS ERSTE HAUPTSPIEL

Schweizergesell ruft die Bauern, Sennen, Turner und Schützen zu einer Männergemeinde auf. Der Krieger, der Trabant des Verführers, stachelt die Schweizer auf, am Kriege teilzunehmen und, wie die ganze übrige Welt, sich ihren Brocken zu holen. Schweizergesell will die Schweizer in den Krieg führen. Die zum Frieden mahnenden Frauen und Kinder höhnt er. Den verführten Männern, die machthungrig in den Krieg ziehen wollen, versperren die ernsten Wehrmänner den Weg, und ihr Anführer, Schweizermann, erinnert die Schweizer an ihre eigentliche Mission: die Grenzen zu bewachen und Mensch und Menschliches zu beschützen. Es gelingt ihm, Schweizergesell davon zu überzeugen, daß der schweizerische Wehrmann heute eine andere Aufgabe hat als der Söldner vor Marignano.

DAS ERSTE ZWISCHENSPIEL

Die Verführerin ruft ihren Trabanten auf, den Bürger, der den Haß der Parteien schüren soll.

DAS ZWEITE HAUPTSPIEL

Das Volk erscheint zur Hochzeit des Bürgers, des verkappten Trabanten der Verführerin. Er will die Festgesellschaft zur Schlemmerei verleiten. Die üppige Hochzeitstafel wird von den Arbeitslosen gestört. Der Bürger stachelt die Hochzeitsgesellschaft und die Arbeitslosen zum gegenseitigen Vernichtungskampf auf. Im letzten Augenblick erscheint als edler Mahner Schweizermann. Er tadelt beide, die Hochzeitsgesellschaft und die Arbeitslosen, und entrollt die Schweizer Fahne, in deren Zeichen sich die Parteien, wenn auch nicht zum Kusse, so doch zum brüderlichen Handschlag finden.





NY.G.E.
1939

DAS ZWEITE ZWISCHENSPIEL

Der Verführer ruft seinen zweiten Trabanten, den Regenten, der die Schweiz zum Massenkult und zur Preisgabe ihrer Vielfalt verführen soll.

DAS DRITTE HAUPTSPIEL

Von Schweizergesell aufgerufen, singen die vier Chöre der Deutschschweizer, Welschschweizer, Tessiner und Romanen das Bekenntnis zur Heimat. Zweiundzwanzig Riesenlaternen in der Form von Wappenfiguren der Kantone erscheinen. Der Kantönligeist erwacht, jede Gruppe tanzt eigenbrötlerisch um ihre eigene Laterne. In diesem Augenblick taucht der Trabant des Verführers, der Regent, auf. Er verführt das Volk dazu, die Kantonslaternen wegzutragen, den Schweizergesell als den Repräsentanten des schweizerischen Volksgemütes fortzujagen und über die Trachten, das Zeichen der schweizerischen Vielfalt, die dunkeln Mäntel der Vermassung zu werfen. Da führt Schweizermann die Jugend auf die Bühne. Auf sein Signal reißen die Kinder dem Volk die dunkeln Mäntel ab. Schweizergesell wird von den Kindern wieder aus der Verbannung zurückgeholt. Die Kinder verjagen den Regenten auf gut eidgenössische Weise.

DAS DRITTE ZWISCHENSPIEL

Die Verführerin ruft ihren letzten Trabanten, den Bauherrn, auf, der die Schweiz zu Gottlosigkeit und Ueberheblichkeit verführen soll.

DAS VIERTE HAUPTSPIEL

Gesellen und Werkleute bauen in Ehrfurcht einen Landsgemeindering. Der Bauherr, der Trabant der Verführerin, verleitet die Schweizer zum Bau eines babylonischen Turmes. Schweizergesell ist rasch dabei und spornt die Männer zu dieser Ueberheblichkeit an. Er selbst steigt in das tiefe Fundament des Baues hinab. Der Turm, ohne Gott gebaut, stürzt ein. Schweizermann verlangt vom Volk, daß es in reiner Opfertat den Verschütteten rette. Nach der Rettung Schweizergesells führt das Volk in Schlichtheit und Ehrfurcht den Bau des Landsgemeinderinges zu Ende. Schweizermann hat ihnen die Losung der Arbeit zugerufen; es ist der Anfangsspruch des Bundesbriefs: In nomine Domini.

DAS SCHLUSSSPIEL

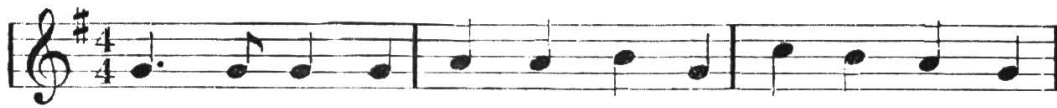
Der Wächter verkündet den Sieg seines Trabanten Schweizermann, des Wahrers der reinen Menschenwürde. Der Verführer und die Verführerin treten ab. Der Wächter ruft Schweizermann auf, im Landsgemeindering den Schwur des ganzen Volkes abzunehmen. Die Kinder schwören: Wir wollen unsere Heimat lieben! Das Trachtenvolk schwört: Wir wollen der Heimat Vielfalt bewahren! Die Bürger und Arbeitslosen schwören: Wir wollen Brüder sein! Die Wehrmänner, die einen schützenden Kreis um das Volk ziehen, schwören: Unser Schwert beschütze den Menschen! Zum Schluß singen alle, das Volk auf der Bühne und das Volk im Zuschauerraum, die Hymne: Eidgenoß, entroll die Fahne.

Zum Schluß singen die Spieler auf der Bühne und das ganze zuschauende Volk die

SCHWEIZER HYMNE

Dichtung von EDWIN ARNET

Musik von PAUL MÜLLER



Eid - ge - noß, ent - roll die Fah - ne! Strah - le Kreuz auf
Ruf uns Fah - ne, ruf die Brü - der, Fak - kel heil - ger



Pur - pur - grund! Daß sie ei - ne Gas - se bah - ne
Mensch - lich - keit! A - ber kommt ein Geß - ler wie - der:



durch die not - um - wölk - te Stund. Wal - le ü - berm
ruf den al - ten Tell zum Streit! Lod - re blut - ge -



Firn, dem rei - nen, rausch mir auch am stil - len Strom,
tränk - te Sei - de, flam - me durch die Völ - ker - nacht!



heiß die Män - ner frei sich ei - nen, grüß die From - men
Sieh, es ist zu Tod und Lei - de 's Volk, das gan - ze



von dem Dom, heiß die Män - ner frei sich
Volk er - wacht, sieh, es ist zu Tod und



ei - nen, grüß die From - men von dem Dom!
Lei - de das Volk, das gan - ze Volk er - wacht!



Regula als Stundenschlag zur Turmwächterin, damit das Volk die Stunden der Arbeit und der Feste schlagen hört. Soldaten kehren zurück und tanzen mit den zweiundzwanzig Standesjungfrauen. Das Tanzfest wird zum «Vierfarbenball». Die eidgenössische Fahne wird hochgezogen. Zum Schlusschor ‚Sieh zu, dass im Stübchen die Arbeit wohne und droben im Turme die Zeit‘ singt die Jugend im Cantus firmus das «Rufst du mein Vaterland». Symbolische Gestalten und ihre Handlungen sind verständlich: Mechaniker und Küher. Allegorische Gestalten und ihre Handlungen bleiben auch hier wie fast immer unverständlich: Frau Habundgut und Regula. Man müsste schon aus den Namen auf das Wesen schliessen können. Aber diese Namen und Figuren bleiben dem unbekümmerten Zuschauer dunkel.

Es gibt wohl keine Kunst, die ein so klarer Spiegel ihrer Zeit wäre, wie das Festspiel. Es entsteht für einen besonderen Anlass und für eine bestimmte Zeit und vergeht damit. Seine Aufgabe ist, das Volk einen Blick in die eigene Seele tun zu lassen, zu sagen und zu singen, was alle zutiefst erfüllt oder leichthin bewegt. Wie eine verzauberte Insel mutet die Schweiz an im Genfer Ausstellungsspiel von 1896: tanzende Gnome und Hirten und fröhlich sich tummelndes Volk, das an der Ausstellung sich seiner Arbeit und seines Wohlstandes freut. Schärfer sieht Bernoulli die Heimat: Soldaten als Tänzer der zweiundzwanzig Kantonsdamen, vier Nationen sich im Vierfarbenballett friedlich verschlingend; den Bundesammann als Mittler der im Schwingkampf sich messenden Industrie und Bauerntum. Arbeit und Feier sind im schönsten Gleichgewicht! Aber kaum ist das Bild des Friedens, das nur zu einem festlichen Reigen, aber zu keinem Kampfspiel reicht, auf die Ausstellungsbühne gezaubert, da rollt auch schon der Kriegsdonner über die ahnungslose Welt. Die Aufführungsreihe bricht ab und wird nicht mehr aufgenommen.

Aus welcher anderen Stimmung ist das Zürcher Landesausstellungsspiel entstanden! Vier Dramatiker hatten einen Auftrag erhalten. Kann man Kunstwerke — und wären es Festspiele — bestellen? Einer bittet, auch sein Werk den gestrengen Richtern vorlegen zu dürfen. Er sieht keine blitzenden Panzer und keine tanzenden Gnome und kein buntes Stück Schweizer Geschichte. Die Welt dröhnt von marschierenden Heeren. Oesterreich fällt.



Verführer

Die Schweiz hält den Atem an. Wer sind wir? Was droht uns? Wohin unser Weg? An Stelle der glorreichen Vergangenheit tritt die kämpferische Behauptung der Gegenwart. Die Wahl fällt auf den, der ohne Auftrag schrieb, auf Edwin Arnet. Paul Müller, Zürich, schuf die faszinierend schöne Musik, Chöre und Orchesterstücke, die Fanfaren des Wächters, die Trommelsätze des Verführers und die Flötentöne der Verführerin. Auf billige Volksliedanklänge ist verzichtet. Die Chöre klingen bald knapp und kraftvoll, bald breitausladend, wie der eindrucksvolle Viersprachenchor und das jubelnde ‚In Nomine Domini‘, die zu Höhepunkten der Aufführung wurden. «Das eidgenössische Wettspiel» ist keine realistische Theaterhandlung und keine gedankenblasse Allegorie. Nöte und Bedrängnis der Gegenwart sind zum sinn-

bildlichen Spiel erhoben. Jede Gestalt ist echtes Symbol, weil in jeder Gestalt wirkliche Mächte der Zeit fühlbar und sichtbar werden.

Himmel und Hölle schliessen eine Wette. Wer die Wette gewinnt, erhält die Schweiz. Himmel und Hölle sind die ältesten Gegenspieler des abendländischen Theaters. Himmel und Hölle sind die zeitlosen Grundkräfte des Guten und Bösen, die die Welt bewegen. Die Urkraft des Guten ist im göttlichen Wächter der Schweiz, die Urkraft des Bösen in den schwarzgeflügelten Verführern verkörpert. Der männliche Verführer will die Schweiz zu Krieg und Macht verlocken, die weibliche Verführerin zu Verweichlichung und Gottlosigkeit. Ihr Opfer, das sie verführen wollen, ist der Schweizer Gesell, der Sprecher des gutgläubigen Volkes, das mitten hineingestellt wird ins Wettspiel der zeitlosen Mächte, die um seine Seele werben. Dem wankelmütigen Gesell gegenüber steht der grundsatztreue Schweizer Mann, der das Volk vom Abgrund, in den es sich stürzen will, vier Mal zurück-

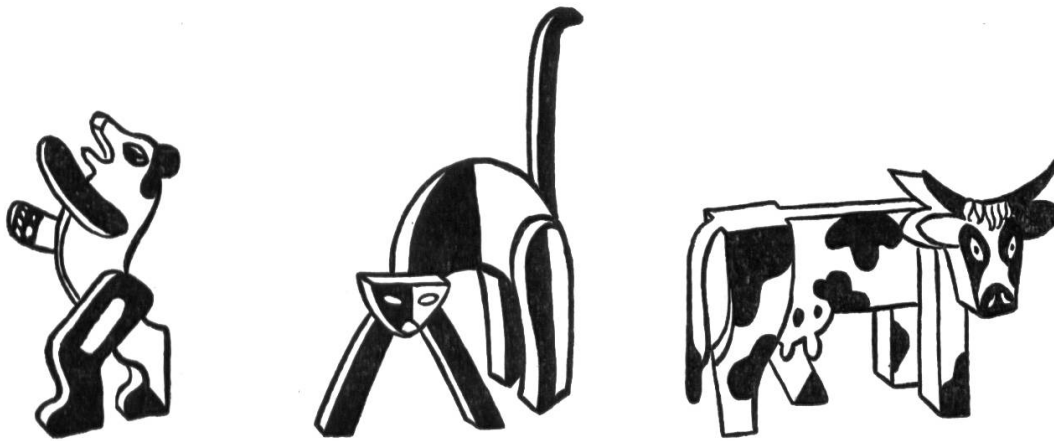
reisst, bis es erkennt: Aufgabe des Schweizer Wehrmanns ist es, das freie Menschentum zu schützen; Aufgabe der Parteien ist es, sich brüderlich zu verständigen; Aufgabe unserer Politik ist es, im Angesicht Gottes, den Bundesbriefen getreu, das durch Natur und Geist vorgezeichnete Schicksal zu erfüllen. Das zu beschwören treten die Eidgenossen zum Ringe zusammen. ‚Wir wollen stark und gütig sein‘. Güte und Stärke, die Kraft Pestalozzis und Tells, jede Kraft am rechten Ort, hilft die Eidgenossenschaft lebendig erhalten. Tausend Schweizer aller Landesteile



Wächter

sangen die regionalen Chöre, Bündner die romanischen, Tessiner die italienischen, Welsche die französischen, Alamannen die deutschen Lieder. So erklang jedes Lind im unnachahmlichen Wohlklang seiner Landschaft. Und mehr noch. Nicht eine zufällige Gruppe agierte in einem eidgenössischen Spiel, sondern echte Vertreter aller Regionen bildeten eine Spielgemeinschaft, die den eidgenössischen Volksstaat im Kleinen sinnbildlich verwirklichte.

«Das eidgenössische Wettspiel» ist ein symbolisches Festspiel von hoher Vollendung. Keine einzige Allegorie steht darin. Es geht um greifbare, schöne oder schmerzliche Wirklichkeiten des helvetischen Alltags: um unser Soldatentum; um unsere Parteien; um unsere Vielfalt des Lebens und der Kultur; um unsern Gottesglauben. Vier gleichnishaft gebaute Bilder der Zeit stehen im unverrückbaren Rahmen der Ewigkeit. Das «Welttheater» Calderons und das «Schweizer Theater» Arnets sind sich nahe verwandt. Das alte Mysterienspiel ist wiedererstanden. Sein Inhalt ist wie vor urdenklicher Zeit der Kampf göttlicher und dämonischer, lichter und dunkler Mächte um die Seele des Menschen. Einst demonstrierte man diesen Kampf an biblischen Geschichten — heute an der allergegenwärtigsten Schweizer Geschichte. Gott und Teufel



Appenzellerbär Luzernerkatze («Katzenshrecker»)

Fryburgerkuh

Ueberlebensgrosse Transparentlaternen aus dem «Eidgenössischen Wettspiel» zur Darstellung des Kantöndligeistes und der Vielfalt der Schweiz.

stehen wieder im Spiel. In verschämten Masken ist Gott überall da: bei Bernoulli als Genius der Eidgenossenschaft, bei von Arx als Bauherr des Schweizer Hauses, bei Arnet als Wächter der Schweiz, in der stilisierten Perrücke des griechischen Tragöden. Man empfand die Verkleidung als unzutreffend und schlug vor, den Wächter als Hirten zu geben, mit dem Lamm auf den Armen. Wozu das Versteckspiel? Eine ‚Verkleidung‘ ist so fadenscheinig wie die andere, wenn man den Höchsten nicht mehr beim Namen nennen darf. Was man nicht darstellen durfte, wagte der Dichter auszusprechen — wie alle Redner der Schwyzer Bundesfeier es auszusprechen wagten. Im vierten Bild ringen Christ und Antichrist um die Seele der Eidgenossenschaft. Der Schweizer Gesell, die Verkörperung des leichtgläubigen Volkes, will einen Landsgemeinding bauen, der Bauherr, die Verkörperung des Antichrist, rät zu einem gigantischen Wolkenkratzer. Der göttliche Wächter mahnt: ‚Die Zeit wird kommen! / Stimmt die Harfe! / Es reissen die Formen / Vom Antichristen / jubelnd die Larve!‘ Die Bauleute hören seine Stimme nicht und singen in vermessener Hybris: ‚Steigt zur Höhe, / Turm und Stiegel / Menschengestalt / Oh siege, siegel / Himmelsdämmer / Sei bezwungen. / Cäsar Mensch / Du hast errungen!‘ Aber der Turm stürzt ein. Der Schweizer Gesell liegt unter seinen Trümmern begraben. Die Bauleute retten ihn mit dem Einsatz des eigenen Lebens. Der Schweizer Mann rät:

‚Tragt ab den Turm des sinnverwirrten Uebermuts!
Nur in der Ehrfurcht wächst das neue Werk.
Baut neu den Landsgemeinding!
Baut ihn nach eurer Väter alter Losung!’

Aber das Bauvolk hat die Losung der Väter vergessen. Der Schweizer Mann hilft ihm auf die Spur und nun jubeln alle im herrlichsten Chor: ‚Im Namen des Herrn! Baut mit Gott!’ Endlich ist das Volk bereit zum neuen Schwur, der wieder wie die Ahnen den Höchsten zum Zeugen anruft, und der Wächter befiehlt dem Schweizer Mann:

‚Zünd an die Kerzen schwurerhobner Hände.
Und was das Volk mit reinem Munde schwört,
Sei in der Schweiz
Sei auf der ganzen Welt gehört!’

e. Griechisches und eidgenössisches Festspiel.

Das abendländische Theater ist undenkbar ohne sein griechisches Urbild. Mit der Renaissance beginnt der Strom der antiken Kultur die Welt von neuem zu befruchten. In jedem Lande führt die Verschmelzung des antiken Erbes mit den nationalen Ueberlieferungen zu einer eigenartigen Theaterkunst: in Italien zur Oper, in Spanien zu Calderons Mysterien, in England zu Shakespeares Charaktertragödien, in Frankreich zu Corneilles Heldendramen, in der Schweiz zum nationalen Festspiel des Barock, in Deutschland zu Schillers und Goethes Klassizismus. Aber in keinem Land der Welt entspricht das nationale Theater so sehr Zug um Zug den griechischen Festspielen der Dionysosfeiern wie die vaterländischen Festspiele der Eidgenossen. Rousseau konnte sich für die Schweiz nur ein republikanisches Theater im Sinne der Griechen denken. Hunderffünfzig Jahre später vergleicht Georg Finsler, aufgerüttelt durch das Erlebnis des Berner Stadtgründungs-
spiels von 1891 griechisches und schweizerisches Festspiel in seiner Schrift «Das Berner Drama und die Attische Tragödie». Er kommt zur überraschenden Einsicht, dass staatspolitische Voraussetzungen und künstlerische Möglichkeiten in Hellas und in der Schweiz so weitgehend übereinstimmen, dass in der Eidgenossen-

schaft ein dem griechischen ähnliches Festtheater an den Feiertagen des Vaterlandes geschaffen werden könnte.

Was wir etwas allgemein als ‚griechisches Theater‘ oder ‚griechisches Drama‘ bezeichnen, ist genau genommen griechisches Festspiel im Rahmen der grossen Dionysien, der alljährlich wiederkehrenden Frühlingsfeiern zu Ehren des Dionysos, des Gottes der unerschöpflichen Fruchtbarkeit. Im Rahmen der Festwoche, die jeweils auf Ende März-Anfang April fiel, wurden neben andern gottesdienstlichen Veranstaltungen an vier Tagen Festspiele geboten, am ersten Tag — allerdings erst in späterer Zeit — eine Komödie, am zweiten, dritten und vierten Tag je eine Dramen-Trilogie mit einem Satyrnachspiel von drei verschiedenen Dichtern, die miteinander um den Siegespreis der dramatischen Wettkämpfe rangen. Die Schweiz besitzt im jährlich wiederkehrenden Bundesfeiertag und in den Gedenkfeiern der geschichtlichen Taten die ‚staatskultischen Grundlagen‘ ihrer Festspiele.

Athen spielte im heiligen Bezirke des Dionysos. Die geweihten Orte der Eidgenossenschaft sind die historischen Stätten seiner Geschichte: das Rütli, Schwyz, Altdorf, Biasca, Sempach, der Ranft, Sankt Jakob und andere mehr.

Die Griechen stellten in ihren Festspielen ihre Mythen und Sagen dar, die im Epos vorgeformt bereitlagen und als Geschichte empfunden wurden, aber nur als Ausnahme zeitgenössische Geschehnisse wie den Befreiungskrieg in «Die Perser» von Aischylos. Die Schweiz schöpft ihr Spielgut aus den Chroniken und Geschichtsbüchern und ebenso selten wie die Athener aus der Gegenwart. So bildet auch hier etwa «Das eidgenössische Wettspiel» ein seltenes, aber bezeichnendes Beispiel aus besonders gefährvoller Zeit.

Das griechische Festspiel besteht aus drei Grundelementen: dem Gotte, der die Geschehnisse der Menschen lenkt, den hohen Gestalten der Tragödie, die im jonischen Jambos sprechen und den Chören, die ihre Lieder singen und tanzen und die von bürgerlichen Gesangsvereinen dargestellt werden. Volk spielt für Volk, wie in unsern Festspielen.

Das Freilichttheater bestand aus der ursprünglich kreisrunden, später halbkreisförmigen Orchestra, dem Tanzplatz, auf dem der singende und tanzende Chor auftrat, aus der ‚Scene‘, der Bühne

für die Schauspieler, aus dem amphitheatralisch ansteigenden Zuschauerraum für etwa zehntausend Menschen, die von jedem Sitz aus eine gleichgute Sicht auf die Spielfelder hatten. In klassischer Zeit, als Aischylos, Sophokles und Euripides ihre Festspiele aufführten, bestanden noch keine dauernde Theaterbauten. Sie mussten zu jedem Dionysosfest neu errichtet werden. Auch in der Schweiz wird für jedes Festspiel das Freilichttheater (oder die Festhütte, die eine provisorisch überdachte Freilichtbühne ist) eigens erstellt. Die Festspieltheater zu Athen wurden jeweils im heiligen Bezirk neben dem Tempel des Dionysos am Fuss der Burg aufgestellt. Die Schwyzer Feierstätte von 1941 stand in unmittelbarer Nähe des alten Archivturms, der die Bundesurkunden durch Jahrhunderte hütete. Die Athener bauten im Tempelbezirk des Dionysos im Jahre 338 vor Christus das erste steinerne Theater. Bundesbehörden und Schwyzer Regierung liessen das Holztheater, das die Grundsätze des griechischen Theaterbaus kongenial ins Schweizerische überträgt, nach Abschluss der Sechshundertfünfzigjahrfeier wieder niederreissen. Aber die Forderung nach einer dauernden Spielstätte auf historischem Boden bleibt unverrückbar bestehen.

Gegen den immer wieder erhobenen Einwand, dass uns die überragenden Gestalter des Festspiels bis heute fehlen, kann ebenfalls mit einem Hinweis auf das griechische Theater begegnet werden. Als Peisistratos im sechsten Jahrhundert die grossen Dionysos-Frühlingsfeiern gründete und die Durchführung von Festspielen anordnete, waren noch keine Dramatiker vorhanden. ‚Das Volk‘, bemerkt dazu der bedeutendste Kenner des Altertums, Ulrich von Wilamowitz, ‚das noch keine eigenen bedeutenden Dichter besass, traute sich zu, sie zu erzeugen. Und es hat auch darin die höchsten Erwartungen von der eigenen Leistungsfähigkeit übertroffen‘. Im Jahre 534 führte Thespis in Athen die erste Tragödie auf. Eine Reihe von Dramatikern, von denen wir die Namen, aber keine Werke mehr kennen, folgt ihm. Mit Aischylos tritt ein Menschenalter später, ums Jahr 500, der erste grosse Festspieldichter auf die Bühne. Im Jahre 484 errang er im tragischen Wettstreit seinen ersten Sieg.

Die auffallende Aehnlichkeit der Festspielsituation der Griechen und der Eidgenossen beruht darauf, dass beide Staatswesen Demo-

kratien sind. Die gleiche seelische Grundeinstellung des Bürgers zum Staat hat zwangsläufig zu ähnlichen Entwicklungen des Theaterwesens geführt. Mit diesem Hinweis auf die Uebereinstimmungen der schweizerischen mit den in aller Welt hochgepriesenen attischen Festspielen soll noch einmal der Satz beleuchtet werden: wie in Athen ist in der Eidgenossenschaft das Festspiel die kennzeichnendste Leistung des demokratischen Staatstheaters. Jede andere Theaterform, mögen Dilettanten oder Berufsspieler sie zur Geltung bringen, ist für uns mehr oder weniger artfremdes Spielgut. Darum kann nur das nationale Festspiel, das wie die Bundesgründung religiös verankert sein muss, und das daraus entstehende Volksspiel, im letzten und tiefsten Sinne als das repräsentative schweizerische Theater angesprochen werden. Dass dieses Höchste erstrebt und erreicht werden kann, ist unser Glaube. Dass es dauernd erhalten werden könnte, ist undenkbar. Gottfried Keller hat in seinem Aufsatz «Am Mythenstein» die Epochen unserer Festspiele und unseres Theaters vorausschauend gekennzeichnet.

Die Frage, wie das ideale schweizerische Festspiel aussehen müsste, könnte vielleicht schon heute in fast allen wesentlichen Zügen beantwortet werden. Wir verzichten darauf. Das Festspiel soll nicht zum vornherein reglementiert werden. Unser Versuch, den mannigfachen Spielformen nachzuspüren, mag zeigen, wieviele Wege zum schweizerischen Theater, wie viele insbesondere zum schweizerischen Festspiel führen.