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

Artikel: Wege zum schweizerischen Theater
Autor: Eberle, Oskar
Kapitel: 2: Wege zum Volkstheater. Das Vereinstheater
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: 14.10.2025

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

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 Allerweltsstücke 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 irreal, 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 Lebenstriebe. 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 Perversitätenstükken, deren brillante Machenschaft auch bei uns viele Male bewundert und begönnert 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 vierschrötiges Gesicht geigt, 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 aufraffen, dann zielt ihr Wunsch stets nach einer Verbesserung der Spieltechnik und nie nach seelenhafter Erneuerung. Und wo sollte der ehrgeizige Spieler des Allerweltstheaters die Spiel t e c h n i k 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 « De 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 amtender 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 Aera begann, die offenbar einen Ausgleich zwischen dem üblichen Allerweltstheater und dem schweizerischen Heimatspiel erstrebt.

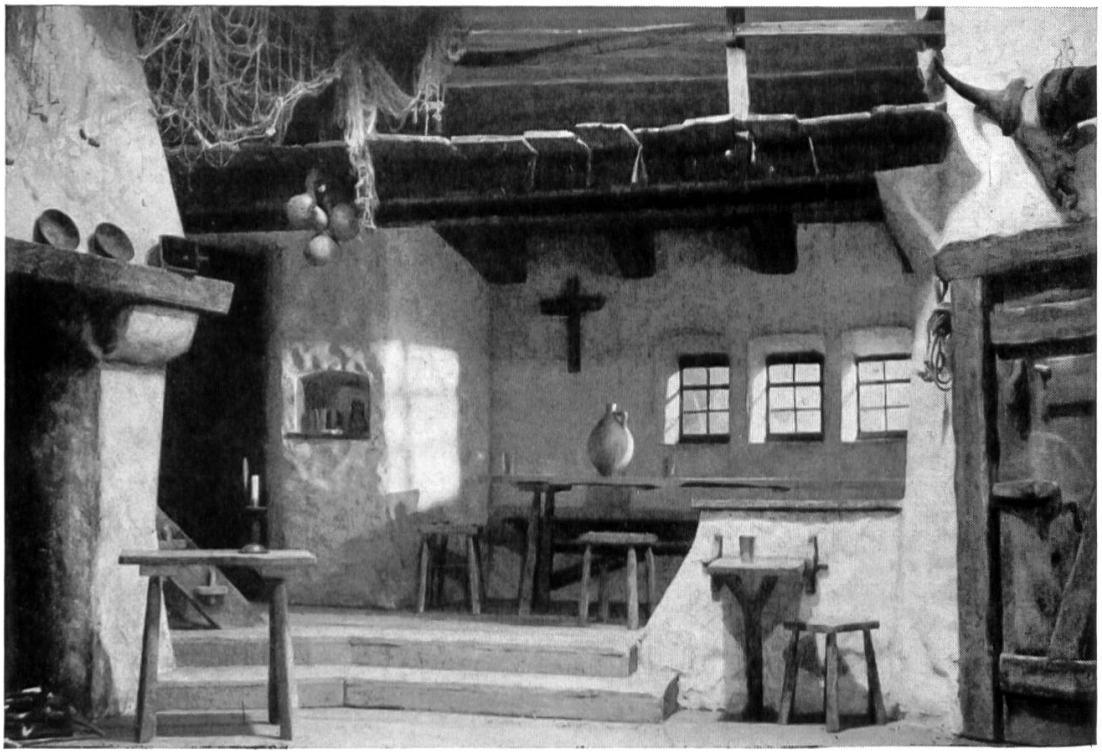
Der Spielplan der Dramatischen Vereine umfasst während der letzten hundertfünfzig Jahre, also in der zu Ende gehenden Theaterepoche, fünf Gruppen von Theaterstücken: das bürgerliche Lust- und Trauerspiel, das bäuerliche Volksstück; die Klassiker; Singspiel, Oper und Operette; das schweizerische Volksstück.

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 Schœcks «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 Stükke sind das «Pfefferrösel» (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 bäuerliche 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 Dorfmimen 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 «Tirolerei»: 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 Besenbinderlisl» 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 abzudrehen 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 berechtigte 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 heiter.	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 Barnheln» 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 Landesausstellung 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 Grüninger 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'Waret 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 Calderonaufführungen: 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 Chrämerhälmi» 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.

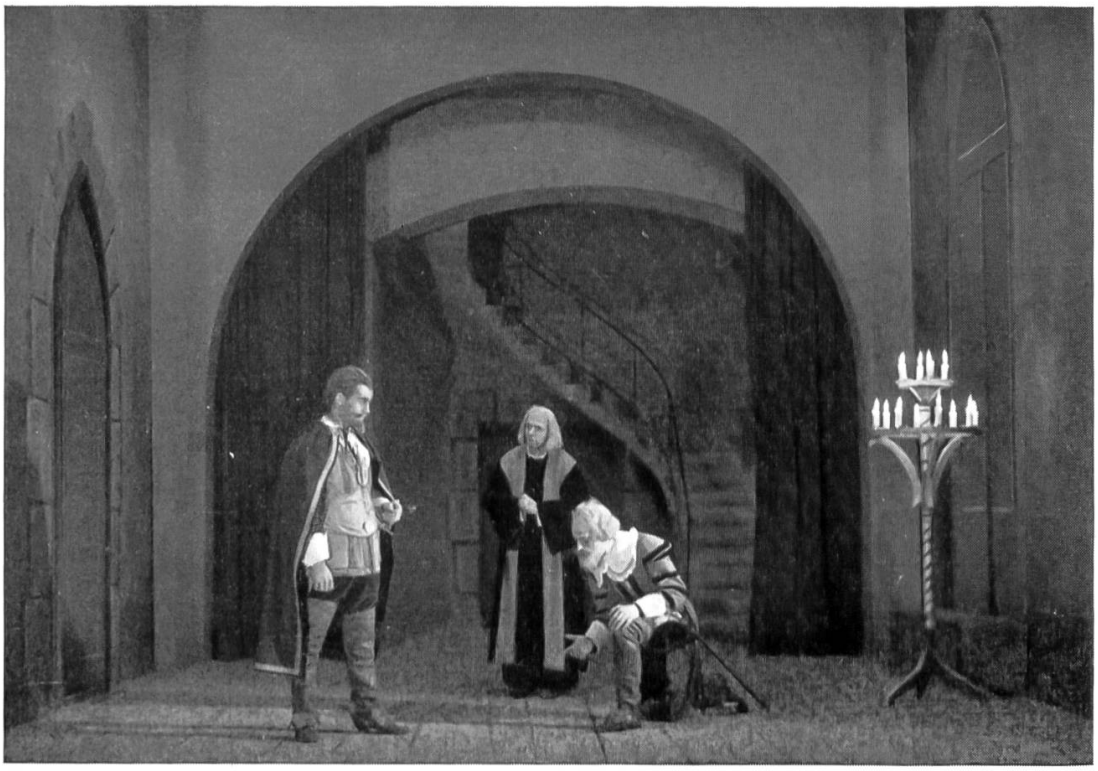
Interlaken: Dramatische Gesellschaft seit 1906. 4: u. a. «Der Strom» von Max Halbe 1925: 5: Schwänke von Arnold und Bach, Blumenthal und Kadelburg, «Arm wie eine Kirchenmaus» von L. Fedor. — 5: «Preciosa» 1908. — 6: «Klaus Leuenberger» von A. Heimann 1909, «Jürg Jenatsch» von Richard Voss 1907 und 1927. 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.

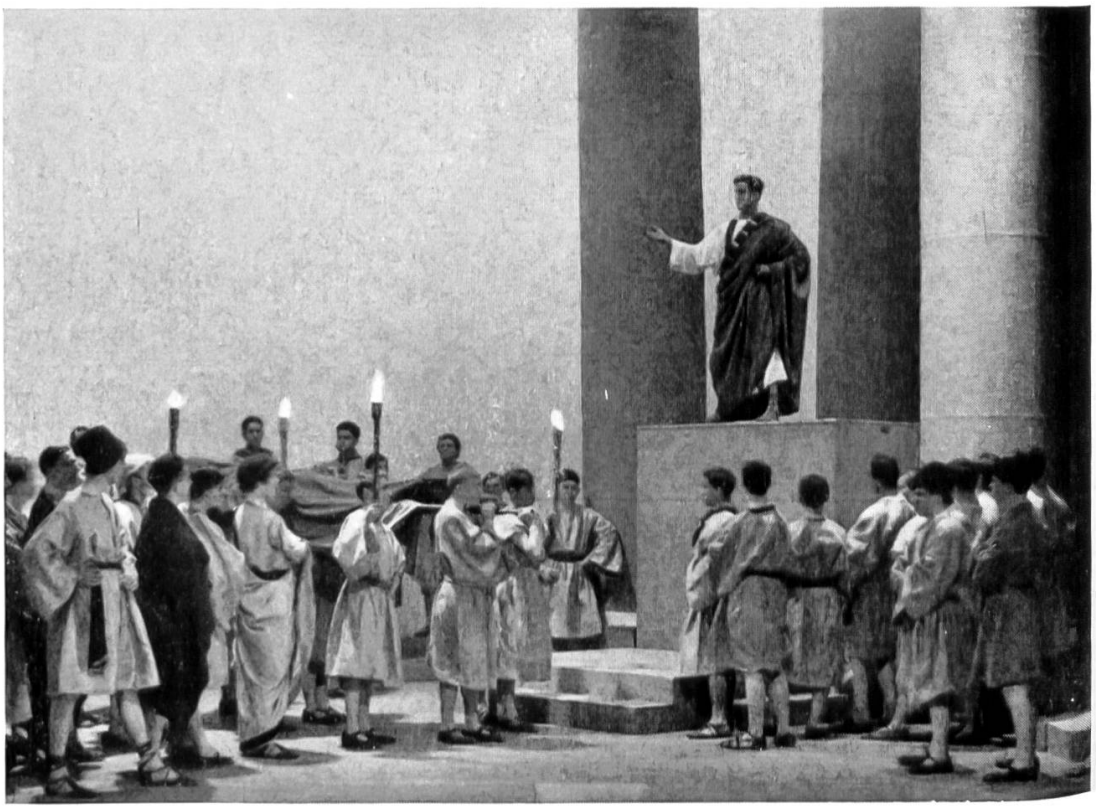
Olten. Regelmässig Aufführungen seit 1795. Die Theatergesellschaft 1816—1837 spielt sieben Stücke von Kotzebue, drei von Schiller «Die Räuber» 1816, «Tell» 1829, «Kabale und Liebe» 1832, «Der Kaufmann von Venedig» von Shakespeare 1824, «Joseph», Oper von Méhul 1836. Die musikalisch-

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 Haggenmacher 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 Dialektdrama. 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. Furum.

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 Gutfinden 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 Welti, 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 wesenhaft 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, Arnolden und Bachen 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 Einfühlungskraft, Ernst und Ausdauer verlangt.

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

1. Sie erhalten die Spielfreude am unbeschwerten 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 Mundarthexametern 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 Oeffentlichkeit mächtig ein. Nun sah man sich nach neuen Mundartstücken um. Da keine vorhanden waren, ermunterte man den Maler August Corrodi 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. Wilhelm Fürchtegott Niedermann wollte Theologe werden, wurde aber Schauspieler und Leiter einer Wandertruppe. Seit 1880 ist er in Zürich, wird Redaktor des ‚Merkur' und Kunstberichterstatter der ‚Zürcher Post' und des ‚Tagesanzeiger'. Als Mitglied des Dramatischen Vereins schreibt er für ihn Stücke. «Züritüütsch», das 1881 aufgeführt wird, versucht zum ersten Mal ernste Szenen zu gestalten. Als Dritter taucht Leonhard Steiner 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 ernsten 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. Ulrich Farner und Emilie Locher-Wehrling 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 Huggenberger, 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 alle die Mundart reden und untereinander im vertraulichen Verkehr nur die Mundart, während jenseits des Rheins die Sprache ständisch abgestuft ist, von der Mundart, die das einfache Landvolk spricht bis hinauf zur fein gewählten Verkehrssprache der höchsten Kreise. So ist die «schweizerische Mundart» doch etwas für sich, eine einzigartige Erscheinung im Sprachleben der abendländischen Völker. Sie ist der

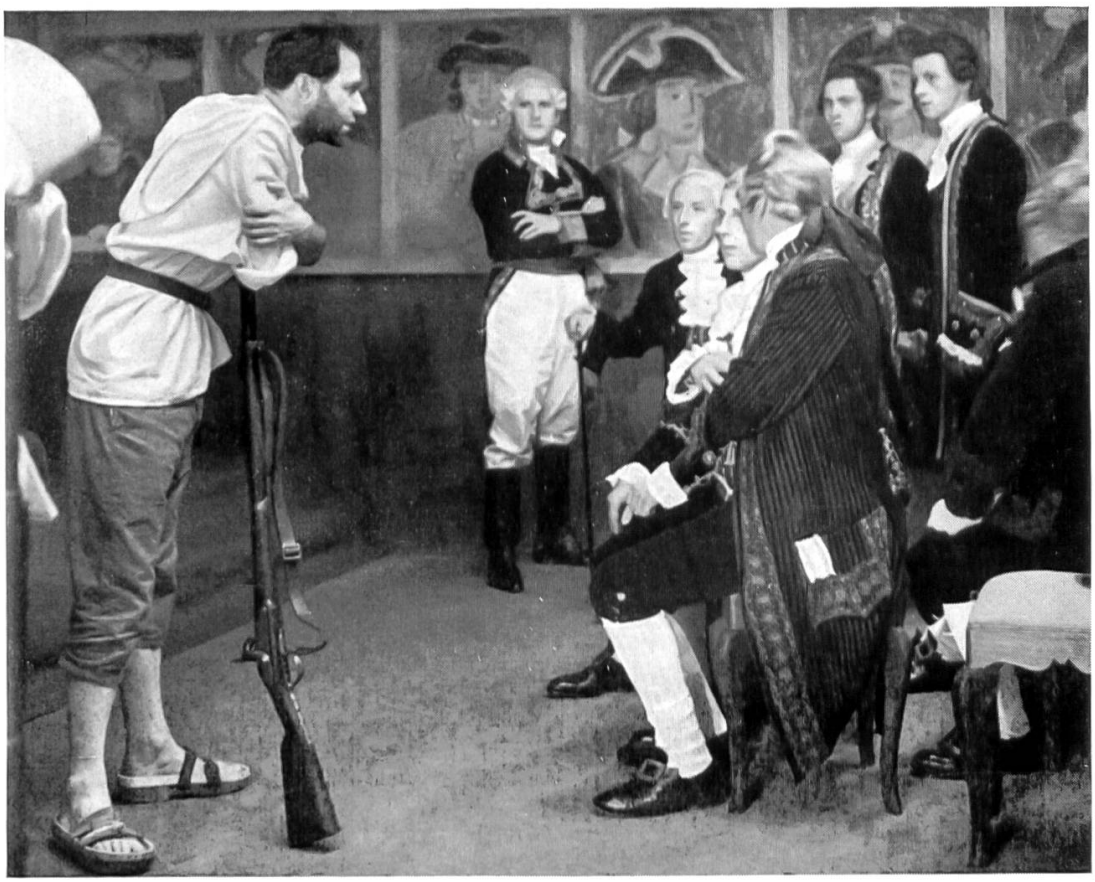
Ausdruck unseres demokratischen Volksgeistes, der keine Standessprachen aufkommen lässt, sondern hoch und niedrig im gleichen Sprachgefühl vereinigt. Aber auch um ihrer selbst willen lieben wir die Mundart und wollen wir sie festhalten. Sie allein erlaubt uns, in der Sprache das ganz zu sein, was wir innerlich sind. Sie hat Wörter und Formen, Redensarten und Wortstellungen, Lautverbindungen und Tonfälle, in denen unser Denken und Fühlen zuhause ist und sich selbst erkennt, wie in keiner andern Sprache. Durch ihre ungebrochenen, unabgeschliffenen Formen, ihre geheimnisvoll 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 Jahrhunderte. Was unsere Vorfahren, wie sie Sankt Jakob sah, gedacht, 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 Vorfahren 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 unseres 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 schweizerische 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 Spielgut 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 e i n 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 Bührer («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 («Maiennacht», «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 Jnnenraum mit echten Möbeln bevorzugt, das lebensechte, farbig auf den Raum abgestimmte Kostüm wurde von Künstlern, von Rudolf Münger 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 Thürer. 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 ihrers 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 liebenswürdigen 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 Sautter 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 Rütlischwur, 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 ernsten Dramatikern der Basler Bühne, zu den Totentanzspielen Carl Albrecht Bernoullis und den schwerblütigen, mit religiösen Lichtern aufgehellten Mundartdramen Hermann Schneiders, die das Quodlibet seit 1924 eines nach dem andern darstellte: «Dr Bamert», «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, Bührer, 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 Weggis gründete der Hotelier Andreas Zimmermann 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 Stärne» (1942). Ueber fünftausend Aufführungen haben sie erlebt, der «Wittlig» wurde zudem ins Bernische und Bairische übersetzt.

In Glarus schuf sich 1923 der Gewerbelehrer Melchior

Dürst 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 «Meischter Zwingli» sich anreiht, 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 Marius Chamot 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 befleissen 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 Bührer 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 Bührer 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 Bührer («Das Volk der Hirten») und Richard Schneiter («Der röslirote Krähenvogel»), die aus der Spott- und Lachlust des alten Fastnachtsspiels leben und dem Cabaret Cornichon den Weg bereiten, die Mundartlustspiele

und -Dramen von Jakob Bührer, Richard Schneiter («Wer erbt?», «Göttliche Gerechtigkeit», «Der wahre Jakob», «De Steinerjoggeli»), Albert Jakob Welti («Mordnacht», «Summerfahrt»), Caesar von Arx («Vogel friss oder stirb»), Paul Schoeck («Tell»). Dazu kommen eine Reihe hochdeutscher Dramen schweizerischer Autoren, «Der Ahne» von Meinrad Lienert, die Märchenspiele «Die Prinzessin und der Schweinehirt» und «Hanswurst, Tod und Teufel» von Richard Schneiter und «General Sutter» von Caesar von Arx. Alle Darsteller sind Laien. Trotzdem trägt die Freie Bühne mannigfache Züge einer berufsmässigen Schauspieler-Truppe: die Bevorzugung eines städtischen Mischdialektes an Stelle einer lokal ausgeprägten Mundart, die Bildung eines Spielplans, der Werke der verschiedensten Stilarten aufnimmt, die routinierte Art der schauspielerischen Darstellung, der Drang zum Wanderkomödiantentum und schliesslich die Vergütung der Spielleistung durch ein wenn auch bescheidenes Entgelt. So vollzieht sich in Zürich, vorbereitet 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 aufgriff und weitertrug, so sind es nun die Professionellen, die das Spielgut der Volksbühnen übernehmen und glanzvoller und gewandter darbieten, wodurch sie die alteingesessenen Theaterliebhaber in nicht geringe Verlegenheit bringen. Diese neue Lage, die sich seit einem Jahrzehnt immer eindrücklicher abzuzeichnen und auszuwirken beginnt, ruft einer Besinnung auf die besonderen Aufgaben des Volks- und Berufstheaters. Sie läge in Zürich vielleicht in der konsequenten Führung einer Heimatbühne, die so ausgesprochen zürcherisch wäre wie das Berner Heimatschutztheater bernisch ist. Jakob Bührers Forderung aber nach einer schweizerischen Berufsbühne scheint sich auf dem Umweg über die Freie Bühne Zürich allmählich zu erfüllen.

Die Zürcher Landesausstellung.

Otto von Greyerz, dem Gründer des bodenständigen und kunstgerechten Volkstheaters zu Ehren hat die Landesausstellung 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 herzhafte Art ihrer natürlichen Spielkunst, um nach kurzen Wochen wieder zu entschwinden. Was hatte das heimattreue Volkstheater an der grossen Landesschau zu zeigen? Die ganze Eidgenossenschaft 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 «Bruoderchlausespyl» von Oskar Eberle, das in bunten Bauernhelgen den Familienvater und Ratsherrn, den Mystiker und Staatsmann darzustellen versucht. Im «Clau Maissen» von Maurus Carnot, den die Somvixer Bühne aus Truns in ihrem wohlklingenden Oberländer Romanisch 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 volksfremden 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 Adelsherrschaft — um 1735 —, in der ein Verteidiger der Volksrechte an den französisch gesinnten Staatsmagnaten zerbricht. Die Zeit der Franzosenherrschaft in der Schweiz ist der erregende Hintergrund der bäuerlichen Tragödie in Iberger Mundart «Der Schällechüng» von Meinrad Lienert. Der Rosshirt Felixi Rychmuoth schellt mit Treicheln 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 zurück, ihn und sein Mariannli in den Tod: ein Spiel wilden ur-schweizerischen Freiheitsdranges, geschrieben in einer Mundart von unerschöpflicher Bildkraft, mit leidenschaftlicher Vehemenz dargestellt 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 Robert 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 Thürer, 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 Thürer 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 Ausdruckes an gewisse bairische Bauernschwänke erinnert, wurde von einer städtischen Spielgemeinde, der Freien Bühne Zürich aufgeführt, die ausserdem mit dem ältesten Zürcher Volksstück aufwartete, dem bidermeierischen «Vikari», den der Dramatische Verein siebzig 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 Ambassadorenzeit 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 Härdöpfelkrawall von 1855.

Es lebt wie Reinharts Singspiel vom Gegensatz Aristokratie-Bauerntum. «Hansjoggeli, der Erbvetter» von Simon Gfeller führt behäbig und humorvoll in die bäuerliche Welt Gotthelfs. Es ist das klassische Werk des Berner Heimatschutztheaters und das Meisterstück 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 Theaterseligkeit unserer hundert und aberhundert Dramatischen Vereine lächelnd angeprangert wird. Das Heimatschutztheater Weggis zeigte seinen über tausend Mal gespielten «Wittlig» mit dem unvergänglichen 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 Dramatische Verein aufführte, versucht das Thema der ungetreuen Verwaltung von Mündelgeldern lustspielartig zu meistern. Tiefer schürft Richard Schneiters «De Steiner Joggeli», den die Spielgemeinschaft Winterthur zeigte. Der reiche Sägereibesitzer Glättli hat den Steiner Joggeli um Braut und Heim gebracht. Nach Jahren der Auswanderung ist der Joggeli zurückgekommen. Aber er rächt sich nicht für das erlittene Unrecht. Im Sonnenstrahl seiner Güte tauen die verstockten Sünder auf und beginnen rechtzutun: ein Triumph des guten Herzens über die Mächte der Finsternis. Die Basler bringen, kurz vor Beginn des zweiten Weltkrieges 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 Vertrauenden. Reale und magische Elemente durchdringen sich geheimnisvoll. 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 Wirtshaussprache 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 ebensovielen 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 Heimatbühnen 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 Heimatbühnen 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 Laienspielkursen 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 Verlornen 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 anfing, altes Spielgut zu erneuern, da massen es manche Kritiker an der Schneiderelle ihrer naturalistischen Dramenlehre. Presse und Publikum vermerkten die ‚Naivität' und ‚Treuherzigkeit' 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 erstanden, Stein am Rhein, Locarno), in Parks (Interlaken, Genf, Inselparkspiele Luzern), in alten Burgen (Ruine Resti ob Meiringen, Schlosspiele 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 Errungenschaft 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 alamannischen Schweiz 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 Altdorfer Tellspiele 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 Schwyzer 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 verschlägts!? Auch Schiller wurde in Altdorf neunzig Jahre nach Weimar und Zürich und siebzig Jahre nach Küssnacht 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 Schmids 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 eingeprägt. 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 realistsiche dreitürige Bühne verwandelt. In Interlaken 1912 verlässt Schmid die dreitorige 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 Camelienfesten 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: Camelie und Maibaum. Die Camelie, 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 Camelie lockt in die internationale Welt des Opernprunks, des Balletts und des mondänen Zuschauers. So war der «Miracolo della Camelia», das Märchen von der Camelie, 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 naturalistsichem 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 Camelie. Fast wie ein Aschenbrödel im zerschlissenen Kleidchen wirkte daneben der Tanz der Tessiner Jugend um den Maibaum.

Die «Legende von der Camelie» (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 Frühlingsspiel. Die widerstrebenden Elemente des Locarneser Frühlingsfestes, Tessiner Volkstum, Märchen von der Camelie 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 Frühlingsspiel 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 ensteht 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 eindrücklicher 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 Bronce ihrer von Wind und Sonne gebräunten Körper (!). 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, Tuillerien, Lugano 1798. Der dritte Teil kündet 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 volkhaften 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 Historienszenen 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 Franellich 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 Camelien- 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 Aufführungen 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 Welschland sind seit einem Menschenalter bedeutende Gestalter am Werk.

Rousseaus Forderung eines republikanischen Freilichttheaters nach antikem Vorbild ist in den Winzerspielen zu Vevey 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 Weltepochen 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 Tuillerien-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 Winzerspiele 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 Freilichtheater erwartete und einen ‚Cirque olympique' forderte, fand in den Viviser Winzerspielen die Erfüllung seiner kühnsten Träume.

Aus Genf stammen zwei Männer, die für die europäische Theatergeschichte von Bedeutung geworden sind: der Bühnenbild-

ner Adolphe Appia und der Tondichter und Rhytmiklehrer 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 erhorcht 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-Dal-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, schattenspendende 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 befehdender 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 Erntsegen 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 gebändigt.

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. Jaques 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 welsche 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 wiedererstanden 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 lebensechte 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 Aermel 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,

tritt 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 Paucken 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 «Romeo und Julia» 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 dazugetan. 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 «Orpheus» 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-

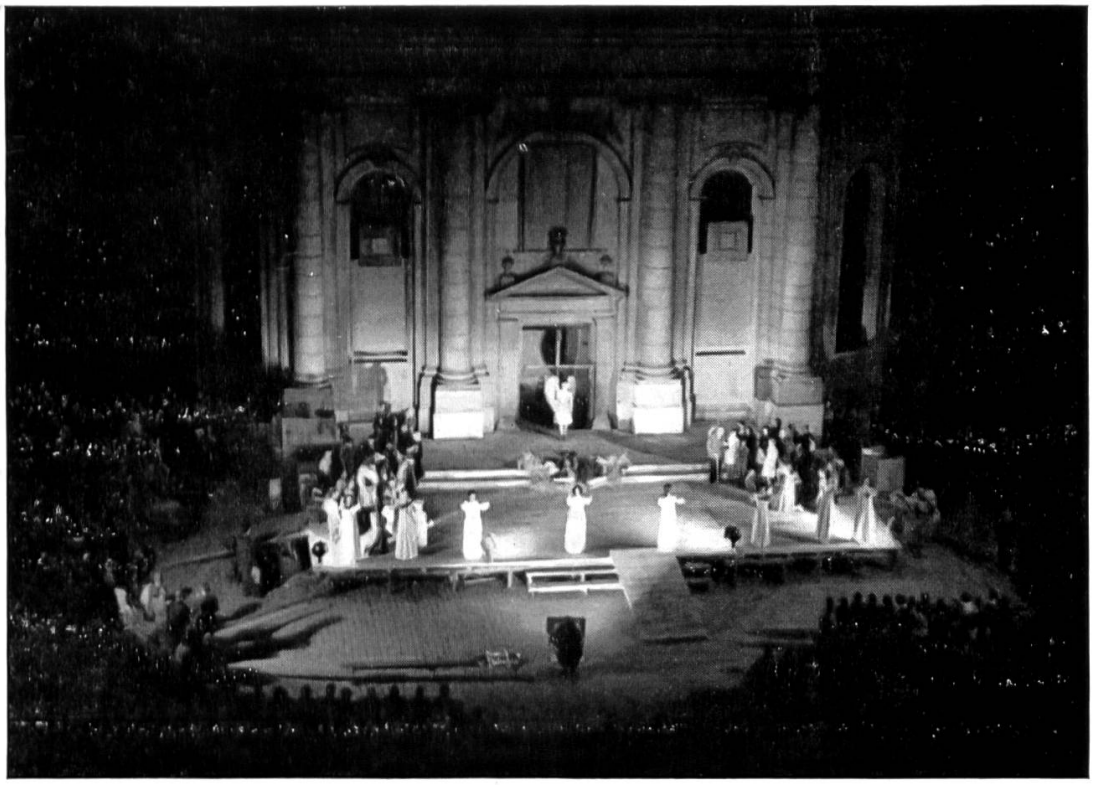
sprochenen Choroper überraschend zugute. Zweitens stehen die Chöre nicht teilnahmslos und im stets gleichgrellen Licht auf der Bühne. Sie erscheinen auf der Vorbühne, werden kunstgerecht bewegt und gruppiert, sie treten ins Halbdunkel, um erst dann ins Licht der Szene zurückzufluten, wenn die Handlung 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 künsterlische 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 Fegefeuer 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 neustes 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 eindrücklichsten 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 Rütliversammlung, 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 antikischen 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 Moudon», 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 Theaterepoche 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 Brugiere 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, Genf, 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 Novarra» 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. Manuelscher 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 verlornen 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:

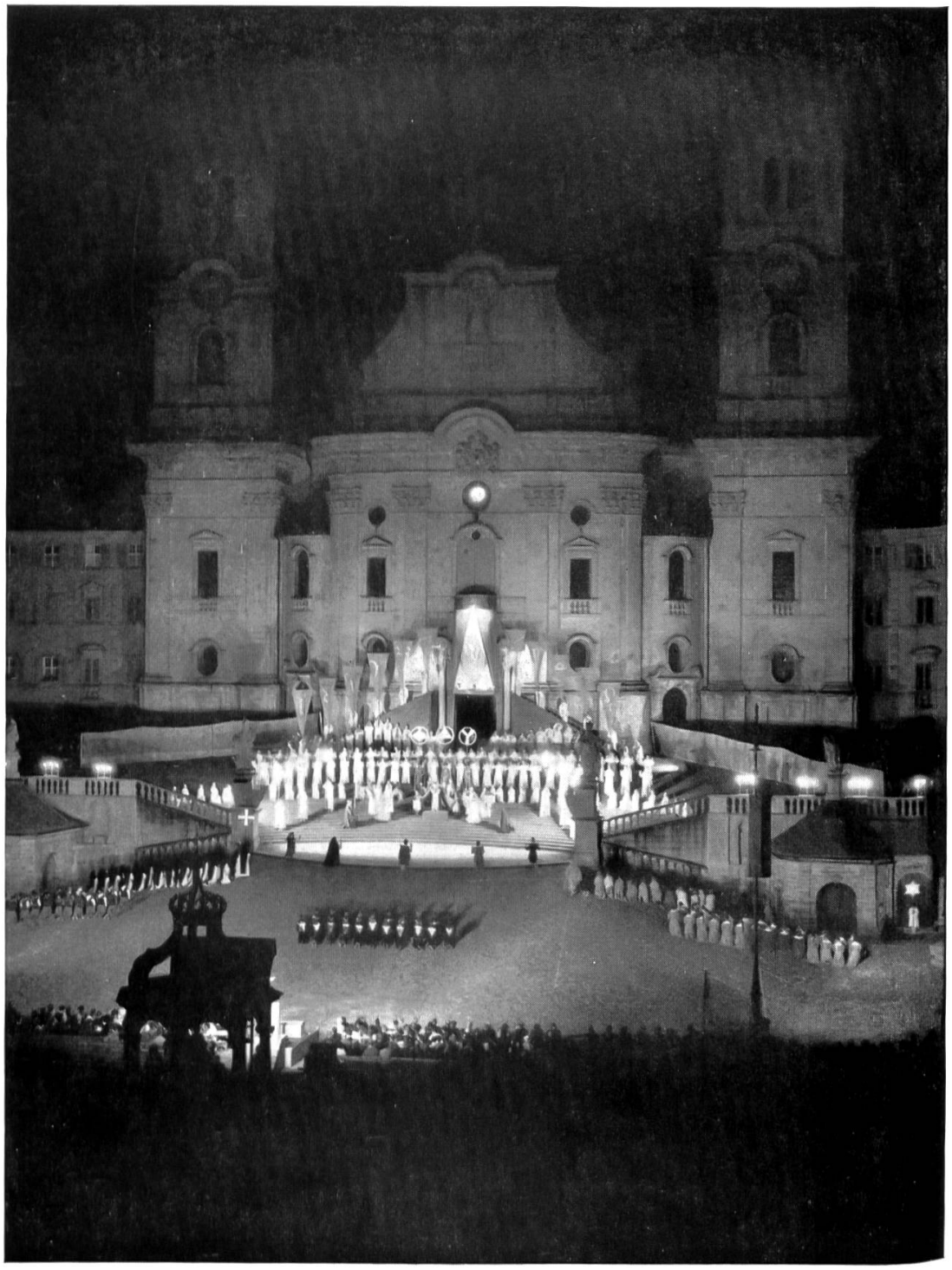
«Und wüsstet ihr, wie eure toten Kinder
Jetzt aufgenommen in die Engelsreigen,
Beschenkt von überreicher Segenshand . . .
Wenn ihr nur wüsstet, dass sie neigen
Sich nieder voller Liebe auf das Land,
Wo eure Herzen sich verlassen glauben . . . »

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 Verstorbener, die ins Schicksal der Lebenden eingreifen. Welt und Ueberwelt, Diesseits und Jenseits

sind in den Mysterien Clercs nicht ohne psycholgische 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 baroken 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 Kalvinisten 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 Bruderklausenspiel 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 wirklichkeitsträchtigen 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 Yverdon 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 Aelteren 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 Alltagssünden. 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 Opfernden. Die Kritik muss verstummen vor dieser Opferhandlung des Volkes von Yverdon. Aus dem Spiel sind der Ernst und die Hoheit 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 Freilichtraum 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 Bern. 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 Myste-

rien, die aus evangelischem Glauben wachsen und mit dem reformierten Münster in geistigem Einklang stünden. Aber auch andere Kräfte sind am Werk. Da sind Emmy Sauerbecks 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 Alix von Wattenwyl, 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 Helmut Schilling, 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 Vollendung 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.

Basel 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 Carl Albrecht Bernoulli 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 Lebenstreppe 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 Lebenstreppe und tanzt mit ihnen aus der Zeit in die Ewigkeit. Nun klingts 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.

Hermann Schneider 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 Zürich 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. Robert Faesis «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 Edwin Wieser 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 Oeffentlichkeit. 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 eindrücklichsten 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 Glok-

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. Hoher Donnerstag. 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. Fakeltragende 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 eindrücklicheren 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 Chorhemden 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 weitausgebreitete 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 theatermässigen 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 theatermässige 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 W a l l i s 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 Mauritiusspielen im französischsprechenden Unterwallis dargestellt worden.

Man hat R a r o n, 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 Spieltexte verlief, 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 Ahnfrau» (1921) von Grillparzer, «Tell» (1920) von Schiller, «Die Nibelungen» (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, «Quatembernacht» (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 ‚ganzheitliche' Erfassung des Lebens ist die Ergänzung durch religiöse Dramen, durch Bibelstücke, Heiligenspiele, Passion, Antichrist: «Belisar» (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 Hofmannsthal, « Paradies und Brudermord » (1927) von Sebastian Wieser, « Das Nachtmahl des Balthasar » (1927) von Calderon, « Passionsspiel » (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 Studentenbühnen 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 Johann Siegen überliefert aus dem Volksmund eine Legende, die zeigt, mit welch mystischem Eifer sich der Walliser Bauer mit seiner 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 Erdenschwere 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, Henoch, 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 Génépi»

(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 Vérolliez 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 Joseph Bovet, 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 commemoratif» 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.

Genf 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'arrèta . . .» 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 Vorsprüche 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 leibhaftig 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 Matthäuspassion, dann wieder aus Liszts «Christus», opernhaft 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 erklungen. Wohlgerüstet indes kann Selzach eine neue Spielzeit erwarten.

Nun sieht der Theaterhistoriker Oskar Eberle auf Luzern 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 Passionsspiel und das Luzerner Osterspiel 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 goldne Türmchen wie Kerzen emporlodern. Zwischen seitlich hinaufführenden Treppen bildet sich eine kleine Bühne, auf der die zahlreichen Bilder des Osterspiels erscheinen. Im Geäst des goldnen 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 zurechtgestutzt 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 schlief nach der ersten Begeisterung wieder ein. Und als Oskar Eberle, der inzwischen an der Universität Königsberg bei Josef Nadler mit der «Theatergeschichte der innern 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 Bruderklausenspiel 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 verlornen 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 Hosianna 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 Spieltexte (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.

Einsiedeln 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 «Apostelspiel» 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 barokken 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, Märtyrer-Gedenkfeier 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 Myste-

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.