

Zeitschrift: Schweizer Theaterjahrbuch
Herausgeber: Schweizerische Gesellschaft für Theaterkultur
Band: 30 (1964)

Artikel: Shakespeare und die Schweiz
Autor: Stadler, Edmund
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-986590>

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: 29.01.2026

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

SHAKESPEARE UND DIE SCHWEIZ

Einführung von Edmund Stadler

Einer Anregung ihres Vorstandsmitgliedes Rudolf Stamm folgend, widmet die Schweizerische Gesellschaft für Theaterkultur ihr XXX. Jahrbuch dem Thema «Shakespeare und die Schweiz». Sie ist sich natürlich bewusst, dass eine erschöpfende Darstellung in diesem Rahmen nicht möglich ist. Unser Land ist zwar klein, aber sein Anteil an der Erschliessung des Werkes von Shakespeare nicht unbeträchtlich. Wir haben uns deswegen entschlossen, eine Auswahl von Monographien von Literarhistorikern und Theaterwissenschaftlern zusammenzustellen, welche schweizerische Persönlichkeiten des 18. und 19. Jahrhunderts behandeln, die im Banne Shakespeares standen, oder die Bemühungen des Theaters in der Schweiz um den englischen Dramatiker und die schweizerische Shakespeare-Forschung im 20. Jahrhundert erleuchten. Die verbindenden und ergänzenden Worte seien dieser Einführung vorbehalten.

Thomas Platter aus Basel 1599

Der erste Schweizer, der mit Shakespeare in Berühring kam, war der jüngere Thomas Platter aus Basel. Der 1574 geborene Medizinstudent besuchte nach dem Abschluss seiner Examina am Ende des 16. Jahrhunderts Spanien, Frankreich, England und die Niederlande. 1599 hielt er sich in England auf. Am 21. September sah er im eben errichteten Globe-Theatre in London «Julius Cäsar». In sein Tagebuch trägt er ein: «... haben in dem streuwinen Dachhaus die Tragedy vom ersten Keyser Julio Caesare mitt ohngefahr 15 personen sehen gar artlich agieren; zu endt der Comedien dantzeten sie ihrem gebrauch nach gar überauß zierlich, ye zwen in mannes vndt 2 in weiber kleideren angethan, wunderbahrlich mitt einanderen». ¹ Leider hören wir nichts vom Schauspieler Shakespeare, der nach den neuesten Forschungen zu den besten der Lord Chamberlain-Truppe gehörte. Nicht einmal der Name des Autors Shakespeare wird erwähnt.

Wanderkomödianten im 17. und 18. Jahrhundert

Ob die Englischen Komödianten, die seit 1585 auf den Kontinent kamen, auf ihren spärlichen Abstechern in die deutsche Schweiz um die Mitte des 17. Jahrhunderts auch bei uns Werke von Shakespeare aufgeführt haben, lässt sich nicht nachweisen. Jedenfalls handelte es sich dabei um vergröbernde Bearbeitungen in deutscher Sprache, welche den englischen Genius kaum noch ahnen liessen. Shakespeare-Bearbeitungen, die allerdings meist höher standen, brachten die deutschen Wanderkomödianten im späteren 18. Jahrhundert in die Schweiz. Auf dem Spielplan des aus Wien stammenden Simon Friedrich Koberwein z. B. finden wir am 10. Mai 1784 in Bern, am 13. August in Luzern, *Hamlet* in der Bearbeitung des deutschen Schauspielers und Direktors des Nationaltheaters in Hamburg, Friedrich Ludwig Schröder: Hamlet bleibt am Leben und übernimmt die Regierung. Der Erfolg muss gross gewesen sein, bemerkt doch der Luzerner Kritiker: «Jedermann äussert die Begierde, mehr Trauerspiele zu sehen». Am 5. September folgte in Luzern *Ge rechtigkeit und Rache* von Wilhelm Heinrich Brömel, der gerade noch die Umrisse von Shakespeares *Mass für Mass* erkennen liess. Die Voltolinische Truppe brachte am 2. Mai 1787 in Luzern das Schauspiel mit Gesang *Romeo und Julia* von Friedrich Wilhelm Gotter mit Musik von Georg Benda. Der 1730 in Liestal geborene Abel Seyler, der nach Stahl das grosse Verdienst an dem eigentlichen Einzug Shakespeares an dem am 2. November 1778 gegründeten Nationaltheater in Mannheim hat, hatte diese zu einer Oper aufgeputzte Bearbeitung von Christian Felix Weisse 1776 am Hoftheater in Gotha zur Uraufführung gebracht. Der aus Rheinfelden stammende Ferdinand Illenberger, Prinzipal einer deutschen Schauspielertruppe, führte am 18. Oktober 1797 im Basler Ballenhaus *Die Quälgeister* von Heinrich Beck auf, der die Handlung von *Viel Lärm um Nichts* in deutsche Adelskreise verlegt hatte.²

Der erste Versuch einer vollständig wort- und sinngetreuen Uebersetzung eines Dramas von Shakespeare in die deutsche Sprache, welcher der preussische Gesandte in London, Caspar Wilhelm von Borck, 1741 wagte, *Julius Cäsar* in Alexandriern, ist auch in der Schweiz nie gespielt worden.³

Schweizerische Shakespeare-Surrogate

Shakespeare-Surrogate nennt Ernst Leopold Stahl mit Recht den *Julius Cäsar* (1763), der mit dem Tode des Helden endet, und den *Marcus Brutus* (1768) von Johann Jakob Bodmer⁴, denen noch *Brutus und Kassius Tod* (1782) beizufügen wäre. Schon 1756/57 lehnte der Zürcher das erste seiner «politischen Schauspiele» *Friederich von Tokenburg* an Shakespeares *Macbeth* an. Die hier noch gewahrte Einheit des Ortes gab Bodmer 1757/58 in dem Trauerspielen *Die Schweizer über dir, Zürich zugunsten stetigen Szenenwechsels auf*. Für die Volksversammlung in *Rudolf Brun* nahm er 1758 die Forumszene mit der berühmten Ansprache des Antonius in Shakespeares *Julius Cäsar* zum Vorbild. Im *Oedipus* (1761) ist der griechische Held ein Zwilling des englischen Glosters in *König Lear*. Ja, Gustav Tobler kann darauf hinweisen, dass in Bodmers erstem Telldrama *Die gerechte Zusammenschwörung* (1762) ein «Shakespearescher Halbnarr» unserem Nationalhelden Pate stand.⁵ Theodor Vetter machte darauf aufmerksam, dass die Landstreicherin in Bodmers zweitem «Schweizer Schauspiel» *Gesslers Tod oder: das erlegte Raubtier* (1775) über dem Haupte des toten Tyrannen frei nach *Macbeth* philosophiert: «Was ist das Leben? Ein wandelnder Schatten! Ein Mährgen, das ein Dichter erzählt». Und in dem dritten der «Schweizer Schauspiele» *Der alte Melchthal oder: die ausgetretenen Augen* schleudert Heinrich von Melchthal dem Landvogt die Worte ins Antlitz: «Wollet Ihr die Missethat der grimmigen Rägan (Regan in *König Lear*) wiederholen?».⁶

Johann Georg Sulzers bühnengerechte, aber in die drei klassischen Einheiten der Handlung, des Ortes und der Zeit hineingezwungene Verdeutschung des *Cymbelin* (1772) hat der junge Goethe mit den Worten verworfen: «Es ist schon ein ganz ungenviales Unternehmen, das Shakespeares Stücke, deren Wesen Leben der Geschichte ist, auf die Einheit der Sophokleischen, der uns nur Tat vorstellt, reduzieren will».⁷

Johann Jakob Bodmer, Vater der Jünglinge

Während Bodmers «politische Schauspiele», die er übrigens als Lesedramen zur Stärkung des schweizerischen Nationalge-

fühls verfasste, vom Standpunkt der Literatur und des Theaters aus wertlos sind, geben sie doch Zeugnis von einer tiefen Kenntnis Shakespeares. «Am interessantesten ist aber sein Experiment», schreiben Hans und Hermann Bodmer in der grossen Gedenkschrift⁸, «Elemente der antiken und shakespeareschen Tragödie, deren Bedeutung er mit scharfem Blick erkannte, in das Drama einzuführen». Wenn auch Bodmer Shakespeare noch nicht in seiner ganzen Grösse erfasste wie nach ihm der deutsche Sturm und Drang, so setzte doch die kritische Aufnahme Shakespeares im deutschen Sprachgebiet mit Bodmer ein, und zwar schon mit dem jungen Bodmer. Immer wieder wird behauptet, das Haupt der «Schweizer Aesthetik» habe herzlich wenig von Shakespeare gewusst, nicht einmal der Name sei von ihm richtig geschrieben worden. Dabei hat Theodor Vetter schon 1891 in einem Aufsatze «Zürich als Vermittlerin englischer Literatur im 18. Jahrhundert»⁹ festgestellt, dass der von Bodmer 1740 gebrauchte Name «Sasper» oder «Saspar» lediglich ein verunglückter Versuch einer phonetischen Wiedergabe sei, die er in seinem Handexemplar wieder in «Shakespear» verbessert habe. In seinem Beitrag zur Bodmer-Gedenkschrift «Bodmer und die englische Literatur» hat dieser feinsinnige Gelehrte aus dem Kreise Jakob Baechtolds, der die erste fundierte Würdigung Bodmers schrieb¹⁰, darauf hingewiesen, dass Bodmer bereits 1724 Shakespeare im Original las und ihn schon 1732 den englischen Sophokles nannte.¹¹ Aber seltsamerweise sind diese wohl dokumentierten Schriften sogar in einer Dissertation über «Deutsche Shakespeare-Probleme im 18. Jahrhundert» übersehen worden, welche Marie Joachimi-Degen 1907 in Bern einreichte.¹² Vetter berichtigte 1912 im Jahrbuch der deutschen Shakespeare-Gesellschaft die Fehler. Aber noch 1947 setzte Ernst Leopold Stahl den Auftakt von Bodmers Eintreten für Shakespeare ins Jahr 1740.¹³ Der Schweizer war zwar keineswegs der erste im deutschen Sprachgebiet, der Shakespeare erwähnte, sondern der Deutsche Daniel Morhof 1682 in seinem «Unterricht der deutschen Sprache», ohne jedoch mehr als den Namen zu kennen. 1715 gab Johann Burkhard Mencke in seinem «Compendiösen Gelehrten-Lexikon» nach der 1709 in London erschienenen Shakespeare-Biographie ein paar Hinweise auf das Leben des englischen Dramatikers und betonte, dass Shakespeare, trotzdem er kein Latein verstanden, es in der Poe-

sie sehr hoch gebracht habe, ein scherhaftes Gemüt hatte, aber auch sehr ernsthaft sein konnte und in Tragödien excellierte.¹⁴ Der Berner Beat Ludwig von Muralt, der 1694/95 in England weilte, schrieb in seinen seit dem späten 17. Jahrhundert im Umlauf befindlichen, wenn auch erst 1725 veröffentlichten, «*Lettres sur les Anglais et les Français et sur les voyages*», England sei dermassen ein Land der Leidenschaften und Katastrophen, dass Shakespeare, einer seiner besten alten Dichter, einen grossen Teil seiner Geschichte in Tragödien gebracht habe.¹⁵ Aber erst Bodmer kannte das Werk Shakespeares aus eigener Anschauung. Während seines Aufenthaltes in Genf von Mitte Mai bis Mitte Juli 1718 hatte der Zwanzigjährige die 1711/12 in London erschienene moralisierende Zeitschrift «*Spectator*» von Addison und Steele in einer verkürzten französischen Uebertragung erworben, im Januar 1724 in Zürich das vollständige englische Original. Sie regte ihn nicht nur zur Gründung der Zürcher Gesellschaft der Sittenmaler an, mit deren 1721—1723 veröffentlichten «*Discourses der Mahlern*» die bahnbrechende, gegen Gottscheds Vorliebe für den französischen Klassizismus und seinen Regelzwang gerichtete «*Aesthetik der Schweizer*» Bodmer und Breitinger beginnt. Durch den «*Spectator*» wurde Bodmer auch auf Shakespeare aufmerksam; und schon früh las er ihn im Original. In einem Briefe vom 28. Januar 1724 dankte er seinem Appenzeller Freunde, Dr. Laurenz Zellweger, für die Sendung englischer Bücher, darunter einen Shakespeare. 1725 verfasste er ein Schauspiel «*Marc Anton und Kleopatren Verliebung*», wobei er das Metrum Shakespeares, den Blankvers, verwandte.¹⁶ Zwar blieb ihm Hauptquelle für seine Lehre vom Wunderbaren in der Poesie «*Das verlorene Paradies*» von John Milton, dessen Uebertragung ins Deutsche er 1724 vollendete, aber erst 1732 veröffentlichten konnte. Aber gerade im Vorwort dieser Uebertragung stellte er Shakespeare, wenn auch nur am Rande, über Milton: «Die besten Engelländischen Sribenten bekennen, dass ihre Sprache selbst unter Milton eingesunken und zu schwach gewesen die erhabene Gedancken seiner Sele in ihrer vollen Kraft vorzustellen; dennoch hatte Milton den Spencer u. den Shakespear vor den Augen». ¹⁷ Shakespeare war ihm schon hier «der engelländische Sophokles», der zuerst den Zehnsilbner nach dem Beispiel des Renaissancedichters Trissino in England eingeführt habe, wobei er nicht mit einem weiblichen

Fusse wie der Italiener, sondern mit einem männlichen Fusse den Vers endige.¹⁸ In seiner ebenso verbreiteten «Critischen Abhandlung von dem Wunderbaren in der Poesie und deren Verbindung mit dem Wahrscheinlichen», die 1740 in Zürich erschien, äusserte Bodmer die Ansicht, dass die Deutschen noch in dem Zustande seien, «in welchem die Engelländer viele Jahre gestanden, eh ihnen geschickte Kunstkritiker die Schönheiten in Miltos Gedichte nach und nach wahrzunehmen gegeben». Aber auch hier ist für ihn Shakespeare der Ahnherr Miltos: Die englische Nation habe an ihrem «Saspar und andern, den Geschmack zu diesem hohen und feinen Ergetzen zu schärfen, eine Gelegenheit» gehabt, der die deutsche Nation beinahe beraubt sei.¹⁹ In seinen ein Jahr später in Zürich erschienenen «Critischen Betrachtungen über die poetischen Gemälde der Dichter» vergleicht er Ovids Schilderung von Jagdhunden in seiner «Halieutica» mit jener von Theseus im «Sommernachtstraum» von Shakespeare: «Der Engelländische Sasper hat in seinem sommernächtlichen Traume eine Beschreibung von Hunden, die wegen etlicher gantz besonderer Pinselzüge obiger an der Seite zu stehen verdient». ²⁰ Und weiter unten schreibt er über die ihn faszinierenden Wesen der Phantasie: «Unter den Engelländern hat Sasper den Ruhm, dass er in der Vorstellung solcher Geister und Phantasie-Wesen etwas besonderes gehabt habe». ²¹ Es tut der Bedeutung dieser Hinweise keinen Abbruch, wenn sie aus dem «Spectator» übernommen sind. Nachdem er auch in den 1747 von ihm herausgegebenen «Neuen Erzählungen verschiedener Verfasser» den englischen Dramatiker «Shakespear» erwähnt hat — in der neuen Auflage von 1749 schreibt er «Schakespear»²² —, betont er in seiner «Abhandlung von der Schreibart in Miltos verlohrnen Paradies» 1749 nochmals, dass Milton sich der Metaphern «in Spencers, Fletchers und Sakspers Schriften» bemächtigt habe.²³ Musste solchen Aeusserungen in so viel gelesenen und diskutierten Werken nicht geschmacksbildende Kraft innewohnen? Und ist daran zu zweifeln, dass Bodmer, den schon ein Lavater «Vater der Jünglinge» nannte, mit seinen Schülern, die er auch ausserhalb des Carolinum auf Spaziergängen um sich sammelte, über Shakespeare gesprochen hat? Und hatte er nicht die Werke Shakespeares seit der Mitte der Fünfzigerjahre dauernd zur Hand?

Da ist der junge *Simon Grynaeus* (1725—1799), der zwar

nicht bei Bodmer in die Schule ging, aber in regem Briefwechsel mit ihm stand. Auch wir zweifeln nicht daran, dass der junge Basler von Bodmer mit angeregt wurde, 1758 *Romeo und Julia* ins Deutsche zu übertragen. Hans Küry berichtet im folgenden Artikel ausführlich über diese erste deutsche Uebertragung eines Werkes von Shakespeare in das Metrum des englischen Dramatikers, den Blankvers, eine Uebertragung, die ausserdem etwas von der Unmittelbarkeit der Verdeutschung der Romantiker vorwegnehme. In London hatte Gynaeus die von ihm gewählte Fassung, welche David Garrick im Drury Lane-Theater seit 1748 spielte, wohl gesehen. Leider war die Uebertragung, abgesehen von den erwähnten Vorzügen, zum grösseren Teil so unzulänglich, dass sich der von Küry vermutete Plan einer Gesamtverdeutschung der Dramen Shakespeares zerschlug.

An die Stelle von Gynaeus trat in der Folge der deutsche *Christoph Martin Wieland*. Als neunzehnjähriger Student war er am 17. Oktober 1752 auf Einladung Bodmers nach Zürich gekommen. Er lebte 18 Monate in Bodmers Haus zum Berge und begann hier das Studium der englischen Sprache. Nachher war er als Lehrer im Hause des Zürcher Amtmanns Grebel tätig, blieb aber mit Bodmer bis 1755 in innigster Verbindung. Noch 20 Jahre später gedachte er trotz des 1755 erfolgten Zerwürfnisses seiner «Vaterzärtlichkeit und Vaterfürsorge». Zweifelsohne hat ihn sein väterlicher Freund zu seiner Shakespeare-Uebersetzung angeregt. Dazu mag auch ein Brief von Johann Georg Sulzer, dem schweizerischen Sendboten Bodmers in Deutschland, beigetragen haben, der am 14. Januar 1759 Wieland sein Bedauern ausdrückte, dass eine Shakespeare-Uebersetzung immer noch fehle. Auf die Zusammenhänge mit dem Zürcher Kreise um Bodmer weist nicht zuletzt das Faktum, dass Wielands *Uebertragung von 22 Dramen Shakespeares in deutsche Prosa* 1762—1766 in dem von Bodmer 1734 gegründeten Zürcher Verlagshaus Orell, Gessner und Co. erschien, trotzdem Wieland die Schweiz 1760 wieder verlassen hatte. Wenn auch die spätere Kritik über die allzu nüchterne und zum Teil ungenaue Uebertragung in deutsche Prosa zu Gerichte sass, so darf doch Zürich als Verlagsort das besondere Verdienst der ersten deutschsprachigen Ausgabe gesammelter Werke Shakespeares in acht Bänden in Anspruch nehmen.²⁴ Schon in der 1763 erfolgten Neuausgabe der «Neuen Critischen Briefe» wies

Bodmer selber auf die Bedeutung dieser Uebersetzung hin: «Izo dürfen die Verfasser die Gegenstände ihrer Beurtheilung, und die grossen Muster nicht in fremden Ländern und fremden Sprachen suchen. Selbst auf die Aeschylus, die Euripides, und die Sophokles, und den der mit diesen so gütig in eine Zeile gesetzt wird, den in Absicht und Geschmak zweyzungigten wo nicht zweyseeligen Shakespeare haben wir durch starke Uebersetzungen Ansprache bekommen». ²⁵ Auch der Berner *Albrecht von Haller* rühmte in den «Göttinger Gelehrten Anzeigen» die Uebersetzung der Werke von Shakespeare, die er im Original selber gelesen und die er schon 1752 vortreffliche Schauspiele genannt hatte, trotzdem Shakespeare die Regeln nicht beachtet habe. ²⁶ Diese originalnahen Uebertragungen in deutsche Prosa wurden zwar nur von Laienspielern in Biberach an der Riss, der Vaterstadt Wielands, gespielt, wo Wieland seit 1761 als Rats-herr und Kanzleiverwalter wirkte ²⁷, aber sie wurden so viel gelesen, dass das Zürcher Verlagshaus schon bald an eine neue Auflage dachte. Als Wieland 1773 eine weitere Mitarbeit ablehnte, trat der aus St. Gallen stammende Pfarrer in Leipzig, Georg Joachim Zollikofer, mit *Johann Joachim Eschenburg*, Professor am Carolinum in Braunschweig, in Verbindung. ²⁸ 1775—1777 erschien wiederum in Zürich *die erste vollständige deutsche Shakespeare-Uebersetzung* in 12 Bänden.

Wohl der eifrigste Leser der neuen Zürcher Shakespeare-Uebersetzung war *Ueli Bräker*, der «arme Mann aus dem Toggenburg». Unser Vorstandsmitglied Georg Thürer bringt uns in einer Monographie den Autodidakten nahe, der es bis zum Mitglied der «Reformierten Toggenburgischen Gesellschaft» brachte und heute mit seiner gehobenen Prosa unter die Dichter von europäischem Rang gezählt wird. 1780 vollendete Bräker das Manuskript «Etwas über William Shakespeare's Schauspiele». Es erregte schon bei seiner ersten Veröffentlichung im Jahre 1852 Aufsehen. Nicht weniger als 36 Werke bespricht er darin als unbefangener, begeisterungsfähiger, doch nicht unkritischer Interpret, wobei er erstaunlicherweise «Hamlet» das höchste Lob erteilt.

Shakespeare und die französische Schweiz

Wie Charly Guyot in einer weiteren Monographie unseres Jahrbuches über den Neuenburger Shakespeare-Kritiker Henri David de Chaillet schreibt, hatte das «Nouveau Journal helvétique» (ehemals «Mercure suisse»), die einzige Zeitschrift der französischen Schweiz, 1776 ganz ausführlich die neue Zürcher Shakespeare-Ausgabe besprochen. Eschenburgs Kommentar fand ein so grosses Interesse, dass die Société typographique von Neuchâtel in Uebereinkunft mit jener von Yverdon beschloss, die eben in Frankreich erscheinende französische Uebersetzung von Letourneur mit den Zürcher Kommentaren neu herauszugeben. Leider verunmöglichen finanzielle Schwierigkeiten die Ausführung dieses Planes. Hingegen erstand dem «Journal helvétique» in Henri-David de Chaillet 1779 ein Redaktor, der, seit 1776 von dem englischen Dramatiker in der Uebertragung von Letourneur gefangen, Shakespeare 1780—1782 eine ganze Reihe von kritischen Aufsätzen widmete. Selbstbewusst hielt dabei der Westschweizer die Mitte zwischen der «Vergöttlichung» Shakespeares durch Letourneur und der Ablehnung durch Voltaire inne. Er sieht in Shakespeare das sich selbst überlassene Genie, das jedem Maßstab entschlüpfte. Er habe zwar die auf einer Konvention beruhenden klassischen Einheiten der Zeit und des Ortes nicht beachtet, jedoch die auf der Natur gründende Einheit des Interesses und der Handlung unverletzt gelassen, als es in den meisten unserer regelmässigen Tragödien der Fall sei. Seine Charaktere stehen näher bei uns als jene der französischen Autoren. In seinem Werke präsentiere sich die ganze Vielfalt, der ganze Reichtum der Natur, weil er sie ohne Hemmung in ihrer Einfachheit, in ihrer Wahrheit, in ihrer Nacktheit male. Der Westschweizer hält Shakespeare für den interessantesten aller Dramatiker. Einschränkend bemerkt er allerdings, dass Shakespeare fast zu nah bei der Natur sei, wie wir uns von ihr zu sehr entfernt hätten. Auch kritisiert er in einzelnen Dramen Shakespeares Ausdruck und Wortschatz. Er sieht gewisse Gefahren in der Nachahmung dieses Dramatikers. Und in seinem 1784 veröffentlichten Discours, den er der Akademie von Besançon auf das von ihr ausgeschriebene Thema «Le génie est-il audessus de toutes règles?» einreichte, verneint er die Frage, ob das Genie ausserhalb aller Regeln sei, fügt aber hinzu, dass es

gewisse ungebildete und stolze Genies gäbe, die aus einem erhabenen Instinkt die Abwesenheit von Regeln ersetzen und instinktiv Prinzipien in Handlung umsetzen, die nur nach ihnen formuliert werden. Aeschylos und Shakespeare sind für ihn in der Reihe dieser primitiven Genies, die jedoch keineswegs Rebellen seien, welche stolz das Joch der Regeln abschütteln, sondern Menschen, die sie nicht kennen.

Der Westschweizer trifft sich hier mit dem Deutschschweizer *Johann Georg Sulzer*. In dem Artikel «Tragödie» der 1771 bis 1774 in Leipzig erschienenen «Allgemeinen Theorie der Schönen Künste»²⁹ bezeichnet der in Berlin tätige Schüler Bodmers Shakespeare ebenfalls als den grössten tragischen Dichter unter den Neuen mit der einschränkenden Bemerkung, dass er noch grösser gewesen wäre, wenn er die klassischen Regeln beachtet hätte. Der «bewundernswürdige Shakespeare» ist auch für Sulzer das grösste tragische Genie vielleicht überhaupt, «dem es aber bey diesem grossen Genie an gereinigtem Geschmack gefehlt habe. In seinen besten Stücken kommen neben Scenen von der höchsten tragischen Vollkommenheit, solche die ins Abentheuerliche fallen».

Shakespeare und bildende Künstler der Schweiz

Aber nicht nur in der Literatur und Kritik hat das schweizerische Shakespeare-Erlebnis im 18. Jahrhundert seinen Niederschlag gefunden, sondern auch in der bildenden Kunst. Für die erste Zürcher Shakespeare-Ausgabe zeichnete der Verleger und Idylliker *Salomon Gessner* das Titelkupfer und 13 Vignetten, welche Szenen aus Shakespeares Dramen wiedergeben; sie wurden teilweise in die zweite Zürcher Shakespeare-Ausgabe übernommen. Als derselbe Zürcher Verlag 1787 eine literarhistorische Arbeit von Eschenburg über Shakespeare herausbrachte, gab er dem bekannten Winterthurer Maler *Johann Rudolf Schellenberg* den Auftrag für ein Shakespeare-Bildnis. Der Zürcher Dichter und Maler *Johann Martin Usteri* schuf um 1783 Skizzen zu Schauspielen von Shakespeare.³⁰ Vor allen muss aber *Johann Heinrich Füssli* (1741—1825) genannt werden. Er war einer der glühendsten Verehrer Bodmers³¹ und wurde vermutlich von ihm zu Shakespeare hingeführt. Wie der Engländer Eudo C. Mason in dem fünften Beitrag unseres Jahrbuches

ausführt, hat letztlich Shakespeare die Uebersiedlung des Zürchers Füssli nach England als entscheidendes Schicksal bestimmt. Schon in seiner frühen Jugend literarisch an dem englischen Dramatiker interessiert, wurde Fuseli, wie er sich in England schrieb, nach der Meinung des Engländer Steevens zu dem «mit dem Sinn und dem Geist unseres Dichters» vertrautesten Kenner. Die bedeutendste und wohl auch zahlreichste Gruppe seiner Gemälde und Zeichnungen ist Shakespeare gewidmet und umfasst weit mehr als 100 verschiedene Bilder. Das letzte, an dem der Vierundachtzigjährige ein paar Tage vor seinem Tode arbeitete, stellt eine Szene aus dem *König Johann* dar.

Mit der von Eschenburg ganz umgearbeiteten dritten Zürcher Ausgabe der gesamten Werke Shakespeares in deutscher Sprache (1798—1806) und der vom Verlag J. J. Tourneisen in Basel 1799—1802 herausgebrachten englischen Ausgabe in 23 Bänden³² mit Kommentaren von Pope, Theobald, Johnson, Capell, Mason, Malone und mit Kupferstichen nach Bildern englischer Maler, aber auch der Schweizer Füssli (*Sturm, Macbeth, König Lear*) und Angelica Kauffmann (*Die beiden Herren aus Verona, Troilus und Cressida*) nahm das erste schweizerische Shakespeare-Jahrhundert sein rühmliches Ende.

19. Jahrhundert

Forschung

Als seit 1797 die neue Uebertragung der Werke Shakespeares durch die deutschen Romantiker zu erscheinen begann, schied die Schweiz endgültig als Shakespeare-Verleger aus. Auch ihre Mittlerstellung nahm ein plötzliches Ende. Die Ergebnisse, welche die Dissertation «Die Aufnahme der englischen und amerikanischen Literatur in der deutschen Schweiz von 1800—1830»³³ in bezug auf Shakespeare gezeigt hat, sind gering, zur Hauptsache zwei kleine, jedoch nicht unbedeutende Artikel aus der Feder des *Johann Caspar von Orelli* in der Zeitschrift «Zürcherische Beiträge zur wissenschaftlichen und geselligen Unterhaltung» (1815) und «Zwölf Szenen aus Shakespeare's Schauspielen, neben desselben Portrait», gestochen von Lips bei Orell Füssli. Robert Keiser klammert in seiner Fortsetzung «Die Aufnahme englischen Schrifttums in der deutschen Schweiz von

1830 bis 1860»³⁴ Shakespeare leider aus. Aber viel für den englischen Dramatiker ist auch in dieser Periode von schweizerischer Seite aus nicht geleistet worden. Der reformierte Pfarrer in Lichtensteig, *Johann Jakob Rietmann*, gab 1853 ein Büchlein über «Shakespeare's religiöse und ethische Bedeutung» heraus, der Berner Hochschulprofessor *Carl Hebler* 1854 einen Essay über die Idee des *Kaufmann von Venedig*.³⁵ Hingegen zogen die Vorlesungen über Shakespeare, welche der 1855 als Professor für Aesthetik aus Deutschland berufene *Friedrich Theodor Vischer* am Eidgen. Polytechnikum hielt, weite Kreise.³⁶ Zum 300. Geburtstag des Dichters stellte der Zürcher Idylliker *August Corrodi* ein liebenswürdiges Büchlein über die Lebensweisheit Shakespeares zusammen.³⁷ Rietmann wurde von der Museumsgesellschaft in St. Gallen für eine Festrede aufgefordert.³⁸ 1865 veröffentlichte Hebler eine Reihe beachtlicher Shakespeare-Essays, die 1874 in zweiter vermehrter Auflage neu erscheinen konnten.³⁹ Besonders interessierte den Berner die *Hamlet*-Frage, und es spricht für seinen Rang, wenn ihm die deutsche Zeitschrift «Euphorion» ihre Spalten öffnete.⁴⁰ Erwähnenswert ist noch der «psychologische Essay: *Macbeth* und Lady Macbeth in Shakespeare's Dichtung und in Kunstwerken von Cornelius und Kaulbach» von *Victor Kaiser*, Professor für Philosophie und Kulturgeschichte am Lyceum in Solothurn.

Theater

Unbedeutend sind die Leistungen der Stadttheater in der Schweiz, die sich seit den Dreissigerjahren zu verfestigen begannen. Sie waren allzusehr zweit- und drittrangige Provinzbühnen, als dass sie mit der in Deutschland und Oesterreich einsetzenden Shakespeare-Pflege hätten Schritt halten können. Den Genius Shakespeares brachten nur gelegentlich auftretende berühmte Gäste ins Bewusstsein der Schweizer Zuschauer wie z. B. 1835 Wilhelm Kunst aus Wien, der u. a. in Basel den *Othello* und *Hamlet* verkörperte, oder Ferdinand Esslair aus Stuttgart, der in Zürich mit ausserordentlichem Erfolge den *König Lear* spielte, oder der Afrikaner Ira Aldridge, der als *Othello*, *Macbeth* und Shylock im *Kaufmann von Venedig* 1852 die Basler, 1854 die Zürcher, Berner und Solothurner hinriss. Der 300. Geburtstag des Dichters gab Anlass zur vermehrten Berücksichti-

gung Shakespeares im Spielplan. Am Stadttheater Basel z. B. brachte der deutsche Direktor Philipp Walburg Kramer 1863/64 nicht weniger als 7 Werke heraus: *Der Widerspenstigen Zähmung*, bearbeitet von Deinhardstein, *Romeo und Julia*, *Ein Sommernachtstraum*, *Der Kaufmann von Venedig* und *Macbeth* in der Uebertragung Schlegels, *Hamlet*, *König Lear* in der Bearbeitung von Voss. In der Folge wurde es aber wieder stiller um Shakespeare, bis das auf Basel beschränkte Gastspiel des berühmten Hoftheaters von Meiningen 1884 mit *Julius Cäsar*, *Ein Wintermärchen* und *Was Ihr wollt*, 1887 mit dem *Kaufmann von Venedig* und dem nicht weniger als 6 mal gespielten *Julius Cäsar* erneut das Eis brach. Dazu trug auch 1885 das Gastspiel des berühmten italienischen Tragöden Ernesto Rossi, des Protagonisten eines neuen Natürlichkeitstiles, in den Rollen des *Hamlet*, *Othello* und *König Lear* bei, und nicht zuletzt jenes des in Deutschland wirkenden Baslers Otto Eppens als erster schweizerischer Hamlet 1887. Aehnlich wie am Stadttheater Basel waren die Verhältnisse in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts an den Stadttheatern in Bern und Zürich. Erwähnt sei hier nur noch die schweizerische Erstaufführung des selten gespielten *Timon von Athen*, die bereits 1899 unter Direktor Karl Skraup stattfand, und nicht erst 1917 unter Alfred Reucker, wie immer wieder geschrieben wird.⁴² Auf den katholischen Schulbühnen der Innerschweiz, die schon im 19. Jahrhundert florierten, wobei sie allerdings die Oper vorzogen, ist uns allein Shakespeares *Macbeth* in der Bearbeitung von Schiller 1876 und 1890 am Kollegium Maria-Hilf in Schwyz begegnet.⁴³

Gottfried Keller und Conrad Ferdinand Meyer

Einen nachhaltigen Einfluss hat Shakespeare im 19. Jahrhundert auf zwei unserer grössten Epiker ausgeübt: Gottfried Keller und Conrad Ferdinand Meyer. Wie Louis Wiesmann in dem in unserem Jahrbuch veröffentlichten Aufsatz nachweist, waren beide am liebsten Dramatiker in der Nachfolge Shakespeares geworden. In seinen Briefen an den deutschen Privatdozenten Hettner hat *Gottfried Keller* ausführlich über Shakespeare, an dem er vor allem die «majestatisch hervortretenden einzelnen furchtbaren Situationen» bewunderte, geschrieben. In seiner Erzählung «Pankraz der Schmoller» hat er Shakespeares

Menschen gerühmt, die das, was sie sind, ganz und grossartig sind. Wenn Keller zwar hauptsächlich in seinem vergeblichen Ringen um die dramatische Kunst zu Shakespeare hinüber geblickt hat, so hat er jedoch am meisten gewonnen als Erzähler, was Wiesmann an dem Beispiel seiner reifsten Novelle «Romeo und Julia auf dem Dorfe» erläutert. Auch *Conrad Ferdinand Meyer* las nach Wiesmann Shakespeare schon in jungen Jahren, und das bewunderte Vorbild liess ihn auch nach seinem Durchbruch zum dichterischen Gelingen nicht los. Als Beispiel wählt Wiesmann den Roman «Jürg Jenatsch», dessen dramatische Gestaltung Meyer lange Zeit erwogen hatte. Während nach Wiesmann Keller an Shakespeare seine Grundsätze für das künstlerische Gestalten prüfte und in mancher Einzelheit gewann, sonst aber wegen seiner anderen Natur eigene Wege ging, war der Shakespeare wesensverwandte Meyer nicht im vollen Umfange ein Dichter aus dem Geiste Shakespeares und ist nicht der Shakespeare der Novelle geworden, der er gern gewesen wäre.

Josef Victor Widmann lehnte zwar eine «Versification» von Kellers Novelle «Romeo und Julia auf dem Dorfe» ab, weil er sich nicht zutraue, «die ganz innerliche Dramatik der Novelle, die stille heisse Glut, in die Aeusserlichkeit umzusetzen, wie sie die Bühne in der Oper» verlange. Er gestaltete jedoch in nicht allzu glücklicher Weise *Der Widerspenstigen Zähmung* zu einem Libretto für den deutschen, mit der Schweiz jedoch besonders verbundenen Opernkomponisten Hermann Goetz — die Oper wurde 1874 in Mannheim uraufgeführt und auch in der Schweiz gespielt — und den *Sturm* für Ernst Frank.⁴⁴ Im Zeichen Shakespeares und Schillers stand der erste wirkliche Dramatiker der Schweiz im 19. Jahrhundert, *Arnold Ott* (1840—1910). Als 47jähriger Arzt hatte er in Basel die Gastspiele der Meininger besucht und sich nicht zuletzt an «Julius Cäsar» von Shakespeare, von dem er auch sonst eine tiefe Kenntnis besass, entzündet, Dramatiker zu werden.⁴⁵ Unter dem Einfluss Shakespeares dichtete *Philippe Monnier* (1864—1911) für die Studentenverbindung Belles-Lettres in Genf die Komödie «Par les bois», wozu sein Freund Emile Jaques-Dalcroze die Musik komponierte.⁴⁶

20. Jahrhundert

Drama und Oper

In den letzten 50 Jahren hat man Shakespeare in der Schweiz auf allen Gebieten vermehrte Beachtung geschenkt. Die meisten unserer deutschschreibenden Dramatiker, sofern sie sich nicht ausschliesslich dem Realismus verschrieben, haben Shakespeare studiert, von *Konrad Falke* bis zu *Friedrich Dürrenmatt*. Wie aus der in unserem Jahrbuch veröffentlichten Statistik von Jacques Adout hervorgeht, erstanden der französisch sprechenden Schweiz eine ganze Reihe hervorragender Shakespeare-Uebersetzer wie *Guy de Pourtalès*, *René-Louis Piachaud*, *René Morax*, *Pierre-Louis Matthey* und *Géo H. Blanc*, deren Uebertragungen auch in Frankreich gespielt werden.

Heinrich Sutermeister, der ein besonders inniges Verhältnis zu Shakespeare hat, fand in *Romeo und Julia* einen Stoff, der ihm zum internationalen Durchbruch als Opernkomponist verhalf. Im Vorwort des von ihm selbst gestalteten Textbuches hält er folgendes fest: «Als Grundlage der vorliegenden Opernbearbeitung des Romeo und Julia-Stoffes diente das Werk Shakespeare's. Da aber bei einer Melodie- und Belcanto-Oper alle schauspielhaften Züge und Figuren noch mehr als sonst wegfallen müssen, wurde die vorliegende dramatische Gestaltung auf das Liebespaar verdichtet. Der Charakter der von Shakespeare übernommenen Szenen und Gestalten wurde mit selbstverständlicher Sorge gewahrt. Alle Abweichungen und Ergänzungen sind ausschliesslich durch die Musik bedingt, so bei den «verliebten Paaren» und bei der Verwandlung des Shakespeare-schen Pagen in den alten Diener Balthasar. Für die wenigen textlichen Verbreiterungen sind keine Neudichtungen, sondern entweder Verse von Shakespeare selbst (Sonette u. ä.) oder von zeitlich ihm nahestehenden Dichtern verwendet worden. Schlegels unübertreffliche Uebersetzung ist in der Sprache die Grundlage geblieben und brauchte nur in einigen geringfügigen Sätzen geändert zu werden.⁴⁷ Der Zürcher Musikhistoriker Willi Schuh bestätigte nach der Uraufführung an der Staatsoper Dresden 1939 und schweizerischen Aufführungen: «Mit überraschend sicherem Blick für das Bühnenwirksame reduziert er [Sutermeister] die Tragödie auf die Hauptszenen, wobei er seinem in zwei Akte (sechs Bilder) aufgeteilten Werk Raum ge-

winnt für die Einführung von betrachtenden Madrigalen und Chören, die das Drama ins Kosmische zu projizieren bestimmt sind.»⁴⁸ Shakespeares *Sturm* gestaltete Sutermeister drei Jahre später zur Märchenoper «Die Zauberinsel» um, wobei er ebenfalls den Text unter Beiziehung von deutschen Barockdichtungen selber verfasste. Eine Shakespeare-Oper *La Tempête* komponierte auch der Genfer Frank Martin, deren Uraufführung 1956 an der Wiener Staatsoper stattfand.

Berufstheater

Einen besonderen Aufschwung nahm in den letzten 50 Jahren die Shakespeare-Pflege auf den schweizerischen Berufsbühnen. Unser Vorstandsmitglied Karl G. Kachler, der als Direktor des Stadttheaters St. Gallen 1946—1956 selber an ihr teilgenommen hat, schildert eingehend die Entwicklung in der deutschen Schweiz. Zwei Persönlichkeiten vor allen haben mehr oder weniger eigene Wege gefunden und nicht zuletzt mit ihren Shakespeare-Inszenierungen das Berufstheater der Schweiz über das Niveau einer Provinzbühne hinausgehoben: der Rheinländer *Alfred Reucker*, 1901—1921 Direktor des Stadttheaters Zürich, dessen Aera eindeutig unter dem Zeichen Shakespeares stand, und der Basler *Oskar Wälterlin*, 1919—1925 Spielleiter und Dramaturg, 1925—1932 Direktor des Stadttheaters Basel (Abb. 14). Als Wälterlin 1938 Direktor des Schauspielhauses Zürich wurde, fand er in *Teo Otto* einen hervorragenden Bühnenbildner (Abb. 23, 24), in *Leopold Lindtberg* und *Leonhard Steckel* zwei seinen besonderen Stil ergänzende Shakespeare-Regisseure. In den letzten 20 Jahren taten sich aber auch die Schweizer *Albert Wiesner*, *Franz Schnyder*, *Werner Kraut*, *Adolf Spalinger* und *Walter Oberer* als Regisseure von Werken Shakespeares besonders hervor. Wie aus der Statistik von Adout hervorgeht, folgen sich die Premieren von Werken Shakespeares in der französischen Schweiz weniger dicht wie in der deutschen Schweiz. Fügen wir hier nur hinzu, dass auch die «Marionnettes de Genève» zwei Werke Shakespeares zur Darstellung brachten: *Ein Sommernachtstraum* 1946, *Der Sturm* 1952. Die zauberhaften Entwürfe für Bühnenbilder und Kostüme schuf der Genfer Graphiker *Eric Poncy*, der auch *Antonius und Cleopatra* 1947 am Grand Théâtre in Genf ausstattete (Abb. 21). Andere

hervorragende westschweizerische Bühnen- und Kostümbildner, die bei Aufführungen von Werken Shakespeares eingesetzt wurden, sind: Maurice Dusserre (*Romeo und Julia* am Théâtre Municipal in Lausanne 1926), Vincent Vincent (*Komödie der Irrungen* ebendort 1932), Jean van Berchem (*Was Ihr wollt* am Grand Théâtre in Genf 1941), Walter Bodjol (*Romeo und Julia* für Susanne Elzinger in Genf 1943; *Othello* am Théâtre Municipal in Lausanne 1948), Jean Pierre Kaiser (*Romeo und Julia* auf der grossen Treppe des Freilichttheaters «Théâtre du Château» in Lausanne 1948 (Abb. 22); *Was Ihr wollt* ebendort 1950), Jean Monod (*Romeo und Julia* am Théâtre Municipal in Lausanne 1961). Der Russe Georges Pitoëff, der vor Paris in Genf wirkte, brachte 1920 im Théâtre Pitoëff (Salle Communale de Plainpalais) *Mass für Mass* und *Hamlet*, 1921 *Macbeth*, wobei er sich in seinen Bühnenbildern von Appia und Craig anregen liess (Abb. 17).⁴⁹ Ganz ausserordentlich war die Inszenierung von *Romeo und Julia* im Festspielhaus von Mézières, 1928. Jean Mercier, der Waadtländer Schüler von Adolphe Appia und Mitarbeiter von Jacques Copeau, inszenierte die von René Morax übertragene Tragödie im Sinne des Gründers dieser damals grössten und fortschrittlichsten Bühne der Schweiz. Ausserhalb des grossen Mittelpalts der dreitorigen Szenenwand stellte der Bühnenbildner Gaston Faravel die Häuser der Capulet und Montague erstmals einander gegenüber (Abb. 16). Die von René Morax hinzugedichteten Chöre, welche die Szenen gliederten, bewegten sich auf der neunstufigen grossen Treppe, die von der Vorbühne in den Orchesterraum führt. Frank Martin komponierte die Musik.⁵⁰

Schweizer im Ausland

Schweizer nahmen aber auch in Deutschland an der neuen Erschliessung des Werkes von Shakespeare schöpferischen Anteil. In Berlin machte sich der Maler Karl Walser schon 1906 als künstlerischer Beirat eines Max Reinhardt am Deutschen Theater mit Bühnenbildern und Kostümen für *Romeo und Julia* einen Namen (Abb. 11). 1909 begleitete er den Österreicher nach München, wo er auf der Reliefbühne des Künstlertheaters mit seiner romantischen Ausstattung des *Sommernachtstraumes* Aufsehen erregte (Abb. 8). 1925 kehrte er vorübergehend ans Deutsche Theater in Berlin zurück und wartete mit einer

seiner reifsten szenischen Gestaltungen auf: *Wie es euch gefällt* (Abb. 10).⁵¹

Mit einer «Musterleistung der Regiekunst, *Zähmung einer Widerspenstigen*, wobei die blosse Andeutung der Architektur mit weitgehendem Verzicht auf Requisiten sensationell wirkte, tat sich 1921 am berühmten, von Gustav Lindemann und Luise Dumont geleiteten Schauspielhaus in Düsseldorf der Schweizer Eugen Keller (1880—1948) hervor. Für seine expressionistische Inszenierung des Königsdramas *Richard III* am Hessischen Landestheater in Darmstadt bekam er im selben Jahre das höchste Lob von der Presse. Mit der am Ende der Spielzeit 1921/22 inszenierten *Komödie der Irrungen* erwies sich Keller als ein komischer Gestalter ersten Ranges. Der Berichterstatter der Basler Nachrichten schrieb anlässlich der Eröffnung der Darmstädter Schauspielsaison am 14. September 1923 von «einer köstlichen Aufführung von Shakespeares *Viel Lärm um nichts*, das in der beschwingten, heiteren und einfallreichen Inszenierung von Eugen Keller, der im deutschen Theaterleben schnell eine hervorragende Stellung gewinnt, wie ein schöner Schmetterling, wie ein holder Traum über die Bühne flatterte: Eine wunderschöne Gabe in dieser missvergnügten Zeit». Als Schauspieldirektor der Bayrischen Staatstheater in München brachte Keller das bisher nur in einer Bearbeitung der Englischen Komödianten, in der Originalfassung in Deutschland noch nie gespielte Römerdrama *Titus Andronicus* in einer eigenen Inszenierung heraus, worin er alles auf Unwirklichkeit in Licht, Farbe und Dekoration stellte und die Schauspieler expressionistisch agieren und sprechen liess. Leider brachte diese mutige Tat Keller nach einem grossen Presseskandal zu Fall. Er sah sich gezwungen, den Vertrag zu lösen, und bekam in der Folge nicht mehr die Stellung, welche seiner grossen künstlerischen Potenz gebührt hätte. Immerhin konnte er sich an den kleinen Stadttheatern von Heidelberg und Würzburg noch für Shakespeare einsetzen. Seine Direktion des Berner Stadttheaters eröffnete er 1937 mit einer nach der Kritik unseres Präsidenten, Arnold H. Schwengeler, «ganz besonders auf die Sprache, auf das Wort und dessen Reihen konzentrierten Inszenierung» von *Viel Lärm um nichts* und inszenierte zur Eröffnung der zweiten Spielzeit *Was Ihr wollt* in «munter beschwingtem, jedoch nie übersetztem Tempo» ebenfalls in einer Einheitsdekoration.⁵²

Adolphe Appia und Shakespeare

Eine weltweite Wirkung übte mit seinen Regiekonzeptionen und Bühnenskizzen zu Tragödien Shakespeares der Genfer *Adolphe Appia* (1862—1928) aus. Zwar gilt er auch heute noch fast ausschliesslich als Inszenator der Musikdramen Richard Wagners. Dabei hat er sich, nachdem ihm die rhythmische Gymnastik seines Landsmannes Emile Jaques-Dalcroze die Anregung zu seinen epochemachenden «Rhythmischen Räumen» (1909) gegeben hat, ebenso intensiv mit den Opern eines Gluck und den Tragödien eines Shakespeare befasst. Schon am 25. Mai 1894 schrieb er an Houston Stuart Chamberlain: «Das Publikum verträgt nicht ein für das Auge überladenes Schauspiel. Die Pariser fallen immer von neuem in diese Todsünde, von den Meiningern nicht zu sprechen. Es ist der schwache Punkt aller lebenden Bilder, und das ist es, was Shakespeare auf unsren überladenen Bühnen unerträglich macht». Am 6. November 1897 schilderte er seinem Freunde den Eindruck von der allgemeinen Harmonie, den auf ihn die Münchner Shakespeare-Bühne und die hochstehende Regie gemacht haben.⁵³ Aber erst 25 Jahre später versuchte er selber, Werke Shakespeares zu inszenieren. Vieles mag dazu beigetragen haben: Die Freundschaft, die er seit 1914 mit dem englischen Pionier der modernen Inszenierung Edward Gordon Craig pflegte, der Skizzen zu verschiedenen Werken Shakespeares gemacht hatte, seine amerikanische Schülerin Jessica Davis van Wyck, die er im Januar und Februar 1921 auf Veranlassung von Emile Jaques-Dalcroze persönlich unterrichtete, Firmin Gémier, der ihn 1922 für eine Inszenierung des Hamlet nach Paris verpflichten wollte, der junge Oskar Wälterlin, dem er seit 1920 fruchtbare Anregungen für seine Basler Inszenierungen gab⁵⁴, in erster Linie jedoch sein eigenes ausserordentliches Verhältnis zur Dichtung des englischen Dramatikers. Ueber die gemeinsame Arbeit von Lehrer und Schüler schrieb Jessica Davis van Wyck in der amerikanischen Zeitschrift «Theatre Arts»⁵⁵ und veröffentlichte einen Entwurf zum *Sommernachtstraum* (Abb. 18), der unverkennbar von Appia selber stammt und folgende Legende hat: Dieses Bühnenbild — mit einem feinen Gebrauch von Gazevorhängen und Licht, weich einhüllend, diffus und idealistisch — baut sich auf einer Interpretation einer Märchenlandschaft als Realität

auf, während die Szenen des Alltags als vorübergehende Schau vor einem mit Blumen bemalten «realistischen» Zwischenvorhang dargestellt werden, der sich in der Mitte öffnet, um den verzauberten Wald zu enthüllen. In Bern begann Appia im Sommer 1922 zusammen mit seiner amerikanischen Schülerin an der Inszenierung des *Hamlet* zu arbeiten und setzte durch Korrespondenz seine Stunden bis zu einer abschliessenden Zusammenkunft im Sommer 1923 in Genf fort. Darüber berichtet Jessica Davis van Wyck wieder ganz ausführlich in «Theatre Arts»⁵⁶, was in der ganzen amerikanischen und europäischen Theaterwelt Beachtung fand. Die 14 Skizzen zu den Szenenbildern sind von gewollter Einfachheit und ordnen sich vollständig der Spielhandlung und den Bewegungen der Schauspieler unter. «Da wir mit Hamlets Augen, seinem Herz und seiner Seele dieses Drama leben müssen», betont Appia, «ist es notwendig, dass unsere Aufmerksamkeit nicht von dem innern Hindernis abgelenkt wird [dem seelischen Widerstand], das Hamlet verwirrt. Wenn wir das Interesse an der äussern Welt auf der Bühne in den Vordergrund stellen, verfälschen und entkräften wir den innern Komplex und damit die Absicht Shakespeares. Um diese wesentlichen Bedingungen zu erfüllen, ist es unumgänglich, dass das Bühnenbild, obwohl es ständig wechselt, den Eindruck von Einheit und Einfachheit gibt. Die Konstruktion muss so leicht erscheinen, dass sie nicht das Interesse an ihr selbst hervorruft. Die Szenenbilder müssen immer der diskrete Hintergrund der Handlung bleiben, die sie tragen. Der Wechsel von tiefen und flachen Szenen muss in Uebereinstimmung mit dem Text stehen. Einige Szenen verlangen ein nur wenig bestimmteres Relief als andere und liefern eine Art Skelett [Grundgerüst] für die Einheit der Bühnenbilder». Diese Szenen sind für Appia die Terrasse, wo das Gespräch zwischen dem Geist und Hamlet am Ende des 1. Aktes erfolgt, der Monolog Hamlets zu Beginn des 3. Aktes, die Pantomime der Schauspieler, das Zimmer der Königin und die letzte Szene des 5. Aktes, in der der Leichnam Hamlets fortgetragen wird. Diese letzte Szene ist für Appia die einzige, die entschieden malerischer sein darf, weil sie wortlos und von Musik begleitet ist. Appia beginnt interessanterweise mit der letzten Szene, von der aus er die übrigen aufbaut. Hamlets letzte Worte «Der Rest ist Schweigen» enthalten für Appia potentiell alles, was in der Schluss-

szene ausgedrückt werden muss. Dieses Schweigen muss Unendlichkeit in sich haben. In Verbindung mit seiner Zeichnung (Abb. 19) wünscht Appia, dass nichts, was auch immer auf die Mauer im Hintergrund gestellt wird, die vollkommene Serenität stört. Auch dürfen dort keine Lichteffekte angewandt werden, sondern es muss ein reines, durchsichtiges, alles durchdringendes Licht vorhanden sein, das die unermesslich grosse Freiheit des Freilichts schafft. Dieses Licht kommt nicht von der Sonne oder vom Mond, sondern ist ein idealisiertes, in Gold eingetauchtes Licht. Es kommt gehörig von links oben und fällt voll auf die hohe Mauer. Wenn Horatio frägt «Why does the drum come hither?», öffnen Pagen die Vorhänge im Hintergrund. Während die bedrückend überladene Halle, die bereits fast unmerkbar dunkel zu werden beginnt, vom Tode bedeckt wird und mit den sich zusammenkauernden und tränenvergessenden Bedienten den Atem benimmt, leuchtet plötzlich ein grosser Streifen offenen Himmels auf, und man entdeckt Fortinbras, der auf der obersten der vier Stufen steht. Weiter öffnen die beiden Pagen die grossen Vorhänge, und der offene Himmel dehnt sich über die ganze Breite der Bühne aus. Das Licht im Vordergrund wird dunkler und dunkler. Am Schluss wird Hamlets Körper auf einem langen Schild auf die hohe Plattform getragen und im Profil zum Auditorium hingelegt. Vier Fackeln sind in grosse eiserne Ringe gesteckt, die an den vier Ecken der Plattform befestigt sind, so dass nichts die Umrisse stört. Diese Fackeln stehen weit über die wagrechten Linien der Plattform auf. Kanonen werden abgefeuert. Hamlet liegt allein, hoch gegen den unermesslichen, aber freundlichen Himmel. Der Rest ist Schweigen. Die Vorhänge schliessen sich sehr langsam gegeneinander und die Musik setzt aus, wenn sie geschlossen sind. Diese letzte Szene des 5. Aktes soll den Zuschauer gleichzeitig an die letzte Szene des 1. Aktes erinnern: das ist wichtig, weil es im Sinn bleiben soll, dass es die Enthüllungen seines Vaters waren, welche Hamlet dazu trieben, die schwache und unglückliche Seite seines Charakters zu enthüllen. Vorher war er zweifelsohne traurig und leidensfähig, aber er litt augenscheinlich nicht an seiner Schwäche. Aber auch räumlich wird diese Szene im Gedächtnis des Zuschauers bleiben, und einen Teil der angestrebten Einheit der Szenen bilden. Für die Begegnung von Vater und Sohn soll das Bühnenbild ei-

nen sowohl weiten wie majestätischen Raum vorstellen. Für ein solches Gespräch sucht man nach Appia nicht einen verborgenen und armseligen Winkel auf. Hamlet und sein Vater kommen von rechts hinter der Mauer hervor. Wenn der Geist zum ersten Mal «Ade» zu Hamlet sagt, geht er über die Treppe links ab, ohne seinen Rücken dem Sohne zuzudrehen. Schnell erreicht er die Ecke der Brustwehr und verschwindet über dem Abgrund, als ob er auf einer unsichtbaren schiefen Ebene wäre, was durch die Beleuchtung unterstützt wird. Hamlet folgt dem Geiste nicht. Er steigt ganz unbewusst auf die erste Stufe, dann hält er entmutigt an. In dieser ganzen Szene ist die Bewegung so langsam, dass sie kaum wahrgenommen wird — die beiden Männer rücken ganz dicht aneinander. Hamlet ist sehr besonnen, auch wenn er beinahe erstarrt. Das Licht muss die Gesichtszüge der beiden Darsteller voll beleuchten. Zwischen dem Verschwinden des Geistes und dem leisen Ausruf des allein gebliebenen Hamlet verlangt Appia einen Augenblick der Stille, damit die Zuschauer Zeit finden, sich wieder in die einfachere Wirklichkeit zurückzufinden. Ebenso durchdacht sind die anderen Bilder. In der ersten Szene des 3. Aktes beherrscht ein grosser achteckiger Pfeiler die Bühne, er hat eine doppelte symbolische Bedeutung: Hamlets Körper gegen den Pfeiler ist Hamlets Seele gegen die Geissel und den Hohn der Zeit. Gleichzeitig wird dieser Pfeiler, durch seine Stütze und seinen gewaltigen Schutz, zum Darsteller im Spiel, eine Art von grimmigem Freund, der Kraft verleiht. Der Darsteller muss die Seele seines Charakters ebenso sehr durch seinen Körper wie seine Stimme ausdrücken. Alles, was seinem körperlichen Ausdruck dient, ist auf der Bühne erlaubt, und alles, was ihn verfinstert, nicht. Die Monologszene verlangt nach Appia die grösstmögliche Eliminierung des Gegenständlichen, weil sie mehr als jede andere Hamlets subjektives Ringen ausdrückt. Hamlet tritt rechts auf, ganz dicht am Vorhang, und bewegt sich langsam, zu sich selber sprechend. Er nimmt den Pfeiler durch seine Sinne wahr. Vielleicht bemerkte er seinen vertrauten Schatten. Seine Hand liebkost ihn, so nahe sie reichen kann. Der Pfeiler ist etwas Festes, an das man sich in diesem Meer von Verwirrung lehnen kann. Bei offenen Augen bewegt sich Hamlets Kopf, und seine Lippen beginnen lautlos Worte zu formen. Man wird sich mit Mühe des Augenblickes bewusst, in dem diese Worte mit «Sein oder Nicht-

sein» hörbar werden. Es ist hier leider kein Platz, auch die anderen Szenen in der Konzeption von Appia darzustellen. Es sei lediglich noch erwähnt, dass in der Pantomime der Schauspieler diese nur im Profil als Silhouetten gesehen werden, und das Licht voll auf das dem Zuschauer zugewandte Antlitz des Königs fällt, wo das wirkliche Spiel vor sich geht. «Es ist so für Hamlet und es sollte so für uns sein, weil wir dieses Drama allein so weit leben, als wir in der Lage sind, uns selber mit Hamlet zu identifizieren. Die Spieler drehen ihre Gesichter dem König zu, nicht dem Auditorium, sind jedoch besorgt, sich während der Pantomime zu drehen, um den Zuschauern zu ermöglichen, ihre Profile als Silhouette zu sehen. Mit Hamlet ist das Auditorium also in der Lage, den König und das Spiel zu beobachten. Die Schauspieler sind nichts als Schattenbilder, der König ist der Punkt der Anziehung für alle Augen.» 1926 hat Appia noch Skizzen zu *König Lear* (Abb. 20) und *Macbeth* geschaffen, deren Regiekonzeption leider nicht so eingehend belegt werden kann wie jene des Hamlet.

Schultheater

Viel weniger bedeutend sind natürlich die Inszenierungen von Werken Shakespeares des schweizerischen Schultheaters, jedoch nicht uninteressant. Das Kollegium Maria-Hilf in Schwyz, das im letzten Viertel des 19. Jahrhunderts mit Aufführungen des *Macbeth* in der Bearbeitung von Schiller vorausgegangen war, trat 1925 mit der *Komödie der Irrungen* wieder hervor und 1953 mit *Coriolanus*. Diese bis heute letzte Inszenierung eines Werkes von Shakespeare war in zweifacher Hinsicht bedeutsam: 1. weil das Werk seit langer Zeit nicht mehr in der Schweiz gespielt worden war, 2. weil der Regisseur, Professor Brutschin, den Helden auf einer eigens gebauten Vorbühne auftreten liess; die 28 grösseren und kleineren Szenenbilder wurden durch Projektionen im Guckkasten wiedergegeben, so dass sie in einer dem Rhythmus der Szenenfolge entsprechenden Beschleunigung abrollen konnten. Ein gewaltiges Bühnen-Zeltdach versuchte den Eindruck eines elisabethanischen Spielhofes zu vermitteln.⁵⁷ Schon 1926 hatte das Kollegium St. Fidelis in Stans den *Julius Cäsar* auf der vom Kapuzinerpater Gerard Fässler 1924 eingerichteten Stilbühne aufgeführt.⁵⁸ In der fran-

zösischen Schweiz spielten Studenten zum 25jährigen Jubiläum der Verbindung Belles-Lettres de Fribourg 1925 «La Mégère apprivoisée, Comédie en 4 actes selon Chacspér, mise à la scène d'originale façon par M. F. Marthalier» (*Der Widerspenstigen Zähmung*).⁵⁹

Eine besondere Bedeutung haben die Shakespeare-Aufführungen in italienischer Sprache in dem von Benediktinern geleiteten Collegio Pontificio Papio in Ascona, vermittelten sie doch dem mit Theatern nicht verwöhnten Tessiner Publikum das seltene Glück, Werke von Shakespeare erleben zu dürfen, vor dem Krieg die *Komödie der Irrungen* 1933 und *Macbeth* 1935, nach ihm, in der hervorragenden Inszenierung des P. Hugo Sander, *Ein Sommernachtstraum* 1952 und *Der Sturm* 1954.⁶⁰

Da sind aber auch die sogenannten «purgierten» Texte bei Aufführungen auf den altehrwürdigen Kollegi-Bühnen der Innerschweiz: Aus Frauen werden Männer wie z. B. aus der Lady der Stiefbruder Macbeths oder aus den Töchtern die Söhne Lears. «Keine Berufsbühne hat mich so erschüttert», schrieb 1944 Dr. Linus Birchler⁶¹, «wie vor 35 Jahren das Einsiedler Schultheater mit dem *König Lear*. Der jung verstorbene Werder als irrer König mit dem jetzigen Nationalrat Max Rohr als toter Cordelio im Arm (das Klostertheater modelte die Frauenrolle um), packte mich stärker als später ein Steinrück in München. Wer von den Alt-Einsiedlern vergisst Löhrer als Richard III., Niederberger als Falstaff ? !»

Die Benediktiner in Einsiedeln liessen ihre Schüler nach einer 1901 aufgeführten *Macbeth*-Oper von Taube folgende Werke von Shakespeare in den üblichen Bearbeitungen spielen: *König Lear* 1907 und 1930, *Richard III* 1910, *Coriolan* 1911, *Heinrich IV. (1. Teil)* 1912, *Komödie der Irrungen* und *Macbeth* 1934, *Julius Cäsar* zur Eröffnung des neuen Theaters 1938, *Sturm* 1939. Als 1948 bei einer neuen Inszenierung des *Macbeth* ein Schüler die Lady Macbeth verkörperte, erregte dieses Novum Aufsehen (Abb. 12).⁶² Auch im Kollegi-Theater der Benediktiner in Engelberg, wo an Neujahr und Fasnacht 1913 *Julius Cäsar*, 1918 und 1936 *Macbeth*, sowie 1921 die *Komödie der Irrungen* aufgeführt worden waren, durfte erst 1958 ein Schüler die Lady Macbeth darstellen; er entledigte sich seiner Aufgabe in ebenso ausgezeichneter Weise wie der jugendliche Darsteller dieser Rolle zur Zeit Shakespeares.⁶³ Die Kloster-

schule der Benediktiner in Disentis wartete 1901 und 1909 mit *Macbeth* in der Nachdichtung von Schiller auf, 1911 mit *König Lear* in der üblichen Bearbeitung für das Schultheater, 1937 mit *Julius Cäsar*, 1939 mit *Macbeth*, 1940 mit *König Lear* und 1943 mit *Richard III.*⁶⁴ In der kantonalen Lehranstalt in Sarnen sind an frühen Aufführungen *Macbeth* 1901 und 1909, sowie *König Lear* 1911 festzustellen. Schon 1932 durften hier Schüler in *Julius Cäsar* die edlen Römerinnen Calpurnia und Portia verkörpern, aber bei den bösen Töchtern von *König Lear* wurde es ihnen 1945 wieder verwehrt, und auch hier wurde aus Cordelia ein Cordelio. Hingegen trat in Sarnen 1951 ein besonders begabter Schüler mit grossem Erfolg als Frau Hurtig in *König Heinrich IV.* (1. Teil) auf.⁶⁵ Im Institut Bethlehem in Immensee wurden 1930 bei der Aufführung des *Julius Cäsar* die Frauenrollen weggelassen.⁶⁶ Nur in dem von geistlichen und weltlichen Professoren geleiteten Kollegium Karl Borromäus in Altdorf durfte schon 1911 ein Schüler die liebliche Ophelia im *Hamlet* darstellen und 1916 ein anderer die böse Lady Macbeth. *Macbeth* wurde auf der Kollegi-Bühne in Altdorf auch 1937 und 1954 gespielt.⁶⁷

In der Höheren Töchterschule in Zürich wurden umgekehrt bei der Aufführung des «*Sommernachstraum*» die Männerrollen durch Mädchen dargestellt. Regie führte die ehemalige Schülerin Georgette Boner, die bei Max Reinhardt die Regiekunst erlernt hatte. Sie liess im Schulgebäude eine Podiumsbühne mit Vorhängen einrichten, die wir hier abbilden (Abb. 15). Als dieselbe Schule 1942 im Kirchgemeindehaus am Hirschengraben *Was Ihr wollt* spielte, holte man sich für die Männerrollen Schüler des Gymnasiums.⁶⁸ Wie in Zürich nahm auch in anderen reformierten Städten das Schultheater in den letzten 40 Jahren einen neuen Aufschwung. Mit Shakespeare-Aufführungen taten sich besonders hervor die Evangelische Lehranstalt Schiers in Graubünden und das Städtische Gymnasium in Bern. Die 1919 gegründete Musikalisch-literarische Vereinigung der Schüler von Schiers spielte 1931 *Was Ihr wollt*, 1944 *König Lear*, 1952 *Der Sturm* unter Mitwirkung eines Schülerorchesters und 1958 unter dem Stichwort «Shakespeare in vier Sprachen» eine Szene aus *Macbeth*. Hier spielten Schüler die Frauenrollen.⁶⁹ Das Städtische Gymnasium in Bern, dessen Spieltradition ins späte 19. Jahrhundert zurückgeht, gründete 1933 eine «Junge Bühne» von

Mädchen und Jünglingen, welche 1934 *Hamlet* aufführte, 1938 *Was Ihr wollt* und 1944 *Wie es Euch gefällt*. 1947 wurde auf Anregung und unter dem Patronat der Deutschlehrer eine neue Theatergruppe gegründet, welche auch mit Werken Shakespeares in beachtlichen Inszenierungen von Dr. Emil Wächter auf der Aulabühne hervortrat: *Romeo und Julia* 1948 und *Viel Lärm um nichts* 1950.⁷⁰

Die neuere Shakespeare-Forschung

Bedeutend ist endlich der schweizerische Beitrag zur neueren Shakespeare-Forschung, über die N. Christoph de Nagy in unserem Jahrbuch eingehend referiert. Als jüngste Beispiele veröffentlichen wir einen Vortrag «Mittelalter und Neuzeit in Shakespeares Tragödien», den Robert Fricker am 29. Januar 1964 im Rahmen des Collegium generale der Universität Bern hielt: Die Entfaltung des neuzeitlichen Geistes im 16. Jahrhundert, und last but not least einen Essay unseres Vorstandsmitgliedes Rudolf Stamm über die «Probleme der Shakespeare-Uebersetzung».

Zum Schluss dieser Einführung sei allen unseren Mitarbeitern gedankt, die uns eine Art Anthologie der schweizerischen Shakespeare-Forschung zur Zeit des 400. Geburtstages des englischen Dramatikers ermöglichten, vor allem aber Rudolf Stamm, der nicht nur dieses Jahrbuch anregte, sondern mit Rat und Tat förderte.

LITERATUR

- ¹ Thomas Platters des Jüngern Englandfahrt im Jahre 1599. Nach der Handschrift der öffentlichen Bibliothek der Universität Basel. Hrsg. v. Hans Hecht. Halle 1929. S. 36, Anm. S. 151 f.
- ² Max Fehr. Die wandernden Theatertruppen in der Schweiz. XVIII. Jahrbuch 1948 der Schweizerischen Gesellschaft für Theaterkultur (SGTK). Einsiedeln 1949. Stahl u. S. 59 ff., S. 90.
- ³ Ernst Leopold Stahl. Shakespeare und das deutsche Theater. Stuttgart 1947. S. 45.
- ⁴ desgl. S. 63.
- ⁵ Gustav Tobler. Bodmers Politische Schauspiele. In: Johann Jakob Bodmer. Denkschrift zum CC. Geburtstag. Zürich 1900. S. 115 ff.

- ⁶ Theodor Vetter. Shakespeare und die deutsche Schweiz. In: Jahrbuch der deutschen Shakespeare-Gesellschaft. 48. Jhrg. Berlin 1912. S. 27 ff.
- ⁷ Stahl a. a. O. S. 64, Vetter a. a. O. S. 29 f.
- ⁸ Hans und Hermann Bodmer. J. J. Bodmer. Sein Leben und seine Werke. In: Denkschrift a. a. O. S. 40. Vgl. a. Max Wehrli. Johann Jakob Bodmer in der Geschichte der Literatur. Frauenfeld 1936. S. 53 ff.
- ⁹ Literarische Beigabe zum Programm der Höheren Töchterschule und des Lehrerinnenseminars in Zürich. Schuljahr 1890/91.
- ¹⁰ Jakob Bächtold. Geschichte der Deutschen Literatur in der Schweiz. Frauenfeld 1892. S. 20 ff.
- ¹¹ Marie Joachimi-Degen. Deutsche Shakespeare-Probleme im XVIII. Jahrhundert. Berner Dissertation. Leipzig 1907.
- ¹² Shakespeare und die deutsche Schweiz. a. a. O. S. 22 ff.
- ¹³ Stahl a. a. O. S. 45.
- ¹⁴ Stahl a. a. O. S. 44.
- ¹⁵ Ausgabe von Otto von Geyserz. Bern 1897. S. 35.
- ¹⁶ Hans Bodmer. Die Gesellschaft der Maler in Zürich und ihre Discourse. Dissertation. Zürich 1895.
- ¹⁷ Johann Miltons Verlust des Paradieses. Ein Helden-Gedicht. In unbundener Rede übersetzt. Zürich 1732. S. 10.
- ¹⁸ desgl. S. 5.
- ¹⁹ S. 5 f.
- ²⁰ S. 169 f.
- ²¹ S. 593.
- ²² S. 36, bzw. S. 65.
- ²³ S. 79.
- ²⁴ Shakespeare. Theatralische Werke. Aus dem Englischen übersetzt von Herrn Wieland. Zürich 1762—66. — Erna Merker. Wieland. 2. Aufl. Leipzig 1913 S. 19 ff. — Festschrift zum 200. Geburtstag des Dichters Christoph Martin Wieland (1733—1813). Biberach 1933. S. 59, S. 200.— Elisabeth Flueler. Die Beurteilung Johann Jakob Bodmers in der deutschen Literaturgeschichte und Literatur. Diss. Freiburg (Schweiz) 1942. S. 15 f.
- ²⁵ Vetter. Shakespeare und die deutsche Schweiz a. a. O. S. 23 u. 26.
- ²⁶ Ludwig Hirzel. Hallers Leben und Dichtungen. Einleitung zu: Albrecht von Hallers Gedichte. Hrsg. u. eingel. von L. Hirzel. Bibliothek älterer Schriftwerke der deutschen Schweiz und ihrer Grenzgebiete. I/3. Frauenfeld 1882. S. CCCX.
- ²⁷ Stahl a. a. O. S. 50 ff.
- ²⁸ Johann Joachim Eschenburg. Ueber W. Shakespeare. Zürich 1787. S. 509.
- ²⁹ II. Teil. Leipzig 1774. S. 1174.
- ³⁰ Albert Nägeli. Johann Martin Usteri. Zürcher Diss. Zürich 1906 S. 22.
- ³¹ Flueler a. a. O. S. 15 f.
- ³² The Plays of W'Shakespeare. With the corrections and illustrations of various commentators to which are added notes by Samuel Johnson and George Steevens. 23 volumes. Basil 1799—1802.
- ³³ Von Emil Graf. Zürich 1951. S. 89.

- ³⁴ Beilage zum Jahresbericht der kt. höheren Lehranstalten in Luzern für das Schuljahr 1961/62.
- ³⁵ Shakespeare's Kaufmann von Venedig. Ein Versuch über die sogenannte Idee dieser Komödie. Bern 1854.
- ³⁶ Vetter. Shakespeare und die deutsche Schweiz a. a. O. S. 34. — Allgemeine Deutsche Biographie. 40. Bd. Leipzig.
- ³⁷ Shakespeare. Lebensweisheit aus seinen Werken gesammelt von August Corrodi. Winterthur 1863.
- ³⁸ Shakespeare und seine Bedeutung. Festrede gesprochen an der Shakespeare-Feier in St. Gallen. St. Gallen 1864.
- ³⁹ Carl Hebler. Aufsätze über Shakespeare. Bern 1865, 2. beträchtlich verm. Ausgabe. Bern 1874.
- ⁴⁰ Carl Hebler. Die Hamlet-Frage mit besonderer Beziehung auf Richard Loening «Die Hamlet-Tragödie Shakespeare's». In: Euphorion. Bd. I/2-3. Bamberg 1894. — Zu dem Hamlet Kuno Fischers. Aus dem literarischen Nachlass von Carl Hebler. In: Euphorion. Bd. VI/3. Wien u. Leipzig 1899.
- ⁴¹ In: Oeffentliche Vorträge, gehalten in der Schweiz. Bd. III/5. Basel 1875.
- ⁴² Fritz Weiss. Das Basler Stadttheater 1834—1934. Basel 1934. — Eugen Müller. Eine Glanzzeit des Zürcher Stadttheaters. Charlotte Birch-Pfeiffer 1837—1843. Diss. Zürich 1911 S. 26 ff. — Reinhold Rüegg. Die ersten 50 Jahre des Zürcher Stadttheaters 1834—1884. Zürich 1884. — Die ersten fünfundzwanzig Jahre im neuen Hause 1891—1916. Erinnerungs-Blätter. Zürich 1916. — Edmund Stadler. Bernische Theatergeschichte bis 1900. Jahrbuch der SGTK 1965 (in Vorbereitung).
- ⁴³ Jahresberichte.
- ⁴⁴ Die Musiktexte J. V. Widmanns. In: Edgar Refardt. Musik in der Schweiz. Ausgewählte Aufsätze. Bern 1952. S. 134 ff.
- ⁴⁵ Eduard Haug. Arnold Ott. Eine Dichtertragödie. Zürich 1924 S. 149 ff.
- ⁴⁶ Philippe Godet. Pages d'hier et d'avant hier. Neuchâtel 1922. S. 182.
- ⁴⁷ Textbuch. Mainz 1940.
- ⁴⁸ Atlantisbuch der Musik. Zürich 1943. Bd. II S. 427.
- ⁴⁹ Edmund Stadler. Le décor du théâtre Suisse depuis Adolphe Appia. — Das schweizerische Bühnenbild von Appia bis heute. — Swiss Scene Designs since Adolphe Appia. Thalwil-Zürich 1954. S. 29 ff. — Georges Pitoëff. Notre théâtre. Textes et documents réunis par Jean de Rigault. Paris 1949. S. 32 ff., S. 102.
- ⁵⁰ Stadler a. a. O. — Oskar Eberle. Wege zum schweizerischen Theater. Grundlagen und Volkstheater. XIII. Jahrbuch der SGTK. Elgg 1943. S. 98 f., S. 102.
- ⁵¹ Stadler a. a. O. S. 19 ff. — Oskar Bie. Das Theater. Bühnenbilder und Kostüme von Karl Walser. Berlin 1912.
- ⁵² Edmund Stadler. Ein Leben im Dienste des Theaters. In: Eugen Keller. Theater als Berufung und Verpflichtung. Hrsg. von Maria Keller-Andor u. Edmund Stadler. Bern 1962 S. 43 ff.
- ⁵³ Briefe im Besitze der Richard Wagner Gedenkstätte in Bayreuth.
- ⁵⁴ Mostra dell'opera di Adolphe Appia. Catalogo ufficiale a cura di Edmund Stadler. La Biennale di Venezia. XII. Festival Internazionale del

- Teatro di Prosa. 1963. — Edmund Stadler. Adolphe Appia und Oskar Wälterlin. In: Neue Zürcher Zeitung Nr. 2139 (54). 26. Mai 1963.
- ⁵⁵ Working with Appia. In: Theatre Arts Monthly. Vol. VIII/12. New York 1924. S. 815 ff.
- ⁵⁶ Designing Hamlet with Appia. In: Theatre Arts Monthly. Vol. IX/1. New York 1925. S. 17 ff.
- ⁵⁷ Jahresberichte.
- ⁵⁸ desgl.
- ⁵⁹ Programme.
- ⁶⁰ Annuari. — Programmi.
- ⁶¹ Innerschweizerisches Schultheater. In: Basler Volksblatt. 26. Februar 1944. — Vgl. Linus Birchler. Katholische Schulpühne. In: Schule und Theater. II. Jahrbuch der SGTK 1929/30. Basel 1930. S. 18 ff.
- ⁶² Jahresberichte der Lehr- und Erziehungsanstalt des Benediktiner Stiftes Maria-Einsiedeln. — St. Meinrads Raben. Jhrg. 39/4—5. Einsiedeln 1950. — P. Rafael Häne. Klosterbühne Einsiedeln. In: Schule und Theater a. a. O. S. 22 ff.
- ⁶³ Jahresberichte der Lehr- und Erziehungsanstalt des Benediktiner Stiftes in Engelberg. — P. Plazid Hartmann. Klosterbühne Engelberg. In: Schule und Theater a. a. O. S. 32 ff.
- ⁶⁴ Jahresberichte der Lehr- und Erziehungsanstalt des Benediktiner Stiftes Disentis. — Siegfried Streicher. Klosterbühne Disentis. In: Schule und Theater a. a. O. S. 39 ff.
- ⁶⁵ Jahresberichte der Kantonalen Lehranstalt Sarnen. — Theater-Aufführungen auf der Kollegibühne seit 1892. In: Sarner Kollegi-Chronik. XIV/I. 1952.
- ⁶⁶ Programm.
- ⁶⁷ Jahresberichte.
- ⁶⁸ Fritz Enderlin. Theateraufführungen an der Mädchenmittelschule. In: Schule und Theater. a. a. O. S. 43 ff.
- ⁶⁹ Geschichte der Evangelischen Lehranstalt Schiers 1837—1937. Chur 1937. — Jahresberichte.
- ⁷⁰ Jahresberichte des Städtischen Gymnasiums Bern.

