**Zeitschrift:** Schweizer Theaterjahrbuch
**Herausgeber:** Schweizerische Gesellschaft für Theaterkultur
**Band:** 33 (1967)

**Artikel:** Das "Teatro Papio" in Ascona
**Autor:** Schlienger, Armin
**DOI:** https://doi.org/10.5169/seals-986648

**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:** 21.08.2025

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

# Mittelschule

## DAS «TEATRO PAPIO» IN ASCONA

Von Armin Schlienger

Die Geschichte des Collegio Papio ist ein unglaubliches, doch urkundlich belegbares Renaissance-Märchen. Bartolomeo Papio, der 1526 geborene Sohn eines verarmten Asconeser Patriziers, zieht als Jüngling in die Fremde, um anderswo sein Brot zu verdienen. Bei der fürstlichen Familie Orsini wird er in Rom Hausdiener und findet bei Grabarbeiten in deren Garten einen reichen Schatz von Silber, Gold und Edelsteinen. Für seine Redlichkeit erhält er einen fürstlichen Finderlohn, mit dem er sich in der Campagne nebst einer vornehmen und begüterten Römerin ein riesiges Vermögen erwirbt. Er stirbt nach einem Leben segensreicher Wohltätigkeit und hinterlässt seinem Heimatort Ascona testamentarisch den ganzen Reichtum als Stiftung für ein Seminar. Diese Verfügung missfällt einem Erben, der die Auszahlung hintertreibt und so viel wie möglich veruntreut. Erst Kardinal Carlo Borromeo, Erzbischof von Mailand, welcher 1577 bereits das Luzerner Jesuitenkolleg und 1579 das Collegium Helveticum in Mailand gegründet hatte, vollstreckt 1584 das Testament und organisiert in Ascona das «Collegio Pontifico Papio». Nach Plänen des erfahrenen Architekten Pellegrino Pellegrini wird im Anschluss an die alte Wallfahrtskirche ein prachtvoller Renaissancehof mit einem malerischen, dreistufigen Marmorbrunnen errichtet. Für drei Jahrhunderte bleibt dieser 1602 vollendete Bau eine stattliche und zugleich anmutige Anlage, die mit der tessinisch milden Landschaft eins geworden, ja fast aus ihr herausgewachsen zu sein scheint, trotz vieler Besitzer unverändert erhalten. Noch heute strahlen diese Gebäude eine südliche Heiterkeit aus, die ganz dem lombardisch-lateinischen Schönheitsempfinden der Tessiner entspricht.

Wie die Geschichte des Collegios ist auch die seines Schultheaters einmalig. Denn am «Teatro Papio» entwickelte sich eine einzigartige, im In- und Ausland interessiert verfolgte und anerkannte Bühnenkultur, die ihre höchste Reife nach dem zweiten Weltkrieg voll zu entfalten begann und mit der spektaku-

lären zweifachen Brandstiftung schon nach einem knappen Jahrzehnt buchstäblich in Schutt und Asche zerfiel.

Die Geschichte dieses Asconeser Schultheaters ist faktisch zwar kurz, aber die Tradition dieser Tessiner Ordensbühne reicht bis in die Zeit von Borromeos gegenreformatorischen Gründungen zurück. Diese hatten für die Schweiz unermessliche religions- und kulturgeschichtliche Wirkungen, worunter die theatergeschichtlichen Folgen nicht die geringsten waren. Für das Tessin traten sie 1648 in Erscheinung, als die Luzerner Jesuiten in Bellinzona ein Tochterkollegium errichteten. Hier begann sich im Anschluss an das Jesuitentheater Luzerns eine Theatertradition anzubahnen, die sogar von den «Signori Svizzeri» besucht und beachtet wurde. Die Schülerschaft dieses durch seine wichtige politische Stellung ausgezeichneten Kollegiums war interkantonal, um nicht zu sagen international, waren dort doch aus Luzern, Solothurn und Appenzell, ja aus den italienischen Vogteien und aus der Lombardei Schüler eingeschrieben. Vom Aufenthalt der Jesuiten in Bellinzona blieb allerdings nur wenig erhalten[1], doch machte sich ihr Einfluss auf das Schultheater der Benediktiner geltend, als Einsiedler Mönche 1675 das Kollegium Bellinzona übernahmen. Gleich von Anfang an schwoll der «kammerspielhafte» Einsiedler Bühnenstil in die Dimensionen der Jesuitenstücke auf[2]. Wenn auch die aufgeführten Werke nun nicht mehr den internationalen Charakter des Jesuitentheaters aufwiesen, so blieb doch dank Einsiedelns Beziehungen zu Salzburg, dem bedeutendsten Spielzentrum der Benediktiner des Barockzeitalters, ein gewisses Niveau gewahrt. Solche klösterliche Beziehungen waren für den kulturellen Austausch zwischen Nord und Süd höchst bedeutsam, auch noch im 18. Jahrhundert[3]. Damals setzte ein unwiderstehlicher Uebersetzungsdrang ein, der die hauseigenen Autoren grösstenteils durch fremde, «liebeleer» gemachte verdrängte. «Jugendfreie» Schauspiele «ohne Caressen und Heurathen» beherrschten bis in unsere Zeit hinein[4] die Ordensbühnen. Diese

1 E. Motta, in Bolletino storico della Svizzera Italiana 3 (1881), S. 141 ff. und Th. v. Liebenau, ebd. Bd. 9 (188), S. 52 ff.

2 80 Spieler gegenüber max. 30 in Einsiedeln; vgl. P. H. S. Braun, Bühnenkünste des Einsiedler Barocktheaters, in: Corolla Heremitana, S. 243 ff.

3 Guido Locarnini, Die literarischen Beziehungen zwischen der italienischen und der deutschen Schweiz, Diss. Bern 1946, S. 64 ff.

Theater-Tradition wurde bis zur Säkularisierung der Tessiner Schulen (1852) von den Einsiedler Mönchen in Bellinzona beibehalten und 1927 ans Collegio Papio, das sie damals übernehmen und baulich und schulisch neu aufrichten mussten, übertragen.

Am Collegio war 1905 nach einer wenig kontinuierlichen Entwicklung wenigstens ein Theater angebaut worden, worin aber bis zur Uebernahme durch die Benediktiner nur Unwesentliches geschehen war [5]. Der erste Rektor, P. Leonhard Hugener, führte mit seinen Inszenierungen stofflich und formal die Einsiedler Tradition der Fastnachts-Aufführungen weiter. Kurz vor dem Zweiten Weltkrieg begann dieses Schultheater aber in der breiteren Oeffentlichkeit Aufsehen zu erregen. Auch jetzt spielte man am Collegio noch immer im Sinne des humanistischen Bildungsplanes, der auch Theateraufführungen vorsah. Kern dieses Theaterauftrages war die Erkenntnis, dass nichts geeigneter sei, vergangene Kulturen lebendig heraufzubeschwören, als das Theater. Nur das Theater vermag, das «ins Leben zu setzen», was sonst tot oder bestenfalls angelernt bleiben würde. Zu dieser erstrebten «wissenschaftlichen Verlebendigung» trat vor allem im Jesuitentheater ein mehr pädagogischer Aspekt, die Einführung der vornehmen Jugend in das gesellschaftliche Leben, ihre Angewöhnung an sicheres Auftreten, gediegene und gewandte Rede. Bei den Benediktinern, die sich in ihrer langen Ordensgeschichte stets als Hüter der europäischen Kultur erwiesen haben, nahm dieser pädagogische Zweck eine mehr künstlerische Tendenz an. Ihre Schultheater-Tradition war weniger international, dafür aber auch individueller und kunstfreudiger, da sie nicht gegenreformatorisch geprägt war. Auf Grund benediktinischer, musisch-humanistisch orientierter Bildungstradition blieb an den Schweizer Kollegien bis auf unsere Tage das Theaterspiel Bestandteil des Schulprogramms. Das Ungewöhnliche und zu Recht Aufsehenerregende am Asconeser Schultheater aber war, dass sich hier «ein neuer und frischer künstlerischer Wille Gestalt verschafft», wie die

[4] Hauptsächlich Dramen J. E. Schlegels, Kotzebues, Gottscheds usw.; vgl. Braun, a.a.O. S. 281, Anm. 23.

[5] Wegen Kriegsausbruchs wurde die Schule bis 1927 geschlossen, im Theater (salone) fanden Einquartierte den Tod; vgl. P. F. Segmüller, Das Päpstliche Kollegium Papio in Ascona, Freiburg 1930, S. 185 ff.

Gesellschaft für schweizerische Theaterkultur bereits 1944 schreibt [6]. Waren bei den Jesuiten die «Patres Comici», welche die Schulkomödien zu verfassen und aufzuführen hatten, meistens Rhetorik-Professoren, so war der schöpferische Geist, der dem Teatro Papio zu seinem theatergeschichtlichen Namen verhalf, bezeichnenderweise ein Kunstgeschichts- und Zeichenprofessor.

Pater Hugo Sander, ein Winterthurer, dessen Familie aus dem italienischsprachigen Südtirol stammte, wurde in den Dreissigerjahren vom Mutterkloster Einsiedeln aus als Lehrer ans Collegio Papio gesandt. Er arbeitete sich unter Pater Leonhards Regie, die nach bewährten Mustern Damenrollen in männliche Helden umschrieb, fast widerwillig in die Kunst des Bühnenbildes ein, da er darauf weder vorbereitet noch ausgebildet worden war. Nach drei Jahren musste er ausserdem auch die Spielleitung übernehmen, wofür er ebensowenig Erfahrung mitbrachte. Aber Pater Hugo holte all dies nach. In Salzburg besuchte er an der Theater-Akademie Emil Pirchans Sommerkurs für Bühnenmalerei, Maskenbilden, Schminken und Theaterbeleuchtung. Bei Hugo Döblin, einem Reinhardt Schüler, der sich im Kriege nach Ascona gerettet hatte, holte sich Pater Hugo grundlegende Regie- und Schauspielkenntnisse. Josef Erhart, ein Architekt mit viel Sinn für Beleuchtungseffekte, war ihm behilflich, die Salzburger Erfahrungen auf der Asconeser Schulbühne experimentell zu vertiefen. Diese Kurse blieben insgesamt aber ein fragmentarischer Lehrgang, der die einzigartige Bühnenkultur des «Teatro Papio» vielleicht auslöste, nicht aber zu erklären vermag.

Zu dieser Blüte hatte auch der «Genius loci» Asconas beigetragen. Darunter wäre einmal die künstlerische Elite, die sich aus halb Europa hierher geflüchtet hatte, zu zählen, aber auch die seit dem Ersten Weltkrieg einsetzende Tessinische Selbstbesinnung, derzufolge in Locarno eine brauchtümliche Volksfest-Renaissance von allerdings kurzer Dauer entstanden war. Der historische Augenblick war, wenn man so sagen darf, günstig, indem die Tessiner, die sich damals bewusst von Italien distanzierten, jede eigene kulturelle Leistung freudig begrüssten. Im eigentlichen Sinne gehört aber zum «Genius loci» Asconas die

[6] Basler Volksblatt, 27. 10. 44.

eingangs erwähnte «lombardisch-lateinische» Prägung der Tessiner und vorab der Asconeser, die dank des milden, mediterranen Klimas und der plastisch bewegten Landschaft «klassischer Schönheit» von Natur aus zugänglich sind. Die feinen Hügellinien, die vielfach geschwungenen, jeder Einbuchtung des Berghangs folgenden Weinbergtreppen und die weitausladenden, wuchtig in den stets sich farblich verändernden Himmel hineinragenden Kastanienbäume regen von selbst zum Schauen an. Die Tessiner sind keine geborene Musiker, sondern einfühlende Maler und formsichere Baumeister.

Diesem angestammten Schönheitsverlangen der Tessiner entgegenzukommen, war die Absicht Pater Hugos als Bühnenbildner. Auf Grund dieser Einsicht, dass er sich an seinem Publikum zu orientieren habe — was noch nicht hiess, sich haltlos nach dessen Gunst zu richten —, schuf er die ersten, noch leidlich herkömmlichen Szenerien in eher romantischer Art. Sobald er aber selber Regie zu führen begann, musste er sich seine Konzeption neu zurecht legen. Als Benediktiner wusste er um die Anmut und Würde der feierlichen Liturgie. Zugleich wusste er auch, sich daraus ein Gestaltungsprinzip abzuleiten, das Postulat der «grossen Form», die den Einzelnen, der keine besondere Körper- und Ausdrucksschulung genossen hatte, tragen kann. Eine Mönchsprozession beispielsweise bringt in dem langsamen Schreiten deutlichst die fromme Andacht zum Ausdruck, und dadurch, dass jeder Einzelne sich einfügt in dieses gemessene Schreiten, die «grosse Form» der Prozession, wirkt auch ein unandächtiger Einzelner fromm. Als Regisseur sah Pater Hugo die Notwendigkeit, seinen Spielern — die gegenüber Schauspielern nur Laien und gegenüber Laienspielern lediglich lebensunerfahrene Schüler sein konnten — diese grosse, prägende Form, sozusagen einen «Spiel-Rahmen», geben zu müssen. Das hiess nun, nicht auf perfekte Diktion und nicht auf brillante Mimik Gewicht zu legen, sondern auf schlichte Geste und grosse Gebärde sowie auf klangvolle Sprache. Dem Kunstgeschichtsprofessor lagen dabei Begriffe wie «Stil» und «Stileinheit» natürlich nahe. Da er den Kern dieser Einheit aber nicht in erster Linie aus dem Wortlaut, sondern aus der jeweiligen «atmosphärischen Dichte» eines Werkes gewinnen durfte, um den Möglichkeiten seiner Schüler gemäss zu inszenieren, musste das «Spiel» mit seinem ernsten und dennoch heiteren

Charakter in den Vordergrund rücken. Sprache, Gebärde und Bild hatten nun aus derselben Mitte, der «Veranschaulichung im Spiel» zu fliessen. «Schaubarmachen» wollte Pater Hugos «Schau-Spiel», da es sich an tessinisches Publikum, die Schüler und ihre einfachen Eltern und Freunde aus den umliegenden Dörfern richten wollte. Und wieder war es benediktinisches Erbe, wenn Pater Hugos Inszenierungsstil diese angestrebte Schönheit, Schaubarkeit und Stileinheit als «klassische», jedem Extremismus abholde Ausgewogenheit auffasste; denn es sind unter den gültigsten Barockanlagen vornehmlich benediktinische Klosterbauten, die sich durch Klarheit, Einheitlichkeit und Gediegenheit ihrer Pracht auszeichnen.

Alle diese geistigen Voraussetzungen hätten nichts gefruchtet angesichts der unwahrscheinlichen Enge und Kleinheit des Bühnenraumes am Teatro Papio. Bei einem Proszenium von vier auf vier Metern und nur fünfmetriger Bühnentiefe wäre ein Rhetorik-Professor gescheitert. Pater Hugo erarbeitete sich aber eine eigene Technik der Bühnenperspektive, die scheinbar normale, ja überaus ungewöhnliche Raumdimensionen vorzutäuschen vermochte. Für diese Bühnenverhältnisse war auch eine analog illusionistische «Massenregie» angebracht, wofür Giotto und mittelalterliche Relief-Schnitzereien dem Kunstgelehrten Anregung boten. Die unerhörte Meisterschaft, die Pater Hugo sich darin allmählich erwarb, gipfelte in seiner Lichtregie, mit der er märchenhaft weite Fernen hervorzuzaubern und eine an Caravaggio erinnernde Plastizität des Raumes und der Figuren heraufzubeschwören verstand. Ein einziger Lichtstrahl mochte ihm schon genügen, aus dem Dunkel Raumstrukturen herauszuholen; denn Spieler, die sich dem Lichtbündel nahten, in seinen Bannkreis traten oder ihn mieden, massen einen imaginären Raum aus und gliederten ihn nach Seiten, Vorne oder Hinten. Unmerklich war jede Inszenierung Pater Hugos von dieser Erkenntnis geleitet, gleichgültig, ob der Schauplatz im nächtlichen Mondschein, nebligen Morgengrauen oder in sommerlicher Mittagsglut lag. Am Teatro Papio kannte man das volle Licht kaum, da es nicht nur aufdringlich wirkt und flach macht, sondern auch nach «Beleuchtung» aussieht. Wie in Rembrandts Bildern ein stetes Dämmer-Dunkel vorwiegt, hob auch hier ein immer begründbares, motiviertes Licht die wesentlichen Figuren, Gruppen oder Versatzstücke aus einem traumhaft dämmrigen

Schleier heraus. Der Spielraum erschien dadurch nach Bedarf zauberisch-lieblich, magisch-verschwommen oder bizarr-lebendig; nie war er in grelle Helle getaucht, weil diese nicht nur die Tiefen-Illusion verunmöglicht, sondern auch die Wirkung der raumsparend plastisch gemalten Szenerien aufgehoben und das ausgeklügelte Raffinement des Effektscheinwerfer-Systems zunichte gemacht hätte. Das hohe Ansehen des «Teatro Papio» war zum grossen Teil dieser hohen Beleuchtungskunst zu verdanken; denn sie war es, die über die Bühne das vielgerühmte Fluidum goss, jenes eigenartige, geheimnisvolle Leuchten selbst in vorwiegend zarten Farben, und durch sie schienen Dämonen fluoreszierend zu flammen und Teufel höllisch zu glühen und ihretwegen erglimmten die Lüfte und lebten Kulissen, bei aller Einordnung ins Ganze, magisch auf.

Eine der ersten namhaften Aufführungen vor dem Zweiten Weltkrieg, also zur Zeit, da sich dieses Können erst einmal zu sammeln begann, war der «Dr. Faust», den Pater Hugo selber aus neun verschiedenen Vorlagen frei nach dem alten Volksspiel zusammengestellt und ins Italienisch übertragen hatte. Die Tessiner Presse kommentierte überrascht und entzückt dieses Ereignis: «Lo svolgimento di questa trama è stato, senza esagerazione, potente e grandioso»[7], ja Luigi Menapace rühmte ausdrücklich «lo spirito di sobrietà, di efficacia e di equilibrata modernità» und schloss daraus sogar, «che le ‚stagioni teatrali' del Collegio di Ascona hanno il carattere di un avvenimento artistico»[8]. Die erfrischende künstlerische Dichte dieser Inszenierungsart war zwar schon in den beiden vorangegangenen Aufführungen, der «Leggenda di Ognuno» (1937) und «La vita è un sogno» (1938) aufgefallen; 1939 war sie aber im jungen Hannes Schmiedhauser, der als Schüler des Kollegiums den Hanswurst oder «Zanni Maccheroni» gab, geradezu verkörpert. Elementarste Heiterkeit spielerischer Vitalität und faszinierend eindrücklicher Ernst der Gestaltung waren eine beglückende Synthese eingegangen; selbst in Zannis kapriziösem Ritt auf dem gleichzeitig prähistorisch und modern anmutenden, feuerspeienden Drachen (den heute die Theatersammlung in Bern aufbewahrt) waren Schmiedhausers Possen und Schelmereien stilistisch gebunden.

[7] Giornale del popolo, 21. 2. 39.
[8] Illustrazione Ticinese, 22. 2. 39.

Ursprünglich hatten die fastnächtlichen Aufführungen wie überall an Ordensschulen auch am Teatro Papio die Bestimmung, den Schülern künstlerisch-lebendigen Anschauungsunterricht und im Hinblick auf die anschliessenden, dreitägigen Exerzitien einen festlichen Ausklang des Fastnachttreibens zu geben. In den Kriegsjahren begann aber das Teatro Papio über seine schulische Mission hinaus zum Bildungserlebnis einer ganzen Region zu werden. Das Teatro Papio wirkte nämlich auf einheimische und zugezogene Künstler dank seines überdurchschnittlichen Niveaus eine starke Anziehung aus, und anderseits steigerte sich dieses Niveau gerade durch die konstruktiven Kritiken dieser Künstlerschaft dermassen, dass nicht nur die umliegenden Ortschaften, sondern das ganze Tessin und die deutschschweizerische Presse im Teatro Papio «das Theater der italienischen Schweiz» zu sehen anfingen. Diese Bedeutungsverschiebung vom Schultheater zum «Landestheater» erwuchs nicht so sehr aus der ungewöhnlichen Breitenwirkung, sondern vielmehr aus der dramaturgischen Tiefe dieser Aufführungen, und diese war wiederum Pater Hugo zuzuschreiben. Bereits 1939 hatte er die italienische Erstaufführung des Faustvolksspiels sogar in eigener Uebersetzung[9] bewerkstelligt und 1942 brachte er Paul Schoecks «Tell» ebenfalls als italienischsprachige Erstaufführung heraus. Mit diesem «Tell», der an der Landesausstellung in Zürich etliche Male deutsch aufgeführt worden war, leistete das Teatro Papio seinen Beitrag zur Stärkung des Schweizerischen Volksbewusstseins. Das Rühmliche und Dankenswerte dieser Inszenierung aber war, nebst der patriotischen Tat, vor allem die einfühlende Adaption ins Tessinische; Richard Hadl hatte eine lebendige, in klangvolle Mundart übersetzte Fassung vorgelegt, und Pater Hugos Regie vollbrachte «bis ins Kleinste eine verständnisvolle Ausarbeitung des Geistigen und Stofflichen»[10], wie das «Basler Volksblatt» berichtete. Dabei trat diese Umsetzung am deutlichsten und greifbarsten beim Bühnenbild in Erscheinung: Statt des obligaten Kachelofens stand ein Kamin, und an Stelle der Holzwände waren Mauern aufgerichtet. Mit seinen drei Spielebenen und seiner echten Stimmungsgeladenheit entsprach dieses Szenenbild so vollkommen dem Stil dieses erfindungs- und empfindungsreichen, «besten aller Heimatspiele»,

[9] Prosa, nur Zaubersprüche versifiziert.
[10] 21. 2. 42, Bauclaire, Schoecks «Tell» in Ascona.

dass es vom Schauspielhaus Zürich unverändert übernommen werden konnte. Der Spielplan des Teatro Papio versuchte es nicht nur, die Vielfalt und Vielgestalt des Welt-Theaters einzufangen, es gelang ihm offensichtlich auch mit den Aufführungen des folgenden Jahres, als im selben Programm zwei ganz ungleiche Werke harmonisch vereint werden konnten.

Pater Hugo führte 1943 Rabîndranâth Tâkurs (Tagore) «L'ufficio postale» und Luigi Pirandellos «La giara» auf. Die erfolgreiche Verwirklichung zweier so grundverschiedener Welten wie Tagores fernöstliche Träumereien und Pirandellos sizilianisch handfester Humor verriet sowohl eine erstaunlich schöpferische Potenz des Spielleiters als auch einen reichen literarischen Horizont des Dramaturgen. Pater Hugo wusste selbst das Kriegsgeschehen miteinzubeziehen. 1944 schilderte er mit eindringlicher Wahrhaftigkeit in Sherriffs «Il grande viaggio» die nervenzerreissende Stimmung eines Unterstandes, die bedrükkende Wucht seiner Sparren und die ungewisse Lebensbedrohung im Grabenkrieg. Aber immer wieder fand Pater Hugo zu heiterer Lebensfreude zurück.

1945 inszenierte er Goldonis 1741 eigens für Kollegibühnen verfasste, spätmittelalterliche Köpenikiade «L'impostore». Die hier auftragsgemäss fehlende holde Weiblichkeit dominierte umso mehr im ersten Stück der Nachkriegsjahre, der eigentlichen Blütezeit des «Teatro Papio».

1946 wurde nämlich Gozzis «Turandot» auf die Bühne gebracht. Mastromattei, ein nach Ascona emigrierter Journalist und Politiker, schrieb eine wohlklingende italienische Versübersetzung und benutzte Friedrich Schillers gleichnamige Uebertragung zur Ausgestaltung nicht ausgeschriebener Stellen. Pater Hugo liess diesmal die jünsten Schüler, zwölf- bis vierzehnjährige Knaben auftreten; also Spieler, die weder die Verliebtheit des Prinzen von Astrachan noch die frauliche Psyche der Prinzessin Turandot aus eigener Erfahrung kennen konnten. Und doch war es, wie die «Weltwoche» reportierte, «erstaunlich und ergreifend, wie der Knabe, der die böse Prinzessin spielte, die ganze Tiefe dieses problematischen Frauenwesens aufleuchten liess... Keine noch so begabte Schauspielerin brächte es fertig, mit solcher Reinheit und Sicherheit die ‚Frau' schlechthin darzustellen, wie dieser Knabe es vermochte... Unbeirrt, ohne Koketterie oder Ziererei, ohne Versteckspiel vor

sich selbst, ohne Beschönigung, doch berückend schön steht diese Turandot da, wie aus Glas so hart und so verhalten, dass nur der metallische Klang der Stimme den inneren Tumult verrät»[11]. Der Regisseur folgte dem Geist des Märchens und zugleich auch den Möglichkeiten seiner Schüler, wenn er die Spieler zu grosser Gebärde anleitete. Nicht mit Worten und Hinweisen auf Turandots komplizierten Charakter machte Pater Hugo dem ungeschlachten Schüler, der diese Prinzessin so unvergleichlich spielen sollte, deren Wesen klar, sondern mittels eines breitausladenden, kronenartigen Hutes, der den sperrigen Knaben zu streng aufrechtem Gang zwang. So «spielte» dieses Kerlchen wie eine Marionette stellvertretend und geheimnisvoll beseelt die Figur der Turandot; ohne deren Gefühle, die er nie darzustellen vermocht hätte, zu ahnen und ohne den tiefern Sinn des schön und klar vorgetragenen Dichterwortes zu erfassen, liess dieser Knabe einen Turandots Wesen und wahre Gestalt «schauen». Der Zuschauer «durchschaute» das «Spiel» und erkannte den Vollsinn des Textes; so konnte ihm diese Schüleraufführung sublimstes Vergnügen bereiten, weil alle nach demselben strengen Stil sprachen und sich bewegten, weil die subtil schönen, weise zurückhaltenden Dekorationen der gleichen Stilstrenge sich unterzogen, woraus jene zauberhafte Einheit, jene intensiv wirkende Märchenatmosphäre erwuchs, welche das «Spiel» trug und die «Marionetten» beseelte.

Ein Jahr später versuchte Pater Hugo diese Marionetten-Idee auch an seinem «Dr. Faust» zu verifizieren; ein theatergeschichtlich durchaus legitimierbares Experiment, war dieser Stoff doch bis Ende des 18. Jahrhunderts hauptsächlich von Marionettenbühnen aufgeführt worden. Gegenüber der Faust-Inszenierung von 1939 wurde am Text wenig geändert, doch bedingte die neue Spiel-Konzeption eine durchgreifende stilistische Umdeutung. Jener Abstraktionsvorgang, der das Wesen der Marionette herausschält, das Weglassen des bloss Zufälligen, die Reduktion auf das Charakteristische, musste gleicherweise auch auf Regie und Austattung angewendet werden. Fausts Studierstube bestand nun nur noch aus Tisch, Lehnstuhl, Büchergestell und Astrolabium, das nächtliche Wittenberg sogar nurmehr aus Strassenlaterne und Wirtshausschild. Vor solchen, sparsam andeutenden Szenerien durfte es kein alltägliches Schreiten, keine

11 18. 4. 46, A. Valangino, Turandot in Ascona.

gewöhnliche Geste mehr geben. Jedes Auftreten musste bewusster, jede Bewegung zu grosser Gebärde werden, was schon rein deduktiv in die Nähe zu Tanz und Maske führen musste. In der Tat trugen denn auch die Teufelchen zu ihren glühend roten Trikots phantasievolle, von Bildhauer Schwerzmann gefertigte, graue Masken, hinter denen alle kleinliche Mimik verschwand. Und für markante, entschiedene Choreographie sorgten die Schwestern Braun, Pariser Tänzerinnen, die in Ascona eine Ballettschule für Kinder führten und somit wussten, wieviel Dreizehnjährigen zugemutet werden durfte. Mit Hilfe ihrer Erfahrung entstand ein hinreissend schönes, infernalisches Ballet, das völlig auf die Schüler zugeschnitten und dem höllisch-spitzbübischen Uebermut des Teufel-Chors angemessen war. Damit erfuhr das Schwankhafte der Höllengeister eine Steigerung ins Groteske, dem eine analoge Vertiefung von Fausts Missgeschick ins Tragische entsprach. Zwischen beidem vermittelte aber die dem Südländer gemässe, ja wesensverwandte Figur des Zanni, des einfachen Burschen aus dem Volk, der gutes Leben liebt, mit beiden Füssen auf der Erde steht, aber das Herz auf dem rechten Fleck hat. Dieser Zanni machte mit seinem gewandten Spiel, seiner kecken, natürlichen Lausbubenstimme Faust und Mephisto fast vergessen, und das Publikum jubelte seinen Sprüchen und pfiffigen Reden vorbehaltlos zu, denn auch diese Komik war aus dem plumperen Hanswurstgeist ins Burleske, «Verspielte», transponiert worden. Sprühende Vitalität und unbefangen gesunder Menschenverstand schienen sich in diesem Zanni zu verselbständigen und Fausts Fall durch ihr blosses Vorhandensein als nichtig und eitel zu kommentieren und zu verdammen. Dieses schillernde Schwanken zwischen Ernst und Scherz erhielt eine weitere Brechung durch die Hexenszene, die Richard Seewald eigens verfasst hatte und die in Pater Hugos Bearbeitung vor den Hof von Parma zu stehen kam. In einer gruseligen Hexenküche war da Fausts Verjüngungstrank aus Zauberkräutern und wunderlichen Sprüchen zu brauen; der Regisseur gestaltete aber diese Szene nicht düster-phantastisch. Sie war ganz in gedämpftes, grünlich-weissliches Licht getaucht, in dem ein weissgekleidetes Hexlein tänzerisch Himmel und Erde beschwor; ja, ein eher schmunzelnerregendes, vergnügliches Element, das an gutmütig erdgeisterhaften Märchenspuk erinnerte, leuchtete durch. Die Aufführung von 1939 hatte dagegen diesen

Hexenzauber in einer romantisch-makabren Felsenhöhle angesiedelt und das Schalkhafte weniger nuanciert dargelegt, da eine morbid-hässliche Buckelhexe ihr bewusst magisches Gestikulieren und Sprechen mit gespensterhaftem Grinsen begleitete, wozu auch der belustigend schief aufgesteckte Totenschädel des Knochengerippes passte. Die Neuinszenierung des «Dr. Faust» wirkte so eindringlich dicht und abgerundet, dass, um mit Jakob Flach zu sprechen, «der Kritiker nur schweigen konnte, nachdem er den Grad der Intensität und den starken Eindruck auf den Zuschauer festgestellt hatte»[12]. Aus Bellinzona, Lugano, selbst aus der Deutschschweiz und Italien strömten Besucher so zahlreich zu dieser «sensationellen» Faust-Inszenierung ans einzige Tessiner Theater, dass viele wieder heimgeschickt und mit der Wiederaufnahme des «Faust» im kommenden Jahre vertröstet werden mussten, die dann auch tatsächlich stattgefunden hatte.

[12] J. Flach, «Ascona», Zürich 1960, S. 34.

In gewisser Hinsicht noch abgerundeter wirkte die Aufführung des «Principe costante» von Calderon de la Barca im Februar 1949, denn sie war nach dem Theaterkritiker des «Giornale del popolo», Luigi Biscossa, eine Inszenierung, «che decisamente si pone sul piano dell'arte e che sul piano artistico dev'essere giudicato»[13]. Szenisch realisierte sie den metaphysischen Geist des Werks, die Atmosphäre des Absoluten, mit einem glücklichst zwischen scheinhafter Wirklichkeit und wahrhaftem Sein schwebenden Bühnenbild; dagegen versuchte sie, den lyrischen Schwung wie auch den heroischen Charakter gleichzeitig mit der gleichen feierlich choralischen Rezitationsart einzufangen und transparent zu machen, dass es fast zu schön geriet, um der Calderonischen Tiefgründigkeit gerecht zu werden. Bei aller Vollendung und Ausdrucksinnigkeit hatte dieser rhythmische Sprechton schon etwas Vordergründiges, Selbstgefälliges; vielleicht eine Ueberbetonung des Marionettenhaften? Der einzige Vorbehalt Biscossas galt dieser etwas zu perfekt gewordenen Regie, die seiner Ansicht nach hier zu sehr ein Abstumpfen der Spieler-Individualitäten erstrebte, statt sie harmonisch zusammenzuschweissen[14].

[13] Giorn. d. p., 9. 3. 49, Il «Principe costante» al Teatro Papio di Ascona.

[14] wie 13: «arrivando alla recitazione corale attraverso un'armonizzazione di personalità invece che attraverso il loro annullamento in una specie di collettivizzazione vocale e mimica».

Die zweifellos denkwürdigste Inszenierung am Teatro Papio, «I Prigionieri» von Plautus, brachte 1950 die letzte Vervollkommnung der Marionetten-Konzeption, denn jetzt war das ästhetisch-geschmäcklerische Spiel durchaus angebracht, da es sich um eine ärmliche, fast rührselige Fabel handelte. Denkwürdig ist diese Inszenierung nicht allein wegen ihres kühnen Rückgriffs auf den eher verpönten antiken Komödienschatz, als vielmehr dank ihrer löblichen Absicht, nicht einfach archäologisch richtig die Aufführung antiker Komödien nachzuahmen. «Gesucht und gefunden wurde die ‚Idee' der Antike», wie Richard Seewalds begeisterte Kritik bezeugte[15]. Die wahre Antike lebendiggemacht, mit den spröden Mitteln einer Schulbühne dem modernen Publikum und vor allem dem einfachen Publikum Asconas so nahe gebracht zu haben, dass es hingerissen mitging und begierig gleichsam alles in sich hineinsog, war das Resultat einer konsequenten Durchführung des Marionetten-Stils. Auf der Bühne erhob sich vor einem schwarzen Vorhang ein zweites, primitives Bretterpodium, zu dem rechts leiternartige Treppchen hinaufführten, während die hintere Mitte der Behelfsbühne von einer zweiflügligen antiken Tür sowie der Aufschrift «Hegionos Oikia» (Haus des Hegion) eingenommen war. Wie sich der Vorhang auftat, wohnte der Zuschauer einer fast kultischen Handlung bei, der Verwandlung der Spieler in ihre Rollen. Ein paar Knaben hüllten sich auf offener Bühne in ihre Gewänder, und dann traten alle Spieler, einer nach dem andern zur Bretterbühne, wo zwölf wunderschöne Masken aufgereiht lagen. Sie ergriffen ihre Masken, trugen sie fort und der letzte sprach mit der Maske unter dem Arm den plautinischen Prolog, worauf das Spiel begann. Plötzlich belebten sich diese prachtvollen, vorhin noch stummen, toten Masken zu feurigem Leben. Verschwunden waren augenblicklich die eben noch zaghaften Gesten und linkischen Bewegungen der Knaben, denn die Maske hatte sie ergriffen und führte sie zu überwältigend plastischem Tanz mit weitausholenden, ausdrucksvollen Gebärden. Nun war alles «stimmig» geworden; selbst das singende, fast einförmige Sprechen schien hier die einzig gültige Ausdrucksform geworden zu sein. Reinste Wirkungen gingen von jedem Detail aus: Der auf seinen Stab grotesk gestützte Büttel oder der kleine Sklave mit seinen viel zu kleinen

15 Neue Zürcher Nachrichten, 3. 3. 50, Spiel in Masken.

Richard Seewald: «Captivi» von Plautus.

Kinderhändchen, die den Alten am Hintern stützend die Treppe hinaufstemmen sollten. Modern, ja, aufstachelnd modern war dieser Plautus inszeniert. Die Masken zum Beispiel bestanden aus simplem grauem Karton, den Pater Hugo aus einem Stück gebogen, plastisch bemalt und mit antikischen Schalltrichtern, charakterisierenden Nasen und Haaren aus Fell, Flachs, Stahlwolle, Kupferblech und dickem, farbigem Wollgarn bestückt hatte; dennoch spürte man stets den Geist der Antike heraufwehen, schon zu Beginn, beim Ritus der Rollenverwandlung. Als Kenner hätte man durch die phantasievollen Schöpfungen hindurch unschwer kunstgeschichtliche Herleitungen für Masken, Szenerien und Bewegung geben können und wäre nicht zuletzt auf die Pronomosvase aus Neapel gestossen. Genau dieser schöpferischen Verlebendigung folgte auch die eigens für diese Inszenierung geschaffene Musik Lucas Maria Valentin's. Als Komponist hätte er die übliche stimmungsmässig erfassende Bühnenmusik schreiben oder antike Musizierstile kopieren können, aber Valentin wollte dem römisch-griechischen Ineinander dieses Werks Rechnung tragen. Was er dabei intuitiv und theoretisch konzipierte, war

eine streng auf gesetzmässiger Akkordreihe aufbauende, neue Klangwelt, die mit drei Flöten, Becken und Klavier Analogien zu römisch-kriegerischen Fanfarenklängen bot und unauflöslich hineinverflochtenes griechisches Moll enthielt. Diese, von Luigi Biscossa «perfettamente plautina»[16] genannte Musik blieb nie Geräuschkulisse, sondern griff strukturierend ins Bewegungs- und Sprech-Spiel ein und half so wesentlich mit, das stelzig Marionettenhafte der Knabenkörper zu durchbluten, indem sie Lyrisches und Burleskes stil- und werkgetreu rhythmisch belebte.

Das musikalische Element trat auch in den folgenden Aufführungen mitgestalterisch in Erscheinung, zunächst in Hugo von Hofmannsthals «Leggenda di Ognuno», die das Teatro Papio in einer klangvollen italienischen Prosa aufführte. Wie einst mittelalterliche Dramen mit einer Messe eingeleitet und barocke Sakramentsspiele vor dem Allerheiligsten aufgeführt wurden, eröffnete hier andachtvoles Glockengeläute nicht nur akustisch, sondern noch viel packender, auch pantomisch dieses neuzeitliche Gleichnisspiel: Rotgewamste Knaben zogen in einer gotischen Turmstube rhythmisch die Seile unsichtbarer, schwerhallender Glokken, und alsbald verwandelte sich die Szene durch blosse Beleuchtungskünste in die lichten Räume des Himmels, wo helle Posaunenstösse das Nahen von Gott dem Herrn verkündeten. Die grossartige Einfachheit dieses Spiels vom Sterben des reichen Mannes wurde szenisch durch eine einzige, denkbar einfache mattgoldene Wand mit drei eingeschnittenen spitzbogigen Toren verwirklicht, und mit kunstvoller Lichtführung und ein paar höchst gediegenen Versatzstücken konnten gleichermassen glaubwürdig Prunksaal und Kirchenschiff vorgestellt werden. Derselben Tendenz ins Gleichnishafte, Symbolische, befleissigte sich auch die Regie, wie schon das Glockenstuben-Vorspiel bewies. Auch die Musik orientierte sich an dieser «Einsinnigkeit» von Handlung, Szenerie und Regie. Valentin wählte als Ausgangspunkt seiner Szenenmusik den Choral «O Haupt voll Blut und Wunden» und liess ihn bereits in dem himmlischen Posaunenduo mit einer Umkehrung des zweiten Takts aufklingen; wie aus der Ferne kehrte der Choral in einer siebenstimmigen Fuge für Posaunen, Streicher, Klarinetten und Orgel wieder, als Jedermanns Mutter sich zur Kirche begab. Beim Fest-

[16] Giorn. d. p., 18. 2. 50, Ritorna Plauto sulle scene del Papio d'Ascona.

mahl tauchte er als fröhlicher Kanon, und als volkstümliche Ballettmusik beim Tanze der Pagen nochmals auf. Zum Auftritt des Todes jedoch stieg er mit schmerzlich auseinanderfallenden Akkorden zu einem jähen, entsetzlichen Knall auf, um erst bei der Auferstehung Jedermanns als reine Chorallinie wieder anzuheben und sich bei den Versen des Glaubens als festliche Fuge triumphal aufzuschwingen. Mittels solcher Ausgestaltung gewann dieses Mysterienspiel eine Art suggestiver Gewalt über die Spieler, so dass sie zu wahren Meisterleistungen getragen wurden. Sobald der Tod zu seinem immer mächtiger ausholenden Siegestanze ansetzte und mit unwiderstehlich imperatorischer Gebärde einherzog, da verstummte das Publikum in eisigem Schweigen; angstbeklommen erzitterte es auch unter dem mark- und beinerschütternden, teuflischen Lachen Mammons, doch den übertölpelten, kettenklirrenden grünen Teufel selber überschüttete es mit mittelalterlich begeistertem Beifallsjubel. Unter solchen Mitspielern fiel denn auch ein junger Schauspieler, der Ehemalige Hannes Schmiedhauser, dem man die Rolle des Ognuno anvertraut hatte, nicht sonderlich auf.

So ernst und jenseitstrunken der «Jedermann» war, so diesseitsfreudig und irdisch schön war 1952 die Inszenierung von Shakespeares «Sogno di una notte di mezz'estate». Aus Raum- und Finanzgründen wurde dazu Mendelssohns Musik nur ab Band gespielt. Dieser «Sommernachtstraum» wurde zur Ueberraschung des Asconer Publikums ein voller Erfolg, obwohl es eine kühne Wahl war, dieses selbst der Berufsbühne nur schwer zugängliche Werk mit Schülern aufzuführen. Aber nach unseren Einsichten in Pater Hugos Bühnenpraxis liegt es auf der Hand, dass es gelingen konnte, da dieses Hochzeitsspiel ausser vom lyrischen Sprachzauber vornehmlich aus spielerischen Elementen lebt, aus bildlichen und plastischen Wirkungen, die nach tänzerischer Gestaltung geradezu rufen. Pater Hugos Darstellungsweise ist uns nun genügend vertraut, um vorauszusehen, dass eine atmosphärisch geladene Stimmung wie etwa im «Standhaften Prinz» für die Theseus-Hippolyta-Ebene, eine plastisch-groteske Welt etwa der «Gefangenen» für die Handwerkerszenen und tänzerische Lösungen wie im «Jedermann» und «Faust» zur Darstellung der Elfenwelt Oberons dienen würden. Gleichwohl überraschte die unfassliche Schönheit des Hofes mit seinen vier Säulchen in der vibrierenden, ereignisfrohen Mondnacht oder die sommerlich volle

Glut bei der Ruine und die zirpende, lispelnde Glühwürmchenpracht dieser zaubrischen Johannisnacht. Und dann das luftige, unermüdliche Volk der Elfen und Geister, deren Darsteller dank monatelanger Lockerungsübungen zu höchster Anmut natürlicher Beweglichkeit gelangt waren; ihnen und vollends dem drolligen, quicklebendigen Unfugstifter Puck — ihm allein schon, weil er schön war und weil er so unirdisch schön tanzte — mochte man schrankenlos glauben, dass eine solche sagenhafte Zaubernacht tatsächlich all das unwahrscheinliche Geschehen möglich machen könne. Die gewaltige Arbeit einer gültigen Interpretation dieses Werks war jedenfalls am Teatro Papio in einer Weise geglückt, dass Publikum und Kritiker glaubten, erst hier Shakespeares «Sommernachtstraum» entdeckt zu haben, den Traum des Lebens in seiner verwirrlich schönen Fülle.[17]

In ganz andere Welten führte das Doppelprogramm von 1953 mit Max Mells «La leggenda degli Apostoli» — einer weiteren Erstaufführung in italienischer Sprache und wiederum in Pater Hugos eigener Uebersetzung — und Miguel di Cervantes «Il quadro delle meraviglie». Den holzschnittartigen Charakter von Vers und Figuren des «Apostelspiels» realisierte Pater Hugo mit einer Bergbauernhütte aus rauh behauenen Brettern. Ungeschlachte und unproportionierte Schüler wurden denn auch ausersehen für die Rollen der Apostel, während ein zarterer Knabe die Magdalen, ein hagerer, reiferer aber den Grossvater spielen musste. Die Inszenierung betonte den Realismus des Werks und bedurfte deshalb spezieller Regiemassnahmen. Ein Zwölfjähriger weiss noch keineswegs, wie ein schüchternes, gläubiges Mädchen spricht, und doch sollte er ganz realistisch genau so sprechen können. Pater Hugo liess seine Magdalen für ihren allerliebsten Besuch, den zu Gast erhofften Heiland, eiligst Socken, Bänder und Tücher vom Kachelofen herabholen und wegräumen. Dieses übergeschäftige Agieren, das auch ein Knabe nachvollziehen kann, gab Magdalens Stimme den nötigen Zusatz aufgeregter Schüchternheit. Weil Nachahmung von Sprechkünsten bei Schülern selten überzeugt, pflegte Pater Hugo den Text sozusagen «zu Ende zu denken», in Handlung umzusetzen, die sofort «gespielt» werden kann. Bei solcher Regie wurden die Spieler befähigt,

[17] G. Biscossa, Giorn. d. p., 23. 2. 52: «Un sogno di una notte di mezza estate: che raramente c'è piaciuto come nella recita di questi attoriragazzi».

den grossen, von echt christlichem Humor durchwobenen Ernst des Apostelspiels so überzeugend zum Ausdruck zu bringen, dass die Zuschauer tatsächlich weinten und unter Tränen lächelten. Im zweiten Stück schlug dann die Heiterkeit höchste Wogen. Hier wurde alles Stil und Tempo. Die uralte Fabel von dem Gewand des Kaisers war bei Cervantes dergestalt abgewandelt worden, dass ein Unternehmer seinem Dorfpublikum in einem leeren Bühnenrahmen Vorgänge und Bilder vorgaukelte, welche angeblich nur Leuten ehrbarer Herkunft sichtbar werden könnten. Hier durfte der Regisseur alle Register ziehen: koboldartige Flötenbläser brachten Laune und Bewegung unter die umherstolzierenden Dorfgranden, in deren Mitte Capocomica überaus weiblichen Charme entfaltete; eine höchst amüsante Einlage war auch das Tanzduett eines Jünglings mit der nichtexistierenden Ballerina. Brachte das Apostelspiel mit seiner dichten, wirklichkeitsnahen Stimmung — die nicht zuletzt durch akustische Naturalismen wie Schneeabstampfen vor der Türe, das Muhen der vernachlässigten Braunen und das Kaffeekannengerumpel in der Küche bewirkt wurde — bei aller Versöhnlichkeit eine ernsthafte Note herein, so mutete das zweite Stück mit seiner unbefangenen Ausgelassenheit wie ein barockes Zwischenspiel oder gar wie ein antikes Satyrspiel an. Die kulturelle Spannweite dieses Programms, das hier sozusagen Europa von Oesterreich bis Spanien umfasste, war für die Spielplangestaltung des Teatro Papio überhaupt kennzeichnend. Aus möglichst allen Theater-Kulturen des Abendlandes und immer mit einer typisch südlichen Tendenz zur heiteren Mitte — nie die Extreme von Komik und Tragik suchend, im Gegenteil wie im Weltkrieg wohltuend Besinnliches mit Heiterem abwechselnd — stellte Pater Hugo ein ansehnliches Repertoire zusammen, das sowohl dem klassisch-humanistischen Bildungsprogramm der Schule, als auch den Bedürfnissen und Ansprüchen eines «Theaters der italienischen Schweiz» genügen konnte.

So umfassend Pater Hugos dramaturgische Weitsicht am Teatro Papio war, so wenig war es ihm zu verargen, dass bei der Auswahl für das Jahr 1954 zur Eignung des Stoffes deutlich auch eine Neigung zum Stoffe hinzugekommen war. Die Aufführung der Shakespearschen Romanze «La tempesta» verwirklichte auf ihre Art dieselbe Bühnenmagie wie frühere Inszenierungen. Doch die besinnlichen und heiteren Elemente der Fabel waren hier

durch Spiel und Ausstattung so berückend schön aufgeblüht, dass man des Spielleiters eigenste Sprache zu hören glaubte. Versetzen wir uns in den langsam verdunkelten Saal: Gewaltiges Brausen und Rollen von Winden und Wellen erschallt — der Vorhang hebt sich: Ein Schiff im Sturm — Matrosen und Hofleute torkeln über die Planken — Segel und Stricke schwingen weit aus, kontrastiert von den in Gegenrichtung schaukelnden Horizontwolken. Mit nichts als mit Bewegung von Spielern und Versatzstücken tost auf der Bühne ein so eindrücklicher Orkan, dass das Publikum mitzuschwanken beginnt und die Seekrankheit leibhaftig verspürt. Doch im Handkehrum, innert Sekunden, liegt eine still verträumte Insel vor uns und das Märchen nimmt seinen Lauf. Derlei war nicht mehr blosse Pflichterfüllung eines geplagten Theaterdirektors, das war echteste Theaterbegeisterung, schöpferische Gestalterfreude. Diese bis ins kleinste Detail sorgfältige Ausarbeitung des Sturms bewies nicht nur die Reife von Pater Hugos Können, sondern ebenso, dass er aus der Not seiner Schüler eine Tugend der Theaterkunst zu machen wusste, oder, dass es Pater Hugo gelungen war, über den eigenen Schatten zu springen. Seiner Ueberzeugung nach hatte nämlich das Schultheater grundsätzlich nichts mit Kunst zu schaffen. Für ihn bestand zwischen Kunst und Schultheater der wesentliche, nicht etwa nur graduelle Unterschied, dass allein Künstler mit künstlerischer Bewusstheit gestalten, während Schülern ästhetisches Schaffen nur als Spiel möglich ist. Darum wollte Pater Hugo «Theater» auch nicht als «Sprachkunst» definiert wissen, da das Wortkunstwerk das vielschichtigste und intellektuellste und somit den Schülern das fremdeste ästhetische Gebilde ist; viel näher lag da die Auffassung des Theaters als «Schau-Spiel», fernab des verfänglichen Begriffes «Kunst» und als «Spiel» der Jugend zum vorneherein zugänglich. Ein «Spiel, den Zuschauern zur Schau gestellt», war sachgemäss die richtige Auslegung; bei Pater Hugo bedeutete dieses «Spiel» allerdings einiges mehr: Ein «Spiel», das schaubar macht». Er musste als «Spiel-Leiter» so wirken, dass das Spiel «transparent», den Intentionen des Autors gerecht wurde. Deshalb wählte er seine Spieler eben nach ihren natürlichen Gaben aus. Solche Gaben, die sie befähigten, ihre Funktionen im Spiel zu erfüllen, nämlich ihre Rolle «sichtbar» zu machen, waren zunächst Gaben der «Erscheinung», welche durch Veranlagung und Entwicklung geprägt ist. Wie sich das konkret ausnahm, ha-

ben wir bei Gelegenheit gesehen: das Unproportionierte und Ungelenke des Knabenalters liess sich zum Marionettenstil eines «Faust» oder der «Gefangenen» verdichten, das Klotzige und Rauhe der Entwicklungsjahre zum Holzschnittstil des «Apostelspiels» und die Anmut und Geschmeidigkeit des Jünglings liess sich zum Tanzstil eines «Jedermann», «Sommernachtstraum» oder «Sturm» aufwerten. Weil die Erscheinung ja meist dem Charakter entspricht, konnte Pater Hugo den lebenssprühenden Lausbub im «Faust» als Zanni einsetzen und im «Sturm» ein hageres, wendiges und ebenso pfiffiges Kerlchen als Luftgeist Ariel auftreten lassen, wie auch als Caliban ein behäbiger, schwerfälliger Knabe in Frage kam. Dank solcher Sorgfalt und Umsicht in der Spielerwahl machte der Spielleiter bereits den «Spiel-Plan» «sichtbar», da jeder Spieler nun seine Rolle sozusagen leibhaftig war und seine Funktion im Spiel «verkörperte». Was noch dazu kommen musste, war einmal der «Spiel-Platz», worunter in unserm Sinne die gesamte Ausstattung, der sogenannte «Spiel-Rahmen» zu verstehen wäre. Mit Pater Hugos Regiearbeit, seinem «Zuendedenken des Textes» war auch die «Spiel-Regel», mit der der Spielleiter eben das Spiel «anleitete», gegeben. Da nun alle diese Spiel-Elemente vom gleichen Kern der atmosphärischen Dichte, dem dichterischen Gehalt eines Werks her konzipiert wurden, konnte sich dieser «Schattensprung» vollziehen. Denn dadurch, dass dieses im Grunde «unkünstlerische» Spielen dank seiner vollkommenen «Gleichsinnigkeit», seiner Vollendung der Teile im Gesamten, eben doch hinaufreichte in die Region der ästhetischen Gebilde, wurde es dennoch «Kunst». Als solche wurde die «Bühnenkultur» des «Teatro Papio» denn auch beurteilt, nicht nur im Inland oder im Tessin[18]; die Einzigartigkeit und Vollkommenheit von Szenerien, Regieführung und Spielplangestaltung wurde sogar Berufsbühnen zur Seite gestellt[19]. Das Ensemble des «Teatro Papio» hatte sich einen solchen Ruf errungen, dass namhafte Künstler vom Fach diese Bühne aufsuchten und häufig Einladungen zu Tourneen einliefen[20].

18 J. Gregor, Wiener Tageszeitung, 1. 5. 49: «Die Aufführungen sind nicht nur im Collegio, sondern weit darüber hinaus Ereignisse».

19 E. Pirchan, Die Furche, 25. 12. 47: «... sehr ansehnlicher Spielplan, an dem sich manche grosse Bühne ein Beispiel nehmen könnte ... man spricht ja bereits von dem dort geprägten Bühnenstil des Teatro Papio».

20 Harald Kreutzberg wollte «unbedingt auf dieser berühmten Bühne» tan-

Mit dieser weisen Beschränkung auf die Möglichkeiten der Schulbühne, also mit Pater Hugos «Schau-Spiel»-Konzept, war implicite auch eine Bevorzugung «atmosphärisch ergiebiger», «spielerisch zugänglicher» Werke gegeben, was zu Shakespeares Romanzen, zu Märchen- und Gleichnisspielen führte: ausgesprochene Wortkunstwerke, der klassischen deutschen Dramenliteratur zum Beispiel oder der Shakespeare der Tragödien und Historien, wurden umgangen. Dieses Konzept musste aber bei einem «schaufreudigen» Publikum wie das Asconas grundsätzlich Anklang finden und anderseits konnte es auch für den Spielplan eines Tessinertheaters fruchtbar werden, indem es zwangsläufig eher heiter besinnlichen Stücken zuneigte und damit einem heiter empfindenden, lebensfreudigen Tessiner Publikum eben mehr die klassisch heitere Mitte des abendländischen Theaters aufschloss. Darum bleibt dieses «Teatro Papio», dessen Blüte so unvermittelt abbrach und dessen Dokumente wie Regiebücher, Szenerien, Musikalien und Tonbandaufzeichnungen den Brandstiftungen zum Opfer fielen, ein Stück Theatergeschichte: Ein Stück «Theatergeschichte des Tessin» als Werk einer schöpferischen Persönlichkeit, wie sie Oskar Eberle gefordert hatte[21], und ein Stück «Theatergeschichte der Schweiz» als einziges Theater der italienischen Schweiz. Gleichzeitig stand das Teatro Papio aber auch innerhalb einer «Geschichte der schweizerischen Kollegibühnen», doch scheint diese klösterliche Theatertradition, deren lebendigster Erbe und Vollender das «Teatro Papio» war, gegenwärtig im Kern erschüttert, denn auch in Einsiedeln wurde ihr nun der brauchtümliche Boden entzogen, dass die 150-jährige Operntradition abgeschafft und die Fastnachtaufführung vor die ortsübliche Fastnachtszeit verlegt worden ist. Durch seinen «frischen künstlerischen Willen» und die Weite seines dramaturgischen Blickes hatte das «Teatro Papio» den Durchschnitt dieser Ordenstheater-Tradition nicht nur überflügelt, sondern auch gezeigt, wie sinnvoll und erfolgreich diese Tradition noch heute sein kann, wenn man sie ernst nimmt.

zen, auch Teo Otto besichtigte sie. In Lugano wurden die «Gefangenen» einmal aufgeführt, alle anderen Tournee-Angebote lehnte die Schulleitung ab.

[21] XIII. Jahrb. d. Ges. f. schw. Theaterk. (1943), Sonderdruck 1945. S. 89.