

Zeitschrift: Schweizer Theaterjahrbuch
Herausgeber: Schweizerische Gesellschaft für Theaterkultur
Band: 36-37 (1971-1972)

Artikel: Leopold Lindtberg : Reden und Aufsätze
Autor: Lindtberg, Leopold / Jauslin, Christian
Kapitel: Ellen Widmann zur Übergabe des Reinhart-Ringes
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-986697>

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: 02.01.2026

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

Der Hans Reinhart-Ring ist kein Wanderpreis. Die Stiftung macht es möglich, in jedem Jahr einem neuen Preisträger einen neuen Ring zu überreichen. Dennoch erlaubt es mir der Umstand, daß ich der Ringträger vom vergangenen Jahr und wohl aus diesem Grunde aus-
ersehen bin, zu Ehren der diesjährigen Prämierten zu sprechen, den kostbaren Preis weiterzureichen und ihn zugleich für mich zu be-
halten — das erste arkadisch-symbolisch, das andere zürcherisch-
realistisch. Gübelin in Genf hält einen neuen Goldreif bereit, und
soviel Problematik in unseren Tagen jedem Kunstpreis anhaftet, wir
wollen hoffen, die Werkstatt möge noch lange das bedeutungsvolle
Schmuckstück den Fingern der alljährlich Geehrten anpassen kön-
nen. Meine Dankesrede vom vorigen Jahr habe ich mit dem Wunsch
vivant sequentes beschlossen. So brauche ich heute nur den selbst-
gesponnenen Faden aufzunehmen, um meiner Freude Ausdruck zu
geben, daß die nächste dieser Sequenz die Schauspielerin Ellen Wid-
mann ist, der ich seit vielen Jahren in Freundschaft und gemeinsamer
Arbeit verbunden bin. Frau Widmann erfährt die Ehrung in doppel-
ter, ja dreifacher Eigenschaft: als Schauspielerin, als Pädagogin und
als Begründerin und Leiterin des Kammersprechchors Zürich. Dieses
ihr Kind, das demnächst ins Alter der Großjährigkeit tritt, hat ihr
und der Stadt Zürich in den 19 Jahren seiner Tätigkeit Ehrungen in
aller Welt und eine reiche Ernte neuer schöpferischer Möglichkeiten
und Erfahrungen eingebracht.

Ein ausführlicher Bericht über die künstlerische Aktivität von Ellen
Widmann seit dem Tag, an dem Prof. Milan in Berlin das Talent der
Sechzehnjährigen erkannte und der Förderung empfahl, besäße heute
beinahe legendären Charakter. Wem die Theatergeschichte der frü-
hen Jahrzehnte unseres Jahrhunderts mehr bedeutet als eine Reihe
verblaßter Gestalten, die schon zu ihrer Zeit nicht mehr waren als
Schatten der Wirklichkeit, dem wird nicht das Theater der Zwan-
ziger- und Dreißigerjahre als etwas Gespenstisches erscheinen, son-
dern unser gegenwärtiges, so zeitbezogenes Theater. Denn nicht das
Theater ist es, dem eben das verloren gegangen ist, worum sich eine
neue Generation so verzweifelt, so gewaltdtätig bemüht, und nicht die

Bühne ist es, die der Verlust am tiefsten trifft, es ist die Zeit, die in grauenhafter Selbstzerstörung eingebüßt hat, was ehemals selbstverständlicher und unverrückbarer Mittelpunkt geistiger Existenz war: das Wort. Dies ist nur scheinbar eine Abschweifung, denn alles, was Ellen Widmann in ihrem arbeiterfüllten Leben geleistet hat, war Dienst am Wort, seiner Wahrheit, seiner Würde. Und ihre bedeutendste Leistung ist es, den jungen Menschen ihrer Umgebung den Sinn dieses Dienstes begreiflich gemacht zu haben. — Sprach ich davon, daß man den Lebens- und Arbeitsbericht der Ringträgerin von 1970 einer Legende vergleichen könne, so dürfte man getrost einen Schritt weiter gehn und beinahe von einer Saga reden, der Widmann-Saga. Der Urgroßvater war — man höre und verwundere sich — Cisterciensermönch im Kloster Heiligenkreuz, wo heute noch, unweit von Baden bei Wien, weißgewandete Ordensbrüder die Gruft von 13 babenbergischen Fürsten bewachen. Als Kind sang er in Franz Schuberts Knabenchor. Im Zuge des sogenannten Straußenhandels sprang er aus der Kutte und landete, nach abenteuerlichen Irrfahrten, als Pfarrer einer reformierten Gemeinde in Liestal, wo die Frau des Pfarrers, eine Pianistin aus Wien, Mädchenname Wimmer, ein kultiviertes, musikbeflissenes Haus führte. Der Großvater, Josef Widmann, bekannter und geehrter Schriftsteller, ist der Verfasser der lebenswürdig-versponnenen *Maikäferkomödie*, Oskar Wälterlins Lieblingsstück, das er zu zweimalen auf dieser Bühne inszeniert hat; der musische Geist der Ahnen sprang auf die Enkelin Ellen über, die mit dem hervorragenden, zu früh verstorbenen Schauspieler Adolf Manz verheiratet war, zu seiner Zeit ein hochgeschätztes Mitglied der Berliner Volksbühne, in seiner Heimat erst durch seine lebensvollen Gestalten aus einigen der wenigen guten Schweizer Dialektfilme bekannt geworden; wenn wir noch Ellen Widmanns Nichte, die anmutig-ernste Filmschauspielerin Elisabeth Müller, nennen, dann kann man wohl ohne Übertreibung von einer Dynastie sprechen.

Die Stationen, die Ellen Widmanns Werdegang als Schauspielerin bezeichnen, sind durchwegs Theater von Rang. Unter ihren Förderern finden sich die Namen von Emil Jannings und Alexander Moissi. Mit 19 Jahren steht sie auf der Bühne des von Eger geleiteten Darmstädter Landestheaters. Drei Jahre später gehört sie einem der angesehensten Theater Deutschlands an, dem Düsseldorfer Schauspielhaus der Louise Dumont, spielt dort das Gretchen, Indras Tochter in Strindbergs *Traumspiel*, Lady Milford und Hebbels Rhodope. Mit 27 Jahren erspielt sie sich einen ersten starken Erfolg im Fach der jungen Charakterspielerin, als Medea bei Saladin Schmitt in Bochum, spielt Kriemhild, Maria Magdalene, Maria Stuart und

Hebbels Judith. Mit dieser Rolle tritt sie auch ihr Engagement an der Berliner Volksbühne an, der sie bis in die Krisenjahre treu bleibt. Auf dem Repertoire stehen Werke von Alfons Paquet, Otto Zoff und Lunatscharsky, dem damaligen russischen Unterrichtsminister; unter den Kollegen befinden sich Helene Weigel, Heinrich George, Kalser, Granach, Steckel, später Horwitz und Ginsberg, unter den Bühnenbildnern George Grosz, unter den Regisseuren Erwin Piscator. Mit Piscator gelingt ihr später eine ganz besondere, ganz besonders bemerkte und bemerkenswerte Leistung, ihre erste Mutterrolle übrigens, in dem Stück *Paragraph 218* von Carl Crédé. Sie nennt sie die Rolle ihres Lebens, denn sie hat sie nicht weniger als 300 mal gespielt, in Berlin und auf einer Tournee durch alle großen Städte Deutschlands. Ich war Zeuge ihres Berliner Erfolges. Damals bedeutete ein Berliner Erfolg noch wirklich etwas, Merkstein einer Schauspielerkarriere nämlich. 1930 allerdings bedeutete er in einem so entschlossen gegen ein nationales Tabu gerichteten Theaterstück und mit dem Regisseur Erwin Piscator noch etwas anderes; man war abgestempelt, und die Herren, die wenige Jahre später ihren Browning entschickten, wenn sie das Wort Kultur vernahmen, hatten ein wachsames Auge auf Künstler, die sich bei solchen Anlässen exponierten. Auch die Rolle einer jungen Mutter in Fritz Langs großartigem *M*-Film war keine Empfehlung bei Johst, Goebbels, Hinkel und Konsorten, ebensowenig die leider nie zu Ende gebrachte deutsche Version von Piscators Film *Die Fischer von St. Barbara*, die mit Ellen Widmann neben Paul Wegener, Lotte Lenja und Erwin Kalser in Rußland gedreht werden sollte. Von solchen, die, wie man ihnen zugestand, «versehentlich» in derlei Unternehmungen geraten waren, wurden später von den neuen Machthabern sehr dezidierte Bekenntnisse zu neuen Glaubensartikeln gefordert. Das Ehepaar Manz-Widmann, das sich zu solchen Konfessionen nie verstanden hat, zog es vor, fürs erste Berlin zu räumen und einen Vertrag mit Köln abzuschließen. Von dort gelang es mir 1932, Ellen Widmann für eine Rolle in meiner Inszenierung von Gerhart Hauptmanns *Die Weber* nach Düsseldorf zu holen. Es war die erste gemeinsame Arbeit, der ungezählte folgen sollten. Zunächst aber trennten sich die Wege. Ich hatte das Glück, nach Zürich zu finden, das Ehepaar Manz, dem inzwischen ein Sohn geschenkt war, blieb in Köln. 1939 holte die Praesens-Film AG die beiden für meinen Film *Wachtmeister Studer* nach Zürich. Danach vollzog sich mählich die Loslösung von dem immer unerträglich werdenden Leben im Dritten Reich und die Heimkehr nach Zürich. Der Vorgang war durch eine schwere Erkrankung von Adolf Manz behindert und verzögert. Dennoch wurde

der endgültige Entschluß dann plötzlich gefaßt, als nämlich durch einen Zufall, den wir heute einen glücklichen nennen können, am gleichen Tage zwei Einladungen nach Zürich in Köln eintrafen, die eine vom Schauspielhaus, von der Praesens-Film die andere. Aus den ersten Arbeitskontakten entstand eine Verbindung über viele Jahre. Über 50 Rollen am Zürcher Schauspielhaus, ebensoviele an anderen Bühnen in Basel, Zürich und St. Gallen, ein weites, fruchtbares Feld, auf dem eine Saat gedieh, die von der Isabella in Schillers *Braut von Messina* zu dem andern Klassiker, Paul Burkhardts *Schwarzem Hecht* reichte. Höhepunkt und bedeutendstes künstlerisches Ergebnis: Ionescos *Stühle*. Daneben aber eine lange Reihe von Filmrollen und Fernsehspielen. Meine Redezeit ließe sich allein mit der Aufzählung der Stücktitel und Rollennamen erschöpfen. Wichtiges, Gewichtiges bleibt zu berichten. An Stelle der Statistik mag ein kurzes charakterisierendes Wort stehen. Ellen Widmann verfügt über reiches, strömendes Material, und doch versteht sie es, durch Unauffälligkeit aufzufallen, die starke persönliche Ausstrahlung verrät sich am schönsten in der Verhaltenheit, in Zwischentönen.

Unsere Laureata ist seit vielen Jahren Pädagogin. Wie wird man das in unserem Beruf? Vielleicht kann uns Frau Widmann darüber Auskunft geben, ich weiß es nicht. Ich weiß nur: eines Tages hat man junge Menschen um sich und arbeitet mit ihnen, gelegentlich oder regelmäßig und dann kommen, beinahe selbstverständlich, die Schulen — im Falle Widmann waren es das Zürcher Konservatorium und das Opernstudio — und verleihen der Unterrichtstätigkeit etwas Reguläres, mitunter Angesehenes — Etabliertes heißt es ja heute wohl. Und beim Lehren lernt man; von sich selbst und von den Schülern, und schon ist man nicht mehr so abgekapselt wie vorher, man altert langsamer, mancher meint sogar, jünger zu werden und der Umklammerung durch das Establishment zu entgehen. Mag das auch gelinde Selbsttäuschung sein, so ist doch der Prozeß, bei dem neues Empfinden und Denken durch die Erfahrung reifer Jahre gefiltert wird, das einzige Verfahren, das die Hoffnung, wenn schon nicht auf Synthese, so doch auf eine Art Osmose zu rechtfertigen vermag. Der tröstliche Spruch des Mephistopheles «Wer kann was Dummes, wer was Kluges denken, das nicht die Vorwelt schon gedacht!» darf die Neugier nicht verrammeln auf Dummes und Kluges, das die Nachwelt zu denken sich anschickt!

Für unsere Ellen Widmann jedenfalls hat mit ihrer Lehrtätigkeit eine neue, überaus belebende Arbeitsphase begonnen. Mit Stolz kann sie auf die Erfolge ihrer Bemühungen um die vielen jungen Künstler verweisen, die in drei Jahrzehnten durch ihre Schule gegangen sind.

Was immer aus ihnen geworden sein mag, eines haben sie bei Ellen Widmann gelernt: sprechen. Was das bedeutet, kann eigentlich nur ermessen, wer weiß, was in diesem Bereich gesündigt wird, wer so oft auf verbildete Stimmen und auf Schauspieler trifft, die ihre falsche Routine auf einer falschen Sprechtechnik aufgebaut und sich damit den Weg zur unverkrampften, unmittelbaren Aussage, schlicht und einfach: zu ihrer eigenen Persönlichkeit, verbarrikadiert haben. Um ihre Schüler zu exakter Sprechdisziplin anzuhalten, hat Ellen Widmann vor nun mehr als 20 Jahren Versuche unternommen, bestimmte Texte chorisch sprechen zu lassen. Damit war der erste, durchaus noch nicht planvolle Schritt zu einer bedeutsamen späteren Entwicklung getan. Der Sprechchor ist eines der ältesten, ehrwürdigsten Mittel des Theaters. Er geht auf dessen Ursprünge zurück und hat bis heute seinen eigentlichen, intermedialen Charakter, den des Kultischen, bewahrt. Er ist gewissenmaßen die solideste Barriere gegen den Naturalismus auf dem Theater. Grundsätzliches darüber ist in Schillers Essay *Über den Gebrauch des Chors in der Tragödie* nachzulesen. Von hier führt eine Brücke unmittelbar zu Brechts Theorie der Verfremdung. Der Chor ist — gesungen oder gesprochen — der Gegenspieler der persona, der «Maske» des antiken Theaters, der beteiligt Unbeteiligte, der Ratgeber und Raisonneur, die Stimme des Erzählers und Deuters, die Stimme der Vernunft. Die gesammelte Kraft der entindividualisierten Menschenstimmen gibt ihm Autorität über die subjektive Aussage des Einzelnen und verleiht dieser durch den Kontrast erhöhte Wirksamkeit. In den beiden Teilen der *Faust*-Tragödie, in Schillers *Braut von Messina*, in Kleists *Robert Guiscard* sind dem Chor Funktionen von hoher Bedeutung zugemessen, in der modernen, der epischen Form des Theaters wird er zum unentbehrlichen Instrument. Wo immer aber der Sprechchor auf der Bühne eingesetzt wird, muß er ad hoc zusammengestellt, müssen Technik und ästhetische Prinzipien neu erarbeitet werden. Ein Glücksfall — die Begegnung mit Wladimir Vogel und seinem Chorwerk *Tyl Clas* — hat dazu geführt, daß der von Ellen Widmann 1951 gegründete und heute noch in Zusammenarbeit mit dem Dirigenten Fred Barth geleitete Kammersprechchor Zürich zu einer festen und dauerhaften Institution wurde. Sein Bestehen hat nicht nur die Aufführung bereits vorhandener Werke ermöglicht, welche hohe Ansprüche an diese Disziplin stellen, es hat eine Reihe moderner Musiker angeregt, sich mit den Möglichkeiten dieses Instruments kompositorisch-experimentell auseinanderzusetzen. Der intermediale Charakter des rhythmisierten, gesprochenen Chors, der gleichermaßen dramatische wie musikalische Funktionen zu übernehmen in

der Lage ist, kommt den Grundtendenzen der modernen Komposition auf besondere Weise entgegen. Aus den Versuchen, die nicht allein mit dem Wort, sondern mit seinen Bestandteilen, seinen Elementen, sie zerlegend — heute sagt man ja wohl: atomisierend — unternommen werden, scheint sich eine neue musikalische Aesthetik zu entwickeln, über die hier zu berichten mir weder die Kenntniss noch die Zeit gegeben ist. Ein festes Instrument, wie der Kammersprechchor Zürich es vorstellt, kann derlei Versuchen unschätzbare Hilfe leisten. Das Verdienst, ein solches Instrument geschaffen und zu erstaunlicher Präzision entwickelt zu haben, kommt Ellen Widmann zu. Man darf es getrost ein historisches Verdienst nennen.

Es versteht sich von selbst, daß der Zürcher Kammersprechchor auch zu anderen, rein theatralischen Unternehmungen mit großem Gewinn für die betreffenden Vorstellungen zugezogen wurde. Die imponierende Leistung, die der Chor bei den von mir inszenierten Aufführungen der beiden Teile der *Faust*-Tragödie im Zürcher Schauspielhaus in den Jahren 1957 und 1958 vollbrachte, legte es mir mehr als nahe, mich seiner und Frau Widmanns Hilfe auch für die Aufführungen des Werks bei den Salzburger Festspielen 1961—65 zu versichern. Zwar konnte nicht der ganze Kammersprechchor eingeladen werden; die Gruppe, die Frau Widmann nach Salzburg mitbrachte, bildete aber den zuverlässigen Kern des großen Chors, der dort von ihr zusammengestellt wurde und zu dem sich — dankbar sei es erwähnt — auch erfahrene Schauspieler erster Wiener Theater meldeten. Die außerordentliche Leistung dieses Ensembles wurde in der ganzen Presse einmütig gerühmt. Unvergessen ist mir eine kleine Episode, die sich im Sommer 1961 abspielte. Gegenüber dem Festspielhaus sind entlang der ganzen Straße die Fahnen der bei den Festspielen vertretenen Nationen aufgepflanzt. Am Morgen des 1. Augusts versammelte Ellen Widmann ihren schweizerischen Kerntrupp mit Blumensträußen unter der Schweizer Fahne und ließ sie «im Morgenrot einhertreten». Der vaterländische Text wurde aber nicht als rhythmisierter Sprechchor, sondern als schlichte Gesangsproduktion dargeboten und fand das erstaunte Wohlgefallen des heimischen und des internationalen Publikums. Am Abend gab Ellen Widmann eine Einladung für ihre Choreuten, und da war erlaubt, was sonst streng verboten war: man sprach Schweizerdeutsch.

Neben Fred Barth figurierten Dirigenten von internationalem Rang auf der Liste der Darbietungen des Sprechchors, von denen nach den Schweizern Denzler, Haug, Sacher und Schmid noch Kagel, Kubelik, Rosbaud und Schmidt-Isserstedt genannt seien. Der Sprechchor wurde zu den Berliner Festwochen, ans Holland Festival nach Amsterdam,

nach Brüssel und Gent, nach Paris, London, an die Mailänder Scala, nach Hamburg, Köln, Wien und Helsinki eingeladen, um nur einige Stationen zu nennen, er vertrat Zürich 1964 an der Expo in Lausanne; über 15 moderne Komponisten sind auf seinem Repertoire vertreten, darunter Ernst Toch, Darius Milhaud, Kagel, Schönberg und Boris Blacher, und immer wieder begegnen wir Wladimir Vogel, dem frühen und getreuen Freund, mit dessen großartigem *Tyl Clas* der entscheidende Anstoß zur künftigen Entwicklung gegeben war.

Wie vieles bliebe noch zu sagen und muß ungesagt bleiben! Um Ellen Widmanns persönliche Qualitäten zu schildern, bedürfte es einer eigenen, nicht weniger ruhmvollen Laudatio. Sie ist Teil einer geheimnisvollen Gruppe des Theaters, über die noch nie geschrieben wurde, zu deren Wesen es gehört, im Dunkeln zu wirken, zu den «Müttern» des Theaters, einer stillen Art von nicht verabredeter Verschwörung, bei der nicht konspiriert, sondern geholfen und beraten wird; einer letzten Instanz des Vertrauens und der Gerechtigkeit, an die sich nicht nur die Jungen, sondern sehr weislich auch die Mächtigen beim Theater halten. Denn diese Gruppe, nennen wir sie die Ombudsfrauen des Theaters, entscheidet letzten Endes über den menschlichen Kredit, den einer in seinem Berufe hat, und wer würde den leichten Herzens aufs Spiel setzen? Hedwig Wangel, Lucie Höflich, Rosa Albach-Retty, Elsa Wagner, Adrienne Geßner und Therese Giehse — um nur einige wenige sehr bekannte Namen zu nennen — gehörten und gehören zu dieser geheimnisumwobenen Gruppe, in der scharfe Zungen die gütigen Herzen nicht nur nicht ausschließen, sondern geradezu bedingen. Auf sie trifft in besonderem Maße zu, was Shakespeare im allgemeinen von den Schauspielern sagte, obwohl damals ja keine Frauen auf der Bühne standen: «Es wäre Euch besser, eine schlechte Grabschrift zu haben, als üble Nachrede von ihnen, solange Ihr lebt.»

Um aber diese menschliche Qualität von Ellen Widmann zu belegen, soll nicht mit einem klassischen Zitat geschlossen werden, sondern mit einigen Sätzen aus einem Brief, den mir ein alter Kollege von Frau Widmann aus Anlaß dieses Tages für sie zukommen ließ. Dieser Kollege, ein Schweizer Schauspieler, dessen Name hier nichts zur Sache tut, lag — es ist schon viele Jahre her — lebensgefährlich krank in einem Berliner Hospital. Es fehlten ihm die Mittel, Heilung in einem schweizerischen Höhensanatorium zu suchen:

«Wahrscheinlich» — so schreibt der Kollege — «erfuhren Sie, liebe Frau Widmann, von dieser Erkrankung durch meine Frau, mit der Sie damals am gleichen Theater engagiert waren. Ohne zu zögern und mit dem Ausspruch: «Ein Schweizer Schauspieler darf einfach

nicht fern einer heimatlichen Heilstätte in einem Berliner Krankenhaus zugrundegehen» — so wurde mir später berichtet —, opferten Sie für meine Heilungsmöglichkeit Ihre Ferien und den dafür bereitgelegten Betrag. Statt in den verdienten Urlaub zu fahren, bettelten Sie, wenn ich so sagen darf, in der Schweiz bei vielen Ihrer Bekannten, bei Geschäftsleuten und in meiner Heimatgemeinde den Betrag zusammen, der es mir ermöglichte, vorerst zur klimatischen Anpassung drei Monate im Kantonsspital St. Gallen und anschließend ein volles Jahr in einem Sanatorium in Leysin zu kuren.

Wenn ich heute, entgegen allen medizinischen Möglichkeiten, voll ausgeheilt noch lebe und nach drei Jahrzehnten Krankheitsdauer sogar in unserem herrlichen Beruf als Schauspieler tätig sein kann, so macht mich das nicht nur überglücklich, sondern sagt mir immer wieder, das verdankst du neben den ärztlichen Bemühungen in erster Linie der hochherzigen, uneigennützigen Hilfe der Trägerin des Hans Reinhart-Ringes, Frau Ellen Widmann.»

Liebe Frau Ellen Widmann, wir kennen uns nun schon so lange, daß das Nachrechnen beinahe genierlich wäre. Ich weiß, wie es heute in Ihrem Inneren aussieht, wie da heiße Freude mit Ihrer kühlen und so sympathischen Zurückhaltung und Abneigung gegen Betrieb und Rummel kämpft. Lassen Sie die Freude überwiegen, sagen Sie nicht (ich kann nicht genug Berndeutsch, um es authentisch auszudrücken): «Herrgott, was muß da alles für eine so späte Feier auf die Beine gestellt werden — u dä ärschtna ame Sunntigsmorge, wo d'Lüüt doch angeri Sorge hei!» — glauben Sie Ihrer eigenen Bewegung und nehmen Sie mit unseren Glückwünschen unsere Freude, unsere Dankbarkeit an, bei Ihrem Ehrentag dabei sein zu dürfen. 1970