Die ästhetische Identität des Festspiels

Autor(en): **Matt, Peter von**

Objekttyp: **Article**

Zeitschrift: **Schweizer Theaterjahrbuch = Annuaire suisse du théâtre**

Band (Jahr): **49 (1988)**

PDF erstellt am: **28.05.2024**

Persistenter Link: https://doi.org/10.5169/seals-986676

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.
Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.
Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Ein Dienst der *ETH-Bibliothek*
ETH Zürich, Rämistrasse 101, 8092 Zürich, Schweiz, www.library.ethz.ch

http://www.e-periodica.ch

Die ästhetische Identität des Festspiels

Peter von Matt

Singular:
«Ein Mann hat eine Erfahrung gemacht, jetzt sucht er die Geschichte dazu – man kann nicht leben mit einer Erfahrung, die ohne Geschichte bleibt, scheint es . . »
(Max Frisch: Mein Name sei Gantenbein)

Plural:
Eine Gesellschaft hat Erfahrungen gemacht, jetzt sucht sie die Geschichten dazu – man kann nicht leben mit Erfahrungen, die ohne Geschichten bleiben, scheint es . . .

Propaganda kann Kunst sein

Das Festspiel, wenn es seinen Namen verdient, ist Propaganda-Literatur. Davon muss man ausgehen. Alles andere wäre Augenwischerei. Wenn wir uns an dem Begriff Propaganda-Literatur stossen, ist das unser Problem. Unser Kunstbegriff will sich mit einer strikt vorgegebenen Zweckbestimmung des Kunstwerks nicht mehr zur Deckung bringen lassen. Der Zwiespalt ist so alt wie die neuzeitliche Ästhetik.
Der Begriff Propaganda-Literatur stellt nur ein Wort von vielen dar, die alle auf den gleichen ästhetischen Problemzusammenhang weisen. Jede politisch aufgeweckte Phase der Literaturgeschichte hat die Fragestellung aktualisiert und einen entsprechenden Terminus geschaffen, der dann meistens sehr rasch entsprechend diffamiert wurde. Die Kriege gegen Napoleon bringen die «vaterländische Dichtung» hervor, der Vormärz die «Tendenzpoesie», der Sozialismus der 20er Jahre den «Agitprop», der antifaschistische Existentialismus die «Littérature engagée», der installierte sozialistische Staat den «Sozialistischen Realismus»[1], die 68er Bewegung einen präzisierten Begriff von «Politischer Dichtung». So weit das alles auch auseinanderzuliegen scheint, so nah verwandt ist es sich doch im Grundsätzlichen. In allen diesen Fällen ist das literarische

Werk Funktion im Rahmen einer kollektiven Willensbildung zum Zweck kollektiven Handelns. Der Inhalt dieser Willensbildung und das Ziel dieses Handelns sind zwar von Fall zu Fall verschieden. Die vaterländische Dichtung will Napoleon totschlagen, der Agitprop will die Diktatur des Proletariats einführen. Der literarische Text aber ist hier wie dort streng funktionales Instrument. Der Begriff eines Kunstwerks, das sich frei aus sich selbst heraus entwickeln soll, niemandem untertan, nur dem eigenen Gesetz gefügig, als energischer Selbstzweck ein Ereignis autonomer Schöpferkraft, dieser Kunstbegriff und diese Kunsterfahrung sind mit jener poltischen Funktionalisierung unvereinbar. Wo das propagandistische Ziel die Rahmenbedingungen setzt, ist das Werk ein anderes, die Entstehung eine andere, das Erlebnis ein anderes.[2]

Die Gruppe will das Fest

Worin besteht nun der spezifische Propaganda-Charakter des Festspiels?[3] Das Festspiel ist integrierender Teil eines Festes. Dieses Fest hat seinerseits seine genaue Aufgabe in der Dynamik einer sozialen Gruppe. Sowohl die Klein- wie die Grossgruppe (primäre resp. sekundäre Gruppe nach der soziologischen Terminologie) braucht und veranstaltet in gewissen Abständen ihr Fest oder eine festähnliche Aktivität. Das Fest bestätigt und konsolidiert die Identität der Gruppe, indem es die Zusammengehörigkeitserfahrung für kurze Zeit intensiviert. Je kleiner und ursprünglicher die Gruppe ist, umso weniger bedarf es dabei einer eigentlichen Reflexion über sie selbst, umso mehr genügt das unmittelbare Erleben des Beieinanderseins. Für Primärgruppen wie Familien, Jugendgangs, Vereine oder Dörfer erfüllt fast jede Art von Festlichkeit die Funktion der Identitätskonsolidierung. Es sind sogenannte «Face-to-Face Groups», wo jeder den andern kennt.[4]

Das Fest will Selbstreflexion

Dennoch besteht auch da noch ein Bedürfnis nach formulierter Selbstbetrachtung. Der Wunsch äussert sich üblicherweise in Sätzen wie: «Es sött de no eine öppis säge...» Was der betreffende dann sagt, ist weniger wichtig als die Tatsache, dass der rituelle Moment sich ereignet, wo alle zuhören und einer spricht, und zwar von denen spricht, die hier zuhören, und davon, warum sie hier sind und zuhören. Die Fest-Rede ist eine Grundform der szenisch arrangierten Selbstreflexion innerhalb des Festes einer strukturierten Gruppe.
Das Bedürfnis nach entfalteteren Formen ritualisierter Betrachtung der eigenen Beschaffenheit, der eigenen Besonderheit, der eigenen

Notwendigkeit ist in den Gross- oder Sekundärgruppen signifikant höher. Es zu befriedigen, ist auch entsprechend schwieriger. Was in den Face-to-face-Gruppen selbstverständlich gegeben ist und nur noch besiegelt werden muss, das muss hier in seiner Existenz überhaupt erst bewiesen werden. Oder dramatischer gesagt: Was die Rede am Vereinsjubiläum bloss zu bestätigen hat, das hat die Rede am 1. August gleichzeitig zu schaffen und zu bestätigen.
Das ist eine vertrackte Situation. Sie ruft, wen verwundert's?, nach Tricks. Und der landläufigste Trick besteht darin, dass man der Grossgruppe insinuiert, sie sei im Grunde eine Primärgruppe. Dadurch unterschiebt man ihr kurzerhand die naturwüchsigen Intimitäts- und Geborgenheitserfahrungen einer Familie, einer männerbündischen Vereinigung oder einer Schwesternschaft. «Wir sind doch alle eine Familie», heisst es dann, oder: «Wir sind Brüder und Schwestern», oder: «Wir gehören zusammen, als sässen wir in einem Boot» – die Stereotype sind bekannt. Je komplexer der gesamtgesellschaftliche Rahmen ist, in dem sich das abspielt, umso prekärer werden allerdings diese rhetorisch-beschwörenden Analogiebildungen. Es tönt bald einmal falsch bis zum Grotesken, und statt des angestrebten Wir-Bewusstseins[5] entspringt daraus eine verstärkte Krise der Gruppenidentität.

Das Festspiel ist szenisch arrangierte Selbstreflexion

Das politische Festspiel auf nationaler, regionaler oder lokaler Ebene stellt nun eine der ehrwürdigsten, reichsten und kuriosesten Gestalten der szenisch arrangierten Selbstreflexion grosser sozialer Gruppen dar. Seine Beschaffenheit als Kunstwerk, seine ästhetische Identität, kann nur im Zusammenhang der spezifischen Funktion in einem grösseren Funktionsgefüge, dem jeweiligen Fest, begriffen werden. Entsprechend kann auch seine Bewertung, selbst seine ästhetisch-formale Bewertung, abschliessend eigentlich nur von Leuten unternommen werden, die legitime Mitglieder der betreffenden Gruppe sind oder sich doch verbindlich auf diesen Standpunkt zu versetzen vermögen. Wo das Kunstwerk seinem Wesen nach Propaganda ist – man nehme das schnöde Wort im sachlichen Sinn –, haben die es zu beurteilen, an die sich die Botschaft richtet.
Das politische Festspiel in der Schweiz befindet sich heute in einer Krise, – in genau dem Masse, in dem es in der ersten Jahrhunderthälfte so gar keine Krise kannte. Man wird die Feststellung kaum bestreiten können. Dass die 2000jährige Stadt Zürich 1986 kein Festspiel wagte, darf als schlichter empirischer Beweis gelten. Anderseits muss man davon ausgehen, dass das kollektive Fest mit dem integrierten Element einer szenisch-rituellen Selbstreflexion zur Dynamik aller Grossgruppen gehört, also früher oder später auf

irgendeine Art stets wieder ins Auge gefasst wird. Deshalb wird auch in der Schweiz die Idee des Festspiels früher oder später wieder zur Diskussion stehen. Mag das Vorhaben zu gewissen Zeiten unverwirklichbar scheinen, ersetzbar ist es grundsätzlich nicht.

Das Festspiel hat eine unabdingbare thematische Struktur

Das hängt nun mit der durchaus faszinierenden Binnenstruktur dieser Kunstform zusammen. Man kann sie idealtypisch skizzieren, ohne den Begriff der kollektiven Identität vorgängig umfassend klären zu müssen. Denn gerade weil sich das Festspiel unbedingt und propagandistisch rabiat auf kollektive Identität richtet, lässt sich diese an seinen konstanten Bauelementen selber studieren. Die Texte und Zeugnisse aus zwei Jahrhunderten schweizerischer Festspielkultur lassen ein klares Grundmuster erkennen.
Das Festspiel bewegt sich immer auf zwei Ebenen, einer diachronischen, d.h. einem Längsschnitt durch die Geschichte, und einer synchronischen, d.h. einem Querschnitt durch die Gegenwart. Quer- und Längsschnitt sind in deutlicher Logik aufeinander bezogen. Jeder Moment auf der einen Ebene entspricht einem auf der andern. Wo das nicht der Fall ist, kommt es zu blinden Stellen. Auf der einen Ebene erscheint, was wir waren, auf der andern, was wir sind. Das mag plausibel tönen oder schon fast banal. Es ist aber noch nicht präzis genug. Man muss spezifizieren: auf der diachronischen Ebene zeigt sich nur, wie wir das wurden, was wir jetzt sind. Und auf der synchronischen Ebene erscheint von dem, was wir jetzt sind, nur das – und jetzt kommt ein weiteres Element hinzu – was eine Beziehung zu dem hat, was wir wollen. Auf kollektive Willensbildung nämlich läuft das Festspiel ganz zuletzt zwingend hinaus. In ihr verlängert sich die diachronische Ebene in die Zukunft hinein.
Entscheidend aber ist, dass im Festspiel alle drei strukturellen Positionen – so wurden wir / so sind wir / das wollen wir – ineinander verschränkt sind und gegenseitig die Auswahl dessen, was überhaupt zur Darstellung gelangt, determinieren. Das Festspiel zeigt handgreiflich, wie das kollektive Bewusstsein aller grossen Gruppen verhängt ist mit ihrem kollektiven Gedächtnis und mit ihrer kollektiven Willensbildung. Das heisst: ein Festspiel, welches nur vorführt, was es früher so alles gegeben hat, greift ins Leere oder wird zum Schulfunk. Ebenso fehl geht ein Festspiel, das nur von heute redet und so tut, als gäbe es eine Aktualität ohne Vergangenheit, eine Gegenwart ohne Herkommen. Und desgleichen geht schliesslich ein Festspiel fehl, das die Verlebendigung des Vergangenen nicht zusammenschliesst mit einem zielgerichteten kollektiven Handlungswillen der Gegenwart. Das alles muss ein Festspiel leisten. Ob heute einer so etwas noch schreiben kann, ist eine zweite, ist eine ganz andere Frage.

Es gibt eine Parallelgattung: die Autobiographie

Von der Literaturwissenschaft aus gesehen, gibt es eine künstlerische Parallelerscheinung, die ausserordentlich aufschlussreich ist. Ich meine die Autobiographie. Die neuere Forschung hat gezeigt, dass die literarische Autobiographie viel strengeren Regeln folgt, als die spontane Lektüre vermuten liesse. Die Autobiographie berichtet nicht, was einer so alles erlebt hat, sondern integriert, was immer sie berichtet, in einen übergreifenden Sinnzusammenhang. Dieser entscheidet darüber, was überhaupt erzählt wird. Die Summe der möglichen Informationen über ein reales Menschenleben ist ja praktisch unendlich; die Summe der tatsächlich gelieferten Informationen aber ist begrenzt und hat Systemcharakter. In der Autobiographie wird das eigene Leben so rekonstruiert, dass alles Geschehene seinen Stellenwert bekommt in einem Prozess, der mit der Übernahme der definitiven sozialen Rolle seinen Abschluss findet. Man unterscheidet deshalb zwischen Autobiographie und Memoiren.[6] Die Autobiographie berichtet, wie einer wurde, was er ist; die Memoiren berichten, was einer erlebt und geleistet hat, nachdem er wurde, was er ist. Dass die beiden Kategorien in der Moderne nicht mehr immer so leicht auseinanderzuhalten sind wie noch im hochbürgerlichen 19. Jahrhundert, ändert an der Bedeutung dieser Unterscheidung und ihrem strukturellen Fundament nichts. Die Autobiographie erzählt, wie einer gesellschaftlich handlungsfähig wurde; die Memoiren erzählen, wie der Handlungsfähige gehandelt hat. Auch jene schriftstellerischen Unternehmen, die diese Differenz unterschlagen oder überspielen, gehorchen dem Grundmuster in ihrer literarisch-ästhetischen Feinstruktur. Man kann das exemplarisch studieren an den Differenzen zwischen dem ersten und den späteren Bänden von Elias Canettis Erinnerungswerk.

Festspiel und Autobiographie rekonstruieren einen Selbstwerdungsprozess

Was hat das nun mit dem Festspiel zu tun? Ist der Vergleich mit der Autobiographie wirklich mehr als ein extravaganter Einfall? Er ist mehr, weil sich aus ihm modellhaft ergibt, welche inhaltlichen Bedingungen für die Vergangenheitsdarstellung im Festspiel, für die szenisch vorgeführte Geschichte also, gelten. Das Festspiel darf nicht den Memoiren entsprechen, es muss den fundamentalen Charakter der Autobiographie haben. Das heisst: Was im Festspiel aus der Geschichte auftaucht, ist Element eines dramatischen, riskanten Selbstwerdungsprozesses. Dieser hat zum jetzigen, zum aktuellen Selbst geführt. Er hat dessen Fähigkeit zu handeln begründet und die konkreten Ziele des Handelns sichtbar gemacht. Der Übernahme einer verbindlichen sozialen Rolle am Ende der Autobio-

graphie entspricht im Festspiel die Positionsbestimmung der Schweiz gegenüber den andern Ländern, der Kantone gegenüber den andern Kantonen, des Ganzen gegenüber seinen Teilen und dieser Teile wiederum gegenüber dem Ganzen. In der Autobiographie ist grundsätzlich nur berichtenswert, was einen erkennbaren Stellenwert innerhalb des Prozesses der Selbstwerdung besitzt, handle es sich nun um einen exemplarischen Glückszustand, um eine exemplarische Verirrung oder einen krisenhaft erlittenen Durchbruch. Die charakteristischen Floskeln im Erzählfluss lauten dann jeweils: «von da an war ich . . .», «von da an wusste ich . . .», «seither habe ich . . .»
Nun ist auch in der Autobiographie das erreichte Selbst, die handlungsfähige, sozial intergrierte Person, keine schlechthin eindeutige Grösse, von der aus sich die Vergangenheit spielend erschliesst. Vielmehr erscheint dem Schreibenden dieses sein erreichtes Selbst als ein Rätsel, dem er sich mit dem Schreiben des Buches stellt, um es im Vollzug der Arbeit zu lösen. Dadurch kommt ein gewaltiges Spannungspotential in das Unternehmen, ein Spannungspotential, welches sich von demjenigen der Memoiren kategorial unterscheidet. In der Autobiographie konfrontiert sich das Subjekt mit dem Rätsel, das es selbst ist, und versucht, es schreibend zu lösen. Dabei findet es nicht irgendwo die verbindliche Wahrheit, wie man den Polizisten im Vexierbild entdeckt, sondern es errichtet eine Sinnkonstruktion, die in sich tragfähig ist – auch wenn sie zuletzt mehr aussagt über diesen jetzt Schreibenden als über den, der er einmal war. Alles Vergangene ist in der Autobiographie insgeheim Gegenwart. Es meint die aktuelle Wirklichkeit einer identitätsgesicherten handlungsfähigen Person.

Gedächtnis ist Voraussetzung der Handlungsfähigkeit

Das lässt sich nun präzis auf das Festspiel übertragen. Im Festspiel erscheint die Geschichte des Kollektivs als eine grosse Rekonstruktion zum Zwecke heutiger Handlungsfähigkeit. Die historischen Szenen müssen beweisen, dass man so ist, wie man heute sein will. Die wissenschaftliche Nachweisbarkeit des historischen Ereignisses wird deshalb zu einem kuriosen Bedürfnis. Sie ermöglicht den Schluss: Weil dies damals nachgewiesenermassen so war, sind wir heute nachgewiesenermassen so, wie wir sein wollen.
Hier wäre abzuzweigen in eine Betrachtung des Streits um die Echtheit der Nationalhelden, eines Streits, der so alt ist wie das Festspiel im heutigen Sinn und der von Seiten der Historiker nicht weniger naiv geführt wird als von Seiten ihrer patriotischen Opponenten. Beide verwechseln nämlich ihren Wahrheitsbegriff mit einem absoluten und übersehen angestrengt die gesellschaftliche Funktion ihrer Wahrheit.

Das Festspiel rekonstruiert die Geschichte, indem es aus dem unendlichen Material der Vergangenheit das auswählt, was dann, aneinandergereiht, als gesetzmässiger Werdegang des kollektiven Subjekts erscheint. Im Grunde waltet hier also eine Willkür, die sich als Notwendigkeit präsentiert. Das darf so sein, das soll auch so sein – denn es geht schliesslich um eine propagandistische Aktion, mittels deren ein real existierendes Kollektiv entscheidungs- und handlungsfähig gehalten werden soll. Das Gedächtnis und die Fähigkeit zu handeln sind integrierende Faktoren aller Identität. Zu beiden muss man sich, so paradox es tönt, entschliessen. Jede Handlung geht auf Kosten anderer, die nicht vollzogen werden, und jede starke Erinnerung schlägt hundert andere tot.

Der thematischen Struktur entsprechen dramaturgische Aufgaben

Aus diesen drei Positionen – so wurden wir / so sind wir / das wollen wir – ergeben sich nun dramaturgische Grundsituationen und Aufgaben. Selbst da sind die Parallelen zur Autobiographie noch greifbar. Ich verweise etwa auf den Topos, dass die Allerältesten des Volkes auftreten, die ersten Siedler der Urschweiz im offiziellen Festspiel von 1891, die uralte Richenza Hunn im von Arx-Festspiel von 1941, die Heilige Verena in Silja Walters Solothurner Festspiel von 1981. Diesem Topos entspricht in der Autobiographie das stehende Motiv der frühesten Erinnerung. Es ist dort oft genau so tendenziös bedeutungsgeladen wie die Urahnen im Festspiel es sind.[7]

Wahrscheinlich liesse sich auch das im autobiographischen Schreiben unabdingbare Element der erwachenden Sexualität und der ersten Begegnung mit dem andern Geschlecht in einer strukturellen Parallele sehen zur auffälligen Thematisierung der unterschiedlichen Geschlechterrollen im Festspiel. Der Zusammenhang würde seine eigene Untersuchung verdienen; denn das Festspiel leistet sich da gelegentlich starke Stücke.

Schliesslich bestätigen die Gestalten, die an einen Über-Vater oder eine Über-Mutter erinnern und die das Festspiel der ersten Jahrhunderthälfte besonders gern vorführte, augenfällig, dass die Phantasie der Autoren hier ähnlich arbeitet wie in der Autobiographie. Als Beispiele seien erwähnt: der «Bauherr des Schweizerhauses» und «Helvetia die Mutter der Mütter» in von Arx' Festspiel «Die Schweizer» zum Schützenfest 1924 in Aarau, der «Schweizermann» im offiziellen Landi-Festspiel 1939 von Edwin Arnet und der ganz ähnlich beschaffene «Landammann» in Felix Moeschlins Festspiel-Entwurf zum gleichen Anlass. Die «Landesmutter» im Bundesfeierspiel von 1941 ist zu diesen wiederum die weibliche Entsprechung. Wobei man vielleicht anmerken darf, dass, was die Imago einer

kollektiven Mutter betrifft, kein Festspielautor je die unmittelbar bildhafte Gewalt erreichte, die Gottfried Keller mit der «Frau Wirtin» im «Haus zum Schweizerdegen» wie spielend zustande brachte, in einem Lied, das fast wie ein Festspiel in nuce erscheint und von dem aus man die grundsätzliche funktionale Verwandtschaft von Festspiel, Festrede und patriotischem Lied zusammen mit ihren spezifischen Differenzen studieren könnte.
Für eine psychologische Analyse des Festspiels, insbesondere etwa in der Perspektive von Freuds Massenpsychologie, die hier einiges erbringen könnte, wäre der durchgeführte Bezug zur Gattung Autobiographie unabdingbar. Im Zusammenhang dieser Überlegungen braucht er nun nicht weiter verfolgt zu werden.

Das historische Nacheinander ist eine dramaturgische Crux

Die dramaturgischen Konsequenzen, die sich aus den drei Positionen – so wurden wir / so sind wir / das wollen wir – und ihrem Ineinanderwirken ergeben, könnten auf breiter Ebene systematisiert und je auf ihre Verwirklichung in der Festspielproduktion der Schweiz hin befragt werden. Ich hebe einige Aspekte hervor.
Eine dieser Konsequenzen ist aus der Optik des modernen Theaters besonders faszinierend: die Aufgabe, ganz unterschiedliche historische Epochen kurz nacheinander oder sogar simultan auf die Bühne zu bringen – die szenische Realisierung der thematischen Position: «So wurden wir». Hier berührt sich nämlich ein traditonelles Unterfangen des Festspiels mit spezifischen Verfahren des modernen Theaters, und es ist denn auch interessant zu beobachten, dass Reflexe der avantgardistischen Dramentechnik tatsächlich da und dort in der konkreten Produktion aufblitzen.
Das traditionelle Verfahren, die Geschichte auf die Bühne zu holen, besteht in der Abfolge grosser szenischer Tableaus, die je für sich stehen und sich nur im Kopf des Zuschauers verbinden. Es ist dies im Prinzip dem Fest-Umzug mit thematischen Wagen und Gruppen verwandt, den man im 19. Jahrhundert liebte und der sich im Zürcher Sechseläuten institutionalisiert hat. Schon das Sarner Festspiel von 1805[8] war den Berichten nach eine Kombination von Umzug und Aufführung. Es wurde, im Winter, auf insgesamt 16 Schlitten vorgeführt, in einer Mischung von «lebenden Bildern»[9] und dramatischen Szenen. Diese Dramaturgie der reinen Aufreihung und selbst der Wechsel zwischen Handlung und lebenden Bildern ist noch im offiziellen Festspiel von 1891 in Schwyz das Bauprinzip, wobei allerdings in einem grossen Schlusstableau «das ganze Personal der bisherigen Gruppen des Festspiels» um «Mutter Helvetia» geschart zusammen auftritt, was, mit viel allegorischem Aufwand – selbst ein paar berühmte Schweizerberge marschieren auf und äussern sich lebhaft – dann doch eine Art Simultaneität

abgibt. Der Konkurrenz-Text zu dieser Aufführung, Adolf Freys «Festspiele», zeigt die gleiche einfallsarme Paternoster-Struktur. Ebenfalls grundsätzlich traditionell, aber dramaturgisch unvergleichlich reifer ist in dieser Hinsicht Gottfried Keller kostbares kleines Festspiel «Die Johannisnacht» von 1876, eine Arbeit für die Zürcher Zunft zur Schmieden. Keller bringt die Simultaneität des Geschichtlichen dadurch zustande, dass Gespenster aus unterschiedlichen Epochen im nächtlichen Zunfthaus zusammentreffen und einander berichten, wie sie einst auf den diversen Schlachtfelder Europas ihren gewaltsamen Tod gefunden haben. Das ist geschickt, das ist poetisch schön, aber es ist noch immer eine ganz und gar vormoderne Lösung.

Das Festspiel berührt sich mit dem modernen Theater

Vormodern heisst hier: ohne Reflexion auf die Szene im Vollzug der Szene, ohne Reflexion auf das Theater während des Theaters. Zu den ersten souveränen Durchbrüchen dürfte, nun allerdings ausserhalb der Schweiz, das «Festspiel in deutschen Reimen» zählen, das Gerhart Hauptmann 1913 zur Hundertjahrfeier der Freiheitskriege gegen Napoleon geschrieben hat. Hier wird die Bühne auf der Bühne selbst grossartig ironisch thematisiert, tritt der Spielleiter im Sinne des späteren epischen Theaters (resp. des gleichzeitigen Paul Claudel) auf, wird unbekümmert Theater im Theater betrieben. Die Simultaneität der geschichtlichen Epochen und Figuren wird erreicht, indem die Spielleiterfigur einen Sack voller Puppen heranschleppt. Es sind die Grossen und Kleinen der Geschichte; man holt sie nach Belieben heraus; sie stehen plötzlich lebendig da, und die Szene lebt. Zuletzt stopft man sie wieder in den Sack zurück. Hier verbindet sich das Festspiel mit einer fundamentalen Gestalt der dramaturgischen Moderne, dem erzählenden Theater auf verfremdeter Bühne. Es macht also aus seiner traditionellen Not eine moderne Tugend. Stilbildend wurde Hauptmann damit allerdings, soweit ich sehe, nicht. Im Schweizer Festspiel dominiert weiterhin das Prinzip der Aneinanderreihung der Jahrhunderte oder aber dann ein allegorisches Rahmenarrangement, innerhalb dessen die unterschiedlichen Zeiten und deren Vertreter auftauchen. So geschieht es im Landi-Spiel von Arnet wie auch in den gleichzeitigen Entwürfen von Lesch und Moeschlin. Der eindrücklichste Wurf dieser Art ist sicher das Bundesfeierspiel von 1941 (von Arx) in seiner definitiven, also unter politischem Druck zustande gekommenen Gestalt.[10] Die riesige Bauernstube mit dem archaischen Herd, wo die Frauen in einem ungeheuren Kessel immerzu kochen, ergibt eine frappante propagandistisch-symbolische Szenerie im Sinne des Landi-Geistes. Dennoch ist das Konzept dramaturgiegeschichtlich traditionell, verglichen mit dem ersten, von Bundesrat Etter verhinderten Ent-

wurf. Dort hätten alle, Zuschauer und Spieler, zusammen eine Art Gross-Landsgemeinde gebildet, und die herkömmliche Kluft zwischen Bühne und Publikum wäre von vornherein aufgehoben gewesen. Es ist schon eindrücklich zu sehen, wie hier die Beschneidung des politisch Mutigen und Fortschrittlichen sogleich auch einen ästhetisch-formalen Rückfall zur Folge hatte.

Max Frisch, man weiss es, hat nie ein Festspiel geschrieben, aber in einem seiner Stücke hat er formal verwirklicht, was eine Grundmöglichkeit moderner Festspieldramaturgie sein könnte: die Bühne als reiner Bewusstseinsraum, wo die Gestalten der Geschichte, der Gegenwart, der Literatur, historische und erfundene, so durcheinander schweifen, wie es im Denken und Phantasieren eines modernen Menschen geschehen mag. Als dramaturgisches Prinzip hat Strindberg das begründet. Sein «Traumspiel» ist für eine ganze Filiation moderner Theaterstücke fundamental geworden. Frisch imitiert nicht Strindberg in seiner «Chinesischen Mauer»; er nimmt dessen Muster auf als eine Möglichkeit der konsequenten Moderne. Was er im Nachhinein über die Grundstruktur des Stücks sagt, könnte, wörtlich, zum Entwurf auch eines Schweizerischen Festspiels gedient haben:

«Ein Heutiger, irgendein durchschnittlicher Intellektueller als Teilhaber am heutigen Bewusstsein, tritt den Figuren gegenüber, die unser Hirn bevölkern: Napoleon, Cleopatra, Philipp von Spanien, Brutus (. . .) und so fort – um diesen Figuren (das heisst: sich selbst) klar zu machen, dass wir ihre Art, Geschichte zu machen, uns nicht mehr leisten können; sein Wissen freilich, da es selbst nicht Geschichte wird, bleibt ohnmächtig . . .»[11]

Man sieht, es wären nur Napoleon, Cleopatra und Konsorten durch einheimische Geschichtsprominenz zu ersetzen, und man hätte eine glänzende Spielanlage zur szenischen Diskussion dessen, was uns als Kollektiv, als Gemeinschaft, als Nation mit einer zu deutenden Vergangenheit und einer zu bewältigenden Zukunft bewegt.

Von den mir bekannten Texten nähert sich einzig Silja Walters «Solothurner Chronikspiel» phantasiereich einer spezifisch modernen Dramaturgie. Ein Verrückter, Stölli, ein von visionärem Wahnsinn Geschlagener, gräbt auf der St. Ursentreppe ein Loch, immer tiefer, und holt «die Geschichte» herauf, die Vergangenheit, die unterschiedlichsten Zeiten und – in entschlossener religiöser Überformung – die Urbilder des friedlichen und gütigen, d.h. hier: heiligen Menschen. Die Gefahr einer naiven Allegorie, die mit diesem Graben und Schaufeln verbunden ist, wird von der Autorin dadurch gebannt, dass die Verrücktheit des Mannes manifest ist. Über seinen Wahn, dessen Phantasmata dann sichtbar werden, nähert sich das Stück dem Bewusstseins-Theater im Strindbergschen Sinn; durch seine dem kommentierenden Spielleiter verwandte Funktion gelangen Elemente des epischen Theaters in das Konzept. Silja Walters Arbeit ist der Beleg für die grundsätzliche Möglichkeit, modernes Theater

mit den Aufgaben und Zielsetzungen eines Festspiels zu verbinden. Man kann sogar die Vermutung hegen, dass die Chancen steigen würden, je mehr sich ein Festspielautor mit den radikalsten Bühnenversuchen des 20. Jahrhunderts auseinanderzusetzen wagte. Das massvoll epische Theater im Sinne von Brechts «Galilei» oder Wilders «Wir sind noch einmal davon gekommen» reicht da heute nicht mehr aus, während die Arbeiten eines Bob Wilson, auch seines Freundes Heiner Müller übrigens, Ansätze zu wirklich innovativen Spektakeln bieten könnten. Voraussetzung wäre allerdings, dass ein Autor von eklatanter Begabung ohne Druck von oben und ohne die peinlichen Intrigen arbeiten könnte, die allem Anschein nach zur Geschichte des Festspiels hierzulande gehören.

Der Umfang der szenischen Gegenwartsanalyse hängt von der weltpolitischen Situation ab

Wenn man die thematischen Positionen: «So wurden wir» und «So sind wir» in ihrer jeweiligen Verwirklichung untersucht, zeigen sich rein quantitativ auffällige Differenzen je nach der weltpolitischen Siuation der Entstehungszeit. Während das Festspiel im 19. und frühen 20. Jahrhundert, auch das Sempacher-Spiel von 1986 übrigens, das Hauptgewicht auf die diachronische Ebene legt, arbeitet das Festspiel der Landi- und Kriegsjahre mit einem ebenso drastischen synchronischen Überhang. Die faschistische Bedrohung ist jetzt so nah, dass Gessler und Sempach zur Veranschaulichung nicht mehr ausreichen, und die Neutralisierung der sozialpolitischen Konflikte zwischen Arbeiterschaft und Bürgertum wird als so dringend empfunden, wird mit solchem Eifer propagiert, dass man stärkere Effekte braucht als nur gerade die Kutte und die versöhnenden Gesten von Bruder Klaus. Man muss, was diesen Punkt der sozialen Konkordanzpolitik betrifft, das Landi-Festspiel Arnets, insbesondere dessen «Zweites Hauptspiel» vergleichen mit Hans Sahls nur ein Jahr früher erschienenem und ebenfalls in Zürich aufgeführtem Arbeiteroratorium «Jemand».[12] Wo es bei Sahl noch heisst: «Erkenne deine Klasse / und wer zu dir gehört», ruft Arnets «Schweizermann» aus: «Satans allertiefste Lüge / War die Lüge von den Klassen.»
Die szenische Darstellung der Gegenwart, des «So sind wir», und das dazu gehörige dramaturgische Variantenspektrum erforderten eine eigene Untersuchung. Grundsätzlich kann man festhalten, dass die historischen Gestalten weit individualisierter auftreten als die gegenwärtigen. Diese werden fast durchwegs zu plakativ umrissenen Repräsentanten bestimmter Bevölkerungsgruppen schematisiert. Es ist denn auch dieser Bereich, die veranschaulichte Gegenwart, in dem das Festspiel am deutlichsten zurückgreift auf barocke Muster in der Art von «Jedermann»[13] oder dem «Grossen Weltthea-

ter» – mit der unverkennbaren Gefahr, das gesellschaftliche Hierarchiedenken des Barock und die entsprechenden Ständemuster unter der Hand wieder zu reproduzieren.

«Wilhelm Tell» widerspricht dem Modell nicht

Hier ist nun der Ort, auf einen Einwand einzugehen, der diesen Ausführungen gegenüber leicht erhoben werden könnte. Wenn immer mit den drei Positionen: «So wurden wir» / «So sind wir» / «Das wollen wir» operiert wird – widerspricht das denn nicht der Tatsache, dass das schweizerische Festspiel schlechthin, Schillers «Wilhelm Tell», ein rein historisches Geschehen umsetzt, in sich abgeschlossen, ganz ohne die kunstvolle Verzahnung einer synchronischen mit einer diachronischen Ebene? Der Einwand ist berechtigt. Man muss allerdings die Frage umgekehrt stellen: Wo und wie erscheinen die drei Positionen in diesem Schillerstück? Sobald man so fragt, zeigt sich, dass das klassische Drama dies alles tatsächlich enthält, genauer gesagt: es kann durchaus so gelesen und verstanden werden, als sei es auf diese Positionen hin geschrieben worden. Die strukturellen Parallelen zur literarischen Autobiographie sind überall zu greifen. Die Komposition des Stücks aus mehreren Handlungssträngen – Tell-Handlung, Rütli-Handlung, Rudenz-Handlung –, die doch als Einheit wirken, vermittelt den Eindruck eines kollektiven Werdeprozesses. Dies hängt vor allem damit zusammen, dass es in jedem der Handlungsstränge um schwere Krisen und ihre dramatische Lösung geht. Sie sind urbildlich prägnant ausgeformt und ergeben zusammen die volle Reihe gefährlicher Umbruch- und Entscheidungsphasen, wie sie den Werdegang eines einzelnen in den literarischen Autobiographien, den kollektiven Werdegang im üblichen Festspiel bestimmen. Dass in der Vision des sterbenden Attinghausen (IV.2) und in der Rede Stauffachers auf dem Rütli (II.2) auch die geschichtliche Diachronie von der frühesten Erinnerung[14] her bis weit in die Zukunft hinein aufgerollt wird, besiegelt den Repräsentationscharakter des Stückinhalts für die ganze Schweizergeschichte. Diese Reden, die an sich nicht viel mehr darstellen als rhetorisch-epische Ausschmückung, werden denn auch in der Umfunktionierung des Dramas zum nationalen Festspiel zu einer Hauptsache. An ihnen und insbesondere am Rütlischwur zeigt sich, wie das idealistische Modellstück von der Entstehung eines idealen Staatswesens – ein tendenziöses Stück übrigens, gegen die französische Revolution gerichtet, die als von Anfang an falsches Unterfangen denunziert werden sollte – umgebogen werden konnte zum identitätsstiftenden, identitätsskonsolidierenden Gemeinschaftsritual der politisch-historisch ganz konkreten Schweiz. Dass die leibhaftigen Schweizer des 19. und 20. Jahrhunderts in ihrer Lebenswirklichkeit sich in diesem Tell-Stück erkennen konnten,

dass sie hier erfahren konnten, wie sie einst wurden und jetzt waren, das ist, der Sache nach, ein Irrtum. Der Vorgang stellt eines der faszinierendsten Phänomene gewaltsam verzerrender Rezeption dar, die aus dem vitalen Bedürfnis der grossen Gruppe heraus geschieht, über szenisch-rituelle Veranstaltungen ihrer selbst gewiss zu werden. Dass hundert Jahre nach der Entstehung von Schillers «Tell» sogar ein Festspiel über dieses Drama selbst geschrieben wurde, ein veritables schweizerisches Meta-Festspiel also, von Adolf Frey, zeigt, wie selbstverständlich der Gedanke geworden war, Schiller habe den Eidgenossen quasi aufgrund eines wortlosen Auftrags ihr nationales Festspiel geschrieben. Adolf Freys Schiller sagt wörtlich, er habe sein «Werk dem Volk der Schweizer in die Hände» gelegt.[15]
Die ersten Reaktionen auf Schillers Stück waren in diesem Lande übigens gar nicht besonders begeistert. Man fühlte sich zwar geschmeichelt, aber man hatte erwartet, Tell würde ganz und gar in der Mitte stehen, auch was den Rütli-Schwur und die Staatsgründung anging[16], und nun bewegte er sich bloss in einem einzigen von drei Handlungsbereichen und schwor auf dem Rütli nicht einmal mit. Auch das aristokratische Liebespaar Rudenz und Berta irritierte eher, als dass es vaterländische Erwartungen erfüllte, und den Vorstellungen von jungen Urschweizern wollte es nur sehr bedingt entsprechen.[17]

Die Krise des Festspiels hängt mit dem Strukturelement der kollektiven Willensbildung zusammen

Was aber früher oder später alle Zweifel besiegen musste und die Eignung dieses «Tell» zum nationalen Festspiel überwältigend bezeugte, war die Szene mit dem Schwur. So grandios wie hier ist die thematische Position: «Das wollen wir» nie mehr in einem Festspiel verwirklicht worden. So dramatisch geballt und sprachlich lapidar hat sich kollektive Willensbildung auf der Bühne nie mehr gezeigt und als unmittelbar übertragbar erwiesen. Alles was später kam und bis heute in der Art beschrieben wurden, steht im Schatten dieser Szene- und «im Schatten» meint oft genug die Nachbildung bis zum wörtlichen Zitat. An den 39er Festspielen kann man das reichlich studieren.[18]
Und damit komme ich nun auch zu dem Punkt, an dem sich die formale Strukturanalyse, die Frage nach der ästhetischen Identität des Festspiels, direkt mit der Krise des Festspiels heute berührt. Die drei thematischen Positionen sind unabdingbar, mögen sie von Fall zu Fall noch so unterschiedlich grossen Raum einnehmen. Für den Akt der kollektiven Identitätsbestimmung und -sicherung aber ist der Entschluss zum gemeinsamen Handeln ausschlaggebend. In ihm erst erfüllen sich Erinnerung und Gegenwartsanalyse; auf ihn sind sie

zugelaufen. Ein Festspiel, das nicht so oder anders in den Gestus: «Wir wollen...» mündet, dessen Pulver ist von Anfang an nass. Es hat keinen propgandistischen Stachel, und wenn es nicht Propaganda ist, wenn es kein Ziel als gemeinsame Aufgabe vor Augen stellen und die Zuschauer darauf hin in Bewegung setzen will, ist es kein Festspiel, und es wird nicht gebraucht. «Propaganda» ist ein störendes Wort. Wir denken dabei immer an Staaten, die wir totalitär nennen, und zu denen zählen wir uns nicht. Solange man aber grundsätzlich zugibt, dass sich einem Land wie der Schweiz Aufgaben stellen, die sich nur durch gemeimsame Anstrengungen aller Bürger lösen lassen, ist das, was das Wort Propaganda meint, legitim und notwendig. Man kann ihm ja notfalls anders sagen.
Der Rütlischwur reicht heute allerdings nicht mehr aus. Mit ihm ist kaum mehr etwas anzufangen – nicht weil die Idee der Brüderlichkeit, der Fraternité im hohen Sinn der französischen Revolution, sinnlos geworden wäre, sondern weil die Beschwörung der heutigen Schweiz als harmonischer Familie, sollte sie wirklich in das Publikum durchschlagen, mit gefährlicher Realitätsblindheit zusammenginge. Das Wir-Bewusstsein muss sich auf höherem Reflexionsniveau ereigenen. Literarisch gesprochen heisst das, wir brauchen andere Bilder, brauchen Metaphern, die *heute* wahr sind. Das traditionelle Festspiel in seiner Prägung durch Cäsar von Arx ist hier so lange eine Belastung, als man es nicht in seiner spezifischen Geschichtlichkeit betrachtet und von sich abrückt. Nichts ist gefährlicher als der diffuse Gedanke: «irgendwie so, wie damals, aber doch aktuell...» Wir brauchen ein neues Wir-Bewusstsein, denn das Wasser steht uns am Hals. Aber wir brauchen kein ekstatisches Wir-Bewusstsein, sondern ein zähneknirschendes – kühl, grimmig und ohne Regression zu Über-Müttern und Riesen-Vätern.
Soll ein Festspiel heute möglich sein, muss es also eigenhändig verhindern, dass es inhaltlich kurzschliesst mit dem Festspielwesen der ersten Jahrhunderthälfte, den Landi- und Bundesfeierspielen. Diese gipfelten in einem brennenden Primärgruppenglück: *eine* Familie in *einem* Haus, die Schweiz als gezimmerte Stube – Cäsar von Arx hat sie wahrhaftig vorgeführt.[19] Die historische Legitimität dieser kollektiven Phantasie ergab sich damals aus der faschistischen Bedrohung. Die faschistischen Systeme operierten selbst mit Regressionen in männerbündnische und Volkshaufen-Phantasien. Sie personalisierten die Macht im Führer. Damit hatte für die Schweiz der Feind ein Gesicht und einen Namen, die Welt wurde sehr einfach, und diese Einfachheit kam der Übersetzung ins Festspiel entgegen. Die gemeinsame Not und der gemeinsame Feind waren keine Illusion, entsprechend nötig war die gemeinsame Willensbildung zur Abwehr.
Allerdings war diese Einfachheit der Verhältnisse objektiv illusionär. Der Führer war in Wahrheit nicht das System, sondern dessen Maske. Hinter der infantil personalisierten Aussenseite steckten

komplexere, anonyme Machtstrukturen. Das galt, komplementär, natürlich auch von den Familien- und Stubenvisionen in der Schweiz. Sie verdeckten eine komplexe Realität, und doch hatten sie ihre Berechtigung, so lange die faschistischen Regimes sich entsprechend plakativ präsentierten. Der Wortlaut des Rütlischwurs besass eine zeitspezifische Wahrheit, die Willensbildung, auf die er zielte, ihre Notwendigkeit. Heute liegen die Dinge anders. Es steht nicht mehr ein gemeinsamer Feind mit bekannter Adresse im Ausland. Den Luxus des gemeinsamen Hasses, die innigste Form menschlicher Zusammengehörigkeitserfahrung, können wir uns nicht mehr leisten. Er ist heute sittlich und politisch pervers. Wer ihn kultiviert – und es geschieht –, arbeitet gegen die vitalen Interessen des Landes, mag er es immer umgekehrt darstellen. An dem, was uns bedroht, sind wir alle irgendwo mitbeteiligt, und das schlechte Gewissen, das wir, wohlgenährt und ausgepolstert, der hungernden, frierenden Welt gegenüber haben, ist das beste, was an uns momentan auszumachen ist. Wer das beseitigt, vergeht sich gegen das Gemeinwohl. Die Entschlüsse, die zu fassen sind, setzen dieses schlechte Gewissen nämlich voraus. Hier hätte ein neues Festspiel[20] anzusetzen: mit einer taghellen Bühne, auf der eine aufgeklärte, zur Humanität entschlossene, den eigenen Missetaten gegenüber klarsichtige Gesellschaft in unerschrockenen Szenen über sich nachdenkt und mit wachen Augen träumt, wie sie wurde, und was sie jetzt ist, und was sie angesichts dieser Sachlage tun will.[21]

Anmerkungen

1 Der Begriff «sozialistischer Realismus» wird 1932 in der Sowjetunion von I. Gromski geprägt.

2 Man kann diese Differenz studieren, wenn man zwei für die Landi 39 geschriebene Stücke vergleicht: das offizielle Festspiel von Edwin Arnet und das Dialektstück «Steibruch» von Albert J. Welti. Das letztere gehört heute noch zu den wenigen Schweizer Dialektstücken von Rang; das erstere ist nur noch historisch interessant.

3 Auf die ebenfalls «Festspiele» genannten sommerlichen Freilichtaufführungen, resp. die diversen Kunstwochen in der Saisonpause oder um Ostern, gehe ich hier nicht ein. Es handelt sich dabei um ein grundsätzlich anderes Phänomen, für das sich übigens mehr und mehr der Begriff «Festival» durchsetzt.

4 Vgl. dazu den Artikel «Gruppe» in: Wilhelm Bernsdorf (Hrsg.): Wörterbuch der Soziologie, Stuttgart (2. Aufl.) 1969, S. 384–401.

5 Zu diesem Begriff vgl. Bernsdorf a.a.O. S. 388.

6 Vgl. dazu die Zürcher Dissertation: Madeleine Salzmann: Die Kommunikationsstruktur der Autobiographie. Bern 1987. (Reihe: Zürcher Germanistische Studien, Verlag Peter Lang).

7 Sigmund Freud hat den psychischen Mechanismus hinter der ersten Erinnerung aufgedeckt in dem Aufsatz: «Eine Kindheitserinnerung aus ‹Dichtung und Wahrheit›». In: Sigmund Freud, Studienausgabe Band X, Frankfurt a.M. 1969.

8 Vgl. die Zürcher Lizentiatsarbeit von Erich W. Fässler: «Schillers ‹Wilhelm Tell› und die deutsche Schweiz im frühen 19. Jahrhundert» (1981, S. 98ff) und die Verweise ebd.

9 Zur Tradition der «lebenden Bilder» oder «tableaux vivants» vgl. den Artikel in «Metzler Literatur Lexikon», hrsg. von G. und J. Schweikle, Stuttgart 1984, S. 247.

10 Vgl. dazu die umfassende Dokumentation in: Armin Arnold und Rolf Röthlisberger (Hrsg.): Cäsar von Arx – Philipp Etter. Briefwechsel und Dokumente 1940–1941. Bern 1985.

11 Max Frisch. Gesammelte Werke in zeitlicher Folge, Band II, Frankfurt a.M. 1976, S. 224f.

12 Vgl. dazu den Bericht von Gustav Huonker im Tages-Anzeiger, Zürich, vom 10. Juni 1987.

13 Die Zentralfigur «Jemand» in Sahls Stück trägt ihren Namen in offenkundigem Anklang – und in Abgrenzung – zu «Jedermann».

14 «Hört was die alten Hirten sich erzählen.
– Es war ein grosses Volk, hinten im Lande
Nach Mitternacht . . .» (= Verse 1165ff).

15 Adolf Frey, «Die Hundertjahrfeier von Schillers Wilhelm Tell» in: Adolf Frey, Festspiele. Aarau 1912, S.180.
Das Stück spielt «vor der Tellskapelle am Vierwaldstättersee». Geschehnishintergrund ist der Kampf der Innerschweizer gegen die Franzosen 1798, wobei mitten im Kriegstumult – nicht ohne ungewollte Komik – Schiller persönlich auftritt.

16 Vgl. Erich W. Fässler, a.a.O. S. 69ff.

17 So gefestigt das Stück in seiner Funktion als Nationaldrama bis heute dasteht, so auffällig ausgespart aus dem Vorrat patriotischer Denkbilder sind doch Rudenz und Berta immer geblieben. Die Schiller-Rezeption verlief selektiver, als man denken möchte.

18 Die Formel «wir wollen . . » taucht da immer wieder auf, wobei gelegentlich die Reaktion des Publikums auf diese Bühnenmomente in der Bühnenanweisung vorgeschrieben wird, als beträfe sie die Schauspieler.

19 Eine Vorform dieser Stube ist der Spielort von Paul Schoecks Schauspiel in Schwyzer Mundart «Tell», das am 7. September 1920 in Zürich am Schauspielhaus uraufgeführt wurde.

20 Eine genauere Untersuchung wert wäre in dieser Hinsicht das Unternehmen von Radio DRS, zum Anlass «2000 Jahre Zürich» 1986 eine grössere Hörspielreihe schreiben zu lassen. Gesendet wurden Stücke von Andreas Vögeli und Emil Zopfi, Jürg Ammann, Rainer Bressler, Peter Jost, Hans Jedlitschka, Emil Zopfi, Alfred Bruggmann, Manfred Schwarz, Gerold Späth, Inez Wiesinger-Maggi, Hans Peter Treichler und Benedikt Loderer, in dieser Reihenfolge, vom Februar bis Dezember 1986. Die einzelnen Stücke nahmen aufeinander gegenseitig keinen Bezug. Historische Stoffe waren häufig, mit unterschiedlicher Aktualisierungstendenz. Man kann das Ganze zwar nicht als kollektives Festspiel bezeichnen, aber Elemente davon sind doch vorhanden. Aufschlussreich könnte insbesondere sein, welche historischen Gegebenheiten aufgegriffen wurden und welche herkömmlicherweise für die Lokalgeschichte unabdingbaren Figuren und Geschehnisse von niemandem bemüht wurden. – Ich verdanke die Angaben Herrn lic. phil Paul Weber, Ottikon, der an einer Dissertation über das neuere Hörspiel in der Schweiz arbeitet.

21 Dieser Satz wurde in der Diskussion als Programm aufgefasst. Der Verf. legt Wert auf den Konjunktiv: nur wenn ein Festspiel diese Bedingungen zu erfüllen imstande wäre, hätte es seine Berechtigung. Ob dies grundsätzlich möglich ist, daran sind Zweifel erlaubt. – Vgl. dazu auch: Peter von Matt: Die Schweiz hat ihr Gedächtnis verloren. Sempach oder das ungestillte Bedürfnis nach einem historisch-patriotischen Festspiel. Die Weltwoche Nr. 27, 3. Juli 1986.

Der Aufsatz stützt sich in der Hauptsache auf folgendes Textmaterial:

Arnet, Edwin: Das eidgenössische Wettspiel. Offizielles Festspiel der Schweizerischen Landesausstellung 1939 Zürich. (o.O.u.J.).
von Arx, Cäsar: Festspiel zur Gründungsfeier der Schützengesellschaft der Stadt Solothurn 1520–1922. Solothurn 1922.

ders. Die Schweizer. Historisches Festspiel zum Eidg. Schützenfest 1924 in Aarau. Aarau 1924.
ders. Das Bundesfeierspiel zum Fest des 650jährigen Bestehens der Schweizerischen Eidgenossenschaft. Schwyz 1941.
ders. Das Solothurner Gedenkspiel. Dornacher Schlachtfeier 1949. Solothurn (o.J.).
Festspiel für die Eidgenössische Bundesfeier in Schwyz vom 1. und 2. August 1891. Schwyz (o.J.).
Frey, Adolf: Festspiele. Vierte durchgesehene und stark vermehrte Auflage. Aarau 1912.
Frisch, Max: Die Chinesische Mauer. Eine Farce. in: Max Frisch, Gesammelte Werke in zeitlicher Folge. Zweiter Band. Frankfurt a.M.1976.
Hauptmann, Gerhart: Festspiel in deutschen Reimen. Berlin 1913.
Keller, Gottfried: Die Johannisnacht. Festspiel bei der Becherweihe der zürcherischen Zunftgesellschaft zur Schmieden 1876. in: Gottfried Keller, Sämtliche Werke und ausgewählte Briefe. hrsg. von Clemens Heselhaus. Band III, München 1958.
Lesch, Walter: Die kleine, grosse Schweiz. Festspiel (1939). Typoskript in der Zentralbibliothek Zürich (DW 4342).
Moeschlin, Felix: Festspiel 1939. Typoskript in der Zentralbibliothek Zürich (DW 4344).
Sahl, Hans: Jemand. Ein Chorwerk. Mit den Holzschnitten «Die Passion eines Menschen» von Frans Masereel. Zürich 1938.
Schaller, Toni: Festspiel Sempach (Aufführungsbesuch).
Schiller, Friedrich: Wilhelm Tell. Schauspiel. in: Friedrich Schiller, Sämtliche Werke, Bank II, hrsg. von G. Fricke und H.G. Göpfert. München 1965.
Schoeck, Paul: Tell. Schauspiel in drei Akten in Schwyzer Mundart. Aarau o.J. (1920 oder 1921).
Schweizerische Schauspiele des sechszehnten Jahrhunderts. Bearbeitet durch das deutsche Seminar der Züricher Hochschule unter Leitung von Jakob Bächtold. Drei Bände. Zürich 1890, 1891, 1893.
Das Spiel von den alten und jungen Eidgenossen. hrgs. von Friederike Christ-Kutter. Bern 1963.
Spitteler, Carl: Fest-Spiel zur Eröffnung des neuen Stadt-Theaters in Zürich 1891. Zürich 1891.
Walter, Silja: Die Jahrhundert-Treppe. Solothurner Chronikspiel (1481–1981). Festspiel zur 500-Jahr-Feier im Auftrag des Regierungsrates des Kantons Solothurn. Zürich 1981.