

Zeitschrift: Schweizer Theaterjahrbuch = Annuaire suisse du théâtre
Band: 49 (1988)

Artikel: Festspiel als Theater der Laien : dramaturgische Anmerkungen zu einer möglichen Praxis
Autor: Naef, Louis
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-986679>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. 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. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

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. [Voir Informations légales.](#)

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. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 19.10.2024

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

Festspiel als Theater der Laien

Dramaturgische Anmerkungen zu einer möglichen Praxis

Louis Naef

Es gibt die «grossen» Festspiele – bei den eidgenössischen Schützenfesten des vergangenen Jahrhunderts etwa, die Festspiele zur Bundesfeier, die grossen Festdramen von Arnold Ott (1840–1910), Adolf Frey (1855–1920), Carl Albrecht Bernoulli (1868–1937) oder die bekannten Beispiele von Cäsar von Arx – und es gibt die «kleinen» Festspiele, eher epigonale Nachahmungen, wie sie vor allem bei ländlichen Festen zum Zuge kamen.

Das «kleine» Festspiel

Ich bin mit diesen «kleinen» Festspielen aufgewachsen. Am Jodlerfest oder beim Jubiläum der Musikgesellschaft wurden in meiner Gegend, dem Luzerner Hinterland, solche Festspiele in der aus Holz gebauten Festhalle von Willisau oder in den Festzelten auf den Dörfern immer wieder gespielt. Hie und da passiert das auch noch heute.

Ihr Stoff ist die Folklore, wie wir sie auch von den Umzügen, die bei solchen Anlässen stattfinden, kennen. Alte bäuerliche Bräuche werden dabei vorgeführt. Kostümiertes Volk und bunt geschmücktes Vieh mischt sich auf den grossen Bühnen. Bewegliche Bilder aus dem bäuerlichen Jahreszyklus ziehen an uns vorüber. Dazwischen Gesang und Musik.

Die Dramaturgie dieser Bilderbogen ist durch den Ablauf des bäuerlichen Jahreskalenders bestimmt. Im Zentrum der Darstellungen steht das alte Brauchtum, das bei diesen Anlässen wieder aus der Versenkung geholt wird. Eine folkloristische Theaterform, die Vergangenes verklärt, ohne kritischen Blick auf die Geschichte oder die Gegenwart etwa der bäuerlichen Maschinenwirtschaft. Kläglich-er Rest einer ehemals patriotisch-heroischen Volkstheaterkultur.

«Etwas Eigenes und Ursprüngliches»

Nein, um diese sinnentstellende Form geht es mir nicht, wenn ich auf den ursprünglichen Zusammenhang zwischen Fest und Spiel

hinzuweisen versuche als einen neuen Ausgangspunkt theaterpädagogischer oder animatorischer Theaterarbeit. Ich denke dabei nicht an die Dekadenz dieser ursprünglich politischen Theaterform, ich denke vielmehr an den archaischen Kern solcher Veranstaltungen.

Zwar hat Gottfried Keller mit seinem Aufsatz «Am Mythenstein» (1860) den Verfechtern eines vaterländischen Theaters immer wieder Auftrieb gegeben, indem er das Schau-Spiel als diejenige Kunst definiert, «in welcher das Schweizer Volk mit der Zeit etwas Eigenes und Ursprüngliches ermöglichen kann, da es die ›Mütter‹ dazu besitzt, nämlich grosse und ächte Nationalfeste, an welchen Hunderttausende sich beteiligen mit dem ausschliesslichen Gedanken des Vaterlandes». Aber er hat das nicht so patriotisch gemeint, wie es sich auf Anhieb liest, und bei dem es so viele Propagandisten des Festspiels später hätten bewenden lassen wollen. Seine Gedanken zielen auf tiefere Schichten eines eigentlichen Volkstheaters: «Wer es haben kann, der gehe auch sein Jahr nach Italien, wer's aber nicht haben kann, der halte sich darum nicht für einen unglückseligen Tropf, sondern mache sich Haus und Garten zu seinem Morgen- und Abendland.» Das war sicher nicht als spiessige Rückzugsformel gemeint, sondern als Hinweis auf die spielerische Lust, die Bühne als Traumlandschaft zu begreifen.

Etwas «Eigenes und Ursprüngliches» hatten die Leute von der Feuerwehr Opfersei, einem Weiler, hinter dem Dorf Hergiswil am Napf gelegen, vor ein paar Jahren im Sinn, als sie ein «Festspiel» aufführten zur 50-Jahr-Feier des Bestehens der Feuerwehr. Kein weltbewegendes Ereignis, gewiss. Aber gerade die kleine Form ihres Festspiels hat mich damals fasziniert, weil sie darin über sich selber, über die eigene (kleine) Gesellschaft anhand einer bildhaften Chronik Rechenschaft abzulegen versuchten. Sich feiern im Bekannten, das die Gemeinsamkeiten erkennen lässt: Da wurde, wie es bei solchen Anlässen der Brauch ist, ein Festzelt gebaut mit einer Bühne, über die auch Ross und Karren gezogen werden konnten. Das war aber schon das einzige Zitat des in dieser Gegend gebräuchlichen, patriotischen Festspiels. Auf der leeren Bühne, auf die immer wieder die wichtigsten Requisiten aus dem Alltag dieser Bauern gestellt wurden, wickelten sich ganz einfach die Geschichten ab, wie es zur Gründung der Feuerwehr kam und aus welchen Gründen. Da wurde ganz naiv berichtet, was sonst noch drumherum im Dorf und im Weiler passierte – von Liebschaften und Streit, von Dorfpolitik und von Dorforiginalen, vom Milchgeld und von andern Problemen der hier lebenden Bauern. Die von der Geschichte Betroffenen erzählten über das ihnen Vertraute, aber auf eine einfache, schlichte und naive, eben im besten Sinne volkstümliche Art. Hier war das Kellersche Thema vom Haus und vom Garten in unspektakulärer, aber ehrlicher Weise erfüllt. Ein überaus gelungenes Beispiel für die «kleine» (lokale bzw. regionale) Form des

Festspiels: überschaubar in seinen Handlungen, ohne pathetisch-folkloristischen Anstrich.

Im Zentrum des Festspiels stand immer und vor allem bei seinem Ursprung – den Fasnachtsspielen, den religiösen Spielen, später im Festspiel der liberalen Aufbruchzeit – das Volk. Nicht die Heldendarstellung war das wichtigste, sondern das Ereignis, dass man an einem Ort zusammenkam, um gemeinsam zu feiern. Das Theater war nur Anlass, das Ziel der Feier die Gemeinschaft. Das festliche Spiel als spielerische Feier der Zusammengehörigkeit, der eigenen Identität. Gegensätze wurden dort nämlich auch ausgetragen – politische im Fasnachtsspiel, existentielle im mittelalterlichen Totentanz, gesellschaftliche in den Festspielen des 19. Jahrhunderts.

Angesichts der Bedrohungen, die uns bevorstehen, und der ideologischen Gegensätze auch in unserem Land können wir von Gottfried Keller immer noch lernen: Theater muss wieder zu einem Fest werden, zu dem Utopischen, das in seinem dionysischen Rausch begründet liegt. Dieser ursprüngliche Charakter des Gemeinschaftsstiftenden weist auf den Ursprung von Theater überhaupt hin. Es hat also durchaus seinen tieferen Sinn, wenn Laien sich zusammentun, um in einem nicht alltäglichen Theater die eigenen Geschichten zu reflektieren. «Ist nicht der Sinn des Festes», fragt Thomas Mann in seinem Aufsatz «Freud und die Zukunft», «Wiederkehr als Vergegenwärtigung?»

Das Festspiel als Laienspiel

Nicht-alltägliches Theater ist Theater, das sich von den Institutionen abgrenzt, weil es im besten Sinn des Wortes Lientheater ist: Es spielen die von ihrer Sache Betroffenen. Und sie spielen für ihresgleichen, für ein Publikum, das sich in dieser Sache, die da abgehandelt wird, auskennt. «Die alten Städtetheater», schreibt deshalb Gottfried Keller in dem schon zitierten Text, «können der künftigen Volksbühne nichts abgeben, als ausrangierte Kleider, eine grundverfälschte Deklamation und sonstige schlechte Sitten.»

Ähnlich wie Keller argumentiert Richard Wagner schon einige Jahre früher, in seinem Aufsatz «Ein Theater in Zürich», der 1851 als Sonderdruck erschienen ist. Mit Blick eben auf die ländlichen Feste, die Tell-Aufführungen in den Dörfern und die Festspiele ganz allgemein, weist er auf die besonderen Qualitäten solcher Laienveranstaltungen hin und gibt zu bedenken, dass der eigentliche Schauspielerstand ohnehin bald einmal zu existieren aufhören werde, und dass «jeder Fähige seine Neigung befriedigen und sein Talent ausüben würde, ohne seine gesellschaftliche Stellung zu verlassen und ohne in einen Stand einzutreten, der die Erfüllung eines bürgerlichen Berufes ihm unmöglich machte».

Wagner beschreibt in seinem Aufsatz die Utopie eines Theaters der Bürger, das zur gesellschaftlichen Vermenschlichung der Kunst und zugleich zur künstlerischen Ausbildung der Gesellschaft führen werde, ein sozusagen theaterpädagogisches Programm, das sich überaus modern anhört: «Denn am Ziele der hier eingeschlagenen Richtung in bezug auf das Theater, würde das Theater in seiner jetzigen Gestalt gänzlich verschwunden sein; es würde aufgehört haben, eine industrielle Anstalt zu sein, die um des Gelderwerbes willen ihre Leistungen so oft und dringend wie möglich ausbietet, vielmehr würde das Theater dann den höchsten und gemeinsamsten gesellschaftlichen Berührungspunkt eines öffentlichen Kunstverkehrs ausmachen, aus dem alles Industrielle vollkommen entfernt, und in welchem die Geltendmachung unserer ausgebildeten Fähigkeit für künstlerische Leistung wie für künstlerischen Genuss einzig bezweckt wäre.»

Kunst ist nicht von unserem Leben abzutrennen, sondern muss auf die gegenwärtige Gesellschaft bezogen, in sie integriert sein. In diesem Sinne ist auch das Theater der Laien als Kunst zu begreifen, wenn es sich in die eigenen Angelegenheiten einmischt.

Die Kunst der Laien liegt in der Beschränkung auf das ihnen gemässe Thema, die in ihnen liegenden (spontanen) Möglichkeiten des direkten Ausdrucks – Beschränkung also auf «Haus und Garten», die Stoffe der unmittelbar erlebten und erfahrenen Wirklichkeit: der Laie gibt sich so, wie er ist, und er spricht die Sprache, die er von Grund auf kennt. Im Dialekt liegen seine unmittelbaren, auch gestisch erkennbaren Möglichkeiten – ich rede also vom Theater der Laien in der deutschen Schweiz.

Die Verwandlung durch Rollen gehört in den Bereich des professionellen Schauspielers, würde ich sagen. Im Zentrum der Darstellung durch Laien steht die Aneignung der eigenen Realität mittels Spiel. Diese Behauptungen widersprechen allerdings der bekannten Festspieltradition, die vor allem im Bereich der «grossen» Festspiele eher auf die hochdeutsche Tradition der institutionalisierten Bühnen zurückzugreifen pflegte. Die Gründe liegen erstens in der traditionellen «hohen», deklamatorischen Form der von den Autoren geschriebenen Festspieldramatik und zweitens in der bis vor Frisch und Dürrenmatt geltenden Tatsache, dass schweizerische Dramatiker von den Einkünften aus Aufführungen im Berufstheater keineswegs leben konnten und deshalb immer wieder auf das Schreiben von Festspieldramen angewiesen waren.

Die schweizerische Festspieldramatik basiert in der Regel auf einem geschriebenen Text, der gewissen Regeln der (heroischen und historisierenden) Dramatik zu folgen hatte. Die Autoren verbanden damit immer auch einen literarischen Anspruch (der sich allerdings, aus der historischen Distanz betrachtet, in den wenigsten Fällen erfüllt). Typisierung, Formalisierung, Symbolisierung sind ihre wichtigsten dramaturgischen Merkmale, verbunden mit Rückgriffen auf

chorische Elemente der griechischen Tragödie und das Schaue-
prägnanz barocker Veranstaltungen.

Also Kopien bekannter Muster: die Form, die Regel steht im
Vordergrund. Das Festspiel, wie es mir vorschwebt, ist authenti-
sches Theater, das Identifizierung mit der eigenen, erlebten Erfah-
rung schafft.

(Ich rede vom Theater der Laien, obwohl ich weiss, wie abgegriffen
und auch missverständlich der Begriff «Laientheater» ist. Vor allem in
Deutschland wird der Begriff des Laientheaters kaum mehr
gebraucht, wegen seines ideologischen Missbrauchs durch die
völkische und die Jugendbewegung. Laienspiel wird dabei als
(religiöse oder kultische) Kundgebung, jedenfalls als etwas sehr
Diffuses verstanden. Aber Amateurtheater und Theater der Dilettan-
ten trifft den Kern, um den es bei dieser Auseinandersetzung geht,
noch weniger. Und die Bezeichnung: nichtprofessionelles Theater
wirkt auf mich zu trocken, zu vereinfachend. Der Begriff Volkstheater
scheint erst recht alles und dabei nichts zu besagen, er wird je nach
Standpunkt immer wieder in einem anderen Sinne benutzt.

Ich halte mich darum weiterhin an den alten Begriff in seinem
ursprünglichen Sinne: das Theater der Laien ist das Theater, das vor
und neben dem Berufstheater als eigenständige Theaterbewegung
existiert. «Laios», griechisch, bedeutet Volk, und «laikos» heisst zum
Volk gehörig.)

Das Festspiel als «kultische Handlung»

Oskar Eberle, der Hüter der vaterländischen Theatertradition, Thea-
terwissenschaftler und Regisseur auch von Festspielen (von Arx,
Arnet, Einsiedler Welttheater), hat in seinem Aufsatz «Theaterwis-
senschaftliche Grundbegriffe», der im ersten Jahrbuch der SGTk mit
dem Titel «Vaterländisches Theater» (1928) erschienen ist,¹ eine
programmatische, Zeichen setzende Diskussion geführt eben um
den Unterschied zwischen Laien- und Berufstheater. Seine Ausführ-
ungen scheinen mir schon deswegen wichtig, weil sie für die
Auseinandersetzungen um das schweizerische Theater der dreissig-
er und vierziger Jahre, die Frage nach der Nationalisierung (damit
auch der Ideologisierung dieser Diskussion) grundlegend waren.

Das Festspiel dieser Zeit schaut zurück, stellt Geschichtliches dar.
Aktualität liegt ihm fern – und wenn, ist sie, wie bei von Arx oder
Edwin Arnet («Das Eidgenössische Wettspiel», 1939), ins historische
Kostüm gekleidet. «Spiele» statt Dramen nennt Eberle solche Veran-
staltungen. Im «geschichtlichen Spiel» soll den Zuschauern ein
Stück Vergangenheit lebendig gemacht werden: «Spiele können
geschichtliche Geschehen wieder erwecken, Dramen dagegen sind
aktuell.» Die «Spiele» sind den Laien zugeordnet, das «Drama» den
Professionellen, den «Mimen», wie Eberle sagt. «Im Spiel herrscht

der Stoff. Es wächst nicht aus einem persönlich gestellten Problem des Dramatikers, sondern aus einer überpersönlichen Idee, wie Vaterland, Staat, Natur, Religion, Gesellschaft, wie gegebene geschichtliche Stoffe sie eben darreichen. Das Spiel entsteht durch bühnengeschickte Anordnung solcher Stoffmassen, deren Idee sichtbar und damit wirksam gemacht wird. Das Spiel gibt darum meist keine Individuen, sondern Typen.»

Die Laienbühne vermittele «Ideen, die ein ganzes Volk bewegen», sie stelle religiöse oder staatliche Mythen dar: «Der Laienspieler will also Ideen entwickeln, religiöse Ideen in der Passion und im Heiligenspiel, staatliche Ideen im vaterländischen Drama, soziale Ideen im Volksstück der Gegenwart.»

Das Theater als kultische Handlung: das Volkstheater, sagt Eberle, habe magische Wurzeln. Dieser Hinweis auf *das Kultische* durchzieht alle theoretischen Schriften Eberles als erster Hauptgedanke. Ein zweiter, für diese Zeit so wichtiger Punkt ist der Hinweis auf die *Gemeinschaft*, die als wichtiges Merkmal direkt aus der völkischen Ideologie abgeleitet wurde. Gemeinschaft wird nicht soziologisch begriffen, nicht in ihrer Gegensätzlichkeit verstanden, sondern idealistisch-überhöht: in einem späteren Aufsatz erklärt Eberle, es gehe um die «Begriffsbildung, Begründung und Forderung» eines «volkhaft und staatsmässig schweizerischen Theaters» («Wege zum schweizerischen Theater», 13. Jahrbuch der SGTk, 1943). Eine neue Epoche des schweizerischen Theaters kündige sich seit dem Ersten Weltkrieg an und die trage eindeutig «irrationale Züge» (sic). Drittens versucht Eberle, in der zeittypischen Abgrenzung zum «jüdischen» Stadttheater, das Volkstheater als *nationales Theater* mit all den Folgen von Patriotismus und Heroismus zu etablieren, die für diese Zeit so typisch waren.

Es wäre natürlich zu vereinfachend, wollte man die theoretischen Forderungen Eberles einfach und unbesehen auf die Festspiele z.B. von Cäsar von Arx oder Edwin Arnet übertragen. Dennoch lassen sich aus deren Werken (u.a. «Das Bundesfeierspiel zum Fest des 650jährigen Bestehens der Schweizerischen Eidgenossenschaft» von von Arx oder «Das Eidgenössische Wettspiel» von Arnet) zeitbezogene dramaturgische Gesetzmässigkeiten ableiten, die von den Thesen Eberles gar nicht so weit entfernt sind:

(1) *Heroismus*: Bei Arnet äussert sich diese heroische Tendenz in der symbolträchtigen Auseinandersetzung zwischen «Tellenmut» und «Pestalozzigüte». Bei von Arx wäre etwa auf die grossen Auftritte der monumental angelegten Figuren des Tell, von Dunant oder Bruder Klaus zu verweisen, die, als eine Art «deus ex machina», immer mit einem übersteigerten dramatischen szenischen Gestus in die Handlung einbrechen.

(2) *Irrationalismen*: Vor allem in der sprachlichen Gestaltung dieser Festspiele ist ein irrationalistischer Zug zu entdecken: die Sprache des Festspiels lebt vom pathetischen Ausdruck und nicht von der

präzisen Aussage. Sie geht auf Gefühlseffekte aus und nicht auf das Analytische. Aber die sprachliche Form steht mehr als die gestischen Ausdrucksmöglichkeiten im Zentrum dieser Stücke: Die Figuren sitzen an Tischen oder stehen einfach herum. Der Ausdruck liegt vor allem im Chorischen (und nicht im konfliktträchtigen Dialog), im Fluss der Sprache, die aufpeitschend wirkt und ritualisiert – durch Wiederholen wichtiger Sentenzen, durch das Betonen bestimmter Lehrmeinungen. Die Sprache des Festspiels wirkt seltsam gekünstelt, was durch den Gebrauch des Hochdeutschen noch verstärkt wird. Der Dialekt kommt selten vor, bei Arnet etwas mehr als bei von Arx. Und bei von Arx erst noch in einer altertümelnden Form.

(3) *Typisierung*: Statt Individualisierung steht Typisierung im Vordergrund. Auf innere psychologische Entwicklungen der Figuren und der Handlung wird verzichtet zugunsten einer propagandistischen Funktionalisierung: Gefühlseffekte sind wichtiger als reflektierende Momente.

Die Spieler oder ihre Rollen sind Funktionsträger bzw. Ideenträger, wie auch sonst allegorische Elemente (Embleme, Transparente, Fahnen, Gewehre usw.) auf den eher allgemeinen Sinn dieser Veranstaltungen verweisen.

(4) *Rückschau*: Thema des Festspiels ist in der Regel die Geschichte, Gegenwärtiges hat nur selten Platz. Festspiele sind Geschichts-Chroniken: dieser chronistische Charakter bestimmt vor allem bei von Arx die Dramaturgie des Genres. Der Chronist steht im Zentrum des Geschehens und erklärt lehrstückhaft, was früher war und welche Konsequenzen daraus für die Gegenwart gezogen werden sollten. Also wiederum: keine auf das sinnliche Ereignis Theater bezogene Dramaturgie, sondern Deklamation. Mittels Sprache und weniger durch gestische Prinzipien wird erklärt, was der Autor meint.

Text und Aufführung

Der Text ist das eine, die Aufführung das andere. Sowohl von Arx wie Arnet hatten auf die Inszenierungen, die in beiden Fällen Oskar Eberle anvertraut waren, keinen Einfluss. Eindeutig ist, dass Eberle die monumentale Form bevorzugte und sich damit gegen die einfacheren Vorstellungen seiner Autoren stellte, was auch von der Kritik bemängelt wurde. Eberle inszenierte von Arx' Bundesfeierspiel nicht in einer «Stube mit schlichtem, bäuerlichen Charakter», sondern, wie Walter Richard Ammann kritisch anmerkte, als «heraldische Ausstattungsrevue» mit prunkvollen Gewändern und grossem szenischen Aufwand: «Über das Wort tropfte die Farbe, bis sie zur Flut wurde.»²

Die Suggestivwirkung des Textes versuchte Eberle – wie auch in seinen andern Inszenierungen – durch den übermässigen szeni-

schen Aufwand, die Verwendung von Emblemen, durch Prunk und monumentales Arrangement noch zu verstärken.

Wie, frage ich mich, war da noch Platz für das individuelle Spiel der Laien, die dabei mitwirkten? Es scheint, dass auch sie zu reinen Funktionsträgern im Schaugepränge der Inszenierung degradiert waren.

«Das Spiel lebt aus Idee und Stoff», schreibt Eberle in den «Theaterwissenschaftlichen Grundbegriffen». Dem hatte sich anscheinend auch der (Laien-)Spieler unterzuordnen. Er deklamierte den Text und hatte kaum weitere Ausdrucksmöglichkeiten. «Der Laie ist in erster Linie Rezitator, dann Spieler», rechtfertigt sich Eberle. «Der Laie spielt da sozusagen nur Inhalt. Er stellt magische Kräfte, im Bereich der bürgerlichen Welt also etwa *Gefühle* dar. Man könnte sagen: Der Laie projiziert mit mangelhaften Mitteln, mit unzureichender mimischer Begabung, seine Gefühle ins Publikum.»

«Gefühlsstärke» sei das wesentliche Merkmal des Laien, im Gegensatz zur «Ausdrucksstärke» des professionellen Darstellers. In dieser Reduktion des Laienspiels auf das Gestaltlose, Ungeschlachte, auf den reinen (nicht reflektierten, nicht gestalteten) Gefühlsausdruck äussert sich eine gefährliche Unterschätzung der spezifischen Qualitäten des Laienspielers.

Von den «Bemühungen der Laien um die Kunst» spricht Bertolt Brecht in seinem Aufsatz «Lohnt es sich, vom Amateurtheater zu reden?»³. Die Kunst selber bleibe nicht unberührt von der Art, in der sie am beiläufigsten und naivsten ausgeübt werde: «Es sind theatrale Vorgänge, die da die Charaktere bilden. Der Mensch kopiert Gesten, Mimik, Tonfälle. Und das Weinen entsteht durch Trauer, aber es entsteht auch Trauer durch Weinen. Dem Erwachsenen geht es nicht anders, seine Erziehung hört nie auf. Nur die Toten werden nicht mehr durch ihre Mitmenschen verändert. Wer das überlegt, wird die Bedeutung des Theaterspiels für die Bildung der Charaktere begreifen. Er wird begreifen, was es bedeutet, wenn Tausende vor Hunderttausenden Theater spielen. Ein Achselzucken wäre keine Antwort auf die Bemühungen so vieler Menschen um die Kunst.»

Laien sind zwar keine Künstler, aber sie bemühen sich, wie Brecht sagt, um die Kunst. Das, was Laien auszeichnet bei ihrem Spiel, ist ihre Spontaneität und ihre Unmittelbarkeit – der Ausdruck ihres direkten Empfindens, da sie im Spiel etwas nachvollziehen, was mit ihnen ganz persönlich zu tun hat. Sie haben keine Spieltechnik gelernt und sollen das auch nicht: sie spielen so, wie sie sind und täuschen nichts vor. Verkleidung ist allemal, siehe Fasnacht, auch Verstellung. Hinter der Maske verstecke ich das, was ich bin. Im Spiel aber gibt sich der Laie preis – er gibt sich so, wie er ist.

Ich denke, Theater sollte nicht verstellen, sondern kenntlich machen. Beim Spielen kann ich mich nicht verstecken, höchstens entblößen, weil ich mich selber, meine Verzweiflung oder meine

Verletzlichkeit, meine Angst und meine Freude preisgebe – vor einem Publikum, das mich in meinem sozialen und individuellen Umfeld kennt.

Das Spiel der Laien ist etwas Eindeutiges, keineswegs etwas Ungeföhres, das Eberle anspricht, wenn er sagt, der Laie spiele die «Passion», er stehe im Dienste des «Gesinnungstheaters». Wir kommen, wenn wir uns von Eberle abgrenzen wollen, um die Emanzipation des Laienspielers nicht herum.

Abschied von der grossen Form

Wir müssen Abschied nehmen von der «grossen» Form und uns beschränken auf das überschaubare Umfeld, worin Theater stattfindet: einen Ort oder eine Region. Das «nationale» Festspiel mit seinem ideologischen Ballast hat ausgedient. Das «Eigene» und das «Ursprüngliche», von dem Richard Wagner spricht, sind wieder anzustreben. Im Vordergrund haben die Geschichten zu stehen, die vor allem die angehen, die sie spielen: Welttheater, das auf den konkreten Ort, das konkrete soziale Umfeld der Spielenden bezogen ist. «Bin ich der Autor selbst und ist das Fest mein eigen», lässt Calderon (in der Übersetzung von Franz Lorinser, 1856) den Meister im «Welttheater» sagen, «So muss meine Gesellschaft ihre Künste zeigen.» Theater ist erfahrene Wirklichkeit und das Theater der Laien ist authentisch, weil es auf der Identität mit der eigenen Erfahrung aufbaut.

Was also können wir aus der geschichtlichen Entwicklung des Festspiels lernen?

(1) Das Festspiel muss radikal als Theater der Laien gesehen werden. Es muss zu den Möglichkeiten, die Laien haben, zurückkehren, in den gestischen Ausdrucksmöglichkeiten wie in der Sprache: Die Verbindung von Sprache und Gestus schaffen unsere Laienspieler nur, wenn sie ihre eigene Sprache verwenden können, also den Dialekt.

(2) Das Festspiel ist nur noch in kleineren Sozialisierungen (Orten und Regionen) funktionsfähig, wo noch eine gewisse Überschaubarkeit von Geschichte und Stoff existiert.

(3) Nicht der unbefragt übernommene historische Stoff wäre wichtig, sondern unsere kritische Auseinandersetzung mit unserer Herkunft. Das Festspiel nicht mehr als Chronik, sondern als spielerische Recherche über unser Herkommen. Wir sollen aus der Geschichte lernen, sie nicht einfach übernehmen, sondern das Aktuelle, für uns heute Gültige in ihr entdecken. Wie Richard Wagner wollen wir versuchen, die Aufgabe des Theaters und vor allem des Festspiels

im konkreten gesellschaftlichen Bereich zu sehen und nicht in einem fiktiven.

(4) Das Festspiel ist Volkstheater im besten Sinne. Nicht der festgeschriebene Text und nicht die Regeln oder die Form sind wichtig. Das «kleine» Festspiel grenzt sich ab von seinen literarischen Vorläufern, indem es seine Begründung sucht in einer improvisatorisch-animatorischen Qualität, welche die Traditionen des Hanswurst, des alten Stegreiftheaters mit seinen Improvisationen und Extempores wieder aufgreift. Festspiel als ein Theater, das den Impetus des szenischen Augenblicks in den Vordergrund rückt, damit erkennbar wird, was das Theater der Laien so besonders auszeichnet: dass es direkt ist und unmittelbar und von Innen her entwickelt.

Anmerkungen

- 1 Oskar Eberle, «Theaterwissenschaftliche Grundbegriffe», in: «Vaterländisches Theater», Jahrbuch 1 der Schweizerischen Gesellschaft für Theaterkultur, 1928. Wieder abgedruckt in: «Theaterwissenschaft im deutschsprachigen Raum», hg. Helmar Klier, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt 1981.
- 2 Walter Richard Ammann, «Oltenner Tagblatt» vom 7. August 1941, abgedruckt im ausführlichen Kommentarteil von: Cäsar von Arx, «Werke 3 – Festspiele», Walter-Verlag, Olten 1987
- 3 Bertolt Brecht, «Lohnt es sich, vom Amateurtheater zu reden?», in: «Schriften zum Theater I», Gesammelte Werke 15, werkausgabe edition suhrkamp, Frankfurt am Main 1967.