

Vom politischen Theater zum Festspiel

Autor(en): **Charbon, Rémy**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Schweizerische Zeitschrift für Geschichte = Revue suisse d'histoire = Rivista storica svizzera**

Band (Jahr): **27 (1977)**

Heft 3

PDF erstellt am: **17.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-80769>

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.

VOM POLITISCHEN THEATER ZUM FESTSPIEL

Von RÉMY CHARBON

*Zur Erneuerung des schweizerischen Volkstheaters
am Ende des 18. Jahrhunderts*

Zweimal in aufeinanderfolgenden Jahren gelangten gegen Ende des 18. Jahrhunderts in Stans Bruder-Klaus-Spiele zur Aufführung: 1780 unter Leitung der Kapuziner «vorgestellt von der studierenden Jugend¹», 1781 «mit Bewilligung des hohen Senats Unterwaldens», das heisst auf Veranlassung der Bürgerschaft². Im Hinblick auf die Tradition der patriotisch-historischen Spiele in der Schweiz und die Verehrung, die Niklaus von Flüe als Heiliger und als Politiker genoss, könnte man versucht sein, das Zusammentreffen für zufällig zu halten. Indessen ergibt sich aus der Untersuchung der Periochen (die Texte selber müssen als verloren betrachtet werden), der Umstände, unter denen gespielt wurde, und der historisch-kulturellen Situation, dass sich mit diesen beiden Aufführungen ein bedeutsamer Wandel der Theaterpraxis, des politischen Bewusstseins und der Beziehungen zwischen Theater und Gesellschaft abzeichnet.

Seit dem frühen 16. Jahrhundert haben sich geistig-politische Umbrüche in der Schweiz immer wieder im dramatischen Spiel niedergeschlagen; hier, in Aufführungen, die für die gesamte Bürgerschaft bestimmt und von ihr materiell und emotionell getragen

¹ Text der Perioche: P. ADELHELM JANN, *Geschichte des Kollegiums St. Fidelis in Stans, seit Beginn des 17. Jahrhunderts bis zur französischen Revolution*. Stans 1928, S. 129–134

² Text der Perioche im Anhang.

waren, gelangten Gegenwartsprobleme zur Diskussion; politische Konflikte, Ängste und Hoffnungen fanden auf der Bretterbühne, der «Brügi», ihren realistischen oder symbolisch-allegorischen Ausdruck. Theater und Gesellschaft standen in lebendiger Wechselwirkung³. Was immer zu den Blütezeiten des schweizerischen Theaters an den traditionellen Spieltagen (religiöse Feiertage für das geistliche Theater, Neujahr und Fastnacht, später auch Markttage und kommunale Feste für das bürgerliche, die Preisverteilung im Herbst für das Schultheater) gespielt wurde, konnte auf breite Anteilnahme rechnen. Dabei stand zumindest für das Volkstheater, weniger für das humanistische Drama und die Schulaufführungen, der literarische Wert der Texte eher im Hintergrund; geboten wurde *Problemtheater*, Gebrauchsliteratur ohne besonderen dichterischen Anspruch.

Zu den theatralischen Veranstaltungen im weiteren Sinn sind auch Älplerfeste, Umzüge der Fastnachts- und Festgesellschaften, Schlachtjahrzeiten, Markbegehungen, (Figural-)Prozessionen sowie latent festspielhafte Manifestationen des öffentlich-politischen Bereichs zu rechnen, wie zum Beispiel die Feiern zum Eintritt Basels in den Bund der Eidgenossen⁴; die folgenden Ausführungen beschränken sich jedoch auf eigentliche Theateraufführungen, deren Texte erhalten oder mindestens mit grosser Wahrscheinlichkeit rekonstruierbar sind; dabei soll versucht werden, die Periochen der beiden Stanser Spiele in historischen, literarischen und politischen Zusammenhängen zu betrachten.

1. Niklaus von Flüe in der Literatur des 15. bis 18. Jahrhunderts

Zu den Stoffen, die in der volkstümlichen schweizerischen Literatur immer wiederkehren, gehört neben der Gründungsgeschichte, Episoden aus dem Werden der Eidgenossenschaft und patriotischen Ermahnungen auch die Gestalt des Niklaus von Flüe. Noch zu seinen

³ Siehe VIKTOR SIDLER, *Wechselwirkungen zwischen Theater und Geschichte untersucht anhand des schweizerischen Theaters vor Beginn der Reformation*. Diss. Zürich. Aarau 1973.

⁴ Beschreibung bei ROBERT JULIAN HODEL: *Vaterländisches Volkstheater und Festspiele in der Schweiz*. Diss. Bern 1915.

Lebzeiten verfasste Albrecht von Bonstetten eine erste Vita⁵, kurz nach seinem Tode entstand eine zweite von Heinrich von Gundelfingen⁶, und seit dem 16. Jahrhundert gehörte er zu den stehenden Figuren der schweizerischen Literatur. Vor allem in Krisenzeiten erinnerte man sich an von Flües Bemühungen um Ausgleich und Vermittlung und dass er als einer der ersten die unerfreulichen Folgen regionaler Eigenmächtigkeiten und Egoismen vorausgesehen und ihnen den eidgenössischen Gedanken entgegengestellt hatte. Je nach den Interessen des Autors, den jeweiligen politischen Verhältnissen und dem Stand der religiös-konfessionellen Auseinandersetzung gab der Eremit Anlass zu den verschiedenartigsten Ausdeutungen, die sich indessen auf einige grundlegende Muster reduzieren lassen⁷. Sie sollen kurz skizziert werden, um die historischen Voraussetzungen für die Stanser Spiele klarzulegen.

Eine erste Phase der Rezeption ist durch die starke Betonung der politischen Züge in Niklaus' Biographie gekennzeichnet. Im Jahre 1499, also zur Zeit des Schwabenkrieges, taucht die nun schon legendäre Gestalt in einem Volkslied auf⁸, und 1505 verfasste Jakob Wimpfeling eine fingierte Mahnrede an die Schweizer im Sinne des Bruders⁹. Als ein Jahrzehnt später die Grossmachtpolitik der Eidgenossen ein Ende nahm, besann man sich, insbesondere im Zusammenhang mit der Auseinandersetzung um das Reisläuferwesen und seine Folgeerscheinungen, erneut auf die politischen Lehren von Flües. Im politischen Lied und Drama der Zeit, in Gengenbachs Texten vom «Alten Eidgnoss» und dem «Welschen Fluss¹⁰», im «Beschluss» des Urner Tellenspiels¹¹ erscheinen Mahner- und Warner-

⁵ Text: ROBERT DURRER, *Bruder Klaus*. 2 Bde., Sarnen 1917–1921, Bd. 1, S. 79–90.

⁶ Text: DURRER, *Bruder Klaus*, Bd. I, S. 418–458.

⁷ Eine Zusammenstellung fast aller auf Niklaus von Flüe bezüglichen Texte bietet DURRER, a.a.O.

⁸ Text: LUDWIG ERK/FRANZ BÖHME, *Deutscher Liederhort*. Bd. II. Leipzig 1893, Nr. 252, S. 44.

⁹ Text: DURRER, *Bruder Klaus*, Bd. I, S. 575–581.

¹⁰ Text: *Pamphilus Gengenbach*. Hrsg. v. KARL GOEDEKE. Hannover 1856, S. 3–11 (Der Welsch Fluss), S. 12–22 (Der alt Eidgnoss).

¹¹ Text: *Das Urner Tellenspiel*. Hrsg. v. MAX WEHRLI. Aarau 1952 (QW Abt. III, Bd. 2, 1. Teil).

figuren, hinter denen unschwer der Nationalheilige zu erkennen ist. Seine Intentionen wirkten aber auch in verschlüsselter, das heisst nicht unmittelbar auf seine Person bezogener Form weiter. Im «Spiel von den alten und jungen Eidgenossen¹²», einem zwischen Volkstheater und humanistischem Drama angesiedelten Schulspiel des Zürcher Carolinums, finden sie sich ebenso wie in einem Volkslied um 1514 (als Streitigkeiten zwischen der deutschen und der französischen Partei zu inneren Unruhen führten), das zwar «Lied von Bruder Claus» überschrieben ist¹³, aber weiter nicht direkt von ihm handelt.

Bemerkenswert ist Pamphilus Gengenbachs «Nollhart» von 1517¹⁴. Bei allem Respekt vor der Gestalt des Bruders, in dem mit grosser Wahrscheinlichkeit eine weitere Metamorphose des Niklaus von Flüe zu sehen ist, klingen in der Übersteigerung der Situation (innerhalb kurzer Zeit holen sich Kaiser, Papst, politische Wortführer sowie ein deutscher Landsknecht und ein schweizerischer Reisläufer bei ihm Rat) wie in der Anlage der Figur, ihrem astrologischen Brimborium und der Verspottung durch einige der Ratsuchenden, ungläubiger Zweifel und leiser Spott durch. Ob Gengenbachs Skepsis mit seiner deutschen Herkunft, der Sonderstellung des humanistischen, noch immer am Reich orientierten Basel im Bund oder anderen äusseren Umständen zusammenhängt oder ob sie ein verständliches Unbehagen an der Häufung solcher Ermahnungen ausdrückt, muss offen bleiben¹⁵. Vermutlich handelt es sich um eine jener halbnärrischen Figuren, die hinter der der fastnächtlichen Aufführungszeit angemessenen Narrenmaske didaktische Absichten des Autors durchscheinen lassen¹⁶.

Nach der Reformation blieb Niklaus von Flüe eine der wenigen Klammer- und Integrationsfiguren der gesamten Eidgenossenschaft;

¹² Text: *Das Spiel von den alten und jungen Eidgenossen*. Hrsg. v. FRIEDELRIKE CHRIST-KUTTER. Bern 1963 (Altdeutsche Übungstexte 18).

¹³ Text: DURRER, *Bruder Klaus*, Bd. I, S. 601–605.

¹⁴ Text: *Pamphilus Gengenbach*. Hrsg. v. KARL GOEDEKE. Hannover 1856 (Neuausgabe i. Verb. in der Reihe «Schweizer Texte»).

¹⁵ Siehe VIOLANTA UFFER, *Pamphilus Gengenbach: Der Nollhart*. Kommentar und Interpretation. Lizentiatsarbeit Univ. Genève 1974 (ungedr.).

¹⁶ Siehe HEINZ WYSS, *Der Narr im schweizerischen Drama des 16. Jahrhunderts*. Bern 1959.

kein Geringerer als Zwingli machte sich ja viele seiner politischen Auffassungen zu eigen. Im «Weltspiegel» des Valentin Bolz (1550¹⁷) wendet sich Niklaus, betrübt darüber, dass die Eidgenossen über der «Freiheit» Gott vergessen, an Moses. «Moses (. . .) meint, Gott werde die verstockten Herzen wohl noch rühren. Bruder Klaus hält den Eidgenossen eine Standrede über Ungerechtigkeit, Hoffahrt (!), Kleiderpracht und mahnt zur Furcht des Herrn. Hierauf versprechen die (. . .) Orte ihr Bestes. Sie wollen beim alten Bunde bleiben, einig sein, fremder Herren müssig gehen. (. . .) Bruder Klaus ist erfreut (. . .), erinnert die Landsleute an ihre Geschichte (Tell, Morgarten, Sempach, Laupen, Näfels, Burgunder- und Schwabenkriege) und warnt nochmals vor fremdem Gelde¹⁸.» Im Hinblick auf unsere Fragestellung ist dreierlei bemerkenswert: die einzig durch eine lose Parallele gerechtfertigte Berufung auf eine biblische Autorität, die, obwohl sie hier ungleich ernsthafter und schlüssiger vorgetragen wird, auf Gengenbachs «Nollhart» zurückverweist (wie Gengenbach wirkte auch Bolz in Basel); die Einbettung in die vaterländische Geschichte, deren Höhepunkte stellvertretend zitiert werden; endlich die auf die politische Situation nach Marignano bezogene Ermahnung durch den allseits verehrten Heiligen, das heisst die Verbindung von Selbstbestätigung und intendierter Bewusstseinsveränderung.

Freilich musste Niklaus von Flüe auch für konfessionelle Propaganda herhalten. Am 5. Oktober 1586 führten Luzerner Studenten zur Feier des Goldenen Bundes das Spiel «Nicolaus Unterwaldius» des Jesuitendramatikers und Universalgelehrten Jakob Gretser auf¹⁹, welches die Ermahnungen zur politischen Einigung auf das Problem der religiösen Einheit überträgt. Das Stanser Verkommnis erscheint als Proklamation der katholischen Kantone, und auf die Vorführung

¹⁷ Text: VALENTIN BOLZ, *Der Weltspiegel*. Zürich 1890 (Schweizerische Schauspiele des sechszehnten Jahrhunderts. Bearbeitet durch das deutsche Seminar der Züricher Hochschule unter Leitung von Jakob Bächtold. Bd. 2).

¹⁸ JACOB BÄCHTOLD, *Geschichte der deutschen Literatur in der Schweiz*. Frauenfeld 1892. S. 422.

¹⁹ Text: *Das Bruder-Klausen-Spiel des P. Jakob Gretser S. J. von 1586*. Hrsg. v. EMMANUEL SCHERER. Basel 1928 (Schriften der Gesellschaft für innerschweizerische Theaterkultur 1).

des Hostienwunders folgt ein Streitgespräch zwischen einem Katholiken, einem Lutheraner und einem Calvinisten über die Eucharistie²⁰. Die politische Tradition ist zur religiösen geworden, die aber analog wie jene verfährt, indem sie sich durch historische Kontinuität zu legitimieren trachtet. Im zweitägigen Bruder-Klaus-Spiel des Johannes Zurflüe (Sarnen, 1601) fällt die Stanser Tagsatzung sogar ganz weg zugunsten einer reicheren Ausgestaltung der religiös-legendenhaften Züge. Da Zurflües anonyme Vorlage die politischen Aspekte mit einbezog²¹, ist in der einseitigen Akzentuierung des späteren Werkes der Ausdruck eines entschiedenen Willens zu sehen; offenbar sollte eine politische Diskussion über die grundlegenden Fragen des eidgenössischen Bündnisses und seine Bewährung in der Zeit der Glaubensspaltung vermieden werden. In offen polemischer Absicht konfrontiert schliesslich das anonyme Spiel «Der alte und der neue Prophet des Schweizerlandes» (entstanden 1607/08²²) den «von Gott gesandten Friedensstifter²³» mit dem falschen Propheten Zwingli, der zur Strafe für das von ihm angerichtete Unheil auf dem Schlachtfeld erschlagen wird. Bemerkenswert ist, dass Zwingli als Reformator und Politiker zwar der Verdammung anheimfällt, seine politischen Überzeugungen jedoch Niklaus von Flüe in den Mund gelegt und damit sanktioniert werden.

Diese und andere polemische Umdeutungen sind jedoch von untergeordneter Bedeutung. Der Versöhner und Ermahner eignete sich schlecht zur antireformatorischen Galionsfigur. Entscheidender ist die Wandlung der Aufführungspraxis im 16. und 17. Jahrhundert. War bisher dramatisches Spiel Sache der Bürgerschaft, das heisst der lokalen Spielgesellschaften, gewesen, die sich oft staatlicher Unterstützung erfreuten, übernahmen nun in der Innerschweiz die Je-

²⁰ RICHARD NEWALD, *Die deutsche Literatur vom Späthumanismus zur Empfindsamkeit (1570–1750)*, 6. Aufl., München 1967, S. 100.

²¹ EDMUND STADLER, *Das neuere Freilichttheater in Europa und Amerika. Die Entstehung des nationalen Landschaftstheaters in der Schweiz*. Diss. Köln 1949, Einsiedeln 1954, S. 108.

²² Text: *Der alte und der neue Prophet des Schweizerlandes. Ein illustriertes politisches Gedicht aus dem Anfang des 17. Jahrhunderts*. Hrsg. v. JEAN-PIERRE BODMER. Zürich 1966 (Mitt d. Antiquar. Ges. in Zürich, Bd. 44).

²³ BÄCHTOLD, *Literaturgeschichte*, S. 422.

suiten die Führung. An die Stelle einheimischer historisch-politischer und religiöser Stoffe traten Themen aus der Antike, Moralitäten, Gleichnis- und Heiligenspiele. Die Jesuiten bekämpften entschieden, was von bürgerlich-staatlichen Spielen noch übriggeblieben war²⁴, und der Übergang zur lateinischen Sprache richtete eine weitere Schranke zwischen Bürgerschaft und Spielgemeinde auf. Um wenigstens äusserlich die Zusammengehörigkeit aller Eidgenossen zu demonstrieren, waren auch nach der Reformation jeweils Abgeordnete der neugläubigen Kantone zu den Luzerner Osterspielen eingeladen und auf Kosten des Rates verpflegt worden²⁵; die Aufführungen der Jesuiten hingegen dienten weniger bürgerlich-patriotischen Absichten als der Propaganda fidei. Begünstigt wurde die sich zusehends schärfer abzeichnende Scheidung von Politik und Theater durch den Umstand, dass die bewegte Epoche der Schweizergeschichte vorerst vorüber war und das öffentliche Leben mit dem Übergang zur Patrizierherrschaft mehr und mehr erstarrte. Aus wirtschaftlichen und politischen Gründen konnte den Patriziern an einer Fortsetzung der patriotischen Spieltradition wenig gelegen sein. Aber auch in den reformierten Kantonen, wo unter Zwinglis Einfluss nationalpatriotische Akzente vorerst erhalten blieben, orientierte sich das zunehmend humanistisch ausgerichtete Theater mehr an Terenz und Plautus als an der einheimischen Überlieferung. Immerhin führten einige Aufführungen alte Traditionen weiter²⁶, ehe im ersten Viertel des 17. Jahrhunderts das Theaterleben in der reformierten Schweiz völlig zum Erliegen kam – ungefähr zum selben

²⁴ Siehe JOSEPH EHRET, *Das Jesuitentheater zu Freiburg in der Schweiz*. 1. Teil: *Die äussere Geschichte der Herbstspiele von 1580 bis 1700 mit einer Übersicht über das schweizerische Jesuitentheater*. Diss. Freiburg i. Ü., Freiburg i. Br. 1921, S. 170–177.

²⁵ Siehe M. BLAKEMORE EVANS, *Das Osterspiel von Luzern. Eine historisch-kritische Einleitung*. Bern 1961 (Schweizer Theater-Jahrbuch XXVII).

²⁶ Beispielsweise: Heinrich Bullinger: *Lucretia* (1526–1533); Hans Rudolf Manuel: *Appius und Virginia* (1562); Josua Wetter: *Die Horatier und die Curiatier* (1654).

Im Jahre 1554 soll der Engadiner Reformator Ulrich Campell mit einem Spiel von *Judith und Holofernes* sogar noch viele Engadiner von einem geplanten Kriegszug nach Siena abgehalten haben (STADLER, *Freilichttheater*, S. 113).

Zeitpunkt, als in Luzern mit der letzten Aufführung des Osterspiels das mittelalterliche Theater zu bestehen aufhörte (1616).

Lediglich in Zug schienen sich die Bürger nicht mit ihrer Entmachtung durch das städtische Patriziat abfinden zu wollen und machten sich ab und zu wenigstens auf der Bühne Luft. Das Bruder-Klaus-Spiel des Johannes Mahler (zirka 1615) verbindet trotz des jesuitischen Einflusses aus dem benachbarten Luzern legendäres und politisches Geschehen, wobei letzteres das Übergewicht erhält²⁷. Auch Mahler besinnt sich auf die eidgenössische Geschichte seit Tell und verwendet die Tagsatzung als Höhepunkt. Gegen den französischen Einfluss und gegen die einheimische Aristokratie verteidigt Mahler die schweizerische Staatsidee und versteht, wie bereits ein vermutlich verlorenes «Spiel von brueder Clas und brueder Tell» (zirka 1570²⁸) und ein Holzschnitt um 1582²⁹, Niklaus als Wiedergeburt Tells. Wie die alten Spiele lehnt er sich eng an die chronikalische Tradition, das heisst an die eben (1606) wieder erschienene Stumpfsche Chronik an³⁰. Ein wesentliches Charakteristikum des politischen Dramas der Schweiz ist ja sein enger Zusammenhang sowohl mit anderen populären Literaturgattungen wie dem historischen Volkslied als auch mit der chronikalischen Tradition, die etwa im Fall der Tellsage bis zu weitgehender gegenseitiger Beeinflussung gehen kann³¹.

Gewichtiger als Mahlers Spiel ist das «Eydgenössische Contrafeth Auff- und Abnehmender Jungfrauen Helvetiae» von Johann Kaspar Weissenbach (1672³²), eine zweitägige Prunkinszenierung der eidgenössischen Geschichte, deren erster Tag optimistisch, der zweite jedoch von tiefer Skepsis gegenüber den neuesten Entwicklungen erfüllt ist. Während der Hochblüte des Jesuitentheaters bringt das

²⁷ Inhaltsangabe: EUGEN MÜLLER, *Schweizer Theatergeschichte. Ein Beitrag zur Schweizer Kulturgeschichte*. Zürich 1944 (Schriftenreihe des Schauspielhauses Zürich, Nr. 2), S. 146f., und: OSKAR EBERLE, *Theatergeschichte der innern Schweiz*. Königsberg 1929 (Königsberger deutsche Forschungen, Bd. 5), S. 109–112.

²⁸ DURRER, *Bruder Klaus*, Bd. II, S. 764.

²⁹ DURRER, *Bruder Klaus*, Bd. II, S. 811.

³⁰ EBERLE, *Theatergeschichte*, S. 110.

³¹ Siehe MAX WEHRLI, QW III, 2/1 (Vorwort).

³² Inhaltsangabe: EBERLE, *Theatergeschichte*, S. 117–122.

«Contrafeth» in einer grossangelegten Manifestation, in der sich barocke Prachtentfaltung, bürgerlich-didaktische Absicht und formale Anleihen beim Jesuitentheater unauflöslich durchdringen, nochmals patriotische Ermahnungen im Stil des 16. Jahrhunderts auf die Bühne. Zum letzten Mal erscheint hier Staatstheater in seiner reinsten Form, wenn auch zeitbedingt mit vielen und oft wirren biblischen, antiken und geschichtlichen Anspielungen und Allegorien durchsetzt. Dennoch kann über die Intention des Spiels, die sich bereits im Titel ankündigt, kein Zweifel bestehen: wie schon in Spielen des 16. Jahrhunderts soll die Vergangenheit Mittel zur Bewältigung der korrumpierten Gegenwart bereitstellen. Niklaus von Flüe bekommt als abschliessende Figur des ersten Tages dabei eine tragende Rolle zugewiesen. Der Eindruck der dreigeteilten Bühne (neutrale Vorderbühne, Kulissenbühne in der Mitte, hinten Guckkastenbühne) muss überwältigend gewesen sein, und dass auch die Botschaft nicht auf taube Ohren stiess, beweist der Umstand, dass bis ins späte 18. Jahrhundert immer wieder einzelne Episoden aus dem «Contrafeth» aufgeführt wurden.

Abgesehen von solchen singulären Ausläufern von Traditionen des 16. Jahrhunderts waren das 17. und das beginnende 18. Jahrhundert kein fruchtbarer Boden für das politische Volkstheater. Einige Male tritt zwar Niklaus von Flüe auf die Bühne, doch stets in Zusammenhängen, die von den äusseren Umständen her nahe liegen und für unsere Betrachtung nichts Neues bringen³³.

2. Die Bruder-Klaus-Spiele in Stans 1780 und 1781

Diese einleitenden Bemerkungen sollten die beiden Stanser Periochen nicht als einmalige Erscheinungen, als Zufallsprodukte lokalpatriotischer Anwandlungen, sondern als Glieder einer Traditionskette erscheinen lassen. Folgende Probleme stehen bei der anschließenden Interpretation im Vordergrund:

³³ U. a. tritt Niklaus von Flüe im Vorspiel von Johannes Oehens «Comico-Tragoedia von Hunger, Krieg und Tod» (Luzern 1637) auf sowie in einem David/Saul-Spiel (Freiburg 1623) und im Epilog des Dreikönigsspiels von Johann Peter Spichtig (Lungern 1654).

1. die Anlage der Stücke, soweit sie sich aus den Periochen erschliessen lässt; damit verbunden
2. die Bedeutung der gesungenen Parallelhandlungen;
3. die Frage nach der aktuellen Bedeutung des historischen Vorwurfs und
4. die Frage nach der Trägerschaft und den sich daraus ergebenden politischen und gesellschaftlichen Implikationen.

Die verschiedenen Problemkreise lassen sich keineswegs sauberlich trennen; Form, Inhalt, Darbietungsweise, Trägerschaft und Publikum bedingen und erläutern sich gegenseitig. Daher soll von der einfachen Beschreibung des vorliegenden Materials zu den allgemeineren Fragestellungen übergegangen werden.

2.1. Die äussere Form der Periochen

Periochen, «kleine, meist achtseitige Hefte in Viertelsgrösse, mit einer Inhaltsangabe des bevorstehenden Spiels³⁴», sind seit 1615 bekannt. Meist in einer Auflage von rund 500 Exemplaren gedruckt, wurden sie den Gönnern des Theaters zusammen mit der Einladung zur Vorstellung übergeben. In den barocken Jesuitenperiochen folgte auf eine zusammenfassende Inhaltsangabe eine ausführliche Nacherzählung jedes Aktes, schliesslich ein Verzeichnis der Rollen und Spieler. Die bürgerlichen Spielzettel sind im allgemeinen einfacher gehalten: meist in kleinerem Format; ohne Angabe der Quellen; lediglich mit einer kurzen Inhaltsangabe des Spiels und Hinweisen auf den Schauplatz und einem Rollenverzeichnis (kein Spielerverzeichnis³⁵).

Die Perioche der Kapuzinerstudenten nähert sich also weitgehend der bürgerlichen Form an, sieht man vom Verzeichnis der Spieler ab; die bürgerliche Perioche ihrerseits verzichtet auf einige weitere Elemente, insbesondere auf die Inhaltsangabe, an deren Stelle der lapidare Vermerk steht: «Die vaterländische Geschichte bedarf keiner Erzählung.» Dafür werden in beiden Fällen die Singspieltexte voll-

³⁴ EBERLE, *Theatergeschichte*, S. 201.

³⁵ EBERLE, *Theatergeschichte*, S. 157.

ständig abgedruckt; aus ihnen, den knappen Angaben der historischen Spiele und den Umständen der Aufführung lassen sich die Intentionen der beiden Spiele zwar nicht mit letzter Sicherheit, aber doch mit einiger Wahrscheinlichkeit erschliessen. Bei aller äusseren Verwandtschaft sind Voraussetzungen und Wirkungsabsichten weitgehend verschieden, heben sich aber wiederum deutlich gegen die noch immer fortwirkende jesuitische Tradition des 17. und 18. Jahrhunderts ab.

Verfasser des Schülerspiels ist Pater Venantius von Matt³⁶; derjenige des Bürgerspiels bleibt anonym; es dürfte sich bei ihm mit grösster Wahrscheinlichkeit um einen Geistlichen oder einen Lehrer handeln. Die Musik zum Bürgerspiel stammt von Josef Anton Omlin³⁷.

2.2. Inhalt und Tendenz der beiden Spiele

In beiden Spielen steht nicht mehr, wie in den jesuitischen oder jesuitisch beeinflussten Spielen des 17. Jahrhunderts, die religiöse Vita des Eremiten im Vordergrund, sondern sein politisches Wirken, das sich auf die Stanser Tagsatzung von 1481 konzentriert. Die religiös-legendenhaften Züge, das bürgerliche Leben vor dem Rückzug in die Ranftschlucht sowie die seelsorgerische Tätigkeit fallen völlig weg, als einziges Thema bleibt die Einigung von 1481. Auch sie wird jedoch, im Unterschied zu den politischen Spielen des 16. Jahrhunderts wie zu dem gleichzeitigen des Luzerners Josef Ignaz Zimmermann, die das zentrale Ereignis in historische Zusammenhänge einfügen, völlig isoliert dargestellt.

2.2.1. Das Spiel der Kapuzinerstudenten (1780). Die äussere Form entspricht weitgehend der Tradition, die sich im Lauf des 17. und 18. Jahrhunderts herausgebildet hat: den einzelnen Akten («Handlungen») geht ein allegorisches Singspiel voraus, das in direktem

³⁶ JANN, *Geschichte des Kollegiums*. S. 69.

³⁷ MAX BÜSSER, *Die Römerdramen in der Theatergeschichte der deutschen Schweiz 1500–1800*. Luzern 1938 (Schr. d. Ges. f. schweizerische Theaterkultur, Bd. 4), S. 114.

Bezug zur Haupthandlung steht und deren Thema vorwegnimmt und überhöht. War diese Aufgabe ursprünglich einem Chor übertragen (Engel als Allegorien der Tugenden oder dergleichen), entwickelten sich daraus im Laufe der Zeit eigentliche Nebenhandlungen mit Rezitativen und Arien, welche einerseits gestatteten, «jeden Prunk zu entfalten, ohne die Einheitlichkeit der ganzen Schaustellung zu gefährden³⁸», andererseits dem Einmalig-Historischen durch Anführung antiker Parallelen (in den zahlreichen Römerdramen), mythologischer oder, wie hier, biblischer Präfigurationen typologische Bedeutung verliehen.

Vorgestellt wird eine Situation, ein Momentbild, das dem in der Haupthandlung vorgeführten geschichtlichen entspricht. In den feindlichen Brüdern Jakob und Esau des ersten «musikalischen Eingangs» sind unschwer die ob der Burgunderbeute entzweiten Kantone zu erkennen: in der Gestalt des älteren die Landkantone, im jüngeren die seit 1477 in einem Sonderbündnis vereinigten Städte (Zürich, Bern, Luzern, Freiburg, Solothurn). Ob die Konfiguration bereits eine Interpretation enthält, die Urkantone demnach als die rechtmässigen Erben, die Städte als Usurpatoren aufzufassen wären, geht aus dem Text nicht hervor. Hingegen wird ihre Mutter Rebekka in der Szenenanweisung ausdrücklich als Allegorie der Eidgenossenschaft bezeichnet, die angesichts des Konfliktes zur Tatenlosigkeit verurteilt ist: der eidgenössische Gedanke ist kein Zweckverband, vielmehr ein naturnotwendiges und gottgewolltes Bündnis, das mit der Eintracht seiner Glieder steht und fällt; mangelt es an Eintracht, bleibt lediglich die vage Hoffnung auf ein wunderbares Eingreifen Gottes. An diesen musikalischen Eingang schloss sich die Darstellung der Zwietracht unter den Kantonen an.

Analog ist der zweite Akt gebaut. Die Parallele wird nicht weiterverfolgt, sondern ein neues Exempel angeführt. Moses, der geistige Führer und Gesetzgeber der Juden, stiftet Frieden wie anschliessend der eidgenössische Gesetzgeber Bruder Klaus³⁹. Sein blosser Appell

³⁸ EBERLE, *Theatergeschichte*, S. 231 (über die Singspieltechnik im allgemeinen).

³⁹ Die Parallele Moses-Klaus schon bei Valentin Boltz und im Sarner Spiel von Zurflüe 1601, hier freilich ohne den Bezug zur Tagsatzung.

an Verwandtschaft und Bruderliebe sowie die Erinnerung an Josephs Versöhnlichkeit genügen, die Zankenden zur Einsicht zu bewegen: ein Akt formaler Autorität, nicht der demokratischen Auseinandersetzung und Überzeugung. Der Schlusschor vereinigt die biblische und die geschichtliche Handlung in einem Danklied, welches die beiden Bilder in einen einzigen Sinnzusammenhang bringt, die Brücke zu den Zuschauern schlägt und Bruder Klaus als Vollstrecker göttlichen Willens erscheinen lässt.

Von einer eigentlich dramatischen Handlung oder der Entwicklung eines Konfliktes kann keine Rede sein; es werden lediglich zwei Situationen (die zerstrittene und die von Klaus geeinigte Eidgenossenschaft) einander kontrastierend gegenübergestellt.

2.2.2. *Das Bürgerspiel (1781)*. Demgegenüber lässt sich für das Bürgerspiel noch mindestens eine Unterredung des Pfarrers Heinrich Imgrund mit dem Einsiedler im Ranft erschliessen, in welcher der Jugendfreund den Heiligen bittet, die verfeindeten Brüder zu versöhnen. Von grösserer Bedeutung ist jedoch eine formale Neuerung: anders als im Schülerspiel folgt nun das Singspiel als Ganzes auf die historische Handlung; es hat sich verselbständigt und erhebt somit – im Gegensatz zur barocken Tradition – nicht mehr den Anspruch auf ständige Spiegelung zweier Welten (der historischen und der biblischen), die beide jederzeit gegenwärtig sind. Vor allem aber wird die biblische durch eine *geschichtliche* Nebenhandlung ersetzt. Aus dem deutenden Ineinander wird so ein erhellendes Nebeneinander. Zudem lässt die Singspielhandlung (die noch der Tradition folgend in «Chöre» aufgeteilt wird, obwohl sich die ursprüngliche Form, vom Schlusschor abgesehen, längst zu einer von einzelnen Sängern getragenen Handlung entwickelt hat) keine einfache allegorische Übertragung mehr zu, wie sie – mit Einschränkungen – im Spiel der Kapuziner noch möglich gewesen war. Entfernte sich schon das Schülerspiel von den jesuitischen Mustern, indem es die reine Allegorie durch eine zugleich allegorische *und* analoge biblische Handlung ersetzte, verzichtet das Bürgerspiel nun auf jede Präfiguration, die als Exemplum verpflichtenden Charakter annehmen könnte; an ihre Stelle tritt eine historische Parallele, die das Spiel als Ganzes auf eine andere Ebene verlegt. Davon wird noch zu sprechen sein.

Bereits im folgenden Jahr übernehmen die Kapuziner dann diese Technik für ihre eigenen Spiele⁴⁰.

Dreifach sind die Neuerungen des Bürgerspiels gegenüber dem Kapuzinerspiel:

1. die biblische Allegorie wird durch eine historische, thematisch nur noch lose mit der Haupthandlung verbundene Parallele ersetzt;
2. folgerichtig wird das Singspiel als Ganzes im Anschluss an das geschichtliche Spiel aufgeführt, steht also für sich selber;
3. ist damit ein Wechsel der Trägerschaft verbunden.

Es ist nun noch nach den Zusammenhängen zwischen den drei Tatbeständen zu fragen.

Das Thema der römischen Republik spielt in der schweizerischen Literatur wie in der mit ihr eng verbundenen chronikalischen Tradition eine bedeutende Rolle. Seit dem Weissen Buch von Sarnen nehmen die Unterwaldner für sich in Anspruch, Abkömmlinge eingewanderter Römer zu sein, wie die Schwyzer von Schweden, die Urner über Rom von Hunnen und Goten aus Cithia (Skythia) abstammen sollen. Petermann Etterlin, Glarean, Ägidius Tschudi, Josias Simler greifen diese Überlieferung auf, und über Etterlin gelangt sie ins Urner Tellenspiel⁴¹. Dahinter ist zweifellos nicht nur – wie die bekannten Beispiele der Äneas- oder der Lemanus-Sage vermuten liessen – das Bedürfnis nach «Einbettung ins Universum⁴²», nach historischer Kontinuität als Legitimierung der eigenen Herkunft zu sehen, sondern mindestens in gleichem Masse der Wunsch, die republikanische Staatsform der Eidgenossenschaft mit der mächtigen römischen Republik in Verbindung zu bringen. Immer wieder wird in den genannten Chroniken und Dramen Rom als die «erste Republik» bezeichnet, immer wieder die eidgenössische Befreiung mit dem Tyrannensturz in Rom verglichen, werden eidgenössische Tugend und römische Virtus aufeinander bezogen. Das «Spiel von den alten und jungen Eidgenossen» zitiert Mutius Scävola, Scipio Africanus und Horatio Cocles als Zeugen herbei, das Urner Tellen-

⁴⁰ Siehe die Periochen bei JANN, *Geschichte des Kollegiums*, S. 122–154.

⁴¹ Siehe MAX WEHRLI, QW III, 2/1, S. 73f.

⁴² CHRIST-KUTTER, *Spiel*, S. 42.

spiel spiegelt in Anlehnung an Etterlin die Vertreibung der Vögte an der Erzählung von Lucretia und Brutus. Ähnlich verfährt Bullinger in seiner humanistisch-patriotischen «Lucretia⁴³», nur dass hier die Blickrichtung umgekehrt ist, und in den 1630er Jahren nimmt Wolfgang Rot das Thema wieder auf. Im 18. Jahrhundert greifen Bodmer und Ambühl (1792⁴⁴) auf diese Vorstellungen zurück, nun aber als bewusste Erneuerung und Wiederbelebung einer verschütteten Tradition. Denn im 17. und zu Beginn des 18. Jahrhunderts hatte das schweizerische Theater andere Wege eingeschlagen. In Zürich brachte nach einer kurzen Blüte des humanistischen und zugleich noch immer stark patriotisch geprägten Theaters das Verdikt des Antistes Breitinger⁴⁵ das Theaterleben völlig zum Erliegen. Von Zürich aus breitete sich die Ächtung des Theaters rasch über alle reformierten Kantone aus, nachdem bereits 1617 in Genf ein ähnliches Verbot erfolgt war. In der Innerschweiz hatten die Jesuiten die historischen Stoffe zugunsten religiöser vernachlässigt.

Aus dem ganzen 17. Jahrhundert sind nur sieben Römerdramen der Ordensbühnen bekannt, wovon nicht weniger als drei den Philosophen Boethius zum Gegenstand haben, je eines Hannibal, Valerian und den abtrünnigen Christen Julianus Apostata; dazu kommt Gretzers Bearbeitung des 5. Buchs der Äneis⁴⁶. Zu Beginn des 18. Jahrhunderts zeichnet sich insofern eine Wandlung ab, als wieder vermehrt Römerdramen aufgeführt werden, jedoch bis 1750 fast ausschliesslich Stoffe aus der Kaiserzeit. Dann aber setzt auf einmal das Interesse für die römische Republik wieder ein. Von insgesamt dreissig Römerdramen der geistlichen Bühnen aus der Zeit zwischen 1500 und 1800 sind nur sechs (davon drei über Titus Manlius) bis 1750 aufgeführt worden, alle andern in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts. Abgesehen von den Punischen Kriegen (viermal

⁴³ Text: HEINRICH BULLINGER/HANS SACHS, *Lucretia-Dramen*. Leipzig 1973 (BI-Textausgaben).

⁴⁴ Zu Bodmer s. S. (18)

⁴⁵ JOHANN JAKOB BREITINGER, *Bedencken Von Comoedien oder Spilen. Gestelt zu dienst und gefallen einer Jungen Burgerschaft von Edlen und Geschlechtern der uralten lobl. Statt Zürich*. Zürich 1624.

⁴⁶ Zusammenstellung nach den Listen bei BÜSSER, *Römerdramen*.

Hannibal, zweimal Publius Cornelius Scipio, einmal Hasdrubal) gilt das Interesse vor allem Brutus (fünfmal), Pompejus (zweimal) und Cäsar (zweimal) – also Stoffen, die entweder mit der Sicherheit des Staates zu tun haben oder in denen sich das Problem Republik/Diktatur manifestiert. Ob das auffällige Interesse darauf zurückzuführen ist, dass man das Problem der republikanischen Staatsform als aktuell und bedrängend empfand, sich aber scheute, es direkt auf die eidgenössischen Verhältnisse bezogen aufzugreifen, muss vorläufig dahingestellt bleiben. Einen Hinweis in dieser Richtung böte das Argumentum eines Brutus-Spiels aus Pruntrut von 1767:

Nur jene Staaten allein kann man beglückt nennen, in denen Lieb und Eifer für das gemeine Beste herrscht, wo aber der Eigennutz zum Nachtheil des allgemeinen Wesens den Meister spielt, wer weiss nicht, welche grosse Schäden durch ihn auf ganze Länder ausgegossen werden⁴⁷.

Auf dem bürgerlichen Theater der Innerschweiz wurden Stoffe aus der Republik viermal im 16. Jahrhundert und dann erst wieder in Stans 1781 aufgegriffen, solche aus der Kaiserzeit sporadisch vom 16. bis ins 18. Jahrhundert, wenn auch in so grossen Abständen und mit so unterschiedlicher Themenstellung, dass keine Tradition entstehen konnte.

Erstmals seit beinahe zweihundert Jahren nimmt also das bürgerliche Theater mit dem Coriolan-Singspiel einen der seit 1750 von den Ordensbühnen bevorzugten Stoffe auf; statt ihn jedoch wie jene isoliert zu behandeln, lässt es ihn auf ein thematisch verwandtes Spiel aus der einheimischen Geschichte folgen und stellt somit erneut die im 16. Jahrhundert oft aufgeworfene Frage nach den Beziehungen zwischen der römischen Republik (der Republik schlechthin) und dem eidgenössischen Staatswesen, freilich, wie sich zeigen wird, mit entscheidend veränderter Akzentsetzung.

Dass hinter der Kombination der beiden Stoffe ein bewusster politischer Wille steht, wird aus dem «Beschluss» deutlich. Der «Genius der Freiheit» und der «Genius der Eidgenossenschaft» stimmen einen Jubelgesang an, in den der Chor (wohl die Spielgemeinde, möglicherweise zusammen mit den Zuschauern, die den Text ja vor Augen hatten) einfällt. Dieser Schluss verweist über die Realität des

⁴⁷ Zit. bei BÜSSER, *Römerdramen*, S. 24.

Spiels hinaus in einen mythisch-allegorischen Raum der Feier und lässt ihn in ein Bekenntnis zur Einheit und zur göttlich inspirierten Bruderliebe ausmünden. Ausdrücklich wird Niklaus über die «Helden von Athen» (!) gestellt, die eigene Vergangenheit also höher bewertet als das antike Vor-Bild und durch die Spiegelung gleichzeitig in denselben Rang der Verbindlichkeit und Idealität erhoben.

Die Aufführung endet als *Festspiel*, wie ja schon die «Vorerinnerung» ausdrücklich auf das Dankfest zu Ehren des «vielseligen Mannes» hinweist. Zudem findet die Aufführung nicht mehr zu den traditionellen Spielzeiten statt, sondern zum Jubiläum eines denkwürdigen Ereignisses, das heisst: primär ist nicht das Spiel, sondern sein Anlass. Und das zentrale Ereignis wird, ebenfalls im Unterschied zu den Spielen des 16. Jahrhunderts, nicht als Folge von Begebenheiten, sondern isoliert, beinahe als «lebendes Bild» vorgeführt. Im schweizerischen Festspiel, wie es im 19. und 20. Jahrhundert bis zum Exzess ausgestaltet wird, feiert die Bürgerschaft sich selber; es ist, trotz des meist historischen Inhalts, eine Manifestation, die keiner Herleitung bedarf. Dass mit der Aufführung von 1781 die Bürgerschaft in den Vordergrund drängt, wird durch die Tatsache erhärtet, dass die Kapuziner ihr ursprünglich gleichfalls für das eigentliche Gedenkjahr des Stanser Verkommnisses geplantes Spiel auf bürgerlichen Druck hin um ein Jahr vorverlegten⁴⁸.

3. Theater und Publikum um 1780

Dass der Bruder-Klaus-Stoff um 1780 wieder aufgegriffen wurde, hängt unter anderem mit dem neu erwachten Interesse an schweizerischer Geschichte, Landeskunde und Biographie zusammen. 1734 wurde Ägidius Tschudis Schweizerchronik erstmals gedruckt, und seit der Mitte des Jahrhunderts setzte eine systematische Sammeltätigkeit von Gelehrten und Laien ein. Indem man an bestimmte Tendenzen der Vergangenheit anknüpfte, versuchte man der Gegenwart neue Impulse zu verleihen. Einen wichtigen Markstein dieser seit 1725 herausbildenden Helvetischen Bewegung bildeten die

⁴⁸ JANN, *Geschichte des Kollegiums*, S. 69f.

«Patriotischen Träume eines Eidgenossen von einem Mittel, die veraltete Eidgenossenschaft zu verjüngen» von Franz Urs von Balthasar (geschrieben 1744, 1758 durch Isaak Iselin veröffentlicht). Ausser einer durchgreifenden Reform der gesellschaftlichen Strukturen forderte Balthasar die Eindämmung des schrankenlosen Partikularismus zugunsten gesamteidgenössischer Institutionen und eines schweizerischen Staatsbewusstseins. Wenn auch Balthasars Anregungen mehr als wahrhaft patriotische Gedanken gefeiert denn ernsthaft in Erwägung gezogen wurden, waren sie doch mittelbar Anlass zur Gründung der Helvetischen Gesellschaft (1761/62), deren Satzung bestimmte:

Die Gesellschaft soll zum einzigen Zweck und Gegenstand haben, Freundschaft und Liebe, Verbindung und Eintracht unter den Eidgenossen zu stiften und zu erhalten; die Triebe zu schönen, guten und edeln Taten auszubreiten und Friede, Freyheit und Tugend durch die Freunde des Vaterlandes auf künftige Alter und Zeiten fortzupflanzen⁴⁹.

An den jährlichen Versammlungen war es jedem Mitglied freigestellt,

etwas abzulesen, das dem gemeinnützigen Zwecke der Gesellschaft angemessen sey; doch wünschte man vorzüglich, es möchten theils wichtige Themata aus unsern vaterländischen Rechten und Geschichte, theils Lobreden auf verstorbene verdiente Helvetische Männer, sie seyen gleich Staatsmänner, Gelehrte, Künstler, oder sonst wackere, redliche Bürger gewesen, die sich auf besondere Weise ausgezeichnet, als würdige Gegenstände zu dergleichen freiwilligen Vorlesungen ausgewählt werden⁵⁰.

In Zürich veröffentlichte Johann Jakob Bodmer 1775 anonym seine «Schweizerischen Schauspiele⁵¹», räsonnierende Lesedramen, in denen er, mehr langfädig argumentierend als dramatisch überzeugend, für eine römisch-republikanisch verstandene Idee des eidgenössischen Staates warb. Vorangegangen waren Römerdramen, die gleichfalls einen auf Zucht, Ordnung und Opferbereitschaft gegründeten Staat propagierten. Leider waren die literarischen Quali-

⁴⁹ *Verfassung und Gesetze der Helvetischen Gesellschaft. Nebst einem Verzeichnis der Mitglieder.* O. O. 1787. S. 3.

⁵⁰ *Verfassung*, S. 9.

⁵¹ «Wilhelm Tell; oder: der gefährliche Schuss» / «Gesslers Tod; oder: das erlegte Raubtier» / «Der alte Heinrich von Melchthal; oder: die ausgetretenen Augen».

täten der Stücke nicht dazu angetan, Begeisterung für Bodmers Ideen zu wecken; immerhin bereiteten sie den Boden für die wirkungsvolleren Dramen Zimmermanns und Ambühls und regten die Helvetische Bewegung zu Diskussionen an.

Äusserer Ausdruck des neuen Verhältnisses zur eigenen Geschichte und Voraussetzung für eine breitere Wirkung war die Reform der bisher einseitig auf klassische Bildung ausgerichteten Schule. 1771 erliess der Luzerner Rat eine neue Schulordnung, nach der fortan die deutsche Sprache, die allgemeine und die vaterländische Geschichte im Mittelpunkt des Unterrichts zu stehen hatten.

In mehrfacher Hinsicht war demnach der Boden für eine Wiederaufnahme der Diskussion um die republikanische Staatsform vorbereitet. Dazu kam ein weitverbreitetes Bedürfnis nach neuen Theaterformen. Namentlich in Luzern machte sich eine gewisse Übersättigung durch die Heiligen- und Märtyrerspiele der Jesuiten bemerkbar. Auf verschiedenartigste Weise kam die alte Spielfreude der Bürger wieder zum Vorschein. Schon 1738 wurde eine geheime studentische Spielgesellschaft ausgehoben, weil sie eine selbstverfasste «unanständige» deutsche Komödie gespielt hatte. 1741 wurde ein «Hochobrigkeitliches Theater» über der Sakristei der Jesuitenkirche eröffnet, und 1746 wehrte sich der Jesuitenrektor Pfyffer bereits vergeblich gegen die Aufführung einer französischen Komödie durch Bürger auf diesem Theater⁵². Ab 1761 versuchten sich auch die Jesuiten den neuen Strömungen anzupassen und führten nun neben antikisierenden Heldenspielen vorwiegend Werke der französischen Jesuitenklassiker auf. 1768 befahl der Luzerner Rat, Komödien seien in Zukunft in deutscher Sprache aufzuführen, und wenig später erhielt das historische Drama – im Zusammenhang mit den erwähnten Schulreformen und der Aufhebung des Jesuitenordens im Jahre 1773 – seinen festen Platz im Luzerner Spielplan. Die Themen waren dieselben wie in früheren Jahrhunderten: die Bundesgründung, die grossen Schlachten und Siege der Eidgenossen sowie Ereignisse aus der lokalen Geschichte. Neben Franz Regis Crauer (1739–1806) ist unter den Autoren besonders Josef Ignaz Zimmermann (1737–1797)

⁵² JOSEF NADLER, *Literaturgeschichte der deutschen Schweiz*. Leipzig 1932. S. 246f.

bemerkenswert, wie jener von den Jesuiten erzogen, Ordensmitglied und Professor an der Kantonsschule Luzern⁵³.

Obwohl wie das Stanser Bürgerspiel zur Jubiläumsfeier des Stanser Verkommnisses geschrieben, handelt es sich bei Zimmermanns «Niklaus von Flüe» keineswegs um ein Festspiel, vielmehr um ein vollständiges fünftaktiges Drama, dessen Absicht geschichtliche Information, nicht patriotische Erhebung ist. Bei aller dramatischen Unbeholfenheit und Langatmigkeit besticht das Bemühen um Objektivität. Zwar lässt auch Zimmermann den religiös-legendenhaften Aspekt beiseite und drängt die Handlung auf eine äusserst kurze Zeitspanne zusammen, doch schafft er durch die Verknüpfung der Stanser Tagsatzung mit einem geplanten Überfall von Entlebucher Freischärlern auf die Stadt Luzern, der durch die Wirkung des Eremiten auf dessen Anführer vereitelt wird, und durch die ausführliche (freilich manchmal fast unerträglich weitschweifige) Darlegung der verschiedenen Standpunkte ein breites realistisches Zeitgemälde; wenn auch die Schultradition auf jeder Seite spürbar bleibt, kommen immerhin Probleme zur Sprache, die aufzugreifen in dem patri-zischen Luzern noch immer ein gewisses Wagnis bedeutete: das Verhältnis zwischen Stadt und Land, Patriziat und Demokratie, die verderbliche Wirkung regionaler Egoismen und die Notwendigkeit einer sie überwindenden eidgenössischen Politik.

Die allmähliche Abwendung von der jesuitischen Tradition zeigt sich nicht zuletzt darin, dass bei den herbstlichen Schulaufführungen mehr und mehr Bürger die zentralen Rollen übernehmen, «bis sie das ganze Bühnenwesen wieder beherrschen⁵⁴». Im Lauf des 18. Jahrhunderts entstehen zudem in den meisten innerschweizerischen Kan-

⁵³ Von Crauer stammen u. a.: «Berchtold, Herzog von Zähringen» (1778), «Kaiser Albrechts Tod» (1780), «Oberst Pfyffer» (1783), «Die Grafen von Toggenburg» (1784), «Die Mordnacht von Luzern» (1787), «Julia Alpinula, ein helvetisches Nationaltrauerspiel» (1792, s. dazu Nadler, Literaturgeschichte, S. 251) – meist Familientragödien und Ritterspiele (Einfluss des «Götz von Berlichingen»). Zimmermanns Stücke, kunstloser in der Anlage, ergänzen diejenigen Crauers zu einem Panorama der Schweizergeschichte: «Wilhelm Tell» (1777), «Petermann von Gundoldingen oder die Sempacher-schlacht» (1779), «Niklaus von Flüe oder die gerettete Eidgenossenschaft» (1781), «Erlachs Tod» (1790).

⁵⁴ EBERLE, *Theatergeschichte*, S. 205.

tonen besondere, auch räumlich von der Schule getrennte Bürgertheater⁵⁵. Es wäre jedoch verfehlt, in diesem Umstand eine Wiederbelebung der «Gesinnungsgemeinschaft⁵⁶» von Spielern und Zuschauern zu sehen. Zu sehr klafften postuliertes Idealbild und Realität, Theaterstoff und Wirklichkeit auseinander, als dass dem Volkstheater wiederum die Funktion eines politischen Forums zugekommen wäre. Zwischen den Bestrebungen der Helvetischen Gesellschaft, der stillschweigend vorausgesetzten «bonne volonté de tous», und der tatsächlichen Situation bestand ein schreiender Gegensatz. Ein Geflecht von Spannungen und Gegensätzen durchzog den nur noch lose zusammenhängenden Staatenbund: Obrigkeit gegen Bürger, Stadt gegen Land, Katholiken gegen Protestanten. Manche von ihnen überlagerten und verstärkten sich gegenseitig, wie zum Beispiel der noch immer fortbestehende konfessionelle Gegensatz und das wirtschaftliche Gefälle zwischen der Innerschweiz und den reformierten Kantonen. Eine offene Diskussion hätte zu unabsehbaren Konsequenzen führen können, und daran war den Inhabern der Macht, dem sich immer exklusiver gebärdenden städtischen Patriziat und den herrschenden Familien in den ehemals demokratischen Kantonen, die den Staat «als Familieneigentum, als eine Art Nutzungsgut⁵⁷» betrachteten, nichts gelegen. Im Gegenteil versuchte man mit allen möglichen Mitteln auch die bescheidenste Erneuerung zu verhindern. Neubürger wurden keine mehr aufgenommen und jegliche Kritik an der Obrigkeit schwer geahndet, mit Gefängnis, Landesverweisung, Verschickung auf Galeeren oder gar Hinrichtung; Terrorjustiz, Käuflichkeit der Ämter und Erpressung waren üblicher politischer Brauch⁵⁸.

⁵⁵ Erste Saalbühne in Stans 1725 (eröffnet mit dem Bruder-Klaus-Spiel des Franz Josef Achermann. Inhaltsangabe: Eberle, Theatergeschichte, S. 182f.); erste Bürgeraufführung in Zug 1740, feste Bühne seit 1782; Wiederbelebung der bürgerlichen Fastnachtsspiele in Schwyz; s. EBERLE, *Theatergeschichte*, S. 162, 181.

⁵⁶ SIDLER, *Wechselwirkungen*, S. 187.

⁵⁷ WERNER NINCK, *Vom Staatenbund zum Bundesstaat. Das Erwachen des deutsch-schweizerischen Nationalgeistes im achtzehnten Jahrhundert bis zur Gründung der Helvetischen Gesellschaft im Jahre 1761*. Diss. Zürich, München 1922, S. 5f.

⁵⁸ Siehe ERNST TRÖSCH, *Die helvetische Revolution im Lichte der deutsch-*

Die Tagsatzung als einzige gesamteidgenössische Instanz war zum Fossil erstarrt. Von den Toggenburgerkriegen bis zum Ende der Alten Eidgenossenschaft kam ein einziger Beschluss von einiger Tragweite zustande, und er betraf bezeichnenderweise die Erneuerung des Soldbündnisses mit Frankreich (1777). Auch die separaten Zusammenkünfte der konfessionellen Gruppen blieben in leerem Formelkram stecken. Ein eidgenössisches Staatsbewusstsein bestand nicht mehr, auch wenn es noch so oft in pathetischen Proklamationen beschworen wurde⁵⁹. Fast symbolisch erhob sich am Hof des französischen Gesandten in Solothurn ein Thronsessel, und aus den öffentlichen Brunnen der Stadt floss an hohen Festtagen – französischen, nicht schweizerischen! – Wein statt Wasser. Gemeinschaftswerke wie die Linthkorrektur blieben unausgeführt, obwohl Pläne vorhanden waren, weil man sich über die Verteilung der Kosten nicht zu einigen vermochte⁶⁰.

Andererseits erlebte die Schweiz, namentlich die Ostschweiz mit den Zentren Zürich, Winterthur und St. Gallen, in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts ihren ersten grossen wirtschaftlichen Aufschwung. Statt sich jedoch den neuen Verhältnissen anzupassen, versuchten die Zünfte durch Schutzbestimmungen und Abwehrmassnahmen gegenüber den technischen Neuerungen, die Hauptstädte durch rigorose Markt- und Wettbewerbsbeschränkungen die Entwicklung zu bremsen⁶¹. Die gegenläufigen Bewegungen in Politik und Wirtschaft erwecken, so Ernst Trösch,

den Eindruck einer stets sich steigernden Expansionskraft von Dämpfen in einer alten Maschine, die niemand mehr zu reparieren vermag und an der man zum Überfluss mit ängstlicher Sorgfalt alle Ventile schliesst⁶².

schweizerischen Dichtung. Leipzig 1911 (Unters. z. neueren Sprach- und Literaturgeschichte, N.F. X), S. 11f.

⁵⁹ Siehe z. B. den sogenannten Trücklibund.

⁶⁰ Siehe HEINRICH FLACH, *Die Bestrebungen der Helvetischen Gesellschaft des XVIII. Jahrhunderts. Eine nationale Bewegung*. Zürich 1916 (Schriften für Schweizer Art und Kunst, Nr. 36/37).

⁶¹ Siehe LEO WEISZ, *Studien zur Handels- und Industriegeschichte der Schweiz*. Bd. 1. Zürich 1938, S. 131–155, 165–169, 171–187.

In dieser Krisensituation beginnt sich in der schweizerischen Literatur ein Topos herauszubilden, der bis zum Zusammenbruch der Alten Eidgenossenschaft und darüber hinaus nicht wieder verschwindet: die neu entdeckte, als archaisch und gewaltig empfundene und emphatisch gepriesene Naturschönheit wird in Beziehung gesetzt zu einer ebenso archaischen, wenn auch ins Idyllische gewendeten Einfachheit und Natürlichkeit der Sitten, deren Ursprung aus einer nicht näher umschriebenen «Freiheit» idealistischen, ja mythischen Charakters hergeleitet wird.

Die Ungebundenheit, die anarchische Lebensweise, die grenzenlose Beschaulichkeit und Trägheit der Gebirgsbevölkerung jener Zeit sind bezeugt⁶³, und es besteht kein Zweifel, dass die Alpenreisenden des 18. Jahrhunderts darin einen wohltuenden Kontrast zu ihrer eigenen überfeinerten städtischen Lebensweise erblickten. Die erhabene Natur, die zum Anlass für die Erhebung der eigenen Seele wird, die Schlichtheit der Sitten und die Natürlichkeit des menschlichen Umgangs beeindruckten die Reisenden bis hin zu den Stürmern und Drängern, die hier das Korrelat ihrer eigenen gipfelstürmenden «Krafft» und ihres ekstatischen Freundschaftskultes zu finden glaubten. So begeistert sie alle sich aber über die schweizerische Gebirgslandschaft und die Lebensweise der Hirten und Sennen äussern⁶⁴, so bestürzt klingen viele Urteile über die politische Verfassung der Eidgenossenschaft. Bei seinem ersten Besuch in der Schweiz weiss sich Heinrich Zschokke vor Begeisterung über die landschaftlichen Schönheiten kaum zu fassen:

Nachdem ich die Landschaften Sachsens, Frankens und Schwabens durchstreift hatte, bis zu den Ufern des Bodensees, stieg, hinter dem breiten Spiegel von diesem, das riesige Gebilde der Alpenkette, mit Eisthürmen und Silberfeldern am Himmel leuchtend, plötzlich vor mir auf. Der Anblick solcher Naturpracht erschütterte mich, wie noch nie Ähnliches. Es blieb mir im

⁶² TRÖSCH, *Helvetische Revolution*, S. 13.

⁶³ Siehe SERGIUS GOLOWIN, *Lustige Eid-Genossen. Aus der phantastischen Geschichte der freien Schweiz*. Zürich 1972, S. 55.

⁶⁴ Siehe FRITZ ERNST, *Wilhelm Tell. Blätter aus seiner Ruhmesgeschichte*. Zürich/Berlin 1936, S. 58–61 u. ö., und: HEDWIG WÄBER: *Die Schweiz des 18. Jahrhunderts im Urteile ausländischer Reisender. Das staatliche Leben*. Diss. Bern 1907, S. 30–33.

stillen Staunen nur ein einziger Gedanke übrig: «Diese Felsenburg der Freiheit! Hat sie keinen Winkel für mich?» – Und als mir, es war der 3. September 1795, bei Schaffhausen, in romantischer Umfassung, der Rheinfall seinen Gruss donnernd entgegenschickte: jauchzt' ich im Freudentaumel laut auf; warf mich bewegt zur Erde; küsste sie, wie Vaterlandsboden; weinte still und flüsterte flehend geheime Wünsche zum Himmel⁶⁵.

Anschliessend bewundert er die Heiterkeit, Reinlichkeit und den «treffenden Mutterwitz und Scharfsinn» der Landleute, meint dann aber, die berühmte Vaterlandsliebe der Schweizer müsse wohl andere Ursachen als diejenige der Griechen und Römer haben, da doch ihre politischen und bürgerlichen Freiheiten geringer seien als jene der Untertanen deutscher Fürsten. «In den Hauptstädten wohnen Herr; auf dem Lande aber Heloten⁶⁶.» Einige Seiten später zieht er folgendes Fazit:

Die Schweiz stand da, ein verdorrtes, politisches Gewächs des Mittelalters, ohne nationale Einheit; ohne gemeinsames Haupt; ohne festen Verband ihrer einzelnen kleinen Staaten; ohne Eintracht der Regierungen mit den Regierten; – das Ganze ein planlos zusammengestelltes Gemenge kleiner Städte, Abteien und Ländchen, die gegeneinander in spießbürgerlicher Majestät eifersüchtelten⁶⁷.

Auch in Goethes «Briefen aus der Schweiz» wird hinter der erhaben-idyllischen Kulisse die Agonie eines erstarrten Staatswesens sichtbar, dem bei dem zweifellos bald zu erwartenden Zusammenbruch keine Träne nachzuweinen sei. Unter der Maske Werthers mokiert er sich über die nicht endenwollenden freiheitlichen Beueuerungen:

Frei wären die Schweizer? frei diese wohlhabenden Bürger in den verschlossenen Städten? frei diese armen Teufel an ihren Klippen und Felsen? Was man dem Menschen nicht alles weiss machen kann! besonders wenn man so ein altes Märchen in Spiritus aufbewahrt. Sie machten sich einmal von einem Tyrannen los und konnten sich in einem Augenblick frei denken; nun erschuf ihnen die liebe Sonne aus dem Aas des Unterdrückers einen Schwarm von kleinen Tyrannen durch eine sonderbare Wiedergeburt; nun erzählen sie das alte Märchen immer fort, man hört bis zum Überdruß: sie hätten sich

⁶⁵ HEINRICH ZSCHOKKE, *Eine Selbstschau*. Aarau 1842, S. 58 (Neuausgabe i. Vorb. in der Reihe «Schweizer Texte»).

⁶⁶ ZSCHOKKE, *Selbstschau*, S. 59.

⁶⁷ ZSCHOKKE, *Selbstschau*, S. 92.

einmal frei gemacht und wären frei geblieben; und nun sitzen sie hinter ihren Mauern, eingefangen von ihren Gewohnheiten und Gesetzen, ihren Fraubasereien und Philistereien, und da draussen auf den Felsen ist's wohl auch der Mühe werth von Freiheit zu reden, wenn man das halbe Jahr vom Schnee wie ein Murmelthier gefangen gehalten wird⁶⁸.

Anders die schweizerischen Literaten. Bereits im frühesten Beispiel der neueren Naturdichtung, Albrecht von Hallers «Alpen», wird ein politisches Idealbild beschworen, das in krassem Gegensatz zur Realität steht. Gleich zu Beginn preist Haller materielle Armut gegenüber der Prachtentfaltung ausländischer Höfe und setzt sie in Verbindung mit «Eintracht» und «Freiheit» – wobei diese beiden Begriffe, erstaunlich bei der sonstigen Akribie Hallers, wenn es etwa um die Beschreibung botanischer oder geologischer Phänomene geht, lediglich genannt, weder hergeleitet noch näher erläutert und damit in den Rang unbezweifelbarer Dogmen erhoben werden. Nach einer Beschreibung der Alpenlandschaft wendet sich Haller dem «klugen Gespräch» der Winterabende zu, streift Wetterkunde und Volkskunst und erteilt dann einem Greis das Wort, der von den alten Schlachten und Heldentaten berichtet:

Bald aber spricht ein Greis, von dessen grauen Haaren
Sein angenehm Gespräch ein höhers Ansehn nimmt,
Die Vorwelt sah ihn schon, die Last von achtzig Jahren
Hat seinen Geist gestärkt und nur den Leib gekrümmt;
Er ist ein Beispiel noch von unsern Helden-Ahnen,
In deren Faust der Blitz und Gott im Herzen war;
Er malt die Schlachten ab, zählt die ersiegten Fahnen,
Bestürmt der Feinde Wall und rühmt die kühnste Schar⁶⁹.

Die Vergangenheit erscheint beinahe präsentisch, als ob einer der alten Recken aus seiner Jugend erzählte. Die tiefgreifende Wandlung der politischen und gesellschaftlichen Verhältnisse wird negiert, und kühn schlägt Haller über zwei Jahrhunderte hinweg eine Brücke und lässt die zuhörende Jugend «mit edler Ungeduld, noch löblicher zu werden» sich erfüllen – als ob die Voraussetzungen dazu in der Eidgenossenschaft des 18. Jahrhunderts noch vorhanden wären. Ein

⁶⁸ W. A., I. Abth., Bd. XIX, S. 197f.

⁶⁹ ALBRECHT VON HALLER, *Die Alpen*. Stuttgart o. J. (Reclam UB 8963/64), V. 281–300 (dieses und die folgenden Zitate).

zweiter Greis setzt, indem er Tell preist, der «mit kühnem Mut das harte Joch zertreten», jenes Joch, «das heute noch Europens Hälfte trägt», Monarchie und Unfreiheit, Eidgenossenschaft und Freiheit als Synonyme, und endet mit der Beteuerung, dass

. . . Eintracht, Treu und Mut, mit unzertrennten Kräften
An eine kleine Macht des Glückes Flügel heften.

Anscheinend blind für die Realität, nennt Haller eben jene Tugenden, die im politischen Leben der Zeit so völlig fehlten. Zugleich vollzieht sich an dieser Stelle ein Wechsel der Szenerie. Sind vorher und nachher (eine Anmerkung zu Vers 221 weist ausdrücklich darauf hin) die Berner Alpen der Schauplatz, so hier das Gebiet, «wo Gotthards Haupt die Wolken übersteiget»: «Tell's Country», die örtliche und ideelle Heimat des schweizerischen Mythos. An dem Punkt, wo eine politische Diskussion über die Diskrepanz von Ideal und Wirklichkeit, Vergangenheit und Gegenwart einzusetzen hätte, benützt Haller das historische Symbol in unhistorischer Funktion, um die bestehenden Gegensätze in einem Höheren aufzuheben. Zur zeitlichen Identifikation von Vergangenheit und Gegenwart kommt die räumliche: die Nennung der Lokalität reicht aus, um eine ganze Kette von Symbolen heraufzubeschwören, und die Natur selber bekommt ihre Rolle im grossen mythischen Spiel der Freiheit zugewiesen. Die letzte und höchste Ausprägung – freilich nun philosophisch-idealistisch umgebogen – erhält die Wechselbürgschaft von Natur und Geschichte dann in der Rütliszene von Schillers «Tell», die das säkulare geschichtliche Ereignis der Befreiung mit einem unerhörten Ereignis in der Natur (dem Mondregenbogen) einleitet und im symbolischen Sonnenaufgang am Ende der Szene gipfeln lässt.

Am Schluss von Hallers Gedicht ertönt das Lob dessen, «der seinen Zustand liebt und niemals wünscht zu bessern⁷⁰!». Der Ruf nach Perpetuierung eines archaischen Zustandes der Armut, der Genügsamkeit und Beschränktheit findet sich immer wieder in der Literatur des 18. Jahrhunderts. Dabei ging es nicht darum, die Lebensweise der Gebirgsbevölkerung als verpflichtendes Muster dar-

⁷⁰ HALLER, *Alpen*, V. 489.

⁷¹ GOLOWIN, *Eidgenossen*, S. 135.

zustellen; vielmehr setzten gerade zu jener Zeit die Behörden alles daran, die Bergler zu domestizieren und damit einen steten Quell der Unruhe auszuschalten⁷¹. Hinter dem Idyll steht nicht ein reales Gegenbild, sondern ein abstraktes, lediglich aus pädagogisch-taktischen Rücksichten lokal und ständisch situiertes Idealbild, wie es ähnlich Salomon Gessner vor Augen stand, als er in der Vorrede zu seinen Idyllen schrieb:

Diese Dichtungs-Art bekömmt daher einen besonderen Vortheil, wenn man die Scenen in ein entferntes Welt-Alter setzt; sie erhalten dadurch einen höhern Grad der Wahrscheinlichkeit, weil sie fyr unsre Zeiten nicht passen, wo der Landmann mit saurer Arbeit unterthaenig seinem Fyrsten und den Staedten den Überfluss liefern muss, und Underdrykung und Armuth ihn ungesittet und scheu und niedertraechtig gemacht haben⁷².

Wie Gessner dient Haller die Idylle als Folie, um gegen die französische Mode des Berner Patriziates, seine unnatürliche Lebensweise und seinen geistigen und gesellschaftlichen Terror zu Felde zu ziehen, ihm – noch weniger deutlich und weniger direkt als in den später entstandenen Satiren⁷³ – einen Spiegel vorzuhalten.

Dazu kommt ein weiterer Aspekt, der, obwohl auch in Hallers Dichtung enthalten, an Lavaters «Schweizerliedern» dargelegt werden soll. Unter all den feurigen Bekenntnissen zur Eidgenossenschaft, zur «Freiheit», zu den Taten der Väter nehmen sie schon deswegen eine Sonderstellung ein, weil sie nicht lediglich als Ausdruck privater Empfindungen, sondern im Auftrag der Helvetischen Gesellschaft verfasst wurden⁷⁴ und eine heute kaum mehr verständliche Resonanz fanden. Auf historische Lieder, die die grossen Ereignisse der Schweizergeschichte von der Bundesgründung bis zum Schwabenkrieg besingen (spätere Ereignisse fehlen bezeichnenderweise!), folgen patriotische, die ein zugleich heldisches und idyllisches Ideal entwerfen.

⁷² SALOMON GESSNER, *Sämtliche Schriften*. Hrsg. v. MARTIN BIRCHER. Zürich 1972, S. IX f. (Nachdr. der Ausg. 1762).

⁷³ «Der Mann nach der Welt» und «Die verdorbenen Sitten», in: *Albrecht von Hallers Gedichte*. Hrsg. v. LUDWIG HIRZEL. Bd. 2, Frauenfeld/Leipzig 1917, S. 86–98, 102–108.

⁷⁴ MARTIN VON PLANTA, *Vorschlag, die Denckungs-Art des gemeinen Volks durch Lieder zu verbessern*. In: *Verhandlungen der Helvetischen Gesellschaft* 1766, S. 83–92.

Einerseits wird die Unabhängigkeit der Schweiz von ausländischen Mächten gefeiert:

Wenn uns ein Fürst beherrschen will,
So sprudelt unser Blut!
Doch alle Fürsten bleiben still,
Und fürchten unsern Muth;
Und lassen uns mit Frieden gehn,
So lang sie uns in Waffen sehn, –
So dapper und so stark⁷⁵.

andererseits politische Abstinenz als höchste Tugend gepriesen:

Wenn Europens Völker kriegen,
Singen wir von alten Siegen,
Sehen im Gefühl der Ruh
Ihren Blutgefechten zu,
Weiden selbsterzogene Herden,
Pflügen sicher eigne Erden,
Essen froh, nach altem Schrot,
Käse, Milch und Roggenbrod⁷⁶.

Ausgespart bleibt die politische Realität. Das Personalpronomen «wir» umfasst in einem mythischen Bund die Mitglieder der Helvetischen Gesellschaft, die Lavaters Lieder noch in den achtziger Jahren mit ehrlicher Begeisterung sangen⁷⁷, die gegenwärtige Eidgenossenschaft und die Ahnen der Vorzeit; die Wirklichkeit wird gleichzeitig in eine ideale Gegenwart und eine idealisierte Vergangenheit stilisiert.

In höchstem Grade peinlich klingt das Selbstlob in Versen wie:

Unser sind der Menschheit Rechte!
Unser ist der Freiheit Glück!
Wir sind glücklich: Schallet, Lieder!
Höchster Herrscher, Dank sey dir!
Wir sind gut und frei, ihr Brüder,
Sagt, wo ist ein Volk wie wir⁷⁸?

⁷⁵ JOHANN CASPAR LAVATER, *Lied für Schweizer, die sich in Waffen üben*. In: J. C. L., *Schweizerlieder*, Bern o. J. (3. Aufl. 1768), S. 303.

⁷⁶ LAVATER: *Gemeineidsgenössisches Lied*, in: *Schweizerlieder*, S. 256.

⁷⁷ Siehe den Bericht von der Jahresversammlung 1782 bei FRITZ ERNST, *Wilhelm Tell*, S. 24f.

⁷⁸ LAVATER, *Lied einer glücklichen Republik*, in: *Schweizerlieder*, S. 286.

Das hohle Pathos der Verse, die hemmungslose, jeden Realbezug überspringende Glorifizierung, aber auch die Popularität der Schweizerlieder, die sich in zahlreichen Auflagen ausdrückte, lassen sich nur als beinahe groteske Kompensation eines unaufhebbaren Mangels verstehen, als Ausdruck der Sehnsucht nach Rückkehr zu den – in nostalgischer Verklärung – scheinbar einfachen und überschaubaren Verhältnissen der Vergangenheit. Bestimmend für Lavaters Lieder wie für Hallers «Alpen» ist ihre integrative Funktion: indem als vorhanden suggeriert wird, was man insgeheim erträumt und erhofft, entsteht ein Eigenstereotyp, das der real nicht bestehenden nationalen Gemeinschaft ermöglichen soll, durch die Orientierung auf einen gemeinsamen Bezugspunkt in einer ahistorisch verstandenen Vergangenheit sich selber zu finden und divergierende Auffassungen innerhalb der Gemeinschaft über konkrete Veränderungen gar nicht erst in Erscheinung treten zu lassen. Alle Bedingungen, die Eugen Lemberg für die Entstehung einer nationalistisch-integrativen Ideologie nennt, sind in diesen Texten erfüllt:

Eine solche Ideologie muss:

- a) auf Grund irgendeines charakteristischen Merkmales ein Gesamtbild der zu integrierenden Gruppe enthalten, das diese Gruppe von ihrer Umgebung abgrenzt,
- b) dieser Gruppe eine Rolle in ihrer Umwelt zuweisen,
- c) die Gruppe mit dem Bewusstsein einer Überlegenheit über diese Umwelt erfüllen,
- d) ein gruppenbezogenes Normensystem, eine Gruppenmoral, entwickeln, die unter Umständen innerhalb der Gruppe ein anderes Verhalten vorschreibt als ausserhalb,
- e) das Gefühl einer Bedrohung von aussen, eine Feindvorstellung erzeugen,
- f) die Einheit der Gruppe als ein lebenswichtiges, gegen Spaltungen sorgsam zu hütendes Gut erscheinen lassen,
- g) der Gruppe die Hingabe ihrer einzelnen Angehörigen verschaffen und diese Angehörigen für ihre Hingabe belohnen⁷⁹.

In dieser Funktion war die Überlieferung der Schweizergeschichte offiziell festgelegt. Namentlich mit der Gestalt Tells wurde in jener Zeit ein wahrer Kult getrieben, und als Gottlieb Emanuel Haller,

⁷⁹ EUGEN LEMBERG, *Nationalismus*. Bd. 2. Reinbek 1964 (rowohlts deutsche enzyklopädie 199), S. 65.

der älteste Sohn Albrecht von Hallers, es 1760 wagte, die Existenz des Befreiers in Frage zu stellen, wurde sein Buch in Altdorf vom Henker öffentlich verbrannt und für die Ergreifung des – vorerst noch unbekanntes – Verfassers eine Belohnung von 500 Talern ausgesetzt⁸⁰. Daneben existierte freilich eine gegenläufige Lesart der Schweizergeschichte. 1653 sangen die aufrührerischen Entlebucher Bauern, die einmal mehr ihre alten Rechte gegen die Vorherrschaft der Stadt geltend machen wollten, «Ein neu Wilhelm Tellen Lied⁸¹», in dessen letzter Strophe auch auf Niklaus von Flüe verwiesen wird, und 1749 berief sich der Berner Revolutionär Samuel Henzi ebenfalls auf den Nationalhelden⁸². Bekanntlich wurde in beiden Fällen die Verletzung der Gruppennorm durch Hinrichtung geahndet.

Die Paralyse des öffentlichen Lebens bewirkte die Flucht in eine glorifizierte Vergangenheit, die Berufung auf alte Ordnungen sollte den Mangel an Erneuerungswillen vertuschen. Daher richtete sich die Aufmerksamkeit weniger auf die politische Organisation des 14. und 15. Jahrhunderts (der «Heldenzeit»), als auf sekundäre Erscheinungen (Wehrwille, Mut, Verantwortungsbewusstsein), wobei geflissentlich übersehen wurde, dass diese löblichen Eigenschaften ihren Ursprung in einer demokratischeren Staatsform und -organisation haben könnten. Die Belastungsproben, denen die Eidgenossenschaft schon damals ausgesetzt war, schienen vergessen. Die Vergangenheit lieferte Vorwände, sich den Forderungen der Gegenwart zu entziehen, und gerade weil das Verlangen nach den alten Tugenden kaum konkrete Ansatzpunkte fand, überschlug es sich in der leeren Formel. Selbst innerhalb der Helvetischen Gesellschaft, die doch einige der vorurteilsfreisten Vertreter des öffentlichen Lebens zu ihren Mitgliedern zählte, konnte man sich allenfalls eine Reform der ständisch-patrizischen Ordnung, keineswegs aber ihre Überwindung und Ablösung vorstellen.

⁸⁰ Siehe OTTO MARCHI, *Schweizer Geschichte für Ketzer oder Die wundersame Entstehung der Eidgenossenschaft*. Zürich 1971, S. 93–102.

⁸¹ LUDWIG TOBLER, *Schweizerische Volkslieder*. Bd. 1, 1882 (Bibliothek älterer Schriftwerke der deutschen Schweiz IV), S. 46–51.

⁸² SAMUEL HENZI, *Grisler ou l'ambition punie*. Geschrieben 1748, gedruckt 1762.

Erst unter diesen Voraussetzungen wird die theater- und kulturgeschichtliche Bedeutung der beiden Bruder-Klaus-Spiele klar. In der aussenpolitisch wenig erfreulichen, innenpolitisch stagnierenden Situation am Ende des 18. Jahrhunderts liess man die grossen Erinnerungen wieder aufleben, erinnerte man sich an die bewegte Zeit, als die de facto immer noch bestehende, jedoch in höchstem Masse gefährdete Ordnung sich allmählich herausbildete. Deswegen bietet sich auch in der Gestalt des Niklaus von Flüe die ideale Integrationsfigur an: als der Vollender und Bewahrer des alten Staatsgebäudes steht er auch für seine politische Notwendigkeit und Nützlichkeit in der Zeit der Krise. Hinter der beinahe als Wunder vorgeführten Einigung auf der Bühne steht letztlich der Wunsch, es möchten in ähnlich wunderbarer Weise die sozialen, politischen und konfessionellen Scheidelinien der Gegenwart verschwinden.

Dem thematischen, formalen und soziologischen Rückgriff auf das Theater des 16. Jahrhunderts fehlt jedoch das entscheidende Kriterium der damaligen Stücke: die lebendige Beziehung zur Gegenwart, die sich bei allem Stolz auf die Errungenschaften der Vorfahren und ausgeprägtem Traditionsbewusstsein nicht scheute, Ideal und Wirklichkeit, Vergangenheit und Gegenwart in dialektische Spannung zu versetzen. Die Heroldsreden des Urner Tellenspiels situieren das im eigentliche Spiel vorgeführte zentrale Ereignis in einen von der Vorzeit bis in die Gegenwart reichenden Traditionszusammenhang, der nach der Reformation sogar erweitert und durch eine moralische Ermahnung vervollständigt werden konnte⁸³. Im «Spiel von den alten und jungen Eidgenossen» verkörpern die Alten ebenso die unmittelbar vorangehende Generation wie Biederkeit, Frömmigkeit und Einigkeit als idealtypische Vorstellungen⁸⁴. In den beiden Stanser Spielen hingegen beschränkt man sich darauf, den Höhepunkt, die Setzung des Schlusssteins im eidgenössischen Staatsgebäude, isoliert vorzustellen. Das Fehlen historischer Zusammenhänge lässt den Akt weniger als geschichtliches Handeln und dialogische Auseinandersetzung erscheinen denn als beinahe mythi-

⁸³ *Urner Tellenspiel*. In: QW III. Abt., Bd. 2/1, S. 62, 93–98.

⁸⁴ Siehe CHRIST-KUTTER, *Spiel* (Einleitung, passim).

schen Vorgang, der auf der Bühne in einer pseudokultischen Handlung nachvollzogen wird.

In den politischen Stücken des 16. Jahrhunderts fand ein lebendiges Staatsbewusstsein das ihm adäquate Medium der Belehrung und Diskussion; nun, zweihundert Jahre später, sollen patriotische Spiele und Gedenkfeiern einem neuen Nationalbewusstsein erst Bahn brechen, ohne dass jedoch dessen Voraussetzungen und Erscheinungsformen mit diskutiert würden. An die Stelle der Diskussion, die unheilbare Brüche zum Vorschein bringen müsste, treten geschichtsmythologische Heilserwartungen zum Zwecke der Verkleisterung. Als Parallele zu den Stanser Spielen ist das Arther Tellspiel von 1783 von Interesse. Der Text ist nichts anderes als eine Bearbeitung des alten «Contrafeth» von 1672. Während aber die Vorlage am zweiten Spieltag die «abnehmende» der «aufsteigenden» Helvetia des ersten Tages kontrastierte und so mit der Feier einen politischen Impuls verband, bricht das neue Spiel mit dem Bund der XIII Orte und einigen Schlussworten von Bruder Klaus ab: offenbar vermochten die nationalen Kohäsionskräfte nur noch Selbstbestätigung, keine kritische Infragestellung mehr zu ertragen.

* * *

Im Festspiel wird das politische Theater zur historischen Vorstellung. Die neue Beziehung des Publikums zu seinem Stoff zeugt von einem gebrochenen Verhältnis zur Geschichte, die nur noch als geronnenes mythisches Bild, nicht mehr als lebendige Tradition und schon gar nicht als politische Forderung erfahren wird. Die allegorische «Freiheit» am Schluss des Bürgerspiels steht weder für reale politische Freiheit noch für die Ideale der Aufklärung, die gerade in den Urkantonen grösstem Misstrauen begegneten⁸⁵; sie ist weit mehr eine unantastbare, der täglichen Bewährung entzogene Glaubenswahrheit als ein politisches Programm. Die Wieder-Holung der Begebenheit zur Jubiläumsfeier betont die mythisch-vertikale Dimen-

⁸⁵ Siehe PAUL KÄLIN, *Die Aufklärung in Uri, Schwyz und Unterwalden im 18. Jahrhundert*. Diss. Freiburg 1945.

sion auf Kosten der prozesshaft-horizontalen; ähnlich wie die christlichen Feste zielt sie auf ewige Gegenwart des einmal Geschehenen, nicht auf seine Aktualisierung.

Bezeichnend für die Trennung von Spiel und Wirklichkeit in den Festspielen ist die Schilderung der «Tell»-Aufführung in Gottfried Kellers «Grünem Heinrich». Zwar vollbringen die durch Verleihung einer tragenden Rolle ausgezeichneten Bürger vor dem Spiel allerlei «freiheitliche Taten», die jedoch nie die Grundintentionen des Spiels zur Bewältigung der Wirklichkeit fruchtbar machen; zwar wird der Tellenschuss als sakrale Handlung vorgeführt:

Als der Tell schoss, schien es ihm fast leid zu tun, dass er nicht seine Kugelbüchse zur Hand hatte und nur einen blinden Theaterschuss absenden konnte. Doch zitterte er wirklich und unwillkürlich, indem er anlegte, so sehr war er von der Ehre durchdrungen, diese geheiligte Handlung darstellen zu dürfen. Und als er dem Tyrannen den zweiten Pfeil drohend unter die Augen hielt, während alles Volk in atemloser Beklemmung zusah, da zitterte seine Hand wieder mit dem Pfeile, er durchbohrte den Gessler mit den Augen und seine Stimme erhob sich einen Augenblick lang mit solcher Gewalt der Leidenschaft, dass Gessler erblasste und ein Schrecken über den ganzen Markt fuhr. Dann verbreitete sich ein frohes Gemurmel, tief tönend, man schüttelte sich die Hände und sagte, der Wirt wäre ein ganzer Mann und solange wir solche hätten, tue es nicht not⁸⁶!

– beim anschliessenden Mittagessen jedoch verteidigt der Darsteller des Tell seine eigenen Interessen mit solcher Vehemenz, dass dem jungen Heinrich Lee «das unverhohlene Verfechten des eigenen Vorteiles» Zweifel an seinen idealistischen Vorstellungen vom Wesen des Staates erweckt. Was für den Moment des Spiels verklärt wurde, macht sich nun, nach der Euphorie der Selbstbestätigung, doppelt schneidend bemerkbar.

Für den Funktionswandel des Volkstheaters symptomatisch ist die Tatsache, dass während des 18. Jahrhunderts in der ganzen Inner-schweiz Saalbühnen entstehen. Verliess einst das geistliche Drama den sakralen Rahmen der Messfeier und den geschlossenen Kirchenraum und nahm, mit immer mehr weltlichen Zügen angereichert, in einzelnen Fällen sogar den Charakter eines bürgerlichen Festes an

⁸⁶ GOTTFRIED KELLER, *Sämtliche Werke*. Hrsg. v. JONAS FRÄNKEL. Bd. 4, Zürich/München 1926, S. 177.

(Luzerner Osterspiele!), so zieht sich nun das bürgerliche Theater, wie anderthalb Jahrhunderte früher das Jesuitentheater in einen vom öffentlichen Leben getrennten Raum zurück und verfällt seinerseits einer säkularisierten Liturgie. (Von den weiterhin bestehenden Freilichtaufführungen wird noch zu sprechen sein.) Damit ging die Brisanz der alten Spiele, die 1592 die Berner Regierung veranlasste, für das Saanenland ein Verbot, neue Spiele zu verfassen «oder Spiele, die aus Bibel und Historien ellbereit gedichtet worden wären, ohne Erlaubniss wieder hervor zu ziehen⁸⁷», auszusprechen, endgültig verloren. Und wenn die Gnädigen Herren von Bern gegen die Schweizergeschichte Johannes von Müllers einwandten, «man müsse den alten Mist (die Siege von Morgarten und Sempach, das französische Pensionenwesen, den waldmannischen Auflauf usw.) nicht aufrühren⁸⁸!», waren von Jubelfeiern keine unbequemen Emotionen zu befürchten.

Trotzdem bleibt die geschichtliche Situation kurz vor dem Zusammenbruch der Alten Eidgenossenschaft aus den Stanser Spielen nicht ganz ausgeklammert. Das Bürgerspiel führt die gefährdete römische Republik und die nicht minder gefährdete Eidgenossenschaft des Jahres 1481 vor und wirft damit indirekt die Frage auf, wie es denn mit der Eidgenossenschaft von 1781 und den in Niklaus von Flüe verkörperten Tugenden bestellt sei. Den Zuschauern muss auch bewusst geworden sein, wie wenig Hoffnungen in beiden Parallelaktionen auf die institutionellen Kräfte gesetzt werden: im Bruder-Klaus-Spiel gelingt es den Tagsatzungsabgeordneten sowenig, die Eidgenossenschaft zu retten wie im «Corioloan» den Abgesandten des Senats. Statt dessen appelliert eine ausserhalb des politischen Geschehens stehende Person an menschliche Gefühle, an Sohnes- und Bruderliebe, und dieser Appell wird nicht etwa reflektiert, sondern bewirkt eine lediglich emotionell motivierte Sinnesänderung. Die familiäre Versöhnung anstelle eines Staatsaktes und die bewusste Ausklammerung historischer Kontinuität manifestieren zugleich die

⁸⁷ KARL VICTOR VON BONSTETTEN, *Briefe über ein schweizerisches Hirtenland*. In: K. v. B., *Schriften*. Hrsg. v. F. v. MATTHISSON, 2. Ausg., Zürich 1824, S. 112.

⁸⁸ Zit. nach EUGEN TEUCHER, *Die schweizerische Aufklärung als Wegbereitung der sozialen Emanzipation, 1712–1789*. Diss. Basel 1935, S. 17.

Hoffnung auf eine ähnlich wunderbare Wendung zum Guten in der Gegenwart wie die Unmöglichkeit, sich eine solche konkret vorzustellen.

Daneben nimmt sich das Spiel der Schüler ziemlich harmlos aus. Die biblische Parallele entspricht gängigen Mustern und verhindert jene Spiegelung, die im Bürgerspiel wenigstens mittelbar die Gegenwart mit einbezieht. Passten sich die Kapuziner, indem sie dem modischen Verlangen nach historischen Stücken nachgaben, lediglich äusserlich den Strömungen der Zeit an, so findet im Bürgerspiel zugleich ihr gesellschaftlicher und geistiger Hintergrund seinen Ausdruck. Vielleicht ist darin auch ein Indiz für das Erlöschen der lebendigen geistlichen Spieltradition am Ende des 18. Jahrhunderts zu sehen. Die Themenwahl der folgenden Jahre lässt eine solche Interpretation mindestens zu: 1782 Winkelried, 1783 Pater Konrad Scheuber⁸⁹ – beides wohlbekannte lokale Stoffe ohne aktuellen Bezug, beide in Anlehnung an die neue bürgerliche Aufführungspraxis gefolgt von einem thematisch verwandten Singspiel, dem jedoch die reduplizierende Wirkung abgeht.

* * *

Die Idee, mit Hilfe von Literatur patriotischen Ideen zum Durchbruch zu verhelfen, scheint am Ende des 18. Jahrhunderts in der Luft zu liegen. 1784 jedenfalls entwickelte Schiller in seiner Mannheimer Rede «Was kann eine gute stehende Schaubühne eigentlich wirken?» seine Konzeption einer Nationalliteratur. Während Goethe der Ansicht war, Nationalliteratur entstehe nur als Höhepunkt einer langen national-kulturellen Entwicklung, schreibt Schiller ihr wie Lavater und die Helvetische Gesellschaft eine integrierende Kraft zu und redet einem Theater das Wort, welches imstande sei, einen «Nationalgeist» des Volkes zu schaffen, das heisst

die Ähnlichkeit und Übereinstimmung seiner Meinungen und Neigungen bei Gegenständen, worüber eine andere Nation anders meint und empfindet. Nur der Schaubühne ist es möglich, diese Übereinstimmung in einem hohen Grad

⁸⁹ Periochen bei JANN, *Geschichte des Kollegiums*, S. 135–143, 144–154.

zu bewirken. (. . .) Wenn in allen unsern Stücken *ein* Hauptzug herrschte, wenn unsre Dichter unter sich einig werden und einen festen Bund zu diesem Endzweck errichten wollten – wenn strenge Auswahl ihre Arbeiten leitete, ihr Pinsel nur Volksgegenständen sich weihte – mit einem Wort, wenn wir es erlebten, eine Nationalbühne zu haben, so würden wir auch eine Nation⁹⁰.

Den «Oberhäuptern und Vormündern des Staats» empfiehlt Schiller das Theater auch gleich als probates Medium,

die Meinungen der Nation über Regierung und Regenten zurechtzuweisen. Die gesetzgebende Macht spräche hier durch fremde Symbolen zu dem Untertan, verantwortete sich gegen seine Klagen, noch ehe sie laut werden, und bestäche seine Zweifelsucht, ohne es zu scheinen⁹¹.

Ähnliche Tendenzen, das Theater als Instrument nationaler Integration einzusetzen, finden sich auch bei den führenden Ästheten und Literaten der Schweiz. Johann Georg Sulzer verbreitet sich in den Artikeln «Politisches Trauerspiel», «Schauspiel» und «Musik» seiner «Allgemeinen Theorie der schönen Künste» ausführlich über die Wünschbarkeit ausladend argumentierender Lesedramen im Sinne Bodmers sowie über die Einführung patriotischer Festtage. Vom institutionalisierten Theater will er derartige Veranstaltungen ausdrücklich unterschieden wissen. Ihr Ziel ist nicht Zerstreuung, sondern Erhebung und patriotische Begeisterung. Zum «Andenken grosser Staatsbegebenheiten», wie zum Beispiel dem Eintritt jedes Kantons in den Bund, sollen regelmässig wiederkehrende Festlichkeiten veranstaltet werden, die als öffentliche Einrichtung zu betrachten und aus allgemeinen Mitteln zu finanzieren wären.

Man stelle sich bey den römischen Säcularfesten das ganze römische Volk, den Herren der halben Welt mit dem Gericht und dem Adel an seiner Spitze, in feyerlichem Aufzuge vor, denn zwey Chöre der edelsten Jünglinge und Jungfrauen, die abwechselnd singen; so wird man begreifen, dass nichts möglich ist, wodurch der wahre patriotische Geist in stärkere Flammen könne gesetzt werden, als hier durch Musik und damit verbundene Poesie geschehen kann⁹².

⁹⁰ FRIEDRICH SCHILLER, *Sämtliche Werke*. Hrsg. v. G. FRICKE und H. GÖPFERT. Bd. 5, 3. Aufl., München 1962, S. 830.

⁹¹ SCHILLER, *Sämtliche Werke*, Bd. 5, S. 829.

⁹² JOHANN GEORGE SULZER, *Allgemeine Theorie der Schönen Künste*. 2. Teil. Leipzig 1773, S. 271.

Sulzer denkt dabei an patriotische Feiern im Freien. Aber trotz des scheinbaren Gegensatzes bewirkt das Freilichttheater dasselbe wie die Aufführung in einem eigens dafür reservierten Saal, nämlich ihre Isolierung vom alltäglichen Leben. Im 16. Jahrhundert wurde auf dem Marktplatz Theater gespielt, also dort, wo sich das Netz der Kommunikation am stärksten verdichtet und wo wie an keinem anderen Ort auch architektonisch die Beziehung zur Gemeinschaft gegeben war. Sulzer plädiert dagegen für ein Freilichttheater, das ausserhalb des dörflichen oder städtischen Weichbildes situiert ist und nur nach einer der inneren Sammlung dienenden Wanderung erreicht werden kann. Die räumliche Entfernung soll zu den Problemen der Gegenwart Distanz schaffen. Dazu kommt, dass sich die Beziehung zur Natur in der Zwischenzeit völlig verändert hat. Das ausgehende Mittelalter kannte Natur zunächst als Objekt, als Widerstand und wertneutralen Aktionsraum; im 18. Jahrhundert wird sie hingegen allmählich zum autonomen, dem Menschen unmittelbar korrespondierenden Subjekt, das völlig zu erfüllen gerade den Verzicht auf zwischenmenschliche Kommunikation fordert. Der isolierten Spielhandlung entspricht die Isolierung des einzelnen Zuschauers, der eine Art Kreuzweg zu absolvieren hat, ehe er in weihevoller (und das heisst: nicht-dialogischer) Stimmung der Kulthandlung folgt⁹³.

Vergleichbare Tendenzen kennzeichnen die Erneuerung alter Volksfeste zu Beginn des 19. Jahrhunderts. Am 17. August 1805 wurde unter begeisterter Anteilnahme des Berner Patriziates und erlauchter Gäste (anwesend waren u. a. Madame de Staël, der Kronprinz von Bayern, Madame Récamier) das erste Unspunnenfest gefeiert – nicht ohne verschiedene Nebenabsichten:

Ideale, politische und wirtschaftliche Bedürfnisse hatten sich bei dieser etwas theatralischen Schaustellung schweizerischen Volkslebens zu einem nicht durchaus einheitlichen Bunde zusammengeschlossen, und es stand der Empfindsamkeit der Zeit nicht gar wohl an, dass sie sich zum Vorspann rein geschäftlicher Interessen hergeben musste. Die Herren von Bern wollten sich nicht nur an naiven Volksaufführungen erfreuen, sondern auch durch gnädige

⁹³ Zahlreiche Materialien bietet KLAUS VONDUNG, *Magie und Manipulation. Ideologischer Kult und politische Religion des Nationalsozialismus*. Göttingen 1971.

Herablassung die Bevölkerung des Oberlandes, das die Verfassung der Helvetik als einen besonderen Kanton von Bern abgetrennt hatte, aufs neue enger an die Stadt ketten. Dazu sollte durch den Reiz der Volkstrachten und Festspiele der Touristenverkehr im Berner Oberland belebt werden⁹⁴.

• Wie die Festspiele lenkten die folkloristisch-konservierenden Hirtenfeste in eine fremd gewordene Vergangenheit ab. So konnte auch Philipp Albert Stapfer, Minister für Künste und Wissenschaften der Helvetischen Republik, sich für die Abschaffung der eben eingeführten Feste der Französischen Revolution und die Erneuerung der alt-hergebrachten Volksfeste aussprechen mit der Begründung, dass jenen «die Patina der Zeit fehlt. Kein mystischer Umzug umgibt sie mit seinem feenhaften Zauber⁹⁵». Er brauchte nicht zu befürchten, damit Widerstandskräfte gegen die französische Oberherrschaft zu mobilisieren.

Wurden die 1815 auf ähnlich künstliche Weise restaurierten politischen Einrichtungen nach 1830 und besonders 1848 gezwungenermassen den neuen Lebensumständen angepasst, gewann das historische Spiel nie mehr seine einstige Offenheit zurück. Die ausserparlamentarische politische Diskussion hatte im frühen 19. Jahrhundert ein neues Forum gesucht und (wenigstens bis 1848) in den Schützenfesten auch gefunden. In den immer zahlreicheren und aufwendigeren Festspielen hingegen feierte ein in neuem Selbstbewusstsein erstarktes Bürgertum sich selber. Das moderne Festspiel, wie es sich seit der 500-Jahr-Feier der Schlacht von Sempach darbietet⁹⁶, bleibt statisch und vergangenheitsbezogen. Zwar wurde Gottfried Kellers Vision eines monumentalen, feierlich getragenen oratorienhaften Nationalspiels, das er alle fünf Jahre als Ausdruck eines gefestigten patriotischen Bewusstseins aufgeführt zu sehen wünschte⁹⁷, in dieser Form nie verwirklicht. Dennoch haben sich seine Anregungen in der Choreographie der schweizerischen Festspiele nieder-

⁹⁴ EMIL ERMATINGER, *Dichtung und Geistesleben der deutschen Schweiz*. München 1933, S. 548.

⁹⁵ Zit. nach STADLER, *Landschaftstheater*, S. 164.

⁹⁶ Bericht über den Ablauf bei HODEL, *Volkstheater*, S. 47–49.

⁹⁷ GOTTFRIED KELLER, *Am Mythenstein*. In: G. K., *Sämtliche Werke*, Bd. XXII, S. 121–157, bes. 141–157.

geschlagen. Einzelne Bilder werden aneinandergereiht; die Darbietung von Fahnen, Wappen, Musik, lebenden Bildern in möglichst heroischer Stellung tritt gegenüber dem Wort in den Vordergrund. «Im Szene gesetzte Bilder» sollen nun

durch Hervorhebung der Tugenden und Fehler unserer Väter erziehend wirken und (. . .) durch poetische Darstellung die Zuschauer und Hörer in gehobene Stimmung versetzen, sie mit Mut und Vertrauen erfüllen, dass der Patriotismus sich entzündet und das Spiel zu einem lebendigen Akt der Be-teuerung und Erneuerung der Hingabe ans Vaterland hinaufwächst⁹⁸.

Eine Reihe formaler Übereinstimmungen und Ähnlichkeiten zwischen politischen Spielen des 16. Jahrhunderts und Festspielen des 19. verleiten Hodel zum Schluss, «dass die Volksschauspiele des XVI. Jahrhunderts und die Festspiele am Ausgang des XIX. Jahrhunderts nach Stoff, Form, Zweck und Darstellung sich decken⁹⁹». Unsere Untersuchung hat gezeigt, dass er damit dem Gehalt der alten Spiele in keiner Weise gerecht wird.

Als Beispiel für die Inkongruenz der Intentionen von altem und neuem «Volkstheater» mag das Programm der 600-Jahr-Feier der Bundesgründung in Schwyz dienen¹⁰⁰. Zunächst werden historische Situationen vorgeführt, bezeichnenderweise die traditionellen Höhepunkte der Schweizergeschichte: 200 v. Chr. (erste Besiedlung) / 1291 / 1315 / 1476 / 1481 / 1798 (hier nur Pestalozzis Wirken in Stans, und auch dies in verklärender Verzeichnung!); im letzten Bild wird schliesslich in die «Gegenwart» übergeblendet, jedoch einzig allegorisch beziehungsweise mythisch in idealtypischer Fortsetzung der im historischen Teil konstruierten Linie. Von dem kritischen Geist, der sympathischen Naivität und dem realpolitischen Bewusstsein, wie sie im Urner Tellenspiel, im «Spiel von den alten und jungen Eidgenossen» und anderen Texten zum Ausdruck kommen, ist nichts mehr zu spüren.

Die Aufführung der Stanser Bürger von 1781 bezeichnet einen Markstein in der Entwicklung vom politischen Volkstheater zum historischen Festspiel: den Punkt, wo Interaktion in Repräsentation

⁹⁸ HODEL, *Volkstheater*, S. 45.

⁹⁹ HODEL, *Volkstheater*, S. 81.

¹⁰⁰ HODEL, *Volkstheater*, S. 49–52.

umschlägt, der Dialog in kultische Zelebrierung. Noch ist beides vorhanden, doch wird durch den Vergleich mit dem Kapuzinerspiel, mit alten Texten des 16. Jahrhunderts und neuen aus dem 19. und 20. die enthistorisierende Tendenz deutlich. Durch die Projektion auf ein dogmatisiertes Ideal gerinnt die Historie zum Mythos und stellt sich dadurch der Realität entgegen, jedoch nicht im Sinne eines Gegenentwurfs, sondern lediglich als Krücke für ein bröckliges Eigenstereotyp. Die Wiedererweckung des historischen Volkstheaters ist auch bereits der erste Schritt zu dessen endgültiger Aufhebung.

Literarische Formen bestehen nicht isoliert, sondern sind stets einem gesellschaftlichen Kontext und einem politischen Klima verhaftet; werden sie in veränderten Konstellationen wieder aufgenommen, verlieren sie nicht nur ihre einstige Funktion, sondern erstarren auch in formaler und geistiger Reproduktion. Das erwies sich, als vor und während des Zweiten Weltkriegs noch einmal die gemeinschaftsbildende Kraft des Volkstheaters erhalten musste, um dem Zugriff deutschen Volkstums zuvorzukommen. Nun handelte es sich endgültig um eine Flucht in eine heile Scheinwelt – besonders peinlich deswegen, weil die Waffen, deren man sich bediente, dem Arsenal des Gegners entnommen waren; nicht nur Äusserlichkeiten der Inszenierung, sondern die geistige Grundeinstellung. In den zahlreichen Apologien des Volkstheaters aus dem Kreis um Oskar Eberle erhält «das Volk» eine mythische Qualität per se zugesprochen:

Die Bedeutung der Festspiele beruht darauf, dass das Volk, ohne an materielle Gewinne zu denken, mit Einsatz seiner Leistung und Spielfreude selber die Bühne betritt, in ein höheres Wesen sich verwandelt und sich als gläubig, als kämpfend, als heroisch erlebt¹⁰¹.

Den primitiven Optimismus des Volkstheaters in den dreissiger Jahren nennt Eberle «die Urkraft (. . .), die ein Volk aus dem zermürbenden Tagewerk heraus ans Licht reisst¹⁰²». Mit dieser Konzeption war dem Festspiel als staatspolitische Arena das Todesurteil gesprochen.

¹⁰¹ OSKAR EBERLE, *Wege zum schweizerischen Theater. I: Grundlagen und Volkstheater*. Elgg 1943 (XIII. Jb. d. Ges. f. schweiz. Theaterkultur), S. 144.

¹⁰² EBERLE, *Wege*, S. 143.

Nikolaus von Flüe,
N e t t e r
der helvetischen Staaten,
ein
Trauerspiel
in
d r e y e n A u f z ü g e n.

Vorgestellt
auf öffentlichem Theater
zu
S t a n z
in Unterwalden unter dem Kernwalde
den 27sten Wintermonats 1781.



Mit Bewilligung des hohen Senats Unterwaldens
unter dem Kernwalde.

L u z e r n ,
gedruckt bey Joseph Aloys Salzmann.



Vorerinnerung an den geehrten Leser.

Wundere man sich nicht, daß Nikolaus von Flüe schon wiederum auf dem Theater erscheint. Der einhällige Entschluß, so der hohe Senat abgefasset, auf das dritte Jahrhundert der zu Stanz geretteten Eidsgenossenschaft diesem vielseligen Manne feyerlich ein Dankfest zu halten, war der Anlaß, warum einige Verehrer dieses unvergeßlichen Patrioten auf den Gedanken verfielen, Nikolaum noch einmal auf der Schaubühne auftreten zu lassen: Dankgefühl also gegen unsern theuersten Landesmann, nicht Stolz, leitete uns die Hand.





P e r s o n e n.

Nikolaus von Glue, ein Einsiedler.

Heinrich Imgrund, Pfarrer zu Stanz.

Gesandte von

Zürich: Heinrich Ruest, Bürgermeister.

Bern: Nikolaus von Dießbach, Schultheiß.

Luzern: Kaspar von Hertenstein, Schultheiß.

Uri: Johann zum Brunnen, Landammann.

Schweiz: Konrad ab Nberg, Landsstatthalter.

Unterwalden: Heinrich Zelger, regierender Landammann unter dem Kernwalde.

Zug: Heinrich Schmid, Ammann.

Glarus: Heinrich Tschudi, Landsstatthalter.

Frenzburg: Jakob Vâlg, Benner.

Solothurn: Ulrich Byso, Schultheiß.

Staatsbediente.

Die vaterländische Geschichte bedarf keiner Erzählung.



Der Schauplatz ist im ersten und dritten Aufzuge zu Stanz; im zweyten aber im Kanste.



Das

[Im Original folgt eine kurze Inhaltsangabe des Singspiels]

ERSTER CHOR.

Personen: Coriolan, zween Abgesandte aus der Priesterschaft.

ERSTER AUFTRITT.

Coriolan allein.

Coriolan. Nein! nein! dein' wiederholte Bitt',
 O Vaterstadt! bewegt mich nit.
Es soll die Stolze noch tiefer sich beugen,
Ich weiche kein' Sylbe von meinem Entschluß',
Ich werd' ihr den mächtigen Arm bald zeigen,
Vor dem auch der Kühnste erzitteren muß.
Jedermann fühle mein rasendes Eisen
Stammelnde Kinder und zitternde Greisen,
Alles verheeret und Alles im Schutt',
Dieses ersättiget einzig mein' Wuth.

ZWEYTER AUFTRITT.

Coriolan, zween Abgesandte aus der Priesterschaft.

Coriolan. Wer kömmt? Wen sucht ihr hier?
1ster Abg. Erlaub', Coriolan! ein Wort zu dir.
 Hat die Vaterlandesliebe
 Für dich keine heißen Triebe,
 Stillet sie nicht deinen Grimm:
 Ey so lasse unserm Flehen,
 Götter wünschens, Gnad' geschehen,
 Ehr' in uns derselben Stimm!
2ter Abg. Laß durch Großmuth dich besiegen,
 Laß die Rachgier unterliegen,
 Tugend sey dein Eigenthum!
 Lasse die Oliven blühen,
 Laß dein Heer von Rom abziehen,
 Dieses ist der größte Ruhm.
1ster Abg. Laß dein'n Mund uns Fried' verkünden,
2ter Abg. Laß dich ausgesöhnet finden,
Beede. Schenk' uns dieses theurste Gut!
1ster Abg. So wirst Rom ganz überwinden,

2ter Abg. Ewig selbes dir verbinden,
Beede. Lorbeer brechen ohne Blut.

Coriolan. Will Rom gerettet seyn,
So geh' es das Bedingniß ein!
Und trete jene Länder ab,
Die ihm kein Recht nie gab!

Gott muß ja, was unrecht, hassen,
Nicht nur ruhig und gelassen
Beym Triumph' der Lastern seyn.
Nein! wenn er läßt Waffen schmieden,
So sind sie für Ort' beschieden
Wo die Bosheit nistet ein.

Rom schärft sich schon lang die Waffen
Durch sein'n Stolz zu vielen Strafen;
Steht es nicht von Unrecht ab,
So wird Mars es selbst schlagen
Mit den derbsten Kriegesplagen
Staub und Schutt wird ihm zum Grab'.

Vor dem zweyten Chore wird ein Zwischenspiel aufgeführt.

ZWEYTER CHOR.

Personen: Coriolan, Veturia seine Mutter, Volomnia seine Gemahlinn.

ERSTER AUFTRITT.

Coriolan allein.

Coriolan. Freu' dich Coriolan!
Die Rachzeit rücket an,
Bald wird der Römer Blut
Sättigen deine Wuth.

Auf meine Befehle folgt plötzliches Beben,
Und will sich das stolze Rom nicht gleich ergeben
So soll es empfinden mein' rächende Wuth!
Ich werd' es beladen mit sklavischen Ketten,
Es werde zerquetschet, es werde getreten,
Es schwimme ersäufet im strömenden Blut!
Mit vielem Vergnügen wird es mein Aug' sehen,
Wie Alles erfüllet mit Jammer und Flehen,
Sein Untergang bringt mir entzückende Lust,
Allseitiges Aechzen, ertönende Klagen,
Sein äußerstes Wehthum und tödtende Plagen
Erquicken und laben mein' innerste Brust.

ZWEYTER AUFTRITT.

Coriolan, Veturia, Volomnia.

- Veturia. Mein Sohn Coriolan!
Daß wir im Lager kommen an,
Erheischt die Lieb' zur Vaterstadt,
Die dich und uns gezeuget hat.
Sieh'! dieses treue Mutterherz,
Wie es erfüllt mit bangem Schmerz',
Und steck' das Rachsword ein!
So wird, o Sohn! mein altes Haupt
Mit Lorbeern um und um belaubt,
Mein Ruhm wird ewig seyn.
Doch kann ich dein Herz nicht beugen,
Willst du kein Erbarmen zeigen,
Wisse! daß ich sterben kann,
Willst dein Vaterland nicht retten,
So mußst meine Leiche treten,
Eh' das Siegen fänget an.
- Volomnia. Ach! wie lang wirst Haß der Liebe
Rachgier dem so edeln Triebe
Aufzuschlachten noch anstehn?
Wie? soll ich und deine Kinder
Wie die Sklaven nicht gelinder
Im Elend' zu Grunde gehn?
Durch Jupiters erhabnen Thron
Beschwör' ich dich, o Herr! verschon,
Was hindert deine Wahl?
Gedenk' an jene treue Brust!
Sie war ja eh'mals deine Lust,
Wie marternd ihre Qual?
- Veturia. Knechtschaft oder frohe Tage,
Volomnia. Freyheit oder Niederlage,
Beyde. Hangen einzig von dir ab:
Veturia. Ey so laß dieß unser Flehen
Volomnia. Dir recht tief zu Herzen gehen,
Beyde. Rett' uns Alle von dem Grab'!
Coriolan. So dringend immer dieses Flehn,
So muß ich ihm doch widerstehn:
Denn wo die Götter sagen: Nein!
Darf ich nicht gütig seyn.

Haß, Verachtung, Rach' und Liebe,
Diese so verwirrten Triebe,
 Und ein' höchstbetrübte Wahl,
Schlagen mir so tiefe Wunden,
Die kein Römer nie empfunden,
 Ich allein fühl' diese Qual.

Bey so gehäufter Pein
Muß ich doch sagen: Nein!

Veturia. Wenn des Jupiters Ansehen
Und der Vaterstadt ihr Flehen
 Dir, o Sohn! nicht heilig sind,
Sieh'! so fall' ich dir zu Füßen,
Jenen zärtlichst zu küssen,
 Den ich nährte als ein Kind.

Coriolan. O was empfind' ich, welche Triebe!
Du siegest, süße Mutterliebe!

Coriolan. Ich müßt' die Natur verkennen,
Man müßt' mich ein Unthier nennen
 Wenn ich immer sagte: Nein!

Veturia. Seht! was kann die Mutterliebe!

Volomnia. Seht! wie rührend ihre Triebe!

Alle. O wie mächtig muß sie seyn!

Veturia. Wo die Schwüre, wo das Flehen,

Volomnia. Wo der Götter ihr Ansehen

Beyde. Auch das Herz nicht nahmen ein,

Veturia. Seht es durch sie überwunden!

Volomnia. Durch sie hat Rom Heil gefunden,

Alle. Nur sie triumphirt allein.

DEN BESCHLUSS

macht ein Jubelgesang, angestimmt von dem Genius der Eidsgenossenschaft
und dem Genius der Freyheit, von dem Chore aber begleitet.

Genius der Eidsgenossenschaft. Drey mal beglückter Tag!
Ganz heiter ohne Plag'!

Genius der Freyheit. Durch dieses neue Band
Wird die Eidsg'nossenschaft
Wieder mein Vaterland.

Apollo.	Stimmt diesem theuern Mann' Im frohen Ton' ein Danklied an.
Genius der Eidsgenossenschaft.	Nicht künstliches Gewehr, Nicht ungeheure Heer', Nik'laus allein Besiegt die stärksten Feind', Verwandelt sie in Freund', Aerndt Lorbeer ein.
Genius der Freyheit.	Der Stolz und Uebermuth, Die Raserey und Wuth Sind hin. O Glück! Die Väter sind gerührt, Die Liebe triumphirt, Fried' kömmt zurück.
1ster Knabe.	Weicht ihr, Helden von Athen!
2ter Knabe.	Viel erhabner ist die Scen',
Gen. der Fr.	Da wir einen Held besingen,
Gen. d. Eidsg.	So die Herzen kann bezwingen,
Alle.	Dem das Innerste bekannt.
Gen. der Fr.	Ehrt in ihm der Gottheit Finger,
Gen. d. Eidsg.	Ehrt ihn mehr als Weltbezwinger,
Alle.	Von der Flûe wird er genannt.
1ster Knabe.	Glänzend, wie die Sonn' anbricht,
2ter Knabe.	So erschien sein Angesicht,
Gen. d. Eidsg.	Da er die entzweyten Väter,
Gen. der Fr.	Als ein Vaterlandesretter,
Alle.	Zu dem theuern Frieden mahnt,
Gen. d. Eidsg.	Haß verändert sich in Liebe,
Gen. der Fr.	Rach' in warme Bruderstriebe,
Alle.	Alles Unheil wird verbannt.

ANMERKUNG.

Man nehme es uns nicht übel auf, daß wir den Eingang über das Theater Niemand gestatten: der gar zu kleine Raum desselben fasset kaum die nothwendigen Personen.