THEATRUM HELVETICUM

Tobias Hoffmann-Allenspach

Abschied von den Mythen

Das neuere politische Festspiel in der Deutschschweiz

CHRONOS

zurück

Theatrum Helveticum 18

Herausgegeben von Andreas Kotte
Institut für Theaterwissenschaft der Universität Bern

Tobias Hoffmann-Allenspach

Abschied von den Mythen

Das neuere politische Festspiel in der Deutschschweiz

CHRONOS

Publiziert mit Unterstützung des Schweizerischen Nationalfonds zur Förderung der wissenschaftlichen Forschung.

Informationen zum Verlagsprogramm
www.chronos-verlag.ch

Umschlagbild: Vgl. Seite 313.

© 2018 Chronos Verlag, Zürich
Print: ISBN 978-3-0340-1441-0
E-Book: ISBN 978-3-0340-6441-5

Inhalt

Vorbemerkung 7

Das Festspiel nach 1950 als Stiefkind der Forschung 9

Die bisherige Forschung zum Festspiel in der Schweiz 10
Ein neuer und erweiterter Blick auf das politische Jubiläumsfestspiel 54

Die ungeahnte Vielfalt von Festspielen auf kommunaler Ebene 65

Die kommunalen Festspiele seit 1891 im Überblick 67
Die besonderen Gegebenheiten grossstädtischer Festspiele 85
Dramaturgie, Thematik und Inszenierungsformen dörflicher Festspiele 101

Das Zürcher Landstädtchen Bülach feiert 1984 und 2011 zwei Jubiläen auf ganz unterschiedliche Art und Weise 117

Die Baselbieter Gemeinden Liestal, Muttenz und Binningen versichern sich in Festspielen ihrer Identität und Unabhängigkeit von der Stadt Basel 161

Die reiche Festspielkultur der Stadt Basel 162
Komödiantischer Klassenkampf in Liestal 1989 170
Psychoanalyse und Politsatire in Muttenz 1993 179
Opernhafte Gemeindechronik in Binningen 2004 191
Der Blick von unten und die Ohnmacht der Obrigkeit 201

Die Berner Dörfer Lenk und Wileroltigen spielen Theater zum Jubiläum, doch von Festspielen ist nicht die Rede 203

Dorfpanorama und Melodram in Lenk 2005 203
Mittelalterliches Schauerdrama und Medienkritik in Wileroltigen 2006 221

Die divergierende Festspielkultur der Kantone 239

Oskar Eberles Typologie der Kantonsfestspiele 240
Kein Abbruch der Tradition nach 1950 247
Gescheiterte Festspielprojekte 1901, 1903, 1953 und 2003 266
Kantonsfestspiele seit 1898 im Überblick 273

Der Kanton St. Gallen kürt anlässlich seines 200-Jahr-Jubiläums Regierungsvertreter zu Festspielakteuren 279

Die Vorgängerfestspiele 1903 und 1953 zwischen politischen Querelen und weihevollem Festakt 280
Ein konventioneller Festakt wandelt sich zum spektakulären Fassadentheater 285
Ein politisches Festspiel durch und durch 319

Kohäsionsbemühungen und Krisenmanagement bei den Festspielen auf nationaler Ebene 331

Die Konstitution der Bundesfeier und das Bundesfeierspiel 1891 336
Geistige Landesverteidigung in Reinform am Festspiel in Schwyz 1941 353
Weitere Festspiele von nationalen Dimensionen 368
Die Hindernisse für eine nationale Propaganda im Festspiel 385

Das *Mythenspiel* 1991 scheitert an den Ambitionen seiner Macher und an föderalistischen Widersprüchen 387

Die konfliktreiche Genese des *Mythenspiels* 388
Unbefriedigendes Ineinandergreifen von Text und Inszenierung 421
Schauplätze, Themen und Figuren im *Mythenspiel* 449
Negative Medienresonanz und zunehmende finanzielle Probleme 471
Die Gründe für das Scheitern des *Mythenspiel*-Unternehmens 499

Den politischen Jubiläumsfestspielen ist Innovation eingeschrieben 517

Eine neue und vereinfachte Definition politischer Jubiläumsfestspiele 517
Das dörfliche Festspiel als Gegenmodell zum patriotischen Festspiel 538
Ausblicke auf die zukünftige Festspielforschung 550

Dank 557

Bibliografie 559
Abkürzungen 559
Quellen und Literatur 559

Vorbemerkung

Geniale Ideen erscheinen später, als hätten sie schon immer nahegelegen und ganz selbstverständlich seit jeher den Rahmen der Untersuchungen abgesteckt. Im Falle der Festspielforschung der Schweiz, die sich als ein Konglomerat von tiefgründigen Einzelvoten mit beschränkter Reichweite präsentiert, in Aufsätzen statt in Monografien abgehandelt, bedurfte es einer ebenso einfachen wie wirksamen Methode, um eine neutrale Grundlage zu schaffen: der erstmaligen Organisation des Materials nach Gemeinde-, Kantons- und Bundesveranstaltungen. Dabei treten die mannigfachen ideologischen Facetten deutlich zutage, von patriotisch über vaterländisch, latent völkisch und national bis zeitkritisch. Bisherige Festspielforschung fokussierte auf die Bundesebene, streifte die Kantonsebene und blendete die Gemeindeebene aus. Nun wird die ebenbürtige Bedeutung aller drei Schichten erfahrbar.

Ein Überblick mit heute weitgehend unbekannten Veranstaltungen eröffnet jeden der zentralen Teile des Buches, jeweils ergänzt durch eine detaillierte Analyse exemplarischer Beispiele aus dem Zeitraum nach 1985. Denn die wissenschaftlichen Vorleistungen gipfeln in dem Sammelband *Das Festspiel. Formen, Funktionen, Perspektiven,* den Balz Engler und Georg Kreis 1985 herausgegeben haben und der zu Recht als ein «Standardwerk der schweizerischen Festspielforschung» bezeichnet wird. Er ist interdisziplinär angelegt und öffnet einen breiten Horizont. Ob aber die Grundthese, ein «nationales Festspiel» sei grundsätzlich «nicht mehr zeitgemäss», tatsächlich trägt, wird in der Monografie von Tobias Hoffmann bezüglich der Inszenierung des *Mythenspiels* von 1991 multiperspektivisch erörtert.

Zwischen 1986 und 2015 sind bei hoher Dunkelziffer über 200 Ereignisse mit Festspielcharakter ermittelt worden, die es wert wären, ausführlich beschrieben zu werden. Von den 73 eruierten Gemeindefestspielen, die sich meist auf eine erste urkundliche Erwähnung oder die Stadtgründung beziehen, wird eine Reihe von Stadtjubiläen im 20. Jahrhundert diskutiert, dann Festspiele in Kleinstädten und Dörfern. Manche folgen einer Bilderbogenstruktur oder stellen ein Drama ins Zentrum, andere sind als Stationentheater oder Theaterrundgang strukturiert, mehrmals aber kann der Überblick nachweisen, dass entgegen der landläufigen Auffassung vom affirmativen Festspiel durchaus auch akute gesellschaftliche Probleme thematisch aufgegriffen werden und das Innovationspotenzial des Festspiels auf kommunaler Ebene grösser zu sein scheint als auf kantonaler und nationaler Ebene.

Der Bogen einbezogener kantonaler Festspiele reicht von 1886 bis zum Spiel der beiden Appenzeller Kantone im Jahre 2013, wodurch auch hier eine repräsentative und damit theorieträchtige Zusammenschau entsteht, die um vier gescheiterte

Festspielprojekte ergänzt wird. Es handelt sich also doch um eine prekäre Theaterform, obwohl oder weil sich alle Festspiele als aussergewöhnliche gemeinsame Kraftanstrengung gegen Gegner, sei es aus finanziellen, personellen oder anderen Gründen, erst einmal durchsetzen müssen. Das Beispiel der Stadt St. Gallen von 2003 ist nicht nur ein Sinnbild dafür, wie sich kantonale Identität in einem Festspiel generieren lässt, sondern es steht auch für die Widerstandsfähigkeit der Theaterform unter ihr ungünstigen Bedingungen, für atypisch kurze Vorbereitungszeit und eine aussergewöhnlich innovative theaterästhetische Leistung im «Fassadentheater». Hier offeriert die Ausnahme das Potenzial der Form.

Festspiele auf nationaler Ebene bilden den klassischen Gegenstand der Festspielforschung und sind auf besondere Weise mit der politischen Geschichtsschreibung verquickt. Die verminderte Akzeptanz von Bundesjubiläen und der völlige Verzicht auf ein «nationales Programm» führten 1998 zu dezentralen Theaterprojekten von geringerer Reichweite, die ohne kantonale und kommunale Ebene zum Schwinden der Festspielidee beigetragen hätte, war doch schon 1991 das *Mythenspiel* an seinen Ansprüchen gescheitert. Dass in den drei Dekaden seit 1986 dem einen nationalen Festspiel fünf kantonale und über 70 kommunale Festspiele gegenüberzustellen sind, ändert fortan die Blickrichtung der Forschung. Nicht mehr die Propagandafunktion des Festspiels scheint zentral, sondern die bescheidene Selbstbesinnung der Gemeinden in der gemeinsamen Aktion. Was heute weltweit unter dem Schlagwort «Applied Theatre» diskutiert wird, nämlich die angewandten Theaterprojekte im Bereich der Bildung, Theater in Konfliktzonen oder Theatertherapie, realisiert die bisher unterschätzte Schweizer Theaterform Festspiel seit Langem: Sie interveniert in einem gegebenen Kontext lokaler Gemeinschaft. Insofern erhellt ihr strukturiertes Abbild modernes Theater.

Januar 2018 Andreas Kotte

Das Festspiel nach 1950 als Stiefkind der Forschung

Wiederholt haben Forschende ihrer Überzeugung Ausdruck gegeben, dass es sich beim Festspiel in der Schweiz um eine Theaterform handle, die eine besonders reiche und gesellschaftlich relevante Tradition besitze, zu der die eher bescheidene Forschungsliteratur jedoch in merkwürdigem Kontrast stehe. Die Bedeutung des Festspiels machten sie – namentlich Balz Engler und Georg Kreis, die Herausgeber des 1988 publizierten Sammelbands *Das Festspiel. Formen, Funktionen, Perspektiven* – vor allem an den Jahren um 1900 und an den 1930er- und 1940er-Jahren fest. Es handelte sich zweifelsohne um Phasen der «Hochkonjunktur», der vielfältigen Produktion und der gesellschaftspolitischen Bedeutung, was das Engagement des Bundes, einiger Kantone, einiger (Gross-)Städte, von Verbänden und Organisationen sowie die Rezeption der Zeitgenossen und das Zuschaueraufkommen anbetrifft. Die genannten Perioden sind denn auch durch die Forschung nicht allzu schlecht abgedeckt. Für die Zeit nach 1950 und vor allem ab 1960 nahm man hingegen einen Krebsgang des Festspiels an, und 1998 stellte der Germanist Martin Stern sogar seinen Tod fest: «Das Genre von Theater, mit dem wir uns im folgenden beschäftigen, scheint ausgestorben. Es gilt als ästhetisch wie politisch zweifelhafte Veranstaltung, ist schon von seiner Absicht her suggestiv und deshalb in pluralistischen Gesellschaften heute verpönt.»[1]

Es verwundert deshalb wenig, dass für die Jahrzehnte nach dem Zweiten Weltkrieg und für die jüngste Zeit keine einzige umfassende wissenschaftliche Studie zum Festspiel existiert. Doch weder Stern noch die Herausgeber von 1988 untermauerten ihren Befund mit handfesten Zahlen und gültigen Analysen. Der Zweck der vorliegenden Studie ist also in erster Linie ein Vitalitätstest, der sich aufgrund der schwierigen Quellenlage und des zu weit gespannten Zeitraumes auf die jüngste Zeit, die Jahre 1986 bis 2015, beschränkt: Gibt es das Festspiel überhaupt noch? Und wenn es noch lebt, in welcher Form lebt es dann weiter? Ohne noch einmal aufzurollen, wie das Festspiel der früheren Hochkonjunkturen geprägt war, lassen sich diese Fragen nicht beantworten. Deshalb wird in dieser Studie der Fokus zwar auf die Gegenwart gerichtet, aber es wird auch die Entwicklung des Festspiels seit der Initialzündung in Sempach 1886 aufgerollt.

1 Engler, Balz u. Kreis, Georg (Hg.): Das Festspiel. Formen, Funktionen, Perspektiven. Willisau 1988, S. 9 u. 274. – Stern, Martin: Die Festspiele der neueren Schweiz und ihre politisch-dramaturgischen Modelle. In: Brandstetter, Gabriele u. a. (Hg.): Grenzgänge. Das Theater und die anderen Künste. Forum Modernes Theater, Bd. 24. Tübingen 1998, S. 373.

Die bisherige Forschung zum Festspiel in der Schweiz

Da die bisherige Forschung zum Festspiel überschaubar ist, lässt sie sich an dieser Stelle in ihren wesentlichen Zügen darstellen. Sie ist geprägt durch einen Apologeten des Festspiels, der selbst als Festspielregisseur wirkte, durch einen Sammelband, der ein Kaleidoskop verschiedenster Forschungsansätze und -perspektiven enthält, und durch einen Germanisten, der sich in mehreren Beiträgen kritisch mit den mentalitätsgeschichtlichen Aspekten des Festspiels in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts auseinandersetzte.

Ein Pionier mit zwiespältigem Ruf: Oskar Eberle

Die schweizerische Theaterwissenschaft wurde im Wesentlichen begründet durch Oskar Eberle, der als junger Mann 1929 mit einer im preussischen Königsberg eingereichten Dissertation, *Theatergeschichte der innern Schweiz,* eine lange Reihe von Publikationen eröffnete. Aber Eberle war nicht nur Theaterhistoriker, sondern auch Theaterpolitiker und vor allem ein eminent fleissiger Theaterpraktiker, der Stücke verfasste, bearbeitete, Mitgründer der Gesellschaft für innerschweizerische Theaterkultur – ab 1930: Gesellschaft für schweizerische Theaterkultur (GSTK), ab 1947: Schweizerische Gesellschaft für Theaterkultur (SGTK) – war, deren Geschäftsstelle leitete und deren Schriften herausgab, eine Laienspielvereinigung gründete und betreute und als Regisseur der imageträchtigsten Festspiele seiner Zeit – der Aufführungen des *Grossen Welttheaters* in Einsiedeln in den 1930er- und 1950er-Jahren, des Landi-Festspiels *Das Eidgenössische Wettspiel* 1939, des *Bundesfeierspiels* 1941 und der *Fête des Vignerons* 1955 – von prägendem Einfluss für die Gattung war, die hier zur Diskussion steht.[2]
Eberles kaum überschaubares Schaffen ist ungenügend erforscht. Es gibt jedoch etliche Hinweise darauf, dass er bei den Bemühungen um eine «Verschweizerung» des Theaters, bei den Diskussionen um ein nationales Theater und eine nationale Festspielstätte und schliesslich bei den Bestrebungen der «Geistigen Landesverteidigung» eine zwielichtige Rolle gespielt haben könnte; zum Beispiel begab er sich mit einem «völkischen Vokabular» geistig in die Nähe zu Entwicklungen im nationalsozialistischen Deutschland – wie allerdings viele andere damals auch. Auffällig ist zudem sein Bestreben, das schweizerische Theater wieder stärker an religiöse Traditionen anzubinden und im Katholizismus zu verankern, was hingegen konträr zur NS-Ideologie zu stehen scheint; damit einher geht eine starke Betonung der innerschweizerischen Bedeutung, die sich zum Beispiel in pathetischen Äusserungen über den Kanton Schwyz als das Herz der schweizerischen Theaterkultur manifestiert. Schliesslich war Eberle ein ausgeprägter

2 Eberle, Oskar: Theatergeschichte der innern Schweiz. Das Theater in Luzern, Uri, Schwyz, Unterwalden und Zug im Mittelalter und zur Zeit des Barock 1200–1800. Königsberg in Preussen 1929. – Schorno, Paul: Eberle, Oskar. In: TLS, Bd. 1, S. 509 f.

Machtmensch, der überall Einfluss zu nehmen trachtete, was ihm, nicht zuletzt seines überragenden Wissens wegen, auch in vielen Fällen gelang.[3]

Eberle hat auch in den frühen Jahrbüchern der GSTK ausdauernd über das Festspiel geschrieben oder schreiben lassen und 1943 im Rahmen seiner Publikation *Wege zum schweizerischen Theater* einen 70-seitigen, materialreichen Überblick über die Geschichte und die Typologie des Schweizer Festspiels gegeben. Darin mass er dem für seine eigene Karriere so bedeutenden Festspiel die führende Rolle im schweizerischen Theatergefüge bei und prägte den Satz: «Das Festspiel ist die Theaterform, die dem eidgenössischen Staatsvolk so wesenhaft entspricht, wie das Hoftheater dem Fürstentum.» Seine mit vielen Aufführungsbeschreibungen angereicherte Festspielsystematik wird allerdings von der neueren Forschung beinahe völlig ignoriert, was in erster Linie damit zusammenhängen dürfte, dass Eberle ohne Nachweise und Quellenangaben operierte und so heutige wissenschaftliche Standards nicht erfüllt. In der Tat ist seinen Wertungen und Schilderungen nicht anzusehen, ob sie auf persönlicher Anschauung oder auf Urteilen und Beschreibungen anderer Personen beruhen. Es ist dennoch nicht sinnvoll, seine Schriften zu übergehen, denn Eberle hatte mit seinem umfassenden historischen und praktischen Wissen einen zum Teil auch intuitiven Zugang zu Aspekten der schweizerischen Festspielkultur, die uns heute kaum mehr zugänglich sind. So ziehe ich namentlich seine Typologie der Festspiele heran, bewahre jedoch bei seinen Werturteilen und -massstäben kritische Distanz.[4]

Natürlich hat auch die Literaturwissenschaft einiges zu den Festspielen zu sagen gehabt, und ein kritisches Resümee ihrer Einschätzungen würde einige erhellende Hinweise zum Wandel des literarischen Geschmacks und zu den mentalitätsgeschichtlichen Umbrüchen der letzten hundert Jahre ergeben. Weil die Urteile sehr stark ihrer Zeit verhaftet sind, sind sie allerdings eher als Zeitzeugnisse denn als wissenschaftliche Beiträge zu werten. Ein besonders prägnantes Beispiel gibt Paul Lang ab, der 1920 mit seiner Dissertation und 1944 mit dem Buch *Das Schweizer Drama 1914–1944* sowie mit kleineren Schriften stark in den Diskurs über das Schweizer Drama und Theater eingriff.[5] In letzterem Werk korrigierte er frühere Aussagen, die Zeit des Festspiels sei vorüber. Nun sah er im Gegenteil die «volle Ausbildung der Form» nicht mehr sehr weit entfernt. Wie andere vor ihm befand er nun, dass «die Schweiz im Festspiel eine nur ihr eigentümliche Untergattung des

3 In Bezug auf die Erforschung von Eberles Schaffen ist Besserung in Sicht. Simone Gfeller hat am Institut für Theaterwissenschaft der Universität Bern zu Eberles religiösen Spielen eine Masterarbeit verfasst und wird sich in einer Dissertation umfassender mit seinem Werk und Wirken befassen.

4 Eberle, Oskar: Wege zum schweizerischen Theater I: Grundlagen und Volkstheater. In: Ders. (Hg.): XIII. Jahrbuch der Gesellschaft für schweizerische Theaterkultur. Elgg 1943, S. 5–212; zum Festspiel S. 142–212, zitierte Stelle S. 143.

5 Paul Lang (* 3. 10. 1894 in Basel, † 10. 9. 1970 bei Faido TI) studierte Geschichte und französische Literatur in Basel, Bern und Genf; Abschluss 1920 mit der Dissertation *Bühne und Drama der deutschen Schweiz im XIX. und beginnenden XX. Jahrhundert*. Arbeit als Deutsch-, Englisch- und Geschichtslehrer an Zürcher Mittelschulen, 1935–60 an der Kantonalen Handelsschule Zürich. Theaterkritiker für das Radio und verschiedene Zeitungen. Lang schrieb auch mehrere Bühnenwerke und gilt als Pionier des Hörspiels. Vgl. Wüthrich, Werner: Lang, Paul. In: TLS, Bd. 2, S. 1072.

Dramas geschaffen» habe. Und dieses starke schweizerische Eigengewächs, das er unter dem Label «kollektivistisches Theater» verbuchte, fügte sich nun für ihn perfekt in eine Zeitgeist-Grosswetterlage ein:

> «Zweitens vermählen sich gegenwärtig in der Schweiz die ererbten kollektivistischen Neigungen, sowohl politischer, d. h. genossenschaftlicher, als auch kirchlicher Art (Barock), mit den eine neue Monumentalität erstrebenden kollektivistischen Tendenzen der Weltmächte, und zwar sowohl bei der Axe (deutsche und italienische Bauten, Paraden, Strassen) als bei den Vereinigten Nationen (amerikanische und russische Filme). Man kann das Bundesfeierspiel von 1941, das wir in erster Linie Cäsar von Arx, Oskar Eberle und Philipp Etter verdanken, wie auch das gesamte Lebenswerk Liehburgs, als eine Synthese der barocken einheimischen und der heutigen mundialen Monumentalität empfinden.»[6]

Das Zusammendenken so unterschiedlicher Phänomene unter dem alleinigen Merkmal der Monumentalität ist irritierend genug. Noch irritierender ist, wie Lang später Max Eduard Liehburgs Bemühungen um eine dem modernen «relativistischen» Lebensgefühl angepasste Theaterform, das «funktionelle Theater», in Verbindung setzt mit Theater- und Filmgrössen wie Luigi Pirandello, Erwin Piscator, Sergei Eisenstein und Thornton Wilder und schliesslich auch noch «gewisse nationalsozialistische Weihespiele» in die gleiche Reihe stellt. Wo Lang den Zeitgeist wehen hört, verliert er das Gespür für die kaum mehr überbietbaren Unterschiede zwischen den manipulativen Thing-Spielen der Nationalsozialisten und dem humanistischen Theater Wilders. Lang, der vom Sozialisten zum Frontisten gewandelte Theaterhistoriker, lässt aber interessanterweise alle Ausprägungen des kollektiven Theaters gelten: das «Staatsfestspiel, das die Masse der Zuschauer zu einem politischen Organismus – einer in der patriotischen Weihe vereinigten sublimen Landsgemeinde – zusammenschmelzt», das «die Klassensolidarität spiegelnde und erzeugende, optimistisch in die Zukunft weisende sozialistische festliche Spiel» wie auch das «neue religiöse Festdrama».[7] Damit erweist er sich als braver Soldat der von den Nationalsozialisten beschworenen Zeitenwende, die das Ende des Individualismus und den Primat des Kollektivs, des Volks, bedeuten sollte. Dass er aus dieser Rolle heraus das Schweizer Festspiel in ein Einheitsmysterium der Landsgemeinde umdeutete und die demokratischen Aspekte des gesellschaftlichen Ausgleichs ausblendete, weist das Festspiel als Projektionsfläche für völkische Gesellschaftskonzepte aus, wie das namentlich auch Ursula Amrein für diese Epoche detailliert aufgezeigt hat.[8]

In den 1950er- bis 1980er-Jahren blieb das Schweizer Festspiel von der Forschung relativ unberührt. Eine Ausnahme bilden die Publikationen und die Ausstellungstätigkeit von Edmund Stadler (1912–2005), der sich nach Eberles Tod 1956 zum

6 Lang, Paul: Das Schweizer Drama 1914–1944. In: Eberle, Oskar (Hg.): XIV. Jahrbuch 1943 und 1944 der Gesellschaft für schweizerische Theaterkultur, Elgg [1944], S. 57.

7 Lang 1944, S. 64.

8 Amrein, Ursula: «Los von Berlin!». Die Literatur- und Theaterpolitik der Schweiz und das «Dritte Reich». Zürich 2004.

Doyen der Theaterwissenschaft in der Schweiz entwickelte. Allerdings fokussierte er mit einer auf vier Bände angelegten, aber nie vollendeten Publikation das Freilichttheater im Allgemeinen, keineswegs das Festspiel im Besonderen. So ist das Wissen über das Festspiel heute immer noch stark geprägt durch eine einzige Publikation, das von Balz Engler und Georg Kreis 1988 herausgegebene Buch *Das Festspiel. Formen, Funktionen, Perspektiven,* eine Sammlung von fünfzehn Aufsätzen zu typologischen, historischen und ästhetischen Aspekten des Themas. Es beruht auf den Ergebnissen einer Tagung, die am 16. und 17. Oktober 1987 in Bern abgehalten wurde, und enthält eine Fülle von klugen Auseinandersetzungen mit dem Phänomen Festspiel.[9]

Balz Engler, von 1980 bis 2007 Professor für englische Literatur an der Universität Basel, war seit 1986 Präsident der SGTK; diese spielte mit den von ihr herausgegebenen Jahrbüchern, der Verleihung des bedeutendsten Theaterpreises der Schweiz, des Hans-Reinhart-Rings, und der Fachpublikation «Mimos» seit Jahrzehnten eine wesentliche Rolle bei der Erforschung des Schweizer Theaters. Innerhalb der Gesellschaft wurde im Vorfeld des 700-Jahr-Jubiläums die Frage diskutiert, ob im Rahmen dieses Jubiläums die Aufführung eines Festspiels noch sinnvoll und machbar wäre. Ziel der Diskussionen war es unter anderem, eine Stellungnahme zur Machbarkeit eines 1991er-Festspiels zu verabschieden.[10] Die Kooperation mit dem Historiker Georg Kreis, der ebenfalls in Basel lehrte, ergab sich, als Kreis für ein von ihm geleitetes Nationales Forschungsprogramm (NFP 21, «Kulturelle Vielfalt und nationale Identität») ein Theaterthema suchte. Die Diskussionen innerhalb der SGTK und die Zielrichtung des NFP 21 liessen sich in fast schon idealer Weise in Deckung bringen. Daraus resultierte als Erstes die Tagung im Jahre 1987.[11]

Das Standardwerk der schweizerischen Festspielforschung

Was die Publikation leistet, ist eine ausführliche Würdigung wert. Diese soll so gestaltet sein, dass sich aus ihr viele der Fragestellungen ableiten lassen, die in den einzelnen Kapiteln dieser Studie behandelt werden und die in ihrer Gesamtheit ein möglichst weites Forschungsfeld abstecken sollen – ohne dass die Studie jede Parzelle bereits intensiv zu kultivieren vermöchte. Bevor ich mich den einzelnen Beiträgen zuwende, sei noch die Einleitung von Georg Kreis vorgestellt, die ihrerseits einen kurzen Abriss der

9 Stadler, Edmund: Das neuere Freilichttheater in Europa und Amerika. II: Die Entstehung des nationalen Landschaftstheaters in der Schweiz. In: Eberle, Oskar (Hg.): XXI. Schweizer Theaterjahrbuch 1952 der Schweizerischen Gesellschaft für Theaterkultur. Einsiedeln 1953, S. 7–139. Publikationen im Ausland ignorierten die Schweizer Festspieltradition mehrheitlich; gar keine Hinweise gibt es zum Beispiel bei Sauer, Klaus u. Werth, German: Lorbeer und Palme. Patriotismus in deutschen Festspielen. München 1971.

10 Diese Stellungnahme findet sich in der Festspielpublikation abgedruckt, an fast etwas verschämter Stelle in Anmerkungen Englers zu seinem erwähnten «Perspektiven»-Text am Schluss des Buchs, vgl. S. 276.

11 Vgl. Engler/Kreis 1988, Einleitung S. 10.

damaligen Forschungslage gibt. Kreis spricht zuerst das Paradox an, dass das Festspiel in der Schweiz «eine bedeutende Tradition» habe, der gegenüber die Literatur über das Festspielwesen dürftig sei. Zu nennen weiss er nur die oben erwähnten Arbeiten von Edmund Stadler und einen Aufsatz von Martin Stern (den ich weiter unten zusammenfasse), der sich zwar «auf eine Epoche und auf die deutsche Schweiz» beschränke, dennoch «für das Verständnis der gesamten Festspielproblematik Wesentliches» leiste.[12] Im Folgenden führt Kreis aus, wie die Forschung zum Festspiel anzupacken wäre, aber auch, wie komplex gerade sie sich darstellt. Für die Forschungsmethoden fordert er, «das Festspiel in seinem *sozialen* Kontext» zu sehen und einen interdisziplinären Ansatz zu verfolgen. «Zudem wäre ein enger Meinungsaustausch zwischen Theoretikern und Praktikern» erwünscht. Diese beiden Forderungen löst die Publikation teilweise ein, indem Erfahrungsberichte und Überlegungen von Praktikern einbezogen werden. Die Schwierigkeiten für die Forschung sieht Kreis in der Materialfülle, in der Vielfalt der «politischen und künstlerischen Impulse», die auf das Festspiel einwirken, und in den noch zu wenig entwickelten Methoden der Beschreibung für das komplexe System Festspiel. Die Folge davon sei für das Kolloquium und die Publikation, «dass das Thema von verschiedenen Seiten angegangen wird und Ansichten gezeigt werden, die sich nicht einfach gegenseitig zu einem schönen Ganzen vervollständigen», und dass Widersprüche somit stehen blieben. Es schliesst sich eine kurze Übersicht und Einordnung der Beiträge an.

Die Impulse, die diese Publikation der Festspielforschung hätte geben sollen, scheinen allerdings schwach ausgefallen zu sein. Die Studien sind punktuell geblieben, und tendenziell haben sie sich auf die bereits am meisten fokussierten Epochen beschränkt: die sogenannte Hochblüte des Festspiels am Ende des 19. Jahrhunderts und eine zweite Hochblüte in den 1930er- und 1940er-Jahren. Eben das tut auch die Publikation von Engler/Kreis; sie führt die Forschung keineswegs bis an den Publikationszeitpunkt heran, sondern hört im Grunde in der Zeit des Zweiten Weltkriegs auf. Lediglich in vier kürzeren Beiträgen werden Aspekte zeitgenössischer Praxis angesprochen. Die Entwicklung des Festspiels in den Jahren zwischen 1945 und etwa 1985 bleibt so im Dunkeln, die Publikation ist weit davon entfernt, auch nur einen ungefähren Eindruck der Festspielszene und ihres Wandels in diesen vier Jahrzehnten zu geben.

Die Genese des nationalen/vaterländischen Festspiels

Das positivistische Kernstück der Publikation ist ein langer Aufsatz des bereits erwähnten Edmund Stadler. Es ist der längste Beitrag von fünf in einer Abteilung zur Geschichte des Festspiels und sei hier im Sinne einer Auslegeordnung von Themen und Fragestellungen zuerst vorgestellt. Stadler hatte am Kolloquium nicht teilnehmen können. Das umfangreiche Material, das er für seine nicht fertiggestellte vierbändige Studie zum Freilichttheater gesammelt hatte, bildet die Grundlage für den Aufsatz, der in sieben Abschnitten die Entwicklung des nationalen Festspiels zwischen 1758 und 1914 abhandelt. Das Jahr 1758 beschreibt Stadler im ersten Ab-

12 Engler/Kreis 1988, Einleitung S. 9–11.

schnitt seines Aufsatzes als Zeugungsmoment für die schweizerische Festspielidee: In diesem Jahr publizierte Jean-Jacques Rousseau seinen berühmten Brief an d'Alembert, in dem er «das antike Theater Griechenlands als nationales Festspiel unter freiem Himmel gegen das geschlossene Theater seiner Zeit» ausgespielt habe. Konkreter, zeigt Stadler, hat dann Rousseau in seinem Briefroman *La Nouvelle Héloïse* und einer weiteren Schrift die Aufführung vaterländischer Festspiele unter freiem Himmel als erbauliche und stärkende Erlebnisse für das gesamte Volk, als Gegenstück zu den elitären Theateraufführungen für ein höfisches Publikum, postuliert. Dann leitet Stadler zur Rezeption von Rousseaus Schriften über und hält bündig fest: «Gerade mit seinem Theaterbrief und der ‹Nouvelle Héloïse› ist Rousseau zuerst in der deutschen Schweiz bekannt geworden.» Er nennt eine ganze Reihe von schweizerischen Persönlichkeiten, die Rousseaus Forderungen auf die konkrete Situation in der Schweiz bezogen; am stärksten sieht er sie beim einflussreichen Johann Georg Sulzer, dem Verfasser der *Allgemeinen Theorie der Schönen Künste*, aufgenommen. Sulzer lässt zwar die alltäglichen Aufführungen in den grossen Städten gelten, sieht aber einen besonderen Wert und eine besondere Wirkung in den öffentlichen und auf festliche Anlässe beschränkten Schauspielen in den kleineren Städten und Dörfern. Hier ist eine Aufgabenteilung zwischen (Gross-) Stadt und Land vorgezeichnet, die für die gesamte Geschichte des schweizerischen Freilichttheaters und Festspiels von Bedeutung ist.[13]

Den ersten Abschnitt seines Aufsatzes beschliesst Stadler mit den kulturpolitischen Konzeptionen des Journalisten Johann Georg Albrecht Höpfner, der Friedrich Schillers Drama *Wilhelm Tell* unmittelbar nach seinem Erscheinen für den Festspielgebrauch ins Visier nahm. Im Sinne hatte Höpfner die 500-Jahr-Feier der Eidgenossenschaft im Jahre 1807 (die Gründung der Eidgenossenschaft setzte man damals in der Folge von Aegidius Tschudis *Schweizer Chronik* noch auf das Jahr 1307 an, das mutmassliche Jahr des Rütlischwurs). Er ist also zugleich der oder einer der Erfinder des auf historische Jubiläen bezogenen Festspiels und Transformator von Schillers Drama in ein Festspiel. Mit einem weiteren Vorschlag schrieb er sich nochmals als innovativer Festspiel-Konzepter in die Geschichte ein, wie Stadler erläutert: «Höpfner schlug […] vor, ein Nationalfest an vier historischen Orten während vier aufeinanderfolgenden Tagen zu feiern, wobei die Teilnehmer mit Schiffen und Wagen von einem Festort zum andern befördert würden.» Hier formuliert Höpfner offensichtlich die Idee des Theaters am historischen Originalschauplatz und überdies ein Theater in Etappen – beides Elemente bestimmter Formen des Freilichttheaters, wie sie uns später wieder begegnen werden. Dass Höpfner sich mit diesen Ideen aber – man bedenke die logistischen Herausforderungen – in Opposition zu einem Massenschauspiel fürs Volk gesetzt und weg von Rousseaus Forderungen bewegt hat, darauf geht Stadler nicht ein, vermutlich, weil Höpfners Ideen nicht umgesetzt wurden.[14]

13 Stadler, Edmund: Das nationale Festspiel der Schweiz in Idee und Verwirklichung von 1758 bis 1914. In: Engler, Balz u. Kreis, Georg (Hg.): Das Festspiel. Formen, Funktionen, Perspektiven. Willisau 1988, S. 74–80.

14 Stadler 1988, S. 80 f.

Im zweiten Abschnitt, «Das Winzerfest von Vevey», beschreibt Stadler kurz die Umwandlung des Winzerfestzuges in Vevey in ein Jahreszeitenfestspiel, die 1797 vollzogen wurde, und die schrittweise Erweiterung der dargestellten Inhalte um «nationalschweizerische Komponenten». Er schliesst den kurzen Abschnitt mit einer Schilderung des sich bis 1905 stetig steigernden Aufwandes für «dieses im damaligen Europa einzigartige» Volksfestspiel, das in unregelmässigem Takt etwa alle fünfzehn bis zwanzig Jahre neu inszeniert wurde und das, so Stadler, für die grossen nationalen Festspiele an der Wende zum 20. Jahrhundert «eine bedeutende Rolle» spielte. Wie dieser Einfluss sich konkret ausnahm, bleibt vage.

Im dritten Abschnitt, «Vaterländische Freilichtspiele als Vorformen des nationalen Festspiels», schöpft Stadler aus dem Vollen und breitet auf knapp zehn Seiten eine Fülle von Belegen aus. Zuerst macht er die riesige Bedeutung und Intensität der Tellspieltradition deutlich, die im berühmten *Eydgnossischen Contrafeth Auff- und Abnemmender Jungfrawen Helvetiae* von Johann Caspar Weissenbach – das 1672 uraufgeführte Stück enthält im ersten Teil die Geschichte Tells – eine ihrer wichtigsten Quellen besitzt und die ab 1824 durch Aufführungen von Schillers *Wilhelm Tell* dominiert ist. Dass sie in der doppelten Institutionalisierung mündete – 1899 durch die Erbauung des Tellspielhauses in Altdorf und 1912 durch die Gründung der Tellspiele (Freilichtspiele) in Interlaken –, erwähnt Stadler nur am Rand und geht auch nicht darauf ein, dass diese beiden Gründungen wesentlichen Aspekten der ursprünglichen Festspielidee Rousseaus zuwiderlaufen. Gegen Ende des Abschnitts trägt Stadler Beispiele für Freilichtaufführungen mit anderen vaterländischen Stoffen zusammen. Interessant ist hier, dass er bei einigen dieser «Vorformen» zum Schluss kommt, dass es sich eigentlich um Festspiele handle: zum Beispiel bei einer Aufführung 1851 im zürcherischen Horgen, wo man *Der ewige Bund Zürichs mit den Waldstätten 1351* spielte, im Jubiläumsjahr 500 Jahre nach dem historischen Bezugsereignis. Und schliesslich ortet er in einer Aufführung der Schwyzer Fastnachtsgesellschaft Japanesen im Jahre 1867, *Bilder aus Heimat und Fremde,* einem zeitlich weitgespannten Bilderbogen mit geschichtlichen Episoden, eine formale Vorprägung «späterer Nationalfestspiele». Auch hier bleibt es bei der Behauptung; man muss davon ausgehen, dass er im ersten Fall das Feiern eines historischen Jubiläums, also den Anlass, als festspieltypisch betrachtet, im zweiten Fall wie angedeutet die formale Gestaltung.[15]

Die historischen Umzüge stehen im Zentrum des vierten Abschnitts. Stadler betont gleich eingangs, dass in einigen dieser Umzüge eigentliche «Spieleinlagen» integriert gewesen seien. Belege für diese Einlagen gibt er aber kaum, genauere Beschreibungen gar nicht. Deutlich wird immerhin, dass die Idee von Umzügen aus Anlass von historischen Jubiläen auf das 18. Jahrhundert zurückgeht – nur konnte der geplante Festzug zur 600-Jahr-Feier der Stadt Bern 1791 der politischen Wirren wegen nicht durchgeführt werden. Ab 1851, als Zürich das 500-Jahr-Jubiläum des Eintritts in die Eidgenossenschaft mit einem Festumzug beging, häuften sich solche historischen Jubiläumsumzüge aber offensichtlich. Der nächste, fünfte Abschnitt nimmt sich wie ein

15 Stadler 1988, S. 84–92.

Intermezzo aus: Darin umreisst Stadler kurz «Gottfried Kellers Vision eines nationalen Festspielhauses». Es geht ihm darum, die «Modernität» dieser Vision hervorzuheben, doch lässt er es bei Zitaten bewenden. Und ob diese Vision reine Utopie geblieben ist oder ob einige der darin formulierten Ideen zum Beispiel von den Erbauern des Théâtre du Jorat aufgenommen wurden, bleibt unkommentiert.[16]

Im sechsten Abschnitt widmet sich Stadler dann jenem Gebiet, das oft als deckungsgleich mit der Festspielthematik wahrgenommen wird: «Die grossen nationalen Festspiele der letzten Jahrhundertwende».[17] Als Massstäbe setzend hebt er das Sempacher Festspiel von 1886 hervor und bezeichnet es als «avantgardistisch», womit er offensichtlich in erster Linie die «auf jegliches historisches Dekor verzichtende Treppen- und Podienbühne» meint, die von antiken Vorbildern angeregt worden sei. Als avantgardistisch beurteilt er auch das Berner Festspiel zur 700-Jahrfeier der Stadt 1891; es sei «eine eigenartige Mischung von Aufzügen, dramatischen Szenen, Gesangssolis [sic] und betrachtenden Chören, die im Aufbau moderne Massenschauspiele vorwegnahmen». Stadler resümiert dann auch die Rezeption des Festspiels: Es habe «eine Flut von zustimmenden Kritiken im In- und Ausland» erregt. Stellvertretend zitiert er den angesehenen Berner Literatur- und Theaterkritiker Joseph Victor Widmann: Das «nationale Gefühl der Zuschauer» sei «in seinen innersten Tiefen erregt worden, und zwar auf eine wohltuende, weihevolle und reinigende Weise». Dass es bei diesem Festspiel nicht nur um vaterländische Erbauung, sondern auch um eine durch den schieren szenischen Aufwand erzielte Überwältigung des 10000-köpfigen Publikums gegangen sein könnte, diskutiert Stadler nicht. Bei der Aufzählung und Beschreibung weiterer «nationaler» Festspiele – worunter bei Stadler auch Festspiele zu Kantonsjubiläen fallen – wird deutlich, dass Stadler alle Bühnenlösungen, die mit Guckkastentheater verwandt sind, als Rückschritt betrachtet. Besonders hervorgehoben wird von ihm demgegenüber das Genfer Festspiel *La Fête de Juin* aus dem Jahre 1914, an dem der Genfer Bühnenbildavantgardist Adolphe Appia beteiligt war. Stadler hatte, als Kurator der Schweizerischen Theatersammlung, mehrfach Ausstellungen zu Appia konzipiert. Bei der *Fête* erkennt Stadler den Einfluss Appias in der Bühnenkonzeption, einer durch Stufen gegliederten Raumbühne ohne Vorhang, die mit dem Zuschauerraum eine Einheit bildete.[18]

Im siebten und letzten Abschnitt schliesslich breitet Stadler wiederum eine Fülle von Belegen aus, um die «Ausstrahlung [des Schweizer Freilichttheaters und der Schweizer Festspiele] auf die Nachbarländer Deutschland und Frankreich» zu demonstrieren. Zuerst ortet er den Einfluss von Rousseau bei verschiedenen deutschen Denkern und Dichtern, unter ihnen Friedrich Klopstock, dann zitiert er Romain Rolland, der auf das Nachwirken Rousseaus auf die französischen Revolutionsfeste aufmerksam gemacht hatte. Anschliessend folgen, chronologisch geordnet, viele Nachweise für das grosse deutsche Interesse am Freilichttheater schweizerischer Prägung, und hier ist denn auch, Mitte des 19. Jahrhunderts, von der «Kräftigung des Nationalgefühls» die Rede.

16 Stadler 1988, S. 92–96, 96–98.

17 Am markantesten abzulesen ist das im Historischen Lexikon der Schweiz, siehe Capitani, François de: Festspiel. In: HLS, Bd. 4, Basel 2005, S. 485 f.

18 Stadler 1988, S. 98–105.

Schliesslich kommt Stadler auf die hohe Zeit der nationalen Festspiele zu sprechen: «Im späteren 19. Jahrhundert wurden die ausländischen Zeitungen und Zeitschriften nie überdrüssig, die theatralischen Manifestationen des Schweizer Volkes unter freiem Himmel als vorbildlich zu preisen.» Zum Beispiel zitiert er Julius Hart, einen wichtigen Theoretiker des deutschen Naturalismus, der den Wert der «Volksspiele» darin sieht, dass sie «aus wirklichen Bedürfnissen des Volkes herauswachsen». Der ganze Abschnitt macht den Eindruck, als ginge es Stadler in allererster Linie um den Beweis, dass die damalige Festspielkultur der Schweiz eine besondere Ausstrahlung und eine europäische Geltung gehabt habe. Dass Julius Hart zu verkennen scheint, wie ideologisch grundiert auch schweizerische Festspiele in der Regel waren, übergeht er. Auch die anderen Zeugnisse der Rezeption hinterfragt und diskutiert er nicht. Den Aufsatz beschliesst er ziemlich abrupt mit einem weiteren Zitat von Romain Rolland, der in seiner Schrift *Le Théâtre du peuple* aus dem Jahre 1903 die Einzigartigkeit der Schweizer Festspielkultur herausgestrichen hat.[19]
Stadlers Aufsatz birgt – wie schon seine Publikation zum Freilichttheater – bei aller zu hinterfragenden Einseitigkeit eine Art Auslegeordnung sämtlicher Elemente der Festspieltradition. Aber an keinem Punkt seines Beitrags denkt er diese Elemente in die Gegenwart weiter. Es ist also nichts zu erfahren, wann, wo und wie sich diese Elemente im Festspiel nach dem Zweiten Weltkrieg wiederfinden. Doch lohnt es sich auf jeden Fall, bei scheinbaren Neuerungen in der aktuellen Festspiellandschaft mithilfe von Stadlers Text einen Blick zurück zu werfen und zu prüfen, ob nicht doch die eine oder andere Form historische Vorläufer und Vorformen hat.

Zehn Thesen eines deutschen Professors

Völlig andere Gewichtungen und historische Verbindungslinien arbeitet der deutsche Volkskundler und Literaturwissenschaftler Dietz-Rüdiger Moser in seinem Beitrag *Patriotische und historische Festspiele im deutschsprachigen Raum. Ein Versuch in zehn Thesen und einer Vorbemerkung* heraus, und da er die Form eines Thesendekalogs wählt, wirkt seine Argumentation auch viel angriffiger als der Text Stadlers. Schon in der Vorbemerkung schlägt er eine Volte: Zuerst stellt er fest, das Festspiel stelle «sowohl begrifflich als auch in seiner historischen Entwicklung ein vielschichtiges Gebilde dar, das […] zahlreichen Traditionssträngen verpflichtet erscheint». Dieser Vielschichtigkeit setzt er stante pede zwei Grundthesen entgegen: Diese «konservativ-affirmative Gattung» habe erstens versucht, die Öffentlichkeit «auf Bekenntnis wie auf Normenerfüllung» zu verpflichten; und zweitens habe sie «die stärksten Antriebe aus der Tradition konfessioneller Selbstdarstellung im deutschen Protestantismus» empfangen. Mit den beiden Grundthesen legt er einerseits den Grundton einer ideologiekritischen Argumentation fest und wagt andererseits eine prononcierte Aussage zum Ursprung des Festspiels.[20]

19 Stadler 1988, S. 105–115.
20 Moser, Dietz-Rüdiger: Patriotische und historische Festspiele im deutschsprachigen Raum. In: Engler, Balz u. Kreis, Georg (Hg.): Das Festspiel. Formen, Funktionen, Perspektiven. Willisau 1988, S. 50.

Die beiden ersten Thesen widmet Moser der Gattungsbezeichnung «Festspiel». Er ortet dessen erste Verwendung bei Goethe um 1800 und stellt dann gleich lapidar fest, dass er in der Sekundärliteratur als «Sprachhülse» diene und die «unterschiedlichsten Vorstellungen» abdecke. Im nächsten Schritt unternimmt es Moser dann, den Kern dessen, was das Festspiel ausmacht, freizulegen. Zuerst scheidet er «zu einem bestimmten Fest aufgeführte dramatische Repräsentationen» aus, also vor allem im Rahmen von Festspielen/Festivals aufgeführte Stücke, dann auch «reine Bühnenwerke». Über das Postulat, dass für ein Festspiel das Gemeinschaftserlebnis anstelle der simplen Rezeption eines Bühnenwerks zentral sei, gelangt er zu folgender Definition: «Das ‹Festspiel› wäre demnach als eine sinn- oder bedeutungshaltige Kundgebung jener Gemeinschaft zu verstehen, innerhalb deren es sich ereignet, ohne dass damit eine bestimmte Darbietungs- oder Aufführungsform verbunden sein müsste.» Die Form des Festspiels kann also, so Moser, stark variieren, gemeinsam ist allen Festspielen jedoch «die Tendenz, mithilfe des jeweils gewählten Gegenstandes einen emphatischen Zusammenschluss und zugleich eine ebenso nachdrückliche Abschliessung nach aussen zu bewirken». Dass Moser hier, ohne weit auszuholen, bereits bei der in der Vorbemerkung gesetzten ideologiekritischen Einschätzung gelandet ist, bestätigt ein weiterer markiger Satz wenig später: «Eine Erziehung zum unterscheidenden Denken oder eine Hinführung zur selbständigen Urteilsbildung liegt den Intentionen des Festspiels fern.» Zum Schluss der These 2 nimmt Moser die Begrifflichkeit aus der Vorbemerkung auf und kennzeichnet das Festspiel «als eine prinzipiell affirmative und zugleich konservative Gattung».[21]

In den Thesen 3 bis 6 führt Moser seine Grundthese von der massgebenden Rolle des Protestantismus aus der Vorbemerkung aus – in etwas gewundener Gedankenführung – und leitet das Festspiel im deutschsprachigen Raum von den Reformationsjubiläen des 17. Jahrhunderts ab (und darüber hinaus von den Bemühungen um eine deutsche Nationalliteratur in der Aufklärungszeit). Zuerst versucht er aber zu zeigen, dass üblicherweise in der Forschung geltend gemachte historische Vorläufer der Gattung wie bestimmte Formen des Barocktheaters oder religiöse Spiele des Mittelalters in einem entscheidenden Punkt nicht dem Festspieltypus zugehörten: Sie folgten, im Gegensatz zum Festspiel, dem «liturgischen Ablauf des Jahres» und dienten zur Veranschaulichung christlicher Heilslehren. Das Festspiel hingegen stelle «im wesentlichen eine säkularisierte Gattung dar, die überkommene christliche Festformen […] ablöste und ersetzte, allerdings nicht ohne eine religiöse Grundströmung zu bewahren». In These 5 gelangt Moser dann zu den Frühformen des Festspiels, die er in den Gedenk- und Erinnerungsfesten der Reformierten ortet. Das Luther-Drama von Heinrich Hirtzig, im Jubiläumsjahr 1617 publiziert, «erfüllte alle Bedingungen, die man an ein ‹Festspiel› richten darf: es verstand sich als eine alle Beteiligten vereinende Kundgebung des gemeinsamen Glaubens, lag ausserhalb der alten, durch die Perikopenordnung bestimmten Liturgie und stellte eine exemplarische, als Identifikationsobjekt geeignete Persönlichkeit, nämlich Luther, in den

21 Moser 1988, S. 50–52.

Mittelpunkt der Handlung.» Dann springt Moser in die Zeit um 1900 und zeigt, dass sich in den damaligen Luther-Festspielen ein «Bündnis zwischen Protestantismus und Nationalismus» abzeichnete, neben das konfessionelle Bekenntnis trat die «Verherrlichung nationaler Heroengestalten». Genauer erläutert Moser dann die «Symbiose» zwischen Protestantismus und Nationalismus in der These 6. Im 19. Jahrhundert habe sich der Neuprotestantismus «mit der Idee von einem monarchisch verfassten Nationalstaat» identifiziert. Es gab ein starkes protestantisches Engagement für die Sedanfeiern aus Anlass der Kapitulation der französischen Armee am 2. September 1870. Für diesen Feiertag wurden gemäss Moser mehr als siebzig Festspiele gedichtet. Von hier aus springt Moser ohne Umschweife zum Nationalsozialismus, der die evangelische Liturgie (und das Festspiel) «ohne Mühe adaptieren konnte» (hier bezieht sich Moser auf einen evangelischen Gewährsmann), weil «der evangelische Gottesdienst längst säkularisiert und zur ‹garnierten› Predigt geworden sei. Die Liturgie habe sich zur ‹Feier› gewandelt, statt Gebet geblieben zu sein. Christlicher Kult konnte so bruchlos in den Heroenkult übergehen.»[22]

In den Thesen 7 und 8 unternimmt Moser so etwas wie einen kleinen Exkurs zum Thema «Volk» und erläutert weitere Impulse für die Festspielbewegung des 19. Jahrhunderts. In These 7 weist er nach, dass sie durch die patriotischen Aktivitäten im Zusammenhang mit den antinapoleonischen Befreiungskriegen befeuert wurde. In These 8 zeigt er auf, welche Rolle das Oberammergauer Passionsspiel spielte. Einige nahmen es als gemeinschaftliches Theater wahr, das den Zersetzungsprozessen der Zivilisation trotzte und zum «Hort des deutschen Volksgeistes» avancierte. Man sah in ihm sogar ein Vorbild für ein «historisches Volkstheater», bei dem «das Volk selbst als Zentralfigur, als sinnliche Geschichtserfahrung für Rollenträger und Publikum» in Erscheinung trat. Richard Wagner liess sich laut Moser durch einen Besuch in Oberammergau zu seiner Schrift *Ein Theater in Zürich* inspirieren, «in der er sich für ein schweizerisches Theaterleben aussprach, das, ebenso auf Volksspielen wie auf hoher Schauspielkunst basierend, alle Teile der schweizerischen Bevölkerung erfassen sollte». Wieder steht hier also das Gemeinschaftliche als Vision im Vordergrund.[23]

These 9 ist dann – wohl zwingend für einen deutschen Autor – der Vereinnahmung des Festspiels durch die nationalsozialistische Propagandamaschine gewidmet. Moser fasst kurz den grossen Aufschwung des Festspiels in Deutschland ab 1933 zusammen und zeigt anhand eines 1934 auf das evangelische Erntedankfest aufgepfropften Festspiels mit dem Titel «Aufbricht Deutschland», wie schon fünf Jahre vor Kriegsbeginn ein Festspiel in den Dienst der staatlichen Kriegspropaganda gestellt wurde, unter Einbezug von Gefallenenehrung und Gefolgschaftseid als massensuggestiven Aktionen. In der letzten These wendet sich Moser dem Festspiel der Gegenwart (und damit ist die Zeit seit dem Zweiten Weltkrieg gemeint) zu. Er stellt zwei Beispiele einander gegenüber: In *Trenck der Pandur vor Waldmünchen* erkennt er, hinter einer folkloristischen Fassade, «jene nationalen und letztlich militanten Tendenzen […], die das

22 Moser 1988, S. 54–60.
23 Moser 1988, S. 60–65.

Festspiel immer charakterisiert haben». In der *Landshuter Fürstenhochzeit* hingegen sieht er die «integrativen Möglichkeiten solcher Massenveranstaltungen», indem hier ein historisches Bewusstsein geschaffen wurde, das bei den Bürgern offenbar zum Engagement für die Stadtsanierung führte. Moser endet mit dem Fazit: «Es scheint also, dass die Problematik des Festspieles nicht in der Gattung selbst liegt, sondern in seiner politischen Verfügbarkeit als Massenmedium, das einen verantwortlichen Gebrauch mit ihm notwendig macht.»[24]

Der erwähnte starke Gegensatz zu Edmund Stadlers Einschätzungen ergibt sich nicht zuletzt aus der Tatsache, dass Moser seinen Anspruch, die Entwicklung im «deutschsprachigen Raum» nachzuzeichnen, keineswegs einlöst, sondern sich ganz klar auf deutsche Entwicklungslinien beschränkt. Ein paar kleine Seitenbemerkungen zu schweizerischen Aspekten ändern nichts an dieser Einseitigkeit (und weitere deutschsprachige Länder kommen überhaupt nicht in Betracht). Allerdings ist Stadler selbst auch allzu deutlich bemüht, die Bedeutung des schweizerischen Festspiels im europäischen Kontext hervorzuheben – dabei vermittelt er jedoch nicht den Eindruck, er habe sich intensiv mit der Festspiellandschaft Deutschland auseinandergesetzt.

Festspielkonjunkturen

Neben den Beiträgen von Stadler und Moser gehören drei weitere Beiträge in die mit «Zur Geschichte» überschriebene Abteilung, die den gewichtigsten Teil des Buches ausmacht. Greifen wir auf den fünften und letzten daraus vor, es ist ein Text von Georg Kreis mit dem Titel *Das Festspiel – ein antimodernes Produkt der Moderne*. Kreis geht von einem permanent gegebenen menschlichen Erinnerungsbedürfnis aus, schätzt es jedoch als veränderlich ein: «Wir können aber gerade an der Geschichte des Festspiels leicht feststellen, dass es nicht zu jeder Zeit gleich intensiv ist.»[25] In seinem Aufsatz versucht Kreis zu klären, was zu einer Intensivierung dieses Bedürfnisses beiträgt.

Um das zu untersuchen, steigt er in eine bekannte «hohe Zeit» des Festspiels, also in eine Zeit intensiven Erinnerungsbedürfnisses, ein: ins ausgehende 19. Jahrhundert. Er definiert für diese Epoche eine positivistische Form von Historismus; dieser lebe «zum Teil vom Bestreben, die Welt der Ideen parallel zum Ausbau der Naturwissenschaften ebenfalls faktisch, also historisch zu untermauern. Diesem Bestreben kommt die wachsende Verfügbarkeit historischer Kenntnisse entgegen.» Im Zusammenhang mit dem Festspiel interessiert ihn aber mehr das Gegenstück zum positivistischen Historismus, nämlich der «säkularisiert religiöse». Er sei ein «antimodernes Ergebnis der Moderne» – hier ist Kreis also bei den zentralen Aussage des Titels angelangt – und richte sich zwar gegen die Moderne, mache sie aber gleichzeitig auch erträglich: durch Verzauberung, Farbigkeit und Sinngebung. Geschichte wird, ergänzt Kreis, gerade dort zu einem «als eigene Grösse» gepflegten Element, wo die Gesellschaft

24 Moser 1988, S. 65–69.

25 Kreis, Georg, Das Festspiel – ein antimodernes Produkt der Moderne. In: Engler, Balz u. ders. (Hg.): Das Festspiel. Formen, Funktionen, Perspektiven. Willisau 1988, S. 186.

«ihre Traditionsverbundenheit verliert» – wie es auf die vom industriellen Wandel voll erfasste Schweiz um 1890 sicherlich zutraf.[26]
Typisch ist es laut Kreis für die Historienspiele der Zeit – er führt allerdings nur das Beispiel des Berner Festspiels 1891 zum 700-Jahr-Jubiläum der Stadt an –, dass Bilder aus der älteren Geschichte bevorzugt werden: «In archaischen Zeiten angesiedelte Bilder sind offenbar besonders geeignet, den in der irritierenden Moderne gesuchten Halt zu gewähren […]» Dann geht Kreis zu einer der zentralen Funktionen des Festspiels über, zur Herstellung und Förderung von «Kohäsion» und «Integration», die vor allem in den Schlussszenen dominiere; «ein Zusammenfallen von Geschichte und Gegenwart und von Schauspielern und Zuschauern» werde «angestrebt und erreicht». Hier geht es wieder um das Gemeinschaftliche, das Überspielen von Gegensätzen, die Versöhnung. Kreis sieht die Festspiel-Hochkonjunktur von damals auch im Kontext der sich verschärfenden sozialen Spannungen und der bürgerlichen Versuche, mittels des vaterländischen Kults «die von der sozialistischen Opposition infragegestellte Einheit der Nation zu demonstrieren».[27]
Kreis' nächster Schritt ist es, die anhand der Hochkonjunktur von 1885 bis 1914 exemplifizierte «These vom modernitätsbedingten Bedürfnis, mit Historienspielen einen nötigen Lebenssinn zu gewinnen», auf andere Zeiten anzuwenden. Er tut das allerdings im Schnellgang und unter Verwendung indirekter Belege. Wie auch immer, eine «erste Festspielkonjunktur» ortet er beim Bürgerspiel des 16. Jahrhunderts, eine zweite in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts und eine vierte – die dritte wäre die bereits ausführlicher behandelte – in der Zeit zwischen den Kriegen.
Konkret zu belegen versucht er seine These dann mit zwei Einzelbeispielen, bei denen er den Zusammenhang von Festspielproduktionen mit Modernitätskrisen erläutert. Beim ersten Beispiel handelt es sich um *No e Wili,* 1924 in der altehrwürdigen schaffhausischen Stadt Stein am Rhein aufgeführt. Kreis hält fest: «Die Aufführung fand vor dem Hintergrund des Bankrotts der Spar- und Leihkasse Stein am Rhein statt und soll in dieser Situation einiges zur Erholung des angeschlagenen Selbstbewusstseins dieses Städtchens beigetragen haben.» Im zweiten Fall handelt es sich um ein im ersten Anlauf gescheitertes Jubiläumsspiel in Rheinwald, das zur 700-Jahr-Feier aus Anlass eines Schwörbriefes von 1274 hätte aufgeführt werden sollen, aber nicht zustande kam. 1986 wurde das von Silja Walter verfasste Festspiel – in einer abgewandelten Form und auf einen neuen Jubiläumsanlass im Zusammenhang mit einer Pachturkunde gemünzt – doch noch realisiert. Hier erkennt Kreis einen Versuch einer von Abwanderung und kultureller Verarmung betroffenen Talgemeinschaft, ihr Selbstbewusstsein wiederzuerlangen und materiellen Lockungen ein ideelles Bekenntnis zur Heimat entgegenzuhalten.[28]
Zum Schluss konstatiert Kreis sogar eine fünfte Konjunktur – nun aber nur «Festspielrenaissance» genannt – für die 1980er-Jahre, die er auf das gesellschaftliche Krisen-

26 Kreis 1988, S. 190 f.
27 Kreis 1988, S. 192 f.
28 Kreis 1988, S. 195 f.

gefühl seit den 1970er-Jahren zurückführt. Damit widerspricht er Peter von Matt diametral (siehe weiter unten), der das Festspiel unumwunden in der Krise wähnt. Kreis relativiert die Renaissance insofern, als die Zahl derjenigen zugenommen zu haben scheint, «die diese vielleicht hilfreiche, aber unkritische Art momentaner Scheinbewältigung ablehnen». Dieses scheinbare Paradox wird die Auseinandersetzung mit dem Festspiel in der hier vorliegenden Studie stets begleiten.[29]

Zwei grosse nationale Festspiele unter der Lupe

Die beiden verbleibenden Beiträge in der Abteilung «Zur Geschichte» sind zwei bedeutenden Festspielen aus der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts gewidmet. Der Berner Germanist Hellmut Thomke untersucht das Festspiel und die Festspielentwürfe für die Schweizerische Landesausstellung in Bern 1914; Rémy Charbon, Titularprofessor für Neuere deutsche Literatur an der Universität Genf, analysiert die Bundesfeier von 1941. Thomke situiert das Berner Festspiel zur Landesausstellung in einer Zeit, in der «die Festspieleuphorie des ausgehenden 19. und des beginnenden 20. Jahrhunderts einer gewissen Übersättigung und Ernüchterung gewichen» war. 1891 hingegen hatte der Berner Gymnasialrektor Georg Finsler das Berner Stadtjubiläums-Festspiel in eine Linie mit der attischen Tragödie gerückt und das Festspiel damit gemäss Thomke ästhetisch und politisch eindeutig überschätzt.[30]
Mit diesem Urteil ist vielleicht auch der etwas mokante und ironische Ton zu erklären, den Thomke in seiner Untersuchung anschlägt und der für die gesamte Publikation einzigartig ist: Er kann offensichtlich dem Pomp und Pathos, wie sie damals bei den Festspielen und beim Reden über Festspiele üblich waren, nur mit einem gewissen Spott begegnen. Thomkes Artikel wird im Rahmen des Überblicks über die nationalen Festspiele noch etwas genauer vorgestellt. Keine Spur ironisch, sondern kompromisslos ideologiekritisch ist die Auseinandersetzung von Rémy Charbon mit dem Festspiel der Bundesfeier von 1941. Charbon analysiert die gesamte Feier als minutiös arrangierte Veranstaltung, in der der immer gleiche Aufruf zur patriotischen Opferbereitschaft und zur Überwindung des Egoismus vielfältig orchestriert worden sei. Der Feier schreibt Charbon eine inhaltliche und formale Nähe zu nationalsozialistischen Pendants zu, sieht aber vor allem in der christlichen Prägung Unterschiede. Auch dieser Artikel wird im Kapitel über die nationalen Festspiele genauer vorzustellen und in den Kontext anderer Untersuchungen zum gleichen Gegenstand zu stellen sein.[31]

29 Kreis 1988, S. 196.

30 Thomke, Hellmut: Festspiel und Festspielentwürfe für die Schweizerische Landesausstellung Bern 1914. In: Engler, Balz u. Kreis, Georg (Hg.): Das Festspiel. Formen, Funktionen, Perspektiven. Willisau 1988, S. 150–165, hier S. 150 f.

31 Charbon, Rémy: Die Bundesfeier von 1941. In: Engler, Balz u. Kreis, Georg (Hg.): Das Festspiel. Formen, Funktionen, Perspektiven. Willisau 1988, S. 166–185. Charbon hatte in einem früheren Aufsatz den Weg hin zum Festspiel des 19. Jahrhunderts als eine Art Degeneration beschrieben, bei der das Geschichtsbewusstsein sich zum Geschichtsmythos gewandelt habe: Vom politischen Theater zum Festspiel. Zur Erneuerung des schweizerischen Volkstheaters am Ende des 18. Jahrhunderts. In: Schweizerische Zeitschrift für Geschichte 27 (1977), S. 276–323.

Krise des Festspiels und eine Vision für die Erneuerung

Vor den Beiträgen zur Geschichte ist eine Gruppe von vier Texten unter dem Titel «Typologie» zusammengefasst. Der erste Beitrag dieser Gruppe und der erste des Sammelbandes überhaupt nennt sich *Die ästhetische Identität des Festspiels* und gleicht einem Paukenschlag: Nicht nur geht er aufs Konto des international anerkannten Stargermanisten Peter von Matt, sondern er strotzt auch vor markanten, prägnant formulierten Aussagen. Schon der erste Satz gibt ein kraftvolles Beispiel: «Das Festspiel, wenn es seinen Namen verdient, ist Propaganda-Literatur.» Dann holt Peter von Matt zu einem kleinen Überblick über die Geschichte der politischen Dichtung aus und charakterisiert sie als «Funktion im Rahmen einer kollektiven Willensbildung zum Zweck kollektiven Handelns».[32]

Im nächsten Abschnitt, überschrieben mit «Die Gruppe will das Fest», verlagert von Matt die Funktion vom kollektiven Handeln zur Identitätsbildung: «Das Fest bestätigt und konsolidiert die Identität der Gruppe, indem es die Zusammengehörigkeitserfahrung für kurze Zeit intensiviert.» Mit dieser Aussage fasst er, ohne dies durch konkrete Beispiele abzustützen, eine Funktion des Festspiels zusammen, die sich durch Aussagen in Geleitworten zu Festprogrammen und Berichten von Festspielanlässen dutzendfach dokumentieren liesse.[33]

Die sich unmittelbar daran anschliessende Bemerkung von Matts ist für die vorliegende Studie von ganz besonderer Bedeutung: «Je kleiner und ursprünglicher die Gruppe ist, umso weniger bedarf es dabei einer eigentlichen Reflexion über sie selbst, umso mehr genügt das unmittelbare Erleben des Beieinanderseins.» Ausgehend davon könnte man schliessen, dass ein kleines Dorf nichts weiter zu tun hat als ein Festzelt aufzustellen und eine heimische Musikkapelle aufspielen zu lassen, um die «Identitätskonsolidierung» sicherzustellen. Diese Studie wird sich mit der Frage auseinandersetzen, warum es auch heute noch kleinste Dörfer gibt, die es für notwendig oder wünschenswert halten, mehr zu tun als das und den grossen Aufwand für ein Festspiel auf sich zu nehmen. Allerdings behauptet von Matt auch nicht, Kleingruppen würden keine Formen der «szenisch arrangierten Selbstreflexion» pflegen. Er sagt lediglich: «Das Bedürfnis nach entfalteteren Formen ritualisierter Betrachtung […] der eigenen Besonderheit […] ist in Gross- oder Sekundärgruppen signifikant höher.» Doch gleichzeitig auch schwieriger, meint von Matt, weshalb man trickse und der Grossgruppe «die naturwüchsigen Intimitäts- und Geborgenheitserfahrungen einer Familie, einer männerbündischen Vereinigung oder einer Schwesternschaft» unterschiebe. Diese Beschwörungen tönten dann, je komplexer der gesellschaftliche Kontext sei, schnell einmal «falsch bis zum Grotesken».[34]

32 Matt, Peter von: Die ästhetische Identität des Festspiels. In: Engler, Balz u. Kreis, Georg (Hg.): Das Festspiel. Formen, Funktionen, Perspektiven. Willisau 1988, S. 12 f.

33 Zum Beispiel schreibt Jakob Menzi, der damalige Stadtpräsident von Bülach, im Programmheft zu den Bülacher Festivitäten im Jubiläumsjahr 1984: «Dass gerade das Stadtfest aus Anlass zur 600-Jahr-Feier diesen Gemeinschaftsgedanken weiterführen und Kitt in die Bevölkerung des ganzen Unterlandes bringen wird, davon bin ich überzeugt.»

34 Von Matt 1988, S. 13 f.

Das «politische Festspiel auf nationaler, regionaler oder lokaler Ebene» nun zählt von Matt zu den «ehrwürdigsten» Ausprägungen dieser szenischen Selbstreflexion grosser Gruppen, doch wähnt er es in einer Krise – wofür ihm der Verzicht der Stadt Zürich auf ein Festspiel anlässlich ihres 2000-Jahr-Jubiläums 1986 als «schlichter empirischer Beweis» genügt. Bei diesem Beweis scheint von Matt von der Annahme auszugehen, dass früher ein Festspiel stattfand, wann immer der Anlass es gebot. Dass dies auch für festspielverrückte Zeiten nicht galt, zeigen einige Beispiele, die im Rahmen dieser Studie im Kapitel über die kantonalen Festspiele vorgestellt werden. Der von ihm konstatierten Krise zum Trotz glaubt von Matt jedoch, dass die «Idee des Festspiels» wiederaufleben werde, denn sie sei nicht ersetzbar.[35]

Im nächsten Abschnitt, «Das Festspiel hat eine unabdingbare thematische Struktur», analysiert von Matt die «Binnenstruktur» des Festspiels, für die er ein «klares Grundmuster» erkennt. Ein Festspiel weist einen Längsschnitt durch die Geschichte (diachronisch), einen Querschnitt durch die Gegenwart (synchronisch) und eine Verlängerung der diachronischen Ebene in die Zukunft hinein auf. Diese drei «strukturellen Positionen» – von Matt fasst sie in die leicht zu merkende Formel «so wurden wir/so sind wir/das wollen wir» – seien «ineinander verschränkt» und würden die «Auswahl dessen, was überhaupt zur Darstellung gelangt», bestimmen. Diese Dreiteiligkeit setzt von Matt als Norm und beurteilt Festspiele, die einen dieser Teile vernachlässigen, als gescheitert.[36]

In den nächsten drei Abschnitten setzt von Matt, nun ganz Literaturwissenschaftler, das Festspiel in Beziehung zur Autobiografie, einer «Parallelgattung». Wie die Autobiografie rekonstruiere das Festspiel einen «riskanten» Selbstwerdungsprozess, mit dem Ziel der Handlungsfähigkeit in der Gegenwart. «Die historischen Szenen müssen beweisen, dass man so ist, wie man heute sein will.» So werde aus dem unüberschaubaren Material der Geschichte dasjenige ausgewählt, was «als gesetzmässiger Werdegang des kollektiven Subjekts erscheint».[37]

Daraufhin erläutert von Matt die «dramaturgischen Konsequenzen, die sich aus den drei Positionen […] und ihrem Ineinanderwirken ergeben», indem er einige Aspekte hervorhebt: Durch die szenische Aneinanderreihung unterschiedlicher historischer Epochen berühre sich «ein traditionelles Unterfangen des Festspiels mit spezifischen Verfahren des modernen Theaters». Die Schweizer Beispiele, die er dann aufzählt, diskreditiert er aber als einfallsarm oder zumindest traditionell und zieht Gerhart Hauptmanns *Festspiel in deutschen Reimen* aus dem Jahre 1913 als Beispiel für dramaturgische Modernität heran, die er als «erzählendes Theater auf verfremdeter Bühne» umschreibt. In Max Frischs Stück *Die Chinesische Mauer,* bei dem es sich allerdings nicht um ein Festspiel handelt, erkennt er dann «eine Grundmöglichkeit moderner Festspieldramaturgie»: Die Bühne erscheine hier als «reiner Bewusstseinsraum». Lediglich Silja Walters Solothurner Chronikspiel zum

35 Von Matt 1988, S. 14 f.
36 Von Matt 1988, S. 15.
37 Von Matt 1988, S. 16–18.

500-Jahr-Jubiläum von Solothurns Beitritt zur Eidgenossenschaft aus dem Jahre 1981 *(Die Jahrhundert-Treppe)* gesteht er einen fantasiereichen Umgang mit einer «spezifisch modernen Dramaturgie» zu: «Silja Walters Arbeit ist der Beleg für die grundsätzliche Möglichkeit, modernes Theater mit den Aufgaben und Zielsetzungen eines Festspiels zu verbinden.»[38]

Was folgt, ist ein kurzer Einschub zum Anteil der diachronischen und der synchronischen Ebene, die laut von Matt von der weltpolitischen Lage abhängt: Je bedrohter sich die Schweiz fühlt – wie zum Beispiel im Zweiten Weltkrieg –, desto stärker ist das Gewicht der Gegenwartsdarstellung. Doch für diesen synchronistischen Teil konstatiert von Matt, «dass die historischen Gestalten weit individualisierter auftreten als die gegenwärtigen». Diese seien nur noch «Repräsentanten bestimmter Bevölkerungsgruppen». Hier würden vermehrt barocke Muster herangezogen, womit die Gefahr bestehe, dass «das gesellschaftliche Hierarchiedenken des Barock» reproduziert werde. Die Gründe für diese konservativen Rückgriffe erläutert von Matt allerdings nicht.[39]

Im nächsten und vorletzten Abschnitt führt von Matt aus, warum Friedrich Schillers *Wilhelm Tell* dem dreiteiligen Modell nicht widerspreche und sich als «das schweizerische Festspiel schlechthin» etabliert habe, obwohl es sich als ein reines historisches Drama präsentiere. Die drei Positionen könne man nämlich durchaus in das Stück hineinlesen, mit dem Rütlischwur als identitätsstiftendem «Gemeinschaftsritual der politisch-historisch ganz konkreten Schweiz». Dass dieses Modellstück über die «Entstehung eines idealen Staatswesens» so funktionalisiert wurde, betrachtet von Matt als einen Irrtum und als ein faszinierendes Phänomen «gewaltsam verzerrender Rezeption».[40]

Zum Schluss seines überaus dichten Textes kommt von Matt auf die Krise des Festspiels zurück. Er sieht den Grund für die Krise darin, dass ein Festspiel ohne «propagandistischen Stachel» keine Berechtigung mehr hat – hier schlägt er den Bogen zum Anfang seines Textes –, dass aber die althergebrachten Rezepte für die Darstellung der «Was wollen wir»-Ebene nicht mehr greifen. Die «kollektive Phantasie» der Landi- und Bundesfeierspiele von 1939 und 1941 habe sich aus der faschistischen Bedrohung ergeben: Die eine komplexere Realität ausblendenden «Familien- und Stubenvisionen» von damals seien berechtigt gewesen, «so lange die faschistischen Regimes sich entsprechend plakativ präsentierten». Aber die Gegenwart sehe anders aus: «Den Luxus des gemeinsamen Hasses […] können wir uns nicht mehr leisten.» Peter von Matt entwirft zuletzt die Vision eines neuen Festspiels und fordert, «eine aufgeklärte, zur Humanität entschlossene, den eigenen Missetaten gegenüber klarsichtige Gesellschaft» solle «in unerschrockenen Szenen» über sich nachdenken. Inwieweit die Innovationen des Festspiels der neueren Zeit dieser Forderung entsprechen, wird im Schlusskapitel dieser Studie zu diskutieren sein.[41]

38 Von Matt 1988, S. 19–22.
39 Von Matt 1988, S. 22 f.
40 Von Matt 1988, S. 23 f.
41 Von Matt 1988, S. 24–26.

Ein anthropologischer Blick aufs Festspiel

In seinem Beitrag *Text, Theater, Spiel, Fest: Was ist ein Festspiel?* versucht Balz Engler einen Blick auf das Festspiel zu werfen, der nicht durch die Literaturwissenschaft, sondern durch die soziale Anthropologie bestimmt ist. Zuerst stellt er fest, dass dem Festspiel vonseiten der Kunst- und Kulturwissenschaft meistens mit Skepsis begegnet und dass es als Randerscheinung betrachtet wird – und für diese Skepsis ist laut Engler vor allem ein Verständnis des Theaters verantwortlich, das eine Inszenierung im weitesten Sinne auch als Text auffasst.[42]

Gegen diese Auffassung führt nun Engler die Forschungen der Anthropologen Victor Turner und Richard Schechner ins Feld. Turner habe soziale Prozesse als Dramen beschrieben, die in vier Phasen einen Konfliktlösungsvorgang vollzögen. Für Schechner, der sich viel stärker als Turner nicht nur auf soziale Prozesse, sondern direkt auf das Theater bezog, stehe nicht «die Aufführung als Text […] im Zentrum des Interesses, sondern die Prozesse, als deren Teil sie vorkommen kann». Schechner hebe dabei die grossen Gemeinsamkeiten zwischen dem Publikum und den Schauspielern hervor und sehe die «Theatererfahrung» des Publikums wie der Schauspieler über die eigentliche Zeit der Aufführung hinaus erweitert.

Bedeutsam ist aber vor allem, dass Schechner «zwei Typen performativer Handlungen» unterscheidet; die eine verfrachte die Beteiligten in eine andere, fiktive Welt und setze sie am Schluss wieder am Ausgangspunkt ab (das entspreche dem Text-Theater); die andere verwandle die Beteiligten «über die Zeit der Aufführung hinaus», was einem Initiationsritus entspreche und zu einem neuen Gemeinschaftsgefühl führe. Schechner glaube aber nicht an eine scharfe Trennung zwischen den beiden Handlungen; bei den meisten Aufführungen spielten beide eine Rolle. Engler postuliert eine weitere Form, die man als «Zeremoniell» bezeichnen könne und bei der es um die Bekräftigung von in der betreffenden Gemeinschaft geltenden Regeln gehe.[43]

Auf den letzten zwei Seiten seiner kompakten Betrachtungen wendet Engler das Thema «Theater als sozialer Prozess» auf das Festspiel an und stellt fest, dass es nun aus dem Randbereich in den Mittelpunkt des Interesses rücke, weil es mit dem Rollenspiel «zur Einübung sozialen Verhaltens und zur Schaffung von Gemeinschaft» in Verbindung zu bringen sei. Engler hebt dabei die Bedeutung der Vorbereitungen für die Festspielinszenierung hervor, die oft mit Widersprüchen – in Bezug auf die Auswahl des Stoffes und der Ideen zum Beispiel – und mit Streitigkeiten verknüpft seien und gerade dadurch unter Umständen über die soziale Funktion des Festspiels besser Auskunft zu geben vermögen als die eigentliche Aufführung. Dieser Hinweis steht in engster Verbindung mit einer ganzen Reihe von Erörterungen, die in dieser Studie den verschiedenen gemeinschaftsbildenden Funktionen des Festspiels gelten.[44]

Was die inhaltliche Seite des Festspiels betrifft: «Dargestellt werden Krisen (ganz im Sinne Turners) und ihre Überwindung; weil es Krisen in der Geschichte der betroffenen

42 Engler, Balz: Text, Theater, Spiel, Fest: Was ist ein Festspiel? In: Ders. u. Kreis, Georg (Hg.): Das Festspiel. Formen, Funktionen, Perspektiven. Willisau 1988, S. 29–35, hier S. 29 f.

43 Engler: Text, Theater, Spiel, Fest, 1988, S. 30–33.

44 Engler: Text, Theater, Spiel, Fest, 1988, S. 33.

Gemeinschaft sind, kann es vorkommen, dass die Handlung bewusst die Grenzen der Bühne sprengt.» Das «Mit-Spiel des Publikums» werde genau inszeniert und durch eine ganze Reihe von zusätzlichen Veranstaltungen vorbereitet. Und die Spielenden – meistens Laien – gehörten zur «Gemeinschaft derer, welchen das Festspiel dienen soll», und würden «aus allen sozialen Bereichen […] rekrutiert». Aus all dem folgert Engler, dass das deutlich vom Text-Theater sich unterscheidende Festspiel «bei der Erforschung des Theaters eine zentrale Stellung einnehmen sollte». Implizit gibt Engler damit auch eine Erklärung für die im Vorwort angesprochene schlechte Forschungslage: Das Festspiel fällt zwischen Stuhl und Bank, weil es weder von Historikern, Germanisten, Soziologen, Ethnologen, Kunst- und auch Theaterwissenschaftlern ganz erfasst werden kann.[45]

Anmerkungen zum Wesen von Festen

Die beiden übrigen Beiträge in der ersten, mit «Typologie» überschriebenen Abteilung des Buchs wurden von Praktikern verfasst. Der erste Text, *La fête et sa pratique,* ist allerdings ein «Fremdtext», der nicht im Rahmen des Kolloquiums zustande kam, sondern ein Nachdruck eines bereits 1979 publizierten Textes ist. Er wurde vermutlich eingerückt, weil die Schweizerische Gesellschaft für Theaterkultur, die Veranstalterin des Kolloquiums, sich als gesamtschweizerische Vereinigung versteht, der Beitrag der Westschweiz zu diesem Buch aber bescheiden war.

Der namhafte Westschweizer Theatermann Charles Apothéloz (1922–1982) – der Regisseur unter anderem der *Fête des Vignerons* in Vevey im Jahre 1977 – setzt sich darin mit dem Fest im Allgemeinen auseinander. In den ersten drei von zwölf «remarques» beschreibt Apothéloz die Rückwärtsgewandtheit jedes Festes: Immer verweise es auf ein früheres Ereignis, auch zum Beispiel bei Turnfesten, wo die historische Entscheidung zur Gründung des Vereins gefeiert werde. Manche Feste feierten allerdings auch nicht historisch fassbare Ereignisse, sondern Mythen oder die Schöpfung als solche. In Punkt vier spricht er vom zeremoniösen Charakter jedes Festes und von seinen formalen Strukturen, wobei er betont, dass sich fast immer weltliche und religiöse Elemente vermischten.[46]

In Punkt fünf geht es darum, dass jedes Fest eine Gruppe vereinigt, sei es nur eine Familie oder eine ganze Nation. Dieser Vereinigungsakt benötigt immer eine mehr oder weniger komplexe Organisation mit verschiedenen «Funktionären». Punkt sechs behandelt die Botschaft, die jedem Fest eigen ist, auch wenn sie gar nicht formuliert ist. Das Fest selbst trägt die Botschaft der Freude, gemeinsam zu handeln, zu feiern, zu geniessen, in sich. Aber ein Fest bedeutet mehr: «Toute fête est formatrice d'une conscience collective.»[47]

In den Punkten sieben bis zehn wendet sich Apothéloz der Ideologiekritik zu. Zu Beginn hält er fest, dass jedes Fest «unanimiste» (also «einstimmig») sei, Konflikte

45 Engler: Text, Theater, Spiel, Fest, 1988, S. 34.

46 Apothéloz, Charles: La fête et sa pratique. Douze remarques. In: Engler, Balz u. Kreis, Georg (Hg.): Das Festspiel. Formen, Funktionen, Perspektiven. Willisau 1988, S. 36–39.

47 Übersetzung: Jedes Fest bildet ein Gemeinschaftsgefühl aus.

ausschliesse, die Gemeinsamkeiten feiere und die Gruppe stärke. In jedem Fall ziele es nicht auf Veränderung – auch ein Revolutionsfest nicht –, sondern feiere und bestätige das Erreichte. So ist es möglich, dass ein Fest «réactionnaire» werden und zum Träger konservativer kollektiver Werte werden könne: Teamgeist, Disziplin, Respekt der Hierarchien, Hingabe an die Sache, Treue und Opferbereitschaft. Dann neigt das Fest dazu, die Minderheiten zu vernachlässigen, die Halbherzigen auszuschliessen und die Zweifler zu eliminieren – kurz: repressiv zu werden. Schliesslich neigt das Fest dazu, das Individuelle im Kollektiven aufzulösen – im Sinne jener, die das Fest für ihre Zwecke nutzen, wie Apothéloz mit einem kurzen Hinweis auf die nationalsozialistische Praxis festhält.

In den beiden letzten Punkten setzt sich Apothéloz mit dem Begriff der «fête sauvage» (dem wilden Fest) auseinander. Dieser Begriff wird in verschiedenen Kontexten gebraucht und versammelt heterogene Phänomene. Oft würden darunter spontane, unorganisierte Feste ohne Botschaft, ohne manipulative Tendenzen verstanden, denen das Potenzial zugebilligt werde, Erneuerungskräfte freizusetzen. Apothéloz fragt sich jedoch, ob nicht auch hier manipulative Kräfte am Werk sind. Popfestivals spricht er den Charakter des «Wilden» rundweg ab. Am ehesten noch lässt er den Begriff für das Happening gelten, bezweifelt aber, dass Happenings wirklich Innovation und Kreativität begünstigen.

Immerhin tauge der Begriff, um die Gefahren des Fests zu verdeutlichen: Zusammenhalt um den Preis der Ausgrenzung; Bewahrung um den Preis der Erstarrung; Vereinigung um den Preis der Vermassung. Doch wie jedes soziale Phänomen trage eben auch das Fest verschiedene Widersprüche in sich. Zum Schluss konstatiert Apothéloz eine erstarkte Bedeutung des Fests für die Gegenwart: «Il est significatif qu'à notre époque de relâchement du tissu social la fête retrouve par opposition un regain de ferveur.»[48] Ob die neue Festfreude für Erneuerung und Reflexion oder als Machtinstrument instrumentalisiert werde, liege in der Verantwortung jedes Veranstalters. Damit trifft sich Apothéloz mit Moser, der ebenfalls die Gefahr des totalitaristischen Missbrauchs des Festspiels stark betont, letztlich aber darauf hinweist, dass es auch zu guten Zwecken eingesetzt werden kann.

Festspieltheater ist Laientheater

Der nächste Beitrag, *Festspiel als Theater der Laien. Dramaturgische Anmerkungen zu einer möglichen Praxis,* hat eine besondere Stellung im Rahmen dieses Buchs: Als Einziger setzt sich sein Autor, der Regisseur und Dramaturg Louis Naef, darin mit dem sogenannten «kleinen» Festspiel auseinander. Und dieses kleine Festspiel, das zu einem völlig anderen und viel schwerer zu erschliessenden Forschungskorpus gehört als die grossen Festspiele auf Bundes-, Kantons- und Grossstadtebene, die sonst behandelt werden, wird in der vorliegenden Studie eine wesentliche Rolle spielen. Naef, der in der kleinen Luzerner Landstadt Willisau aufgewachsen ist, versteht unter «kleinen»

48 Übersetzung: Es ist bezeichnend, dass in unserer Zeit, wo das soziale Netz lockerer geworden ist, die Feste wieder eine grössere Bedeutung gewinnen.

Festspielen all jene Produktionen in ländlichen Gebieten, die in folkloristischer Manier «bewegliche Bilder aus dem bäuerlichen Jahreszyklus», also Bilderbogen mit Szenen regionalen Brauchtums, Revue passieren lassen. Diesen «kläglichen Rest einer ehemals patriotisch-heroischen Volkstheaterkultur» lässt er dann beiseite, um ihren «archaischen Kern» freizulegen – auf der Suche nach einem «neuen Ausgangspunkt theaterpädagogischer oder animatorischer Theaterarbeit». Der Praktiker Naef – 1979 fing er an, mit Laien zu inszenieren – sucht im «kleinen» Festspiel Anregungen für eine neue Art des Theaterschaffens, die die Nähe der Spielenden zum dargestellten Stoff in den Vordergrund stellt.[49]

Als Modell für eine solche Form des Theaters beschreibt Naef eine unprätentiöse Aufführung im Weiler Opfersei im Kanton Luzern, wo die Feuerwehr ein Jubiläumsfestspiel aufführte. Darin wurde die Geschichte der Gründung der Feuerwehr ganz naiv erzählt und durch viele Dorfgeschichten rundherum ergänzt. «Die von der Geschichte Betroffenen erzählten über das ihnen Vertraute, aber auf eine einfache, schlichte und naive, eben im besten Sinne volkstümliche Art» – so fasst Naef den Grundcharakter der Inszenierung zusammen. Kleine Festspiele dieser Art, verallgemeinert Naef, verzichteten weitgehend auf Heldendarstellung und alles Pathetisch-Folkloristische; das Wichtigste sei das Ereignis gewesen, «dass man an einem Ort zusammenkam, um gemeinsam zu feiern». Hier bestätigt Naef ganz explizit die Aussagen von Peter von Matt über die Festkultur von Kleingruppen. Das Theater solle also zum «ursprünglichen Charakter des Gemeinschaftsstiftenden» zurückkehren.[50]

Im folgenden Abschnitt kommt Naef zum Kern seines Themas: zur Beziehung von Festspiel und Laientheater. Mit Verweis auf Aussagen Gottfried Kellers und Richard Wagners postuliert er die enge Verzahnung von Kunst und Leben und definiert, was die spezifischen Möglichkeiten des Laienspiels ausmacht: «Die Kunst der Laien liegt in der Beschränkung auf das ihnen gemässe Thema, die in ihnen liegenden (spontanen) Möglichkeiten des direkten Ausdrucks […]» Bedingung für diesen direkten Ausdruck sei die Verwendung des Dialekts. Dieses Reformfestspiel, wie es Naef vorschwebt, «ist authentisches Theater, das Identifizierung mit der eigenen, erlebten Erfahrung schafft» – ganz anders als im klassischen historischen Festspiel, wo ein Text mit literarischem Anspruch dieser Authentizität im Wege stand.[51]

In den nächsten beiden Abschnitten schaltet Naef einen theaterwissenschaftlichen Exkurs zu den Festspielkonzeptionen Oskar Eberles und von dessen Zeitgenossen ein. Er hebt hervor, Eberle habe eine Unterscheidung zwischen «Drama» und «Spiel» getroffen, betrachte das den Laien zugeordnete «Spiel» als stofforientiert, überpersönlich und typenhaft und betone den kultischen Charakter des Theaters, der mit einer idealistisch und irrational bestimmten Feier der Gemeinschaft einhergehe. Naef lässt hier die Nähe Eberles zum völkischen Konzept der Nationalsozialisten klar durch-

49 Naef, Louis: Festspiel als Theater der Laien: Dramaturgische Anmerkungen zu einer möglichen Praxis. In: Engler, Balz u. Kreis, Georg (Hg.): Das Festspiel. Formen, Funktionen, Perspektiven. Willisau 1988, S. 40.

50 Naef 1988, S. 41 f.

51 Naef 1988, S. 42–44.

blicken. In die Nähe Eberles rückt Naef auch das *Bundesfeierspiel* von Cäsar von Arx (1941) und Edwin Arnets *Eidgenössisches Wettspiel* (das Landi-Festspiel 1939) und fasst ihre Ausrichtung in Begriffe wie «Heroismus», «Irrationalität», «Typisierung» und «Rückschau» (womit wohl auch «Rückwärtsgewandtheit» gemeint ist). Dabei betont er, dass die Deklamation an die Stelle des «auf das sinnliche Ereignis Theater bezogenen Dramaturgie» trete.

Im Folgenden kritisiert Naef Eberles Inszenierungsweise: «Die Suggestivwirkung des Textes versuchte Eberle – wie auch in seinen andern Inszenierungen – durch den übermässigen szenischen Aufwand, die Verwendung von Emblemen, durch Prunk und monumentales Arrangement noch zu verstärken.» Die Spieler würden so zu reinen Funktionsträgern reduziert. Naef kommt nun auf frühere Aussagen zurück und setzt der Auffassung Eberles die Unmittelbarkeit der Laienspieler entgegen, die sich aus der Tatsache ergibt, dass «sie im Spiel etwas nachvollziehen, was mit ihnen ganz persönlich zu tun hat». Das müsse in letzter Konsequenz, meint Naef, zur «Emanzipation des Laienspielers» führen.[52]

Im letzten Abschnitt entwirft Naef ein kleines Vier-Punkte-Programm für ein zeitgemässes Festspiel und setzt es unter das Motto «Abschied von der grossen Form». 1. Das Festspiel müsse die spezifischen Ausdrucksmöglichkeiten der Laien nützen und zum Dialekt zurückkehren. 2. Es funktioniere nur noch regional, dort, wo «eine gewisse Überschaubarkeit von Geschichte und Stoff existiert». 3. Es dürfe nicht mehr als Chronik verstanden werden, «sondern als spielerische Recherche über unser Herkommen». 4. Es solle nicht mehr auf festgeschriebenem Text beruhen, sondern «den Impetus des szenischen Augenblicks» betonen, in Verbindung mit «einer improvisatorisch-animatorischen Qualität».[53]

Louis Naef führt in seinen Anmerkungen eine völlig neue, sonst nur noch vom Regisseur Jean Grädel (vgl. weiter unten) angesprochene künstlerische Basis für die Festspielinszenierung ein: Sein Ansatz ist theaterpädagogisch, zielt auf das Potenzial der Spielenden und darauf, das Stück zusammen mit ihnen zu entwickeln, statt sich auf einen fertigen Text und auf ein mehr oder weniger starres Regiekonzept zu stützen. Da Naef zur Entstehungszeit der Publikation bereits ein bekannter Laientheaterspezialist war, eine langjährige Erfahrung als Theaterpädagogik-Dozent vorweisen konnte und sich anschickte, ein eigenes und bald weitherum diskutiertes Format für Freilicht- und Festspieltheater, das sogenannte «Landschaftstheater», zu entwickeln, kommt seinem hier formulierten Konzept eine besondere Bedeutung zu. Es hat auch für die vorliegende Studie eine hohe Relevanz, und zwar aus zwei Gründen: Erstens weil Naefs Landschaftstheater auf die Praxis des Freilicht- und Festspieltheaters in der Schweiz ab 1991 grossen Einfluss gehabt haben dürfte; und zweitens, weil sein emanzipatorisch-animatorischer Ansatz, den er in seiner Zeit als Dozent an der Schauspiel-Akademie Zürich (1977–1986) (weiter)entwickelte, im

52 Naef 1988, S. 44–48.
53 Naef 1988, S. 48 f.

Zusammenhang mit einer umfassenden Professionalisierung der Theaterpädagogik in der Schweiz steht, die von starkem Einfluss auf die Entwicklung des Laientheaters und somit auch des Festspiels gewesen sein muss.

Festspielarchitektur und -musik

Die dritte Abteilung mit dem Titel «Das Festspiel als Gesamtkunstwerk» widmet sich architektonischen und musikalischen Aspekten des Festspiels. Da der Blick auch hier die hohe Zeit des Festspiels Ende des 19. Jahrhunderts fokussiert, fasse ich die Ergebnisse der Beiträge knapper zusammen. Zum Auftakt befasst sich Othmar Birkner, Architekt und Architekturpublizist, mit der *Basler Festspielarchitektur 1844, 1892 und 1901*. 1844 stand die Stadt Basel noch unter dem Eindruck der 1833 vollzogenen Kantonsteilung, die, wie Birkner erläutert, zu einem «neuen Staats-Bewusstsein» und zu einem gesteigerten «Bewusstsein um die städtische Kultur» geführt habe. Als die Stadt zum eidgenössischen Schützenfest lud und gleichzeitig die 400-Jahr-Feier der Schlacht bei St. Jakob an der Birs beging, habe sie mittels der Festarchitektur ihre Eigenart zum Ausdruck bringen wollen. Die Bauten von Amadeus Merian hätten «mittelalterliche Tradition» und Reformfreude miteinander verbunden. Im Zentrum des Festplatzes stand eine Art Tempel, der die Ehrengaben für die siegreichen Schützen enthielt, im Grundriss ein Schweizer Kreuz aufwies und über dem zentralen Turm von einer Statue des 1444 das Basler Kontingent bei der Schlacht befehlenden Henman Sevogel gekrönt wurde. Sevogel wurde als aufrechter Kämpfer gezeigt, mit dem sich die Schützen identifizieren konnten, das Fest sei «mit grossem Ernst vollzogen» worden. Der Ablauf des Fests wird in Birkners Beschreibung jedoch nicht greifbar. Am Schluss fügt er hinzu, dass die Basler sich damals mit dem Theatralischen und dem Theater überhaupt schwertaten.[54]

Für das historische Festspiel anlässlich der Basler Vereinigungsfeier von 1892 konstatiert Birkner einerseits «möglichst naturgetreue Nachbildungen (Dekorationen, Kostüme …)», andererseits «eine imponierende Massenregie». Die Reaktion auf dieses «Gepränge» sei aber nicht nur positiv gewesen, man habe den Verlust der kostbaren Naivität des einstmaligen Volksschauspiels beklagt. Die Bundesfeier 1901 dann habe «einen künstlerischen Umbruch» angekündigt. Der Regisseur Otto Eppens, von Max Reinhardt beeinflusst, habe die Stadtsilhouette viel bewusster einbezogen – anders als das Festspiel von 1892, das von Bühnenbauten umschlossen war und sich auch «in einem Gebäude» hätte befinden können. Allerdings wurden dennoch Dekorationsmalereien verwendet, von einem Einbezug der umgebenden Architektur, wie man sie heute aus dem Freilichttheater kennt, konnte am St.-Margarethen-Hügel nicht die Rede sein. Festzuhalten ist unbedingt, dass Birkner für die beiden Festspiele 1892 und 1901 Einflüsse deutscher Theatermacher geltend macht – Franz Dingelstedt und Max Reinhardt – und damit einen Hinweis darauf

54 Birkner, Othmar: Basler Festspielarchitektur 1844, 1892 und 1901. In: Engler, Balz u. Kreis, Georg (Hg.): Das Festspiel. Formen, Funktionen, Perspektiven. Willisau 1988, S. 209–222, hier S. 209–215.

gibt, dass die von Edmund Stadler als so eigenständig und fürs europäische Ausland vorbildlich dargestellte Schweizer Festspielkultur ästhetisch im engen Austausch mit dem grossen (Theater-)Nachbarn stand.[55]

In seiner abschliessenden Charakterisierung der drei Feste betont Birkner für das Fest 1844 den «Stilpluralismus», für 1892 das «strenge historische Gewand» und für 1901 die neuen künstlerischen Impulse. Im Vergleich wertet er das jüngste Festspiel am positivsten: «Der moderne Geschmack [im Festspiel 1901] formte sogar die historischen Festspielszenen. Gerade dadurch konnte der ganze Festablauf spontaner und glaubwürdiger vollzogen werden als 1892.» Birkners Beitrag gibt Hinweise darauf, dass Festspiele, die zeitlich nicht einmal zehn Jahre auseinanderliegen, in ihrer Gesamtkonzeption grundlegende Unterschiede aufweisen können – auch wenn man sie ein und derselben Zeit des grossen pompösen nationalen Festspiels zuzuordnen geneigt ist.[56]

Im zweiten Beitrag, *Musikalische Aspekte des patriotischen Festspiels,* zeichnet Ernst Lichtenhahn, 1982 bis1998 Professor für Musikwissenschaft an der Universität Zürich, die Entwicklung musikalischer Festspielformen am Ende des 19. Jahrhunderts nach. Zuerst schildert er kurz, wie aus der Verbindung von Kantate und Umzug 1886 bei der Sempacher Gedenkfeier die erste Form des Festspiels entstand, bei der die Musik als Zwischenaktmusik «ihre Autonomie des geschlossenen Werks aus dem Konzertsaal bewahrt». 1891 in Schwyz habe sich demgegenüber eine «disparate», die künstlerische Einheit schmälernde Vielfalt der Formen entwickelt; sie stelle den Versuch dar, «das damalige Musikleben in möglichster Breite abzubilden». In Bern 1891 wiederum habe Carl Munzinger die erste eigens für den Anlass geschriebene Partitur geschaffen, die punkto Aufwand der Klangmittel und musikalische Anforderungen die heimischen Musikvereine überfordert habe. Nach wenigen Jahren zeichnete sich somit die Tendenz ab, den Kunstanspruch gegenüber der Popularität höher zu bewerten. Das hält Lichtenhahn auch für den Komponisten Hans Huber fest, der für die grossen Basler Festspiele von 1892 und 1901 die Musik schrieb und mit seiner verfeinerten Schreibweise zu wenig auf die Aufführungsbedingungen im Freien Rücksicht genommen habe.[57]

Anschliessend untersucht Lichtenhahn die spezifischen Funktionen der Festspielmusik und konstatiert, dass im Festspiel nicht den historischen, sondern den allegorischen Figuren der kunstvolle, opernähnliche Gesang anvertraut worden sei. Damit habe man auf das mit Opernkonventionen nicht vertraute Massenpublikum Rücksicht genommen, das sich einen singenden Landammann kaum, wohl aber eine singende Berna vorstellen konnte. Und bei der verbreiteten Verwendung von populärem Lied- und Melodiengut beobachtet Lichtenhahn immer wieder Verfahren der «kunstvollen Überhöhung, mithin der Verfremdung vertrauter Wirklichkeit» vor allem auch in den Schlussakten und -apotheosen. Diese Anwendung von opernhaften Mitteln im Festspiel schliesst aber keine

55 Birkner 1988, S. 215–218.

56 Birkner 1988, S. 218–221.

57 Lichtenhahn, Ernst: Musikalische Aspekte des patriotischen Festspiels. In: Engler, Balz u. Kreis, Georg (Hg.): Das Festspiel. Formen, Funktionen, Perspektiven. Willisau 1988, S. 223–230, hier S. 223–226.

Nähe von Oper und Festspiel mit ein, erläutert Lichtenhahn, denn was für das Festspiel funktioniert habe, sei in Opern als Mangel an Individualität bemängelt worden.[58]
Zuletzt diskutiert Lichtenhahn noch einmal den Wettstreit von Popularität und Kunstanspruch. Er setzt sich mit Einschätzungen von Joseph Victor Widmann auseinander. Dieser habe in Bezug auf das Bündner *Calvenspiel* 1899 behauptet, die opernhaften Elemente seien für das kunstungewohnte ländliche Publikum ein grosser Kunstgenuss gewesen, während sie den zugereisten Städtern wohl eher «deplaciert» und als Abklatsch vorgekommen seien. Bei Widmann klinge somit ein Optimismus an, wonach sich Kunstanspruch und Popularität vereinen liessen und dem «Volk» ein neues Reich der Schönheit offenbart werden könne. Diesen Optimismus schliesst Lichtenhahn für die Gegenwart aus: «Die Verbindung des Kunstvollen mit dem Populären erscheint nicht mehr als taugliches Rezept, um eine allgemeine Wirkung und ein kollektives Gemeinschaftserlebnis zu erzeugen.» Ein Verhältnis zur Heimat lasse sich zwar wohl immer noch «in Musik äussern», doch nur noch in gruppenspezifischen Zusammenhängen. Ein repräsentatives Ganzes schaffen zu wollen sei ein Irrweg; so bleibe «als vielleicht einzig mögliche Utopie die Vielzahl der Festspiele ‹von unten›, die nicht den Anspruch erheben, für alle zu sprechen». Daraus könnte man die Vision eines Festspiels ableiten, das verschiedene Geschichten und soziale Perspektiven nebeneinander bestehen lässt, ohne sie durch eine synthetische Schlussapotheose zur Einheit zwingen zu wollen.[59]
Im dritten Beitrag widmet sich Werner Jehle dem Hallenstadion in Zürich als einem ikonischen Bau, der den architektonischen Rahmen für eine Fülle von festlichen Veranstaltungen abgeben kann. Der Beitrag ist für die Thematik dieser Studie nicht von grosser Bedeutung. Jehle beschreibt vor allem aus fachlicher Sicht die Vorzüge von Karl Egenders 1939 eröffnetem Bau, der in erster Linie für Radrennveranstaltungen konzipiert, im Laufe der Jahrzehnte aber für immer weitere Nutzungen und Anlässe adaptiert wurde. Egender entwickelte die Struktur von der Radrennbahn her und stellte sicher, dass überall gute Sichtverhältnisse herrschten. Vor allem aber schuf er eine hervorragende Durchlässigkeit zwischen der Haupthalle und den sie umgebenden lichten Wandelhallen, die «Restaurants, Buden, Bars, Vitrinen» aufnehmen konnten. Laut Jehle verstand Egender «seinen Bau nicht nur als Bühne für Sportrituale, als einseitige Angelegenheit für die Darbietenden, sondern auch als Bühne des Volkes».[60]
Das will wohl bedeuten, eine wesentliche Qualität des Baus bestehe darin, dass jeder Zuschauer im gesamten Gebäude immer auf Tuchfühlung mit den übrigen Publikumsmassen bleibt. «Die skelettartige Bauweise erlaubte es, alle Aussenwände, an denen Treppen und Gänge liegen, zu verglasen. Dies allein fördert die Feststimmung», erläutert Jehle. Und so fasst er am Schluss die Architektur des Hallenstadions in den Begriff

58 Lichtenhahn 1988, S. 226–228.
59 Lichtenhahn 1988, S. 228 f.
60 Jehle, Werner: «Fest-stiftende Architektur»: Das Hallenstadion Zürich-Oerlikon. In: Engler, Balz u. Kreis, Georg (Hg.): Das Festspiel. Formen, Funktionen, Perspektiven. Willisau 1988, S. 231–239, hier S. 231–234.

«fest-stiftend». Ihre Relevanz für die spezifische Publikumssituation bei Festspielen diskutiert der Autor jedoch nicht. Man kann davon ausgehen, dass es den Herausgebern der Publikation bei diesem Beitrag darum ging zu zeigen, dass die räumliche Inszenierung des Publikums einen wichtigen Aspekt festlicher Veranstaltungen, also auch des Festspiels, darstellt.[61]

Die Problematik moderner Festspiele I: Festspiel Sempach 1986

Die vierte und letzte Abteilung ist mit «Erfahrungen» überschrieben; hier werden zeitgenössische «Fallbeispiele» behandelt, vor allem unter dem Aspekt der widersprüchlichen Ansprüche an Festspiele in der Zeit um die Mitte der 1980er-Jahre. Der mittlere der drei Beiträge, ein Erfahrungsbericht von zwei am Festspiel *Sempach 1986 / 600 Jahre Schlacht bei Sempach* Beteiligten, enthält eine Fülle von Hinweisen zu den ganz konkreten Konzeptions- und Umsetzungsproblemen bei einem Festspiel. Zuerst erzählt der Koregisseur Jean Grädel, ein renommierter Theatermacher, der damals aber kaum für seine Arbeit mit Laien bekannt war, von seinen «persönlichen Erfahrungen und Motivationen». Knapp schildert er die schwierigen Umstände der Produktion, die auf das Einfrieren eines Autorenwettbewerbs und die relativ kurzfristige Verpflichtung eines (neuen) künstlerischen Teams zurückzuführen waren. Beim Konzept hebt er einen Aspekt hervor: «Besonderes Gewicht wurde dabei dem Gedanken der Versöhnung zwischen Stadt und Land beigemessen.» Das Festspiel galt denn auch dem Jubiläum «600 Jahre Stadt und Land Luzern». Die Versöhnungs- und auch die Stadt/Land-Thematik bzw. -Problematik werden in dieser Studie noch öfters anzutreffen sein. Bevor Grädel zu den konkreten Produktionsabläufen kommt, spricht er seine persönliche Motivation an und umschreibt sie so: «Mich faszinierte das Abenteuer herauszufinden, wie ich als ‹heutiger› Regisseur mit modernen Idealen, desillusionierenden Welterfahrungen und modernem dramaturgischem Wissen umgehen kann mit dieser alten Festspieltradition und mit diesen alten Geschichten.»[62]

Die Arbeitsweise der beiden Regisseure – neben Grädel Dieter E. Neuhaus – war laut Grädel durch den Vorsatz bestimmt, Volkstheater zu machen, «in dessen Geschichten das Publikum sich selbst gespiegelt sieht». Um das zu erreichen, sei der Text des Geschichtslehrers Toni Schaller während der Probenzeit stark verändert worden – über Improvisationen einerseits, über von den Spielenden eingebrachte Geschichten andererseits. Ideen der Konzeptgruppe und Inputs der Spielenden hätten sich so zu einem «Gemeinschaftswerk» zusammengefügt: «Volkstheater vom Volk übers Volk für das Volk». Grädel hebt dabei hervor, wie fruchtbar die monatelange theaterpädagogische Arbeit mit Improvisationen gewesen sei.

Allerdings verschweigt er weder die Mühsale der Spielersuche noch das «Misstrauen», das dem künstlerischen Leitungsteam gegenüber zum Ausdruck gekommen sei. Wer sich aber aufs Mitmachen eingelassen habe, habe grosse persönliche Opfer auf sich

61 Jehle 1988, S. 236–239.

62 Grädel, Jean u. Haas, Felix: Die Erfahrungen von «Sempach 1986». In: Engler, Balz u. Kreis, Georg (Hg.): Das Festspiel. Formen, Funktionen, Perspektiven. Willisau 1988, S. 246–253, hier S. 246 f.

genommen. Und schliesslich lobt Grädel das «überraschend bewusste und kritische Umgehen mit Geschichte und Legenden» aufseiten der Mitwirkenden. Die intensive Probenzeit habe ein «Gemeinschaftserlebnis» erzeugt, das für die Spielenden ein grösseres Erlebnis als die Aufführung gewesen sei. Diese scheinbar nebensächliche Bemerkung Grädels ist von grosser Bedeutung, wenn man sich mit der von den Festspielorganisatoren immer wieder beschworenen gemeinschaftsbildenden Kraft des Festspiels befasst. Offensichtlich geht diese Kraft über den Moment der Aufführung weit hinaus – hier decken sich Grädels Erfahrungen mit den Theorien Richard Schechners – und wirkt vor allem auch unter der Spielerschaft, die ja als Gruppe von oft weit über hundert Leuten keineswegs eine «quantité négligeable» darstellt.

Zum Schluss reflektiert Grädel die Funktion des Festspiels in der Gegenwart und folgt zum Teil fast wörtlich Aussagen von Louis Naef wie auch von Peter von Matt: «Vielleicht kann ein Festspiel heute nur noch als Laientheater, als Volkstheater eben, funktionieren, in einer begrenzten Region. […] Ein nationales Festspiel allerdings, das ein nationales Thema für eine ganze Nation abhandeln sollte, erachte ich heute auch für unmöglich.» Ein regionales «Bürgerspiel» könnte, meint Grädel, den Weg weisen «aus der unverantwortlichen Passivität in die aktive Beteiligung am Leben der Gemeinschaft». Grädel nimmt auch noch Bezug auf die von Peter von Matt postulierten drei Phasen eines vollwertigen Festspiels und stellt fest, der diachronische Teil – «so wurden wir» – sei in Sempach gelungen, für den Zukunftsteil «das wollen wir» habe aber niemand eine Lösung gefunden. Am Schluss berichtet er noch von den Zweifeln der Mitwirkenden am Sinn eines Festspiels über längst vergangene Zeiten angesichts der damals sehr unmittelbaren Bedrohung durch die Katastrophe von Tschernobyl.[63]

Der zweite Teil dieses Erfahrungsberichts über Sempach 1986 geht auf das Konto von Felix Haas, dem damaligen Präsidenten der Theatergesellschaft Sempach. Die traditionsreiche, bereits 1870 gegründete Gesellschaft war stark in das Festspiel involviert. Haas, der auch selbst mitspielte, berichtet zuerst von seinen Erlebnissen beim Probenprozess und windet dem Regieduo ein Kränzchen: Es habe bei der Rollenverteilung sehr geschickt agiert und es verstanden, einen starken «Teamgeist» zu schaffen. Zwischen den Zeilen kann man lesen, dass bei der Rollenverteilung die Ansprüche erfahrener Spieler und Gewohnheitsrechte grosse Bedeutung hatten.

Danach wechselt Haas zu seiner Organisationsfunktion als Präsident der Theatergesellschaft und betont, dass diese sich für das Festspiel mitverantwortlich gefühlt habe, schliesslich habe sie schon bei den 500- und 550-Jahr-Feiern mitgewirkt. 80 der 90 Aktivmitglieder hätten sich beim Festspiel engagiert. Dass sich die Suche nach weiteren Mitwirkenden – es brauchte insgesamt ungefähr 350! – so schwierig gestaltete, führt Haas auf die zeitliche Verzögerung durch die Sistierung des Autorenwettbewerbs zurück. Viele Vereine hätten ihre Jahresprogramme bereits erstellt. Ausserdem sei die Entschädigungsfrage «völlig ungenügend geregelt» gewesen: «Die Theatergesellschaft Sempach liess beispielsweise […] eine Spielsaison mit einem Budget von

63 Grädel/Haas 1988, S. 248–250.

ca. Fr. 100 000.– ausfallen und hatte deshalb bestimmt Anrecht auf eine entsprechende Entschädigung.» Und schliesslich seien viele Vereine auch für andere Aktivitäten im Rahmen der Festivitäten herangezogen worden.
Haas schliesst mit der Empfehlung, die Spielleiter von organisatorischen Aufgaben zu entlasten, durch eine Person «mit grossem Organisationstalent». Damit ist angedeutet, dass die Organisationsstrukturen von Festspielen – die ja in aller Regel einmalige Veranstaltungen sind, bei denen viel, wenn nicht fast alles, aus dem Boden gestampft werden muss – ein wichtiges Thema bei der Erforschung der Festspielgeschichte sind.[64]

Die Problematik moderner Festspiele II: Calvin-Festspiel Genf 1986

Der Sempacher Erfahrungsbericht wird gerahmt von zwei französischsprachigen Beiträgen. Béatrice Perregaux, Genfer Theaterwissenschaftlerin und nachmalige Präsidentin der Schweizerischen Gesellschaft für Theaterkultur (1990–1995), erzählt von den Turbulenzen um den Festspieltext für ein Calvin-Festspiel in Genf im Jahre 1986, zum 450-Jahr-Jubiläum der Reformation. Perregaux stellt das Vorhaben von Anfang an als problematisch dar: «[…] comment se fait-il que les membres d'un Comité, formé en grande partie de gens marqués par l'idéologie de Mai 68, se soient mis d'accord sans sourciller sur la formule la plus traditionnelle du *Festspiel-Gesamtkunstwerk?*» Und das angesichts der kaum lösbaren Aufgabe, ein Festspiel mit konfessioneller Ausrichtung im Kontext einer religiös pluralistischen und zum Teil areligiösen Bevölkerung und eines Kantons, der die Trennung von Staat und Kirche institutionalisiert hat, zu konzipieren.[65]
Der von den Behörden beauftragte Autor, Marc Faessler, hatte sich laut Perregaux drei Ziele gesetzt: Er wollte die historischen Fakten rund um Calvin ins rechte Licht rücken und gegen Klischees angehen; er wollte verstehen und zeigen, warum die Genfer ihren Wunsch nach Autonomie mit der Reformation verknüpften; und schliesslich wollte er die Ergebnisse der Reformation nicht beurteilen, sondern die Heilige Schrift als Quelle von Sinnstiftung ins Bewusstsein des Publikums rücken. Das Werk, das aus Faesslers einjähriger Arbeit entstand, stuft Perregaux als «forte et dense» (kraftvoll und dicht) ein. Doch wurde es als für ein Festspiel zu lang und zu komplex beurteilt. Über die genauen Gründe, warum der Text schliesslich abgelehnt wurde, kann Perregaux jedoch nur spekulieren. Sie glaubt nicht an Intrigen, aber daran, dass die Ansprüche des Textes zu gross und die theologischen Anteile zu dominant waren. Was dann, ziemlich hastig, aber mit grossem Pomp umgesetzt wurde, war ein neues Stück von Serge Arnauld. Es habe eine soziologische Analyse der Reformationszeit geliefert und in ihr frühkapitalistische Auswüchse, Fremdenfeindlichkeit und gesellschaftspolitische Ungerechtigkeiten

64 Grädel/Haas 1988, S. 250–253.

65 Perregaux, Béatrice: Genève – La commémoration du 450ème anniversaire de la Réforme. In: Engler, Balz u. Kreis, Georg (Hg.): Das Festspiel. Formen, Funktionen, Perspektiven. Willisau 1988, S. 240–245, hier S. 240; kursive Hervorhebung durch B. Perregaux. Übersetzung: Wie kam es, dass die Mitglieder eines Komitees, das vor allem aus Leuten bestand, die durch die 68er-Ideologie geprägt wurden, sich auf die traditionellste aller Formen, nämlich das «Festspiel-Gesamtkunstwerk», einigten?

angeprangert – und es habe keine Vision für die Zukunft formuliert. Das Publikum reagierte frustriert, hält Perregaux fest. Faesslers Text hingegen sei von einer kleinen Truppe in intimem Rahmen umgesetzt worden und habe ein geneigtes, allerdings auch begrenztes Publikum gefunden.[66]
Perregaux' ziemlich kurzer Text geht leider kaum in die Tiefe und belegt auch zum Beispiel die Rezeption in den Medien überhaupt nicht. Doch er deutet eine Problematik an, die wohl über das Besondere religiöser Festspiele hinausgeht: Die Geschichte des Calvin-Festspiels dürfte symptomatisch sein für die Schwierigkeit, in einer heterogenen Gesellschaft, wie sie ja eine Grossstadt wie Genf unbedingt darstellt, ein Festspiel zu machen, das eine gemeinschaftliche Vision enthält. Die Angst, zu wenig kritisch zu sein, hat das Genfer Festspiel im Sinne von Peter von Matts Drei-Ebenen-Prinzip seines Zukunftsstücks beraubt und es zu einem Festspielkrüppel werden lassen.

Die Problematik moderner Festspiele III: Spaltungen im Festspielkollektiv

Der letzte Beitrag zum Block «Erfahrungen» sieht auf den ersten Blick wie ein theoretischer Beitrag aus. Der Schauspieler und Soziologe Jean-Yves Pidoux (der später zum Lausanner Stadtrat gewählt wurde) ist ein Intellektueller, der sich einer komplexen Terminologie bedient. Doch was Pidoux berichtet, hat sehr viel mit eigenen Erfahrungen als Schauspieler zu tun. An dieser Stelle genügt es festzuhalten, dass der Artikel, wenn auch aus der Randposition des Westschweizers, des analysierenden Wissenschaftlers und des professionellen Darstellers geschrieben, eine Fülle von interessanten Beobachtungen zu den sonst meistens unter dem Deckel gehaltenen Konflikt- und Spaltungsprozessen bei grossen und heterogenen Festspielkollektiven enthält.[67]

Forschungsausblick – Nein zum nationalen Festspiel

Sehr ausführlich und präzise äusserte sich Balz Engler am Schluss des Sammelbands über die Ergebnisse des Kolloquiums und machte sich Gedanken zum Forschungsstand, zum theatralischen Genre Festspiel und vor allem auch zu den Ansprüchen an eine zukünftige Festspielforschung.[68] Viele von Englers Überlegungen sind heute noch genauso relevant wie damals und haben mir in vielfacher Hinsicht dazu gedient, meine eigenen Forschungsziele zu formulieren. Zuerst äussert sich Engler unter dem Titel «Materialien» zur Frage, welches Material für die Erforschung des Festspiels gesammelt werden solle. Er schlägt vor, abzuklären,

– wann und wo welche Festspiele aufgeführt wurden,
– ob es «Festspiel-Konjunkturen» gegeben habe,
– welche Konstanten und Wandlungen bei den literarischen Formen, Motiven und sprachlichen Mitteln zu beobachten sind,

66 Perregaux 1988, S. 241–244.
67 Pidoux, Jean-Yves: Le Festspiel, ou l'art de la prétérition. In: Engler, Balz u. Kreis, Georg (Hg.): Das Festspiel. Formen, Funktionen, Perspektiven. Willisau 1988, S. 254–270.
68 Engler, Balz: Das Festspiel: Perspektiven. In: Ders. u. Kreis, Georg (Hg.): Das Festspiel. Formen, Funktionen, Perspektiven. Willisau 1988, S. 271–276.

– unter welchen Bedingungen (Anlass, Auftraggeber, eingesetzte Mittel) Festspiele aufgeführt wurden,
– in welchem gesellschaftlichen Kontext sie aufgeführt wurden und welche Bedeutung sie im Kontext der gesamten Festivitäten hatten.

Danach geht er auf die Definition des Festspiels ein («Was ist ein Festspiel?») und weist auf das «Fehlen eines allgemein akzeptierten Begriffs» hin. Aus den Gesprächen leitet er vier Begriffe ab:

– das Festspiel als Ausdruck des kollektiven Willens,
– das Festspiel als Instrument der Herrschaft,
– das Festspiel als sozialer Prozess,
– das Festspiel als historisches Drama.

Diese ziemlich disparate Aufzählung weist einmal mehr auf das definitorische Grundproblem hin, die sozialen Funktionen des Festspiels und seine formalen, gattungsspezifischen Merkmale unter einen Hut zu bringen. In einer Fussnote weist Engler dann – zu Recht mit Erstaunen – darauf hin, dass die enge Verbindung des schweizerischen Festspielwesens mit dem Freilichttheater, wie sie Edmund Stadler in seinen Büchern analysiert hat, am Kolloquium nicht diskutiert wurde. Dafür gibt es zwei Erklärungsmöglichkeiten: Entweder wurde diese Verbindung als selbstverständlich vorausgesetzt, oder man erachtete sie als historisch und als für die Gegenwart nicht relevant. In dieser Studie muss, angesichts der heutigen unbestreitbaren Dominanz des Freilichtfestspiels, diese Verbindung angesprochen werden. An verschiedenen Stellen gibt es Anlass, darüber nachzudenken, ob es sich dabei um ein kontinuierliches Phänomen handeln könnte oder ob diese Verbindung von den Konjunkturzyklen des Freilichttheaters abhängt.

Der nächste Abschnitt, «Das Wir-Gefühl», bezieht sich implizit auf die ersten drei Funktionen in der obigen Aufzählung. Engler berichtet, dass in den Diskussionen dieses «Wir-Gefühl» immer wieder angesprochen, aber nie genauer erörtert worden sei und dass einige Schweizer Teilnehmer den Begriff unbefangen verwendet hätten, während Dietz-Rüdiger Moser sich vom Wir-Gefühl distanzierte. Hier könnte man immerhin auf den Artikel von Jean-Yves Pidoux verweisen, der die Spaltungen hinter dem scheinbaren Wir-Gefühl auf der Grundlage eigener Erfahrungen offenlegt, während Jean Grädel in seinem Erfahrungsbericht im Gegensatz dazu das Zusammenwachsen eines Kollektivs als äusserst positiv beschreibt. Letztlich müsste jedoch für jedes einzelne Festspiel abgeklärt werden, ob nicht das Ausmass seines – zuschauermässigen, finanziellen, ästhetischen – Erfolgs ausschlaggebend für das Ausmass des Wir-Gefühls war, unabhängig von allen durch das Festspiel transportierten Botschaften.

Diese Frage steht in engem Zusammenhang mit der Thematik im nächsten Abschnitt («Wie wirkt ein Festspiel?»), in dem es ebenfalls um die «Schaffung von Gemeinschaft» geht, vor allem aber um die Frage, ob das Festspiel eine demokratische oder eine antidemokratische Form sei, wie sie laut Engler offenbar wiederholt in den Diskussionen gestellt wurde. Hier kommen weitreichende gesellschaftspolitische und soziologische Implikationen ins Spiel, die nur mit einem interdisziplinären Ansatz seriös verhandelt werden könnten. Immerhin wird es in dieser Studie an einigen Stellen möglich sein,

den propagandistischen Charakter einiger Festspiele etwas genauer zu bestimmen und sich mit Peter von Matts Propagandanorm auseinanderzusetzen.
Danach, unter dem Titel «Wie können wir über das Festspiel reden?», spricht Engler das «Problem der Interdisziplinarität» an, das auf den Gesamtkunstwerk-Charakter des Festspiels zurückzuführen ist, und erwähnt die literatur-, kunst- und sozialwissenschaftlichen Ansätze, die bei der Erforschung des Festspiels ins Spiel kommen müssten. Abhilfe für dieses Problem sieht er in der Institutionalisierung der Theaterwissenschaft in der Schweiz, die 1987/88 immer noch nicht Tatsache war, obwohl sie die Schweizerische Gesellschaft für Theaterkultur schon seit Beginn als eines ihrer wesentlichen Wirkungsziele verstanden hatte. Aber wie Engler schon andeutet, kann die Theaterwissenschaft kaum alle diese Ansätze selbst abdecken, sie könnte sie hingegen besser «koordinieren». Die vorliegende Studie ist zwar aus einem Forschungsprojekt mit interdisziplinärem Ansatz hervorgegangen, musste in der Aufarbeitung der historischen Entwicklung des Festspiels jedoch die Arbeit eines Einzelkämpfers bleiben.[69]
Anschliessend bedauert Engler die an der Tagung zu beobachtende Verengung des Blicks auf das nationale Festspiel und führt sie auf das «Trauma der geistigen Landesverteidigung» und auf den zeitgeschichtlichen Kontext des Kolloquiums zurück: 1987/88 setzte sich die Schweiz bereits mit den Vorbereitungen zur 700-Jahr-Feier der Eidgenossenschaft im Jahre 1991 auseinander, und die Behörden hatten sich mit der Frage zu beschäftigen, ob und in welcher Form ein nationales Festspiel als eine der zentralen Aktivitäten der Feierlichkeiten wünschbar und machbar wäre:

> «Immer wieder wurde als Modell des Festspiels das nationale Weihespiel vorausgesetzt, ja, noch enger, das der späten Dreissiger- und frühen Vierzigerjahre (vgl. die Diskussionen um das Festspiel zur 650-Jahr-Feier der Eidgenossenschaft). Zum Teil lag das wohl daran, dass die 700-Jahr-Feier der Eidgenossenschaft 1991 bereits ihre Schatten (oder ihr Licht) vorauswirft – Diskussionen um ihre Gestaltung waren kurz vor der Tagung heftig gewesen.»[70]

69 2012 reichte das Institute for the Performing Arts and Film der Zürcher Hochschule der Künste (ZHdK) in Kooperation mit dem Institut für Theaterwissenschaft der Universität Bern (ITW) und dem Forschungsinstitut Öffentlichkeit und Gesellschaft der Universität Zürich (fög) beim Schweizerischen Nationalfonds ein Forschungsgesuch ein, das dem Festspiel der Gegenwart gewidmet war. Anknüpfend an ein in Aussicht stehendes Ereignis, das Festspiel *Der dreizehnte Ort* aus Anlass des 500-Jahr-Jubiläums des Beitritts Appenzells zur Eidgenossenschaft, sollte in interdisziplinärer Zusammenarbeit primär die aktuelle Festspielpraxis beleuchtet werden. Der Fallstudie wurde eine laterale Flächenstudie zugeordnet, die Aufschlüsse über die neuere Entwicklung des Festspiels und über die Geschichte des Festspiels im 20. Jahrhundert geben sollte. Das ursprüngliche Vorhaben war es, die Flächenstudie in Kooperation des Instituts für Theaterwissenschaft und des Historischen Instituts an der Universität Bern erarbeiten zu lassen. Durch die Redimensionierung des Projekts fiel die eine Stelle eines Historikers weg, übrig blieb die zentrale theaterwissenschaftliche Fragestellung: «Wie hat sich das Festspiel als theatrale Praxis im Wandel der Zeit hinsichtlich Stückvorlagen/Dramaturgien und Aufführungspraxis entwickelt?» Auf Auftrag von Prof. Dr. Andreas Kotte, dem Direktor des ITW, widmete ich mich zwischen Februar 2013 und Dezember 2014 dieser Flächenstudie und schloss sie mit einem 89-seitigen Forschungsbericht ab.

70 Engler: Perspektiven, 1988, S. 274.

Sinnigerweise schliesst Engler seine Bilanz mit der Frage: «Hat das Festspiel eine Zukunft?» Die Diskussionsrunden am Kolloquium brachten offenbar keine einhellige Prognose hervor. Jedoch sei man sich einig gewesen, «dass das Aufkommen der elektronischen Massenmedien die Bedingungen für das Festspiel stark verändert hat». Das Fernsehen könnte «die Rolle des affirmativen nationalen Mediums übernommen» haben. Dieser Hinweis für sich allein mag klarmachen, wie sehr die Entwicklung des Festspiels im Zusammenhang mit den Umschichtungen im Gesamtsystem der Medien, aber auch im Kontext des gesamtgesellschaftlichen Wandels gesehen werden muss. Wenn 1987 noch das Fernsehen im Fokus stand, haben heute die neuesten elektronischen Kanäle bereits wieder für deutliche Verlagerungen der Konsumgewohnheiten und Wahrnehmungsweisen gesorgt.
Ein klares Ergebnis hat, so Engler, das Kolloquium gebracht: «dass ein nationales Festspiel nicht mehr zeitgemäss sei». Die Schweizerische Gesellschaft für Theaterkultur übernahm diese Erkenntnis für eine Stellungnahme, die den Medien zugesandt, aber fast durchgehend ignoriert wurde; das Hauptargument lautete: «Ein nationales Festspiel an einem zentralen Ort kann aber die heutigen sozialen Strukturen in unserem Land nicht widerspiegeln.» Sie schlug allerdings eine hoch interessante Alternative vor:

> «Deshalb sollen überall in der Schweiz Inszenierungen ermöglicht werden, die sich zum Ziel setzen, verschiedene soziale und regionale Gruppierungen in der schweizerischen Bevölkerung anzusprechen und zusammenzubringen; Inszenierungen, die zwischen den Sprachregionen ausgetauscht werden können; Inszenierungen, die in künstlerischer und ideologischer Freiheit Utopien für die Schweiz entwerfen.»[71]

1991 ist dann doch ein zentrales nationales Festspiel inszeniert worden, mit sehr zweifelhaftem Erfolg. Wenig bekannt ist hingegen, dass das von der Schweizerischen Gesellschaft für Theaterkultur vorgeschlagene dezentrale Konzept 1998, im Jahr des Bundesstaat-Jubiläums, in sehr ähnlicher Form auf Initiative der Verbände des freien Theaters umgesetzt wurde, aber ebenfalls wenig Erfolg hatte. Diese in einem föderalistisch organisierten Staat wie der Schweiz paradox anmutende Situation ist erklärungsbedürftig; die vorliegende Studie kommt um erste Erklärungsversuche kaum herum.

Martin Sterns Beiträge zur Festspielgeschichte

So reichhaltig die Publikation *Das Festspiel. Formen, Funktionen, Perspektiven* auch ist – den kontinuierlichsten und umfangreichsten Beitrag zur Festspielgeschichte des 19. und 20. Jahrhunderts hat der Germanist Martin Stern (* 1930, bis 1995 Ordinarius an der Universität Basel) geleistet. Am Sammelband war er nicht beteiligt; ein Grund

71 Engler: Perspektiven, 1988, S. 276.

dafür könnte sein, dass er 1987 andernorts bereits einen grossen Beitrag zum Schweizer Festspiel um 1900 publiziert hatte. 1998 liess er einen kleineren Beitrag zum Festspiel in derselben Epoche folgen, 2000 dann gab er mit Hans Amstutz und Ursula Käser-Leisibach die grosse Studie *Schweizertheater. Drama und Bühne der Deutschschweiz bis Frisch und Dürrenmatt 1930–1950* heraus, worin er einen gewichtigen Abschnitt dem Festspiel widmete.

Scheinhafte Identität

In Sterns erstem Aufsatz geht es um den Beitrag des historischen Festspiels zu einer Entwicklung bzw. Festigung eines nationalen Bewusstseins. Einleitend erläutert Stern die Bedeutung der grossen Festspiele um 1900, die ein riesiges Echo gehabt und internationale Aufmerksamkeit erregt haben, für die Erforschung der schweizerischen Mentalitätsgeschichte. In einem längeren Abschnitt zählt Stern ein paar «Strukturmerkmale» der damaligen Festspiele auf, die uns aus dem Buch von Engler/Kreis bekannt sind: Die gängige Bauart bezeichnet Stern als «episodische Bilderbogenstruktur», wobei die «meist fünf bis zehn Bilder […] nicht durch eine einheitliche Handlung verbunden» seien. Als Keimzelle ortet er den Umzug und die Kantate, doch die enge Zusammenführung der beiden Elemente habe eben erst 1886 stattgefunden.[72]

Dann wendet er sich – mit einer etwas überspitzten Formulierung – gegen Edmund Stadler, der behauptet haben soll, «das historische Festspiel dieser Art habe schon immer existiert». Aber ein Abwägen der Argumente und Gegenargumente der früheren Festspielforschung ist hier nicht angebracht. Wichtig ist hingegen Sterns impliziter Hinweis, dass das Festspiel in seiner ganz konkreten zeitbedingten Einbettung analysiert und nicht aufgrund oberflächlicher struktureller Ähnlichkeiten in irgendwelche Ahnenreihen gestellt werden sollte.

Danach widmet sich Stern dem «sozialen und ökonomischen Rahmen» der Festspiele. Er betont, dass Festspiele, mochten sie auch der Höhepunkt der entsprechenden Feierlichkeiten sein, immer «in einen zugleich volkstümlichen *und* staatspolitisch als ernst und gewichtig betrachteten Zusammenhang» eingebunden waren. Die Mitwirkenden, ausschliesslich Laien, seien fast immer Mitglieder «von gesamthaft beteiligten Vereinen» gewesen. «Generell darf sicher der […] Zusammenschluss der Schützen-, Sänger-, Studenten-, Turnervereine und zahlreicher wichtiger Berufsverbände zu überkantonalen Organisationen als die Basis und Voraussetzung dieser Grossfestspiele betrachtet werden», ergänzt Stern danach.[73]

Das muss man infrage stellen: Es ist nicht sehr wahrscheinlich, dass die nationalen Verbände bei den grossen nationalen Festspielen wirklich eine Rolle spielten, sondern die Last lag auf den regionalen und lokalen Gruppierungen. Anders verhält es sich

72 Stern, Martin: Das historische Festspiel – Integration um den Preis scheinhafter Identität. In: Capitani, François de u. Germann, Georg (Hg.): Auf dem Weg zu einer schweizerischen Identität 1848–1914. Freiburg (CH) 1987, S. 309–335, hier S. 311 f. Der Aufsatz ist die Weiterentwicklung eines 1982 in Nancy gehaltenen Vortrags, der 1986 im Druck erschienen war (Stern, Martin: Das Festspiel des 19. Jahrhunderts in der Schweiz).

73 Stern 1987, S. 313.

natürlich mit den Festspielen anlässlich von eidgenössischen Verbandsfesten, von denen aber bei Stern – und übrigens auch bei Engler/Kreis – nicht die Rede ist. Andererseits sind Sterns Anmerkungen zur Rolle der Vereine aufschlussreich: Jede Forschung zum Festspiel hätte sich im Grunde intensiv mit der Geschichte und Entwicklung – auch mit den Konjunkturen – des Vereinswesens und der Verbände auseinanderzusetzen. Auch in der vorliegenden Studie wird die Bedeutung der Vereine für die Organisation von Festspielen evident; im Gegensatz zu Martin Sterns Aussage wird aber zu zeigen sein, dass der Prozess ein wechselseitiger ist: Nicht nur sind Vereine fast immer die Basis von Festspielen, sondern die Durchführung eines Festspiels kann auch zu einer Vereinsgründung führen.[74]

Im nächsten Abschnitt, «Einflüsse von aussen und Vorgeschichte», mutmasst Stern, ausgehend von einem mit der Schweiz vergleichbaren Festspielfieber in Deutschland, dass einige Ereignisse in Deutschland – wie etwa Hans Herrigs grosses Luther-Festspiel 1883 – anregend auf die Schweizer Szene gewirkt haben könnten. Das steht sozusagen konträr zu Stadlers Versuch, die internationale Wirkung des Schweizer Festspiels nachzuweisen, bleibt aber mangels Belegen spekulativ. Dann geht Stern zeitlich zurück und sucht frühere Einflüsse und Anregungen. In diesen Passagen kommt er auf ganz ähnliche Personen wie Stadler – also Rousseau, Sulzer, von Bonstetten; Schiller, Wagner, Keller –, weshalb ich hier auf eine Zusammenfassung verzichten will. Zur Rezeption von Kellers hundertfach zitiertem Aufsatz *Das Schillerfest am Mythenstein* bemerkt er noch, dass Kellers Aussage, grosse Festspiele könnten durchaus auch «Momente tragischer Selbsterkenntnis» miteinschliessen, keinen Widerhall fand; vielmehr sei um 1900 die «Selbstvergewisserung» zentral gewesen. Ausserdem führt er auch die Feste der Französischen Revolution als mögliche Einflussquelle an, fügt jedoch einschränkend hinzu: «Es ist zwar sehr unwahrscheinlich, dass die meist glaubenstreuen und entsprechend konservativen Verfasser der schweizerischen historischen Festspiele von 1885–1905 noch irgendeine Kenntnis der französischen Staatsfeste von 1790–1794 besassen. Aber merkwürdigerweise kamen sie auf ähnliche Ideen und Rituale.»[75]

Das Verstehen und Einordnen solcher über weite Zeiträume reichenden Verbindungen ist eine Knacknuss für all jene Forschung, die sich auf die Darstellung von Traditionslinien einlässt. Auf jeden Fall liegt die Vermutung nahe, dass innerhalb der vielfach ungebrochenen Vereinstraditionen in der Schweiz das Wissen um die Organisation von Freilicht- und Festspielen unter der Hand weitergegeben wurde. Im Rahmen dieser Studie manifestieren sich allerdings weniger diese unterschwelligen Prozesse als die Hemmnisse, die der Tradierung von Wissen und Know-how entgegenstehen.

Nach einer kurzen Erwähnung des Historismus, den Stern etwas salopp als «Lust am Sichvertiefen in vergangene Zeiten und Stile» umschreibt und als Antriebsfeder für den «Festspiel-Boom» um 1900 betrachtet, leitet er über zum Abschnitt «Die Spiele in

74 Stefan Hess hat das komplexe und konfliktreiche, weil selektive Einbeziehen von lokalen Vereinen exemplarisch am Beispiel des Festspiels zur Basler Bundesfeier 1901 dargestellt, siehe dazu: Hess, Stefan: Basler Vereine und Festspiele. Mit vereinten Kräften. In: MIMOS, 4/1997, S. 27–31, hier S. 29.

75 Stern 1987, S. 314–318.

listenmässiger Übersicht». Darin ist eine eindrückliche Fülle von Festspielen aus den drei Kategorien «Schlachtjahrzeiten», «Beitrittsjubiläen» (gemeint sind Beitritte von Kantonen zur Eidgenossenschaft) und «Gründungsjubiläen» (Städte sowie das Bundesjubiläum 1891) erfasst. Anschliessend erörtert Stern – ohne dass der Boom gründlich erklärt und diskutiert worden wäre – die möglichen «Ursachen des Rückganges nach 1905». Vier Ursachen zählt er auf. Den ersten Grund sieht er im «sozialen Desintegrationsprozess», der das Prinzip der Teilnahme des gesamten Staatsvolkes ausgehebelt habe; den zweiten darin, dass der Historismus als «Hauptmovens» des historischen Festspiels seinen Zenit überschritten hatte; den dritten in den durch Konkurrenz ins nicht mehr Tragbare gesteigerten finanziellen Aufwand; und den vierten in gesteigerten literarischen Ansprüchen, die das frühere «Reihenspiel» zum «Handlungsspiel» transformierten, das «tendenziell für Laienspieler zu schwierig» geworden sei.[76]

Den Beweis für den Rückgang des Interesses bleibt Stern im Übrigen schuldig. Er müsste zeigen können, dass mögliche Anlässe für Festspiele nicht wahrgenommen worden sind – aber genau das leistet er nicht, und auch kein Autor in der Publikation von Engler/Kreis. Die Geschichte der verworfenen oder nicht zustande gekommenen Festspiele muss in eine Studie zur Entwicklung des Festspiels miteinbezogen werden – und es ist in jedem Fall einzeln zu prüfen, ob das Scheitern ein Krisensymptom darstellt oder einer ganz spezifischen, einmaligen Konstellation geschuldet ist. Andererseits soll hier nicht in Abrede gestellt werden, dass es Festspielbooms gibt – und es ist sicher richtig, dass man in Boomzeiten Festspielanlässe nützte, die man in flauen Zeiten übersehen oder ignoriert hätte.[77]

Ausgehend vom konkreten Beispiel des Berner Festspiels 1891 (aus Anlass des 700-Jahr-Jubiläums der Stadtgründung) gelangt Stern schliesslich zu jenen Fragen, die im Zusammenhang mit der titelgebenden «scheinhaften Identität» stehen. Dazu konzentriert er sich auf das Schlussbild des Festspiels, das die fünf vorangegangenen Bilder mit wichtigen Momenten der Berner Staatsgeschichte sozusagen überwölbte – in sich «ein kleines Gesamtkunstwerk», das «die wichtige, sinntragende Allegorie der Vereinigung der Geschichte Berns mit jener der Eidgenossenschaft» enthalten habe. Die Allegorie erzähle das Sich-Wiederfinden von Tochter Berna und Mutter Helvetia, der Hüterin des Alpenkamms und Schirmherrin der Freiheit, «als Ausdruck göttlichen Waltens und natürlicher Fügung». Stern interpretiert das so: «Die Schweiz und ihre Kantone verklären so den ihrer Neutralität geschuldeten Immobilismus: Wer einen Hort zu hüten hat, darf sich nicht vom angewiesenen Platze wegbegeben; seine im wörtlichsten Sinn konservative Ruhe ist sakrosankt. Sie ist zugleich für ihn selbst ein Pfand für Sicherheit und Glück.» Dieser inhaltliche Immobilismus geht laut Sterns Beschreibung

76 Stern 1987, S. 318–322.

77 Könnte es nicht sein, dass einfach die Anlässe fehlten? Und es ist ja auch nicht so, dass keine Festspiele mehr stattgefunden hätten. Eine Zäsur dürfte allerdings der Erste Weltkrieg darstellen, aber das gilt für alle kulturellen Manifestationen gleichermassen. 1915 zum Beispiel wäre die nächste kleine Welle von Kantonsjubiläen möglich gewesen (Genf, Neuenburg, Wallis), die der Ausbruch des Krieges aber verunmöglicht hat – abgesehen von Genf, das bereits 1914 die Ausrufung der Stadtrepublik 1814 [und gleichzeitig den Kantonsbeitritt?] mit einem grossen Festspiel begangen hatte.

mit einem optischen und akustischen Pomp einher – Chorgesang, Fahnen, Schwüre, Landeshymne –, der kaum mehr kritische Distanz zugelassen habe. Doch Stern sucht sofort, einen möglichen Vorwurf zu entkräften: «Nationalistisch sollte man diese Spiele aber nicht nennen, denn nach gängiger Definition fehlte ihnen das chauvinistisch-aggressive Element, das Feindbild.» Hier kommt Stern zu einem ähnlichen Resultat wie Rémy Charbon in seiner Analyse der Bundesfeier 1941. Das beträchtliche Pathos der Festspiele bringt Stern in Zusammenhang mit der «um sich greifenden Säkularisation» – das Vaterland wurde zum Religionsersatz. Was ein europäisches Phänomen gewesen sei, wie Stern betont.[78]

Von dieser Beobachtung eines internationalen Phänomens ausgehend fragt sich Stern nun, was die national integrativen Funktionen des Festspiels gewesen sein mögen. Schon im Titel dieses Abschnitts klingt Skepsis an: «Ein Beitrag zur nationalen Versöhnung?» «Absolut evident» ist für Stern allerdings, dass die Festspiele jener Zeit «die Glieder der Nation einander näher» brachten. «Das Glückliche bei der Entdeckung dieser Gattung war ja, dass es sich um Spiele ohne Sieger handelte», führt Stern aus. Und spezifischer in Bezug auf die Kantone formuliert heisst es dann, «auch jene Kantone, welche jahrhundertelang unter der Vorherrschaft anderer mehr oder weniger gelitten hatten», hätten «ihre Leiden zeigen, durchspielen und so tradierten Groll abreagieren» können. Das sind überaus fruchtbare Bemerkungen, die für Festspiele auf allen Ebenen und in allen Zusammenhängen gelten dürften. Mögliche Gründe dafür werden an mehreren Stellen dieser Studie zu erörtern sein. Ein weiteres zentrales Thema der Festspielgeschichte schneidet Stern mit der konfessionellen Spaltung an. Er postuliert, die Glaubensspaltung sei um 1900 spielbar geworden, nicht zuletzt dank der Anstrengungen der gesamtschweizerischen Verbände, die konfessionellen Grenzen zu überwinden.[79]

Stern führt als Beleg das Berner Spiel von 1891 an, vergisst aber, dass die Reformation in Bern ein wesentlicher Bestandteil des Staatsverständnisses war und dass die Berner möglicherweise ihre konfessionelle Identität gegenüber dem Bundesfeierspiel in Schwyz gleichen Jahres zu behaupten versuchten. In Kantonen wie St. Gallen besass die Reformation hingegen noch lange eine Menge Spaltpotenzial. Die konfessionelle Situation in den schweizerischen Kantonen und die Konsequenzen für die Festspielgestaltung müssen für jeden einzelnen Fall gesondert betrachtet werden. Auch hier wäre über einen langen Zeitraum zu prüfen, ob die Festspielmacher nicht doch meistens konfessionellen Themen auswichen, um Spannungen vorzubeugen. Ein Indiz ist in Béatrice Perregaux' Beitrag über das Genfer Calvin-Festspiel 1986 zu finden (vgl. S. 37).

Am Schluss des Abschnitts kommt Stern noch einmal auf den Kräfteausgleich zwischen den Kantonen zurück: «Schliesslich darf wohl auch angenommen werden, dass

78 Stern 1987, S. 322–325. Es wäre jedoch über die gesamte Dauer der Festspielgeschichte zu prüfen, ob dieser Aspekt der aggressiven Ausgrenzung wirklich immer fehlte – wobei auch weniger plakative, subtile Ausgrenzungsmechanismen berücksichtigt werden müssten.

79 Stern, Martin 1987, S. 325 f. – Eberle, Oskar: Das schweizerische Volkstheater, S. 162. Eberle dürfte in dieser Hinsicht ein unverdächtiger Zeuge sein. Genaue Belege für diese Streitigkeiten liefert er aber nicht.

das durchgängige Rekurrieren auch städtisch-reformierter Stände auf die archaisch-bäuerliche und heroisch-kriegerische Vergangenheit der vier Waldstätte […] die 1847 […] in die Minderheit versetzte und überwältigte Innerschweiz besänftigte.» Dass dieses Rekurrieren ein gezieltes Versöhnungsangebot der führenden reformierten Städte gewesen sein könnte, lässt sich für das Bundesfeierspiel 1891 nachweisen, muss aber angesichts der im 19. Jahrhundert omnipräsenten Gründungsmythen der Eidgenossenschaft um andere Begründungen ergänzt werden. Georg Kreis stellt hier in seinem Beitrag über das Festspiel als antimodernes Produkt der Moderne plausiblere Vermutungen an. In deren Nähe gelangt Stern im vorletzten Abschnitt mit dem Titel «Ein Dokument zeitgemässer Identität?», wo er vehement verneint, dass das Festspiel ein treffendes Bild schweizerischer Identität vermittelt habe. Die ganze gesellschaftliche Realität von damals habe keinen Eingang ins Festspiel gefunden. Stern vermutet, «der ganze Festspielbetrieb sei vielleicht eher einem Mangel, einer Sehnsucht, einem Wunschdenken entsprungen»: «Das historische Festspiel zwischen 1885 und 1905 war in hohem Mass Illusionsliteratur.» Provokant fügt er an, «die Tatsache, dass der Festspielspuk nur etwa zwanzig Jahre dauerte», könnte als Zeichen «geistiger Gesundheit» verstanden werden.[80]

Im Anhang von Sterns Aufsatz sind Voten aus der Diskussion am Kolloquium zusammengefasst. Besonders interessant scheint mir ein Einwurf der Historikerin Beatrix Mesmer, die die Festspiele als «Element in einer Gesamtchoreographie» betrachtet, deren Funktion nicht nur die «Schaffung von nationaler Identität» gewesen sei, sondern auch die Schaffung des bürgerlichen Menschen «mit seinen spezifischen Fähigkeiten zur Einordnung, zielgerichteter Leistung und Loyalität gegenüber den gesellschaftlichen Institutionen». Es ist doch interessant zu beobachten, dass beim Festspiel noch heute die gemeinschaftsbildenden Kräfte durch das Erlebnis funktionaler Arbeit im Team, im Hinblick auf ein grosses Ganzes, eine ausserordentliche Bedeutung haben – und das gilt für Festspiele auf allen Ebenen, und man müsste sogar sagen: am meisten für die kleineren und kleinsten Festspiele von Dörfern und Gemeinden.[81]

Politisch-dramaturgische Modelle

1998 meldete sich Martin Stern erneut zum Thema Festspiel, mit dem Beitrag *Die Festspiele der neueren Schweiz und ihre politisch-dramaturgischen Modelle*, der auf einem 1996 im Rahmen eines Giessener Kongresses zum Thema «Das Theater und die anderen Künste» gehaltenen Vortrag beruhte.[82] Der ziemlich kurze Aufsatz gibt einen allgemeinen Überblick über die Schweizer Festspielgeschichte, diskutiert ein paar Einschätzungen der Festspieltradition von anderen Autoren und formuliert Forschungslücken, die zu füllen wären. Der Kürze seines Textes wegen fallen Sterns eigene Einschätzungen geradlinig oder pointiert aus. So schreibt er den Handlungen der Festspiele zu, sie hätten meistens «einer Gefahr und ihrer Überwindung» gegolten

80 Stern 1987, S. 326–328.
81 Stern 1987, S. 333.
82 Stern 1998, S. 373–382.

und seien meist «einer Art Versöhnungs- und Vereinigungsstrategie» gefolgt. «Das pflichtgemäss harmonische Ende war in aller Regel das Ergebnis eines durchgestandenen Konfliktes zwischen zwei Meinungen oder Parteien. […] Ein tragisch ausgehendes Festspiel ist mir nicht bekannt.» In dieser Vermeidung des Tragischen sieht er auch die Abgrenzung zum Geschichtsdrama, das durchaus tragisch enden konnte.[83]
Nach einem Verweis auf Peter von Matts Parallelsetzung von Festspiel und Autobiografie – Stern sieht die einem Festspiel zugrundeliegende selektive «Datenreihe» als «Wunschbiografie» – hebt er hervor, in den Festspielen seien «alle nicht lösbar scheinenden Konflikte» ausgeblendet worden, und für «soziale oder politische Probleme» seien moralische und nicht systembedingte Ursachen angeführt worden. Diese Analyse taucht in der Literatur zum Festspiel wiederholt auf. Was bis dato allerdings fehlt, ist eine genaue Darstellung, welche Akteure mit welchen Motiven an dieser Selektion mitgewirkt haben. Eine der wenigen Ausnahmen ist Rémy Charbons und Rolf Röthlisbergers Nachzeichnen der bundesrätlichen Eingriffe bei Cäsar von Arx' *Bundesfeierspiel* von 1941, die im Übrigen, in einen grösseren Rahmen gestellt, von der Zürcher Germanistin Ursula Amrein weiterführend analysiert wurden.

Festspielpanorama für zwanzig Jahre

Im Jahre 2000 gab Stern mit Hans Amstutz und Ursula Käser-Leisibach die grosse Studie *Schweizertheater. Drama und Bühne der Deutschschweiz bis Frisch und Dürrenmatt 1930–1950* heraus, worin er einen gewichtigen Abschnitt dem Festspiel und einen kleineren der Beziehung zwischen dem nationalsozialistischen Thing-Spiel und dem Schweizer Festspiel widmete.[84] Der grosse Fortschritt gegenüber allen anderen Beiträgen zum Festspiel ist es, dass Stern den Beobachtungszeitraum – gemäss der Vorgabe der Gesamtpublikation – auf zwanzig Jahre eingrenzte und dafür ein umfassendes Korpus von Festspielen ins Blickfeld nahm, um die verschiedensten Facetten der damaligen Produktion herauszuarbeiten. Er selbst hält fest, die Zahl der Anlässe sei «erstaunlich»; interessant sei es auch, «dass politisch sehr gegensätzliche Veranstalter sich dieser Form bedienten, von katholisch-konservativen bis zu sozialistisch-gewerkschaftlichen». Die Zahl und Vielfalt der Festspiele wird eindrücklich bezeugt durch eine Auflistung im Anhang seines Kapitels. Sie umfasst fast hundert Spiele aus den Jahren 1929 bis 1951, wovon allerdings allein zehn im Rahmen der Landesausstellung 1939 zur Aufführung kamen.[85]
Die Auflistung hat jedoch einige Mängel: Die Methode, wie diese Festspiele katalogisiert wurden, ist nicht transparent; es wird in vielen Fällen in keiner Weise erkennbar, um welche Art Festspiele es sich handelt, da die Angaben sehr rudimentär sind und sich auf die Nennung des Autors (manchmal auch des Komponisten), des Titels und

83 Stern 1998, S. 374.
84 Amstutz, Hans; Käser-Leisibach, Ursula u. Stern, Martin (Hg.): Schweizertheater. Drama und Bühne der Deutschschweiz bis Frisch und Dürrenmatt 1930–1950. Theatrum Helveticum Bd. 6, Zürich 2000. Sterns Abschnitt über das Festspiel vgl. S. 126–163, über das Schweizer Festspiel und das Thingspiel vgl. S. 468–480.
85 Amstutz/Käser-Leisibach/Stern 2000, S. 157.

des Aufführungsorts (ohne genaue Spielstätte) beschränken. Offenbar wurde alles, was den Namen Festspiel trägt, in diese Liste gepackt. Manchmal fehlt der Aufführungsort, so dass man sich fragen muss, ob der Text überhaupt zur Aufführung gelangte. Die Liste gibt keinerlei Aufschlüsse über die Anlässe: So wäre zum Beispiel der Hinweis von wesentlicher Bedeutung, dass es sich bei H. Zulligers *Die Friedensinsel* um ein im Rahmen des Kantonalgesangsfests in Biel 1934 aufgeführtes Festspiel handelt. Verbandsfeste nämlich, die ein besonderes Stiefkind der Forschung sind, dürften ganz anderen Gesetzmässigkeiten folgen als «politische» bzw. patriotische Festspiele, auch wenn es durchaus Überschneidungen gibt.
Ausserdem sind in der Liste wie auch im Text fehlerhafte Angaben zu verzeichnen: Im Text wird zum Beispiel kurz ein Festspiel in Thun erwähnt, mit dem die Oberländer Stadt ihre Existenz gefeiert haben soll; in Tat und Wahrheit ist dieses *Unter dem Thuner Stern* betitelte Spiel aus Anlass des 100-Jahr-Jubiläums des Schulhauses Progymatte zur Aufführung gelangt. Schulfestspiele – es gibt eine vermutlich in die Hunderte gehende Zahl davon über das ganze 20. Jahrhundert hinweg – sind als Gemeinschaftswerk von Lehrer- und Schülerschaft einem eigenen Genre zuzurechnen, das im Rahmen dieser Studie nicht zum Zug kommen kann. Schliesslich ist noch zu bemerken, dass Sterns Liste nicht vollständig ist – was man allerdings als lässliche Sünde betrachten muss, angesichts der überaus schwierigen Quellenlage. Es fehlt zum Beispiel das Festspiel *Jugendland Oberland* von Jakob Hauser, aufgeführt im Sommer 1931 im zürcherischen Pfäffikon wahrscheinlich im Kontext eines Pfadfinderanlasses. Es ist deshalb besonders interessant, weil in einer der Szenen stehlende Zigeuner als «Landplage» und «Lumpenpack» beschimpft und dann verjagt werden.[86]
Sterns Festspielkapitel ist in eine Einleitung, einen Hauptteil mit der teils gründlichen, teils summarischen Analyse zahlreicher Festspiele und einen «kritischen Rückblick» eingeteilt. Die Einleitung enthält primär den historischen und mentalitätsgeschichtlichen Kontext, bezieht aber auch organisatorische und formale Fragen mit ein. Die zwanzig untersuchten Jahre (1930–1950) bilden laut Stern die «zweite Blüte einer totgesagten Gattung». Den Grund dafür sieht Stern in der damaligen Bedrohungslage der Schweiz, die das Festspiel «zum akzeptierten Medium eidgenössischer Selbstdarstellung» gemacht habe. Dabei hat es, so Stern, «die doppelte Funktion des Ein- und Ausschlusses» übernommen. «Es wollte Entscheidung, nicht Ambivalenz, Problematisierung wohl, aber mit klärendem Ausgang. An ein grundsätzlich kritisches Festspiel dachte in der Vergangenheit niemand.» Das Wegfallen der bedrohlichen Situation nach 1945 habe dann aber folgerichtig zu einem «relativ raschen Schwund» der Popularität dieser Gattung geführt. Wie man sieht, interessiert sich Stern in allen seinen Texten besonders für die Konjunkturzyklen des Festspiels und für die Gründe des Abflauens. In seinen Begründungen kommt Stern jedoch nicht ganz ohne Spekulationen aus, denn er bleibt die genauen Schilderungen der Entstehungsgeschichte der einzelnen Festspiele schuldig und kann so auch keine Aussagen über das Zusammenspiel von gegebenem Anlass, organisatorischen Vor-

86 Amstutz/Käser-Leisibach/Stern 2000, S. 137.

aussetzungen, politischen Umständen und verfügbaren Kräften machen. Diese spezifischen Konstellationen transparent zu machen, gehört hingegen zu einem der wichtigsten Prinzipien der vorliegenden Studie.[87]

In Bezug auf die formale Entwicklung des Festspiels formuliert Stern einen Dreischritt von der zu Beginn vorherrschenden Bilderbogenstruktur über eine «Annäherung an das Historiendrama» bis zur «Austragung von Streitgesprächen zwischen zwei Parteien oder Gruppen mit je einem wortmächtigen Protagonisten» in den Zwanziger- bis Vierzigerjahren. Es wird jedoch nicht deutlich, aufgrund welchen Festspielkorpus Stern diese Entwicklung postuliert. Es besteht der Verdacht, dass er sich dabei nur auf die im Text genauer untersuchten Festspiele von überwiegend nationaler oder überregionaler Bedeutung, also die «Spitzenwerke», abstützt und die breite Masse der kleineren Produktionen, die in der Auflistung im Anhang aufscheinen, unberücksichtigt lässt. Wie so oft in der Forschung werden hier pauschale Aussagen über das Festspiel schlechthin gemacht, ohne die Eigengesetzlichkeiten der verschiedenen Unterkategorien zu berücksichtigen und vor allem ohne die durch den spezifischen Anlass und die stets einzigartigen Entstehungs- und Produktionsprozesse bedingten Variationen zu analysieren. Auf jeden Fall findet Stern, das Streitgespräch oder die Wette, die auch wiederholt als dramatisches Muster herangezogen wurde, hätten «mehr Spannung und Tempo in den Spielverlauf» gebracht und hätten «die Zahl der historischen ‹Gemälde›» vermindert. Für die Klärung von Wette und Streit brauchte es Schiedsrichter, Ratgeber und Vermittler, und auch diese habe sich das «neuere Festspiel» wie früher «aus der ‹Helden›-Galerie der Schweizergeschichte» geholt. Die «undogmatische Freiheit» der Gattung Festspiel habe es ermöglicht, alle Arten von Ratgebern zu rufen; ihr Auftreten «konstruierte nun eine Art Kraftlinie vom Einst zum Jetzt, deren Verlängerung auch Direktiven zur Bewältigung der Zukunft enthielt».[88]

Im Hauptteil seines Festspielkapitels untersucht Stern rund ein Dutzend Festspiele gründlich und weist noch auf etliche weitere summarisch hin. Dabei unternimmt er eine Aufteilung in zeitliche Abschnitte, die sich aufgrund des Wandels im zeitgeschichtlichen Kontext zwar aufdrängen (eines nennt er zum Beispiel «Der Höhepunkt 1939–1941»), doch ein damit einhergehender linearer, konsequenter Wandel von Themen und Formen durch die zwanzig Jahre hindurch erschliesst sich nicht, wohl aber die Vielfalt der Anlässe, der formalen Mittel und der vermittelten Botschaften. Stern selbst betont die – auch synchrone – Vielfalt gleich zu Beginn, indem er zwei Festspiele aus dem Beginn des Beobachtungszeitraums einander gegenüberstellt. Linus Birchlers 1929 aufgeführtes *Rapperswiler Spiel vom Leben und vom Tod* zur 700-Jahr-Feier der st. gallischen Kleinstadt am Zürichsee fügte den historischen Bilderreigen in ein theologisches Rahmenspiel, bei dem sich am Schluss Gott als oberste Instanz über Leben und Tod zu erkennen gab; Stern hält aber auch fest, dass der Autor den «Gemeinschaftswillen» des Bürgerkollektivs als Kern des Stücks verstanden habe.

87 Amstutz/Käser-Leisibach/Stern 2000, S. 126 f.
88 Amstutz/Käser-Leisibach/Stern 2000, S. 128 f.

Alfred Fankhauser hingegen stellte in *Völkerfreiheit,* im Sommer 1930 in Bern aufgeführt, «die Ziele und Hoffnungen der schweizerischen Linken dar», und zwar in einem chorisch-musikalischen Spiel mit internationalistischer Ausrichtung und christlichem Einschlag, in welchem Punkt es von vergleichbaren deutschen Festspielen abgewichen sei. Was aber bringen solche Gegenüberstellungen mehr als den simplen Nachweis grosser Vielfalt an Erscheinungsformen? Interessanter wäre es zu untersuchen, in welchem regionalen Kontext sich Rapperswil ein so aufwendiges Festspiel leistete und wie sich dieses in die örtliche Theatertradition einordnete; und wie Fankhausers Festspiel mit der 1930 in ihrer vollen Wucht sich abzeichnenden Weltwirtschaftskrise im Zusammenhang stand.[89]

Hier nun alle Detailanalysen zu resümieren, ist nicht nötig, so interessant sie im Einzelnen sein mögen, zumal Stern im «Rückblick» pointiert Bilanz zieht. Sein breiter Überblick führt ihn zu bemerkenswerten Resultaten. Zuerst einmal erkennt er bei den untersuchten Festspielen drei Funktionen: die verklärende (Zufriedenheit mit dem Erreichten), die utopische (Vorwegnahme eines fernen, aber wünschbaren und erreichbaren Zustandes) und die satirische (Kritik unguter Verhältnisse). Damit überschreibt er das Klischee vom pathetisch-verklärenden Weihespiel, das sich in rückwärtsgewandter Heldenverehrung genügt. Ich erlaube mir hier den etwas spekulativen Gedanken, dass man, wenn man Sterns Methode des weitgespannten Überblicks auch auf die zwei Jahrzehnte von 1890 bis 1910 anwenden würde, eine viel grössere Varietät von Formen, Funktionen und «Tonlagen» entdecken könnte als nur den fast schon zur Karikatur verkommenen Massenpomp, der bei vielen als repräsentativ für das Festspiel schlechthin gilt. Im Übrigen kommt Stern zum Schluss, das Festspiel öffne sich häufiger als das gewöhnliche Drama dramaturgischen Experimenten und knüpfe dabei an Formen des Barocks und des Mittelalters an. Dabei gehe es darum, im Festspiel «Zuschauer und Darstellende – seiner Intention gemäss – zu einer einzigen Erlebnisgemeinschaft» zu vereinigen.

Eine Überraschung stellt für Stern das Ergebnis dar, «dass das Festspiel in der Untersuchungszeit nur selten eine reine Vergangenheitsdarstellung oder gar -verklärung war». (Hier scheint er den ähnlich lautenden Befund von Peter von Matt aus dem Blick verloren zu haben.) Eine Gemeinsamkeit sieht er – wie bereits in den früheren Aufsätzen – primär in der Bemühung um Konsens: «Es ging um den Abbau von Gegensätzen», und zwar auf den verschiedensten Ebenen. Diese Dramaturgie sieht er als Reflex einer allgemeinen politischen Praxis. Als befriedende Akteure ortet Stern in vielen Fällen Kinder und vor allem Frauen, die man, so mutmasst er, als nicht am harten Konkurrenzkampf Teilnehmende für frei «von korrumpierender Beschädigung» hielt. Das Festspiel als Form offiziellen Theaters wäre also laut Stern zwar dramaturgisch weniger gebunden als das Drama, aber es folgte offenbar «mimetisch» der vorherrschenden politischen Praxis. Im Sinne Peter von Matts würde sich hier der propagandistische Charakter des Festspiels erfüllen.

89 Amstutz/Käser-Leisibach/Stern 2000, S. 130–132.

Zum Schluss versucht sich Stern an einer Erklärung für den Niedergang des Festspiels nach 1950 und verstrickt sich dabei in Widersprüche. Als einen der Gründe vermutet er die Öffnung der Grenzen, den Abschwung des Patriotismus und neue Massenveranstaltungen wie Rockkonzerte und Grossdemonstrationen, die das Festspiel überflüssig machten. Vor allem aber macht er geltend, dass die Landesgeschichte seit den 1960er-Jahren «kein Gegenstand der Dankbarkeit» mehr und dass die Berufung auf eine einzige geschichtliche Wahrheit und möglicherweise sogar beschönigende Simplifikationen nicht mehr zeitgemäss war. Stern führt damit seine eigene Feststellung ad absurdum, dass sich das Festspiel als eine erstaunlich offene Form im Dienste vieler gegensätzlicher Veranstalter erwiesen habe. Die Frage muss doch lauten: Warum fand es niemand sinnvoll, das Festspiel mit neuen Inhalten zu füllen und von überkommenen ideologischen Prägungen zu befreien? Oder geschah genau das, und weil man das Festspiel mit den traditionellen patriotischen Inhalten gleichsetzte, wurden die neuen Festspiele gar nicht mehr als solche erkannt und gewürdigt?[90]

Rolf Röthlisbergers Studien zu Cäsar von Arx

Rolf Röthlisberger hat sich in seiner Lizenziatsarbeit von 1978 und seiner Berner Dissertation von 1983 als Erster gründlich mit den Festspielen von Cäsar von Arx beschäftigt. So empfahl er sich als Mitherausgeber der Cäsar-von-Arx-Werkausgabe, die auf eine Initiative des Germanisten Urs Viktor Kamber zurückging und die Ende der 1980er-Jahre realisiert werden konnte. Dass Röthlisberger deren dritten Band mit sämtlichen Festspielen bearbeitete, lag auf der Hand. Für die im Anhang dieses Bandes präsentierten «Angaben zur Entstehungsgeschichte der einzelnen Texte» konnte er fast eins zu eins auf seine Dissertation zurückgreifen. Da von Arx über einen langen Zeitraum als Festspieldichter tätig war (1914–1949), bietet sich auf diese Weise ein intensiver Einblick in die Festspielkultur namentlich der 1920er-Jahre, die nirgends so kräftig beleuchtet werden wie hier. So reicht nur schon das Beispiel des Festspiels *Die Schweizer,* das anlässlich des Eidgenössischen Schützenfestes 1924 in Aarau zehnmal vor ausverkauften Reihen gespielt und – nach vorausgehenden leidenschaftlichen und äusserst kontroversen Diskussionen über den bereits publizierten Text – mit fast einhelliger Begeisterung aufgenommen wurde, um Mutmassungen über eine nach der Zäsur des Ersten Weltkriegs viel rascher als vermutet wieder aufkommende Festspielbegeisterung anzustellen.[91]

Röthlisbergers Dissertation ist eine literaturwissenschaftliche Arbeit, die als «Nachlass-Dokumentation» konzipiert ist und den Schwerpunkt auf den «werkgenetischen Prozess» legt, also auf die genaue Analyse der verschiedenen Fassungen und der Bedingungen ihrer Überarbeitung. So vermag sie viel Wissen über von Arx' dichterische

90 Amstutz/Käser-Leisibach/Stern 2000, S. 157–160.

91 Röthlisberger, Rolf: Die Festspiele des Schweizer Dramatikers Cäsar von Arx (1895–1949). Eine Nachlass-Dokumentation mit einleitender Biographie. Bern 1984.

Entwicklung zu vermitteln. Damit verbunden sind zahlreiche wertvolle Erkenntnisse über die Einflüsse, denen von Arx als Auftragsschreiber vonseiten der Besteller ausgesetzt war, somit auch über die Mechanismen der Autorenwettbewerbe und die Bedürfnisse der Festspielveranstalter. Doch Röthlisbergers Kommentare geben in den meisten Fällen keinen oder nur einen sehr marginalen Aufschluss über die Inszenierungen als solche – was angesichts von sieben tatsächlich aufgeführten Festspielen auch nicht zu leisten gewesen wäre. In theaterhistorischer Perspektive ist aus den Kommentaren zu den neun bzw. zehn Festspieltexten deshalb keine kohärente Darstellung der Festspielpraxis ablesbar, doch als Fundgrube für die Beleuchtung einzelner Aspekte dieser Praxis sind sie ergiebig.

Katrin Guts Systematik des vaterländischen Schauspiels

Zum Schluss dieses Forschungsüberblicks sei noch kurz auf Katrin Guts Studie zum vaterländischen Schauspiel der Schweiz hingewiesen, die deshalb von Interesse ist, weil die Autorin darin in exemplarischer Weise versucht, eine mit dem Festspiel verwandte dramatische Gattung über Jahrhunderte hinweg in ihrer Entwicklung und in ihren «Erscheinungsformen» zu analysieren. Damit diese vergleichende Analyse sinnvoll ist, weist Gut nur jene dramatischen Werke dem Korpus der «vaterländischen Spiele» zu, die folgende zwei Bedingungen erfüllen:

> «(1) Der Text bezieht sich in seinem inhaltlichen Kern auf die Situation der Eidgenossenschaft. Er spiegelt politische, gesellschaftliche oder konfessionelle Zustände, die in der Eidgenossenschaft im Zeitraum seiner Entstehung aktuell waren, oder er reflektiert darüber. (2) Er ist vom Willen getragen, in die eidgenössische Gegenwartssituation einzugreifen und verändernd auf diese einzuwirken.»[92]

Die Bedingungen betreffen also einen inhaltlichen Aspekt und eine Wirkungsabsicht. Während der erste Punkt in einer literaturwissenschaftlichen Arbeit wie dieser klare und ergiebige Resultate zeitigt, stellt sich bei Punkt zwei die prekäre Quellenlage als Hypothek dar; die Informationen über die Wirkungsabsicht müssen nämlich in aller Regel ebenfalls aus dem Text erschlossen werden und können so vielfach nur spekulativ bleiben. Allerdings ist es auch für die quellenmässig ungleich besser ausgestattete Gegenwart keine leichte Aufgabe, implizite, in offiziellen Verlautbarungen ausgeblendete Wirkungsabsichten aufzudecken.
Den Hauptteil ihrer Studie widmet Gut einem historischen Überblick (Kapitel 3), in dem sie die Entwicklung der Gattung von 1512 bis 1920 beschreibt. Dabei unterscheidet sie verschiedene Phasen wie auch wechselnde Trägerschaften. Zuletzt mündet der Überblick in den Boom des vaterländischen Spiels zwischen 1862 und 1920 (3.6.2).

92 Gut, Katrin: Das vaterländische Schauspiel der Schweiz. Geschichte und Erscheinungsformen. Freiburg (CH) 1996, S. 37.

Für diese Phase konstatiert Gut, dass es zunehmend zu einer Erscheinung des schweizerischen Volkstheaters und damit Teil einer gegen das Berufs- und Kunsttheater gerichteten Theaterpraxis geworden sei, die man vor allem auch «als Mittel zur Förderung des nationalen Bewusstseins begriffen» habe. Erstaunlich ist, dass Gut in diesem Abschnitt mit keinem Wort auf das Aufblühen des patriotischen Festspiels eingeht und sich an keiner Stelle mit dem Phänomen und dem Begriff «Festspiel» auseinandersetzt, obwohl die Festspiele jener Zeit die beiden oben genannten Kriterien durchaus erfüllen dürften. Es scheint so, dass sie davon ausgeht, Festspiele würden eine eigene Gattung bilden und nicht in die Dramenkategorie des Schauspiels gehören. Damit desavouiert sie aber ihre eigene Prämisse. Würde man diese konsequent auslegen, müsste man das historische bzw. patriotische Festspiel um 1900 als Teilmenge des vaterländischen Schauspiels betrachten.[93]

Dessen ungeachtet bietet Guts Studie im vierten Kapitel, das den «Erscheinungsformen» des vaterländischen Schauspiels gewidmet ist, eine detailreiche Auslegeordnung namentlich des vaterländischen Figurenkanons. Die von ihr so benannten Mahner-, Warner- und Ratgeberfiguren einerseits und Versucher andererseits prägen so manches Festspiel vor allem der 1930er- und 1940er-Jahre. Martin Stern und andere haben solche Figuren beschrieben, ohne jedoch auf Guts Vorarbeit zu verweisen. Zunutze machen könnte sich die Festspielforschung ebenfalls Guts auf der Grundlage vieler Beispiele getroffene Unterscheidung in «Geschichtsspiele» und «allegorische Spiele» (3.3). Bei gewissen Autoren bzw. Forschern – wie dem weiter unten noch ausführlicher zitierten François de Capitani – ist die Tendenz zu beobachten, die ab 1930 zunehmenden allegorischen Elemente als Zeichen der «Degeneration» des (historischen) Festspiels zu sehen, statt sich zu fragen, welchen gesellschaftlichen und politischen Bedürfnissen ihrer Zeit sie Genüge tun, und statt sich bewusst zu machen, dass sie schon seit Jahrhunderten ein mögliches Element vaterländischer Spiele sind. Andere wiederum sehen im allegorischen Spiel um 1940 einseitig eine höhere Stufe des Festspiels, so etwa Paul Lang.[94]

Im kurzen «Ausblick» (Kapitel 6) unternimmt Gut den Versuch, die Traditionslinien des vaterländischen Spiels in die Gegenwart hinein weiterzuverfolgen. Anhand von Herbert Meiers *Mythenspiel,* aufgeführt 1991 zum 700-Jahr-Jubiläum der Eidgenossenschaft, will sie zeigen, dass hier traditionsgemäss zwei Zeitebenen aufeinandertreffen: «Die ideale Vergangenheit wird der kritikwürdigen Gegenwart gegenübergestellt.» Diese Aussage scheint mir arg verkürzt und angreifbar, denn von einer idealen Vergangenheit ist bei Meier nichts zu sehen (und die kritikwürdige Gegenwart wäre die Zeit des industriellen Aufbruchs um 1870). Meier schreibt eine Geschichte der verschütteten Utopien, die er für die Gegenwart wiederzuentdecken – oder überhaupt erstmals zu entdecken – anregen will. Dabei bringt er Figuren ausserhalb des gängigen Kanons auf die Bühne, als Repräsentanten eben jener Utopien, oder bekannte Figuren wie Dunant oder Pestalozzi, die er jedoch als zu völliger Schattenhaftigkeit

93 Gut 1996, S. 182 f.
94 Lang 1944, S. 58 f.

verdammt darstellt. Sein Festspiel ist eine sehr kritische Auseinandersetzung mit der tüchtigen, materialistischen Gründungsschweiz von 1848, ohne im Mindesten die alte Eidgenossenschaft als Idealbild dagegen zu stellen. Dass gerade dies mit zum eklatanten Misserfolg des Festspiels beitrug, wird im ausführlichen Kapitel fassbar, das dem *Mythenspiel* gewidmet ist.

Ein neuer und erweiterter Blick auf das politische Jubiläumsfestspiel

Ausgehend von den wiederholten Aussagen, dass das Festspiel der Gegenwart sich in einer Krise befinde bzw. an Bedeutung verloren habe, musste ich damit rechnen, dass sich für die jüngere Festspielpraxis nur dürftiges Material ergeben würde. Das umstrittene und als gescheitert betrachtete nationale Festspiel von 1991, das *Mythenspiel,* kam vielen als Abgesang auf die Gattung überhaupt vor, und die mit allen gängigen Festspielformen brechenden Theaterproduktionen an der Expo.02 schienen den Befund vom Bedeutungsverlust des klassischen Festspiels erst recht zu bestätigen. Die Suche begann also mit einer überaus skeptischen Erwartung. Wie also an die Aufgabe herangehen? Das Sammeln von Material zum Festspiel ist grundsätzlich alles andere als einfach: Wie in der Schlussnotiz «Materialien zum Festspiel in der Schweiz» im Sammelband von Engler/Kreis richtig festgehalten ist, gibt es keine Institution, «welche das gesamte Schrifttum zum Festspiel besitzt. Es muss wohl in den einzelnen Kantons-, Stadt- und Gemeindebibliotheken gesucht werden.»[95] Das gilt trotz der intensiven Sammeltätigkeit der Schweizerischen Theatersammlung (STS) in den letzten drei Jahrzehnten immer noch.

Eine solche Recherche bringt zwei Schwierigkeiten mit sich: Erstens müsste sie im Grunde auf wirklich jede Dorfbibliothek ausgedehnt werden; der mutmasslich grösste Teil der lokalen Festspiele wurde allerdings gar nie publiziert und erscheint deshalb auch gar nicht in Bibliothekskatalogen. Zweitens müsste jedes Archiv der (Deutsch-)Schweiz konsultiert werden, doch zeigte sich, dass die Gemeinden längst nicht immer Materialien zu Festspielen aufbewahren; in den meisten Dorfgemeinden gibt es keine Archivierungskonzepte und keine personellen Kapazitäten bzw. finanziellen Ressourcen für professionelle Lösungen. Immerhin haben die Zusammenschlüsse von Bibliotheken und die Zugänglichkeit von Daten auf elektronischem Weg die Suche nach Festspielliteratur gegenüber 1987 sehr vereinfacht. So gehörte es zu meinen Suchanstrengungen, die elektronischen Kataloge der Nationalbibliothek (Helveticat) sowie der grossen Bibliotheksverbünde NEBIS und IDS nach Festspielen abzusuchen; dabei verwendete ich nicht nur das Schlagwort «Festspiel», sondern auch Begriffe wie «Freilichttheater» oder «Freilichtspiel» sowie Wortkombinationen wie «Jubiläum/Theater». Diese Suche ergab für den gefragten Zeitraum zahlreiche Treffer, die naturgemäss vor allem Festspieltexte betrafen.

95 Engler/Kreis: Das Festspiel, S. 277.

Als wesentliches Instrument bietet sich natürlich die erweiterte Suchmaschinenrecherche an; sie ermöglicht es unter anderem auch, mit allen erdenklichen Wortkombinationen zu experimentieren. Diese Form der Suche war es denn auch, die eine Fülle von sonst wohl kaum je zutage geförderten Hinweisen auf Festspiele erbrachte. Viele der Treffer ermangelten jedoch der zentralen Informationen zum Beispiel über den genauen Aufführungsort, über die Handlung oder über das künstlerische Team. Mit einer gezielten Nachrecherche in der STS konnte ich jedoch in einigen Fällen zusätzliche Informationen ausfindig machen; in vielen Fällen offenbarten sich allerdings beträchtliche Lücken. Sie sind wahrscheinlich darauf zurückzuführen, dass Festspiele nie im Rahmen bestehender (kultureller) Institutionen stattfinden und dass die Berichterstattung über Festspiele selten auf den Kulturseiten der Zeitungen, sondern im Lokalteil erfolgt. Das hat zur Folge, dass Festspiele oft durch die Maschen von Mediensuchdiensten wie Argus fallen.

Im Internet sind Ereignisse erst ab etwa dem Jahre 2000 auf breiter Basis erfasst; man stösst zwar auch auf frühere Ereignisse, doch sie sind selten und zufällig – und betreffen zum Teil weit zurückliegende Festspiele, die für diese Studie kaum von Belang sind. Wo immer möglich habe ich solche Hinweise dennoch erfasst und in Datenbanken abgelegt, sodass sie zukünftiger Forschung zur Verfügung stehen. Im Übrigen geht die Entdeckungsreise immer weiter; je enger sich das Netzwerk der Informationen knüpft, desto seltenere bzw. kuriosere Fische gehen ins Netz. Die schweizerische Festspieltradition ist in der Tat auch für etliche Kuriosa gut: So führte man zum Beispiel 1982 in Appenzell ein Festspiel zum Jubiläum «700 Jahre Appenzeller Käse» auf, zweifellos ohne dabei den versteinerten Käse von damals aufzutischen. Oder im August 1946 reichte ein Anlass wie das 16. Eidgenössische Pontonierwettfahren im aargauischen Murgenthal für die Aufführung eines Festspiels; es hiess *Der Strom,* wurde vom ziemlich renommierten Regisseur Rudolf Joho einstudiert und enthielt bildhafte Reflexionen über die widersprüchlichen Eigenschaften eines Flusses, der zugleich trennt und verbindet.[96]

Ein weiteres, sehr taugliches Instrument für die Suche sind die Archivbestände der STS; über die zwei Kanäle «Veranstalterpublikationen» (VP) und «Presseausschnitte» (PA) kann die gesamte Schweizer Theatertopografie auch auf der Ebene der Dörfer «abgegrast» werden. Diese Suche ist allerdings sehr verästelt, was angesichts von rund 2350 Gemeinden (Stand 2014) – zu Beginn der Untersuchungsperiode, um 1985, waren es noch über 3000 Gemeinden – nicht verwundert. In der STS sind die Materialien in Kartonschachteln abgelegt, die ihrerseits eine je nach Gehalt variierende Zahl von Umschlägen enthalten; in vielen Fällen sind Festspiele, die per definitionem als ausserordentliche Ereignisse mit grossen Dimensionen zu gelten haben, in separaten Umschlägen dokumentiert, die entsprechend angeschrieben sind.

Doch im Laufe der Recherche mehrten sich die Hinweise, dass viele Festspiele oder festspielähnliche Produktionen diese Gattungsbezeichnung nicht mehr trugen oder

96 Zum Käse-Festspiel siehe: www.tgappenzell.ch/geschichte/aufgefuehrte-theaterstuecke.html (Zugriff am 3. Dez. 2016). – Amstutz/Käser-Leisibach/Stern 2000, S. 151.

von den Dokumentalisten aus verschiedenen Gründen nicht als Festspiele erkannt und fallweise prompt auch nicht mehr separat abgelegt wurden. Das bedeutet, dass, um ein möglichst gutes Resultat zu erzielen, sämtliche Umschläge zu öffnen waren. In vielen Fällen verweisen die VP und die PA auf einen weiteren Bestand: die sogenannte ZSV-Ablage, ein Archivdepot des Zentralverbands Schweizer Volkstheater. Da die Theatervereine in sehr vielen Fällen eine tragende Rolle bei Festspielen übernehmen, stellen ihre Materialien nicht nur die zentrale Quelle für Aufführungen des Volkstheaters dar, sondern halten auch wesentliche Informationen zu Festspielereignissen bereit. Schliesslich gibt es noch diverse separate Kartonschachteln zu spezifischen Festspielthemen, die aber in aller Regel nur ganz grosse und überregional bedeutende Festspielaufführungen betreffen. Die Recherche beschränkte sich von Anfang an auf die Deutschschweiz. Die Ausweitung auf die französisch- und die italienischsprachige Schweiz hätte sich angesichts des ganz anders funktionierenden Theatersystems der lateinischen Schweiz sehr bald als nicht praktikabel erwiesen.

Als sich bei der Materialrecherche erwies, dass die Festspielszene der Gegenwart als durchaus lebendig zu gelten hat und dass besonders auf Gemeindeebene sehr viele Ereignisse zu verzeichnen sind, musste eine auf Vollständigkeit zielende Erfassung zurück bis in die 1950er-Jahre, also bis zum Zeitpunkt, wo Martin Sterns Verzeichnis aufhört, als unerreichbar erscheinen. So zog ich die Grenze Mitte der 1980er-Jahre, also in jener Zeit, in der das Berner Kolloquium stattfand und die Publikation des Festspielbuchs von Engler/Kreis vorbereitet wurde. Die Entscheidung für das Jahr 1986 ergab auch die schöne Koinzidenz, dass damals genau hundert Jahre seit dem für die Festspielgeschichte so bedeutungsvollen Sempacher Festspiel vergangen waren.

Im Laufe eines Jahres ergab sich ein Korpus, das über 200 Ereignisse enthielt. Darunter befanden sich allerdings auch Theaterproduktionen, deren Festspielstatus fraglich war, die jedoch mit dem Begriff Festspiel in Verbindung gebracht werden konnten, weil sie zum Beispiel aus Anlass eines Jubiläums aufgeführt wurden. Dennoch: Diese Zahl lag weit über den Erwartungen. Dieses Ergebnis liess es endgültig als sinnvoll erscheinen, die jüngste Phase der Schweizer Festspielgeschichte ins Zentrum der Untersuchung zu stellen. Ohne Anbindung an die vorausgehende hundertjährige Tradition war sie allerdings nicht denkbar. Das führte mich dazu, Kapitel mit unterschiedlicher Vertiefung zu konzipieren: Für die jüngere Festspielgeschichte sah ich eine Reihe von «Tiefenbohrungen» vor, also gründlichen Detailstudien; für die grossräumige Entwicklung im 20. Jahrhundert hingegen eine Art von Überblicksdarstellungen, in denen alle bisherigen Forschungsergebnisse gebündelt und geordnet und um eigene Beobachtungen und Einschätzungen erweitert werden sollten. So hoffte ich, die problematische Lücke zwischen 1950 und 1985 zu überbrücken und zumindest eine Idee der nicht abbrechenden Tradition zu vermitteln, ohne deren Kenntnis einer historischen Einordnung des jüngeren Festspiels der Boden entzogen wäre.

Die Dreistufigkeit der schweizerischen Festspiellandschaft

Wie weiter oben angemerkt, bemängelte bereits Balz Engler die Einseitigkeit der Forschung und die klare Bevorzugung des nationalen Festspiels. Zwar erweiterte Martin Stern den Blick auf die gesamte Palette der Festspiele in exemplarischer Weise, doch Englers Feststellung gilt fürs Gesamte gesehen immer noch. Angesichts einer Recherche, die eine überraschende Anzahl und Vielfalt an Gemeindefestspielen wie auch an Kantonsfestspielen zum Vorschein gebracht hatte, drängte es sich umso mehr auf, dem patriotischen und dem nationalen Festspiel endlich andere Festspielformen entgegenzusetzen. Dies umso mehr, als vieles im erhobenen Material darauf hindeutete, dass die Gemeinde- und Kantonsfestspiele mit der Wahl ihrer Stoffe, mit der Mischung ihrer theatralen Formen und in Sachen Innovationsfreude und Experimentierlust viel zur Bereicherung der Festspieltradition beitrugen und immer noch beitragen.
Peter von Matt hatte das «politische Festspiel» auf allen drei Ebenen als «ehrwürdigste» Manifestation der schweizerischen Festspieltradition bezeichnet. Das bestätigte mich darin, die Dreistufigkeit des schweizerischen Staatsaufbaus auf die Festspiellandschaft zu übertragen und die Analysen diesen Stufen entsprechend zu gruppieren. Damit verfolgte ich das Ziel, dem Gemeindefestspiel zum ersten Mal überhaupt den ihm gebührenden Stellenwert zuzuweisen, aber auch, Erkenntnisse über Ähnlichkeiten und Unterschiede in den Organisationsformen, ästhetischen Umsetzungen und Wirkungsmechanismen auf den drei Stufen zu gewinnen. Dabei kommt auch der Begriff der Nähe ins Spiel, der namentlich für die lokalen Festspiele, aber natürlich auch für alle Theateraufführungen mit starkem Lokalbezug relevant ist. Wenn man in Anlehnung an Louis Naef die Funktion eines Festspiels dahingehend bestimmt, dass in ihm ein lokaler Stoff, eine lokale Trägerschaft, eine lokale Spielstätte und lokale Veranstalter zur Deckung kommen, geraten kantonale und vor allem nationale Festspiele unter Legitimationszwang. Der Ausweg aus dieser Zwickmühle besteht darin, dass man den drei Stufen entsprechend dem schweizerischen Staatsbürger drei Identitäten zuspricht: eine kommunale bzw. regionale, eine kantonale und eine nationale. Festspiele auf den verschiedenen Ebenen hätten dann ganz einfach die Aufgabe, die entsprechenden Identitäten zu festigen und die Ängste und Sorgen der entsprechenden Gruppe theatralisch zu fassen, zu reflektieren und in ein kathartisches Erlebnis zu überführen.
Die staatspolitische Dreistufigkeit liess sich nun ohne Weiteres mit den oben skizzierten Forschungstiefen verbinden: Jeder «Stufe» (Gemeinde, Kanton, Bund) ordnete ich einen historischen Aufriss zu, das heisst eine Überblicksdarstellung, in die alle mir bekannten Studien, aber auch eine Übersicht über das von mir gewonnene neue Material eingingen. Andererseits wies ich die Tiefenbohrungen, mit denen die komplexen gesellschaftlichen, sozialen und ästhetischen Mechanismen bei der Entstehung, Produktion und Aufführung von Festspielen aufgezeigt werden sollten, ihrer jeweiligen Stufe zu. Für diese Tiefenbohrungen wählte ich aus pragmatischen Gründen, vor allem aber aus Mangel an interdisziplinärem Sukkurs, ein deskriptives Verfahren, bei dem die vier Bereiche Entstehungs- und Produktionsgeschichte, Aufführungsanalyse, Rezep-

tionsgeschichte und Bestimmung der sozialen und gesellschaftlichen Funktionen fokussiert wurden. Eine ganze Reihe von wichtigen Aspekten wie die Festspielmusik, die Auseinandersetzung mit den vermittelten Geschichtsbildern, die Choreografie, das Bühnenbild und die Bühnentechnik und anderes mehr konnte nur ansatzweise vertieft werden. Für jedes Kapitel wurden jedoch eine oder zwei spezielle Forschungsfragen aufgeworfen, die sich aus der Materiallage und aus den Besonderheiten der beschriebenen Festspiele ergaben. Im Vordergrund bei all dem stand eine multiperspektivische Darstellung der jüngeren Festspielpraxis.
Aufgrund dieser Voraussetzungen wird in dieser Studie auch die bisherige, stark durch das patriotisch-nationale Festspiel geprägte Definition des Festspiels überdacht. Das führt zu einem Versuch, eine neue, «praktikable Definition» der Theaterform Festspiel zu formulieren. Als Versuchs- und Messinstrument dient dabei ein Kriterienkatalog, der im Folgenden hergeleitet und im Schlusskapitel aufgrund der gesammelten Erkenntnisse der Studie noch einmal zur Diskussion gestellt wird.

Probleme beim Definieren des Begriffs «Festspiel»

Einige wenige Lexika enthalten Einträge zum Festspiel; in keinem von ihnen werden akribische Definitionsversuche unternommen, was mit der Komplexität des Phänomens zu tun haben muss. Auch in den dem Festspiel gewidmeten Aufsätzen gibt es nur skizzenhafte Definitionsversuche oder eingestreute Bemerkungen, die als Elemente einer Definition gelten können. Der gründlichste Lexikonbeitrag, jener von Werner Kohlschmidt, enthält die wohl einfachste Eingrenzung des Begriffs: Das Festspiel sei ein «eigens zu bestimmter Gelegenheit produziertes Werk». Da Kohlschmidt im Festspiel «eine alte Gattung der Gelegenheitsdichtung, in der sich besonders deutlich die Wandlungen der Dichtung tragenden und provozierenden Gesellschaft ausdrücken», sieht, beschreibt er seinen Wandel im Folgenden konsequenterweise entlang den wechselnden Zeitläuften und Trägerschaften (Fürstenhöfe, Kirche, Bürgertum) und muss sich nicht mit formalen Abgrenzungen aufhalten, da die Grundbedingung eines spezifischen Anlasses überall gegeben ist. Dieser Ansatz, das Festspiel nur durch den Anlass festzulegen und als offen für die verschiedensten Funktionen und Inhalte zu betrachten, ist sinnvoll für die zusammenfassende Schau aller Festspielformen durch die gesamte Geschichte hindurch.[97]
Im Zusammenhang mit dem frühen höfischen Festspiel ist jedoch der berechtigte Einwand vorgebracht worden, dass nur schwerlich von «Festspiel» die Rede sein kann, wenn die Aufführung formal und inhaltlich keinen Bezug zum Anlass nimmt. Demnach kann nur dann von einem Festspiel gesprochen werden, wenn eine Theaterproduktion zu einem bestimmten Anlass aufgeführt wird und sich gleichzeitig auch inhaltlich und formal auf diesen Anlass bezieht. Bei der Art des Bezugs stellen

97 Kohlschmidt, Werner: Festspiel. In: Ders. u. Stammler, Wolfgang (Hg.): Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte. 5 Bände. 2. Aufl. Bd. 1, Berlin 1958, S. 458–461.

sich der Forschung allerdings schwierige Fragen, wenn es nämlich gilt, nicht nur die inhaltlichen Anspielungen auf den Anlass oder die Auftraggeber bei mythologisch verbrämten Figuren oder anderen Formen der Travestie zum Beispiel im höfischen Festspiel zu durchschauen, sondern auch, die szenischen Anspielungen (Körpersprache, Kostüme, Bühnenbild) dingfest zu machen.[98]

Für Einzeluntersuchungen, die sich auf bestimmte Regionen, eingegrenzte zeitliche Abschnitte, spezifische Formen des Anlasses usw. beziehen, ist Kohlschmidts Definition jedoch nicht tauglich. Dort müssen klarere Kriterien definiert werden, um bestimmte Entwicklungen präzise beschreiben bzw. vergleichen zu können. Anzufügen ist noch, dass Kohlschmidt, seines grossen historischen Atems zum Trotz, doch nicht ohne kleinliche und wohl auch aktualitätsbezogene Polemik auskommt: Das «bürgerliche Lokal-Festspiel an historischen Orten» entwickle sich, meint er, allmählich «zur Manie», und im 20. Jahrhundert verbinde sich mit dieser «unteren Festspiel-Gattung […] in zunehmendem Masse das ganz unliterarische Motiv der Fremdenwerbung». Kohlschmidt hat hier vermutlich die in der Tat touristisch ausgerichteten und institutionalisierten Festspiele wie das von Dietz-Rüdiger Moser erwähnte *Trenck der Pandur vor Waldmünchen* im Blick, das 1958 zum ersten Male aufgeführt wurde und dessen Aufführungstradition fortbesteht. In diesem Fall wäre der Vorwurf der Instrumentalisierung von Festspielen zu ökonomischen Zwecken berechtigt. Auf jeden Fall hat das lokale Festspiel, das wird meine Studie zeigen, viele Facetten und zumindest in der Schweiz eine staunenswerte Vitalität und Experimentierlust, die fallweise durchaus mit dem Gedanken des Standortmarketings verbunden sein kann.[99]

In einem Nebensatz verweist Kohlschmidt auch noch auf einen neueren Gebrauch des Begriffs «Festspiel» im 20. Jahrhundert, der nun für die «festliche Wiederholung (bzw. Neueinstudierung) dramatischer Dichtungen von Rang, denen man damit den Charakter eines neuen und aktuellen Erlebnisses der Gemeinschaft verleihen möchte», verwendet wird. Ein praktisches Unterscheidungsmerkmal besteht darin, dass der Begriff in dieser Verwendung ausschliesslich in der Mehrzahl steht, also immer die Rede von «Festspielen» ist (wie im Falle der Salzburger Festspiele, der Ruhrfestspiele usw.). Die Entwicklung dieser Festspielform stellt ein hoch interessantes Kapitel der Theatergeschichte dar, da sich bei ihr ein oft kultisch und/oder ästhetisch motivierter Ursprung (wie in Bayreuth oder Salzburg) zu einer touristisch orientierten Eventmaschine ausgewachsen hat. Die Festspiele im Sinne von Festivals bleiben in der vorliegenden Studie ausgeschlossen; namentlich der Milizcharakter des hier zur Diskussion stehenden Festspiels – der immer wieder thematisiert wird – hebt sich stark von den professionellen Strukturen der Festspiele ab.

Der Schweizer Historiker François de Capitani machte sozusagen das Gegenteil von Kohlschmidt: In einem Artikel für das Historische Lexikon der Schweiz setzte er das historisch-patriotische Festspiel der Zeit um 1900 mit dem Festspiel schlechthin gleich

98 Vgl. Detken, Anke: Im Nebenraum des Textes: Regiebemerkungen in Dramen des 18. Jahrhunderts. Tübingen 2009, S. 81 f., Fussnote 126.

99 www.trenckfestspiele.de/verein.html (Zugriff am 20. Aug. 2017).

und koppelte es zeitgeschichtlich an den Historismus.[100] Das zwang ihn zu der irritierenden Formulierung: «Die Krise des Historismus bedeutete in der Folge auch die Krise des historischen Festspiels.» Nun musste er plötzlich von einem durch ein Beiwort spezifizierten Festspiel reden. So erweist sich sein Eintrag als eine Beschreibung einer typologischen Untergattung für einen bestimmten Zeitraum. Die Beschränkung auf eine Unterkategorie ist in diesem Fall nur deshalb einigermassen legitim, da der Eintrag nicht für ein enzyklopädisches, sondern eben ein explizit historisches Lexikon verfasst wurde.

Die Verwendung von Beiwörtern oder die Kreation von Komposita wie patriotisches Festspiel, historisches Festspiel, nationales Festspiel, Verbandsfestspiel, Jubiläumsfestspiel, Jahreszeitenfestspiel, Folklorefestspiel, Revuefestspiel usw. ist eine rutschige Angelegenheit: Dass dabei keine scharfen Abgrenzungen gelingen können, ist offensichtlich. Man wird nie dem Dilemma ausweichen können, dass sich bei diesen Begrifflichkeiten Aspekte des Anlasses, des Inhalts, der theatralen Form, der Organisationsstruktur und des Zielpublikums überlagern. Es kann zum Beispiel sein, dass ein Verbandsfestspiel gleichzeitig patriotische, historische und nationale Attribute in sich vereinigt und obendrein noch zu einem Jubiläum aufgeführt wird. Stefan Koslowski hat vergleichbare «Begriffsunschärfen und Mehrdeutigkeiten» am Beispiel des Wortfelds rund um «Volks-, Laien- und Amateurtheater» aufgezeigt.[101] Im Folgenden wird aber deutlich, dass eine begriffliche Differenzierung für die Methodik und Zielsetzung dieser Studie sinnvoll, ja unumgänglich ist.

Eine «Präzisierung der Gattungsbestimmung» für notwendig und also auch machbar hält Pia Janke. Die «herkömmlichen Beschreibungen» seien «diffus» und «widersprüchlich». Nachdem sie den Anlass, die Aufführungsform, die dramatisch-theatrale Form und die Entwicklungsstufen als definierende Aspekte beiseitegeschoben hat, nimmt sie auf die gemeinschaftsbildende Funktion Bezug, wie sie in unterschiedlicher Ausprägung bei Dietz-Rüdiger Moser, Peter von Matt und Martin Stern diskutiert wurde, und kommt zum Schluss:

> «Die Charakterisierung des Festspiels als Medium der ‹Wir›-Bildung, der Identitätsstiftung und der Stärkung des Zusammenhalts in der Gruppe ermöglicht eine Präzisierung der Gattungsbestimmung. Eine gattungsspezifische Untersuchung von Festspielen wird auf Basis dieser Definition durchführbar. Bei einer solchen Analyse gilt es vor allem die Funktion von Festspielen im Hinblick auf die Repräsentation eines Kollektivs darzulegen und deren Konzeption, die auf diese Funktion hinarbeitet, zu beschreiben. Nicht nur Dramaturgie und Figurenkonzeption sind dabei zu untersuchen, sondern auch die in den Festspielen gespiegelte bzw. sich in ihnen formierende Gemeinschaft. Denn die Festspiele, die auf kollektive Wirkung aus sind, präsentieren zumeist auch selbst machtvolle Zusammenschlüsse eines ‹Wir›.»[102]

100 Capitani, François de: Festspiel. In: HLS, Bd. 4, Basel 2005, S. 485 f.

101 Heimberg, Liliana u. a.: Freilichttheater 2007/08. Untersuchungen zum Theater mit nicht professionellen Darstellenden der deutschsprachigen Schweiz. Zürich 2009, S. 16 f.

102 Janke, Pia: Politische Massenfestspiele in Österreich zwischen 1918 und 1938. Wien, Köln u. Weimar 2010, S. 17–25.

Das ist ein durchaus sinnvoller Ansatz, doch dabei verkennt Pia Janke, dass er auch eine Einschränkung auf eine bestimmte Kategorie von Festspielen voraussetzt, sind doch historisch gesehen zum Beispiel Festspiele mit dem Ziel der Selbstrepräsentation eines Fürsten oder, näher an der Gegenwart, Festspiele zur Image- oder Standortförderung eines Gemeinwesens oder einer Organisation in Verbindung mit der «Wir»-Funktion nicht allzu gut zu fassen. Man muss den Schluss daraus ziehen, dass Definitionen immer nur eine Teilgruppe erfassen können, dass sie aber nützlich und legitim sind, wenn in Einzeluntersuchungen Festspiele innerhalb solcher Teilgruppen verglichen und analysiert werden sollen.

Welche Teilgruppe sollte ich nun in meiner Studie in den Vordergrund rücken? Die Materialrecherche hatte mir gezeigt, dass der überwiegende Teil der Festspiele sich auf Jubiläen bezog; in sehr vielen Fällen handelte es sich um runde Geburtstage von Gemeinden, Kantonen, Schulen, Infrastrukturen (Bahnlinien, Gebäude etc.) und Organisationen. Doch diese Gruppe von Jubiläumsfestspielen schien mir immer noch zu heterogen; namentlich die Schulfestspiele hatten – das liess sich schnell erkennen – ganz andere organisatorische und künstlerische Voraussetzungen als zum Beispiel Gemeindefestspiele. Peter von Matts Begriff «politisches Festspiel» wies mir dann den letzten Schritt der Eingrenzung: Ich behandle in meiner Studie Festspiele, die anlässlich eines historischen Jubiläums eines politischen Gemeinwesens, also einer Gemeinde, eines Kantons oder des Bundes, zur Aufführung kamen und die vom betreffenden Gemeinwesen initiiert und/oder veranstaltet wurden. Dieser Teilgruppe gebe ich den Namen «politische Jubiläumsfestspiele». «Politisch» ist also vor allem auf die «Polis», das Gemeinwesen, als Veranstalter zu beziehen und nicht auf mehr oder weniger explizite politische bzw. propagandistische Inhalte des Festspiels. Diese Eingrenzung schliesst neben den oben genannten Gruppen auch die Festspiele zu Schlachtjubiläen aus. Schlachtjubiläen können zwar durchaus offiziellen Charakter haben und viele Funktionen von kantonalen Festspielen übernehmen, doch ist ihr Anlass von den Gründungsanlässen der staatlichen Körperschaften zu scheiden. Dass die Abgrenzung jedoch unscharf ist, zeigt sich bei der Schlacht von Sempach 1386, die in heutiger Lesart als Geburtsstunde des Kantons Luzern zu verstehen ist.[103]

Ein Kriterienkatalog für das «politische Jubiläumsfestspiel»

Auf der Basis dieser klaren Definition einer Festspiel-Teilgruppe entwickelte ich in einem mehrstufigen Prozess einen differenzierten Kriterienkatalog. Anregungen dazu entnahm ich der bisherigen Forschung, den oben geschilderten Definitionsversuchen von Kohlschmidt, de Capitani und Janke und meinen eigenen Beobachtungen. Der Katalog bezieht sich also auf die spezifischen Gegebenheiten von Jubiläumsfestspielen in Gemeinden, Kantonen und auf Bundesebene und kann nur bedingt auf andere

103 Marchal, Guy P.: Sempach 1386: Von den Anfängen des Territorialstaates Luzern. Beiträge zur Frühgeschichte des Kantons Luzern. Basel 1986.

Festspiel-Teilgruppen angewandt werden. Um das komplexe System «politisches Jubiläumsfestspiel» zu fassen, postuliere ich einen zweiteiligen Katalog: Teil eins betrifft den Komplex der sozialen Funktionen; Teil zwei versammelt strukturelle Merkmale, die sich aus der Festspielpraxis ableiten und in synchroner wie in diachroner Betrachtung dynamisch, also variabel, zu denken sind, auch wenn man von landes- und regionsspezifischen Traditionen ausgehen muss.

Funktionen und Merkmale eines politischen Jubiläumsfestspiels (Kriterienkatalog)

1. Soziale und gesellschaftliche Funktion und Einbettung

1.1 Politischen Jubiläumsfestspielen (in der Folge einfach: Festspiele) liegt ein *Festanlass* zugrunde, in aller Regel ein rundes Jubiläum eines sich auf die feiernde «Polis» beziehenden Gründungsereignisses. Im Rahmen des Jubiläums finden in der Regel eine Reihe weiterer Veranstaltungen wie Umzug, Dorf-/Stadtfest, Ausstellung usw. statt; darunter ist das Festspiel oft die aufwendigste.

1.2 Festspiele werden von den *lokalen, kantonalen* oder *nationalen Behörden* initiiert und/oder veranstaltet; sie haben keine rein kommerzielle Trägerschaft.

1.3 Bei Festspielen ist die Mehrheit der auf und hinter der Bühne Mitwirkenden *mit dem Ort der Aufführung bzw. der feiernden Gemeinschaft eng verbunden*. So werden bei der Produktion eines Festspiels lokale und regionale Vereine und Gruppierungen miteinbezogen und helfen bei den Organisations-, Infrastruktur- und Bühnenaktivitäten mit. Das schliesst nicht aus, dass für einen Teil der Aufgaben – namentlich im Bereich Inszenierung und Technik – Ortsfremde verpflichtet werden.

1.4 Aufführungsort eines Festspiels ist eine *temporäre Spielstätte* (meistens unter freiem Himmel) und kein ständig bespieltes Theater. Sie bezieht oft die landschaftlichen oder architektonischen Gegebenheiten von einigem Symbolwert mit ein und versucht, dem Publikum über das Bühnenbild hinaus eine stimmungsvolle Kulisse und/oder eine räumliche Erlebniswelt zu bieten.

1.5 Festspiele haben das Ziel, *gemeinschaftsbildend* zu wirken. Sie versuchen das in der Regel auf zwei Wegen: Erstens sollen sich das aufführende und das zuschauende Kollektiv im Akt der Darbietung des Festspiels und darüber hinaus als Mitglieder eines lebendigen, lebenswerten und erfolgreichen Gemeinwesens erfahren. Zweitens soll möglichst vielen einheimischen Vereinen und Einzelpersonen durch die Mitwirkung an einem ausserordentlichen Ereignis ein starkes Gemeinschaftserlebnis ermöglicht werden (Partizipation; siehe Punkt 1.3).

1.6 Die *Medien* feiern mit, heben die *kollektive Leistung* hervor und enthalten sich direkter Kritik.

2. Strukturelle Eigenschaften (Werkeigenschaften)

2.1 Der *Text* für ein Festspiel ist in der Regel kein bestehendes Stück, sondern ein *Auftragswerk*. Inhaltlich bezieht er sich stark auf den Anlass bzw. das jubilierende Gemeinwesen. Wenn er Schwierigkeiten im Zusammenleben des Kollektivs

zeigt, steht ihre Überwindung im Vordergrund. Er ist in der *lokalen Mundart* geschrieben oder wird für die lokalen sprachlichen Verhältnisse adaptiert.

2.2 Die *Dramaturgie* von Festspielen ist oft *episodisch geprägt* und läuft auf eine lose Folge von Bildern hinaus.

2.3 Festspiele sind *spartenübergreifend* und enthalten gesprochenen und/oder gesungenen Text, musikalische Einlagen und choreografische Elemente. Die *Musik* wird eigens für den Anlass komponiert oder zusammengestellt, bezieht oft Volksmusik und vor allem nationales Liedgut mit ein und wird in der Regel auf die Aufführung durch einheimische Kräfte (meistens Musikvereine) zugeschnitten.

Bereits aus der zahlenmässigen Dominanz des ersten Teils ergibt sich eine Vorrangstellung der gesellschaftlichen und sozialen Aspekte; dies liegt bei Festspielen, die einen stark offiziellen Charakter tragen und meistens auch von Behörden initiiert und/oder produziert und mitfinanziert werden, besonders nahe. Deshalb zielt diese Studie darauf ab, Festspiele auch in Bezug auf die sozialen und gesellschaftlichen Rahmenbedingungen der Produktion hin zu untersuchen, anstatt sie nur in ästhetischer Hinsicht zu betrachten und sie nach formalen Kategorien zu katalogisieren. Die sozialen und gesellschaftlichen Funktionen sind also für die Definition des Festspiels als den formalen Eigenschaften übergeordnet zu betrachten. Sie sind jedoch, anders als diese, weniger scharf zu fassen, komplexer und nicht so gut vergleichbar. Ihre Besonderheiten ergeben sich aus langdauernden Prozessen, die ihre eigene, von vielen verschiedenen Akteuren beeinflusste Dramaturgie besitzen. Diese Dramaturgie sichtbar zu machen ist eines der wesentlichen Ziele dieser Studie.

zurück

zurück

Die ungeahnte Vielfalt von Festspielen auf kommunaler Ebene

> «Je aktiver eine Gemeinde ist, umso lässiger ist es für alle. Als ich noch ein Tal weiter war, feierten wir 900 Jahre Bachs. Mit einem grossen Theater und Festspiel, welches die Dorfgeschichte erzählte, mit Umzug und Dorfbeizen und eigens dafür komponierten Liedern. Das ganze Dorf war auf den Beinen, um das Volksfest zum Erfolg zu bringen – und das verbindet. Und ich sage Ihnen, das Dorf – vorher und nachher – es war nicht mehr das, was es einmal war. Nicht mehr zu erkennen. Die Menschen waren wie ausgetauscht, und alle waren glücklich und selig, aber auch irgendwie stolz auf ihr Erbrachtes. Warum? Ganz einfach: Mitenand statt gägenand. Miteinander statt Gegeneinander ist mein Appell an Sie.»
>
> *Daniel Elsener, EVP-Politiker, in seiner Ansprache in Weiach ZH zum Bundesfeiertag 2008*[1]

In jüngster Zeit hat sich die Debatte über die Erosion des Föderalismus in der Schweiz wieder einmal intensiviert. Die Kantone, so wird beklagt, würden stückweise ihre Autonomie einbüssen, die Gemeinden würden keine Milizpolitiker mehr finden, um die immer komplexeren und zeitaufwendigeren Aufgaben zu erfüllen. Nicht zuletzt deshalb schwindet deren Zahl aufgrund von Fusionen, die Verwaltung rückt weiter vom Bürger weg, die Identifikation mit dem Gemeinwesen nimmt ab. Dazu trägt ganz erheblich auch die weiterhin zunehmende Mobilität bei, die aus vielen Ortschaften noch stärker als früher Schlafdörfer und -kleinstädte macht. Dennoch galt bis vor Kurzem weiterhin, dass die Gemeinde als «bürgernächste Einheit» im schweizerischen Staatsaufbau «von ihren Einwohnern als sozialer Bezugsrahmen» erfahren wird, «an dem eine unmittelbare Mitgestaltung der Lebenswelt zumindest noch teilweise möglich ist». In jüngster Zeit ist diese Identifikation mit dem Wohnort aber offensichtlich erodiert: «Fühlten sich 2011 noch 44 Prozent der Stimmbürger in erster Linie der Gemeinde zugehörig, sind es heute nur noch 19 Prozent.» Wie auch immer die Funktionen und Aufgaben der drei Stufen, der Grad der möglichen Partizipation und der Grad des Zugehörigkeitsgefühls sich wandeln, sie müssen auf die Art, die Häufigkeit und die Relevanz der entsprechenden Festspiele eine erhebliche Auswirkung haben.[2]

1 http://weiachergeschichten.blogspot.ch/2008/08/miteinander-statt-gegeneinander.html (Zugriff am 2. April 2015).

2 Vgl. dazu eine Artikelserie in der «Neuen Zürcher Zeitung», unter dem Titel «Föderalismus in Bewegung» zusammengefasst in einem Dossier unter www.nzz.ch/dossiers/schweizer-foederalismus-in-bewegung-2.49763 (Zugriff am 25. Nov. 2014, inzwischen deaktiviert). – Ladner, Andreas: Gemeinde. In: HLS, Bd. 5, Basel 2006, S. 186–193. – Steiner, Reto: «In den nächsten 15 Jahren dürften 500 Gemeinden verschwinden». In: «Tages-Anzeiger» vom 18. Dez. 2015.

Vom 200-Seelendorf zur Grossstadt

Wenn man von politischen Festspielen auf Gemeindeebene spricht, begibt man sich auf ein Gebiet mit Veranstaltungen von enormer Bandbreite, und die Frage mag sich stellen: Was hat ein Festspiel in der Grossstadt Basel mit einem Festspiel in einem kleinen Dorf im Luzerner Napfgebiet denn schon gemein? In der Tat ist die Ebene der Gemeindefestspiele – wenn man sie nicht mit Dorftheater gleichsetzt und alle Kommunen der Schweiz gleichberechtigt in eine Reihe stellt – von unübersichtlicher Vielfalt und durch riesige Unterschiede der bereitgestellten Mittel geprägt. Das führt auch zu terminologischen Schwierigkeiten, da der Begriff «Gemeindefestspiel» für Festspiele grösserer Städte nicht adäquat scheint. Er wird in der Folge wenn immer möglich nur für Festspiele in Dörfern und kleinen Städten verwendet, während vorzugsweise der Begriff «kommunale Festspiele» gebraucht wird, wenn alle Grössenordnungen eingeschlossen sind.

Die Gemeinde als politische Körperschaft, wie sie sich heute als unterste Einheit des dreistufigen Staatsaufbaus präsentiert, existiert erst seit der Verfassungsrevision von 1874. Wenn also Gemeinden bei einem Jubiläum auf ihre meist vielhundertjährige Geschichte zurückblicken, erweisen sich die Schlüsselmomente bei der Entwicklung ihrer Autonomie als ebenso unterschiedlich wie die Aufgaben, die sie im Laufe der Jahrhunderte gemeinschaftlich zu regeln hatten, je nach geografischer Lage, wirtschaftlicher Bedeutung und politischem Kontext. War für das eine Dorf die Errichtung einer eigenen Pfarrei ein einschneidender Moment, war es für ein anderes der epochale Ausbau der Infrastruktur (Bahn oder Strasse) oder wieder für ein anderes die Ablösung von einer aristokratischen Ordnung. Ganz anders ist die (Vor-)Geschichte der heute gleichgestellten Gemeinden wie Zürich, Bern, Solothurn etc., die früher als von Patriziern regierte Stadtstaaten einflussreiche politische Akteure waren und sich massgeblich an der Entwicklung der Eidgenossenschaft beteiligten.

Dörfliche Gemeinden waren im Ancien Régime, also vor 1798, immer wieder Eingriffen dieser mächtigen Städte ausgesetzt, später dann den übergeordneten (kantonalen) Behörden sowie Verfassungsänderungen und Verwaltungsreformen, die sie als politische Körperschaften einer gewissen Dynamik unterwarfen. In den letzten Jahrzehnten hat diese sich durch die erwähnte starke Tendenz zu Fusionen verstärkt. So bilden Gemeinden nicht immer homogene Gemeinschaften mit starker gemeinsamer Identität ab. Deshalb gibt es auch Festspiele, mit denen ehemals selbstständige Gemeinden bzw. Dörfer eine eigene Identität innerhalb eines nun grösseren Ganzen behauptet haben, zum Beispiel das 1934 nach Zürich eingemeindete ehemalige Weinbauerndorf Höngg mit einem Festspiel 1958.[3]

3 Ladner, Andreas: Gemeinde. In: HLS, Bd. 5, Basel 2006, S. 186–193.

Die kommunalen Festspiele seit 1891 im Überblick

Für die Ebene der kommunalen Festspiele gibt es überhaupt keine systematische Forschung – und schon gar keine Darstellung, die durch die gesamte Geschichte seit der «Geburt» des Festspiels Ende des 19. Jahrhunderts hindurch führen würde. Es existieren lediglich einige wenige punktuelle Untersuchungen. Relativ gut erforscht und dokumentiert sind Festspiele in grossen Städten um 1900, aus der immer wieder beschworenen Blütezeit des Schweizer Festspiels also, namentlich Bern (700-Jahr-Feier 1891) und Basel (500-Jahr-Feier der Vereinigung von Gross- und Kleinbasel 1892). Dass solche Städte mit ihren stark wachsenden Bevölkerungen und ihrer Expansion die Infrastruktur bereitstellen konnten, die zu solch gigantischen szenischen Darbietungen führten, wie sie uns nur schon durch die Bilder der Bühnenbauten fassbar werden, ist nicht besonders erstaunlich. Fast vollständig im Dunkel blieb bisher die Masse der Festspiele, die es in den zahlreichen kleinen Gemeinden und Dörfern der Schweiz gegeben haben muss. Ausgehend von den von mir systematisch erfassten Gemeindefestspielen seit 1986 und den zahlreichen Hinweisen auf Gemeindefestspiele in den Jahren zwischen 1891 und 1985 ist für die gesamte Zeit seit 1890 mit einer hohen Dunkelziffer von Gemeindefestspielen zu rechnen, wie auch eine Einschätzung von Oskar Eberle aus dem Jahre 1943 zeigt. Eberle ging schon damals von einer grossen Zahl solcher Festspiele aus, masste sich jedoch ein Pauschalurteil an und warf diese «Gemeindespiele» alle in den gleichen Topf, ohne ein einziges konkretes Beispiel zu nennen:

> «Kantonshauptorte, Landstädtchen, Dörfer lieben es, die Jahrhundertfeiern ihrer Gründung mit Umzügen und Spielen festlich zu begehen. Wie die Gründung sich vollzog, welche Siege man miterfocht, wie man in die Eidgenossenschaft eintrat, wie man für den alten oder neuen Glauben sich entschied, wie der Freiheitsbaum errichtet wurde und wie das Volk der Gegenwart der Mutter Helvetia dankt und huldigt, das sind die stets wiederkehrenden Bilder dieser Umzüge und Festspiele. Das Volk als Held, ein paar kurze Zwiegespräche, ein paar Lieder, ein paar Reigentänze, ein paar Blechmusikstücke und der alles überstrahlende und alle versöhnende Jubel der Jugend, das sind die Balken und Bretter, aus denen diese Spielgebilde errichtet werden. Ein Stück gleicht dem andern. Man braucht nur die Namen zu ändern und jedes Spiel ist in jeder schweizerischen Menschenheimat aufführbar. Man mache den Spielen daraus keinen Vorwurf – was die Bühnen aller Welt uns vorsetzen, ist nicht minder über den gleichen Leisten geschlagen!»[4]

Eberle interessiert sich nicht für die mehr oder weniger feinen Unterschiede, die sich daraus ergeben müssen, wenn jede Gemeinde aus ihrer ganz spezifischen Situation im Moment des Festspiels heraus und in der Auseinandersetzung mit ihrer eigenen Geschichte zu eigenen Gewichtungen und formalen Lösungen bei ihren Festspielaufführungen kommt. Die Beziehung der Gemeinde zu ihren Nachbarn, die Stellung

4 Eberle 1943, S. 153.

innerhalb des Kantons, die wirtschaftlichen, kulturellen und geografischen Besonderheiten, die kritischen Momente ihrer Geschichte – es gibt zahlreiche Gründe für Differenzierungen, die ja, und das ist von grösster Bedeutung, geradezu das Ziel eines Festspiels darstellen dürften, wenn es um die Befestigung der Eigenständigkeit geht und darum, sich der eigenen Identität zu vergewissern. Doch die viel beschworene und für das schweizerische Staatsverständnis bedeutsame Gemeindeautonomie muss auch zur Folge haben, dass kommunale Festspiele in einem Spannungsverhältnis zwischen dieser Differenzierung und den Zwängen zur Einordnung in die kantonalen und nationalen Strukturen, zwischen einer gesunden Selbstbehauptung und einem nötigen Ausgleich mit den Nachbarn stattfinden.

Dass man bei den Gemeindefestspielen auf dem Dorf nicht von einem austauschbaren Einheitsbrei ausgehen darf, ergibt sich nur schon aus der Tatsache, dass sich einige Kleinstädte und Dörfer – auch ausserhalb der «Blütezeit» – riesige Spektakel geleistet haben, bei denen man sich die ganze Bevölkerung in der einen oder anderen Art involviert vorstellen muss. Eberle selbst lieferte ein Beispiel: das überaus aufwendige Festspiel, mit dem die st. gallische Stadt Rapperswil am Zürichsee die 700-Jahr-Feier ihrer Gründung beging (siehe weiter unten). 1938 feierte Nidau, die kleine mittelalterliche Stadt am Bielersee, ihr 600-Jahr-Jubiläum, bei dem 800 Mitwirkende geholfen haben sollen – bei einer Einwohnerzahl von damals wohl etwa 2000 Einwohnern. 1965 veranstaltete die Gemeinde Mels im Sarganserland anlässlich ihres 1200-Jahr-Jubiläums ein aufwendiges Festspiel auf einer in die Landschaft gestellten Bühne mit einer Tribüne für 3800 Zuschauer. In den drei genannten Fällen – und in vielen anderen auch – wäre spezifisch und gründlich zu untersuchen, dank welcher Konstellationen solche Sonderanstrengungen möglich werden konnten. Aber nicht nur beim Aufwand und bei den organisatorischen Dimensionen ist mit überdurchschnittlichen Leistungen zu rechnen, sondern auch bei der formalen und inhaltlichen Originalität und der inszenatorischen Sorgfalt und Qualität. Dafür mag ein Festspiel wie jenes in Nebikon LU 1993 stehen, das den klassischen historischen Bilderbogen mit einer ungewöhnlichen Rahmenhandlung verband (siehe weiter unten).

Ein vorverurteilendes Abhaken von dörflichen Festspielen ist deshalb unzulässig. Das Auffinden herausragender Gemeindefestspiele ist jedoch sehr schwierig – eine uferlose Arbeit, für die es keine Patentrezepte gibt. Das Korpus wächst ständig. Ich habe die von mir angewandten Suchstrategien bereits skizziert. Immer wieder kommt es bei Internetrecherchen zu völlig unerwarteten Funden. Das hat mit Sicherheit auch damit zu tun, dass immer neue Websites, Archive und Dokumente aufgeschaltet werden, wobei sich auch auf Nebengleisen Hinweise auf Festspiele ergeben können. Das heisst aber in den wenigsten Fällen, dass detaillierte Informationen zugänglich werden. Oft genug bleibt es beim simplen Hinweis, dass ein Festspiel stattgefunden hat. Um an mehr Material heranzukommen, bedarf es aufwendiger Nachfragen bei den betreffenden Gemeinden oder bei Personen, die in leitender Funktion an den Festspielen beteiligt waren.

Ein besonders eindrückliches Beispiel für die Unwägbarkeiten der Internetrecherche bietet ein Zufallstreffer, der mich Anfang April 2015, also nach zwei Jahren immer wieder erneuerten Googelns, auf einen Neuzugang des Stadtarchivs Schaffhausen

lenkte, eine Sammlung von mit Legenden versehenen Fotografien (Bruno und Eric Bührer). Diese riesige Sammlung, durchsucht mit dem Schlagwort «Festspiel», förderte nur für den Kanton Schaffhausen und für den Zeitraum der 1980er- und 1990er-Jahre sechs Festspiele zutage, die mir bis dato nicht bekannt gewesen waren – davon fünf klassische Gemeindefestspiele aus Anlass von Jubiläen, dazu eines, das zur Eröffnung einer Mehrzweckhalle aufgeführt wurde. Wenn man diese Trefferquote im als nicht ausnehmend theaterwild geltenden Kanton Schaffhausen auf die gesamte Deutschschweiz hochrechnet, bekommt man einen Begriff von der mutmasslich hohen Dunkelziffer bei den Festspielen kleiner Gemeinden.[5]

Im Folgenden kann es also nur darum gehen, die aufgefundenen Gemeindefestspiele versuchsweise zu ordnen, zu gruppieren und – sofern dazu Informationen vorhanden sind – formale, inhaltliche und organisatorische Varianten zu skizzieren. Die Ausgangsbasis bilden zwei Tabellen, in denen die Jubiläumsspiele auf Gemeindeebene erfasst sind, in der ersten, für diese Studie zentralen jene ab 1986, in einer zweiten, die hier nur partiell ausgewertet wird, für die Jahrzehnte davor (siehe Tab. 1 und 2, S. 70–79).

Nicht erfasst in dieser Liste sind Jubiläumsspiele, deren Text nicht eigens für den Anlass geschrieben wurde und keine oder nur eine schwache Verbindung zur örtlichen Geschichte aufweist – und die damit in strenger Auslegung des Kriterienkatalogs keine Festspiele sind. Beispiele sind die Aufführungen von Hansjörg Schneiders Stück *Der Schütze Tell* im schaffhausischen Ramsen zum 1150-Jahr-Jubiläum 1996, von Hofmannsthals berühmtem Mysterienspiel *Jedermann* auf Schweizerdeutsch anlässlich des 1000-Jahr-Jubiläums der Berner Gemeinde Lyss im Jahre 2009 und von Schillers *Wilhelm Tell* in einer gekürzten Mundartadaption am 1. August des Jahres 2013 im Rahmen des 900-Jahr-Jubiläums der Aargauer Gemeinde Böbikon. Einen Grenzfall stellt das Jubiläumstheater in Untereggen SG im Jahre 2009 dar: Man griff dort auf das Stück *Fast ein Festspiel* von Paul Steinmann zurück, das dieser ursprünglich für die Gemeinde Möhlin AG geschrieben hatte. Steinmann hatte es allerdings von Anfang an so konzipiert, dass es für andere Gemeinden adaptiert werden konnte. Ihm war als freischaffender Autor daran gelegen, auch einen aufgrund seiner inhaltlichen Fixierung in der Regel nicht verpflanzbaren Festspieltext mehrfach verwertbar zu machen.[6]

Ebenfalls nicht Aufnahme gefunden haben vier Theaterproduktionen, bei denen die politisch-öffentliche Trägerschaft zweifelhaft ist: Zwar war in den beiden Aargauer Gemeinden Wettingen (950-Jahr-Jubiläum 1995) und Mellingen (700 Jahre Stadtrecht 1996) ein Jubiläumsanlass gegeben – doch ein der Gemeinde und ihrer Geschichte und Entwicklung gewidmetes Spiel gab es in beiden Fällen nicht, sondern jeweils zwei Theaterproduktionen anderen Zuschnitts. Hier wie dort beteiligten sich die

5 Festspiele in Lohn SH 1988 (750 Jahre); Hemmental SH 1990 (900 Jahre); Oberhallau SH 1995 (900 Jahre); Thayngen SH 1995 (1000 Jahre); Merishausen SH 1996 (1150 Jahre); Einweihung der Mehrzweckhalle Schanz in Stein am Rhein SH 1997. Stadtarchiv Schaffhausen, Sign. J 10, Bührer, Bruno und Eric. Zum Beispiel zum Festspiel in Lohn J 10/43748 u. 43749.

6 Gespräch von T. H. mit Paul Steinmann am 13. Februar 2014 in Rikon ZH. – Vogel, Fritz Franz: Steinmann, Paul, in: TLS, Bd. 3, S. 1752.

Tab. 1: Gemeindefestspiele (Jubiläumsspiele) 1986–2015, chronologisch geordnet

Gemeinde	Kanton	Anlass	Jahr	Spielort
Aadorf	TG	1100 Jahre	1986	Festhütte
Müntschemier	BE	800 Jahre	1986	Turnhalle
Othmarsingen	AG	900 Jahre	1986	Hinter der alten Mühle
Wald	AR	300 Jahre	1986	Turnhalle
Watt (Regensdorf)	ZH	150 Jahre	1986	Mehrzweckhalle Schulhaus Pächterried
Windisch	AG	2000 Jahre	1986	Amphitheater
Unterschächen	UR	300 Jahre	1987	Festzelt Fussballplatz / Aula
Lohn	SH	750 Jahre	1988	Festhalle
Thundorf	TG	1100 Jahre	1988	Festhütte
Buch am Irchel	ZH	900 Jahre	1989	Stammberg (Freilicht)
Davos	GR	700 Jahre Lehensbrief	1989	Kongresshaus
Gachnang	TG	1100 Jahre	1989	Festhütte
Goldach	SG	1200 Jahre	1989	Mehrzweckhalle
Liestal	BL	800 Jahre	1989	Saal Hotel Engel
Schinznach-Dorf	AG	800 Jahre	1989	Auf der Feldschen (Freilicht)
Affoltern am Albis	ZH	800 Jahre	1990	Festzelt
Diepoldsau	SG	1100 Jahre	1990	(unbekannt)
Hemmental (Schaffhausen)	SH	900 Jahre	1990	Festzelt
Kaltbrunn	SG	1050 Jahre	1990	Festzelt
Ringgenberg	BE	750 Jahre	1990	Schlossweid bei der Kirche
Sirnach	TG	1200 Jahre	1990	Gemeindezentrum Dreitannen
Balgach	SG	1100 Jahre	1991	Gemietetes Zirkuszelt
Uznach	SG	1250 Jahre	1991	Obere Gasse
Berneck	SG	1100 Jahre	1992	Festzelt
Leissigen	BE	750 Jahre	1992	Kirche
Dürrenäsch	AG	1100 Jahre	1993	Schulanlage und angrenzendes Gelände

Text/Inhalt
Szenen um den erhofften Besuch des deutschen Kaisers in Aadorf anlässlich der Kaisermanöver 1912
Szenen aus der Zeit vor und nach der Juragewässerkorrektion
10 historische Szenen von 1150 bis 1907
4 historische Bilder mit eingeschobenen Chronikberichten
Historische Szenen u. a. zur Entwicklung der Infrastruktur
5 historische Bilder von der Römerzeit bis zur Gegenwart
Vor allem historische Szenen, auch aus der Zeit vor der Gründung der Gemeinde
Szenen aus dem Alltagsleben in der Vergangenheit, Präsentation des gegenwärtigen Vereinslebens
Heimatkunde und Dorfgeschichte in spielerischer Form mit einer märchenhaften Rahmenhandlung
Dramatische Szenen zur Zeit des Dreissigjährigen Kriegs; Grundlage ist die Sage von der im Gemeindewappen abgebildeten Rotlaubbuche
Historische Bilder mit viel Musik
Bilderbogen mit Episoden aus der Dorfgeschichte und Legenden; das Einhorn aus dem Wappen als Leitfigur
12 Bilder mit Episoden aus der Geschichte des Dorfes
Fiktive Handlung aus der Zeit um 1889 mit vielen Bezügen zur Geschichte der Stadt
Symbolisches Festspiel mit der Darstellung von Werden und Vergehen am Beispiel eines Menschenlebens und des Weinbaus
8 Szenen aus der Vergangenheit von Affoltern a. A., jede einem Jahrhundert gewidmet
(unbekannt)
11 Bilder aus der Geschichte des Dorfes
10 Szenen mit historischen Elementen, eingebettet in eine Science-fiction-Handlung
Historische Szenen vom 12. Jh. bis 1670, kombiniert mit Kommentaren und Interventionen aus gegenwärtiger Sicht
Eine Pilgergruppe am Jakobsweg öffnet den Einheimischen die Augen für grosse Zusammenhänge.
15 Bilder, historische Szenen mit Rahmenhandlung (Kinder der Gegenwart) und Folklore
8 historische Schlaglichter im Rückwärtsgang – von der Helvetik bis ins Jahr 741 – mit einer satirischen Rahmenhandlung
7 historische Bilder, von der Zeit der ersten urkundlichen Erwähnung bis in die Gegenwart, mit einer Rahmenhandlung (Gespräch zwischen Enkelin und Grossvater)
Szenen aus der Geschichte des Dorfes
14 Bilder mit Episoden aus der Geschichte des Dorfes

Tab. 1: Gemeindefestspiele (Jubiläumsspiele) 1986–2015, chronologisch geordnet (Fortsetzung)

Gemeinde	Kanton	Anlass	Jahr	Spielort
Muttenz	BL	1200 Jahre	1993	Dorfplatz
Nebikon	LU	1100 Jahre	1993	Hinter der Kirche
Neuenhof	AG	600 Jahre	1993	Turnhalle Zürcherstrasse
Kirchberg	BE	1000 Jahre	1994	Bei der Kirche
Möhlin	AG	1200 Jahre	1994	Rösslischüüre
Trimbach	SO	750 Jahre	1994	Mühlemattsaal
Uetendorf	BE	1000 Jahre	1994	Landsitz Eichberg
Wimmis	BE	1000 Jahre	1994	Sekundarschulareal
Bachs	ZH	900 Jahre	1995	Festzelt
Illnau-Effretikon	ZH	1250 Jahre	1995	Alte Kiesgrube Punt
Oberhallau	SH	900 Jahre	1995	Mehrzweckgebäude
Thayngen	SH	1000 Jahre	1995	Festzelt beim Reckenschulhaus
Berg	TG	1200 Jahre	1996	Schlosspark
Brienz	BE	850 Jahre	1996	Freilichtspiel bei der ref. Kirche
Merishausen	SH	1150 Jahre	1996	Festzelt
Altstätten	SG	700 Jahre Stadtrecht	1998	Freilichtbühne
Neuheim	ZG	150 Jahre	1998	Beim Mehrzweckgebäude Neuhof (Freilicht)
Bischofszell	TG	850 Jahre	2000	Freilichtspiel in der Altstadt (Marktgasse)
Neunkirch	SH	1150 Jahre	2000	Oberhof (Freilicht)
Gottlieben	TG	750 Jahre	2001	Werfthalle
Berikon	AG	850 Jahre	2003	Freilicht, vier Schauplätze
Willisau	LU	700 Jahre	2003	Mohren-Saal
Binningen	BL	1000 Jahre	2004	Festzelt
Hüntwangen	ZH	750 Jahre	2004	Amphitheater in der Kiesgrube
Langendorf	SO	700 Jahre	2004	Innenhof Oekumenisches Kirchenzentrum
Wiesendangen	ZH	1200 Jahre	2004	Wisenthalle
Lenk	BE	500 Jahre	2005	Bärenmatte (Freilicht)
Orpund	BE	750 Jahre	2005	Zelt beim Kloster Gottstatt

Text/Inhalt
Dramatische Störung eines festlichen Anlasses: Der Hinweis auf einen verborgenen Schatz bringt das Jubiläumsfestspiel der Muttenzer aus den Fugen
16 Bilder aus der Geschichte der Gemeinde mit einer originellen Rahmenhandlung
In Silja Walters Mysterienspiel siebt der Klosterpförtner die Vergangenheit Neuenhofs aus dem Zeitenstrom. Dabei geht es um Visionen für die Zukunft des Orts.
22 Szenen aus der Geschichte des Dorfes
Ein Metafestspiel mit satirischen Elementen: Ein Festspiel für das Dorfjubiläum wird geprobt, doch der Regisseur wird todkrank.
5 Bilder von der «ältesten Urkunde» bis zur Gegenwart (Themenschwerpunkt: Schule)
Dramatisierung von Rudolf von Tavels Novelle *Haselmuus*, deren Handlung einen lokalen Bezug hat
14 Bilder aus der Geschichte des Ortes
12 historische Bilder von den Alemannen bis ins 20. Jh.
Familiengeschichte quer durch die Jahrhunderte, drei Zeitschnitte (Akte)
Zwölfprojektoren-Diaschau mit Spielszenen, vier Teile: Antike, Mittelalter, Neuzeit, Gegenwart, dazu Jahreszeitenbilder
Episoden aus der Geschichte Thayngens (14.–18. Jh., um 1900 sowie Gegenwart)
Dörfliches Leben einst und jetzt in vielen Bildern
Szenen aus der Zeit um 1900
Wechsel von Szenen aus Geschichte und Gegenwart
Handlung im Mittelalter, Zeit des Minnesangs
Konflikte bei den Vorbereitungen für das Jubiläum, eine Liebesgeschichte und Historisches
12 Szenen aus der Geschichte des Städtchens
Allegorisches Spiel mit gesellschaftskritischer Stossrichtung, inspiriert von der Schenkungsurkunde aus dem Jahre 850
10 locker aneinandergefügte Szenen, ein Erzähler
Verknüpfung von Familien- und Dorfgeschichte, Diskussion über die Bedeutung von Heimat
Geschichten statt Geschichte, archetypische Erfahrungen anstelle historischer Genauigkeit
8 Bilder aus der Geschichte Binningens in einer Mischung aus Musiktheater und Film
9 Bilder aus der Geschichte des Dorfes
7 Bilder, eines pro Jahrhundert, die Erzählerfigur des «Chutz» führt durch die Szenen
Adaption und Mundartfassung von Carl Zellers Operette *Der Vogelhändler* mit lokalen Anspielungen
Paralleles Liebes- und Ehedrama aus den Jahren 1913/14
Szenen aus der Geschichte der Gemeinde. Eine Klosterhexe und zwei Fledermäuse schaffen immer wieder Bezüge zur Gegenwart

Tab. 1: Gemeindefestspiele (Jubiläumsspiele) 1986–2015, chronologisch geordnet (Fortsetzung)

Gemeinde	Kanton	Anlass	Jahr	Spielort
Lenzburg	AG	700 Jahre	2006	Alte Turnhalle Angelrain
Wileroltigen	BE	1000 Jahre	2006	Spielgelände am Dorfrand
Laufenburg	AG	800 Jahre	2007	Bei der Badstube am Rhein
Stein am Rhein	SH	1000 Jahre	2007	In der Altstadt
Simplon Dorf	VS	700 Jahre	2008	Dorfplatz
Untereggen	SG	600 Jahre	2009	Schäfliplatz
Buchs	AG	200 Jahre	2010	Gemeindesaal
Rüschegg	BE	150 Jahre	2010	Verschiedene Schauplätze
Turtmann	VS	800 Jahre	2010	Diverse Schauplätze im Dorfkern und der näheren Umgebung
Bülach	ZH	1200 Jahre	2011	Freilichtbühne und Theaterrundgang
Kestenholz	SO	700 Jahre	2012	Bei der St. Peterskapelle
Tegerfelden	AG	900 Jahre	2013	Verschiedene Schauplätze im Dorf
Wengi	BE	750 Jahre	2013	Rund um ein privates Haus (Freilicht)
Gurbrü	BE	800 Jahre	2014	8 verschiedene Schauplätze im Unter- und im Oberdorf
Winterthur	ZH	750 Jahre	2014	Turnwiese im Zentrum
Flums / Mels / Sargans	SG	1250 Jahre	2015	Flums, Versuchsstollen Hagerbach
Thun	BE	750 Jahre	2015	Diverse Schauplätze rund ums Schloss
Döttingen	AG	777 Jahre (eigentlich 775 Jahre)	2016*	Im Sänneloch (Freilicht)
Wil	ZH	800 Jahre	2016*	Dorfplatz

* Es werden zwei Jubiläumsfestspiele aus dem Jahr 2016 aufgeführt, um zu zeigen, dass sich die Tradition fortsetzt, aber sie finden keinen Eingang in die Statistik, die genau drei Dekaden umfasst.

Text/Inhalt
Geschichte eines etwas abgehalfterten Chores, der sich bei den Vorbereitungen zu einem Stadtjubiläum neu erfindet
Stück mit geschlossener Handlung; historischer Stoff, aber ohne Chronikcharakter
Szenen aus dem 17. Jh. um den Kapuzinerpater Ignatius, der die Untertanen beim Kampf gegen die Besetzer der Stadt unterstützt haben soll
Neuinszenierung des Stückes *No e Wili* von Heinrich Waldvogel aus dem Jahr 1924
7 Bilder von der «Geburtsstunde» bis zur Gegenwart
Bestehendes Stück von Paul Steinmann, für Untereggen adaptiert (vgl. Möhlin 1994)
Reale und fiktive Begebenheiten aus der Zeit um 1810
Stationentheater mit Szenen aus der Geschichte und Sagen aus der Gegend
Ein Dorfrundgang in zwei Etappen mit Installationen und Szenen gibt Einblick in unbekannte Aspekte
Handlung in der Gegenwart, Verweise auf Historisches
8 Szenen aus dem Leben des Kestenholzer Bauerndichters Joseph Joachim
Theater-Spaziergang, Verbindung von Ortsgeschichte und Sagenwelt
Dramatisierung der Erzählung *Der Göttibatze*; Episoden aus dem Dorfleben in den 1930er-Jahren
Stationentheater: Episoden aus dem Dorfleben anno 1948
Szenen aus der Zeit der Besetzung durch Franzosen, Russen und Österreicher und der Helvetik
Szenen zu Höhepunkten aus der Geschichte der drei Dörfer und der Region
Stationentheater
Historische Szenen quer durch die Jahrhunderte
Historischer Bilderbogen und Präsentation moderner Landwirtschaft und des Kiesabbaus auf Grossbildschirm

Tab. 2: Gemeindefestspiele (Jubiläumsspiele) 1891–1985, chronologisch geordnet

Gemeinde	Kanton	Anlass	Jahr	Spielort
Bern	BE	700 Jahre (Gründung 1191)	1891	Freilichtbühne im Dählhölzli
Basel	BS	500 Jahre Vereinigung Gross- und Kleinbasel	1892	Festplatz am Bruderholz-Hang
Stein am Rhein	SH	900 Jahre	1905	
Rapperswil	SG	700 Jahre	1929	Hauptplatz (Altstadt)
Grüningen	ZH	900 Jahre	1938	
Nidau	BE	600 Jahre	1938	Schlosspark
Uznach	SG	1200 Jahre	1941	Vor der Pfarrkirche
Frauenfeld	TG	700 Jahre	1946	Festhütte
Hinwil	ZH	1200 Jahre	1946	Kirchplatz
Obfelden	ZH	100 Jahre	1947	
Rorschach	SG	1000 Jahre	1947	
Sigriswil	BE	600 Jahre	1947	
Neunkirch	SH	1100 Jahre	1950	
Gottlieben	TG	700 Jahre	1951	
Zofingen	AG	750 Jahre	1951	
Horgen	ZH	1000 Jahre	1952	Festhalle
St. Gallen	SG	500 Jahre	1954	Theater- / Marktplatz
Kaiserstuhl	AG	700 Jahre	1955	
Basel	BS	2000 Jahre	1957	Altstadt, drei Schauplätze
Bürglen	UR	1100 Jahre	1957	
Laufenburg	AG	750 Jahre	1957	
Höngg (Zürich)	ZH	1100 Jahre	1958	Festhalle beim Schulhaus Bläsi
Elgg	ZH	1200 Jahre	1960	
Züberwangen (Zuzwil)	SG	1200 Jahre	1960	
Dielsdorf	ZH	1100 Jahre	1961	
Mörschwil	SG	1150 Jahre	1961	Festzelt
Stammheim	ZH	1200 Jahre	1961	
Seuzach	ZH	700 Jahre	1963	Festhütte
Thun	BE	700 Jahre	1964	Vor dem Rathaus
Mels	SG	1200 Jahre	1965	Freilicht, im Täli

zurück

Text/Inhalt
5 historische Bilder und Schlussakt mit Huldigung der Helvetia und der Berna
4 historische Bilder, das letzte mit den Ereignissen, die zur Vereinigung führten
11 historische Bilder mit einer Rahmenhandlung (einer Wette zwischen Leben und Tod um die Weltherrschaft)
Szenen aus der Geschichte Uznachs und feierlicher Schlussakt mit Beschwörung des Zusammenhalts im Moment grosser Bedrohung
16 Bilder aus der Geschichte der Stadt, symbolisches Schlussbild
Dreiaktiges Stück mit Episoden aus dem Bockenkrieg
Historische Bilder in vier Teilen mit Vor-, Zwischen- und Nachspielen
Dreiaktiges Mundartschauspiel
Drei Bilder
5 historische Bilder von der Zeit der ersten urkundlichen Erwähnung bis zur Zeit um 1900.
Historischer Bilderbogen mit dem Titel *Elgger Historienspiele, 760–1535*
5 Bilder aus der älteren Geschichte (Gründungszeit), 5 Bilder aus der neueren Geschichte, Schluss-Sprechchor
Drei historische Bilder und ein Gegenwartsbild, in dem die Integration von Zuziehenden verhandelt wird

Tab. 2: Gemeindefestspiele (Jubiläumsspiele) 1891–1985, chronologisch geordnet (Fortsetzung)

Gemeinde	Kanton	Anlass	Jahr	Spielort
Pfäffikon (Freienbach)	SZ	1000 Jahre	1965	
Erlach	BE	700 Jahre	1967	Schlosshof
Balsthal	SO	1000 Jahre	1968	
Gipf-Oberfrick	AG	700 Jahre	1969	Neuer Dorfplatz
Würenlos	AG	1100 Jahre	1970	Festzelt
Brütten	ZH	1100 Jahre	1976	Festzelt
Feuerthalen / Langwiesen	ZH	1100 Jahre	1976	
Diessenhofen	TG	800 Jahre	1978	Festzelt
Worben	BE	750 Jahre	1978	
Romanshorn	TG	1200 Jahre	1979	Festzelt
Teufen	AR	500 Jahre	1979	
Truttikon	ZH	100 Jahre	1979	
Bözingen (Biel)	BE	800 Jahre	1981	
Oberhofen	BE	850 Jahre	1983	Festhalle am Riderbach
Steffisburg	BE	850 Jahre	1983	
Fislisbach	AG	800 Jahre	1984	Hinter dem Gemeindehaus

Bezirksschulen am Jubiläum und brachten die Stücke *Wettivision* (Wettingen) und *Mer chömed – e bez Bez* (Mellingen) zur Aufführung. In Wettingen war die Pfarrgemeinde St. Sebastian beim zweiten Spiel federführend, da sie im gleichen Jahr das 100-Jahr-Jubiläum der Erbauung der neuen Kirche feiern konnte. So handelte es sich zwar um ein Festspiel, aber eben um ein kirchliches und nicht um ein kommunales. In Mellingen lagen die Dinge bei der zweiten Produktion anders: Die Handlung des Stücks *M zwischen Liebe und Mord,* eines Freilichttheaters auf der Grundlage einer älteren Erzählung, war zwar in Mellingen angesiedelt und hatte einen historischen Touch, lief aber auf eine mit Krimielementen aufgepeppte Liebesgeschichte hinaus.[7] Ohne die Rolle der Gemeinde als Impuls- und/oder Geldgeberin genau zu kennen, sollte jedoch kein vorschnelles Urteil erfolgen. Vielmehr wäre auf der Grundlage einer genauen Recherche zu diskutieren, ob hier der Einbezug verschiedener Akteure und Institutionen (Schule, Kirche) nicht Programm war. Denn es gibt einige

7 Mehlin, Rosmarie: Mit zwei lachenden und einem triefenden Auge. 700 Jahre Stadtrecht Mellingen. «M zwischen Liebe und Mord» – ein Freilichttheater. In: «Badener Tagblatt» vom 2. Sept. 1996.

Text/Inhalt
Stücktext der Klosterfrau Silja Walter: Spielhandlung mit einer zusätzlichen historischen und heilsgeschichtlichen Ebene
Musical-Festspiel in zwei Bildern, das eine Geschichte aus dem 9. Jahrhundert erzählt
12 Bilder rund um die Juragewässerkorrektion
10 Szenen, Entwicklung vom Fischer- zum Eisenbahnerdorf
Geschichte und Gegenwart in stetem Zusammenspiel
Szenen aus der Zeit, als Truttikon eigenständig wurde
Dörfliches Leben im Zyklus des Rebenjahres, vermischt mit historischen Episoden
Drei formal völlig unterschiedliche Einakter mit Themen aus der Geschichte des Dorfes

Anzeichen, dass sich die Festkonzepte in den letzten Jahrzehnten gewandelt haben und dass Vielfalt und Diversität an die Stelle von das Gemeinwesen unter ein einziges Dach versammelnden Festakten getreten sind.

Es gibt weitere Theateraufführungen, die zeitlich mit Dorfjubiläen zusammenfielen, aber keinen offiziösen Charakter hatten. Das Stück *Die unsterbliche Schachpartie* zum Beispiel, das die Theatergruppe Richterswil während des dreitägigen Dorffests zum 750-Jahr-Jubiläum der Gemeinde im September 2015 zur Aufführung brachte, bezog sich auf das berühmte *Schachzabelbuch* von Konrad von Ammenhausen und war ein Spiel mit lebenden Schachfiguren. Vonseiten der Gemeinde hiess es dazu: «Wir haben kein Festspiel zur 750-Jahr-Feier aufgeführt. Es gab wohl eine Theaterproduktion, diese stand aber thematisch in keinem Zusammenhang mit dem Dorf-Jubiläum.»[8] Das Ziel der Gemeinde war es dennoch, am Dorffest lokalen Akteurinnen und Akteuren den Vorzug vor grossen Stars zu geben und ihnen eine Plattform zu bieten – aber ohne inhaltliche Einflussnahme und ohne Auftrag. In einem solchen Fall ist zwar im Sinne

8 Mail von Gerda Koch, Gemeinde Richterswil, an T. H. vom 30. Mai 2016.

des Kriterienkatalogs die partizipative Seite durchaus gegeben, doch fehlen die enge Anbindung an die örtliche Geschichte und die organisatorische Verflechtung von Behörde und privater Initiative.
Nicht in die Liste aufgenommen sind des Weiteren zwei Jubiläumstheater, die ganz oder teilweise französischsprachig waren. Im Jahr 2012 kam im Städtchen La Neuveville am Bielersee der szenische Bilderbogen *Du haut de ma fontaine* zur Aufführung, in dem eine 20-köpfige Laientruppe 700 Jahre Stadtgeschichte darstellte. Fünf Jahre zuvor hatte der Verein Frauen in Freiburg als Beitrag zur 850-Jahr-Feier der Stadtgründung einen zweisprachigen szenischen Rundgang mit Geschichten rund um die heilige Katharina und das spätmittelalterliche Freiburg veranstaltet. Keine Berücksichtigung fanden schliesslich auch jene Festspiele, die sich nicht auf Jubiläen von politischen Gemeinden, sondern von Kirchgemeinden bzw. Pfarreien bezogen, wie zum Beispiel die Festspiele zur 350-Jahr-Feier der Kirchgemeinde Bauma ZH 2001 und zum 200-Jahr-Jubiläum der Errichtung der Pfarrei Menzberg LU 2010.
Die in der Tabelle 2 aufgelisteten Festspiele werden in statistische Überlegungen einbezogen, sonst aber nur punktuell behandelt. Je weiter zurück die Festspiele liegen, desto schwieriger wird die Quellenlage, vor allem weil kaum mehr Personen gefunden werden können, die an der Produktion beteiligt waren. Manchmal sind – wie die Tabelle zeigt – nicht einmal die Spielorte ohne unverhältnismässigen Aufwand zu eruieren.

Geografische Verteilung: Schwerpunkte im Mittelland

Angesichts der vermutlich hohen Dunkelziffer nicht erfasster und nicht erfassbarer Festspiele lässt sich keine verlässliche Aussage über die geografische Streuung von Festspielen machen. Wenn man allerdings in Betracht zieht, dass es sich bei der doch beträchtlichen Zahl von Jubiläumsfestspielen, die in den oben abgebildeten Tabellen 1 und 2 erfasst sind, um eine nicht selektiv gesteuerte Menge handelt, die über einen grossen Zeitraum gestreut ist, kommt den starken Schwerpunkten bzw. Tendenzen doch einige Aussagekraft zu (siehe Tab. 3).
Von den 21 zumindest teilweise deutschsprachigen Kantonen sind 16 vertreten. Es fehlen die Kantone Obwalden und Nidwalden, Glarus und Appenzell-Innerrhoden – also ausgesprochen kleine Kantone – sowie der zweisprachige Kanton Freiburg, für dessen kleinen rein deutschsprachigen Kantonsteil keine Festspiele zu eruieren waren. Zahlenmässig dominierend sind – was natürlich auch durch ihre Grösse und die Vielzahl ihrer Gemeinden zu begründen ist – die Kantone Bern und Zürich, gefolgt von Aargau und St. Gallen. Auffällig sind die insgesamt spärlichen Nachweise für die gesamte Innerschweiz, die sonst ja als Hochburg des Laientheaters gilt. Überraschend ist ebenso der weiter oben bereits angedeutete hohe Anteil des Kantons Schaffhausen. Da die Mehrzahl der schaffhausischen Festspiele in einem engen Zeitraum veranstaltet wurde, kann man sich die Frage stellen, ob hier Nachahmer- und Konkurrenzeffekte eine gewisse Rolle gespielt haben könnten. Auch der Thurgau weist eine hohe Anzahl von Festspielen auf, was einen starken Schwerpunkt in der Ostschweiz ergibt.

Tab. 3: Die Anzahl der Festspiele pro Kanton

Kanton	Festspiele 1891–1985	Festspiele 1986–2015	Festspiele 1891–2015
AG	6	11	*19*
AR	1	1	*2*
BE	9	14	*23*
BL	–	3	*3*
BS	2	–	*2*
GR	–	1	*1*
LU	–	2	*2*
SG	7	9	*16*
SH	2	7	*9*
SO	1	3	*4*
SZ	1	–	*1*
TG	4	7	*11*
UR	1	1	*2*
VS	–	2	*2*
ZG	–	1	*1*
ZH	12	9	*21*
Total	*46*	*71*	*117*

Die Festspielkultur hat also ihre Zentren in den ehemals stark durch die Reformation geprägten grossen Kantonen Bern und Zürich – es kommt als kleiner Kanton Schaffhausen hinzu – und in den drei jungen Mediationskantonen Aargau, St. Gallen und Thurgau. Diese Konzentration könnte ihre Wurzeln im spezifischen Staatsverständnis und in den Gemeindestrukturen in diesen Kantonen haben – und auch im Fehlen einer katholisch geprägten Theaterfestkultur. Das Spiel- und Schaubedürfnis, das in den katholischen Kantonen durch die tradierten religiösen Spiele aufgefangen wurde, suchte sich in den übrigen Kantonen einen Weg über die staatlich legitimierte theatrale Repräsentation. Worin aber genau der Zusammenhang zwischen politischer Geschichte und Festspielkultur besteht, kann in dieser Studie nicht untersucht werden; hier läge eines jener Felder interdisziplinärer Forschung, wie sie laut Georg Kreis für das komplexe System Festspiel vonnöten und fruchtbar wäre.

Kantonale Besonderheiten: Der Kanton Bern als Hochburg der Mundartliteratur

Die berndeutsche Literatur, unter anderem lanciert durch den in Tabelle 1 erwähnten Rudolf von Tavel mit seinem ersten Mundartroman *Ja gäll, so geit's* (erschienen 1901), weist unter allen Dialekten der Schweiz wohl den grössten Fundus auf, und

zwar in verschiedensten Genres wie Erzählung, Theaterstück, Hörspiel und Poesie (von avantgardistischen Formen bis zum Lied und Popsong). Diese Ausgangslage dürfte der Grund dafür sein, dass man sich im Kanton Bern ab und zu aus eben diesem Fundus bediente, um Textvorlagen für Jubiläumsspiele zu gewinnen. In einigen Fällen könnte der Grund darin gelegen haben, dass man sich den bei Festspielen mühseligen, risikoreichen – und unter Umständen auch kostspieligen – Stückauftrag an einen Autor ersparen wollte. Anders lautete die Begründung beim Festspiel der Gemeinde Uetendorf bei Thun, wo man 1994 das 1000-Jahr-Jubiläum feierte. Dort hielten die Macher des Festspiels die Geschichte des Dorfs für nicht interessant genug, um daraus einen historischen Bilderbogen zu destillieren. Man wich auf den Roman *Haselmuus* von Rudolf von Tavel aus und adaptierte ihn für die Bühne. Diese Geschichte hatte der Autor in der Region angesiedelt. Aufführungsort war die Umgebung des Landsitzes Eichberg, des architektonischen Bijous der Gemeinde, der in einer anderen Erzählung von Tavels eine gewisse Rolle spielt.[9]
In der Berner Oberländer Gemeinde Brienz, berühmt für ihre Holzschnitzer, inszenierte man 1996 zum 850-Jahr-Jubiläum das Stück *Sunnesiits am Rothooren*. Arthur Wüthrich, Chefredaktor des «Berner Oberländers», hatte es auf der Grundlage des gleichnamigen Hörspiels von Albert Streich (einem gebürtigen Brienzer) aus dem Jahre 1934 verfasst. Die in der Belle Époque angesiedelte Handlung dreht sich um die Liebe zwischen dem Sohn eines wohlhabenden Holzschnitzers und einem armen Bauernmädchen, die durch den sozialen Dünkel des Holzschnitzers in grösste Gefahr gebracht wird. Die Verquickung einer schwierigen Liebesgeschichte mit einer starken Dosis dörflichen Lokalkolorits und die zeitliche Verortung in den Jahren des boomenden Tourismus rückt dieses Festspiel in nahe Verwandtschaft zum 2005 aufgeführten Lenker Freilichtspiel *Mariann* zum 500-Jahr-Jubiläum der Gemeinde. Der Autor Christian Kammacher gewann die Hälfte des Stoffes ebenfalls aus einem Hörspiel mit Lokalkolorit, *Der Salpetersieder* von Walter Eschler, verquickte sie mit einem Filmstoff von Marcel Pagnol und datierte sie ebenfalls in die Belle Époque (ausführliche Informationen dazu weiter unten). Das mögen, auf die Gesamtzahl der hier erfassten Berner Gemeindefestspiele, wenige Beispiele sein, aber sie stehen in der gesamten Festspiellandschaft ziemlich einzig da.

Zeitliche Verteilung: Hochkonjunktur zwischen 1986 und 1995?

Die unsichere und disparate Materialbasis für die Zeit vor 1986 erlaubt keine Aussagen über signifikante Veränderungen in der Festspielkonjunktur. Für die Zeit ab 1986 jedoch, abgedeckt durch über Jahre wiederholte Recherchen, ist der Materialbestand nicht mehr als aleatorisch anzunehmen und darf deshalb statistisch ausgewertet werden. In der ersten Dekade von 1986 bis 1995 ergibt die Zählung 38 Jubiläumsspiele; das

9 Die Angaben zum Uetendorfer Festspiel verdanke ich Hannes Zaugg-Graf, Mail an T. H. vom 15. April 2013.

sind mehr als für die beiden folgenden Dekaden zusammengenommen (1996–2005: 16; 2006–2015: 17). Die stärksten Jahrgänge – mit je 6 Festspielen – liegen alle in der ersten Dekade: 1986, 1989 und 1990. Das ist ein deutliches Indiz für eine Hochkonjunktur; sie wäre just auf jene Zeit anzusetzen, in der Peter von Matt das politische Festspiel in einer Krise wähnte.[10]

Ob die mutmassliche Hochkonjunktur 1986 schon längere Zeit im Gange war oder eben erst in Gang kam, lässt sich aufgrund der Materialbasis nicht beurteilen. Auch die Gründe dafür sind nicht eruierbar. Es müsste sich um Faktoren handeln, die im Sinne einer Grosswetterlage übergeordnet über die vielen Zufälligkeiten der lokalen Konstellationen waren. Es könnte sich zum Beispiel um vorausgegangene starke, in der ganzen Deutschschweiz spürbare Impulse für das Laientheater handeln – aber auch in dieser Hinsicht gibt es wenig Unterstützung durch bestehende theaterhistorische und soziologische Forschungen. Doch offenbar wurde just Mitte der 1980er-Jahre da und dort ein gesteigertes Bedürfnis nach Gemeinschaftserfahrungen registriert. Es führe unter Umständen dazu, so meinte der Kulturveranstalter Klaus Hersche, dass das Festspiel als «eigenständig schweizerische Theaterform erneut überprüft und weiterentwickelt werden könnte. Nicht als patriotische Weihestunde und bornierte Selbstbestätigung, sondern als eine durchaus unterhaltsame, Konflikte und Probleme miteinbeziehende Selbstdarstellung.» Hersche sprach allerdings kantonale oder eidgenössische Festanlässe an. Vielleicht war der Aufschwung des Gemeindefestspiels ohne sein Wissen schon im Gange.[11]

Zwei dominierende Anlässe für Jubiläumsfestspiele

In den allermeisten Fällen bezogen sich die Städte und Gemeinden bei ihren Festspielen – die immer von weiteren Festaktivitäten begleitet oder in sie eingebettet waren – auf zwei Standardanlässe: 1. die erste urkundliche Erwähnung eines Ortes, 2. die Stadtgründung bzw. die Verleihung des Stadtrechts. Es gibt Fälle, wo sich Städte wechselweise des einen und des andern Anlasses bedienten, so zum Beispiel die zürcherische Landstadt Bülach, die 1984 das Jubiläum 600 Jahre Stadtrecht feierte, 2011 dann die erste urkundliche Erwähnung im Jahre 811, also 1200 Jahre zuvor. Der Bezug auf die erste urkundliche Erwähnung ergab in der Regel eine Zahl von 800 Jahren oder mehr. Auffällig ist, dass viele Orte in der Ostschweiz Jubiläen von 1100 bis 1250 Jahre feierten, was offensichtlich mit der frühmittelalterlichen Blüte des Klosters St. Gallen und seinem grossen Schatz an historischen Urkunden in Verbindung steht. Jubiläen werden in der Regel in Abständen von 50 Jahren gefeiert – der Begriff Zentenarfeier enthält also nur die halbe Wahrheit –, doch es kommen auch Zwischenschritte von 25 Jahren vor. Die Aargauer Gemeinde Döttingen, die 2014 ihre erste urkundliche Erwähnung vor 775 Jahren hätte feiern wollen, hatte allerdings Pech: Wegen laufender

10 Von Matt 1988, S. 14.
11 Hersche, Klaus: Festspiele für Patrioten. In: «Musik & Theater», 6/1985, S. 18.

Verhandlungen über die Fusion mit der Nachbargemeinde Klingnau wurde die Feier verschoben – woraus sich der etwas humoristisch anmutende Anlass «777 Jahre Döttingen» ergab. Das Freilichttheater zu diesem Anlass war dann aber ein klassischer historischer Bilderbogen durch die Jahrhunderte mit durchaus ernsthaften Themen wie Pest, Dorfbrand und wirtschaftliche Not.
Die Gründungs- und Stadtrechtsjubiläen bewegten sich zwischen 650 und 750 Jahren, da die Blütezeit der Stadtgründungen in das 13. Jahrhundert fällt. Manche Orte wichen von diesen Standardanlässen ab, so zum Beispiel die Stadt Stein am Rhein, wo der Autor Ferdinand Vetter 1905 die Verlegung des Klosters St. Georg von Hohentwiel nach Stein im Jahre 1005 zum Anlass für ein historisches Festspiel nahm und die 2007, aufgrund einer etwas abweichenden Datierung, das 1000-Jahr-Jubiläum feierte, mit einer Adaption des seit 1924 etablierten und in unregelmässigen Abständen immer wieder neu inszenierten *No e Wili*-Textes von Heinrich Waldvogel.[12] Einige wenige Orte konnten sich bei ihren Jubiläen auf Quellen aus der Römerzeit beziehen: So feierten Basel 1957 und Windisch (Vindonissa) 1986 das 2000-Jahr-Jubiläum mit Festspielen; in Windisch konnte man sinnigerweise das Amphitheater dafür nutzen und tat es mit einem Riesenspektakel auf mehreren Bühnen.[13]

Gemeindefusionen und -abspaltungen als Anlässe

Eine Erweiterung des Spektrums an Anlässen ergibt sich daraus, dass Gemeinden keine unantastbaren Gebilde sind und dass es im Laufe der Jahrzehnte und Jahrhunderte immer wieder zu Fusionen oder zu Trennungen gekommen ist, auf die das eine oder andere Festspiel ganz explizit Bezug nimmt. So liess der Zürcher Stadtteil Seebach 1984 in einem Festspiel mit nostalgischen Elementen die Zeit der Eingemeindung von 1934, also den Verlust der Eigenständigkeit, wieder auferstehen. Die Aargauer Ortschaft Nesselnbach erinnerte 2001 an den 100 Jahre zuvor gegen den Willen der beiden Gemeindebehörden erfolgten Zusammenschluss von Niederwil und Nesselnbach unter dem Namen Niederwil; das trotzdem als Festspiel bezeichnete Freilichttheater trug den Titel *E sone Gmein(d)heit*. Die Gemeinde Widnau im St. Galler Rheintal hingegen feierte 1983 das 100-Jahr-Jubiläum der Loslösung von Diepoldsau, die das Dorf erst zur eigenen Gemeinde werden liess, und führte ein Festspiel auf. Die Berner Gemeinde Rüschegg blickte 2010 150 Jahre zurück und schilderte «die dramatischen Gründe, die zur Abspaltung Rüscheggs von Guggisberg geführt haben». Weitere Gemeinden, die ihre Abspaltung und Eigenständigkeit in einem Festspiel feierten, sind Wald AR (300 Jahre, 1986), Unterschächen UR (300 Jahre, 1987) und Buchs AG (200 Jahre,

12 Vetter, Ferdinand: Krieg und Friede 1005–1905. Ein Rhein-, Stein- und Weinspiel auf die Neunte Jahrhundertfeier des Klosters St. Georgen und der Stadt Stein am Rhein 1905. Frauenfeld 1905. Eine Aufführung des Festspiels kam allerdings unter anderem wegen seines ungewöhnlichen Aufwands – ein Teil der Szenen hätte auf Pontons im Rhein gespielt werden sollen – nicht zustande.

13 Die Stadt Genf feierte die erste urkundliche Erwähnung der Stadt vor 2000 Jahren in Cäsars *De bello Gallico* 1942 mit einem «spectacle historique» in vier Bildern im Grand Théâtre; die Zürcher verzichteten beim 2000-Jahr-Jubiläum 1986 wie erwähnt auf eine Theaterproduktion; 2015 schliesslich beging Avenches (Aventicum) das 2000-Jahr-Jubiläum mit einem Mittelalterspektakel im Amphitheater.

zurück

2010). Es liegt auf der Hand, dass die in neuerer Zeit entstandenen oder ihrer Eigenständigkeit verlustig gegangenen Gemeinden die Zeit des Wechsels fokussierten und auf die sonst üblichen, die Jahrhunderte durcheilenden historischen Bilderbogen verzichteten. Eine Ausnahme ist das Festspiel in Unterschächen, das auch in Zeiten vor der Abspaltung zurückblendete.

Die besonderen Gegebenheiten grossstädtischer Festspiele

Zu den frühen Beispielen der rasch zur Hochblüte gelangenden Festspielkultur um 1900 zählen einige städtische Festspiele, die Edmund Stadler umstandslos den nationalen Festspielen zurechnete. Dabei haben sie, ihrer mit nationalen Festspielen vergleichbaren Dimensionen zum Trotz, ganz andere Voraussetzungen und Ziele als diese. So sehr namentlich die grossen Städte sich in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts zu wirtschaftlichen und kulturellen Kraftzentren entwickelten, so hatten sie doch ihren früheren Status als Stadtstaaten verloren und kämpften als Brennpunkte sozialer Probleme in einem Land, das kulturell und in seiner Mentalität noch immer agrarischen Idealen verpflichtet war, mit Imageproblemen. Die strukturellen und inhaltlichen Besonderheiten, die sich daraus ergaben, sind nur am Einzelbeispiel Basels untersucht worden.

Bern 1891 und Basel 1892

Berner Initianten hatten die einzigartige Konstellation ausgemacht, dass das Gründungsjubiläum der Bundeshauptstadt (700-Jahr-Jubiläum, Gründung 1191) mit dem neu als nationales Festdatum ins Auge gefassten Bundesjubiläum (600 Jahre Bundesbrief 1291) zusammenfiel, und wirkten auf Jubiläumsfeierlichkeiten in Bern inklusive Festspiel hin. 1890 entschied das Parlament jedoch, die Bundesfestivitäten in der Innerschweiz, genauer im Kantonshauptort Schwyz und auf dem Rütli, durchzuführen (vgl. dazu das Kapitel zu den Festspielen auf nationaler Ebene). Bern blieb also nur das Stadtjubiläum. Die Festspiele in Schwyz und in Bern wurden fast parallel vorbereitet und kamen Anfang und Mitte August 1891, also im Abstand von zwei Wochen, zur Aufführung. Susanna Tschui betonte in ihrer Darstellung des Berner Festspiels die Ähnlichkeiten mit dem Schwyzer Anlass (wie auch mit dem Sempacher Festspiel 1886 sowie dem 1892 folgenden Vereinigungsfestspiel in Basel); sie erkannte als Gemeinsamkeit den Themenkanon der «grossen eidgenössischen Freiheitsschlachten des 14. und 15. Jahrhunderts gegen Machtansprüche von Habsburg und Burgund» und die zeittypischen Schlussbilder mit den allegorischen Huldigungen, ausserdem die zentrale Rolle von Musik und Gesang.[14]

Wenn man den Festspieltext betrachtet, lässt sich jedoch schlecht von der Hand weisen, dass das Stadtjubiläumsspiel in vielen Teilen wie eine Antithese zum Schwyzer

14 Tschui, Susanna: Der Stadt zur Zierde, dem Publico zur Freude. Theater in Bern im 18. und 19. Jahrhundert. Diss. phil. Universität Bern 2012. Hannover 2014, S. 263 f.

Festspiel wirkt. Der in Schwyz exzessiv zelebrierte eidgenössische Freiheitsmythos urschweizerischer Prägung unter Führung der Schwyzer wurde vollständig auf Bern umgemünzt, die Innerschweizer spielten nicht einmal mehr eine marginale Rolle. Verfasser des Festspiels war der reformierte Pfarrer Heinrich Weber aus der damals noch eigenständigen Zürcher Vorortsgemeinde Höngg. Er hatte erstaunlicherweise bereits den Textauftrag beim Sempacher Festspiel erhalten und sich dort offenbar seinen Auftraggebern anzupassen gewusst. Im Berner Festspiel entriss er den Innerschweizern das «Monopol» auf das Freiheitsthema und machte es zum Kern der bernischen Identität. So steht es sozusagen schon in Stein gemeisselt, bevor das Spiel überhaupt beginnt: Dem ersten Bild, «Gründung Berns, 1191», setzte Weber nämlich das Motto «Der Freiheit eine Burg!» voran. Bern wird so als hundert Jahre vor dem Bundesbrief begründeter Sitz der Freiheit definiert, und zwar als explizit städtischer, bürgerlicher Sitz.

In der ersten Szene verkündet Cuno von Bubenberg, umringt von Bürgern, der Herzog von Zähringen habe «diesen Ort erseh'n / zu einer Burg der Freiheit und des Rechts». Als der Herzog dann in der zweiten Szene selber auftritt, berichtet ihm Cuno, er habe die schützenden Mauern und Türme gemäss Auftrag getreulich errichten lassen. Ein Chor und ein Solist preisen die Berna, die Allegorie der Stadt, und noch einmal wird das Freiheitsmotiv in den Vordergrund gerückt. Im Solo heisst es: «Des Kaisers Scepter nur herrsch' über Bern, / die Freiheit leuchte als reinster Stern.» Der Chor respondiert abschliessend: «Vernimmt es, du Strom aus dem Firnenquell, / ihr Alpenhäupter, strahlend hell, / vernimm es, du ewiger Gottesgeist! / Du bist die Freiheit, sei hoch gepreist!» Die Autonomie der Stadt (konkret politisch: die Reichsunmittelbarkeit) wird hier ebenso evoziert wie der hoch emotionale Bezug zur Majestät der (Berner) Alpen, mit denen sich Bern durch die Aare unmittelbar verbunden wusste – und das alles wurde vage und in zweifelhafter poetischer Qualität, aber wahrscheinlich sehr wirkungsvoll mit der göttlichen Sphäre verknüpft. Was aber in all dem fehlte, war der Bezug zur Eidgenossenschaft bzw. zur Urschweiz und ihren Gründungsmythen.[15]

Die Bilder (Gruppen) zwei und drei sind gänzlich der gloriosen kriegerischen Vergangenheit Berns gewidmet. «Laupen, 1339» trägt das Motto «Im Kampf bewährt», «Murten, 1476» das Motto «Entschlossen und siegreich». In Szene 1 des Laupen-Bilds versammeln sich Rat und Bürger Berns angesichts der Bedrohung Laupens durch den Adel, der Bern «vernichten» wolle. Die Bürgerschaft sammelt einen Harst, den der Schultheiss, Johann von Bubenberg, zu führen bereit ist. Dann

15 Weber, Heinrich: Gründungsfeier der Stadt Bern, 1191–1891. Dramatisches Festspiel. In sechs Gruppen. Offizielles Textheft. Bern 1891, S. 3–8. – In den Bibliotheken ist auch eine Ausgabe des Festspiels mit dem Titel *Dramatisches Festspiel zur siebenten Säcularfeier der Gründung der Stadt Bern* zu finden. Sie enthält den Vermerk «Als Manuscript gedruckt» und weist um den gedruckten Text herum viel Leerraum auf, der offensichtlich für Korrekturen und Anmerkungen bestimmt war. Von dieser Ausgabe gibt es auch noch eine «revidirte» Fassung, die an einigen Stellen erheblich von der ersten Fassung abweicht. Das «offizielle Textheft» wiederum weist gegenüber beiden «Manuscripten» zum Teil markante Unterschiede auf. Es ist davon auszugehen, dass dieses den Besucherinnen und Besuchern des Festspiels für 30 Rappen zum Kauf angebotene «offizielle Textheft» dem tatsächlich inszenierten Text am nächsten kommt, weshalb hier daraus zitiert wird.

tritt Rudolf von Erlach auf den Plan und bietet sich als Hauptmann an. Er fordert unbedingten Gehorsam, und als der gewährt wird, nimmt er das Mandat an. Viele Männer scharen sich rasch um ihn. Die Szene 2 zeigt das bange Warten des Volkes; ein Greis bedauert, nicht in die Schlacht ziehen zu können, einen kecken Knaben drängt es, mitzukämpfen. Die Nachricht einer drohenden Niederlage wird bald von einer Siegesbotschaft entkräftet, das Volk bricht in Jubel aus. Die kurze Szene 3 besteht im Wesentlichen aus einem Dankesgebet und schliesst mit einem Choral: «Dein ist die Kraft und dein ist der Sieg, und Herr, die Ehr' ist dein! / Schau' her auf unsre Thäler, lass sie der Freiheit Stätte sein!» Die Unterstützung durch die Verbündeten, namentlich die Waldstätte, wird zwar heraldisch abgebildet, im Text aber mit keinem Wort erwähnt.[16]

In der ersten Szene des Murten-Bilds wird die Brutalität und Zerstörungswut der burgundischen Feinde geschildert. Dann ruft Adrian von Bubenberg die von ihm geführte Besatzung Murtens zum Mut unter Einsatz des Lebens auf: «An Murten hängt das Vaterland; / drum siegen oder sterben! / Erhebt die tapf're Männerhand, / ihr, heil'ger Freiheit Erben!» Szene 2 bringt den nächtlichen Auszug der Truppen aus Bern mit einem Chor der Krieger und einem Chor der Betenden. Szene 3 enthält wieder eine Siegesfeier und die Begrüssung der heimkehrenden Krieger. Es geht ausschliesslich um die Feier bernischen Heldentums, die Komplexität und die eidgenössische Bedeutung der Schlacht ist völlig ausgeblendet, während zum Beispiel das *Bundesfeierspiel* 1941 gerade das eigenwillige Vorpreschen der Berner als Ursache späterer eidgenössischer Konflikte zum Thema machte.[17]

Ebenfalls in offensichtlicher Antithese zur Innerschweizer Festspielprogrammatik steht das vierte Bild, «Berns Reformation, 1528» mit dem Motto «Der Geist ist's, der lebendig macht». In der ersten Szene begeben sich Ratsherren und Vertreter der Reformation zur Schlusssitzung der grossen Disputation. Während man sich den Fortlauf derselben zu denken hat, wechseln sich Chor und Solo auf der Bühne. Zuerst wird noch einmal Berns ruhmreiche kriegerische Vergangenheit beschworen, dann wird die Reformation – in eher verklausulierten Worten – als Befreiung dargestellt: «Frei schallt und hallt das Wort, / durch Welten schallt's fort, / bringt Frieden nach Streit / und Heil und Seligkeit.» Die zweite Szene bringt den Auftritt der Reformatoren, die aus dem Münster kommen: Niklaus Manuel, Berchtold Haller, Zwingli und andere. Der Autor stellt Letzteren als sehr bescheiden dar und vermeidet alles Triumphale seines Auftritts. Zwingli formuliert eine Friedensvision, die sich auf der christlichen Religion gründet, aber eben in ihrer reformatorischen Prägung, bei der also die Bibel vollständig im Zentrum steht: «[…] O dass sie's [Gottes Wort] Alle fassten! / Auf diesem Felsen müsste neu ersteh'n / der Schweizerbund, ein rechter Bund der Freien, / und einig würd' er von der Alpen Zinnen / hinabschau'n auf der Fürsten Streit und Krieg, / ihm fern, im Frieden bess're Werke schaffend. / O dass du also blühtest, schönes Land!» So werden die Glaubenssätze der Reformation

16 Weber: Gründungsfeier, S. 10–18.
17 Weber: Gründungsfeier, S. 19–25.

mit den patriotischen Entwürfen für eine neue Schweiz in Deckung gebracht. Man kann sich vorstellen, dass Heinrich Weber hier in Zwingli eine Art Gegenfigur zu Niklaus von der Flüe konzipiert hat.[18]

Mit dem fünften Bild, «Untergang des alten Bern, 1798», wird der historische Rückblick abgeschlossen. Der traumatischen Erfahrung der militärischen Niederlage gegen die Franzosen wird das Motto entgegengehalten: «Alles geht unter, die Ehre bleibt». Szene 1 schildert, nach einem Eingangslied des Chors, die Erörterungen der bernischen Obrigkeit, ob man die Franzosen angreifen solle oder nicht. Karl Friedrich von Erlach bittet darum, die Truppen in die Schlacht führen zu dürfen. Die französischen Verhandlungsangebote diskreditiert der Schultheiss als lügnerisch – er braucht das Wort «Schlangenzunge» –, und so fällt die Entscheidung zum Kampf. In Szene 2 dankt der Rat nach einem neuen Ultimatum der Franzosen ab, doch der Schultheiss wendet sich zur Fortsetzung des Kampfes, «von wenigen begleitet». In Szene 3 sammelt sich ein letztes Aufgebot, das die Besetzung der Stadt Bern verhindern will. Schliesslich verkündet der Chor (Szene 4) die endgültige Niederlage Berns. Die Berna spendet Trost und verweist auf eine bessere Zukunft, die im letzten Bild als gegenwärtige Grösse gefeiert werden kann. Der unbedingte Wille zum Widerstand, der so deutlich gegen politische bzw. diplomatische Krisenbewältigung ausgespielt wird, steht völlig erratisch da, denn historische Entwicklungen muss ein so sprunghaftes Festspiel nicht vermitteln, sondern kann sich mit der punktuellen Stimulierung patriotischer Gefühle begnügen.[19]

Und so kehrt das Schlussbild, «Die Gegenwart, 1891», wieder zu den friedlichen Tönen des Reformationsbildes zurück, auch wenn mit dem Motto «Alles dir, mein Vaterland!» einmal mehr der patriotische Schulterschluss und nicht die pluralistische Realität der Demokratie beschworen wird. Es beginnt in der ersten Szene mit einem grossen Aufmarsch von Bürgern Berns mit den Bannern der Gesellschaften (= Zünfte), von Schützen und Studierenden; darauf folgt die Berna mit grossem Gefolge, Knaben und Mädchen führen die Wappen sämtlicher Kantonsbezirke herein. Nachdem der Chor die Berna begrüsst hat, kündet sie von einer neuen Zeit: «Verrauscht sind längst des Kampfes Töne, / in weiter Fern' verhallend leis'. / […] Von meines Stromes hohen Borden / schau' ich ein neues Volk und Land.» Es folgen in Szene 2 sämtliche Gruppen des Festspiels; sie grüssen Berna in ihrem Einzugschor «ehrfurchtsvoll». Berna begrüsst die «Zeugen hoher Tage» und lobt ihren Einsatz für das historische Gedenken. General von Erlach, der die Niederlage gegen die Franzosen erlebt hat, stellt das frühere Leiden in einen sinnvollen geschichtlichen

18 Weber: Gründungsfeier, S. 26–30. – In der ersten Manuscript-Fassung ging dem Gespräch der Reformatoren noch eine ausgedehnte Szene um vier Männer aus dem Volk voraus. Diese nehmen für oder gegen die Reformation Stellung, während im Berner Münster die grosse Disputation stattfindet. Der erste und der dritte Redner sind gegen die Reformation, der zweite und vierte dafür, doch am Schluss lässt sich der dritte umstimmen. Die reformatorische Kritik an der Reisläuferei kommt ebenso zur Sprache wie das reformierte Konzept von der Unmittelbarkeit der Gottesbeziehung, die ziemlich verklärend dargestellt wird: Sie sei wie die Zwiesprache zwischen einem Kind und seinem Vater. Das Ende des Streitgesprächs fällt mit dem Ende der Disputation zusammen.

19 Weber: Gründungsfeier, S. 31–39.

Zusammenhang: «Wir haben – seh' ich – nicht umsonst gerungen, / die Enkel geh'n den Pfad, den wir begonnen.»[20]

In der dritten und letzten Szene ballen sich die zeremoniellen Akte, indem nun Berns Geschichte in die der Eidgenossenschaft eingebettet wird. Nach dem Aufmarsch eines Herolds und der Bannerträger aller Kantone wird die eidgenössische Fahne hereingetragen, es folgen Helvetia, danach Tell, drei «Männer im Rütli» und Krieger. Nach der Begrüssung Helvetias durch den Chor dankt Berna im Wechselgesang mit Helvetia ihrer «Mutter» dafür, dass sie bei ihr immer hat Kraft schöpfen können. Die über die Jahrhunderte schwankende und widersprüchliche Bündnispolitik innerhalb der Eidgenossenschaft wird so in ein inniges Tochter-Mutter-Verhältnis aufgelöst und verklärt. Helvetia segnet die Berna, und das eidgenössische Banner wird dreimal über ihr geschwungen. Helvetia spricht, an Berna gerichtet, die Formel des eidgenössischen Credos: «Bewahre rein den Ehrenschild der Freiheit! Das ist dein Ziel vom höchsten Gott bestimmt. / So lang du treu der reinen Freiheit dienst, / die Brüder all' in Liebe fest umschlingst, / so lange bleibst du frei und stark und glücklich. / Der Freiheit heil'ger Geist walt' über dir!» Diese exzessive und gebetsmühlenartige Beschwörung der Freiheit kommt ohne jede Anbindung an konkrete politische und historische Vorgänge aus, evoziert aber die Vorstellung, dass die Eidgenossenschaft unter göttlicher Protektion stehe und einen göttlichen Auftrag zu erfüllen habe. Indem Weber mit dieser Freiheitsabstraktion an die Freiheitsrhetorik der Innerschweizer Befreiungsmythen anknüpfte, entfesselte er wohl intuitiv patriotische Emotionen, mit denen sich die prekäre politische Realität des Ungleichgewichts im Bundesstaat überfluten liess. Ein Chorlied, der Dank der Berna und das gemeinsame Absingen der Landeshymne («Rufst du mein Vaterland») beschliessen das Spiel.[21]

Martin Stern hat das Berner Festspiel im Zusammenhang mit der Festspieleuphorie um 1900 betrachtet und darin das Zelebrieren des Vaterländischen im Sinne eines Religionsersatzes gesehen, was er als typisch für das damalige Europa und somit keineswegs als genuin schweizerisch bezeichnete. Wie Susanna Tschui und wie Oskar Eberle analysierte aber auch er die ausserordentliche Konstellation mit dem parallelen Festspiel in Schwyz nicht und stellte sich die Frage nicht, was für feine Unterschiede die Selbstrepräsentation einer sich rasch entwickelnden Stadt, die darüber hinaus auch noch Bundeshauptstadt und Hauptstadt eines im eidgenössischen Bündnis oft eigenwillig agierenden Kantons war, in der Darstellung patriotischen Pomps ergeben musste.[22]

Genau dies hat Philipp Sarasin für Basel geleistet, als er das nur ein Jahr nach dem Berner Festspiel aufgeführte Vereinigungsfestspiel in Basel durchleuchtete und dabei mögliche versteckte Strategien der städtischen Eliten offenlegte. Sarasin konstatierte, dass im Festspiel die Emanzipation der Stadtbevölkerung vom Adel nicht in ein abstraktes Prinzip der Volkssouveränität mündete, weil die grossbürgerliche Oberschicht

20 Weber: Gründungsfeier, S. 40–44.
21 Weber: Gründungsfeier, S. 44–47.
22 Stern 1987, S. 322–324. – Eberle 1943, S. 154 f.

ihrer Sehnsucht Ausdruck gab, sich paternalistisch an die Spitze der Stadtgemeinschaft zu stellen. Und die Festspielmacher wendeten den «Trick» einer allegorischen Mutter-Tochter-Beziehung an, um hinter dieser «Fassade» die realen Herrschaftsverhältnisse zum Verschwinden zu bringen.[23] Genau diesen Trick könnte man auch im Berner Schlussbild erkennen. Um zu ergründen, welcher Strategie er diente, bedürfte es allerdings einer gründlicheren Analyse von Spieltext und Aufführung.

Basel 1957 (2000 Jahre Basel)

1957 feierte Basel das 2000-Jahr-Jubiläum der Stadt, obwohl die geschichtlichen Quellen für die genaue Bestimmung einer römischen Stadtgründung unzureichend waren. Rudolf Suter, der mit einer Arbeit über die Basler Mundart promoviert hatte und damals Redaktor der «Basler Nachrichten» war, erhielt den Auftrag, ein Festspiel zu schreiben. Da er szenisch auf kein bekanntes Gründungsereignis zurückgreifen konnte, hielt Suter ein klassisches historisches Festspiel für unangemessen. Ausserdem zwangen ihn Vorgaben der Festorganisatoren zu einem bestimmten dramaturgischen Konzept: Am Tag des Volksfestes, am 24. August 1957, sollte das *Basler Stadtspiegel* betitelte Festspiel auf drei wichtigen Plätzen Basels, dem Markt-, Barfüsser- und Münsterplatz, aufgeführt werden und so konzipiert sein, dass man die einzelnen «Akte» auch gesondert verstehen und geniessen konnte. An den übrigen Tagen würde der *Stadtspiegel* auf dem Münsterplatz als geschlossenes Stück aufgeführt werden, es musste also eine gewisse dramaturgische Kohärenz aufweisen. Suter glaubte, das Interesse seiner Zeitgenossen für «rein Historisches» sei schwächer als früher, historische Vorgänge müssten deshalb «in möglichst lebendige und ehrliche Beziehung zur Gegenwart» gesetzt werden. Um das zu erreichen, brachte er Figuren aus der Geschichte und der Gegenwart auf die gleiche Ebene und liess sie kreuz und quer miteinander interagieren. Dabei handelte es sich nicht um genau zu ortende historische Personen oder konkrete Gegenwartsfiguren, sondern um Symbolfiguren (also etwa «der Kaiser») und Repräsentanten bestimmter Eigenschaften und gesellschaftlicher Kräfte (zum Beispiel «der ewige Steuerzahler»).[24]

Das erste Bild («Die Gründung»), das am Volksfest auf dem Marktplatz gezeigt wurde, spiegelt die Turbulenzen um einen Festakt anlässlich des Stadtfestes, der permanent gestört wird. Ein Festredner, der vom Blatt abliest und augenscheinlich kaum eine persönliche Verbindung zum Text hat, wird vom Narren (gespielt vom Volksschauspieler Ruedi Walter) aus dem Konzept gebracht. Es entspinnt sich eine Diskussion um die

23 Sarasin, Philipp: Stadt der Bürger. Struktureller Wandel und bürgerliche Lebenswelt Basel 1870–1900. Diss. Universität Basel 1990. Basel 1990. 2., überarb. und erw. Aufl. unter dem Titel «Stadt der Bürger. Bürgerliche Macht und städtische Gesellschaft Basel 1846–1914», Göttingen 1997. (Das Festspielkapitel war in der überarbeiteten Form bereits in der Zeitschrift «German History», 14, 2/1996 erschienen.) Ich zitiere aus der überarbeiteten Fassung des Kapitels. – Eine etwas detailliertere Darstellung von Sarasins Überlegungen folgt im Abschnitt über die Stadtbasler Festspieltradition am Anfang des Kapitels «Die Baselbieter Gemeinden Liestal, Muttenz und Binningen versichern sich in Festspielen ihrer Identität und Unabhängigkeit von der Stadt Basel».

24 Suter, Rudolf: Basler Stadtspiegel. Basel 1957, S. 6. – Meister, Franziska: Suter, Rudolf. In: HLS, Bd. 12, Basel 2013, S. 156.

Frage, wer am meisten zur gedeihlichen Entwicklung der Stadt Basel beigetragen habe. Der Kaiser, der Bischof, der Eidgenoss, der ewige Steuerzahler – sie alle preisen in marktschreierischer Weise ihren Beitrag. Am Schluss verkündet der «Gründer» der Stadt, der Römer Munatius, in Hexametern: «Basel ward Basel nur, weil hundert und hundert Geschlechter / Wirkten am gleichen Werk, ein jedes nach seiner Verpflichtung. / Jegliches brachte herbei einen unterschiedlichen Baustein. / […] / Eintracht und kluger Verstand, sie sind die Meister des Baues.»[25] Die Stellung Basels in der Eidgenossenschaft kam auf humorige Weise dort zur Sprache, wo der unverkennbar Zürichdeutsch sprechende Eidgenoss – gespielt vom Volksschauspieler Schaggi Streuli – den Baslern grossspurig Manieren beibringen will und sie auffordert, sich bei den Eidgenossen für die wiederholte Unterstützung zu bedanken. Der Narr bietet ihm Paroli, indem er schlitzohrig den Spiess umdreht.

Im zweiten Bild («Das Kohlenberg-Gericht»), das im Rahmen des Volksfests auf dem Barfüsserplatz dargeboten wurde, nahm sich Suter als dramaturgische Folie eine populäre Basler Gerichtsform aus dem 16. Jahrhundert zur Vorlage. Ähnlich konfus und undiszipliniert wie im ersten Bild wickelt sich ein wildes Durcheinander von Interventionen ab, hier handelt es sich dem Setting entsprechend vor allem um Anklagen. Sie zielen auf Vergehen wie Knausrigkeit, Renditestreben, Ehebruch, Zerstörung des Stadtbilds – Suter engagierte sich lange Zeit stark in der Denkmalschutzkommission –, Sprachverhunzung und Putzsucht. Oft werden die Kläger auch zu Angeklagten, und es zeigt sich, dass Tugend und Laster oft zwei Seiten derselben Medaille sind. Am Schluss zieht der Gerichtsvogt Bilanz und stellt fest, dass alle Basler Dreck am Stecken haben. Er kündigt an, die Gerichtsbarkeit für die Zeit nach seinem Tod an die Basler Fasnacht zu übertragen.

Im dritten Bild («Humanitas») nahm sich Suter die grosse Tradition Basels als Bildungsstadt vor. Zuerst treten ein paar Maturanden in Erscheinung, die sich als wenig wissbegierig und sehr vergnügungsorientiert und materialistisch erweisen, ausserdem interessiert sie die klassische Bildung nicht mehr, nur den Naturwissenschaften geben sie noch Kredit. Dann rivalisieren Vertreterinnen oder Vertreter von Humanismus, Theologie, Naturwissenschaften, Kunst/Musik, Wohltätigkeit und Sport – alle beanspruchen für sich, den wesentlichen Beitrag zur Identität Basel beizusteuern und die Gesellschaft am stärksten zusammenzuhalten. Der Humanist schlichtet den Streit, indem er einen Schüler die berühmtesten Basler aufzählen lässt, worauf er bilanziert: «Recht so. Es zeigen die genannten Namen / Dass Basels Kraft aus manchen Quellen fliesst / Und sich – die Jahre gingen rasch und kamen – / Als Strom ins weite Meer der Welt ergiesst.» Darauf beschliesst der Humanist das Spiel mit den Worten: «Gott schütze euch und segne eure Stadt!»[26] Suter wiederholt hier im Grunde den Vorgang aus dem ersten Bild und möchte zeigen, dass das kakophonische Stimmengewirr der Meinungen und Interessen, das eine Stadt wie Basel kennzeichnet, in der Summe als ihre Stärke zu verstehen und zu würdigen

25 Suter 1957, S. 20 f.
26 Suter 1957, S. 63.

ist. Es entspricht dem Lob der Vielfalt, das auch in anderen Festspielen erklingt, ist hier jedoch – genährt durch die Basler Fasnachtstradition – als humorvoller Lasterspiegel gestaltet. Der gesellschaftliche Ausgleich durch eine Gleichmacherei der menschlichen Schwächen wirkt allerdings auch wie ein Versuch, jeder politischen und weltanschaulichen Konfrontation aus dem Weg zu gehen.
Ein damaliger Berichterstatter der «Volksbühne» war der Auffassung, Suter sei «völlig neue Wege» gegangen, sein Spiel gleiche «in keiner Weise einem üblichen Festspiel».[27] Das allegorische Verfahren Suters erinnert aber stark an die Festspiele der Zeit um 1940; ungewöhnlich ist lediglich die Verschränkung der Zeitebenen, bei der man sich an Max Frischs *Chinesische Mauer* erinnert fühlen mag. Ein anderer Aspekt ist für die Bestimmung des Festspielcharakters des *Stadtspiegels* von grösserer Bedeutung: Die Inszenierung wurde nämlich organisatorisch der Komödie Basel anvertraut, künstlerisch waren gestandene Stadttheaterleute – Werner Kraut als Regisseur und Ruodi Barth als Ausstatter – federführend, und das Ensemble bestand aus einer Reihe der beliebtesten professionellen Darsteller, darunter viele sogenannte Volksschauspieler wie der genannte Ruedi Walter.
Diese Abkehr vom Laienprinzip sieht Stefan Hess als eindeutiges Zeichen des Niedergangs des Festspiels. Sie steht in ziemlich naher zeitlicher Verbindung zum Zürcher Kantonalfestspiel von 1951, wo auch eine deutliche Professionalisierung zu beobachten war und das Schauspielhaus als Aufführungsstätte gewählt wurde (Genaueres dazu im Überblick über die Kantonsfestspiele). Auf der Ebene der Partizipation brachte dieses Festspiel in der Tat einen Verzicht auf die gemeinschaftsbildenden Kräfte beim Entstehungsprozess mit sich; auf der inhaltlichen Ebene hingegen erscheint Suters Text als geglücktes Beispiel einer Reflexion über die zentrifugalen Kräfte, denen ein Gemeinwesen ausgesetzt ist. Viel mehr Basel und viel mehr Basler Geist hätten sich wohl kaum in drei kurzweilige szenische Bilder packen lassen. Einen deutlichen «Niedergang» kann man dann 1992 feststellen, als anlässlich des 600-Jahr-Jubiläums der Vereinigung von Gross- und Kleinbasel («600 Joor Glai- und Groossbasel zämme») von Festspiel wirklich keine Rede mehr sein konnte: In einem Innenhof am Lindenberg brachten ein paar rührige Theaterleute ein schon bestehendes Stück, *Basler Ballade* von Hermann Schneider, zur Aufführung. Wohl hat das Stück starkes Basler Lokalkolorit, aber anders als im Festspiel von 1957 wird das Volk als Ganzes nicht repräsentiert, und weder der Festanlass selbst noch die Reflexion über Basler Eigenarten in Vergangenheit und Gegenwart sind ein Thema.[28]

St. Gallen 1954

Die Stadt St. Gallen ist geprägt durch das berühmte Kloster, dem sie ihre Entstehung und ihren Namen verdankt, mit dem sie jedoch eine phasenweise sehr konfliktreiche Beziehung verbindet. Das mag der Grund sein, weshalb die Stadt eine besondere Fest-

27 In «Volksbühne» Nr. 9/1957, S. 58 f.
28 Hess 1997, S. 30.

spielgeschichte vorzuweisen hat. Ein Festspiel zum Jubiläum der Stadtgründung hat es meines Wissens nie gegeben – diese ist historisch auch nicht genau zu fixieren –, jedoch ein «Gedenkspiel» mit dem Titel *Unser Bär im Bund*, das 1954 zum Jubiläum «Die Stadt St. Gallen 500 Jahre im Schweizerbund» aufgeführt wurde, just ein Jahr nach dem Festspiel zum 150-Jahr-Jubiläum des Kantons. Mit diesem hatte das städtische Festspiel einige Gemeinsamkeiten: Es wurde ebenfalls von Georg Thürer verfasst, dauerte auch nur eine Stunde, und ebenso fand es am helllichten Tag im Herzen der Stadt statt und bezog die umliegenden Gebäude mit ein. Aufgeführt wurde es allerdings, anders als das nur ein einziges Mal dargebotene kantonale Spiel, zweimal, am Samstag- und Sonntagnachmittag des letzten Augustwochenendes (28./29. August).

Während das kantonale Festspiel einem Festakt gleichkam, stark zeremoniell geprägt war und mit dem staatspolitischen Fokus auf den Urschweizer Freiheitsmythos einen altväterischen Patriotismus bediente, mutet das städtische Festspiel demokratischer an: Es zeigt in drei Bildern einen Meinungsbildungsprozess auf zwei Seiten, der in der Aufnahme der Stadt St. Gallen in den Bund der Eidgenossen mündet. Im ersten Bild («Die Stadt») erlebte das Publikum eine städtische Versammlung im Umfeld des Kaufhauses (Waaghaus) auf dem Marktplatz, in der sich die «Krieger» und die «Kaufleute» uneins sind; die Meinungen der Zünfte hingegen zielen alle in die gleiche Richtung: Sie raten zum Beitritt, wobei die Argumentation oft eher humoristisch als ernsthaft erscheint. Das den Eidgenossen ebenfalls gewogene Volk beschleunigt die Beschlussfassung, die mit dem Ruf «Wir wollen Eidgenossen sein!» endet. Das zweite Bild («Tagsatzung»), die Gegenszene – sie wurde auf einer Bühne beim Haus zum Weinfalken gespielt –, bringt die Auseinandersetzung der acht alten Orte um die Aufnahme der Stadt. Hier zeigt sich, dass zwei Orte dagegen sind: die Urner («Jedwedi Stadt isch Babylon») und die Obwaldner («Wo isch die Losig: Stadt und Land! – Wenn ds Land der Stadt lat d Oberhand?»). Sie werden jedoch in zum Teil launigen Voten von den andern überstimmt. Auch hier spielt wieder so manche humoristische Note herein: Die Berner beziehen sich zum Beispiel auf das gemeinsame Wappentier («St. Galler Bär, du gfallsch mer unerchannt! / Gib d Taupe här, mir sy verwandt.»).

Das dritte Bild («Der Bundesschwur») wird eingeleitet durch den Aufmarsch der beiden Delegationen. Sie bewegten sich von den verschiedenen Enden des Platzes auf die Bühne in der Mitte zu, unter den Klängen des Zürcher Sechseläutenmarsches und des Berner Marsches. Bevor der feierliche Staatsakt mit dem Schwur erfolgte, stellten sich die St. Galler mit ihren Eigenheiten und Spezialitäten vor, was offenbar zu amüsanten und «drolligen» Szenen führte, wie man den Presseberichten entnehmen kann.[29] Laut Textbuch erkundigte sich nach dem St. Galler Willkommenslied der Schultheiss von Bern nach dem Ursprung des Bärs in St. Gallens Wappen. Daraufhin stieg ein Mann im Bärenpelz aus dem auf der Bühne aufgerichteten Wappen und stellte zusammen mit einem Darsteller des heiligen Gallus die Legende von der Begegnung des Heiligen mit einem Bären dar; parallel dazu wurde die Legende in einer Ballade erzählt. Danach

29 o. A.: Das Gedenkspiel. In: «St. Galler Tagblatt» vom 30. Aug. 1954; ck.: Aufführung des Gedenkspiels auf dem Marktplatz. In: «Die Ostschweiz» vom 30. Aug. 1954.

verwies das von einer Sängerin und einem Frauenchor vorgetragene und von Reigentänzen begleitete «Lyneliedli» auf die textile Tradition der Stadt. Anschliessend wollten sich die Eidgenossen mit einer Fahnenschwinger-Vorführung revanchieren, wobei der Bürgermeister von St. Gallen feststellte, dass die Urner und Obwaldner fehlten. Der Bürgermeister von Zürich überspielte die Situation mit der Entschuldigung, die Bergler hätten zurzeit auf der Alp zu tun.

Die St. Galler liessen sich nicht täuschen, reagierten aber mit Schalk und Geschenken. Der Zunftmeister der Metzger witzelte: «Mer wössed scho, dass die vo Stans und Saarne / Nöd gnueg chönd tue mit Schimpfen und mit Waarne / Vor neue Städt im Bund. E Stadt sei nünt als Stei. / Drom bringed ne an anders Moschter hei! / Und säged z Onderwalde fröndtlech ale, / Die Schöblig seied us em steinige Sant Galle.»[30] Die Bäcker schlossen sich mit einer Gabe von St. Galler Bibern (also mit Mandelmasse gefülltem Gebäck) an. Danach leitete der Bürgermeister von Zürich die Schwurzeremonie ein, die mit einem «Zuspruch des Weibels», der auf irdischen Wandel und das einzig ewig beständige Gottesreich verwies, mit einem Schlusschor und mit dem gemeinsam gesungenen Schweizerpsalm endete.

Das «St. Galler Tagblatt» schrieb dem städtischen Festspiel, im Gegensatz zum «in gemessener Strenge» gehaltenen kantonalen Festspiel des Vorjahres, «einen wesentlich muntereren und aufgelockerteren Charakter» zu. Er ergab sich zum einen daraus, dass die Tagsatzungsszene durch die Verwendung der verschiedenen Dialekte viel sprachliche Farbe erhielt, zum andern aus den Aufzügen, dem Bärentanz und den Mädchenreigen im dritten Bild – und ganz generell aus dem humoristischen Ton von Thürers Versen, der wenig Pathos aufkommen liess. Ob dieser Ton einem Wunsch des Auftraggebers entsprach, lässt sich nicht mehr ergründen. Dass das Festspiel jedoch im Zeichen einer städtischen Profilierung stand, die sich unter anderem in einer Feier der St. Galler Eigenart manifestierte, kann man dem Geleitwort im Festprogramm entnehmen. Der St. Galler Stadtammann Emil Anderegg machte sich darin Gedanken über die sinkende Bedeutung der Städte. Die Stadt St. Gallen habe, so Anderegg, «ihre Autonomie […] für ein Grösseres, den Kanton und die Eidgenossenschaft, hingegeben» und müsse nun «ihre innere Selbständigkeit neu sich erringen»: «Der Gefahr der Gleichmacherei und Vermassung wollen wir den Willen zur individuellen Gestaltung unserer Stadt entgegensetzen.»[31] Diese Aussage mochte die persönliche Vision eines freisinnigen Politikers sein, sie war aber sicher auch ein Vorbote der Verunsicherungen, welche die forcierte wirtschaftliche und bauliche Dynamik der 1950er- und 1960er-Jahre mit sich bringen sollte. Insofern ist hinter der heiteren Fassade des Gedenkspiels *Unser Bär im Bund* auch ein gewisses Krisengefühl zu orten, das erst einen solchen über ein gewöhnliches Festprogramm hinausgreifenden Aufwand motiviert und legitimiert.

30 Thürer, Georg: Unser Bär im Bund. In: Die Stadt St. Gallen 500 Jahre im Schweizerbund, 1454–1954: Festakt. Gedenkspiel: Unser Bär im Bund. Musik von Paul Huber; Volksfest. St. Gallen, 28.–29. August 1954, S. 21.

31 Die Stadt St. Gallen 500 Jahre im Schweizerbund, S. 2 f.

Winterthur 2014

Die Stadt Winterthur, vom 19. Jahrhundert bis weit ins 20. Jahrhundert hinein eine bedeutende Industriestadt, ist heute die einzige Grossstadt der Schweiz, die nicht gleichzeitig auch Kantonshauptstadt ist. Im Jahre 2014, als sie das 750-Jahr-Jubiläum der Stadtrechtsverleihung feierte, hatte sie die Marke von 100 000 Einwohnern bereits mehrere Jahre übertroffen. Bei den Planungen der Festivitäten stand ein Freilichtspiel von Anfang an im Vordergrund. Der Grund dafür lag vor allem darin, dass seit 1999 in Winterthur ein Verein aktiv war, der 2002 und 2009 zwei Freilichtspiele mit Themen der lokalen Geschichte produziert hatte: In *Fridebüüte* geht es um die dank tatkräftiger Hilfe von Frauen erfolgreiche Abwehr einer Belagerung im Jahre 1460, in *Das dritte Gleis* um die missglückte Investition Winterthurs in eine Konkurrenzeisenbahn, die Zürich umgehen sollte – was 1878 mit dem Konkurs endete, der die Stadt wirtschaftlich zurückwarf. Die Verantwortlichen des Vereins Freilichtspiel Winterthur blieben für das Jubiläumsspiel ihrem Rezept treu und wählten einen für die Entwicklung der Stadt folgenreichen Ausschnitt aus der Geschichte, nämlich die Jahre der Helvetik, die der Winterthurer Bevölkerung teilweise mehr Freiheiten, aber auch enorme Lasten durch die Anwesenheit fremder, namentlich französischer, Truppen brachten. Die prägende Rolle der Franzosen in diesen Jahren wurde im Titel eingefangen: *Guete Bonjour!*

Winterthurs Stadtpräsident Michael Künzle stellte die Befreiung der Stadt von der «politischen Vorherrschaft Zürichs» und den «Erfindergeist und das Engagement der Winterthurerinnen und Winterthurer» in dieser Zeit des Umbruchs in den Vordergrund, die Theatermacher hingegen gingen eher von den Ambivalenzen und Konflikten aus, die der Stoff bot, und betonten die Nöte der Bevölkerung und den politischen Zank. Die Fantasie des Autors, Paul Steinmann, hatte zum Beispiel ein historisches Detail beflügelt: Die Stadt musste den französischen Truppen 12 000 Paar Schuhe zur Verfügung stellen. Als das Inszenierungsteam sich entschied, diese Riesenmenge von Schuhen wirklich auf die Bühne zu bringen, kam man auf die Idee einer Sammelaktion, und tatsächlich gab die Winterthurer Bevölkerung 16 000 Paare ab. Der kollaterale Marketingeffekt dieser Aktion war sehr willkommen.[32]

Das von Stefan Camenzind inszenierte Spiel ging auf der grossen Lindwiese im Stadtzentrum über die Bühne, mit einer alten Turnhalle im näheren und der Stadthaussilhouette im ferneren Hintergrund. Viele Massenszenen mit Volk und Soldaten, Militär- und Tanzmusik wechselten sich mit kammerspielartigen Szenen, für die mobile Guckkastenbühnchen herangeschoben wurden. Aufwendige Licht- und Videotechnik brachte Tageshelle auf die Bühne und Kriegsszenarien an die Turnhallenfassade. Die Kostüme spielten auf die Gegenwart an, und so manche Textpassage bezog sich auf aktuelle (Winterthurer) Themen wie die städtische Finanznot oder die gesellschaftliche Stellung der Frauen. Für das grosse Laienensemble gab es etliche dankbare Rollen wie

32 Von der Idee zum Stück. Gespräch mit den Initianten. In: Programmheft zu *Guete Bonjour!*, S. 31–34; Gubler, Jean-Pierre: Was die Franzosen hinter dem Stadthaus zu suchen hatten. In: Winterthurer Jahrbuch 2015, Winterthur 2014, S. 6–13.

windige Politiker, militärische Gockel und verliebte junge Leute.[33] Die Produktion wies im Kontext des Jubiläums alle Ingredienzen eines Festspiels auf, doch stellte sie gleichzeitig das dritte Glied in einer Kette von Freilichtspielen dar, die alle vergleichbare Funktionen wahrnahmen und sich in ihrer gemeinschaftsbildenden Wirkung kaum unterschieden. Die Einmaligkeit und Besonderheit des Anlasses war auf diese Weise nicht mehr gegeben. Vor allem aber finanzierte der Verein Freilichtspiel Winterthur die Produktion selbst (Sponsoring, Lotteriefonds sowie Ticketeinnahmen) und golt die Dienstleistungen der Stadt ab.[34] Da der öffentliche Auftrag fehlte, war *Guete Bonjour!* kein politisches Jubiläumsfestspiel.

Beispiele von Festspielen in Kleinstädten

Kleinstädte in einer eigenen Gruppe zusammenzufassen, ist nur berechtigt, wenn man die gegenüber Dörfern erweiterten Jubiläumsanlässe ins Auge fasst, wie das bereits eingangs angedeutet wurde. Ansonsten bilden auch Kleinstädte keine homogene Gruppe, denn jede Stadt hat ihre ganz eigene Geschichte mit durch die Jahrhunderte wechselnden politischen Abhängigkeiten und schwankender wirtschaftlicher Bedeutung. Auch haben einige Städte durch ihre Funktion als Kantonshauptstadt einen besonderen Stellenwert, weshalb zum Beispiel das städtische Festspiel (800 Jahre erste urkundliche Erwähnung) im Hauptort des Kantons Baselland, Liestal, auch die Geschicke des gesamten Kantons thematisierte (siehe dazu ausführlicher im entsprechenden Kapitel).[35] Von den Kleinstadt-Festspielen ist das weiter oben bereits erwähnte in Rapperswil in mehrfacher Hinsicht besonders: Zuerst einmal ist es eines der wenigen kleinstädtischen oder dörflichen Festspiele, die in der Literatur etwas ausführlicher gewürdigt werden, und zweitens ist es das frühste dieser Spiele, von denen ich Kenntnis habe. Aufgeführt wurde es im Sommer 1929 unter freiem Himmel auf dem Hauptplatz mitten in der Altstadt, unter Einbezug der umliegenden Gebäude und Zufahrtsstrassen. Gemäss Angaben von Oskar Eberle handelte es sich um einen riesigen Anlass, bei dem 750 Agierende vor einem Publikum von 2400 Personen auftraten, und zwar in acht Vorstellungen – und das bei einer Bevölkerung von rund 4000 Einwohnerinnen und Einwohnern. Das Zuschauerpotenzial ist natürlich im Kontext der touristischen Bedeutung der Stadt zu sehen, die mit Schloss, Altstadt und Hafen einige Trümpfe aufwies.[36]

33 Gmür, Martin: Ein Stück Geschichte in aktuellem Gewand. In: «Der Landbote» vom 12. Juli 2014, S. 5.

34 Gasser, Benno: Wie Tausende Franzosen die Stadt Winterthur besetzen. Anlässlich der 750-Jahr-Winterthur-Feiern zeigt das Freilichtspiel «Guete Bonjour!» auf unterhaltsame Weise ein Stück wenig bekannter Stadtgeschichte. In: «Tages-Anzeiger Online» vom 13. Juli 2014, www.tagesanzeiger.ch/zuerich/Wie-Tausende-Franzosen-die-Stadt-Winterthur-besetzen/story/26152156 (Zugriff am 13. Dez. 2016).

35 Laut HLS ist die erste urkundliche Erwähnung 1189 inzwischen nicht mehr haltbar, da die entsprechende Urkunde als gefälscht erkannt wurde: Wunderlin, Dominik: Liestal (Gemeinde), HLS, Bd. 7, Basel 2008, S. 849–854.

36 Eberle 1943, S. 156 f.

Der Autor des Festspiels, Linus Birchler, stammte aus Einsiedeln und war kein erfahrener Theaterautor, sondern in erster Linie Kunsthistoriker, und offenbar war er als Festspieldichter auch nicht die erste Wahl. Doch immerhin zählte er zu den Promotoren der Wiedereinführung geistlicher Spiele in Einsiedeln, die 1924 mit der ersten *Welttheater*-Inszenierung Tatsache geworden war. Sein Festspieltext war denn auch stark von Traditionen des Mysterienspiels geprägt. Die Bilderfolge mit elf Szenen aus der Geschichte der Stadt bettete er in eine Rahmenhandlung, in der das «Leben» (weiblich) und der «Tod» (männlich) mit Erlaubnis Gottes um die Weltherrschaft wetteten, um dann am Schluss zur Einsicht zu gelangen, dass ihnen die Weltherrschaft nicht zustand, sondern dass sie beide im Auftrag Gottes handelten. Das von katholischen Spieltraditionen und katholischer Religiosität geprägte Spiel wagte sich auch an eine Szene zur Reformation heran. «Auffällig ist die Bemühung, trotz leise ironischer Behandlung der reformierten Bilderstürmer den Religionsfrieden nicht zu stören», lautete Martin Sterns Einschätzung dazu. Stern bezieht sich dabei allerdings nicht auf die durch die szenischen Vorgänge vermittelten Botschaften, sondern auf eine programmatische Aussage des Autors im Textheft, laut der das Spiel den «Gemeinschaftswillen» der Rapperswiler hervorhebe. Der Appell an den Gemeinschaftswillen ist tatsächlich explizit im Stück selbst zu finden: Im letzten Bild, das mit «Gegenwart» überschrieben, jedoch im zeitlichen Umfeld des Ersten Weltkriegs zu denken ist, sagt ein alter Mann gegen Schluss: «Glaubed mir: Solang bi alle Gegesätz vo Rich und Arm de Wille zur Gemeinschaft so ist, blibt d'Schwyz und blibt au eusers Rapperswil.» Die schweizerische Eintracht – die ja, wie man weiss, äusserst brüchig war – wird hier als Immunisierung gegen den «Weltenbrand» verstanden.[37]

Wenn man das Reformationsbild, das sechste, auf der Grundlage des publizierten Textes genauer betrachtet, mag man das Bemühen um Ausgleich erkennen, doch unter anderen Vorzeichen als bei Stern: Dem bilderstürmerischen, johlend Heiligenbilder wegtragenden Mob der Reformierten zu Beginn der Szene stellt Birchler, selber Katholik, nämlich einen Lynchjustiz übenden katholischen Mob gegenüber: Nachdem sich das Blatt gewendet hat, werden die Reformierten vertrieben, und den einzig im Städtchen verbliebenen standhaften Reformierten richtet man eilends hin. Birchler macht also das religiöse Hassklima der Zeit vor allem an den drastischen Racheakten der Katholiken fest. Allerdings sind Birchlers Szenen durch die Rahmendisposition immer in einen grossen Zusammenhang einzuordnen, geschildert wird das Hin- und Herwogen von Vernichtung und Bewahrung, von Verlust und Gewinn, der ewige Wechsel von Werden und Vergehen, der keinen Sieger kennt. Dieser dramaturgische Kniff verklammert die Szenen sehr effektvoll, bestimmt allerdings auch die Auswahl der historischen Episoden

37 Schmid, August: Das Volk spielt Theater. In: Eberle, Oskar (Hg.): Das Volk spielt Theater, XII. Jahrbuch der Schweizerischen Gesellschaft für Theaterkultur. Zürich 1940, S. 5–134. – Linus Birchler (* 24. 4. 1893 in Einsiedeln SZ, † 2. 1. 1967 in Männedorf ZH) studierte Kunstgeschichte, Musik und Literatur in Zürich, Basel und München. 1927–1935 Redaktor der «Kunstdenkmäler» (Bände Schwyz und Zug); 1934–1961 Prof. für Baugeschichte und Allgemeine Kunstgeschichte an der ETH Zürich. – Battaglia-Greber, Katharina: Birchler, Linus. In: HLS, Bd. 2, Basel 2003, S. 452. – Amstutz/Käser-Leisibach/Stern 2000, S. 130 f. – Birchler, Linus: Das Rapperswiler Spiel vom Leben und vom Tod. Rapperswil 1929, S. 59.

in sehr offensichtlicher Weise. Da der Kontrast zwischen den mundartlich gefärbten Alltagsdialogen der historischen Szenen und den zum Teil bissigen und witzigen Versen der Antagonisten Leben und Tod viel zur Lebendigkeit des Textes beiträgt, kann man hier von einem qualitativ herausragenden Festspieltext sprechen – zumal er mit Pathos ziemlich sparsam umgeht.

Während Birchler eher ein «Quereinsteiger» war, zählte der Regisseur, August Schmid, zu den erfahrensten Theatermachern seiner Zeit. In seinem Erinnerungsbuch *Das Volk spielt Theater* hielt er seine räumliche Konzeption für das Rapperswiler Festspiel präzise fest: Entgegen der gängigen Spieltradition auf dem Hauptplatz drehte er die Blickrichtung um 180 Grad nach Süden, liess also nicht wie üblich an der grossen Freitreppe am Fusse des Burghügels spielen, sondern rund ums Rathaus. Ein wesentlicher Vorteil dieser Disposition war, dass sich dank des Gefälles nach Süden hin aufwendige und kostspielige Zuschauertribünen erübrigten. In die Lücke zwischen das Rathaus und die Nachbarhäuser im Osten baute Schmid als Bühnenbildelement «eine Art hohe Bastion mit Mitteltor und begehbarem Wehrgang» und erzeugte so einen geschlossenen Platz mit schmalen Gassen nach links und rechts für die Auf- und Abgänge. Die Proben müssen ziemlich hektisch gewesen sein, und es zeigte sich, dass die vorhandenen Scheinwerfer nirgends hinreichten; der Autor konnte dank seiner Verbindungen jedoch Verstärkung von der Welttheater-Gesellschaft in Einsiedeln organisieren. Das Leitungsteam beharrte bei den über 600 Kostümen auf guter Qualität, sodass sich Angst vor einem finanziellen Fiasko verbreitete. Doch die acht Aufführungen gingen alle bei meistens klarem Himmel und vor gut besetzten Rängen über die Bühne, weshalb die Rechnung mit einem erklecklichen Überschuss abschloss.[38]

Aus den Berichten von Eberle, Schmid und Stern und auch aus dem Spieltext selbst lässt sich ablesen, wie effektvoll das Spiel gewesen sein muss; es wird fassbar, welche Ingredienzen – ein doppelbödiger Text, ein eindrückliches Raumerlebnis, ein Kostümfest, der grosse Einsatz von Hunderten von Freiwilligen, das Wetterglück – den Ausschlag für den Erfolg gegeben haben dürften. Doch es bleibt im Dunkeln, was alles zusammenspielte, dass die Stadt Rapperswil dieses grosse Wagnis überhaupt einging und sich auch nicht durch das Abspringen des ersten Autors davon abbringen liess. Ohne das Aufdecken der lokalpolitischen und gesellschaftlichen Rahmenbedingungen für eine Sonderanstrengung wie diese sind Festspielereignisse nur sehr unzureichend zu erfassen und bleiben zu sehr auf das reduziert, was sie auch, aber vielleicht nicht in erster Linie sind: ästhetische Gesamtkunstwerke.

Einfacher und geradliniger komponiert war offenbar das Festspiel für das 700-Jahr-Jubiläum 1946 in der thurgauischen Kantonshauptstadt Frauenfeld, das Hans Kriesi verfasst hatte. Es kam am 7., 8. und 10. September dreimal in einer weitläufigen Festhütte zur Aufführung. In einem Bericht der «Thurgauer Zeitung» wird der historische Bilderbogen mit sechzehn Szenen als «eine unterhaltsame, farbenprächtige

38 Schmid 1940, S. 79–83. Auf S. 82 ist eine Bühnenbildskizze abgedruckt, die gut die ins Stadtbild eingefügte Bastion zeigt.

Abb. 1: Für das Festspiel zum 700-Jahr-Jubiläum der Stadt Rapperswil fügte August Schmid ein Stück Stadtmauer mit Stadttor in die reale städtische Kulisse ein, um einen geschlossenen Bühnenraum zu schaffen – und vielleicht auch, um die Akustik zu verbessern. Das Bild zeigt eine gestellte Szene. Die Aufführungen fanden abends im Licht von Scheinwerfern statt.

Geschichtslektion» und als «historisches Repetitorium» bezeichnet; der belehrende und Stoff vermittelnde Charakter wurde auch durch die Anwesenheit eines Chronisten unterstrichen, der «einleitende und verbindende Worte» sprach. Nur didaktisch kann das Spiel aber nicht gewesen sein, denn im Schlussbild weitete sich das Historische ins Poetische und Symbolische, mit einem Reigen der sieben Jahrhunderte und einem Schlusschor, der das Lied «Zeit verliert sich grenzenlos» anstimmte.[39]

Einen ganz anderen Ansatz wählte Urs Stieger, der 1998 für Text und Inszenierung des Festspiels in Altstätten SG verantwortlich zeichnete. Sein Stück *Chûnrat, Minnesänger* stellte als Teil der Jubiläumsfeierlichkeiten «700 Jahre Stadtrecht» einen «musikalischen Bilderbogen» aus der Zeit des in der Manessischen Liederhandschrift verzeichneten Altstätter Ministerialen Konrad dar, also aus dem 13. Jahrhundert, in dem sich Altstätten zur Stadt entwickelte. Ein Gang durch die Jahrhunderte, auf dem die Geschichte des Orts in mehr oder weniger grossen Zeitsprüngen nachgezeichnet worden wäre, fand in diesem Festspiel nicht statt. Die Inszenierung auf einer riesigen Freilichtbühne bezog verschiedene Musik- und Tanzgruppen mit ein und mobilisierte Hunderte von Einheimischen. Der Festspielcharakter war also vor allem durch die starke Partizipation der Bevölkerung gegeben.

Acht Jahre später feierte die aargauische Stadt Lenzburg ebenfalls 700 Jahre Stadtrecht. Sabina Binggeli, Präsidentin des seit dem Jahr 2000 mit einigen eigenwilligen

39 o. A.: Feierndes Frauenfeld. In: «Thurgauer Zeitung» Nr. 178 vom 9. Sept. 1946.

Produktionen in Erscheinung getretenen Landschaftstheaters Lenzburg, setzte sich für ein Engagement des bekannten Theatermachers Ruedi Häusermann ein, der seine Wurzeln in Lenzburg hat.[40] Mit seiner Verpflichtung war klar, dass Lenzburg zu einem ungewöhnlichen Jubiläumstheater kommen würde. Häusermann entwickelte, in Zusammenarbeit mit drei herausragenden Vertretern der Schweizer Mundartliteratur (Guy Krneta, Beat Sterchi und Pedro Lenz), eine poetisch-skurrile Geschichte mit dem Titel *Ängelrain*. Sie dreht sich um einen etwas heruntergekommenen Chor, der eingeladen wird, sich am Stadtjubiläum zu beteiligen. Die Vorstellungen, wie der Chor dieser Herausforderung zu begegnen habe, gehen weit auseinander, und in den Auseinandersetzungen und Proben wird viel Biografisches offenbar, das sich mit Liedern, Instrumentalmusik und symbolhaften Bildern zu einer kauzig-komischen Szenenfolge verbindet. Diese transportierte eine zentrale Botschaft von Festspielen, wie ein Vorbericht erkennen lässt: «Der Chor steht dabei für eine Zweckgemeinschaft und gleichnishaft für eine Gemeinde. ‹Alle Bemühungen, die der Chor auf sich nimmt›, meint der Autor [gemeint ist Pedro Lenz], ‹laufen darauf hinaus, diese Gemeinschaft zu stärken.›»[41]

Der Titel bezog sich auf den Aufführungsort, die alte Turnhalle des Schulhauses Angelrain in Lenzburg; Häusermann spielte szenisch sowohl mit dem Anklang an «Angeln» wie auch an «Engel». Von einem Festspiel war in den Medien im Falle von *Ängelrain* nicht die Rede, und die Produktion mochte den meisten in der Tat wie ein völliges Konterkarieren gängiger Festspiele vorkommen. Da das Stück eigens für den Anlass konzipiert wurde, den Anlass thematisch einbezog und von einheimischen Laiendarstellerinnen und -darstellern interpretiert wurde, erfüllte es jedoch wesentliche Kriterien eines Festspiels.

Nur schon diese kleine Zusammenstellung ergibt ein breites Spektrum von Formen, das von der Stadtgeschichte vor dem Hintergrund eines Mysterienspiels über die klassische Geschichtschronik und ein im Mittelalter angesiedeltes Liederspiel bis zur ganz in der Gegenwart verankerten Sozialhumoreske reicht. Die verschiedenen Formen scheinen nicht zeitbedingt zu sein: Die Tabellen zeigen, dass Mysterienspiele auch noch viel später vorkommen, Chronikspiele nicht aussterben und eine bestimmte Epoche fokussierende Jubiläumsspiele gang und gäbe sind. Nur Festspiele, bei denen man ganz auf eine historische Perspektive verzichtete, scheint es vor 1986 nicht gegeben zu haben.

40 Ruedi Häusermann (* 5. 12. 1948 in Lenzburg AG) war 2006 längst ein international arrivierter Musiktheaterregisseur, der seine eigenen versponnenen Projekte an Häusern wie der Volksbühne Berlin, dem Staatstheater Hannover, dem Schauspielhaus Zürich usw. zeigte. – Renggli, Hanspeter: Häusermann, Ruedi. In: TLS, Bd. 2, S. 807 f., mit Abbildung auf S. 807.

41 Capaul, Geraldine: Juppi, Jubiläum! «Ängelrain» zur Feier «700 Jahre Stadtrecht Lenzburg». In: «Live», Veranstaltungsmagazin der «Aargauer Zeitung», 3. Aug. 2006.

Dramaturgie, Thematik und Inszenierungsformen dörflicher Festspiele

Für die viel zahlreicheren Dorffestspiele ist von einem mindestens ebenso grossen formalen Reichtum auszugehen. Er soll im Folgenden im Rahmen einer typologischen Skizze aufgegliedert werden, die vom Korpus neuerer Festspiele seit 1986 und von der Bestimmung von Grundformen ausgeht, wie sie bereits Martin Stern umrissen hatte, indem er zwischen «Bilderbogen», «Historiendramen» und «Streitgesprächen» unterschied.[42] Die Streitgespräche erweisen sich allerdings für das neuere Festspiel als vernachlässigbare Kategorie, während in jüngster Zeit der weder Eberle noch Stern bekannte Typus des Theaterspaziergangs hinzukommt.

Formales Spektrum dörflicher Festspiele nach 1985

Historische Bilderbogen

Die oft als traditionellste Erscheinungsform bezeichnete Variante des Festspiels, der historische Bilderbogen, ist auch in den Jahrzehnten nach 1985 am häufigsten vertreten. 1993 zum Beispiel wurde im aargauischen Dorf Dürrenäsch, auf einem Höhenzug zwischen Wynental und Seetal gelegen und nur gut tausend Einwohner zählend, das Festspiel *Aske inferior* aufgeführt. Anlass war das 1100-Jahr-Jubiläum der Gemeinde. Laut dem Premierenbericht des «Aargauer Tagblatts» fand das «historische Freiluft-Festspiel» auf einer «Naturbühne mitten im Dorf» statt, was wohl bedeutet, dass kein Spielpodest aufgebaut worden war, sondern die Szenen in der kaum veränderten originalen Umgebung zur Darstellung kamen. In vierzehn Bildern wurde ein Querschnitt durch die Geschichte des Dorfs gegeben, der Bericht erwähnt namentlich Gerichtsszenen aus dem 17. Jahrhundert, die Folgen der Pest, den Dorfbrand von 1782, das Hungerjahr 1816 mit der darauffolgenden Auswanderungswelle und eine offenbar sehr amüsante Schulszene von 1824.[43]

Die Bilderbogen-Festspiele bestanden wie in Dürrenäsch meistens aus rund einem Dutzend Bildern. Eher an der unteren Grenze bewegt sich das Festspiel in Affoltern am Albis 1990 aus Anlass des 800-Jahr-Jubiläums, das nur acht Szenen zählte; das hatte konzeptionelle Gründe, denn die Autoren hatten sich entschieden, jedem Jahrhundert genau eine Szene zu widmen. Am anderen Ende der Skala befindet sich das Festspiel im bernischen Kirchberg zum 1000-Jahr-Jubiläum 1994: Hans Rudolf Hubler hatte einen Text mit 22 Szenen geschrieben, der alle Phasen der geschichtlichen Entwicklung abdeckte und den Wandel vom Bauerndorf zum Industrieort gleich in mehreren Szenen abbildete. Im Falle des Festspiels in Wald AR, 1986 zum 300-Jahr-Jubiläum aufgeführt, kann man hingegen kaum noch von einem Bilderbogen sprechen. Wald hatte sich 1686 von Trogen gelöst und war eigenständig

42 Amstutz/Käser-Leisibach/Stern 2000, S. 128 f.

43 Windfelder, Günter: Ein Dorf spielt seine Geschichte. In: «Aargauer Tagblatt» vom 21. Aug. 1993.

geworden, und das Festspiel griff nicht vor diese Zeit der Unabhängigkeit zurück. So resultierten nur vier Bilder, die mit Chronikberichten verbunden wurden. Das Festspiel in Windisch 1986 (*Uf 2 × Tuusig und z'rugg. Festspiel für ein Amphitheater,* geschrieben von Peter Höner) bot zwar einen weiträumigen Querschnitt durch die Geschichte, doch überführte der Autor die Bilderbogenstruktur in ein fünfaktiges Stück, was eine starke Bündelung notwendig machte: Römerzeit, Mittelalter, Berner Herrschaft, Industrialisierung, Gegenwart.

Bei vielen Bilderbogenspielen versuchten die Autoren, die schulbuchmässige Reihung von Geschichtslektionen durch eine Rahmenhandlung aufzulockern. Im Bernecker Festspiel aus dem Jahr 1992 – es trug den Titel *Begegnungen* –, das der im Ort tätige Lehrer Rainer Sieber fast in Alleinregie schuf, entwickelte sich im Prolog («Einstimmung» genannt) ein Gespräch zwischen einem Grossvater und seiner Enkelin über die Geschichte des Dorfes. Das Frage- und Antwortspiel der beiden verband die sieben Bilder des Spiels und lieferte ergänzende Informationen zur szenischen Darstellung. Ein besonders originelles Beispiel ist das eingangs schon erwähnte Freilichtspiel *Ausblick vom Galgenhölzli – eine Vision über Nevinhova,* das im Rahmen der 1100-Jahr-Feiern 1993 in der 2000 Einwohner zählenden Luzerner Gemeinde Nebikon aufgeführt wurde. Der Autor, der Seminarlehrer Peter Huwyler, ersann die Figur eines zu Unrecht am Galgen Hingerichteten, der zum Wegbegleiter durch die sechzehn Bilder des Spiels wird. «Der Hingerichtete […] steigt vom Galgen und schaut sich in den verschiedenen Jahrhunderten um, weil er glaubt, irgendwann müsste es auf der Erde doch besser gewesen sein als zu seiner Zeit.»[44] Doch überall trifft er Ungerechtigkeit und Lasterhaftigkeit an, weshalb er desillusioniert an seinen angestammten Platz zurückkehrt. Das Geschichtsspiel wurde, in gut katholischer Tradition, zu einem Mysterienspiel mit einem apokalyptischen Touch, aber auch mit einer humoristischen Note. Huwyler, der auch sein eigener Regisseur war, muss darüber hinaus interessante Lichteffekte und Projektionen inszeniert haben.[45]

Ebenfalls den Charakter eines Mysterienspiels hatte das Festspiel *Taube über Neuenhof* aus dem gleichen Jahr 1993, das Silja Walter als Auftragswerk zur 600-Jahr-Feier der an die Stadt Baden angrenzenden aargauischen Gemeinde Neuenhof verfasste. Silja Walter, Nonne im nahen Kloster Fahr und renommierte Autorin literarischer Werke, band die historischen Episoden des Spiels in eine komplexe mehrschichtige Handlung voller religiöser Symbole ein, in der sich Gegenwart, Vergangenheit und heilsgeschichtliche Visionen durchdrangen. Die Regisseurin liess die Episoden, die die Hauptfigur des Spiels, der Klosterpförtner Sebastian, aus dem Strom der Limmat bzw. der Zeiten siebt, als Schattenspiele aufführen. Von den traditionellen Kostümparaden historischer Bilderbogen entfernte sich das Neuenhofer Jubiläumstheater damit

44 ca.: Einmaliges Teamwork von 200 Nebikerinnen und Nebikern. In: «Willisauer Bote» vom 26. Aug. 1993, S. 3.

45 Weingartner, Peter: «Doch das Volk ist gottesfüchtig, und es ist autoritätsgläubig». Grossartige Premiere des Freilichtspiels zu 1100 Jahren Nebikon. In: «Luzerner Neuste Nachrichten vom 30. Aug. 1993. – Nüssli, Esther: Unbelehrbar – seit dem Neolithikum. Nebikon schenkte sich zur 1100-Jahr-Feier ein Freilichtspiel. In: «Luzerner Zeitung» vom 30. Aug. 1993, S. 15.

weit. Silja Walter war allerdings mit der Inszenierung nicht glücklich und empfand sie als verweltlichende Verballhornung. Für ein Gemeindespiel scheint die theologische Komplexität des Textes und die inhaltliche Konzentration auf das Kloster Wettingen, das Neuenhof über Jahrhunderte beherrschte, allerdings auch nicht adäquat, weshalb die Regisseurin popularisierende Eingriffe wohl für nötig befand.[46]

Ein aussergewöhnlicher Kniff liegt dem Festspiel zugrunde, das Barbara Schlumpf 1991 zum 1250-Jahr-Jubiläum des Städtchens Uznach im Kanton St. Gallen inszenierte. Sie griff auf ein bestehendes Festspiel zurück, das Karl Blöchlinger alias Pius Rickenmann fünfzig Jahre zuvor verfasst hatte. Blöchlingers Festspiel war ein klassischer Gang durch die Geschichte des Ortes gewesen; die Handlung wurde von der allegorischen Figur der Geschichte, einer würdigen Dame, moderiert. Das Spiel mündete in einen patriotischen Schlussakt, der die Kraft der Gemeinschaft angesichts höchster Bedrohung von aussen – man schrieb das Jahr 1941 – beschwor. Barbara Schlumpf machte aus der Figur der Geschichte eine streitbare Person, die nicht immer wahrheitsgemäss zu erzählen bereit war, sich mit ihrem eigenen Gewissen herumschlug und von einem Narren herausgefordert wurde. Die geschichtlichen Episoden wurden im Rückwärtslauf präsentiert und endeten mit der Szene der Schenkung von 741, dank der Uznach in der Geschichtsschreibung Eingang fand. Das Personal der einzelnen Bilder, «Museum» genannt, spielte je nach Inhalt auch einmal widerstrebend oder war schlicht eingeschlafen. Verspieltheit, Ideenreichtum und Emotionalität gewichtete die Regisseurin stärker als die lineare Vermittlung von Geschichtswissen.

Sozusagen dramaturgisch ausgetrickst wurde die Bilderbogenstruktur in zwei weiteren Festspielen jener Jahre: Hans Peter Gansner ersann für das Festspiel zum 800-Jahr-Jubiläum von Liestal, der Hauptstadt des Kantons Basel-Landschaft, im Jahre 1989 eine zum Teil burleske Geschichte um einen vor den Sozialistengesetzen Bismarcks geflüchteten deutschen Dichter. Dieser erhält 1889 durch eine Verkettung von Umständen den Auftrag, ein Festspiel für das 700-Jahr-Jubiläum zu schreiben – und da er nicht ortskundig ist, fragt er, wo er steht und geht, nach den wichtigsten historischen Begebenheiten der Liestaler Geschichte. Geschichte wird so in Gesprächsfragmenten vermittelt, eine szenische Darstellung der einzelnen Episoden wird umgangen (genauere Ausführungen im Kapitel zu drei Festspielen im Kanton Basel-Landschaft). Einen popkulturellen Zugriff dachte man sich hingegen in der Gemeinde Kaltbrunn SG für das 1050-Jahr-Jubiläum 1990 aus. Heinz Zahner verfasste eine stark von Science-

46 Silja Walter, * 23. 4. 1919 in Rickenbach SO, † 31. 1. 2011 im Kloster Fahr, Würenlos AG. Nach einem wegen Krankheit nicht beendeten Literaturstudium an der Universität Freiburg trat Walter 1945 in die Zentrale der Schweizerischen Katholischen Jugendbewegung ein, 1948 dann ins Kloster Fahr, unter dem Namen Schwester Maria Hedwig OSB (= Ordinis Sancti Benedicti). Neben Lyrik und Erzählungen schuf sie ein reiches, mystisch geprägtes, symbolhaftes dramatisches Werk; viele ihrer Stücke verfasste sie für das Theater 58 in Zürich. Sehr zahlreich sind ihre Festspiele, die oft zu Jubiläen von religiösen oder sozialen Institutionen, aber auch von Gemeinden (Würenlos, 1970) und Kantonen (Solothurn, 1981) entstanden. – Ackermann, Esther: Walter, Silja. In: TLS, Bd. 3, S. 2048. – Meister, Franziska: Walter, Silja. In: HLS, Bd. 13, Basel 2014, S. 242. – Goldschmid, Jean-Claude: Silja Walters mystische Chronikspiele zwischen Tradition und Moderne. Freiburg (CH) 2013, S. 193–195.

Fiction- und Fantasy-Elementen geprägte Szenenfolge: Am Tag des Jubiläums, kurz vor dem Festakt, findet Max, ein Junge aus dem Dorf, die Kaltbrunner Chronik, wird aber sogleich in die Zukunft entführt, wo ein grössenwahnsinniger Herrscher die Geschichte Kaltbrunns manipulieren und die Bewohner in sein Zeitsystem zwingen will. Max gelingt in Begleitung von Xenon, dem Programmierer der Zeitmaschine, die Flucht, doch er landet in der tiefen Vergangenheit und muss sich in Etappen in die Gegenwart zurückarbeiten. Schliesslich kann er Kaltbrunn seine verloren gegangene Geschichte zurückgeben. Zwar vermittelt das Stück mit dem Titel *Max oder Die wiedergefundene Geschichte* en passant eine Menge historisches Wissen – es enthält zahlreiche historische Bilder mit vielen Figuren –, doch Max, Xenon und Anna, ein Mädchen, das die beiden zu Beginn der Reise vor einem Drachen gerettet haben, stehen im Mittelpunkt. Die Identifikation mit diesen drei Figuren und die Komik ihrer oft unfreiwilligen Eingriffe in den Gang der Geschichte sorgen für einen spielerischen Umgang mit historischen Fakten, der in Festspielen selten ist.

Zeitliche und thematische Bündelung

In einigen Fällen entschieden sich die Festspielautoren gegen die episodische Geschichtschronik, also den historischen Bilderbogen, und optierten für eine zeitliche Bündelung. Dies bot sich besonders dann an, wenn die betreffenden Gemeinden elementaren Veränderungen der Umwelt ausgesetzt waren. Ein gutes Beispiel geben die beiden Berner Seelandgemeinden Worben und Müntschemier ab, im nördlichen bzw. südwestlichen Grossen Moos gelegen. Beide machten die (erste) Juragewässerkorrektion zum inhaltlichen Mittelpunkt ihrer Festspiele. Der Bieler Lehrer Fritz Ammon schrieb 1978 für Worben (750-Jahr-Jubiläum) das Stück *Das Thunwasser.* Es handelt primär von den langwierigen politischen Prozessen, die 1867 zu jenem Bundesbeschluss führten, der das grosse Trockenlegungs- und Urbarisierungswerk auslöste. Ammon betrieb in seinem Text ein Stück Heldengeschichtsschreibung, indem er den grossen Förderer des Werks, den Berner Nationalrat Johann Rudolf Schneider, auf den Schild hob. Acht Jahre später verfasste Erwin Hofer den Text *Der Sumpf und sein Erbe* für das 800-Jahr-Jubiläum von Müntschemier; er schilderte darin die Not und die Leiden, die das versumpfte Gebiet vor der Korrektion den hier Lebenden auferlegte. Hofer, der auch als OK-Präsident der Feierlichkeiten amtete und früher Gemeindepräsident gewesen war, und der Regisseur Ulrich Kästli liessen das Spiel in die Gegenwart münden und ermahnten ihre Zeitgenossen, den gegenwärtigen Wohlstand nicht als Selbstverständlichkeit aufzufassen und sich des langen Kampfs um bessere Lebensgrundlagen früherer Generationen bewusst zu sein.[47]

Die zürcherische Gemeinde Feuerthalen, direkt gegenüber Schaffhausen am Rhein gelegen, feierte 1976 das 1100-Jahr-Jubiläum (erste urkundliche Erwähnung des Ortsteils Langwiesen 876). Harry Greis (Musik) und Heidi Cotti (Text und Regie) schufen ein Musical-Festspiel, dessen Handlung sich auf die Vorgänge aus der Zeit

47 ewz.: Ein grosses Fest mit ernstem Hintergrund. Die Gemeinde Müntschemier erinnert sich an ihre Vergangenheit: Der Sumpf und sein Erbe. In: «Der Bund» vom 25. Aug. 1986.

der Urkunde beschränkt. Es geht um einen bösen und einen guten Grafen, die sich ins Gehege kommen. Nachdem der gute Graf gesiegt hat, wird er Abt im nahen Kloster Rheinau und verspricht der Bevölkerung Langwiesens Schutz. Ein paar Jahre später will der leutselige Sohn des bösen Grafen mit dem Abt ein paar Güter tauschen, was die Zusage des Königs erfordert. Dieser macht dem Dorf seine Aufwartung, und nach vollzogenem Gütertausch feiern alle zusammen ein Fest. Das Musical, das in einem Festzelt vor dem Hintergrund eines gemalten Prospekts mit Dorfansicht aufgeführt wurde, ist offensichtlich als mittelalterliches Schaustück mit farbenfrohen Kostümen und Ritterromantik angelegt und war wohl primär als «Showteil» einer langen Festnacht gedacht. Die Reflexion über die Besonderheiten der eigenen Dorfgeschichte – die ja vor allem auch Feuerthalen hätte betreffen müssen – spielte keine Rolle. Gleiches lässt sich im Fall der bernischen Gemeinde Wileroltigen sagen, die 2006 zum 1000-Jahr-Jubiläum ein Freilichttheater veranstaltete. Beat Ramseyers Stück war eine wilde Rittergeschichte aus der lokalen Historie, in der die Manipulierbarkeit des Volkes gezeigt wurde. Nicht sehr festlich wirkt das negative Licht, in dem die Dorfgemeinschaft hier erschien; angesichts dessen mag man den Festspielcharakter der Produktion ein wenig in Zweifel ziehen (vgl. dazu ausführlicher das Kapitel über Jubiläumstheater in zwei Berner Dörfern).

Wieder einen anderen Ansatz verfolgten die Macherinnen und Macher des Festspiels in der solothurnischen Gemeinde Kestenholz im Jahre 2012: Christoph Schwager verfasste ein Stück mit dem Titel *Denk-mal* über den aus Kestenholz stammenden Volksschriftsteller Josef Joachim. Die Handlung drehte sich um dessen bewegtes und von Schicksalsschlägen geprägtes Leben und deckte den Zeitraum zwischen 1851 und 1904 ab. Als Erzähler führte der Bildhauer Cäsar Spiegel, der Schöpfer des Joachim-Denkmals, durch das Stück. Geschichtliche Erinnerungskultur ist hier auf ein halbes Jahrhundert beschränkt und fokussiert die wohl spannendste Persönlichkeit, die das Dorf hervorgebracht hat. Schwager begründete dieses Vorgehen im Festspiel-Heft:

> «700 Jahre kann man nicht zusammenfassen und schon gar nicht als Schauspiel auf die Bühne bringen, ohne dabei oberflächlich zu werden und Wichtiges wegzulassen. Als ich mir vor Augen führte, wie sich unsere Region in den letzten 700 Jahren entwickelt hat und mir bewusst machte, wie viele Menschen in dieser Zeit das Gäu geprägt haben, wurde mir klar: Das Kestenholzer Festspiel muss ein Blick durch ein konkretes Zeitfenster sein.»[48]

Diese Absage an den historischen Bilderbogen muss nicht unbedingt der Ausdruck eines modernen Theaterverständnisses sein. Die Kontroverse um die Mängel der additiven und undramatischen Bilderbogendramaturgie ist fast so alt wie das Festspiel selbst, weshalb schon früher manche Autoren – wie Schwager – auf ein Zeitfenster und eine verdichtete Handlung setzten.

48 Schwager, Christoph: Der Blick durch ein Zeitfenster. In: Denk-mal, 25. Mai–15. Juni 2012, Festspiel-Heft zum Schauspiel von Christoph Schwager, S. 12. Online abrufbar unter www.kestenholz.ch/userfiles/data/05_kultur_freizeit/08_700_jahre_kestenholz/Festspiel_Heft.pdf (Zugriff am 15. Okt. 2015).

Historisches Drama als Festspiel

Schon um 1900 kritisierten Literaturwächter den Gebrauchscharakter von Festspieltexten, ihre mangelnde dichterische Qualität und den epischen Grundcharakter der Bilderbogenchroniken; so forderten sie die Annäherung des Festspiels ans reguläre Drama. Martin Stern sah in den auf diese Kritik folgenden dichterischen Anstrengungen einen der Faktoren für den Niedergang des Festspiels nach 1905, weil anspruchsvolle Texte zu hohe Anforderungen an Regie und Spielvolk stellten.[49] Autoren wie Cäsar von Arx entwickelten später jedoch Festspiele ausserhalb des Dramenkanons mit sprachlichen Ausdrucksformen, die durch Prägnanz und Wucht geprägt und auch für Laien gut spielbar waren. Rückbesinnungen auf die Dramenform gab es dennoch weiterhin. Eine pikante Argumentation zugunsten des Dramas findet man 1952 beim Schauspiel *De Fridemacher,* das Heinrich Grob zum 1000-Jahr-Jubiläum der Zürcher Seegemeinde Horgen verfasste. Der in jener Zeit gefragte Regisseur Rudolf Joho, der mit der Inszenierung des Jubiläumstheaters betraut worden war, erörterte in einer Art Vorwort zu Grobs Text die Überlegenheit des Dramas und pries *De Fridemacher* als ein Modell für eine kraftvoll zugespitzte Handlung. Joho, der in den Kriegsjahren bis zur Schliessung aller Theater im September 1944 als Schauspieler und «Spielleiter» in Deutschland geblieben war, behauptete: «Er [Grob] suchte dagegen das innerste Wesen der Leute um den See an einem konkreten Beispiel aus der Geschichte dramatisch zu enthüllen und zu klären.» Man kann in dieser Aussage durchaus einen Nachhall der völkischen Blut-und-Boden-Ideologie erkennen, die mit dem Territorium, der Landschaft einen darin verwurzelten Menschenschlag verbunden sah, der sich eine Verwässerung seines Wesens durch fremde Einflüsse nicht erlaubte. Dieser Aspekt soll hier aber nicht weiter erörtert werden, es geht nur um die Wahl eines Dramas im Kontext eines Jubiläumstheaters, eine eher selten gewählte Option.[50]

Ein Einzelfall war das Horgener Jubiläumsspiel in den Jahren nach dem Zweiten Weltkrieg aber nicht. Ein paar Jahre vorher feierte die Zürcher Oberländer Gemeinde Hinwil ihr 1200-Jahr-Jubiläum, in dessen Rahmen das dreiaktige Drama *Volk der Freiheit* aus der Feder von Jakob Hauser zur Aufführung gelangte. Es fanden ein halbes Dutzend Aufführungen statt, im Juli/August 1946, nachmittags, unter freiem Himmel, auf dem historischen Kirchplatz. Sie waren wohl für einen grösseren Einzugsbereich gedacht: Man hatte eine Tribüne für 1200 Besucher gebaut und stellte die Produktion unter das Label «Freilichtspiele Hinwil». Wieso die Gemeinde Hinwil – wie Horgen – vom üblichen Festspielschema abwich, dürfte nur noch sehr schwierig herauszufinden sein. Interessant ist, dass hier wie dort der Widerstand gegen obrigkeitliche Gesetze bzw. Massnahmen zum Thema wird. In Hinwil ging es um «Oberländer Episoden des Bockenkrieges», einen Aufstand der Landbevölkerung gegen neue Gesetze im

49 Stern 1987, S. 321. – Beetschen, Alfred: Das Theaterwesen in der Schweiz. Berlin 1897. – Zollinger, Max: Eine schweizerische Nationalbühne? Studie zur schweizerischen Theatergeschichte. Aarau 1909.

50 Caluori, Reto: Joho, Rudolf. In: TLS, Bd. 2, S. 934–935. – Joho, Rudolf: Das Festspiel. In: Grob, Heinrich Rudolf: De Fridemacher. Horgen 1952, S. 60.

Zuge der Mediation, welche die ihr 1798 eingeräumten Freiheiten wieder rückgängig machten. Im Horgener Drama, das in den Reformationswirren 1531 spielt, wurden die materiellen Probleme der Horgener Bevölkerung gezeigt, die durch eine Handelsblockade Zürichs gegenüber den Innerschweizer Kantonen verursacht wurden. In beiden Fällen erscheinen die Leute vom Land als Leidtragende städtischer Machtpolitik. Dass diese Hinwendung zum Drama jedoch keinen allgemeinen Trend darstellte, belegen die Jubiläumsfestspiele in Frauenfeld TG 1946, in Rorschach SG 1947 und in Zofingen AG 1951, die allesamt als historische Bilderfolgen konzipiert waren. Um die beiden Zürcher Dramen als Symptome für eine Krise des Festspiels zu deuten, wie das wahrscheinlich Martin Stern getan hätte, fehlt ein gesicherter Überblick über die damalige Festspielszene.[51]

Auf einem ganz anderen Weg kam im Jahre 2005 Christian Kammacher, die treibende Kraft hinter dem Freilichttheater zum 500-Jahr-Jubiläum der Obersimmentaler Gemeinde Lenk, zu einem Festspiel in Dramengestalt. Er hatte unabhängig vom Jubiläum den Wunsch gehegt, einmal ein grosses Freilichttheater mit starkem lokalem Bezug zu inszenieren, doch die lokale Geschichte hielt seiner Ansicht nach keinen passenden bzw. spannenden Stoff bereit. Auf das Jubiläum hin führte er den Stoff eines Simmentaler Hörspiels und eines Filmdrehbuchs von Marcel Pagnol zu einem einzigen Stück zusammen und schuf so eine Mischung aus Melodram und Dorfschwank. Die Geschichte spielt in den Jahren 1913/14, die Inszenierung ist gekennzeichnet durch eine minutiöse Darstellung dörflichen Lebens, unter Einbezug sehr vieler Komparsen. Bei diesem Beispiel wirft die weniger historisch als folkloristisch gedachte Handlung die Frage auf, ob es sich überhaupt um ein Festspiel handelt (siehe die ausführlichere Darstellung im Kapitel über Jubiläumstheater in zwei Berner Dörfern).

Ahistorische Spiele

Neben dem dominanten historischen Festspiel gibt es eine reiche, aber in ihrer ganzen Breite und Vielfalt noch nie erforschte Tradition von folkloristischen Festspielen, in denen das lokale, regionale oder nationale Brauchtum zelebriert wurde, vor allem im Rahmen von Verbandsfestspielen, also regionalen, kantonalen oder nationalen Zusammenkünften der Schützen, Turner, Sänger usw. Ausserdem gibt es einen verwandten Typus, der am besten an der berühmten *Fête des Vignerons,* dem Winzerfest in Vevey, zu fassen ist. Die folkloristischen Elemente beziehen sich hier nicht nur auf die Arbeiten und Festgebräuche im Weinberg und beim Weinbau, sondern auf den Vegetationszyklus und auf uralte, teils heidnische, teils christliche Fruchtbarkeitssymbole, die in grossen Aufzügen und Choreografien farbenprächtig und namentlich in Vevey mit riesigem Aufwand zur Darstellung gebracht werden. Oskar Eberle hat diesen Typus in der Kategorie «Spiele des Jahresfestkreises» unter

51 Hauser, Jakob: Volk der Freiheit. Freilichtspiel. Drei Akte aus den Oberländer Episoden des Bockenkrieges 1804. Aufgeführt auf dem historischen Kirchplatz in Hinwil zur Feier des 1200jährigen Bestehens der Gemeinde Hinwil. Wetzikon u. Rüti 1946.

der Rubrik «Das Sonnenjahr» versammelt, aber nur sehr summarische Informationen dazu gegeben.[52]

Für die Jubiläumsfestspiele war kein Beispiel dieses Typus zu erwarten, doch überraschenderweise taucht ein Festspiel auf, das sich sehr explizit auf den Jahresfestkreis bezieht: das Festspiel *Ein Schinznacher Lebenstraum* von 1989. Zur 800-Jahr-Feier der Aargauer Weinbaugemeinde Schinznach-Dorf schrieb der mit dem Stücktext beauftragte ortsansässige Bezirkslehrer Hans Burger ein Festspiel, das den Vegetationszyklus des Weins mit dem Lebenszyklus des Menschen verschränkte, Werden, Wachsen und Vergehen im Weinberg also mit einem gesamten Durchlauf eines Menschenlebens, von der Geburt bis zum Tod, verband. Burger nahm explizit von einem historischen Festspiel Abstand, da er die Darstellung der Dorfgeschichte nach der Publikation einer Chronik nicht mehr für nötig und sinnvoll hielt. Die thematische Verbindung zum Genius Loci war also über das Weinbauthema gegeben, ausserdem empfand Burger das Spiel als eine persönliche Hommage an den Ort, in dem er heimisch geworden war.

Ganz festspielkonform war die starke Partizipation der lokalen Bevölkerung: «Das Festspiel sollte möglichst viele Personen aktiv mit einbeziehen, alle Altersgruppen ansprechen und im heutigen Schinznach gemeinschaftsbildend wirken. Dieses Ziel wurde sicher erreicht, wenn man bedenkt, dass gut ein Viertel der erwachsenen Bevölkerung in irgendeiner Form beteiligt war», notierte Burger im Nachgang der Aufführungen, die Anfang September 1989 als Teil des offiziellen Festprogramms stattfanden. Die starke allgemeinmenschliche Orientierung des Festspiels darf nicht vergessen machen, dass die Zuschauerinnen und Zuschauer ihren auf der Bühne agierenden Verwandten und Bekannten gegenübersassen, dass also das Überzeitliche des Festspiels das Antlitz der Nähe und des Vertrauten annahm. Dieser spezielle Effekt des *Schinznacher Lebenstraums* deutet sich in einer Premierenkritik an: «Es ist wirklich in vieler Beziehung *aussergewöhnlich,* dieses Festspiel. Und es ist auch in seinem Gehalt anders als andere. Es lässt keinen, der es sich zu Gemüte führt, unberührt. Es duldet keine Distanzierung, wie man sie sich zur Geschichte eines Dorfes aufbauen könnte.»[53]

Stationentheater / Theaterspazier- bzw. -rundgänge

Wie Edmund Stadler aufgezeigt hat, gibt es frühe Beispiele für Theateranlässe, die als Szenenfolge mit verschiedenen Schauplätzen und einem mitwandernden oder -fahrenden Publikum konzipiert waren.[54] Berühmt ist auch die Beschreibung einer

52 Vgl. dazu Carruzzo-Frey, Sabine u. Ferrari-Dupont, Patricia: Fête des Vignerons. In: HLS, Bd. 4, Basel 2005, S. 486 f. – Aguet, Joël: Fête des Vignerons. In: TLS, Bd. 1, S. 583 f. – Eberle 1943, S. 149–152.

53 Burger, Hans: «Ein Schinznacher Lebenstraum». Festspiel aus Anlass der 800-Jahr-Feier der Gemeinde Schinznach-Dorf, 1189–1989. Schinznach Dorf 1989. – Gerber, Eduard: Chronik von Schinznach-Dorf. Die Entwicklung einer ländlichen Gemeinde. Schinznach-Dorf 1975, 2. Aufl. 1976. – Burger, Hans: In Schinznach ist gut sein. In: Brugger Neujahrsblätter 1990, 100. Jg., S. 123. – Frey, Lis: Wer nichts erlebt hat, kann so nicht träumen. Impressionen vom Festspiel in Schinznach-Dorf. In: «Badener Tagblatt» vom 4. Sept. 1989 [Hervorhebung im «Badener Tagblatt»].

54 Stadler 1988, S. 87–90.

ländlichen *Wilhelm Tell*-Aufführung in Gottfried Kellers Roman *Der Grüne Heinrich,* bei der die Schauplätze in der Landschaft verteilt sind und das Publikum sich nach Lust und Laune mitbewegt oder einzelne Höhepunkte wie die Apfelschuss-Szene ansteuert. Sie beruht offenbar auf Erinnerungen Kellers an seine Jugendzeit.[55] In neuerer Zeit hat Louis Naef diese Theaterform wiederaufgenommen, zum Beispiel 1998 im Gedenkspiel *Tag des Jammers. Helvetische Szenen aus Nidwalden 1798*, wo sich die Handlung nach Vorspielen an sechs verschiedenen Schauplätzen in Stans vom Dorfplatz über die Umfriedungsmauer des Klosters St. Klara in ein Theaterzelt verlagerte. Ähnlich verfuhr er zwei Jahre später bei einer Inszenierung für das Landschaftstheater Lenzburg und liess Frank Wedekinds Tragödie *Frühlings Erwachen* nach Vorspielen mit Texten Wedekinds aus seiner Lenzburger Zeit zuerst in der Altstadt, dann im Burghaldenhaus, am Hügel um das Himmelsleiterli und schliesslich im Rittersaal und im Hof des Schlosses spielen.

Im Jahre 2003 taucht zum ersten Mal ein solcher Theaterrundgang auch bei einer Theaterproduktion für ein Gemeindejubiläum auf. Walter Küng verfasste zum 850-Jahr-Jubiläum der aargauischen Gemeinde Berikon am Mutschellen 2003 das Stück *Säg, hesch mi gern?*. Die Zuschauerinnen und Zuschauer begleiteten die Figuren des aus Berikon stammenden, aber schon lange in die Stadt geflohenen Toni Hagenbuch und seiner Nichte Barbara auf einem Rundgang durchs Dorf. Toni führte Barbara an drei Schauplätze, die er als für seine Familiengeschichte wichtig empfand und anhand deren er erklärte, warum er eine getrübte Beziehung zur Heimat habe. Barbara sah in diesen Geschichten hingegen eine Bereicherung. Zum Schluss führte Barbara ihn an ihren Lieblingsplatz in Berikon hoch über dem Dorf und machte klar, dass Heimat für sie nichts Einengendes bedeutet. Das Publikum lief die Schauplätze in drei Gruppen aufgeteilt in verschiedener Reihenfolge an und vereinigte sich zur Schlussszene. Küng nützte das Festspiel für eine differenzierte, dialektische Darstellung örtlicher Geschichte und für eine Reflexion über Segen und Fluch der Herkunft.

Die späteren Stationentheater und Theaterrundgänge scheinen in ihrer Dramaturgie weniger dem Modell Louis Naefs oder der Pionierarbeit Walter Küngs, sondern eher einem in der freien Szene entwickelten und weit verbreiteten installativen Prinzip mit für verschiedene Zuschauergruppen wiederholten Interventionen verpflichtet. 2010 begingen gleich zwei Gemeinden ihre Jubiläen mit – ganz unterschiedlich konzipierten – Stationentheater-Aufführungen: die Gemeinde Rüschegg BE im Voralpenland westlich von Thun und das Walliser Dorf Turtmann an der Südflanke des Rhonetals. Rüschegg existiert erst seit 1860 als eigenständige Gemeinde; die damalige Abspaltung von Guggisberg gehörte zu den Massnahmen der bernischen Obrigkeit, um die grassierende Armut der Bevölkerung in den Griff zu bekommen. Das von Theo Schmid, einem in Rüschegg wohnenden Oberstufenlehrer, der sich auch intensiv im Schul- und Laientheater engagierte, und von Laurenz Suter,

55 Keller, Gottfried: Der grüne Heinrich, zweite Fassung, Kapitel 2.13 bis 2.17. – Vgl. auch Stadler 1988, S. 89.

Mitglied der Freilichtbühne Schwarzenburg, geschaffene Theater war in mehrerlei Hinsicht aussergewöhnlich: Es wurde von Mitte Februar bis Mitte März aufgeführt und thematisierte – das wird schon im Titel *Strubi Zyte* deutlich – die harten Lebensbedingungen um 1860. Das Publikum bewegte sich um den Rüschegger Hügel herum, begegnete den einfachen Leuten jener Zeit, die sich als Korbflechter oder Hausierer über Wasser zu halten versuchten, lernte einige Sagen der Region kennen und kostete von der damals ausgegebenen Armensuppe. Der Parcours endete in der Kirche, wo als Schlussszene ein Reenactment jener Gemeindeversammlung gezeigt wurde, bei der die Abspaltung Rüscheggs beschlossen wurde. Auch hier haben wir es mit einem ganz und gar unfestlichen Jubiläumstheater zu tun, das man auch am ehesten als eine Mahnung zu verstehen hat, den heutigen Wohlstand nicht gedankenlos als gegeben hinzunehmen.[56]

Auch ganz stark mit dem Ort als Schauplatz verbunden, ja sogar aus einzelnen Schauplätzen des Ortes heraus entwickelt war das Stationentheater zum 800-Jahr-Jubiläum von Turtmann. Die Gemeinde hatte der professionellen Produktionsgemeinschaft «T_RAUMFAHRT» den Auftrag für eine Installation und ein Stationentheater gegeben. Elisabeth Wegmanns Konzept war stark szenografisch geprägt, sie schuf eine «Montage von kurzen choreografischen und installativen Ereignissen, in denen unterschiedliche, oft widersprüchliche biografische Zugänge zum Ort aufeinandertreffen, und unterschiedliche Zeitebenen – quer durch 800 Jahre Dorfleben, Zeit der Spieler, des Publikums und der Aufführung – und mehrere Medien miteinander interagieren». Der «inszenierte Rundgang» mit dem Titel *Das Orakel von Turtmann* ermöglichte auch den Einheimischen neue räumliche Erfahrungen und Begegnungen, indem zum Beispiel das sonst der Öffentlichkeit nicht zugängliche Haus der Schützenbruderschaft bespielt wurde.[57] Ein Jahr später war der Mittelteil des Jubiläumstheaters in Bülach (1200 Jahre) ebenfalls darauf angelegt, das Publikum von Alteingesessenen und Neuzugezogenen zu überraschen und an unbekannte Aspekte der (Alt-)Stadt heranzuführen. Der Theaterparcours hielt mit Absicht ein Szenenangebot bereit, das in der zur Verfügung stehenden Zeit nicht vollständig zu erkunden war, was den nachfolgenden Austausch über Verpasstes und bei einem allfälligen weiteren Besuch Nachzuholendes fördern mochte. Dramaturgisch war er jedoch nicht sehr glücklich in die satirische Haupthandlung eingebunden (ausführlichere Informationen dazu im Kapitel über zwei Festspiele in Bülach).

Festspiele mehrerer Gemeinden – regionale Festspiele

Gemeindeübergreifende Kooperationen bei der Bewältigung kommunaler Aufgaben hat es mit Sicherheit schon immer gegeben, doch in jüngster Zeit sind sie stärker in den Fokus gerückt, da die gestiegenen Ansprüche an die Professionalität der Dienst-

56 Vgl. dazu Andris, Silke u. a.: Freilichttheater 2009/10. Untersuchungen zur Ästhetik des Freilichttheaters mit nicht professionellen Darstellenden in der deutschsprachigen Schweiz. Zürich 2011, S. 212.

57 Andris 2011, S. 65 f., 177.

leistungen viele Gemeinden zu solchen Kooperationen veranlassen, zumal dort, wo Fusionsverhandlungen gescheitert sind oder nicht opportun erscheinen. Die Kooperation dreier Gemeinden bei einem Festspiel, wie sie 2015 im Sarganserland im Kanton St. Gallen zustande kam, ist meines Wissens jedoch ein Einzelfall. Flums, Mels und Sargans begingen zusammen das 1250-Jahr-Jubiläum ihrer ersten urkundlichen Erwähnung und veranstalteten im Sommer 2015 im Versuchsstollen Hagerbach auf Flumser Boden das Festspiel *Füür & Flammä*. Romy Forlin, Autorin und Regisseurin des Festspiels, brachte darin abwechselnd «wichtige geschichtliche Ereignisse der drei Gemeinden» auf die Bühne, und zwar in szenischer Darstellung wie auch durch von einem professionellen Sprecher vorgetragene Erzählpassagen. Neben einem grossen Laienensemble beteiligten sich auch vier Blasmusiken aus den beteiligten Gemeinden an der Aufführung; sie unterlegten mit einer von Werner Horber eigens komponierten Musik die Szenen, «ähnlich einer Live-Filmmusik».[58]
Aber nicht nur neue Wege bei der interkommunalen Kooperation waren für dieses ungewöhnliche Festspiel massgebend, sondern auch eine alte regionale Identität, die weit in der Geschichte zurückreicht: Die Region, zu der die drei Gemeinden gehören, deckt sich mit der mittelalterlichen Grafschaft Sargans, die ab 1483 gut drei Jahrhunderte lang eine gemeine Herrschaft der Eidgenossen war und am Anfang der Helvetik 1798 ganz kurzzeitig einen eigenen Kanton bildete. Einer der Initianten des Festspiels, der Melser Gemeinderat Pius Good, fasste die Programmatik der Veranstaltung zusammen:

> «Zwar fehlen in unseren Schulstuben die Geschichtslektionen nicht, aber die Geschichte des Sarganserlandes ist nun nicht jene, auf die die offizielle Schweiz stolz sein kann. […] Weil es die offizielle Schweiz und unser heterogener Kanton aus oben genannten Gründen, aber auch wegen des zentralistisch gestalteten Schulstoffes nicht zulässt, auf das Geschehene in den Kleinregionen einzugehen, ist es unsere Aufgabe, dies zu tun. Unter Einbezug von Kunst, Kultur und Brauchtum lässt sich dieses Ansinnen spannend und nachhaltig realisieren.»[59]

Das Beispiel zeigt, dass das Festspiel auch für Regionen, die sich durch die wirtschaftlichen und politischen Zentren vernachlässigt fühlen, als Mittel der Identitätsstiftung und der historischen Selbstvergewisserung eine Rolle spielen kann. Um ein Festspiel explizit für die ganze Region handelte es sich bei *Füür & Flammä* allerdings nicht, da die weiteren politischen Gemeinden Vilters-Wangs, Bad Ragaz, Pfäfers, Walenstadt und Quarten nicht einbezogen wurden. Ein solches Festspiel der Gesamtregion – zumindest was das Thema betrifft – hatte es allerdings ein paar Jahre zuvor gegeben: Romy Forlin hatte 2011 das Stück *Dr steinig Wäg* geschrieben und inszeniert, das an das 150-Jahr-Jubiläum der letzten Landsgemeinde im Sarganserland erinnerte.
Ein vergleichbares Jubiläumsspiel aus früherer Zeit ist das Festspiel *Isen im Fiir,* mit dem 1934 die 600 Jahre währende – nicht immer krisenfreie – Verbundenheit der

58 Programmheft zum Festspiel 1250-Jahrfeier im Hagerbach, S. 27, 29.
59 Vorwort des Initianten. In: Programmheft zum Festspiel 1250-Jahrfeier im Hagerbach, S. 5.

Region Oberhasli zu Bern gefeiert wurde. Oberhasli, im Mittelalter Haslital genannt, ist die Gegend am Oberlauf der Aare. Dort bildeten sich erst im 19. Jahrhundert Gemeinden im modernen Sinn heraus; zuvor hatte sich die Talschaft aus bäuerlichen Nutzungsgemeinschaften zusammengesetzt. Das Festspiel von Fritz Ringgenberg, das im Innenhof der Burgruine Resti in Meiringen aufgeführt wurde, behandelte in einem Vorspiel den Aufstand der Haslitaler gegen den Burgherrn 1334 und im Hauptspiel die Beteiligung der Haslitaler an der Schlacht von Laupen 1339 an der Seite Berns. Die Solidarität im gemeinsamen Kampf gegen den Adel wurde somit als zentraler Moment der Bindung an Bern dargestellt. Beide Festspiele – das im Berner Oberland und das im Sarganserland – verweisen auf die Möglichkeit, sich bei historischen Jubiläen auf frühere gemeinschaftliche Strukturen zurückzubesinnen. Aufseiten der politischen Behörden dürfte dabei die Überwindung der Kirchturmpolitik im Vordergrund gestanden haben, damals wie heute angesichts von Aufgaben, die von der Gemeinde allein nicht gelöst werden können, für die vom Kanton aber auch kaum Hilfe zu erwarten ist.[60]

Ebenfalls direkten Bezug auf eine mittelalterliche Herrschaftsstruktur nahm das Festspiel *Üse Wäg* im solothurnischen Bezirk Bucheggberg. Die sich mit dem Bezirk ziemlich genau deckende Herrschaft Bucheggberg wurde 1391 an die Stadt Solothurn verkauft. Das Festspiel zum 600-Jahr-Jubiläum dieses historischen Ereignisses wurde von Vertretern mehrerer Gemeinden des Bezirks gemeinsam geplant und sinnigerweise vor dem Schloss Buchegg aufgeführt. Gezeigt wurde ein klassischer Streifzug durch die Jahrhunderte mit den dramatischsten Episoden der regionalen Geschichte. Im vierten von zwölf Bildern wurde auch der Verkauf von 1391 dargestellt. Die Szenen wurden durch die Figur des «Bott» zusammengehalten, einer Mischung aus Herold und Erzähler.[61]

Thematisches Spektrum / Inszenierungsformen

Im vorliegenden Überblick ist weder eine systematische Prüfung der in den rund 70 Festspielen auftauchenden Inhalte und Themen noch der zur Anwendung gelangten szenischen Mittel möglich. Mit den detaillierten Darstellungen («Tiefenbohrungen») in den folgenden Kapiteln werden jedoch zum ersten Mal viele organisatorische, inhaltliche und künstlerische Aspekte der jüngeren Festspielkultur auf Gemeindeebene fassbar. Ein paar Hinweise zu den Besonderheiten der Gemeindefestspiele sind dennoch angebracht. So tauchen bei dörflichen Festspielen die Ungerechtigkeiten der Herrschaftsverhältnisse immer wieder auf, so in Szenen, in denen die Zehntenabgabe dargestellt wird, also die Naturaliensteuer, die die Bauern ihren

60 Ringgenberg, Fritz: Isen im Fiir. Festspiel zur 600-Jahrfeier Bern-Oberhasli. Meiringen 1934. – Brülisauer, Josef: Oberhasli (BE). In: HLS, Bd. 9, Basel 2010, S. 324.

61 Detaillierte Informationen zur Entstehungsgeschichte, zum Inhalt und zur Quellenlage finden sich bei Cárpino, Tatjana: Festspiel «Üse Wäg». Theaterwissenschaftliche Auswertung einer Materialsammlung. Lizentiatsarbeit in Theaterwissenschaft, Universität Bern, 1997.

Herren (Klöstern, Adeligen, Städten) schuldig waren. Auch handfeste politische Konflikte und Rebellionen gegen die (meist städtische) Obrigkeit kommen vor: Neben der in mehreren Festspielen im Kanton Basel-Landschaft zur Sprache gebrachten Spaltung des Kantons Basel in einen ländlichen und einen städtischen Teil – eines der markantesten Ereignisse in der neueren Schweizer Geschichte, das den Stadt-Land-Konflikt betrifft – gibt es etliche Gemeindefestspiele, die sich der Thematik annehmen, darunter das bereits genannte Horgener Festspiel *De Fridemacher.* Interessant ist die Frage, inwieweit die Bevölkerung ländlicher Gemeinden angesichts eines sich gerade auch in jüngster Zeit im Abstimmungsverhalten und in den politischen Präferenzen verstärkt manifestierenden Stadt-Land-Gegensatzes historische Begebenheiten in die Gegenwart zu übersetzen geneigt ist.
Überhaupt darf man auch Festspiele, die in der Vergangenheit stehen bleiben, nicht einfach als nostalgische oder folkloristische Veranstaltungen abtun, denn jede historische Begebenheit kann von einem grundsätzlich sensibilisierten oder durch Anspielungen und szenische Elemente dazu stimulierten Publikum auf gegenwärtige Vorgänge bezogen werden. Die verborgene Intention einer solchen impliziten Abgrenzung von der städtischen Lebens- und Denkweise könnte die Herstellung eines komplizenhaften Gemeinschaftsgefühls sein. Es fällt im Übrigen auf, dass Gemeindefestspiele kaum je die Verbundenheit zum Kanton und zur Eidgenossenschaft zum Ausdruck bringen. Selbst dort, wo die Verbundenheit mit der Armee inszeniert wird wie beim Bülacher Festspiel 1984, wird mehr der Stolz auf die lokale Kaserne zum Ausdruck gebracht als Patriotismus. Rückwärtsgewandte Nostalgie, reine Kostümfeste und Brauchtumsfolklore sind somit eher die Ausnahme.
Und es gibt sie durchaus, die Festspiele, die nicht nur in der Gegenwart ausklingen, sondern auch akute gesellschaftspolitische Themen aufgreifen: Beim 1963 anlässlich des 700-Jahr-Jubiläums aufgeführten Festspiel in Seuzach, einem Dorf an der Winterthurer Stadtgrenze, machte der Autor, Hans Kägi, im vierten und letzten Bild die gesellschaftlichen Auswirkungen der zunehmenden Mobilität und der Hochkonjunktur zum Thema. An einem modellhaften Beispiel wird der Wertekonflikt bei der Integration von Zuziehenden dargestellt: Der wirtschaftlich erfolgreiche, selbstsichere Unternehmer blitzt beim Kauf einer Bauparzelle gegenüber dem Zuzieher ab, der Bereitschaft zeigt, sich an die Eigenart der Einheimischen und das bäuerliche Lebensgefühl anzupassen. Umweltprobleme und Immigrationsskepsis sind Themen des dritten Bildes im ungewöhnlichen Strassentheater *Trilogie der Landnahme,* das Guido Holstein – auch er wie so viele Festspielautoren von Haus aus Lehrer, genauer: Bezirkslehrer – eigens für das 800-Jahr-Jubiläum der Aargauer Gemeinde Fislisbach geschrieben hatte. Ein einheimischer Junge und die Tochter einer aus Italien eingewanderten Familie verlieben sich ineinander, sehr zum Missfallen der Schweizer Eltern – doch die scheinbaren Italiener erweisen sich als ehemals nach Italien ausgewanderte Schweizer.[62] Damit war in den Augen nationa-

62 Vgl. he.: Wie Alemannen, Zinsherren und Peterhanse an Fislis Bach kamen. In: «Aargauer Volkszeitung» vom 4. Sept. 1984.

listisch gesinnter Zuschauerinnen und Zuschauer wohl alles wieder im Lot, für die Hellhörigen im Publikum öffnete sich jedoch das weite Feld der an Widersprüchen reichen schweizerischen Emigrations- bzw. Immigrationspolitik.

Welche szenischen Mittel kamen zum Einsatz? – Dokumentationsfragen

Eine genaue Analyse der szenischen Darstellungsformen ist von der Quellenlage her besonders schwierig. Die Qualität und Detailgenauigkeit der Premierenberichte ist in aller Regel bescheiden; mehr als die Nennung einiger inhaltlicher und szenischer Höhepunkte leisten die wenigsten. Ein riesiges Feld unerschlossener Informationen stellen jedoch die vermutlich zahlreichen Berichte im Vorfeld der Aufführungen dar, die mit dem Ausbau der lokalen und regionalen Zeitungen seit dem Boom der 1950er- und 1960er-Jahre stark zugenommen haben dürften. Ausserdem gibt es ab den 1990er-Jahren etliche Videodokumentationen von Festspielaufführungen; dazu kommen ab 1980 Sendungen von lokalen Fernsehsendern – eine wichtige potenzielle, aber schwer zugängliche Quelle. Manche der VHS-Kassetten und DVDs finden sich in Bibliotheken oder Archiven; die meisten dürften aber in Gemeindearchiven schlummern oder nur noch von Privatpersonen zu beziehen sein. Namentlich im Falle der VHS-Kassetten wäre eine umfassende Sicherung der Quellen dringend, da ihr Zerfall droht.[63] Das Digitalisieren der Kassetten ist allerdings so aufwendig, dass ein schleichender Verlust dieser Quellen zu befürchten ist. Die Bedeutung der audiovisuellen Medien unterstreicht die Tatsache, dass bei der Mehrzahl der folgenden Detailanalysen erst Videoaufzeichnungen eine gründliche Aufführungsanalyse ermöglichen, die Aufschluss darüber gibt, wo die eingesetzten szenischen Mittel den Text verstärken, konterkarieren oder ihm zusätzliche Informationen hinzufügen.

These: Das Innovationspotenzial ist beim Gemeindefestspiel am grössten

Der Mangel an anschaulichen Quellen ist der primäre Grund dafür, dass angefangen bei Oskar Eberle, der die Gemeindefestspiele als austauschbare Massenware betrachtete, in allen seither publizierten Studien die Festspiele der untersten Ebene nie auf ihre das Genre befruchtenden Qualitäten geprüft wurden. Zwei Freilichttheaterstudien der Zürcher Hochschule der Künste sprechen jedoch für deren Innovationspotenzial: Sie halten etliche Indizien bereit, dass die Amateurtheaterszene, mit der das Freilichttheater stark und das Festspiel womöglich noch stärker verbunden ist, zumindest in den Jahren seit etwa 2005 sehr vielfältig, experimentierfreudig und neuen szenischen Formen gegenüber aufgeschlossen geworden ist. Die hier präsentierte Auslegeordnung von Festspielformen sowie die Tabellen 1 und 2 deuten

63 Im Laufe meiner Recherchen sind mir zum Beispiel VHS-Kassetten zu den Festspielen *Begegnungen* (1100 Jahre Berneck, 1992), *Der Schatz* (1200 Jahre Muttenz, 1993) und *Es Stück Theater* (750 Jahre Gebenstorf, 1997) zur Verfügung gestellt worden.

darauf hin, dass die Festspiellandschaft schon seit Jahrzehnten durch Vielfalt geprägt war und dass die Bereitschaft zum Experiment auch ohne detaillierte Analyse immer wieder erkennbar ist.

Daraus lässt sich die These ableiten, dass auf kommunaler Ebene freier mit der Tradition des Festspiels umgegangen wird als auf kantonaler oder nationaler Ebene. Begünstigt wird die Fülle der Variationen nur schon durch die weit grössere Zahl von kommunalen Festspielen. Frei bedeutet in diesem Falle allerdings nicht nur, punkto Inhalte und szenische Formen alle Fesseln abzuwerfen, sondern auch, sich auf sehr konservative Formen zurückzubesinnen. Ob Agglomerationsgemeinde, ob relativ homogene ländliche Dorfgemeinschaft, ob historische Kleinstadt, ob stürmisch sich entwickelnde Wohnstadt – die unzähligen geografischen, wirtschaftlichen und politischen Konstellationen von Gemeinden lassen eine viel grössere Bandbreite von szenischer Repräsentation zu, als sie bei Kantonen oder beim Bund möglich sind. Diese Konstellationen zu bestimmen setzt allerdings einen beträchtlichen Forschungsaufwand voraus, da die Beschreibung und die Analyse von Text, Aufführung und Entstehungsgeschichte noch um detaillierte Kenntnisse der politischen Kräfte- und Machtverhältnisse, der massgebenden Akteurinnen und Akteure und der örtlichen Organisationsstrukturen ergänzt werden müssen. In den folgenden Detailuntersuchungen fliessen Informationen zu diesen Kontexten immer wieder ein; parteipolitische Aspekte fehlen allerdings fast vollständig. Es ist auffallend, dass sich bei den hier untersuchten Festspielprojekten nirgends politische Einflussversuche bei der Gestaltung von Text und Inszenierung haben feststellen lassen. Es wird einer zukünftigen Studie zu diesem Aspekt der Festspielkultur vorbehalten sein, die möglicherweise verborgenen politischen Steuerungsmechanismen zu ergründen.

zurück

Das Zürcher Landstädtchen Bülach feiert 1984 und 2011 zwei Jubiläen auf ganz unterschiedliche Art und Weise

Da die reiche Tradition der Gemeindefestspiele in der bisherigen Forschung beinahe ignoriert wurde, widmet ihr die vorliegende Studie besondere Aufmerksamkeit. In drei Kapiteln mit detaillierten Analysen werden drei verschiedene Ansätze erprobt, um Aufschlüsse über die Veränderungen der Festspielästhetik, über Identitätsfragen im Umfeld von Festspielen und über die Charakteristika von Festspielen zu gewinnen. Am Anfang steht ein Kapitel über zwei Festspiele in der Kleinstadt Bülach im Kanton Zürich, wo 1984 *(Büüli – eusi Heimet!)* und 2011 *(Bülacher Freilichtspektakel)* zweimal ein Jubiläum Anlass für ausgedehnte Festivitäten unter Einschluss eines Festspiels gewesen ist. Es handelt sich um eine ausserordentliche Konstellation: um den einzigen Fall nämlich, wo eine Stadt ungefähr innerhalb der Zeitspanne, die die Studie fokussiert, zweimal ein Festspiel veranstaltet hat. Das macht es möglich, im kleinen Rahmen eine Reihe von Vergleichen durchzuspielen, aus denen sich Anhaltspunkte für den Wandel des Festspiels innerhalb dieser knapp 30 Jahre ergeben.

Die Stadt Bülach liegt im Zürcher Unterland, nördlich von Zürich, ist eine historische Landstadt mit relativ intaktem Altstadtkern und heute ein regionales Zentrum, das vor allem von der Nähe zum Flughafen profitiert. In den letzten Jahren hat sie eine fast schon stürmische Bautätigkeit erlebt (vor allem Mehrfamilienhäuser; zwischen 2000 und 2010 ist die Bevölkerung um 3500 Personen angestiegen, das entspricht einer Zunahme von rund 25 Prozent). Die rapide Bevölkerungszunahme dürfte die zentrifugalen Kräfte im Gemeinwesen und die Gefahr einer Schlafstadtmentalität verstärken, zumal die Stadt in der gleichen Periode mehrere grosse Arbeitgeber und damit lokale Arbeitsplätze verloren hat.[1]

Beide Bülacher Festspiele stehen im Zusammenhang mit Daten der Gemeinde- bzw. Stadtgeschichte. Sie könnten jedoch unterschiedlicher kaum sein: 1984 spielte man in der Stadthalle eine unterhaltende Revue mit grossem musikalischem und choreografischem Anteil, 2011 unter freiem Himmel eine Politsatire mit integriertem szenischem Altstadtrundgang. Aber nicht alle Unterschiede dürfen ohne Weiteres dem zeitlichen Abstand zugeschrieben werden. Es wird die Aufgabe dieses Kapitels sein zu klären oder zumindest zu diskutieren, welche der Unterschiede einem zeittypischen Wandel geschuldet sind und welche einfach auf die der Gattung innewohnende Variabilität und auf die spezifische Konstellation zum Zeitpunkt der Konzeption der Festspiele zurückgeführt werden müssen. Für den Vergleich ziehe ich den Kriterienkatalog

1 Detaillierte Informationen zur Entwicklung Bülachs in letzter Zeit finden sich bei Schneider, Steff: Bülach entwickelt sich vom «Städtli» zur Stadt. In: Schweizer Gemeinde, 6/2011, S. 70–73.

aus dem Einleitungskapitel heran, der alle wichtigen Faktoren und Aspekte eines Festspiels abdeckt; die neun Punkte werden allerdings in abweichender Reihenfolge berücksichtigt: Die das Stück und die Inszenierung betreffenden Kriterien müssen vorgezogen werden, damit Doppelspurigkeiten zu vermeiden sind.

Einem Festspiel liegt ein *Festanlass* zugrunde, in vielen Fällen ein rundes Jubiläum (1.1)

Festspiel 1984: Der historische Anlass für dieses Jubiläumsfestspiel ist schnell umrissen: 1384 verlieh Herzog Leopold von Österreich Bülach das Stadt- und Marktrecht, was urkundlich bezeugt ist. Natürlich ergibt eine genauere historische Betrachtung ein etwas komplizierteres Bild und zeigt vor allem, dass mit dieser – ohne das herzogliche Siegel überlieferten – Urkunde die Stadtwerdung nicht einfach knallfall Tatsache wurde. Aber aller Historikergenauigkeit zum Trotz: 1984 nahm Bülach das 600-Jahr-Jubiläum dieser Verleihung zum Anlass, ein grosses Festspiel zu organisieren. Allerdings war das Festspiel zwar die aufwendigste Einzelveranstaltung im Jubiläumsjahr, wurde aber vom dreitägigen Stadtfest am Wochenende vom 7. bis zum 9. September überschattet – in das im Übrigen auch Festspielaufführungen integriert waren. Und der im Rahmen des Stadtfests zweimal durchgeführte Umzug dürfte aus der Sicht der breiten Bevölkerung die populärste der Festivitäten gewesen sein.
Die beiden Umzüge könnte man als unmittelbare «interne» Konkurrenz zum Festspiel verstehen. Sie dürften das Festspiel einige Zuschauer gekostet haben, da sie zum Teil ähnliche Schaubedürfnisse befriedigten. Der «Zürcher Unterländer» verweist in einer Sonderbeilage zum Stadtfest am Tag des ersten Umzugs, am 7. September, auf eine entsprechende örtliche Tradition und belegt die Dimensionen des Unternehmens mit – allerdings etwas zweifelhaften – Zahlen:

> «In Bülach und den Bülachern sind Umzüge nicht fremd: Seit es die regelmässig stattfindenden ‹Büüli-Fäschter› gibt, durchzieht jeweils auch ein farbenprächtiger Umzug die Stadt. […] Der Umzug soll dem Stadtfest ein besonders feierliches Gewicht verleihen und mit Darstellungen aus Vergangenheit und Gegenwart das Werden und Wachsen der heutigen Stadt Bülach dokumentieren. 1700 Mitwirkende, 25 Wagen, 12 Musikkorps und viele zusätzliche, kleinere Musikformationen, mehr als 60 Pferde und weitere Tiere präsentieren einen abwechslungsreichen, bunten Bilderbogen von der Urzeit bis heute.»[2]

Einen – ebenfalls zweimal durchgeführten – grossen Umzug mit etwa 100 Bildern anlässlich der Bezirksfeier zum 700-Jahr-Jubiläum der Eidgenossenschaft (15./16. Juni

2 Wyss, Nikolaus: Der grosse, farbenprächtige Bülemer Festumzug. In: Sonderbeilage zum Festumzug im «Zürcher Unterländer» vom 7. Sept. 1984.

1991) kann man als Bestätigung für die besondere Affinität Bülachs zu dieser Form betrachten.[3]

1984 spielten historische Bezüge und der Schauwert von Kostümen auch anderswo eine grosse Rolle. So führten an den «Historischen Tagen» (25. bis 27. Mai) Marktleute und Handwerker in Kostümen mittelalterlichen Handel und traditionelle Berufe vor, und nach einem Aufruf der Veranstalter kamen auch etliche Besucher kostümiert. Dieser Teil der Festivitäten nahm deutlich Bezug auf einen wesentlichen Aspekt der Stadtgründung, nämlich die Verleihung des Marktrechts, und auf die lange Markttradition des Städtchens.

Festspiel 2011: Walter Bosshard, der Bülacher Stadtpräsident, beschreibt den Anlass in einem Grusswort so: «Im Jahre 811 wurde in der Kirche Bülach […] ein Landschenkungsvertrag unterzeichnet. Dieses Dokument – welches auf Tierhaut geschrieben wurde – ist physisch noch vorhanden und ist im Stiftsarchiv in St. Gallen aufbewahrt. Es ist das erste Dokument, auf dem Bülach – damals Pulacha – namentlich erwähnt wird. Ganz nach dem Motto ‹Man soll die Feste feiern wie sie fallen› hat der Stadtrat entschieden, diese 1200 Jahre zu würdigen, und das Parlament hat einen grosszügigen Rahmenkredit für all die Festivitäten bewilligt.»[4] Die Stadt war sich der Unterschiede zum Jubiläum 1984 bewusst: «Im Gegensatz zur Jubiläumsfeier des 600jährigen Stadtrechts 1984 steht diesmal die Gemeinde als solche im Fokus, nicht nur die Altstadt.» Daraus zog man den Schluss: «Das Fest soll nicht (nur) in der und um die Altstadt stattfinden, sondern möglichst die ganze Stadt miteinbeziehen.»[5] Diese Aussage bezog sich jedoch auf die Gesamtaktivitäten. Beim Festspiel brachte der mittlere Teil, ein szenischer Parcours, doch wieder eine starke Fokussierung auf die Altstadt und ihre (verborgenen) Reize mit sich.

Das Gesamtprogramm des Jubiläumsjahres stand klar im Zeichen von Innovation und sollte die Vielfalt der Stadt Bülach betonen. Deshalb wurde bei der Durchführung eines Umzugs ein Fragezeichen gesetzt. Im Sommer 2008 ist in einer Akte des Stadtrats vermerkt: «Umzug ist nicht mehr zeitgerecht und bedingt viele Ressourcen, Theaterspektakel ist bessere Alternative. Umzug eignet sich schlecht als Sinnbild für Urbanität.» Als Fazit hiess es dann: «Stadtrat steht Umzug eher kritisch gegenüber.»[6] Der Umzug wurde schliesslich tatsächlich fallengelassen. Folgende Projekte realisierte die Stadt: Anfang 2011 wurde eine Festschrift vorgestellt, die die Vergangenheit Bülachs für ein breites Publikum aufbereitet. Im Mai wurde im Rahmen eines Stafettenlaufs ein Faksimile der Urkunde mit der ersten Erwähnung vom Stiftsarchiv des Klosters St. Gallen nach Bülach gebracht. Den Fokus auf die

3 Es präsentierte sich allerdings nicht die Stadt Bülach allein, sondern alle 22 Gemeinden des Bezirks sowie Zürich-Oerlikon.

4 Ansprache am Festakt der 1200-Jahr-Feier der Stadt Bülach am 27. August 2011, abgedruckt auf der Website von Walter Bosshard: www.walterbosshard.ch/1200Jahre/intern_110827.html (Zugriff am 9. Sept. 2013, inzwischen deaktiviert).

5 Stadt Bülach, Antrag und Weisung an den Gemeinderat vom 17. Sept. 2008, S. 3; SRB-Nr. 273. Stadtarchiv Bülach, Mappe Freilichtspektakel 2011, Sign. 35.06.40.

6 Beschluss des Stadtrats vom 2. Juli 2008; Stadtarchiv Bülach, Mappe Freilichtspektakel 2011, Sign. 35.06.40.

Gesamtgemeinde berücksichtigte man mit Quartierevents an zwei Wochenenden. Vom 8. bis 10. Juli gingen dann die Bülacher Jazztage über die Bühne. Ende August fand ein «Büli-Fäscht» statt, ein grosses Fest der Bülacher Vereine, wie es allerdings auch schon in anderen Jahren stattgefunden hatte. In dieses integriert war auch ein offizieller Festakt für geladene Gäste.

Schlussfolgerungen: Wie das Festspiel 1984 zeigt, kann die Verleihung des Stadtrechts szenisch fruchtbar gemacht werden. Doch mehr als den Stoff für eine Szene unter vielen gibt dieser Vorgang nicht her. Mit der Darstellung rechtlicher und politischer Veränderungen in einem Gemeinwesen ist ein breites Publikum nicht zu fesseln. Die erste urkundliche Erwähnung eines Ortes hat noch weniger Ausstrahlung und birgt kaum szenisches Potenzial – es sei denn, der Vorgang werde mit viel Fantasie zu einer an Konflikten reichen Handlung ausgebaut wie im erwähnten Festspiel 1976 in Feuerthalen. Im Falle des Bülacher Festspiels 2011 liegt das seltene Zeugnis vor, dass eine Behörde bei der Konzeption einen deutlichen Unterschied zwischen den beiden Jubiläumsanlässen machte und den urkundlichen Anlass als eine Angelegenheit der gesamten, längst über die mittelalterlichen Stadtmauern hinausgewachsenen Gemeinde, nicht nur der Kernstadt, auffasste. Besonders interessant ist es, dass sie daraus den Schluss zog, die über die Altstadt hinausreichende Urbanität der Stadt sei mit einem Umzug nicht mehr adäquat zu repräsentieren, wohl aber mit einer Theaterinszenierung. So wird der Umzug implizit als nicht modernisierbar, das Festspiel – oder eben das Freilichtspektakel – als für die moderne Lebenswirklichkeit adaptierbar beurteilt.

Bei historischen Jubiläen sind Festspiele sozusagen privilegierte Veranstaltungen, weil sie inhaltlich am stärksten Bezug auf den Anlass zu nehmen vermögen. Doch je grösser eine jubilierende Gemeinde ist, desto wahrscheinlicher ist es, dass sie einen ganzen Strauss von Veranstaltungen plant. Das war in Bülach sowohl 1984 als auch 2011 tatsächlich so. In diesem Fall wird die Erforschung von Festspielen komplexer, weil man sie nicht mehr isoliert betrachten, sondern davon ausgehen sollte, dass sie in einem bewusst gesteuerten Verhältnis zu komplementären Aktivitäten stehen. Es scheint so, dass den Behörden 1984 im Gegensatz zu jenen 2011 die Gesamtkomposition der Festivitäten kein vordringliches Anliegen war. Eine minutiöse Auswertung von OK-Protokollen könnte diesen oberflächlichen Eindruck möglicherweise widerlegen. Es ist aber auch denkbar, dass die wesentlichen strategischen Überlegungen nur informell ausgetauscht wurden.

Festspiele werden von den politischen Behörden initiiert oder veranstaltet (1.2)

Festspiel 1984: Dieses Festspiel wurde vonseiten der Stadt initiiert. Auffallend ist, wie frühzeitig sich die Behörden Gedanken zu den Feierlichkeiten des Stadtrechtsjubiläums machten. Sie spurten der Organisation etwa sechs Jahre vor, indem sie die städtische Kulturkommission für ein Brainstorming einschalteten: «Die

Kulturkommission begann bereits 1978 die Weichen für die Festivitäten zu stellen. Wir diskutierten, was alles von der Stadt aus organisiert werden könnte. Letztlich wurden vier Bereiche beschlossen: zu Jahresbeginn das Bächtelen, im Frühling ein historischer Markt, im Sommer das Stadtfest mit Umzug und im Herbst das Festspiel.»[7] Diese Umsichtigkeit führte zu einer pannenarmen und relativ entspannten Entstehungsphase und machte es auch möglich, dass die vielen involvierten Vereine langfristig disponieren konnten.

Festspiel 2011: Auch bei diesem Festspiel ging die Initiative eindeutig von der Exekutive, dem Stadtrat, aus. Der Bülacher Stadtpräsident, Walter Bosshard, erzählt über die Entstehungsgeschichte: «Es war anfangs Dezember 2008 [hier muss er sich im Datum täuschen: gemeint ist 2007]. Auf dem Dachboden unseres Workshopraums sammelten Stadtrat und Geschäftsleitung erste Ideen für die 1200-Jahr-Feier 2011.» Im Sommer 2008 diskutierte der Stadtrat dann ein Festkonzept und gab grünes Licht für ein «Theaterspektakel», bei dem die Zusammenarbeit mit der Zürcher Hochschule der Künste (ZHdK) bereits beschlossene Sache schien. Laut Werner Oetiker, dem Präsidenten des Organisationskomitees (OK) des Festspiels, hatte Stadtrat Hanspeter Lienhart, der als Kantonsrat Mitglied der Bildungskommission gewesen war, den Anstoss zur Zusammenarbeit mit der ZHdK gegeben.[8]

Am 17. September 2008 beantragte der Stadtrat beim Gemeinderat, der städtischen Legislative, einen Rahmenkredit über 500 000 Franken für die 1200-Jahr-Feier der Stadt Bülach. In dieser Weisung werden auch die «Massnahmen» aufgelistet; unter Punkt 5.6 ist das besagte «Theaterspektakel» aufgeführt, für das die Stadt einen Kostenbeitrag von 150 000 Franken einsetzte. Es wurden bereits präzise Rahmenbedingungen für die Produktion des Festspiels festgelegt:

> «Eine professionelle Institution, z. B. die renommierte Zürcher Hochschule der Künste (ZHdK), soll angefragt werden, ein auf Bülach zugeschnittenes Theaterspektakel zu schreiben und mit Laiendarstellern aus der Region zu inszenieren. Die Produktion soll als Freilichtspiel – zum Beispiel auf dem Lindenhof – aufgeführt werden. Mit dem Theaterspektakel demonstriert Bülach seine Offenheit gegenüber Neuem und Unkonventionellem.»[9]

Diese Forderung, die innovative und aufgeschlossene Seite der Stadt in den Vordergrund zu stellen, durchzieht fast alle Verlautbarungen von offizieller Seite und bestimmte das gesamte Jubiläumsprogramm (siehe Punkt 1.1). Am prägnantesten – und für die Festspielthematik interessantesten – formulierte aber Andreas Sarasin, Mitglied im OK des Jubiläumstheaters, den Innovationsanspruch: «Mit der gewählten Form wird auch dem Wunsch der Kulturkommission entsprochen, nicht wie im Festjahr 1984 – 600 Jahre Stadtrecht – ein Festspiel aufzuführen, sondern etwas vollkommen Neues zu entwickeln.» Sarasin interpretierte «Festspiel» also

7 Mail von Jürg Ineichen an T. H. vom 19. Sept. 2013.

8 Programmheft zum *Bülacher Freilichtspektakel,* S. 4. – Beschluss des Stadtrats vom 2. Juli 2008. – Gespräch von T. H. mit Werner Oetiker vom 7. Nov. 2013.

9 Stadt Bülach, Antrag und Weisung an den Gemeinderat vom 17. 9. 2008, S. 8.

als eine herkömmliche Theaterform mit klar definierten Strukturen und nicht als durch seine festliche Funktion innerhalb einer Gemeinschaft bestimmt, egal, welche formale Gestaltung es aufweist.[10]

Schlussfolgerungen: Bei beiden Festspielen ging die Initiative von der Stadt aus und beide nahmen sich auch in erster Linie wie ein städtisches Projekt aus. Beiden Fällen ist gemeinsam, dass für die Umsetzung jedoch auf auswärtige Hilfe gesetzt wurde: 1984 kamen für Text, Musik und Regie Künstler aus dem «Unterhaltungskuchen» von Radio und Fernsehen zum Zug, die nicht ganz umsonst zu bekommen waren. 2011 wurde mit Dozierenden und Studierenden kooperiert, für die zum überwiegenden Teil keine Gagen zu zahlen waren, mit denen man sich aber auf ein völlig unerprobtes Kooperationsmodell einliess; aber es wurde auch eine externe Produktionsleitung eingeschaltet. Ist daraus ein Bedeutungsverlust des Festspiels abzulesen? Oder eine positiv zu sehende Beweglichkeit und Risikobereitschaft der Behörden? Der Fall Bülach regt dazu an, die behördlichen Voraussetzungen für einen solchen radikalen Bruch mit der Tradition zu untersuchen.

Wichtig ist auch die Frage, wie weit die inhaltlichen und/oder konzeptionellen Vorgaben der Behörden unmittelbar konstitutiv für die Ausarbeitung des Festspiels sind. Während die konzeptionelle Steuerung der Behörden 1984 nicht so offen erkennbar wird – was auch mit der schlechteren Verfügbarkeit entsprechender Quellen zu tun hat –, ist es umso offensichtlicher, dass die Behörden 2011 ganz direkt auf die veränderten sozioökonomischen Verhältnisse, den Bauboom und den Standortwettbewerb reagierten und die Konzeption des Festspiels ganz eng mit dem gesellschaftlichen Wandel verknüpften. Interessant ist auch, dass sie die gewählte Form des Spektakels durchaus als Ausdruck von Urbanität propagierten und sich vom traditionellen Festspiel als eher konservativ-ländlicher Theaterform zu distanzieren versuchten.

Der personelle und organisatorische Bezug zum Ort der Aufführung ist eng (1.3)

Festspiel 1984: Eine wichtige Rolle bei der Organisation des Festspiels kam wie bereits erwähnt der Kulturkommission der Stadt Bülach zu, einem beratenden Gremium, das dem Stadtrat in kulturellen Fragen zur Seite stand. Eine der zentralen Figuren dieser Kommission war Jürg Ineichen, hauptamtlich Leiter der Abteilung Kultur und Sport der Stadt Bülach. Die Stadt setzte für die gesamten, umfangreichen Festivitäten im Jubiläumsjahr ein Gesamt-OK ein, innerhalb dessen es auch ein spezielles Festspiel-OK gab. Dieses bestand aus sämtlichen Verantwortlichen des künstlerischen Teams, dem für die Technik Verantwortlichen (Thomas Graser), einem Regieassistenten (Wilhelm Sigg), dem Präsidenten des lokalen Theatervereins, der «Spielleute von Seldwyla»

10 «Der Reichtum von Bülach sind seine Menschen», Interview von Friedel K. Husemann mit Andreas Sarasin, Sonderbeilage im «Zürcher Unterländer» vom 19. Mai 2011, S. 9. Bezeichnend ist dann aber, dass der OK-Präsident, Werner Oetiker, im Grusswort des Programmhefts zum *Bülacher Freilichtspektakel* ganz unverblümt von einem «Festspiel» spricht.

(Heinz Hintermeister), einem Vertreter der Stadt (dem genannten Jürg Ineichen) und einer weiteren Vertreterin der Kulturkommission (Irène Spirig).
Aber es gab auch Interventionen sozusagen von höchster Stelle: Der damalige Stadtpräsident von Bülach, Jakob Menzi, seit 1982 im Amt, war offensichtlich stark in die Vorbereitungsarbeiten involviert; er wies in einem Gespräch darauf hin, dass ihm der «Einbezug möglichst aller Vereine» ein besonderes Anliegen gewesen war. Seine Hauptaufgabe hatte er darin gesehen, «Begeisterung zu wecken», denn bei einem so komplexen Vorhaben wie einem Festspiel drohe der Elan immer wieder nachzulassen, ob bei den vielen freiwilligen Helferinnen und Helfern oder bei den engagierten Profis. Auch im Programmheft wird ausgesprochen, wie viel Wert die Stadt auf die Partizipation der Vereine legte: «Vor allem aber sollten die Bülacher sich selbst darstellen können, sollten Beiträge der einheimischen Vereine und Gruppen in Bülach auf die Bühne kommen.» Wieviel Jakob Menzi auf informellem Weg Einfluss auf die Festspielplanung nahm, ist nicht mehr zu eruieren. Aber sein Beispiel macht deutlich, dass Personen ausserhalb der festgeschriebenen Organisationsstrukturen eine wichtige Rolle spielen können.[11]
Wenn nun den lokalen Vereinen eine treibende Rolle bei den Festivitäten zugewiesen werden sollte, war anzunehmen, dass der lokalen Theatergruppe eine prominente Stellung zukommen würde. So war es denn auch, wenn auch nicht in einem ganz so hohen Ausmass, wie man hätte erwarten können. Dass es 1984 überhaupt eine Bülacher Theatergruppe gab, war im Übrigen nicht selbstverständlich: Wie in vielen Gemeinden im Kanton Zürich hatte zwar auch in Bülach viele Jahrzehnte lang ein «Dramatischer Verein» gewirkt, der 1916, etwas später als anderswo, gegründet worden war, doch er hatte irgendwann nach dem Zweiten Weltkrieg seine Aktivitäten eingestellt. Für die 1960er-Jahre ist in der ganzen Schweiz eine Krise des Vereinslebens anzunehmen, die auch das Laientheaterspiel betraf. Im Zusammenhang mit dieser Krise dürfte auch die Festspielpraxis erschwert worden sein. Ohne die Möglichkeit, auf lokale Kräfte mit einem gewissen Know-how und auf deren Spielerpool zurückgreifen zu können, steigt der Aufwand für ein Festspiel beträchtlich an. Trotzdem gab es auch in jener Krisenzeit Festspiele, sogar in Bülach, wie das Beispiel des Festspiels *Zytbilder* zeigt, das anlässlich der Erinnerungsfeier «100 Jahre Staatsverfassung» Anfang Mai 1969 aufgeführt wurde. Es gibt aber keinen Hinweis darauf, dass dieses kantonal ausgerichtete Festspiel 15 Jahre später die Gestaltung des städtischen Festspiels beeinflusste.[12]

11 Telefongespräch von T. H. mit Jakob Menzi vom 19. Aug. 2013. – Bülacher Jubiläums-Chronik 1984, S. 310.

12 Die Hochblüte der Gründungen lag in den 1880er- und 1890er-Jahren, als das ganze Land eine riesige Welle von Vereins- und Verbandsgründungen erlebte. Es war die Zeit der starken Bestrebungen, in der Schweizer Bevölkerung ein nationales Bewusstsein zu verankern, bei denen der aufstrebenden Gattung Festspiel eine bedeutende Rolle zukam. Der Förderung nationalen Bewusstseins entsprachen die Dramatischen Vereine, indem sie vor allem historische Dramen und vaterländische Volksstücke auf den Spielplan setzten. Vgl. dazu u. a. die diversen Einträge zu Dramatischen Vereinen im TLS. – Goetschi, Arthur: Zytbilder. Theaterstück in 3 Aufzügen. Festspiel anlässlich der Erinnerungsfeier «100 Jahre Staatsverfassung» im Kanton Zürich, aufgeführt anfangs Mai 1969 in Bülach. Höri 1969.

Nachdem sich 1976 die Bülacher Amateurtheatertradition erneuert hatte und die «Spielleute von Seldwyla» als Untergruppe der Lesegesellschaft Bülach gegründet worden waren, stand nun also eine Theatergruppe zur Verfügung, die man intensiv in die Organisation des Festspiels einbinden konnte. Es gab enge personelle Verknüpfungen zwischen den «Spielleuten» und der Festspielorganisation. Namentlich Heinz Hintermeister, der zu den Gründungsmitgliedern der «Spielleute» gehörte und sie 1984 leitete, war im Festspiel-OK für die Organisation und die Finanzen zuständig; beim Festspiel präsentierte er sich überdies als Darsteller von Gottfried Keller in einer prominenten Rolle. Als weitere Mitglieder der «Spielleute» taten Sylvia Hintermeister (Maske und Kostüm), Leonore Stocker (Requisiten) und Thomas Gräser (Technik) backstage beim Festspiel mit.[13]

Das OK wollte dem Festspiel aber offenbar etwas mehr Glamour und Professionalität verleihen, als sie die lokale Theatergruppe zu bieten imstande gewesen wäre. Für das Inszenierungsteam hielt es von Anfang an gezielt im professionellen Bereich Ausschau. Laut Jakob Menzi muss man sich die Suche nach einem Festspielautor, -komponisten und -regisseur als eine Art Ideenlawine vorstellen: Die Behördenmitglieder brachten Ideen ein, und eine Idee ergab die nächste, jeder und jede aktivierte seine Kontakte.[14] Jürg Ineichen hingegen resümierte diesen Prozess ganz anders: «Ich habe damals drei mögliche Autoren kontaktiert, zwei lokale und eben Max Rüeger. Als Max Rüeger seinen Vorschlag einreichte und als Regisseur gleich noch Inigo Gallo plus zusätzlich noch je einen Fachmann für die Beleuchtung und den Ton empfahl, war für die Kulturkommission der Fall klar. Da auch der Preis stimmte, folgte der Stadtrat dem Antrag der Kulturkommission. Bis dahin ging alles locker vom Hocker. Was nachher kam, war das lange Warten auf den Festspieltext.» Einer der beiden lokalen Autoren, die ebenfalls einen Festspieltext eingereicht hatten, war Fritz Schäuffele, der Gründer der «Spielleute von Seldwyla». Welche Vorbehalte man gegen seine Entwürfe hatte, wird nirgends verlautbart. Dass der Schreibauftrag nicht an den um das lokale Theaterleben so verdienten Schäuffele, sondern an den aussenstehenden Max Rüeger ging, ist ziemlich sicher nicht überall auf Verständnis gestossen.[15]

Auf jeden Fall lässt die Wahl der künstlerischen Leitung eine klare Präferenz erkennen: In Bülach war Unterhaltung gefragt, eine ernsthafte und feierliche Veranstaltung hingegen nicht. So ist die schliesslich engagierte Trias – Autor, Kompo-

13 Treibende Kraft bei der Gründung war der Schauspieler, Fernsehmoderator und Autor Fritz Schäuffele (1916–1991), vgl. www.spielleutevonseldwyla.ch/clubdesk/www?p=100200 (Zugriff am 16. Aug. 2018). – (uf): «Erfolgreiche Generalprobe des Festspiels». In: «Zürcher Unterländer» vom 1. Sept. 1984, [S. 3].

14 Telefongespräch von T. H. mit Jakob Menzi vom 14. Aug. 2013.

15 Ausführungen von Jürg Ineichen per Mail an T. H. vom 19. Sept. 2013. – Hintermeister, Heinz: Die Geburt der Spielleute von Seldwyla. In: Jubiläumsbroschüre «Spielleute von Seldwyla. 30 Jahre. 1976–2006», ohne Seitenangabe: «Als ich 1980 von Fritz Schäuffele das Präsidentenamt übernahm, war er etwas müde geworden. Sein Rückzug aus dem Theaterleben war auch darauf zurückzuführen, dass sein eigens für die Bülacher 600-Jahrfeier geschriebenes Festspiel von den Behörden nicht übernommen wurde; diese gaben dem Entwurf von Max Rüeger den Vorzug.» Die Broschüre findet sich in der STS, ZSV-Archiv, Schachtel «Bülach».

nist und Regisseur – eindeutig in eine bestimmte «Ecke» zu stellen: Der Verfasser des Festspieltexts, Max Rüeger, war zu jener Zeit ein bekannter Radiomoderator und Kabaretttexter; der Regisseur, Inigo Gallo, war als Komödiendarsteller und Regisseur fest in der Zürcher Unterhaltungsszene verwurzelt, und der Komponist, Hans Moeckel, war als Musicalkomponist und Leiter des Unterhaltungsorchesters des Schweizer Radios in einem ähnlichen Bereich tätig. Alle drei hatten auch schon zusammen gearbeitet, zum Beispiel 1975 bei Rüegers Lustspiel *Hochzeit in Häggli*ngen. Auf jeden Fall handelte es sich um drei in der Deutschschweiz sehr bekannte und arrivierte Künstler, für die kein besonders enger Bezug zu Bülach anzunehmen ist und die sich bis dato noch wenig mit Festspielen und mit der Anleitung grosser Laienensembles auseinandergesetzt hatten. Soweit ich sehen kann, taten sie es auch nach dem Bülacher Festspiel kein einziges Mal mehr.[16] Ob dieses professionelle Leitungstrio aus der Unterhaltungsbranche für die Schweizer Festspielgeschichte ein Unikum darstellt, ist aufgrund der heutigen Forschungslage nicht zu beurteilen. Es gibt allerdings Indizien, dass sich etliche Festspiele nach dem Zweiten Weltkrieg allmählich Richtung Revue bewegten und die reinen Showeffekte wie auch kabarettistische, ironische Töne stärker in den Vordergrund gelangten.[17]

In einem Bereich setzte eine lokale Akteurin einen starken Akzent, der so nicht von Beginn an geplant gewesen war: Durch die Beteiligung von Jana Stäheli, einer Bülacher Ballett- und Jazztanzlehrerin, wurde der Showaspekt und der Schauwert des Festspiels verstärkt. Jana Stähelis Arbeit sollte sich ursprünglich auf die zwei von Anfang an choreografisch gedachten Bilder – das Nummernbild und das Glashüttenbild – beschränken (siehe Punkte 2.1 und 2.2). Ein Jahr vor dem Premierentermin hiess es aber in einer «Information für alle Mitwirkenden»: «Abgesehen von den beiden eigentlichen Tanzbildern werden nun auch das Marktbild, das Modebild und das Kasernenbild von Jana Stäheli choreographisch gestaltet.» Diese Erweiterung geht offenbar auf die Initiative von Jana Stäheli selbst zurück, wie in derselben «Information» zu lesen ist. «Die ‹unfeierliche Revue› wird damit um ein künstlerisches Element bereichert, das der Autor wohl bei seinem ersten Konzept von Bülach nicht vorausgesetzt hatte.» Für das Bühnenbild nahm man auch einen Einheimischen, Andreas Fahrni, unter Vertrag, und zwar erst im November 1983. Seine Rolle war eher nachvollziehend als kreativ gedacht, wie aus dem Vertrag hervorgeht: «Andreas Fahrni entwirft das Bühnenbild aufgrund der Festspielkonzepte von Max Rüeger vom Januar 1980 und Oktober 1982 und aufgrund der Absprachen mit Autor und Regisseur des Festspiels.» Fahrnis Rolle dürfte also viel eher die des Bühnenbauers als die des Schöpfers gewesen sein.[18]

16 Hier ist anzumerken, dass Hans Moeckel noch im Herbst 1983 verstarb und die Festspielmusik nicht zu Ende komponieren konnte. Sie wurde von Ernst Moser, einem Mitarbeiter des Schweizer Radios, fertiggestellt.

17 Auch Martin Stern deutet das in seinem Festspiel-Kapitel in *Schweizertheater* an: «Ab 1945 entstanden andere Bedürfnisse. Statt einvernehmlicher Rituale waren Auseinandersetzungen oder aber blosse Befriedigung der Schau- und ‹Hörlust› gefragt […]», S. 127.

18 Festspiel Bülach. Eine Information für alle Mitwirkenden, September 83. In: Bülacher Jubiläums-Chronik 1984, S. 281. – Vertrag über das Bühnenbild vom 23. Nov. 1983. In: Bülacher Jubiläums-Chronik 1984, S. 291.

Festspiel 2011: Nachdem der Gemeinderat auf Antrag des Stadtrats vom 17. September 2008 das Konzept und den Rahmenkredit für die 1200-Jahr-Feier angenommen hatte, beauftragte die Stadt ein Komitee mit der Organisation des Festspiels. Am 14. April 2009 fand ein erstes Treffen mit Hartmut Wickert, dem Direktor des Departements Darstellende Künste und Film an der Zürcher Hochschule der Künste (ZHdK), statt. Eine fünfköpfige (später vierköpfige) Kerngruppe nahm am 2. Juli 2009 ihre Arbeit auf. Später wurde das OK auf zehn Personen erweitert und vom Moment an, wo die ZHdK ihre Zusage zum Projekt gegeben hatte, während jeder zweiten Sitzung um die zuständigen Dozenten der ZHdK ergänzt. Der Gesamtleiter des Projekts aufseiten der ZHdK war Jochen Kelter, Studiengangleiter Dramaturgie. Präsident des Bülacher OKs war Werner Oetiker, von Beruf Verkehrsplaner bei den Schweizerischen Bundesbahnen mit Arbeitsort Zürich, und als künstlerischer Leiter des OKs (Spielausschuss) fungierte Andreas Sarasin, Präsident der «Spielleute von Seldwyla». Ausserdem gab es noch eine dazwischen geschaltete Produktionsleitung, die zwischen der ZHdK und dem Bülacher OK koordinierte: Elisabeth Wegmann und Melanie Mock. Die beiden sind Angehörige der seit 2003 bestehenden Künstlergruppe T_Raumfahrt und beide ihrerseits Studienabgängerinnen der ZHdK.[19]

Da die von den Bülacher Festspielplanern schon früh angedachte Zusammenarbeit mit der ZHdK tatsächlich zustande kam, ist für die künstlerische Leitung des Freilichtspektakels eine aussergewöhnliche Konstellation zu beobachten. Es gab eine obere Leitungsebene mit Projektverantwortlichen: Jochen Kiefer (ZHdK, Leitung Dramaturgie), Daniela Fichte (ZHdK, Leitung Theaterpädagogik) und Anne Lorenz (ZHdK, Leitung Szenografie), die als Mentoren jeweils eine Reihe von Studierenden betreuten. Daraus ergab sich auch eine ungewöhnliche Stückkonzeption: kein homogenes «Stück», sondern ein dreiteiliges (ursprünglich sogar vierteiliges) Spektakel mit einem «stationären» ersten und dritten Teil an einem fixen Freilichtschauplatz, dem Lindenhof in Bülach, und einem Parcours, einem «mobilen» Teil mit verschiedenen Schauplätzen in der Altstadt. Für die Teile 1 und 3 auf dem Lindenhof war Lukas Schmocker zuständig, seit 2003 Dozent für Bühnenkampf an der ZHdK. Für die diversen Schauplätze des Teils 2 («Auf in die Stadt!») war in der Regel jeweils eine Studierende / ein Studierender der ZHdK alleine verantwortlich (ihnen stand aber eine Mentorin / ein Mentor zur Seite). «Rund 30 Studierende und Dozierende sind zusammen mit über 300 Bülacherinnen und Bülachern involviert. Für viele der Studierenden stellt ihr Beitrag zum Theaterspektakel gleichzeitig die Bachelor-Abschlussarbeit dar» – so wird im «Zürcher Unterländer» die Kooperation umschrieben.[20]

19 Das Festspiel-OK bestand, laut Andreas Sarasin, fast gänzlich aus Mitgliedern der Spielleute von Seldwyla. Telefongespräch von T. H. mit Andreas Sarasin vom 12. Sept. 2013. Die Künstlergruppe T_Raumfahrt hatte im Jahr zuvor als externes Produktionsteam dem Jubiläumsspiel in Turtmann VS das besondere, modern anmutende Gepräge eines Installationstheaters gegeben.

20 Lukas Schmocker (* 22. Febr. 1971 in Bern) liess sich zum Primarlehrer und dann, an der Zürcher Hochschule für Musik und Theater, zum Theaterpädagogen ausbilden. Seit dem Jahr 2000 ist er als Fecht- und Bewegungschoreograf und als Regisseur im professionellen und im Amateurtheater tätig. 2003–2016 Dozent für Bühnenkampf an der Zürcher Hochschule der Künste (ZHdK), Abteilung

Werner Oetiker schilderte in seinem Schlussbericht zuhanden des Stadtrats die komplexe Organisationsstruktur und fasste den grossen Zeitaufwand in Zahlen: Vierzig OK-Sitzungen zur Vorbereitung und vier Sitzungen zur Nachbereitung seien nötig gewesen, den Arbeitsaufwand alleine des OKs (ohne ZHdK und Produktionsleitung) veranschlagte er auf 3400 Stunden. Einen besonders schwierigen Aspekt hob er hervor: «Am schwierigsten gestaltete sich die Schnittstelle zum Arbeitsrhythmus der ZHdK. So waren auf Seiten der Hochschule verschiedene Semester-Klassen mit Recherchearbeiten, Konzeptentwicklung und Durchführung beschäftigt, die es zu koordinieren galt.»[21]

Wie der Einsitz von Andreas Sarasin im OK zeigt, war die Einbindung der «Spielleute von Seldwyla» in das «Freilichtspektakel» wieder ziemlich eng. Im Juli 1991 hatten sich die «Spielleute» von der Lesegesellschaft abgelöst und bildeten nun einen eigenen Verein. Die früher kleine Gruppe theaterbegeisterter Bülacherinnen und Bülacher hatte mitgliedermässig deutlich zugelegt. Auf dem Spielplan standen in den Jahren nach 2000 vor allem musikalische Komödien und Schwänke, oft auf Filmvorlagen basierend *(Manche mögen's heiss* nach Billy Wilders Film *Some Like It Hot)* oder Klassiker des Genres in Mundart (*Min Fründ Hanspi* nach Mary Chase). In einem Interview sagte Sarasin, die «Spielleute» seien von der städtischen Kulturkommission angefragt worden, ob sie am Jubiläumstheater mitmachen wollten. Anders als 1984, als die «Spielleute» noch wie gewohnt ihre eigene Produktion herausbrachten (*De politisch Channemacher* nach Ludvig Holberg, Aufführungen bereits Anfang des Jahres), mussten sie 2011, bedingt durch den komplexen Produktionsprozess, zum ersten Mal in ihrer Vereinsgeschichte auf eine eigene Produktion verzichten. Dass dies ein besonderes Opfer darstellte, zeigt die offizielle «Verdankung» im Programmheft durch den Stadtpräsidenten. Laut Werner Oetiker, dem OK-Präsidenten, wurden die «Spielleute» als Verein aber auch finanziell entschädigt.[22]

Beim Text hatten die «Spielleute» offensichtlich nicht mitzureden. Die Autorschaft des Freilichtspektakels verteilte sich auf sehr viele verschiedene Leute, was mit der ungewöhnlichen Struktur des Festspiels zu tun hatte. Als Autorin ist auf einem Konzeptentwurf vom 22. Januar 2010 noch Sabine Harbeke vermerkt, eine erfahrene Bühnenautorin und Leiterin Theaterregie an der ZHdK.[23] Doch im Frühling 2010 ging für die beiden rahmenden Teile ein Schreibauftrag an Eva Seck, damals Studentin am

Theater, und seit 2014 in der Leitung des von ihm mitbegründeten LAB Junges Theater Zürich. – «Wie es zum Freilichtspektakel kam», Sonderbeilage im «Zürcher Unterländer» vom 19. Mai 2011, S. 6 f.

21 Schlussbericht 1200-Jahr-Feier Stadt Bülach. Genehmigt an der OK-Sitzung vom 25. Juni 2012. Vom Stadtrat zur Kenntnis genommen am 11. Juli 2012. Stadtarchiv Bülach, Mappe Freilichtspektakel 2011, Sign. 35.06.40.

22 55 Mitglieder und gut 30 Interessenten und Helfer gemäss www.spielleutevonseldwyla.ch (Zugriff am 13. Juni 2013). «Der Reichtum von Bülach sind seine Menschen», Interview von Friedel K. Husemann mit Andreas Sarasin, Sonderbeilage im «Zürcher Unterländer» vom 19. Mai 2011, S. 9. – Bernhard, Caroline: «Die Spielleute von Seldwyla», Sonderbeilage im «Zürcher Unterländer» vom 19. Mai 2011, S. 5. – «Einleitung von Walter Bosshard», Programmheft zum *Bülacher Freilichtspektakel,* S. 4. – Gespräch von T. H. mit Werner Oetiker vom 7. Nov. 2013.

23 Er wurde mir von Werner Oetiker zur Verfügung gestellt und umfasst zwei Seiten.

Literaturinstitut in Biel (sie schloss den Lehrgang «Literarisches Schreiben» im Frühling 2011 mit dem Bachelor ab). Sie besuchte zu jener Zeit ein Seminar bei der Dramaturgin Simone von Büren, die sie bei Jochen Kiefer für die Autorenarbeit empfahl. Es fanden erste Besprechungen mit den Dramaturgiestudierenden der ZHdK statt, die den Auftrag hatten, das Szenario zu entwickeln, und es entstanden bereits erste Szenen, die dann gemeinsam besprochen wurden. In den Sommermonaten schrieb Eva Seck das Stück auf der Grundlage des von den Studierenden erarbeiteten Szenarios. Nach einer Schlussbesprechung mit Jochen Kiefer im August oder September 2010 traf sich die Autorin noch einmal mit dem Regisseur und nahm letzte Änderungen vor, bevor sie den Text im Dezember 2010 ablieferte. Der Teil 3 war allerdings unfertig; dabei hätte der Text durchaus so etwas wie ein fest gebautes Stück mit einer mehr oder weniger konventionellen Dramaturgie darstellen sollen.[24]

Immer wieder, von verschiedenen Seiten, wurde die Dynamik des künstlerischen Prozesses betont, der mit einem komplexen Austausch zwischen den Leuten von der ZHdK und den Bülacherinnen und Bülachern einherging. «Die Bülacher Bevölkerung mit ihren (Lebens-)Geschichten wurde aktiv und darstellerisch am Projekt beteiligt», merkte der «Zürcher Unterländer» an. Hier deutet sich an, dass die Projektverantwortlichen der ZHdK das Szenario nicht zentral zu steuern beanspruchten, sondern im Sinne einer heterogenen Autorschaft durch die beteiligten Laien beeinflussen liessen. Etwas präziser erfährt man es auch in einem Artikel des «Tages-Anzeigers»: «Wie das Spektakel aber im Detail herauskommen werde, hänge stark von den Mitspielern ab, sagt Werner Oetiker, Präsident des Organisationskomitees. Je nach Grösse der Gruppe, Interessen, Fantasie und Hintergrund der Mitwirkenden könne das Stück ganz unterschiedliche Formen annehmen.» Diese Aussagen beziehen sich vor allem auf den zweiten, mittleren Teil des Freilichtspektakels, den szenischen Parcours. Aus dessen szenischem Angebot konnte sich jede(r) Zuschauer(in) ein individuelles Programm zusammenstellen.[25]

Schlussfolgerungen: Man vergisst leicht, dass die Freiwilligenarbeit bei Festspielen sich nicht auf die Beteiligten auf und hinter der Bühne beschränkt, sondern sich in der Regel auch auf einen eigentlichen Organisationsstab (ein Organisationskomitee) bezieht, der meistens über zwei bis drei Jahre hinweg mit dem Festspiel beschäftigt ist. Beim Festspiel 1984 konnte ein wesentlicher Teil der Organisationsarbeit innerhalb kurzer Wege und nahe bei der Auftraggeberin, der Stadt Bülach, gemacht werden, und es liegt nahe, dass die Stadt während des ganzen Entstehungsprozesses immer genau

24 Ausführungen von Eva Seck in einer Mail an T. H. vom 4. Nov. 2013.

25 «Wie es zum Freilichtspektakel kam», Sonderbeilage im «Zürcher Unterländer» vom 19. Mai 2011, S. 6 f. – Vgl. ausserdem die Analysen in der Studie «Freilichttheater 2007/08», wo es beispielsweise heisst: «Die neuen Konzepte und Methoden in der Arbeit mit nicht professionellen Darstellenden öffnen einen kreativen Raum für eine ausserordentlich heterogene Personengruppe, die mit dem Sammeln, Entwickeln, Zusammenstellen, Verfassen und Verdichten von Texten betraut wird», Heimberg 2009, S. 141. Die Ergebnisse dieser Studie hatten sicher einen deutlichen Einfluss auf das Bülacher Freilichtspiel; eine lebendige Wechselwirkung von Forschung und Praxis konnte hier von der ZHdK in idealer Weise erprobt werden. – Söldi, Andrea: «Die Darsteller gestalten mit». In: «Tages-Anzeiger» vom 22. Sept. 2010, S. 9.

über den Stand der Dinge informiert war. Beim Festspiel 2011 hingegen scheint der hauptsächliche Organisationsaufwand in der Koordination zwischen der Stadt Bülach und der ZHdK gelegen zu haben, und die Stadt musste zulassen, dass wesentliche Schritte der Produktion ohne irgendeine Kontrolle von ihrer Seite geschahen. Ein «Outsourcing»-Modell wie 2011 – das in der Festspielgeschichte ein neues Phänomen darstellen dürfte – muss sich auf den Charakter und die Formenvielfalt des Festspiels auswirken.

Bei beiden Festspielen wurde derselbe ortsansässige Theaterverein eingebunden, und in beiden Fällen machte er sich unentbehrlich, übernahm jedoch keine auf der höchsten Ebene steuernden Funktionen. Es ist anzunehmen, dass sich der Verein in beiden Fällen ausserstande sah, eine so komplexe Aufgabe wie die Organisation eines Festspiels in Federführung zu übernehmen. Die daraus folgende Verpflichtung auswärtiger Fachleute barg ein gewisses Risiko von Spannungen zwischen lokalen Akteuren, die die örtlichen Verhältnisse durch und durch kannten, und den Ortsfremden, die künstlerisch das Sagen hatten. Im Falle des Bülacher Festspiels 1984 ist das besonders ausgeprägt, da Max Rüeger als Autor offensichtlich auch das Inszenierungsteam bestimmte. Die Bülacher hatten es wohl mit renommierten Leuten zu tun, aber deren Vertrautheit mit den örtlichen Verhältnissen und der lokalen Geschichte war gering. Eine «Machtfülle» wie die Max Rüegers ist bei wenigen Festspielen zu beobachten – schon gar nicht beim Bülacher Festspiel 2011, wo die Stofffindung eher ein kollektiver Prozess war und die Ausarbeitung eines Stücktextes relativ spät einer Studierenden – also nicht einem ausgebufften Profi – übertragen wurde. Die beiden Bülacher Festspiele besetzen punkto Autorschaft also zwei extreme Positionen, die den Wandel der theaterpädagogischen Konzepte widerspiegeln.[26]

Der Text ist ein auf den Anlass zugeschnittenes Auftragswerk (2.1)

Festspiel 1984: Dass es sich bei Max Rüegers Festspiel um ein Auftragswerk handelte, ist weiter oben unmissverständlich aufgezeigt worden. Bereits Anfang 1980, also mehr als viereinhalb Jahre vor der Premiere, legte Rüeger die ersten Entwürfe für das Festspiel vor. Darin formulierte er inhaltliche, aber auch organisatorische Gedanken zu seiner Gestaltung und legte seinen Grundton fest:

> «Als provisorischer Untertitel wurde ‹unfeierliche Fest-Revue› gewählt. Damit ist gesagt, dass hier kein Festspiel skizziert wird, welches in historischen Bildern und pompösem Jubel ertrinkt. Der Autor denkt an einen heiteren Abend, der natürlich geschichtliche Stationen berücksichtigt, der das Werden der Stadt Bülach in markanten Fixpunkten aufzeigt – im übrigen jedoch das HEUTE dem GESTERN eindeutig vorzieht.»

Des Weiteren definierte er eine Grundstruktur mit «in sich geschlossenen Bildern» und einem «Rahmen», was dann auch tatsächlich so realisiert wurde. Für den Rahmen

26 Heimberg 2009, S. 91–191.

schlug er drei Elemente vor: einen Treffpunkt von Frauen, einen Männerstammtisch und einen Treffpunkt der Jugend. Für diese Treffpunkte sah er die Funktionen der Vermittlung «von nötigen Informationen zu den einzelnen Bildern» und des Kontaktes zum Publikum vor. «Das Element Jugend scheint dem Autor in einem festlichen Jubiläums-Spiel sehr wichtig zu sein», betonte Rüeger. Das deutet auf die aufmerksame Zeitgenossenschaft Rüegers hin, war doch die Zeit um 1980 eine Epoche, wo viele Jugendliche Freiräume für ihre Aktivitäten und ihren Lebensstil einforderten und dabei auch mit den Behörden und den konservativen Teilen der Bevölkerung in zum Teil heftigen Konflikt gerieten. Ende Mai 1980 sollten in Zürich die Jugendunruhen losbrechen.[27]

In den Entwürfen skizzierte Rüeger ausserdem bereits die «Thematik der Bilder»: Auf das Eröffnungsbild sollten ein Zahlenbild (Spiel mit der Jubiläumszahl 600), dann ein Bild zur Stadtgründung, ein Marktbild, ein Gottfried-Keller-Bild und ein Modebild folgen; nach der Pause sollten sich ein weiteres Geschichtsbild zum Übergang «von der Herzogskrone zum Schweizerkreuz», ein Glashüttenbild, das genannte Jugendkeller-Bild, ein Kasernen-Bild und ein Schlussbild anschliessen. Das Überraschende ist, dass alle diese frühen Vorschläge umgesetzt wurden; in einigen Fällen jedoch zog Rüeger Elemente, die zu Beginn als eigenständige Bilder konzipiert waren, zusammen bzw. integrierte sie in andere Bilder, so das «Gottfried-Keller-Bild» und das «Jugendkeller-Bild».

Zum Schluss äusserte sich Rüeger vor allem noch zur Musik und zum darstellerischen Bereich. Der Musik kam in seinem Konzept «etwelche Bedeutung» zu; ihm schwebte ein Kontrast zwischen einer grossen Blasmusikformation und einer jugendlichen Popgruppe vor, zu der er anmerkte, es könne «an ein Engagement einer bereits bestehenden, routinierten Amateurformation gedacht werden». Auch dieses Konzept wurde ziemlich genau so umgesetzt. Die Sprechrollen dann wollte er so gestalten, «dass sie von Laiendarstellern bewältigt werden können». Ob hier die Auftraggeber entsprechende Vorgaben gemacht hatten, lässt Rüeger nicht durchblicken, doch scheint er sich – wie auch aus anderen seiner Bemerkungen hervorgeht – der Festspielgepflogenheiten sehr bewusst gewesen zu sein.

In einer «Dokumentation II» vom Oktober 1982 konkretisierte Rüeger einige der Bilder und verfeinerte die Rahmenszenen. Das Gottfried-Keller-Bild zum Beispiel konzipierte er als Gerichtsszene, deren Reiz er darin sah, dass der angeklagte Gottfried Keller – sein Vergehen ist es, aus Bülach Seldwyla gemacht zu haben – auf ein ganz normales Publikum von heute trifft. Dieses Bild wurde dann allerdings nicht in dieser Form umgesetzt, es wurden lediglich Elemente daraus ins Marktbild integriert. Für das zweite historische Bild definierte Rüeger bereits zehn kurze Ausschnitte aus der Geschichte Bülachs (14./15. Jahrhundert), die von zehn verschiedenen Sprechern vorgetragen werden sollten – ein cleverer Schachzug, um die Geschichtslektion zügig

27 «600 Jahre Bülach. Bemerkungen und Anregungen zu einer unfeierlichen Fest-Revue». Dieses von Rüeger als «Treatment» bezeichnete Papier ist in der Bülacher Jubiläums-Chronik 1984 enthalten (S. 231–249); Bülacher Jubiläums-Chronik 1984, S. 233 (Auszeichnungen durch Max Rüeger).

abzuhandeln und gleichzeitig möglichst viele Spielerinnen und Spieler in das Ensemble einzubinden. Zum Schluss stellte er eine Liste mit den «wünschbaren Mitwirkenden» zusammen und legte einen Arbeitsplan vor.[28]

Die für die Proben verbindliche Spielvorlage mit allen Strichen und Anmerkungen des Autors – das Festspiel hatte nun den definitiven Titel *Büüli – eusi Heimet!* erhalten – scheint nicht mehr vorhanden zu sein. Was tatsächlich gespielt wurde, lässt sich aber zum Glück anhand einer Videoaufnahme der gesamten Aufführung überprüfen, die für den Lokalsender TV Niederhasli im Rahmen einer Versuchsreihe von Hansueli Engler hergestellt wurde. Die in der Aufführung realisierten Bilder zeigen deutlich, dass Rüeger seine eigene Vorgabe, eine Festrevue zu gestalten, vollkommen eingelöst hat. Die beiden historischen Bilder wirken innerhalb dieser Revue wie ein minimales Pflichtprogramm: Mit dem sogenannten Gründungsbild nimmt Rüeger direkten Bezug auf den Jubiläumsanlass und rollt die Erteilung des Stadtrechts in klassischer Dramenform auf; mit dem zweiten historischen Bild vermittelt er dem Publikum in Chronikform die wichtigsten Informationen darüber, wie Bülach aus den Händen österreichischer Adliger in den Besitz der Stadt Zürich wechselte. Der überwiegende Rest – namentlich die Rahmenszenen mit dem Kleinstadttratsch – ist völlig auf die Gegenwart Bülachs bezogen und stellt eine allgemeine Auseinandersetzung mit dem spezifischen Lebensgefühl in einer Kleinstadt dar, aber auch mit allgemeinen gesellschaftlichen Themen wie dem Generationenkonflikt, der Geschlechterfrage, der politischen Kultur. Ähnlich gelagert, aber ohne satirisch-kabarettistischen Anstrich sind die Jugendszenen, wo es unter anderem um das mangelnde Freizeitangebot in Bülach geht.[29]

Die weiteren partiell in die Vergangenheit weisenden Szenen – das Kasernenbild und das Glashüttenbild – vermitteln keine Informationen zu den entsprechenden Themen, sondern evozieren sie nur in bildlicher und choreografischer Weise. Hier ging der Autor offenbar davon aus, dass das Publikum mit diesen eng mit Bülach verbundenen Gegebenheiten vertraut ist. In der Tat hätte es wohl eher lächerlich gewirkt, vor einheimischem Publikum über die Kaserne, «die seit 1911 zum örtlichen Inventar gehört», und über die Glashütte, die Bülachs Ruf in die ganze Schweiz trug, Fakten zu verbreiten.[30] Breiter ausgeführt ist hingegen die Gottfried-Keller-Episode innerhalb

28 Bülacher Jubiläums-Chronik 1984, S. 250–267.

29 Im Stadtarchiv Zürich, wo Max Rüegers Nachlass liegt (Sig. VII.491) – den ich mit der Erlaubnis seiner Witwe, Frau Marlis Rüeger, einsehen durfte –, ist ein nicht datierter Stücktext vorhanden; darin findet sich eine Einlage von acht Seiten mit einer gereimten Moderation zum Modebild. Es ist also gut möglich, dass dieser Text nahe an der definitiven Spielfassung ist. Auch in der Bülacher Jubiläums-Chronik 1984 befindet sich ein – ebenfalls undatierter – Stücktext, vgl. S. 152–211. Die Videoaufnahme ist in digitalisierter Form in meinem Besitz und wird später – die Einwilligung von Hansueli Engler vorausgesetzt – der STS zur Verfügung gestellt.

30 Die Kaserne Bülach gehört zum Waffenplatz Kloten-Bülach, der zuerst den Artillerietruppen diente und seit 1950 für die Ausbildung von Übermittlungstruppen bestimmt ist. Vgl. www.armee.ch/waffenplatz-kloten-buelach unter «Geschichte Waffenplatz» (Zugriff am 12. Aug. 2016). Die Glashütte habe «den Namen Bülach mit den legendären Einmachgläsern in das hinterste Schweizer Dorf getragen», schrieb die «Neue Zürcher Zeitung» am 25. Febr. 2002, als die Glasproduktion in Bülach nach 111 Jahren endgültig eingestellt wurde.

des Marktbildes, in der Keller, der überraschend als Gast auftaucht, vor die Frage gestellt wird, ob er sich Bülach als Vorbild für Seldwyla genommen habe oder nicht. Er weicht einer endgültigen Antwort aus und lenkt mit der begütigenden Phrase ab: «Es bitzeli Seldwyla törf au hütt na z'Büüli sii.»[31] Rüeger trieb also ein durchaus abwechslungsreiches Spiel mit der lokalen Geschichte und Identität und versetzte es mit gutmütiger Ironie, kabarettistischer Würze und verträglicher Gesellschaftskritik. Der ortsfremde Autor stellte den Ortsbezug seines Festspiels in grosser Vielfalt, aber ohne thematische Überraschungen her.

Festspiel 2011: Für das neuere Festspiel wurde kein direkter Textauftrag vonseiten der Stadt erteilt, sondern er kann als Bestandteil des Gesamtauftrags an die ZHdK gelten. Als 2008 die Entscheidung für ein Freilichtspektakel gefallen war, lag in Bezug auf Thema und Inhalt noch überhaupt nichts vor. Bei der Themenfindung bezog man dreissig Personen aus Bülach mit ein, die dem OK Hinweise gaben und Ideen vermittelten, was man über Bülach erzählen könnte. Es ging also darum, die Themen aus der Mitte der Bevölkerung abzuholen. Am 28. Oktober gab das OK dann ein Grundsatzpapier mit Angaben zum Inhalt und zur Umsetzung an die ZHdK weiter.[32] Der nächste Schritt war, dass Studierende der Dramaturgie aufgrund dieses Papiers ein Szenario entwickelten. Aus dem bereits erwähnten Konzeptentwurf vom 22. Januar 2010 geht hervor, dass der Laurentius-Stoff bestimmend für den Inhalt sein sollte; es ist sogar von den «1. Bülacher Laurentius-Spielen» die Rede. Laurentius war der Legende nach ein Märtyrer aus der römischen Kaiserzeit, der das Vermögen der Kirche vor dem Zugriff des Kaisers bewahrt haben soll, indem er es den Bedürftigen verschenkte; dafür wurde er auf einem glühenden Rost zu Tode gefoltert. Als Schutzpatron der Bülacher Stadtkirche im Mittelalter war er auch Stadtheiliger, der an ihn erinnernde Rost ist auf dem Bülacher Stadtwappen abgebildet.

Kern der Idee ist gemäss Entwurf die Reinkarnation des Laurentius in einem Bülacher: «Dreimal ist der Laurentius in drei verschiedene Bülacher gefahren. Die drei kommen aus dem Publikum und müssen verschiedene Prüfungen bestehen, um die Bülacher und Angereisten von der Glaubwürdigkeit zu überzeugen.» So ist der Inhalt des ersten Festakts beschrieben. Der zweite Festakt entspricht dem späteren Parcours, aber hier ist noch von einer «Pilgerreise» mit sieben Stationen die Rede. Im dritten Festakt wollen die drei Laurentius-Bülacher die Pilger «von ihrem heutigen Märtyrertum überzeugen». Im vierten Festakt schliesslich findet eine Prozession «zu den drei Gewölben» statt, wo alle Pilger «ihre erlösenden und utopischen Wünsche […] abgeben können».

Doch bei diesem Schwerpunkt blieb es nicht, und den Grund dafür erläuterte Jochen Kiefer, der für das Szenario verantwortliche Vertreter der ZHdK, im Programmheft:

31 Gemäss dem Stücktext, der sich in der Bülacher Jubiläums-Chronik 1984 befindet (Paginierung Stücktext: S. 31, Gesamtpaginierung Chronik: S. 182).

32 Gespräch von T. H. mit Werner Oetiker vom 7. Nov. 2013.

> «Das grosse Thema war schnell gefunden. Es lag auf der Hand: es geht um Identität und das Gefühl der Zugehörigkeit der Menschen, die in Bülach leben. Die erste Idee war deshalb ein (nicht ganz ernst gemeintes) Passionsspiel auf Grundlage einer erfundenen Bülacher Variante der Laurentiussage. Das Gefühl der Zugehörigkeit nur auf das Religiöse zu beziehen, kam uns jedoch bald als eine Verengung des Themas vor. Spuren dieser Grundidee sind aber in fast allen Teilen des Freilichtspektakels noch wiederzufinden. Immer wichtiger hingegen wurde der Bezug auf den Gemeinsinn, das Verhältnis der Bülacher zu sich selbst. Das Szenario einer fiktiven Landsgemeinde wurde entwickelt, ein Schreibauftrag vergeben und Regisseur Lukas Schmocker für die Inszenierung der Landsgemeindeteile verpflichtet.»[33]

Die Autorin der Landsgemeindeteile 1 und 3, Eva Seck, lieferte ihren Text im Dezember 2010 ab. In den Fassungen von Mai und Juni 2011, die an der ZHdK vorhanden sind, steht der Vermerk: «Von Eva Seck und Ensemble». Diese Fassungen trugen erstaunlicherweise den Titel «Bülach kauft sich selbst», was sich auf das historische Faktum beziehen muss, dass Bülach beim Erwerb der Stadt durch Herzog Leopold von Österreich, der im Kontext der Verleihung des Stadtrechts steht, selbst 1000 Gulden beisteuerte. Doch auch dieses Motiv dominierte nicht im Stück, in den Vordergrund getreten war – und da ist Jochen Kiefer ungenau – die Parodie einer «Landsgemeinde», eine Art Notsitzung der Behörden unter Einbezug der Bevölkerung, um den drohenden Konkurs von Bülach abzuwenden. Thema des ersten Akts war nun neu die Suche nach einer rettenden Idee. An dieser Suche beteiligen sich der Gemeindepräsident und der Stadtschreiber einerseits und einige Vertreter der Bevölkerung andererseits. Szenisch verhandelt wird somit die Reaktion eines Gemeinwesens auf eine grosse Krise in Form leerer Kassen. Dieses Element stammt aus der Legende, wo die römische Verwaltung in Finanznot ist und das Geld bei den Christen holen will. Laurentius rettet es, indem er es den Bedürftigen verschenkt und so dem Zugriff der Römer entzieht.

Aus der «Pilgerreise» wurde der unter Punkt 1.3 erwähnte Theaterparcours, eine Erkundungstour, die stark auf eine Poetisierung – oder man kann auch sagen: Verzauberung – der im Alltag oft achtlos durcheilten, scheinbar vertrauten eigenen Stadt ausgerichtet war. Auch an der ZHdK nahm man also den durch den Anlass gegebenen engen Bezug zum Ort überaus ernst und entwickelte in einem längeren Stückentwicklungsprozess am Ende eine Form, bei dem das kleinstädtische Gemeinwesen liebevoll und auch ironisch gespiegelt wurde und sich Verzauberung und Entzauberung ineinander verschränkten.

Schlussfolgerungen: Der Anspruch an einen Festspieltext ist in erster Linie, dass er eine enge inhaltliche Verbindung mit dem Festspielanlass – im hier diskutierten Fall einem Stadtjubiläum – herstellt. Max Rüegers Rezept war es, diese Verbindung über exemplarische historische Ereignisse und über allgemein bekannte Charakteristiken

33 «Was ist das Spektakuläre am Bülacher Freilichtspektakel», Programmheft zum *Bülacher Freilichtspektakel*, S. 6.

oder kulturgeschichtliche Besonderheiten Bülachs zu etablieren. Damit entfernte er sich deutlich von den rein historischen Bilderbogen vieler Festspiele, die oft nicht in die Gegenwart hineinreichten. Inwieweit er sich 1984 mit seiner Mischung aus geschichtlichen und aktuellen Themen und Bezügen, die er in eine Revuestruktur einbettete, im damaligen Mainstream bewegte oder eine eigene Form entwickelt hatte, kann aus heutiger Warte nicht beurteilt werden.

Ein wichtiger Aspekt der inhaltlichen Nähe zum Anlass bleibt hinzuzufügen: Rüeger spielt in seinem Text mit der Situation des Festspiels: Nicht nur geben sich die tratschenden Bülacher der Rahmenszenen gleichzeitig als Zuschauer des Festspiels zu erkennen, sondern auch innerhalb der Szenen wird auf das Festspiel oder zumindest auf das Jubiläum angespielt, wenn zum Beispiel der Überraschungsgast Gottfried Keller erklärt: «Ich ha tänkt, iich chäm au na gschnäll verbii z'Büüli. Am Jubiläum …»[34] Rüegers Festspiel ist in stofflicher Hinsicht exemplarisch für eine Form, die sich deutlich von jeder Referenz an einen vaterländischen Themenfundus und von jeglicher Geschichtsdidaktik verabschiedet, und mag damit auch als Folie dienen für spätere, ähnlich ausgerichtete Gemeindefestspiele, die im Rahmen dieser Studie betrachtet werden.

Stofflich ganz anders orientiert ist das Festspiel 2011: Keimzelle der Handlung ist dort die Laurentiuslegende. Doch mit historischen Reminiszenzen hat das Festspiel nicht mehr viel am Hut. Es zeigt im Gegenteil, wie eine Bevölkerung, die einen festlichen Anlass – vielleicht auch ein Festspiel mit einem historischen Bilderbogen – erwartet, mit einer ganz anderen, bedrohlichen Realität konfrontiert wird. Aus Geldmangel werden die Festaktivitäten auf einen jämmerlichen Rest reduziert, und der Festakt wird durch eine Landsgemeinde verdrängt, in der es um die Suche nach einer rettenden Idee zur Abwendung des Konkurses geht. Das traditionelle Konzept des historischen Bilderbogens wird nur durch einen Lehrer aufrechterhalten, der mit seinen Schülerinnen in Eigenregie ein paar Szenen einstudiert hat – darunter die Darstellung der Laurentiuslegende selbst. Im Wesentlichen dreht sich jedoch alles um die Gegenwart und um das reale wirtschaftliche und kulturelle Umfeld von Bülach – allerdings in parodistischer Verfremdung und Übersteigerung.

Im «installativen» Mittelteil hingegen ist ein breiter Fächer von Inhalten geöffnet, der jenseits von gängigen Themen die Besonderheiten und kleinen Geheimnisse der Stadt zugänglich macht. Der kleinste gemeinsame Nenner des Wissens über Bülach, wie er von Rüeger aktiviert wurde, ist hier fast einer Art Kuriositätenkabinett gewichen, das der Überraschung und dem Unbekannten gewidmet ist. Es wird nicht mehr an das jedermann Vertraute appelliert, sondern zur Neugier und Entdeckerfreude aufgerufen. Man könnte es einen Paradigmenwechsel in der Konzeption von Festspielthemen nennen, weg von den Schlüsselmomenten in der lokalen Geschichte hin zu einer Poetisierung und einer Parodie des Alltags und der Gegenwart. Im Übrigen ist die Selbstreferenzialität beim Freilichtspektakel 2011

34 Gemäss dem Stücktext, der sich in der Bülacher Jubiläums-Chronik 1984 befindet (Paginierung Stücktext: S. 29, Gesamtpaginierung Chronik: S. 180).

ganz besonders ausgeprägt, indem die Aufführung des realen Festspiels mit jener des fiktiven, als Gegenstand des Theaters fungierenden Festspiels in eins fällt. Das gemeinsame Feiern wird im Moment des Feierns zum Teil der fiktiven Handlung und dabei satirisch verfremdet.

Die Dramaturgie ist episodisch geprägt (2.2)

Festspiel 1984: Für sein Festspiel wählte Max Rüeger von Anfang an die Bezeichnung «Revue». Damit behielt er wohl die lockere, festspieltypische Bilderbogenstruktur bei, verlagerte jedoch die Tonalität vom Pathetisch-Feierlichen hin zum Unterhaltsamen. *Büüli – eusi Heimet!* ist vor allem gekennzeichnet durch eine komödienhaft-kabarettistische und eine varietéhafte Ebene, die gleichgesetzt werden können mit einer Rahmenhandlung, die in der Gegenwart spielt, und einem szenischen Bilderbogen als Binnengeschehen, das in die Vergangenheit zurückblendet (historische Szenen) oder zeitlose Revueunterhaltung bietet (namentlich das Nummern- und das Glashüttenbild) oder auch eine Mischung aus beidem.
Die «Rahmenszenen», wie Rüeger sie nennt, sind auf drei Ebenen verteilt: Frauen, Männer und Jugendliche (nur männlichen Geschlechts!): Bei den Erwachsenengruppen ist das Setting «realistisch» in der Art von Unterhaltungsstücken, die in Innenräumen spielen, und holt ein Publikum ab, das sich an den von Laientheatern oft gespielten Salonschwänken ergötzt, ohne jedoch auf dramaturgische Mittel wie Verwechslungen und Intrigen zurückzugreifen. Schauplätze sind ein Restaurant-Stammtisch mit karierter Decke für eine Runde von vier Männern links der Bühne und ein Wohnzimmer für ein Kaffeekränzchen von vier Frauen auf der rechten Seite. Die Szene ist mehr oder weniger statisch, die je vier Personen sitzen um einen Tisch, plaudern in Mundart miteinander und streiten sich ein bisschen, die Figuren sind stark typisiert, aber alltagsnah. Das Interessanteste daran ist, dass die Teilnehmerinnen und Teilnehmer der Gesprächsrunden gleichzeitig als Zeugen und Zuschauer des Festspiels erscheinen und manchmal das eben Gesehene kommentieren oder dann auf das Kommende vorbereiten und hinweisen. Szenischer und inhaltlicher Witz wird aus dieser schillernden Doppelfunktion jedoch kaum geschlagen.
Die Ebene der Jugendlichen ist identisch mit dem Spielpodest der Band, das durch eine mit Graffitis verkrakelte graue Wand als Jugendkeller gekennzeichnet ist. Max Rüeger hatte ursprünglich ein eigenes Jugendkeller-Bild vorgesehen, wo die Forderungen der Jugendlichen nach kreativen Freiräumen zur Sprache gebracht werden sollten, doch muss sich das OK – das wird in einigen Dokumenten schwach angedeutet – mit der Suche nach geeigneten Darstellern schwergetan haben. Die Lösung, die Bandmitglieder auch gleich die Jugendgesprächsrunde «spielen» zu lassen, dürfte zwar eine Notlösung gewesen sein, aber Max Rüeger hatte mit den jungen Leuten Glück, wie er schon ein Jahr vor der Aufführung andeutete: «Der Autor hat sich verschiedene Male mit den Freunden der Jump Seat getroffen, er war auch am Konzert. Diese Gruppe ist musikalisch höchst professionell, arbeitet

seriös und einfallsreich. Dazu sind die Mitglieder erfreulich kooperativ und wollen wirklich mitmachen. Darum habe ich mich entschlossen, das Jugendbild mit den Jump Seat gemeinsam zu erarbeiten.»[35] Rüegers – und wohl auch Inigo Gallos – Parteinahme für die Jugendlichen zeigt sich auch darin, dass sie, im Gegensatz zu den stark komödiantisch ausgerichteten Erwachsenen, ausgesprochen locker und vernünftig wirken. Das mag auch damit zu tun haben, dass sie keine Theaterspielpraxis aufzuweisen hatten und keiner vorgegebenen Spielkultur folgten. Ihr letztes Gespräch mündete in der ziemlich direkten Forderung an den Stadtrat, sich ernsthaft um die (Wieder-)Eröffnung eines Jugendtreffpunkts zu kümmern. Diese Forderung wurde in den sogenannten «Jugendhaus-Rap» verpackt mit dem allerdings etwas schmalbrüstigen Refrain: «Es isch doch so, es isch kein Zwiifel dra / En Jugendtreff isch nonid da.»

Die Binnenebene des Bilderbogens ist formal heterogen: Das erste Bild ist eine rein tänzerisch-musikalische Varietészene ohne Text, ein knapp dreiminütiges Ballett von rund zwei Dutzend Mädchen in roten und weissen Bodys vor einer grossen Darstellung des Bülacher Wappens auf drei Tafeln, das sich ganz am Schluss mit der Drehung der Tafeln in die Zahl 600 verwandelt. Es folgt, als inhaltliches Hauptstück des Festspiels, eine rund achtzehn Minuten dauernde Schilderung, wie Bülach das Stadtrecht verliehen wurde, im Stile des historischen Dramas: Nach einem Vorspiel von sechs Turmbläsern wird der Besitzwechsel Bülachs in den Jahren bis 1384 erzählt. Die Szene springt zwischen drei Schauplätzen hin und her, im Wechsel von Ansagen eines «Gerichtsschreibers» und dialogischen Passagen wird gezeigt, wie der sich in Geldnot befindliche Freiherr von Tengen die Vogtei und das Dorf Bülach an den Markgrafen von Hachberg verkauft. Später dann geht Bülach in die Hände von Herzog Leopold von Österreich über. Am Schluss steht die Verleihung des Stadtrechts, vor dem Hintergrund einer minimalistischen Stadtsilhouette mit den Umrissen der Bülacher Kirche; die Volksszene beansprucht nun die ganze Bühne und ist deutlich als Festakt inszeniert mit einem Gebet und Ansprachen, in der ein Abgesandter des Herzogs wie auch ein Bülacher Bürger vor allem die neu erworbenen Freiheitsrechte Bülachs aufzählen. Dem zum Teil festlich gekleideten Volk bleibt nur das Jubeln als Reaktion auf die obrigkeitlichen Verlautbarungen. Max Rüeger hat den Darstellern in diesem Bild ein ziemlich zeremoniell klingendes Hochdeutsch in den Mund gelegt, auf das sie mit einer ebenso zeremoniellen Gestik reagieren; Geschichte bekommt hier jenes etwas lächerliche Pathos, das Sprecher erzeugen, wenn sie so reden, als wären sie sich der Tragweite des Geschehens mit jedem Satz bewusst. Ein gleicher würdiger Ton durchdringt alles, auch die Reden des Freiherrn von Tengen, der vor allem aus materiellen Gründen an Bülach zu hängen scheint. Weder Autor noch Regisseur haben sich hier entscheiden können, den einzelnen Figuren mehr Profil zu geben und sie moralisch bzw. menschlich zu kontrastieren.

35 Max Rüeger: Informations-Beilage zum Bülacher Festspiel. Nur für internen Gebrauch. S. 2. Stadtarchiv Zürich, Nachlass Max Rüeger (Sig. VII.491).

Es schliesst sich eine weitere Varietészene von etwa fünfzehn Minuten Länge an, die einen Überblick über 600 Jahre Geschichte der Mode bietet, und zwar im Rahmen einer gereimten Conférence. Die Conférencière, mittleren Alters und in ein seidenes grünes Kostüm gekleidet, kündigt die Modeschau wie folgt an: «[…] man hat sich vorgenommen / Euch in einem bunten Reigen / Modisches von einst bis heute / Farbenfroh vergnügt zu zeigen.» Die erste Abteilung gilt mittelalterlichen Kostümen, wird aber von barocker Musik begleitet. Jede neue Gruppe von Kostümen fügt sich zu den vorangehenden, sodass ein Gesamttableau heranwächst. Bis um 1900 sind die Auftritte eher gravitätisch, das 20. Jahrhundert hingegen präsentiert sich – namentlich die Sequenz «Charleston» mit sechs Tänzerinnen in Glitzerkleidchen und der Schlusstanz von zwei jungen Frauen in Hotpants – in lebendigerer Choreografie. Die Szene ist eine Art Intermezzo ohne wirkliche Verbindung zu Bülach, rein auf den Schauwert ausgerichtet – und sie vermehrt die ohnehin schon vielgestaltige Kostümausstattung des gesamten Festspiels um weitere Dutzende aufwendige Kostüme. Ausserdem kann die Conférencière trotz einer gewissen Grandezza des Auftretens nicht überspielen, dass Rüegers Verse hier nicht sehr inspiriert scheinen.

Darauf folgt das Marktbild, eine Ensembleszene mit operettenhaftem Einschlag, die stark auf die Chöre ausgerichtet ist. Bei Beginn ist die Bühne gefüllt mit Menschen. Vor dem schon bekannten Hintergrund der Stadtsilhouette deuten zwei rote schwebende Dächer die Marktstände an. Zum Auftakt singt der Männerchor das Trinklied «Wii us em Unterland». Anschliessend preisen Kinder, die Selbstgemachtes für einen guten Zweck verkaufen, ihre Waren mit drei Liedern an. Eine Volkstanzgruppe in Trachten findet sich in der Mitte zu einer Darbietung mit Ländlermusik. Unter den Leuten in Gegenwartskleidung ist auch eine Gruppe in Biedermeierkostümen sichtbar geworden, die einen Stand mit Büchern betreut; plötzlich wird es unruhig in der Menge: Gottfried Keller erscheint auf der Bühne, in ungefähr der Aufmachung, wie sie Arnold Böcklins Bild von 1889 zeigt. Ein paar Frauen nehmen Keller, zuerst zögernd, dann immer direkter, in die Zange und wollen von ihm erfahren, ob er wirklich Bülach als Vorbild für Seldwyla genommen habe, obwohl doch Bülach, anders als Seldwyla, nie ein Ort von «Bünzlis» gewesen sei, was vom ganzen Marktkollektiv einstimmig bestätigt wird. Keller, von Heinz Hintermeister als gütiger und leicht verschmitzter Weiser interpretiert, ist aber nicht bereit, das «Geheimnis» zu lüften, deutet aber an, dass Bülach noch immer einen Teil des Charmes der Vergangenheit bewahrt habe: «Es bitzeli Seldwyla törf au hütt na z'Büüli sii.» Der Gesamtchor nimmt diesen Satz auf, und das gemeinsame Lied, gesungen auf eine etwas einfältige Melodie, endet mit dem Satz «Es bitzeli Seldwyla / tuet de Lüüt au hütt na immer guet!» Damit endet der erste Teil des Abends. Am ehesten lässt sich die Szene so verstehen, dass der Druck, immer auf der Höhe der Zeit, immer «progressiv» sein zu müssen, als Gegengewicht auch ein wenig Nostalgie, ein wenig konservativen Geist und ein wenig Kleinstadtgemütlichkeit verträgt. Auf eine sehr dezente Weise setzt der Autor Keller im Sinne von Katrin Guts Klassifizierung als Ratgeber ein, der den alten schweizerischen politischen Graben zwischen Fortschrittlichen und Konservativen überbrückt. Bülach steht hier eher auf der ländlich-klein-

städtisch-konservativen Seite, der eben auch ein gewisser «Charme» zugeschrieben wird.[36]

Das erste Bild nach der Pause ist der Flaschentanz, eine rein choreografische Nummer von viereinhalb Minuten Dauer. Ballettschülerinnen in grünen Anzügen und mit weissen Handschuhen und Socken visualisieren die automatisierte Produktion von Flaschen. Da bei dieser Szene mit schwachem Licht gearbeitet wurde und zum Teil einzig die Bewegungen der weissen Flächen in blauer Beleuchtung sichtbar waren, ist der genaue visuelle Effekt der Szene nicht abzuschätzen. Auf jeden Fall wurde sie zu den Höhepunkten des Festspiels gezählt. Der «Tages-Anzeiger» bezeichnete sie als «reizvoll», die «Neue Zürcher Zeitung» holte etwas weiter aus: «Den originellsten Eindruck hinterlässt nach der Pause, neben dem Finale, die mit bühnenwirksamen Dekors ergänzte choreographische Darstellung der Bülacher Glashütte und ihrer Bedeutung für die Stadt.»[37]

Es folgt das zweite historische Bild, «Von der Herzogskrone zum Schweizerkreuz» (in einer früheren Fassung trug es noch den Titel «Von der Adelsherrschaft zum Zürcher Banner»). Es handelt sich um eine choreografierte Chronik mit neun von verschiedenen Sprecherinnen und Sprechern in Mundart vorgetragenen Texten. Es werden jeweils zu mittelalterlichen Klängen weisse Tafeln mit einer historischen Illustration und einem Datum hereingetragen, vor denen sich die Sprecherinnen und Sprecher postieren. Sie erzählen die Begebenheiten aus der Perspektive der Bülacher, in Wir-Form, und fallweise mit volkstümlich bodenständiger Gestik. Die Chronik endet am 17. März 1419, als Bülach endgültig zu Zürich geschlagen wurde: «De langi Wäg vo de Adelsherrschaft zum Zürcher Banner – er isch gange gsii. Mit chliine Schritt. Aber me hätt gwüsst, wo mer hätt herewele!» Es wird also behauptet, die Bülacher Bevölkerung habe diese Entwicklung willentlich und zielgerichtet verfolgt, und das Ergebnis der Geschichte wird als ein von Beginn weg gewünschtes präsentiert.[38]

Den Abschluss macht ein Kasernenbild: Szenerie ist ein Tag der offenen Tür mit viel Volk im Freien (ein paar Bäume decken die Stadtsilhouette ab), unter das sich auch die ziemlich angeheiterten Männer vom Stammtisch gemischt haben. Die Szene beginnt mit Marschmusik und einem Wachaufzug, darauf führen Soldaten in alten Uniformen unter dem Klatschen der Bühnenzuschauer Gewehrübungen vor, doch spielende Kinder bringen sie aus dem Tritt. Auch bei den folgenden Schanzarbeiten spielt eine humoristische Note mit, indem sich einer der Soldaten mit der Hacke auf den eigenen Fuss schlägt. Auch nicht sehr gefährlich wirkt die folgende Gruppe von älteren Herren, die zum Exerzieren antritt. Die Uniformen sind inzwischen immer moderner geworden, zuletzt zeigen Männer in Kampfanzügen auf einer Matte Turnübungen. Bevor das

36 Gemäss Stücktext in der Bülacher Jubiläums-Chronik 1984 (Paginierung Stücktext: S. 31–33, Gesamtpaginierung Chronik: S. 182–184); Gut 1996, S. 238–240.

37 ho.: «400 Bülacher spielen die Geschichte ihrer 600 Jahre alten Stadt», «Tages-Anzeiger» vom 3. Sept. 1984. – Am.: Bülacher Tradition auf der Bühne. In: «Neue Zürcher Zeitung» vom 3. Sept. 1984.

38 Stücktext in der Bülacher Jubiläums-Chronik 1984 (Paginierung Stücktext: S. 51, Gesamtpaginierung Chronik: S. 202).

Tableau in ein Finale übergeht, wird noch ein Dialog eines Vaters und seines Sohnes eingeschoben, die über den Wert des Militärs und die Vorzüge Bülachs diskutieren. Aussagekräftiger als die etwas schwammige Botschaft des Textes ist hier die Körpersprache der Darsteller: der Vater ist verkrampft und betont zackig, der völlig lockere Sohn hingegen bringt auf natürliche, doch durchaus bestimmte Weise seine Liebe zu Bülach zum Ausdruck. Dass hier wiederum eine selbstsichere und unverkrampfte Jugend einer fast karikiert verbiesterten Erwachsenenwelt gegenübersteht, geht, zusammen mit den Militärspässen, eher auf das Konto des Regisseurs Inigo Gallo, der sich im Allgemeinen nicht ganz an die Anweisung von Max Rüeger hielt, laut der das Militär «nicht etwa lächerlich gemacht werden – sondern stilisiert dargestellt sein» solle.
Das jugendliche Bekenntnis zu Bülach leitet zum ausgedehnten Schlusslied «Das isch Büüli, eusi Heimet» über, wechselweise gesungen von einzelnen Gruppen und vom Gesamtchor, der fast die ganze Bühne einnimmt und frontal zum Publikum im Saal aufgestellt ist, mit Gottfried Keller in der Mitte. Die enge Anbindung des Schlusses an die Kasernenszene ist ein starkes Bekenntnis Rüegers zur engen Verzahnung von Armee und Zivilbevölkerung und setzt eine starke Identifikation der Zuschauer mit der Armee voraus. Inigo Gallo hat diese Identifikation ein Stück weit ironisiert, aber ohne sich in kritisches Gebiet jenseits der Grenze gängiger Witzeleien über Drill und Trockenübungen zu begeben.
Zusammenfassend lässt sich sagen, dass die Szenen einen starken Hang zum Folkloristischen zeigen und dass der Aufwand und die Sorgfalt bei den Kostümen alle anderen Ausstattungselemente – sofern die schlechte Bildqualität der Aufzeichnung ein Urteil überhaupt zulässt – in den Schatten stellen. Es wäre hier zu fragen, welchen Hintergrund diese auffallende Leistungsfähigkeit der Kostümabteilung hat. Dass deren Dominanz zum künstlerischen Konzept von Max Rüeger gehört haben könnte, darauf gibt es keinen Hinweis. Viel eher dürfte das Kostümfest eine Referenz an das stark auf grossflächige Schauwerte ausgerichtete traditionelle Festspiel sein.[39]

Festspiel 2011: Im Gegensatz zum älteren Festspiel weist das «Freilichtspektakel» einen durchgehenden Handlungsbogen auf, in den allerdings Elemente der Bilderbogenstruktur eingefügt sind. Die theatralen Formen stehen im Zusammenhang mit der Dreiteiligkeit: In den Teilen 1 und 3 operiert die Regie sozusagen mit Grossformaten, im Mittelteil, in dem die Darstellung der Vielfalt Bülachs Programm ist, setzt sie Kleinformate aus dem Installations- und Performancesektor ein. Für die Grossformate haben die Konzepter der ZHdK interessanterweise zwei der Realität entlehnte konträre Foren der Öffentlichkeit gewählt: in Teil 1 eine Landsgemeinde bzw. Gemeindeversammlung, in Teil 3 eine TV-Show «am Schauplatz». Beide Foren werden schliesslich vom «Publikum», das heisst von aus dem Publikum heraus agierenden Darstellern, diskreditiert.

39 Die meisten Beschreibungen des Festspiels 1984 in diesem Abschnitt erschliesse ich aus der erwähnten Videoaufzeichnung von Hansueli Engler. Die Reihenfolge der Szenen gemäss der Aufzeichnung weicht mehrmals vom Stücktext in der Jubiläums-Chronik ab. Wo Zitate nicht mit einer Fussnote versehen sind, habe ich den Text aus der Aufzeichnung rekonstruiert.

Eine Spielfassung, die klar als die Grundlage für die definitive szenische Realisation erkennbar ist, scheint nicht zu existieren; ausserdem dürfte es noch bis zu einem späten Zeitpunkt des Probenprozesses Änderungen durch improvisatorische Einwürfe gegeben haben. Zum Glück existiert eine Videoaufzeichnung der Dernière vom 26. Juni 2011; sie beruht auf den Aufnahmen einer einzigen Kamera und wurde zu dokumentarischen Zwecken erstellt und nicht kommerzialisiert. Dieser Aufzeichnung sei Dank lässt sich der Ablauf der Aufführung rekonstruieren, was hier in ausführlicher Weise geschehen soll, um den Charakter dieses Festspiels ausserhalb der Norm näher bestimmen zu können.[40]

Die Aufführung beginnt bei Tageslicht (die Spieldaten lagen alle im Juni, um die Zeit der längsten Tage herum). Zu Beginn wird mit einem Fahnenschwinger, einem Alphorn und mit einer Mädchenschar, die um eine mit bunten Wimpeln besetzte Stange tanzt, eine heile Festspiel-Schweiz evoziert. Diese wird allerdings durch ein paar modern-minimalistische, über die Spielwiese verteilte Wohnbauklötze von Beginn weg konterkariert; sie spielen auf Bülachs neue Bestimmung als Wohn- und Schlafstadt an. In die so bereits ironisch aufgeladene idyllische Szenerie brechen zwei Kommunalpolitiker ein, der Gemeindepräsident (auch als «Landammann» bezeichnet) und der Stadtschreiber von Bülach, die allerdings noch – wie um ein Bindeglied zum Altväterischen zu schaffen – in gemessenem Schritt, die Bülacher Flagge tragend und von einem Trommler gefolgt die Bühne betreten. Der Stadtschreiber, ein biederer Streber im grauen Anzug, verscheucht die Mädchen, der Gemeindepräsident, ein rundlicher Mann um die fünfzig mit Vollbart, begrüsst das Publikum zu einer Landsgemeinde, während doch ein Festanlass geplant war, wie einige Zwischenrufe andeuten. Er rechtfertigt das damit, dass zu früheren Zusammenkünften fast niemand gekommen sei und dass man deshalb habe zum Trick greifen müssen, die Bürger mit Falschinformationen zu ködern.

Als kleinen Trost kündigt er ein – aus Spargründen allerdings reduziertes – Feuerwerk an. Zuvor ergreift noch eine mütterliche Alt-Stadträtin, die dem Fest doch zur Geltung verhelfen will, das Mikrofon und hält eine Festansprache, in der sie über den Heimatbegriff nachdenkt und bekennt, sie habe Heimat immer mit einem Ort verbunden, vor allem mit diesem spezifischen Ort, also dem Lindenhof in Bülach, von dem sie glaubt, er sei auch für viele heutige Bülacher etwas Besonderes. Doch die unruhigen Politiker nehmen ihr das Mikrofon weg, worauf zwei mit Helm und Ohrschutz bewehrte Knaben ein paar kleine Petarden zünden (sogenannte «Frauenfürze»). Nach ein paar Sekunden ist der Spuk schon vorbei. Womit die Grundidee des Stücks exponiert ist: Bülach ist pleite, die Behörden denken nicht ans Feiern, sondern ans Sanieren. Der Gemeindepräsident verliest eine Reihe von Gläubigern – es werden alle Deutschschweizer Kantone aufgezählt –, die ihr Geld zurückfordern. Der ganze erste Teil des Stückes wird sich darum drehen, Ideen zu finden, wie man Bülach aus der finanziellen Misere befreien könnte.

40 Die DVD wurde mir von Werner Oetiker zur Verfügung gestellt.

Gemeindepräsident und Stadtschreiber, die sich auf ein aus Festbänken behelfsmässig gebautes Podest gestellt haben, führen nun den Bülachern vor, wozu die Verschuldung führen müsste, wenn keine Lösung gefunden werden könnte, und rufen zum Beispiel aus: «Wollt ihr, dass wir den Steuerfuss auf 178 Prozent erhöhen müssen?» Nach einer Weile lassen die beiden die Katze aus dem Sack und präsentieren zwei Vertreter einer Consulting-Firma: einen hyperaktiven gut gelaunten Herrn mit amerikanischem Akzent namens Mike Strässler, der seinen Marketing-Jargon geradezu zelebriert und sportlich quer übers Terrain und die Zuschauertribünen hinauf und hinunter wirbelt, und Angelina Diorio, eine schicke, stark geschminkte Businessfrau in rotem Veston und schwarzem Lederrock, die kokett die Karte der Sinnlichkeit ausspielt. Sie versuchen, den Bülachern drei grössenwahnsinnige Vorschläge schmackhaft zu machen: den Bau einer Arena für internationale Showgrössen, für den der Lindenhof plattgemacht werden müsste; den Bau einer neuen Landebahn des Flughafens auf Bülacher Gebiet; den Bau von Wolkenkratzern rund um die Altstadt (eine «moderne Stadtmauer in Form einer Skyline»).

Nach dem showmässigen Abgang der Consulter fordern die beiden Politiker die Bevölkerung auf, Ideen vorzubringen: Nach ein paar kurzen, unsinnigen Interventionen tritt eine mit starkem Basler Akzent redende Dame aus der Mitte des Publikums; sie rühmt sich bester Verbindungen zu anonym bleiben wollenden Mäzenen – eine Anspielung an die tatsächliche Praxis anonymen Mäzenatentums in Basel, zum Beispiel beim Bau des Schauspielhauses –, mit deren Kapital Bülachs Altstadt mitsamt seiner Bewohner zu einem Freilichtmuseum gemacht und als Tourismusattraktion vermarktet werden soll, analog zum Ballenberg. Ein Mann hingegen möchte die Stadt von Zürich eingemeinden lassen, mit dem Hintergedanken, dass die Bewohner sie ja später wieder von Zürich zurückkaufen könnten (eine Anspielung an die Beteiligung Bülachs beim Erwerb des Stadtrechts, wie sie auch in Max Rüegers Festspiel zur Sprache kommt).[41] Ein Lehrer mit Rossschwanz und in Sandalen, der schon vorher immer wieder interveniert hatte, holt nun zu einer Schulstunde über Bülachs Vergangenheit aus und will von diesem Sich-selbst-Kauf Bülachs erzählen, der nicht gut herausgekommen sei. Doch sein Vortrag wird gestoppt. Dieses Motiv, das nicht wiederaufgenommen wird, hatte im Gesamtrahmen ursprünglich ein gewisses Gewicht, darauf weist die Tatsache hin, dass das Stück auch in den letzten Fassungen noch den Titel «Bülach kauft sich selbst» trug.

Der Gemeindepräsident möchte wissen, warum die Basler Mäzene denn bereit wären, so viel Geld springen zu lassen, worauf die Dame erläutert, es sei deren Liebe zu Gottfried Keller und ihre Überzeugung, dass Keller Bülach als Vorbild für sein fiktives Seldwyla gedient habe. Das weist der Gemeindepräsident entrüstet zurück, denn er möchte die Bülacher nicht als Abkommen von Kleingeistern sehen. Wieder interveniert der Lehrer und möchte mit Quellen beweisen, dass diese Verbindung Bülach-Seldwyla Hand und Fuss habe. Er lässt fünf seiner Schülerinnen einen

41 Gemäss Stücktext in der Bülacher Jubiläums-Chronik 1984 (Paginierung Stücktext: S. 19, Gesamtpaginierung Chronik: S. 170).

Text zu diesem Thema aufsagen, aber nach ein paar Sätzen versickert das Aufsagen, der Lehrer übernimmt selbst den Vortrag, doch bald wird ihm das Mikrofon entwunden.
Nachdem alle Rettungsvorschläge sich als untauglich oder unerwünscht erwiesen haben, bringt der Stadtschreiber Laurentius ins Spiel, «der Bülach schon einmal aus seiner Not geholfen hat». Der Stadtschreiber will herausgefunden haben, dass eine Reinkarnation dieses Heiligen bevorstehe. Darauf melden sich in der Tat zwei Männer und eine Frau, die behaupten, ebendiese Reinkarnation zu sein. Der eine, ein etwas tumber Mann um die siebzig mit weisser Dachmütze, glaubt bei einem Rutengang auf dem Lindenhof von einer Laurentiusträne genetzt worden zu sein, worauf er angefangen habe, Lateinisch zu reden, ohne etwas zu verstehen; ein junger, zorniger Mann in Kapuze, wohl als religiöser Eiferer gedacht, stösst unverständliche Laute aus und rudert beschwörend mit den Armen; eine korpulente Frau erzählt, sie höre schon seit ihrer Kindheit eine fremde Männerstimme in ihrem Inneren und verspüre eine starke innere Glut, die ihr immer wieder Kraft gegeben habe. Nun verweist der Stadtschreiber auf den Rost im Bülacher Wappen und fragt, was es damit für eine Bewandtnis habe, um die «Kandidaten» zu testen, doch er erntet nur Schweigen.
Hier interveniert der Lehrer erneut und gibt bekannt, zum Jubiläum eine Präsentation genau zu diesem Thema vorbereitet zu haben, und es folgt ein von fünf wie für den Gymnastikunterricht ganz schwarz gekleideten Schülerinnen vorgetragenes Laurentiusspiel, in dem die unwissende Bülacher Bevölkerung über die Heiligenlegende ins Bild gesetzt wird. Begleitet wird es vom Konzertchor Zürcher Unterland, der sich im Hintergrund aufgestellt hat. Bei ihrem mit einigem Elan vorgetragenen Spiel begnügen sich die Darstellerinnen mit einfachsten Requisiten aus Karton; es endet damit, dass die Darstellerin des Laurentius tatsächlich mit dem Oberkörper auf einen eilends herbeigeschleppten Gartengrill gelegt und mit dem Deckel zugedeckt wird, unter dem sie von den Wonnen des Martyriums erzählt. Laut Lukas Schmocker, dem Regisseur dieser Teile 1 und 3, hat dieses Laurentiusspiel der Schülerinnen durch Improvisationen eine eigene Dynamik und eine andere Einbettung bekommen und die Textvorlage von Eva Seck deutlich erweitert.[42] Das Spiel wurde in der Kritik als besonders gelungene und schwungvolle Szene hervorgehoben (siehe Punkt 1.6 weiter unten). Die drei Laurentius-Reinkarnationen (auch Laurentaten genannt) waren schon beim Beginn des Laurentiusspiels unbemerkt davongeschlichen. Es folgt noch einmal ein Streitgespräch zwischen Bürgern und Politikern, aus dem hervorgeht, dass keiner der vorgebrachten Rettungsvorschläge auf Anklang stösst. Die Landsgemeinde wird unterbrochen.
Der ganze erste Teil ist somit geprägt durch das dramaturgische Prinzip der Störung: Die von den Politikern angestrebte Landsgemeinde, ein urdemokratisches Ritual, erweist sich in dieser parodistischen Darstellung als chaotische Veranstaltung, geprägt von Zwischenrufen, unerwarteten Interventionen und einer Kakofonie der Meinungen und Ideen, die aber – und das mag man als eine versteckte Huldigung

42 Gespräch von T. H. mit Lukas Schmocker vom 25. Okt. 2013.

Abb. 2: Ein Schrumpffestspiel einer Handvoll Schülerinnen als Teil einer politischen Parodie: Das Freilichtspektakel in Bülach 2011 imaginiert eine von der Finanzkrise gebeutelte Stadt, die ihrer Einwohnerschaft kein Festspiel bieten kann, sie jedoch aufbietet, um Wege aus der Krise zu suchen.

an die Demokratie schweizerischer Prägung verstehen – vor den Augen aller und ohne hierarchische Inszenierung vorgebracht werden, um den Preis einer gewissen Stümperhaftigkeit. Es wird auch, mehr oder weniger deutlich, ein Gegensatz zwischen politischer Klasse und Bürgern inszeniert: Die Politiker neigen zu Grössenwahnsinn und zu technokratischen Lösungen, die Bürger sind auf ihre persönliche Optik eingeschränkt, ohne Vision für die Gemeinschaft. Resultat ist eine Fülle von untauglichen Ideen von beiden Seiten, und ein allgemeines Unvermögen, gemeinsam am gleichen Strick zu ziehen, wird offenbar.

Für den Parcours des zweiten Teils wurden die Zuschauerinnen und Zuschauer in einer etwas komplizierten Weise an ihre Startpositionen gebracht. Zuerst führte man sie in drei grossen Gruppen in die Altstadt, dann wurden sie in Kleingruppen eingeteilt. Die erste Station war somit durch die Organisatoren vorgegeben; nachher bestand freie Wahl. Jeder Zuschauer konnte so insgesamt drei bis vier Stationen besuchen. Wie dieser Ortswechsel inhaltlich motiviert wurde, geht allerdings weder aus der Aufzeichnung noch aus der letzten Fassung des Stücktexts hervor. Die Aufzeichnung gibt auch nur Bruchstücke der Stationen des Parcours wider – eine Choreografie mit jungen Tänzerinnen hier, eine Erzählung über die Bülacher Flaschen dort, ein auf Hausmauern projiziertes Bild alter Leute da –, woraus sich immerhin ein Stimmungsbild ergibt. Der beste Überblick über die Stationen des Parcours lässt sich

aus einer Videodokumentation erschliessen, die auf YouTube bereitgestellt wurde. Sie besteht aus einem siebenteiligen «bunten Mosaik» mit Ausschnitten aus dem gesamten Festspiel und aus sieben unbearbeiteten Fokusbeiträgen, von denen einige speziellen Stationen des Parcours gewidmet sind, die sie ungekürzt vorstellen. Die von Edwin Ruiter mit einer Handkamera gefilmten Beiträge über diese Stationen ergeben präzisere Stimmungsbilder und sind von deutlich längerer Dauer als die Aufzeichnung der Veranstalter. Ausserdem enthalten sie einige schriftliche Kommentare und Erläuterungen. Die Gesamtdokumentation ist aber impressionistisch montiert und gibt auch Einblick hinter die Kulissen und ins Umfeld des Spektakels, weshalb sie für eine Rekonstruktion der Aufführung kaum brauchbar ist.[43]
Das Programmheft enthält die Stationen in einer Übersicht, unterteilt nach den Gruppen A, B, C.[44] A1 ist ein Hörspaziergang (ein Audiowalk), A2 ein Tanztheater auf dem Surberplatz, A3 eine audiovisuelle Installation in einem baufälligen Haus, A4 «eine Art Heimatkundefilm» mit Einblicken in die Wappenkunde (es geht natürlich vor allem ums Bülacher Stadtwappen), A5 eine audiovisuelle Installation über das älteste Ehepaar Bülachs; B1 ist eine «sentimental-bissige Dorfoper für Bülach», B2 ein Hinterhoftheater zum Thema Heimat, B3 ein Vortrag über die berühmten Bülacher Einmachflaschen, B4 eine architektonische Installation beim Lendihaus, B5 ein Renaissance-Chorkonzert im Sigristenkeller; C1 ist eine Performance über die alemannische Vergangenheit Bülachs, C2 bringt szenische Miniaturen – ein Narr erzählt Märchen über die Brunnen der Stadt, C3 ist ein vertanztes Hörspiel zu persönlichen Bülacher Geschichten. Dazu kommen als mobile Schauplätze ein Rundgang zu normalen Gebäuden und unspektakulären Orten und die auf mehrere Orte verteilten «theatralen Interventionen» der drei entwichenen Laurentaten. Die Beschreibungen sind zum Teil bewusst verschleiernd formuliert. So steht zum Beispiel beim «mobilen Schauplatz» mit dem Namen «Stadtausbrüche»: «So entdecken wir die Weltstadt Bülach von ihren Rändern her durch die Augen eines ganz besonderen Reiseführers.» Als Reiseführer stellte sich dann für die am Rundgang Teilnehme-nden Gottfried Keller heraus, gespielt von einer jungen Frau, die immerhin Kellers charakteristische Brille trug. Der Mittelteil war somit als theatrale Wundertüte konzipiert, die ein Publikum voraussetzte, das bereit war, sich überraschen zu lassen.

43 Zu finden beim Googeln mit den Stichwörtern «Bülacher Freilichtspektakel». Dokumentation Folge 1: www.youtube.com/watch?v=B7c_HXPtUWA; Folge 2: www.youtube.com/watch?v=STf1hJe4Mm8; Folge 3: www.youtube.com/watch?v=uQEmOhXkBCk; Folge 4: www.youtube.com/watch?v=XF14y_MKyvw; Folge 5: www.youtube.com/watch?v=CxOMOKaGz-c; Folge 6: www.youtube.com/watch?v=dt7c7_qh5MM; Folge 7: www.youtube.com/watch?v=vrv3sI14SUg. Unbearbeitete Fokusbeiträge: «Die Landsgemeinde» (1): www.youtube.com/watch?v=7sOsfbKW5W0; «Unser Paradies» (2): www.youtube.com/watch?v=BwZQvumq6b4; «Stadtausbrüche» (3): www.youtube.com/watch?v=PFlC2cIYUFE; «Die letzten Bülacher Einmachflaschen» (4): www.youtube.com/watch?v=XxhPRQ-8DNY; «Segen des Abrahams» (5): www.youtube.com/watch?v=H9K2V2fxoKw; Konzertchor Zürcher Unterland (6): www.youtube.com/watch?v=fwQRGE9texk; «Die Rettung» (7): www.youtube.com/watch?v=j5nI74dvuts (Zugriffe am 5. Nov. 2016).

44 Programmheft, S. 12/13.

Eine präzise Beschreibung mancher dieser Stationen wäre anhand des YouTube-Videomaterials möglich, würde aber zu ausufernd. Ich beschränke mich auf ein paar Beobachtungen: Bei vielen Stationen ging es darum, ganze Gruppen von Darstellerinnen und Darstellern einzubinden, und zwar quer durch das Altersspektrum hindurch. Beim Posten A2 mit dem Titel «Bülach unser Paradies» wurden Ballett- und Tanzschülerinnen, darunter ganz junge, in Szene gesetzt, beim Posten B3, «Die letzten Bülacher Einmachflaschen», hingegen ein halbes Dutzend alte Damen, die in einem Altstadtkeller den 100. Geburtstag dieser legendären Flaschen zelebrierten. Ausgeprägt war die szenische Vielfalt einerseits – vom reinen Konzert über das reine Erzähltheater bis zu Performance, Tanz und verschiedenen Mischformen – und die räumliche Vielfalt andererseits – vom Keller bis zum öffentlichen Platz, vom Inneren eines Altstadthauses bis zu Verladerampe. Jenseits der im Einzelnen vermittelten Inhalte und Formen war es jedoch das Gesamtereignis, das den grössten Zauber ausgeübt haben dürfte: die Verwandlung des Vertrauten – fast der gesamten Altstadt – in ein Reich der ungewöhnlichen Geschichten, Einblicke und Begegnungen.

Um 21.30 Uhr lassen Turmbläser das Signal zur Rückkehr auf den Lindenhof ertönen. Die während der Dämmerung zurückkommenden Zuschauerinnen und Zuschauer finden auf dem eingedunkelten Lindenhof eine Volksfestsituation mit langen Tischen und Festbänken vor und können nun Würste kaufen und sie auf den verschiedenen Grillstationen selbst braten. Eine Bühne ist aufgebaut worden, auf der eine Jazzband in blütenweissen Anzügen Dixieland spielt, und einige technische Einrichtungen weisen auf eine TV-Aufnahmesituation hin. Der Gemeindepräsident will die neue Situation nicht erkennen und möchte mit der Landsgemeinde fortfahren; von der Zuschauertribüne herab entschuldigt er sich für seinen «Fauxpas» von vorher. Doch der Stadtschreiber hat das Zepter übernommen. Als Stimmungsmacher fordert er das Publikum auf, sich auf ein Kommando von ihm hin jeweils jubelnd zu zeigen. Besonders aufmerksame Zuschauer hatten vielleicht schon im ersten Teil mitbekommen, dass der Stadtschreiber in einem Telefongespräch mit einem Unbekannten über eine Fernsehsendung verhandelt hatte. Und so stellt sich heraus, dass der Stadtschreiber Bülach ohne das Wissen der Bevölkerung für die Fernsehsendung «Unsere Traumstadt» angemeldet hat, bei der es darum geht, für darbende Kommunen beim Fernsehpublikum Spenden lockerzumachen. Der Stadtschreiber fordert die Bülacher folglich auf, eine «Bombenstimmung» an den Tag zu legen.

Nach einem Countdown der Sendeleitung tritt ein Moderator in heller Kleidung und mit blonder Perücke auf: Gottalk, wie die Figur im Programmheft heisst, womit sie auch als Parodie auf den deutschen Kultmoderator Thomas Gottschalk gekennzeichnet ist. Einige der Zuschauer mochten ihn wiedererkennen, denn er hatte sich schon während des Parcours mit einigen Passanten unterhalten. Gottalk führt sich bei den Bülachern ein mit den Worten: «Überraschung für Bülach – Wir retten heute Bülach!» Bald mischt er sich unter die Leute und fragt sie nach den Vorzügen Ihrer Stadt. Eine Bürgerin antwortet ihm: «Mer het da syni Rue, wenn nid grad s Fernseh da isch.» Gottalk überspielt diese Ruppigkeit, indem er ein Stadtportrait in Bildern ankündigt. Ein Kamerateam, das aus den fünf Laurentius-Mädchen von Teil 1 besteht, filmt Bülacher Fotos ab, der

Moderator bleibt schmeichlerisch, auch wenn er von «typischen Wohnhäusern im Schweizer Plattenbaustil» redet.
Jetzt ruft Gottalk seine «reizende Assistentin» Michelle herbei, ein Showgirl mit gefälteltem weissem Minirock, weissen Stiefeletten mit hohen Absätzen und einem Glitzertop. Gottalk wähnt, sie komme «aus dem Welschen», doch sie gibt an, aus Waldshut, also aus dem nahen deutschen Städtchen am Rhein, zu kommen – auch diese kleine Peinlichkeit überspielt der Moderator, der sich auch von den wiederholten Unmutsbekundungen aus dem Publikum unbeeindruckt zeigt. Michelle spricht von einem Spender, der die Turmbläser so süss gefunden und 20 Euro gespendet habe. Nach einer weiteren kleinen Runde durchs Publikum und einem Geplänkel mit der Baslerin aus Teil 1 und dem Gemeindepräsidenten, der stumm bleibt, kehrt Gottalk zu Michelle zurück. Die beiden tänzeln nun um das Spendenbarometer herum und dokumentieren bzw. kommentieren das Klettern des Betrags, der schliesslich 55 Millionen Euro erreicht.
Nun bringt Gottalk mit dem einleitenden Satz «Also Herr Schreiber, Sie hatten ja die Idee» noch den Stadtschreiber ins Rampenlicht, der wohl übers ganze Gesicht strahlt, sich aber nur mit einem unpassenden Mundartspruch zu äussern vermag, den Gottalk hingegen niedlich findet. Nachdem dieser die Sendung abmoderiert hat, ruft der Gemeindepräsident «Da hämmer euse Laurentius!», und ein paar Bürger heben Gottalk von der Bühne auf ihre Schultern und tragen ihn unter «Uf de Rost!»-Rufen hinaus und machen ihn somit zur Laurentius-Reinkarnation. Das Ereignis wird festlich besungen mit einem Chorlied, einem heimatverbundenen «Büüli»-Lied, in das sich jedoch ein von zwei Sängern vorgetragener Rap mischt: «Riich isch wer liebt, fühlt und anderi schetzt.» Der Text von Lukas Stucki enthält einen Appell an die Bülacherinnen und Bülacher, sich nicht auf materiellen Wohlstand zu konzentrieren und die wahren Werte in den Mitmenschen und in der Gemeinschaft zu suchen – eine dramaturgische Flucht in die Moral angesichts des auf demokratischem Weg ungelösten Schuldenproblems im Stück und eine freie Interpretation der Laurentiuslegende, wo es ja eher um eine Umverteilung von Geld zu den Armen geht als um den Verzicht auf das Materielle. Das Freilichtspektakel setzt sich nach dem Applaus fort als Grillfest mit Wurst und Bier und dem Zelebrieren der Gemeinschaft in zwangloser Geselligkeit.
Es ist offensichtlich, dass in diesem dritten Teil die falsche Glitzerwelt des Fernsehens, deren Künstlichkeit noch verstärkt scheint durch das routinierte «Gesülze» eines wortgewandten deutschen Moderators, in szenischen Kontrast gesetzt wird zur gemütlichen Kleinstadtwelt mit ihrer sympathischen Unaufgeregtheit. Die durch die schwierige finanzielle Lage herbeigeführte Krise des Gemeinwesens, die im ersten Teil noch in Ratlosigkeit mündete, wird nun mit einer unerwarteten Wende aufgelöst, doch in sehr ambivalenter Weise: Denn es wird nicht wirklich geklärt, ob die Bülacher die Spende annehmen oder nicht; ob sie den Moderator als Störenfried bestrafen oder als Märtyrer ehren; ob sie die Römer oder die Christen der Legende sind – oder immer beides zugleich. Nur wer sich auf diese Ambivalenz nicht einlassen mag, kann den Schluss so lesen, dass sich die Bülacher als immun gegen das faule Spendengeld

erweisen und das einfache Glück des geselligen Beisammenseins dem Ruhm und dem Reichtum vorziehen.

Schlussfolgerungen: Der Überblick über die Gemeindefestspiele bis 1985 (siehe Tab. 2, S. 76–79) gibt wenig Aufschluss darüber, wie verbreitet die 1984 gewählte (Revue-)Form in jener Zeit war. Sie erlaubt es aber, Rüegers Rahmenhandlung als einen von vielen Versuchen einzuordnen, die Szenen des (historischen) Bilderbogens näher an die Gegenwart zu holen. Episodisch bleibt das Festspiel dennoch ganz ausgesprochen. Anders 2011: Nicht nur bediente sich das stark vom Praxistransfer einer Kunsthochschule geprägte Freilichtspektakel mit Installation, szenischem Rundgang und Performance sehr zeitgemässer Formen, sondern es überwölbte die disparaten, episodischen Elemente mit einer dramaturgischen Klammer, die weit über eine blosse Rahmenhandlung hinausging, sondern das Ringen eines Gemeinwesens um das Bewahren seiner Identität in eine Spielhandlung bannte. Den dramaturgischen Ansatz der beiden Produktionen direkt zu vergleichen, ist wegen ihrer zu verschiedenen Grundanlage nicht sinnvoll, aber die Spannbreite der szenischen Mittel, der inhaltlichen Umsetzung und der Einbindung von lokalen und externen Akteurinnen und Akteuren steckt den riesigen Entwicklungsspielraum ab, der sich Jubiläumsfestspielen in der Untersuchungsperiode bot.

In Festspielen spielt die – eigens komponierte – Musik eine wichtige Rolle (2.3)

Festspiel 1984: Wie sich schon im Abschnitt über den Text gezeigt hat, hatte Max Rüeger als Autor der Musik von Anfang an eine wesentliche Rolle zugedacht. Das dürfte einerseits mit seiner eigenen Karriere und Begabung als Chanson- und Kabarettexter zu tun haben, andererseits mit der Verpflichtung, möglichst vielen Bülacher Vereinen – namentlich der Stadtmusik und den Chören – eine dankbare Aufgabe zuweisen zu können, wie sie vermutlich schon bei den ersten Kontakten mündlich formuliert wurde und schliesslich in seinem Autorenvertrag explizit festgehalten war: «Das Festspiel […] wird auf die darstellerischen und musikalischen Möglichkeiten der mitwirkenden Gruppen und Vereinen [sic] aus Bülach zugeschnitten.»[45]

Das Festspiel begann mit einem musikalischen Überraschungseffekt: Der Dirigent des vor der Bühne platzierten Blasorchesters der Stadtmusik Bülach hob den Taktstock, doch nicht das Orchester begann zu spielen, sondern eine auf der Seite platzierte Jazzrockgruppe, die soeben noch im Dunkeln lag. Die Jugend, die zeitgenössische Musik hatte den ersten Ton … Im Folgenden fiel beiden Formationen eine grosse und kontinuierliche Aufgabe zu: Das Blasorchester begleitete nach dem Eröffnungsbild das gesamte zweite Bild, das «Zahlenballett», hatte mehrere Intermezzi zu spielen und trat wieder dominant im «Kasernenbild» gegen Ende in Erscheinung, wo es eine Reihe

45 Autorenvertrag, gezeichnet vom Stadtpräsidenten Jakob Menzi und vom Stadtschreiber am 25. Mai 1983 und von Max Rüeger am 15. Aug. 1983. In: Bülacher Jubiläums-Chronik 1984, S. 276.

von Märschen spielte. Die Jazzrockgruppe, Jump Seat, die aus (sehr) jungen Musikern bestand, spielte mehrere Stücke, aber sie übernahm auch die ursprünglich für eine separate Ebene vorgesehene Jugendgesprächsrunde, die analog zum Stammtisch und zum Kaffeekränzchen konzipiert war.

Ein Sonderfall ist das Modebild, bei dem Musik aus der Konserve zum Einsatz kam, da sich laut Rüeger «nur mit Original-Aufnahmen aus den verschiedenen Epochen» die beabsichtigte Wirkung erzielen lasse. «Dieses Bild steht in deutlichem Gegensatz zu den anderen Bildern, was die Arbeitsweise und Proben betrifft. […] Die Musik muss praktisch sekundengenau montiert sein – nur so sind Längen und stimmungstötende Pausen vermeidbar.»[46] Beim Marktbild hingegen schlug die Stunde der Chöre (Männerchor, Gemischter Chor, Kinderchor St. Laurentius, Chor der Kantonsschule Zürcher Unterland u. a.), die die ganze Bühne bevölkerten und das Schlusslied, «Es bitzeli Seldwyla törf au hütt na z'Büüli sii», gemeinsam anstimmten.

Die tatsächliche Beanspruchung der Chöre, die sich erst klar abzeichnete, als Hans Moeckel seine Kompositionen vorlegte, scheint unterschätzt worden zu sein. Der Gemischte Chor jedenfalls sah sich gezwungen, einen Anlass im August abzusagen, für den bereits eine österreichische Kapelle engagiert worden war. Jürg Ineichen versuchte, die Kapelle zu einer Vertragsauflösung ohne Kostenfolge zu bewegen, indem er den Chor zu entschuldigen unternahm: «Das Festspiel nimmt nun aber alle Bülacher Gesangsvereine dermassen in Anspruch, dass es ausgeschlossen ist, einem Verein auch noch die Durchführung eines eigenen Anlasses zuzumuten.»[47] Die Einbindung der zahlreichen am Festspiel beteiligten Musikvereine bedingte eine besonders aufwendige Koordination. Deshalb erstaunt es nicht, dass mit Werner Seegenschmidt, Aktuar der Stadtmusik und Aktivmitglied des Männerchors, «eine Art Regieassistent des Regieassistenten für die musikalischen Proben» eingesetzt wurde, wie es in einer Information für die Mitwirkenden humorvoll heisst.[48] Die Musik des Festspiels war also eine grosse «Kiste», die an die Beteiligten nicht nur musikalisch, sondern auch szenisch einige Anforderungen stellte und mit dem Einbezug einer Rockband ungewohnte Kontraste bot. Max Rüeger dürfte sich erhofft haben, so möglichst viele Schichten der Bevölkerung anzusprechen. Der Publikumsaufmarsch war allerdings enttäuschend, wofür es wohl verschiedene Gründen gab (vgl. Punkt 1.6).

Festspiel 2011: Die musikalische Dotierung des «Freilichtspektakels» war ziemlich heterogen, und es ist fraglich, ob das dem ursprünglichen Konzept entsprach. Wie Lukas Schmocker, der Regisseur, in einem Gespräch zu verstehen gab, gelang es den Organisatoren nämlich nicht, die ortsansässigen Musikvereine für die Mitarbeit zu gewinnen; diese machten terminliche Gründe für ihre Absage geltend.[49] Als Verein gesamthaft beteiligt war einzig der Konzertchor Zürcher Unterland, der in allen drei

46 Max Rüeger: Informations-Beilage zum Bülacher Festspiel. Nur für internen Gebrauch. S. 1 f. Stadtarchiv Zürich, Nachlass Max Rüeger (Sig. VII.491).

47 Brief von Jürg Ineichen an Herbert Stoiser, Musikmanagement, vom 7. Okt. 1983. In: Bülacher Jubiläums-Chronik 1984, S. 285.

48 Bülacher Jubiläums-Chronik 1984, S. 282.

49 Gespräch von T. H. mit Lukas Schmocker vom 25. Okt. 2013.

Teilen zum Einsatz kam: Er begleitete das Laurentiusspiel im ersten Teil (allerdings im Hintergrund und eher dezent), sang an einem der Posten des Parcours im Sigristenkeller Renaissancelieder und intonierte im Finale das «Büüli»-Lied.
Einen ziemlich kurzen, aber exponierten Einsatz leistete ein Posaunenchor, der am Übergang von Teil 2 zu 3 das Signal für die Rückkehr der Zuschauenden auf den Lindenhof gab. Für die Jazzmusik im letzten Teil wurde ein Ad-hoc-Ensemble zusammengestellt, das unter der musikalischen Leitung von Edi Modespacher stand, einem externen Musikproduzenten. Schliesslich hatte noch der Rapper RUN-L De Pinoy in der Schlussszene einen exponierten Auftritt, zusammen mit einem Partner. Der Rap setzte dem Chorfinale mit seinem traditionellen Preis der Heimat und der Gemeinschaft einen Aufruf zu emotionaler Wärme entgegen (vgl. Punkt 2.2).
Schlussfolgerungen: Im Festspiel 1984 scheint die Musik zwei Aufgaben gehabt zu haben: Erstens sollte sie unterhalten – einige der Orchesterstücke standen auch für sich allein, als musikalische Intermezzi – und zweitens sollte sie möglichst vielen Vereinen das Mitmachen ermöglichen, also einen gemeinschaftsbildenden Beitrag leisten. Im Falle der Jazzrockgruppe hatte sie wohl auch die Funktion, die Professionalität und Zuverlässigkeit von Jugendlichen zu demonstrieren und das Image von Drogen, Sex und Herumhängen zu korrigieren. 2011 kam ihr eine fast nur begleitende Rolle zu, wenn man vom Schlusschor und vom Schlussrap absieht, der eine starke Botschaft transportierte. (Ob sie im Kontext dieser Phase des Festspiels gehört wurde, ist eine andere Frage.) Aber das war offensichtlich keine konzeptionelle Entscheidung, sondern die Folge terminlicher Probleme oder mangelnden Interesses aufseiten der Musikvereine. Dies führte dazu, dass das einigen Festspieltraditionen zuwiderlaufende Spektakel auf der musikalischen Ebene zusätzlich an Festspielatmosphäre einbüsste.

Der Aufführungsort ist eine temporäre Spielstätte (1.4)

Festspiel 1984: In seinem «Treatment» vom Januar 1980 hielt Max Rüeger fest: «Die Aufführungen finden in einem Festzelt statt – die technischen Bedingungen auf der Bühne sind dementsprechend bescheiden.» Jürg Ineichen zufolge war Rüegers Idee mit dem Festzelt jedoch auf fehlende Informationen zurückzuführen: «Unsererseits stand ein Festzelt als Austragungsort nie zur Diskussion. Die Stadthalle Bülach war extra für solche Grossanlässe gebaut worden. Sie verfügt über 1500 Sitzplätze, eine Riesenbühne und perfekte Ton- und Lichtanlagen. Also der ideale Austragungsort. Nur wusste Max Rüeger ursprünglich nichts von diesem Gebäude.» In anderen Quellen steht zu lesen, dass die Stadthalle rund 2000 Zuschauerinnen und Zuschauern Platz bot, und zwar auf einer nach hinten ansteigenden Tribüne, die offenbar eigens für das Festspiel erstellt wurde. Angesichts der fünf Aufführungen, die schliesslich gegeben wurden, standen also zwischen 7500 und 10 000 Plätze zur Verfügung.[50]

50 Bülacher Jubiläums-Chronik 1984, S. 234; Mail von Jürg Ineichen an T. H. vom 19. Sept. 2013; (M): Festspiel-Endspurt steht bevor. In: «Zürcher Unterländer» vom 18. Juli 1984.

Die damaligen (bühnen)technischen Möglichkeiten der Stadthalle sind nur schwer rekonstruierbar; aus den Aufführungsbesprechungen und aus anderen Dokumenten geht jedoch aufs Deutlichste hervor, dass die Tonanlage bzw. die gesamte Akustik von sehr schlechter Qualität war und viele Passagen des Festspiels so unverständlich wurden.[51] Der «Zürcher Unterländer», das lokale Blatt, titelte sogar in seinem Premierenbericht: «Gut gespielt – schlecht der Ton». Auch den ganzen letzten Abschnitt widmete der Bericht diesem Mangel und hielt fest: «Aber auch der beste Einsatz nützt bei einem Festspiel nicht viel, wenn die Tonanlage ungenügend ist.» Auch Heinz Hintermeister vom OK wies auf die schlechte Akustik in der Stadthalle hin und folgerte: «Zukünftige Anlässe in der Stadthalle werden beweisen müssen, ob dort aus akustischen Gründen wirklich Theater gespielt werden kann. Der optische Eindruck dagegen war wirklich hervorragend, daran gibt es nichts zu rütteln.» Dass aber die Stadthalle noch in einer weiteren Hinsicht – entgegen der Rede vom «idealen Austragungsort» – Schwierigkeiten bereitete, bezeugt ein kurzer Abriss der Entstehungsgeschichte des Festspiels in der «600-Jahr-Feier-Beilage» des «Zürcher Unterländers». Dort ist von «Massenbewegungen» die Rede, die zwar nicht auf der Bühne, aber «backstage» zu logistischen Problemen geführt hätten: «Bei den Organisatoren lösten diese Vorstellungen mit Blick auf die engen Platzverhältnisse hinter der Bühne und in den Garderoben allerdings Kopfzerbrechen aus. Zudem setzten die ‹Massenbewegungen› aus organisatorischer Sicht einige Stabsarbeit voraus.»[52]

Festspiel 2011: Im Programmheft des Jubiläumsspiels 2011 erscheint auf den ersten Seiten ein guter alter Bekannter: der berühmte programmatische Text von Jean-Jacques Rousseau über das Schauspiel, die «Lettre à d'Alembert» – natürlich nur in einem Ausschnitt. Jenem Ausschnitt, der die Feste des Volks in frischer Luft, unter freiem Himmel feiert: «Ihr seid es selbst, das würdigste Schauspiel, auf das die Sonne scheinen kann.» Das Bülacher Festspiel 2011 trägt den Freilichtgedanken als urdemokratisches Element des Festspiels als Hauptelement im Namen: *Bülacher Freilichtspektakel*. Als würde es in der Tat nur darum gehen, dass die Bülacher sich selbst unter freiem Himmel feiern und bestaunen. Doch das Freilichtspektakel hatte eine vertrackte Spielanlage, die die Vorgaben Rousseaus keineswegs geradlinig übersetzte, denn es kombinierte das Gemeinschaftstheater mit einem ausgeklügelten System von Theaterspaziergängen in Kleingruppen, einer Theaterform, die sich radikal von herkömmlichen Festspiel-Gemeinschaftserlebnissen entfernt. Der Begriff «Spektakel», wie er heute verstanden wird, scheint im Übrigen kaum mit Rousseaus Auffassung vereinbar – und stimmt auch nicht unbedingt mit dem Charakter des Bülacher Jubiläumstheaters 2011 überein. Und schliesslich war die Satire, die 2011 in Bülach so zentral wurde, kaum in Rousseaus Auffassung demokratischen Volkstheaters zu integrieren.

51 Sie ist heute, nach einer umfassenden Renovation 2004, nicht mehr im ursprünglichen Zustand.

52 wbr.: Gut gespielt – schlecht der Ton. In: «Zürcher Unterländer» vom 3. Sept. 1984, [S. 3]; Bülacher Jubiläums-Chronik 1984, S. 327; (isp.): «Ein Blick aufs kommende Stadtfest. Das Festspiel zur 600-Jahr-Feier». In: Beilage zu den «Historischen Tagen» vom 25. bis 27. Mai im Rahmen der Festlichkeiten 600 Jahre Bülach im «Zürcher Unterländer» vom 22. Mai 1984.

Die Satire ergab sich unter anderem dadurch, dass weniger ein Spektakel präsentiert wurde als die Unmöglichkeit, ein Spektakel zu veranstalten – aus finanzieller Not. Man führte dem Publikum die Mechanismen demokratischen Politisierens in einem Zerrspiegel vor: Engstirnigkeit, Technokratie, Grössenwahn, Misswirtschaft, unprofessionelles Verhalten – nichts wurde ausgelassen. Ob es dazu eines Freilichtschauplatzes bedurfte, kann man sich allerdings fragen. Für die Gemeindeversammlung der Teile 1 und 3 hätte man sehr gut einen realen Versammlungsort nehmen können, der das Spiel mit den demokratischen Entscheidungsprozessen noch mehr hätte auf die Spitze treiben können. Der Ausklang in einem gut schweizerischen Bratwurstfest wäre dann aber nicht möglich gewesen – und dieser unvermittelte Übergang von den ambivalenten Vorgängen im Stück zum gemütlichen Beisammensein war ganz sicher der Clou des Abends.

Schlussfolgerungen: Festhalle kontra Freilichttheater – sind das 2011 noch gleichwertige Optionen, oder ist das Freilichttheater inzwischen die Regel und eine Halle nur die Notlösung? Für 1984 findet sich zwar eine explizite Erklärung für die Wahl der Stadthalle zuungunsten eines Festzelts, aber eine Freilichtaufführung scheint gar nicht erwogen oder von Anfang an aus organisatorischen Gründen ausgeschlossen worden zu sein. Hingegen muss es eine Erklärung geben, warum man 2011 scheinbar fraglos für ein Freilichtspektakel optierte, obwohl der unberechenbare Schweizer Sommer ja eine sehr unfestliche Seite haben kann.

Die beim Festspiel 1984 angesprochenen Dispositionsprobleme verweisen auf das für die Festspielkultur zentrale Thema der Massenaufmärsche. Sie stellen eines der wesentlichen Elemente der Wirkungsästhetik von Festspielen dar und sind logischerweise unmittelbar mit den Fragen des Bühnenraums und der (Festhallen-)Architektur verknüpft. Die wuchtige Wirkung weiträumiger Massenbewegungen dürfte einer der Gründe sein, weshalb man in der wetterunsicheren Schweiz immer wieder das Risiko auf sich nimmt, unter freiem Himmel zu spielen. Mit der Untersuchung des Wandels der Inszenierungsformen in diesem Bereich könnte man demnach wesentliche Aussagen zur Entwicklung des Festspiels überhaupt machen. Wenn dann, wie im Festspiel 2011, gar keine Massenchoreografie mehr stattfand, sich die Darstellerinnen und Darsteller nicht mehr als «Spielvolk» präsentierten und sich das Gemeindekollektiv somit nicht mehr auf der Bühne gespiegelt sah, scheint zuerst einmal einer der wesentlichen Bestandteile der traditionellen Festspielästhetik wegzubrechen. Je nach Blickwinkel kann man sich veranlasst sehen, einem solchen Jubiläumstheater Festspielqualitäten abzusprechen. Doch indem das Volk mit individuellen Stimmen aus der Mitte des Publikums heraus agierte, zeigte das Freilichtspektakel zweifelsohne einen moderneren Ansatz zur Repräsentation des Volkes, auch wenn dieses ein Stück weit der Lächerlichkeit preisgegeben wurde.

Festspiele haben das Ziel, gemeinschaftsbildend zu wirken (1.5)

Festspiel 1984: Mit der traditionellen Bühnensituation einer durch eine Rampe vom Zuschauersaal getrennten Bühne war eine klassische Trennung von Spielenden und Publikum gegeben, die Darstellung von Gemeinschaft konnte aber – wie bei den allermeisten Festspielen – nur schon dadurch hergestellt bzw. verstärkt werden, dass sich auf der Bühne die Verwandten der Zuschauerinnen und Zuschauer tummelten. *Büüli – eusi Heimet!* war, wie bereits erwähnt (Punkt 1.3), stark auf die Beteiligung von Vereinen ausgerichtet, darunter die Stadtmusik, vier Chöre, der Gemeinnützige Frauenverein, die Militärschützen, die Volkstanzgruppe, die «Spielleute von Seldwyla» und auch (wohl sehr bewusst eingesetzt) ein Ausländerverein, die Colonia Libera Italiana. Dass dieses Vorgehen jedoch auch seine negativen Seiten hatte, hielt Werner Oetiker, der OK-Präsident von 2011, fest: Die Präsentation so vieler grosser Vereine habe dem Festspiel auch zahlreiche potenzielle Zuschauer entzogen, was einer der Gründe für die enttäuschenden Besucherzahlen gewesen sei.[53] Das heisst, dass die Organisatoren eines Festspiels eine Balance finden müssen zwischen den Gemeinschaften auf und hinter der Bühne – wo ja entscheidende Gemeinschaftserlebnisse ermöglicht werden und eine disparate Gruppe zusammenwachsen kann – und den Zuschauenden im Saal bzw. auf der Tribüne.

1984 wurde dank der grossen Vereinskollektive das Zelebrieren von Gemeinschaft als Massenspektakel möglich, und Rüegers Festspiel war denn auch ganz klar auf zwei traditionelle Aktschlüsse mit grossen Massenszenen hin konzipiert: das Markt- und das Kasernenbild. Diese Szenen entwickelten sich aber nicht aus einem Bewährungs- oder Krisenprozess, krönten also nicht die Überwindung einer Gefahr und das Sich-Zusammenraufen zu gemeinsamem Handeln, sondern reihten sich in eine ziemlich beliebige Folge von Revuenummern. Beide Schlussszenen kulminierten je in einem relativ eingängigen Lied, und für das Finale hatten Rüeger und Hans Moeckel ein eigentliches Heimatlied geschrieben, das mit seinen mehrfachen Wiederholungen des Refrains klar darauf ausgerichtet war, zum Allgemeingut der Bevölkerung zu werden. Wie zuvor ausgeführt wurde (vgl. Punkt 2.2), kann man in der verschmitzt milden Nostalgieverklärung Gottfried Kellers im Marktbild ein unterschwelliges Konkordanzangebot an Progressive und Konservative sehen, das aber nicht auf einen vorausgehenden szenisch dargestellten Konflikt reagiert, sondern auf eine diffuse Versöhnlichkeit zielt. Die Aktschlüsse dieses Festspiels fallen so in die Kategorie der Konsolidierung bestehenden Gemeinschaftsgefühls.

Festspiel 2011: Ein wiederholt formuliertes Ziel der gesamten Festivitäten war die «Identitätsstiftung nach innen», die in einer Phase der fast stürmischen Entwicklung des Wohnbaus und angesichts einer schnell und stetig wachsenden Bevölkerung dringlich schien. Stadtpräsident Walter Bosshard umschrieb dieses Ziel prägnant:

53 Gespräch von T. H. mit Werner Oetiker vom 7. Nov. 2013.

> «Will Bülach nicht zur Schlafstadt verkommen, ist sie gefordert, die Neuzuzüger ins Stadtleben zu integrieren und sie zum Mitmachen in der Gemeinde zu aktivieren. Es ist das ausdrückliche Ziel des Stadtrats, dass die 1200-Jahr-Feier einen Beitrag dazu leisten soll. Das Jubiläumsjahr mit all seinen Aktivitäten bietet eine einmalige Chance zur Identitätsstiftung nach innen. Neu Zugezogene, aber auch langjährige Einwohner, bis hin zu den ‹Büülemern›, sollen ‹ihr› Bülach mit seinen vielen Facetten und Besonderheiten kennen und schätzen lernen.»[54]

Das «Freilichtspektakel» war mit seiner speziellen Struktur, die im Mittelteil eine theatrale Stadterkundung mit einer Vielfalt von Wahlmöglichkeiten vorsah, ganz klar auf dieses Kennenlernen der Stadt und ihrer vielen Facetten angelegt.
Die Inszenierung von Gemeinschaft im «Freilichtspektakel» selbst weist eine interessante Dramaturgie auf: Im ersten Teil des Festspiels erleben sich die Zuschauenden – sofern sie Bewohner der Stadt sind – als Angehörige eines parodistisch verfremdeten städtischen Kollektivs, das an einem nicht zum Erfolg führenden politischen Lösungsprozess beteiligt wird. Im zweiten Teil erlebt sich jeder als individualisierter Entdecker «seiner» Stadt und durchläuft einen selbst gewählten Weg, der mit persönlichen Erlebnissen und Erkenntnissen verbunden ist. Im dritten Teil schliesslich erfahren sich die Zuschauenden als Opfer eines wiederum parodistisch inszenierten Medienspektakels, das ihnen mit dem quasselnden Moderator eine gemeinsame Zielscheibe des Spotts serviert. Diese aufgesetzte Show wird konterkariert durch das parallel laufende Erlebnis einer ungezwungenen Feier der Gemeinschaft in Form eines grossen Grillplausches, geeignet zum Austausch des vorher Erlebten und zum einfachen volkstümlichen Genuss. Hier bot das Freilichtspektakel ein Gemeinschaftserlebnis und eine Nähe von Darstellenden und Zuschauenden, von dem die Bühnenrevue von 1984 weit entfernt war. Was es hingegen weniger zu bieten hatte als viele andere Festspiele aus ähnlichem Anlass, war die Verbindung der Zuschauenden zu den Spielenden über familiäre und freundschaftliche Beziehungen, da hier kaum grössere Vereinsverbände in verschiedenen Massenszenen und mit ausgreifender Orchester- und Chormusik über die Szene manövriert wurden.
Werner Oetiker bilanzierte das Schlussbild in einem «persönlichen Fazit» so: «In bester Erinnerung bleibt der dritte Teil. Er wurde mit dem Würste-Braten durch die Zuschauer ein richtiges Volksfest und führte zu einem spektakulären Abschluss. Wenn zum Schluss das ‹Büli-Lied› mit den beiden Rappern samt Chorbegleitung erklang, war die Stimmung auf dem Lindenhof auf dem absoluten Höhepunkt.»[55] Mit dem Einbinden der sozusagen elementarsten Form der schweizerischen Festtradition – Festbänke, Wurst und Bier, Musik – in die Festspielaufführung schufen die Macherinnen und Macher des *Bülacher Freilichtspektakels* ein Wohlfühlumfeld für eine höchst ambivalente Erzählung, die keine «saubere» demokratische Lösung für das sich in einer Krise befindende

54 Ansprache am Festakt der 1200-Jahr-Feier der Stadt Bülach am 27. August 2011, abgedruckt auf der Website von Walter Bosshard: www.walterbosshard.ch/1200Jahre/intern_110827.html (Zugriff am 9. Sept. 2013; inzwischen deaktiviert).

55 Schlussbericht 1200-Jahr-Feier Bülach, S. 22.

Gemeinwesen formuliert, sondern einen dialektischen Sündenbock als «Erlöser» einsetzt. In Anbetracht der Entstehungsgeschichte des Festspiels ist allerdings nicht auszuschliessen, dass einige der Ambivalenzen in der Handlung auf dramaturgische Holprigkeiten zurückgehen. Und man muss auch davon ausgehen, dass für viele der Zuschauenden diese Ambivalenzen, so sie denn überhaupt wahrgenommen wurden, in der Gemütlichkeit des vertrauten Festrituals untergingen.

Schlussfolgerungen: Festspiele, so postulierte Georg Kreis 1987, dienen der Bestätigung eines gefährdeten oder der Wiederherstellung eines verloren gegangenen Zusammenhalts in der Gesellschaft, also der Integration und Kohäsion. Die Aufdeckung, welcher Teil der Gemeinschaft unter welchen Voraussetzungen (re)integriert werden soll, stellt sicher eine der wichtigsten Aufgaben der Festspielforschung dar. Interessant wäre auch der Ansatz, im konkreten gesellschaftlichen Kontext eines zu untersuchenden Festspiels nach den virulentesten Problemen zu suchen und zu prüfen, ob sie sich im Festspiel überhaupt abbilden oder möglicherweise verdrängt oder vermieden werden. Wenn nun im Bülacher Festspiel von 1984 die Integration der Jugendlichen mitsamt ihrer Kultur eines der zentralen Themen ist, so spiegelt das ganz sicher ein virulentes gesellschaftliches Problem der damaligen Zeit, und auch das Freilichtspektakel 2011 bezieht sich ganz direkt auf die reale gesellschaftliche Dynamik des rasanten Bevölkerungswachstums, das mit der Gefahr einer Identitätsverwässerung und einer gleichgültig nebeneinander her lebenden Einwohnerschaft einhergeht.

Interessanterweise finden sich in beiden Festspielen Aufrufe zu integrativem Verhalten: Die jugendlichen Musiker 1984 fordern von den Stadtbehörden ein Jugendzentrum, die Rapper 2011 von der gesamten Bevölkerung eine Besinnung auf den Wert der Gemeinschaft und den Verzicht auf materielle Orientierung. Hier scheint das ältere Festspiel unmittelbarer politisch als das jüngere und auch progressiver, wo es doch in den Schlussbildern mit ihrem starken Hang zur Nostalgie sehr konservativ wirkte. Progressiv erweist sich das jüngere Spektakel vor allem im Mittelteil, wo nicht auf die Einheitlichkeit der Erfahrung gezielt wird, sondern auf eine sozusagen utopische Gemeinschaft der Neugierigen. Verbunden ist, wer am Gleichen (hier: an den «Geheimnissen» der Stadt Bülach) Anteil nimmt, und mag es auch auf ganz individuelle Weise geschehen. Die Strategien, Integration und Gemeinschaft herzustellen, können offensichtlich sehr verschieden sein.

In der Medienberichterstattung wird die kollektive Leistung gewürdigt (1.6)

Festspiel 1984: Die Wahl der Stadthalle bedeutete mindestens in Bezug auf das Platzangebot, dass ganz Bülach als potenzielles Publikum anvisiert wurde. Allerdings dürfte die Wahl einer eher stimmungsarmen Halle, die sich dazu noch etwas ausserhalb des Festzentrums befand, eine gewisse Hemmschwelle geschaffen haben. Die Eintrittspreise waren eher niedrig angesetzt (zwei Kategorien: 18/15 Franken für Erwachsene, 12/10 Franken für Schüler, Lehrlinge und AHV-Bezüger), und an den beiden Vorstellungen vom 2. und 5. September wurden sie, durch das Engagement

der lokalen Banken und der Migros, noch um fünf Franken verbilligt. An diesen verbilligten Vorstellungen waren denn auch am meisten Zuschauer anwesend. In einem achtseitigen «Rückblick für alle Mitwirkenden» vom Dezember 1984 lieferte Heinz Hintermeister vom Festspiel-OK genaue Zahlen. Für die Generalprobe gab er geschätzte 1000 Besucher an, für die Premiere am 1. September 469, für die beiden Vorstellungen der Banken und der Migros mit verbilligten Preisen zusammen 2335 und für die letzten beiden je gut 900. Daraus errechnete er eine durchschnittliche Platzbelegung von 47 Prozent.[56]

Der «Tages-Anzeiger» bot drei Erklärungen für die leeren Reihen an der Premiere an: «Liegt es an der am gleichen Abend ausgestrahlten Fernsehsendung ‹Wetten, dass …›, am herrlichen Spätsommerabend oder an der in Bülach öfter zu beobachtenden Reserviertheit gegenüber Neuem?» Mit der Qualität des Gebotenen hingegen war der Kritiker / die Kritikerin zufrieden; vor allem der Schauwert der Moderevue und überhaupt die «prachtvollen historischen Kostüme» hatten es ihm angetan, und den Mundartliedern von Hans Moeckel billigte er bleibenden Wert zu. Schliesslich lobte er ganz generell die «Einsatzbereitschaft der Mitwirkenden» und erwähnte schon im Lead, dass auch der Stadtpräsident als Mitglied der Volkstanzgruppe in der grossen Marktszene das Tanzbein schwang. Zu monieren hatte er nur die eine oder andere Überdehnung von Szenen.[57]

Freundlich ist auch die Kritik der «Neuen Zürcher Zeitung», in der es heisst: «Unbekümmert um ein paar Mängel im tontechnischen Bereich und den unter den Erwartungen gebliebenen Aufmarsch des Publikums, boten die Akteure in der Stadthalle phasenweise höchst vergnügliche Theaterkost mit volkstümlichen Szenen, frohem Chorgesang, rassigen Tanzdarbietungen und komödiantischen Einsprengseln.» Dann bettet der Autor / die Autorin die Festspieldarbietung in den Gesamtzusammenhang ein und schreibt: «Besonders vorteilhaft mutete das Bestreben des Verfassers und der Komponisten […] sowie der Jazz-Rock-Gruppe Jump Seat an, die Revue nicht allzu sehr als historisches Lehrstück zu konzipieren, wie es das übrige, mit geschichtlichen Schwerpunkten gar reich beladene Programm des Bülacher Festjahres hätte vermuten lassen können.» In den verfügbaren Quellen gibt es allerdings keine Hinweise darauf, dass Rüeger bei seinem ersten Entwurf bereits einem Auftrag folgte, einer sich anbahnenden Geschichtslastigkeit des Programms entgegenzusteuern.[58]

Die Berichterstattung der beiden regionalen Tageszeitungen war ganz anders ausgerichtet: Der «Zürcher Unterländer» berichtete dreimal. Am Samstag, dem 1. September, evozierte er auf einer ganzen Seite und mithilfe von sieben Bildern die Generalprobe und konnte so auch prominent – aber offensichtlich ohne durchschlagende Wirkung – die gleichentags stattfindende Premiere ankündigen. Der Autor schilderte die Vielfalt des Festspiels und den dafür betriebenen riesigen Aufwand, um dann zum Schluss zu kommen, das «einmalige Experiment» sei gelungen. Die Bildauswahl gab einen guten

56 Bülacher Jubiläums-Chronik 1984, S. 327.

57 ho.: «400 Bülacher spielen die Geschichte ihrer 600 Jahre alten Stadt». In: «Tages-Anzeiger» vom 3. Sept. 1984 (der letzte Abschnitt ab dem Zwischentitel «Schlecht besuchte Premiere» trägt das Kürzel fh.).

58 Am.: Bülacher Tradition auf der Bühne. In: «Neue Zürcher Zeitung» vom 3. Sept. 1984, S. 28.

Eindruck von der Heterogenität der Handlung und des Personals, nur blieb ausgerechnet die Rockband ausgespart. Am Montag darauf war eine wohlwollende Premierenkritik zu lesen, die allerdings wenig attraktiv positioniert war, was ihre sekundäre Bedeutung unterstreicht. Den «Flaschentanz» würdigte der Rezensent als «aussergewöhnliche Vorführung», und nachdem er die geschichtliche Entwicklung Bülachs sowie das Kasernenbild als «Pflichtstoff» abgehakt hatte, verlieh er dem Auftritt Gottfried Kellers und einem «Teil der Sprüche der Stammtischrunde» das Prädikat «tiefgründig und originell». Schliesslich lobte er den Einsatz der Mitwirkenden als «vorbildlich». In der ganzen, knapp gehaltenen Rezension kommt kein individuelles Lob vor, kein einziger Name eines Darstellers wird genannt. Das entspricht der Konvention, der zufolge Festspiele Gemeinschaftswerke des Spielvolks sind. Nur das künstlerische Leitungsteam wird namentlich erwähnt. Dass die Rücksichtnahme und die Nachsicht gegenüber allfälligen künstlerischen Mängeln auf der technischen Ebene ein Ende hatten, zeigte sich darin, dass der Rezensent den Bericht – ziemlich unfestlich – mit der bereits zitierten Rüge der akustischen Mängel schloss. Am 14. September schliesslich folgte eine Bilanz nach der Dernière, in der neben der Schilderung der allgemeinen Zufriedenheit von den «grossen Opfern an Freizeit» und in anekdotischer Manier von der überschwänglichen Freude des Regisseurs die Rede war.[59]

Spartanisch nimmt sich hingegen die Berichterstattung des «Neuen Bülacher Tagblatts» aus. Drei Tage nach der Premiere erschien anstelle einer Beschreibung oder Bewertung der Aufführung eine kleine Sammlung von Statements aus dem Publikum. «Wenn Kritik laut wurde, richtete sich diese vornehmlich gegen das Kasernenbild», hielt der Journalist fest, hingegen zeichnete er mehrfach kräftiges Lob für die Stadtmusik auf. Der Text nimmt lediglich ein gutes Sechstel des Platzes ein, der hauptsächlich von sechs Fotos beansprucht wird. Auch hier wieder findet die Rockband keine Berücksichtigung, im Gegensatz etwa zur Moderatorin der Modeschau.[60]

Festspiel 2011: Im Vorfeld der Aufführungen hatte es punkto Finanzen durchaus kritische Fragen gegeben. So fühlte der «Zürcher Unterländer» im März 2011 dem Stadtpräsidenten auf den Zahn und wollte wissen, warum das Jubiläumstheater quasi das gesamte Jubiläumsbudget von 500 000 Franken beanspruche. Walter Bosshard musste zuerst präzisieren, dass das «Festspiel» – hier taucht der Begriff also auch wieder auf – nicht von der Stadt allein, sondern auch durch Sponsorengelder finanziert werde. Und dann konterte er den Vorwurf, das Verhältnis zu den anderen Festivitäten stimme nicht, mit der Dauer von zehn Tagen des Theaters gegenüber wenigen Tagen bei anderen Aktivitäten. Noch einmal hakte die Zeitung nach: Falls

59 (uf): Inigo Gallo freute sich über die Leistung der 350 Mitwirkenden: Erfolgreiche Generalprobe des Festspiels. In: «Zürcher Unterländer» vom 1. Sept. 1984, [S. 3]. – wbr.: Gut gespielt – schlecht der Ton. In: «Zürcher Unterländer» vom 3. Sept. 1984, [S. 3]. – (M): Im Nachfeld der letzten Aufführung des Bülacher Festspiels «Büüli – eusi Heimet»: Entspannung und Zufriedenheit. In: «Zürcher Unterländer» vom 14. Sept. 1984, [S. 3].

60 pm.: Bülach: Das Festspiel kommt gut im Publikum an. In: «Neues Bülacher Tagblatt» vom 4. Sept. 1984, [S. 4].

UNTERLAND

Samstag, 1. September 1984

Strahlende Kinder, die mit viel Freude und jugendlicher Unbeschwertheit mitwirken, geben dem Festspiel zusätzlich eine erfrischende Aufwertung.

Einstudiert unter der Regie der unermüdlichen Ballettmeisterin Jana Stähelì, nimmt das tänzerische Wirken der Mädchen und jungen Fräuleins im Festspiel einen bedeutenden Rahmen ein .

Inigo Gallo freute sich über die Leistung der 350 Mitwirkenden:

Erfolgreiche Generalprobe des Festspiels

(uf) Die intensive Vorarbeit, die Sitzungen und Proben, sie haben sich gelohnt. Dank generalstabsmässiger Organisation und grossem Einsatz vor und hinter den Kulissen lief die Generalprobe am vergangenen Donnerstag wie am Schnürchen. Regisseur Inigo Gallo strahlte am Schluss seiner letzten Manöverkritik: «Eine sehr schöne Probe. Ich danke allen Mitwirkenden. Jetzt kann ich zufrieden heimfahren und mich in Ruhe auf den nächsten Samstag freuen.»

Die unfeierliche Fest-Revue von Max Rüeger, das grossangelegte Festspiel hat Struktur erhalten. Der Wunsch, in manchen Bildern trotz aller Historie auch unfeierlich aufzutreten, ist Bühnenwirklichkeit geworden. So zeigt das Modebild nebst kostbaren Stoffen aus alten Zeiten viel Glanz und Disco-Glimmer, nebst perfektem Chic und würdevoller Eleganz viel Pfiff, Schwung und flippige Ideen. Doch auch der Gedanke des leider verstorbenen Komponisten Hans Möckel, Rüegers Texte gut und süffig zu vertonen zeigt sich deutlich im paillettenkleid fand die schwarzen Nahtstrumpfhosen auf Anhieb, der Strohhut der Marktfrau saus wie angegossen, Gottfried Keller erhielt zur rechten Zeit seinen Zwicker und selbst die jüngste Teilnehmerin, ein kleines Mädchen im Kinderchor hatte sich etwas einfallen lassen. Im hellblauen Rüschenkleid zeigte es dem Publikum strahlend seine neue Zahnlücke.

Heute Premiere

Marktbild. Die bunten Szenen des Marktbildes wirken lebendig und leicht, die Melodien sind schön und eindringlich. Wen würde es wundern, wenn «s bitzeli Seldwyla» nach Ablauf der Spielzeit als Ohrwurm auf Bülachs Gassen und Strassen erhalten bliebe?

Was jedoch auf der Bühne so selbstverständlich wirkt, verblüfft jeden, der sich einen Blick hinter die Kulissen, in die Garderobe, den Schminck- und Frisierraum leisten kann. Ungefähr 150 Frauen, Männer und Kinder werden fachgerecht geschminkt, frisiert und eingekleidet. Wenn an den letzten Proben noch Stimmen wie: «Letzt weiss ich, wie einer Sardine zumute ist», zu vernehmen waren, so klappte an der Generalprobe alles reibungslos. Die Tänzerin im Gold-

Das Experiment ist gelungen

Die Generalprobe, der erste Kontakt mit dem Publikum, ist für alle Mitwirkenden spannungsgeladen. Erfreut wurde die Zustimmung und Freude des 100köpfigen Testpublikums, der zahlreichen Freunde, Bekannten und Gäste aus dem Altersheim auf der Bühne aufgenommen.

Schon während der ersten Probezeit war allen klar geworden: Das Festspiel mit seinem Riesenaufgebot an Leuten verschiedener Auffassungen und Neigungen ist keine gewöhnliche Aufführung, wird bis zuletzt ein Wagnis bleiben. Doch spätestens beim Finale spürten alle, vom Vollprofi bis zum absoluten Laien, vom Stadtpräsidenten bis zum Kleinkind: das einmalige Experiment Festspiel ist gelungen.

Das Festspiel ist auch für die Spielleute etwas Einmaliges

Heinz Hintermeister, seit der Gründungszeit der Spielleute eines der aktivsten Mitglieder, seit 8 Jahren im Vorstand und seit 4 Jahren dessen Präsident .hat sich dieses Jahr viel vorgenommen. Zwar ist er im Organisationskomitee 600 Jahre Bülach für das Festspiel verantwortlich, wenigstens was die Organisation und die Finanzen betrifft. Doch schlüpft er gleichzeitig in die Rolle Göpf Kellers und gibt sein Debut als Solosänger. Wie fühlt er sich, nach der »Zufrieden- und erleichtert». Die Anstrengung war gross, viel Kraft und Energie liegen drin, aber es hat sich gelohnt.»

Warum wohl so nachdenklich Herr Rüeger, es darf doch nicht sein, dass Ihnen ihr eigenes Werk Sorge bereiten sollte?

Für die Aktiven der Stadtmusik Bülach, allen voran für den musikalischen Leiter Harald Strebel, war enormes an Probenarbeit zu leisten, damit der umfangreiche musikalische Teil des Festspiels und vor allem auch die harmonische Abstimmung mit den Chören und der Gruppe «Jump Seat» erreicht werden konnte.

Wussten Sie...

dass Gottfried Keller persönlich auf dem Bülimärt erscheint . . .

dass die Rekrutenschule den jungen Soldaten mehr auf den Lebensweg mitgeben soll als ein grünes Gewand . . .

dass im Mittelalter die Länge der geschwungenen Schuhspitzen über die Vornehmheit des Trägers entschied . . .

dass schon in der Renaissance die bunt gekleideten Männer die dezenten Frauen dominierten . . .

dass die Damen der Rokokozeit schwarze Pünktchen als sogenannte Liebesflecken auf die Wange klebten . . .

dass die hübschen Tänzerinnen zur Charleston-Mode kleine Liebesbriefe im perlenbesticktem Käppchen versteckten . . .

Wenn nicht, so besuchen Sie doch eine der Vorstellungen vom 1., 2., 5., 8. oder 12. September.

Bei einem Festspiel in der Stadt Bülach durfte keinesfalls der Zürcher Dichter und Staatsmann Gottfried Keller fehlen. Spielt doch in Kellers Werk das Unterland mit seinem Bezirkshauptort eine nicht unwesentliche Rolle und auch in Bülach liegt immer wieder ein bisschen «Seldwyla» in der Luft.

Auch die vier Frauen des «Kafichränzli» haben über viele kleine und grosse Alltagssorgen zu berichten. Es machen mit: Jo Gasner, Erika Grob, Doris Slongo und Irene Spirig.

Am Stammtisch der Männer, die neben dem «Kafichränzli» der Frauen, über Bülach von gestern und heute diskutieren und damit — neben den Tanzeinlagen — von einem Bild zum anderen überleiten, sind vertreten: Xaver Boo, Gustav Fritschi, Max Peter und Rolf Werder.

Abb. 3: Ein Festspiel als städtisches Grossereignis: So zumindest suggeriert es die seitenfüllende Berichterstattung des «Zürcher Unterländers». Der mit sieben Fotos angereicherte Bericht bezog sich auf die Generalprobe und erschien am 1. September 1984, dem Tag der Premiere, war also durchaus auch als Werbemassnahme angelegt.

der nun gesprochene Beitrag von 250 000 Franken des Lotteriefonds nicht zugesagt worden wäre, hätte dann der Steuerzahler in die Bresche springen müssen? «Nein, hätten wir das Geld aus dem Lotteriefonds nicht erhalten, hätten wir zusätzliche Sponsoren suchen und die Billettpreise anheben müssen. Dank des Beitrags aus dem Lotteriefonds können wir nun sehr attraktive Eintrittspreise anbieten.»[61]
Die Tickets waren, angesichts einer Spieldauer von etwa drei Stunden, in der Tat nicht sehr teuer: Sie wurden sogar mit einem Frühbucherrabatt zu 28 Franken angeboten, ab dem 25. Mai kosteten sie 35 Franken. Dennoch waren die Aufführungen nicht vollständig ausverkauft, was vor allem mit dem schlechten Wetter zu tun hatte. Gemäss dem Schlussbericht des OKs vom 25. Juni 2012 besuchten 3310 Besucherinnen und Besucher das Freilichtspektakel. «Die zwölf Einzelprojekte (Installationen und Performances) des zweiten Teils in der Altstadt riefen unterschiedlichste und überraschende Reaktionen hervor», heisst es dann. Und nach einigen Bemerkungen zum «Wetterpech» bilanziert das OK: «Die Reaktionen der Zuschauer waren überwiegend positiv, auch wenn es kritische Vorbehalte zu einzelnen Teilen gab. Fast jeder Gast konnte jedoch positive Erlebnisse mitnehmen, so dass die Begeisterung der Besucher immer zu spüren war. Diese Begeisterung hält teilweise bis heute an und die Mitglieder des OK werden noch immer darauf angesprochen.»[62] Die Heterogenität des Freilichtspektakels wurde somit als Vorteil eingestuft. Diese Einschätzung entsprach dem pluralistischen, auf die disparate Bevölkerung der schnell gewachsenen Stadt zugeschnittenen Konzept, bei dem das Zelebrieren heimatlicher Verbundenheit in den Hintergrund rückte.
Nicht sonderlich begeistert zeigte sich Michael Weber, der Berichterstatter des «Zürcher Unterländers». Er ging die Aufführung chronologisch durch, beklagte den «zähen Start» und die «an ein Schultheater» erinnernden Keifereien der Politikerinnen und Politiker. Erlösung bringe dann erst die Darstellung der Laurentiuslegende, dank der «Spielfreude» der Schülerinnen. Die «Posten», die man im Mittelteil auf eigene Faust aufsuchen konnte, machten ihm Spass, besonders angetan hatte es ihm die Hörcollage, mit der man das versteckte Marronigässchen erkundete. Der Moderator im dritten Teil erschien ihm «überzeugend», im Ganzen fand er das Spektakel «doch noch gelungen» und hielt zum Schluss fest, dass das Abschlusslied «Büli, Büli, eusi Stadt» gewisse Ohrwurmqualitäten habe. Eine Einordnung und Interpretation leistete diese Kritik nicht. Und mit keinem Wort wurden die grosse Gemeinschaftsleistung und die komplexe Planung des Spektakels lobend erwähnt.[63] Entweder war Weber der Meinung, diese Aspekte seien in der Vorberichterstattung bereits genügend zur Sprache gekommen, oder er empfand die Produktion nicht als Gemeinschaftswerk der Bevölkerung – was es ja auch nur zum Teil war.
In einem Einspalter berichtete auch die «Neue Zürcher Zeitung» von der Premiere. Ganz grob die inhaltlichen Hauptlinien skizzierend und da und dort eine Miss-

61 (ct): «Ein riesiges Fest, das seine Spuren hinterlassen wird». In: «Zürcher Unterländer» vom 19. März 2011, S. 5.
62 Schlussbericht 1200-Jahr-Feier Bülach, S. 19 f.
63 Michael Weber: «Eine Stadt sucht ihre Identität». In: «Zürcher Unterländer» vom 16. Juni 2011, S. 7.

billigung oder Zustimmung einstreuend, kam der Autor der Kritik etwas abrupt zu einem sehr positiven Fazit: «Das Projekt, bei dem alle Beteiligten Neuland betreten haben, ist glänzend gelungen, nicht zuletzt auch deshalb, weil die verschiedenen Spielorte erfolgreich zu einem Ganzen verschmolzen worden sind.»[64] Ob hier die Verbindung zwischen der Hauptbühne, dem Lindenhof, und den Schauplätzen in der Altstadt gemeint ist oder die Verbindung der Altstadtschauplätze untereinander, ist nicht ganz klar. Auf jeden Fall gab die räumliche Erfahrung den Ausschlag für die positive Wertung, nicht die inhaltliche Qualität. Auch die «Neue Zürcher Zeitung» brachte die Gemeinschaftsleistung nicht zur Sprache; sie nahm das Spektakel als gewöhnliche Sommerfreilichtproduktion und nicht als grosse kollektive Anstrengung der Bülacherinnen und Bülacher wahr.

Schlussfolgerungen: In den beiden Kritiken der grossen Zürcher Tageszeitungen zum Festspiel 1984 fällt auf, dass die Aufführungen eine Selbstverständlichkeit zu sein schienen. Als eine Rarität, eine Sonderanstrengung des Gemeinwesens wurden sie nicht wahrgenommen. Nicht einmal die prominente Beteiligung an diesem Kleinstadtjubiläum fiel auf. Die Kritiker fühlten sich deshalb auch nicht zu der rituellen Respekts- und Anerkennungsgeste verpflichtet. Auch 2011 wurde nicht allzu viel Aufhebens um das Freilichtspektakel gemacht. Diese Unaufgeregtheit hat entweder mit dem Bedeutungsverlust des Theaters in den Medien zu tun oder damit, dass die Besonderheit dieses Festspiels mit seiner komplexen Entstehungsgeschichte nicht erkannt oder geschätzt wurde – oder banaler: dass einfach nicht genügend Platz zur Verfügung gestellt wurde, um sie zu beschreiben.

Die Rezension des regionalen «Zürcher Unterländers» fiel 2011 kritischer aus als 1984, wo der Ereignischarakter des Festspiels betont, das aufopfernde Engagement der Beteiligten angesprochen und die Kritik auf einzelne Aspekte beschränkt wurde. Das könnte ein Hinweis darauf sein, dass das Freilichtspiel als «gewöhnliche» Produktion wahrgenommen wurde und nicht dieselbe Schonung in Anspruch nehmen konnte wie das viel stärker kollektiv geprägte und von den lokalen Vereinen mitgetragene Festspiel 1984. Die Rolle des Kritikers erweist sich bei Festspielen als unbequem, denn das Festspiel, als «Event» an der Schnittstelle zwischen Theater und Politik, zwischen Lokalklatsch und Soziokultur, entzieht sich gängigen Kategorien, aufgrund seiner Seltenheit fehlen die Massstäbe. Eine Möglichkeit wäre, sich mit der Programmatik eines Festspiels differenziert auseinanderzusetzen. Dieser Herausforderung stellten sich die Bülacher Journalisten nicht: 1984 spalteten sie die Berichterstattung in einen gross aufgemachten Ereignisbericht und in eine halbherzig kritische Rezension auf, während sich 2011 das Malaise im generell schwachen journalistischen Engagement niederschlug.

64 hhö. [Höber, Hillmar]: «Wie ist Bülach bloss zu retten?». In: «Neue Zürcher Zeitung» vom 18. Juni 2011, S. 22.

Ergebnisse

Der vielteilige Vergleich der beiden Festspiele erweist zuerst einmal, dass zwischen den beiden 27 Jahre auseinanderliegenden Produktionen weder personelle, inhaltliche oder organisatorische Verbindungen bestehen – es gibt keine Kontinuität, kein Wiederanknüpfen und nur wenige Anzeichen dafür, dass die Erfahrungen von früher fruchtbar gemacht worden wären. Die Gemeinde Bülach hat sich in diesen knapp drei Jahrzehnten sehr stark verändert, was mit ein Grund sein dürfte, dass das Festspiel 1984 zwar noch mehrheitlich als eine Angelegenheit der «Bülemer» betrachtet werden konnte, also der Alteingesessenen, der massgeblichen Leute und der einheimischen Vereine, das Festspiel 2011 jedoch ganz explizit auf die heterogene Bevölkerung, bestehend aus Alteingesessenen und Neuzugezogenen, ausgerichtet war und nicht mehr aus dem «inneren Zirkel» heraus entstand, sondern mit sehr starker organisatorischer und künstlerischer Beteiligung von aussen. 1984 war Heimatverbundenheit die Kernbotschaft gewesen, 2011 stellte man sich auf Wandel und Weltoffenheit ein. Der starke gesellschaftliche Wandel führte also in einer Kleinstadt, die niemals den Ruf hatte, besonders fortschrittlich zu sein, zu einer radikalen Neuausrichtung eines Jubiläumstheaters, und zwar in gesellschaftspolitischer, organisatorischer und ästhetischer Hinsicht.

Die Baselbieter Gemeinden Liestal, Muttenz und Binningen versichern sich in Festspielen ihrer Identität und Unabhängigkeit von der Stadt Basel

In den Jahren 1831 bis 1833 machte sich das ehemalige Untertanengebiet von Basel von der dominanten und noch immer von Patriziern regierten Stadt am Rhein los und bildete schliesslich einen eigenen Halbkanton. Diese Trennung führte zu einer ziemlich komplizierten Geschichte der Beziehungen zwischen dem Stadt- und dem Landkanton, die man im Auge behalten muss, wenn man sich Festspiele in der Region Basel zu betrachten vornimmt – auch wenn diese Geschichte hier nicht im Detail erzählt werden kann. Wichtig zu wissen ist aber zumindest, dass es wiederholte Versuche gab, die Kantone wieder zu vereinigen, die jedoch scheiterten. 1969 stimmte Basel-Stadt zwar zu, Basel-Landschaft jedoch lehnte ab, wenn auch nicht einheitlich: Während der obere Kantonsteil im Verhältnis 60 zu 40 gegen eine Wiedervereinigung votierte, war es im Bezirk Arlesheim – zu dem die in diesem Kapitel vertretenen Gemeinden Muttenz und Binningen gehören – umgekehrt. 2014 lehnten dann sämtliche Baselbieter Gemeinden die Fusion ab, im Oberbaselbiet am deutlichsten. Von einem klaren und unüberbrückbaren Graben zwischen Stadt und Land ist dennoch nicht auszugehen.

Warum aber rückt hier der Kanton Basel-Landschaft in unser Interesse? Für den in dieser Studie betrachteten Zeitraum ergibt sich die Koinzidenz, dass drei Gemeinden des Kantons Jubiläen mit Festspielen feierten: die Kantonshauptstadt Liestal im Jahre 1989 und die stadtnahen Agglomerationsgemeinden Muttenz und Binningen in den Jahren 1993 und 2004. Man kann also für die Gegenwart von einer lebendigen Festspieltradition im Basler Umland sprechen. Allerdings liessen etliche andere Gemeinden die Gelegenheit verstreichen, sich mit Festspielen zu profilieren. Ein spezieller Fall ist dabei das gemeinsame 900-Jahr-Jubiläum der fünf sogenannten St.-Alban-Dörfer (Gelterkinden, Hölstein, Oberwil, Pratteln und Thürnen), die 1103 als Besitz des Klosters St. Alban vom Basler Bischof urkundlich bestätigt wurden. Pratteln zum Beispiel, als grösste von ihnen, veranstaltete Ende August 2003 ein dreitägiges Dorffest mit einem grossen Unterhaltungsprogramm am Freitagabend und Samstag und einem offiziellen Festakt am Sonntagvormittag, in dessen Rahmen auch ein «historisches Kurzspiel mit Prattler Hintergrund» – also eine Art Minifestspiel – aufgeführt wurde. Zum Schluss folgte am Sonntagnachmittag ein Festumzug «mit rund 30 Gruppierungen», der zeigen sollte, «weshalb es sich in Pratteln so gut leben lässt». Das gemeinsame Jubiläum hätte die eine oder andere Gemeinde eigentlich dazu anspornen können, sich durch ein Festspiel vor den anderen auszuzeichnen,

aber vielleicht hat auch das gegenteilige Motiv, nämlich sich nicht vor die anderen feiernden Gemeinden zu drängen, zum Verzicht geführt.[1]
Wie es mit der Festspielfreude der Gemeinden in früheren Zeiten ausgesehen hat, ist hingegen nicht dokumentiert und müsste in aufwendiger Forschungsarbeit «rekonstruiert» werden, da ja – wie in dieser Studie immer wieder erwähnt werden muss – die Gemeindespiele in der Forschung fast vollständig ausser Betracht geblieben sind. Zwar habe ich Kenntnis von weiteren Festspielen im Baselbiet in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts, doch handelte es sich dabei um Festspiele im Rahmen von Kantonalschützenfesten beider Basel. Ebenfalls zumindest teilweise kantonal ausgerichtet waren die Theaterproduktionen *Syydeband und Bottewaage,* eine Aufführung der Bühne Liestal, und *Der dritte August. Szenische Bilder zum Brand in Pratteln 1833,* ein Freilichttheater der Laienbühne Pratteln; beide fanden im Zusammenhang mit dem 175-Jahr-Jubiläum des Kantons Basel-Landschaft im Sommer 2008 statt (Genaueres dazu im Kapitel über die kantonalen Festspiele).[2]
Aber wie reich auch immer die Festspieltradition in Basel-Landschaft und Basel-Stadt gewesen sein mag, man muss davon ausgehen, dass sie sich in den beiden Halbkantonen in verschiedener Weise und Dynamik und mit verschiedenen Zielsetzungen entwickelt hat. Wenn Othmar Birkner festgehalten hat, dass die Ereignisse von 1833 zu einer «neuen Selbsteinschätzung» der Stadt Basel geführt hätten, die auch in den Festen der Stadt zum Ausdruck gekommen sei, so gilt das Gleiche mit Sicherheit für die Landschaft.[3]

Die reiche Festspielkultur der Stadt Basel

Ein Blick auf die Festspielkultur im Baselbiet kann also nicht unabhängig gesehen werden vom Gravitationszentrum der Stadt Basel, zu dem sich die Bevölkerung des Kantons Basel-Landschaft in einem stetig ambivalenten Verhältnis von Anziehung und Distanzierung befindet. Auf jeden Fall ist es sinnvoll, eingangs ein paar Bemerkungen zur Festspielgeschichte der Stadt Basel zu machen, zumal diese Geschichte dank mehrerer grösserer Beiträge verhältnismässig gut erforscht ist.

1 Die Informationen zum Festprogramm online aus der Festzeitung, S. 7 und S. 17: www.pratteln.ch/dl.php/de/20010823172102/Festzeitung+900+Joor+Prattele.pdf (Zugriff am 20. März 2014). – Einen sehr ähnlichen Fall trifft man zehn Jahre später im Aargau an, wo fünf Gemeinden im Studenland gemeinsam ihr 900-Jahr-Jubiläum feierten; dieses war durch eine Schenkungsurkunde von 1113 gegeben, in der Böbikon, Mellikon, Rümikon, Schneisingen und Siglistorf zum ersten Mal erwähnt wurden. Vgl. die Informationen auf www.boebikon.ch/index.php?aid=666 (Zugriff am 20. März 2014, inzwischen deaktiviert). Keine dieser Gemeinden hat ein Festspiel organisiert; Böbikon immerhin integrierte in seine Festivitäten eine Aufführung von Schillers *Wilhelm Tell* am 1. August, in einer stark gestrafften Fassung in Mundart. Vgl. die Angaben dazu unter www.kulturtopf-boebikon.ch/900-jahr-böbikon-1/presse (Zugriff am 20. März 2014).

2 *Die Umkehr der Stäbe* von Carl Albrecht Bernoulli, Sissach 1914; *D'Vermögensabgob* von Wilhelm Brodtbeck, Liestal 1923; *'s Kalibärgwärk* von Karl Weber, Allschwil 1924; *Wo mir deheime si* von Karl Weber, Liestal 1937. Auf einige dieser Festspiele bin ich dank Stefan Hess, Liestal, gestossen.

3 Birkner 1988, S. 209.

Einen eindrücklichen quantitativen Nachweis für die Stadt Basel liefert ein Artikel des Historikers Stefan Hess, der für die Jahrhundertwende um 1900 und für die 1920er-Jahre eine Fülle von Festspielen mit einer grossen Bandbreite von Anlässen und Formen aufzulisten vermag, vom Familienfest über Festivitäten verschiedener Organisationen und Verbände bis zu grossen kantonalen Feiern. Da der Artikel im Rahmen eines Schwerpunktthemas «Vereinstheater – Theatervereine» der Zeitschrift «Mimos» erschien, fokussierte Hess die Mitwirkung der Vereine an den Festspielen und unterstrich, dass die Vereine bei Grossanlässen einer Bedeutungshierarchie unterworfen waren und in unterschiedlichem Masse zum Zuge kamen. Hier bezieht er sich explizit auf die weiter unten resümierte grosse Studie von Philipp Sarasin. Wesentlich ist aber vor allem auch, dass Hess konstatiert: «Besonders aktiv waren in dieser Beziehung die Gesangvereine.»[4] Den hohen Stellenwert der (Chor-)Musik während der Hochblüte der Riesenfestspiele um 1900 kann man als allgemein zeittypisch betrachten. Zu fragen wäre aber zudem, ob die Dominanz der Musik auch mit lokaltypischen Mentalitäten und Strukturen zu tun hat und, sozialgeografisch betrachtet, vor allem ein Merkmal von Festspielen in grossen Städten mit ihrem riesigen Reservoir an Vereinen war.

Basels stolze Festspielkultur spiegelt sich auch im Wirken eines bedeutenden Regisseurs, der für das schweizerische Berufstheater von grosser Bedeutung war: Der Basler Oskar Wälterlin, legendärer Direktor des Zürcher Schauspielhauses von 1938 bis zu seinem Tod 1961, hat über einen Zeitraum von fast dreissig Jahren hinweg sechs Festspiele im Raum Basel inszeniert. Den ersten und folgenreichen Auftrag erhielt er 1923 als noch recht junger Mann – und entgegen der Skepsis vieler, die ihm diese Aufgabe nicht zutrauten – beim Festspiel *Wettstein und Riehen,* das in Erinnerung an die Vereinigung Riehens mit Basel im Jahre 1522 in einer Halle der Basler Mustermesse zur Aufführung kam. Thomas Blubacher sieht diese Inszenierung in seinem Buch über Wälterlin als Karrieresprungbrett: «Der Erfolg dieser Aufführung […] wird nicht unmassgeblich zur Berufung Wälterlins als Direktor des Stadttheaters beitragen und Wälterlin zudem noch weitere Festspielinszenierungen einbringen […]» Blubacher zitiert ausserdem Aussagen der Schauspielerin Regine Lutz, wonach Wälterlin eine grosse Begabung besessen habe, «Menschenmengen zu bewegen». Ausführlicher sind die Umstände dieser ersten Festspielinszenierung Wälterlins in einer Festschrift zu lesen, die 1951 zu Wälterlins 60. Geburtstag erschien und sich ausschliesslich den Festspielinszenierungen des «Meisters» widmet. Die Schrift liefert zwar für alle fünf behandelten Festspiele einige Hintergrundinformationen, doch ihres hagiografischen Charakters wegen leistet sie keine theatergeschichtliche Einordnung und keine Reflexion der Funktion des Festspiels in der jeweiligen Zeit.[5]

Einen eigenwilligen und ungewöhnlichen Beitrag zur Basler Festspielgeschichte steuerte der Historiker Philipp Sarasin bei. In seiner Dissertation *Stadt der Bürger,*

4 Hess 1997, S. 28.

5 Blubacher, Thomas: Oskar Wälterlin und sein Theater der Menschlichkeit. Schweizer Theaterjahrbuch 72, 2011. Leipzig 2011, S. 22 f. – Die Basler Festspiele 1923–1951, S. 6–8.

in der er sich ausführlich mit dem Bürgertum in Basel und seinen Machtansprüchen in der Zeit zwischen 1846 und 1914 auseinandersetzt, findet sich ein Kapitel zum gigantischen Vereinigungsfestspiel von 1892. Mit diesem Festspiel feierte die Basler Bürgerschaft die Vereinigung von Grossbasel und Kleinbasel im Jahre 1392. Sarasin wählt einen tiefenpsychologischen Ansatz und stellt die These auf, dass in diesem Festspiel die verdrängten Herrschaftsansprüche des (Gross-)Bürgertums zum Ausdruck kommen, obwohl man auf einer vordergründig auch für das anvisierte Massenpublikum nachvollziehbaren Ebene die Demokratisierung der Stadt hätte beschreiben und feiern können.

> «Das Festspiel führt nicht vor, wie Herrschaft zu überwinden wäre: Es hätte […] der realen, bekannten Geschichte der Stadt folgen und dabei die arbeitsvermittelte Emanzipation des Volkes vom Stadtherrn glaubhaft inszenieren können. Wenn dieser Herr am Schluss verschwunden wäre, so hätte sein leerer Platz überzeugend vom abstrakten Prinzip der Volkssouveränität neu definiert werden können. Tatsächlich aber bringt das Festspiel Herrschaft durch einen blossen Zaubertrick hinter der Fassade einer allegorischen Mutter-Tochter-Beziehung zum Verschwinden, ein Trick, auf den allein die Widersprüche des Textes noch hinweisen.»[6]

In der Realität der Aufführung wurden jedoch die «‹Herren› vergangener Zeiten», als Repräsentanten eines nach demokratischem Verständnis eigentlich zu überwindenden und überwundenen Herrschaftssystems, «von Grossbürgern der Gegenwart gespielt». Darin manifestiere sich – ich verkürze hier Sarasins Argumentation in hoffentlich noch zulässiger Weise – der versteckte Wunsch der Oberschicht, «auch ausserhalb der Fabrik Macht so zu organisieren wie ein Kaiser oder König, und für's Herr-Sein soviel ungebrochene Anerkennung des Volkes zu gewinnen wie die kontrafaktisch imaginierten Herrschergestalten». Sarasins Methode hat ein faszinierendes Potenzial für die Aufschlüsselung der in vielen Festspieltexten ins Auge springenden Widersprüche, doch lässt sie sich nur mit grossem Aufwand und mit dem entsprechenden methodischen Instrumentarium anwenden. Sie kann also in dieser Studie nur Anregungen für Fragen geben, aber nicht der Ausgangspunkt von systematischen Untersuchungen sein.[7]

Sigfried Schibli analysiert drei Festspiele

Im Rahmen einer von ihm herausgegebenen umfangreichen Publikation zum Musikleben in Basel hat sich der Musikredaktor der «Basler Zeitung» und Autor Sigfried Schibli in einem eigenen Kapitel einiger Basler Festspiele angenommen. Einleitend zählt er – und kann sich dabei auf Stefan Hess' Artikel abstützen – die Fülle der Basler Festspiele aus der Blütezeit auf, um dann anzufügen, «dass Festspiele im 20. Jahrhundert zunehmend in eine Krise gerieten», was er, anders als andere Autoren, durch mehrere Beispiele untermauert: Der *Basler Stadtspiegel,* 1957 zum 2000-Jahr-Jubiläum

6 Sarasin 1997, S. 335 f.
7 Sarasin 1997, S. 331 f.

der Stadt Basel aufgeführt, sei vom Leitungsteam der Komödie mit ausgesuchten Berufsschauspielern inszeniert worden und habe so «den Charakter eines Laienspiels gegen den professioneller Unterhaltung» eingetauscht. (Dass das Festspiel auf inhaltlicher Ebene jedoch eine clevere Erneuerung der Tradition darstellt, habe ich weiter oben erläutert.) Zur 450-Jahr-Feier der Reformation 1979 gab es zwar einen Festakt mit Chören, aber «kein eigentliches ‹durchkomponiertes› Festspiel mehr». Die Vereinigung von Gross- und Kleinbasel, die 1892 noch mit einem pompösen Festspiel gefeiert worden war, bot 1992 Anlass für ein Volksfest und viele andere Aktivitäten, aber ein Festspiel fand nicht mehr statt. Schliesslich gelangte ein Festspiel zum Helvetik-Jubiläum 1998, das schon fixfertig vorlag und einen so prominenten Musiker wie George Gruntz als Komponisten vorzeigen konnte, aus mangelndem Engagement der Sponsoren nicht zur Aufführung. Was Schibli vorausblickend wohl auch schon hätte ahnen können und was die Krisenthese ebenfalls zu stützen scheint, ist die Tatsache, dass anlässlich des Kantonsjubiläums 2001 (500 Jahre Beitritt Basels zur Eidgenossenschaft) ebenfalls kein Festspiel aufgeführt wurde.[8] Allerdings standen in den Jahren um 2000 verschiedene Festanlässe in Konkurrenz zueinander, was im Kapitel über die kantonalen Festspiele genauer erläutert wird.

Im Anschluss charakterisiert Schibli drei Basler Festspiele: die Bundesfeier 1901 zum Kantonsjubiläum, ein Festspiel zum Gedenken an die Schlacht bei St. Jakob an der Birs 1944 und das bereits erwähnte, nicht aufgeführte Helvetik-Festspiel 1998. Die Bundesfeier 1901 (*Der Basler Bund 1501,* Text von Rudolf Wackernagel, Musik von Hans Huber, Regie führte der Deutsche Otto Eppens) umreisst Schibli als aufwendiges Spektakel mit rund 2000 Aktiven (vor allem Choristen) auf der Bühne und evoziert den Festrausch, der an jenen drei Julitagen geherrscht haben muss. Dann macht er sich Gedanken über die Rolle der Musik und kommt zum Schluss: «Im Festspiel, wie es sich seit dem 19. Jahrhundert ausgeprägt hat, erlebt sich die Masse als Gemeinschaft; in ihm überlagern die politischen, patriotischen und allgemein gefühlsmässigen und identitätsstiftenden Konnotationen die Musik bei weitem.» Um die Musik etwas genauer zu charakterisieren, zitiert Schibli den Rezensenten der «National-Zeitung», der Hubers komplizierte Harmonik monierte, und weist nach, dass Huber bei einigen kompositorischen Verfahren sich auf Richard Wagner und vor allem auf Franz Liszt bezog.[9]

Im letzten Teil des Abschnitts über die Bundesfeier 1901 erörtert Schibli das «ästhetische Hauptproblem derartiger Festspiele», das sich aus der Darstellung staatspolitischer Ideen ergebe: «Ohne Figuren mit ausgeprägter Charakteristik müsste jegliches Festspiel zum papierenen Proklamationstheater verkommen; ohne allgemeingültige Botschaft verlöre es seine Legitimation als kollektives […] Werk.» Das Festspiel Wackernagels und Hubers weist laut Schibli «interessante Ansätze zur Integration» von privater und öffentlicher Sphäre auf – dort zum Beispiel, wo eine staatspolitische

8 Schibli, Sigfried: Basler Festspiele. Zum Beispiel die Gedenkfeiern 1901, 1944 und das geplante Festspiel 1998. In: Ders. (Hg.): Musikstadt Basel. Das Basler Musikleben im 20. Jahrhundert. Basel 1999, S. 77–89, hier S. 79.

9 Schibli 1999, S. 81.

Botschaft wie das Lob der Arbeit, der Stadt und der Eidgenossenschaft von einer alten Spinnerin vorgetragen wird, also von einer «Privatperson aus der Unterschicht» anstelle eines «offiziellen Repräsentanten des Systems». Allerdings spricht Schibli kurz darauf von einer «allegorischen Figur» und verrät somit – wohl ohne den Widerspruch bewusst aufzeigen zu wollen –, dass eine alte Spinnerin weniger als reale Figur aus der Arbeiterschaft denn als mythische Figur verstanden werden kann. Die «alte Spinnerin» war darüber hinaus auch Ausdruck eines martialischen Patriotismus. 1501 hatte ein Zeitgenosse verlauten lassen, Basel brauche jetzt, nach dem Bund mit den Eidgenossen, dank deren Wehrhaftigkeit keine Torwächter mehr, sondern könne sich mit einer alten Spinnerin begnügen. Diese Anekdote kam 1901 wieder in Umlauf und war wohl allen Zuschauerinnen und Zuschauern des Festspiels bekannt.[10]

Als nächstes Festspiel beschreibt Schibli *St. Jakob an der Birs,* verfasst von Eduard Fritz Knuchel, Feuilletonredaktor der «Basler Nachrichten», für die Gedenkfeierlichkeiten zum 500. Jahrestag der Schlacht bei St. Jakob an der Birs. 1444 erlitten die Eidgenossen dort durch das im Solde des französischen Dauphins stehende Armagnakenheer eine verheerende Niederlage, die der Dauphin aber nicht dazu nützte, Basel in seine Macht zu bringen. Die Niederlage der in krasser Minderzahl kämpfenden Eidgenossen ist in der patriotischen Geschichtsschreibung als heldenhafter Opfertod zum Schutze Basels und der Eidgenossenschaft gedeutet worden. Schibli hält fest, dass im Festspiel «von Anfang an unmissverständlich ein Bezug zur kriegsumtobten Gegenwart hergestellt» werde. Dann fordert ein Bürgerchor die Vergegenwärtigung der Heldenschlacht im Spiel, um sich daran zu kräftigen. Schibli erkennt hier eine «epische Anlage», die dem Stück «eine gewisse ästhetische Aktualität» sichere; doch weist er am Schluss des Abschnitts darauf hin, dass am Ende kein Ausstieg aus der Spielhandlung und keine Rückkehr zum Vorzeigegestus stattfänden. Eine solche «verfremdende Distanz», mit dem die «patriotische Emphase» zurückgenommen worden wäre, habe «ganz offensichtlich weder im Sinne der Auftraggeber noch der Autoren» gelegen.[11]

In der musikalischen Ausgestaltung des Festspiels durch den Komponisten Conrad Beck entdeckt Schibli zwei interessante – miteinander in Beziehung stehende – Aspekte: Zum einen konstatiert er, dass mit einem Bittgesang im kirchentonalen Stil «eine vollkommene Einheit von geistlicher und kirchlicher Macht, von Rittern, Bürgern, Zunftvertretern und Leuten aus dem einfachen Volk» beschworen worden sei; zum andern stellt er fest, dass beim Schlusschor ein Lobgesang angestimmt wurde, bei dem deutschsprachiges Liedgut mit den fremdsprachigen Elementen wie «Alleluja», «Gloria» und «Amen» verquickt wurde. Keine Landeshymne also, des patriotischen Kontextes zum Trotz, sondern ein kirchliches Danklied – Schibli stuft das zwar als Besonderheit ein, kommentiert sie aber nicht.

10 Schibli 1999, S. 82. – Den Hinweis zur Spinnerin verdanke ich dem Historiker Stefan Hess, Liestal. Er macht deutlich, wie schwierig Festspiele zu interpretieren sind: Sie beziehen sich in vielen Punkten auf kollektives Wissen und auf aktuelle gesellschaftliche Themen. Insofern sind sie ähnlich schwer zu «lesen» wie satirische, parodistische und kabarettistische Stücke.

11 Schibli 1999, S. 84.

Auch der Historiker Jakob Tanner interpretiert dieses Fehlen eines patriotischen Schlusses in seinem grossen Aufsatz zur 500-Jahrfeier nicht; höchstens deutet er indirekt an, dass man in Basel im Sommer 1944, als Nazideutschland schon in die Phase der Agonie eingetreten war und keine so unmittelbare Gefahr mehr bedeutete wie ein paar Jahre zuvor, sich nicht mehr in allererster Linie um ein Mobilisieren der Wehrhaftigkeit zu bemühen brauchte, sondern das «Gebet um Frieden» in den Vordergrund rücken konnte. Im Übrigen fasst Tanner den Stückinhalt ebenfalls zusammen und sieht die Hauptstrategie des Textes darin, dem Opfer der eidgenössischen Kämpfer einen höheren Sinn zu geben: «Die Armagnaken, die von Basel dreierlei wollten, nämlich ‹Mannschaft, Material und Moneten›, sind psychisch geschlagen vom Heldenmut der Eidgenossen und wenden sich beeindruckt vom ‹stolzen Basel› ab. Die Stadt ist frei […]» Das Preisen des soldatischen Heldenopfers, das in einem Friedensgebet mündet, ist vielleicht der genaue Ausdruck der Ambivalenz, die für die Befindlichkeit vieler Schweizer ein knappes Jahr vor Kriegsende prägend gewesen sein dürfte.[12]

Zuletzt widmet sich Schibli dem Versuch des Basler Historikers und Politikers Markus Kutter und des bekannten Komponisten und Jazzpianisten George Gruntz, für das Helvetik-Jubiläum 1998 die Gattung Festspiel mit neuem Leben zu erfüllen. Wie Schibli einleitend erläutert, ist die Erinnerung an die Helvetik, ein zentralistisches Staatsmodell nach französischem Vorbild und der Schweiz zum Teil mit militärischer Gewalt aufgezwungen, nirgendwo in der Schweiz Anlass zu Festjubel gewesen.[13] In Basel ein Festspiel zu inszenieren, war aber deshalb nicht abwegig, weil sich Basel «ohne äusseren militärischen Druck freiwillig und sogar verfassungskonform» diese neue Staatsform zu eigen gemacht und weil der Basler Peter Ochs bei ihrer Einführung auch schweizweit eine wesentliche Rolle gespielt hatte. Doch da die Helvetik schon nach wenigen Jahren überholt war, konnte das Festspiel von Kutter und Gruntz im Grunde nichts anderes erzählen als die Geschichte eines Scheiterns.[14]

Schibli prüft das – 1996 nur in Teilen zu Fundraising-Zwecken (vor)aufgeführte – Festspiel auf seine Mischung aus traditionellen und progressiven Elementen hin. Als herkömmlich sieht er vor allem den Einsatz grosser lokaler Musikkollektive an. Gruntz hat denn auch, so Schibli, offensichtlich Rücksicht auf die Mitwirkung von Laienchören genommen und sich «polyphoner Komplexität» enthalten; das «Franzosenlied 1798» zum Beispiel enthalte keinerlei Schwierigkeiten und sei «einem Laienchor förmlich auf den Leib geschneidert». Ausserdem teile das Festspiel – und hier wechselt Schibli auf die inhaltliche Ebene – «mit vielen anderen Festspielen die Tendenz zum Historisch-Lehrhaften, zur literarisch und musikalisch ausgestalteten Geschichtslektion». Aller-

12 Tanner, Jakob: «Man tanzt nicht, wenn im Nachbarhaus der Tod umgeht». Die 500-Jahr-Feier der Schlacht bei St. Jakob an der Birs. In: Geiser, Werner (Hg.): Ereignis – Mythos – Deutung. 1444–1994 St. Jakob an der Birs. Basel 1994, S. 179–218, hier S. 183 f.

13 Das mag man nur mit Vorbehalten gelten lassen. So hat zum Beispiel der Kanton Aargau unter dem Motto «Allons-y, Argovie!» durchaus ein substanzielles Festprogramm zusammengestellt. Vgl. u. a. folgende Website: www.ag.ch/de/bks/kultur/kulturvermittlung/erinnerungskultur/helvetik/1798.jsp (Zugriff am 30. Okt. 2014).

14 Schibli 1999, S. 85.

dings fehlten «der moralische Appell und das Pathos eines längst obsolet gewordenen Patriotismus», worin Schibli den Einfluss von Herbert Meiers *Mythenspiel* von 1991 zu erkennen glaubt.[15]

Schibli geht auch auf die dramaturgische Konzeption ein. Als zentrale Figur betrachtet er den «Stänzler» (umgangssprachliche Bezeichnung für Angehörige der 1804 bis 1856 bestehenden Standestruppe), der in baseldeutschen Versen die Handlung vorantreibt und reflektiert. Er sympathisiert offensichtlich mit den progressiven Ideen von Peter Ochs und ermahnt die Bürger, nicht in Konservatismus zu erstarren. Der Chor hingegen kennzeichne «die unterschiedlichen Positionen der Bürger» und moderiere «in sachlich deklamierendem Ton eine Sitzung des städtischen Rats». Schibli fasst das so zusammen: «An die Stelle der pathetischen Selbstfeier des Bürgertums im älteren Festspiel ist hier die glossierende Karikatur getreten, an die Stelle kollektiven Einverständnisses eine vorsichtig distanzierte Haltung.» Die letzten Worte des Festspieltextes schildern dann Peter Ochs als «Pionier des politischen Denkens», der allerdings für seine Zeit zu früh kam und nicht als Sieger vom Platz ging – doch seine Ideen werden als konstitutiv für die Schweiz, «in der wir heute leben», gepriesen.[16]

An dieser Stelle darf der Blick kurz über Schiblis Text und den Basler Raum hinausgehen: Ähnlich wie in anderen – aufgeführten – Festspielen der letzten Jahrzehnte sind es offensichtlich die demokratischen Prozesse mit all ihrem Hin und Her und Gezänk, die beim Helvetik-Festspiel von 1998 zum Gegenstand der Handlung werden. Sie münden jedoch nicht in einen allen wohlgefälligen Konsens, sondern lassen einen gescheiterten Helden im Regen stehen. Das Versöhnliche ist hier der Blick in die Zukunft, der zum Schluss führt, dass viele der damals so heftig angefeindeten Ideen heute das Staatswesen der Schweiz prägen. Man kann das als ein durchaus didaktisch-moralisches Bekenntnis zu einer progressiven Schweiz und als Absage an die früheren, auf die mythischen Qualitäten der Urschweizer Demokratie zurückweisenden Festspielkonzepte lesen. Schibli erkennt gerade hier eine mögliche Begründung für das Nichtzustandekommen der Aufführung:

> «Vielleicht ist dieses Scheitern auch Ausdruck eines inneren Widerspruchs, dem die Autoren ihr Werk aussetzten: zugleich Festspiel und ganz heutig, ganz zeitgemäss, ganz pluralistisch sein zu wollen. Kein Textautor vor Markus Kutter hat ein derart ambivalentes, die Figuren so kritisch und kontrovers beleuchtendes Libretto geschrieben; kein Komponist vor George Gruntz hat so verschiedenartige Musikstile zu einer Festspielmusik komprimiert, keiner hat sinfonisches Pathos, Fasnachtsmärsche, Popmusik, Jazz- und Jodelepisoden so energisch zusammengezwungen zu einem Ganzen, das kein geschlossenes Werk mehr sein will, sondern Diskussionsanstoss und kritische Aufarbeitung von Geschichte.»[17]

15 Schibli 1999, S. 88.
16 Vgl. www.altbasel.ch/dossier/stanzler.html (Zugriff am 25. Aug. 2016); Schibli 1999, S. 87–89.
17 Schibli 1999, S. 88 f.

Schibli versteht das Festspiel also – wie viele vor ihm – als etwas auf inhaltlicher Ebene per definitionem Rückwärtsgewandtes, Konservatives, und betrachtet es, sobald die Festspielform mit progressiven Inhalten gefüllt wird, offenbar als zum Scheitern verurteilt. Belege dafür kann er nicht beibringen. Die Motive der angefragten Sponsoren, das Festspiel – trotz der Zusage von Finanzhilfe durch den Kanton Basel-Stadt und der Bereitschaft wichtiger Vereine zur Mitwirkung am Festspiel – nicht zu unterstützen, bleiben im Dunkeln. Gerade bei diesem Beispiel zeigt es sich, dass die Mechanismen des Festspiels nicht über eine reine Betrachtung von Text und Aufführung zu erfassen sind, sondern dass die (gesellschafts)politischen Rahmenbedingungen so gut es geht mit einbezogen werden müssen. Beim Festspiel von Kutter und Gruntz ist wohl die Tatsache, dass es auf einer rein privaten Initiative zu beruhen scheint, ein ganz wesentlicher Aspekt. So ein Festspiel kann von vornherein nicht mit den zahlreichen Festspielen verglichen werden, die gewissermassen nach dem Prinzip des «top-down» auf Initiativen von Gemeinde- oder Stadtbehörden fussen.[18]

Dass die Festspielkultur wie bei Sigfried Schibli aus der Perspektive der Musik und mit besonderer Berücksichtigung der musikalischen Strukturen analysiert wird, ist zwar kein Einzelfall, aber doch die Ausnahme.[19] Dass aber ausgerechnet ein Basler eine solche Analyse unternommen hat, mag einem bezeichnend vorkommen: Schibli selbst macht sich im Vorwort zu seiner Publikation Gedanken über den «Mythos ‹Musikstadt›» und zitiert dabei mehrere Gewährsleute des 19. Jahrhunderts, die eine in Basel bestehende Dominanz der Musikkultur über Theater und Literatur postulieren.[20] Wenn nun bei zwei der drei im Folgenden untersuchten Baselbieter Festspielen die Musik eine überragende Rolle spielt, lässt sich das nicht so leicht als Zufall abtun – zumal es sich bei den beiden betreffenden Gemeinden um die stadtnahen Orte Binningen und Muttenz handelt. Das Festspiel in Liestal seinerseits hatte zwar einen inhaltlichen und formalen Schwerpunkt beim Literarischen, der mit der lokalhistorischen Stilisierung Liestals als eines «Poetennestes» zu tun hat, bekam aber auch eine von Ernst Wolf eigens komponierte Musik, die den Charakter des Festspiels sehr wohl mitbestimmte.

Auf inhaltlicher Ebene wird im Folgenden besonders darauf zu achten sein, in welches Verhältnis sich die drei Gemeinden in ihren Festspielen zur Stadt Basel gesetzt haben. In den meisten Studien zum Festspiel ist implizit oder explizit die Behauptung enthalten, dass Versöhnung und Ausgleich zu den primären Zielen von Festspielen gehören.

18 Schibli 1999, S. 86.

19 Die umfassendsten Studien sind älteren Datums: Combe, Edouard: Das Schweizer Festspiel. In: Budry, Paul (Hg.): Die Schweiz, die singt. Erlenbach [1932], S. 197–235. – Refardt, Edgar: Das Schweizer Festspiel. In: Schmid, Gottfried (Hg.): Musica aeterna: Eine Darstellung des Musikschaffens aller Zeiten und Völker unter besonderer Berücksichtigung des Musiklebens der Schweiz und desjenigen unserer Tage. Bd. 2, Zürich 1948, S. 229–236. Refardt war im Übrigen auch ein Basler Musikwissenschaftler und publizierte u. a. eine Monografie über den Komponisten Hans Huber, der die Musik zu den beiden grossen Basler Festspielen 1892 und 1901 geschrieben hatte: Refardt, Edgar: Hans Huber. Leben und Werk eines Schweizer Musikers. Zürich 1944.

20 Schibli, Sigfried (Hg.): Musikstadt Basel. Das Basler Musikleben im 20. Jahrhundert. Basel 1999, S. 12.

Wenden aber die untersuchten Festspiele solche versöhnlichen Text- und Inszenierungsstrategien auch auf die bis in die Gegenwart keineswegs spannungsfreie Nachbarschaft von Basel-Landschaft und Basel-Stadt an, oder beschränken sie diese Strategien auf das innerkantonale oder gar nur kommunale Kollektiv? Die Beantwortung dieser Fragen setzt im Grunde eine hervorragende Kenntnis der lokalen (Mentalitäts-)Geschichte voraus, was im Rahmen dieser Studie nicht zu leisten ist. Ich beschränke mich auf die in den Stücken offen zutage liegenden und theatralisch zum Ausdruck gebrachten Aspekte des komplexen Themas.

Komödiantischer Klassenkampf in Liestal 1989

Die Kantonshauptstadt des Kantons Basel-Landschaft, Liestal, feierte 1989 ihr 800-Jahr-Jubiläum mit einem vielfältigen Festprogramm, zu dem als prominenter Bestandteil auch ein Festspiel gehörte. Die Weichen dafür wurden früh gestellt: Ende 1985 erteilte die Stadt dem aus Graubünden stammenden, aber durch eine mehrjährige Tätigkeit als Gymnasiallehrer und als Journalist mit Basel und Liestal verbundenen Schriftsteller Hans Peter Gansner den Stückauftrag.[21] Gansner hatte sich damals in Liestal bereits als Theaterautor eingeführt: Die Laienbühne Liestal hatte 1983 sein Stück *In guter Gesellschaft* inszeniert, das nun beileibe kein unverfängliches Unterhaltungsstück war, sondern sich mit der Frontistenbewegung in den 1930er-Jahren auseinandersetzte. Die Verpflichtung Gansners muss man im Zusammenhang mit ebendieser Laienbühne sehen, die, das scheint den Behörden von Anfang an klar gewesen zu sein, bei der Organisation des Festspiels eine führende Rolle einnehmen sollte. Gansner schrieb das Stück *E Poete-Näscht* in seinem heimatlichen Dialekt und lieferte es Ende 1986 ab; die Behörden beauftragten daraufhin den Liestaler Marcel Wunderlin mit der Übertragung in den lokalen Dialekt.[22]

Die Bezeichnung Liestals als «Poetennest» geht auf eine «literarische Skizze» des Baselbieter Autors Justus Stöcklin zurück und nimmt Bezug auf die Tatsache, dass die Kleinstadt mit einigen namhaften Literaten verbunden ist: mit dem Nobelpreisträger Carl Spitteler, der hier geboren wurde, mit dem Autor, Feuilletonredaktor und «Literaturpapst» Joseph Victor Widmann, der hier seine Jugendzeit verbrachte, und mit dem Vormärz-Dichter Georg Herwegh, der hier begraben wurde. Der Nachlass dieser drei liegt – zumindest teilweise – im Dichter- und Stadtmuseum an prominenter Lage in der Altstadt Liestals neben dem Rathaus. Gansner allerdings bringt in seinem Festspieltext nur Herwegh ins Spiel – auf durchaus polemische Weise werden dessen

21 Hans Peter Gansner (* 20. 3. 1953 in Chur) arbeitete eine Zeit lang als Gymnasiallehrer in Liestal und als Journalist und Theaterkritiker. Er verfasste Romane, Erzählungen, Gedichte, Essays und Theaterstücke, darunter neben *E Poete-Näscht* als weiteres Festspiel *Bornhauser oder Hinter dem Horizont ist die Heimat* nicht zu Ende für den Kanton Thurgau zur 700-Jahr-Feier der Eidgenossenschaft (1991). – Hoffmann-Allenspach, Tobias: Gansner, Hans Peter. In: TLS, Bd. 1, S. 676.

22 Marcel Wunderlin (* 24. 3. 1921 in Liestal) war ein bekannter Radio-Redaktor, wirkte aber auch als Dichter und Künstler. Er verstarb überraschend am 15. November 1987. Biografische Angaben unter www.baselland.ch/WUNDERLIN_Marcel-htm.295616.0.html (Zugriff am 11. Dez. 2013, inzwischen deaktiviert).

Qualitäten und Mängel diskutiert –, während die anderen Liestaler Literaten aussen vor bleiben. Dafür erfand er einen durch Bismarcks Sozialistengesetze zur Emigration gezwungenen «regimekritischen» Poeten namens Chasper Mauch als Protagonisten, was ihm die «Basler Zeitung» in ihrer Premierenkritik ankreidete: «War da wirklich eine erfundene Figur nötig? Haben in Liestals Mauern nicht genug namhafte Dichter gelebt […], die im Stück leider nicht zu Worte kommen?»[23]

Für sein Festspiel wählte Gansner keinen historischen Bilderbogen im traditionellen Sinn, sondern er erzählte eine zusammenhängende, chronologisch ablaufende (Rahmen-)Geschichte. Dabei rückte er jedoch von der Gegenwart weg und situierte die Haupthandlung um 1889, also genau 100 Jahre vor dem aktuellen Jubiläum. Er schuf die Voraussetzungen für ein doppelbödiges Theater im Theater, indem er die Stadt Liestal dem eben erst immigrierten Poeten einen Schreibauftrag für ein Festspiel zum 700-Jahr-Jubiläum der Stadt erteilen liess – zum Leidwesen von dessen Partnerin Charlotte, einer Anarchistin, die mit dieser Form der Auftragsdichtung nichts am Hut hat und ihr korrumpierende Wirkung zuschreibt:

«Charlotte: Dieser Hellebardenkult,
Dieses vaterländische Gedröhn,
Dieses wagnerianische Gewoge,
Dieser verlogene Geschichtsoptimismus
Dieser Ahnenkult
Poet: Wer spricht davon?
Charlotte: Aber das ist doch offenkundig, mein Lieber:
So sehen Festspiele aus,
Bis heute.
Poet: Na und?
Charlotte: Diese Gebrauchskunst hat einen verderblichen Einfluss
Auf Volk, Kunst und Dichter,
Die nun zu Höflingen
Des bürgerlichen Bestellers werden
Nachdem die Höfe verdrängt wurden
Als Auftraggeber»[24]

Gansner, ein politisch klar links orientierter Intellektueller, macht sich hier die Perspektive von Charlotte zunutze, um das Festspiel als bürgerliches Machtinstrument kritisch zu hinterfragen – aber er konterkariert moralisierende Kritik, indem er seine sozialistischen Hauptfiguren in Widersprüche verwickelt: Charlotte wird sich später als Gräfin entpuppen, die ihre anarchische Haltung durch finanzielle Sicherheit (und ein Zweit-Schloss in der Toskana als Fluchtort) abgefedert weiss, Chasper, der Poet,

23 Rentsch, Peter O.: «E Poete-Näscht». Eine Revue von Revoluzzern und Poeten. In: «Basler Zeitung» vom 27. Febr. 1989.

24 Gansner, Hans Peter: E Poete-Näscht. E dramatischi Gschicht vo Lieschtel in ölf Bilder. In eusi Sprooch umgschribe vom Marcel Wunderlin. Liestal 1989, S. 71.

ist eine liebenswerte Karikatur eines Stubenhockerdichters, der durchaus einen Sinn für bequemes Wohlleben hat, und Chaspers Freund Köbi offenbart sich als strammer Sozialist mit durchaus inhumanen Zügen, der Liestal den Rücken kehren wird, weil mit den hiesigen «Bauerntrampeln» doch keine Revolution zu machen sei. Dennoch: Mit seinem Festspiel, das die «Basler Zeitung» als eine «Revue von Revoluzzern und Poeten» tituliert, unterläuft Gansner jeden Repräsentationsanspruch eines bürgerlichen Gemeinwesens und setzt schon mit der Wahl der Hauptfigur ein Zeichen für Toleranz und Weltoffenheit. Aus seiner Sicht sind eben nicht die bürgerlichen Repräsentanten Widmann und Spitteler die Zier der Stadt, sondern Liestals Offenheit auch gegenüber Sonderlingen, wie aus einer Bemerkung Köbis hervorgeht: «Das het jo Lieschtel au e bsunderi Farb geh / As do allewyl so eigeligi Chüz uftaucht sy.»[25]

Das vollständige, ungekürzte Stück, wie es sich im von Gansner abgelieferten und später gedruckten Text darstellt, ist ein figurenreiches und burleskes Spiel in elf Bildern, das in dichterischer Freiheit verschiedene, über mehrere Jahre verteilte historische Ereignisse auf eine wenige Monate dauernde Handlung zusammenzieht. Es hätte eine Spieldauer von etwa fünf Stunden ergeben, weshalb es vom Regisseur, Markus Berger, um rund die Hälfte gekürzt wurde. Eine entsprechende Spielfassung – die aber wohl kaum den letzten Stand der Bearbeitung darstellt – ist erhalten.[26]

Im Vorspiel schildert der Buchdrucker Köbi die Ausgangslage: Er und Chasper sind als Sozialisten im Zuge der (1878 verabschiedeten und bis 1890 immer wieder erneuerten) bismarkschen Sozialistengesetze aus Deutschland vertrieben worden und haben sich in Liestal, Köbis Heimat, eingefunden. Mauch, der exilierte Dichter, wird in der Folge die Leitfigur sein, die Gansner erlaubt, viel Wissen über die Geschichte des Baselbiets auszubreiten, denn der Fremde muss ja über seine neue Heimat instruiert werden. Dies vor allem, weil er schon im zweiten Bild vom Lehrer angefragt wird, ob er allenfalls die Autorschaft eines Festspiels zum Jubiläum übernehmen wolle. Nach einigem Zögern nimmt Mauch den Auftrag an.

Die Entstehungsgeschichte dieses Festspiels im Festspiel läuft während der gesamten Handlung des *Poete-Näschts* mit, manchmal im Hintergrund, manchmal aber auch als explizites Thema der Gespräche, und im Schlussbild, das eine Festspielprobe zeigt, stellt sich heraus, dass Mauch zumindest einen Teil des Materials, das er – und somit auch die Zuschauer 1989 – im Laufe der zehn vorangegangenen Bilder vermittelt bekommen hat, eins zu eins in seinen Festspieltext aufgenommen hat. Als er dem

25 Gansner 1989, S. 76.

26 Vgl. zur Textkürzung Rentsch, Peter O.: «E Poete-Näscht». Eine Revue von Revoluzzern und Poeten. In: «Basler Zeitung» vom 27. Febr. 1989. – Die Spielfassung enthält den Zusatz «in eusi Schprooch umgschrybe und redigiert vom Marcel Wunderlin und für d'Uffüehrige bearbeitet vom Markus Berger»; sie ist auf den November 1988 datiert. Zur Verfügung gestellt wurde sie mir von Cornelia Schenk, der Präsidentin der Bühne Liestal (der früheren Laienbühne). Bei den folgenden Textstellenverweisen werden die Seitenzahlen gemäss Druckfassung und gemäss Spielfassung angegeben. – Anders als bei den hier ebenfalls untersuchten Festspielen in Muttenz und Binningen konnte für die Aufführungsanalyse keine Videoaufzeichnung genutzt werden, weshalb die Rekonstruktion der inszenatorischen Mittel äusserst schwierig ist. Die Aufzeichnung ist leider erst nach Verfassen der Studie von einem der damaligen Organisatoren aufgefunden worden.

Abb. 4–5: Zum 700-Jahr-Jubiläum von Liestal, der Hauptstadt des Kantons Baselland, schrieb Hans Peter Gansner ein Festspiel, das selber die Genese eines Festspiels vorführt: 1889 wird ein deutscher Immigrant zum Festspielautor berufen und lauscht mangels historischer Kenntnisse seinen Text Satz für Satz dem Volk ab.

Stadtpräsidenten die fehlenden Teile des Texts überreicht, erweist es sich, dass die Dialogpassagen darin sich mit den vorangegangenen Szenen decken. Der Zuschauer 1989 hat also im Grunde soeben das – natürlich fiktive – Festspiel 1889 gesehen. Diese Doppelbödigkeit kippt am Schluss auch noch ins Surreale, da in Chaspers Text auch Dialoge vorkommen, bei denen er nicht dabei war oder die erst geführt werden, nachdem er den Text abgegeben hat.[27]

Man kann in diesem surrealen Touch eine augenzwinkernde Anspielung Gansners sehen, der sich als allwissender Autor sozusagen hundert Jahre rückwärts in das damalige Geschehen projiziert, in Chasper also seinen eigenen, historisch eingekleideten Doppelgänger gestaltet hat. Darauf deutet auch sein Name – Chasper ist romanisch –, den Gansner in einer abenteuerlichen Geschichte auf eine Engadiner Grossmutter des Poeten zurückführt. Diesen selbstreflexiven – und erzählerisch ziemlich weit ausgreifenden – Witz hat der Regisseur allerdings gestrichen.[28]

Die Gestalt von Mauchs Festspiel erklärt im Übrigen auch – in dramaturgischer Hinsicht –, warum sich diese Hauptfigur während fast des ganzen Stücks irritierend maulfaul und passiv verhält, mag sie auch da und dort Fragen stellen. Während Mauch, ganz klischierter Poet, eher zu träumen scheint, prägt er sich offenbar alles ein, mit der Absicht, möglichst viel des Erlebten und Gehörten in das Festspiel einfliessen zu lassen. Dafür gibt Gansner mehrere Hinweise, so schon im zweiten Bild, wo Mauch soeben gehörte Geschichten zur Seidenspinnerei und zum Eisenbahnbau exakt wiederzugeben weiss, als ihn der Lehrer auf seine lokalgeschichtliche Sattelfestigkeit hin prüfen will – denn schliesslich muss ein zukünftiger Festspielautor mit den Stoffen der Region vertraut sein. Ganz explizit – allerdings nur in der Druckfassung – wird Mauchs schriftstellerisches Rezept des genauen Notats an einer Stelle im neunten Bild verraten, wo die Gesellschaft sich auf dem Schleifenberg befindet und der Lehrer ausführlich das Panorama erklärt: «Poet: Ich schreibe mit, wenn's erlaubt ist. / Lehrer: Aber das chönnet dr doch uf jeder Landcharte gseh. / Poet: Aber ich würde nie diese Worte finden …»[29]

Das Ganze hat auch eine satirische Seite, da man den Poeten als fantasievolle Persönlichkeit einschätzt, um am Ende zu erfahren, dass er zur Erfindung nicht imstande ist. Allerdings gibt es auch hier wieder eine psychologisch-realistische Motivation seines Verhaltens: Mittelloser Flüchtling, der er ist, kann er den Auftrag kaum ablehnen, obwohl er von der lokalen Geschichte keine Ahnung hat. Notgedrungen gibt er in seinem Text Gehörtes eins zu eins wieder und wird so zum perfekten Spiegel der Liestaler Gesellschaft, die im Grunde via das Medium des Immigranten nichts anderes bekommt als ein Festspiel, das sie selbst «geschrieben» hat. Auf vertracktem Weg und mit ironischem Anklang löst Gansner den Anspruch ein, ein Festspiel müsse «vom Volk fürs Volk» gestaltet sein.

27 Gansner 1989, S. 153–155. Spielfassung S. 115 f.

28 Gansner 1989, S. 60 f.

29 Gansner 1989, S. 25–30 u. 119. Spielfassung S. 21–24; die Repliken zum genauen Notat Mauchs sind gestrichen, wie überhaupt das ganze neunte Bild mit seinen vielen historischen Informationen stark gestutzt ist.

Verhältnis Basel-Landschaft – Basel-Stadt

Das Verhältnis der beiden Kantone Basel-Landschaft und Basel-Stadt bringt Hans Peter Gansner an mehreren Stellen explizit zur Sprache und lässt die Rivalitäten und Animositäten auch hie und da durch kleine Anspielungen aufblitzen. Eines der Motive, an dem sich die Konflikte zwischen Stadt und Land festmachen, ist die Burgunderschale, die der Liestaler Schultheiss Heini Strübi als Trophäe aus der Schlacht bei Nancy nach Hause gebracht haben soll. Diese Schale wird im Verlaufe des vierten Bildes aus einer Vitrine gestohlen, und im elften und letzten Bild stellt sich heraus, dass der baselfreundliche Lehrer sie entwendet hatte, als Kompensation für eine früher einmal von den «Landschäftlern» verkaufte goldene Altartafel aus dem Basler Münster.[30]
Gansner schickt seine Figuren durch einen assoziativen Themenreigen von den Burgunderkriegen über die Schlacht bei St. Jakob an der Birs bis zur Helvetik von 1798, als der Landschaft Freiheitsrechte verliehen wurden; alle bieten Anlass zu Sticheleien zwischen dem Stadtpräsidenten und dem Lehrer, bei denen immer wieder neue Beispiele von schlechter Behandlung der Landschaft durch die Stadt, zwischendurch aber auch des Zusammengehens der beiden diskutiert werden. Die Burgunderschale, das wird im letzten Bild klar, ist als Requisit für jene Szene von Chaspers Festspiel vorgesehen, in der Bonaparte in Liestal empfangen wird und den «patriotischen» Sinn der Bewohner der Stadt rühmt.
Im letzten Bild leuchtet Gansner dann in eben jene Probe der Bonaparte-Szene hinein, die zuerst noch mit einem blechernen Ersatz für die gestohlene Schale, dann, nach der Enttarnung des Lehrers, mit dem Original stattfindet. Wiederum kreisen viele Repliken um die Differenzen im Geschichtsbild aus städtischer und landschaftlicher Sicht. Hier legt nun Gansner offen, dass die Liestaler Bürger die Basler Herren des Ancien Régime klar als Unterdrücker beurteilen, dass sie aber blind sind für das Herrschaftsgefälle zwischen Bürgern und Arbeitern. So sagt der Stadtpräsident (der in dieser Festspielszene den Schultheissen Brodbeck spielt): «Aber do gohts doch um die Heere z'Basel unde / Wo eus, uf der Landschaft syt Johrhunderte druckt hei. / Das isch e Frog vo Freyheit, / Glychheit und Briederlichkeit gsi / Und das het nüt z'tue gha mit däm modärne / Klassekampf wo die Heere Köbi und Konsorte / In eusi ruejigi Landschaft / Us em Usland wei importiere …». Diese Passage fiel jedoch in der Spielfassung vollständig weg. Das dürfte seinen Grund darin haben, dass die allzu explizite Anspielung an den Klassenkampf als zu provokant empfunden wurde. Natürlich liess sich dieser Eingriff aber vordergründig mit der simplen Notwendigkeit linearen Kürzens rechtfertigen.[31]

30 Im Jahr des Festspiels, 1989, wurden die durch eine Trennung hervorgegangenen Kantone noch Halbkantone genannt (bis 1999). – Das goldene Altarantependium Heinrichs II. wurde bei der Aufteilung des Staatsvermögens nach der Kantonstrennung dem Kanton Basel-Landschaft zugeteilt und 1836 in Liestal versteigert. Die sogenannte Goldene Altartafel war über Jahrzehnte das Symbol des Trennungstraumas der Städter. Vgl. Hess, Stefan: Zwischen Verehrung und Versenkung. Zum Nachleben Kaiser Heinrichs II. in Basel. In: Basler Zeitschrift für Geschichte und Altertumskunde, Bd. 102 (2002), S. 83–143 (Hinweis von Stefan Hess).

31 Gansner 1989, S. 142.

Zum klar gefassten und visualisierten Thema wird das gespannte Verhältnis Kanton–Stadt im siebten Bild, «Auf der Hülftenschanze», wo der Poet und Köbi den Ort der entscheidenden kriegerischen Auseinandersetzung am 3. August 1833 besuchen, die zur endgültigen Kantonstrennung führte. Die beiden treffen auf einen Landschaftsmaler namens Heini, der als Baselbieter Veteran an den damaligen Scharmützeln selbst beteiligt war. Bald gesellt sich Niggi, ein weiterer Maler, zu den Männern, der sich als Basler Veteran herausstellt und in den folgenden Streitgesprächen naturgemäss ganz andere Einschätzungen der kriegerischen Ereignisse vorbringt. Gansner hat es in dieser Szene ganz augenscheinlich darauf abgesehen, die verschiedenen Perspektiven nebeneinander bestehen zu lassen, ohne eine abschliessende Beurteilung der Vorgänge zu geben. Allerdings nimmt er die Perspektive der Liestaler Gruppe ein. Diese hat die Ablösung von den unterdrückenden Baslern als Befreiung verinnerlicht und dürfte die meisten Zuschauer des Festspiels zur direkten Identifikation eingeladen haben. Dann gibt Gansner aber Niggi, dem Basler Veteranen, relativ viel Raum, um auch die negativen Aspekte dieses Freiheitskampfs zur Sprache zu bringen.

Wenn Niggi zuerst die Fähigkeit der Basler zur hohen Diplomatie gegenüber dem aufbrausenden «Revoluzzer»-Wesen der Landschäftler ins Feld führt, mag das zwar noch lächerlich wirken, doch er macht auch klar, dass nicht alle Gemeinden im Baselbiet mit der Loslösung von Basel einverstanden waren und mit zum Teil sehr unzimperlichen Methoden unter Druck gesetzt wurden; ausserdem erwähnt er, dass auf dem Rückzug befindliche verwundete Basler noch einmal angegriffen und brutal getötet worden seien. Heini kontert diese Argumente am Schluss mit dem Hinweis, dass die Basler ja mit einem Überfall auf Liestal anno 1831 als erste kriegerisch auf die Baselbieter Unabhängigkeitsbestrebungen reagiert hätten. «Beide malen verbissen weiter», heisst es dann in einer Szenenanweisung – der Groll ist weiterhin präsent, doch immerhin sitzen beide zusammen an der gleichen Stelle und widmen sich derselben Landschaft … Als dann des Poeten und Köbis Partnerinnen, Charlotte und Vreni, hinzutreten, entdeckt Charlotte, die eben noch die Landschaft als paradiesisch gerühmt hat, auf den Bildern der beiden Maler die Schatten der Verwundeten und Toten, und Vreni wirft den Malern vor, die böse Vergangenheit nicht ruhen lassen zu können. Die Szene schliesst mit einer geschichtsphilosophischen Sentenz, dass «keine Geschichte ungeschehen gemacht werden» könne und dass Geschichte dazu da sei, das «darin bewährte Gute immer treuer zu pflegen, / Und das Böse immer ängstlicher zu fliehen».[32]

Der humoristischen Aufhebung des Gegensatzes von Stadt und Land gilt in Gansners Festspiel der allerletzte Vorgang: Der des Diebstahls der Burgunderschale überführte Lehrer, der als Pianist für die Spiel-im-Spiel-Festspielaufführung eingeplant ist, wird für die Dauer der Aufführung freigelassen, reibt sich die Hände und schreitet zum Klavier: Das fiktive Festspiel beginnt, das reale Festspiel endet. Für die reale Liestaler Festgemeinschaft im Saal ist die Figur des Lehrers als – alles in allem harmloser – Übeltäter ein willkommener und erheiternder Feindbild-Repräsentant des dominant-

32 Gansner 1989, S. 97–105. Spielfassung S. 66–73.

herrschaftlichen Basel. Aufgehoben ist der Gegensatz aber im allgegenwärtigen und alles entschärfenden Humor Gansners, der aus der Optik unserer Zeit, in der es bei allen Kontroversen höchstens um Geld und Infrastruktur geht, die damaligen Verhältnisse, in denen das Trauma kriegerischer Auseinandersetzungen noch spürbar war, mit Versöhnlichkeit durchdringt.

Elemente der Inszenierung

Wie bereits erwähnt, spielte die Laienbühne Liestal bei der Aufführung eine zentrale Rolle, sie stellte die meisten der Darstellerinnen und Darsteller. Regie führte Markus Berger, der seit Mitte der 1970er-Jahre schon etliche Inszenierungen erarbeitet hatte, auch jene von Hans Peter Gansners Zeitstück *In guter Gesellschaft* 1983. Man kann sagen, dass die Liestaler Behörden ganz auf die Karte Laienbühne setzten; im Gegensatz zu den Festspielen in Muttenz und Binningen kamen keine weiteren Vereine zum Einsatz, also auch keine Musikvereine oder Chöre; das elfköpfige Musikerensemble bestand überwiegend aus Berufsmusikern. Die anderen Liestaler Vereine konnten sich jedoch intensiv an den weiteren Jubiläumsaktivitäten beteiligen, namentlich im Rahmen des Stadtfests vom 8. bis 10. September. Die Laienbühne, die mit so komplexen Inszenierungen keine Erfahrung hatte, scheint mit diesem Auftrag einige Male an die Grenzen ihrer Kräfte gekommen zu sein – auch wenn im übrigen Inszenierungsteam ausgewiesene Fachleute des Berufstheaters, vor allem Andreas Tschui für das Bühnenbild und Iris Caspar für die Kostüme, zur Verfügung standen und das Ensemble durch einige «Auswärtige» verstärkt wurde, wie in der Premierenkritik der «Basler Zeitung» vermerkt wurde.[33]
Eine offenkundige Überbeanspruchung der Laienspielerinnen und -spieler – ein guter Teil der Probenzeit fiel in die Adventszeit – deutet der Präsident des Vereins, Peter Leupin, in seinem Jahresbericht 1988/89 an, wo es heisst:

> «Gestalteten sich die Proben zu Beginn holprig und mit grossen Schwierigkeiten, so zeigte sich im Zuge der Inszenierung der echte alte, gute Laienbühnler Geist, der uns anspornte und motivierte, eine vorzeigbare Leistung zu erbringen. Blick zurück im Zorn entspricht nicht meinem Sinn. Wir haben Fehler gemacht und werden versuchen, sie ein nächstes Mal zu vermeiden. Vielmehr liegt uns daran, allen ganz herzlich zu danken, die zum ‹Poete-Näscht› ihr Bestes beigetragen haben: […] last but not least, allen Mitspielern für ihren bis zu den Grenzen stossenden Einsatz.»[34]

33 Rentsch, Peter O.: «E Poete-Näscht». Eine Revue von Revoluzzern und Poeten. In: «Basler Zeitung» vom 27. Febr. 1989. – Andreas Tschui (1944–1999) war seit 1982 fest als Bühnenbildner am Theater Basel engagiert, Iris Caspar (* 1945) war seit 1988 ebendort Gewandmeisterin.

34 Jahresbericht des Präsidenten Saison 1988/89, datiert 31. Mai 1989. Dieses Dokument wurde mir freundlicherweise von Frau Cornelia Schenk, der heutigen Präsidentin des sich nun «bühne_liestal» nennenden Vereins, zur Verfügung gestellt.

Wenn man den Regisseur, Markus Berger, beim Wort nehmen darf, wich er bei dieser Inszenierung nicht von seiner erprobten Inszenierungsweise ab. Berger gab einer Journalistin auf Probenbesuch gegenüber zu Protokoll, er lege besonders Wert auf die Körpersprache der Darstellenden, denn das Stück enthalte «keine Charaktere, die sich im Lauf des Schauspiels entwickeln. Ausserdem machen wir Volkstheater. Da wird immer überzeichnet, eigentlich Effekthascherei betrieben.» Das Bekenntnis zu einem so verstandenen Volkstheater nahm der Kritiker der «Basellandschaftlichen Zeitung» auf, als er notierte: «Es soll und will ein Volkstheater sein, mit klaren, fast grobschlächtigen Figuren.» Was das im Einzelnen genau geheissen hat, darüber geben die Kritiken wenig Aufschluss.[35]

Im Ganzen ergibt sich aus den Premierenberichten der ziemlich vage Eindruck eines unterhaltenden Theaterabends, einer «turbulenten Revue», wie die «Basler Zeitung» schrieb. Dort ist sogar von «Operettenlieblichkeit» und von «eingängig-munteren Melodien» die Rede. Die Musik stammte von Ernst Wolf, der als Leiter der Stadtmusik Liestal amtete. In einem neben der Premierenkritik abgedruckten Interview gab er Auskunft über die Ansprüche und Schwierigkeiten beim Schreiben einer Festspielmusik. Das Interview erzeugt nicht den Eindruck, Wolf habe es auf Lieblichkeit abgesehen, vielmehr könnte sich dieser Eindruck aus der Schlichtheit der Melodien ergeben haben, zu der Wolf aus Rücksicht auf die ungeübten Sängerinnen und Sänger der Laienbühne gezwungen war. Dass er sich im Rahmen der eingeschränkten Möglichkeiten durchaus expressive Akzente vorgenommen hatte, zeigt seine Konzeption einzelner Songs: «Beispielsweise kommen in der ‹Moritat der Anarchistin› vom Rhythmus und vom Blech her ganz ‹moderne› Elemente hinein, um die Anarchie, die Widerborstigkeit zum Ausdruck zu bringen.»[36]

Hingegen bediente die Ausstattung ganz offenkundig das Schauvergnügen ebenso wie das Bedürfnis nach ortsgeschichtlicher Nostalgie: Im Bühnenbild von Andreas Tschui gaben die aus neun Teilen bestehenden Kulissen mit alten Ansichten des Städtchens, die die Künstlerin Cornelia Ziegler mit Kohlestift gezeichnet und dann koloriert hatte, einen konstanten Hintergrund ab, der allerdings durch Wechsel der Beleuchtung und die verschiedene Einfärbung der Teile immer wieder neue Stimmungen ermöglichte.[37] Die «Basler Zeitung», die die Kostüme von Iris Caspar als «herrlich» bezeichnete, publizierte ein grosses Foto mit einer Ensembleszene, die einen Eindruck davon gibt, wie sehr die Aufführung in der Tat ein Kostümfest war, das mit seiner Biedermeierpracht wohl auch den Eindruck der Operettenlieblichkeit mitverursachte. Burleske, zügig inszenierte Handlung, heitere Musik und optische

35 Kogon, Beate: Dichter, kommst du nach Liestal … In: Baselbiet. Magazin für das Oberbaselbiet und das Schwarzbubenland, Februar 1989, S. 16. – Oberer, Alfred: Festspiel zum Liestaler Stadtjubiläum: «E Poete-Näscht». In: «Basellandschaftliche Zeitung» vom 27. Febr. 1989.

36 Rentsch, Peter O.: «E Poete-Näscht»: Eine Revue von Revoluzzern und Poeten. In: «Basler Zeitung» vom 27. Febr. 1989. – Musik nach Mass. Interview von Peter O. Rentsch mit Ernst Wolf. In: «Basler Zeitung» vom 27. Febr. 1989.

37 Vgl. msg.: «Stedtli» im Bühnenbild. In: «Basler Zeitung» vom 15. Febr. 1989.

Opulenz dürften dazu beigetragen haben, dass man das Festliche der Aufführung ausschliesslich an seinen festlichen Äusserlichkeiten festmachte.
Tatsache ist, dass die zwei mir vorliegenden Premierenkritiken sich fast jeder inhaltlichen Auseinandersetzung enthalten. Beiläufig erwähnte der Kritiker der «Basler Zeitung», es sei in der Aufführung «viel Spott und Hass der Landschäftler auf die Basler Obrigkeit und die Bändelherren» zu hören und zu sehen. Es scheint fast so, als hätten die beiden Kritiker die vielen Doppelbödigkeiten und die Aushebelung der bürgerlichen Festspieltradition durch den linken Humoristen Gansner ignorieren *wollen*. Gansners Sicht auf die Kantonstrennung impliziert eben auch, dass der revolutionäre Geist von damals, der gegen die aristokratisch-grossbürgerliche Stadt gerichtet war, sehr viel mit dem späteren Kampf der Arbeiterschaft gegen die Besitzenden zu tun hat. Das aber wollten die Rezensenten – und vermutlich auch der grösste Teil des Publikums – nicht wissen, hörten also ganz einfach weg und hielten sich an die Substanz der szenischen Umsetzung. Allerdings trug dazu auch bei, dass in der Spielfassung die vielen Doppelbödigkeiten stark abgeschwächt und – wie zuvor an einem Beispiel gezeigt – entscheidende Passagen einfach gestrichen worden waren.

Psychoanalyse und Politsatire in Muttenz 1993

Ins Jahr 793 wird die erste urkundliche Erwähnung der östlich an Basel angrenzenden Gemeinde Muttenz datiert, damals unter dem Namen «Methimise». Bereits 1990 machte man sich Gedanken zum 1200-Jahr-Jubiläum der Gemeinde, und wie so oft in der Schweiz wurden die politischen Behörden aktiv und riefen im Sommer dieses Jahres die Bevölkerung auf, Vorschläge einzureichen, wie man das Jubiläum begehen könne. Einer davon sollte drei Jahre später in den Aufführungen eines aufwendigen Festspiels mit dem Titel *Der Schatz* münden, das zumindest vom Gemeindepräsidenten als «zweifellos der wichtigste Anlass im Jubiläumsjahr unserer Gemeinde» verstanden wurde.[38] Viele in Muttenz erinnerten sich 1990 an das Musical *König Johann und die blauen Hühner,* das im Frühjahr 1989 zum 25-Jahr-Jubiläum der Jugendmusikschule Muttenz – es handelte sich also auch um eine Art Festspiel – mit grossem Erfolg aufgeführt worden war. «Das Musical war zu einem tollen Gemeinschaftserlebnis von über 150 Kindern, Jugendlichen und Erwachsenen geworden. Vor allem war die Verbindung von Theater und Musik grossartig gewesen», erinnerte sich die OK-Präsidentin des Festspiels *Der Schatz,* Silvia Rapp, 1993 im Programmheft.[39] Aber das war nur das Eine: In eben demselben Sommer, im August/September 1990, führte der Regisseur des Jugendmusicals, Danny Wehrmüller, mit etlichen Mitstreitern aus dem Jahr zuvor auf dem Wartenberg, dem Hausberg von Muttenz, ein grosses Freilichtspiel auf: *Der Rattenfänger* von Carl Zuckmayer. Die Aufführungen stellten ein grosses Wagnis dar, denn der Wartenberg mit seinen drei Burgruinen war als Naturschutzgebiet mit einem

38 Programmheft zum Festspiel *Der Schatz,* Geleitwort des Gemeindepräsidenten, S. 2.
39 Programmheft zum Festspiel *Der Schatz,* S. 25.

Fahrverbot belegt, sodass nicht nur der Probenbetrieb mühsam war – es konnten lediglich ein paar Ausnahmefahrten erwirkt werden –, sondern das Publikum musste einen gut halbstündigen und ziemlich steilen Weg unter die Füsse nehmen, um in den Genuss der Aufführung zu kommen. Die Vorstellungen waren aber allesamt sehr gut besucht, und aus Mitgliedern der Truppe formierte sich ein Theaterverein, der sich gleich auch «Theatergruppe Rattenfänger» nannte und in den beiden folgenden Sommern auf dem Kirchplatz in Muttenz *Belagerungszustand* von Albert Camus und auf dem Schützenplatz *Der Drachenthron* von Wolfgang Hildesheimer aufführte und so eine eigentliche Muttenzer Freilichttheatertradition zu begründen begann.

Ob nun mit der Erfahrung des gelungenen Freilichtspiels auf dem Wartenberg im Hintergrund oder bereits vorher, auf jeden Fall lancierten einige Muttenzer Musikvereine im Hinblick auf das Jubiläumsjahr 1993 «die Idee einer grossen Freilichtaufführung vor der Arbogast-Kirche, mitten im Dorf». Ende 1990 gab der Gemeinderat seine Einwilligung in das Projekt, und eine Projektgruppe machte sich auf die Suche nach einem Festspielautor, den sie mittels eines Wettbewerbs eruieren wollte. Als Sieger ging der in Basel lebende deutsche Autor Frank Geerk hervor, der den Bezug zu Muttenz nicht über historische Episoden oder über für das Dorf bedeutende Einrichtungen (wie zum Beispiel den riesigen Rangierbahnhof) herstellte, sondern über eine lokale Sage.[40]

Im Festspiel-Programmheft erläutert Geerk, was ihn motiviert habe, einen Gebrauchstext für Muttenz zu schreiben, eine Gemeinde, mit der ihn bis zu diesem Zeitpunkt nicht viel verband: «Ich suche seit einigen Jahren nach Möglichkeiten, in meinen Arbeiten publikumsbezogene, regionale Stoffe aufzugreifen und dabei auch neue Aufführungsmöglichkeiten zu erschliessen.» Zwei Werke dieser Art hätten unvermutet grosses Interesse geweckt und gezeigt, «dass Theater mit einem lokalen Bezug offenbar einem viel zu wenig wahrgenommenen Bedürfnis entspricht. Dem Autor bietet dieser lokale Bezug die Möglichkeit, mit den Menschen, unter denen er aufgewachsen ist […], auf direkte Weise den Dialog aufzunehmen.» Geerk, der aus der nahen deutschen Grenzstadt Weil am Rhein stammte, stellt dann Ähnlichkeiten zwischen seinem Heimatort und Muttenz fest, da sich beide nach dem Krieg von Bauerndörfern zu Industriegemeinden gewandelt hätten.[41]

Für das Festspiel in Muttenz suchte Geerk einen lokalen Stoff, der «zu einer beispielhaften Geschichte werden könnte». Lokalen Bezug allein betrachtete er lediglich als lokalpatriotisch. Als er auf die Muttenzer Sagen stiess, stach ihm die Geschichte vom «Schatz in den Gruetächern» in die Augen, die in Muttenz lebendig geblieben sei. Die Sage ist im Programmheft abgedruckt und handelt von einer Wahrsagerin aus dem Elsass, die einige Bürger glauben machen kann, unter einem Birnbaum auf den Gruetächern sei ein Schatz vergraben. Man dürfe beim Heben des Schatzes nichts reden, denn bei jedem Wort falle der Schatz tiefer in die Erde. Als die Männer

40 Programmheft zum Festspiel *Der Schatz,* S. 25. – Frank Geerk (* 17. 1. 1946 in Kiel, † 8. 2. 2008) lebte seit 1966 in Basel und verfasste Gedichte, Theaterstücke und Romane. Vgl. Marschall, Brigitte: Geerk, Frank. In: TLS, Bd. 1, S. 687 f.

41 Programmheft zum Festspiel *Der Schatz,* S. 11.

sich an die Arbeit machen, tritt die Wahrsagerin auf sie zu und verlangt Bezahlung auf Vorschuss. Die Männer bringen ihren Unmut zum Ausdruck, da zuckt sie mit den Schultern, meint, nun sei der Schatz wieder einige Meter tiefer gefallen, und entfernt sich auf Nimmerwiedersehen. «Der Schatz ist nie gefunden worden, und wer schweigsam und abergläubisch genug ist, kann heute noch danach graben» – so endet die Sage. Für Geerk kann man anhand dieser Geschichte «ein Grundproblem jedes Gemeinwesens» aufrollen: «nämlich den aufreizenden Konflikt zwischen Geld und Geist».[42]

Das Stück *Der Schatz* – ein Sängerwettstreit mit Abgründen

Dieser Gegensatz Geld–Geist kommt in Geerks Stück denn auch wortwörtlich vor. Und er ist an die aus der Sage übernommene Grundidee der Hebung eines Schatzes gebunden. Der Handlungsrahmen für die Schatzgeschichte ist die Aufführung eines Festspiels zum 1200-Jahr-Jubiläum von Muttenz in Form eines «Sängerwettstreits». Geerk doppelt also die reale Situation mit einer analogen fiktionalen und bringt die reale Zeit – die Aufführungsdauer des «richtigen» Festspiels – mit der fiktionalen Erzählzeit fast in Deckung. Die Einheit von Ort und Zeit wird nicht nur im Sinne der klassischen Dramentheorie für die Bühnenhandlung eingelöst, sondern auch für die gesamte Gemeinschaft von Spielenden und Aufführenden. Das fiktionale Festspiel – das Spiel im Spiel – endet allerdings kurz nach Mitternacht, ist also gegenüber der realen Zeit ein bisschen gedehnt. Der Clou dieser Doppelung ist es nun, dass das fiktionale Festspiel so nachhaltig gestört wird, dass es nicht zustande kommt. Die Gemeinschaft der realen Zuschauer bekommt also als Festspiel das Scheitern eines Festspiels erzählt. Die Frage ist nun, ob damit auch das Scheitern der Gemeinschaft erzählt wird. Geerks Text geht mit dieser Frage bemerkenswert ambivalent um, wie zu zeigen sein wird. Anzufügen ist noch, dass der Text in enger Zusammenarbeit mit dem Regisseur des Festspiels, Danny Wehrmüller, weiterentwickelt wurde und auch noch während des Probenprozesses die üblichen Modifikationen erhielt.[43]

Die Handlung – deren szenische Umsetzung sich dank einer Videoaufzeichnung nachvollziehen lässt – hebt an mit den letzten Vorbereitungen zu diesem Festspiel-Wettstreit, der Regisseur gibt noch ein paar Anweisungen an den Chor und testet die Lichteinstellungen. Diese Vorbereitungen werden unvermittelt durch das Auftreten einer Zigeunerin namens Mirka gestört, die unbedingt den Gemeindepräsidenten sprechen will. Den abweisenden Regisseur bezirzt sie mit einem Lied, er fühlt sich bald zu ihr hingezogen. Sie erklärt ihm, dass sie die Karten zum Jubiläum gelegt habe; sie hätten offenbart, dass am heutigen Tage bis spätestens um Mitternacht die Chance bestehe, einen Schatz zu heben, der Muttenz immensen Reichtum bringen würde. Die einzige Bedingung sei, dass während des Grabens vollkommenes Schwei-

42 Programmheft zum Festspiel *Der Schatz,* S. 12.
43 Laut Aussage von Danny Wehrmüller im Gespräch mit T. H. in Muttenz vom 16. Okt. 2013.

gen herrschen müsse, sonst sacke der Schatz wieder in die Tiefe. Der Regisseur versteht sofort, dass der Gesangswettbewerb durch diese Bedingung verunmöglicht würde, und behauptet: «Keine Macht der Welt wird unsere Chöre zum Schweigen bringen!»[44] (Szenen 1 und 2)

Nun folgt der Auftakt zum Fest: Der Gemeindepräsident tritt auf und beginnt mit seiner Festansprache. Sie wird schon nach wenigen Sätzen gestört durch den Auftritt eines Chors der Toten, der ein mehrstrophiges Lied singt mit dem Eingangsvers: «Heute singen selbst die Toten». Die Störung bleibt allerdings ohne Folgen. Der Gemeindepräsident setzt seine Rede fort und kündigt dann an, dass auch er eine Eigenkomposition zum Fest beitragen möchte. Doch Mirka unterbricht ihn und erzählt, nach einigem Hin und Her, dass der Schatz, der nur am heutigen Tag ausgegraben werden könne, direkt unter der Bühne liege. Der Gemeindepräsident bekennt nun, dass das Ausgraben eines Schatzes ein Bubentraum von ihm gewesen sei, aber als er vom Schweigegebot hört, weist er das Angebot – wie vorher der Regisseur – strikt zurück. Doch niemand reagiert, als er den Einsatz zum Singen gibt. Nun ist es offensichtlich, dass eine Auseinandersetzung um die Frage «Gold oder Geist» ausgetragen werden muss. (Szenen 3 und 4)

Nach einem Lied, das ebendiesen Titel trägt, tauchen drei allegorische Figuren auf der Mauer auf: das Schweigen, der Mammon (also das Geld) und das Leben. Zuerst stellt sich das Schweigen vor und betont, es sei meistens «in der Mehrheit zu finden»; dann trumpft selbstsicher der Mammon auf und behauptet, die Welt zu regieren: «Ich bin es gewohnt, zu siegen.» Das Leben schliesslich sagt nur die Worte: «Ich bin das Leben. Sonst nichts. Nur das: das Leben.» Anschliessend treffen der Regisseur und Mirka wieder aufeinander und singen ein (Liebes-)Duett. (Szenen 5 und 6)

Die darauffolgende ausserplanmässig einberufene Gemeinderatssitzung verläuft zuerst in geordneten Bahnen: Die ersten fünf Gemeinderäte votieren für die Schatzgrabung und präsentieren ihre Ideen, was man mit dem Geld machen könnte und sollte: von Infrastruktur- und Verschönerungsarbeiten im Dorf, der Erhöhung der Saläre über die Förderung der Vereine, den Naturschutz bis zur Kompensation der sich abzeichnenden Defizite. Die sechste Gemeinderätin jedoch stellt diese Option infrage und votiert gegen das Gold, für den Geist. Nun lässt der Gemeindepräsident abstimmen, und «fast alle Chormitglieder folgen der sechsten Gemeinderätin», worauf der Gemeindepräsident freudig konstatiert: «Also Gesangsfreiheit!» Mammon verkündet von der Mauer herab, seine Sache sei noch nicht verloren. Die Gemeinde singt ein Lied gegen das Geld mit dem Refrain: «O du Gott des Geldes / Sollst uns nicht beherrschen.» (Szenen 7 und 8)

Noch während des Liedes tauchen acht «Schattenfiguren» auf (der neue Lazarus, die Abortfrau, die Müllschluckerin, der kranke Liedermacher, der Vogelschreck, der Gefangene, der Arbeitslose, der Flüchtling) und «klatschen provozierend lange Beifall». Ihr Wortführer, der «kranke Liedermacher», schildert in ironischem Ton die dörfliche

44 Die Nachzeichnung des szenischen Ablaufs inklusive Zitate beruht einerseits auf dem Regiebuch, andererseits auf einer Videoaufzeichnung (Zeus Video Production AG, Arlesheim 1993). Beides hat mir der Regisseur, Danny Wehrmüller, zur Verfügung gestellt. Eine gedruckte Ausgabe des Festspieltextes existiert nicht.

Idylle und den Wohlstand, und die Schatten machen klar, dass sie den Schatz heben wollen. Der Chor versucht sich zu behaupten und singt ein Lied auf die Kraft der Liebe (mit dem Refrain: «Versucht nur zu halten / Was Liebe verspricht»), doch die Schattenfiguren reagieren nur mit Ironie darauf. Und als der Gemeindepräsident schliesslich den Schatten droht, zerschlägt der Gefangene eine Flasche, packt das «Leben» und hält ihm den abgebrochenen Flaschenhals an den Hals. Da fordern der Gemeindepräsident und einige Gemeinderäte die Chöre zum Singen auf («Ein singendes Leben kann nicht absterben»), doch niemand traut sich. (Szenen 9 und 10)

Nun versucht es der erste Gemeinderat und stimmt eine Strophe eines Nonsense-Liedes an; weitere helfen aus, fügen weitere Strophen hinzu und bemühen sich mit wiederholtem «Tirili» krampfhaft um Heiterkeit, doch nach einer Weile ebbt der Gesang ab, und es wird wieder still. Der kranke Liedermacher erneuert die Drohung, das «Leben» zu töten, und wiederholt die Forderung nach dem Ausgraben des Schatzes. Schliesslich willigt der Gemeindepräsident ein. Einer der Gemeinderäte wirft ein: «Nur unter Protest!», ein anderer: «Und nachher wird ehrlich geteilt!» Die Schattenfiguren akzeptieren zwar den Gemeinderat und den Regisseur als «Zeugen» bei der Hebung des Schatzes, knebeln sie aber zur Sicherheit. Der Chor hingegen wird weggeschickt. Der Mammon triumphiert: «Und habe ich es nicht gesagt? Ich bin es gewohnt, zu siegen […]» (Szenen 11–13)

Bevor der Gemeindepräsident geknebelt wird, möchte er von den Schatten wissen, «wer Sie überhaupt zu sein die zweifelhafte Ehre haben!» Zuerst werfen die Schatten ein paar Metaphern hin, dann schlagen sie vor, ihre Geschichten in Lieder zu verpacken. Der Neue Lazarus spricht nun spöttisch von einem «Wettbewerb des traurigsten Liedes» – also einem pervertierten Liederwettstreit, einer Negativfolie zum geplanten Liederfestspiel. Der Vogelschreck beginnt mit seinem Lied und erzählt, wie er durch Trunk- und Spielsucht alles verloren hat. Die Arbeitslose folgt und berichtet, wie sie eines Tages am Fliessband ausgeflippt ist und dann die Kündigung selbst getippt hat. Nachher wird der Gefangene als Mörder einer alten Frau präsentiert und singt von der Monotonie des Alltags in der Zelle. (Szene 14)

Nun kündigt sich eine Wende in der Handlung an, als der Neue Lazarus wissen will, «was wir mit dem ganzen Zaster anfangen – rein interessehalber». Der Abortfrau – sie war früher Prostituierte – mangelt jegliche Fantasie; der Gefangene denkt an einen Rasierapparat mit Ladegerät und an ein Wasserbett. Als die Abortfrau nun von ihrem Fall erzählt, reisst den Gemeinderäten die Geduld, und sie fordern ein Ende dieser elenden Lieder, denn das Singen «sei den Gerechten vorbehalten». Nun solle doch endlich mit dem Graben begonnen werden. Darauf entgegnet die Abortfrau: «Habt ihr euch nie überlegt, dass ihr diese Lieder für uns geschrieben haben könntet?» Wie zum Beweis singt das «Leben» ein wortloses Klagelied. (Szenen 15–18)

Der Gemeindepräsident verwahrt sich gegen diesen Gedanken und entlarvt sich mit der Aussage: «Packt euer Gold ein und geht, und wir werden uns bemühen, so zu tun, als hätte es euch nie gegeben.» Nun können sich die Schattenfiguren bestätigt fühlen: Was sie singen, ist das von der guten Gesellschaft Verdrängte. Die Müllschluckerin singt vom Abfallsammeln – auch dies wohl eine Metapher für

das Verdrängen von Unliebsamem. Dann wird die Fragerunde unter den Schatten fortgesetzt: «Was wirst du mit dem Geld anfangen?» Die Müllschluckerin – eine Heroinsüchtige – sagt, sie werde alles sammeln. Der Flüchtling hingegen möchte den Verfolgten eine «Fluchtburg» zur Verfügung stellen, und der kranke Liedermacher möchte alles Geld den Armen schenken, aber diese Gutmenschen-Ideen werden sofort als illusorisch entlarvt. Der Neue Lazarus meldet sich und tut alle bisherigen Vorschläge als «kleinkariert» ab; er habe seine Seele verloren. In seinem Lied erzählt er, der ehemalige Bankangestellte, die Geschichte seiner Depression. Der kranke Liedermacher schliesslich weigert sich, zu singen, und will den Schatz heben. Darob gerät er in Streit mit dem Neuen Lazarus, die beiden ringen. Der Neue Lazarus siegt und beharrt darauf, dass zuerst geklärt werden müsse, was mit dem Geld zu tun sei. Nun ist der Arbeitslose dran und träumt von einer Maschine, die die sofortige Befriedigung aller Träume erlauben würde. Der Vogelschreck seinerseits möchte alle Spielschulden zurückzahlen, selbst zum Kreditgeber werden und dann in Muttenz ein riesiges zweites Las Vegas bauen, dessen oberster Herr er wäre. Nun willigt der Neue Lazarus, wenn auch zögernd, ein, mit dem Graben zu beginnen. (Szenen 19 und 20)

Aber die nächste Störung folgt sofort: Die Abortfrau stoppt das Ausgraben, weil sie verhindern will, dass sie betrogen wird. Sie fordert, dass ein Vertrag über die Aufteilung des Schatzes aufgesetzt werden solle. Die Arbeitslose fackelt nicht lange und stellt den Vertrag aus; sieben der acht Schatten unterschreiben ihn sofort, nicht hingegen der Flüchtling, der zuvor ins Abseits geraten war. Er meldet sich mit einem Lied, das vom ewigen Gejagtsein kündet, und teilt den andern mit: «Ihr habt mich vergessen! Ich muss auch noch unterschreiben.» Aber er stösst auf Ablehnung, namentlich für die Abortfrau ist es völlig klar, dass er als Ausländer kein Anrecht auf den Schatz hat. Da hebt der Flüchtling einen Pflasterstein auf und bedroht den Vogelschreck, der den Vertrag in Händen hält. Nun nehmen nach und nach alle einen Stein in die Hand, bis sich drei und drei gegenüberstehen. Nur der Neue Lazarus nimmt nicht Partei: «Ich warte ab und bleibe neutral – bis mir der Schatz am Ende alleine gehört.» Aber jetzt wird er seinerseits von allen bedroht. (Szenen 21 und 22)

Die brenzlige Situation löst sich mit dem Auftritt von Mirka auf. Sie «führt einen hinreissenden Tanz vor», mit dem sie die sich gegenseitig Lahmlegenden aus ihrer Erstarrung holt, dann spricht sie die Schatten an und fragt sie, woher sie das Recht nähmen, den Schatz zu bergen. Der kranke Liedermacher antwortet, sie hätten eine gemeinsame Vergangenheit in diesem Dorf, als Jugendliche seien sie als «Bande vom Unterdorf» bekannt gewesen. Also seien sie Heimkehrer, und der Schatz sei ihre einzige Chance. Aber nun ergänzt Mirka ihre Prophezeiung um die Bedingung, der Schatz müsse «reinen Herzens» gehoben werden, dann werde die ganze Welt erlöst, sonst jedoch werde alles vernichtet. Auf einen Schlag wollen die Schatten nun Frieden schliessen. Mirka erwirkt gleich auch, dass der Regisseur von seinem Knebel befreit wird. Der kranke Liedermacher ruft dazu auf, nur noch gute Gedanken zuzulassen, alle umarmen sich pflichtschuldig, dann heben sie ihre Werkzeuge auf, um zu beginnen. Doch lautes Gegröle hindert sie daran: Ein Säufer torkelt auf die Bühne und singt ein

Lied mit dem Refrain «Für mich gibt es nur o lala / Mutters Muttenzer Kirsch» und wünscht allen ein gutes neues Jahr. Als er merkt, dass man ihn loswerden will, zieht er klagend weiter. (Szenen 23–25)
Der Regisseur möchte von Mirka wissen, was dieser Schatz denn enthalte. Mirka antwortet, das hänge von der Absicht ab, mit der man ihn hebe. Und sie zeigt sich pessimistisch und prophezeit, die Schatten würden sich über dem Schatz gegenseitig umbringen, und das Dorf werde in einem Abgrund versinken. Der Regisseur hat eine Idee, wie das zu verhindern sei. Die Schatzgräber arbeiten unterdessen schweigend und stossen bald auf Holz, der eine jubelt, worauf ein anderer ihn anfaucht, und der Schatz versinkt wieder. Stumme Wut zeigt sich auf den Gesichtern, doch sogleich werden die Umarmungen flüchtig wiederholt. Die Arbeit beginnt erneut, und nach einiger Zeit fördern die Schatten eine Kiste zutage. Doch da nähert sich dem Schauplatz eine Blasmusik mit lautem Spiel. Die Grabenden versuchen, die Kiste mit aller Macht festzuhalten, der Gemeindepräsident und einige Gemeinderäte eilen ihnen zur Hilfe. Derweil steigt der kranke Liedermacher plötzlich auf die Mauer und befreit das Leben von seinen Fesseln. Mit dem Seil umwickelt er die Kiste, und alle ziehen, während die Musik weiterspielt. Als sie aufhört und es still wird, fährt die Kiste mit einem Donner in die Tiefe – es schlägt Mitternacht. Mirka sagt: «Zwölf Uhr. Das Märchen ist zu Ende.» (Szenen 26/27 und 29) Die Szene 28, die noch einmal eine retardierende Störung enthält durch eine Sagenfigur, eine «Gestalt auf einem Hahn», hat Dany Wehrmüller gestrichen.
Das Leben sitzt auf der Mauer und summt eine Melodie. Der Gemeindepräsident fragt Mirka, wann der Schatz wohl wieder in Reichweite sei. Mirka antwortet: «Die Frage ist, wann wird dieses Gemeinwesen so vollkommen sein, dass der Schatz gefahrlos gehoben werden kann.» Nun zeigt es sich, dass die Gemeinderäte und der Gemeindepräsident sich darin einig sind, eine solche Vollkommenheit sei gar nicht machbar und auch nicht wünschenswert. Die Schatten hingegen trauern dem verlorenen Schatz nach. Der Regisseur und Mirka überlegen, ob es für sie eine gemeinsame Zukunft gibt. Unterdessen lauscht der kranke Liedermacher der Melodie des Lebens nach und behauptet, er kenne sie. Worauf Mirka sagt: «Natürlich. Es ist das nächste Lied, das du geschrieben hättest.» Alle stimmen in das Lied ein, das die Schöpfung feiert, die über allen menschlichen Differenzen und Gegensätzen steht. (Szene 30)

Allegorien der Verdrängung

Frank Geerk hat mit diesem Festspiel – wenige Jahre nach Peter von Matts entsprechender Forderung – eine kritische Neuinterpretation des Festspiels gewagt. Aber er rekurrierte nicht auf von Matts Drei-Ebenen-Modell, sondern verzichtete vollständig auf eine szenische Aufarbeitung historischer Reminiszenzen und wandte sich ausschliesslich der Gegenwart zu. Im Programmheft erläuterte er ausführlich seine Auffassung eines zeitgemässen Festspiels:

> «Die Verwendung einer Sage erlaubt uns nicht nur, auf die für Festspiele ja noch immer übliche Anreihung historischer Ereignisse zu verzichten, sie zwingt uns auch sonst, unkonventionelle Wege zu gehen. In diesem Sinne habe ich angestrebt, statt einer theatralischen Historienmalerei eine Art Psychogramm zu entwerfen, in dem sowohl die offizielle Selbstdarstellung der Gemeinde eine Rolle spielt als auch deren Infragestellung durch unterbewusste Kräfte und die allgegenwärtigen Schattenseiten des Lebens.»[45]

Der Versuch, «unterbewusste Kräfte» ins Licht der Szene zu rücken, erscheint wie ein Reflex auf Philipp Sarasins 1990 erschienene Dissertation *Stadt der Bürger* mit dem weiter oben zusammengefassten Kapitel über die unbewussten Sinnstrukturen im Vereinigungsfestspiel von 1892. Die acht Outlaws von Geerks Festspiel sind deshalb nicht nur als «reale» Verkörperungen von Randständigen zu verstehen, sondern vor allem als allegorische Personifizierung all dessen, was die Muttenzer Bevölkerung als Beispiel einer normalen schweizerischen Dorf- oder Kleinstadtgemeinschaft verdrängt, abschiebt oder beseitigt, also nicht nur von sozial deklassierten Personen wie Verbrechern, sondern des Verbrechens überhaupt, nicht nur von Flüchtlingen, sondern der Emigration als Phänomen schlechthin. Dazu kommen psychische und körperliche Krankheiten, Drogensucht, Prostitution, Arbeitslosigkeit und schliesslich der Abfall oder alles nicht (mehr) Verwertbare generell. Dass sich diese Allegorisierung nicht allen mitteilte, zeigt eine Einschätzung des Kritikers der «Basler Zeitung», der wohl den Erneuerungswillen des Autors anerkannte, aber die Überbetonung «moralisierender Schwere» bedauerte: «Trotz der an sich lobenswerten Idee, ein Festspiel als ‹Forum offener und verdrängter Widersprüche› (Programmheft) zu nutzen, vermag die Textvorlage von Geerk nicht durchgehend zu überzeugen. Vor allem die Aussenseiterfiguren wirken in ihrer typenhaften Häufung zu plakativ, als dass man in ihnen letztlich mehr als – allenfalls bedauernswerte – Störenfriede sehen könnte.»[46]
Dramaturgisch war es sicher eine problematische Entscheidung des Autors, die Bühne über weite Strecken der zweiten Hälfte den Schattenfiguren und ihren Auseinandersetzungen zu überlassen. Er brauchte viel Raum, um, spiegelbildlich zu den Ambivalenzen innerhalb der Dorfgemeinschaft, auch durch die Aussenseitergruppe etliche Risse gehen zu lassen: Misstrauen prägt all ihr Tun, sie haben unterschiedliche Vorstellungen, wie das Geld zu verwenden wäre, sie grenzen den Flüchtling aus und wollen ihn nicht am Reichtum teilhaben lassen. So wird die Hebung des Schatzes Mal für Mal verzögert, das Retardieren wird auch hier zum dominierenden Vorgang. Geerk hat sich alle Mühe gegeben, die Aussenseiter nicht als verstossene Gutmenschen darzustellen: Sie entwickeln kleinbürgerliche Konsumwünsche und grössenwahnsinnige Kapitalistenträume, sind fantasie- und skrupellos, beschränkt und egoistisch, zu gemeinsamen Visionen nicht in der Lage. Nur der Flüchtling ergeht sich in Gutmenschenfantasien von einer «Fluchtburg», der er allen Verfolgten in Muttenz (der Schweiz) zur Verfügung stellen will. Der kranke Liedermacher holt ihn aber schnell auf den Boden der

45 Programmheft zum Festspiel *Der Schatz,* S. 13.
46 Wittwer, Peter: «Hitparade» der Schicksalsschläge. In: «Basler Zeitung» vom 16. Aug. 1993.

Abb. 6: Ein Festspiel voller (Ver-)Störungen: Frank Geerks Stück für das 1200-Jahr-Jubiläum von Muttenz zeigt eine Gemeinde, die sich, anstatt feiern zu können, mit moralisch-materiellen Versuchungen und mit den Schattenseiten von Wohlstand und Wohlanständigkeit herumschlagen muss.

Tatsachen zurück. Es sind diese Passagen, die dem Kritiker der «Basler Zeitung» als «moralisierend» erschienen sein dürften.

Danny Wehrmüller machte in seiner Inszenierung die allegorische Ebene der Schattenfiguren ein Stück weit sichtbar, indem er den Outlaws nicht nur das Aussehen von Lemuren gab, also von Wesen aus einer mythischen Totenwelt, sondern auch die individuellen Masken – zum Beispiel die Merkmale einer billigen Hure – theatralisch überhöhte und von jedem Realismus fernhielt. In ihrer Spielweise nähern sich die Schattenfiguren allerdings dem Realismus wieder an, ihre Auseinandersetzungen sind von Alltagspsychologie geprägt, ihre Sprechweise und Gestik kaum stilisiert. Auch ihren Liedern geht das Fremde, Mythische ab; Arth Paul hat für sie ziemlich eingängige Melodien auf der Basis unterschiedlicher populärer (Tanz-)Formen komponiert, bei denen das Bemühen des Komponisten, den Laien adäquate Gesangsaufgaben zu stellen, offenkundig ist.[47]

47 Arth Paul (* 12. 9. 1940 in Wien als Arthur Paul Huber) lebt seit 1962 in Basel und ist dort bekannt als Hauskomponist des Theaters Fauteuil (Revuen, «Pfyfferli», Kabarett). – Mazzoni, Primo u. Blubacher, Thomas: Paul, Arth. In: TLS, Bd. 2, S. 1382 f.

Entzauberte Demokratie statt Feier der Gemeinschaft

Im Zusammenhang mit den Schattenfiguren ist der einzige inhaltliche Verweis auf den Stadt-Land-Gegensatz im gesamten Festspiel zu erwähnen: In der Szene 9 preist der kranke Liedermacher auf durchaus aggressive Weise die Vorzüge von Muttenz, seine Architektur, die «fetten Wiesen», die «malerische Burg», die Anbindung an die weite Welt durch den Hafen. Dann imaginiert er eine – ziemlich ländlich gedachte – Idylle mit Biergarten und schwirrenden Schwalben, die im Ausruf endet: «Was für ein gelobtes Land!» Ein solch ausuferndes Lob muss eine Wende nehmen. Sie lautet: «Aber müsst ihr deswegen gleich ein Singfest veranstalten? Euer fast unverschämtes Glück in die Welt hinausposaunen? Habt ihr euch nie gesagt, dass ihr damit Neid erwecken könntet? Unliebsame Elemente anlockt? Gesetzlose aus der Stadt?»[48] Ziemlich sicher hat Geerk hier die Abschiebung sozialer Problemfälle vom Land in die Stadt im Auge gehabt und damit wiederum eine Form der Beseitigung angesprochen, in diesem Falle aus der konkreten Perspektive der Muttenzer Idylle. Der kranke Liedermacher hält an anderer Stelle ja auch fest, dass alle Outlaws, der Flüchtling ausgenommen, in Muttenz aufgewachsen waren. Aber bei der erwähnten «Stadt» geht es hier wohl weniger explizit um Basel, sondern um die Stadt im Allgemeinen. Und das Stadt-Land-Thema, in eine kleine Satzellipse verpackt, ist nur ein Mikroelement der übergeordneten Thematik gesellschaftlicher Verdrängung.
Die «offizielle Selbstdarstellung der Gemeinde», die für Geerk als Bestandteil des Festspiels feststand, ist in erster Linie durch den offiziellen Charakter des von der Gemeinde finanzierten Festspiels gegeben, aber auch durch den Spielort: Das Festspiel fand im Kern der Gemeinde statt, auf dem Kirchplatz zwischen dem Gemeindezentrum Mittenza im Rücken sowie zur Linken der Zuschauer und der ummauerten Wehrkirche St. Arbogast, dem Wahrzeichen von Muttenz, in Blickrichtung der Bühne. Das Bühnenpodest war direkt vor dem sogenannten Wächterhaus platziert, das seinerseits an die Kirchhofummauerung von St. Arbogast angelehnt ist. Eine markante Visualisierung des offiziellen Charakters enthielt das Bühnenbild mit seinem zentralen Podest, auf dem das Signet der Jubiläumsfeierlichkeiten thronte, ein M mit einer schnörkelhaften linken und einer strengen serifenlosen rechten Hälfte. Von den ansteigenden Sitzreihen aus war ausserdem zu erkennen, dass auf dem Podestboden links das Gemeindewappen und rechts die Jubiläumszahlen 793–1993 abgebildet waren. Just unter den Zahlen fand die Schatzgrabung statt. Die historische Perspektive wurde auf diese Weise sozusagen in effigie zerstört und durch eine tiefenpsychologische Grabung ersetzt. [49]
Aber auch auf inhaltlicher Ebene gibt es eine Selbstdarstellung der Gemeinde: in den Beratungen des Gemeinderats, in denen es um die Zustimmung oder Ablehnung der

48 Regiebuch, S. 30.
49 Das Festspiel beanspruchte mehr als die Hälfte des Gemeindekredits für die Jubiläumsfestlichkeiten. Vgl. wit.: Schatzsuche auf dem Dorfplatz. In: «Basler Zeitung» vom 11. Aug. 1993; St. Arbogast ist eine der wenigen Wehrkirchen der Schweiz, deren Ringmauer vollständig erhalten ist. Vgl. u. a. ww w.baselland. ch/pfarrkirche-htm.293594+M5ae4c4f5322.0.html (Zugriff am 24. Jan. 2014, inzwischen deaktiviert).

Schatzgrabung geht (Szene 7). Die «demokratische Meinungsfindung» habe der Autor «mit stimmigem Lokalkolorit zu würzen» verstanden, meinte die «Basler Zeitung», ohne konkret zu werden – hier könnte eine Betrachtung aus über zwanzig Jahren Distanz nur mit grossem Aufwand die damals in Muttenz aktuellen Streitfragen und Themen rekonstruieren.[50] Die «mit Augenzwinkern inszenierte Gemeinderatssitzung» fördert auf jeden Fall eine Palette politischer Ansprüche zutage, die ohne Schwierigkeit bestimmten Parteien zugeordnet werden könnten. Auch die sechste Gemeinderätin – offensichtlich eine Sozialdemokratin oder Grüne – hat eine Wunschliste (Schulhaussanierungen, kleinere Klassen, Förderunterricht für Ausländer …), stellt dann aber die Grundsatzfrage: «Wollen wir wirklich dem Gold soviel Macht einräumen?»
Bei der Gestaltung dieser Szene hat das Inszenierungsteam, zu dem als Bühnenbildner Beat Frutiger zählte, einprägsame Mittel eingesetzt: Die Gemeinderäte werden auf mächtigen Säulenstummeln mit Marmordekor hereingefahren und tragen eine Schärpe, der Gemeindepräsident sogar eine goldene. Somit wird die politische Verhandlung an antike Traditionen angebunden. Das kann man als ironischen Kommentar des Regisseurs zur doch ziemlich nüchternen Realität schweizerischer Politik verstehen: Die Muttenzer Politiker sehen sich in einer Traditionslinie zur Wiege der Demokratie und massen sich so eine inadäquate Würde an. Auf ihren Säulen sitzend, geben sie sich in der Tat einem ziemlich platten Gezänk hin. Unterstrichen wird das durch ein passagenweises Sprechen in rhythmisierter Form; es hat wenig mit der Eleganz antiker Versmasse zu tun, sondern gleicht aufgrund einer Perkussionsbegleitung eher maschineller Kommunikation. Der technokratische und seelenlose Ansatz vieler politischer Diskussionen kommt hier zum Ausdruck.[51]
Der Gemeindepräsident steuert die darauffolgende Abstimmung: Er bittet die Befürworter der Grabung auf eine Seite, und fünf Gemeinderäte begeben sich dorthin, während die sechste Gemeinderätin die andere Seite wählt – und der grösste Teil des Chores mit ihr. Der Gemeindepräsident kommentiert das Resultat enthusiastisch: «Ich kann gar nicht in Worte fassen, wie stolz ich auf diesen heldenhaften Widerstand gegen die Versuchung bin.»[52] Zuvor hatte er aber alle Attribute eines Karrieristen an den Tag gelegt – man zweifelt also an der Lauterkeit seines Enthusiasmus. Auch die folgenden Szenen sind von Ambivalenz geprägt: Die Proteste der Politiker gegen den Zwang zur Schatzgrabung – «Aber die Demokratie …» sagt einer lau – wirken halbherzig und werden vollständig als heuchlerisch entlarvt, als der fünfte Gemeinderat fordert: «Und nachher wird ehrlich geteilt!» Dies zeigt die Verwundbarkeit und Korrumpierbarkeit einer sich als Demokratie verstehenden Gemeinschaft in Momenten der Bedrohung, wo ein Teil dieser Gemeinschaft sich mit den Zielen des Aggressors identifiziert.

50 Wittwer, Peter: «Hitparade» der Schicksalsschläge. In: «Basler Zeitung» vom 16. Aug. 1993.
51 Man kann im griechischen Dekor aber auch eine Referenz an Friedrich Dürrenmatts Antifestspiel *Herkules und der Stall des Augias* sehen; ausserdem ist Dürrenmatts Komödie *Besuch der alten Dame* als berühmtestes Stück über die Korrumpierbarkeit eines Gemeinwesens durch Reichtum als Inspirationsquelle Geerks anzunehmen.
52 Regiebuch, S. 27.

Wie schon angedeutet, steht auch das Muttenzer Festspiel in der Tradition der stark am Musikalischen orientierten Basler Festspiele. Die Einbindung zahlreicher Musikvereine war auch hier Teil der Strategie, den Zusammenhalt im Gemeinwesen über die Aktivierung der Vereine zu steuern. Offenbar wurden die Vereine jedoch nicht in corpore angefragt, sondern man liess den einzelnen Mitgliedern die Wahl, am Festspiel mitzuwirken oder nicht; angesichts des grossen Zeitaufwandes, den ein solches Festspiel erfordert, wollte man niemanden gegen seinen Willen einbinden.[53] Das Engagement der Vereine lobte der Gemeindepräsident schon vor der Premiere in exemplarischer Weise und formulierte dabei eine mustergültige Definition der gemeinschaftsbildenden Funktion von Festspielen:

> «Seit Monaten engagieren sich über 200 Mitwirkende mit Begeisterung und Opferbereitschaft, um der Aufführung zum Erfolg zu verhelfen. Eine bemerkenswerte Leistung, welche nicht zuletzt dem unter unseren Ortsvereinen herrschenden Teamgeist zu verdanken ist, der viel zu einer lebendigen Gemeinde beiträgt. Es erscheint mir ermutigend und tröstlich zugleich, dass es auch nach 1200 Jahren in unserem Dorf ‹Schätze› zu entdecken gibt, Schätze geistiger Natur, wie das Zusammengehörigkeitsgefühl, das im Fall des Festspiels zu einer ausserordentlichen und hochstehenden Gemeinschaftsleistung führte.»[54]

Nun weist das Festspiel zwar in der Tat einen hohen Anteil an Musiknummern auf, doch betrifft das mehrheitlich Solonummern (Songs) – und dies, obwohl es von der Spielanlage eigentlich um einen Gesangs- bzw. Chorwettbewerb geht. Die Dramaturgie des Stücks verlangt, dass das Festspielspezifische, die Selbstrepräsentation des Kollektivs im Chor, über eine lange Strecke unterbunden bleibt. Die Schatten, die das Idyll stören, verhindern also nicht nur auf der fiktionalen Ebene, sondern auch tatsächlich eine Entfaltung des kollektiven Gesangs und der Selbstrepräsentation der zu feiernden Gemeinschaft. Von der Szene 12 bis zum Finale war der Chor zur Untätigkeit verdammt, während die Schattenfiguren mit Ausnahme des kranken Liedermachers alle zu ihrem Soloauftritt kamen. Das ist eine gewagte Struktur, die von den beteiligten Musikvereinen ein hohes Mass an Einsicht in diese im Grunde festspielfeindliche Dramaturgie verlangte. Wenn aber die Behörden von einer «hochstehenden Leistung» sprachen, heisst das, dass sie den künstlerischen Anspruch vor eine möglichst breite Partizipation der lokalen Kräfte zu stellen bereit waren – oder angesichts eines nicht mehr zu ändernden Ergebnisses gute Miene zum bösen Spiel machten und mit der üblichen Formel vom gemeinschaftlichen Willen die eigene Enttäuschung überspielten. Denn dass dieses ganz und gar ungewöhnliche, dramaturgisch widerborstige und inhaltlich schwerblütige Festspiel nicht nach jedermanns Geschmack war, ist offensichtlich.

53 Aussage von Danny Wehrmüller, Gespräch mit T. H. in Muttenz vom 16. Okt. 2013.
54 Programmheft zum Festspiel *Der Schatz*, Geleitwort des Gemeindepräsidenten, S. 2.

Opernhafte Gemeindechronik in Binningen 2004

Die Vorortsgemeinde Binningen liegt im Südwesten der Stadt Basel und grenzt unmittelbar an diese an. Im Gegensatz zu vielen anderen Vorortsgemeinden der Schweizer Grossstädte erlebte sie in den letzten zwanzig Jahren kein stürmisches Wachstum, ist aber dank ihrer Lage, ihrer Exposition und ihres tiefen Steuerfusses ein bevorzugter Wohnort. Wie viele Agglomerationsgemeinden zeigte sie 2004 Tendenzen, sich zur reinen «Schlafstadt» zu entwickeln. In den Jahren davor hatte sie sich mittels vielfältiger kommunaler und kultureller Aktivitäten gegen diese Gefahr zu stemmen versucht.[55] Eine gewisse Spaltung der Bevölkerung ist allerdings offensichtlich: Viele Bewohnerinnen und Bewohner orientieren sich für Beruf und Freizeit fast ausschliesslich nach Basel, während andere sich stärker mit ihrem Wohnort identifizieren und sich auch eindeutig zu Baselland zugehörig fühlen.

Binningen, dessen frühe Besiedlung jahrtausendealte Grabfunde bezeugen, wurde im Jahre 1004 erstmals erwähnt, in einer Urkunde, in der festgehalten ist, dass Kaiser Heinrich II. ein grosses Stück Wald in der Region dem Bischof von Basel schenkte. Die Gemeinde feierte also im Jahr 2004 das 1000-Jahr-Jubiläum. Aus diesem Anlass veranstaltete sie, unter dem Motto «Binnige Botz 1000», ein dreitägiges Dorffest (11. bis 13. Juni 2004) und stellte zu diesem Zweck auf dem Gelände bei der Sternwarte ein ganzes Zeltdorf auf, das von einem futuristisch gestalteten Festzelt dominiert wurde. Damit besetzte das Fest eben jenen Margarethenhügel, an dessen Fuss 1901 das gigantische kantonale Festspiel zum 400. Jahrestag von Basels Eintritt in die Eidgenossenschaft stattgefunden hatte. Im Programm ragten zwei Hauptveranstaltungen heraus: ein historischer Markt mit elf mittelalterlichen Zelten auf einer Fläche von rund 2500 Quadratmetern, an dem traditionelle Handwerkskunst präsentiert wurde, und ein Festspiel, das zweimal, am 11. und 12. Juni, im Festzelt aufgeführt wurde.[56]

Das Festspiel, das den althochdeutschen Titel *Zi eiginemo lande* (zum eigenen Land) trug, wurde von der Gemeinde in Auftrag gegeben und finanziert, aber inhaltlich und künstlerisch nicht gesteuert; vielmehr wurde es als «Gabe» der Binninger Musik- und Gesangsvereine aufgefasst, deren Mitwirkung bei der Konzeption und der Umsetzung denn auch im Vordergrund stand. Dementsprechend handelte es sich um ein musiktheatralisches Werk, für dessen szenische Umsetzung eine ungewöhnliche Form gefunden wurde: Der mit dem Verfassen des Textbuchs und der Komposition beauftragte David Wohnlich hatte einen historischen Bilderbogen mit acht Szenen aus der Geschichte Binningens geschaffen und ihn vollständig durchkomponiert; gesprochenen Dialog gab es nicht, dafür untermalten stumme filmische Sequenzen – sie wurden als «Filmkulissen» bezeichnet – die verschiedenen Episoden.[57] Die Filme wurden auf eine

55 Beat von Scarpatetti in der Festzeitung zu «Binnige Botz 1000», S. 7.

56 Wahl, Daniel: «Ein Dorf verschenkt sich». In: «Basellandschaftliche Zeitung» vom 23. April 2004.

57 David Wohnlich (* 1953 in Basel) hat sich als Sänger und vor allem als Komponist in der Region Basel mit einem vielfältigen kompositorischen Schaffen, oft auch für Laien, einen Namen geschaffen. 2004 erhielt er den Spartenpreis Musik des Kantons Basel-Landschaft.

grosse Leinwand über der Bühne projiziert. Sie gingen weit über das Kulissenhafte hinaus und enthielten wesentliche Handlungselemente. So konnte die als Regisseurin engagierte Ruth Widmer, Leiterin der TheaterFalle in Basel, das Erzählerische gleichzeitig komprimieren und üppiger auslegen, aber auch den Mangel kompensieren, dass auf der Bühne im Festzelt aus technischen Gründen keine eigentlichen Bühnenbilder möglich waren und man sich dort hinsichtlich Ausstattung auf die sinnliche Qualität der Kostüme beschränken musste.[58]

Mit David Wohnlich engagierte man in Binningen keinen Unbekannten: Er hatte schon 1989, aus Anlass der Einweihung des Kronenmattsaals, eine «Festoper» für die Binninger Vereine geschrieben. Überhaupt entfaltete er, der in der Nachbargemeinde Oberwil aufgewachsen war, eine vielfältige Aktivität in der Region und hatte sich grosse Erfahrung darin erworben, auf das Können von Laienmusikerinnen und -musikern und von Schülerinnen und Schülern zugeschnittene Werke zu komponieren. Aber er lieferte nicht einfach nur Kompositionen ab, sondern begleitete den Probenprozess intensiv, wie aus einer Würdigung bei der Verleihung eines kantonalen Kulturpreises 2004 zu entnehmen ist: «Bei der Ersteinstudierung vieler seiner Kompositionen widmet sich David Wohnlich den Ausführenden und begleitet sie aktiv während der Probenzeit bis hin zur Aufführung.»[59]

Die acht Bilder des Festspiels

David Wohnlich verwendet bei seiner Komposition ein inhaltliches Leitmotiv, das auf einen Gräberfund zurückgeht, der auch auf der Website der Gemeinde vermerkt ist: «In der vorkeltischen Bronzezeit lebten auf Gemeindegebiet bereits Menschen mit hoher Kultur. In einem Frauengrab aus dieser Zeit wurden reiche Beigaben aus Gold, namentlich eine Haarnadel, gefunden. Sie ist als ‹Binninger Nadel› bekannt geworden.»[60] Die unbekannte Trägerin dieses Schmucks machte Wohnlich zur Hauptfigur und bezeichnete sie als «grosse Frau»; sie erscheint im Festspiel als Wanderin durch die Zeiten. Die Bilder 1, 3, 5 und 7 sind ihr gewidmet und fungieren als eine Art Vor-, Zwischen- oder Nachspiele und Bindeglieder für die Bilder 2, 4, 6 und 8 mit vier Episoden aus der Geschichte Binningens.[61] In diesen Hauptbildern werden der Schenkungsakt im Jahre 1004, die Reformation, die Kantonstrennung und die Jahrhundertwende um 1900 mit

58 Ruth Widmer (* 1957), ausgebildete Theaterpädagogin, gründete 1987 die TheaterFalle Basel und spezialisierte sich auf Forumstheater. Aus der TheaterFalle heraus entwickelte sich 2003 die MedienFalle. Widmer erhielt 2003 den Kulturpreis des Kantons Basel-Landschaft.

59 Medieninformation des Kantons Basel-Landschaft, Bildungs-, Kultur- und Sportdirektion, www.baselland.ch/mit-ekd_2004-08-18-htm.296998.0.html (Zugriff am 3. Jan. 2014, inzwischen deaktiviert).

60 www.binningen.ch/xml_1/internet/de/application/d2/d158/f159.cfm (Zugriff am 24. Sept. 2016).

61 Wohnlich, David: Zi eiginemo Lande – zum eigenen Land. Ein Festspiel zur 1000-Jahr-Feier der Gemeinde Binningen (unpubliziert). Das Textbüchlein wurde wahrscheinlich beim Eintritt ans Publikum abgegeben. Es wurde mir von Hannes Schulthess, dem Projektleiter des Festspiels, zur Verfügung gestellt.

ihren sozialen Spannungen thematisiert. Diese Figur bildet also eine Art roten Faden für die disparaten historischen Bilder, was aber nicht allein künstlerische Ursachen hat, sondern auch ökonomischen Zwängen geschuldet ist: Wären mehr Mittel vorhanden gewesen, hätte man diese Frauenfigur mit mehreren Darstellerinnen besetzt.[62]
Wohnlich komponierte sein Werk für drei Solisten, Chor und Orchester. Als Solisten kamen ein Sopran (Beija Bea Schneider, eine Musical- und Soulsängerin), ein Tenor (Christoph Basler) und ein Bariton (Urs Kessler) zum Einsatz; allerdings befanden sie sich nur im letzten Bild gemeinsam auf der Bühne. Das von Stefano Mariani dirigierte Orchester war vor der Bühne platziert, dazu kamen fallweise weitere Orchestergruppen, die auch auf der Bühne selbst eingesetzt wurden. Dort spielten in allen Bildern die Chöre eine vorrangige Rolle; sie waren auf zwei seitlichen Podesten platziert, trugen dem Inhalt der Bilder angepasste Kostüme und bewegten sich in einzelnen Szenen spielend oder tanzend im Bühnenraum.[63]
Im ersten Bild singt die Solistin («grosse Frau» bzw. «Keltin») mitten auf der Bühne, in einen altertümlichen, leuchtend roten Mantel gewandet, links und rechts flankiert von einem gemischten Chor, in althochdeutscher Sprache von den Entbehrungen in einer undefinierten Fremde. Die Filmkulisse auf einer grossen Leinwand über der Szene stellt ein Ritual dar: Eine junge, strahlende Frau – es ist offensichtlich dieselbe, die auf der Bühne steht – wird im Kreise vieler anderer Frauen eingekleidet: Man streift ihr ein violettes Kleid und ein rotes Prachtgewand über, eben dieselben Kleider, die sie auf der Bühne trägt, und legt ihr Schmuck um. Nun führt sie einen Tanz auf. Doch kurz darauf wechselt die Stimmung vom Festlichen ins Trauernde, man löst ihr den Schmuck wieder, die Frauen ziehen davon. Die «Keltin» macht sich alleine auf den Weg in den Wald. Unterdessen singt der Chor den ins Hochdeutsche übersetzten Text der vorigen althochdeutschen Strophen: «Ach Fremde, wie bist du doch hart! […] Als uns gewahr geworden, / Wie sehr zurück wir uns sehnen / Nach jenem Lande, da gingen wir / Gerne auf schweren Strassen / Den Weg, der uns führte / Zum Binninger Lande, / Zum Binninger Wald!»[64] Hier scheint der Autor in einer Art Exposition eine Ambivalenz von Heimweh und Sehnsucht nach der Ferne als Grundmotiv für das Festspiel etablieren zu wollen. Man kann in der «grossen Frau» aber auch eine Allegorie der Zerrissenheit sehen, denn es wird sich zeigen, dass Zerrissenheit als Motiv im gesamten Festspiel präsent ist.
Das Wort Wald ist das Bindeglied zum zweiten Bild, einer Jagdszene, deren Handlung ganz in die Filmkulisse verlegt ist, während das Bühnengeschehen statisch bleibt. Ein Männerchor auf der Bühne intoniert ein klassisches Jägerlied («Der Eber gaht in den Benninger Walt / Da wird er von Benninger Jägern gefallt»), die Filmkulisse zeigt der-

62 Gemäss Aussagen von Ruth Widmer und Hannes Schulthess in einem Gespräch mit T. H. vom 22. Jan. 2014.
63 Die Aufführungsanalyse stützt sich in erster Linie auf die Videoaufzeichnung des Festspiels, produziert von der Theater- & MedienFalle Basel, Basel 2004.
64 Die folgenden Textzitate entnehme ich dem Textbuch zum Festspiel, das der Autor David Wohnlich selbst herausgegeben hat. Der Wortlaut des Textes weicht manchmal leicht von dem tatsächlich gesungenen Text bei der Aufführung ab.

weil Männer auf der Pirsch. Die Filmjäger unterbrechen die Pirsch, als sie Hufschlag hören. Hinter einer gemauerten Brüstung beobachten sie zwei heranreitende Herren: Es sind der König Heinrich und der Bischof von Basel, Adalbero. Auf der Bühne geben ihnen der Tenor und der Bariton eine Stimme. Der Bischof rühmt die Gegend, moniert jedoch, dem Volke mangle es an Anstand. Der König übt sich in Leutseligkeit und wendet sich an die Jäger. Dem folgenden kurzen Wortwechsel zwischen König und Bischof müssen die Jäger entnehmen, dass der König dem Bischof den Wald zu schenken beabsichtigt, und erschreckt fragen sie: «Herr mit Verlaub – ihr verschenkt unsren Wald?» Heinrich verbittet sich eine Einmischung in seine Entscheidungen. Nun versucht es der Bischof mit Leutseligkeit und fordert die Jäger, als ihr «neuer Dienstherr», zum Reden auf. Sie bekunden ihre Sorge um den Verlust althergebrachter Jagdrechte. Der Bischof speist sie mit dem Verweis auf die göttliche Ordnung ab; er hebt Arme und Blicke dauernd zum Himmel, was die Jäger dazu nutzen, ihm die Taschen vom Sattel zu ziehen. Als König und Bischof davongeritten sind, bekennen die Jäger, nichts von des Bischofs Gerede verstanden zu haben, und wenden sich wieder der Jagd zu. Während der Bühnenchor das gleiche Jägerlied wie zu Beginn singt, erscheint ihnen die «Keltin» im wehenden roten Gewand, hebt im Vorbeilaufen ihren Rock, und der erste Jägerpfeil trifft mitten in ein in einen Baum geritztes Herz …

Das dritte Bild ist laut Textbuch in der Reformationszeit angesiedelt, doch verweist es auch auf die Jagdepisode zurück. Die «grosse Frau» steht auf der Bühne wieder in der Mitte, links und rechts ist ein Jugendorchester platziert, ein Kinderchor farbig gekleideter Mädchen nähert sich von hinten und umringt sie. Sie gibt sich als ein Wesen «aus einer fernen Zeit» zu erkennen, in der es noch «viele Götter» gab. Im Moment, wo die Kinder ihr entgegenhalten: «Es gibt nur einen Gott!», lassen sie sich zu ihren Füssen nieder, wie um sie als Weise zu verehren. Dann stellen ihr die Kinder unvermittelt drei Rätsel, die sie alle zu erraten weiss. Beim dritten – das der Autor im Gegensatz zu den beiden ersten frei erfunden hat – ist die Lösung: «Benninger Wald». Die Kinder und die «Keltin» singen zusammen die Auflösung des Rätsels, deren letzte Verse lauten: «Ihn [den Benninger Wald] hegt und pflegt das brave Volk, / Und König Heinrich gab ihn hin / Um nichts an den Adalbero, / Der spricht den Segen nun darein.» Die im Bild zuvor angesprochene Schenkung soll hier als missbräuchlicher Raub am «braven Volk» verdeutlicht und als eine Art lokaler, über die Jahrhunderte im Volksgut von Liedern und Rätseln bewahrter Mythos dargestellt werden. In diesem Bild hat der Komponist die musikalischen und szenischen Aktivitäten der beteiligten Kinder gebündelt. Auf der Leinwand ist nur ein «mythischer» Wald zu sehen, der Film bleibt somit wirklich Kulisse.

Das vierte Bild ist vom lebhaften Geschehen auf der Filmleinwand geprägt; gedreht wurden die Szenen auf dem Margarethenhügel und vor sowie in der Margarethenkirche. Der Komponist stellt hier den Basler Reformator Jakob Immeli ins Zentrum, der eine Schar von Bäuerinnen und Bauern anführt und seine Auffassung von der Bildnishaftigkeit der Eucharistie kundtut. Immeli war der erste Geistliche Basels, der es wagte zu heiraten; er machte seine Haushälterin Margaretha (!) Butsch zur Frau. Am Anfang des Bildes spielt das Orchester, sehr leise anhebend, ein Vorspiel mit Choral-

Abb. 7: Beim Festspiel zum 1000-Jahr-Jubiläum der Gemeinde Binningen wurde ein grosser Teil der historischen Chronik ins Medium Film verlagert. Hier überwacht Regisseurin Ruth Widmer (Theater- und MedienFalle Basel, im Vordergrund) die Dreharbeiten. Die Darstellerin in der Bildmitte (Bea Schneider) verkörpert die «grosse Frau» bzw. die «Keltin», die alle Bilder des Festspiels miteinander verbindet.

motiven, während man auf der Leinwand eine Gruppe von Mönchen mit schwarzen Kapuzen im Gleichschritt den Weg hoch zur Kirche schreiten sieht. Zur gleichen Zeit besetzt ein Chor die beiden Podeste auf der Bühne. Er singt ein «Kyrie eleison» (mit elektronischem Hall), während im Film die Mönche in der Kirche Platz nehmen; unter den spärlichen Besucherinnen der Messe befindet sich auch die «grosse Frau» in ihrem roten Gewand. Ein katholischer Priester im goldenen Ornat besteigt die Kanzel, auf der Bühne hingegen singt streng in Schwarz mit weisser Halskrause Immeli (der Tenor) seinen Getreuen Mut und Trost zu («Verzage nicht, o Häuflein klein! / Denn deine Sach ist Gottes!») und verkündet seine Lehre. Nun sieht man Massen von Landleuten in den Kirchhof eindringen, betend und die Arme schwingend, sie werfen gelbe Tennisbälle gegen die Kirchentür und den aus der Tür tretenden Priester, der sie zu beschwichtigen versucht. Die Regisseurin hat mit diesen Tennisbällen ein modernes Bild für die Irritation zu geben versucht, die mit den reformatorischen Wirren verbunden war.[65] Nun aber werden – das Orchester setzt mit heftigen Streicherbewegungen und Bläserstössen dramatische Akzente – Kultgegenstände und Heiligenbilder herausgetragen, Statuen werden zerbrochen. Die «grosse Frau» streckt dem Priester das Gewand der Reformierten entgegen. Neu eingekleidet tritt er vor die Kirchentür den Leuten entgegen. Zwei Männer heben ihn hoch und tragen ihn durch die jubelnde Menge. Auf der

65 Erläuterung von Ruth Widmer; Gespräch von T. H. mit R. Widmer und Hannes Schulthess vom 22. Jan. 2014.

Bühne schliesst Immeli mit den Worten: «In Gotteskraft statt Heuchelschein / Dringe ein, dringe ein!» – Die Reformation ist vollzogen.
Das fünfte Bild zeigt wiederum die «grosse Frau» mitten auf der Bühne. Auf den Seitenpodesten halten die Frauen des verkleinerten Chors Spiegel in der Hand, zupfen ihre Haare zurecht. Das Spiegelmotiv deutet – auf eine für das Publikum wohl nicht unmittelbar verständliche Weise – das zentrale Thema dieses Bilds an: die Frage nach der eigenen Identität. Die Solistin nimmt den Text aus dem vorigen Bild auf: «Verzage nicht, o Häuflein klein!» Sie bezieht sich jetzt jedoch auf die Binninger Bevölkerung und stellt die Frage nach der Identität des Ortes: «Wohin gehörst du, Häuflein von Binningen? Zu Basel? Dir selbst? Zu Liestal?» Interessant ist hier die musikalische Gestaltung: Die Sängerin singt das a in «Basel» auf einem äusserst langgezogenen Ton, ebenso das i in Liestal, während das «selbst» sehr kurz gehalten ist. Damit mag der Autor die Schwierigkeit für Binningen, zwischen den beiden dominierenden Kantonshauptstädten zu sich selbst zu finden, zum Ausdruck gebracht haben. Am Schluss bewegt sich der Chor an die Rampe, und das Bild schliesst mit der erneuten Frage: «Wohin gehörst du?» Auch die Filmkulisse variiert das Identitätsmotiv, indem die «grosse Frau» sich auf dem Bildschirm vervielfacht, dann aber eine Erscheinung nach der anderen verschwindet. Die Identität Binningens ist – wenn man die «grosse Frau» und Binningen im Sinne einer Allegorie gleichsetzen mag – unsicher, multipel, unfassbar oder sogar inexistent.
Damit ist die Überleitung geschaffen zum nächsten, dem sechsten Bild, in dem die Kantonstrennung von 1831 bis 1833 zur Darstellung kommt. Fokussiert wird die Phase im Januar 1831, als die provisorische Regierung von Basel-Landschaft durch Basler Truppen in die Flucht geschlagen wurde. Die Filmkulisse spielt in diesem Bild wieder eine dominante Rolle, während Chor und Solisten statisch agieren. Gefilmt wurde rund um den Paradieshof, am 20. Mai, dem Auffahrtstag, an dem traditionellerweise in Binningen der Banntag, also die Umgehung der Gemeindegrenzen durch die Bürger, begangen wird. Zu sehen sind zu Beginn «demonstrierende» Landleute im Wald; die «grosse Frau» gesellt sich zu ihnen und schwingt die Faust. Auf der Bühne singen ein prostädtischer und ein prolandschaftlicher Chor gegeneinander – in der Filmkulisse ist dieser Gegensatz nicht sehr gut zu erkennen. Die Probasler weisen auf wirtschaftliche Abhängigkeiten von Basel hin: «Und ihr, könnt ihr sagen, wer uns Posamentern / Arbeit verschafft und Lohn und Brot?» Das Bild kennt zwei Protagonisten: Der eine ist der Lehrer Jundt (Bariton), ein Promotor der Abspaltung von Basel-Landschaft.[66] Er beruft sich in seiner Ansprache auf die klassischen Freiheitshelden der Schweiz: «Freiheit ist das höchste Gut, / Das wussten schon die Alten, / Tell, Stauffacher, Winkelried – / Mit diesen wollen wir's halten!» Im Film ist dieser Jundt ebenfalls präsent, ein junger Mann, der flammende Ansprachen hält (ebenfalls verkörpert vom Bariton). Auf der Bühne tritt ihm dann der Tenor entgegen, in Gestalt eines Basler Hauptmanns, der berichtet: «Eure Regierung ist geflohen, euren Kommandanten / Haben wir verjagt.» Der eine

66 Die Jundts sind ein typisches Binninger Geschlecht. Man vergleiche zum Beispiel das entsprechende Familienwappen: www.baselland.ch/coa385-htm.290115.0.html (Zugriff am 22. Jan. 2014, inzwischen deaktiviert).

Chor reagiert erfreut, der andere bestürzt. Im Film sieht man nun eine Schar mit der Binninger Flagge, in ihrer Mitte Jundt. Auf der Bühne verkündet Jundt derweil: «Noch ist das letzte Wort nicht gesprochen, […] / Wir werden weiterkämpfen!» Das weist auf die kriegerischen Ereignisse von 1833 voraus, als die Basler Truppen geschlagen wurden und sich die endgültige Trennung vollzog. Am Schluss singen der Gewinner- und der Verliererchor wechselweise; nun werden die unterschiedlichen Haltungen auch auf Binningen bezogen. Die einen singen: «Binningen ist frei! Reiches Binningen!», die andern: «Binningen verkauft! Armes Binningen!» Im Film ziehen die Chöre weiter und mischen sich in einem Ausflugsrestaurant mit Leuten aus unserer Zeit. So wird der Zustand der Spaltung in einem Sommeridyll aufgelöst. Eine politische Stellungnahme und Wertung bleibt aus, der Sieg der Baselbieter über die Stadt wird nicht dargestellt, sondern nur voraussagend angedeutet.

Im siebten Bild nimmt die «grosse Frau» das Motiv der Uneinigkeit wieder auf. Während im Orchester einleitend eine elegische Melodie gespielt wird, tritt sie im Unterrock auf, das violette Kleid und das rote Gewand auf den Armen tragend. Während sie auf offener Bühne umgekleidet wird und sich zu einer Dame der besseren Gesellschaft wandelt, beklagt sie das «reiche und arme Binningen» und erzählt von einer Taglöhnerin, die ihr Kleid so lang macht, dass es den Staub aufwirbelt: «Als ob das Reich dann besser wär!» Auf die politischen folgen also die sozialen Gegensätze, Binningens Zerrissenheit erhält eine neue Dimension. Die Bühne wandelt sich unterdessen zum Restaurant und ist bereit für das nächste, zeitlich etwa um 1900 angesiedelte Bild.

Im achten, dem Schlussbild, bleibt die Filmleinwand über der Bühne unbewegt, sie zeigt lediglich ein «Wirtshausschild» mit der Aufschrift «Gasthof Zi eiginemo Lande». Vorne an der Rampe stehen zwei weiss gedeckte Tische. Die «grosse Frau» hat als Bürgersfrau Löw am Tisch links Platz genommen, gegenüber ihrem Gatten (Tenor). Rechts sitzt ein weiterer Bürger (Strübin, verkörpert vom Bariton) alleine am Tisch. Er ist sichtlich mit der Sauberkeit des Lokals unzufrieden und putzt sein Weinglas an der Tischdecke ab. Auf den seitlichen Podesten sitzen und stehen einfache Leute und bechern; es folgen ausgedehnte Chorszenen, eingeleitet durch den Trinkspruch: «Trinkt den Margarethenwein! / Mag er noch so sauer sein, / Er ist feil zu haben!» Die Musik bekommt durch ein Akkordeonorchester am rechten Bühnenrand einen volkstümlichen Einschlag. Die Leute beginnen zu tanzen, preisen die einfachen Vergnügungen, die den harten Alltag vergessen machen sollen, und begeben sich paarweise an die Rampe. Diese Tanzszene wird von Frau Löw kommentiert: «Furchtbar, dieses Treiben! / Dieses Volk macht sich in Binningen / Immer mehr breit.» Die beiden Männer erklären dann diese «Proletarisierung» Binningens als Flucht der Bewohner Basels aus ihren «Stadtlöchern» und zeigen sich ziemlich fatalistisch. Strübin schliesst das kurze Gespräch mit den Worten: «Binningen ist nun einmal nicht Athen, Frau Löw.» Das Festspiel klingt mit einer Reprise des schmissigen Trinklieds und allgemeinem Trubel aus. Die sozialen Gegensätze werden aber nicht aufgehoben, sondern stehen gelassen.

Der abrupte Schluss ohne Auflösung war offenbar nicht von Anfang an so geplant, sondern es sollte sich ein Kreis schliessen, indem die «grosse Frau» noch einmal auftrat und das Lied aus dem ersten Bild erneut sang. In einer undatierten Zusammenfassung des Stücks findet sich ein neuntes Bild mit folgenden Angaben: «Die grosse Frau tritt auf, begleitet von allen Frauen und Männern, die nun als ganz normale Menschen des Jahres 2004 gekleidet sind. Sie singen das alte Lied des 1. Bildes – Vergangenheit und Gegenwart verbinden sich im Wunsch nach der Heimat, zu der man gerne ginge ‹auf schweren Strassen den Weg, der uns führte zum Binninger Lande, zum Binninger Wald›.» Doch die Rückkehr zur Melancholie des Anfangs war dem Inszenierungsteam für ein Festspiel zu verhalten erschienen, wie Ruth Widmer erläuterte: «Es war wichtig, dass dieses Spiel mit Freude und Lebensmut aufhört, dass die Lust am Feiern nicht getrübt wird mit Melancholie. Wäre das Spiel im Theater aufgeführt worden, hätte das 9. Bild unbedingt dazugehört.» Die Rücksicht auf den Festanlass hat hier also zu einer Beschneidung des dramaturgischen Bogens geführt.[67]

Die Vermittlung von historischem Wissen ist zweitrangig

Beim Festspiel in Binningen offenbaren sich die zahlreichen Herausforderungen, denen sich ein Organisationsteam stellen muss, das an einem nie erprobten Ort aufwendiges Theater macht, über viele Monate hinweg Hunderte von Laien in einen komplexen Probenprozess integrieren muss und dazu noch formal und technisch unkonventionelle Wege geht. Die Projektleitung und Koordination des Festspiels oblag Hannes Schulthess, der damals noch als Bauleiter und Bauführer tätig war, sich aber als Präsident der Binninger Musik- und Gesangsvereine (einer Dachorganisation für die Vereine) und als Präsident des Männerchors Binningen für diese Aufgabe empfahl. Nur schon ein summarischer Blick auf seine Unterlagen macht die ganze Dimension seiner ehrenamtlichen, unbezahlten Tätigkeit offenbar. Dieser Befund trifft sich mit den Aussagen Werner Oetikers über die immense Arbeitsbelastung des OKs im Kapitel über Bülach. Die stark auf dem Milizprinzip fussende Organisation von Festspielen ist ohne äusserst engagierte Projektleiter nicht denkbar.

Die Tücken des temporären und allen Beteiligten nicht vertrauten Aufführungsortes zeigten sich gefährlich spät: Bei den ersten Versuchen mit dem Videobeamer wurde klar, dass die Filmkulisse im viel zu lichtdurchlässigen Zelt unbrauchbar war. Die Vorstellung konnte dann dank der Bereitschaft des Gesamt-OKs, eine aufwendige Anpassung des gesamten Programms in Kauf zu nehmen, um eine Stunde verschoben werden.[68] Zu den üblichen Problemen eines Festspiels gehörten hingegen die Klagen der beteiligten Laien über die grosse zeitliche Belastung und, im Falle Binningens besonders ausgeprägt, über die zu anspruchsvolle Musik. Während der Autor und Komponist das

67 Die Stückzusammenfassung wurde mir freundlicherweise von Hannes Schulthess zur Verfügung gestellt. – Ruth Widmer in einer Mail an T. H. vom 31. Jan. 2014.

68 Gemäss Erläuterungen von Hannes Schulthess; Gespräch von T. H. mit H. Schulthess und Ruth Widmer am 22. Jan. 2014 in Basel.

positiv sah – «In jedem Bild bin ich an die Grenze zur Überforderung gegangen, wir sind begeistert» –, erzählte der Projektleiter davon, wie er bei den Beteiligten an ihre Solidarität hatte appellieren müssen, um sie bei der Stange zu halten. Der Bericht von Proben, bei denen die Motivation auf einen Tiefpunkt sinkt und nichts mehr zu gehen scheint, fügt sich in bekannte Muster der Festspielnarration.[69]

Die Rekonstruktion des komplexen Entstehungsprozesses soll hier aber nicht im Fokus stehen. Bemerkenswert am Binninger Festspiel ist in erster Linie, dass es gar nicht darum zu gehen schien, einen nachvollziehbaren Gang durch die Binninger Geschichte zu präsentieren. David Wohnlich hatte einen Text zusammengestellt, den, zumal er auch noch gesungen wurde, das Publikum gar nicht verstehen konnte. Dazu war er zu knapp – das Textheft umfasst nur gerade knapp 18 Seiten –, zu sprung- und lückenhaft und zu wenig erzählerisch ausgerichtet. So verwundert es nicht, dass in der Festzeitung notiert ist: «Über den Inhalt dieser Bilder wird den Besucherinnen und Besuchern an den Aufführungen eine kleine Inhaltsangabe abgegeben.»[70] Das ausgeteilte Faltblatt erweist sich jedoch als nur wenig aussagekräftig. So heisst es zum Beispiel zum Bild 5: «Die geheimnisvolle Frau besingt mit den Klageweibern das Schicksal von Binningen.»

Wohnlich setzte mit seiner Komposition eindeutig auf Stimmung und nicht auf Verständlichkeit und überging damit die inhaltlichen Vorschläge des Historikers Beat von Scarpatetti, der als Herausgeber der Jubiläumsschrift «Binningen – die Geschichte» zahlreiche thematische Inputs gegeben hatte, dann aber seinen Namen aus der Liste der am Festspiel Beteiligten streichen liess. Wohnlichs primäres Ziel war es nicht, Geschichtsunterricht zu erteilen – dazu war die Buchchronik da –, sondern den Binninger Vereinen fordernde Aufgaben zu stellen und ein lokalspezifisches Gesamtkunstwerk zu schaffen. Hannes Schulthess beurteilte das – ungeachtet der erwähnten Überforderung – positiv: «Das Stück hat der Komponist auf das Können und die Charaktere der einzelnen Musiker und Musikvereine zugeschnitten.» Die Regisseurin, Ruth Widmer, betrachtete es als ihre Aufgabe, die fehlende narrative Struktur zu ergänzen; sie versuchte, «eine verführerische bildhafte Sprache zu erfinden, damit die Leute sich eine Geschichte vorstellen können». Das wesentliche Mittel dafür war der Film, den sie an vier Aufnahmetagen im Mai 2004 mit einfachstem technischem Equipment fertigstellte. Die Darstellenden rekrutierten sich aus den am Festspiel beteiligten Chören.[71]

Was aber könnten die inhaltlichen Botschaften sein, die sich durch diese Festspieloper vermitteln? In seinem Bericht über das Binninger Festwochenende konstatiert der Journalist der «Basellandschaftlichen Zeitung» («bz»), das Festspiel erzähle «eigentlich keine fröhlichen Geschichten», das Libretto sei «eher in Moll ausgeführt», dann zählt er

69 Wahl, Daniel: Ein Dorf verschenkt sich. In: «Basellandschaftliche Zeitung» vom 23. April 2004. – Gespräch von T. H. mit Hannes Schulthess und Ruth Widmer am 22. Jan. 2014 in Basel.

70 Festzeitung, S. 21.

71 Scarpatetti, Beat von (Red.): Binningen – die Geschichte. Quellen und Forschungen zur Geschichte und Landeskunde des Kantons Basel-Landschaft, Bd. 85. Liestal 2004. – Wahl, Daniel: Ein Dorf verschenkt sich. In: «Basellandschaftliche Zeitung» vom 23. April 2004; Gespräch von T. H. mit Hannes Schulthess und Ruth Widmer am 22. Jan. 2014 in Basel.

summarisch die verschiedenen Themen auf und notiert, es gebe «immer wieder Klagelieder». Die Musik, die sich nach «mittelalterlichen Harmonien in moderner Setzung» anhöre, werde «von Anfang bis Schluss auf hohem Niveau» gespielt, und der Applaus nach einem «hinreissenden Schlussbild» habe Minuten gedauert. Doch vor allem ein paar Besonderheiten der Filmkulisse erschienen ihm – und wohl auch der Redaktion, wie der Titel des Berichts zeigt – besonders erwähnenswert: «[…] manches Lachen war zu hören, wenn gut erkennbar Binninger Grössen als Landsknechte auftraten oder wenn in den historischen Bildern Tennisbälle und Megaphone erkennbar wurden.» Die Belustigung des Publikums bezog sich also vor allem auf die Repräsentation seiner Mitbürger in historischem Umfeld, doch war diese Repräsentation auf keine Weise von den massgeblichen Behörden gesteuert wie zum Beispiel beim Vereinigungsfestspiel von 1892, sondern ergab sich aus der zufälligen Mitgliedschaft dieser Mitbürgerinnen und -bürger in den Chören.[72]

Kein Thema für den Rezensenten der «bz» war die im Rahmen der Übersicht über die acht Bilder mehrfach angesprochene politische und soziale Zerrissenheit als Grundthema des Festspiels und die Frage nach der Identität der Gemeinde. Dieses Ignorieren des Rezensenten mag damit zu tun haben, dass die im Text sehr explizite Zerrissenheit an die Figur der «grossen Frau» gebunden ist – eine Figur, die zwar aus der Binninger Ortsgeschichte hergeleitet wird, aber auch einen überzeitlichen und mythischen Charakter hat. Das entzieht sie der Reflexion über die gegenwärtigen Widersprüche der Gemeinde.

Wie vorher bereits erläutert, bleibt im Schlussbild der soziale Gegensatz zwischen dem Volk und den vornehmen Leuten stehen. Das geplante, aber nicht umgesetzte neunte Bild hätte den Gegensatz in der Beschwörung eines vagen, unspezifischen Heimwehs nach Binningen aufgelöst. Neutral wirkt das Schlussbild aber doch nicht, denn durch die szenisch sehr deutlich fassbare Gegenüberstellung von tanzendem, sinnlichem Volk und einer schnödenden Oberschicht – die den Trubel allerdings trotz ihres gesellschaftlichen Einflusses nicht zu bremsen vermag – muss es als Parteinahme für die einfachen Leute verstanden werden. Im Grunde läuft es auf die Botschaft hinaus: Die feiernde Gemeinde, das sind wir, die normalen Leute; wir zelebrieren Gemeinschaft und gestalten das kommunale Leben aktiv. Die Reichen hingegen wollen nur ihre Ruhe haben und uns auf Distanz halten. Es liegt auf der Hand, dass dies der eine oder andere Zuschauer 2004 auf gegenwärtige Verhältnisse bezog, indem er die im Schlussbild geschilderten Vorgänge umkehrte: Als schnöde konnte man nun die wohlhabenden Zuziehenden sehen, die nur wegen des sehr günstigen Steuerfusses nach Binningen kommen und sich nicht am Gemeindeleben beteiligen. Dass solche politisch brisanten und spannungsvollen Themen an einem Festspiel – und auch bei der Rezeption dieses Festspiels – nicht offen ausgesprochen wurden, ist nachvollziehbar.[73]

72 Thomann, Martin: Einheimische «Promis» als Landsknechte. In: «Basellandschaftliche Zeitung» vom 14. Juni 2004.

73 Kurz vor dem Festspiel, im März 2004, wurde der Steuerfuss in Binningen rückwirkend für das Jahr 2004 von 50 Prozent auf 48 Prozent gesenkt. Vgl. www.binningen.ch/documents/2004-03-29_tr1.pdf (Zugriff am 30. Jan. 2014).

Der Blick von unten und die Ohnmacht der Obrigkeit

Die drei hier beschriebenen Festspiele verfolgen völlig unterschiedliche inhaltliche und szenische Strategien: In Liestal war eine theatralisch pralle, figurenreiche und kostümverliebte Revue mit Rahmenhandlung zu sehen, in Muttenz ein stark musikalisch geprägtes allegorisches Theaterstück, bei dem völlig auf historische Verweise verzichtet wurde, in Binningen schliesslich eine durchkomponierte Kurzoper mit einem sprunghaften historischen Bilderbogen. So heterogen diese drei Festspiele sind, formulieren sie doch alle eine kritische Sicht von unten auf die gesellschaftlichen Gegensätze und Widersprüche: Hans Peter Gansner tut das aus sozialistischer Perspektive mit deftig humorvollem Gepräge, Frank Geerk mit quasi psychoanalytischem Ansatz und David Wohnlich mit mythischer Verschleierung. Dabei wird die lokale Bevölkerung entweder in Opposition zu äusseren Autoritäten gesehen, so die Liestaler gegenüber der Stadt Basel, die Binninger Jäger gegenüber dem König und dem Bischof sowie die Binninger Bauern gegenüber der katholischen Kirche, ausserdem, auf eine vertrackt doppeldeutige Weise, die Muttenzer gegenüber den Schattenfiguren, die zwar von aussen kommen, aber aus der eigenen Gemeinschaft stammen. Der Riss geht aber auch durch die Gemeinde selbst wie bei den einfachen und den vornehmen Leuten im Schlussbild von *Zi eiginemo Lande*.

Eine zerstrittene, gespaltene Gemeinschaft im Angesicht von Gefahren und Bedrohung gehört zu den klassischen Konstellationen vieler Festspiele oder vaterländischer Schauspiele. Wo aber sind in den drei Baselbieter Festspielen die Lösungen, die zum Zusammenschweissen des Kollektivs beitragen, wo die Ratgeberfiguren, die zur Rückbesinnung auf alte Werte aufrufen und den erneuten Zusammenschluss der Gemeinschaft in die Wege leiten? Scheinen nicht die Brüche und Risse offen zu bleiben?

Gansners integrativer Hebel ist eine rückwärts gerichtete Utopie einer toleranten Gesellschaft, die einen eben erst immigrierten Sozialisten zum offiziellen Dichter macht und bei aller Gegensätzlichkeit der Meinungen und politischen Haltungen doch in allem einen humorvollen und unkonventionellen Geist walten lässt – eine Auflösung der Widersprüche in lustvoller und verspielter Fiktion. Geerks Ansatz ist in Bezug auf diese Widersprüche sehr viel illusionsloser: Am Schluss seines Stücks mobilisiert der Regisseur in höchster Not ein Blasorchester, das mit Pauken und Trompeten gegen das Schweigegebot bei der Grabung verstösst – bis es Mitternacht ist und der Schatz wieder in die Erde saust. Niemand hat etwas gewonnen, und auch der Singwettbewerb hat nicht stattfinden können. Geerk nimmt einen Ausweg, der über die politische Dimension hinausweist: Er bringt die tröstliche Kraft der Natur ins Spiel und preist das Wunder des Lebens, das über allem steht: «Fragt die Natur um Rat, sie hat sich nie geirrt», so heisst es im Schlusslied. Es ist eine unpolitische und aus dem Hut gezauberte Lösung, die erstaunlich viel mit den allegorischen Überhöhungen früherer Festspiele zu tun hat. Die Aufführung von Wohnlichs Oper schliesslich überspielt den im Schlussbild manifesten sozialen Gegensatz mit einem

Volksfest auf der Bühne, dessen Energie an die im Saal versammelte Festgemeinde weitergegeben wird – um den Preis einer schlüssige(re)n Dramaturgie. Im Zweifelsfall gilt dem Fest vor dem Spiel der Vortritt.

Die Berner Dörfer Lenk und Wileroltigen spielen Theater zum Jubiläum, doch von Festspielen ist nicht die Rede

In der Einleitung zum Überblick über die kommunalen Festspiele habe ich ein paar Hinweise zu einer möglichen Typologie von Festspielen versammelt und dabei auch kurz die Kategorie jener Theaterproduktionen angesprochen, bei der eine klare Zuordnung zum Festspiel zweifelhaft oder zumindest diskutierbar ist. Im Folgenden stelle ich zwei Produktionen aus dem Kanton Bern vor, für die die Veranstalter die Bezeichnung «Freilichtspiel» gewählt und die sie damit – eher intuitiv als reflektiert, wie es scheint – nicht als zur Festspieltradition zugehörig empfunden haben. Es handelt sich in beiden Fällen um Theateraufführungen, die in Jubiläumsfestivitäten eingebunden waren und eindeutig den Mittel- und Höhepunkt derselben darstellten.
Den Entstehungsprozess und die Inszenierung der beiden Freilichtspiele zeichne ich detailliert nach; so gewinne ich das nötige Material, um auf der Grundlage des aus der Einleitung bekannten Kriterienkatalogs Aufschluss darüber zu erhalten, ob diesen Produktionen zu Recht das Label Festspiel entzogen wurde oder nicht. Gleichzeitig reflektiere ich die Relevanz der einzelnen Kriterien. Zur Anwendung kommen zusätzlich die drei von Peter von Matt entwickelten «strukturellen Positionen» (so wurden wir / so sind wir / das wollen wir), um zu klären, ob der propagandistische Anspruch des Festspiels im Sinne einer «kollektiven Willensbildung», wie sie von Matt geradezu voraussetzt, eingelöst wird.

Dorfpanorama und Melodram in Lenk 2005

Lenk, zuoberst im bernischen Simmental am Fuss des Wildstrubelmassivs gelegen, ist ein bedeutender Touristenort. Die Ursprünge des Tourismus gehen auf die seit dem 17. Jahrhundert genutzten Schwefelquellen zurück; nach dem Zweiten Weltkrieg rückte der Skitourismus mehr und mehr in den Vordergrund. Das Dorf bleibt jedoch stark bäuerlich geprägt und beherbergt auch einige Schreinerei- und Baubetriebe. 2005 feierte die Gemeinde ihr 500-Jahr-Jubiläum, im Gedenken an ein historisches Ereignis, das als Geburt der Gemeinde verstanden wurde: Am 18. Juni 1505 hatte Matthäus Schiner, Bischof von Sitten, die erste Lenker Kirche eingeweiht; damit war der Zusammenschluss von fünf Bäuerten (bäuerliche Güter- und Nutzungskorporationen) zur Kirchgemeinde Lenk besiegelt worden. Diese Bäuerten hatten vorher der Kirchgemeinde St. Stephan und noch früher der Kirchgemeinde Zweisimmen angehört.[1] Lenk ist somit ein Beispiel

1 (Lb): Lenk begeht 500-Jahr-Jubiläum. In: «Der Bund» vom 18. Juni 2005.

dafür, dass im Mittelalter die kirchliche Ordnung starken Einfluss auf die Strukturen kommunaler Selbstverwaltung hatte.

Im Jahre 2003 sammelte der Lenker Gemeinderat Ideen zum bevorstehenden Jubiläum, und bald schon wurde ruchbar, dass Christian Kammacher, seit Jahrzehnten die dominierende Figur des Theaterlebens an der Lenk, sich seit langer Zeit mit der Idee eines Freilichtspiels befasse.[2] Kammacher war als gelernter Tapezierer-Dekorateur über die Ausstattung zum Theater gekommen und begann in den sechziger Jahren, Theaterstücke zu inszenieren. 1968 gründete er mit zwei Kollegen die Laientruppe «Lengger Spil Lüt» und stellte zum ersten Mal – ganz ungewöhnlich für ein Ferien- und Bauerndorf – im Sommer eine Theaterproduktion auf die Beine: *Underwägs* von Hans Stalder gelangte im Löwensaal dreimal zur Aufführung.[3] Es scheint, dass Kammacher zuvor die gängige lokale Theaterpraxis mit den obligaten Vereinstheateraufführungen im Winter als mangelhaft empfunden hatte und etlichen Ehrgeiz in die Steigerung der Qualität legte, indem er zum Beispiel Laienspielkurse besuchte. In der Folge entwickelte er sich zur Lenker Theaterinstanz und führte während Jahrzehnten bei allen Produktionen der «Spil Lüt» Regie.[4]

Stoffkompilation statt Originaltext

Als Verfasser von Stücken war Kammacher bis 2005 noch nicht in Erscheinung getreten, nur als Bearbeiter. Es war das Dorfjubiläum, das ihn schliesslich doch (halbwegs) zum Autor machte. Im Schlussbericht zu den Jubiläumsfeierlichkeiten beschrieb er den langjährigen Entstehungsprozess seines Stücks, dem er den Titel *Mariann* gab, relativ detailliert. Am Anfang stand der Traum, im Dorf ein grosses Freilichttheater auf die Bühne zu bringen. Im Hinblick auf diese Inszenierung entwarf er im Laufe der Jahre viele Szenen. Aber um eine selbst entwickelte Geschichte handelte es sich dabei nicht. In einem Interview bekannte er, er sei «kein intellektueller Typ, der selbst Stoffe erfinden kann», sondern er brauche Vorlagen. Im Falle des Freilichtspiels nannte er konkret *La fille du puisatier* (Die Tochter des Brunnenbauers) von Marcel Pagnol – ein Filmdrehbuch aus dem Jahre 1940 –

2 Die gebräuchliche Ortsangabe lautet nicht «in Lenk», sondern «an der Lenk».

3 Bill, Hans: Mach's na. Volkstheater im Fremdenkurort – Die «Lengger Spillüt». In: Schweizerische Theaterzeitung, Ausgabe Volkstheater, 9/1970, S. 22 f.

4 Christian Kammacher (* 27. 12. 1932 an der Lenk, † 2010) liess sich in Bern zum Tapezierer-Dekorateur ausbilden. Nachdem er eine Weile mit einer militärischen Karriere geliebäugelt hatte und nach einem Jahr in Genf baute er mit seiner Frau Jrène zusammen ab 1960 an der Lenk ein Geschäft für Innenausbau und Innendekoration auf, das bis zu acht Mitarbeiter hatte. Von 1979 (zuerst ein Jahr ad interim) bis 1989 war er Gemeinderatspräsident von Lenk. Im Laufe seiner Theatertätigkeit führte er rund zwanzigmal Regie. Ausserdem amtete Kammacher mehr als zwei Jahrzehnte lang als Vizepräsident der Bernischen Gesellschaft für das Volkstheater und engagierte sich dabei stark für das Kurswesen. – 1999 wurde die Theatergruppe als Verein konstituiert; vgl. www.lengger-spil-luet.ch/about-us/ (Zugriff am 16. Aug. 2018). Die Spielchronik der Lengger Spillüt findet sich unter www.lengger-spil-luet.ch/archiv/chronik/ (Zugriff am 16. Aug. 2018).

und das Hörspiel *Der Salpetersieder* des Obersimmentaler Autors Walter Eschler.[5] Er hob hervor, es sei ihm von Anfang an darum gegangen, eine Handlung mit einer «glaubhaften Beziehung zur Lenk» zu schaffen, doch habe der Inhalt all der geprüften Stücke und Stoffe nie an die Lenk gepasst: «Da für mich die Lengger-Geschichte wenig historischen Hintergrund besitzt, der sich dramaturgisch verarbeiten lässt, habe ich mich schwer getan, einen geeigneten Stoff für eine Bearbeitung zu finden.» Bei den genannten Stoffen jedoch setzte sich seine Bühnenfantasie in Gang.[6]

Der gewünschte lokale Bezug war beim Hörspiel, das die burleske Trennung und Wiederversöhnung eines armen Salpetersieders und seiner Frau erzählte, durch das Simmentaler Lokalkolorit bereits klar gegeben, aber alleine wäre es viel zu kurz gewesen, um für ein Freilichtspiel zu taugen. Bei der zweiten Vorlage, dem Drehbuch von Pagnol, galt es hingegen, das südfranzösische Ambiente und die Zeitumstände von 1940 mit der Niederlage Frankreichs gegen Deutschland an die Lenker Verhältnisse anzupassen. Für die Verschmelzung der beiden Stoffe musste Kammacher eine gemeinsame Zeit finden; er legte die Handlung in die Jahre 1913/14, als die 1912 erfolgte Eröffnung der Bahnstrecke Zweisimmen–Lenk zu einem Aufschwung des lokalen Tourismus führte.[7] Die Verknüpfung der beiden Ebenen ist allerdings schwach ausgefallen und besteht im Grunde nur über verwandtschaftliche Beziehungen, die aber wenig Einfluss auf die dramatische Entwicklung haben. Die Ebenen entsprechen dem althergebrachten Muster der hohen und der niederen Sphäre: Die Geschichte um die Titelfigur Mariann handelt von der Liebe eines stark idealisierten Landmädchens zu einem jungen Genfer Ingenieur aus wohlhabender Familie; den Kontrast dazu gibt die wechselvolle Geschichte eines in ärmlichen Verhältnissen lebenden Paars, die über burleske Streitigkeiten und eine Scheidung zu einer Wiedervereinigung führt.

Als das Jubiläumsjahr nahte, machte sich Kammacher «im Geheimen» Gedanken darüber, ob seine Szenensammlung – oder wie er es selbst nannte: sein «Script» – vielleicht «das Festspiel für diese Feierlichkeit werden» könnte. Der Begriff «Festspiel»

5 Walter Eschler (* 23. 8. 1909 in Zweisimmen BE, † 12. 12. 1997 in Spiegel bei Bern BE), war zuerst Bankangestellter und dann Leiter einer Versicherungsagentur in Zweisimmen. Er verfasste Hörspiele, Erzählungen und berndeutsche Theaterstücke, u. a. das Festspiel *Der Talwäg* zur 600-Jahr-Feier der Zugehörigkeit Berns zur Eidgenossenschaft, Zweisimmen 1953; dieses Festspiel wurde 1986 noch einmal inszeniert, auf der Laubegg oberhalb von Zweisimmen, zur Feier von «600 Jahre Obersimmental bei Bern 1386–1986». Regie führte niemand anderes als Christian Kammacher. – Arnold, Peter: Eschler, Walter. In: TLS, Bd. 1, S. 542.

6 «Wir müssen Unterhaltung bieten». Interview von Bruno Rauch mit Christian Kammacher. In: «Mittelland-Zeitung» vom 9. Juli 2005. – Schlussbericht zur Feier 500 Jahre Lenk im Jahre 2005, zusammengestellt vom OK-Präsidenten Hansjörg Schneider. Lenk, Mai 2006, S. 10 (unpubliziert). – Vielleicht hätte Kammacher die Theatertauglichkeit der Lenker Geschichte anders beurteilt, wenn ihm bereits früher eine Dorfchronik vorgelegen hätte. Erst im Jubiläumsjahr und im Zusammenhang damit erschien die Buchpublikation *500 Jahre Lenk – Ein Streifzug durch das Archiv,* verfasst von Albert Sommer; sie wurde der Bevölkerung am 28. Juli 2005 im Kirchgemeindehaus anlässlich einer Buchvernissage vorgestellt.

7 Schlussbericht 2006, S. 10.

taucht hier ein einziges Mal in den Unterlagen auf – in allen Verlautbarungen der Veranstalter und auch in allen Presseberichten ist konsequent von «Freilichtspiel» oder seltener von «Freilichttheater» die Rede. Kammacher hielt «Festspiel» offenbar im Kontext des festlichen Anlasses für angebracht. Warum die Bezeichnung sonst keine Verwendung fand, konnten auch damals in wichtigen Funktionen an der Produktion Beteiligte nicht erklären.[8] Nachdem Kammacher dem Gemeinderatspräsidenten, Albert Sommer, das Szenenkonvolut vorgelegt hatte, erhielt er Anfang 2004 vom Gemeinderat den Bescheid, dass das Freilichttheater ins Festprogramm des Jubiläumsjahres aufgenommen sei.[9]

Am 9. Januar 2004 begann die Arbeit des Organisationskomitees unter dem Vorsitz von Hansjörg Schneider, die Planung rollte an. Kammacher hatte nun die Sammlung von Szenen zu einem fertigen Stück zu runden. Bei den heutigen Mitgliedern der Lengger Spiel Lüt hat Kammacher den Ruf, er habe seine Projekte genau im Kopf gehabt und für sich alles bis in die Einzelheiten durchdacht. Er bediente sich jedoch auch moderner Hilfsmittel: Das Manövrieren der Darsteller und der Statisten plante er mit einem eigens entwickelten Computerprogramm.[10] Von seiner minutiösen Arbeitsweise zeugt unter anderem das Regiebuch, von dem ein Auszug im Schlussbericht abgedruckt ist. Auch bei der Zuteilung der Rollen scheint er meistens ganz klare Vorstellungen gehabt zu haben, wobei ihm seine intensive Kenntnis der Lenker Bevölkerung und sein Blick für die Eigenarten der Menschen zustattenkam. Schliesslich war er es auch, der als Aufführungsort für das Freilichtspiel ein Areal hinter dem Bahnhof ausfindig machte. Es handelt sich um eine grosse Wiese, die sogenannte Bärenmatte, östlich des Ortszentrums an der Gutenbrunnenstrasse, die im Norden durch eine 1942 erstellte Barackenanlage begrenzt wird. Diese im Besitz der Gemeinde befindliche Anlage erwies sich für die Proben- und Aufführungszeit als überaus dienlich; fünf der Baracken wurden als Lager, Garderobe, Kantine und für viele weitere Funktionen intensiv genutzt. Die Spielstätte wurde offiziell Arena Bärenmatte genannt.[11]

Im Februar 2004 trafen sich Kammacher und Hans Tritten, der als Bühnenbildner vorgesehen war, zum ersten Mal für eine Besprechung. Tritten – Kammacher nannte ihn einen «alten Lengger-Spil-Lüt-Fuchs» – erarbeitete daraufhin offensichtlich ein «Leitbild», über das der Schlussbericht Aufschluss gibt. Es enthält ein interessantes Konzept zur Raumgestaltung: Tritten plante, mit reduzierten Mitteln eine Dorfkulisse zu simulieren, die man von der gedeckten, 300-plätzigen Zuschauertribüne aus stets vollständig im Blick behalten konnte. Von einem Spielort mitten im Dorf, bei

8 Gespräch von T. H. mit Ursula Wagner, Ernst Schoch und Hansjörg Schneider vom 28. Mai 2014 an der Lenk. Ursula Wagner spielte 2005 die Hauptrolle des Süseli, Ernst Schoch wirkte als einer von drei Regieassistenten, Hansjörg Schneider amtierte als OK-Präsident. Wagner und Schoch sind Lehrer von Beruf, Schneider leitet eine Immobilienagentur und war damals Mitglied der Lenker Kultur- und Sportkommission, die Ende 2013 aufgelöst wurde.

9 Schlussbericht 2006, S. 10.

10 Gespräch von T. H. mit Ursula Wagner, Ernst Schoch und Hansjörg Schneider vom 28. Mai 2014 an der Lenk.

11 Schlussbericht 2006, S. 14, 8 f.

dem die realen Häuser als Kulisse gedient hätten, sah man von Anfang an ab; der touristische Sommerbetrieb der Restaurants und Hotels wäre durch den Proben- und Spielbetrieb zu stark beeinträchtigt worden.[12]

Ein antifolkloristischer Bühnenraum

Trittens Konzept beruhte auf einem Gegensatz zwischen dem «Einst» der Handlung um 1913/14 und dem «Jetzt» des Dorfjubiläums. Es stellte die Schauspieler «mit ihrem Lenker Dialekt», die das «Einst» verkörpern, dem «Jetzt» der Freilichtarena mit den Bauten und Kulissen gegenüber. In diesem Gegensatz sah er ein «kaum bemerktes Spannungsfeld zur Bereicherung der Theatralik». Tritten wollte offenbar folkloristische Musealität vermeiden und mit zurückhaltender Farbgebung und einfachen Baukörpern den «Schauspieler mit seiner Sprache, Kleidung und Gestik» in den Mittelpunkt stellen und ihm die Vermittlung der Geschichte vollständig übertragen. Er setzte sich damit explizit von der Philosophie des «Landidörflis» im Rahmen der Landesausstellung 1939 ab. Diese «unorthodoxe Idee» sei «nicht bei allen Mitwirkenden» auf das «nötige avantgardistische Verständnis» gestossen, hielt Tritten fest, und Jakob Trachsel-Zenger, der erst Anfang 2005 als Bauleiter zum OK stiess, doppelte nach: «Auch musste festgestellt werden, dass viele Theaterleute mit der ‹modernen› Gestaltung und dem Konzept der Arena Mühe bekundeten. Eine frühzeitige detaillierte Information und allenfalls Mithilfe der Theaterleute beim Aufbau hätten zu mehr Verständnis der Theaterleute und zu einer besseren Integration der am Bau Beteiligten geführt.»[13]

Die im Halbkreis angeordneten Gebäude, die Kirche ganz links, das Haus des Schwellenmeisters halblinks, der Gasthof in der Mitte und das einfache Häuschen von Süsi, der Frau des Salpetersieders, rechts umschlossen ein Gartenrestaurant in der Mitte mit stilisierten Bäumen aus Metall. Ganz rechts verlief in doppeltem Bogen ein Flussdamm, den man eigens für das Freilichttheater aufschüttete. Die Gebäude bekamen Grundgerüste aus Stahlrohren, wurden auf der Seite und nach hinten mit weissen Planen bespannt und blieben nach vorne offen. Jedes Gebäude erhielt eine angedeutete Verkleidung. Den Gasthof Löwen in der Mitte zierte ein goldener liegender Löwe, der dem Löwendenkmal in Luzern nachgebildet wurde. Die Bauten und die Gestaltung des Terrains erforderten grossen Aufwand, der zu Beginn unterschätzt wurde und zu einigen Spannungen führte. Jakob Trachsel-Zenger bezifferte den zu Beginn auf rund 300 Stunden geschätzten Aufwand mit 1000 Stunden. Zum Beispiel scheint das Befestigen und Glätten der Blachen sehr aufwendig gewesen zu sein; zudem «musste zusätzlich eine schwarze Plastikfolie zwischen die Blachen montiert werden», um das Durchscheinen des Scheinwerferlichts zu

12 Schlussbericht 2006, S. 5. – Hinweis von Hansjörg Schneider; Gespräch von T. H. mit Ursula Wagner, Ernst Schoch und Hansjörg Schneider vom 28. Mai 2014 an der Lenk.

13 Schlussbericht 2006, S. 5–7.

verhindern. Ausserdem war die für den Sichtschutz unerlässliche Umzäunung nicht eingeplant gewesen.[14] Dass die Bauarbeiten zu einer solchen Belastung wurden, erklärt sich einerseits aus den schieren Dimensionen des Projekts, andererseits auch aus der fehlenden Tradition von Freilichtspielen an Ort.
Die Anlage der Simultanbühne mit etlichen Auftrittsmöglichkeiten sozusagen von allen Seiten hängt ganz wesentlich mit dem Hauptmerkmal von Christian Kammachers Inszenierungskonzept zusammen: nämlich die Haupthandlung durchgehend mit Szenen dörflichen Lebens in verschiedenen Varianten zu hinterlegen. Kammacher engagierte zu den 41 Sprechrollen über 60 Statisten, die während der ganzen Aufführung tätig waren und als Handwerker, Touristen, Kellner, Bauern usw. die Bühne bevölkerten oder durchquerten und ein permanentes Schauvergnügen boten. Für die Koordination der zahlreichen Auftritte waren hinter der Bühne vier Männer im Einsatz, die per Funk mit dem Regiepult in Verbindung standen.[15] Kammacher begründete dieses Gewimmel so: «Wir sind hier in einem Ferienkurort, und da muss man den Leuten Unterhaltung bieten.»[16] Sein Stück ist über weite Strecken im nicht gerade leicht verständlichen Lenker Dialekt geschrieben, und unter anderem deshalb ist die Inszenierung mit so viel «Action» instrumentiert: Tiere auf der Bühne, Motorradfahrten, Kutschen und vieles mehr. So sei die Aufführung sogar für des Deutschen nicht kundige Touristen attraktiv gewesen, und die Einheimischen seien oft mehrmals gekommen, weil sie das Gefühl hatten, es sei ihnen so viel entgangen.[17]

Sechs Akte, zwei Handlungsebenen und viel Statisterie

Obwohl auf das Dorfjubiläum zugeschnitten, wurde die Produktion wie gesagt nicht als Festspiel bezeichnet. Und in der Tat entspricht der Stücktext nicht dem Modell eines dorfhistorischen Bilderbogens, sondern kommt einem gewöhnlichen Volksstück mit einer geschlossenen Handlung und einem halben Dutzend Protagonisten nahe, was sich auch bereits im Titel des Stücks spiegelt: *Mariann*. Die erwähnte Hinterlegung mit vielen Nebenfiguren, zahllosen stummen Szenen und einigen Nebenhandlungen stellt hingegen eine Konterkarierung konzentrierter Dramatik dar und kommt mit dem Einbeziehen möglichst vieler Beteiligter dem Festspielgedanken sehr nahe. Dieser Aspekt des Freilichtspiels dürfte ein Nachhall einer langen Tradition ländlicher Festspiele sein, deren «folkloristischer» Pseudonaturalismus künstlerisch wohl kaum je besonders geschätzt wurde. Louis Naef umschrieb sie als «Theaterform, die Vergan-

14 Schlussbericht 2006, S. 7.
15 Tschanz, Marianne: Ohne HelferInnen geht nichts auf der Bärenmatte! In: «Obersimmentaler» vom 25. Aug. 2005, S. 2.
16 «Wir müssen Unterhaltung bieten». Interview von Bruno Rauch mit Christian Kammacher. In: «Mittelland-Zeitung» vom 9. Juli 2005.
17 Hinweis von Hansjörg Schneider; Gespräch von T. H. mit Ursula Wagner, Ernst Schoch und Hansjörg Schneider vom 28. Mai 2014 an der Lenk.

zurück

Abb. 8: Das Gartenrestaurant, platziert vorne in der Mitte des Bühnenraums und immer im Blick des Publikums, war einer der zentralen Schauplätze der Handlung. Mit seinen stilisierten Bäumen aus Altmetall passte es sich, wie die minimalistischen Dorfhäuser auch, in das antifolkloristische Konzept des Bühnenbildners Hans Tritten ein.

genes verklärt, ohne kritischen Blick auf die Geschichte oder die Gegenwart etwa der bäuerlichen Maschinenwirtschaft. Kläglicher Rest einer ehemals patriotisch-heroischen Volkstheaterkultur.»[18]

Im Folgenden sollen die Hauptlinien der Handlung skizziert und einige Beispiele für das Statistengewimmel gegeben werden. Kammachers Stück beginnt mit einer eine ganze Seite beanspruchenden Szenenanweisung. Die Handlung setzt ein an einem «schönen Maivormittag» mit einer Fülle von stummen Aktionen: Zwei Gäste sitzen im Garten des Restaurants Löwen, eine Kellnerin serviert, ein Bauer und sein Sohn tragen Zaunpfähle durch die Gasse, zwei Kurgäste spazieren zur Gartenwirtschaft, die Titelheldin Mariann gibt ihrer kleinen Schwester den Schoppen, Dorfkinder spielen auf der Strasse, ein Postbote trägt die Post aus, Wäscherinnen fangen mit der Wäsche an, eine Bauernfrau mit zwei Kindern quert die Szene, ein Mann schiebt einen Handkarren heran, stellt ihn ab «und setzt sich vor der Wirtschaft an einen Tisch». Dann heisst es, alles zusammenfassend, lakonisch: «Reges Dorfleben.»[19]

18 Naef 1988, S. 40.

19 Kammacher, Christian: Mariann. E Gschicht über ne jungi Frou, Belp [2005], S. 7.

Der erste Akt exponiert in zehn Szenen die beiden Liebesgeschichten: Mariann, älteste Tochter des Schwellenmeisters Brunner, hat nach dem Tod der Mutter die Haushaltführung und Kinderbetreuung übernommen. Zuvor war sie zehn Jahre lang in der Obhut einer Genfer Fabrikantenfamilie aufgewachsen. Als sie auf dem Bachdamm das Abendessen für ihren Vater und dessen Ziehsohn und Mitarbeiter Jakob anrichtet, lernt sie den zur Kur an der Lenk weilenden Laurent Bertrand kennen, einen jungen Ingenieur aus wohlhabender Genfer Familie. Auf die Avancen des charmanten und selbstsicheren Laurent reagiert sie zuerst erschreckt und abwehrend, willigt dann aber ein, sich von ihm mit dem Motorrad ins Dorf fahren zu lassen. Als er auf ein weiteres Treffen drängt, zögert sie. Zuhause versucht Jakob, der ein Auge auf Mariann geworfen hat, sie als Begleitung für den Ausgang an den Lenker Markt am folgenden Tag zu gewinnen, doch sie windet sich. Erst als er ihr als Geburtstagsgeschenk eine teure Handtasche überreicht, gibt sie nach. – Peter Pfund, Brunners Schwager, leidet darunter, dass seine Frau Süseli ihn verlassen hat; sie hatte die ärmliche Behausung nicht mehr ertragen und eine bessere Unterbringung verlangt. Pfund dringt zusammen mit zwei Kumpanen des Nachts in Süselis Bleibe in ihrem Elternhaus ein und entführt sie gewaltsam, als sie sich auf seine freundlich vorgetragene Bitte hin weigert, freiwillig mitzukommen.

Auch der zweite Akt, der fünfzehn Szenen enthält, wird wieder mit einer ausgedehnten Genreszene eingeleitet. Es ist «Frühlingswarenmarkt», die Bühne ist gefüllt mit Marktständen, aus dem Löwensaal dringt Ländlermusik, flanierende und einkaufende Besucher bevölkern die Bühne. Jakob führt Mariann aus, benimmt sich aber täppisch und glaubt, sich Mut antrinken zu müssen, um ihr einen Heiratsantrag machen zu können. Als Mariann zur Toilette geht, entdeckt sie Laurent am Schiessstand. Wieder zurück am Platz, überreicht ihr der Kellner einen Brief, der aufgrund einer Szene im ersten Akt als von Laurent stammend zu identifizieren ist. Mariann lügt Jakob vor, eine Tante brauche sofort ihre Hilfe, und lässt ihn sitzen. Er bestellt noch mehr zu trinken. Nun gefriert die ganze Marktszene ein, Mariann und Laurent finden auf einem Rasenstück zueinander. Mariann erzählt von ihren Verpflichtungen als Ersatzmutter und beteuert, sie dürfe nicht an sich denken, drückt jedoch gleichzeitig ihre Verliebtheit aus. Laurent gesteht ihr seine Liebe, hält sich aber nobel zurück und bringt sie zum Restaurant zurück. Inzwischen ist Jakob betrunken und gerät mit dem Kellner in Streit; dabei zertritt er Marianns neuen Hut, den sie bei ihm zurückgelassen hatte. Er geht hinters Haus und übergibt sich. Als er zurückkommt, trifft er auf Mariann und Laurent. Der Kellner, der schon die ganze Zeit kupplerisch agiert hat, redet Jakob ein, in seinem Zustand könne er Mariann nicht nach Hause begleiten. So obliegt es Laurent, sie auf seinem Motorrad nach Hause zu bringen. – Zu später Stunde erscheinen auch noch die Entführer Süselis mit ihrer Beute auf der Bildfläche, alle beschwipst, und fordern von der aufräumenden Bedienung Wein. Süseli besteht auf Schnaps und kippt zwei Gläschen hinunter, um sich dann Richtung Toilette zu begeben. Nach einer Weile merken die zurückgebliebenen Männer, dass sie sich aus dem Staub gemacht hat. Peter Pfund drückt nun seine Besorgnis aus, dass sie ihn vor Gericht bringt.

Der dritte Akt (fünf Szenen) spielt am Tag danach und etwa zwei, drei Monate später. Nach der üblichen szenischen Evokation des Dorflebens im Kurort fährt eine Zweispänner-Kalesche vor den «Löwen» und lässt zwei Gäste aussteigen, die sich als Laurents Eltern entpuppen. Aus ihrem Gespräch erfährt man, dass Laurent für seine Firma nach Marokko fahren soll. Bald gesellt sich Laurent zu ihnen und wird über die neue Situation ins Bild gesetzt. Er erzählt seinen Eltern, dass er sich in eine Einheimische verliebt und nach einer Motorradpanne mit ihr geschlafen habe. Seine Mutter will die Geschichte als Bagatelle abtun, doch er steht zu dieser Verbindung und besteht darauf, Mariann einen Brief zukommen zu lassen, jetzt, wo er sein nächstes Rendez-vous nicht einhalten kann. Seine Mutter bietet sich als Briefbotin an, doch als er weggegangen ist, wird klar, dass sie die Beziehung zu untergraben gedenkt. – Süseli hat ihren Mann zum Amtsrichter geschleppt, im Löwensaal findet eine ziemlich breit ausgemalte, burleske Gerichtsverhandlung statt. Süseli schildert die Entführung in drastischen Farben, aber es kommt auch zutage, dass sie dem Alkohol nur allzu gerne zuspricht. Sie ist nicht umzustimmen und beharrt auf der Scheidung. – Die folgenden beiden Szenen spielen im Haus des Schwellenmeisters. Zuerst macht Jakob Mariann einen Heiratsantrag, bekommt aber einen Korb. Mariann rät Jakob, doch ihre Schwester Meieli zu nehmen, die ihn gern habe, und er willigt ein, weil er damit in ihrer, Marianns Nähe, bleiben könne. Meieli hat an der Türe gelauscht und beteuert, ihn auch zurückzuweisen. Nun gesteht Mariann ihrem Vater, dass sie einen Liebsten hat und von ihm schwanger ist. Brunner fällt aus allen Wolken, reagiert aber zuerst liebevoll, dann aber entscheidet er, sie aus dem Haus zu schicken und sie bei seiner Schwester Luzi unterzubringen.
Akt vier und fünf sind kurz und spielen Anfang und Ende Oktober des gleichen Jahres. Im vierten Akt dreht sich das Geschehen um einen Kleinviehmarkt, der viel tierisches Leben auf die Bühne bringt. Im Rahmen eines Kaufhandels zwischen Süseli und Luzi, der Schwester Brunners, wird offenbar, dass Brunner bei den Bertrands, die wieder im Ort erwartet werden, Laurents Adresse erfragen will. Und in der Tat empfangen die Bertrands Brunner und Mariann im Gartenrestaurant. Frau Bertrand reagiert äusserst beleidigend auf die Nachricht von Marianns Schwangerschaft, spielt darauf an, Mariann könne sich ja auch mit mehreren Männern vergnügt haben, wirft den Brunners Erpressung vor und verweigert ihnen schliesslich die Herausgabe der Adresse. Brunner und Mariann gehen grusslos davon. Am Anfang des fünften Akts steht eine Szene zum Ausklang des «Chüjerabends» (ein Älplerfest zum Alpabzug) mit Gesang und Alltagsgeschichten ohne Bezug zur Haupthandlung. Der Rest des Akts gilt dem nun geschiedenen Paar Süseli und Peter. Die beiden kommen erschöpft vom Scheidungsgericht in Bern zurück, da sie das letzte Stück von Zweisimmen zu Fuss zurückgelegt haben, nachdem sie den letzten Zug verpasst hatten. Sie holen den Löwenwirt aus dem Bett und begehren ein Nachtlager. Süseli zieht sich sofort zurück, aber Peter und der Wirt trinken noch zusammen, und Peter erzählt von der Reise nach Bern, der Gerichtsverhandlung, bei der er wegen Süselis Übertreibungen handgreiflich geworden sei. Nach der vollzogenen Scheidung sei Süseli jedoch anhänglich geworden und habe ihn gebeten, ihn nicht allein zu lassen, und am Folgetag

seien sie zusammen zum Gericht gegangen und hätten die Annullierung der Scheidung erwirkt. Nach Peters Liebesgeständnis, das Süseli zufällig belauscht, schlafen Peter und der Wirt am Tisch ein. Am andern Morgen hat Süseli wieder die Hosen an und will alleine des Wegs gehen, doch der Wirt schimpft sie eine «Giftspritze» und bringt eine (erfundene) Jüngere ins Spiel, bis Süseli den Ton mässigt und mit ihrem Mann ins gemeinsame Heim zurückkehrt.

Der abschliessende lange sechste Akt mit sieben Szenen spielt im Mai des folgenden Jahres, 1914. Auf der Strasse kursiert das Gerücht, Laurent sei bei einem Unglück in Marokko umgekommen. Brunner, der keinen Kontakt zu Mariann zu haben scheint, trifft mit Jakob und Meieli zusammen und erfährt von den beiden, dass Mariann einen Buben geboren habe. Dass es ausgerechnet ein Bub ist, während er nur Töchter hat, macht ihn wütend. Jakob, der sich immer noch Chancen auf Mariann ausrechnet, wirft ihm vor, ein sturer Bock zu sein. Nun besucht Brunner Luzi und Mariann. Er hat gemerkt, dass ihm sein unehelicher Enkel als geborener Brunner den fehlenden Stammhalter ersetzen könnte. Er nimmt die beiden Frauen zu sich nach Hause. Dort erhält er Besuch von den Bertrands. Diese interessieren sich vordergründig für einen Brunnentrog aus Holz, den sie bei Brunner in Auftrag geben, doch in Wahrheit möchten sie Kontakt mit ihrem Enkel aufnehmen. Frau Bertrand wird durch die Umstände gezwungen zu gestehen, dass sie Laurents Brief an Mariann unterschlagen hat, und überreicht ihn ihr. Er räumt jeden Zweifel an Laurents aufrichtiger Liebe zu Mariann aus. Als Herr Bertrand damit herausrückt, dass er und seine Frau sich mit um Marianns Sohn kümmern wollen, weist sie Brunner schroff zurück, und sie gehen geknickt davon. Da kommt Jakob angerannt; er hat auf der Post erfahren, dass ein Telegramm von Laurent eingetroffen ist, mit dem er seine Ankunft an der Lenk in zwei Tagen angekündigt habe. Zur nächsten Szene gibt es einen kleinen Zeitsprung: Mariann berichtet zu Hause, wie sie in der Bäckerei auf Laurent getroffen sei und er ihr vor allen Leuten einen Kuss gegeben habe.

Die breit ausholende siebte und letzte Szene ist ein grosses Finale, in dem sich der Jahreszyklus schliesst. Wieder ist Frühlingswarenmarkt, der in einer einleitenden Panoramaszene in vielfältigen Details evoziert wird. Sämtliche Brunners treffen auf verschiedenen Wegen auf dem Marktplatz ein, und nach verschiedenen Begegnungen stehen sich schliesslich die Eltern Bertrand, Brunner und die Liebenden gegenüber. Inmitten des allgemeinen Treibens, zu dem auch Süseli und Peter, die Amtsherren und Peters Entführungskumpane ein humoristisches Geplänkel beisteuern, bittet Herr Bertrand die Brunners um Verzeihung für das begangene Unrecht und hält bei Brunner für seinen Sohn um Marianns Hand an. Es herrscht allgemeine Rührung, man küsst und umarmt sich, doch als Herr Bertrand anstossen will, unterbricht Brunner die Harmonie und will die Frage des Namens seines Enkels geklärt haben. Die anschliessende Diskussion lässt nochmals den beleidigenden Standesdünkel von Frau Bertrand und die Grobheit Brunners aufbrechen, doch es findet sich ein Kompromiss, indem Marianns Sohn, der die Vornamen seiner Grossväter trägt, in Christian André umbenannt wird. In die Versöhnung platzt Jakob herein und hält

statt bei Brunner bei Laurent um Meielis Hand an. Den letzten Moment der Irritation löst Laurent auf, indem er das Glas zum Anstossen hebt, und alle stimmen in das «Prost!» ein.

Der historische Kontext wird nur skizziert

Es gibt noch weitere Nebengeschichten, die Gelegenheit bieten, historisches Lokalkolorit zu vermitteln, namentlich die mehr angedeuteten als ausgeführten Szenen um die beiden Säumer Rüedel und David, die von ihrer mühseligen – und zum Aussterben verdammten – Arbeit handeln. Rüedel trinkt zu viel und lässt sich als Peters Entführungskumpan für Fragwürdiges einspannen, während David sich als seriös erweist. Er, der sich zuerst auch in Mariann verguckt, bändelt schliesslich mit der Kellnerin Rösi an und heiratet sie. Am Schluss zeigt er sich als vorausblickender Geschäftsmann und diversifiziert in einen Fuhrbetrieb. Es ist aber offensichtlich, dass es Kammacher nicht auf einen «kritischen Blick auf die Geschichte» abgesehen hatte und dass er statt gesellschaftlicher Kräfte und Verwerfungen die charakterlichen Stärken und Schwächen der Figuren in den Vordergrund stellte. Die Gefährdung des Säumerbetriebs durch die Eisenbahn und die damit verbundenen Existenzängste kommen nicht zur Sprache.

Zentral in *Mariann* ist das Zusammentreffen einer handwerklich-bäuerlichen Welt, die mit knappsten Ressourcen auskommen muss, mit einer grossbürgerlich-städtischen Welt, deren Angehörige sich wochenlange Kuraufenthalte in den Bergen leisten können. Spannungen zwischen Welsch- und Deutschschweiz – die im Vorfeld des Ersten Weltkriegs unter Umständen hätten Thema werden können – existieren bei Kammacher in keiner Form, es werden ganz selbstverständlich die Lenker Mundart, das Hochdeutsche und das Französische durcheinander gesprochen, alle verstehen alles, und nirgends gibt es in dieser Beziehung die kleinste Spitze oder abfällige Bemerkung. Der Konflikt konzentriert sich ganz auf das traditionelle Motiv der gesellschaftlichen Mésalliance, der Anerkennung bzw. dem Abstreiten vorehelicher Vaterschaft und des die Liebe zwischen ungleichen Partnern hintertreibenden Standesdenkens und -dünkels. Dabei belässt es Kammacher bei Spannungen zwischen den verschiedenen Gesellschaftsschichten und spart innerfamiliäre Spannungen weitgehend aus. So erscheint die ungetrübte Anhänglichkeit Marianns an ihren zum Teil groben und selbstsüchtigen Vater etwas kitschig, und psychologisch noch weniger plausibel wirkt die Gleichgültigkeit Laurents gegenüber der Liebessabotage seiner Mutter, die mit massiven Beleidigungen der Familie seiner Braut einhergeht. Hier dürfte sich die Sentimentalität von Pagnols Vorlage direkt in der Adaption niedergeschlagen haben.

Medienresonanz: rituelle Berichterstattung

Mariann feierte am 2. Juli 2005 Premiere und wurde die ganze Sommersaison hindurch bis am 10. September gespielt – insgesamt 19 Mal, das heisst einmal mehr als ursprünglich vorgesehen. Trotz dieser hohen Aufführungszahl mussten offensichtlich zahlreiche

Zuschauer zurückgewiesen werden.[20] Die Premiere war mit einem offiziellen Festakt verknüpft, an dem hohe Politiker ihre Aufwartung machten: Ständerat Hans Lauri und Regierungsrat Urs Gasche (beide SVP).[21] Gasche überbrachte die besten Wünsche der Berner Regierung, überreichte der Gemeinde eine Wappenscheibe als Geschenk und wünschte ihr ein Jubiläum, «das der Bevölkerung Kitt gibt», wie in einem der beiden nennenswerten Berichte zu lesen ist, die über die Premiere geschrieben wurden. Der Journalist, der das Jubiläum als eine «Riesensache» bezeichnete und das Freilichtspiel als dessen «Höhepunkt», verweilte länger bei den offiziellen Feierlichkeiten als bei der Aufführung, für die er vier Sätze übrig hatte:

> «Mit einer bemerkenswerten Leichtigkeit zaubern die Laienspieler die Geschichte um Liebe, Trennungsschmerz und Wiedervereinigung auf die Bühne. Da bringt auch ein alter Töffmotor, der partout nicht anspringen will, oder das Grollen eines nicht bestellten Feuerwerks niemanden aus der Fassung. Spontanapplaus ernten die Spielenden nicht nur bei eindrücklichen Massenszenen wie jener zum ‹Lengger› Märit. Mit stehenden Ovationen bedankt sich das Publikum für eine von A bis Z gelungene Premiere.»[22]

Die Ingredienzen seiner Kritik sind fast rituell zu nennen: Der gesellschaftliche Zusammenhalt wird als Ziel der Jubiläumsfeierlichkeiten umrissen; das Spiel der Laien wird gelobt, in diesem Fall mit dem Qualitätssiegel «bemerkenswert leicht»; zwei Pannenanekdoten unterstreichen den Charme des Hausgemachten ohne seelenlose Perfektion; die Wirkung der Massenszenen wird hervorgehoben; es wird eine positive Zuschauerresonanz registriert; und das alles schliesst ein völlig unspezifisches Gesamtlob ab.
Nach einem fast identischen Muster ist ein Bericht des «Anzeigers von Saanen» aufgebaut; immerhin setzt die Journalistin beim Referieren der Ansprachen ein paar andere Akzente; für die Auseinandersetzung mit Inhalt und Ästhetik der Aufführung spart auch sie mit Worten und beschränkt sich ebenfalls auf die Pannenanekdotik; nun liest man zusätzlich von einem «mitten in einer Szene wiehernden Maulesel».[23] Wer die zum Teil messerscharfen dramaturgischen Analysen und künstlerischen Wertungen der ständischen Theaterkritik gewohnt ist, mag sich lustig machen über eine solch «affirmative» Berichterstattung. Da man diese jedoch als Bestandteil eines grossen, Gemeinschaft stiftenden Unternehmens betrachten sollte, wird das Fehlen von Wertungen verständlich. Was allerdings irritiert, ist der vollständige Mangel an Auseinandersetzung mit Stoff und Inhalt. Die fast ausschliessliche Fokussierung auf das gemeinsame Unternehmen, also auf das «Machen», offenbart sich auch in der ausführlichen Vorberichterstattung der lokalen Medien. Namentlich im «Obersimmen-

20 Einen Hinweis darauf gibt die Website der Lengger Spillüt: www.lengger-spil-luet.ch/about-us/ (Zugriff am 16. Aug. 2018).
21 Schlussbericht 2006, S. 15.
22 Spielmann, Jürg: 107 Laien entzücken 300 Besucher. In: «Berner Oberländer» vom 4. Juli 2005.
23 Moser, Anita: Über 100 Laienschauspieler brillieren im Freilichtspiel «Mariann». In: «Anzeiger von Saanen» vom 8. Juli 2005.

taler», dem «Mitteilungsblatt» der Orte im Obersimmental, war eine eigentliche Serie mit Berichten über die Arbeit hinter den Kulissen zu lesen, verfasst von Marianne Tschanz (Kürzel: mtr), einer Mitarbeiterin von Lenk Tourismus, die im Auftrag des OKs die Pressearbeit leistete.[24]

Übersichtlichkeit und soziale Kontrolle

In einer kleinen Gemeinde wie Lenk mit nicht viel mehr als 2000 Einwohnern (ungefährer Stand 2005, per 31. Dezember 2012 waren es 2461[25]) kennt man sich, ein völliges Abseitsstehen ist kaum möglich. Die geschäftlichen Beziehungen sind eng, die soziale Kontrolle ist gross. Für Veranstaltungen wie das Freilichtspiel *Mariann* mit seiner starken Involvierung der Bevölkerung ist ein dichtes Geflecht an gesellschaftlichen Beziehungen vorauszusetzen, die deutliche Auswirkungen auf das Engagement der Beteiligten haben: Wer holt wen ins Boot, wer kann mit wem, mit wem nicht, wer verspricht sich etwas von seinem Engagement, wer hat nichts zu gewinnen bzw. zu verlieren? Solche sozialen Interaktionssysteme im Umfeld von Festspielinszenierungen im Detail zu untersuchen, könnte sehr ergiebig sein. Es sei hier auf ein paar Aspekte hingewiesen, die sich aus dem untersuchten Material erschliessen lassen.

Die implizite Verpflichtung, sich bei einem runden Jubiläum eines Dorfs freiwillig zu engagieren, bezieht sich auf verschiedene Bereiche: Zum Ersten geht es um die eigentliche Freiwilligenarbeit im Rahmen der Proben und Aufführungen, bei Arbeiten hinter den Kulissen und beim Aufbau der Infrastruktur und bei allen weiteren Tätigkeiten im Umfeld der Aufführungen und anderen Anlässe des Jubiläums; zum Zweiten betrifft es das Sponsoring und die Arbeits- und Materialleistungen des lokalen/regionalen Gewerbes. Es gibt verschiedene Hinweise darauf, dass in letzterem Fall nicht alles nach den Vorstellungen des OKs lief. Die Schwierigkeiten beim Bühnenaufbau begründete der Bauleiter, Jakob Trachsel-Zenger, auch mit dem mangelnden Engagement des lokalen Gewerbes: «Das Interesse zur Mithilfe bei den Unternehmern war nicht derart gross und selbstverständlich wie ursprünglich angenommen. Für die Öffentlichkeit (Gemeinde und Kirchgemeinde) Freiwilligenarbeit zu leisten ist nicht mehr derart selbstverständlich wie noch vor 20 oder 30 Jahren.» Auch der OK-Präsident, Hansjörg Schneider, gab in einem Pressebericht zu Protokoll, «dass es weitaus schwieriger war, die Handwerksgattungen für das Mitwirken zusammenzubringen als in einem Verein eine Idee umzusetzen». Mildernd ist dann aber gleich darauf zu lesen: «Schon unzählige Mannstunden wurden von den einheimischen Handwerkern getätigt und werden noch erbracht […]» Der Artikel schliesst mit dem betont und beinahe etwas forciert optimistischen Fazit: «Besonders freut den OK-Präsidenten, dass in der heutigen

24 Hinweis von Ernst Schoch. Mail von E. S. an T. H. vom 11. Juni 2014.

25 Gemäss Statistik auf der Website der Gemeinde; www.lenkgemeinde.ch/de/portrait/gemeindeinzahlen (Zugriff am 4. Juni 2014).

schnelllebigen, konsumorientierten Zeit das Zusammenspiel innerhalb einer Gemeinde immer noch klappt und immer noch Leute gefunden werden können, die mithelfen, für ein Projekt gemeinsam einzustehen! Freuen wir uns auf einen gemeinsamen Grossanlass an der Lenk.»[26]

Die PR-Journalistin sucht hier augenscheinlich die Balance zwischen Lob und Tadel, zwischen Motivieren und Unter-Druck-Setzen. Die Mühen des OK-Präsidenten mit dem mangelnden Engagement treten im Schlussbericht deutlicher hervor, wo es gleich im ersten Abschnitt heisst: «Nur Dank eines übermässigen Freizeitengagements einzelner OK-Mitglieder entstanden die geplanten Bauten rechtzeitig. […] Auffallend waren die Organisationsmentalitäten der verschiedenen Generationen. Manchmal wäre ein grösseres Füreinander und Miteinander angebrachter gewesen. In einem Freizeit-OK sollte man einander nicht die Versäumnisse vorwerfen, sondern halt gemeinsam die Arbeiten zu erledigen versuchen.»[27] Mit der Willigkeit der Sponsoren hingegen zeigte sich Schneider zufrieden und bilanzierte, die budgetierten Einnahmen seien «leicht übertroffen» worden. Ein Blick ins Budget bestätigt dies: 3800 Franken mehr als erwartet kamen herein. Dieses Plus wurde aber durch ein deutliches Minus beim Souvenirverkauf zunichtegemacht.[28]

In der Pflicht waren wohl am meisten jene Firmen, die Spielerinnen oder Spielern gehörten oder von ihnen geleitet wurden; sie beteiligten sich aber eher mit Fronarbeit und Sachleistungen als mit Geldbeiträgen.[29] Einen wichtigen Part spielte auch die Ehefrau des Regisseurs, Jrène Kammacher. Die gelernte Innendekorationsnäherin, die im Geschäft ihres Mannes mitarbeitete und den Spielleuten schon in zahlreichen Produktionen als Kostümbildnerin zur Verfügung gestanden hatte, koordinierte die Beschaffung der zahlreichen historischen Kostüme. Sie konnte dabei in vielen Fällen auf den Fundus der Spielleute zurückgreifen, in dem sich zahlreiche Simmentaler Trachten befanden, die man bei Estrichräumungen und Wohnungsauflösungen geschenkt bekommen hatte.[30] Sie musste allerdings feststellen, dass die Frauen damals viel magerer gewesen waren – harte Arbeit und karges Brot führten zu verhärmten Figuren – und dass vieles angepasst werden musste. Eine gelernte Schneiderin stand ihr zur Seite, um die Trachten neu zusammenzusetzen oder in Einzelfällen nach den historischen Modellen neu zu schneidern.[31] In der Schlussabrechnung schlug dieser überaus aufwendige Posten (inklusive Schminken) mit weniger als 5000 Franken zu Buche; was sich dahinter an nicht vergüteter Näharbeit verbirgt, lässt sich leicht erahnen.

Die Finanzierungsmodelle der in dieser Studie untersuchten Jubiläumsspiele würden eine eingehende Untersuchung verdienen, nur schon, weil das öffentliche Engagement als eines ihrer besonderen Kennzeichen zu gelten hat – in Abgrenzung zu «gewöhn-

26 mtr [Marianne Tschanz]: Die Gemeinde Lenk baut! In: «Obersimmentaler» vom 26. Mai 2005, S. 2.
27 Schlussbericht 2006, S. 3.
28 Schlussbericht 2006, S. 3 bzw. 20.
29 Gespräch von T. H. mit Ursula Wagner, Ernst Schoch und Hansjörg Schneider vom 28. Mai 2014 an der Lenk.
30 Hinweis von Ernst Schoch. Gespräch von T. H. mit Ursula Wagner, E. S. und Hansjörg Schneider vom 28. Mai 2014 an der Lenk.
31 Telefongespräch von T. H. mit Jrène Kammacher vom 15. Juli 2014.

lichen» Freilichtspielen, die normalerweise beinahe ausschliesslich über Sponsoring und die Eintrittsgelder finanziert werden. Im Falle der Lenker Jubiläumsfeierlichkeiten bestand der Beitrag der Gemeinde aus einer Zahlung von 50 000 Franken, die direkt in den Tribünenbau durch eine professionelle auswärtige Firma floss und deshalb in der Schlussabrechnung des Jubiläums-OKs nicht enthalten ist.[32] Dieser Betrag entsprach bei einem budgetierten Gesamtaufwand von 230 000 Franken (dem die 50 000 Franken hinzuzufügen sind) einem Anteil der Gemeinde von knapp 18 Prozent; ob das im Vergleich mit anderen Jubiläumsbudgets über- oder doch eher unterdurchschnittlich ist, muss hier offen bleiben. Die Tribüne kam im Übrigen zur Hauptsache, aber nicht ausschliesslich dem Freilichtspiel zugute: Zum sommerlichen Festprogramm gehörten des Weiteren ein «Classic-Event» am 20. August und ein «Pop/Rock-Event» am 3. September. Am «Classic-Event» hätte ursprünglich ein Kammerorchester auftreten sollen, doch die hohen Kosten bewogen die Veranstalter, stattdessen die einheimische Brass Band Berner Oberland einzuladen. Das Konzert wurde witterungsbedingt allerdings in die Kirche verlegt. Am «Pop/Rock-Event», der in der Arena stattfinden konnte, traten je eine lokale und regionale Band auf, nämlich Trybstoff aus Zweisimmen und Aextra aus Thun.

Um Theaterzuschauer zu mobilisieren, wurde ebenfalls viel Fronarbeit geleistet. So waren die Spielerinnen und Spieler angehalten, je rund fünfzig Briefe zu verschicken, um Werbung für das Freilichtspiel zu machen. Auch rührten sie anlässlich der traditionellen Lenker Jazz-Tage (8. bis 17. Juli), die mit einem mehrtägigen Aussetzen der Theateraufführungen verbunden waren, in ihren Theaterkostümen die Werbetrommel. Der Erfolg dieser und vieler weiterer PR-Massnahmen blieb nicht aus: Während die beiden Konzerte finanziell unter den Erwartungen blieben, übertrafen die Einnahmen aus dem Freilichttheater das Budget um fast 25 000 Franken und erreichten annähernd 170 000 Franken; davon gingen 10 Prozent als Tantiemen an den Autor (und den Verlag), rund 15 000 Franken waren an den Betreiber des Internetvorverkaufs (Beo-Tickets) abzuführen, mit dessen Dienstleistungen sich der OK-Präsident zufrieden erklärte. Es resultierte ein Überschuss von über 20 000 Franken, der in Form einer – nicht budgetierten – «Aufwand-Entschädigung» an das OK und in Form von nicht spezifizierten «Beiträgen» an die Mitwirkenden ausgeschüttet wurde.[33]

Erfolgsfaktoren gab es noch weitere: «Unglaubliches Wetterglück an den 19 Vorstellungen!», hielt der «Obersimmentaler» in einem Bericht zur Dernière kurz und bündig fest. Am wichtigsten dürfte jedoch gewesen sein, dass sich aus der anfänglichen Zurückhaltung jenes Fieber entwickelte, das bei einem so grossen Gemeinschaftswerk mit so vielen Beteiligten zwangsläufig ansteckend werden muss. Mit einer verord-

32 Hinweis von Hansjörg Schneider; Gespräch von T. H. mit Ursula Wagner, Ernst Schoch und Hansjörg Schneider vom 28. Mai an der Lenk. Im Bericht des Kassiers ist auch tatsächlich zu lesen: «Zu erwähnen ist noch, dass die Kosten für die Tribüne von der Gemeinde Lenk getragen wurden.» Schlussbericht 2006, S. 21.

33 Gespräch von T. H. mit Ursula Wagner, Ernst Schoch und Hansjörg Schneider vom 28. Mai an der Lenk. – mtr. [Marianne Tschanz]: Zusatzplätze gefragt! In: «Obersimmentaler» vom 28. Juli 2005. – Schlussbericht 2006, S. 20, 18, 4 u. 21.

Tab. 4: Festspielmerkmale des Freilichtspiels Mariann

1. Soziale und gesellschaftliche Funktionen	Festspieltypisch	Festspieluntypisch
1.1. Festspielen liegt ein *Festanlass* zugrunde.	Es wurde das 500-Jahr-Jubiläum der Gemeinde gefeiert.	
1.2. Festspiele werden von den *politischen Behörden* initiiert und/oder veranstaltet.	Die Gemeinde steuerte die Jubiläumsveranstaltungen und finanzierte sie teilweise.	
1.3. Bei Festspielen ist die Mehrheit der auf und hinter der Bühne Mitwirkenden *mit dem Ort der Aufführung bzw. der feiernden Gemeinschaft eng verbunden*.	Es wurden fast ausschliesslich lokale Akteure involviert: der Verein «Lenker Spiellüt», das Gewerbe, die Behörden; weitere Vereine wie der Gemeinnützige Frauenverein.	
1.4. Aufführungsort eines Festspiels ist eine *temporäre Spielstätte*.	Die Freilichtbühne befand sich am Dorfrand auf einem bis dato noch nie bespielten Terrain und bot einen Blick in die Umgebung.	
1.5. Festspiele haben das Ziel, *gemeinschaftsbildend* zu wirken.	Intensives Gemeinschaftserlebnis durch die riesige Zahl von vor und hinter der Bühne Beteiligten: über 100 Mitwirkende auf der Bühne.	
1.6. Die *Medien* feiern mit, heben die *kollektive Leistung* hervor und enthalten sich direkter Kritik.	Die regionalen Medien führten keine inhaltliche und kritische Auseinandersetzung mit dem Stück und der Aufführung, sondern begnügten sich mit pauschalem Lob.	

neten, propagandistischen Festlichkeit hat das nicht viel zu tun, einiges hingegen mit der Anschubkraft und den Durchhaltewillen von einigen Schlüsselfiguren. Das Obersimmentaler Dorf ist 2005 also ohne Zweifel in den Genuss eines «geglückten Festjahrs» gekommen.[34]

Aber war nun das Lenker Freilichttheater als Zentrum der Festivitäten ein Festspiel oder nicht? In der Tabelle 4 werden die Festspielkriterien geprüft; festspieltypische und festspieluntypische Merkmale von *Mariann* werden einander gegenübergestellt.

34 mtr [Marianne Tschanz]: «Äs isch wunderbar gsi!» In: «Obersimmentaler» vom 15. Sept. 2005, S. 3; Schlussbericht 2006, S. 22.

Tab. 4: Festspielmerkmale des Freilichtspiels Mariann *(Fortsetzung)*

2. Strukturelle Eigenschaften (Werkeigenschaften)	Festspieltypisch	Festspieluntypisch
2.1. Der *Text* ist ein *Auftragswerk* und bezieht sich inhaltlich stark auf den Anlass.	Der Text von Christian Kammacher wurde eigens für das Jubiläum fertiggestellt; breite Schilderung des lokalen Dorflebens; starker örtlicher Bezug der Handlung; überwiegend lokale Mundart (plus Französisch und Hochdeutsch).	Das Textmaterial war ursprünglich für eine Aufführung ausserhalb eines Jubiläumskontexts gedacht gewesen.
2.2. Die *Dramaturgie* von Festspielen ist oft *episodisch geprägt* und läuft auf eine lose Folge von Bildern hinaus.	Die Aufführung bot eine äusserst personalintensive Fülle an Nebenfiguren und Nebenhandlungen.	Das Stück wies eine geschlossene Dramenhandlung in sechs Akten mit zwei Liebesgeschichten als Haupthandlung auf.
2.3. Festspiele sind *spartenübergreifend*. Die *Musik* wird eigens für den Anlass komponiert oder zusammengestellt.		Musik und Choreografie spielen eine völlig untergeordnete Rolle. Es ist kein Kompnierauftrag erfolgt.

Aus der anschliessenden Diskussion dieser Gegenüberstellung soll grössere Klarheit über die Bedeutung der einzelnen Kriterien und den Stellenwert der beiden Bereiche des Kriterienkatalogs (soziale und gesellschaftliche Funktionen / strukturelle Eigenschaften) gewonnen werden.

Die Übersicht ergibt ein eindeutiges Bild: Die Abweichung des Freilichtspiels *Mariann* von der Festspielnorm bezieht sich ausschliesslich auf die Werkeigenschaften. Der Kern des Stücks mit den zwei Liebeshandlungen ist eine gewöhnliche Spielvorlage, die, abgesehen vom örtlichen Dialekt, nicht an den Lenker Kontext gebunden ist. So überrascht es auch nicht, dass der Theaterverlag Elgg das Stück – mit dem Untertitel «E Gschicht über ne jungi Frou» – in sein Verlagsprogramm aufgenommen hat. Man

mag sich allerdings fragen, welche Freilichtbühne den riesigen Aufwand auf sich nehmen würde, die vielfigurigen Hintergrundhandlungen in aller Breite aufzuführen. Eine starke Reduktion des Personals scheint immerhin ohne wesentliche Beeinträchtigung der Inszenierung denkbar. Hier liegt genau die Besonderheit von Kammachers Stück: Es ist im Kern ein traditionelles Drama und inszeniert doch gleichzeitig in grossem Massstab, jedoch ohne inhaltliche Konsequenz, die dörfliche Gemeinschaft. Man könnte in Bezug auf die Werkform von einem Festspielzwitter reden.

Diese fehlende inhaltliche Konsequenz zeigt sich auch, wenn man Peter von Matts Modell der drei Zeitebenen heranzieht. *Mariann* verharrt vollständig in der Vergangenheit – und gibt dort nicht einmal den geforderten Längsschnitt, also die geschichtliche Entwicklung –, die Darstellung der gegenwärtigen Situation des Gemeinwesens und der Ausblick auf ein gemeinschaftlich anzustrebendes Ziel hingegen existieren nicht. Genau eine solche Dreistufigkeit hat aber der Lenker Gemeindepräsident, René Müller, für die gesamten Festivitäten postuliert: «Wir schauen zurück, bauen an der Zukunft und geniessen die Gegenwart.» Man könnte nun noch den ziemlich forcierten Versuch machen, von Matts Freilegung der drei Stufen in Schillers *Wilhelm Tell* auf *Mariann* zu übertragen; doch daraus ergibt sich für die Gegenwart und/oder die Zukunft nicht viel mehr als eine Priorisierung der Liebe vor dem Standesdenken, was für ein Gemeinwesen am Beginn des 21. Jahrhunderts als gesellschaftliches Ziel völlig obsolet ist. Inhaltlich ist *Mariann* von politischen Aussagen und Zielvorgaben also weit genug entfernt; als im weitesten Sinne politisch zu verstehen ist die offenbar hohe Erwartung an ein umfassendes Engagement weiter Bevölkerungskreise. Ein Gemeinwesen wie das Dorf Lenk scheint sich über den hohen Grad der Partizipation zu definieren.[35]

Sechs der sieben Merkmale aus dem ersten Bereich, «soziale und gesellschaftliche Funktionen», weisen auf genau diese intensive Partizipation. Sie musste allerdings durch den überdurchschnittlichen Einsatz einzelner Exponenten angefacht werden. Ein wesentliches Merkmal von Festspielen ist es eben, dass nicht auf etablierte Strukturen und Abläufe zurückgegriffen werden kann, sondern dass im Extremfall wirklich alles von Grund auf neu erschaffen werden muss: Text, Musik, Spielstätte, Ensemble, Organisation. Je mehr neu aufzubauen ist, desto grössere Widerstände sind zu erwarten und desto stärker wird das Hochgefühl nach dem Überwinden dieser Widerstände sein. Im Lenker Fall hätte man das Unternehmen tollkühn nennen müssen, wenn nicht ein bewährter Verein mit einer starken Führungspersönlichkeit an seiner Spitze für sehr viel Theater-Know-how gebürgt hätte. Die grosse Herausforderung hier war – das zeigt der Schlussbericht deutlich – der Aufbau der Freilichtspielstätte und der Einbezug des lokalen Gewerbes. Man kann also sagen, dass Festspiele umso riskanter sind, je mehr sie ihrer Besonderheit eines einmaligen und unwiederholbaren Anlasses Genüge tun. Oder umgekehrt ausgedrückt: Je riskanter ein Jubiläumstheater ist und je mehr grundsätzliche Aufbauarbeit es zu leisten hat, desto unzweifelhafter ist es ein Festspiel.

35 Müller, René: Editorial, im Festprogramm «500 Jahre Lenk».

Mittelalterliches Schauerdrama und Medienkritik in Wileroltigen 2006

Im Jahr 2006 feierte die landwirtschaftlich geprägte Gemeinde Wileroltigen, am Rande des Berner Seelands über dem Saanetal gelegen, ihr 1000-Jahr-Jubiläum. Es leitete sich ab von der ersten urkundlichen Erwähnung Oltigens im Jahre 1006. Oltigen war im Spätmittelalter Mittelpunkt einer grossen Grafschaft, doch im Jahre 1410 rebellierte die Bevölkerung gegen den offenbar tyrannischen Grafen, 1413 gelangte die Region dauerhaft in bernischen Besitz und war etwa siebzig Jahre lang eine Landvogtei. Im rund 400 Einwohnerinnen und Einwohner zählenden Dorf begannen die Jubiläumsvorbereitungen im Jahre 2003 mit einem Aufruf an die Bevölkerung, Ideen für ein Festprogramm beizusteuern. Früh schälte sich die Idee eines Freilichtspiels heraus, und sie wurde konsequent weiterverfolgt. Im November 2003 fragte der Gemeinderat den in Kerzers wohnhaften und tätigen Lehrer, Hörspiel- und Theaterautor Beat Ramseyer an, ob er ein Stück für das Jubiläum schreiben könne. Den Tipp hatte der in Wileroltigen ansässige Heiner (Heinrich) Werder gegeben, der einige Hörspiele von Ramseyer kannte und sich von ihnen hatte begeistern lassen. Einzige Auflage an Ramseyer war es, ein Thema aus der Zeit des Oltiger Grafen zu behandeln. Diese historische Epoche war ausführlich dargestellt in einer Publikation über die regionale Geschichte, die einigen in der Gemeinde bekannt war. Am 19. Dezember 2003 sagte Urs Spack, Inhaber einer Gartenbaufirma, zu, das OK-Präsidium zu übernehmen; die meisten anderen OK-Mitglieder standen bereits in informellem Kontakt. Werder wurde die Verantwortung für das Freilichtspiel übertragen, da er es war, der mit dem Autor Kontakt aufgenommen hatte.[36]

Im März 2004 legte Ramseyer dem Gemeinderat ein Exposé vor, aus dem hervorging, dass er so etwas wie eine Groteske plante, auf jeden Fall kein feierliches, klassisches Festspiel, sondern eher etwas «Aufmüpfiges», eine Art Anti-Tell-Stück. Im April 2004 ging das aus acht Personen bestehende OK des Wileroltiger Jubiläums, dem auch der Gemeindepräsident, Fritz Stooss, als Betreuer der Ehrengäste angehörte, an die Öffentlichkeit und präsentierte das Freilichtspiel als «Höhepunkt der Feierlichkeiten». Im Juni 2004 legte Ramseyer dann die erste Fassung seines Stücks *Il Grande Maestro* vor, und am 17. Juni 2004 nahm das OK mit seiner ersten Sitzung die Arbeit auf. Nach den Sommerferien 2004 ging es die Wahl des Regisseurs an. Es lud am 16. und 17. August vier Regisseure für eine Präsentation inklusive Kostenvoranschlag ein, an der auch der Autor anwesend war. Bei der Evaluation machte Ueli Remund das Rennen; er verfügte über eine langjährige Theatererfahrung – er zählte zu den Mitbegründern des Kellertheaters Die Tonne in Laupen – und hatte bereits die Inszenierung einiger Freilichtproduktionen verantwortet, zuletzt im Sommer desselben Jahres eine Gotthelf-Aufführung in Lützelflüh mit dem Titel *Jeremias. Bilder aus dem Bauernspiegel von*

36 Beat Ramseyer (* 11. 1. 1946 in Büren an der Aare BE) arbeitete bis zu seiner Pensionierung 2006 als Lehrer und daneben auch als Fotograf, Kameramann, Schriftsteller und Hörspielautor für Radio DRS (heute SRF). Er verfasste mehrere Theaterstücke. – Gespräch von T. H. mit Beat Ramseyer in Kerzers vom 14. Mai 2014. – Arn, Otto: Oltigen. Ein Stück Seeländer Geschichte. Biel 1962.

Jeremias Gotthelf. Ausserdem lag er mit seinen Honorarforderungen (10 000 Franken) im unteren Bereich. Der Vertrag wurde am 30. März 2005 unterzeichnet.[37]
Remund schlug für die Titelrolle des Stücks seinen Freund Henrik Rhyn vor, der zwar vor allem als Radioprogrammgestalter bekannt geworden war, aber eine Ausbildung als Schauspieler genossen hatte. Rhyn, der bereits pensioniert war, verlangte keine Gage.[38] Im Übrigen wurde Rhyn wohl ganz bewusst als Gleicher unter Gleichen eingereiht: Im Schauspielertableau des Festprogramms figuriert er als Nr. 8, ohne im Mindesten optisch unter den 41 Spielenden hervorgehoben zu werden. Remund brachte auch den Bühnenbildner mit, Ruedi Gilgen, den er von seiner Arbeit in Laupen her kannte. Im Winter 2004/05 überarbeitete Ramseyer im Austausch mit Remund und Rhyn das Stück grundlegend. Die Partien des Grande Maestro wurden erheblich ausgebaut.[39]

Casting für Spielerinnen und Spieler

Mitte Februar 2005 präsentierten die Verantwortlichen das Stück im Rahmen einer Orientierungsveranstaltung in Wileroltigen und warben Leute für die Teilnahme vor und hinter den Kulissen an. Ausserdem war in den lokalen Medien ein Aufruf an interessierte Personen publiziert worden. Die Resonanz war überraschend gut: «45 Frauen und Männer im Alter von 14 bis 70 Jahren haben sich auf seinen [Remunds] Aufruf zum Mittun gemeldet. Sie stammen zu etwa 40 Prozent aus Wileroltigen, die Übrigen aus der Region, auch aus dem Nachbarkanton Freiburg und sogar aus der Stadt Bern.» Remund hätte zwar aufgrund seiner langjährigen Theatererfahrung ein genügend grosses Netzwerk gehabt, um die Hauptrollen mit ihm bekannten Personen zu besetzen, doch das Ziel war es, vor allem einheimische Darstellerinnen und Darsteller für die Teilnahme zu gewinnen. Remund behielt sich allerdings vor, für tragende Rollen auch auswärtige Personen heranzuziehen, im Falle, dass niemand Geeignetes gefunden werden könnte. Offenbar gab es aber doch ein – wenn auch eher kleines – einheimisches Reservoir an erfahrenen Spielern, denn in einer Nebenbemerkung in einem Premierenbericht heisst es, das

37 dik: 1000 Jahre Wileroltigen – Der Jubiläumsvirus ist ausgebrochen. In: «Anzeiger von Kerzers» vom 30. April 2004, S. 1. – Ueli Remund (* 18. 3. 1942 in Allenlüften BE) arbeitete lange als Primarlehrer in Laupen, bis zu seiner Pensionierung 2002. 1964 schloss er sich den jungen Gründern des Kellertheaters Die Tonne in Laupen an, wo er vielfältige Aufgaben u. a. als Darsteller und als Regisseur übernahm. 1989 debütierte er als Bühnenautor und schrieb seither zahlreiche Stücke in Mundart (z. B. *Brönz* 1997 und *Ungnädig* 1999 für das Freilichttheater Moosegg) und führte Regie bei diversen Laientheaterproduktionen. – Arnold, Peter: Remund, Ueli. In: TLS, Bd. 3, S. 1480.

38 Henrik Rhyn (* 11. 7. 1942 in Solothurn) liess sich in Mailand und Zürich zum Pantomimen und Schauspieler ausbilden. Nach Engagements an diversen Bühnen in der Schweiz und einer Zeit als freier Schriftsteller war Rhyn von 1972 bis 2002 Redaktor bei Schweizer Radio DRS, Studio Bern. – Den Hinweis auf die Gage gab Heinrich Werder; Gespräch von T. H. mit H. W. am 12. Juni 2014 in Wileroltigen.

39 Offizielle Festzeitung 1000 Jahre Wileroltigen, Beilage zum «Murtenbieter» vom 25. Jan. 2006, S. 25.

Protagonisten-Liebespaar sei mit «zwei ‹Stars› der Theatertruppe des Gemischten Chors Wileroltigen» besetzt worden.[40]

An den Nachmittagen des 3. und des 9. März 2005 wurden im Rahmen eines von Remund organisierten Castings die Rollen verteilt. Dabei ging es nicht darum, eine Selektion vorzunehmen und Leute auszuschliessen, sondern lediglich um die Zuteilung von grossen und kleinen Rollen. Die Interessenten und Interessentinnen wurden rund zehn Minuten lang geprüft (offenbar meistens zu zweit). In einem Pressebericht stand zu lesen, der Regisseur habe «nach Theatererfahrung, nach Wunschrollen, nach Alternativen, nach Verfügbarkeit» gefragt und habe «kurze Szenen aus dem Spiel lesen» lassen. «Abweisen wird er niemanden.» Beat Ramseyer zeichnete alles auf Video auf, seine Frau Madeleine machte im Hintergrund Notizen. Da es zu viele weibliche Interessentinnen für das Stück gab und die Verantwortlichen niemanden enttäuschen wollten, schrieb Ramseyer anschliessend an die Castings zusätzliches Personal in die Szene «Am Brunnen» hinein und baute sie zu einer regelrechten «Waschweiberszene» aus. Im Übrigen stiess auch der Gemeindepräsident Wileroltigens, Fritz Stooss, zum Ensemble. Er begnügte sich mit der Rolle des dritten Soldaten.[41]

Am 5. Dezember 2005 fand im Restaurant «Zum Rebstock» in Wileroltigen die erste Leseprobe statt, zu der «alle Spielenden und das ganze Produktionsteam herzlich eingeladen» waren. Aus Remunds Einladungsschreiben wird deutlich, wie einschränkend der Probenbetrieb für die Freizeit und die Ferienmöglichkeiten der Spielerinnen und Spieler und des Produktionsteams vor allem im Sommer werden musste: Ab Mitte Mai 2006 galt eine Feriensperre, gerade einmal die Woche vom 10. bis zum 16. Juli durfte für Ferien eingeplant werden (das galt für die Hauptrollen jedoch auch nur bedingt, und die Techniker waren wegen Aufbauarbeiten grundsätzlich davon ausgenommen), zwischen dem 17. und dem 27. Juli mussten alle Abende unter der Woche freigehalten werden. Insgesamt fanden rund hundert Proben statt, wie in mehreren Medien zu lesen war. Die Spielzeit schliesslich erstreckte sich von Ende Juli bis Ende August; sie wurde aufgrund der grossen Nachfrage sogar bis in den September verlängert. Solche zeitlichen Belastungen mitten im Sommer wären wohl noch fünfzig Jahre früher in einem ländlich geprägten Dorf kaum denkbar gewesen, den Ausfall so vieler helfender Hände bei der Ernte hätte man kaum toleriert.[42]

40 jgr: Theater ist eine langsame Kunst laut Remund. In: «Der Murtenbieter» vom 23. Febr. 2005, S. 1. – Gutknecht, Ueli: «Isch das mi Liebhaber?» Casting für das Festspiel 1000 Jahre Wileroltigen. In: «Freiburger Nachrichten» vom 24. März 2005, S. 15. – Gutknecht, Ueli: Wileroltiger kämpfen um Freiheit. Freilichttheater 1000 Jahre Wileroltigen. In: «Freiburger Nachrichten» vom 27. Juli 2006.

41 Gutknecht, Ueli: «Isch das mi Liebhaber?» Casting für das Festspiel 1000 Jahre Wileroltigen. In: «Freiburger Nachrichten» vom 24. März 2005, S. 15. – Gespräch von T. H. mit Beat Ramseyer in Kerzers vom 14. Mai 2014.

42 Brief von Ueli Remund an die Team-Mitglieder vom August 2005. Kopie im Besitz von T. H. – Hirschi, Urs: Theater zum Geburtstag. In: «Theater-Zytig» Dezember 2006, S. 14.

Die Spielstätte: eine unscheinbare Wiese

Eine Spielstätte im Dorf selbst wurde verworfen, einerseits aus Platzmangel – man hätte kaum Platz für die Tribünen gefunden – und andererseits aus verkehrstechnischen Gründen: Eine wochenlange Sperrung der Dorfdurchfahrt, die eine Umfahrung nötig gemacht hätte, wollte man nicht in Kauf nehmen. Gewählt wurde eine Wiese am sogenannten «neuen Kirchberg» etwas unterhalb des Dorfes, in dessen Nordosten; die Stätte erlaubte den Aufbau von Tribünen an der Hügelflanke, so dass die Zuschauer in die Ebene des Saanetals und linkerhand auf den schroffen Felsen über dem Zusammenfluss von Saane und Aare blicken konnten, wo sich auf rund 80 Metern über dem Flussniveau einst die Festung Burg Oltigen befunden hatte. Um die Wiese bespielen zu können, mussten Zäune entfernt, ein Holzschopf versetzt und ein Apfelbaum gefällt werden; zu all diesen Massnahmen gab der Landbesitzer die Einwilligung, weshalb er im Programmfaltblatt erwähnt ist. Bei der Einrichtung des Festplatzes und der Bühne wirkte unter anderem eine Schulklasse aus Kerzers mit, die ihre Arbeit im Rahmen einer Projektwoche leistete.[43]
In dieses Gelände baute Ruedi Gilgen die Kulissen: als markanteste die Burg mit einem Torbogen und dem sagenumwobenen «Güggelisloch» zur Linken, den Dorfbrunnen vorne im Zentrum, eine Schiessbude und eine Waldhütte rechts. «Diese Handlungsorte müssen zwar nicht historisch korrekt sein, aber sie sollen das Mittelalter nachempfinden. Das Stück spielt an zahlreichen Handlungsorten. Deshalb waren multifunktionelle Lösungen gefragt, damit der Handlungsfluss nicht durch aufwendige Umbauarbeiten ins Stocken gerät», konnte man im Programmfaltblatt lesen.[44] Die auffälligste multifunktionelle Lösung betraf den Dorfbrunnen, der zu Beginn gar nicht als solcher erkennbar war, da er sich dank einer mit Möbeln bestückten Abdeckung als Gerichtsstube präsentierte.

Ein Vorspiel (Prolog) und zehn Szenen

Das Stück spielte allerdings nicht ausschliesslich in dieser kleinen, etwas peripheren Theaterarena mit einer ungedeckten Tribüne für 250 Zuschauer, sondern startete um 19.30 Uhr mit einem Vorspiel auf dem Dorfplatz. Dort hatte man ein Zelt installiert, «in dem die eintreffenden Zuschauer mit frischen Speckbrötchen und Wein […] bewirtet werden», wie es in der ersten Szenenanweisung heisst.[45] Mitten in diese Apéro-Situation griff die Handlung hinein: Während die Bäckerinnen/Bäuerinnen die Gäste bewirten und dazwischen tratschen, überquert ein älterer Mann mit einem

43 Gespräch von T. H. mit Heinrich Werder vom 12. Juni 2014 in Wileroltigen.
44 Programmfaltblatt zu *Il Grande Maestro,* «Das Bühnenbild», ohne Paginierung.
45 Il Grande Maestro, ein Stück von Beat Ramseyer, unveröffentlichte Broschüre, S. 1. Der Stücktext stellt wohl nicht den letzten Stand dar. Die Szenen sind – fehlerhaft – durchnummeriert, der Prolog – viel eher ein eigentliches Vorspiel – auf dem Dorfplatz trägt die Nummer eins und den Titel «Bei Wein Weib und Gesang».

kleinen Koffer den Platz und steuert einen Kleiderständer mit Spiegel in der Platzmitte an, der vom Zelt aus zu beobachten ist. Gleich darauf nähert sich ihm eine jüngere Frau mit grosser Umhängetasche; die beiden begrüssen sich und fangen an, sich umzuziehen: Schliesslich stehen die Titelfigur des Stücks, der Schausteller Il Grande Maestro, und seine Begleiterin, der Tanzbär Lisa, auf dem Platz. Einen Handkarren ziehend, bewegt der Maestro sich auf das Zelt zu und spricht die Zuschauer an. Im folgenden Geplänkel mit den Bäckerinnen äussert er sich abfällig über die gnädigen Herren und die Pfaffen, singt dazwischen ein trauriges Lied über eine Frau, die von einem Edelmann geschwängert und mit ihrem Kind sitzen gelassen wurde, und ruft am Ende offen dazu auf, die Burgen der Edlen anzuzünden. An dieser Stelle sprengt ein Reiter heran, eine Patrouille von Berner Soldaten marschiert auf. Diese nehmen den Maestro ins Verhör und bringen schliesslich die Frauen dazu, seine aufwieglerischen Sprüche zu verraten. Schliesslich wird er zusammen mit dem Bären – dessen sofortige Tötung er mit inständigen Bitten abwendet – abtransportiert, seine Hinrichtung am Galgen wird angekündigt.[46]

Im gesamten Vorspiel ist der Dorftrottel Rüedeli präsent, der auf einer Flöte immer wieder vergeblich die Melodie von «Fuchs, du hast die Gans gestohlen» zu spielen versucht. Nach der Verhaftung des Maestro spielt er plötzlich fehlerfrei, stimmt dann den Bernermarsch an und fordert das Publikum auf, ihm zu folgen. Der Zuschauertross bewegt sich Richtung Tribüne. Entlang der hinunter zum Schauplatz führenden Hangstrasse ist ein Handwerkermarkt aufgebaut, an dem alte Berufe präsentiert bzw. demonstriert werden. Rüedeli, gespielt von Hans-Ruedi Huber, einem Lehrer in Kerzers, den der Autor Beat Ramseyer für die Inszenierung gewonnen hatte, war mehreren Zeugnissen zufolge mit verantwortlich für den grossen Erfolg der Inszenierung, obwohl seine dramaturgische Funktion nebensächlich war. Er muss den Part täuschend echt gespielt haben, denn es gab Zuschauer, die den Veranstaltern Komplimente dafür machten, dass sie diesen Behinderten ins Ensemble integriert hätten.[47]

Die zehn Szenen auf der Freilichtbühne am «neuen Kirchberg» lassen sich dank einer Videoaufzeichnung, die Martin Ritschard im Auftrag des OKs erstellte, gut rekonstruieren.[48] Sie werden in groben Linien resümiert, mit Verweis auf die wichtigsten Besonderheiten des Bühnenbilds, der Ausstattung und der szenischen Effekte, um die Eigenart des Freilichtspiels deutlich zu machen. Damit die Szenen im Gesamtkontext verständlich sind und nicht zu viele Handlungszusammenhänge erklärt werden müssen, hier eine Übersicht über den Plot: Den Schausteller Il Grande Maestro, einen notorischen Hasser der Obrigkeit und des Klerus, verschlägt es ins Dorf Oltigen. Er wird von Lisa begleitet, die er als Findelkind bei sich aufgenommen hatte und die in einem Bärenkostüm aufzutreten pflegt. Im Dorf wird der Maestro von den Berner Behörden wegen Aufruhrs festgenommen und zum Tode verurteilt (vgl. oben auf dieser Seite). Unterdessen beklagt sich Agnellina, die Frau des Grafen

46 Il Grande Maestro, S. 3–9.
47 Gespräch von T. H. mit Heinrich Werder vom 12. Juni 2014 in Wileroltigen.
48 Videoaufzeichnung von *Il Grande Maestro;* Film, Schnitt und Ton: Martin Ritschard. Dauer: 1:21:30.

von Oltigen, bei ihrem Schwiegersohn Rudolf, dem Schultheissen von Bern, über die erotischen Eskapaden und das tyrannische Gebaren ihres Gatten und sinnt auf seine Absetzung. Rudolf verfällt auf die Idee, den Maestro als Propagandainstrument einzuspannen: Er soll die Bevölkerung gegen den Grafen aufhetzen und einen Anschlag provozieren. Der dem Tod Geweihte hat keine andere Wahl und macht sich ans Werk, dem Volk suggestive Lieder und Geschichten vorzutragen, die dichterisch verfremdet von einem unmenschlichen Grafen künden.

Zur erotischen Beute des Grafen hatte auch die Wöschlise gehört, die er schwängerte und sitzen liess. Ihre Tochter Anna liess sie im Ungewissen über ihren Vater. Die attraktive Anna ist liiert mit Hensle aus dem Nachbardorf Affoltern – eine Mésalliance, da sie als Leibeigene keine Zukunft mit dem Sohn eines Gemeindeschreibers haben darf. Der Graf wird bei einem Ausritt auf Anna aufmerksam, flirtet mit ihr, obwohl er wissen dürfte, dass sie seine Tochter ist, und verbannt seinen jungen Nebenbuhler aus seinem Hoheitsgebiet. Bei einer Dorfchilbi spitzen sich die Geschehnisse zu: Hensle erweist sich am Schiessstand als treffsicherer Armbrustschütze, und der Maestro wird vom Grafen in flagranti bei seinen aufmüpfigen Liedern erwischt; er soll ins Güggelisloch verfrachtet und dort lebendig eingemauert werden. Als der durch seinen Schiesserfolg mutig gewordene Hensle gegen die Gefangennahme des Maestro protestiert, wird er ebenfalls verhaftet und sieht demselben Schicksal entgegen.

Anna, inzwischen über die Vaterschaft des Grafen in Kenntnis gesetzt und aufgebracht darüber, dass er ihr trotzdem nachstellt, mobilisiert die Dorfjugend, um den Maestro und Hensle zu befreien, was auch gelingt. Nun stiftet sie Hensle dazu an, den Grafen zu erschiessen. Doch während sich die beiden Liebenden vor der grossen Tat leidenschaftlich küssen, schleicht sich Lisa der Bär in die Burg und scheucht den Grafen am Fenster auf, sodass er zu Tode stürzt. Der Maestro steckt dem toten Grafen einen Armbrustpfeil in die Brust und setzt auf diese Weise die Sage vom heldischen Rächer Hensle in die Welt. Als er sich vom Publikum mit einer kleinen Geschichtslektion verabschiedet, der zufolge sich Oltigen nach dem Tod des Grafen loskaufte und unter Berns Herrschaft kam, erzählt Lisa, dass sie nun eine Mission beendet hat: Auch ihre Mutter war ein Opfer das Grafen gewesen, hatte das uneheliche Kind ausgesetzt und sich dann im Fluss ertränkt. Ob sie dem Maestro auch weiterhin als Bär zur Seite stehen wird, bleibt offen.

Die Videoaufzeichnung setzt mit dem Prolog ein, dem Auftritt eines Trommlers, der nach einem Wirbel nach hinten auf die Bühne zeigt und sagt: «Wir tauchen jetzt gemeinsam ins Mittelalter ein. Verstehen Sie, was ich meine?»[49] Danach eröffnet der Maestro – der ja als im Vorspiel eingeführte Figur bereits im Gefängnis sein sollte – als Ansager mit einem dreifachen Gongschlag das Spiel; der Gong ist an seinem zweirädrigen Schaustellerwagen befestigt. Bevor die Handlung startet, stattet er den herbeihüpfenden Rüedeli mit einer Drehorgel aus. Mit der Ansage wird

49 Übersetzt aus der berndeutschen Mundart. Dieser Auftakt ist im Stücktext nicht vorhanden. Im Folgenden zitiere ich alle weiteren Passagen, die vom geschriebenen Text abweichen, in hochdeutscher Übersetzung.

der Spielcharakter der Aufführung hervorgehoben; dem Maestro wird durch seine Funktion als allwissender Spielmacher eine eigentümliche Doppelrolle zugewiesen. – In Szene 1 werden erste Elemente der Intrige gegen den Grafen sichtbar. Die intrigierende Gräfin Agnellina fährt mit einer zweispännigen Kutsche vor, die direkt vor den Zuschauerreihen hält. Der Regisseur hat mit der Darstellerin der Gräfin ein manieriertes, gedehntes Berndeutsch einstudiert, das ebenso Distanz schafft wie ihr goldenes Gewand und ihr Fächer, mit dem sie eifrig wedelt. Sie wechselt allerdings den Tonfall und die Lautstärke kaum, als sie nach dem Herumkommandieren des Pagen im Gespräch mit ihrem Schwiegersohn konspirativ wird.[50] Die Inszenierung arbeitete ohne Mikrofone, was sich hier nachteilig für ein differenziertes Sprechen auswirkte. Das Erfordernis, vernehmbar und verständlich zu sprechen, ging in der gesamten Inszenierung eindeutig auf Kosten der Natürlichkeit, die sonst ja ein Trumpf von Aufführungen in Mundart sein könnte.

In der zweiten Szene («Der Prozess um des Esels Schatten») wird dem Maestro kurzer Prozess gemacht; der Schultheiss fungiert als effizienter Richter, der sich kaum um den Ankläger und den Verteidiger links und rechts von ihm zu scheren scheint. Das Gericht tagt auf einem Podest, unter dem der spätere Dorfbrunnen verborgen ist, darum herum gruppiert sich das Volk. Es kommentiert die Verhandlung und die Verurteilung des Maestro ziemlich eindimensional mit Applaus und Jubel, sodass keine grosse Dynamik entsteht. Der zweite Teil der Szene ist ein kammerspielartiger Dialog zwischen dem Schultheissen und dem Schreiber, im Laufe dessen der Schultheiss auf die Idee kommt, den Maestro als Propagandamittel einzusetzen.[51] Der Autor hat hier besonders deutlich Anachronismen gesetzt; zum Beispiel wird der liebestolle Graf vom Schultheissen als «Playboy» bezeichnet. Die «Theater-Zytig» versteht das als sprachlichen Dreh des Autors, um «die Zeitbrücke zwischen 1006 und 2006» zu symbolisieren; er benutze «die Sprache als Stilmittel, um so die bewährten Mechanismen der Politik durch all die Jahrhunderte und all die Kulturen anzudeuten».[52]

Schauplatzwechsel: «Im tiefen Kerker», wie die dritte Szene heisst. Dem Maestro wird die Henkersmahlzeit vor einer Kerkerattrappe mit Eisenstäben serviert. Der Innenraum wird hier nur schwach markiert durch die wenige Meter breite Kulisse am Rand des Spielfelds; die Spielenden halten sich de facto draussen auf, und das Hereintreten der Figuren in den Kerker nimmt sich eher wie ein Heraustreten ins Freie aus. Das ist eine der häufigen Konzessionen, die im Freilichttheater bei Innenraumszenen an die Bühnenverhältnisse gemacht werden müssen … Der trotz seiner dunklen Kapuze ausgesprochen gemütlich wirkende Henkersknecht bringt Brot, Wein und «Spargeln von Kerzers» – eine Anspielung an eine der Spezialitäten der Region, ein kulturgeschichtlicher wie auch jahreszeitlicher Anachronismus, denn gerade in der vorangehenden Szene war als konkretes Datum der 26. Februar

50 Il Grande Maestro, S. 10–12; der für die Szene gewählte Titel «Intermezzo» mutet unpassend an, denn hier wird die Grundlage für die Hauptintrige gelegt.

51 Il Grande Maestro, S. 13–18.

52 Hirschi, Urs: Theater zum Geburtstag. In: «Theater-Zytig» Dezember 2006, S. 14.

genannt worden. Zeitliche Stimmigkeit haben Autor und Regisseur ganz gezielt missachtet. Der zweite Teil der Szene beginnt mit dem Auftritt des Schultheissen und des Schreibers durch die Kerkertür; die folgende Verpflichtung des Maestro als Aufwiegler ist als gewöhnlicher Dialog ohne auffällige szenische Zutaten gestaltet.[53]

Die anschliessende vierte Szene («und nichts als die Wahrheit») zeigt den Maestro bereits im Einsatz im Dorf. Zuerst hält er sich am Rand, während die Dorfjugend sich die Zeit vertreibt: die Burschen mit dem «Steckli»-Spiel, die Mädchen mit Tratschen. Doch dann lässt er sich zum Erzählen bitten und trägt mit theatralischem Impetus die Geschichte vom dem Satan verfallenen Grafenpaar vor. In diesem fünf Minuten dauernden Monolog des Maestro zeigen sich die Qualitäten des Darstellers Henrik Rhyn: Nur schon mit seiner mächtigen Statur – sie wird zusätzlich hervorgehoben durch eine leuchtend weisse Bluse und ein rotes Wams – kann er die Szene dominieren, und als Fabulierer zieht er viele Register, spricht mit volltönender Stimme, rollt die R-Laute, begleitet seine Erzählung mit ausladenden und beredten Armbewegungen: ein Barde wie aus dem Bilderbuch. Aber auch diese Szene ist stark durch das Wort geprägt, die Regie hält sich mit szenischen Einfällen zurück.[54]

Es folgt die fünfte Szene («Bei der Hütte»). Sie dreht sich um das Liebespaar Anna und Hensle und ihre durch den sozialen Graben schwierige Beziehung. Der Treffpunkt der beiden im Wald ist rechts auf der Bühne einfach mit einem liegenden Baumstamm angedeutet. Nach einem Begrüssungswortwechsel folgt einer der markantesten Auftritte der Inszenierung. Zu den beliebten Attraktionen vieler Fest- und Freilichtspiele gehören die Beteiligung lebender Tiere, der Einsatz von Fahrzeugen und die zum Teil sehr weiträumigen Aufmärsche von Menschengruppen. Auf dem relativ kleinen Spielplatz in Wileroltigen waren die Möglichkeiten begrenzt, doch die Inszenierung hatte einen Trumpf in Person von Jürg Liechti, dem Darsteller des liebestollen Grafen. Wohnhaft im Nachbardorf Gurbrü, war und ist Liechti Kommandant des Kompetenzzentrums Veterinärdienst und Armeetiere der Kaserne Sand bei Bern im Range eines Obersten. Seine Reiterkünste sind, das kann man auf der Videoaufzeichnung gut erkennen, erstklassig. Zuerst reitet er ganz locker heran, doch wie er mit seinem Schimmel aus dem Dunkel neben der Bühne wie aus dem Nichts auftauchte, muss schon gehörig Effekt gemacht haben. Durchaus spektakulär ist jedoch, wenn er, wütend über den jungen Hensle, diesem zu verschwinden befiehlt, ihn gegen das Publikum drängt, sein Pferd direkt vor den Zuschauerreihen nervös tänzeln und kurz aufsteigen lässt und mit den Worten «Ist das klar!» nach links durch den Torbogen davongaloppiert. Der Rest der Szene besteht aus einem langen Gespräch der Liebenden, im Verlaufe dessen Hensle Anna bewusst macht, dass der Graf, der sie so beeindruckt hat, dafür verantwortlich ist, dass ihre gemeinsamen Kinder durch das Gesetz der «ärgeren Hand» seine Leibeigenen würden.[55]

53 Il Grande Maestro, S. 19–23.
54 Il Grande Maestro, S. 24–31.
55 Il Grande Maestro, S. 32–40.

Abb. 9: Ein zum Tode verurteilter Bänkelsänger wird zum Instrument politischer Propaganda und tanzt nach der Pfeife des mächtigen Bern: Henrik Rhyn als Grande Maestro vor den Kulissen des Freilichttheaters zum 1000-Jahr-Jubiläum der kleinen Gemeinde Wileroltigen.

Zum Auftakt der sechsten Szene («Am Brunnen») gibt es eine prägnante Aktion, die im Textbuch nicht festgehalten ist und sich in den Proben ergeben haben muss: Vier Männer aus dem Dorf werfen den Dorftrottel Rüedeli in den Brunnen und setzen ihm dann seine mit Wasser gefüllte Mütze auf den Kopf. Die Wöschlise fordert sie auf, ihn in Ruhe zu lassen, doch sie bedeuten ihr, sie solle vor der eigenen Türe kehren. Der Hauptteil der Szene ist durch zwei inhaltlich eng verschränkte Dialoge bestimmt, zwischen Anna und ihrer Mutter und dann zwischen der Mutter und einer neu Zugezogenen namens Gertrud. Während der beiden Gespräche sind die Frauen ständig aktiv am Waschen, und wenn eine von ihnen, emotional bewegt, zu fest schrubbt, kursiert als Running Gag der kommentierende Spruch: «Wenn no lang so riibsch, gits de äs Loch.» Die Wöschlise erfährt, dass ihre Tochter den Grafen kennengelernt und mit ihm geflirtet hat, um Hensle aus dem Busch zu klopfen, da er sie nach über einem halben Jahr noch nie berührt habe. Im Gespräch mit Gertrud wird klar, warum die Wöschlise diese Nachricht irritiert: Der Graf ist Annas Vater, was sie Anna zu erzählen sich nie getraut hat. Gertrud bietet sich an, Anna bei der kommenden Chilbi als Wahrsagerin reinen Wein einzuschenken. Als nach und nach andere Frauen zum Waschen an den Brunnen treten, treffen sie nur noch auf Gertrud und lästern vielzüngig über die Wöschlise, für die Gertrud vergeblich Verständnis zu wecken versucht: Das ganze Dorf weiss, dass der Graf Annas Vater ist, und straft die Wöschlise aus Missgunst. Wie in der Gerichtsszene wird das Dorfkollektiv als

hartherzig vorgeführt – zu Beginn der Szene in der männlichen, zum Schluss in der weiblichen Variante –, die Aussenseiterinnen hingegen zeigen Mitgefühl.[56]
Der nun wieder gedeckte Brunnen erhält in der siebten Szene («Grande Fiesta») eine neue Funktion und mutiert zur Tanzfläche. Dahinter sind ein Marktstand, ein Hau-den-Lukas und eine Schiessbude aufgebaut – es ist Dorfchilbi. Die Bühne füllt sich mit Menschen, doch schnell konzentriert sich das Geschehen auf Hensle: Der Ortsfremde wird angerempelt und gehänselt und soll sich beim Hau-den-Lukas beweisen, doch versagt er. Beim Armbrustschiessen hingegen erweist er sich als Meister und gewinnt die Anerkennung der Burschen und vor allem von Anna. Die neue Idylle wird vom Maestro unterbrochen, der sich als Erzähler anbietet und die Ballade vom Ritter Hadubrand singt, die er mit kurzen Zwischenspielen auf einer Miniflöte begleitet. Am Ende der zweiten Strophe schwingt sich der Maestro aufs Podest und beendet seinen Vortrag dort. Beat Ramseyer hat der Ballade mit falschen Reimen einen pseudo-altertümlichen und humoristischen Einschlag gegeben, der eine stark verfremdende Wirkung hat: «Der Ritter hat in einer Nacht / Die ganze Ehr ihr durchgebracht / Darauf verstiess er sie sofort / Obwohl er Treue ihr geschwort. / Er verstiess sie aus dem Schloss / Was das Mägdlein sehr verdross.»[57] Just auf das Ende seines Liedes erscheint der Graf auf der Bildfläche, hoch zu Ross, gefolgt von drei Reitern und einen Trupp von vier Soldaten auf dem Fuss. Er verbietet dem Maestro, es weiterhin zu singen, droht ihm mit dem Güggelisloch und schildert genüsslich das Leiden der darin Eingesperrten. Der Maestro jedoch weigert sich, die «Wahrheit» zu verschweigen, bis der Graf ihn ergreifen lässt. Mit dem protestierenden Hensle verfährt er ebenso.[58]
Fast übergangslos folgt die achte Szene («Kriegsrat»): Anna fällt angesichts von Hensles Verhaftung in Ohnmacht. Gertrud – laut Stücktext «als Wahrsagerin verkleidet» – nähert sich ihr und holt sie mit einer Essenz wieder ins Bewusstsein zurück. Zuerst mit Andeutungen, dann explizit klärt sie Anna darüber auf, dass der Graf ihr Vater ist. Dramaturgisch ist diese Sequenz fragwürdig, denn von Wahrsagerei kann keine Rede sein, wenn Gertrud selbst Anna darauf hinweist, das ganze Dorf wisse bereits Bescheid. Anna müsste hier in erster Linie wütend darüber sein, dass ihre Mutter sie im Un(ge)wissen gelassen hat. Doch sie steigert sich direkt in eine grosse Wut über den Grafen hinein und kündigt Rache dafür an, dass er seine eigene Tochter habe verführen wollen: «Krepiere söllsch, du Tyrann, krepiere!» Als sie dann fragt, wer sie zum Güggelisloch begleiten wolle, hat sie im Handumdrehen die ganze Schar der Anwesenden mobilisiert, zieht nach rechts hinten ab und schnappt sich quasi im Vorübergehen die Armbrust vom Schiessstand. Der Stücktext verheisst bei diesem Vorgang eine bedrohliche und heftige Steigerung, die szenische Umsetzung, so, wie sie sich auf dem Video präsentiert, wirkt dagegen spannungslos und überhastet.[59]

56 Il Grande Maestro, S. 41–52.
57 Zitiert gemäss dem Wortlaut in der Videoaufzeichnung. Im Stücktext lautet der letzte Vers abweichend: «Sehr dem Mägdelein zum Verdross», S. 58.
58 Il Grande Maestro, S. 53–61.
59 Il Grande Maestro, S. 62–64.

In der vorletzten, neunten Szene («Beim Güggelisloch») spitzt sich die Handlung dramatisch zu: Während das Güggelisloch zugemauert wird, versucht Hensle mit weinerlicher Stimme die Soldaten zu bestechen. Anna nähert sich und lenkt die Soldaten mit Schmeicheleien ab, sodass die Burschen sie von hinten kommend entwaffnen können. Dann überredet sie den sich sträubenden Hensle, auf den Grafen zu schiessen, den sie selbst ans Fenster locken will. Doch Lisa, der Bär, kommt ihr zuvor und stösst den Grafen in die Tiefe, als er sich ans Fenster stellt, um sich über die Vorgänge vor seiner Burg in Kenntnis zu setzen. Die Szene lebt vom Kontrast zwischen Hensles Larmoyanz und Feigheit und Annas (wie im Grunde auch Lisas) Entschlossenheit. Es bleibt aber bei einer simplen Verkehrung der Geschlechterrollen; die komplexe Verstrickung der Figuren – immerhin steuert Anna auf einen Vatermord zu – mündet lediglich in der Frage, ob sich Hensle als tapferer Schütze und Held bewährt. Eine Antwort kann es aufgrund von Lisas schnörkelloser Tat nicht geben.[60]

Die letzte, zehnte Szene («Zur bitteren Neige») kommt einem Epilog gleich. Der Maestro, nun wieder eine Art Zampano, Spielmacher und armer Schlucker zugleich, erzählt theatralisch die Umstände vom Freikauf Oltigens und packt seinen Wagen. Rüedeli bietet sich als Begleiter an und wird nicht zurückgewiesen. Derweil hat sich Lisa ihres Bärenkostüms entledigt und bleibt mit gesenktem Kopf auf dem Brunnenpodest sitzen. Sie erklärt mit wenigen Worten, wieso sie den Grafen, ihren Vater, ermordet hat: «Zwanzig Jahre Leben mit einem Fluch, und darauf warten, ein Mensch zu werden.»[61] Als der Maestro sie aus der Ferne ruft, packt sie den Bärenkopf unter den Arm und geht nach rechts ab. Sie scheint ihm resigniert zu folgen, als ob sie das Vorhaben, Mensch zu werden, nicht habe verwirklichen können und dazu verdammt sei, weiterhin den Bären zu spielen. Hier weicht die Inszenierung deutlich vom Stücktext ab, wo Lisa sich vom Maestro loszulösen scheint.[62]

Bei genauerem Hinsehen muss man feststellen, dass der Autor die Kernidee des Stücks nicht konsequent umgesetzt hat. Laut eigenem Bekunden wollte er mit seinem Stück «die psychologische Kriegsführung via Massenmedien darstellen und daher nicht in erster Linie anprangern, sondern psychologische Mechanismen aufzeigen, denen wir letztlich alle unterworfen sind». Die Ermordung des Grafen geschieht jedoch nicht aufgrund der Volksverhetzung, aufgrund der manipulativen, propagandistischen Erzählungen des Maestro, sondern als Ergebnis der durch reale Missetaten begründeten Racheakte von zwei starken Frauen.[63]

60 Il Grande Maestro, S. 65–69.

61 Lisas Text, wie er sich aus der Videoaufzeichnung ergibt, weicht stark von der Fassung im Stücktext ab, wo sie explizit sagt: «Ich habe mein Ziel erreicht» (S. 71).

62 Il Grande Maestro, S. 70 f.

63 Programmfaltblatt zu *Il Grande Maestro:* «Geschichtlicher Hintergrund», ohne Paginierung.

Wie feiert die Dorfgemeinschaft sich selbst?

Beat Ramseyers Stück hat, trotz des Einsatzes einiger ironischer und humoristischer Mittel, eine klare moralisierende Note, indem das Dorfkollektiv durch Aberglauben, Manipulierbarkeit und Rohheit gekennzeichnet ist, während die – namentlich weiblichen – Aussenseiter sich mit Tüchtigkeit und Würde in ihrer unwirtlichen Umgebung behaupten. Dies entspricht dem Festspielideal einer sich zusammenraufenden, Hindernisse und Zwistigkeiten überwindenden Gemeinschaft keineswegs, enthält aber implizit den Aufruf an das Gemeinwesen, Menschen mit unkonventionellen Meinungen und Lebensgeschichten nicht zu stigmatisieren. Die beiden Grussworte in der im Januar des Jubeljahres erschienenen Festzeitung hätten eine andere Ausrichtung des Freilichtspiels erwarten lassen: Der OK-Präsident, Urs Spack, formuliert darin das Anliegen, «vergangene und vergessene Werte und Traditionen wieder aufleben zu lassen». Beat Ramseyers Blick in die Vergangenheit fördert jedoch keine Werte, sondern Untugenden und missliche Verhältnisse zutage: Ein selbstherrlicher Adel steht einer kleingeistigen Dorfbevölkerung und skrupellos manipulativen Politikern gegenüber.[64]

Im zweiten Grusswort schlägt der Gemeindepräsident, Fritz Stooss, eine Brücke vom Aufstand im Jahre 1410 zur Gegenwart und kommt zum Schluss: «Die Losung ‹Gemeinsam sind wir stark› ist dieselbe geblieben.» Genau diese gemeinsame Stärke bildet sich in Ramseyers Stück in keinem Moment ab, Beispiele kollektiven Handelns mit positivem Effekt und die Gemeinschaft kräftigender Wirkung gibt es nicht. So reduziert sich die präsidiale Losung denn ähnlich deutlich wie beim Lenker Beispiel auf das gemeinsame Anpacken einer aussergewöhnlichen Aufgabe. Stooss verdankte den Effort im Voraus, vergab also Vorschusslorbeeren: «Ich danke dem Organisationskomitee, den Dorfvereinen und der ganzen Bevölkerung für die grosszügige Bereitschaft und die beeindruckende Organisation!»[65] Inhaltlich koppelt sich das Freilichtspiel also von den Anliegen der Organisatoren ziemlich ab. Ein kleines Indiz dafür, dass dies dem Veranstalter bewusst war oder wurde, ist die Gestaltung des Programmfaltblatts: Es enthält keine Verbindung zum Jubiläum und hat die Aufmachung eines neutralen Prospekts. Im Hinblick auf den Kriterienkatalog stellt sich somit die Frage, ob die Gestaltung der Werbe- und Kommunikationsmittel auch als Kriterium für die Festspielaffinität einer Jubiläumstheaterproduktion herangezogen werden könnte.

Nun muss aber noch auf einen inhaltlichen Aspekt verwiesen werden, der in vielen Gemeindefestspielen einen zentralen Stellenwert hat: Ramseyers Text «bedient» das Motiv der durch die städtischen Oberen dominierten und manipulierten Dorfbevölkerung. Die lange Reihe der Konflikte zwischen Land und Stadt, die für die Geschichte der Schweiz ein erhebliches Gewicht besitzt, spiegelt sich also – wenn auch in stark fiktivem und historisch distanziertem Gewand – in einem gegenwärtigen Beispiel. Konkrete Anspielungen auf die Gegenwart enthält der Text zwar nicht, doch

64 Offizielle Festzeitung 1000 Jahre Wileroltigen, Beilage zum «Murtenbieter» vom 25. Jan. 2006, S. 3.
65 Offizielle Festzeitung 1000 Jahre Wileroltigen, Beilage zum «Murtenbieter» vom 25. Jan. 2006, S. 5.

könnte *Il Grande Maestro* beim Publikum unterschwellig eine gewisse Animosität und Rivalität gegenüber der dominanten und politisch anders ausgerichteten Stadt angesprochen oder aktiviert haben. Sollte dies der Fall gewesen sein, so müsste man dem Freilichtspiel als eine wesentliche Botschaft die Abgrenzung gegen «die da oben» zuschreiben. Dem steht jedoch entgegen, dass das lokale Kollektiv, wie bereits ausgeführt, in schlechtem Licht erscheint und sich als notleidende Gemeinschaft weder solidarisch noch kreativ zeigt.

Zuletzt möchte ich noch einmal einen Blick auf den Grad bzw. die Art der Involvierung der lokalen Bevölkerung werfen. Angesichts der bescheidenen Einwohnerzahl des Dorfes liegt es auf der Hand, dass nicht alle Chargen – und insbesondere nicht die der Spezialisten – von Einheimischen übernommen werden konnten. Die personellen Ressourcen der Gemeindeverwaltung waren natürlich auch bescheiden; für anfallende Infrastruktur- und Bauarbeiten gab es keine Festangestellten, das meiste wurde per Stundenlohn in Auftrag gegeben, viele Aufgaben wurden mit den Nachbargemeinden geteilt.[66] Bei einem Dorf dieser Grösse bedingt ein Projekt von solchen Dimensionen eine Ausweitung in die Region. Wenn dem zitierten Pressebericht zu trauen ist, stammten aber immerhin rund fünfzehn der vierzig Darstellerinnen und Darsteller aus dem Ort selbst. Und die intensivste Involvierung ergab sich ohnehin durch den banalen Umstand, dass die Aufführungen im Dorf stattfanden und sogar im Dorfzentrum begannen. Wenn Fritz Stooss in Bezug auf den Wileroltiger Theatersommer von einem «Ausnahmezustand – aber im positiven Sinn» sprach, wird deutlich, dass alleine schon die über mindestens einen Monat hinweg gesteigerte Belebung, Unruhe und Anspannung rund um die zahlreichen Aufführungen eine spezifische festliche Atmosphäre zu schaffen vermochte, der man sich als Ortsansässiger kaum entziehen konnte.[67]

Auch Ueli Remund, der Regisseur, sprach im Zusammenhang mit *Il Grande Maestro* von einem «Event» und schilderte die starken gruppendynamischen Energien, die sich entwickeln, wenn gegen viele Widerstände ein gemeinsames Ziel verfolgt wird. Solche Widerstände konnten zum Beispiel die «Bühnengeilheit» einiger Darsteller sein oder die Unzuverlässigkeit von Mitwirkenden, die hinter den Kulissen zu Schrecksekunden und Rettungsmanövern führte. Aber man muss sich hüten, immer nur von den sozialen Effekten solcher Theaterproduktionen zu sprechen. Remund gibt seiner Überzeugung Ausdruck, dass es für die Laiendarsteller, die zum Teil noch nie Theater gespielt oder nur an Vereinstheateranlässen mitgewirkt hatten, einen Lernprozess gegeben habe, bei dem sie einen gewissen Sinn für ästhetische Qualitäten entwickelt hätten.[68] Der auswärtige Regisseur sah sich also auch in der Mission einer theaterästhetischen Schulung und nicht nur als Zudiener eines festlichen Gemeinschaftserlebnisses. Dass ein erfahrener Regisseur wie Remund engagiert wurde, hat viel damit zu tun, dass auch einmalige Ereignisse wie solche Jubiläumsproduktionen nicht ausserhalb der Konkurrenz- und Profilierungsprozesse

66 Gespräch von T. H. mit Heinrich Werder am 12. Juni 2014 in Wileroltigen.

67 Sendung «Party People» zum Freilichtspiel in Wileroltigen auf dem Sender TeleBärn, Erstausstrahlung am 2. Aug. 2006.

68 Telefongespräch von T. H. mit Ueli Remund vom 14. März 2014.

Tab. 5: Festspielmerkmale des Freilichtspiels Il Grande Maestro

1. Soziale und gesellschaftliche Funktionen	Festspieltypisch	Festspieluntypisch
1.1. Festspielen liegt ein *Festanlass* zugrunde.	Es wurde das 1000-Jahr-Jubiläum der Gemeinde gefeiert.	
1.2. Festspiele werden von den *politischen Behörden* initiiert und/oder veranstaltet.	Der Gemeindepräsident war einer der massgeblichen Promotoren des Freilichtspiels.	
1.3. Bei Festspielen ist die Mehrheit der auf und hinter der Bühne Mitwirkenden *mit dem Ort der Aufführung bzw. der feiernden Gemeinschaft eng verbunden.*	Im OK wirkten Leute vom Ort oder aus der Region mit; die Laienspielerinnen und -spieler wurden mehrheitlich in der Region rekrutiert.	Eine dominante – und hier auch titelgebende – Hauptrolle wie die des Grande Maestro widerspricht dem Festspielgedanken eines kollektiven «Spielvolks».
1.4. Aufführungsort eines Festspiels ist eine *temporäre Spielstätte*.	Die Freilichtbühne wurde an einem noch nie erprobten Ort auf einer Wiese am Dorfrand eingerichtet, der einen weiten Blick in die Landschaft bot.	
1.5. Festspiele haben das Ziel, *gemeinschaftsbildend* zu wirken.	Die für das Dorf grosse und einzigartige Theaterproduktion führte zu einem «Ausnahmezustand», der zum Brennpunkt kollektiver Erinnerung geworden sein dürfte.	Das dörfliche Kollektiv im Stück wird kritisch dargestellt: Es ist manipulierbar, abergläubisch und gegenüber Aussenseitern misstrauisch. Der Schluss bringt eine für das Dorf entlastende, aber teuer erkaufte Wendung.
1.6. Die *Medien* feiern mit, heben die *kollektive Leistung* hervor und enthalten sich direkter Kritik.	Die regionalen Medien äusserten pauschales Lob mit deutlichem Hervorstreichen des Engagements der Darstellenden.	

zu sehen sind, die in einem mit einer so intensiven Laientheater- und Freilichttheatertradition versehenen Kanton wie Bern immer mit zu berücksichtigen sind. So sehr man sich in dem kleinen Dorf abseits kritischer Beobachtung fühlen durfte, wollte man doch über die Dorfgrenzen hinaus wahrgenommen werden und sich auf keinen Fall eine Blösse geben.

Die Wileroltiger Inszenierung gelangte denn auch ins Blickfeld des Branchenblatts der Laientheaterszene, der «Theater-Zytig», die sie in einem ganzseitigen Bericht würdigte. Eigenständig reflektiert wirkt der Artikel jedoch nur im Punkt des bereits zitierten sprachlichen Brückenschlags zwischen dem Mittelalter und der Gegenwart; ansonsten ergeht er sich in pauschalen und vagen Lobesworten und rühmt das «stim-

Tab. 5: Festspielmerkmale des Freilichtspiels Il Grande Maestro *(Fortsetzung)*

2. Strukturelle Eigenschaften (Werkeigenschaften)	Festspieltypisch	Festspieluntypisch
2.1. Der *Text* ist ein *Auftragswerk* und bezieht sich inhaltlich stark auf den Anlass.	Der Lehrer Beat Ramseyer aus dem nahen Kerzers schrieb den Text eigens für den Anlass. Inhaltlich bezog er sich auf die lokale Geschichte. Gesprochen wurde in Mundart.	Ramseyers Schauergeschichte enthielt Gesellschaftskritik, erzählte aber nichts über die historische Entwicklung der Gemeinde.
2.2. Die *Dramaturgie* von Festspielen ist oft *episodisch geprägt* und läuft auf eine lose Folge von Bildern hinaus.		Das Stück wies eine geschlossene Dramenhandlung auf. In den elf Bildern nimmt eine Liebesintrige breiten Raum ein.
2.3. Festspiele sind *spartenübergreifend*. Die *Musik* wird eigens für den Anlass komponiert oder zusammengestellt.		Musik und Gesang spielten eine gewisse Rolle, aber nicht anders als in einem gewöhnlichen Theaterstück. Das Dorfkollektiv sang gar nicht.

mungsvoll geschaffene Bühnenbild», das engagierte Spiel der Darstellerinnen und Darsteller und zusammenfassend die «seriöse und ernsthafte Theaterarbeit».[69] Als ebenso undifferenziert erweist sich eine «Kritik» aus den «Freiburger Nachrichten», die am Tag der Premiere erschien und sich deshalb auf den Besuch einer Haupt- oder der Generalprobe gestützt haben muss. Den Text beurteilt der Autor als «unterhaltsam» und «intelligent», die Arbeit des Regisseurs habe eine «unterhaltsame, abwechslungsreiche, phantasie- und spannungsvolle Inszenierung» ergeben, die darstellerischen Aufgaben seien «mit Bravour und viel Herzblut» geleistet worden, in Bezug auf Henrik Rhyns

69 Hirschi, Urs: Theater zum Geburtstag. In: «Theater-Zytig» Dezember 2006, S. 14.

Auftritte geht das Lob sogar bis «mitreissend». Nachgereicht wird eine Schilderung des Stückinhalts.[70]

Wie beim Lenker Beispiel und in vielen anderen Laientheaterkritiken auch werden Inhalt und szenische Umsetzung nicht miteinander verzahnt, es ergibt sich nicht die geringste Auseinandersetzung mit der Bedeutung der theatralischen Erzählung für die zu feiernde Gemeinschaft. So scheint es, als genüge den Rezensenten die Tatsache, dass mit Engagement und ansprechender Qualität etwas auf die Beine gestellt wurde, eine intellektuelle und emotionale Diskussion allfälliger Botschaften wird unterlassen. Man könnte hier einen direkten Beleg für Peter von Matts Diktum sehen, wonach beim Fest einer kleinen Gruppe eine Reflexion über sich selbst entbehrlich scheine und das «unmittelbare Erleben des Beieinanderseins» ausreiche.

Die Einmaligkeit des Theateranlasses für das kleine Dorf und die ganzen Umstände der Produktion lassen einen deutlichen Festcharakter erkennen; das Freilichttheater stand im Zentrum eines Jubiläumsjahrs, das insgesamt in der Geschichte des Dorfes aussergewöhnlich war und im Sommer sogar zum besagten «Ausnahmezustand» führte. Im Folgenden soll nun in einer Gegenüberstellung geklärt werden, ob diese Theaterproduktion in festlichem Kontext auch rundweg als Festspiel gelten kann oder ob ihr dieses Label abzusprechen ist.

Auch beim Wileroltiger Freilichtspiel hält der Charakter des aufgeführten Stücks die stärksten Argumente gegen das Label «Festspiel» bereit, da es sich nicht im Geringsten an der episodisch-diachronen Struktur einer Gemeindegeschichte orientiert, sondern eine geschlossene Handlung transportiert. Aussergewöhnlich ist zudem, dass der Autor in zwei Bereichen eine positive Interpretation des Geschehens unterläuft, indem er zum einen das dörfliche Kollektiv alles andere als heroisch oder gemeinschaftlich handelnd schildert und zum andern die im Stück eingeleitete «Befreiung» als buchstäblich teuer erkauften Scheinerfolg darstellt. In einem orthodox-heroischen Festspiel alter Prägung hätte man die Einverleibung der Grafschaft Oltigen in den Kanton Bern in historischer Perspektive als – wenn auch durchaus mit schmerzlichen Prozessen verbundenen – Segen für Land und Leute aussehen lassen. Gerade der Kanton Bern kennt mehrere solcher «Einverleibungsfestspiele», so zum Beispiel Fritz Ringgenbergs Festspiel *Isen im Fiir* zum 600-Jahr-Jubiläum Bern-Oberhasli im Jahre 1934 oder aus jüngerer Zeit das – von Christian Kammacher inszenierte – Festspiel *Der Talwäg* von Walter Eschler zum Jubiläum 600 Jahre Obersimmental bei Bern im Jahre 1986.

Eine interessante Frage ergibt sich aus der Relation zwischen der Grösse des Dorfes und der insgesamt erzielten Besucherzahl. Es wurde ein gutes Dutzend Mal gespielt, und so kamen rund 2500 bis 3000 Zuschauer zusammen – insgesamt das Sieben- bis Achtfache der lokalen Bevölkerung.[71] Hier findet man sozusagen den Gegenpol zum St. Galler Festspiel von 2003, wo sich die Bevölkerung des Kantons in

70 Gutknecht, Ueli: Wileroltiger kämpfen um Freiheit. Freilichttheater 1000 Jahre Wileroltigen. In: «Freiburger Nachrichten» vom 27. Juli 2006.

71 Genaue Fakten und Zahlen sind nicht verfügbar, da es für diese stark durch informelle Organisation geprägte Produktion keinen Schlussbericht gibt (Hinweis von Ueli Remund; Mail von U. R. an T. H. vom 7. Aug. 2014).

einer einzigen, einmaligen grossen Zusammenkunft ihrer Gegensätze und Gemeinsamkeiten vergewissern konnte (vgl. Kapitel zum kantonalen Festspiel). Bei einem Aufführungsbetrieb wie in Wileroltigen war ein Unter-sich-Sein der Dorfbevölkerung ausgeschlossen, sondern der Anteil der Auswärtigen musste bei jeder Aufführung überwiegen. Es kann also weniger um das Zelebrieren des Gemeinschaftsgefühls gegangen sein als um eine touristische Belebung des Dorfes und um eine Demonstration der Fähigkeit, etwas Aussergewöhnliches auf die Beine zu stellen. Im Vordergrund stand demnach eine Werbewirkung nach aussen und weniger eine soziale Wirkung nach innen – es sei denn, man würde die Steigerung von Stolz und Selbstbewusstsein als Bestandteile einer solchen Wirkung verstehen.

Wenn man letzteren Aspekt weiterdenkt, erscheint auch die Konzeption von Beat Ramseyers Stück in einem anderen Licht. Aus der Orientierung nach aussen musste es sich zwangsläufig ergeben, dass nicht die lokalen Tugenden gefeiert wurden, sondern der Unterhaltungswert priorisiert wurde – verbunden mit bis zur Selbstironie gehenden Distanzierungsgesten und Verfremdungsmitteln. So rückt eine ganz neue Kategorie ins Blickfeld, wenn es um die Kriterien für Festspiele geht: die Aufführungszahl. Das St. Galler Beispiel erscheint durch die einmalige Aufführung in die Nähe der Festspiele im antiken Griechenland gerückt, wo die Theater die gesamte Bürgerschaft bergen konnten, oder auch in die Nähe der Kathedralen des Mittelalters, die bei hohen Feiern die gesamte Bevölkerung unter ihrem Dach zu sammeln vermochten, und erhält dadurch eine liturgische Dimension, aller modernen theaterästhetischen Anmutung zum Trotz. Die Wileroltiger Aufführungen jedoch unterscheiden sich in diesem Aspekt kaum von einem gewöhnlichen Freilichttheater, bei dem man die Mühen der Produktion durch ein möglichst optimales Ausschöpfen des über die lokale Dimension hinaus erweiterten Zuschauerpotenzials auszugleichen sucht.

Und wenn man zuletzt Peter von Matts Ansprüche an ein (politisches) Festspiel ins Feld führt, scheint *Il Grande Maestro* vollends durchzufallen: zu stark ist die Einschränkung auf eine historische Episode, zu deutlich fehlen die Gegenwartsbezüge und die Perspektive im Hinblick auf eine Neugestaltung der dörflichen Gemeinschaft. Es bleiben jedoch der Jubiläumsanlass, die infrastrukturelle wie auch personelle Aufbauarbeit aus dem Nichts und das intensive Laien- und Freiwilligen-Engagement als starke Marken eines typischen Festspiels. Man kann sich fragen, ob Wileroltigen angesichts seiner Grösse überhaupt ein reines, nach «innen» orientiertes Festspiel mit der von Matt'schen Dreistufigkeit hätte aufführen können. Eine positive Antwort auf diese Frage legt ein Beispiel aus dem Thurgau nahe: Die 300-Seelen-Gemeinde Gottlieben bei Kreuzlingen feierte 2001 ihr 750-Jahr-Jubiläum mit einem – lediglich fünfmal aufgeführten – historischen Bilderbogen in zehn Szenen, band hundert Mitwirkende ein, setzte sich dabei auch mit der gegenwärtigen Situation und der Möglichkeit oder «Gefahr» einer Eingemeindung nach Kreuzlingen oder Tägerwilen auseinander und lieferte damit ein Beispiel für ein politisches Festspiel auch auf inhaltlicher Ebene.[72]

72 Elsner-Heller, Brigitte: Mit «Gottlieb» auf Reise durch die Jahrhunderte. Festspiel: Die wechselvolle Geschichte Gottliebens in zehn Bildern. In: «Thurgauer Zeitung» vom 24. Sept. 2001.

zurück

Die divergierende Festspielkultur der Kantone

Die heute 26 Kantone der Schweiz haben, angesichts ihrer völlig unterschiedlichen Geschichte und Stellung innerhalb der Eidgenossenschaft, stark divergierende Voraussetzungen für eine Festspieltradition. «In jedem Kanton hat sich eine eigene identitätsstiftende Kollektiverinnerung entwickelt», konstatierte der Historiker Guy Marchal und fächerte im Hinblick auf die kollektive Erinnerung an die durch ihren doppelten Bezug zur Helvetik 1798 und zur Gründung des Bundesstaates 1848 sehr ambivalenten Jubiläumsjahre 1898/1948/1998 eine Reihe von aussagekräftigen Beispielen auf. Im Hinblick auf die nationale Ebene folgerte er: «Dieses spannungsvolle Verhältnis zwischen historisch begründeter einzelörtischer und gemeineidgenössischer Identität bildet einen der Kerne der schweizerischen Geschichtskultur.»[1]
Auch wenn man sich auf die Deutschschweiz beschränkt, besteht an wuchtigen Gegensätzen kein Mangel: So liegen die Unterschiede zwischen den Urschweizer Kantonen, die sich als Quelle der schweizerischen Demokratie und ihr Bündnis als Zusammenschluss aus eigenem Willen und eigener Kraft verstehen, und den Mediationskantonen wie etwa Aargau oder St. Gallen, die durch einen Verwaltungsakt einer fremden Macht, Frankreichs, zustande gekommen sind, offen zutage. Notorisch sind ebenfalls die Gegensätze zwischen den protestantisch geprägten Kantonen wie Zürich und Bern und den katholischen Orten namentlich in der Innerschweiz, die sich zum Teil mit dem Gegensatz zwischen städtischen und ländlichen Gebieten überlappen. Schliesslich gibt es aber auch grosse Unterschiede auf soziografischer Ebene zwischen Kantonen ohne grosses städtisches Zentrum, die zum Teil durch zentrifugale Kräfte in Richtung angrenzender Ballungsräume geprägt sind, und Kantonen mit grossen Wirtschafts- und Kulturzentren, die starke Gravitationskräfte entfalten. Die Reihe könnte noch um einiges erweitert werden. Dieser Bericht ist nicht der Ort, all diese Differenzen systematisch zu analysieren und zu diskutieren, doch werden verschiedene Aspekte kantonaler bzw. regionaler Besonderheiten, Probleme und Prägungen bei den vertieften Analysen einzelner Festspiele durchaus zur Sprache gebracht.

1 Marchal, Guy P.: Schweizer Gebrauchsgeschichte. Geschichtsbilder, Mythenbildung und nationale Identität, Basel 2006, S. 173 f.

Oskar Eberles Typologie der Kantonsfestspiele

Wenn auch in dieser Studie der Schwerpunkt auf Jubiläumsfestspielen liegt, soll hier kurz der Blick auf die gesamte Palette von Festspielen mit kantonalen Dimensionen geöffnet werden, um zu verdeutlichen, dass Kantonsjubiläen keineswegs die einzigen Anlässe sind, die den Kantonen die Gelegenheit bieten, über ihre eigene Geschichte zu reflektieren oder ihre eigenen Besonderheiten in szenische Bilder zu fassen. Bereits Oskar Eberle hielt in seiner systematischen Beschreibung der schweizerischen Festspiellandschaft fest, dass Kantonsfestspiele keine homogene Gruppe bilden: «Fünfundzwanzig kantonale Republiken und fünfundzwanzig Festspielmöglichkeiten: das ist gut eidgenössische Art. Sehen wir näher zu, dann ordnet sich die Fülle in drei Gruppen: die Siegesspiele, die Bundesspiele und die Landesspiele.» Auf knapp zwanzig Seiten erläuterte er die drei Kategorien mit zahlreichen Beispielen und unternahm auch eine noch differenziertere Einteilung.[2]

Siegesspiele: Festspiele zu Schlachtgedenkfeiern

Unter «Siegesspiele» verstand Eberle namentlich die Schlachtengedenkspiele, die an jene «Kämpfe und Siege» erinnern, «durch die die Kernlande der Kantone ihre Selbständigkeit errangen oder bewahrten». Zentrales Beispiel ist hier das Sempacher Festspiel von 1886, das, vom Kanton Luzern in Auftrag gegeben, als der eigentliche Auslöser der Hochblüte des patriotischen Festspiels um 1900 gilt. Eberle pries die «grossartige Einfachheit» der Spielanlage, die er als beispielhaft einstufte.
Unter dem Begriff «Schwabenkriegsspiele» fasste er alle jene Festspiele zusammen, die sich auf die kriegerischen Ereignisse um 1499 bezogen, in deren Folge sich die Eidgenossenschaft vom deutschen Reich abzulösen vermochte. Je nach dem Schauplatz der Schlacht waren sie in der Tat kantonal ausgerichtet: Im Thurgau feierte man 1899 das Gedenken an die Schlacht am Schwaderloo (heute Schwaderloh) mit einem «grossen vaterländischen Schauspiel» in vier Akten von Jakob Christinger, für dessen Aufführung man in der Nähe des Schlachtfeldes auf Boden der Gemeinde Neuweilen (heute Kemmental) eine gedeckte Zuschauerhalle errichtete.[3] Im Kanton Solothurn erinnerte man auf einer Freilichtbühne in der Hauptstadt an die «Dornacherschlacht», und in Chur kam das legendäre *Calvenspiel* (offizieller Titel *Festspiel der Calven-Feier 1899*) zur Aufführung, das «das Geschichtsbewusstsein der Bündnerinnen und Bündner auf Jahrzehnte hinaus» prägte. Eberle beurteilte es als einen «Triumph des naturalistischen Theaters, zu dem der opernhafte ‹Festakt› den überraschenden Gegensatz bildete». Man könnte sagen, dass das Schlachtgedenkspiel

2 Eberle 1943, S. 158–176.
3 Die Aufführung fand nicht in Frauenfeld statt, wie Reto Caluori schrieb (Caluori, Reto: Christinger, Jakob. In: TLS, Bd. 1, S. 382 f.). Vgl. Aufführungsplakat in: Engler/Kreis 1988, S. 137, sowie Thurgauer Chronik des Jahres 1899. In: Thurgauische Beiträge zur vaterländischen Geschichte, Nr. 40 (1900), S. 141 f.

in diesem Fall die Funktion eines kantonalen Festspiels übernahm; 1903 hätte man die eigentliche Gründung des Kantons mit einem Festspiel feiern können, aber nach dem überwältigenden, nicht zu überbietenden Erfolg des *Calvenspiels* 1899 musste das überflüssig und sinnlos erscheinen.[4]

Ebenfalls – und etwas überraschend – zählt Eberle auch die «Burgundersiege» zu den kantonalen Festspielen, obwohl kaum eine Schlacht eine stärkere gesamteidgenössische Bedeutung hatte wie der Sieg bei Murten 1476. Berechtigt ist die Einteilung dennoch, weil der Stoff in nationalen Festspielen wohl eine Episode abgab, als für sich allein stehendes Thema jedoch eine Angelegenheit des Kantons Freiburg (und ein Stück weit auch des Kantons Bern) blieb, so bei einem historischen Umzug 1876 in Freiburg, bei einer deutschsprachigen Feier mit drei szenischen Bildern 1926 in Murten (*Festspiel zum 450. Gedenktag der Schlacht bei Murten, 1476–1926* von Ernst Flückiger) und im selben Jahr beim französischsprachigen «Jeu commémoratif» *Morat* von Gonzague de Reynold in einem stehenden Theater in Freiburg, dem Théâtre Livio. Ein Ausreisser ist Arnold Otts Drama *Karl der Kühne und die Eidgenossen,* das als Festspiel bezeichnet und 1900 im kleinen thurgauischen Städtchen Diessenhofen mit grossem Aufwand inszeniert wurde. Ein Festanlass ist allerdings nicht zu erkennen, die Aufführung des hoch patriotischen Stücks begründete also selbst das Fest.

Eindeutig kantonal – und zwar dem Kanton Bern – zugeordnet betrachtet Eberle auch die Laupenschlacht. 1939, zum 600-Jahr-Gedenken, kam allerdings kein Festspiel zustande, unter anderem, weil man die Konkurrenz der Landi in Zürich zu sehr fürchtete.[5] Einen Text hatte man allerdings in Auftrag gegeben, und zwar beim berühmtesten damaligen Festspieldichter, Cäsar von Arx. Doch war der einflussreiche Literaturprofessor Otto von Greyerz, Mitglied des Organisationskomitees, von Arx gegenüber sehr kritisch, ja feindlich eingestellt und versuchte, einen anderen Autor aufzubauen, zuerst den bekannten Dramatiker Werner Johannes Guggenheim, der jedoch ablehnte, und dann Werner Juker. Juker stellte tatsächlich ein Festspiel fertig, doch es kam – wohl aus dem oben erwähnten Grund – erst 1941 am Berner Stadttheater zur Aufführung.[6] Nun liess es sich in die Festlichkeiten zum 750-Jahr-Jubiläum der Stadt Bern einbinden. Eberle missfiel der Transfer vom Freilicht- ins Stadttheater und vom theaterspielenden Volk zum professionellen Ensemble sehr: «Wenn kultische Spiele aus der festlichen Stunde und aus dem feiernden Volke herausgebrochen und ins Theater der berufsmässigen Mimen gestellt werden, müssen sie sterben.»[7]

Nur ganz kurz erwähnt Eberle das Appenzeller Volksfestspiel *Die Appenzeller Freiheitskriege* von Georg Baumberger aus Anlass der 500-Jahr-Feier der Schlacht am Stoss, das 1905 im Dorf Appenzell in einer Festhütte mit 3000 Plätzen zur

4 Bühler, Michael u. Luck, Georg: Festspiel der Calven-Feier. Chur 1900. – Arx, Adrian von: Die Dornacher Schlacht. Festspiel zur Vierhundertjährigen Gedächtnisfeier. Aarau 1899. – Röthlisberger, Peter: Calvenspiel. In: TLS, Bd. 1, S. 331 f.

5 Eberle 1943, S. 158–162.

6 Von Arx, Cäsar von: Werke in vier Bänden. Hg. von Armin Arnold; Urs Viktor Kamber u. Rolf Röthlisberger. Bd. 3 (Werke III: Festspiele 1914–1949) bearbeitet von Rolf Röthlisberger. Olten u. Freiburg i. Br. 1987, Anhang, S. 503–507.

7 Eberle 1943, S. 162.

Aufführung kam. Es schilderte in fünf Akten die Vorgänge zwischen 1403 und 1408 und endete mit der Hoffnung der Appenzeller «auf engere Anbindung an die Eidgenossenschaft».

Bundesfeierspiele (kantonale Jubiläumsfestspiele)

Als zweite Kategorie kantonaler Festspiele führte Eberle die «Bundesfeierspiele der Kantone» an. Er meinte damit jene Festspiele, die sich auf ein Jubiläum des Beitritts der betreffenden Kantone zur Eidgenossenschaft gründeten. Im Zuge der von Georg Kreis gesellschaftspolitisch und mentalitätsgeschichtlich stichhaltig begründeten Festspiel-«Hochkonjunktur» um 1900 wundert es wenig, dass auch die Kantone in die Festspielbegeisterung einstimmten. Ihre Produktionen konnten sich punkto Aufwand und Zuschauerzahlen durchaus mit dem nationalen Festspiel in Schwyz 1891 und den grossen städtischen Festspielen in Bern 1891 und Basel 1892 messen. Interessanterweise beginnt Eberle seine Beispielreihe mit zwei gescheiterten Unternehmungen (Zürich 1901, St. Gallen 1903; siehe dazu ausführlicher weiter unten). Dann wendet er sich dem *Festspiel zur aargauischen Zentenarfeier* zu, das 1903 in Aarau zur Aufführung kam; es enthielt einen allegorischen Schlussakt, mit dem die Gründung des Kantons und die Gegenwart gefeiert wurden. Bei diesem Festspiel war der gesamte Bauernkriegs-Akt in Mundart geschrieben – die Mundart war um 1900 als Hauptsprache von Festspielen noch nicht akzeptiert. Es folgt eine Beschreibung der «Basler Bundesfeier» (der offizielle Titel lautet *Der Basler Bund Anno Domini 1501*) zum 400-Jahr-Jubiläum des Eintritts Basels in die Eidgenossenschaft im Jahre 1501; darin beziffert Eberle vor allem mit eindrücklichen Zahlen den riesigen Aufwand und kritisiert zum Schluss die szenische Anlage: «Die Stadttheaterbühne ist vergrössert ins Freie gestellt.» Eberle, der zeit seines Lebens auf der Suche nach einer genuinen bühnenbaulichen Entsprechung für das in seinen Augen genuin schweizerische Festspiel war, musste in der Basler Lösung einen Irrweg sehen.[8]

Darauf widmete Eberle eineinhalb Seiten dem Festspiel zum 400-Jahr-Jubiläum des Eintritts von Schaffhausen in die Eidgenossenschaft. Es ist ein besonders interessantes Beispiel, denn an ihm können zwei Spannungsfelder in der Festspieltradition festgemacht werden, die ich bereits in der Einleitung angedeutet habe: die Auseinandersetzung um die literarische Qualität der Festspieltexte, bei der es auch um die Form und um die Forderung nach dramatischem Gehalt ging, auf der einen Seite; und der Gegensatz zwischen Bühnenbildlösungen nach dem Guckkastenprinzip, die in der Anfangsphase oft mit dem Einsatz von gemalten Kulissen einhergingen, und Freilichtkonzeptionen, die mehr auf die Nutzung vorhandener räumlicher Gegebenheiten zielten, auf der anderen Seite. Eberle brachte vor allem die damalige Polemik um die dramatische Form zur Sprache. Der Kanton Schaffhausen hatte dem einheimischen Dichter Arnold Ott einen Schreibauftrag gegeben. Ott, von starkem dichterischem

8 Eberle 1943, S. 163–165.

Ehrgeiz getrieben, lieferte eine Textvorlage, die er ausdrücklich als «Festdrama» und nicht als Festspiel bezeichnete (der volle Titel lautet: *Fest-Drama zur 4. Jahrhundert-Feier des Eintritts Schaffhausens in den Bund der Eidgenossen*). Eberle, der an anderer Stelle die «einheitlich geführte reale Handlung» als Charakteristikum des «Festdramas» bezeichnete,[9] verteidigte den Dichter und stufte ihn als innovativ ein. «Seine Kritiker», meinte er hingegen, «starrten auf den Begriff ‹Drama› und fanden es nicht, wie sie es meinten und wetterten gegen die Anmassung. Aber statt dass Ott das Altgewohnte noch einmal versuchte, schuf er das Neue und das durchaus Schweizerische. Ist das weniger?»[10] Was genau Eberle darunter verstand, bleibt unklar. Doch deutlich blitzt das problematische Konzept eines dem Volkscharakter adäquaten Theaters auf, womit dieser Charakter festgeschrieben erscheint. Es impliziert, dass es auch ein dem Volk fremdes Theater geben könne, das von diesem natürlicherweise abgestossen wird.

In Bezug auf die Bühnengestaltung erhalten wir detaillierte Hinweise in den Aufzeichnungen des Malers, Bühnenbildners und Regisseurs August Schmid: Die drei Akte des Dramas verlangten drei völlig divergierende, klar umrissene und architektonisch anspruchsvolle Schauplätze: die Marktstätte zu Konstanz mit Blick auf den See; das Dorf Hallau mit einem (begehbaren) Rebhügel; den Herrenacker in Schaffhausen mit Ausblick auf Münster und Rhein. Mehrere Experten empfahlen den Veranstaltern offenbar dringend, die Spielstätte in eine Halle mit Schnürboden zu verlegen, doch Ott bestand auf einer Freilichtlösung und auf der Verpflichtung des damals jungen August Schmid als Ausstatter. Schmid hatte Anteil daran gehabt, dass das bereits erwähnte Drama *Karl der Kühne und die Eidgenossen* von Ott anlässlich einer Freilichtaufführung im Sommer 1900 in Diessenhofen ein grosser Erfolg geworden war.

Schmid musste eine Lösung für die knifflige Darstellung der drei Schauplätze finden und besichtigte – laut einer ausführlichen Schilderung, die er Jahrzehnte später von der Entstehungsgeschichte des Festspiels gab – das Spielterrain, das sich in Herblingen nordöstlich der Schaffhauser Altstadt befand.[11] Die Begehung brachte ihm die «Erleuchtung»:

> «Absolute Benützung des vorhandenen Terrains. Das Dorf Hallau, als mittlere Partie der dreiteiligen Bilderfolge wird in mässigen Höhendimensionen und stabil gebaut, so, dass es von den hohen Häuserkulissen des ersten und des dritten Bildes abgedeckt werden kann; der fürwitzige Kirchturm von Hallau, der allenfalls die Abdeckung überragt hätte, würde mit Scharnieren versehen und im ersten und dritten Bilde umgelegt. Umfangreiche, in der ersten Begeisterung angefertigte Regieskizzen überzeugten und der grosse Auftrag wurde rasch perfekt. Die Zeit drängte. Es galt 2400 m^2 zu bemalen.»[12]

Es folgen Details zu den Schwierigkeiten beim Konstruieren der Häuserkulissen und zur aufwendigen Beschaffung von 1260 Kostümen … Über die Vorstellung vom

9 Eberle 1943, S. 197.
10 Eberle 1943, S. 165–167.
11 Herblingen war damals noch eine eigenständige Gemeinde; erst 1964 wurde das Dorf in Schaffhausen eingemeindet.
12 Schmid 1940, S. 19–25.

staunenswerten Aufwand hinaus gibt uns Schmids Beschreibung einen Hinweis darauf, dass die Festspielkultur sich hier in einem merkwürdigen Zwitterbereich zwischen Freilicht- und Innenraumtheater, zwischen Drama und Massenspektakel bewegte.
Im Rahmen seiner Aufzählung von kantonalen Bundesfeierspielen wandte sich Eberle auch drei Beispielen aus der Westschweiz zu: Neuenburg, Waadt und Genf. Das Neuenburger Festspiel von 1898 mit dem Titel *Neuchâtel Suisse* ist insofern eine Besonderheit, als es zum Anlass nicht die Kantonsgründung 1815 nahm, sondern die Gründung des Bundesstaats 1848. Laut Eberle handelt es sich um ein Bilderspiel nach «alamannischem» Muster mit einem Dutzend Geschichtsszenen quer durch die Jahrhunderte. Ein Neuenburger Historiker hat 2014 gezeigt, dass der Autor des Festspiels, Philippe Godet, den Weg Neuchâtels in die Eidgenossenschaft als einen – allen Rückschlägen zum Trotz – zwingenden darzustellen versuchte: «Selon l'auteur, le sens de l'histoire devait conduire Neuchâtel à devenir une terre helvétique.» Mit dieser Auffassung weckte Godet politischen Widerspruch.[13]
Für die beiden grossen Festspiele in Lausanne und Genf postuliert Eberle einen welschen Typus, bei dem die Pantomime und die Musik Vorrang vor dem Wort haben, was auf die starke Handschrift des Komponisten, Autors und Choreografen Emile Jaques-Dalcroze zurückgehe, der beide Festspiele prägte. Beim *Festival vaudois* erlaubte sich Eberle, die «von Jaques so unendlich geliebten Kinderreigen» als «infantile Pariser-Revue-Bilder» zu bezeichnen, beim Genfer Spiel *Fête de Juin* hob er nun ohne Wertung den stilprägenden Einfluss von Jaques-Dalcroze hervor, der «auf das schweizerische Festspiel stärker eingewirkt» habe «als alle andern Anregungen, ohne von der alamannischen Spielweise irgend etwas aufzugreifen». Dieser Einfluss wurde in der Forschung kaum aufgearbeitet. Ähnliches gilt für den mit Jaques-Dalcroze zusammenarbeitenden Bühnenbildvisionär Adolphe Appia, dessen Einfluss auf das Bühnenbild in der Oper hingegen ausführlich dargestellt wurde. Die Reihe schliesst mit einigen Ausführungen zur Situation in Luzern, wo es zu keinem eigentlichen Kantonsfestspiel kam, aber anlässlich des Kantonsjubiläums 1932 zu einem fünfteiligen Umzug mit szenischen Ansätzen, den Eberle als Rückkehr zum «Urelement des Festspiels», zum «sakralen Zeremoniell» eher verklärend als erklärend charakterisierte.[14] Ein Festspiel zur Zentenarfeier des Kantons Basel-Landschaft, das im Rahmen eines Staatsakts zur Aufführung gelangt sein muss, erwähnt Eberle hingegen nicht. Vermutlich war es kurz und als reine Zeremonie angelegt, wie etwa das St. Galler Festspiel von 1953.[15]

13 Besson, Arnaud: Le passé recomposé. *Festspiel* et cortèges à Neuchâtel en 1898. In: Hertz, Ellen u. Wobmann, Fanny (Hg.): Complications neuchâteloises: histoire, tradition, patrimoine. Neuchâtel 2014, S. 73–87, hier S. 78–80.

14 Eberle 1943, S. 167–173. – Beacham, Richard C.: Adolphe Appia. Künstler und Visionär des modernen Theaters. Berlin 2006. – Vgl. auch Stadler, Edmund: Das schweizerische Bühnenbild von Appia bis heute: Ausstellung der schweiz. Gesellschaft für Theaterkultur im Helmhaus in Zürich 28. Mai bis 3. Juli 1949 [Katalog]. Zürich 1949, sowie die Hinweise zu Appia im Abschnitt über Edmund Stadlers Aufsatz zum nationalen Festspiel im Forschungsüberblick.

15 ETH Archiv für Zeitgeschichte, Zürich; Nachlass Karl Weber, Sign. NL Karl Weber / 14. Online: http://onlinearchives.ethz.ch/ReportViewer.aspx?obj=6ba4a4f8adf74a43b6544a8813e84339&format=PDF (Zugriff am 11. Dez. 2016).

zurück

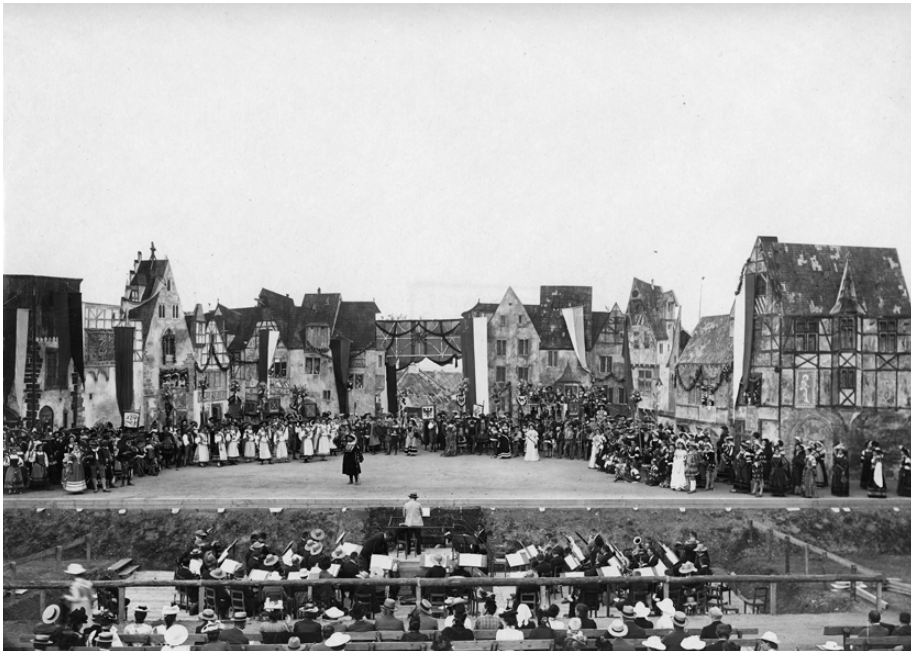

Abb. 10: 1901 feierte der Kanton Schaffhausen die Zentenarfeier zur Erinnerung an den Beitritt des Kantons zur Eidgenossenschaft 400 Jahre zuvor. Die Massenszenen wurden auf einer Kulissenbühne präsentiert, die in ein Freilichtgelände vor den Toren der Stadt hineingestellt worden war. Die Szenerie zeigt den dritten Akt, der auf dem Schaffhauser Herrenacker spielt.

Spiele zu den Kantonaltagen der Landi 1939

Die dritte Abteilung der kantonalen Festspiele bilden die «Landesspiele der Kantone», laut Eberle eine «Schöpfung der Zürcher Landesausstellung von 1939». Die Kantone, als wichtigster Baustein der Eidgenossenschaft, konnten sich im Rahmen der thematisch und nicht regional aufgebauten Landesausstellung – sie dauerte vom 6. Mai bis zum 29. Oktober 1939 – nur an den sogenannten Kantonaltagen präsentieren, und etliche nützten die Gelegenheit für die Aufführung von mehr oder weniger aufwendigen Festspielen. Sie kamen gemäss Eberle in allen drei Hallen der Landi zur Darstellung. Im kleinsten Raum, dem Ausstellungstheater, führten die Kantone Solothurn, Zug und Glarus ihre Spiele auf, im nächstgrösseren, dem Kongresshaus, die Kantone Basel-Land, Waadt und Graubünden. Die Festhalle schliesslich – wo auch das zentrale Festspiel, das legendäre *Eidgenössische Wettspiel,* aufgeführt wurde (vgl. dazu die Ausführungen im Kapitel zum nationalen Festspiel) – bespielten die Kantone Aargau, Schaffhausen, Tessin, Freiburg, Appenzell und Basel-Stadt. Eberle konstatiert zusammenfassend einen starken Trend hin zum folkloristisch-historischen Bilderbogen:

> «Der Wunsch, lebendiges Ausstellungsgut der Gegenwart zu zeigen, führt zwangsläufig zum Bilderspiel. […] Einen Ausgleich zwischen ‹Drama› und ‹Festspiel›, zwischen folgerichtig entwickelter Handlung und loser Bilderreihe versucht nur das Aargauer Spiel. Alle anderen Aufführungen sind Revuen, denen der rote Faden irgend einer Handlung völlig fehlt. Welti [der Autor des Schaffhauser Spiels] versucht wenigstens zeitlose Kräfte den zeitbedingten Geschichtsbildern gegenüberzustellen und so im Fliessenden das Dauernde aufzuweisen.»[16]

Das Zitat verrät viel von Eberles ideologisch geprägter Poetologie des Festspiels, die durch weitere ähnlich lautende Passagen bestätigt wird: Er weist dem Festspiel eine quasi sakrale Mission zu, die über die reine Darstellung historischer Entwicklung hinaus eine christlich-transzendentale Dimension anstrebt, und er fordert dramaturgisch eine Loslösung von der reinen Bilderfolge. Wenn man Eberles normative Betrachtungsweise beiseitelässt, sollte sich der Blick auf die theaterhistorischen Zusammenhänge richten: Zu fragen wäre, ob das folkloristisch-revuehafte Festspiel eine Erfindung der Landi war oder ob es diese Sonderform des Festspiels nicht schon seit Jahrzehnten gegeben hatte, zum Beispiel bei Aufführungen im Rahmen von Verbandsfesten wie kantonalen oder eidgenössischen Schützen-, Sänger- und Turnfesten. Bei diesen Festen dürfte es ja meistens darum gegangen sein, dass der veranstaltende Ort den Besuchern aus dem ganzen Kanton bzw. der ganzen Schweiz einen vergnüglichen Einblick in regionales Brauchtum und regionale Geschichte gab. Überhaupt ist für die Verbandsfestspiele viel eher ein unterhaltender als ein erbauender Charakter anzunehmen.

Dass die Grenze zwischen kantonalem und nationalem Festspiel aber keine feste, sondern eine fliessende ist, zeigt Denis de Rougemonts Festspiel *Nicolas de Flue*. Das Institut neuchâtelois hatte es im Hinblick auf die Neuenburger Tage an der Landi bei dem aus Neuchâtel stammenden Schriftsteller in Auftrag gegeben, doch wegen des Kriegsausbruchs wurde die Aufführung abgesagt. Erst 1941 wurde das Werk am Neuenburger Hafen als Beitrag zum 650-Jahr-Jubiläum der Eidgenossenschaft uraufgeführt. De Rougemont zielte auf die Stärkung des nationalen Zusammengehörigkeitsgefühls und bediente sich zu diesem Zweck bezeichnenderweise nicht eines lokalen oder regionalen Stoffes, sondern griff auf den kanonisierten Mythos des nationalen Schlichters und Einigers Nikolaus von der Flüe zurück, der 1481 ein Auseinanderbrechen des Bundes verhindert haben soll.[17]

16 Eberle 1943, S. 175 f.
17 Vgl. Ackermann, Bruno: Denis de Rougemont. In: TLS, Bd. 3, S. 1535 f.

Kein Abbruch der Tradition nach 1950

Der folgende Überblick schliesst an das Festspielpanorama von Oskar Eberle an. Er beruht auf verschiedenen Studien, Literaturhinweisen und der Lektüre einzelner Festspieltexte. Abweichend von Eberles Typologie werden nach den Schlachtengedenkspielen zuerst die Landispiele von 1964 behandelt, bevor es um den Schwerpunkt der politischen Jubiläumsfestspiele geht.

Schlachtengedenkspiele seit 1940

Nach 1940 und bis in die Gegenwart hinein gibt es eine vielfältige Produktion von Festspielen, die aus Anlass von runden Jubiläen bedeutender Schlachten der Schweizer Geschichte inszeniert wurden. Wie bereits erwähnt, feierte man 1944 das 500-Jahr-Gedenken an die Schlacht bei St. Jakob an der Birs unter anderem mit einem Festspiel. Die Feiern waren umstritten, die Erinnerung an eine längst vergangene Schlacht erschien angesichts des europaweiten Gemetzels fragwürdig. Aber es waren vor allem die profanen Festlichkeiten wie Festwirtschaft und Tanz, die man ausschliessen wollte. Eduard Fritz Knuchels Gedenkspiel kam in einer Halle der Mustermesse zur Aufführung und wurde sechsmal öffentlich und zweimal für Schulklassen gespielt; insgesamt besuchten es über 30 000 Personen. Die weit über Basel ausstrahlende Bedeutung der Uraufführung bezeugte die Anwesenheit von «Vertretern der Bundesbehörden, der Kantonsregierungen und der Armee».[18] 1994 hingegen fand kein Festspiel mehr statt.

In Dornach 1949 kam Cäsar von Arx' letztes Festspiel zur Aufführung. Von Arx hatte bereits 1942, nach einem langen, kostspieligen Spitalaufenthalt, durch die Vermittlung des Solothurner Schriftstellers Josef Reinhart vom Regierungsrat den Auftrag erhalten, ein Festspiel zu schreiben und das Programm der gesamten Feierlichkeiten zu entwerfen. Von Arx wählte die Bezeichnung «Gedenkspiel» und konzipierte ein Chronikspiel mit zwei Chronisten, die die Vorgänge rund um die Schlacht aus der Sicht des Reiches und der Eidgenossenschaft interpretieren. Kinderchöre mit humorig-frechen Versen lockern die dialektische Geschichtsstunde auf. Am Schluss stellte von Arx den Kaiser und die eidgenössischen Hauptleute einander gegenüber. Im Gefolge des Kaisers führten die Frauen der erschlagenen Ritter Klage gegen die Eidgenossen, weil diese die Toten nicht herausgegeben und in «ungeweihter Erde» und zusammen mit «Knechten» begraben hätten. Die Eidgenossen verweisen darauf, dass Gott alle Menschen gleich geschaffen habe, und machen deutlich, dass die gefallenen Ritter mit allen Ehren bestattet worden seien und ihrer in Zukunft jedes Jahr gedacht werden würde. Leid, Trauer und der Streit um die richtige Interpretation der Geschichte werden in die religiöse Sphäre einer eindrücklichen Totenfeier aufgelöst.

18 Kugler, Ferdinand (Hg.): Die Fünfhundertjahrfeier der Schlacht bei St. Jakob an der Birs, 1444–1944. Ein Erinnerungsbuch. Basel 1945, S. 11.

Doch dabei lässt es von Arx nicht bewenden: Die toten Ritter stehen wieder auf und fordern, das «Volk der Eidgenossen heimzuholen, / Das blutvergessene, ins Reich zurück», was auf eidgenössischer Seite mit der Versicherung ewiger Wachsamkeit beantwortet wird: «Mag euer Traum von Reiches Macht und Grösse / Durch alle Zeit in deutschen Köpfen geistern, / Der Geist von Dornach, dem ihr unterlagt, / Die Freiheitsliebe, unser Mut und Wille / Sie leben fort in jedem Schweizerherz!» Am Schluss weitet sich das Spiel zu einem grossen Aufmarsch aller Kantone und endet in einem Schwur, mit dem der ewige Bund erneuert wird.[19] Das Dornacher Spiel, vier Jahre nach Ende des Kriegs und an der Schwelle zur Neuordnung Europas und der Wiedereingliederung (West-)Deutschlands in die Staatengemeinschaft aufgeführt, steht noch ganz im Zeichen der Abwehr gegen den übermächtigen Nachbarn im Norden, der 1941 noch viel zu gefährlich gewesen war, um diese Abwehr mit aller Deutlichkeit und Wucht zu bekunden. 1999 fand in Dornach dann kein Festspiel mehr statt. Im Thurgau hingegen setzte sich die Tradition der Schwabenkriegsspiele (Schlacht bei Schwaderloh) ungebrochen fort, mit den Festspielen 1949 (Text: Hans Kriesi) und 1999 (Text: Arnold Peter, Regie: Mani Wintsch).

Ebenso wurde die Festspieltradition beim Gedenken an die Schlacht am Stoss weitergeführt: Zweites Glied war Karl Steubles *Appezöller Spyl vom Chrieg ond vom Frede* 1955, bei dem niemand anderes als Eberle selbst Regie führte. Es rollte zuerst die Geschichte Appenzells von der Gründung bis zum Ende des Zweiten Weltkriegs auf und mündete in volkstümlichen Szenen mit grossem Finale. Als drittes Stoss-Festspiel folgte 2005 *Ueli Rotach*. Obwohl der Autor, Hannes Glarner, ein Zürcher war, waren sämtliche geplanten Aufführungen schon vor der Premiere ausverkauft, so dass man sich zu vier Zusatzaufführungen entschloss. Die Frage, welche integrativen Kräfte im Entstehungsprozess und bei der Vermittlung geschichtlicher Vorgänge für diesen Erfolg ausschlaggebend waren, gäbe einen interessanten Untersuchungsgegenstand ab, denn das Stück hatte einen dezidiert modernen Zugriff, indem der Held der Schlacht am Stoss sich als Wiedergänger in der Gegenwart bewegte und zwischendurch immer wieder von der Erinnerung an sein Leben eingeholt wurde. Joe Manser, der Chronist der drei Stoss-Festspiele, deutet in einem Aufsatz an, dass die Initiative jedes Mal von den Innerrhodern ausging und dass auch bei der Durchführung die Ausserrhoder aussen vor blieben. Er erklärt das mit der katholischen Spieltradition in Innerrhoden, die vor allem auf den Translationsspielen des 17. Jahrhunderts basiere: «Aus diesem ‹katholischen Brauch› heraus mögen Umzug und Festspiel dem Innerrhodervolk näher stehen als den Ausserrhodern.»[20]

Gegenüber dem vorschnellen Ziehen von Verbindungslinien ist allerdings grosse Skepsis angebracht. Gerade die aus dem Historismus herauswachsenden Zentenarfestspiele sind keine Spezialität der katholischen Kantone, was die am Ende dieses Kapitels präsentierte Übersichtstabelle schnell offenbart. Der Zusammenhang zwischen katholischer bzw. reformierter Theatertradition und Festspiel ist noch nie

19 Von Arx: Werke III, S. 385–415.
20 Manser: Die Festspiele zur Schlacht am Stoss, S. 76.

genau untersucht worden; die Traditionslinien und Unterschiede, die Katrin Gut für das «vaterländische Schauspiel» erkannt hat, sind auf die Jubiläumsfestspiele nicht eins zu eins übertragbar. Anzufügen ist hier, dass die frühere Festspielforschung von zwei katholischen Innerschweizern dominiert wurde, von Oskar Eberle und Edmund Stadler, deren Herkunft und kulturelle/religiöse Prägung ihre Optik manchmal sehr deutlich zu beeinflussen scheint.[21]

Auch bei der Laupenfeier 1989 wurde Theater gespielt, doch anstelle eines kantonalen Festspiels «von oben» gab es gleich zwei Theaterproduktionen «von unten». Die gesamten Gedenkfeiern wurden gemeinsam vom Kanton, der Stadt und der Burgergemeinde Bern sowie der Gemeinde und der Burgergemeinde Laupen veranstaltetet. Sie liefen unter dem Motto «Laupen 1339–1989 – Offen für alle» und enthielten Vorträge, Ausstellungen, Konzerte, einen Festumzug und Festakt in Bern, einen Gedenkakt am Tag der Schlacht in Laupen (21. Juni), ein «Stedtlifest», das traditionelle Laupenschiessen, Sportveranstaltungen und zwei Theaterinszenierungen. Die erste hatte einen offiziellen Charakter, war aber nicht vom Kanton, sondern von der Gemeinde in Auftrag gegeben worden: Hans Rudolf Hubler schrieb das Stück *Liechter uf Loupe,* das er als «Burgspiel» und nicht als Festspiel bezeichnete. Für ein Festspiel war es zu kammerspielartig konzipiert und enthielt lediglich acht Rollen, aber keine Massenszenen und Chöre. Hubler zeigte «sieben repräsentative Personen aus der Gesellschaft von 1339» ohne Heldenstatus, die mit ihren Sorgen die Geschehnisse in der Zeit der Schlacht aus der Sicht des Volkes wiederaufleben liessen.[22]

Von der Spielanlage her hatte die zweite Produktion durchaus Festspielcharakter, doch ging sie auf eine rein private Initiative zurück: Zwei führende Mitglieder des Kellertheaters Die Tonne in Laupen, Marcel Reber und Ueli Remund, schnitten ihr Jubiläumsstück *Vor em Tor* auf den Kreuzplatz in Laupen zu und rollten in sieben Szenen, die quer durch die Jahrhunderte führten, Geschichte ebenfalls «aus der Sicht des Volkes auf». Dabei blickten sie kritisch auf die Schweizer Geschichte und fokussierten gesellschaftliche Verhältnisse, unter denen die einfachen Leute litten. Das Freilichtspiel begann mit der Belagerung von Laupen 1339 und endete mit einer Szene in der Gegenwart, in der die Asylproblematik angesprochen und das Festmotto «Offen für alle» einer Prüfung unterzogen wurde. Regisseur Peter Leu setzte 35 Laienspielerinnen und -spieler, 10 Kinder und eine Handvoll Musiker ein, bespielte den Platz effektvoll und sorgte mit «süffigen Komikeinlagen» des Torwächters auch für unterhaltsame Aspekte. Alles Feierliche und Staatstragende blieb den offiziellen Festakten vorbehalten. Das Theater erscheint als Medium feierlichen Gedenkens nicht mehr geeignet oder nicht mehr nötig, sondern es vollzieht hier beinahe exemplarisch eine Wende zur Geschichtsschreibung von unten, die sich im deutschsprachigen Raum seit den 1970er- und besonders stark in den 1980er-Jahren etabliert hatte.[23]

21 Oskar Eberle zum Beispiel verklärt auf pathetische Weise seinen Heimatkanton Schwyz und redet von «Wallfahrt zur Wiege katholischer Kultur, Wallfahrt zur Wiege der Eidgenossenschaft». Eberle 1929, S. 143 f.

22 Vogel, Benedikt: Eine unprätentiöse Lektion in Geschichte. In: «Berner Zeitung» vom 24. Juni 1989.

23 bnb. [Brigitta Niederhauser]: Mut statt Geschichtskitsch. Freilichtspiel zur 650-Jahr-Feier der Schlacht

Auch für die Schlacht am Morgarten (1315) gibt es eine Festspieltradition. Die Quellen für die Umstände und Hintergründe der Schlacht sind sehr dürftig; das hatte unter anderem zur Folge, dass die Kantone Schwyz und Zug den Schauplatz der Schlacht gleichzeitig für sich beanspruchten und ihre eigene Erinnerungskultur pflegten, was immer wieder zu Animositäten führte. 1965 brachte die Japanesengesellschaft Schwyz im Auftrag der Kantonsregierung das Gedenkspiel *Letzi* von Paul Kamer zur Aufführung; gespielt wurde im November auf dem Rathausplatz in Schwyz. Kamer habe, so Viktor Weibel, das Spiel in die Tradition des «alten eidgenössischen Vermahnspiels» gestellt. Von der Wachsamkeit der frühen Eidgenossen schlug er einen Bogen in die Gegenwart und ortete hier die Gefahr der Einigelung, der Sattheit, Bequemlichkeit und Selbstsucht.[24]
Für die Jubiläumsgedenkfeiern 2015 dann taten sich die beiden Kantone zum ersten Mal in grossem Rahmen zusammen und organisierten einen ganzen Fächer von Veranstaltungen, unter anderem einen Historikerkongress in Zug. Als Höhepunkt brachte man im Sommer beim Schlachtendenkmal das Freilichtspiel *Morgarten – Der Streit geht weiter* zur Aufführung. Dessen Autor, Paul Steinmann, gestaltete es eher als Auseinandersetzung mit Geschichtsbildern denn als Nachzeichnung der historischen Vorkommnisse. Vor allem aber schuf er eine witzige Brücke zur Gegenwart. In der Vergangenheit stehen sich die Männer um Landammann Stauffacher und Herzog Leopold mit seinen Rittern gegenüber, in der Gegenwart ein Chor aus Zug und einer aus Schwyz, die in einen Wettstreit um das offizielle Lied zur Morgartenfeier treten. Herzog Leopolds Hofnarr Kueny, der zwischen den Zeiten pendelt, gibt den geschichtsphilosophischen Kommentar dazu ab. Ob aber überhaupt eine Schlacht stattgefunden hat, kann er nicht bezeugen; er sei ganz zuhinterst gelaufen und habe nichts mitbekommen. Die Regisseurin Annette Windlin setzte Steinmanns als «leichtfüssig» bezeichneten Text im steilen Gelände unter Einsatz von Massenchoreografien, Projektionen und üppigen Kostümen effektvoll um.[25] 10 der 17 Aufführungen waren ausverkauft, es kamen über 13 000 Zuschauerinnen und Zuschauer. Damit scheint der Beweis erbracht, dass man Schlachtengedenkspiele mit Humor und starkem Gegenwartsbezug inszenieren kann, ohne primär auf die Demontage von Mythen zu zielen. Darüber hinaus wird hier die kontroverse Erinnerungskultur der einzelnen Kantone, wie sie eingangs dieses Kapitels dargelegt wurde, zum Gegenstand des Spiels. Damit scheint sich in der Festspielkultur der Kantone ein neues Feld zu eröffnen, das Spielraum für neue Formen kooperativer Projekte gibt.

von Laupen. In: «Der Bund» vom 14. Aug. 1989. – Vogel, Benedikt: «Schwizergschicht leider». In: «Berner Zeitung» vom 14. Aug. 1989.

24 Weibel, Viktor: Hesonusode. Theater, Geschichte und Fasnachtskultur: 150 Jahre Japanesengesellschaft Schwyz. Schwyz 2006, S. 166.

25 Läubli, Martina: Morgarten gehört allen. Freilichtspektakel erkundet Schweizer Mythos. In: «Neue Zürcher Zeitung» vom 8. Aug. 2015, S. 22. – Beck, Kurt: Nur Narren suchen die Wahrheit. In: «Zentralschweiz am Sonntag» vom 9. Aug. 2015, S. 21. – Camenzind, Silvia: Kampf der Chöre statt blutiger Schlacht. In: «Bote der Urschweiz» vom 10. Aug., S. 5.

Die Festspiele an den Kantonaltagen der Expo 64 in Lausanne

Die Expo 64 wird, anders als die Landi 1939 in Zürich, kaum mit Theater und noch weniger mit Festspiel assoziiert. Die Entwicklung der audiovisuellen Medien hatte sich rasant beschleunigt, und das Festspiel, das vor allem um 1900 als ein Überwältigungsspektakel und als Propagandainstrument zu gelten hat, geriet auf allen Ebenen ins Hintertreffen. Wie an der Expo 64 das technisch auf den modernsten Stand getrimmte Medium Film für überwältigende Effekte sorgte, aber auch bei der kritischen Auseinandersetzung mit der modernen Schweiz eine grosse Rolle spielte, hat sich in jüngster Zeit mit der Restaurierung einiger Filme von damals deutlich erwiesen.[26] Wenn also das Theater für die Lausanner Expo längst nicht so prägend war wie für die Landi 1939, so war es doch keineswegs abwesend: 32 Inszenierungen verschiedenster Art gelangten zur Aufführung, in einem auf aufgeschüttetem Gelände am See eigens erstellten Gebäude, dem «Théâtre de l'exposition» (Ausstellungstheater). Es sollte nach der Landesausstellung wieder abgerissen werden, blieb jedoch als einziges von allen Expotheatern bis heute erhalten. Nach etlichen kleineren und grösseren Modifikationen dient der ursprüngliche Kern heute dem Théâtre Vidy-Lausanne als grösster Theatersaal («Salle Charles Apothéloz»). Die Expo war im Übrigen auch Ort einer Theaterausstellung zum Schweizer Theater, die von Edmund Stadler kuratiert wurde.

Neben dem vielfältigen Programm mit «normalen» Aufführungen gab es wie 1939 wieder eine ganze Reihe von «Landesspielen» zu sehen; diese fanden wiederum im Rahmen von Kantonaltagen statt. Jeder Kanton konnte sich einen Tag lang auf verschiedenen Ebenen präsentieren, und einige Kantone wählten als wichtigen Bestandteil ihres Programms ein Spiel, das in der Regel am Abend in der Festhalle aufgeführt wurde. Inwieweit man dabei von Festspielen reden kann, müsste gesondert und detailliert untersucht werden. Ausserdem würde ein Quervergleich dieser Spiele Aufschlüsse darüber geben, ob sich die Kantone zu modernen Theaterformen aufraffen konnten oder doch eher traditionellen Mustern verpflichtet blieben. Erste Hinweise gibt ein kleiner Überblick über ein paar dieser Produktionen.

Voici Bâle, das «Spiel für den Basler Tag an der Expo 64», wurde von einem Autorentrio geschrieben – darunter der bekannte Coupletdichter Max Afflerbach und der ebenso bekannte Kolumnist Felix Burckhardt (Blasius) – und ist stark fastnächtlich und humoristisch geprägt. In der Art einer Zirkusrevue wurden am 5. Juni 1964 elf Bilder zu verschiedenen Aspekten des Basler Lebens wie dem Zoo oder dem Rheinhafen präsentiert. Auf einen starken folkloristischen Einschlag deutet auch die Beteiligung von Volkstanzgruppen sowie Trommlern und Pfeifern und Fasnachtscliquen. Beim Ensemble liess man sich nicht lumpen und bot eine ganze Riege bekannter Darsteller wie Ruedi Walter, Lukas Ammann, Trudi Roth und andere auf.

26 Vgl. zum Beispiel Tribelhorn, Marc: Das Triptychon des Igels. Die erstaunliche Karriere eines Propagandafilms der Schweizer Armee aus dem Kalten Krieg. In: «Neue Zürcher Zeitung» vom 6. Sept. 2014, S. 15.

Am Kantonaltag von St. Gallen stand ein rund einstündiger Festakt im Mittelpunkt. Nach dem Einzug einer riesigen Delegation von Behördenvertretern und anderen Repräsentanten des Kantons in die Festhalle um 11 Uhr gab es einen kurzen Austausch von Grussworten, die zum eigentlichen Festakt überleiteten. Er trug den Titel *Frohes Spiel der Jugend* und war von Karl Gotthilf Kachler konzipiert und inszeniert worden.[27] Das Spiel bestand aus zwei Teilen: Der erste («Die Stadt, die dem Kanton den Namen gab») stellte mit dem Kloster und der Textilindustrie zwei zentrale Elemente der (städtischen) St. Galler Identität dar; der zweite («Einheit in der Vielfalt») symbolisierte die fünf Landschaften des Kantons und betonte deren bäuerliches Element. Die nötigen geschichtlichen Inhalte wurden durch einen Sprecher oder Chronisten transportiert, im Übrigen waren Chorlieder und Tänze die vorrangigen Ausdrucksmittel. Die beiden Bilder wurden gerahmt von zwei zeremoniellen Teilen, einem Vorspiel mit der szenisch-bildlichen Darstellung des St. Galler Wappens und einem Finale, in dem je ein zwölfjähriges Mädchen und ein zwölfjähriger Knabe aus allen Gemeinden des Kantons einen Fahnenaufmarsch bildeten. «Sie bekunden den Aufbau des Kantons von der einzelnen Gemeinde her», heisst es dazu im Programmfaltblatt. Am Abend kam noch eine neue Kantate von Paul Huber zur Uraufführung, vorgetragen von über 300 Kantonsschülerinnen und -schülern. Dem «frohen Spiel der Jugend» könnte durchaus der Festakt am Bundesjubiläum 1953 Pate gestanden haben. Dass die Jugend so im Vordergrund stand, lässt sich als Anspielung auf die historische Tatsache verstehen, dass St. Gallen zu den jüngsten Kantonen der Schweiz gehört. Erstaunlich ist, dass es sich die St. Galler offenbar entgehen liessen, irgendwo in ihrem Festakt dem gastgebenden Kanton Waadt die Reverenz zu erweisen, der ja im gleichen Jahr wie St. Gallen eidgenössisch geworden war.

Der Berner Kantonaltag vom 11. September ist deshalb besonders interessant, weil er, abgesehen von einem behördlichen Festakt am Mittag und weiteren Tanz- und Theateraufführungen auf verschiedenen Bühnen der Expo, einen Festzug und ein Festspiel im Programm hatte, die sich inhaltlich aufeinander bezogen. Im Festzug, der vom Bahnhof zum Expogelände führte, machten die Behördenvertreter die Spitze, darauf folgten drei Abteilungen: «Berner Geist», «Berner Staat» und «Berner Jugend». Die Abteilung «Berner Geist» deckte die fünf Regionen (Jura, Seeland, Emmental und Oberaargau, Oberland sowie Mittelland) ab und war eine Mischung

27 Karl Gotthilf Kachler, * 20. 7. 1906 in Basel, † 4. 8. 2000 in Arlesheim BL. Kachler machte zuerst eine Ausbildung als Schauspieler und wirkte an einigen deutschen Theatern, kehrte dann aber in die Schweiz zurück und promovierte 1937 in Kunstgeschichte. 1936 bis 1946 leitete er das Basler Studententheater, ab 1938 war er künstlerischer Leiter und Berater der Freilichtspiele im römischen Theater von Augst. Parallel dazu machte Kachler Karriere am Stadttheater; zuerst war er Dramaturg am Theater Basel, dann 1946 bis 1956 Direktor des Stadttheaters St. Gallen, wo er rund fünfzigmal inszenierte (auch Opern). Als Wissenschaftler interessierte er sich vor allem für den Theaterbau – er reiste immer wieder zu den griechischen und römischen Ausgrabungsstätten – und für die Theatermaske. Ausserdem war er ab 1939 Vorstandsmitglied, von 1967 bis 1980 dann Präsident der Schweizerischen Gesellschaft für Theaterkultur. – Blubacher, Thomas: Kachler, Karl Gotthilf. In: TLS, Bd. 2, S. 951.

aus kulturgeschichtlichen, berufsständischen und folkloristischen Bildern. Dem Jura als Uhrmacherregion zum Beispiel war als Hauptthema «La mesure du temps» gewidmet. Am Abend kam dann das *Berner Spiel 1964* in der Festhalle zur Aufführung, und es orientierte sich in der Abfolge fast genau am Festzug; man könnte von einem auf die Fläche einer Bühne konzentrierten, szenisch angereicherten Umzug sprechen. Das vom erfahrenen Festspielautor Hans Rudolf Hubler zusammengestellte Szenario brachte berühmte Berner aus Kunst und Wissenschaft – die schon im Festzug als Vertreter je einer Region eine Rolle gespielt hatten – mit Originaltexten auf die Bühne: Albert Anker, Jeremias Gotthelf, Albrecht von Haller und Niklaus Manuel. Ein grosser Teil der Mitwirkenden wurde von Vereinen gestellt, darunter die berühmte Emmentaler Liebhaberbühne. Das Spiel wirkt, gerade im Kontext der sonst oft manifesten Fortschrittsorientierung an dieser Expo, stark rückwärtsgewandt, aber in seiner Kreuzung aus Kulturgeschichte und Folklore auch sehr geschickt arrangiert – als reiner Bilderbogen allerdings, ohne jede dramatische Verknüpfung.[28]

Im Festspiel des Bündner Kantonaltags vom 2. Oktober hingegen war zumindest eine dramatische Episode integriert. Jon Semadeni hatte ein dreiteiliges bzw. dreisprachiges Festspiel mit dem Titel *Festa Grischuna* konzipiert. Im rätoromanischen Teil kam, neben der Darstellung verschiedener Bräuche, auch Semadenis eigenes Stück *Il sot cun la mort* (Der Totentanz) zur Aufführung, ein Eifersuchtsdrama, das Anfang des 19. Jahrhunderts spielt. Doch auch im Rahmen dieses kurzen Stücks bot sich Gelegenheit für Volkstümliches: «Die Tanzlieder mit jungen Tänzerinnen in Engadiner Tracht, mit Orchester und Chorgesang schienen offenbar dazu geeignet, das anderssprachige Publikum anzusprechen.» Die starke Betonung des Volkstümlichen fällt gerade bei einem Autor wie Semadeni auf, der sich «in seinen Theaterstücken […] oft auf zeitgeschichtliche Themen» bezog. Der Bündner Kantonaltag enthielt im Übrigen ebenfalls einen Festumzug, der den Titel «Graubünden im Wandel der Zeiten» trug, vier Kilometer lang war und die Mitwirkung von 1200 Leuten erforderte. Wie bei den meisten anderen Kantonaltagen auch wurde hier ein «Kontrast zwischen zuversichtlichem Aufbruch und stetiger Vergewisserung der Tradition» erzeugt, der offenbar eine Konstante an der Expo darstellte.[29]

Die Funktion und Eigenart dieser Expo-Kantonsfestspiele ist nie untersucht worden. Man darf aber anhand der hier vorgelegten Informationen davon ausgehen, dass die kantonale Imagepflege im Vordergrund stand und der Kanton auf verspielte und bunte Weise in ein gutes Licht gerückt werden sollte. Das hätte für die meisten Deutschschweizer Kantone bedeuten müssen – so würde man meinen –, dass angesichts eines überwiegend französischsprachigen Publikums weniger aufs Wort als auf folkloristische Bilder und Tänze abzustellen war. Doch das gilt keineswegs durchgehend, wie man schon am Bündner Beispiel sehen kann. Auch der Schaffhauser Beitrag, *Expoet*

28 Die Ausführungen zu den Kantonaltagen Basel-Stadt, St. Gallen und Bern beruhen auf Unterlagen der STS, zu finden in der Ablage VP, Schachtel Lausanne Expo 1964.

29 Ganzoni, Annetta u. Valär, Rico: Rätoromanische Präsenz an der Expo 64 zwischen Aufbruch und Tradition. Memoriav Bulletin Nr. 21, 9/2014, S. 21–23.

von Franz Hoffmann, scheint mit zum Teil derben und kräftigen mundartlichen Passagen wenig Rücksicht auf das gesamtschweizerische Publikum genommen zu haben. Allerdings spielten Musik und Choreografie in der gemischten Szenenfolge (geschichtliche Bilder und Szenen aus der Arbeitswelt, städtische und ländliche Schauplätze) eine grosse Rolle und relativierten diesen Nachteil. Für das ganze Festspielangebot kann man zusammenfassend sagen, dass man eher den Blick zurück richtete und das Volkstümliche und das Gemütvolle gegenüber der stark technologisch ausgerichteten Gesamtkonzeption der Ausstellung betonte.[30]

Kantonale Jubiläumsfestspiele um 1950

Die Beitrittsjahre der Schweizer Kantone, umgerechnet in einen Jubiläumszyklus im 50-Jahre-Takt, ergeben eine zufällige Häufung jeweils am Anfang und in der Mitte des Jahrhunderts. Zwölf Kantonsjubiläen ballen sich innerhalb von drei Jahren, vier aus der Gruppe der achtörtigen Eidgenossenschaft (Zürich 1351, Glarus und Zug 1352, Bern 1353), zwei aus der Gruppe der dreizehnörtigen Eidgenossenschaft (Basel und Schaffhausen, 1501) sowie sechs der Mediationskantone, die zum Teil neu aus ehemaligen Untertanengebieten gebildet wurden (St. Gallen, Aargau, Thurgau, mit einem Sonderstatus Graubünden und schliesslich Tessin und Waadt, 1803). Die Mediationskantone sind in Bezug auf die Festspielgeschichte besonders interessant, weil sie allen Grund hatten, sich mit der neueren Geschichte der Eidgenossenschaft ab 1798 zu beschäftigen und auf Rückgriffe auf die Heldenzeit zu verzichten. Eine stark historisch ausgerichtete Einzeluntersuchung zu den Unterschieden zwischen den Festspielen der alten und der neuen Orte wäre deshalb sicher ein Gewinn.
Um 1950 war es also wieder so weit: Zwölf Kantone hätten damals im Rahmen ihrer Jubiläumsfestivitäten Festspiele aufführen können. In seinem bereits ausführlicher vorgestellten Festspielpanorama der Jahre 1930 bis 1950 beschrieb der Germanist Martin Stern die Jahre um 1950 als Endphase der Festspiel-Hochkonjunktur der 1930er- und 1940er-Jahre und führte ein Indiz aus dem Kanton Zürich an: «Dass sich die zweite Festspielära der Deutschschweiz bereits dem Ende näherte, zeigt die Ausschreibung des Wettbewerbs zur 600-Jahr-Feier des Eintritts Zürichs in den Bund der Eidgenossen von 1351. Ausdrücklich wurde eine ‹dramatische Dichtung› verlangt, die ‹keine blosse Bilderfolge› darstellen dürfe, da sie ‹zur Aufführung im Schauspielhaus Zürich vorgesehen› sei.» Dort kam dann das Werk des Wettbewerbssiegers, Rudolf Jakob Humm, zur Aufführung; es entpuppte sich als eine «Persiflage der Junkerszeit» und enthielt «fastnächtliche Frozzeleien [sic] gegenüber anderen Kantonen und Städten», groteske Witze, Anachronismen und Illusionsbrüche – und es wurde von einem Ensemble ausschliesslich professioneller Darsteller interpretiert.[31]

30 Schaffhauser Kantonsgeschichte des 19. und 20. Jahrhunderts. Hg. vom Historischen Verein des Kantons Schaffhausen. 3 Bände. Schaffhausen 2002. Bd. 3, S. 1738 f.
31 Amstutz/Käser-Leisibach/Stern 2000, S. 154.

Gemäss dem eingangs vorgestellten Kriterienkatalog handelte es sich bei diesem *Der Pfau muss gehen* betitelten Stück effektiv um kein Festspiel.[32]

Doch kamen in jenen Jahren sechs veritable kantonale Festspiele zur Aufführung, die allesamt traditionellen Vorstellungen Genüge tun, was Stern unterschlägt. Wohl erwähnt er das Berner Festspiel von 1953, das als «historisches Grossraumspiel» Anklang gefunden habe, und weist auch noch auf Basel 1951, Zug 1952 und St. Gallen 1954 hin (letztere Jahreszahl ist falsch); die Festspiele in Schaffhausen 1951 und Glarus 1952 verschweigt er.[33] Das *Schaffhauser Bundesspiel,* verfasst vom profilierten Dramatiker Albert Jakob Welti, der schon das Schaffhauser Landispiel 1939 geschrieben hatte, kam als Riesenspektakel auf einer Laufstegbühne in einer grossen Festhütte zur Aufführung; die Inszenierung operierte mit Chören und Massenszenen und brachte in einem monumentalen Schlussbild den «wehrhaften Freiheitsgeist» der Schaffhauser zum Ausdruck – hier wurde also markiger Patriotismus in Szene gesetzt.[34]

Ebenso monumental konzipiert, aber mit noch viel mehr personellen Mitteln und künstlerischem Anspruch umgesetzt wurde das Basler Festspiel *Inclyta Basilea*. Unter Aufbietung von zwei Dutzend Vereinen, mit Tanz, viel Musik, Chören und Massenszenen, mit typisch baslerischen Zutaten wie Trommeln und Pfeifen sowie Fasnachtscliquen «rollte eine leuchtend farbenfreudige Bilderfolge» ab, lösten sich «Bild und Sinnbild ab in sinnvoller Bewegung» – ein «wundervoller Hymnus der Heimat […], der die beiden politisch getrennten Basel in den hohen Sphären von Geist und Kunst und in der Liebe zur gemeinsamen Eidgenossenschaft einigt». Aufführungsort war die Basler Halle der Mustermesse, und die Inszenierung lag bei Oskar Wälterlin – Basel knüpfte hier an seine grossen Festspiele der Jahrhundertwende und der 1920er-Jahre an.[35]

Auch das Berner Festspiel 1953 mit dem Titel *Hie Bern! Hie Eidgenossenschaft!* fand in einer grossen Halle statt – auf dem Beundenfeld im Nordosten der Stadt – und muss gigantische Ausmasse gehabt haben. Der namhafte Dramatiker Arnold H. Schwengeler, zugleich Feuilletonchef der Berner Tageszeitung «Der Bund», hatte einen Reigen historischer Szenen von der Gründung der Stadt bis in die Gegenwart geschrieben, bei dem es ihm im Wesentlichen um die Bedeutung

32 Doch das Kantonsjubiläum war nicht frei von klassischer Festspielkultur: Mehrere Bezirke führten an verschiedenen Freilichtspielstätten Stücke zur regionalen Geschichte auf, so zum Beispiel die Bezirke Affoltern (*Säuliämtler Bilderspiil* im Arboretum), Dielsdorf (*En Trachtevogt* vor der Peterskirche), Uster (*Salomon Landolt, der Landvogt von Greifensee* am oberen Hirschengraben) sowie Horgen (*Kulturhistorische Bilderfolge der letzten 600 Jahre* auf dem Lindenhof). Vgl. dazu: Fest des Volkes. Offizielles Erinnerungsbuch zur 600-Jahrfeier Zürichs im Juni 1951 unter dem Patronat des Regierungsrates des Kantons Zürich und des Stadtrates von Zürich. Text Edwin Arnet, Bildgestaltung Gotthard Schuh. Zürich 1951, Bildteil [ohne Paginierung].

33 Das eigentliche kantonale Festspiel fand im Rahmen eines Festakts 1953 als Ruferspiel statt. 1954 feierte man in St. Gallen das 500-Jahr-Jubiläum des Bündnisses der Stadt St. Gallen mit der Eidgenossenschaft; im Rahmen der Feierlichkeiten wurde das Festspiel *Der Bär im Bund* von Georg Thürer aufgeführt. Dieses wurde von Karl Gotthilf Kachler inszeniert.

34 Vgl. die Rezension von O. F. in den «Schaffhauser Nachrichten» vom 13. Aug. 1951.

35 k. [Eduard Fritz Knuchel]: Die erste Feuerprobe des Basler Festspiels. In: «Basler Nachrichten» vom 6. Juli 1951.

Berns für das Schicksal der Gesamteidgenossenschaft und um Treue und Einigkeit als primäre eidgenössische Werte ging. Die Inszenierung von Marc Doswald, einem der damaligen Festspielspezialisten, setzte vor einem Hintergrundbild der alten Stadt Bern rund tausend Mitwirkende in Szene, 3000 Kostüme kamen zum Einsatz, die Hauptrollen wurden von prominenten Darstellern verkörpert. Wenn man allerdings den sich in Superlativen überbietenden Premierenbericht aus der «Neuen Berner Zeitung» liest, in dem alle Aspekte der Darbietung als «mustergültig» und «beispielhaft» bezeichnet werden, erscheint dies doch als reflexhafte Affirmation eines rituellen Vollzugs einer vaterländischen Feier.[36]

Auf das ebenfalls 1953 aufgeführte, sehr kurze *St. Galler Bundesspiel* gehe ich im nächsten Kapitel etwas genauer ein. Zwei weitere Festspiele kleiner Kantone (*D's Glarnerländli isch nu chli* von Walter Hauser und *Zuger Spiel von Stadt und Land* von Theodor Hafner, Bearbeitung von Hans Rudolf Balmer-Basilius, beide 1952), die hier allerdings nur anhand der Textbücher beurteilt werden können, kontrastieren auf hoch interessante Weise miteinander: Das Glarner Spiel wirkt im Gesamten ausergewöhnlich kultisch und ist sehr stark religiös geprägt, das Zuger Spiel ist ganz auf gegenwärtige gesellschaftliche Konflikte ausgerichtet und besteht im Wesentlichen aus einer durchgehenden, wenn auch parabelhaften Handlung.

Hauser, laut Textbuch Pfarrer in Sisikon UR, gliederte sein Glarner Festspiel in drei Teile. Teil eins («Des Landes Farben») stellt in zehn Bildern alle Gesellschaftsschichten vor. Bauern und Arbeiter reichen sich in gegenseitiger Anerkennung ihrer Arbeit die Hand. Am Schluss wird darauf verwiesen, dass alles aus Gottes Hand kommt, und der heilige Fridolin, der Landespatron von Glarus, betet einen Segen für alle. Der zweite Teil, «Chronikon» genannt, enthält nur vier Bilder aus der Geschichte, wobei das erste eine Heiligenlegende ist und gleich wieder Fridolin zum Protagonisten hat. Das zweite Bild zeigt das Land am Glärnisch in seiner Abhängigkeit vom Kloster Säckingen, an das es zinspflichtig ist. Diese Szene wurde möglicherweise bei der Aufführung gestrichen. Bild drei berichtet vom Eintritt von Glarus in den Bund der Eidgenossen, der als Befreiung dargestellt wird; die Szene ist geprägt von einem langen Chronistenbericht. Bild vier handelt von der Schlacht bei Näfels und mündet in eine Totenfeier mit der Ehrung der Gefallenen, unter zeremonieller Nennung all ihrer Namen. Der dritte Teil, «Lob und Gelöbnis» genannt, beginnt mit einem launigen Spiel von Jugendlichen, die darüber diskutieren, wem ein Festbukett zu überreichen sei; am Schluss wird klar, dass es dem «einfachen Volk» zustehe und keinem Prominenten. Der ganze Rest ist rein zeremoniell: Zuerst werden die Schweizerfahne, die Glarnerfahne und die Fahnen aller Gemeinden im Kanton präsentiert (Bild 2), den Abschluss machen der Schwur auf die Verfassung und die Gesetze des Bundes und des Kantons und ein Schlussgesang (Bild 3). Das Glarner Spiel ist eine fast modellhafte Mischung aus Zeremonie, Bericht, folkloristischem Spiel und dramatischen Szenen, die mit ihrem religiösen Überbau,

36 -ss [Kurt Joss]: «Hie Bern! Hie Eidgenossenschaft!» Spiel zur Gedenkfeier des 600. Jahrestages des Eintritts von Bern in den Ewigen Bund der Eidgenossen. In: «Neue Berner Zeitung» vom 8. Juni 1953.

Abb. 11: Als der Kanton Zug 1952 das 600-Jahr-Jubiläum des Eintritts in den Eidgenössischen Bund feierte, entschied man sich für ein allegorisches Drama, das bereits deutlich die Themen des Kalten Kriegs anklingen liess. Die festspieltypischen Massenaufläufe durften dennoch nicht fehlen, wie hier im Schlussbild auf Werner Andermatts in die Altstadtkulisse eingefügter Podestbühne.

dem Heldenkult und dem heraldisch-patriotischen Finale eine überaus deutliche konservative Prägung hat.[37]

Das *Zuger Spiel von Stadt und Land,* dessen Erfinder Theodor Hafner 1951 starb, weshalb es von Hans Rudolf Balmer-Basilius vervollständigt und bearbeitet werden musste, ist oberflächlich betrachtet ein um einige Massenszenen ergänztes Drama mit durchgehender Handlung, im Grunde aber eine nicht ungeschickte Abwandlung des allegorischen Spiels. Zentrale Figur ist Elisabeth Kolin aus alter Zuger Familie, Erbin eines grossen Hofs am Stadtrand von Zug. Das Festspiel beschreibt, wie sie zwischen die Fronten widerstreitender Interessen gerät: Der Nachbar, ein Fabrikant, möchte seine Fabriken erweitern; die Stadt hingegen ist auf der Suche nach Bauland. Interessenskonflikte zwischen Stadt und Land, zwischen Tradition und Fortschritt tun sich auf, in die sämtliche Kollektive, die Bauern, die Arbeiter und die Städter, mit hineingezogen werden. Dabei spielt ein namenloser Makler die Rolle des bösen, die Parteien gegeneinander ausspielenden Intriganten; niemand weiss, in wessen Interesse und Auftrag er wirklich handelt, man nennt ihn einen «fremden Agenten» und munkelt

37 Hauser, Walter: D's Glarnerländli isch nu chli. Glarus 1952.

von «internationalem Kapital». Ausserdem gibt es einen zweiten Bösewicht, einen aufwieglerischen und autoritären Arbeiter mit dem sprechenden Namen Minski. Die Grundbesitzerin fällt, nach vielen Anfechtungen und Druckversuchen, ein salomonisches Urteil: Ein Drittel ihres Besitzes bekommt die Stadt, ein Drittel der Fabrikant, und das letzte Drittel mit dem alten Hof behält sie für sich, um es mit ihrem zukünftigen Mann zu bewirtschaften. Am Schluss beschwört sie die «Kraft der Versöhnung» und ruft dazu auf, immer wieder Brücken zu den andern zu bauen.
Damit verbunden ist allerdings eine ganz klare Absage an alle fremden Einflüsse, die Zug zum Schauplatz ihrer materiellen oder ideologischen Interessen zu machen und die lokale Bevölkerung zu instrumentalisieren drohen. Die Verbrüderung soll nur innerhalb der einheimischen Gemeinschaft gestiftet werden. Das ebenso antikommunistische wie antikapitalistische Spiel ist ein Aufruf, durch Einigkeit und Mässigung Herr im eigenen Haus zu bleiben. Das mutet im Jahr 1952, angesichts des sich akzentuierenden Kalten Kriegs und einer Internationalisierung der europäischen Wirtschaft, überaus aktuell an.
Das Festspiel wurde an symbolträchtiger Stätte, nämlich dem alten Landsgemeindeplatz beim Hotel Löwen mitten in Zug, aufgeführt. Unter der Leitung von Werner Kraut, einem an allen bedeutenden Stadttheatern der Schweiz tätigen Regisseur, agierten ausschliesslich Laiendarsteller, insgesamt wirkten rund 500 Personen mit.[38]
Viel ergiebiger als das Munkeln über das wie auch immer begründbare Abflauen der Festspielkonjunktur wäre eine vergleichende Analyse dieses halben Dutzends Festspiele, die interessante Aufschlüsse über Gemeinsamkeiten oder Unterschiede in der gesellschaftspolitischen Grundierung geben könnten. Dem synchronen Vergleich müsste eine sorgfältige Analyse des gesellschaftlichen und theaterästhetischen Kontextes der einzelnen Festspiele gegenübergestellt werden; sie könnte deutlich machen, wie stark der Charakter der Festspiele durch die spezifischen momentanen Konstellationen an den verschiedenen Aufführungsorten geprägt war.

Ein Ausreisser am Rande der Schweiz: Thurgau 1960

In der Lücke bis zum nächsten regulären Jubiläumsjahr 1981 gibt es einen Sonderfall zu berichten: 1960 kam *Gott half uns by dem rechten stan. Ein kleines Festspiel zur fünfhundertjährigen Zugehörigkeit des Thurgaus zur Eidgenossenschaft* von Emanuel Stickelberger mit der Musik von Otto Kreis zur Aufführung; das Festspiel bezog sich also auf die Eroberung des Thurgaus durch die Eidgenossen im Jahre 1460 und wertete diesen aggressiven Akt der territorialen Arrondierung in teleologischer Perspektive als Gründungstat einer sinnvollen und fruchtbaren Zugehörigkeit. In einer Vorbemerkung zum Festspieltext heisst es:

> «Geschrieben im Auftrag des h. Regierungsrates des Standes Thurgau für eine Freilichtaufführung vor dem Schloss Frauenfeld zur Gedenkfeier 1960. Der Aufgabe lag die

38 Hafner, Theodor: Das Zuger Spiel von Stadt und Land: Festspiel zur Zuger Zentenarfeier, 1352–1952. Nach dem hinterlassenen Manuskript bearb. von H[ans] R[udolf] Balmer-Basilius. Musik von Hans Flury. Zug 1952.

> Absicht zugrunde, jenen Thurgauern, denen die Geschichte ihrer engeren Heimat nicht geläufig ist, eine lebensnahe Vorstellung von dem Beginn der zielbewussten gemeinsamen Wegesfahrt mit den Eidgenossen zu bieten.»[39]

Dieses Beispiel zeigt, dass im Festspiel meistens nicht das dramatische Potenzial der historischen Verstrickungen, auf die die Feierlichkeiten bzw. Festivitäten rekurrieren, im Vordergrund steht – das wäre die Sache eines historischen Dramas –, sondern das Historische in der Perspektive auf die Gegenwart als Endpunkt einer glücklichen und sinnvollen Entwicklung erzählt wird, wie das Peter von Matt dargelegt hat.

Zwei kantonale Jubiläumsfestspiele 1981

1981 feierten die Kantone Solothurn und Freiburg das 500-Jahr-Jubiläum ihres Beitritts zur Eidgenossenschaft. Solothurn richtete ein grosses Freilichtspiel vor der Sankt-Ursen-Kathedrale aus. Der Kanton hatte einen Wettbewerb für ein Spiel ausgeschrieben, nur zwei Texte wurden eingereicht. Den Zuschlag erhielt die Ordensfrau Sr. Hedwig (Silja Walter), die wohl produktivste Festspielautorin der Schweiz überhaupt. Ihr Festspiel *Die Jahrhundert-Treppe* war ein komplexes Chronikspiel, bei dem die Geschichte Solothurns in zwei Richtungen aufgerollt wurde: ausgehend vom Jahr 1533 im ersten Teil zeitlich rückwärts und im zweiten Teil vorwärts bis in die Gegenwart und weiter in die Zukunft. Im Zentrum steht die Figur des Hans Stölli, des ehemaligen Schultheissen (Bürgermeisters) von Solothurn, der die Geschichte an der sogenannten Jahrhundert-Treppe (der Haupttreppe der St.-Ursen-Kathedrale) Schicht für Schicht ausgräbt. Stöllis geschichtliche Grabungen bzw. Visionen werden dabei einer «realen» Bühnenhandlung gegenübergestellt, in der es um einen Aufstand gegen die Obrigkeit geht. Auch wenn Jean-Claude Goldschmid in diesem Werk «viel eher ein Chronikspiel als ein Mysterienspiel» sieht, sind doch die christologischen und heilsgeschichtlichen Verweise und Anspielungen deutlich.[40] Peter von Matt hob die Qualität des Werks hervor, in seinen Augen näherte es sich «phantasiereich einer spezifisch modernen Dramaturgie»:

> «Die Gefahr einer naiven Allegorie, die mit diesem Graben und Schaufeln verbunden ist, wird von der Autorin dadurch gebannt, dass die Verrücktheit des Mannes manifest ist. Über seinen Wahn, dessen Phantasmata dann sichtbar werden, nähert sich das Stück dem Bewusstseins-Theater im Strindbergschen Sinn; durch seine dem kommentierenden Spielleiter verwandte Funktion gelangen Elemente des epischen Theaters in das Konzept. Silja Walters Arbeit ist der Beleg für die grundsätzliche Möglichkeit, modernes Theater mit den Aufgaben und Zielsetzungen eines Festspiels zu verbinden.»[41]

39 Emanuel Stickelberger: Gott half uns by dem rechten stan: Ein kleines Festspiel zur fünfhundertjährigen Zugehörigkeit des Thurgaus zur Eidgenossenschaft; Musik von Otto Kreis. Frauenfeld 1960, S. 3.

40 Goldschmid 2013; über *Die Jahrhundert-Treppe* bes. S. 177–183.

41 Von Matt 1988, S. 21 f.

Die Bezeichnung «Bewusstseins-Theater» scheint dann zehn Jahre später sehr gut auf Herbert Meiers *Mythenspiel* übertragbar. Meier schrieb es auf das eidgenössische Jubiläum 1991 hin und verwendete darin interessanterweise ein ähnliches Bild vom Graben in den verborgenen Schichten des Geschichtsbewusstseins. Er zielte in seinem Stück aber auf etwas ganz anderes als Silja Walter: Er relativierte Geschichte nicht, indem er sie in einen grösseren heilsgeschichtlichen Zusammenhang stellte, sondern er rückte bestimmte Figuren der Geschichte in einen Traumkosmos, um ihr Vergessen- und Verdrängtsein szenisch zu fassen (vgl. dazu die Ausführungen im Kapitel über das *Mythenspiel*).

Das Freiburger Festspiel *Terres de Fribourg / Freiburger Lande* wurde wesentlich durch die Musik von Abbé Pierre Kaelin bestimmt. Der hoch angesehene Chorleiter und Komponist brachte neun Chöre auf die Bühne, dazu gab es Gesangssoli und Orchestermusik, Fahnenschwinger und Geiselchlöpfer – im Wesentlichen also ein Programm zur Feier der einheimischen Folklore. Es wurde aber auch versucht, diese klang- und bildmächtigen Szenen durch eine Geschichte zu verbinden. Der Kulturredaktor Emanuel LaRoche aus Zürich sah diese Kombination kritisch und nannte sie «Folklore mit schlechtem Gewissen». Die Handlung war in einem Freiburger Dorf angesiedelt, wo ein Festspiel geprobt wurde; dabei seien, so LaRoche, «zeittypische Konflikte» aufgebrochen, doch die Gesellschaftskritik habe nicht verfangen, denn die «verloren auf der riesigen Bühne» herumstolpernden Laienspieler seien nur ein «Alibi für eine durch und durch unkritisch gemeinte Bejubelung der Freiburger Lande» gewesen.[42] Interessant ist die hier umgesetzte Idee der selbstreflexiven Metaebene: Eidgenössische Geschichtsbilder werden nicht im Rahmen eines historischen Festspiels dekonstruiert, sondern die Schwierigkeiten bei der Entstehung eines Festspiels werden selbst zum Thema eines Festspiels und verweisen auf die Unmöglichkeit, ein homogenes Geschichtsbild zu postulieren. Diesem Verfahren begegnet man bei verschiedenen anderen Festspielen ab den 1980er-Jahren.

Ein weiterer Thurgauer Sonderfall: Das Festspiel zum eidgenössischen Jubiläum 1991

Einige Gemeinden nützten das Jubiläumsjahr 1991, um sich in einem Festspiel mit der Heimat und der eigenen Geschichte auseinanderzusetzen, mit mehr oder weniger starkem Bezug zur Eidgenossenschaft. Bei den Kantonen schenkte sich 1991 nur der Thurgau ein grosses Festspiel und feierte eine Episode der eigenen Geschichte im Kontext der liberalen Regeneration, die 1848 zum Bundesstaat mit moderner Verfassung führte. Hans Peter Gansner, Schriftsteller mit sozialistischem Hintergrund, der das eigenwillige Festspiel für das Stadtjubiläum in Liestal zwei Jahre zuvor geschrieben hatte, stellte den Vater der Thurgauer Regenerationsverfassung, den streitbaren Pfarrer Thomas Bornhauser, in den Mittelpunkt eines humorvollen historischen Stücks.[43]

42 LaRoche, Emanuel: Die Heimatliebe rührt den Zuschauer am Herz. Rückblick auf die historischen Festspiele dieses Sommers. In: «Tages-Anzeiger» vom 11. Sept. 1981.

43 Gansner, Hans Peter: Bornhauser oder Hinter dem Horizont ist die Welt nicht zu Ende. Historisches Festspiel in fünf Akten. Frauenfeld 1991. Die Uraufführung fand Ende Juni 1991 auf dem Rathaus-

Kantonale Jubiläumsfestspiele um 2000

In den Jahren 2001, 2002 und 2003 wurde, gemäss der erwähnten Ballung im 50-Jahr-Rhythmus, erneut eine ganze Reihe von kantonalen Festspielen «fällig». Kantonale Jubiläumsspiele gab es in jenen Jahren jedoch nur noch zwei: Glarus 2002 und St. Gallen 2003. Darin mag man die oft beschworene Krise des Festspiels bestätigt sehen. Doch wenn man den Blick für den erweiterten Festkalender jener Jahre öffnet, findet man triftige Gründe, wieso sich die Kantone bei der Organisation von Festspielen zurückhaltend zeigten. Am Beispiel des Kantons St. Gallen kann das kurz demonstriert werden: 1998 hätte man die Helvetik und/oder die Gründung des Bundesstaats mit einem Festspiel feiern können; danach standen die Millenniumsfeiern an; für 2001 war die Expo im Dreiseenland geplant (die Verschiebung um ein Jahr wurde erst im Herbst 1999 spruchreif), für die über die Art und Weise des kantonalen Auftritts nachgedacht werden musste; und schliesslich 2003: das Jahr, in dem der Kanton St. Gallen auf 200 Jahre eigenständige Geschichte würde zurückblicken können. All das musste man bei der Planung in Betracht ziehen. Wo die St. Galler Regierung den Schwerpunkt setzen wollte, scheint sich allerdings schon früh herausgeschält zu haben: Sie hatte sich offensichtlich wiederholt dafür ausgesprochen, dem Kantonsjubiläum gegenüber den anderen Grossanlässen «Priorität einzuräumen».[44] Die Fokussierung auf nach innen orientierte Festivitäten anstelle einer Repräsentation nach aussen dürfte einer der Gründe dafür gewesen sein, dass ein Festspiel jener Art möglich wurde, wie es unter der Federführung des Kantons am 15. April 2003 zustande kam. Dieses aussergewöhnliche Festspiel, in dem sich der Kanton auf geradezu forsche Art selbst bespiegelte, ohne sich um die Miteidgenossen zu kümmern, wird im anschliessenden Kapitel vorgestellt.

Die Überlegungen zum nationalen und innerkantonalen Festkalender müssten für jeden einzelnen Kanton ergründet werden; das gäbe Aufschluss über die Motive, sich für oder gegen diese oder jene Veranstaltung, für oder gegen ein Festspiel zu entscheiden. Simple Mutmassungen wären unseriös: zum Beispiel der Art, dass der Kanton Zürich quasi wesensmässig festspielscheu sei und so 1901 ein schon weit gediehenes Festspielprojekt abbrach, 1951 kein richtiges Festspiel, sondern eine Parodie im Schauspielhaus zur Aufführung brachte und logischerweise auch 2001 auf ein Festspiel verzichtete. Auf jeden Fall würde es nicht überraschen, wenn die oben aufgezählte Festdichte bei den Erwägungen der kantonalen Projektkomitees in jenen Jahren eine Rolle spielte. Basel und Schaffhausen zum Beispiel hätten bei der Planung davon ausgehen müssen, dass ihr Festspiel in das Jahr der Expo gefallen wäre, denn die Verschiebung der Expo erfolgte in einem Zeitpunkt, als sie die grundsätzlichen Entscheidungen schon hatten treffen müssen.

platz in Weinfelden (dem Geburtsort Bornhausers) statt; Regie führte Jean Grädel, der das Stück auch bearbeitet hatte.

44 Protokoll der Regierung des Kantons St. Gallen, 4. Aug. 1998, Nr. 522; StASG Sign. A 239/00.01.

Auch die konkrete Ausgestaltung der Jubiläumsaktivitäten könnte viele Fragen aufwerfen: Zu klären wäre zum Beispiel, ob die schlechte Lage der Staatsfinanzen der einzige Grund dafür war, dass sich der Kanton Bern 2003 anlässlich des 650-Jahr-Jubiläums mit einem modischen, wenig originellen Mittelalterfestival zufriedengab und im Übrigen stark auf Ausstellungen und historische Publikationen setzte.[45] Ausserdem wäre eine Auseinandersetzung mit dezentralen Konzepten wünschenswert, wie weiter oben bereits angedeutet. Ein ergiebiges Beispiel liefert der Kanton Aargau, wo zum Kantonsjubiläum 2003 Aargauer Theaterschaffende fünf sogenannte Jubil-on-tour-Projekte in fünf verschiedenen Ortschaften des Kantons realisierten, die durch ein 250-plätziges Festival-Wanderzelt miteinander verknüpft wurden. Dieses Projekt wurde mit einer halben Million Franken aus dem Fonds der 200-Jahr-Feier sowie durch Eintrittsgelder und Sponsorenbeiträge finanziert.[46] Es war also durchaus in die staatlichen Gesamtfeiern eingebunden, ging aber auf eine nicht staatliche Initiative zurück. Dies führt uns zu einem weiteren Forschungsfeld, nämlich zur Frage, wie stark der Zusammenhang zwischen der Form der Ausschreibung von Jubiläumsaktivitäten und den eingereichten und schliesslich realisierten Projekten ist und wie wesentlich die Auftraggeber und die Rahmenbedingungen des Auftrags für den Charakter eines Festspiels sind. Des Weiteren müsste geprüft werden, ob sich bei der Planung der Festspiele nicht einige Akzente entscheidend verschoben haben. Während früher die direkte Wettbewerbsausschreibung für einen Festspieltext durch die Regierung das gängige Verfahren darstellte, sind für die Jubiläen in jüngerer Zeit weniger direktoriale, sondern partizipative Prozesse zu vermuten. In der Regel dürfte die Regierung jeweils die gesamte Bevölkerung einbezogen haben, um das Festprogramm zusammenzustellen.

Neben St. Gallen entschied sich nur noch der Kanton Glarus für eine mit dem Jubiläum verknüpfte Theateraufführung. Auch in diesem Fall gibt es einen expliziten Hinweis darauf, dass ein Auftritt an der Expo und das Feiern im eigenen Kanton gegeneinander abgewogen wurden; offenbar priorisierte Glarus ganz klar Letzteres und verzichtete sogar, als einziger Kanton überhaupt, auf einen Auftritt an der Expo.[47] Das Spiel zum 650-Jahr-Jubiläum des Beitritts des Kantons Glarus zur Eidgenossenschaft mit dem Titel *Fridolina oder di gläsig Luft* wurde jedoch nicht als Festspiel bezeichnet, sondern als «Freilicht-Theater». Das Projekt ging auf die Initiative von Georg Müller zurück, dem Stiftungsratspräsidenten des Freulerpalasts in Näfels, in dem das kantonale (kultur)geschichtliche Museum untergebracht ist und in dessen Garten gespielt wurde. Als Initiant der Idee ‹Theater zur 650-Jahrfeier› sei er vom Regierungsrat mit der Projektleitung betraut worden, heisst es im Programmheft. Der Kanton übernahm bei der Organisation jedoch keine sehr aktive Rolle; im Programmheft ist nicht einmal

45 Medienmitteilung des Kantons Bern vom 29. Okt. 2002, https://www.be.ch/portal/de/index/mediencenter/medienmitteilungen/suche.meldungNeu.html/portal/de/meldungen/archiv/2002/10/20021030_mm_4588 (Zugriff am 16. Aug. 2018).

46 Bundi, Markus: Ein Theaterzelt auf Wanderschaft. In: «Mittelland-Zeitung» (Gesamtausgabe) vom 19. Aug. 2003.

47 Hertach, Ruedi: Die unbekannte, wilde Tochter. Premiere zum Freiluft-Theater «Fridolina» morgen Samstag in Näfels. In: «Bote der Urschweiz» vom 7. Juni 2002.

das Gruss- oder Geleitwort eines Behördenvertreters abgedruckt. Als Produzenten traten zwei Laientheatervereinigungen auf, die Commedia Adebar aus Uznach SG und das Theater Glarus, es gab also eine in einem solchen Fall ungewöhnliche kantonsübergreifende Zusammenarbeit. Anzumerken ist im Übrigen noch, dass für das Gedenkjubiläum der Schlacht bei Näfels (600 Jahre, 1988) ein Festspiel projektiert worden war; es kam aber nicht zustande, da der Text des Autors, Tim Krohn, auf Ablehnung stiess. Wäre hingegen 1988 ein Festspiel aufgeführt worden, hätte man 2002, so lässt Georg Müller durchblicken, wohl kein Jubiläumstheater geplant.[48]
Auf inhaltlicher Ebene entfernte sich *Fridolina* sehr weit vom Vorgängerfestspiel aus dem Jahre 1953; es gab keine patriotische Verklärung der Heimat, sondern eine Auseinandersetzung mit der eigenen Geschichte, die in eine Zeit der Not hineinleuchtete. Ausserdem hatte das von zwei Frauen konzipierte Spiel – Katharina Tanner als Autorin, Barbara Schlumpf als Regisseurin – einen frechen feministischen Einschlag, weil der im Wappen figurierende Landesheilige, Fridolin, der 1953 noch eine eminente Rolle gespielt hatte, von der Bühne verbannt war und durch Fridolina, die Tochter des Föhns, ersetzt wurde. Der Föhn wiederum spielte im Grunde die heimliche Hauptrolle, indem er die Sehnsucht der leidenden Bevölkerung nach einem besseren Leben anfachte. Barbara Schlumpf und ihre Bühnenbildnerin Ruth Mächler siedelten das Spiel auf einem gläsernen Podest an, das über die Buchsbaumhecken des barocken Gartens gestülpt worden war. Vor der Fassade des Freulerpalasts agierten die Darsteller somit auf einer spiegelglatten Fläche, die ebenso auf den titelgebenden Föhn verwies wie auf die prekäre Existenz der Bevölkerung. Vom Pomp und Fahnenprunk früherer Festspiele war man hier denkbar weit entfernt. Ein auf eigenwillige Weise ästhetisch aufgeladenes Spiel um menschliche Nöte und Hoffnungen war an die Stelle einer «propagandistischen» Feier von Unabhängig- und Wehrhaftigkeit getreten. Ob man so etwas trotzdem Festspiel heissen darf oder kann, wird im Schlusskapitel zu diskutieren sein.

Zwei festspielähnliche Produktionen im Baselbiet 2008

Nur an ein Kantonsjubiläum – 175 Jahre Basel-Landschaft – angedockt und ohne offiziellen Auftrag privat initiiert fanden 2008 zwei festspielähnliche Theaterproduktionen statt: Die Laienbühne Pratteln nahm in ihrem Freilichttheater *Der dritte August. Szenische Bilder zum Brand in Pratteln 1833* unmittelbaren Bezug auf die Entstehung des Kantons: Der Historiker und SP-Politiker Ruedi Brassel-Moser siedelte sein Theaterstück an der Hauptstrasse in Pratteln am Tag der entscheidenden Schlacht zwischen den Baselbietern und den Stadtbaslern an und erzählte die verheerenden Ereignisse – die angreifenden Basler Truppen zündeten neun Häuser in Pratteln an und töteten mehrere Einwohner – aus der Optik der Opfer, zeigte die Leiden hüben wie drüben und offen-

48 Zu den Querelen um den Textauftrag hat der Autor eine Materialdokumentation herausgegeben: Krohn, Tim (Hg.): Frei! Und tot. Festspieltexte 600 Jahre Näfelser Schlacht zu Befreiungskampf, Freiheit und Gewalt. Glarus 1988. – Mail von Georg Müller an T. H. vom 6. Nov. 2014.

barte Widersprüche und Absurditäten im politischen Konflikt sowie die Risse, die quer durch die Bevölkerung gingen und auch eine eben erst erwachte Liebe überschatteten. Gespielt wurde am Originalschauplatz, rund um den Engelsbrunnen, in originalgetreuen Kostümen und unter Einsatz von offensichtlich sehr effektvoller Pyrotechnik. Die Aufführung verknüpfte lokale Figuren und Geschehnisse geschickt mit übergreifenden politischen Prozessen. In dieser Form wäre die Produktion deshalb wohl weder als Festspiel im Auftrag der Gemeinde noch des Kantons möglich geworden.[49]

Eine deutlichere kantonale Ausrichtung, aber schwächere historische Verbindung zum Anlass hatte die zweite Produktion: Die Bühne Liestal, Nachfolgerin der Laienbühne Liestal, die beim Jubiläumsfestspiel in Liestal 1989 federführend gewesen war, brachte ein Stück ihres eigenen Mitglieds Thomas Schweizer zur Aufführung. Es trug den Titel *Syydeband und Bottewaage,* spielte im Jahre 1916 und handelte von der Heimposamenterei im Baselbiet, also von der Heimarbeit, die über viele Jahrzehnte hinweg im Auftrag der städtischen Seidenbandherren ausgeführt wurde. Schweizer verquickte die Liebesgeschichte zwischen der Tochter eines Basler Seidenbandherrn und dem Sohn einer Baselbieter Posamenterfamilie mit einem Mordfall und zeigte die spannungsreiche wirtschaftliche Verbindung und die Mentalitätsunterschiede zwischen Stadt und Land auf. Die mit vielen rockigen Songs angereicherte Inszenierung hatte am Dienstag, dem 26. August 2008, Premiere, am Schlusstag der Feierlichkeiten zum 175-Jahr-Jubiläum des Kantons Basel-Landschaft. Es war aber mehr ein Theater zum Jubiläum der Bühne Liestal selbst, die die 50 Jahre ihres Bestehens feierte. Die sehr gut besuchten Vorstellungen – Aufführungsort war wie beim Liestaler Festspiel 1989 der Saal des Hotels Engel in Liestal – brachten viel Geld in die Kassen, mit dem der unter finanziellen Problemen leidende Verein weitere Produktionen querfinanzieren konnte.[50]

Die beiden Appenzeller Kantone spielen zusammen zum Fest

Das bisher letzte kantonale Jubiläumsfestspiel fand im Sommer 2013 im Rahmen des 500-Jahr-Jubiläums des Beitritts von Appenzell zur Eidgenossenschaft statt. Es trug den Titel *Der dreizehnte Ort* und war, als eine der herausragenden Veranstaltungen des Jubiläumsjahres, ein Gemeinschaftswerk von Ausser- und Innerrhoden. Mit der Zusammenarbeit der seit 1597 getrennten (Halb-)Kantone war explizit der Wunsch verbunden, das Festspiel und die anderen Anlässe möchten zu einer verbesserten künftigen politischen und kulturellen Kooperation beitragen. Ganz störungs- und konfliktfrei verlief die von langer Hand geplante Veranstaltung jedoch nicht. Ein exponierter

49 Prazeller, Markus: Als im Dorf Häuser brannten. Pratteln. Ein Theaterstück zum Kantonsjubiläum. In: «Basler Zeitung» vom 4. Aug. 2008, S. 21. – Zur gesamten Produktion und ihren Hintergründen vgl. www.brand-in-pratteln.ch (Zugriff am 11. Dez. 2016).

50 Maurer, Andreas: Die Krise prägt die Bühne Liestal doppelt. In: «Basellandschaftliche Zeitung» vom 6. Sept. 2009. – Die Produktion wurde mit 15000 Franken aus dem Lotteriefonds unterstützt, siehe https://old.bl.ch/fileadmin/baselland/files/docs/ekd/kulturelles/geld/Geld_und_Fakten_31_05_08.pdf (Zugriff am 11. Dez. 2016).

Abb. 12: Liliana Heimberg ging in ihrer Inszenierung des Festspiels zum 500-Jahr-Jubiläum des Eintritts Appenzells in den Bund der Eidgenossen ästhetisch neue Wege: Sie setzte der oratorienhaften Statik des alten Festspiels ständige Bewegung entgegen, auch in dieser Szene, wo die Appenzeller Bevölkerung von der Trikolore sozusagen niedergemäht wird.

Streitpunkt war die Wahl des Aufführungsorts. Sie fiel auf Hundwil in Ausserrhoden, wo die Ausserrhoder früher ihre Landsgemeinde abgehalten hatten – und das stiess in Innerrhoden, wo die Appenzeller Volkskultur anerkanntermassen intensiver gepflegt wird, mancherorts auf Unverständnis. Doch allen Widrigkeiten zum Trotz – die Wetterbedingungen bei den Proben zum Beispiel waren «katastrophal schlecht» – kam auf der Grundlage eines Texts von Paul Steinmann ein ungewöhnliches Spektakel zustande, das alle Erwartungen übertraf.

Die freilichterprobte Regisseurin Liliana Heimberg nützte den weiten Platz mit lebhaften Massenszenen und Auftritten aus allen Richtungen und bezog auch die umliegenden Gebäude mit ein. Es gelangen ihr einige ikonenhafte Bilder, so zum Beispiel die kurze Szene, wo eine ganze Kohorte von Angestellten auf ihren Bürostühlen auf dem abschüssigen Spielgelände heranrollte – mit einem Bild wurde so der Übergang von der bäuerlichen Welt in die Dienstleistungsgesellschaft fassbar gemacht. Das Festspiel besass auch ein Markenzeichen, das ständig, auch ausserhalb der Aufführungen, präsent war: Peter Scherz, der Bühnenbildner, hatte die ganze Zuschauertribüne mitsamt den Aufgängen und allen Sitzen mit Kunstrasen überzogen, sodass jeder Vorbeifahrende oder -gehende auf das intensiv grüne Spielgelände aufmerksam wurde. Die Produktion wurde auch überregional sehr positiv aufgenommen und hatte zudem ausserordentliches Wetterglück: Alle zwanzig Vorstellungen konnten ohne Regen gespielt werden

und waren ausverkauft, dank hinzugestellter Sitze resultierte eine Auslastung von über hundert Prozent.[51]

Die auftraggebenden Regierungen (in der Person der Landammänner Marianne Kohl-Boller, Ausserrhoden, und Daniel Fässler, Innerrhoden) benannten im Geleitwort zum Festspiel-Programmheft die doppelte Funktion der Festivitäten: Sie würden «das Eigenständige der beiden Appenzeller Kantone» hervorstreichen und gleichzeitig ihre Gemeinsamkeiten sichtbar machen. Die Wiederentdeckung einer gemeinsamen Identität unter Beibehaltung der jeweiligen Eigenheiten war also eines der Ziele. So gängig eine solche Zielvorgabe ist, so selten erfährt man etwas über Erfolgskontrollen und ihre Ergebnisse. Im Falle des Appenzeller Festspiels ist ein starkes «Wir»-Gefühl bei den am Festspiel Beteiligten greifbar; zumindest legen das einige von der Presse zusammengetragene Zeugnisse nahe. Zum Beispiel ist da von einem «Heimweh» nach dem Festspiel bzw. nach den Mitstreiterinnen und Mitstreitern die Rede. Und zur identitätsbildenden Wirkung des Festspiels gab ein in St. Gallen wohnhafter Heilpädagoge zu Protokoll: «Ich bin wieder zum Appenzeller geworden.» Der unbestreitbare Erfolg dieses «beachtlichen Grossprojekts» hat dabei mit Sicherheit eine nicht unwesentliche Rolle gespielt.[52]

Gescheiterte Festspielprojekte 1901, 1903, 1953 und 2003

Wenn ein Festspiel nicht zustande kommt, liegt die Versuchung nahe, dies als Indiz für eine allgemeine Krise des Festspiels heranzuziehen. Eine kleine Zusammenstellung von vier gescheiterten kantonalen Festspielen enthält jedoch auch Fälle aus der sogenannten Hochblüte des Festspiels und gibt Hinweise darauf, dass die Gründe für das Nichtzustandekommen jedes Mal ganz spezifische waren. Andererseits könnte man wohl bei jedem schliesslich verwirklichten Festspielprojekt bei ganz genauem Hinsehen Antagonisten dingfest machen, die das Geld lieber für etwas anderes eingesetzt hätten, die das Projekt unnötig fanden oder die es sogar hintertrieben. Das liegt daran, dass das Festspiel eine grundsätzlich prekäre Gattung ist – weil alles von Grund auf erarbeitet werden muss, weil es der genretypischen umfangreichen Freiwilligenarbeit ungeachtet immer kostspielig ist, weil die involvierten Organisationen in die Dutzende und die involvierten Personen in die Hunderte gehen, weil die Planungszeiten lang sind und viele Entscheidungen weit im Voraus getroffen werden sollten. Ein ungefährdetes und in keiner Phase seiner Entstehung angezweifeltes Festspiel gibt es kaum.[53]

51 Nehmiz, Julia: Geschichten, nicht Geschichte. Theater: Das Festspiel «Der dreizehnte Ort» erlebte in Hundwil eine grossartige Premiere. In: «Aargauer Zeitung» vom 6. Juli 2013. – Huber, Gerold: «Ein Wechselbad der Gefühle». Hundwil: Am Samstag war Dernière des Jubiläumsfestspiels «Der Dreizehnte Ort». In: «St. Galler Nachrichten» vom 29. Aug. 2013. – Grädel, Jean: Heimberg, Liliana. In: TLS, Bd. 2, S. 815 f.

52 Programmheft zu «Der Dreizehnte Ort. Ein musikalisches Spiel zum Fest», S. 2. – Nehmiz, Julia: Heimweh nach dem Festspiel. In: «Appenzeller Zeitung» vom 1. Nov. 2013.

53 Ähnliches gilt im Übrigen auch für die Umzüge. Vgl. dazu Gantner, Theo: Der Festumzug. Basel 1970, S. 16.

Oskar Eberle berichtete in seinem Überblick über die «Bundesfeierspiele der Kantone» wie weiter oben bereits angedeutet gleich zu Beginn von zwei gescheiterten Projekten: vom Zürcher Bundesfeierspiel 1901 und dem St. Galler *Walthari*-Festspiel von 1903. Für den Zürcher Grossanlass habe alles bereitgestanden, der Text habe vorgelegen (von Adolf Frey), die Musik sei geschrieben gewesen (von Lothar Kempter), der Regisseur bestimmt (Emil Milan), die Spielstätte – eine Freilichtbühne am Hang des Üetlibergs – ebenso, doch hätten sich Schwierigkeiten bei der Finanzierung ergeben. Die «zaghaften Zünfte», so Eberle, hätten das Unglück willkommen geheissen und erleichtert aufgeatmet, während selbst das «kleine Bauernnest Seen bei Winterthur» in jenem Jahr einen Freilicht-*Tell* zustande brachte. Eberles Spott ist mit Vorsicht zu geniessen, hat doch die spätere Forschung seine Version des *Walthari*-Fiaskos präzisiert; eine genauere Analyse der Umstände 1901 in Zürich würde vermutlich ebenfalls ein differenzierteres Bild ergeben.[54]

Als Grund für das Scheitern von *Walthari* nämlich gab Eberle konfessionelle Spannungen an: «An der Darstellung der Reformation erhitzten sich die Köpfe, in denen bereits die Wahlkämpfe des Jahres 1902 brummten. Zwingli steht den Katholiken zu weit vorn an der Rampe. Sie lehnten das Spiel ab, obwohl Walthari als Mittler zwischen den Streitenden erscheint.» Wie bei allen seinen Schriften legt Eberle jedoch seine Quellen nicht offen, und so muss man der weniger plakativen, doch besser abgestützten Argumentation des an der Universität St. Gallen lehrenden Germanisten Rupert Kalkofen den Vorzug geben: Laut ihm waren es weniger die konfessionellen Konflikte, sondern es war handfeste (partei)politische Taktik, die das Festspiel scheitern liess. Die oppositionellen Sozialdemokraten und die Katholisch-Konservativen spannten im Hinblick auf die damals anstehenden Nationalratswahlen zusammen, um ihre Kandidaten durchzubringen, was ihnen auch gelang. «Das war absehbar gewesen, und deshalb hatten die von Liberalen dominierten und für die Aufführung unverzichtbaren Gesangsvereine ihre korporative Beteiligung schon vor der Wahl abgesagt», hält Kalkofen fest. Nicht die Katholiken, sondern die Liberalen brachten das Festspiel also zu Fall.[55]

Kalkofen sah dieses Scheitern als Beweis für die für das Festspiel konstitutive Feier der Gemeinsamkeit an: «Wenn es die vom Festspiel beschworene und vorausgesetzte Gemeinsamkeit nicht gibt, dann gibt es auch kein Festspiel.»[56] Diese Schlussfolgerung muss man in Zweifel ziehen: Es gibt Beispiele für Festspiele, die trotz allgemeinen Gezänks und trotz des – wie auch immer motivierten – Ausstiegs tragender Vereine realisiert werden konnten, weil die Organisationsstrukturen, der Zeitrahmen und der Wille wie auch die Anpassungsfähigkeit der Auftraggeber bzw. der Macher es ermöglichten, Ersatz zu finden und die Zweifler zu überzeugen. Allerdings dürfte Kalkofens

54 Eberle 1943, S. 162 f. – Vgl. auch Eberle, Oskar: Stufen zum Festspiel. In: Das Büchlein vom Eidgenössischen Wettspiel. Zürich 1939, S. 12.

55 Eberle 1943, S. 162. – Kalkofen: Das Festspiel als Institution des kulturellen Gedächtnisses, S. 737.

56 Kalkofen, Rupert: Das Festspiel als Institution des kulturellen Gedächtnisses, S. 738. – Ähnlich und etwas ausführlicher werden die politischen Verstrickungen dargestellt bei: Walliser Keel, Thomas: Die geplatzte Feier. In: «St. Galler Tagblatt» vom 3. Jan. 2003, S. 9.

Schlussfolgerung bei einem beinahe megalomanen Festspiel wie dem *Walthari* – die Zeit um 1900 kann man in der Tat als eine Zeit des Festspiel-Wettrüstens betrachten – insofern zutreffen, als hier der Ausfall tragender (Gesangs-)Vereine organisatorisch kaum zu kompensieren war.
Beispiele für Festspiele, die zustande kamen, obwohl längst nicht alle Beteiligten am gleichen Strick zogen, sind das Sempacher Festspiel 1986 mit der von Jean Grädel geschilderten schwierigen, aber am Ende erfolgreichen Suche nach Darstellern oder das trotz des hartnäckigen Abseitsstehens bestimmter Vereine gelungene Festspiel *Der dreizehnte Ort* zum Appenzeller Jubiläum 2013. Ein Festspiel wächst auf dem Boden und in der Realität des kontroversen Alltags, und zu der Herkulesaufgabe der Organisation mit grossen planerischen Herausforderungen gehören Zweifel, Skepsis, Missgunst und Rivalität unabdingbar dazu. Dessen ungeachtet hat wohl jedes Festspiel die – wenn auch nur für die Dauer der Aufführung beschworene – Gemeinschaft von Aufführenden und Publikum eher zum Ziel als zur Bedingung.
Ein weiteres, hoch interessantes Beispiel für ein gescheitertes Festspiel liefert der Kanton Aargau – und brisanterweise ist dort Oskar Eberle an entscheidender Position selbst involviert. Für das 150-Jahr-Jubiläum der Kantonsgründung 1953 wurde ein Festspiel geplant. Im Frühjahr 1950 schrieb der Kanton einen Ideenwettbewerb aus. Bis Ende September gingen fünf Entwürfe ein. Adolf Haller, Bezirksschullehrer in Turgi AG, Schriftsteller und Pestalozzi-Herausgeber, erhielt den ersten Preis – wobei die Jury von Entschädigung sprach –, doch auch sein Entwurf wurde nicht als geeignete Grundlage für die Auftragserteilung erachtet. Es muss eine Unterredung mit Mitgliedern der Jury gegeben haben, worauf Haller seinen Entwurf weiterentwickelte. Am 12. September 1952 versandte der Jurypräsident den fertigen Text an die Jurymitglieder. Sie kamen zum Schluss, Hallers Text sei «nach Inhalt und Form des Anlasses würdig und sollte aufgeführt werden». Dennoch holten sie bei Oskar Eberle ein Gutachten ein. Dieser kritisierte den Text mit Schreiben vom 13. Oktober 1952 in vielen Punkten, beklagte einen «Mangel an Dramatik», eine unorganische Verbindung von historischen und folkloristischen Szenen und eine mangelnde Verbindung der historischen Szenen untereinander. Die «Gesamtanlage» sei verfehlt, eine Umarbeitung lohne sich kaum. «Der vorliegende Text Hallers macht dem Kanton Aargau keine Ehre. Ich bedaure, dies, in aller Aufrichtigkeit, feststellen zu müssen.» Eberle empfahl, von vorne anzufangen.
Brisant ist nun, wie Haller in einer brieflichen Stellungnahme gegenüber dem Organisationskomitee Eberles Aufforderung zum Neubeginn erklärte:

> «Entschieden ablehnen muss ich den ‹Expertenbericht› von Herrn Dr. Eberle. Dass Herr Dr. Eberle in dieser Sache kein unparteiischer Richter sein konnte, geht doch schon daraus hervor, dass er sich selbst um die Schaffung des Festspiels beworben hatte und, sofern Sie seinem Vorschlag, einen neuen Auftrag zu erteilen, gefolgt wären, wiederum hätte Hoffnung haben können, diesen selbst zu erhalten. Jedem Unbefangenen muss auffallen, dass der Kritiker in meinem ganzen Spiele überhaupt nichts Positives gelten lässt und damit auch die Mitglieder der Jury als völlige Ignoranten hinstellt.»

Natürlich sind auch Hallers Aussagen als die eines Parteiischen zu bewerten und mit Vorsicht zu betrachten. Der ganze Konflikt müsste sorgfältig auf der Grundlage sämtlicher Akten im Aargauer Staatsarchiv beurteilt werden. Vielleicht war die Jury in der Tat froh, am Ende einen Vorwand zu haben, um das Festspiel nicht durchführen zu müssen. Ein möglicher Grund könnte gewesen sein, dass die vorbereitende Arbeitsgruppe in der Bevölkerung als elitär verschrien war und dass das 1952 bestellte Organisationskomitee «die eigene Unabhängigkeit und Tatkraft unter Beweis» stellen wollte, indem es «die Arbeit der Vorbereitungsgruppe nochmals sehr kritisch» begutachtete und zeigen wollte, dass es die Sorgen der Bevölkerung ernst nehme.[57] Trotzdem scheint es nicht ausgeschlossen, dass Eberle als Gutachter ein Doppelspiel spielte in dem Sinne, wie es Hallers Ausführungen insinuieren. Das Festspiel wurde schliesslich fallen gelassen. Als Ersatz kam am 22. und 23. August 1953 im Amphitheater Windisch Schillers *Wilhelm Tell* zur Aufführung, und zwar auf der Grundlage einer Inszenierung, die Karl Gotthilf Kachler in der Spielzeit 1951/52 für das Stadttheater St. Gallen erarbeitet hatte. Kachler war im Übrigen wie Eberle seit langem Vorstandsmitglied der Schweizerischen Gesellschaft für Theaterkultur; mit dem Kanton Aargau hatte er bis dato kaum berufliche oder persönliche Verbindungen gehabt. Dass Eberle bei der Vermittlung dieser Ersatzproduktion die Fäden zog, ist deshalb nicht unwahrscheinlich.[58]
Beim vierten Beispiel liegen die Dinge völlig anders: 2003 hätte es der Kanton Graubünden in der Hand gehabt, ein Festspiel im Rahmen des Kantonsjubiläums aufzuführen, denn der Schriftsteller Hans Peter Gansner, Bürger von Maienfeld GR, hatte 2001/02 aus eigener Initiative das Stück *Der Dichter-General* über den Bündner General, Staatsmann und Dichter Johann Gaudenz von Salis-Seewis verfasst, das er gerne als Festspiel – oder in seinen eigenen Worten als «kritisches Freilichtspiel» – im Jubiläumsjahr aufgeführt hätte. Den Stoff dazu hatte er schon seit Mitte der 1980er-Jahre mit sich herumgetragen und hatte bereits 1989 (200 Jahre Französische Revolution) und 1998 (200 Jahre Helvetik) versucht, Auftraggeber für eine Festspielinszenierung zu finden. «Mein Ehrgeiz als Bündner Schriftsteller war es, ein grösseres, interessantes Werk für meinen Heimatkanton zu schaffen», meinte er zu seiner Hartnäckigkeit. Auch 2003 blieb der Erfolg aus: «Leider war es uns trotz allen gemeinsamen Anstrengungen nicht vergönnt, das nötige Geld für die Theaterproduktion ‹Der Dichter-General› zusammen zu bringen – jedenfalls für 2003 noch nicht […].» Vermutlich hatten die staatlichen Stellen kein Interesse, sich auf das aufwendige Projekt mit einer figuren- und schauplatzreichen, liedergesättigten und die historischen Fakten launisch durcheinanderwirbelnden Vorlage einzulassen. Inwiefern auch Gansners notorische linke Gesinnung eine Rolle spielte, muss vorderhand offenbleiben. Die genauen Gründe liegen jedenfalls

57 Fuchs, Matthias: «Um nicht als flügellahmer Krämerstaat dazustehen …». Eine kleine Rückschau auf die Aargauer Jubiläumsgeschichte. In: Argovia, Jahresschrift der Historischen Gesellschaft des Kantons Aargau, 116 (2004), S. 18.

58 Die Schilderungen beruhen auf lückenhaftem Material, das in der STS in der Abteilung VP, Schachtel «St. Gallen», Umschlag «Festspiel 1953» versammelt ist.

im Dunkeln; Gansner selber zitierte einen Politiker, der moniert hatte, von Salis-Seewis sei nicht «Lichtgestalt» genug, um als Festspielheld zu taugen.[59]
Es ist bemerkenswert, dass gleich vier «gescheiterte» kantonale Festspiele aktenkundig sind. Darüber hinaus muss man von einer Dunkelziffer ausgehen, wenn man alle die Projekte mitzählen wollte, die im Verlaufe der Planungsarbeiten frühzeitig begraben und der Öffentlichkeit so gar nicht bekannt wurden. Es wäre jedoch ein Kurzschluss, aus diesen vier Beispielen zu folgern, dass kantonale Festspiele (noch) prekärer und schwerer realisierbar sind als Festspiele in anderen Bereichen. Und wie bereits erläutert, wären für jedes versäumte Jubiläumsdatum die genauen Umstände zu beschreiben, die zu einem Verzicht auf ein Festspiel geführt haben.

Weitere Festspielrepräsentationen der Kantone

Verbandsfestspiele mit kantonalem Bezug

Unbedingt zu erwähnen ist schliesslich noch, dass die Kantone auch im Rahmen der reichhaltigen Festkultur eidgenössischer Verbände vielfach Gelegenheit hatten, sich selbst darzustellen. Aber nicht jedes Verbandsfestspiel verfolgte diesen Zweck. Oskar Eberle reihte die «Spiele der eidgenössischen Vereine» denn auch nicht unter die dem «geschichtlichen Festkreis» angehörenden Kantonsspiele ein, sondern teilte sie dem «bürgerlichen Festkreis» zu. Einige solcher Festspiele bezeichnete er als «Werbestücke für Städte und Regionen». Seine Darstellung enthält eine Fülle von Informationen über Inhalte und szenische Formen, jedoch verzichtet Eberle darauf, die politischen und organisatorischen Hintergründe zu beleuchten.[60]
Es ist nicht undenkbar, dass Kantonspolitiker ihre Hände im Spiel hatten, als Freiburg anlässlich des Eidgenössischen Schützenfestes 1934 sein Brauchtum und seine Geschichte im Festspiel *Mon Pays* von Paul Bondallaz (Text) und Joseph Bovet (Musik) präsentierte. Denn darin fehlt auch die Szene nicht, wo die Gesandten der Eidgenossenschaft 1482 die Aufnahme des neuen Orts per Bundesbrief besiegeln. Zwei Jahre zuvor, 1932, hatte der Kanton ein reguläres Jubiläum feiern können (450 Jahre); deshalb liegt die Vermutung nahe, dass man im Hinblick auf das «Eidgenössische» auf ein Jubiläumsfestspiel verzichtete. Für ein Festspiel zu einem gesamtschweizerischen Verbandsfest ist eine starke Aussenorientierung anzunehmen: Das Ziel war Imagepflege entweder durch ein kraftvolles patriotisches Engagement, durch ein unterhaltsames, buntes folkloristisches Programm oder schlicht durch ein organisatorisches Glanzstück – oder eine Kombination von allen dreien. Damit verbunden war mit Sicherheit zumindest die Intention einer Wirkung nach innen, die Förderung von Zusammenhalt und Selbstbewusstsein. Bei solchen Grossanlässen, die eigentliche Vorzeigeveranstal-

59 Vgl. die Nachbemerkungen von H. P. Gansner in der Buchausgabe seines Stücks. Gansner, Hans Peter: Der Dichter-General. Eine dramatische Biographie des J. G. von Salis-Seewis. Mit einem Essay des Autors über J. G. von Salis-Seewis und Ferdinand Freiligrath sowie einigen Nachbemerkungen. Chur 2003. Die Nachbemerkungen sind nicht paginiert.

60 Eberle 1943, S. 193–203.

tungen des schweizerischen Milizgedankens sind, muss man von einer starken Verflechtung der privaten Vereine und der politischen Behörden ausgehen. Eine genauere Darstellung dieser Verflechtung liegt aber weit ausserhalb der Ziele dieser Studie.
Inwieweit auch bei den unübersehbar zahlreichen Festspielen an kantonalen Verbandsfesten die kantonalen Belange eine Rolle spielten, kann aufgrund der heutigen Forschungslage nicht einmal skizziert werden. Mir ist nur eine einzige gründliche Untersuchung bekannt: Rolf Röthlisbergers Kommentar zu Cäsar von Arx' Festspiel *Die Brücke,* das anlässlich des Aargauischen Kantonalschützenfestes 1927 in Brugg aufgeführt wurde. Das Festspiel, das den Wandel der Zeiten in Brugg in drei Bildern erzählte und mit der Befreiung des Aargaus 1798 endete, anhand der Geschichte der Stadt also auch jene des Kantons beleuchtete, kam bei den Auftraggebern gut an, wurde aber zuschauermässig zum Misserfolg. Röthlisberger zeigt auf, wie man ihn auf verschiedenste Weise zu erklären versuchte.[61]
Für die Festspiele mit folkloristischem Schwerpunkt scheint es eigentliche Spezialisten gegeben zu haben, so den aus dem Kanton Basel-Landschaft stammenden Redaktor und Zeitungswissenschaftler Karl Weber, der in den 1930er-Jahren in rascher Folge Aufträge erhielt: 1935 *Mutterland* für das 25. Eidgenössische Sängerfest in Basel, 1937 *Wo mir deheime si* für das 9. Kantonalschützenfest beider Basel in Liestal und 1939 schliesslich den als Heimatspiel bezeichneten Beitrag des Kantons Basel-Landschaft zur Landesausstellung mit dem Titel *Vom Bölche bis zum Rhy.* Es ist denkbar, dass dieser Typ Festspiel schon immer im Schatten der patriotisch-historischen Festspiele existierte und schon früh von den Zeitgenossen als minderes Genre betrachtet wurde – auch wenn sich so angesehene Autoren wie Karl Weber als Verfasser gewinnen liessen.[62]
Auf jeden Fall ist das Folklore-Festspiel in der Forschung ein ziemlich blinder Fleck geblieben. Seine genauere theaterhistorische Einordnung muss jedoch in Anbetracht fehlender Vorarbeiten unterbleiben und würde auch nicht dem Fokus dieser Studie entsprechen.

Gedenkspiele als Variante des Festspiels

Abschliessend sei hier noch angesprochen, dass es ein historisches Datum gibt, das in der Geschichtsschreibung der einzelnen Kantone eine besonders widersprüchliche Rolle spielt: das Jahr 1798, das den Untergang der alten Eidgenossenschaft mit sich brachte, die kriegerische Besetzung des Landes durch die Franzosen und die Gründung eines Zentralstaats, der in weiten Teilen des Landes auf erbitterten Widerstand stiess.

61 Von Arx: Werke III, 1987, Anhang, S. 475–486.

62 Karl Weber, * 23. 2. 1880 in Liestal, † 22. 10. 1961 in Liestal. Weber studierte Geschichte, Philologie und Pädagogik an der Universität Basel. Nach ein paar Jahren als Sekundarlehrer in Binningen und Basel war er 1909 bis 1920 Redaktor der «Basellandschaftlichen Zeitung», 1920 bis 1930 der «Basler Nachrichten» und 1930 bis 1952 Bundeshausredaktor der «Neuen Zürcher Zeitung». 1927 habilitierte er sich in Zeitungswissenschaft und lehrte 1928 bis 1952 an der Universität Zürich; ab 1938 war er Titularprofessor und Leiter des journalistischen Seminars in Bern, 1942 bis 1952 daselbst ausserordentlicher Professor für Zeitungswissenschaft. Weber verfasste verschiedene Publikationen zu seinem Heimatkanton und zur Pressegeschichte sowie einige Festspiele. Vgl. Wipf, Matthias: Weber, Karl. In: HLS, Bd. 13, Basel 2014, S. 305.

Die mit kriegerischen Mitteln und unter blutigen Kämpfen erzwungene, wenn auch kurzlebige Installation dieses Zentralstaats stellte für die alten Orte der Eidgenossenschaft, die jahrhundertelang weitgehend autonom geblieben und nur durch (wechselnde) Bündnisse miteinander verknüpft waren, einen heftigen und traumatischen Einschnitt dar, wohingegen sie für einige ehemalige Untertanengebiete den Beginn ihrer Unabhängigkeit und somit die Kantonsgründung oder die Vorstufe dazu markierte. Die Aufarbeitung der dramatischen Ereignisse von damals auf der Theaterbühne – wie übrigens auch in Romanen und Erzählungen – hat eine überaus reiche, ja fast uferlose Tradition, die noch nie auch nur summarisch dargestellt wurde. Diese bildet sich auch in den zahlreichen Szenen aus der Zeit um 1798 innerhalb der Bilderbogenstruktur historischer Festspiele wie zum Beispiel des Berner Festspiels 1891 ab.

Dass mit dem Datum 1798 eine besonders konträre Erinnerungskultur verbunden ist, liesse sich an einigen Festspielen oder festspielähnlichen Veranstaltungen zeigen. Einerseits sei hier kurz an das gescheiterte Basler Festspiel von 1998 erinnert; andererseits lohnt es sich, eine besonders markante Produktion in der Innerschweiz genauer zu betrachten. Der durch seine Inszenierungen im Freilichtmuseum Ballenberg ab 1991 landesweit bekannt gewordene Regisseur Louis Naef inszenierte an verschiedenen Schauplätzen in Stans 1998 das Stück *Tag des Jammers. Helvetische Szenen aus Nidwalden 1798,* verfasst von Hansjörg Schneider. Naef nannte es selbst ein «unfeierliches Feierspiel». Dass er dem Begriff «Festspiel» aus dem Weg ging, wäre vor allem dadurch zu begründen, dass der Kanton Nidwalden, der die wohl traumatischste Episode seiner Geschichte behandelt sah, in der Inszenierung keinen festlichen Aspekt sehen konnte. Aber überraschenderweise brachten die Veranstalter eher formale Argumente vor: «Innert weniger Wochen entstand für Stans ein Konzept, das sich als tragfähig erwies: kein Landschafts- und kein Volkstheater, kein Dokumentar- und kein Festspiel, sondern etwas Neues, das alle vier Elemente in sich vereinigt und zu einem Stück verschmelzt, wie es das in dieser Form bisher nicht gegeben hat.»[63] Vier keineswegs scharf umrissene Begriffe werden hier wie klare Definitionen eines Genres verwendet und ein nie dagewesener, innovativer Genremix wird postuliert. Festspiele sind jedoch, wie sich aus dem Kriterienkatalog ergibt, nicht primär durch formale Elemente zu bestimmen, sondern viel mehr durch ihre gesellschaftliche und soziale Funktion.

Im Falle des *Tags des Jammers* hat sich die Nidwaldner Bevölkerung intensiv mit ihrer eigenen Geschichte und mit ihren eigenen gesellschaftlichen Widersprüchen konfrontiert gesehen. Zu fragen wäre, ob der gemeinsam erarbeitete und erlebte Nachvollzug eines tragischen historischen Ereignisses nicht schon genug von jener gemeinschaftsbildenden Energie freisetzte, den ich als kennzeichnend für die Funktion des Festspiels beschrieben habe. Insofern könnte gemeinsames Erinnern – oder «Gedenken» – an eine (überwundene) Tragödie durchaus in die Nähe des Feierns und damit des Festspiels gerückt werden. Einen Unterschied zum Festspiel kann man allerdings an der tragischen Gebundenheit solcher Spiele festmachen. Wenn die traumatischen

63 Klaus von Matt: Zum Geleit, im Programmheft zu *Tag des Jammers*.

Episoden im Zentrum bleiben, ohne durch ein teleologisches Geschichtsverständnis hin auf eine glückliche Entwicklung verklärt zu werden, ist schwerlich von einem Festspiel zu reden.
Nicht als Festspiel, sondern als einen nicht genau bezeichneten Nachfolger desselben schätzte auch der Theaterhistoriker Beat Schläpfer das Nidwaldner Gedenktheater ein. In seinem kleinen Überblick über das Theaterland Schweiz hielt er fest, das Festspiel sei zwar «im alten Sinn eigentlich kaum mehr denkbar», doch in *Tag des Jammers* seien «die zugrundeliegenden Gedanken» dennoch für die Gegenwart fruchtbar gemacht worden. Wie so viele vor ihm verwies er auf Rousseau und seine Vorstellung von «Festspielen, die das Volk sich selber gibt, in denen es zu gleichen Teilen Akteur und Zuschauer sein kann», um mit dem Hinweis zu schliessen: «Dass es in diesem glücklichen Fall auch noch selbst das Thema war, trug nicht unwesentlich zum grossen Erfolg dieses Schauspiels bei.» Das rousseausche Postulat erfüllen allerdings sehr viele Theaterproduktionen der letzten Jahrzehnte, ohne dass es sich zwingend um Festspiele handeln muss. Schläpfers vages Konzept von den gleichen «zugrundeliegenden Gedanken» trägt wenig zur Klärung bei, welche Anforderungen ein heutiges Festspiel erfüllen müsste, und es klärt vor allem nicht, ob sich Gedenkspiele ausserhalb staatspolitisch klar positiv besetzter Jubiläen in die Festspieltradition einreihen oder ausserhalb ihrer verortet werden müssen.[64]

Kantonsfestspiele seit 1898 im Überblick

Die hier abschliessend präsentierte Tabelle 6 (S. 274–276) mit einer Übersicht über die umgesetzten wie auch die geplanten, jedoch nicht realisierten Jubiläumsfestspiele der Kantone zeigt auf einen Blick, dass jeder Kanton seine ihm eigene Festspielgeschichte zu haben scheint. Es gibt, anders als es die vielen Reden vom Niedergang des Festspiels erwarten liessen, keinen kontinuierlichen und eindeutigen Rückgang von der Blüte um 1900 bis in die Zeit um 2000, wenn auch eine rückläufige Tendenz für die letzten zehn Jahre. Deutlich wird auch, dass einige Kantone ihre Festspiele gar nicht oder nicht in jedem Fall mit den klassischen Beitrittsdaten verknüpfen. Zum Beispiel feierte Graubünden mit dem Festspiel 1924 das 500-Jahr-Jubiläum des Grauen Bundes, wodurch eine eigenständige Geschichte unabhängig von der Eidgenossenschaft betont wurde. Besonders eigenartig ist die Festspielgeschichte des Kantons Thurgau, die aus drei Festspielen mit unterschiedlich gewählten Anlässen ganz ausserhalb der gängigen Praxis besteht; nur ausgerechnet die eigentliche Gründung des Kantons 1803 blieb als Festspielanlass ausser Betracht.
Wie sofort ersichtlich wird, gibt es für die Urschweizer Kantone keine Nachweise von Festspielen zu kantonalen Jubiläen; es liegt nahe, dass diese Kantone ihre Geschichte als identisch mit der Geschichte der Eidgenossenschaft betrachteten. Kantonale Festspiele in der Urschweiz wären dann möglich, wenn die zum Teil konfliktreichen

64 Schläpfer: Schauspiel in der Schweiz. 2. Aufl., S. 46.

Tab. 6: Die kantonalen Festspiele 1898 bis 2015

Kanton	Eintritt in den Bund	Jubiläum 1	Jubiläum 2	Jubiläum 3
Urkantone				
UR	*1291*	1891	1941	1991
SZ	*1291*	1891	1941	1991
OW / NW	*1291*	1891	1941	1991
Acht alte Orte				
LU	*1332/1386*	1882 / 1886 Das Festspiel 1886 in Sempach war noch ausschliesslich als Schlachtgedenkfeier konzipiert.	1932 / 1936 Kein Festspiel, aber eine Folge von Zeremonien und ein Umzug (1932)	1982 / 1986* *Sempach 1986,* 600 Jahre Stadt und Land Luzern, Freilichtaufführung in Sempach
ZH	*1351*	1901 Festspiel bereits weitgehend geplant, doch aus finanziellen Gründen nicht zustande gekommen	1951 *Der Pfau muss gehen,* eine «Persiflage der Junkerszeit» von R. J. Humm, Aufführung im Schauspielhaus	2001 Kein Festspiel, sondern ein Multimedia-Event in der Bahnhofhalle Zürich
GL	*1352*	1902	1952 Festspiel *Ds Glarnerländli isch nu chli* von Walter Hauser	2002 *Fridolina oder di gläsig Luft* von Katharina Tanner, Bearbeitung / Inszenierung von Barbara Schlumpf, in Näfels
ZG	*1352*	1902	1952 Festspiel *Zuger Spiel von Stadt und Land* von Theodor Hafner / Hans Rudolf Balmer-Basilius (Freilichtaufführung)	2002 kein Festspiel
BE	*1353*	1903	1953 Festspiel *Hie Bern! Hie Eidgenossenschaft!* von Arnold H. Schwengeler; Regie: Marc Doswald	2003 Unter anderem Staatsakt und Mittelalterfestival mit Ritterturnier, aber kein Festspiel

zurück

Tab. 6: Die kantonalen Festspiele 1898 bis 2015 (Fortsetzung)

Kanton	Eintritt in den Bund	Jubiläum 1	Jubiläum 2	Jubiläum 3
Dreizehn Orte				
FR	*1481*	1881	1931	1981 *Terres de Fribourg* von Jean Winiger, Freilichtaufführung in Freiburg
SO	*1481*	1881	1931	1981 *Die Jahrhundert-Treppe. Ein Solothurner Chronikspiel* von Silja Walter, Freilichtaufführung in Solothurn
BS / BL	*1501*	1901 *Der Basler Bund 1501* von Rudolf Wackernagel, Aufführung in Basel	1951 *Inclyta Basilea* von Traugott Meyer, Regie: Oskar Wälterlin, Aufführung in Basel	2001 Kein Festspiel, nur Umzug
SH	*1501*	1901 Festdrama von Arnold Ott (Freilichtaufführung)	1951 *Schaffhauser Bundesspiel* von Albert J. Welti (Freilichtaufführung)	2001 Kein zentrales Festspiel, nur diverse kleinere Theateraufführungen
AR/AI	*1513*	1913 kein offizielles Festspiel	1963 *Appenzeller Kantate* zur Feier des Eintritts in den Bund von Georg Thürer und Guido Fässler	2013 Festspiel *Der dreizehnte Ort* von Paul Steinmann, Freilichtaufführung in Hundwil AR
Mediationskantone / Westschweizer Kantone				
SG	*1803*	1903 *Walthari* (geplant, aber nicht aufgeführt, wegen politischer Kontroversen)	1953 Kurzfestspiel *St. Galler Bundesspiel* von Georg Thürer im Rahmen eines Festakts auf dem Klosterplatz	2003 Festspiel *SG 2003* von Ludwig Hasler, einmalige Freilichtaufführung auf dem Klosterplatz
GR	*1803*	1903 (1924) 500-Jahr-Jubiläum des Grauen Bundes, Festspiel *La Ligia Grischa* von Flurin Camathias, aufgeführt in Trun	1953	2003 Es lag ein fertiges Festspiel vor, das der Kanton allerdings nicht in Auftrag gegeben hatte. Eine Aufführung kam nicht zustande.

Tab. 6: Die kantonalen Festspiele 1898 bis 2015 (Fortsetzung)

Kanton	Eintritt in den Bund	Jubiläum 1	Jubiläum 2	Jubiläum 3
AG	*1803*	1903 Festspiel zur aargauischen Zentenarfeier von Gottlieb Fischer, Freilichtaufführung in Aarau	1953 Das Festspiel von Adolf Haller wurde nach einem vernichtenden Gutachten von Oskar Eberle nicht aufgeführt	2003 Dezentrale Theateraufführungen zum Jubiläum, jedoch kein eigentliches Festspiel
TG	*1803*	1903 (1898) Festspiel zur Thurgauischen Zentenarfeier in Weinfelden	1953 (1960) Festspiel zum 500-Jahr-Jubiläum der Eroberung des Thurgaus durch die Eidgenossen	2003 (1991) Kantonales Festspiel anlässlich des 700-Jahr-Jubiläums der Eidgenossenschaft
TI	*1803*	1903	1953	2003
VD	*1803*	1903 *Festival vaudois* in Lausanne von Emile Jaques-Dalcroze	1953	2003
VS	*1815*	1915 Festspiel mit unbekanntem Titel, aufgeführt in Brig	1965	2015
NE	*1815*	1915 (1898) *Neuchâtel Suisse*, kantonales Festspiel zum Jubiläum 50 Jahre Bundesstaat	1965	2015
GE	*1814/15*	1914 *La Fête de Juin* von Daniel Baud-Bovy und Albert Malsch	1964/65	2014 Spectacle historique: *1814 ou la cuisine de l'histoire*, Freilichtaufführung
Abgespaltene Kantone				
BL	*1832/33*	1882	1932 Jahrhundertfeier, Staatsakt mit Festspiel in Liestal	1982
JU	*1979*	–	–	–

* Grau hinterlegt sind Einträge zu Festspielen, die tatsächlich zur Aufführung gelangten.

Beziehungen mit den anderen Urkantonen oder den anderen eidgenössischen Orten oder innerkantonale Divergenzen und Ausgleichsbemühungen zur Darstellung gebracht würden.
Da in dieser Studie nur die Festspieltradition der Deutschschweiz berücksichtigt wird, habe ich die Daten für die Westschweizer Kantone und das Tessin nicht gezielt recherchiert. Wo mir aber Hinweise auf solche Festspiele zugefallen sind, habe ich sie in die Übersicht integriert.
Kantonale Jubiläumsfestspiele scheinen vor 1898 als Medium der staatspolitischen Erinnerungskultur noch keine Rolle gespielt zu haben; die Zeit war offenbar noch nicht reif dafür. Zentenarfeiern auf kantonaler Ebene wurden allerdings bereits im frühen 19. Jahrhundert abgehalten. Die Funktion dieser Feiern, so wie sie Georg Kreis umschrieben hat, mag auch für viele spätere Festspiele Geltung besitzen:

> «Diese Feiern erfüllten eine doppelte Funktion: Zuerst ging es darum, die lokale Identität zu bekräftigen. Dies geschah aber nicht bloss in partikularer Weise, gerne wurde (nicht zuletzt zum eigenen Ruhm) die Bedeutung des Partikularen für das Ganze betont. Zweitens sollte der gesamtschweizerische Zusammenhalt gefördert werden, mit Einladungen und Gegeneinladungen, mit Festlichkeiten an den wechselnden Orten, mit sinnlich wahrnehmbaren Abbildern der ganzen Schweiz.»[65]

Die oben skizzierte Heterogenität kantonaler Identitäten, die Fülle der aus der Tabelle ersichtlichen Festspielereignisse und die Zeitspanne von über hundert Jahren nötigen jedoch zur Skepsis gegenüber vorschnellen Zuschreibungen. Das im Folgenden detailliert analysierte Festspiel zum St. Galler Kantonsjubiläum 2003 jedenfalls offenbart eine fast radikale Betonung der ersten Funktion (Bekräftigung der kantonalen Identität) und eine fast vollständige Vernachlässigung der zweiten (Beitrag zum nationalen Zusammenhalt). Diese Einseitigkeit hat sehr viel mit dem Emanzipationsprozess eines späten und peripheren Kantons wie St. Gallen zu tun, der sich lange demütig in der zweiten Reihe hielt. Aber man muss sie auch im Kontext des gesamten Jubiläumsprogramms sehen: Das Festspiel war nur eine von vielen Veranstaltungen und trug nicht die Last, für das gesamte Jubiläum repräsentativ zu sein, sondern konnte sich in einem ausdifferenzierten Programm diese Einseitigkeit auch erlauben.

65 Kreis, Georg: Die Bundesfeier von 1891. In: Studien und Quellen. Zeitschrift des Schweizerischen Bundesarchivs 24 (1998), S. 35–52, hier S. 38.

Der Kanton St. Gallen kürt anlässlich seines 200-Jahr-Jubiläums Regierungsvertreter zu Festspielakteuren

Das Jahr 2003 ist das Jubiläumsjahr der sogenannten Mediationskantone: 1803 wurde die zentralistisch strukturierte Helvetische Republik mit der Mediationsakte durch eine neue Staatsform abgelöst, die in vielem eine Rückkehr zu vorherigen Zuständen bedeutete. Ein wesentlich anderes Gesicht erhielt der nun «Schweizerische Eidgenossenschaft» genannte Staat auf der Ebene der Kantone: Aus den ehemaligen Untertanengebieten der Dreizehn Alten Orte wurden neu die fünf Kantone St. Gallen, Aargau, Thurgau, Tessin und Waadt konstituiert; der ebenfalls neue Kanton Graubünden stellte einen Spezialfall dar, war der frühere Freistaat der Drei Bünde doch bereits in der Helvetik ein paar Jahre zuvor als Kanton Rätien in die Eidgenossenschaft integriert worden.

Als einziger der sechs baute der Kanton St. Gallen in seine Jubiläumsaktivitäten ein Festspiel ein, das im Zentrum des «Jubiläumstages» stand, der nicht nur den Höhepunkt der Selbstrepräsentation des Kantons darstellte, sondern auch den Startschuss für die kantonsweiten Jubiläumsaktivitäten gab.[1] Das Festspiel war zwar nur eine von zahlreichen Theateraktivitäten im Jubiläumsjahr, doch es weist eine aussergewöhnliche Prägung auf: Erstens lässt es sich auf die Formel bringen, dass es nicht als Theater des Volkes mit dem Volk und für das Volk konzipiert ist, sondern als Theater der Regierung mit der Regierung und dem Volk für das Volk – und diese Formel dürfte in der schweizerischen Festspielgeschichte einzigartig sein. Zweitens wurde die gesamte Fassade des Regierungsgebäudes zum eigentlichen Spielort gemacht – eine distanzierend monumentale Gebäudefront wandelte sich so zu einem lebendigen Ort des Austauschs zwischen Oben und Unten sowie Innen und Aussen. Im Folgenden wird nach den Gründen zu fragen sein, warum in St. Gallen ein so ungewöhnliches Festspiel möglich wurde.

Der Kanton St. Gallen wird bis heute als überaus heterogenes Gebilde erlebt; 1803 war er aus der Retorte geschaffen worden und weist eine starke regionale, durch die Topografie und durch die Enklave der Kantone Appenzell Inner- und Ausserrhoden akzentuierte Zersplitterung auf. Seine verschiedenen Teile, von der Bodenseeregion über das Rheintal und das Sarganser- und Gasterland bis zum Toggenburg, zum Fürstenland und zur Region Rapperswil/Zürichsee, orientieren sich nach verschiedenen benachbarten Wirtschafts- und Kulturräumen, und von alters her ist das Kantonsgebiet durch die Gegensätze zwischen Fürstabt und Bürgertum in der Kantonshauptstadt, zwi-

1 Im Kanton Aargau gab es unter dem Label «200 Jahre Aargau» zwar zahlreiche Aktivitäten und auch einige Theaterproduktionen, doch kein zentrales kantonales Festspiel.

schen Katholiken und Reformierten sowie zwischen den ländlichen Gebieten und der stark industrialisierten Zone rund um die Stadt St. Gallen geprägt. Ausserdem nahmen manche Bewohnerinnen und Bewohner – und nehmen manchmal noch heute – ihren Kanton in politischen Angelegenheiten der Eidgenossenschaft als vernachlässigtes Randgebiet wahr. Diese prekäre kantonale Identität muss im Rahmen eines Jubiläums, das die politische Struktur und den Zusammenhalt der Bevölkerung innerhalb dieser Struktur zu legitimieren und zu bekräftigen unternimmt, eine Knacknuss und ein thematischer Schwerpunkt für die Organisatoren sein. Das zeigt sich beim Festspiel 2003 so deutlich wie auch, in ganz anderem Kontext allerdings, bei den Vorgängerjubiläen 1903 und 1953.

Die Vorgängerfestspiele 1903 und 1953 zwischen politischen Querelen und weihevollem Festakt

Der erste Versuch des Kantons St. Gallen, sich mittels eines Festspiels als politische Struktur zu repräsentieren, fiel auf das Jahr des 100-Jahr-Jubiläums, 1903, und scheiterte unter lautem politischem Getöse, wie im vorausgehenden Kapitel im Abschnitt über gescheiterte Festspielprojekte gezeigt wurde.

Ein Festakt mit Kurzfestspiel 1953

Für das Jahr 1953 sah der Kanton St. Gallen ein Bündel von Festaktivitäten zum Kantonsjubiläum vor, wollte aber nicht mit grosser Kelle anrichten, unter anderem weil er sich mit einem Alter von 150 Jahren gegenüber dem im gleichen Jahr feiernden Kanton Bern (600 Jahre) zur Bescheidenheit verpflichtet fühlte – und wohl auch gegenüber den fünf «alten» Kantonen (drei der achtörtigen und zwei der dreizehnörtigen Eidgenossenschaft), die in den Jahren zuvor ihre Jubiläen mit einem ausgewachsenen Festspiel gefeiert hatten. Die Regierung bildete eine Programmkommission, die sich in einer Sitzung vom 9. Januar 1952 für ein zweitägiges Jubiläumsprogramm in St. Gallen als Zentrum der Aktivitäten entschied. Als Auftakt sah man die Aufführung eines historischen Dramas von Karl Müller-Friedberg, dem «Kantonsgründer», am Samstagabend im Stadttheater vor; der Sonntag sollte am Vormittag einen Fest- oder Weiheakt und am Nachmittag einen Festzug mit anschliessendem Volksfest bringen.[2]
Der Programmkommission (und dem darauf folgenden Organisationskomitee) gehörte auch Georg Thürer an, seines Zeichens Professor für deutsche Sprache und Literatur sowie für Schweizer Geschichte an der Hochschule St. Gallen und Theaterautor.[3]

2 Protokoll der Sitzung der Programmkommission vom 9. Jan. 1952; StASG Sign. A 4 7.1.

3 Georg Thürer (* 26. 7. 1908 in Tamins GR, † 26. 9. 2000 in Teufen AR) wuchs im Glarnerland auf, besuchte das Lehrerseminar in Kreuzlingen TG und studierte Geschichte, Germanistik und Romanistik in Zürich, Genf und Paris (Abschluss 1932 mit dem Doktorat). Nach einigen Jahren als Gymnasial- bzw. Kantonsschullehrer lehrte er von 1940 bis 1978 als ordentlicher Professor für deutsche Sprache und Literatur sowie Schweizergeschichte an der Hochschule St. Gallen. Neben seinem wissenschaftlichen Hauptwerk, einer Geschichte des Kantons St. Gallen (1953 und 1972), schrieb er Lyrik, Erzählungen, Theaterstücke und eine Reihe von Festspielen, u. a. zum 500-Jahr-Jubiläum seiner Wohngemeinde

Thürer bekam den Auftrag – ob er ihn sich sozusagen selbst erteilte, ist auch zwischen den Zeilen nicht zu erkennen –, den Festakt mit seinen obligaten Festansprachen durch ein kurzes «Weihespiel» bzw. «Standesspiel» zu bereichern, das man zwar als Festspiel bezeichnen könnte, das jedoch in mehrerlei Hinsicht völlig untypisch war und auch gar nicht als unabhängige Theaterinszenierung gedacht werden kann. Das *St. Galler Bundesspiel,* wie es schliesslich genannt wurde, dauerte lediglich eine halbe Stunde und war als eine Art Oratorium konzipiert, für das Paul Huber die Musik schrieb. Das *St. Galler Bundesspiel* übernahm die Aufgabe, die Stellung des Kantons St. Gallen innerhalb der Eidgenossenschaft darzustellen, während der Kanton selbst sich ausführlich in einem riesigen Festumzug präsentierte. Als Ziel dieses Umzugs wurde festgelegt, die «Vielgestaltigkeit des Kantons in der Weise zum Ausdruck zu bringen, dass die verschiedenen Landschaften in ihrer kulturellen, wirtschaftlichen oder historischen Eigenart zur Geltung kommen»; in einem zweiten Teil sollte er dann aber auch als «Glied der Eidgenossenschaft und im Schutze der Landesverteidigung» dargestellt werden.[4]

Matthias Weishaupt hält jedoch in einem der «historisierenden Sinnsuche» gewidmeten Kapitel der als Beitrag zum Jubiläumsjahr 2003 erschienenen *Sankt-Galler Geschichte* fest, die «Legitimations- und Identitätsdefizite des historisch wie landschaftlich äusserst heterogenen Kantons» seien auch nach 150 Jahren nicht behoben gewesen; das Konzept des Umzugs sah er deshalb als eine Art Verlegenheitslösung: «Die Betonung der Vielfältigkeit unter dem Motto ‹Einheit in der Vielfalt› und die Bemühungen um vollwertige Anerkennung des Kantons bildeten den Grundtenor sankt-gallischer Sinnstiftung am Jubiläumsfest 1953. Diese kompensatorischen Elemente konnten auch in den nächsten Jahrzehnten in der staatlichen Erinnerungskultur des Kantons nie ganz ausgeräumt werden […]» Beim Festakt, der an einem schönen Sommertag, am 22. August, stattfand und in dessen Rahmen das *Bundesspiel* aufgeführt wurde, nahm die Rede des Bundespräsidenten Philipp Etter eine besondere Stellung ein, denn laut Weishaupt gelang es Etter als Einzigem, «die Existenzberechtigung und die höheren Aufgaben des Kantons St. Gallen historisch zu erklären» – allerdings mithilfe einer «gewagten Rückführung sankt-gallischer Staatsbildung ins eidgenössische Mittelalter» und unter Verwendung einer militärstrategischen Terminologie, durch die St. Gallen als Kernzone eines die Eidgenossenschaft schützenden «Bollwerks» dastand.[5]

In Thürers *Bundesspiel* sind durchaus vergleichbare Formulierungen zu finden. Das hat einerseits mit der starken, durch die selbstauferlegte kurze Spielzeit bedingten Verknappung zu tun, aus der sich eine auf einfachste Linien getrimmte Geschichte der

Teufen AR (*Tüüfner Bilderboge. Gschichte und Gägewart im Zämespiil,* 1979) und zum Jubiläum 1200 Jahre Goldach SG (*Goldacher Bilder-Chronik,* 1989). – Göldi, Wolfgang: Thürer, Georg. In: HLS, Bd. 12, Basel 2013, S. 345. – Seybold, Dietrich: Thürer, Georg. In: TLS, Bd. 3, S. 1946 f., mit Abb. auf S. 1947.

4 Bericht des Organisationskomitees an den Regierungsrat des Kantons St. Gallen vom 17. Sept. 1952, S. 6; StASG Sign. A 4 7.1.

5 Weishaupt, Matthias: Sankt-Gallische Geschichtskultur: Historisierende Sinnsuche im 19. und 20. Jahrhundert. In: Sankt-Galler Geschichte 2003, 9 Bände. St. Gallen 2003, Bd. 8, S. 252.

Eidgenossenschaft ergab; andererseits war diese Ausdrucksform ein Erbe der Geistigen Landesverteidigung, die hier aber schon im Hinblick auf die sprachlichen Muster des Kalten Krieges umgewandelt erscheint. Das St. Galler Bollwerk dürften die meisten Zeitgenossen gegen den kommunistischen Osten und nicht mehr gegen das vor zehn Jahren noch bedrohliche Deutschland ausgerichtet gesehen haben. Das *St. Galler Bundesspiel* ist ein Ruferspiel, von Chören unterbrochen, in Versen und pathetischer Sprache, auf grosse Raumwirkung angelegt, denn die Protagonisten standen erhöht an weit auseinanderliegenden symbolisch aufgeladenen Stellen des Klosterplatzes, wo der Festakt wie im Jahre 2003 stattfand. Ein Psalmist auf der Balustrade der Kathedrale stand für die Ewigkeitsperspektive, die göttliche Dimension; zwei Schweizer Rufer, Chronisten einer mythisch verkürzten Entwicklungsgeschichte der Schweiz, sprachen vom Mittelbau des Regierungsgebäudes aus, von den Fenstern des Parlamentssaales her; drei beim alten Zeughaus platzierte Warnerinnen evozierten die äusseren und inneren Widersacher, die das werdende Staatsgebilde immer wieder gefährdeten – die militärische Lokalisierung dürfte hier Absicht gewesen sein. Der Erdenbürger hingegen, als – ziemlich passives – Sprachrohr der Bürgerschaft, befand sich «inmitten des Volkes, auf dem Rand des Brunnens im Hof».[6]

Wesentlich für Thürers Spiel ist die Vorstellung, dass die Entwicklung der Schweiz einem göttlichen Wollen entspringt – und dieser göttliche Wille bezieht sich vor allem auf die Keimzelle, die Urschweiz: «Und Gott berief unser Volk / Frei in die Täler / Rund um den Gotthard». Kurz darauf heisst es ergänzend, in einem «Gesang der Urschweizer Bergbauern»: «Wir glauben, dass es Gott dem Herrn / Gar wohlgefällig sei, / Ein Volk zu sehn im Alpenkern / So recht von Herzen frei.» Dieser Berufung zur Freiheit sollen dann die Städte nachgefolgt sein: «Und die Botschaft der Berge / Drang mit den Flüssen zu Tal. / Es lauschte der Bürger / Dem Rufe der Höhn.» Der Freiheitsmythos der Schweiz wird hier vollständig im Schosse der Alpen lokalisiert, alles Folgende leitet sich von diesem ursprünglichen, göttlich legitimierten Freiheitsdrang ab.[7]

Matthias Weishaupt beschreibt Thürers teleologisches Konzept folgendermassen:

> «Das ‹Bundesspiel› von 1953 zeigte exemplarisch einen Selbstfindungsprozess, den Thürer selbst als ‹Werdegang der Eidgenossenschaft in wachsenden Kreisen und im Wechselspiel von Freiheit und Bedrängnis› umriss. […] Mit der Metapher der ‹wachsenden Kreise› verwendete Thürer ein sehr traditionelles Bild, das den Eindruck erweckte, ein ‹natürliches›, im Kern angelegtes Wachstum habe in der Urschweiz seine vorbestimmte, gewissermassen organische Entwicklung genommen und mit der Aufnahme der neuen Kantone […] seine formschöne Entfaltung und natürliche Grenze gefunden.»[8]

Auf dem Weg zu dieser «formschönen» Abrundung beschwören die drei Warnerinnen dreimal Momente der Anfechtung und Krise: Zuerst werden als Widersacher die

6 Thürer, Georg: St. Galler Bundesspiel. St. Gallen 1953, S. 11.
7 Thürer 1953, S. 12 f.
8 Weishaupt 2003, S. 251.

«Vögte» benannt, dann «Habsburgs gepanzerter Arm» und schliesslich in allegorischer Manier die «schalen Gesellen» namens «Hass und Habgier und Zwist»; hier mag der Konflikt zwischen Stadt und Land im Ancien Régime angesprochen sein, das Untertanenwesen wird angeprangert: «Zum Knecht ward der Nachbar, / Geschändet der Ursprung, / Der Bund!» Aus diesem Verrat am Bundesgedanken wird direkt die Wehrlosigkeit gegenüber den «Fremden» abgeleitet, womit Napoleons Franzosen gemeint sind, die «Grenzen nach ihrem Befund» zogen.[9] Das zielt direkt auf die Helvetik und die Kantonsgründung 1803, bei der Napoleons Administration im fernen Paris am grünen Tisch heterogene Landschaften zum Kanton St. Gallen fügte. Die Reihe der ausgeblendeten Konflikte ist lang, die konfessionelle Spaltung des Landes bleibt völlig unerwähnt. Thürer erweist sich hier als Meister des verklausulierten und dichterisch verbrämten Evozierens, das harte Benennen meidet er konsequent.

Der letzte Warnruf gilt dann dem inneren Zwist im Kontext der Gründung des Bundesstaats 1848; er wird chorisch durch zwei Gruppen von Bundesgenossen dargestellt; den Befürwortern einer starken Kantonsautonomie («In Standesstuben tage stets der höchste Rat!») antworten die anderen mit der Losung: «Ein neues Rathaus bauen wir im neuen Staat!» Der Psalmist, die göttliche Autorität im Rücken, verkündet daran anschliessend die Lösung eines Sowohl-als-auch, aber im Zeichen des Nationalstaats: «Eiferer, hört den Bescheid / Aus des Bundes Ewigkeit: / Die Stuben sind aus gutem Holz, / Bewahret sie mit Väterstolz! / Doch hört den treuen Friedensrat: / Umgebet sie mit festerm Staat!» Durch und durch staatstreu endet das kurze Festspiel mit dem «Lied vom Kreuz», das in einer bemerkenswerten Strophe mündet; alles individuelle Glücksstreben löst sich in einem theologisch-kosmologisch aufgeladenen Patriotismus auf: «O Schweiz, in deinem Zeichen / Möcht ich dereinst erbleichen, / Es sei im Schlaf, im Streit. Gott, lass ein Stern mich werden / Zu schaun, wie hier auf Erden / Mein Vaterland gedeiht.»[10]

Das wortbetonte Spiel wurde durch einen einzigen prägnanten Vorgang sinnlich aufgeladen: das Hissen von Kantonsfahnen. Ein grosser Fahnenmast mitten im Publikum wurde nach und nach beflaggt, und zwar in symbolträchtiger Weise eine Hierarchie betonend und immer unter der musikalischen Begleitung des schweizerischen Fahnenmarsches: Zuerst gingen die Banner von Uri, Schwyz und Unterwalden empor, an einem kleinen Ring befestigt, der fast an die Spitze des Mastes kletterte; dann stieg ein grösserer Ring mit den fünf Flaggen von Zürich, Bern, Luzern, Glarus und Zug und stoppte unter den Urkantonen; danach ein etwa gleich grosser mit den Flaggen von Solothurn, Freiburg, Basel, Schaffhausen und Appenzell noch weiter unten; schliesslich dann der grösste, aber am tiefsten Punkt stehen bleibende Ring mit den restlichen Kantonsfahnen. Bei diesem letzten Hissen trösteten dann die beiden Schweizer Rufer das Nachzüglervolk der St. Galler mit dem Vers: «St. Gallen führt den Zuzug an.»[11]

9 Thürer 1953, S. 13, 16 u. 19.
10 Thürer 1953, S. 23–25.
11 Thürer 1953, S. 21.

Thürer fasste diese bildliche Umsetzung des Werdens der heutigen Schweiz für eine deutsche Leserschaft so zusammen: «Dieser Fahnenbaum in der Mitte des Platzes und weithin durch die Marktgasse sichtbar, war das einzige ‹Theaterrequisit› des heilig-nüchternen Spieles. Er stellte in vier wachsenden Bannerringen den bündischen Aufbau der Eidgenossenschaft dar.» Wiederum unterschlägt Thürer das hierarchische Gefälle, das durch die vertikale Ausrichtung dieses Fahnenaufzugs vermittelt wird. Dem aus heutiger Sicht kaum noch nachvollziehbaren schwülstigen Patriotismus des Textes steht Thürers Auffassung gegenüber, das Festspiel bewege sich technisch an vorderster Front neuster Entwicklungen und inhaltlich ganz nahe am Volkstümlichen. Bei der Erläuterung seiner formalen Besonderheiten hob er drei Punkte hervor: Erstens habe man den Platz nicht durch Gerüste entstellen wollen und habe die Gebäude im Spiele «mitwirken» lassen. Interessanterweise übergeht er das Sprechen über den Köpfen der grossen Zuschauermenge – es sollen 30 000 gewesen sein –, das man ja durchaus als Inszenierung geistlicher und weltlicher Autorität zu verstehen hat, sondern betont das Reden aus der Menge heraus: «Bald wurde vor einem, bald hinter einem, dann rechter- und darauf linkerhand gesprochen – man hätte leicht erwarten können, dass nun der Nebenmann sein Wort erhebe und dass man, selber angesprochen, Red und Antwort zu stehen habe. Daher fühlte sich die Zuschauerschaft als freigegliederte Gemeinschaft, als Volk und nicht als Masse.»

Mit einigem Stolz schildert Thürer zweitens die technische Innovation, die das im Grunde althergebrachte Rufspiel zur «neuen Spielform» mache: Man habe «streng darauf geachtet, dass jedermann genau wusste, wo der Sprecher stand» Das sei seit kurzer Zeit durch «starkgerichtete Mikrophone» möglich geworden. Nur auf diese Weise habe sich «für den Hörer das richtige ‹Raumgefühl›» ergeben. Thürer gibt also zu verstehen, dass die räumlichen Qualitäten des Platzes durch die modernen Möglichkeiten der Akustik erst wirklich hätten ausgeschöpft werden können. Seine Anmerkungen zur Beschallung machen deutlich, dass die technische Entwicklung bei einer ganzheitlichen Betrachtung des Freilichttheaters im Auge behalten werden muss. Dessen Geschichte – und damit ein grosser Teil der Geschichte des Festspiels – wäre auch im Zeichen der Neuerungen in Ton- und Lichttechnik zu schreiben.

Drittens zieht Thürer einen Vergleich zur Landsgemeinde als «lebendiges Beispiel des wohlgegliederten und innerlich teilnehmenden Volkes» und verweist dabei noch einmal auf die offene Platzanlage und auf die freie Aufstellung der Zuhörerschaft. Laut Thürer war das Ziel der Aufführung: «Das Volk sollte sich im Spiel erkennen und dank dem Spiel aufs neue innerlich zusammenschliessen. Diese festigenden Kräfte echter Theaterkultur sind altdemokratisches Erbe.» Der Zusammenschluss wird am Ende sozusagen einem sakralen Akt gleichgesetzt: «Es [das St. Galler Volk] hat seinen grossartigen Platz gleichsam neu gesehen. Er schien ihm beseelter als zuvor, durch das Erlebnis der Gemeinschaft geweiht.» Das Demokratische, das Thürer meint, erwächst im *Bundesspiel* allerdings gerade nicht aus dem politischen Aushandeln gesellschaftlicher Fragen im Rahmen einer Landsgemeinde, bei der der Meinungsbildungsprozess vor aller Augen durch kontroverse Voten offengelegt wird,

sondern durch die Beschwörung eines patriotischen Mythos und des Sich-selbst-Feierns, losgelöst von Inhalten.[12]
Den patriotischen Mythos konkretisiert Thürer gegen Ende des Spiels immerhin als Postulat der Freiheit, dem sich der Staat unterzuordnen hat: «Wir kamen frei zur Welt / Und gleich begegne uns der Staat. / Wir schaffen ihn, dass jedermann / Im Rechte stehn und wirken kann.» Die Gleichheit und Ebenbürtigkeit aller – die Frauen natürlich ausgeschlossen – wird als Uridee der Schweiz verstanden, die sich in einem langen Prozess in konzentrischen Kreisen bis an die (gottgegebenen?) Grenzen des Staatsgebildes bzw. -gebietes ausdehnte. Darin schwingt eine Prädestinationsvorstellung mit, die viel eher auf der «heiligen» als auf der «nüchternen» Seite ist und die Eidgenossenschaft nicht als Stätte handelnden und verhandelnden, sondern empfangenden und einer heiligen Sendung verpflichteten Volkes macht.[13] Mit solchen Vorstellungen wollte das Festspiel von 2003 dann gründlich aufräumen, ohne dass in den Dokumenten zu seiner Entstehung viele Hinweise auf das *St. Galler Bundesspiel* von 1953 zu finden wären.

Ein konventioneller Festakt wandelt sich zum spektakulären Fassadentheater

Jubiläumsaktivitäten, und damit auch Festspiele, haben in der Regel eine Vorlauf- und Vorbereitungszeit von mehreren Jahren. Das Datum für ein so prominentes Jubiläum wie den 200. Geburtstag des Kantons ist fix und berechenbar. Dass aber überhaupt das Jahr 2003 von den St. Galler Behörden so stark in den Fokus genommen wurde, ist nicht ganz selbstverständlich, denn in jenen Jahren bestand eine grosse Dichte an Festanlässen, und es galt, die Kräfte zu konzentrieren. Wie im vorangehenden Kapitel erwähnt, entschloss sich die St. Galler Regierung früh, den Schwerpunkt beim Kantonsjubiläum zu setzen.

Frühe Vorbereitungen

Der Auftakt zum Jubiläumsjahr wurde auf den 15. April angesetzt, den Tag, an dem die von Napoleons Administration für den neuen Kanton geschriebene Verfassung öffentlich proklamiert wurde. Viereinhalb Jahre zuvor, am 12. September 1998, eröffnete die Regierung die Vorbereitungen mit einem «Ideenbazar»: Die Aufforderung, Ideen für Jubiläumsaktivitäten einzureichen, wurde per Inserat ausgeschrieben. Anfang Januar traf eine achtköpfige Arbeitsgruppe unter der Leitung von Regierungsrätin Kathrin Hilber an einer Klausurtagung eine Auswahl, und am 15. März 1999 wurden 35 prämierte Vorschläge vorgestellt. «143 Ideen von

12 Thürer, Georg: Das vaterländische Spiel im neuen Stil. In: «Der Bürger im Staat», Stuttgart, 4. Jg., Heft 2, Februar 1954.
13 Thürer 1953, S. 21.

64 kreativen Köpfen oder kreativen Teams» waren insgesamt eingegangen.[14] Unter den prämierten Ideen befand sich auch ein Vorschlag von Karin Letta, die im Amt für Kultur angestellt war: «Freilichttheater im Klosterhof. Historischer Bilderbogen». Das Projekt bekam wohl einige Punkte, bei den sogenannten Innovationspunkten jedoch ging es – was nicht sehr überraschend ist – leer aus. Am 17. März 1999 präsentierten dann die Medien quer durch den Kanton die prämierten Ideen, je nach Erscheinungsort mit unterschiedlichen Gewichtungen.

Bei einem mehrstufigen Evaluationsprozess wurden schliesslich 39 Projekte zur Umsetzung empfohlen, darunter 7 aus der «Projektküche» der kantonalen Verwaltung. Im Rahmen einer ganztägigen Veranstaltung Ende April 2000 hatten «Vertreterinnen und Vertreter aus allen Departementen des Kantons erste Grundsätze und Projektideen entwickelt»; die «offiziellen Feierlichkeiten» zum Auftakt (der spätere Jubiläumstag) wurden dabei «eher in einem traditionellen Rahmen» gesehen, doch solle «mit einzelnen unkonventionellen Akzenten auch das heutige Selbstverständnis des Staates zum Ausdruck kommen». Die kantonalen Projekte wurden «nach den gleichen Kriterien bewertet und ausgewählt wie die Projekte Dritter».[15]

Die wichtigsten beiden waren einerseits der Jubiläumstag, andererseits die Jubiläumsparty, ein dezentrales Fest an sieben Orten des Kantons (St. Gallen, Altstätten, Buchs, Sargans, Rapperswil, Lichtensteig und Wil) Ende Juli und im August; es wurde in Zusammenarbeit mit bereits etablierten regionalen Veranstaltern realisiert. Das Festspiel entwickelte sich im Rahmen des Jubiläumstages, und zwar aus bescheidenen Anfängen: Zuerst war lediglich ein Festakt mit musikalisch umrahmten Ansprachen geplant, doch in einem fast unglaublichen Kraftakt wurde dieser Festakt in wenigen Monaten zu einem veritablen Festspiel weiterentwickelt. Dieser aussergewöhnliche Vorgang steht im Zentrum der folgenden Darstellung.

Wie das Festspiel Gestalt annahm

So wie der Kanton die Planung des Jubiläumsjahres anging, sollte der dezentrale Aspekt bei den Feierlichkeiten stark berücksichtigt werden.[16] Es war sogar angedacht, den Jubiläumstag, also den Auftakt, der ja unzweifelhaft in der Kantonshauptstadt stattfinden musste, regional zu verankern. In einer Projektskizze von Canisius Braun vom 27. März 2001 ist von acht regionalen Auftaktveranstaltungen die Rede; die Festgemeinden aus den Regionen sollten dann in Extrazügen nach St. Gallen gebracht werden, wo ein Festumzug mit den Ehrengästen vom Bahnhof zum Klosterplatz

14 Medienmitteilung des Departements für Inneres und Militär des Kantons St. Gallen, 15. März 1999; StASG Sign. A239/03.

15 Jubiläumskonzept SG2003, S. 22. StASG Sign. A239/00.02. – Schlussbericht der Jubiläumsleitung vom 16. Juni 2004, S. 25. StASG Sign. A239/00.04.

16 Die Beschreibung des Entstehungsprozesses des Programms am Jubiläumstag folgt im Wesentlichen dem Protokoll der Regierung des Kantons St. Gallen, 21. Okt. 2003, Nr. 617, Schlussbericht zum Jubiläumstag; StASG Sign. A 239/03.03-2/300I/III.

vorgesehen war. Dort sollte dann der eigentliche Festakt mit Ansprachen und Grussworten stattfinden. Danach würde in der Kathedrale Ludwig van Beethovens Oratorium *Christus am Ölberge* aufgeführt; das selten gespielte Werk hatte Beethoven im Gründungsjahr des Kantons komponiert, und es passte bestens in die Karwoche, in die der Jubiläumstag fiel. Schliesslich gehörte auch ein Festbankett für rund 300 Ehrengäste zu diesem Konzept, das, wie man sieht, kein Festspiel vorsah und mit Gesamtkosten von 440 000 Franken rechnete.

Am 4. September 2001 nahm die Regierung «vom Bericht des Lenkungsausschusses SG2003 über die Evaluation der Kantonsprojekte Kenntnis. Sie stimmte der Realisierung der Kantonsprojekte – darunter das Projekt ‹Jubiläumstag› […] – zu […]» Danach legte sie die Projektorganisation fest. Im Oktober wurde die Organisation des Projekts Nr. 300, des Jubiläumstags, dem Staatssekretariat (also der kantonalen Verwaltung) übertragen, und Lucas Keel, Mitarbeiter des Staatssekretärs, wurde als Nachfolger des vorübergehend aus dem Staatsdienst ausgeschiedenen Canisius Braun zum Projektleiter bestimmt. Am 22. Oktober nahm ein siebenköpfiges Projektteam mit Keel an der Spitze die Arbeit auf. Dieses Team legte in der Folge einen ersten Entwurf eines Projekthefts vor. Er wurde von der sogenannten Jubiläumsleitung, einer privaten Projektleitungsfirma, die der Kanton für verschiedene Aufgaben im Rahmen der gesamten Jubiläumsaktivitäten bestellt hatte, evaluiert. Die Jubiläumsleitung bemängelte, dass diese Projektidee die Bevölkerung zu wenig einbeziehe und dass damit das Motto des gesamten Jubiläumsjahres, «Sich neu begegnen», nicht erreicht würde. Aufgrund dieses Befunds nahm sich das Projektteam vor, «Zielsetzung, Inhalte und Ablauf des Jubiläumstags nochmals gründlich und unter Beizug Aussenstehender zu überprüfen».[17] Dies geschah in einer Brainstorming-Veranstaltung am 22. Februar 2002.

Aus dieser Brainstorming-Veranstaltung entsprang ein bereinigtes Projektheft mit folgenden Ideen: Der Jubiläumstag sollte zeitlich und räumlich stark konzentriert werden und darauf ausgerichtet sein, «dass sich die Bevölkerung auf verschiedene Weise am Anlass beteiligen kann». Diese Konzentration hatte auch mit dem Umstand zu tun, dass der Jubiläumstag auf einen Dienstag fiel und somit ein Arbeitstag war, worauf es Rücksicht zu nehmen galt. Unter anderem aus diesem Grund wurde der Verzicht auf die regionalen Auftaktveranstaltungen empfohlen, ebenso der ursprünglich geplante Umzug vom Bahnhof zum Festgelände, dem Klosterplatz. Der Festakt, das Kernstück des Jubiläumstags, «ist im neuen Projektheft erst in groben Zügen skizziert. Er soll das Spannungsfeld Vergangenheit – Gegenwart – Zukunft aufnehmen und auch dem Motto ‹Sich neu begegnen› gerecht werden.» Das Projektheft enthielt zwei Varianten für den Festakt: Variante 1 finde «nach klassischem Muster auf einer traditionellen Bühne» statt, der Inhalt werde «mehrheitlich von den Rednern bestimmt». In Variante 2 ist von einer Inszenierung und Choreografie die Rede: «Anstelle von Einzelvorträgen treten Dialoge, allenfalls in moderierter

17 Alle Zitate dieses Abschnitts aus: Protokoll der Regierung des Kantons St. Gallen vom 14. Mai 2002, Nr. 294, S. 1 f.; StASG Sign. A239/01.03.

Form. Auftretende sind nicht ausschliesslich Behördenvertreter, sondern auch Personen aus dem Volk, allenfalls auch bekannte Personen.» Im Projektheft wurde die zweite Variante favorisiert.[18]

In ihrer Sitzung vom 14. Mai 2002 traf die Regierung einige grundlegende Variantenentscheide. Die Auftaktveranstaltungen, die Extrazüge und den Umzug kippte sie aus dem Programm; die Zahl der Ehrengäste wurde erhöht; der Anlass wurde zeitlich auf sechs Stunden und räumlich auf den Klosterbezirk konzentriert; das Regierungsgebäude sollte dem Publikum für eine Besichtigung geöffnet werden; das Oratorium sollte beibehalten, das Programm mit Musik und einer Lasershow abgerundet werden. Schliesslich hielt sie fest: «Der Festakt ist das zentrale Element des Anlasses. Er muss dem Kanton St. Gallen ein Gesicht und facettenartig einen Querschnitt durch die Gesellschaft geben. Eine choreographierte Inszenierung ist einem traditionellen Festakt mit Einzelansprachen vorzuziehen. Die Regierung muss sich in geeigneter Form in den Festakt einbringen können.» Es wurde notiert, dass die ursprünglich vorgesehenen 440 000 Franken für dieses Programm nicht reichen würden. Als letzter der Beschlüsse ist verzeichnet: «Das Finanzdepartement wird eingeladen, dienstrechtliche Modalitäten für die Teilnahme des Staatspersonals am Jubiläumstag zu prüfen und Antrag zu stellen.» Dieser in bestem Amtsdeutsch formulierte Punkt ist der erste Vorbote dessen, was das St. Galler Festspiel so besonders machen sollte: die Beteiligung von Beamten am Festspiel. In welcher Art und Weise das schliesslich geschehen würde, konnte sich zu diesem Zeitpunkt niemand ausmalen.[19]

Ende Mai gingen dann Vorschläge von vier st. gallischen Kunstschaffenden für die Detailkonzeption ein. Dieser Einbezug von externen «Fachpersonen aus Musik, Regie, Kunst, Gestaltung und Unterhaltung» war schon im ersten Projektheft angeregt worden. Aufgrund dieser Inputs überarbeitete das Projektteam das Projektheft und legte am 3. Juli 2002 eine neue Fassung vor. Am 13. August nahm die Regierung von diesem neuen Projektheft zustimmend Kenntnis und hiess damit auch den Kostenvoranschlag von 925 750 Franken gut, also mehr als das Doppelte des ursprünglich veranschlagten Betrags. Dem Protokoll dieser Sitzung ist das Projektheft beigelegt; es enthält zwei Seiten Kurzbeschrieb (also eine Übersicht) und vier Seiten detaillierte Beschreibung des Programms.[20] Der Kurzbeschrieb enthält namentlich einen Zeitplan; diesem zufolge sollte der Jubiläumstag um 15.15 Uhr beginnen, mit dem Empfang der offiziellen Gäste und der Geburtstagskinder (also von im Kanton wohnhaften Personen, die am 15. April Geburtstag haben); um 16 Uhr sollten eine ökumenische Andacht und die Aufführung des Beethoven-Oratoriums in der Kathedrale folgen; danach, um 17.30 Uhr, sollte der Festakt stattfinden; anschliessend sollten ein Unterhaltungsprogramm und Verpflegung auf dem Klosterplatz und im

18 Alle Zitate dieses Abschnitts aus: Protokoll der Regierung des Kantons St. Gallen vom 14. Mai 2002, Nr. 294, S. 2–4; StASG Sign. A239/01.03.

19 Alle Zitate dieses Abschnitts aus: Protokoll der Regierung des Kantons St. Gallen vom 14. Mai 2002, Nr. 294, S. 9 f.; StASG Sign. A239/01.03.

20 Protokoll der Regierung des Kantons St. Gallen vom 13. Aug. 2002, Nr. 459; Anhang Projektheft Jubiläumstag; StASG Sign. A239/01.03.

Regierungsgebäude geboten werden; den Schlusspunkt würde ein Feuerwerk um 22 Uhr setzen.[21]

Der erste Abschnitt des Projekthefts widmet sich der Betreuung der offiziellen (geladenen) Gäste. Danach werden für den Festakt bereits einige konkrete Angaben gemacht, doch lassen sie keinen wesentlichen Fortschritt gegenüber den Angaben vom 14. Mai erkennen. Es wird zum Beispiel festgehalten, dass die Festredner ihre Ansprachen aus verschiedenen Fenstern des Regierungsgebäudes hinaus halten sollen, und zwar im Dialog; auch die musikalische Untermalung des Chors solle aus den Fenstern heraus erfolgen. Neu ist immerhin die Idee eines «vertikalen Catwalks» am Mittelrisalit des Gebäudes. Damit verbunden ist zum ersten Mal eine klare inhaltlich-konzeptionelle Aussage: «Mit dem Betanzen der Vertikalen wird zum Ausdruck gebracht, dass der Kanton St. Gallen sich getraut, neue Dimensionen zu öffnen, neue Wege zu gehen und dabei auch überraschen kann.» Diese Idee hat sich gehalten und ist im Festspiel auf prominente Weise umgesetzt worden. Ebenfalls neu ist die Idee einer Performance, bei der während zwei Stunden, den ganzen Festakt hindurch und bis zur Öffnung des Regierungsgebäudes fürs Publikum, Menschen auf einer Strickleiter aus dem Gebäude klettern. Diese Performance symbolisiere die «Entleerung» des Gebäudes und bereite «auf die Öffnung des Gebäudes für die Öffentlichkeit vor». Auch diese Idee sollte dann für das Festspiel bewahrt werden, aber sie wurde ganz anders, viel bildkräftiger umgesetzt. Anders verhielt es sich mit der Idee, zahlreiche weisse Ballone einem Wasserfall gleich über eine Fassadenecke hinunterrollen zu lassen und beim Platzen schriftliche Glückwünsche von St. Gallerinnen und St. Gallern freizugeben; sie wurde später vollständig fallen gelassen. Die Ausführungen zum Festakt sind aber deutlich als provisorisch gekennzeichnet. Zuerst heisst es: «Das Konzept wird laufend verfeinert», dann steht der bereits in einer früheren Phase ganz ähnlich formulierte Satz: «Die detaillierte Gestaltung des Festaktes wird unter Beizug von Fachpersonen aus Musik, Regie, Kunst, Gestaltung und Unterhaltung weiterbearbeitet.» Eine gewisse Stagnation, verbunden mit der Hoffnung auf Impulse von aussen, erscheint hier offensichtlich – und das ein Dreivierteljahr vor dem Anlass![22]

In zwei weiteren Abschnitten setzte sich das Projektteam mit der räumlichen Situation auseinander, hielt aber einschränkend fest: «Das Detailkonzept für die Gestaltung des Festplatzes hängt unter anderem von der Gestaltung des Festaktes ab und wird parallel dazu erarbeitet.» In der Tat bestätigten sich die Annahmen kaum, die hier skizziert wurden. Immerhin war der Klosterplatz als Festgelände gesetzt, aufgrund seiner Weiträumigkeit und Ausstrahlung, aber auch aus historischen Gründen, denn die Geschichte der Abtei und des Kantons sei eng miteinander verbunden. Interessant ist vor allem, was zum Regierungsgebäude zu lesen ist:

> «Das Regierungsgebäude verfügt als historisch bedeutsames Gebäude und als Regierungssitz über eine vornehme Ausstrahlung. Diese Ausstrahlung ist für den Jubiläumstag

21 Projektheft Jubiläumstag, Kurzbeschrieb, S. 2.
22 Projektheft Jubiläumstag, S. 4 f.

vorteilhaft. Anderseits zieht sie auch eine unsichtbare, aber spürbare Trennlinie zwischen Staat und Bürgerschaft, teilweise auch zwischen dem Kanton und den Regionen. Eine solche Trennlinie verhindert neue Begegnungen. Am Geburtstag soll diese Trennlinie in den Hintergrund treten bzw. ausgewischt werden, indem das Regierungsgebäude als Kulisse für den Jubiläumstag gestaltet wird.»

Hier ist schon die eminente Bedeutung vorgeprägt, welche die Fassade des Gebäudes für die Festspielaufführung haben sollte. Die Aufhebung der Trennlinie wurde aber auch mit der Öffnung des Gebäudes fürs Publikum in Verbindung gebracht. Die Öffnung habe Symbolcharakter und stehe «für Offenheit und Transparenz». Geplant war sie in diesem Stadium für die Zeit unmittelbar nach dem Festakt am späten Nachmittag und sollte durch die Auftritte verschiedener Kleinkünstler attraktiv gemacht werden. Man versprach sich von ihr einen grossen Überraschungseffekt, «weil sie in dieser Form noch nie durchgeführt wurde». Die Selbstdarstellung des Kantons als transparente Verwaltung war also hier schon in einer aufeinander bezogenen Doppelveranstaltung (aussen und innen) konzipiert. Das sollte bei der tatsächlichen Umsetzung so bleiben, aber in zeitlicher Umkehrung: zuerst die Begehung des Gebäudes und dann die Bespielung der Fassade.[23]

Die planerische Dynamik, die sich in der Zeit zwischen Mitte August und Mitte Oktober 2002 entwickelte, ist aufgrund der Protokolle kaum nachzuvollziehen. Lucas Keel, der Projektleiter des Kantons, erklärt das mit der Nähe der Kommunikationswege innerhalb der Verwaltung und mit den informellen Entscheidungsprozessen.[24] Keel war als Protokollführer an den Sitzungen der Regierung mit allen Entscheidungsträgern in direkter Verbindung, namentlich auch mit seinem Vorgesetzten, dem Staatssekretär, Martin Gehrer, und dem Vizestaatssekretär, Georg Wanner, deren Bedeutung für die Entstehung des Festspiels gross gewesen sein dürfte, aber nicht fassbar ist. Keel bezeichnet Wanner als «Elefantengedächtnis der Staatsverwaltung», während er Martin Gehrer als «Bahnbrecher» einschätzt, der voranging, als sich abzeichnete, dass beim Festspiel die obersten Staatsbeamten als Spielende entscheidende Rollen übernehmen sollten.

Aus dem Amt für Kultur ging der Vorschlag ein, die freischaffende Regisseurin Barbara Schlumpf anzufragen, eine im Kanton, in Uznach, wohnhafte Spezialistin für Freilicht- und Laientheater, die soeben ein Freilichttheater zum 650-Jahr-Jubiläum des Kantons Glarus inszeniert hatte (vgl. dazu die Ausführungen im vorangehenden Kapitel).[25] Barbara Schlumpf sagte zu, unter der Bedingung, dass sie den Festakt zu einer wirklichen Theateraufführung ausbauen könne. In einem Zeitungsbericht wird

23 Projektheft Jubiläumstag, S. 5 f.

24 Gespräch von T. H. mit Lucas Keel in Uzwil SG am 28. Febr. 2014.

25 Barbara Schlumpf (* 1961 in Uitikon am Albis ZH, aufgewachsen in Rapperswil SG) hatte eine lange (Freilicht-)Theatererfahrung vorzuweisen: als Regisseurin der Theatergruppe Chärnehus Einsiedeln (1989 bis 2003; Uraufführungsregie bei Thomas Hürlimanns Stücken *Dr Franzos im Ybrig* 1991 und *Güdelmäntig* 1993) und als Regisseurin (und Autorin) der Commedia Adebar Uznach, die sie in der Folge des von ihr inszenierten Festspiels *Einrosenstadt oder Eine eckige Geschichte* (Uznach 1991) gründete. Vgl. www.barbaraschlumpf.ch.

sie so zitiert: «Nur um die Festredner und die Musik zu drapieren, brauchte es mich nicht. Wenn ich diese Aufgabe übernehmen sollte, würde ich das Ganze dramatischer aufziehen.»[26] Und sie machte laut Lucas Keel ihr Engagement auch noch von der Verpflichtung Peter Bisseggers abhängig, einem erfahrenen Bühnenbildner, den sie von ihrer Tellspiel-Inszenierung 1998 in Altdorf her kannte.[27] Nachdem der Kanton ihre Bedingungen akzeptiert hatte, musste sich das Projektteam unverzüglich auf die Suche nach einem Autor machen.

Gemäss Lucas Keel war es die bei der Planung der Jubiläumsfeierlichkeiten federführende Regierungsrätin Kathrin Hilber, die den Publizisten Ludwig Hasler ins Spiel brachte, gemäss Barbara Schlumpf war es der St. Galler Regierungspräsident Peter Schönenberger.[28] Hasler hatte als ehemaliger stellvertretender Chefredaktor des «St. Galler Tagblatts» eine starke Verbindung zu Stadt und Kanton St. Gallen und war mit vielen St. Galler Persönlichkeiten bekannt. Hasler war kein Theaterautor, und ausserdem hatte er, laut eigenen Aussagen, «ein zwiespältiges Verhältnis zu Festspielen». Er scheint auch mit der Annahme des Auftrags gezögert zu haben. In einem Pressebericht ist von einer Überredung Haslers zu lesen:

> «Dass Hasler sich überhaupt erst an die Arbeit machte, hat mit dem Insistieren von Mitgliedern der St. Galler Regierung zu tun. Sie schätzen den Autor als bissigen Redner, der sein Publikum regelmässig mit brillant vorgetragener Kritik nachdenklich macht. Dies und dass Hasler auf Grund seiner 16 Jahre beim ‹Tagblatt› den Kanton bestens kennt, macht ihn in den Augen der Regierung ganz offensichtlich zu einer Idealbesetzung als Festspielautor.»[29]

Im Oktober 2002 verfasste die Projektleitung einen ersten Zwischenbericht, um den Stand der Arbeiten festzuhalten. Am 29. Oktober nahm die Regierung zustimmend von diesem Zwischenbericht Kenntnis. Ein wesentlicher Punkt darin war der Verzicht auf eine Tribüne, sie wurde für zu teuer befunden; an deren Stelle plante man die Installation von 2500 Sitzen auf Platzniveau. So sollte es möglich werden, die offiziellen Gäste und noch weitere spezielle Personengruppen standesgemäss zu platzieren. Der entscheidende Punkt aber war: «Da die Fassade des Regierungsgebäudes hauptsächlich als Bühne dient, ist der freie Blick auch bei einer waagrechten Bestuhlung gewähr-

26 Olivier, Jacqueline: Ein Riesenprojekt im Höllentempo. In: «Linth-Zeitung» vom 15. März 2003, S. 11.

27 Peter Bissegger (* 30. 4. 1932 in Zürich) begann als Bühnenbildner am Schauspielhaus Zürich, wechselte dann ans Stadttheater Basel und war seit 1966 auf internationaler Ebene frei tätig, unterbrochen durch ein Engagement am Schauspielhaus Zürich in Peter Löfflers Skandalspielzeit 1970/71. Seinen Wohnsitz verlagerte er ins Tessin, wo er sich stark in der Theaterszene engagierte. Seit 1990 schuf er mehrere Bühnenbilder für Freilicht- und Festspiele, u. a. als Mitbegründer des Landschaftstheaters Ballenberg. – Lepori, Pierre: Bissegger, Peter. In: TLS, Bd. 1, S. 212. – www.bissegger.com/Theater.htm (Zugriff am 25. Aug. 2016).

28 Ludwig Hasler (* 4. 10. 1944 in Beromünster LU) ist promovierter Philosoph und war einige Jahre lang stellvertretender Chefredaktor des «St. Galler Tagblatts» und von 1998 bis 2001 in gleicher Funktion bei der «Weltwoche».

29 cla.: Ludwig Hasler lässt festen. In: «Anzeiger», Nr. 15, 8./9. April 2003, S. 1.

leistet.» Inhaltlich stand zu diesem Zeitpunkt noch so gut wie nichts fest, Hasler hatte mit seiner Arbeit noch nicht einmal begonnen. Bei der Suche nach geeigneten Inhalten wurden die Staatsangestellten einbezogen:

> «Derzeit werden in der Staatsverwaltung die textlichen Rohstoffe (aktuelle Themen rund um den Kanton St. Gallen) für den Autor zusammengetragen. Er wird diese Rohstoffe als Ergänzung zu seiner eigenen Wahrnehmung verwenden, um ein allgemeinverständliches, nachvollziehbares Festspiel mit Schwergewicht der Meta-Ebene, u. a. Fiktion und Phantasie, sowie einen angemessenen Realitätsbezug von einem klaren St. Galler Profil zu schreiben. Die Kernfrage bzw. die Grundaussage des Festspiels ist noch nicht definitiv gefunden, wird jedoch in den nächsten Wochen entwickelt werden.»

Hier deutet sich, aller Schwammigkeit zum Trotz, bereits an, dass das Festspiel vollständig auf die Gegenwart ausgerichtet werden sollte und dass die historische Rückschau in den Hintergrund treten würde. Wie offen die Planung Ende Oktober noch war, zeigt auch ein Hinweis zu den Kosten des Festspiels: «Die finanzielle Weiterentwicklung des Festaktes als Festspiel mit der entsprechenden Verpflichtung von Regisseurin, Bühnenbildner und Autor und die noch offenen [sic] Zahl benötigter Schauspieler kann zum jetzigen Zeitpunkt noch nicht genau abgesteckt werden.»[30]
Im November und Dezember 2002 arbeitete Hasler unter Hochdruck am Festspieltext. Und von diesem erst entstehenden Text hingen viele szenische Entscheide ab. Kein Wunder, vermerkte ein Projektrapport der Jubiläumsleitung Mitte Dezember: «Die Einhaltung des Ablieferungstermins des Textes (erste Ergebnisse anfangs 2003, Fertigstellung Mitte Januar 2003) ist zeitkritisch und darf unter keinen Umständen überschritten werden.» Im November wurde auch über die tänzerisch-artistische Bespielung der Fassade nachgedacht, und als Ensemble drängte sich für diese Aufgabe die auf Luftakrobatik spezialisierte professionelle Berner Gruppe «öff öff productions» auf, die auf die Anfrage einstieg. Mitte Dezember stand der Vertragsabschluss offensichtlich kurz bevor. Nun war noch die Frage der Musik zu klären. Während Lucas Keel gerne ein einheimisches Jazz- oder Blasorchester engagiert hätte, schlug Barbara Schlumpf das international renommierte Vienna Art Orchestra (VAO) vor. Sie kannte dessen Leiter, den Schweizer Mathias Rüegg, durch Begegnungen in Altdorf, wo er die ersten Ausgaben des Festivals Alpentöne geleitet (1999 und 2001) und wo sie 1998 eine Neuinszenierung von Schillers *Wilhelm Tell* verantwortet hatte; sie waren freundschaftlich verbunden geblieben.[31]
Das Problem waren allerdings die hohen Kosten eines Engagements, da sich zu den reinen Probe- und Auftrittsgagen noch einiges an Reisespesen addierte. Offenbar

30 Protokoll der Regierung des Kantons St. Gallen vom 29. Okt. 2002, Nr. 660, Anhang: Zwischenbericht vom 22. Okt. 2002, S. 2, 3 u. 5; StASG Sign. A239/01.03.

31 Projekt-Rapport der Jubiläumsleitung vom 13. Dez. 2002; StASG Sign. A239/03.03-2/300. – Gespräch von T. H. mit Lucas Keel in Uzwil SG am 28. Febr. 2014. – Mathias Rüegg (* 8. 12. 1952 in Zürich) wurde berühmt durch die Gründung 1977 des Wiener Art Orchester (später Vienna Art Orchestra); 2010 musste er es aufgrund finanzieller Probleme auflösen.

spielte man eine Zeitlang mit dem Gedanken, nur einen Teil des VAO zu engagieren, «10 Mann», wie es im genannten Projektrapport heisst. Barbara Schlumpf weist allerdings darauf hin, dass Rüegg damit «natürlich» nicht einverstanden gewesen sei. Am 31. Dezember 2002 trafen sich deshalb Barbara Schlumpf, Lucas Keel und Peter Bissegger in Flüelen, um die Finanzierung des VAO zu überdenken. Es ging darum zu prüfen, welche Ausgabenposten man zur Kompensation streichen könnte. Als Ergebnis dieses Nacht- und Nebeltreffens wurde namentlich das den Festakt beschliessende Feuerwerk aus dem Programm gekippt.[32]

Anfang Januar 2003 begann Rüegg gemäss Lucas Keel mit dem Komponieren der Festspielmusik, was im Austausch mit den über die ganze Welt verstreuten Musikern seines Orchesters geschehen sei. Die Musik wurde an die Gruppe «öff öff productions» gesandt, die ihre Choreografie darauf abstimmte. Andere Aspekte bei der Entstehung der Musik hebt Barbara Schlumpf hervor: In einem Gespräch Mitte Januar habe Rüegg klargemacht, dass seine Musik nicht als Begleitung zu gesprochenem Text verstanden werden dürfe, sondern sie müsse ein Eigengewicht haben; die simultane Verwendung zusammen mit artistischen Aktivitäten jedoch habe er akzeptiert. Aus dem Gespräch habe sich die Vereinbarung zu vier Kompositionen ergeben. Hingegen habe Rüegg den ihm vorgelegten Festspieltext als viel zu lang kritisiert.[33]

Nach der Fertigstellung des Texts durch Ludwig Hasler setzte eine längere Bearbeitungs- und Kürzungsphase ein, an der sich Barbara Schlumpf und der laut Schlumpf dramaturgisch sehr beschlagene Peter Bissegger intensiv beteiligten. Allerdings involvierte die (Weiter-)Entwicklung des Textes wohl mehr als nur dieses Dreiergespann, worauf eine Bemerkung Barbara Schlumpfs in einem Vorbericht einen Monat vor der Premiere hinweist: «‹Ein Projekt, das sich aus so vielen Elementen zusammensetzt, ist ungeheuer lebendig›, stellt die Regisseurin fest, ‹alle diese Elemente müssen immer wieder von neuem aufeinander abgestimmt werden. Ich habe inzwischen sicher schon das 23. Manuskript auf dem Tisch, die Zuschauer werden wohl die 24. oder 25. Version zu sehen bekommen.›»[34]

Dass allein Rüeggs Einschätzung für das aufwendige Kürzungsverfahren den Ausschlag gab, ist wenig wahrscheinlich. Das Kürzen war nur schon deshalb zwingend, weil man zu Beginn von einer Spieldauer von lediglich einer Stunde ausging. Dieses knappe Zeitmass hatte hauptsächlich damit zu tun, dass man auf jenen beträchtlichen Teil des Publikums Rücksicht nehmen wollte, der dem Festspiel im Stehen würde folgen müssen; ein weiterer Grund lag bei der Freilichtsituation und der fehlenden Überdachung: «Die Spielzeit von rund einer Stunde sollte ein ‹Ausharren› auch bei relativ schlechter Witterung noch ermöglichen.» Die Vorgabe von einer Stunde wurde schliesslich dann doch nicht eingehalten; die Aufführung sollte fast eineinhalb Stunden dauern. Das hatte aber offenbar nichts mit Widerständen des Autors zu tun,

32 Mail von Barbara Schlumpf an T. H. vom 6. März 2014.

33 Gespräch von T. H. mit Lucas Keel in Uzwil SG am 28. Febr. 2014. – Gespräch von T. H. mit Barbara Schlumpf in Uznach am 26. Febr. 2014.

34 Olivier, Jaqueline: Ein Riesenprojekt in Höllentempo. In: «Linth-Zeitung» vom 15. März 2003, S. 11.

denn Barbara Schlumpf betonte, Hasler habe seine Autoreneitelkeit zurückgestellt und sei nie über die Kürzungen verärgert gewesen.[35]

Parallel zur Entwicklung von Text und Musik gingen die Arbeiten am Bühnenbild voran. In einem Vorbericht von Anfang Januar 2003 ist ein Bühnenbildmodell Peter Bisseggers abgebildet, auf dem das Geschehen ganz auf den Mittelrisalit des Regierungsgebäudes ausgerichtet erscheint. Drei erhöhte Spielebenen – eine längere direkt am Gebäude und zwei etwas Richtung Publikum vorversetzte kleinere – ergeben eine einfache abgestufte Bühne. Der Lift am Mittelrisalit, der später eine so zentrale Rolle spielen sollte, ist noch nicht erkennbar. Dafür befindet sich bereits ein St. Galler Kantonsemblem auf dem Dach, über der zentralen Fensterachse. Es ist eine Erfindung Bisseggers und wurde von einem Bildhauer hergestellt. Laut Lucas Keel wurden alle Arbeiten an der Fassade ohne Bewilligung der Stadt ausgeführt und von der Regierung ohne Umstände bewilligt, bedingt nicht zuletzt durch den hohen Termindruck. Dabei waren die Manipulationen am denkmalgeschützten Bau relativ massiv, denn um das Gerüst, das System von Seilen und den Lift zu stabilisieren, musste etliche Anker in die Mauern gesetzt werden.[36]

Mitte März 2003 wurde mit dem Aufbau der Bühne begonnen. Laut Peter Bissegger waren die ganzen Inszenierungsprozesse ein ständiger Austausch zwischen ihm und Barbara Schlumpf; eine Idee habe die andere ergeben. Es klingt nach jener Art von komplementärer Kreativität, die vor allem im Sich-gegenseitig-Anstacheln besteht und nicht dokumentierbar ist. Für die Realisierung ihrer Ideen hatten die beiden einen Partner, der mit seinem technischen Know-how offensichtlich genau der richtige Mann am richtigen Ort war: Peter Affentranger, der bühnentechnische Leiter des Festspiels. Er, der sein Handwerk im Zirkus und bei der legendären Spektakelgruppe «Karl's Kühne Gassenschau» gelernt hatte, scheint bei den zahlreichen Installationen für die Fassadenkletterei, den Seiltanz und die übrigen Effekte an der Fassade immer eine schnelle und pragmatische Lösung gefunden zu haben.[37]

Ebenfalls parallel liefen die vielfältigen Rekrutierungsprozesse für das Darstellerpersonal des Festspiels. Im Gegensatz zum Festspiel-Usus dachte man beim Kern des Ensembles von Beginn weg an professionelle Darsteller. Mitte Dezember waren noch fünf vorgesehen, die Zahl erhöhte sich später auf sechs. Mehrfach wird erwähnt, die Suche nach geeigneten Darstellern erweise sich als schwierig, weil «vornehmlich

35 Projekt-Rapport der Jubiläumsleitung vom 13. Dez. 2002; StASG Sign. A239/03.03-2/300. – In einer Zeitung wurde die Spieldauer exakt mit «85 Minuten» angegeben, siehe Sutter, Roger Gaston: St. Galler als Querdenker und Revoluzzer? In: «Ostschweizer News» vom 30. April 2003, S. 7. – Gespräch von T. H. mit Barbara Schlumpf in Uznach am 26. Febr. 2014.

36 Weik, Regula: Die Regierung spielt Theater. In: «St. Galler Tagblatt» vom 8. Jan. 2013. – Gespräch von T. H. mit Lucas Keel in Uzwil SG am 28. Febr. 2014.

37 So jedenfalls stellt es Peter Bissegger dar: Gespräch von T. H. mit P. B. in Intragna TI am 3. April 2014. – Peter Affentranger (* 1963) liess sich zum Schlosser ausbilden und arbeitete ein paar Jahre auf diesem Beruf. 1989 bis 1993 war er in verschiedenen Funktionen unterwegs mit dem Circolino Pipistrello. Danach stieg er als Handwerker bei «Karl's Kühne Gassenschau» ein (Mitarbeit bis 2001). Er baute eine eigene Theaterwerkstatt auf und wirkte an zahlreichen Theater- und Kunstprojekten mit, so beim Casinotheater Winterthur, bei der freien Gruppe Mass & Fieber usw.

Personen mit St. Galler Dialekt eingesetzt werden sollen». Das Schwanken zwischen Mundart und Hochdeutsch im Festspiel wird als «bewusstes Gestaltungselement» bezeichnet und damit begründet, dass die Aufführung zum Ziel habe, Realität und Fiktion zu verschmelzen – als ob im realen schweizerischen Alltag, und gerade auch in der Politik, dieses Nebeneinander von Hochsprache und Mundart nicht gang und gäbe wäre. Die Suche nach den Darstellern war im Wesentlichen eine Sache der Regisseurin, die ihr berufliches Netzwerk unter anderem aus ihrer Zeit als Hörspielregisseurin bei DRS 1 (1992 bis 2001) aktivierte.[38]

Anfang Februar war Haslers Text bereits so ausgereift, dass die bis zum Schluss gültigen Linien der Handlung festgelegt waren.[39] Und auch das «Laienpersonal» stand bereits fest: Das Festspiel rechnete mit drei hohen politischen Verantwortungsträgern, die sich selbst würden darstellen dürfen/müssen: dem Staatssekretär, dem Regierungspräsidenten und dem Kantonsratspräsidenten. Dass die Beteiligung aller drei zustande kam, ist eine der zentralen Qualitäten des Festspiels. Und man muss sie im Kontext des gesamten Jubiläumstags sehen: Die drei hohen Staatsangestellten hatten als eigentliche Gastgeber ausserhalb des Festspiels nur noch beim Empfangsapéro eine Gelegenheit, sich mittels einer Ansprache an ein – allerdings stark begrenztes – Publikum zu wenden. Beim Festspiel spielten sie zwar sich selbst, mussten jedoch einen fremden Text aufsagen, waren in dieser Beziehung also wirklich den Schauspielern gleichgestellt. Der Staatssekretär nahm allerdings eine Zwischenposition ein, was später noch erläutert wird. Hasler konstatierte mit einiger Verwunderung, dass die Zusammenarbeit «vollkommen glimpflich verlaufen» sei. Dennoch stand offenbar die Angst im Raum, die Gastgeberwürde könnte durch eine schlechte Performance verspielt werden.[40]

Die Beteiligung weiterer Staatsangestellter war als – wenig konkrete – Idee schon lange zur Diskussion gestanden. Im Projektrapport hiess es Mitte Dezember noch: «Das Festspiel sieht die Mitwirkung von rund 200 Staatsangestellten als Statisten vor. Diese Statisten können nicht beliebig ersetzt werden, da hinter dem aktiven Einbezug der echten Personen mehr als nur Symbolik steckt.» Knapp zwei Monate später wurde man deutlicher: «Am Festspiel wirken 170 Mitarbeitende der Staatsverwaltung sowie 29 Absolventinnen und Absolventen der Polizeischule mit. Dieses ‹Rekrutierungsergebnis› übertrifft die Erwartungen der Projektleitung, ist aber auch erforderlich, um die Ideen der Regie für die Inszenierung umzusetzen.» Noch deutlicher drückte es Lucas Keel rückblickend aus, als er die Rekrutierungsanstrengungen als «pure Verzweiflungstat» bezeichnete; denn die Inszenierung sei nur mit Leuten

38 Projekt-Rapport der Jubiläumsleitung vom 13. Dez. 2002; StASG Sign. A239/03.03-2/300. Im Projektbericht vom 6. Februar hiess es sogar, sie müssten einen St. Galler Dialekt beherrschen; vgl. Protokoll der Regierung des Kantons St. Gallen vom 11. Febr. 2003, Nr. 92, Projektbericht Jubiläumstag vom 6. Febr. 2003, S. 5; StASG Sign. A239/01.03.

39 Ablauf und Inhalt des Festspiels siehe Projektbericht Jubiläumstag vom 6. Febr. 2003, S. 5; StASG Sign. A239/01.03.

40 Marth, Thomas: Vertikal ausgerichtetes Spektakel. In: «Linth-Zeitung» vom 27. März 2003, S. 13. – Den Hinweis auf das Problem der Gastgeberwürde verdanke ich Lucas Keel; Gespräch von T. H. mit L. K. in Uzwil SG am 28. Febr. 2014.

realisierbar gewesen, die das Regierungsgebäude kennen. Die Rekrutierung wurde durch die internen Verteiler der Regierung erleichtert. Es wurden so auch Kantonsangestellte weit ausserhalb St. Gallens und aus anderen kantonalen Betrieben wie Spitälern und Schulen erreicht. Die Statistinnen und Statisten – man muss eher von Bühnenarbeiterinnen und -arbeitern sprechen – waren also zwar mehrheitlich, aber nicht zu hundert Prozent ortskundig.[41]

Am 24. März 2003 startete auf dem Klosterhof der Probenbetrieb. Diese Zeit war für die Angestellten ein «Ausnahmezustand», wie Lucas Keel hervorhob, denn die zahlreichen Aktionen an der Fassade zu üben erforderte oft genug offene Fenster, brachte Lärm und Unruhe mit sich. Aber auch in den Räumen selbst waren zahlreiche logistische Vorkehrungen zu treffen, Material musste gelagert werden. Für die im Festspiel vorgesehenen Aus- und Einräumaktionen mussten 200 Angestellte koordiniert werden, die von der Regisseurin via Megaphon dirigiert wurden. Am Montag, dem 7. April, begannen die Durchlaufproben. Am Donnerstagabend, dem 10. April, einem kalten und windigen Tag, lud der Kanton die Medien zu einem Augenschein vor Ort und zu einem Werkstattgespräch ein. Die Katze wirklich aus dem Sack lassen wollten die Projektleitung und das für die Inszenierung verantwortliche Team aber wohl nicht, denn die daraus hervorgehenden Berichte enthalten nicht allzu viel Konkretes. In einem dieser Berichte heisst es denn auch: «Der Bühnenbildner Peter Bissegger mag noch nicht zuviel verraten über die zahlreichen Überraschungseffekte, die die Festspielbesucher verblüffen sollen.»[42]

Am deutlichsten dürfte den St. Gallerinnen und St. Gallern dank der Berichte geworden sein, dass die Fassade des Regierungsgebäudes der Hauptschauplatz sein und dass es ein artistisches Spektakel geben würde. Das «Tagblatt» zum Beispiel bildete einen Fassadenartisten der «öff öff productions» ab; der Fotograf hatte ihn von oben festgehalten, wie er, mit einem Seil gesichert, sich im rechten Winkel zur Fassade an derselben bewegte. Die «Linth-Zeitung» hingegen liess die Leser von unten her auf die Fassade blicken, an der mehrere Artisten sich kletternd bewegen, zum Beispiel den Liftschienen entlang. Der Reporter führte die Leser durch mehrere Zimmer im Nordflügel des Regierungsgebäudes, wo er ausführlich die Requisiten und Kostüme beschrieb, die in den Arbeitsräumen angehäuft waren – jedoch ohne sie zum Inhalt der Aufführung in Beziehung zu setzen. Immerhin gab er eine kleine Chronologie des Probenprozesses, indem er auf die täglich neuen Elemente hinwies: Am 10. April wurde zum ersten Mal mit Mikrofonen geprobt, am 11. April wurde zum ersten Mal die Showbeleuchtung eingesetzt, am 13. April würde zum ersten

41 Projekt-Rapport der Jubiläumsleitung vom 13. Dez. 2002; StASG Sign. A239/03.03-2/300. – Protokoll der Regierung des Kantons St. Gallen vom 11. Febr. 2003, Nr. 92, Projektbericht Jubiläumstag vom 6. Febr. 2003, S. 6; StASG Sign. A239/01.03. – Gespräch von T. H. mit Lucas Keel in Uzwil SG am 28. Febr. 2014. – Weik, Regula: Der Staat wird entrümpelt. In: «Tagblatt» vom 12. April 2003, S. 14.

42 Gespräch von T. H. mit Lucas Keel in Uzwil SG am 28. Febr. 2014. – Gespräch von T. H. mit Barbara Schlumpf in Uznach am 26. Febr. 2014. – Dörig, Matthias: Beamte proben den Aufstand. In: «Sarganserländer» vom 15. April 2003, S. 19.

Mal das Vienna Art Orchestra bei den Proben dabei sein.[43] Dass ein spektakuläres Theaterereignis in Aussicht stand, wurde in den Berichten nicht stark herausgestrichen – von «Hype» kann also kaum die Rede sein –, aber viele Leserinnen und Leser dürften eine Ahnung davon bekommen haben.

Der Jubiläumstag mit dem abendlichen Festspiel

Das Festspiel *SG2003* kann zwar als ein in sich geschlossenes theatrales, aber auf keinen Fall als isoliertes Ereignis betrachtet werden, sondern es war ein wichtiger – der wichtigste – Baustein im Gesamtkonzept des Jubiläumstags vom 15. April. Der Jubiläumstag war seinerseits innerhalb der vielen Projekte des Jubiläumsjahrs das wichtigste, das von der Kantonsverwaltung selbst verantwortet und konzipiert wurde – nur schon, weil es als Auftaktveranstaltung für das gesamte Jubiläumsjahr fungierte und als Gabe an die gesamte Bevölkerung gedacht war. Der Jubiläumstag wurde unter das Motto «Hinter die Fassade des Kantons blicken» gestellt, und das war eben nicht nur metaphorisch gemeint, sondern war ganz buchstäblich zu verstehen: Die Bevölkerung erhielt die Gelegenheit, durch die Räume der Kantonsverwaltung in der sogenannten Pfalz, dem Regierungsgebäude am Klosterplatz, zu streifen. Diesem Gang und Blick hinter die Fassade stand dann das Festspiel an der Fassade gegenüber.
Der Jubiläumstag ist in mehreren Berichten des regionalen Fernsehsenders Tele-Ostschweiz dokumentiert. Sie wurden vom Kanton finanziell unterstützt. Der eine wurde am Tag nach der Aufführung ausgestrahlt und dauerte acht Minuten, der zweite gelangte am 19. April zur Ausstrahlung und war etwa zwanzig Minuten lang.[44] Dazu kommt ein kleiner Vorbericht von knapp zwei Minuten Länge, der am Jubiläumstag selbst ausgestrahlt wurde. Ausserdem existiert eine unkommentierte Zusammenfassung des Festspiels von etwa 22 Minuten Länge; sie wurde von der Regierung in Auftrag gegeben und mit 5500 Franken vergütet. Sie ist sehr problematisch, da die Sprünge in der Handlung nicht gekennzeichnet und manchmal kaum wahrnehmbar sind. Auch die beiden TV-Berichte enthalten einige Sequenzen aus der Aufführung. Dieses Videomaterial, das auch auf einer einzigen DVD zusammengefasst existiert und dort in zwölf Kapitel unterteilt ist, hilft, punktuell einige Aspekte des Gesamtprogramms und viele szenische Details der Inszenierung zu präzisieren.[45]

43 Weik, Regula: Der Staat wird entrümpelt. In: «Tagblatt» vom 12. April 2003, S. 14 (Fotograf: Ralph Ribi). – Hasler, Patrik: Was heute ist, ist morgen anders. In: «Linth-Zeitung» vom 12. April 2003, S. 11.

44 Protokoll der Regierung des Kantons St. Gallen, 21. Okt. 2003, Nr. 617, Schlussbericht zum Jubiläumstag, S. 6.

45 TV-Vorbericht mit Politikerinterviews (tvo aktuell, T. Bächle / L. Gutjahr), 15. April 2003: Kapitel 1 u. 2; Zeitzählerstand 0:00 bis 1:55. TV-Bericht 1 (16. April?), kurze Zusammenfassung des Jubiläumstags mit Kommentar: Kapitel 3 u. 4; Zeitzählerstand 1:56 bis 9:38. TV-Bericht 2 (19. April?), lange Zusammenfassung des Jubiläumstags mit Kommentar: Kapitel 5 u. 6; Zeitzählerstand 9:49 bis 28:48. Videozusammenfassung des Festspiels, ohne Kommentar: Kapitel 7 bis 12; Zeitzählerstand 28:49 bis 50:16.

Eine weitere Videoquelle ist schliesslich ein Bericht des Schweizer Fernsehens, in dem unter anderem einige Ausschnitte der am Abend des 14. April durchgeführten Hauptprobe aufgezeichnet sind. Diese Quelle hält einige zusätzliche Informationen bereit; die wichtigste ist, dass die Hauptprobe mit Publikum stattfand.[46] Schliesslich existiert als zusätzliche Quelle, die einige fehlende Informationslücken zu füllen ermöglicht, ein Fotoalbum mit 296 Fotos zum Jubiläumstag, das Lucas Keel auf der Onlineplattform Flickr bereitgestellt hat.[47]

Das Gesamtprogramm des Jubiläumstags, wie es sich im Programmheft des Anlasses präsentiert, war gegenüber den ersten Ideen schlanker und fokussierter: Den Beginn machte wie geplant die Aufführung von Beethovens Oratorium *Christus am Ölberge*, verbunden mit einer ökumenischen Besinnungsfeier (in der Kathedrale, 15.15 Uhr; um 17.30 Uhr fand eine Wiederholung statt). Die Bespielung der Kathedrale mit einem explizit christlichen Werk kann man je nach Perspektive als ein Bekenntnis zum katholischen Fundament der Stadt und des Kantons, zum touristischen und architektonischen Herz der Stadt oder zur humanistischen Botschaft, die im Oratorium enthalten ist, verstehen. Die Plätze für die zwei Aufführungen waren teilweise den geladenen Gästen vorbehalten, aber der Rest stand der Öffentlichkeit gratis zur Verfügung. Die Karten wurden «nach Massgabe des Bestellungseingangs» vergeben. Im Anschluss an die erste Aufführung des Oratoriums begaben sich die geladenen Gäste zu acht Standorten, wo sie von je einem Mitglied der Regierung betreut wurden. Diese Apéros sollten etwa eine Stunde dauern. Für ihre Ausgestaltung gab es eine Anleitung: «Die Mitglieder der Regierung sind eingeladen, ihre Gäste persönlich ‹mit Handschlag› zu begrüssen und diesen Empfang allenfalls unter Einbezug ihres Departements mit einer persönlichen Note zu versehen. Damit die dezentralen Begrüssungsansprachen inhaltlich einen roten Faden zum Festspiel haben, wird die Staatskanzlei ein Grundgerüst hierfür liefern.»[48]

Laut Programm um 17.30 Uhr, gemäss einem TV-Bericht um 17 Uhr, begann die Gratisausgabe von Bratwürsten und Büürli an die Bevölkerung. Sie wurde Punkt 19.30 Uhr – wie angekündigt – gestoppt, um «Gegröle im Hintergrund» der Festspielaufführung zu verhindern. Um 17.30 Uhr stach Fritz Lüdi, der Kantonsratspräsident, im schweizerischen politischen Verständnis als Präsident der Legislative oberster St. Galler, das Jubiläumsbier an. Parallel zu diesem «Republikanischen Bankett» stand das Regierungsgebäude von 17.30 bis 19.30 Uhr für die Bevölkerung zur Besichtigung offen, doch um eine Präsentation der realen Arbeitssituation bei der Verwaltung ging es dabei kaum: Unter der Gesamtleitung von Esther Hungerbühler (Konzeptmitarbeit: Karen Bruckmann und Claudia Roemmel) wurde das ganze Gebäude mit theatralischen

46 Schweizer Fernsehen, Sendung «Schweiz aktuell» vom 15. April, 12 Uhr, Bericht von Daniel Forrer und Kathrin Winzenried. www.srf.ch/player/tv/schweiz-aktuell/video/festspiele?id=ac484281-4f4e-45c0-8600-2016c434362e (Zugriff am 25. Aug. 2016, inzwischen deaktiviert).

47 www.flickr.com/photos/lu-ke/sets/72157594524219038/with/358541352 (Zugriff am 25. Aug. 2016).

48 Programm Jubiläumstag 15. April 2003, 24 Seiten; Protokoll der Regierung des Kantons St. Gallen vom 11. Febr. 2003, Nr. 92, Projektbericht Jubiläumstag vom 6. Febr. 2003, S. 4; StASG Sign. A239/01.03.

und musikalischen Interventionen in ein ziemlich bizarres Universum verwandelt; im Programmheft des Jubiläumstags wurde denn auch ein Gang durch «eigenartige Amtsstuben» angekündigt. Dem Festspiel an der Fassade war also ein Blick hinter die Fassade bzw. hinter die Kulissen zugeordnet, der nicht etwa nüchternes Faktenwissen vermittelte, sondern selbst theatralisch inspiriert war und durchaus dem Format eines szenisch-installativen Parcours nahekam.[49]

Die TV-Berichte geben eine Vorstellung von diesem «Tag der offenen Tür». Sie ermöglichen einen Blick in den Kantonsratssaal, ausgestaltet als «Saal der Zukunft», in dem Schulkinder spielen, lesen und plaudern; der Projektleiter des Jubiläumstags, Lucas Keel, erläutert vor der Kamera, damit wolle man zeigen, dass die Politik auf die Zukunft ausgerichtet sein solle (Bericht 1), während der TV-Off-Kommentar meint, es sei «eine nette Metapher darauf, für wen die heutigen Kantonsräte ja eigentlich arbeiten» (Bericht 2). Kurz wird auch ein Blick ins Sitzungszimmer der Regierung geworfen, wo ein paar Schauspieler (oder Staatsangestellte?) Regieren spielen, auf Papier herumkritzeln und den Bogen gleich zerknüllen. Das bezeichnet der Kommentator in Bericht 2 als «Selbstparodie der Bürokratie». Im Gang trifft die Kamera auf eine Putzfrau, die darüber lästert, wie viel Dreck «die vo de Regierig» produzieren. Zu sehen sind des Weiteren Porträts von ehemaligen Mitgliedern der Regierung seit Beginn des 20. Jahrhunderts, die in allen Gängen hängen, wie Lucas Keel erzählt (Bericht 1); diese politische Ahnengalerie spielt im Festspiel eine Rolle. «Der letzte Amtsschimmel» kreuzt ebenfalls den Weg der Kamera; er dürfe sich hier, so Keel, noch einmal austoben, aber in der «offenen» und «dienstfertigen» Verwaltung habe er in Zukunft keinen Platz mehr (Bericht 1). Ausserdem erlebt man einen Schauspieler, der den äusserst komplizierten Weg zum Standesamt in hohem Tempo erklärt (Bericht 2). Ein laut Kommentar echter Staatsangestellter treibt im Finanzamt mit Goldmünzen Unfug, indem er sie in einer Vielzahl von (Reagenz-)Gläsern ordnet und mischt (Bericht 2). Im Zimmer des Staatssekretärs erklärt dieser selbst, als Napoleon verkleidet, die Geheimfunktionen eines 1770 hergestellten Schranks.[50]

Eine Reihe weiterer Impressionen sind im Flickr-Fotoalbum festgehalten; zum Beispiel ist dort der bekannte Gleichgewichts-Magier Mädir Eugster zu erkennen, der seine berühmte Sanddornbalance zeigt. Ausserdem erkennt man Spielszenen im Gerichtssaal mit historischen Kostümen wieder, bei denen es sich um die «Verhörprozesse aus den Jahren 1866 und 1878» handeln muss, die laut «St. Galler Tagblatt» zum Programm der Erkundungsreise gehörten und an denen Ensemblemitglieder des Theaters St. Gallen beteiligt waren, wie man auf den Fotos erkennen kann.[51]

49 TV-Vorbericht, DVD Kapitel 2; zwei Tage nach dem Jubiläumstag meldete das «Tagblatt» unter Berufung auf Martin Gehrer, es seien 13 600 Bratwürste, 1000 Vegiburger und 2000 Liter Bier ab- und ausgegeben worden, siehe Weik, Regula: Nachspiel zum Festspiel. In: «Tagblatt» vom 17. April 2003, S. 19; Programm Jubiläumstag 15. April 2003, S. 10.

50 TV-Bericht 1, DVD Kapitel 4; TV-Bericht 2, DVD Kapitel 6.

51 Mehrere Bilder, zum Beispiel www.flickr.com/photos/lu-ke/albums/72157594524219038/with/358589642 (Zugriff am 15. Nov. 2016); (lü): Von Pontius zu Pilatus. In: «St. Galler Tagblatt» vom 27. März 2003, S. 16.

Nach dem Festspiel, das von 20.15 bis circa 21.40 Uhr dauerte, hätte ursprünglich ein Feuerwerk den Abschluss machen sollen, doch wurde wie bereits erwähnt aus Kostengründen darauf verzichtet – «zugunsten des Festspiels». So war der letzte Programmpunkt denn ein eher intimer: Ein ziemlich kleiner Kreis von geladenen Gästen und «normalem» Publikum konnte sich im Pfalzkeller, einem vom spanischen Architekten Santiago Calatrava umgebauten Veranstaltungsraum, spätabends mit der Musik des Vienna Art Orchestra amüsieren; das VAO wurde hier noch durch eine Sängerin ergänzt. Bilder aus den beiden TV-Berichten zeigen ein eher zurückhaltendes Publikum, was vom Kommentator in einer Mischung aus Selbstkritik und Spott als typisch st. gallisch eingeschätzt wird.[52]

Der Ablauf des Festspiels

Die Aufführung des Festspiels ist nicht in jeder szenischen Einzelheit nachzuzeichnen, da es wie erwähnt keine integrale Videoaufzeichnung, sondern nur Zusammenfassungen des Ablaufs gibt. Die folgende Beschreibung des Ablaufs stellt im Rahmen dieser Studie einen exemplarischen Versuch dar, anhand bruchstückhaften Videomaterials die szenischen Eigenarten eines Festspiels zu rekonstruieren. Im Übrigen stützt sich die Beschreibung des Ablaufs auf den «Text der Uraufführung» (im Folgenden «Textbuch» genannt), wie er in der 48-seitigen Broschüre «Impressionen» enthalten ist. Diese wurde im Nachgang des Jubiläumstags publiziert und enthält neben dem gespielten Text auch zwei Vorworte und eine Reihe von Szenenbildern, die auch einige Aufschlüsse über szenische Elemente geben. Der Text enthält überdies eine Reihe von szenischen Angaben, die ziemlich genau den Vorgängen bei der Aufführung entsprechen dürften, doch eine gewisse Skepsis ist angebracht, da es die eine oder andere Inkongruenz zwischen dem abgedruckten Text und jenem Text gibt, der anhand des Videomaterials zu erschliessen ist.[53]

Bevor der szenische Ablauf des Festspiels genauer betrachtet wird, ist es von Vorteil, den Handlungsbogen nachzuzeichnen. Eine griffige Beschreibung dieses Bogens gab Peter Surber, der Theaterkritiker des «St. Galler Tagblatts», in seiner Aufführungsbesprechung: «Die Entrümpelung, Entmiefung und Farbauffrischung hat Ludwig Hasler dem Kanton verschrieben. Sein Festspiel spannt den Bogen vom Selbstzweifel zur Selbstbehauptung, von der Kater- zur Feststimmung, vom trostlosen ‹Wer sind wir?› zum trotzigen ‹Wir sind wer!›.»[54] In der Tat hat Hasler seinem dreiteiligen Stück ein paar ganz elementare Vorgänge eingeschrieben: Im ersten Akt, überschrieben mit «Einmischung in eigene Angelegenheiten», unterbrechen zornige Bürger – die eine heterogene Gruppe mit divergierenden Ansichten bilden, wie sich bald erweisen wird – den mit einer endlosen Anrede an die Festgäste anhebenden Festakt. Sie sind fest entschlossen, ihren eigenen Anlass zu kreieren und über die (finanziell und stimmungsmässig) missliche Lage im Kanton zu diskutieren. Im zweiten Akt («Vielfalt macht

52 Jubiläumstag. Jubiläumsprojekt Nr. 300, Schlussbericht und Schlussabrechnung. In: Kantonsjubiläum SG2003, Beilagen zum Schlussbericht. StASG Sign. A 239/00.04.

53 Impressionen. Festspiel 15. April 2003. Ohne Impressum.

54 Surber, Peter: Nicht so brötig! In: «Tagblatt» vom 16. April 2003.

stark – Der Kanton erhält ein Motto») schalten die Bürger den Regierungspräsidenten Walter Schönenberger ein, um mit ihm «auf Augenhöhe» die Aufgaben der Politik zu klären, wobei auch die schwierige Geschichte des Kantons miteinbezogen wird; am Schluss einigen sich alle auf das Motto «Vielfalt macht stark», auf einen Modernisierungsschub und auf einen «Tapetenwechsel». Im dritten Akt («Das Republikanische Bankett») schliesslich offenbart sich die wiedergewonnene Festlaune, und zusammen mit dem Kantonsratspräsidenten werden die Trinksprüche eingeleitet, bei denen dem Mittelmass abgeschworen und neues Selbstbewusstsein beschworen wird.
Gezeigt wird also in ein paar wenigen einfachen Schritten der Prozess eines Stimmungswandels: Die Bevölkerung befreit sich zuerst von den hohltönenden Ritualen eines Staatsakts, trägt ihre Meinungsverschiedenheiten aus und findet, im Austausch mit den höchsten Politikern des Kantons, zur Basis für neues Selbstvertrauen und Veränderungswillen. Das entspricht dem «Per aspera ad astra»-Schema und löst mit dem Überwinden einer Krise und der kollektiven Aufbruchstimmung am Schluss den Anspruch an ein Festspiel, gemeinschaftsbildende Kräfte zu zeigen bzw. zu mobilisieren, vollumfänglich ein. Diese im Ganzen gesehen stark bejahende Seite des Festspiels steht aber im Wechselspiel mit einer Reihe von ungewöhnlichen inhaltlichen Elementen, die man fallweise durchaus als staatskritisch sehen kann, und vor allem kennt die Aufführung keine Scheu davor, die mitbeteiligten Staatsangestellten stellenweise wenig staatsmännisch in Szene zu setzen.

Erster Akt

Die erste Szene (1.1, «Wem gehört das Fest? Die Bürger übernehmen handstreichartig die Bühne», S. 33–36) ist die längste des Stücks; sie besteht aus einem einzigen Vorgang: Der Staatssekretär, der den Jubiläumsfestakt mit einer endlosen Reihe von Grussbotschaften beginnt, wird von einem runden Dutzend verärgerter Bürger immer wieder unterbrochen und schliesslich von seiner erhobenen Rednerposition heruntergeholt und abgeschoben. Sechs der Bürger werden im Textheft aufgeführt: alter Mann; alte Frau; Designerin; Unternehmer; Ausländerin; junge Frau. Sie wurden von professionellen Schauspielern verkörpert. Den Rest stellten die Mitglieder der Tanz- und Artistikgruppe «öff öff productions», die auch mit der einen oder anderen Textzeile betraut wurden, deren Kerngeschäft jedoch die artistische Bespielung der Fassade war. Das Spiel beginnt bei beginnender Dämmerung. Das Publikum, nahe der Bühne auf Bänken sitzend, weiter hinten stehend, blickt auf die vierstöckige Fassade des Regierungsgebäudes, das mit seinen Seitenflügeln den östlichen Teil des Klosterplatzes in U-Form umschliesst. Im mittleren Teil springt seine Fassade auf der Breite von drei Fenstern vor (dieser Teil wird im Folgenden als Mittelrisalit bezeichnet, er hat als Schauplatz eine besonders wichtige Funktion). Auf der Höhe des ersten Stockes ist das Hauptspielpodest angebracht; es reicht in der Breite etwas über den Mittelrisalit des Gebäudes hinaus und ist via eine eiserne Treppe mit einem rechts anschliessenden niedrigeren Podest verbunden; dieses wiederum ist mit einem noch niedrigeren kleinen Podest verbunden, das wieder etwas zentraler, etwa auf der Höhe der rechten Ecke des Mittelrisalits, liegt. Auf der linken Seite ist, auf einem analogen

Seitenpodest, das Vienna Art Orchestra (VAO) platziert, durch ein transparentes Dach geschützt. Zu Beginn des Spiels verlässt ein Mann in historischer Uniform, begleitet von einem Weibel, einem Amtsdiener, über das mittlere Fenster des ersten Stocks das Gebäude und betritt einen bereitstehenden Liftkorb. (Der Standesweibel, verkörpert von Gallus Rieger, einem Mitarbeiter im Staatssekretariat, hält sich die ganze Aufführung über im Hintergrund; in einigen Videosequenzen ist zu erkennen, dass er vor allem als Souffleur fungiert.) Das VAO spielt eine munter-synkopische Musik, die Anklänge an die Auftaktmusik einer Zirkusvorstellung erkennen lässt.

Der Uniformierte, es ist der echte St. Galler Staatssekretär, Martin Gehrer, der sich selbst verkörpert, winkt dem Publikum zu. Das Winken setzt er fort, als sich der mit grünem Laub bekränzte Liftkorb in Bewegung setzt und in einer knappen Minute bis auf die Höhe der Dachtraufe fährt, wo er vor einem sandsteingrauen Kantonsemblem zu stehen kommt.[55] Dieses Emblem ist nicht originaler Bestandteil des Gebäudes, sondern wurde vom Bühnenbildner des Festspiels, Peter Bissegger, entworfen; es ist schon auf dem erwähnten Bühnenbildentwurf von Januar 2003 zu erkennen. Gehrer, der ein (selbst)zufriedenes Lächeln aufgesetzt hat, hält in der Linken ein schwarzes Notizbuch. Gut zu sehen ist der Schnitt seiner weissen Hosen: um die Hüften pluderig, unten schmal; dazu trägt er einen grünen Frack (Weiss und Grün sind die Farben des Kantonswappens). Die Kostümierung verweist auf die Zeit um 1800 und macht Gehrer auf einen Blick als Vertreter eines historisch orientierten Festakts erkennbar. Kaum oben angekommen, hebt er mit seiner Grussbotschaft an: «Hoch geachtete Frau Bundesrätin / Sehr verehrter Herr Altbundesrat […]» Nun lässt er eine lange Folge von Personen folgen, blickt immer wieder in sein schwarzes Buch und dann wechselweise links oder rechts daran vorbei hinunter ins Publikum. Als er bei «Liebe Geburtstagskinder am heutigen Jubiläumstag» angekommen ist, wird er von einer Frauenstimme (laut Textbuch die «junge Frau») unterbrochen: «Sorry, aber hört da nümme uf?» Auf der rechten Seite des Platzes setzen sich ein paar Leute in Richtung Bühne in Gang; sie lassen einen vielstimmigen Protest verlauten: «Reins Behördetheater» heisst es etwa oder «Weg vo dem Veteranetreffe». Die hier noch homogen wirkende Gruppe der Bürger reagiert aus einem einzigen Impuls heraus: dieses «Behördentheater» abzuwürgen. Dem irritierten Staatssekretär entgleitet ein Blatt Papier aus seinem Notizbuch und schwebt zu Boden.[56]

Als der aus dem Konzept gebrachte Staatssekretär von «Abgesonderten» statt von «Abgesandten» spricht, bezeichnen sich die Bürger als «Abgesonderte der Steuerzahler» und der «kleinen Leute», als «Fussvolk» und bringen damit zum Ausdruck, dass sie sich von dieser Botschaft nicht angesprochen fühlen. An dieser Stelle vermerkt das Textbuch, dass die Bürger nun nach vorne stürmen und durcheinanderreden.

55 Sehr gut zu erkennen auf einer Fotografie in: Impressionen. Festspiel 15. April 2003, S. 3.

56 Impressionen. Festspiel 15. April 2003, S. 33 f. DVD, Kapitel 7 u. 8. Nicht für jedes szenische Detail, das aus dem Videomaterial zu erschliessen ist, kann ich hier den Nachweis notieren, das würde zu einer Überfülle an Fussnoten führen. Vollständig nachgewiesen wird das Material der Videozusammenfassung; bei den beiden TV-Berichten beschränke ich mich in der Regel auf ergänzende Informationen, die in der Videozusammenfassung nicht vorhanden sind.

Der Staatssekretär fasst sich wieder und wendet sich der von Napoleon dekretierten Kantonsgründung zu, kommt aber nicht weit. Die Bürger «beginnen die Seitenbühnen zu stürmen», es hagelt Protestrufe. «Nöd au no de ganzi Gschichtschram!», ruft zum Beispiel die Designerin. Das historische Personal wird abgewertet; zum ersten Mal wird nun auch Müller-Friedberg erwähnt und als «Hofschranze» charakterisiert, die aber gut zur «obermajestätischen» Fassade passe. «Die wönd üs chlii mache», ist die Schlussfolgerung, aber das, und da stimmen alle ein, «fallt üs nöd i».[57]
Der Staatssekretär hebt nun (laut Textbuch «unbeirrt») zu einer Eloge der Demokratie an und rühmt, der Kanton sei politisch, wirtschaftlich und kulturell zusammengewachsen, die Bevölkerung lebe «in Freiheit, in Frieden, in Wohlstand». Das bringt die Bürger in Harnisch (laut Textbuch bewegen sie sich «auf den Seitenbühnen nach vorn»); sie verweisen auf die Wirtschaftskrise, den Stellenabbau und fragen sich schliesslich: «Wo läbet die eigentlich hinter dere Fassade?» An dieser Stelle steigen zwei Öff-öff-Artistinnen auf die Hauptbühne,[58] eine von ihnen fragt ins Publikum: «Wollt Ihr diesen Grüssaugust da oben endlos reden lassen?» Der Staatssekretär, erneut irritiert, «verliert wieder ein Papier, muss jetzt auswendig improvisieren», kurz darauf heisst es im Textbuch: «[…] hat ein Gnusch und verliert das ganze Papier, muss sich auswendig durchschlagen». Er beschwört nun die «blühende Landschaft» des Kantons und preist in einem rhetorischen Manöver verschiedene St. Galler Errungenschaften mit dem Attribut «Welt-» – also «Weltkultur» für die Kathedrale, «Weltruf» für die Hochschule St. Gallen usw. Die hier kurz einsetzende Videozusammenfassung zeigt in der Totalen, dass sich die Bürger noch auf alle Podestebenen verteilen, höchstens die Hälfte ist oben angekommen; zwei klettern an den Gerüststangen direkt aufs Hauptpodest.[59]
Die Bürger nehmen diese Evokation st. gallischer Spitzenleistungen nicht ernst, der Unternehmer spottet: «Sogar d Vorarlberger sind scho tüchtiger als mir.» Die junge Frau ruft, sie wolle sich die Festlaune nicht aufschwatzen lassen. Nach einigem Anlauf – das Textbuch vermerkt zweimal «greift immer noch nach Papier» – rafft sich der Staatssekretär ein letztes Mal auf, erwähnt die vielen Grenzen des Kantons und behauptet, das mache die St. Galler zu «geborenen Global Players». Nun ist der Moment gekommen, ihn ganz zum Schweigen zu bringen. Die Bürger haben sich, wie das Video zeigt, fast ausnahmslos vorne am Geländer des Hauptpodests aufgereiht, die alte Frau richtet sich ans Publikum: «Wer den Staatssekretär nicht mehr reden hören will, der soll sich erheben», dann ertönt der Ruf: «Schluss mit dem magischtrale Fäschtspiel». Die Bürger fordern mit heftigen Armbewegungen das Publikum zum Aufstehen auf – eine spassige Agitation, da der grösste Teil des Publikums sowieso schon steht. Auf nicht ganz saubere demokratische Art wird die Obrigkeit zum Schweigen gebracht, und die Losung heisst: «Wir mischen uns in die eigenen Angelegenheiten ein!», wie der alte Mann, Wort für Wort betonend, ausruft. Ein Lichtwechsel kündigt die erste grosse «Action» des Festspiels an: Einige an Seilen

57 Impressionen. Festspiel 15. April 2003, S. 34.
58 Gut zu erkennen im TV-Bericht 1, DVD Kapitel 4.
59 Impressionen. Festspiel 15. April 2003, S. 35.

hängende Öff-öff-Artisten klettern an der Fassade hoch, zum Teil unter Vollführung weit ausholender Sprünge, zwei hängen sich an den Liftkorb, und der Staatssekretär wird heruntergeholt bzw. -gefahren.[60] Sichtlich ratlos blickt er immer wieder über das Liftgeländer nach unten. Das VAO begleitet die Vorgänge mit nervösen Saxofonläufen. Unten angekommen, komplimentieren zwei Damen den Staatssekretär ins Gebäude hinein, und als er sich zum dritten Mal umwendet, um dem Publikum zuzuwinken, schiebt ihn die eine unsanft endgültig ins Innere.[61]

Die zweite Szene (1.2, S. 36–39, übertitelt mit «Feiern im Formtief?») ist in acht Sequenzen unterteilt und behandelt die Frage, ob man in einer Katerstimmung überhaupt feiern solle. Es schälen sich die bereits erwähnten sechs Individualitäten mit verschiedenen gesellschaftspolitischen Haltungen heraus. Am Anfang (erste Sequenz, 1.2.1) steht die Forderung des Unternehmers: «Jetzt mached mer üsers Feschtspiel. Und zwar ohni Illusione! Ohni Verdrängige.» Das gibt Raum für Selbstkritik: Man sei bieder, wehleidig und verstockt, gegen alles Neue, und den St. Gallern gehe es «verschissen». Die Ausländerin eröffnet die zweite Sequenz (1.2.2) mit ironischem Widerspruch: «Mir kommen die Tränen. Glaubt mir, mit Debakeln haben wir Erfahrung. Dann aber feiern wir erst recht. Man muss sich mit dem Leben versöhnen. Auch mit den Miseren.» Doch die anderen beharren auf der Misere: Die junge Frau kritisiert den Ausschluss der wählerstärksten Partei, der rechtsbürgerlichen Schweizerischen Volkspartei (SVP), aus dem Machtkartell; die alte Frau erwähnt die Betriebsschliessungen; der alte Mann beklagt die Auflösung eines St. Galler Infanterieregiments. Der Unternehmer hingegen stört sich am Gejammer. In den Sequenzen drei und vier (1.2.3 und 1.2.4) werden einige Positionen deutlicher: Der alte Mann outet sich klar als Ausländerfeind, er macht die Ausländer für die schwierige finanzielle Lage verantwortlich und schliesslich auch für die Durchlöcherung der St. Galler Identität[62]; die Designerin hingegen fühlt sich dem Kanton verbunden, weil hier das Chaos des Lebens lebbar sei. Die Ausländerin – im Text wird deutlich, dass sie aus dem Balkan kommt – leitet aus dieser Aussage den Kern dessen ab, was es zu feiern gilt: «Dass der Kanton die Spielräume garantiert. Rechtssicherheit. Bildung. Verkehr. Gesundheit. Das ist Weltspitze. Der Rest liegt an euch.»[63]

Die Sequenzen fünf bis sieben (1.2.5 bis 1.2.7) drehen sich, angestossen durch die Kritik des alten Mannes, um die Frage nach einer St. Galler Identität, nach dem Wir-Gefühl, nach Gemeinsamkeiten. Die Designerin betont den Multikulti-Aspekt und die regionalen Unterschiede, der alte Mann möchte die Traditionen verteidigen, der Unternehmer konstatiert, es gebe keine gemeinsame – will sagen: homogene – Heimat. Die Designerin entdeckt das Gemeinsame in der Bildung, man besinnt sich auf die guten Leistungen der St. Galler Schüler, der Unternehmer jedoch wirft ein: «Aber wir

60 Vgl. die Fotografie in: Impressionen. Festspiel 15. April 2003, S. 7.
61 Impressionen. Festspiel 15. April 2003, S. 35 f. DVD Kapitel 8.
62 Im TV-Bericht 2, DVD Kapitel 6, charakterisiert der Kommentator den alten Mann als «ewiggestrigen Meckerer, der gegen alles ist: gegen den Fortschritt und vor allem gegen die Ausländer».
63 Impressionen. Festspiel 15. April 2003, S. 36 f.

machen nichts daraus!»[64] Die junge Frau führt das auf die zu vielen Hemmungen in den Köpfen zurück, und alle sind sich einig, dass das anders werden müsse.

Das führt in der Sequenz acht (1.2.8) zur ersten Ausräumaktion, unter dem Motto «Wir entstauben die Pfalz!»; sie stellt auch den Aktschluss dar und zählt zu den Höhepunkten des Festspiels. Die hier wieder einsetzende Videozusammenfassung gibt einen guten Eindruck davon. Als der Aufruf zum Entstauben erfolgt, sind vor den je drei Fenstern des zweiten und dritten Stocks am Mittelrisalit Öff-öff-Artisten platziert. Der Unternehmer ruft, in einer Mischung aus Mundart und Hochsprache: «Die sölled denke do inne – und nicht Papier verbrauchen.» Weitere Aufforderungen münden in die abschliessende der Designerin: «Wir wollen ein transparentes Regierungsgebäude. / Wir wollen eine offene Verwaltung!» Sie trägt sie am linken Rand der Plattform mit gereckten Armen sehr emphatisch vor. Bei ihren Worten färben sich die seitlichen Teile der Fassade blau, die Musik setzt wieder ein, der Mittelrisalit versinkt im Dunkel, und Öff-öff-Artisten fliegen im blauen Licht quer über die grossen Fassadenflächen, Schatten werfend. Dann einer der grossen Theatereffekte des Festspiels: Aus sämtlichen Fenstern der Stockwerke eins bis drei der seitlichen Fassade fliegen bunte Papiere und tanzen schätzungsweise eine Minute im blauen Licht; auch sie werfen Schatten auf die Wände. Die Bürger eilen auf dem Hauptpodest hin und her, begeistert, aber ohne klare Aufgabe. Die Videokamera zeigt, wie die Blätter auch auf das transparente Dach über dem VAO herunterregnen.[65]

Im Textbuch steht an dieser Stelle: «Erstes Ausräumen: Amtsschimmel (Papier), Clichées (Transparente), Stühle, Würste, Gallus, Textil / halb zurück.» Und in der Tat folgen auf den Papierregen und nach einem rhythmischen Schwingen einiger Öff-öff-Artisten vor den Fenstern die Klischees über den Kanton St. Gallen in Form von je drei Transparenten, die links und rechts aus den Fenstern hinausgehängt werden; es finden sich Beschriftungen wie «Komplexe», «Der Schnarch-Kanton», «Füdlibürger» und «Wir, das Mittelmass». Nach einer halben Minute werden sie fallengelassen und segeln nach unten. Darauf werden altmodische Dutzendstühle aus Holz aus den Fenstern gekippt. Als Nächstes ziehen mit Seilen gesicherte Öff-öff-Artisten Bratwurstketten aus Fenstern des dritten Stocks und tänzeln, die Ketten hinter sich herziehend, im 90-Grad-Winkel die Fassade hinunter, während Wurstballons in grosser Zahl aus den übrigen Fenstern spediert werden. Darauf sieht man die Chefin der Öff-öff-Artistinnen (Heidi Aemisegger), wie sie drei weisse Stoffbahnen an verschiedenen Fenstern einsammelt und miteinander verbindet und dann kopfvoran die Fassade hinunterspaziert. Ein TV-Bericht zeigt ergänzend, wie Gallus, der Stadtheilige St. Gallens, während dieses «Ausräumens» der Textilien selbst «ausgeräumt» wird, das heisst an einem Seilkara-

64 Im Herbst 2002 waren die Ergebnisse der PISA-Studie 2000 bekannt geworden, bei der die St. Galler Schülerinnen und Schüler in der Schweiz am besten abgeschnitten hatten.

65 Impressionen. Festspiel 15. April 2003, S. 37–39; DVD Kapitel 8 u. 9; vgl. auch die Fotografie in: Impressionen. Festspiel 15. April 2003, S. 10/11; TV-Bericht 1, DVD Kapitel 4; TV-Bericht 2, DVD Kapitel 5. Der Kommentator merkt hier an, an dieser Stelle habe wohl «der Hinterste» der Zuschauenden verstanden, dass sich hier ein Festspiel abspiele, das mit regierungstreuen Aufführungen aufräume.

biner hängend von der Höhe des dritten Stocks hinuntergleitet und auf der Seite der Kathedrale im Publikum verschwindet. Da hier kein Text gesprochen wird, fragt sich, wie das Publikum Gallus als solchen identifizieren konnte.[66]
Doch ein Zwischenruf unterbricht die Aktion: «Halt! Doch nicht den Textilkanton!» Er kommt von Oliver Hirschi, einem der Öff-öff-Artisten, der sich auf der rechten Plattform befindet. Ein allgemeines Durcheinanderrufen folgt, bis Hirschi fortfährt, mit sich überschlagender Stimme und starkem schweizerdeutschem Akzent: «Das ist das Beste, das wir haben. Kriemler und Forster und Fischbacher und Filtex und Schläpfer. Das muss zurück!» Während dieser Aufzählung bekannter St. Galler Textilfirmen und -designer hat er sich auf die Hauptplattform begeben und unterstreicht seine Forderung mehrfach mit einer heftigen Bewegung des rechten Arms. Während die Stoffbahnen wieder eingeholt werden, wendet sich die Designerin ans Publikum: «Hättet Ihr nicht auch schon immer gerne ausgemistet? […]» Als sie sagt, nun könne der frische Wind kommen, interveniert der Unternehmer: «Ja bravo, fragt sich nur woher!» Die Designerin schlägt vor, den Regierungspräsidenten in die Pflicht zu nehmen. Die Bürger blicken ins Publikum hinunter, rufen ironisch lockend «Huhu» und «Hallo Herr Schönenberger» und spötteln, er befinde sich natürlich im VIP-Bereich. Unbemerkt öffnen sich über ihnen die Flügel des mittleren Fensters im zweiten Stock, und Peter Schönenberger, der leibhaftige Regierungspräsident, erscheint im Fensterrahmen und ruft: «Da bin ich!» – und das klingt sehr selbstbewusst. Die Bürger klatschen, der Lift fährt hoch – der erste Akt ist beendet.[67]

Zweiter Akt

Der zweite Akt ist überschrieben mit «Vielfalt macht stark – Der Kanton erhält ein Motto». Er enthält drei Szenen. Die erste ist wiederum in drei Sequenzen unterteilt (2.1, S. 39–42, Titel: «Was hält den Kanton zusammen? Motto: Demokratie ist kein Heimatverein»). Der Beginn der ersten Sequenz (2.1.1, «Unterwegs zum Motto ‹Vielfalt macht stark›») ist noch in der Videozusammenfassung enthalten. In Abweichung vom Textbuch verschwindet Peter Schönenberger gleich wieder, was den Unternehmer zum – ebenfalls nicht im Textbuch enthaltenen – Ausspruch veranlasst: «Chum zeigt er sich, goht er grad wider» und schickt diesem Kommentar den Ruf hinterher: «Herr Schönenberger, mir biissed nöd!» Doch kaum ist der Liftkorb – an den sich zwei Artisten angehängt haben – im zweiten Stock angekommen, betritt ihn Schönenberger, im dunklen Anzug mit Krawatte, mit einem breiten Lächeln. Dort ist er flankiert von sechs Öff-öff-Artisten, die, je zwei links und rechts des Korbs und zwei weiter oben an der Fassade, zu schweben scheinen und mit verschieden farbigen Blusen ein hübsches

66 Das «Füdlibürger»-Transparent ist im TV-Bericht 2 gut zu erkennen, DVD Kapitel 5. «Füdlibürger» bedeutet so etwas wie «Klein-» oder «Spiessbürger». Das «Mittelmass»-Transparent erkennt man im Bericht des Schweizer Fernsehens, Sendung «Schweiz aktuell» vom 15. April, 12 Uhr, Bericht von Daniel Forrer und Kathrin Winzenried. www.srf.ch/player/tv/schweiz-aktuell/video/festspiele?id=ac484281-4f4e-45c0-8600-2016c434362e (Zugriff am 25. Aug. 2016, inzwischen deaktiviert); TV-Bericht 1, DVD Kapitel 4.

67 Impressionen. Festspiel 15. April 2003, S. 39. DVD Kapitel 9.

Arrangement bilden.[68] Sie begrüssen ihn ein bisschen neckisch mit Aussprüchen wie «Oh, ein Mann aus Fleisch und Blut …» oder «Die Respektsperson wird leibhaftig …». Dann ist Platz für einen der wenigen Kalauer des Festspiels: Auf die an Schönenberger gerichtete Bemerkung «Hoffentlich sind Sie schwindelfrei …» folgt als spasshafte Drohung: «Unter freiem Himmel kann man nicht schwindeln …» – was das Publikum mit Lachen quittiert.

Nun fangen die Bürgerinnen und Bürger, die sich auf der Hauptplattform befinden, das Gespräch mit Schönenberger an, die junge Frau fragt: «Wie gefällt Ihnen Ihr ausgeräumter Palast?» Schönenberger bekennt, er räume selber gerne aus, und zwar «Missverständnisse»: zum Beispiel «die Überschätzung der Politik». Die junge Frau zählt die ihrer Meinung nach zentralen politischen Rezepte auf: «Steuern senken. Deregulieren. Gebühren abschaffen.» Schönenberger entgegnet, so könne man die Politik doch gleich ganz abschaffen. Der alte Mann hingegen fordert eine gestaltende Politik. Daraus entspringt eine Diskussion über ihre möglichen Aufgaben und Ziele. Hier bricht die Videozusammenfassung ab, wahrscheinlich weil szenisch in der Folge nicht mehr viel variiert wird; es läuft eine gewöhnliche Debatte ab, die allerdings durch die räumliche Positionierung der Sprechenden aussergewöhnlich wirkt. Interessant ist, dass Schönenberger in seinem Liftkorb auf der Höhe des zweiten Stocks jene magistrale Position beibehalten kann, die doch von den Bürgern vorher so vehement abgelehnt wurde. Eine der neben ihm schwebenden Öff-öff-Artistinnen hatte zwar schmeichelnd geflötet: «Schön, mit Ihnen mal auf Augenhöhe zu reden, Herr Regierungspräsident …», doch die eigentliche Debatte bestreitet er «von oben herab».[69]

Schönenbergers Entgegnungen auf die Ansprüche, die Forderungen und die Kritik der Bürger stehen in dieser ersten Sequenz im Vordergrund. Zuerst streitet er ab, dass der Kanton eine «Amme in allen Notfällen» sein könne, dann greift er in die vom alten Mann erneuerte Ausländerdiskussion ein – dieser macht die Ausländer für den mangelnden Schwung im Kanton verantwortlich – und verkündet, die Leute aus dem Balkan könnten «eine neue Tonart» in die hiesige Kultur mischen, die in zwei Dutzend Jahren wohl als Bereicherung empfunden werde. Als der alte Mann meint, das Essen sei das Einzige, «was wir an Fremden lieben», gelangt Schönenberger zur Kernaussage dieser Sequenz: «Müssen wir Ausländer lieben? Es geht um Recht, nicht um Liebe. Demokratie ist kein Heimatverein.» Ein kurzes Streitgespräch zwischen der jungen Frau und der Ausländerin, bei der Erstere Integrationswillen verlangt und die zweite Mitbestimmung, schliesst die erste Sequenz ab.[70]

Mit einem Paukenschlag Schönenbergers («Ich schlage Ausländerräte vor») wird die zweite Sequenz eröffnet (2.1.2, «Sitzungszimmer wird für den Ausländerrat eingeräumt). Der Unternehmer unterstützt die Idee, der Vorschlag wird ohne grossen Widerstand aufgenommen, und die Ausländerin prägt nun – etwas unvermittelt – das Motto des gesamten Festspiels: «Vielfalt macht stark.» Als wäre dies auch gleich-

68 Vgl. die Fotografie in: Impressionen. Festspiel 15. April 2003, S. 14/15.
69 Impressionen. Festspiel 15. April 2003, S. 39 f. DVD Kapitel 9.
70 Impressionen. Festspiel 15. April 2003, S. 40.

zeitig ein Aufruf zu einer bürgernahen Politik, fordert die Designerin Schönenberger auf, zu den Bürgern herunterzukommen, und er fährt im Lift nach unten. Die junge Frau interveniert und fordert, vor der Installation des Ausländerrates, ein weiteres Entrümpeln: Sie will vor allem die «Zauberformel» entfernen, also die Aufteilung von Regierungssitzen unter den grossen Parteien unter Ausschluss der SVP. Weitere Entrümpelungsvorschläge schliessen sich an: Das Kantonswappen («Französischer Revolutionskitsch») soll weg, ebenso die Ahnengalerie von Politikerporträts in den Gängen des Regierungsgebäudes. Das Textheft vermerkt hier die doppelte Aktion des Aus- und Einräumens: «Zweites Ausräumen: Papierflieger, Verstaubtes (Ordner), Wappen, Bilder kippen / Effektives Einräumen: Bratwürste, Ausländerrat (überhöht farbige Stühle)».

Einen Teil dieser Vorgänge dokumentiert die Videozusammenfassung: Die Fassade ist blauviolett beleuchtet; aus den Fenstern fliegen zuerst Aktenbündel, dann tänzelt eine Öff-öff-Artistin auf der Ebene der obersten Fensterreihen von links nach rechts quer über die Fassade und weist mit der rechten Hand auffordernd in die Fenster hinein, worauf die Staatsangestellten bunte Papierflieger losschicken. Danach vollführt ein männlicher Artist ein ähnliches Spiel, diesmal von rechts nach links und auf der Ebene des ersten Stocks, er tatscht jedoch mit einer Art Fliegenklatsche in die Fenster hinein, die sich sogleich mit den erwähnten Ahnenbildern füllen; nach einigen Sekunden werden diese fast simultan aus dem Fenster gestossen und torkeln nach unten. Auch diese Fassadenaktion wird vom VAO begleitet. Bei diesen Aufnahmen wird das die Fassade überziehende Seilsystem besonders gut sichtbar, das den Artisten ihre «Tänze» ermöglicht. – Die Sequenz endet mit der Bekräftigung des Mottos «Vielfalt macht stark».[71]

Die dritte, die Szene abschliessende Sequenz (2.1.3, «Wir funktionieren wie ein Orchester») bringt eine von Schönenberger formulierte Orchestermetapher, die zeigen soll, dass alle Register gut besetzt sein müssen, damit die Musik gut klingt. Und er schlägt auch gleich die Tonart vor: «Festlich und zuversichtlich.» Der alte Mann reagiert jedoch skeptisch, was die Designerin beklagt, um sich dann an Schönenberger zu wenden: «Warum sind St. Galler so kleinmütig?» Seine Erklärung dafür ist, dass die Geschichte des Kantons «nicht nur eine Erfolgsstory» sei, und er erwähnt den Niedergang der Stickereiindustrie. Das leitet über zur zweiten Szene: «Lektionen der Geschichte. Motto: Der Kanton – eine Zerreissprobe».[72]

Zu Beginn der ersten Sequenz von Szene zwei (2.2.1, «Müller-Friedberg spricht») bringt sich der Staatssekretär auf das Stichwort «Geschichte» hin ins Spiel zurück und will den Bürgern zeigen, «was die Geschichte lehrt». Die Videozusammenfassung dokumentiert die folgende Aktion, die ein paar sehr markante szenische Effekte enthält.

71 Das Hinauskippen der Bilder sowie die hinter den Fenstern stehenden Akteure sind gut sichtbar im TV-Bericht 2, DVD Kapitel 6; der Kommentar an jener Stelle lautet, die Inszenierung verpacke die Kernaussagen mit einfacher Symbolik in Unterhaltung: Hinaus mit den alten Bildern der Behördenmitglieder. Vgl. ebenfalls die Fotografie in: Impressionen. Festspiel 15. April 2003, S. 14. Zu dieser Sequenz siehe ausserdem: Impressionen. Festspiel 15. April 2003, S. 41; DVD Kapitel 9 (Schluss).

72 Impressionen. Festspiel 15. April 2003, S. 41 f.

Zuerst sieht man die alte Frau, die sich kopfschüttelnd abwendet und sagt: «Jetzt chunnt de wider mit sim magischtrale Fäschtspiel.» (Im Textbuch ist der Satz auf Hochdeutsch notiert.) Die Designerin hingegen fragt: «Was sagt denn Deine Geschichte?», doch als der Staatsekretär mit seiner Erklärung anhebt, unterbricht sie ihn sofort, blickt angeödet ins Publikum und herrscht ihn an: «Mach's kurz. Was willst du uns vorführen?», was sie mit antreibenden Handbewegungen unterstreicht. Der Staatssekretär kündigt mit einem gewissen Stolz und Nachdruck Müller-Friedberg an, den «Architekten unseres Kantons». Unter der Plattform ist inzwischen ein Hubstapler vorgefahren, der eine lange Grabstele geladen hat mit einer Grabinschrift und der steinernen Büste Müller-Friedbergs obendrauf.[73]

Das Monument wird unter dem spöttischen Geheul der Bürger nach oben gefahren. «Welch ein Popanz!», ruft die junge Frau aus. Die Bürger und der Staatssekretär streiten sich über Müller-Friedbergs Bedeutung: Während der Staatsekretär betont, er habe den Kanton geeint, bedenken ihn die Bürger mit einer Reihe von Schimpfwörtern, bis die vermeintliche Statue beim Attribut «machtbesessen» die Hände ruckartig abwehrend zu bewegen beginnt und wiederholt sagt: «Stimmt nicht!» Der TV-Bericht 2 zeigt sehr schön, wie die Bürger bei Müller-Friedbergs ersten heftigen Armbewegungen verschreckt auseinanderstieben. Die Stimme der Statue ist elektronisch in verschiedene Frequenzbereiche zerlegt und klingt entmenschlicht. Müller-Friedberg, gespielt vom stellvertretenden Staatssekretär Georg Wanner, beharrt darauf, er habe den Kanton vor dem Auseinanderbrechen bewahrt, wobei er das Wort «Auseinanderbrechen» Silbe für Silbe betont und seine Worte mit oberlehrerhafter Zeichenfingergestik unterstreicht. Dann rühmt er, mit geschlossenen Augen und nochmals erhobenem Zeigefinger, seine «gewiefte Diplomatie», was ihm von der Designerin das Schimpfwort «Wendehals» einträgt. Darauf reagiert er mit einer schnellen Wendung des Kopfes und einem «Ha!», um dann im Ton überlegener Erfahrung zu erklären: «Wer wirken will, muss sich halt arrangieren.»

Die Sequenz endet mit einer kurzen Diskussion über Theater und Politik, die von Müller-Friedbergs Bemerkung ausgelöst wird, Kultur sei der «Kitt der Gesellschaft» und Politik sei Theater. «Nichts für uns», meint dazu die junge Frau, und die Designerin doppelt nach: «Deshalb machen wir hier unser Festspiel.» Worauf sich der Staatssekretär wieder als historisches Gewissen meldet und einen der Kerngedanken von Haslers Festspieltext formuliert: «Jedes richtige Festspiel ist historisch. Ihr liegt zwar richtig mit ‹Vielfalt macht stark›. Aber das hat seine lange Geschichte. Wir haben 200 Jahre Erfahrung mit Fremden. Wir waren einander selber fremd.»[74]

Die folgende Sequenz (2.2.2, «Von der Vielfalt zur Einheit») dreht sich um diese kantonsinterne Fremdheit, die der Staatssekretär als «eine einzige Zerreissprobe» bezeichnet, und sie wird dominiert von einer grossen, symbolhaften Aktion: der Überquerung des Platzes auf seiner ganzen Breite durch einen Seiltänzer. Im Textbuch

73 Vgl. die Fotografie in: Impressionen. Festspiel 15. April 2003, S. 21.

74 Der Kommentar im TV-Bericht 2, DVD Kapitel 6, merkt an, der «Auftritt» Müller-Friedbergs sei «ein schöner optischer Gag, der seine Wirkung beim Publikum» nicht verfehle; Impressionen. Festspiel 15. April 2003, S. 42 f.; DVD Kapitel 10 (Anfang).

wird die Aktion so angekündigt: «Der Seiltänzer kommt übers Hochseil, von rechts. Er bleibt stehen, sobald die Musik anhält: Der Staatssekretär stoppt die Musik mit abwinkenden Händen.» In der Videozusammenfassung, die einen Teil der Aktion einfängt, bekommt man allerdings den Eindruck, dass der Seiltänzer seinen Weg ohne innezuhalten absolviert. Er wird von einem Verfolger ins Licht gerückt, der Scheinwerferkegel lässt den Schatten seiner Silhouette auf der Fassade erscheinen.[75]
Während der Überquerung weist der Staatssekretär auf die Abspaltungsbemühungen hin, die es nach Napoleons Ende um 1814 gegeben habe. Die Hinweise sind durchsetzt von Sprechereinwürfen, zum Beispiel von einem chorischen «Weg vom Kanton, weg vom Kanton!» Die Musik hört in den Berichtspassagen auf zu spielen. Gemäss Textbuch dürfte sich der Wechsel zwischen Musik und Bericht in der Aufführung noch mehrere Male fortgesetzt haben: Der Seiltänzer geht stetig weiter, die Musik hingegen bricht mehrfach ab und gibt Raum für den Staatssekretär, der von verschiedenen Abspaltungsbestrebungen und der Weltwirtschaftskrise berichtet, bis er schliesslich zum befriedenden Rezept des Kantons aus der Zeit um 1950 gelangt: «Der Kanton wächst nur zusammen, wenn alle Regionen gleichmässig erschlossen werden – mit Bildung, mit Verkehr, mit Spitälern.» Die Bürger erklären, sie hätten die Lektion verstanden, doch das helfe nicht weiter, denn ähnlich wie 1803 sei nun einfach eine «neue Welt» da. Damit wird der Staatssekretär vom Unternehmer nach rechts zur Seite geschoben; er wehrt sich deutlich, wie die hier wieder kurz einsetzende Videozusammenfassung zeigt. Man erkennt auch, wie die Designerin, die Hand zum Abschied erhoben, ruft: «Tschüss, Müller-Friedberg», und dabei nach links blickt, vermutlich zur Statue hin.[76]
Die letzte Sequenz dieser Szene (2.2.3, «Perspektivenwechsel: Weitsicht statt Binnensicht») leitet über von den Lektionen der Geschichte zu den Visionen zukünftiger Politik. Auf die Frage, was von der «historischen Musik» bleibe, antwortet Peter Schönenberger: «Die kluge Politik. Vielfalt macht stark, wenn alle bei Laune sind.» Der Unternehmer wirft ein, heute gebe doch die Globalisierung «das Tempo und die Tonart» vor. Schönenberger findet, um mitgestalten zu können, müsse man deshalb stark im Innern sein. Nun gibt die Designerin das Stichwort für die nächste Szene: «Also weg von der Binnensicht. Hin zur Fernsicht! Die Pfalz braucht Fernrohre.» Inhaltlich ist dieser Dialog nicht ganz schlüssig, hier stehen mehr Schlagworte im Vordergrund als gedankliche Stringenz. Nun setzt die Videozusammenfassung wieder ein und zeigt, dass die Ausländerin Feldstecher an die anderen Bürger zu verteilen beginnt. Die junge Frau ruft enthusiastisch aus, die Szene schliessend: «Feldstecher statt Papierkörbe.»[77]
In der kurzen dritten Szene des zweiten Akts, deren Anfang und Ende durch die Videozusammenfassung dokumentiert ist, vollzieht sich endgültig der Wechsel von den

75 Wie Peter Bissegger hervorhob (Gespräch von T. H. mit P. B. in Intragna TI am 3. April 2014), erschien der Gang des Seiltänzers besonders effektvoll durch den hinter ihm am Himmel prangenden Vollmond. Vgl. dazu die Fotografie in: Impressionen. Festspiel 15. April 2003, S. 18 f.
76 Impressionen. Festspiel 15. April 2003, S. 43 f. DVD Kapitel 11.
77 Impressionen. Festspiel 15. April 2003, S. 43 f. DVD Kapitel 11.

Nörgeleien des Beginns zu einer zukunftsorientierten Zuversicht. Die erste Sequenz (2.3.1, «Standort-Offensive, Bildung modernisieren, Ausländerrat») führt die Feldstecheraktion fort; die Designerin überreicht Schönenberger ein ausziehbares Fernrohr mit den Worten: «Der Herr Regierungspräsident bekommt natürlich ein Fernrohr», wobei sie «Fernrohr» gedehnt ausspricht und so Schönenbergers Bevorzugung hervorstreicht. Diese Nuance fehlt im Textbuch, wo es noch relativ wegwerfend heisst: «Auch der Regierungspräsident bekommt sein Fernrohr.» Schönenberger nimmt es mit einem «Kann ich brauchen» entgegen, zieht es jedoch nicht aus, sondern setzt es als Stummel ans Auge … Hier weichen die TV-Berichte von der unkommentierten Zusammenfassung ab: In Bericht 1 sieht man Schönenberger, wie er Mühe hat, das Fernrohr auszuziehen, der Unternehmer eilt ihm zu Hilfe, das Ausziehen gelingt. Der darauffolgende Dialog, der in Bericht 2 eingefangen ist, wirkt deutlich spannungsloser als in der Zusammenfassung – beides sind Hinweise darauf, dass da oder dort anderes Videomaterial, vermutlich aus der Generalprobe, verwendet wurde.[78] Nun kündigt der Regierungspräsident zwölf Programme an, «um die Wirtschaft im Kanton zu beleben». Rechts neben ihm sieht man die Designerin und die junge Frau durch den Feldstecher Richtung Publikum blicken. Im Folgenden wird über die Form der Förderung diskutiert, und Schönenberger legt den Fokus auf den Nachwuchs, auf die individuelle Förderung der Kinder. Aber das Wichtigste sei, die Jungen im Kanton zu halten, und dazu müsse dieser attraktiv sein.[79]

Das gibt das Stichwort für die zweite und letzte Sequenz (2.3.2, «Neues Outfit für den Kanton»). Wieder ist es die Designerin, die den entscheidenden Impuls gibt und aus der Forderung nach Attraktivität ableitet, der Kanton brauche «ein neues Outfit». Zuerst soll der Regierungspräsident neu eingekleidet werden, dann die Polizei. Die hier wieder einsetzende Videozusammenfassung zeigt nun den Unternehmer, der mit gereckten Armen ausruft: «Wir brauchen neue Kulissen.» Der neben ihm stehende Regierungspräsident lächelt dazu übers ganze Gesicht. Die Aufrufe folgen sich, und alle nehmen sich an den Händen und heben sie hoch – der Regierungspräsident in der Mitte, je drei Bürger zu seiner Seite. Als letzter ist der alte Mann dran: «Möbelt die ganze Verwaltung auf.» Rechts auf der Plattform sieht man den Staatssekretär zuschauen; mit einer – vermutlich missbilligenden – Kopfbewegung wendet er sich ab und geht ab.

Nun folgt das «zweite Einräumen», das von einer Aktion der Öff-öff-Artisten eingeleitet wird: Sie schweben über die Fassade, mit einer farbigen Federboa auf den Schultern (also neu eingekleidet), und ordnen sich in zwei Dreiergruppen an, als würden sie sich an die vertikalen steinernen Vorsprünge des Mittelrisalits anklammern. Transparente werden aus den Fenstern gehängt mit Aufschriften wie «Frechheit macht Staat», «zweite Ost-Erweiterung» oder «Hopp Sanggalle». Der Regierungspräsident erhält

78 TV-Bericht 1, DVD Kapitel 4; TV-Bericht 2, DVD Kapitel 6. Es gibt also einen Vorbehalt für die Rekonstruktion der tatsächlichen Gestalt der Aufführung vom 15. April. Das Schweizer Fernsehen hatte auch Aufnahmen von der Hauptprobe gemacht.

79 Impressionen. Festspiel 15. April 2003, S. 44; DVD Kapitel 11.

ein oranges Jackett und eine buntere Krawatte.[80] Kleiderattrappen mit ungewöhnlichen Mustern werden vor die Fenster gehängt. Schliesslich gleitet ein ganzes kleines Polizeicorps über die Liftschienen aus dem ersten Stock auf die Hauptplattform hinunter, wo sich die Polizisten und Polizistinnen nebeneinander aufreihen, ihre signalorangen Jacken öffnen und ausziehen. Darunter tragen sie dunkle Pullover oder Shirts. Mit über die Schulter geworfener Jacke marschieren sie nach rechts ab.[81] Die Bewegungen erinnern an eine eigentliche Modeschau – und in der Tat ging es beim Auftritt um die Präsentation der realen neuen Jacken und Shirts der Kantonspolizei, was allerdings nur ein Teil der Zuschauenden erraten haben dürfte.[82]

Dritter Akt

Der dritte Akt trägt den Titel «Das republikanische Bankett». Vordergründig besteht er vor allem aus Trinksprüchen, doch verbirgt sich darin ein Plädoyer des Autors für Kreativität und Mut zum Ungewöhnlichen. Die erste Szene heisst «Der Kantonsratspräsident eröffnet das Bankett». In der ersten Sequenz (3.1.1, «Allgemeines Anstossen auf den neuen Kanton: Trinksprüche») wird ein neuer Akteur eingeführt: der Kantonsratspräsident Fritz Lüdi (ebenfalls der echte). Er wird gerufen – wiederum von der Designerin, die auch hier den entscheidenden Anstoss gibt – als derjenige, «der das Fest bezahlt». In der Videozusammenfassung sieht man, wie die Bemerkung mit allgemeinem Jubel quittiert wird. Fritz Lüdi betritt den im dritten Stock platzierten Lift, in dunkelblauem Anzug. In behäbigem Schweizer Hochdeutsch formuliert er «von oben herab» das Credo, dass der Kanton Querdenker und Revoluzzer brauche und dass ganz allgemein nur noch verwaltet und nichts mehr angeschoben werde. Wie zur Illustration des Verwaltungsleerlaufs klettern links und rechts am Mittelrisalit je ein Öff-öff-Artist hinauf und ein anderer hinunter.[83]

Die folgenden Sequenzen (3.1.2 bis 3.1.4, ohne Titel) dominiert der Kantonsratspräsident mit einer Reihe von Vorschlägen, die immer wieder von Zuprosten unterbrochen werden: Jeder solle sich stets fragen, was er besser machen könne. Vom Unternehmer fordert er, er solle Ideen liefern statt zu «administrieren». «Überhole die Konkurrenz!», ruft er aus. Dieses Primat der Ideen bezieht er auch auf die Regierung. Nachdem er die Maxime formuliert hat: «Wer nicht an die Zukunft denkt, hat keine», fährt er unaufgefordert gemäss Textbuch mit dem Lift nach unten. Nun wendet er sich auf Augenhöhe an die Bürger und fordert sie auf, die Politiker an ihren Taten und nicht an ihren Worten zu messen. Darauf wirft er die Frage auf, wieso Gallus verbannt worden sei, wo es sich doch um einen Visionär gehandelt habe. Die Designerin und der Unternehmer lenken ein, und schon schwebt der zuvor «ausgeräumte» Gallus in einer spektakulären Fahrt an einem von der Kathedrale zur Bühne gespannten Seil wieder

80 Zu sehen nur im TV-Bericht 2, DVD Kapitel 6.
81 Gut zu sehen im TV-Bericht 2, DVD Kapitel 6; vgl. auch die Fotografie in: Impressionen. Festspiel 15. April 2003, S. 22/23; Impressionen. Festspiel 15. April 2003, S. 44 f.; DVD Kapitel 11.
82 Gemäss einer Auskunft der Kostümbildnerin, Marion Steiner; Mail von M. S. an T. H. vom 15. Mai 2014.
83 Impressionen. Festspiel 15. April 2003, S. 45. DVD Kapitel 11.

Abb. 13–14: Das Festspiel zum 200-Jahr-Jubiläum des Kantons St. Gallen war ein ungewöhnlicher Versuch, politische Verhandlungskultur in szenische Vorgänge und Bilder zu übertragen. An der Fassade des Regierungsgebäudes traf sich die Spitze des Staates (hier der reale Regierungspräsident Peter Schönenberger, oben) mit Leuten aus dem Volk (verkörpert durch professionelle Darstellerinnen und Darsteller, unten), um über die Zukunft des Kantons nachzudenken – und um ausgiebig zu feiern.

heran. Eindrücklich flattert sein im Scheinwerferlicht hellgelb leuchtendes Gewand im Fahrtwind. Kaum ist er auf der rechten Plattform gelandet, streckt man ihm ein Glas Wein entgegen. (Diese Fahrt ist auf der hier wieder einsetzenden Videozusammenfassung zu sehen.) Zuletzt empfiehlt Lüdi auch noch, Müller-Friedberg zurückzuholen, weil er die Mission der Einheit des Kantons gehabt habe. Auch das wird akzeptiert – die Bürgerinnen und Bürger des Kantons versöhnen sich mit ihrer Geschichte.[84]

Die zweite Szene ist mit «Trinksprüche der Bürger» übertitelt und in drei ihrerseits titellose Sequenzen unterteilt. Zuerst (3.2.1) fordert die alte Frau, nun müsste endlich auch auf die St. Gallerinnen angestossen werden. Danach spricht der Unternehmer (hier setzt die Videozusammenfassung wieder ein), ein Glas Rotwein in der Hand, das Lob der Stadt St. Gallen, die er als «pulsierendes Herz» des Kantons bezeichnet und die er mit «Modernisierungslust» anstecken will – mit weit ausladenden Armbewegungen und sprechender Gestik. Er wird für einen kurzen Moment vom Podest verdrängt durch die Designerin, die auf die Textilelite prostet, mit gerecktem Arm, doch der Unternehmer erobert sich seinen Platz zurück mit den Worten «Entschuldigung, i bi no nid ganz fertig gsi», was starke Lacher auslöst. Zuletzt wünscht er sich die Stadt in die «obere Elite» (wohl ein Versprecher, im Textbuch heisst es «obere Liga») und schliesst mit «Ich habe fertig», wobei er sich auf die Zehen stellt und das Glas ganz weit emporhebt – auch das löst starkes Lachen aus.[85]

Danach folgt eine kurze Diskussion über «die St. Galler Eigenart», die die Ausländerin nicht zu entdecken vermag. Trotzdem prostet sie: «Auf ein selbstbewusstes St. Gallertum!»[86] Nun (3.2.2) meldet sich die junge Frau und wünscht sich erneut «das Ende der Feindschaft zwischen Regierungsparteien und SVP», worauf auf «fruchtbare Gegnerschaft» und auf «den Respekt vor dem Gegner» angestossen wird. Die dritte Sequenz (3.2.3) bringt einen Stilwechsel: Der Text nimmt die Form einer gereimten Wechselrede an, bei der der alte Mann «ein Lied auf unsere Mittelmässigkeit» singt, während ihm der Chor der übrigen Bürger widerspricht und den Wechsel in die «Spitzenklass'» fordert. Die am Ende der Sequenz wieder einsetzende Videozusammenfassung zeigt, wie Bürger und Politiker in Einigkeit und sich an den Händen haltend – sogar der Staatssekretär ist integriert – einen etwas trägen Reihentanz vollführen und schliesslich an die «Rampe» treten, mit jubelnd erhobenen Händen, begleitet vom VAO und dem Kesseln zahlreicher (Kuh-)Glocken, die von an den Fenstern des Regierungsgebäudes stehenden Staatsangestellten geschwungen werden. Der Mittelrisalit erstrahlt im aufblendenden blauen Licht eines Scheinwerfers.[87]

Die Schlussszene, überschrieben mit «Der Kanton regt sich. 3.3.1 Fliessender Übergang zum Volksfest», enthält noch die letzten Trinksprüche. Der Staatssekretär

84 Vgl. die entsprechenden Fotografien in: Impressionen. Festspiel 15. April 2003, S. 24 f.; siehe ausserdem TV-Bericht 2, DVD Kapitel 6.

85 Diese sehr telegene und amüsante Episode erscheint auch im TV-Bericht 2, DVD Kapitel 6.

86 In Grossaufnahme zu sehen im TV-Bericht 2, DVD Kapitel 6 (chronologisch an falscher Stelle – das Zusammenschneiden des Videomaterials hat auch seine Tücken …).

87 Wie die Glocken geläutet wurden, ist einzig aus einer Aufnahme im Flickr-Fotostream zu erschliessen, www.flickr.com/photos/lu-ke/358541352/in/set-72157594524219038; Impressionen. Festspiel 15. April 2003, S. 47 f.; DVD Kapitel 11.

kündigt die Projekte des Jubiläumsjahrs an; die Plakate zu diesen Projekten sind im Video allerdings schon am Ende der vorigen Szene an der Fassade zu erkennen, sie hängen aus den Fenstern des dritten Stocks der seitlichen Fassade und der Seitenflügel.[88] Der genaue Moment, wann diese Plakate hinausgehängt wurden, ist somit nicht rekonstruierbar. Die Videozusammenfassung zeigt hingegen sehr deutlich, wie aus der Tür unter der Hauptplattform zahlreiche Kellnerinnen und Kellner mit weissen Blusen und grünen Schürzen ins Publikum ausschwärmen – auch hier handelt es sich um Staatsangestellte – und Wein anbieten, während das VAO eine Bläserhymne spielt.[89] Auf dem Mittelrisalit erscheint das Signet des Jubiläumsjahrs mit dem Motto «Sich neu begegnen» (bei dem alle e verkehrt herum geschrieben sind).[90] Laut Textbuch fährt der Lift mit einer Kanone hoch, vermutlich zusammen mit Peter Schönenberger, der dann die Leine ziehen und den Schuss auslösen wird. Nachdem sich der Mittelrisalit verdunkelt hat, kündigt Schönenberger – er muss zweimal Anlauf nehmen – an: «Und jetzt der Startschuss ins Jubiläumsjahr.» Vor dem Emblem am Dach blitzt es auf, die Kanone feuert.[91] Laut Textbuch – und quasi protokollarisch korrekt – hat aber der «oberste St. Galler», der Kantonsratspräsident, das letzte Wort: «Das Jubiläum ist eröffnet!»[92]

Positive Aufnahme, aber kaum überregionale Ausstrahlung

Der Jubiläumstag wurde mit viel Zustimmung aufgenommen – davon zeugen Aussagen von «gewöhnlichen» Leuten wie auch die Medienresonanz. Ein Teil der Zeugnisse stammt allerdings von den Organisatoren, weshalb eine gewisse skeptische Distanz zu wahren ist. Im Schlussbericht ist von einer grossen Zahl «direkter Rückmeldungen» aus dem Publikum die Rede, die vor allem elektronisch eingegangen seien; sie seien «durchwegs positiv, teils nahezu überschwenglich» gewesen.[93] Aber auch die «Mitarbeitenden und Mitwirkenden der Staatsverwaltung» haben sich offenbar überwiegend positiv zum Anlass geäussert.[94] Welchen Stellenwert das Festspiel innerhalb dieser positiven Resonanz einnahm, wurde allerdings nicht eruiert. Eine auf das Festspiel fokussierte Resonanz ist nur aus ein paar wenigen Theaterkritiken bzw. Aufführungsberichten st. gallischer Medien abzulesen.

88 Vgl. die Fotografie in: Impressionen. Festspiel 15. April 2003, S. 28/29.
89 Ebenfalls sehr gut zu sehen im TV-Bericht 2, DVD Kapitel 6. Vgl. auch die Fotografien in: Impressionen. Festspiel 15. April 2003, S. 27 f.
90 Vgl. die Fotografie in: Impressionen. Festspiel 15. April 2003, S. 30 f.
91 Zu sehen nur im TV-Bericht 2, DVD Kapitel 6.
92 Impressionen. Festspiel 15. April 2003, S. 48; DVD Kapitel 12.
93 Lukas Keel hatte nach der Aufführung bereits gegenüber der Presse zu Protokoll gegeben: «Ich habe allein vorgestern 65 E-Mails mit Gratulationen bekommen, gestern waren es 80.» Vgl. «Die Stadt ist aufgeblüht». In: «St. Galler Tagblatt» vom 19. April 2003 (Ausgabe Stadt und Region St. Gallen), S. 30.
94 Protokoll der Regierung des Kantons St. Gallen, 21. Okt. 2003, Nr. 617, Schlussbericht zum Jubiläumstag, S. 4 f.

Der ausführlichste, drei Viertel Seiten beanspruchende Bericht erschien in der Regionalausgabe «Sarganserländer» der grossen überregionalen Zeitung «Die Südostschweiz». Matthias Dörig formulierte darin ein etwas gespaltenes Urteil: Auf der einen Seite empfand er die Inszenierung ohne Abstriche und auf der ganzen Linie als positives Erlebnis und sprach von einem «eindrücklichen Genuss für Auge, Ohr und Geist». Die grosse Wirkung des «Spektakels» sei «das Verdienst des grandiosen Bühnenbildners Peter Bissegger», doch schloss er auch die Regisseurin, Barbara Schlumpf, in sein Loblied mit ein und bezeichnete das Resultat ihrer Arbeit als «ein temporeiches, überdrehtes Stück Kantonsgeschichte, ein offizielles Festspiel notabene, das landauf landab in seiner Art schlichtweg einzigartig ist». Hier drückt sich die Verwunderung darüber aus, dass ein offizielles Festspiel eine derart entfesselte szenische Fantasie hatte entfalten können.
Auf der anderen Seite behagte Dörig am Text nicht alles: «Autor Ludwig Hasler stellt den Kanton St. Gallen mittelmässiger dar, als er ist, um der Bevölkerung sogleich ein gestärktes Selbstwertgefühl zu infiltrieren. Und das wird des Guten letztlich doch zu viel.» Ihm schien das Festspiel «in letzter Konsequenz zu sehr auf Konsens bedacht», und die gute Laune, die Weltoffenheit und die Toleranz am Schluss laufe darauf hinaus, dass die Schauspieler in den Rollen der Bürger doch nur «Musterknaben» geblieben seien. Anerkennung zollt er dem Autor jedoch dafür, dass er den Regierungspräsidenten die Gründung eines Ausländerrates habe vorschlagen und damit die Position eines Linken habe einnehmen lassen – und das in einem von der (bürgerlich dominierten) Regierung in Auftrag gegebenen Stück. Die Energie des Spektakels war aber offensichtlich stark genug, um die Einwände beiseite zu wischen und Dörig zum Fazit zu veranlassen, dass der Aufbruch spürbarer sei denn je.[95]
Auch der Berichterstatter der «Linth-Zeitung», Thomas Marth, würdigte die effektvolle Inszenierung; gleich zu Beginn hielt er fest: «So viel Szenenapplaus hats wohl kaum je in einem modernen Festspiel gegeben», und später präzisierte er, die «Macher des Stücks» seien klug genug gewesen, «bei allem Hintersinn auch für etwas Klamauk zu sorgen». Stärker beschäftigte ihn der Inhalt: Er hob die nicht belehrende und stellenweise humorvolle Behandlung des Ausländerthemas durch den Autor hervor, verschwieg aber die Idee mit dem Ausländerrat. Das erlaubte ihm die Behauptung, die Worte, die Hasler dem Regierungspräsidenten in den Mund gelegt habe, unterschieden sich gar nicht so sehr von dessen angestammtem Vokabular. Den inhaltlichen Kern des Festspiels sah Marth einerseits in der Forderung des Kantonsratspräsidenten nach frischen Ideen und anderseits in der Botschaft, es brauche Toleranz im Umgang mit dem Fremden, «weil wir uns selbst fremd sind». Die Toleranzforderung erkannte Marth aber auch in sozusagen umgekehrter Richtung, denn eine der «Bühnenstürmerinnen» rufe «zum Ende der Feindlichkeiten der Regierungsparteien gegen die SVP auf».[96]
Für das «St. Galler Tagblatt» fasste der bereits zitierte Peter Surber, Kulturredaktor der Zeitung und der einzige genuine Theaterkritiker, der über das Festspiel schrieb, dessen

95 Dörig, Matthias: Der Aufbruch ist spürbarer denn je. In: «Sarganserländer» vom 16. April 2003, S. 9.
96 Marth, Thomas: Schönes Fest und ein fetziges Spiel. In: «Linth-Zeitung» vom 16. April 2003, S. 11.

wesentliche Qualitäten und Widersprüche zusammen. Er begann mit einer kurzen Evokation der szenischen Glanzlichter der Inszenierung und breitete die Vielfalt der Themen aus, über die die aufmüpfigen Bürger debattierten. Diese «wortreiche» Debatte empfand Surber als problematisch: «Mit Alltagsrede ist […] nicht leicht Fest-Theater zu machen. Das zeigt sich hier: Das Bühnen-Volk agiert manchmal gar volkstümlich, seine Gemeinplätze drohen das Publikums-Volk stellenweise zu unterfordern.» Und zu Recht konstatierte er, dass die Aufmüpfigkeit bald ein Ende habe, denn um Ideen für einen neuen Kanton zu sammeln, solle «nach Volkes Wille doch die Regierung sorgen». So bilanzierte Surber denn auch: «Haslers Vision ist kritisch, gewitzt und, was sein Bild vom ‹Volk› betrifft, auch kritisierbar.» Aber dank der «theatralischen Umsetzung» sei dennoch bereits ein Erneuerungsschub spürbar, und der Klosterplatz habe sich «für einen Abend in ein brodelndes Staats-Wesen der bisher nie gesehenen Art» verwandelt.[97]

Daneben fand der Jubiläumstag ein ziemlich spärliches überregionales Echo, oder knapper ausgedrückt: «wenig Beachtung», wie die Projektleitung lapidar festhielt.[98] Christoph Breitenmoser fasste für die «Neue Zürcher Zeitung» das Programm des Jubiläumstags zusammen. Beim Festspiel hielt er die Anbindung an die Tradition des «republikanischen Banketts» aus dem 19. Jahrhundert fest und lobte die Inszenierung summarisch als «eindrücklich inszeniertes Freilichttheater»; einer Deutung oder Kritik des Inhalts enthielt er sich völlig und verwies lediglich auf die Kernbotschaft, «Vielfalt macht stark!». Seinen Bericht schloss er mit der Bemerkung, der unmittelbare Übergang vom Leidensmotiv in Beethovens Christus-Oratorium in ein Volksfest habe einen «etwas befremdenden Eindruck» gemacht.[99]

Die Presse sammelte aber auch Eindrücke des Publikums. Das «St. Galler Tagblatt» holte Statements der Stadtbevölkerung ein; manche der Befragten äusserten sich nur über die Feststimmung im Allgemeinen, aber es gibt auch direkte Aussagen über das Festspiel. Ein Mitarbeiter einer Parfümerie fand schon die Proben, die er regelmässig besucht hatte, beeindruckend. Eine Bildhauerin sah im Festspiel einen Höhepunkt und charakterisierte es als «sprühend und zukunftsweisend», eine Verwaltungsangestellte bezeichnete es als «einmalig – nicht konventionell und sehr anregend». Ein SVP-Kantonsrat sah in der Aufführung «viele Finessen», war sich aber nicht sicher, ob das breite Publikum alle mitbekommen habe; und er fügte hinzu: «Dass die SVP drankommt, habe ich gewusst, aber wenigstens spricht man über uns.» Nur ein alt Sekundarlehrer, also ein Pensionierter, der möglicherweise das Festspiel von 1953 noch miterlebt hatte, formulierte sein Bedauern darüber, dass es keinen Festakt gegeben habe: «Das hätte doch einfach dazugehört.»[100]

97 Surber, Peter: Nicht so brötig! In: «Tagblatt» vom 16. April 2003.

98 Protokoll der Regierung des Kantons St. Gallen, 21. Okt. 2003, Nr. 617, Schlussbericht zum Jubiläumstag, S. 4.

99 bre. [Christoph Breitenmoser]: Ein republikanisches Bankett. Der Kanton St. Gallen feiert sein 200-Jahr-Jubiläum. In: «Neue Zürcher Zeitung» vom 16. April 2003, S. 14.

100 «Die Stadt ist aufgeblüht». In: «St. Galler Tagblatt» vom 19. April 2003 (Ausgabe Stadt und Region St. Gallen), S. 30.

In einer Regionalausgabe des «St. Galler Tagblatts» wurde länger über die Einschätzungen zweier aus der Region Rorschach stammender Politiker referiert. Ernst Tobler, Gemeindepräsident von Rorschacherberg und FDP-Kantonsrat, sprach auf die Auseinandersetzung mit dem Kleinmut der St. Galler im Festspiel an: «Wir sind Weltmeister im Bewahren und Krämer im Erneuern», meinte er. Die Leserschaft in Rorschach wusste zweifellos, worauf er anspielte: auf das von ihm unterstützte Milliardenprojekt «Swiss Marina» (die Vision eines riesigen Freizeitparks am See), das 2001 publik geworden war. Dem im Festspiel geforderten Ausländerrat gegenüber blieb Tobler skeptisch, da so etwas «als politisches Instrument auch mehrheitsfähig sein» müsse. Der Politikwissenschaftler Silvano Moeckli, für die SP im Kantonsrat, fand Haslers Idee von der dunklen und melancholischen Note, die die Menschen aus dem Balkan in unsere Kultur einbringen könnten, «suspekt». Hier werde «die Vielfalt der Menschen aus dem Balkan verkannt». Beide jedoch fanden das Festspiel anregend, auch wenn es keine ausgereiften Lösungen bereithalte. Moeckli allerdings zählte auch ein paar Dinge auf, die er vermisste: das St. Gallerlied zum Beispiel, die Beteiligung von Kindern – und die neue Verfassung von 2001. Zuletzt gab er noch seinem Erstaunen über «so viel Selbstkritik» Ausdruck; das habe er «von einem Festspiel zu einem 200. Kantonalgeburtstag nicht erwartet». In den Zeugnissen der beiden deutet sich die eminente Herausforderung an, den gesellschaftlichen und politischen Kontext einer Festspielaufführung in seiner Komplexität zu erfassen und für die Rezeptionsanalyse fruchtbar zu machen.[101]

Die im Ganzen sehr positive Rezeption wurde auf einer äusserlichen Ebene durch die glückhaften meteorologischen Umstände und durch den Geschenkcharakter der Veranstaltung begünstigt: Die – in unerwartet grosser Zahl herbeigeströmten – Zuschauerinnen und Zuschauer erlebten einen sonnigen und relativ milden Nachmittag und eine klare Nacht im Zeichen des über der Szenerie aufgehenden Vollmonds. Wer mit dem Festspiel selbst nicht viel anfangen konnte, blieb frei von Reue über vergeudetes Geld und konnte sich zusätzlich damit trösten, dass er sich mit Wurst und Brot, Bier und Wein hatte schadlos halten können (für Vegetarier wurde im Übrigen auch gesorgt). Aber die zitierten Kritiken sind doch mehr als ein Indiz dafür, dass dem Inszenierungsteam ein aussergewöhnliches, effektvolles Spektakel gelungen war, das dem festlichen Anlass vollauf gerecht wurde.

Wie sich anhand der gesammelten Reaktionen zeigt, sind bei den Rezipienten zwei Grundelemente zu unterscheiden: die Ebene des Spektakels, auf die mit fast einhelliger Begeisterung reagiert wurde, und die inhaltliche Ebene, die zu kontroversen Einschätzungen führte. Nirgends wird jedoch versucht, eine Verbindung zwischen den beiden Ebenen herzustellen. Dass nicht nur der Text, sondern auch die Inszenierung Träger von Botschaften sein könnte, blieb – wohl mangels analytischer Distanz – unausgesprochen. So leisten weder die Vorberichte noch die Kritiken, die alle unmittelbar nach dem Spektakel geschrieben werden mussten, um am Folgetag erscheinen zu können, eine vertiefte

101 Reichen, Philippe: «Als Politiker angesprochen gefühlt». Die Kantonsräte Silvano Moeckli und Ernst Tobler über das Festspiel als Auftakt zum Kantonsjubiläum. In: «Ostschweizer Tagblatt» vom 17. April 2003 (Ausgabe für die Region Rorschach), S. 49.

Auseinandersetzung mit den szenischen Besonderheiten des Festspiels und schon gar keine Einordnung des Spektakels in die Festspieltradition der Schweiz. Diese fehlende Interpretation und Einordnung sei im Folgenden mindestens ansatzweise versucht.

Ein politisches Festspiel durch und durch

Unzweifelhaft hat Ludwig Hasler sein Festspiel in Kenntnis der prägnanten Formel von Peter von Matt geschrieben: «so wurden wir / so sind wir / das wollen wir». Der Dreischritt ist in seinem Text denn auch klar erkennbar, allerdings erfolgt er keineswegs linear. Und vor allem sind die Gewichte ungleich verteilt: Der rückwärtsgewandte, historische Teil hat es schwer, sich überhaupt nur ein Minimum an Präsenz zu erobern. Diese Formulierung ist mit Bedacht gewählt, denn Hasler hat das historische Gewissen in Gestalt des Staatssekretärs sozusagen allegorisiert oder personalisiert. Und wie gezeigt werden kann, hat die Personifikation der Geschichte gegen die Gegenwart und gegen die Zukunft einen schweren Stand. Hasler betonte in mehreren Interviews, dass er das Festspiel vor allem in dem Sinne neu gedacht hatte, dass er es stark in der Gegenwart verankerte. «Zudem erdet das Stück in der gegenwärtigen Realität und in der Misere der Gegenwart», äusserte er im Vorfeld des Jubiläumstags.[102] Das scheint auf den ersten Blick in der Festspielgeschichte nichts Neues zu sein, denn zum Beispiel hat Martin Stern für die im Zeichen der Geistigen Landesverteidigung geschaffenen Festspiele einen starken Bezug auf die aktuelle Bedrohungslage der Schweiz konstatiert. Hasler postuliert mit seinem Gegenwartsbezug aber etwas Ungewöhnliches und vor allem Paradoxes: «Das Spiel sollte absolut unfestlich beginnen, als Spiegel der gegenwärtigen Realität, die ja keineswegs feierlich ist.»[103] Sein Festspiel entwickelt sich im Gewand eines Anti-Festspiels, es vollzieht sich, indem es das Verhindern eines Festspiels darstellt. Diese Paradoxie hat eine gewisse Parallele zu Frank Geerks Muttenzer Festspiel *Der Schatz* (vgl. dazu dessen Analyse im Kapitel zum kommunalen Festspiel). Verhindern meint dabei nicht zuletzt: Verhindern des historischen Festspiels oder zumindest: der historischen Rückbesinnung.

Staatstheater mit Zirkuselementen

Nachdem die Bürger die endlose Grussbotschaft des Staatssekretärs, Martin Gehrer, gestört haben, versucht sich dieser am ersten inhaltlichen Thema seiner Rede und verweist auf die Gründung des Kantons.[104] Die Bürger reagieren schnell und heftig und

102 «Schluss mit Trübsal blasen». Ludwig Hasler schrieb das Drehbuch fürs St. Galler Jubiläumsfestspiel. Interview von Matthias Dörig mit Ludwig Hasler. In: «Die Südostschweiz» vom 4. April 2003 (Ausgabe Gaster und See), S. 2.

103 «Kein Feudalspiel». Interview von Peter Surber mit Ludwig Hasler. In: «St. Galler Tagblatt» vom 27. März 2003, S. 16.

104 Martin Gehrer (* 21. 6. 1957 in St. Gallen) studierte Jurisprudenz an der Universität Bern. Nach

sperren sich gegen den «Geschichtskram», den sie ohne Umschweife mit Autorität und Obrigkeit in Verbindung bringen. Geschichte, so die implizite Botschaft, wird von den normalen, «kleinen» Leuten als Herrschaftsinstrument aufgefasst. Nun skizziert der Staatssekretär in wenigen Sätzen eine Erfolgsgeschichte: die Entwicklung eines Kantons «aus der Retorte», dem kaum jemand eine Chance gab, zu einem Modell für Demokratie und Wohlstand. Spott und Empörung schlagen ihm entgegen, und nach wenigen Repliken fällt der Satz: «Wollt ihr diesen Grüssaugust da oben endlos reden lassen?» Der Begriff ist wohl ganz gezielt gewählt – er kommt auch prompt ein zweites Mal vor, als sich der abgeschobene Staatssekretär später wieder auf die Bühne wagt, bezeichnenderweise auf das Stichwort «Geschichte» hin. Hasler hatte ein paar Minuten zuvor die Designerin sagen lassen: «Zahle müemer de Zirkus einewäg.» Die Zirkusmetapher ist der Schlüssel für die szenische Positionierung des Staatssekretärs: Er erweist sich als dummer August in einem Kampf um die Deutungshoheit über Sinn und Funktion des Festspiels.

Ein Staatssekretär, der oberste Hüter aller amtlichen Verlautbarungen, als Clown? Die Inszenierung zeigt, dass die Regisseurin mit Martin Gehrer tatsächlich in dieser Richtung hat arbeiten können. Zweimal lässt er mit sich das gemeine Spiel des Abschiebens treiben: Zuerst wird er aus dem Liftkorb geschoben und wendet sich mehrmals, wie eine zum Grüssen aufgezogene Puppe – eben ein «Grüssaugust» – um und winkt, bis er im Dunkel des Fensters verschwindet. Bei der zweiten Aktion, im zweiten Akt, nach seinem Auftritt als Chronist des schwierigen Zusammenwachsens im Kanton, stemmt er sich in Schräglage gegen die immer vehementere Abschiebung durch den Unternehmer, die hier viel ausgreifender inszeniert ist und über mehrere Meter auf der Hauptplattform vollzogen wird. Hier wird auch besonders deutlich, dass der uniformierte Staatssekretär als Fremdkörper unter lauter Gegenwärtigen hervorgehoben wird.[105] In seiner Kostümierung liegt aber eine gewisse Ambivalenz, denn die «napoleonische», stark von Weiss geprägte Uniform mit den Pluderhosen rückt ihn eher in die Nähe des Weissclowns, also des Besserwissers, des Angehörigen der Elite. Theatralisch gesehen wird also der Weissclown zum dummen August gemacht, die Hierarchie wird nicht nur räumlich und im Text, sondern auch symbolisch auf den Kopf gestellt: Das Volk übernimmt die Deutungshoheit und macht das Festspiel selbst, macht es gemäss seinen eigenen Vorstellungen.

Wie aber werden die beiden anderen Vertreter des Staates bzw. der Politik, der Regierungspräsident und der Kantonsratspräsident, in Szene gesetzt? Man kann es durchaus geradlinig ausdrücken: als ideale Politiker. Peter Schönenberger, Mitglied der Christlichen Volkspartei (CVP), der mit einem selbstbewussten «Da bin ich!» ins

diversen Tätigkeiten war er 1994 bis 1999 Gemeindeammann von Gaiserwald SG und von 2000 bis 2008 Staatssekretär des Kantons St. Gallen. Von 2008 bis 2016 war er Regierungsrat und Vorsteher des Finanzdepartements. Mitglied der CVP. Vgl. www.martingehrer.ch (Zugriff am 20. Okt. 2016).

105 Für die Kostüme verantwortlich war Marion Steiner (* 7. 1. 1953 in Baden AG), von 1975 bis 1995 freischaffende Kostümbildnerin in der Schweiz (regelmässig u. a. für Die Claque, Baden; Theater am Neumarkt, Zürich), in Deutschland und in Österreich sowie Ausstellungs- und Museumsgestalterin, 1995 bis 2011 festangestellte Kostümbildnerin und Leiterin der Kostümabteilung am Theater St. Gallen. Seither weiterhin am Theater St. Gallen und freischaffend tätig.

Spiel eingreift, konterkariert zwar sein würdiges Auftreten im schwarzen Anzug mit einem fast schon übertrieben strahlenden Lächeln, doch seine sprachlichen Interventionen sind allesamt prägnant und souverän.[106] Die Souveränität, die Haslers Text und die Inszenierung ihm zugestehen, ist klar fassbar in Kernsätzen wie «Politik muss das Ganze im Blick haben» oder «Den Kanton als Ganzes in Schwung bringen». Diese Formulierungen sind bedeutsam, wenn man Haslers Analyse legitimer Festfreude zur Kenntnis nimmt. Damit diese Festfreude möglich sei, «müssten wir […] stets noch etwas mehr im Auge haben als unser individuelles Vorankommen. Statt wie egoistische Moleküle über den Planeten zu laufen, müssten wir ‹das Ganze› in Form bringen wollen. […] Denn nur wer sich für das Ganze engagiert, kann sich am Ganzen auch erfreuen.» Schönenberger wird also durchaus staatsmännisch in Szene gesetzt, als einer, der über den Partikularinteressen der Bürger stehend das Gesamtwohl im Auge hat. So kann man in jener Szene, in der er ein Fernrohr braucht, um die staatliche Standortoffensive ausfindig zu machen, durchaus auch auflockernde Ironie entdecken, wie es ein Kritiker getan hat.[107]

Doch dabei bleibt es nicht, Schönenberger exponiert sich auch mit einem unkonventionellen, im realen politischen Kontext St. Gallens provokativen Vorschlag: «Ich schlage Ausländerräte vor.» Schönenberger liess am Tag des Festspiels in einem Interview verlauten, er könne zu dem, was ihm Ludwig Hasler – den er gut kenne – in den Text geschrieben habe, persönlich stehen. Im selben Fernsehbericht, in dessen Rahmen das Interview zu hören war, hält der Kommentar später fest, man könne sich diese Sätze vom realen Peter Schönenberger nicht so recht vorstellen.[108] Dieser Widerspruch lässt sich auflösen, wenn man davon ausgeht, dass Schönenberger ein intuitives Verständnis seiner zwischen Realität und Fiktion fluktuierenden Rolle hatte: Der ästhetische Rahmen des Festspiels gab ihm buchstäblich den Spielraum, um Aussagen platzieren zu können, die er vielleicht zu denken bereit war, aber an deren Umsetzung er sich als pragmatischer Politiker wohl kaum beteiligt hätte. Ausserdem könnte bei ihm auch eine gewisse Lust, das Publikum mit forschen Aussagen zu verblüffen, mitgespielt haben. Auf jeden Fall erfüllte er im Grunde im Voraus die Forderung von Fritz Lüdi, dem Kantonsratspräsidenten, der im dritten Akt erklären sollte, der Kanton brauche «Querdenker, Revoluzzer» – sich aber im korrekten dunklen Anzug präsentierte, obwohl ja zuvor ein farbigeres Outfit für die Verwaltung beschworen worden war. Was mit

106 Peter Schönenberger (* 31. 5. 1940 in St. Gallen) studierte Wirtschaft und Recht in St. Gallen und Bern. Gerichtsschreiber am Bezirks- und Kantonsgericht St. Gallen 1967 bis 1970; selbständiger Rechtsanwalt in St. Gallen 1971 bis 1991. Für die CVP 1980 bis 1992 im Grossen Rat des Kantons St. Gallen, 1991/92 dessen Präsident. 1992 bis 2008 schliesslich Regierungsrat des Kantons St. Gallen (Finanzdepartement). 1995/96 und 2002/03 amtete er als Landammann/Regierungspräsident. Einsitz in zahlreichen Gremien in Politik, Wirtschaft, Wissenschaft, Sport und Kultur; seit 2008 zum Beispiel Präsident des Beirats der «St. Galler Festspiele».

107 Impressionen. Festspiel 15. April 2003, S. 40. – Hasler, Ludwig: «Feiern im Formtief». In: Saiten, 4/2003, S. 7. – Marth, Thomas: Schönes Fest und ein fetziges Spiel. In: «Linth-Zeitung» vom 16. April 2003, S. 11.

108 Schweizer Fernsehen, Sendung «Schweiz aktuell» vom 15. April, 12 Uhr, Bericht von Daniel Forrer und Kathrin Winzenried. www.srf.ch/player/tv/schweiz-aktuell/video/festspiele?id=ac484281-4f4e-45c0-8600-2016c434362e (Zugriff am 25. Aug. 2016, inzwischen deaktiviert).

innovativen Ideen in den Mühlen der demokratischen Entscheidungsfindung passieren kann, wird ausgeblendet. Im Vordergrund steht Lüdis appellartige Verpflichtung auf eine mentale Haltung: «Ein Ruck muss durch diesen Kanton!»[109]
Mit einer starken hierarchischen Komponente und im Grunde konträr zum Text sind die Auftritte der beiden Politiker inszeniert. Sie kommen von oben – und bleiben eine Weile auch dort –, allerdings genau ihrer Funktion gemäss aus den entsprechenden Stockwerken: Peter Schönenberger aus dem zweiten (Sitzungszimmer der Regierung) und Fritz Lüdi aus dem dritten (Parlamentssaal). Hier hat die Regie wohl zugunsten der szenischen Wirkung eine «falsche» symbolische Wirkung in Kauf genommen. Nicht wirklich zu erklären ist es jedoch, dass die Bürger geneigt scheinen, die beiden Politiker als Stars willkommen zu heissen, bevor diese auch nur einen einzigen Gedanken geäussert haben – die anfängliche Skepsis dem «Behördentheater» gegenüber ist schnell verflogen. Es wirkt so, als habe alleine die Tatsache, dass sie das Ruder ungestraft und unwidersprochen hatten übernehmen können, bei den Bürgern die Stimmung von Protest zu so etwas wie Verehrung umschlagen lassen. Mit einer ironischen Note versehen ist diese «Verehrung» nicht, wie überhaupt die vorwärtsstürmende, die Vergangenheit unwillig beiseite schiebende Selbstermächtigung der Bürger, ja selbst ihr Jammerkonzert zu Beginn ziemlich ironiefrei dargestellt wird.

Meinungen oder Parteipolitik?

In dem «frauenlastig» zusammengesetzten Bürgerkollektiv – zwei Männern stehen vier Frauen gegenüber, was die einseitige Männlichkeit auf der Politikerseite kompensieren half – gibt es eine Ungleichbehandlung der Figuren, was im Text deutlich ablesbar ist und sich beim Videomaterial bestätigt, auch wenn dort die Neigung der Kameraleute, die telegensten Darsteller zu bevorzugen, berücksichtigt werden muss. Schon beim Nachvollzug der Handlung wurde deutlich, dass Hasler der Designerin, gespielt von Astrid Keller, die Rolle der Primadonna zugeschrieben hatte.[110] Sie gibt am häufigsten Impulse und Anregungen, die unmittelbar zu szenischen Drehpunkten führen. Am kongruentesten mit der Figur ist das am Ende des zweiten Aktes, als sie als Mittel zur Attraktivitätssteigerung des Kantons vorschlägt: «Der Kanton braucht ein neues Outfit. Frischer, farbiger, leichter. Auf der Höhe der Zeit.» Dieser

109 Impressionen, Festspiel 15. April 2003, S. 46. – Fritz Lüdi (* 9. 8. 1947 in Flawil SG) studierte 1968 bis 1974 Maschineningenieur an der ETH Zürich. Arbeit zuerst bei der Firma Sulzer, dann ab 1979 im Familienunternehmen Lüdi AG in Flawil, dessen Hauptteil, die Tiefzieh- und Fliesspresstechnik, er 2005 in die SFS intec AG mit Sitz in Heerbrugg SG überführte. Als Mitglied der FDP war er von 1992 bis 2007 Grossrat/Kantonsrat und amtete 2002/03 als Kantonsratspräsident.

110 Astrid Keller (* 11. 10. 1956 in Schaffhausen) liess sich am Max-Reinhardt-Seminar in Wien zur Schauspielerin ausbilden; Engagements in St. Gallen, Zürich, Bern und viele Jahre lang am Stadttheater Konstanz. 1990 im Gründungsensemble des See-Burgtheaters in Kreuzlingen, an dem sie seither viele tragende Rollen gespielt hat und das sie seit 1994 zusammen mit ihrem Mann, dem Regisseur Leopold Huber, leitet. Vgl. Gojan, Simone: Keller, Astrid. In: TLS, Bd. 2, S. 976 sowie www.astrid-keller.com (Zugriff am 16. Nov. 2016).

Vorschlag mag in inhaltlicher Hinsicht oberflächlich erscheinen und im realen Kontext der knappen Kantonsfinanzen auch befremdlich, doch er ist wohl in erster Linie theatralisch gedacht, als Möglichkeit zur Schau, zu farbigen Effekten. Im Zusammenhang mit dem Preis der st. gallischen Textilindustrie, wie er am Ende des ersten Akts laut wurde, ist er auch konsequent: Das, was weltweit Renommee geniesst, soll auch an Ort und Stelle zur Geltung kommen. Hochwertige Kleidung nicht nur zu produzieren, sondern sie selbst auch zu tragen – daraus lässt sich ein neues Selbstbewusstsein ableiten. In der Inszenierung wird die Vorrangstellung der Designerin – man möchte sagen: zwingenderweise – durch die Kostümierung unterstrichen: Keller trägt einen knallroten Lederjupe, einen schwarzen Veston und ein rot gemustertes Foulard, dunkle Strümpfe und Absatzschuhe. Ihre Gestik ist expansiv, ausladende Armbewegungen sind bei ihr die Regel. Und in der Kette der Feiernden am Schluss befindet sie sich zwischen den beiden Politikern in der Mitte.

Auf der männlichen Seite darf man den Unternehmer als Protagonisten bezeichnen. Er wird von Matthias Flückiger gespielt, der sich, soweit sich das aufgrund des Videomaterials beurteilen lässt, am meisten freispielt, möglicherweise an einigen Stellen extemporiert und eine deutliche körpersprachliche Komik entfaltet.[111] Sehr gut offenbart sich seine lockere Spielfreude dort, wo er die Stadt St. Gallen hochleben lässt – was im Übrigen unerwartet einseitig ist, weil nirgends sonst die Regionen in ihren Eigen- und Schönheiten hervorgehoben werden; der im Festspiel selbst thematisierte Ausgleich der Regionen wird hier also zugunsten der Stadt aufgegeben. Flückigers Unternehmer, im grauen Anzug mit mintgrüner Krawatte, präsentiert sich als ein weltoffener Typ, der die Globalisierung im Auge hat («Die Welt ist ein globales Drama»), ansatzweise die Rezepte der Deregulierung und der Liberalisierung preist und in der Ausländerfrage logischerweise die wirtschaftlichen Vorteile der Ausländerpartizipation in den Vordergrund stellt.[112]

In einer von Haslers Stückfassungen sind die Figuren politisch verortet.[113] Im publizierten Stücktext wird von den politischen Parteien einzig die SVP namentlich erwähnt. Zwei Figuren sind als SVP-nah zu bezeichnen: der alte Mann, der die rigide Fremdenfeindlichkeit der Traditionalisten verkörpert, und die junge Frau, die die neoliberale Fraktion der SVP repräsentiert und für möglichst wenig staatliche Eingriffe eintritt. Den fremdenfeindlichen Alten spielt Jodoc Seidel, ausgerechnet der einzige Darsteller, der keine Mundart spricht – wo doch, wie bereits erwähnt, ausdrücklich Darsteller mit St. Galler Mundart vorgesehen waren. Mit einem Kaufhaus-Poloshirt, einem eher schäbigen grünbraunen Jackett und einer beigen Baseballmütze bekleidet, stellt er auch äusserlich den der Unterschicht angehörenden SVP-Wähler an, während die junge Frau, verkörpert von Barbara Bucher, eher

111 Matthias Flückiger (* 1965 in Biel) liess sich am Mozarteum in Salzburg zum Schauspieler ausbilden. 1991 bis 2001 war er am Theater St. Gallen engagiert; danach arbeitete er als freier Schauspieler, Sprecher und Regisseur. Vgl. www.schauspieler.ch/profil/matthias-flueckiger (Zugriff am 30. April 2014).

112 Impressionen, Festspiel 15. April 2003, S. 37.

113 Stückfassung vom 24. Febr. 2003. StASG A 239/03.03.-2/300a.

eine moderne Erscheinung ist. Sie trägt eine hellgelbe Jacke, eine pinkfarbene Bluse und ein grünes Halstuch, allerdings auch Hochwasserhosen, die sie nicht gerade vorteilhaft kleiden und neben der Designerin ziemlich trampelig aussehen lassen. Barbara Bucher vertritt zusätzlich mit ihrem Ausserrhoder Dialekt den Nachbarkanton, der mit St. Gallen aufs Engste verflochten ist. Der alte Mann wird im Finale mit seinem Preis des Mittelmasses ganz klar in die Aussenseiterrolle gedrängt und bleibt mit seinem Traditions- und Heimatverständnis allein. Dagegen stösst die junge Frau mit ihrer Forderung, die SVP müsse in die Regierungsverantwortung eingebunden werden, im Finale endlich auf eine gewisse Resonanz, indem alle in den Trinkspruch «Auf fruchtbare Gegnerschaft! Auf den Respekt vor dem Gegner!» einstimmen.[114]
Bei der Aus-/Einräumaktion im zweiten Akt (2.1.2) hingegen war diese Forderung im Raum stehengeblieben. Die junge Frau hatte gefordert: «Moment! Nicht zu schnell! Bevor wir einräumen, müssen wir gründlich entrümpeln. Die Zauberformel gegen die SVP ist immer noch drin.» Doch so wie die Ausräumaktion im Textbuch beschrieben ist, bleibt die Zauberformel unberücksichtigt. Man mag darin weniger eine politische Botschaft, sondern eher den Grund vermuten, dass für die Zauberformel keine bildliche Umsetzung gefunden werden konnte, aber solche Einschätzungen müssen spekulativ bleiben. Dass die SVP bzw. ihre Vertreter im Festspiel aber sicher keine Vorzugsbehandlung erfahren haben, dafür zeugt auch die bereits zitierte Aussage des SVP-Politikers Karl Güntzel. Im Gesamtkontext der Festspielgeschichte kann hier die Frage aufgeworfen werden, ob solch eine direkte Nennung einer Partei nicht gegen ungeschriebene Gesetze des Genres verstösst – denn jede klare Zuordnung öffnet dem Parteiengezänk Tür und Tor und läuft den Bemühungen um eine gemeinschaftsbildende Dynamik zuwider. Warum sich Hasler gerade bei der SVP auf diesen mutmasslichen «Tabubruch» eingelassen hat, ist unklar. Vermutlich war ihm daran gelegen, den deutlichen Signalen zugunsten einer Erneuerung der Ausländerpolitik aus eher linker Perspektive Anliegen der SVP entgegenzustellen, um ein gewisses Gleichgewicht zu wahren.[115]
Als übrige, relativ sekundäre Personen verbleiben die alte Frau, gespielt von Margot Gödrös, und die Ausländerin, gespielt von Kolumbina Müntener. Die alte Frau hat wohl den marginalsten Part in der Inszenierung, und sie ist denn auch im gesamten Videomaterial so gut wie inexistent. Sie trägt ein gemustertes, langes grünes Kleid und eine dunkelgrüne Strickjacke, in deren Taschen sie oft ihre Hände zu vergraben scheint, was sie neben den anderen als wenig dynamisch erscheinen lässt. Ihren wichtigsten Beitrag leistet sie im dritten Akt, wo sie die St. Gallerinnen hochleben lässt und die Fantasie und den Humor der Frauen preist. Die Ausländerin hat demgegenüber mehr Gelegenheit, sich zu profilieren. Zuerst einmal fällt sie äusserlich durch ihre sportliche Kleidung auf: Sie trägt graue Jeans, eine leuchtend hellblaue oder türkisfarbene Bluse und eine ebensolche Jacke.[116]

114 Impressionen, Festspiel 15. April 2003, S. 47 f.
115 «Was erstaunt: Es sind die Worte eines Linken, die der Autor dem bürgerlichen Regierungspräsidenten in den Mund legt.» Dörig, Matthias: Der Aufbruch ist spürbarer denn je. In: «Sarganserländer» vom 16. April 2003, S. 9.
116 Impressionen, Festspiel 15. April 2003, S. 10 u. 47.

Diese Farbe hat grosse Ähnlichkeit mit dem das Corporate Design des Jubiläumstags dominierenden Hellblau, und das muss kein Zufall sein: Die Ausländerin nämlich ist es, die das Motto des Festspiels als Erste formuliert: «Vielfalt macht stark.» So könnte man sie geradezu als Repräsentantin dieses Mottos bezeichnen. Ausserdem nimmt sie, zusammen mit der Designerin, die Position Peter Schönenbergers vorweg, dass der Kanton gute Rahmenbedingungen für private Kreativität und Initiative schaffen solle bzw. bereits schaffe. Und schliesslich ist sie auch für eine witzige Pointe gut, als sie im dritten Akt den Willen der Ausländer betont, sich an die St. Galler Eigenart anzupassen, nur sei diese bei der allgegenwärtigen Globalisierung schwer auszumachen. Eine Sonderposition nimmt sie zudem insofern ein, als sie schon in der Phase des allgemeinen Jammerns der Festfreude das Wort redet. Diese grundsätzlich lebensbejahende Energie bestätigt sich gegen Schluss, als sie ausruft: «Feiern heisst: das Leben gut finden. Ja sagen!» Dabei breitet sie die Arme weit aus, wie man in der Videozusammenfassung sehen kann.[117]

Theater für die Massen – Grossraumspektakel an der Fassade

Die vorgängig mehrfach erwähnten weit ausladenden Armbewegungen der Darstellerinnen und Darsteller haben nichts mit inszenatorischer Unbedarftheit zu tun, sondern sind den grossen Dimensionen des Platzes und der erdrückenden Monumentalität der Fassade geschuldet. Ursprünglich hatte man die Projektion der Spielvorgänge auf Grossleinwand geplant, doch wurde das aus Budgetgründen und zugunsten anderer inszenatorischer Elemente gestrichen. Die körpersprachlichen Finessen und die durch die Kostüme vermittelten Differenzierungen dürften so für einen Grossteil des Publikums kaum fassbar gewesen sein. Dominierend für den szenischen Gesamteindruck wurden so die – in manchen Fällen buchstäblich – plakativen Effekte wie die Aus- und Einräumaktionen, die Liftfahrten, das Auftauchen des Müller-Friedberg-Grabmals, Seiltanz und Seilfahrten und vor allem die auch punkto Häufigkeit dominierenden Fassadenballette der Öff-öff-Artisten. Die Auftritte dieser Artistengruppe waren immer gekoppelt an die Musik des VAO, die beiden Festspielelemente bildeten eine Einheit. Sie fügten sich zu einem Spiel von Eleganz, quecksilbriger Betriebsamkeit und optischer Schönheit. Aus Sicht der «öff öff productions» bezogen sich die Aktionen aber auch auf die Idee, Grenzen zu überschreiten, etwas Unmögliches möglich zu machen und der Beziehung zwischen Staat und Bevölkerung eine neue Dimension zu geben.
Das Spektakuläre der Inszenierung ist aber auch im Umfeld der zeitlich nahen Grossveranstaltungen zu sehen, was eine Anmerkung von Ludwig Hasler deutlich macht:

117 Die Drucksachen zum Jubiläumstag (zum Beispiel das Programmheft und die «Impressionen») sind mit einem hellblauen Umschlag versehen, auf dem viele Würfel in verschiedensten Positionen und mit verschiedenfarbigen Kanten abgebildet sind. Impressionen, Festspiel 15. April 2003, S. 41, 47, 36 u. 46; Videozusammenfassung, DVD Kapitel 11 sowie die Fotografie in: Impressionen, Festspiel 15. April 2003, S. 26.

«Das [St. Galler] Festspiel will in erster Linie Spiel sein. Das hiess für uns von Anfang an auch: Es braucht spektakuläre Mittel. Wir können in der Ästhetik nicht hinter die Expo.02 zurückfallen – hingegen soll mehr Inhalt mit rein als damals an der Expo. Die Inhalte sollen vielfältig gespielt sein: ernsthaft, heiter, turbulent, fantastisch.» Die Auswahl der szenischen Mittel ist eben immer auch, jenseits der konkreten Anforderungen des Ortes und des Stoffes, eine Frage der Konkurrenz.[118]
Der unterhaltsame Aspekt der Fassadenaktionen war für das Gelingen des Spektakels unzweifelhaft bedeutsam. Kaum bewusst dürfte es dem Publikum jedoch gewesen sein, dass ein riesiger logistischer Aufwand direkt hinter der Fassade getrieben wurde, in all den Räumen, aus denen heraus die Fenster des Gebäudes als zentrale Schaufenster der Aktionen bespielt wurden. Die Einsätze für diese Aktionen wurden den «Kulissenziehern» im Gebäude mittels Lichtsignalen von der Kathedrale aus gegeben.[119]
Das Interessante an diesem Dispositiv war, dass es paradoxerweise eines der zentralen Anliegen des Festspiels, nämlich Bürgernähe und Transparenz zu inszenieren, unterlief. Der weitaus grösste Anteil der Beteiligten wirkte im Verborgenen und war somit Teil einer im Grunde illusionistischen Theatermaschine, die auf grossflächige «oberflächliche» Effekte angelegt war. Die in der Tiefe des Gebäudes im Dunkeln wirkenden Staatsangestellten machten sich somit in erster Linie zu Dienern an einer Inszenierung, die wohl die Begegnung zwischen Bürgern und Politikern, vor allem aber eine ganze Reihe von symbolischen Handlungen mit geradezu barocker Allüre vorführte.
Ein eigener Abschnitt wäre der Lichtregie zu widmen, doch ist beim Videomaterial wie auch bei den Fotografien eine gewisse Skepsis angebracht, ob die Farben der «originalen» Anmutung entsprechen. Vermutlich gab es als weiteres symbolisches Element eine farbliche Gegenüberstellung des alten Kantons, repräsentiert durch das Grün des Kantonswappens, und des neuen Kantons, dem das für Transparenz stehende Hellblau entsprach. Gemäss den Erläuterungen zum hellblauen Kostüm der Ausländerin wäre dann von einer symbolischen Ablösung alter durch neue Werte zu sprechen. Der Lichtkegel auf dem Mittelrisalit im Finale, der farblich genau auf dieses Transparenzblau abgestimmt scheint, ist ein Indiz dafür.[120]

Anpackender Optimismus versus grimmige Selbstbesinnung

Dass ein Festspielskeptiker wie Ludwig Hasler zum Festspielautor wurde, ist einerseits der spezifischen Konstellation bei den Auftraggebern und andererseits dem Termindruck zuzuschreiben. «Zugesagt habe ich nur, weil ich den Typus ‹Festspiel› neu erfinden durfte», gab Hasler im Vorfeld der Aufführung selbstbewusst zu Protokoll. Das

118 Jubiläumstag. Jubiläumsprojekt Nr. 300, Schlussbericht und Schlussabrechnung. In: Kantonsjubiläum SG2003, Beilagen zum Schlussbericht. StASG Sign. A 239/00.04. – Gespräch von T. H. mit Barbara Schlumpf in Uznach am 26. Febr. 2014. – «Kein Feudalspiel». Interview von Peter Surber mit Ludwig Hasler. In: «St. Galler Tagblatt» vom 27. März 2003, S. 16.
119 Gespräch von T. H. mit Barbara Schlumpf in Uznach am 26. Febr. 2014.
120 Vgl. die entsprechende Fotografie in: Impressionen, Festspiel 15. April 2003, S. 27.

Neuerfinden impliziert einen Verzicht auf alle herkömmlichen Bausteine und Muster der Festspieltradition. Dennoch hat sich Hasler ein historisches Element der schweizerischen Festkultur zum strukturgebenden Vorbild für sein Festspiel genommen: das «republikanische Bankett». Diese Bezeichnung setzte er denn auch als Titel für den dritten Akt und formte diesen effektiv als Abfolge von Trinksprüchen. Die «höchst demokratische» Tradition beschrieb Hasler selbst wie folgt: «Da versammelten sich liberale, freiheitserpichte Bürger um den Tisch. Freilich tranken sie, doch die Hauptsache war das Feiern des republikanischen Geistes. In Trinksprüchen liessen sie den Fortschritt aufleben – Demokratie, Toleranz, Unternehmergeist. Diese Tradition will ich beleben. Bechern ist Nebensache.» In der Tat kam den Banketten im 19. Jahrhundert «eine zentrale Bedeutung zu als ritualisierte Beschwörung der nationalen Einheit und der Demokratie». Der dritte Akt des Festspiels für sich wäre so lediglich eine demonstrative Vorführung von Festlaune und damit die Feier des Feierns selbst, oder auch die Feier des Feiernkönnens auch unter widrigen Bedingungen. Über ein reines Feierritual hinausweisend theatralisch ist die Repräsentation des Durchbruchs aus dem vielstimmigen Jammertal der alltäglichen Defizite («Feiern im Formtief», Szene 1.2) zum gemeinschaftlichen, gemeinsamen Feiern.[121]

Dieser Durchbruch geschieht, wenn man die Akte in ihren Kerninhalten betrachtet, genau entlang des besagten Dreischritts «Demokratie, Toleranz, Unternehmergeist»: Die Bürger ermächtigen sich selbst zu ihrer eigenen Form, das Kantonsjubiläum zu feiern (Demokratie, Akt 1); die Ausländer werden an den politischen Prozessen beteiligt (Toleranz, Akt 2); die Vision für die Zukunft ist eine mentale «Revolution», der Wille zur permanenten Erneuerung und Verbesserung (Unternehmergeist, Akt 3). Und er endet in überschäumender Festfreude – sie nimmt manchmal auf der Bühne einen spontanen Ausdruck an, der über eine inszenierte Festfreude hinausgeht – und in einem Tanz aller Darstellenden auf einer Linie, der alle gesellschaftlichen Unterschiede einebnet. Das lässt vergessen, dass es in diesem Spiel zwei Widersacher gibt, die marginalisiert werden: den Staatssekretär mit seinem historischen Festspiel – hier stellt Hasler sozusagen seinen Bruch mit der Tradition des Festspielgenres dar – und den alten Mann, dessen traditionalistische Auffassung von Heimat niedergerufen und überstimmt wird: «Wir aber wollen die Gescheitesten!» Auch hier scheint Hasler bei der Schweiz des frühen Bundesstaats anzuknüpfen, beim liberalen Staat in der Zeit des wirtschaftlichen, industriellen, akademischen und verkehrstechnischen Aufbruchs auf allen Ebenen. Um den Preis, dass die Utopie eines gemeinschaftlichen Fortschrittsverständnisses eine problematische Verbindung mit einem elitären Primat von Leistung und Innovation eingeht.[122]

121 «Schluss mit Trübsal blasen». Interview von Matthias Dörig mit Ludwig Hasler. In: «Die Südostschweiz» vom 4. April 2003 (Ausgabe Gaster und See), S. 2. – «Kein Feudalspiel». Interview von Peter Surber mit Ludwig Hasler. In: «St. Galler Tagblatt» vom 27. März 2003, S. 16. – Capitani, François de: Bankette. In: HLS, Bd. 1, Basel 2002, S. 707 f.

122 Impressionen, Festspiel 15. April 2003, S. 47. – Haslers Aufruf zur Überwindung des Mittelmasses und zur Einbindung von Querdenkern scheint im Übrigen ein unmittelbares Echo auf Auffassungen von Ulrich Bremi, Unternehmer und 1975 bis 1991 Nationalrat für die FDP. In seinem letzten Amtsjahr, zur Zeit des 700-Jahr-Jubiläums der Eidgenossenschaft, war Bremi Nationalratspräsident. In

Hingegen hat es Hasler vermieden, auf die reale Spaltung, das reale Malaise im Kanton einzugehen. Dieses manifestiert sich zum Beispiel in einem Pressebericht, in dem der Präsident der Gemeinde Eschenbach am südwestlichen Ende des Kantons beklagt, das neue Rechnungsmodell des Finanzausgleichsgesetzes bringe für die finanzschwache Gemeinde deutliche Verschlechterungen; deshalb bestehe kein Anlass zur Festfreude. Der im Festspiel beschworene erfolgreiche Ausgleich der Regionen durch ein flächendeckendes Infrastrukturprogramm seit den 1950er-Jahren wird durch so eine Aussage relativiert. Aber Hasler ging es eben nicht um die Behebung struktureller Ungerechtigkeiten, sondern um eine mentale Umkehr und einen mentalen Reinigungsprozess, für den er zusammen mit Barbara Schlumpf und Peter Bissegger eine Fülle von symbolischen, sinnlichen Vorgängen erfunden hatte, darunter auch die erwähnte Verteilung eines «neuen Outfits», die im Kontext der innerkantonalen Spannungen und der Wirtschaftslage einer gewissen Nonchalance nicht entbehrt.[123]

Man würde meinen, dass jeder intellektuelle Festspielautor sich von Matts Forderung, im Festspiel neuer Prägung müsse ein «zähneknirschendes», kühles und grimmiges Bewusstsein zum Ausdruck kommen, nicht entziehen könne. Hasler hat die Forderung jedoch nicht eingelöst – zumindest in der Version nicht, die schliesslich szenisch realisiert wurde. Seine Vision ist nicht eine «den eigenen Missetaten gegenüber klarsichtige Gesellschaft», sondern eine selbstbewusste Gesellschaft, die allen Kleinmut hinter sich lässt und sich Qualitäten wie Innovationslust, Qualitätsbewusstsein und Optimismus verpflichtet. Auffällig dabei ist die radikale Begrenzung auf den Kanton und das Fehlen auch nur der geringsten Einbettung in überregionale und nationale Kontexte. Im Fokus ist die Wettbewerbsfähigkeit des Kantons, und die Bürger werden denn auch vom Kantonsratspräsidenten als «Aktionäre der Firma St. Gallen» angesprochen. In diesem Zusammenhang behandelt Hasler auch die Ausländerfrage. Nicht in erster Linie die humanitäre Tradition der Schweiz hat er im Blick, sondern die wirtschaftliche Bedeutung der Ausländer. Toleranz sei das falsche Wort, meinte er in einem Interview. «Es geht mir eher um Produktivität und sogar Eigennutz. Wir profitieren von den Fremden, und wir kommen, das zeigt jedes Spital, ohne sie gar nicht zurecht.»[124]

So umstritten man so eine Konzeption finden mag, so sehr war es ein Glücksfall, dass Hasler eine Regisseurin zur Seite stand, die dieses postulierte Selbstbewusstsein mit einer adäquaten Theatersprache in szenische Bewegung und dynamische Bilder umsetzen konnte. Dabei hatte Barbara Schlumpf, die selbst mit dem landesspezifischen Laien-Freilichttheater gross geworden war, die Chuzpe, alle möglichen ungeschriebenen Gesetze der Festspieltradition auszuhebeln: Es gab kein Laienorchester, keine Chöre, keine Beteiligung von Vereinen, keine Laienspielerinnen und -spieler, sondern Jazzmusik von internationalem Format, professionelle Darstellerinnen

einem Interview mit dem «Spiegel» (18/1991, S. 203 u. 212) forderte er «echte Milizpolitiker» für das Parlament: «Herausragende, Abweichler, Unangenehme, auch Nestbeschmutzer, zwei oder drei.»

123 hr.: «Was gibt es da zu feiern?» In: «Anzeiger» (Ausgabe St. Gallen mit Region) vom 8. April 2003, S. 3.

124 Von Matt 1988, S. 25 f. – «Kein Feudalspiel». Interview von Peter Surber mit Ludwig Hasler. In: «St. Galler Tagblatt» vom 27. März 2003, S. 16.

und Darsteller und die wohl eigenartigsten Bühnenarbeiter in der Geschichte des Festspiels: 200 Staatsangestellte, die, unterstützt von einer unkonventionellen Artistengruppe, in generalstabsmässig geplanten Aktionen die toten Augen einer achtzig Meter breiten Fassadenfront zu einem Ort knalliger Theatereffekte machten. Hier feierte der Staat doch ein Stück weit sich selbst, indem er den Beweis antrat, dass seine Angestellten sich in den Dienst von ungewöhnlichen Aufgaben stellen können, fern aller amtlichen Routine.

So verwundert es auch nicht, wenn Lucas Keel im Nachgang des Festspiels diesen zuerst im Dunkeln wirkenden, dann sich vor dem gesamten Publikum als Servierpersonal präsentierenden Staatsdienern ein Kränzchen wand und ihr «persönliches Engagement» rühmte. Auch wies er auf etwas hin, was bei diesem nur ein einziges Mal aufgeführten Festspiel besonders hervorstach: dass der intensiven, aber kurzen Wirkung nach aussen eine lange Wirkung nach innen gegenüberstand: «Wenn irgendwo von nachhaltiger Wirkung die Rede sein darf, dann hier, im Entstehungsprozess, in den neuen Kontakten zwischen Künstlern, Fachleuten und Verwaltung und besonders auch innerhalb der Staatsverwaltung.» So gesehen wären Festspiele, und dieses Festspiel im Besonderen, sehr aufwendige, aber auch sehr wirkungsvolle Massnahmen des «team building» und der Vernetzung. Ein Festspiel, das über den Kreis der Teilnehmenden – der Macher wie der Zuschauenden – hinaus gemeinschaftsbildend wirkte, war das St. Galler Festspiel hingegen kaum. Je grösser und heterogener die feiernde Gemeinschaft ist, desto mehr Eschenbachs wird es geben, die in die festliche Energie nicht eingebunden werden können oder sich nicht einbinden lassen wollen.[125]

125 Impressionen, Festspiel 15. April 2003, S. 2.

zurück

Kohäsionsbemühungen und Krisenmanagement bei den Festspielen auf nationaler Ebene

> «Im Lande Schwyz liegen diesseits und jenseits der beiden Mythen die religiösen und staatlichen Keimzellen der Schweiz: Einsiedlen und Schwyz. In Bau und Bild künden beide Dörfer den Sinn ihrer geschichtlichen Sendung: Einsiedlen in seiner Wallfahrtskirche, Schwyz in den geschichtlichen Wandmalereien seines Rathauses. Das Haus Gottes mit den Resten des heiligen Meinrad; das Rathaus und Archiv mit den ältesten Urkunden der Eidgenossenschaft. Wallfahrt zur Wiege katholischer Kultur, Wallfahrt zur Wiege der Eidgenossenschaft.»
> *Oskar Eberle, Theatergeschichte der innern Schweiz, 1929, S. 143 f.*

Es sind vor allem die grossen patriotischen Festspiele um 1890 und um 1940, die bisher in den Fokus wissenschaftlichen Interesses gerückt wurden, so dass es oft so scheint, der Begriff «Festspiel» werde mit «historisches patriotisches Festspiel» gleichgesetzt. Diese Gleichsetzung hat sich im kollektiven Gedächtnis namentlich auch der Kulturschaffenden festgesetzt und ist wohl mit dafür verantwortlich, dass das Festspiel im Zuge der Verbannung des lautstarken patriotischen Pomps aus der öffentlichen Erinnerungskultur den Ruch des Überholten, nicht mehr Zeitgemässen angenommen hat. Dass die Forschung sich so stark auf diese längst vergangene Festspielkultur konzentriert hat, mag vor allem daran liegen, dass diese Festspiele besonders geeignet scheinen, Fragen zur Mentalitätsgeschichte, zum Wertewandel und zu den Strategien nationaler Selbstbehauptung zu diskutieren. Ausserdem war die nationale Dimension dieser Ereignisse auch mit mehr Aufwand verbunden, bedeutete mehr inhaltliches Gewicht, mehr inhaltliche Relevanz und mehr Prestige als bei kleinen Festspielen im Kantons- oder Gemeinderahmen und hinterliess somit auch viel mehr historische Zeugnisse und Medienberichte. In einem so peripheren Forschungsgebiet erlaubte die Überschaubarkeit solcher Grossanlässe eine nützliche Selektion des Forschungsmaterials.

Unter patriotischen Festspielen mag man all jene Festspiele verstehen, deren Promotoren es sich zur Aufgabe machten, in Zeiten eines wie auch immer gefährdeten nationalen Zusammenhalts mit der Beschwörung gemeinsamer Werte und gemeinsamer Mythen den Zusammenhalt wiederherzustellen oder zu befestigen. Die Voraussetzungen für patriotische Beschwörungen und Appelle ändern sich laufend und mit ihnen auch die ästhetischen Formen und die Inhalte, durch die patriotische Impulse vermittelt werden können. Besonders bekannt sind die prekären Voraussetzungen für den nationalen Zusammenhalt nach der Gründung des Bundesstaats 1848, als sich die katholisch-konservativ geprägten Kantone und Regionen, die Verlierer des Sonderbundskriegs von 1847, in eine Art Gegenöffentlichkeit zurückzogen und dem ungeliebten Bundesstaat jede patriotische Anhänglichkeit

verweigerten. Der Prozess, wie dieser ausgegrenzte und sich ausgrenzende Teil der Schweizer Bevölkerung an eine patriotische Bejahung des Staates und an die Partizipation an ihm herangeführt wurde, ist von der Geschichtswissenschaft vielfach analysiert und beschrieben worden. Er wird im Folgenden in Bezug auf die erste Bundesfeier von 1891, die mit einem grossen Festspiel verknüpft war, noch angesprochen werden.[1]

Anlass für nationale Festspiele haben in allererster Linie die runden Jubiläen der Gründung der Eidgenossenschaft gegeben, zum ersten Mal im Jahre 1891, als 1291 als Gründungsjahr und der 1. August als Nationalfeiertag überhaupt erst «erfunden» wurden, dann erneut 1941 und wiederum 1991. Alle drei fanden in Schwyz, alle drei in unsicheren gesellschaftlichen Konstellationen statt: 1891 war die Schweiz in einer hektischen industriellen und sozialen Umbruchsituation begriffen; 1941 war sie unmittelbar bedroht durch die militärisch erschreckend überlegene deutsche Wehrmacht, die, als die Feier vom 31. Juli bis zum 2. August stattfand, auf ihrem im Mai eröffneten Russlandfeldzug in scheinbar unaufhaltsamer Eroberung begriffen war, was wohl sehr viele Schweizerinnen und Schweizer zur Befürchtung veranlasste, dass sie sich die Schweiz nach getaner Arbeit im Vorbeigehen holen werde; 1991 war der Zusammenbruch des Ostblocks mit dem völligen Umkrempeln der europäischen Verhältnisse vorausgegangen, auf nationaler Ebene der Fichenskandal, im Zuge dessen sich fast eine Million Schweizer als misstrauisch überwachte Bürger zweiter Klasse vorkommen mussten (Linke waren schwerpunktmässig betroffen, viele Kunstschaffende gehörten zu den Fichierten), und am Horizont stand die Abstimmung über den EWR mit einer ungewissen Zukunft, was die Integration in Europa und das Mass der Preisgabe eidgenössischer Eigenständigkeit betraf.

Obwohl die Macher – und namentlich der Autor – des Festspiels 1991 *(Mythenspiel)* sich von der Festspieltradition lossagten, kann und muss es in die Reihe der Vorgängerfestspiele gestellt werden, nur schon, weil das theaterhistorische Bewusstsein und die Traditionsverbundenheit in Schwyz sehr ausgeprägt waren. Dass der kleine Kantonshauptort in der sogenannten Urschweiz sich gleich für alle nationalen Festspiele als Standort behaupten konnte, ist an sich schon eine bemerkenswerte Tatsache; die in den drei Fällen völlig divergierenden Umstände, die diese Wiederholung möglich machten, sind noch bemerkenswerter. Auf jeden Fall spielte die durch die Wiederholung von 1941 bereits konstituierte Tradition eine grosse Rolle für die vehementen Anstrengungen der Schwyzer, entgegen vielen widrigen Umständen auch 1991 wieder ein Theatergrossereignis mit nationaler Ausstrahlung bei sich zu beherbergen. Überhaupt wird im Rahmen dieses Überblicks und auch in der detaillierten Untersuchung zum *Mythenspiel,* die sich daran anschliesst, zu reflektieren sein, wie und warum sich die nationalen und die kantonal schwyzerischen Belange bei der Konzeption der Festspiele vermischten.

Das gilt auch für einen Spezialfall in der Reihe der als national einzuordnenden Festspiele, das Bundesfeierspiel *Schwyzer Landsgemeinde am 1. August 1291*. Anlass war die Eröffnung des neu erstellten Bundesbriefarchivs, das mit Geldern des Bundes auf

1 Vgl. u. a. Im Hof, Ulrich: Mythos Schweiz. Identität – Nation – Geschichte 1291–1991. Zürich 1991. Im Hof bezieht sich allerdings nirgendwo direkt auf die Festspiele als Mittel der Integration.

einem von der Gemeinde Schwyz zur Verfügung gestellten Bauplatz errichtet worden war und am 1. August 1936 mit einem Staatsakt inklusive «Festgottesdienst und Überführung des Bundesbriefes in einer ‹Bundeslade› in den neuen Archivsaal» eingeweiht wurde. Eduard Suter schrieb dem Festspiel eine staatspolitische Dimension zu: «Das Bundesfeierspiel von Paul Styger, unter der Regie von Oskar Eberle aufgeführt, unterstrich die Distanz des demokratischen Staatsgedankens zu den Diktaturregimen im Norden und Süden der Schweiz.» Darüber hinaus vermittelte das in Schwyzer Mundart verfasste Spiel aber auch die Botschaft, dass in Schwyz der ausschlaggebende Keim dieses Staatsgedankens gepflanzt worden sei.[2]

Das Jubiläum des 1848 konstituierten Bundesstaats, der eigentlichen Schweiz somit, wie sie heute noch im Wesentlichen fortbesteht, ist seit dem 19. Jahrhundert gegenüber dem Urschweizer Jubiläum im Hintergrund verblieben und war nie imstande, weite Bevölkerungskreise emotional zu mobilisieren. Das hatte zwangsläufig Auswirkungen auf die Bereitschaft, mit der Bundesstaatsgründung gross angelegte Festspiele zu verknüpfen. Belastet wird das Jubiläumsdatum im Übrigen auch dadurch, dass die Helvetik, die das Land spaltende zentralistische Staatsreform nach französischem Vorbild von 1798, die Jubiläumsjahrgänge 48 und 98 zusätzlich negativ auflud (und zum Teil noch heute auflädt). 1898, sieben Jahre nach dem patriotischen Kraftakt in Schwyz und mitten in einer Zeit, die man gemeinhin als vom Festspieltaumel ergriffen versteht, verzichtete man auf eine pompöse theatralische Feier des Bundesstaats. 1948, als es 100 Jahre Bundesstaat bzw. Bundesverfassung zu feiern galt, wurde wohl ein Festspiel aufgeführt – und zwar in Bern –, doch war sein Nachhall ganz offensichtlich überhaupt nicht mehr mit jenem des *Bundesfeierspiels* von 1941 zu vergleichen. Die grossen Bedrohungen von aussen waren aufgehoben, die Schweiz war im Zweiten Weltkrieg verschont geblieben – die fehlende Dringlichkeit eines nationalen Schulterschlusses tat der Ausstrahlung des Festspiels *Jahr der Besinnung* Abbruch. Auch 1998 wurde überaus deutlich, dass das Gründungsdatum der modernen Schweiz, gekoppelt mit dem Helvetik-Jubiläum, kein fruchtbarer Boden für Festlichkeiten – und für Festspiele – ist.

Landesausstellungen und Verbandsfeste

Als weitere Plattformen für nationale Festspiele fungieren auch die Landesausstellungen und die eidgenössischen Verbandsfeste. Oskar Eberle ordnete diese Festspiele dem «bürgerlichen Festkreis» zu, die Jubiläumsfestspiele hingegen dem «geschichtlichen Festkreis».[3] Das Festspiel der Landi 1939 in Zürich, Edwin Arnets *Eidgenössisches Wettspiel,* gehört zu den bekanntesten Beispielen eines patriotischen Festspiels überhaupt, und ihm kam in Zeiten einer Rundumbedrohung durch aggressive faschistische

2 Styger, Paul: Schwyzer Landsgemeinde am 1. August 1291. Ein Bundesfeierspiel in Schwyzer Mundart. Schwyz 1936; Suter, Eduard: Chronik. In: 700 Jahre Eidgenossenschaft im Kanton Schwyz, hg. von der Kulturkommission auf Anregung des Delegierten des Kantons Schwyz und im Auftrage des Regierungsrates. Einsiedeln 1991, S. 225–255, hier S. 235.

3 Eberle 1943, S. 184–209.

Staaten eine starke erzieherische Funktion zu, mit dem Ziel, die Opferbereitschaft und den Wehrwillen der Bevölkerung zu stärken. Auch die Landesausstellungen in Genf 1896 und in Bern 1914 hatten mit gross angelegten Festspielen aufgewartet. Die Expo 64 in Lausanne hingegen ermangelte eines nationalen Festspiels; lediglich ein paar Kantone präsentierten zum Teil sehr folkloristisch ausgerichtete Festspiele, um ihre Eigenarten und Reize vorzuführen. 2002 schliesslich gab es wohl ein zentrales, alle vier Standorte einbeziehendes und auf nationale Wirkung zielendes Eröffnungsspektakel, doch ist es eher als Startschuss für die Expo denn als nationale Selbstrepräsentation zu verstehen.

Landesausstellungen haben in erster Linie die Funktion, die Leistungsfähigkeit der einheimischen Industrie, des Verkehrswesens, der Forschung, der Bildung und der Kultur zu dokumentieren und gegen innen und aussen zu repräsentieren. Interessanterweise gibt es jedoch kein Beispiel eines Landesausstellungs-Festspiels, das es sich zur Aufgabe gemacht hätte, die schweizerische Erfindungsgabe und Innovationskraft zum Thema der Darstellung zu machen und zu preisen, man blieb beim patriotisch-politischen Fokus, wechselte aber beim Umgang mit den eidgenössischen Mythen die Strategien. Ungeachtet ihrer je unterschiedlichen Einbettung wäre es deshalb aufschlussreich, die Festspiele 1891 (Bundesfeier) und 1914 (Landesausstellung) sowie 1939 (Landi) und 1941 (Bundesfeier) zu Paaren zu ordnen und einem gründlichen Vergleich zu unterziehen, um den Wandel gesellschaftlicher Aussagen und künstlerischer Strategien sichtbar zu machen. In dieser Studie kann das nicht geleistet werden, weil sie sich auf die Jubiläumsfestspiele neueren Datums beschränkt. Somit kann sie sich auch nur am Rande mit dem Theater an der Expo.02 auseinandersetzen, das nur schon deshalb eine vertiefte Untersuchung wert wäre, weil es sich den gängigen Festspielkategorien auf den meisten Ebenen entzieht.

Wenn man die Prozesse beim schweizerischen «nation building» untersucht, stellt sich die Frage, ob sich die schweizerische Identität nicht immer nur im Wechselspiel, ja in der Konkurrenz der dem dreistufigen Staatsaufbau folgenden Patriotismen (lokal/regional, kantonal, national) darstellen lässt, wobei diese je nach Konstellation ihr jeweiliges Verhältnis und ihre jeweilige Intensität ändern. Wenn in den Gemeindefestspielen – die die vorliegende Studie stärker ins Blickfeld rückt als jede andere zuvor – die lokale Identität gestärkt und die Partizipation der Bevölkerung befördert werden sollte, konnte ja eigentlich nur der sprichwörtliche «Lokalpatriotismus» bedient werden, während auf der nächsthöheren Ebene dann dem berüchtigten «Kantönligeist» Rechnung getragen wurde. Früher empfand man aber auch etliche dieser kantonalen, regionalen oder lokalen Festspiele, die im Zuge der grossen patriotischen Aufrüstung der Schweiz in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts entstanden, als national-patriotische Ereignisse. Einen besonderen Stellenwert hat dabei das Festspiel zur 500-Jahr-Feier der Schlacht bei Sempach 1886, das als Initialereignis des Festspiel-Patriotismus gilt. Zwar war es in erster Linie eine Luzerner Veranstaltung, geriet aber mit seinen riesigen Dimensionen und dank der schon seit Längerem geschürten schweizweiten Begeisterung für das Heldentum der

Urschweizer Ahnen zum nationalen Akt mit grosser Vorbildwirkung. Der inhaltliche Anspruch auf nationale Bedeutung ergab sich aus dem Stellenwert der Schlacht, wie er damals im kollektiven Gedächtnis der Schweizer eingeschrieben war:

> «Am 12. Juli 1886 begehen Volk und Behörden von Luzern in Verbindung mit der ganzen Eidgenossenschaft zum erstenmale eine Säcularfeier der Schlacht bei Sempach, die von jeher als eine jener Thaten betrachtet wurde, denen die Freiheit und Unabhängigkeit der Schweiz vorzüglich zu verdanken sei. Eigenthümliche Verhältnisse hatten jeweilen eine solche Säcularfeier verunmöglicht.»[4]

Dass aber gleich alle Festspiele mit patriotischer Ausrichtung in der Hochblüte um 1900 als nationale Festspiele zu gelten haben, wie das Edmund Stadler 1988 zu postulieren schien, als er viele von ihnen unter dem Titel «Die grossen nationalen Festspiele der letzten Jahrhundertwende» zusammenfasste, sollte man infrage stellen.[5]
Etwas vertrackt stellt sich die Situation beim im Kapitel über die kommunalen Festspiele bereits geschilderten Berner Stadtjubiläumsfestspiel dar, das Stadler ebenfalls zu den nationalen Ereignissen zählt. Mit diesem Grossfestspiel feierten die Berner das 700-Jahr-Jubiläum ihrer Stadt; es war ein Spektakel, das laut Stadler eine «eigenartige Mischung von Aufzügen, dramatischen Szenen, Gesangssolis [sic] und betrachtenden Chören» aufwies, «die im Aufbau moderne Massenschauspiele vorwegnahmen». Stadler, der stets die auf die Landschaft hin offenen Raumbühnen gegen die als überholt beurteilten Kulissenbühnen ausspielte, schätzte dies als «avantgardistisch» ein. Die rein ästhetische Betrachtung ist jedoch unbefriedigend, wo doch das Berner Festspiel, das ursprünglich als nationales Festspiel gedacht war, auch Elemente in sich bergen dürfte, die sich als mehr oder weniger versteckte Hinweise auf die nationale Führungsrolle Berns lesen liessen. Am Beispiel dieses hauptstädtischen Staatsakts, der in unmittelbarer Konkurrenz zum Schwyzer Bundesfeierspiel stand, könnten die Widersprüche, die sich aus divergierenden städtischen, kantonalen und nationalen Erinnerungskulturen und miteinander rivalisierenden Konzepten eidgenössischer Identität ergeben, gut untersucht werden.[6]
Ein weiteres, in Stadlers Überblick allerdings nur knapp erwähntes städtisches Grossereignis war das Festspiel zur Basler «Vereinigungsfeier» von 1892, bei der an die Vereinigung von Gross- und Kleinbasel 500 Jahre zuvor erinnert wurde. Philipp Sarasin hat, wie weiter oben ausgeführt wurde, in einer in der Festspielforschung einzigartigen Studie aufgezeigt, dass hier die Basler Bürgerschaft sozusagen in historischer Verkleidung die aktuellen städtischen Hierarchien spiegelte. Folgt man dieser Studie, ist von einem

4 Liebenau, Theodor von: Die Schlacht bei Sempach. Gedenkbuch zur fünften Säcularfeier. Luzern 1886, S. 1.
5 Stadler 1988, S. 98–105.
6 Stadler 1988, S. 99–101. – Schläppi, Daniel: Zwischen Familiensinn und Kriegsrausch. In: Zeitschrift für historische Forschung 39 (2012), S. 37–63. – Tschui 2014, S. 262–272. – Die Festtage von Schwyz und Bern August 1891. Jubiläumsfeier des Bundes der Eidgenossen von 1291 und der Gründung der Stadt Bern 1191. Erinnerungsblätter in Wort und Bild. Bern 1891.

nationalen Festspiel schwerlich zu sprechen. Es können eigentlich nur die szenischen Dimensionen sein, die Stadler zu dieser falschen Zuordnung veranlassten. Auch die von Stadler angeführten kantonalen Festspiele in Schaffhausen 1901, Basel 1901, Lausanne 1903 und Genf 1914 gehören nicht in die nationale Kategorie, auch wenn Stadler, wie andere Theaterhistoriker auch, dem Verfasser des Schaffhauser Festspiels, Arnold Ott, «europäischen Rang» zuzuschreiben versuchte. Allerdings ist es wahr, dass kantonale Festspiele früher in der Regel die geschichtlichen Ereignisse, die zum Beitritt eines Kantons zur Eidgenossenschaft geführt haben, behandelten und deshalb immer auf gesamteidgenössische Zusammenhänge verwiesen. Ihre Funktion war es jedoch immer, dem jubilierenden Kanton eine würdige Stellung innerhalb der Eidgenossenschaft einzuräumen und somit sein Selbstwertgefühl und seine Identität zu stärken. Nationalen Charakter hatte hingegen das Festspiel *St. Jakob an der Birs,* das anlässlich des Eidgenössischen Turnfestes 1912 in Basel zur Aufführung gelangte und somit vor einer nationalen Öffentlichkeit präsentiert wurde. Typischerweise wählten die Veranstalter einen Stoff, der wohl einen für die gesamte Eidgenossenschaft zentralen Schlachtenmythos behandelte, aber gleichzeitig einen starken regionalen Bezug herzustellen vermochte.[7] Zu den grossen nationalen Verbandsfestspielen wird am Ende dieses Kapitels noch einiges zu sagen sein. Sie besetzen ein spezifisches Feld und sind hier von Interesse, sofern sie inhaltlich über regionale Folklore hinauswiesen und sich mit auf die gesamte Schweiz bezogenen Themen auseinandersetzten. Dieses Feld wurde von der Forschung fast völlig links liegen gelassen und kann hier nur skizziert werden.

Die Konstitution der Bundesfeier und das Bundesfeierspiel 1891

Das Festspiel zum 600-Jahr-Jubiläum der Eidgenossenschaft 1891 war zwar das erste seiner Art, entstand jedoch nicht aus dem Nichts. Es beruhte zum Teil auf den Grundlagen, die das Sempacher Festspiel von 1886 geschaffen hatte.[8] Vor allem aber ist es kaum denkbar ohne den grossen, weit über Luzern und die Innerschweiz ausstrahlenden Sempacher Erfolg, der sicher mit der Empfänglichkeit weiter Kreise für patriotische Manifestationen zu tun hatte, aber doch ziemlich zufällig und unerwartet gekommen zu sein scheint. Wenn die Eidgenossenschaft sich fünf Jahre später zum ersten Mal in ihrer Geschichte mit einem Staatsfestspiel feierte, konnte man szenisch ein Stück weit auf die Sempacher Pionierarbeit aufbauen, doch organisatorisch betrat man Neuland. Es sollte sich denn auch zeigen, dass die der

7 In der inoffiziellen Landeshymne von damals wird das offenbar: «Heil dir, Helvetia! / Hast noch der Söhne ja, / Wie sie Sankt Jakob sah, / Freudvoll zum Streit!» (Ausschnitt aus der ersten Strophe)

8 Vgl. Stadler 1988, S. 98 f.; Eberle, Oskar: Staatsfestspiele am Vierwaldstättersee. In: Ders. (Hg.): Festspiele am Vierwaldstättersee. Jahrbuch X. und XI. der Gesellschaft für Schweizerische Theaterkultur. Zürich 1939, S. 31–74, hier S. 59.

föderalistischen Staatsstruktur geschuldete Arbeitsteilung zwischen dem Bund und dem veranstaltenden Kanton Schwyz viel Konfliktpotenzial barg.

Das Festspiel von 1891, das den Titel *Festspiel für die Eidg. Bundesfeier in Schwyz vom 1. und 2. August 1891* trug – womit also jede inhaltliche Schwerpunktsetzung vermieden wurde –, hat die Geschichtswissenschaft in einen engen Zusammenhang mit der Fixierung des Nationalfeiertages auf den 1. August gerückt. Diese geschah auf der Grundlage des Bundesbriefs von 1291, der auf Anfang August datiert ist. Bis 1889 war es noch üblich gewesen, das Jahr 1307 als Gründungsdatum der Eidgenossenschaft zu betrachten. Georg Kreis hat gezeigt, dass die Bundesfeier 1891 «das Ergebnis einer Kombination oder Kumulation von verschiedenen Bedürfnissen in einer bestimmten Konstellation» war, wozu er das Bedürfnis «nach Zentenarfeiern», «nach einer Bundesbekräftigung», «nach einer Rechtsurkunde» und nach «Verankerung» zählte. Mit «Verankerung» meinte er die Rückbesinnung auf die Tradition angesichts eines beschleunigten technischen Fortschritts, der nicht nur Vertrautes zerstörte, sondern auch Opfer an Menschenleben forderte. Zwar sei, so Kreis, weder die Vergangenheit «als reine Erfolgsstory gedeutet» noch der Fortschritt nur bedrohlich wahrgenommen worden, doch nur in den alteidgenössischen Befreiungskämpfen habe man eine heilsgeschichtliche Qualität gesehen, die sich durch die «Verschmelzung von ewigen Werten und flüchtigem Wandel der Zeit» ausgezeichnet habe.[9]

Ein wesentlicher Impuls für das neue Jubiläum, so führt Kreis weiter aus, ging von den Bernern aus, die von langer Hand das 700-Jahr-Jubiläum der Stadtgründung vorbereiteten, gleichzeitig die Organisation des Eidgenössischen Sängerfests übernahmen und nun auf die Idee verfielen, das Sängerfest gleich noch mit dem Bundesjubiläum zu verknüpfen. Über den Präsidenten des Sängerfests, den Berner Bundesrat Karl Schenk, gelangte die Idee in die Regierung und wurde dort sehr positiv aufgenommen. Allerdings wurde das neue Jubeldatum von einem Teil der Öffentlichkeit als Kopfgeburt und als bürokratischer Akt betrachtet. Vor allem aber kam aus der Innerschweiz breiter Widerstand gegen den Feststandort Bern, so lange, bis die eidgenössischen Räte im Sommer 1890 die Feier in die Urschweiz verlegten. Doch eine gleichmässige Berücksichtigung der Urkantone ergab sich nicht: Schwyz gelang es – sehr zum Verdruss namentlich von Uri –, «sich als ‹Wiege der Eidgenossenschaft› ins Zentrum des Jubiläums zu stellen», was sich bis in die Inhalte des Festspiels hinein erkennen lässt: Der ewige Bund von 1291 wurde vor der Kirche von Schwyz geschlossen.[10]

Dennoch glückte das Festspiel in Schwyz. Den «riesigen Erfolg der Festlichkeiten» erklärte Beat Junker mit der nationalen politischen Grosswetterlage:

> «Einmal profitierte der Anlass von einem Geschichtsenthusiasmus, der 1886 mit der Fünfhundertjahrfeier der Schlacht bei Sempach einen ersten Höhepunkt erreicht hatte. Überdies passte er gut zur damaligen Landespolitik, wo sich mindestens äusserlich eine Versöhnung zwischen Siegern und Unterlegenen von 1847 anbahnte, die man im selben Jahre

9 Kreis 1998, S. 44.
10 Kreis 1998, S. 49.

> 1891 gegen aussen hin durch die Aufnahme des katholisch-konservativen Luzerners Josef Zemp in den bisher rein freisinnigen Bundesrat dokumentierte. An die Stelle der Sonderbundsverfemung trat nun eine Tellen- und Urschweizerbegeisterung.»[11]

Die somit «erfundene» oder «konstituierte» Bundesfeier galt vorerst aber noch als einmaliges Ereignis. Erst 1899 wurde sie als jährliche Feier offizialisiert, was jedoch für die vorliegende Studie von untergeordneter Bedeutung ist.[12]
Obwohl die Bundesfeier und das darin eingeschlossene Festspiel von den eidgenössischen Räten beschlossen und in Auftrag gegeben wurden, spielte der Kanton Schwyz bzw. der Kantonshauptort Schwyz nicht nur inhaltlich, sondern auch organisatorisch eine wesentliche Rolle, die weit über die Tatsache hinausging, dass die Feier in Schwyz stattfand. Das Festspiel 1891 gehört zu den wenigen Festspielen, denen eine monografische Untersuchung zuteilwurde, und darin wird die privilegierte Rolle von Schwyz ziemlich detailliert dargestellt. Gisela Nyfeler widmete sich 2008 in ihrer Berner Lizenziatsarbeit der Entstehungsgeschichte des Festspiels und seiner Aufführung. Ihrer theaterwissenschaftlichen Studie unterlegte sie eine überraschende Fragestellung: Sie versuchte zu klären, ob die (An-)Forderungen des Bundes als Auftraggeber des Festspiels und die tatsächliche Umsetzung durch den Kanton Schwyz als Veranstalter in Übereinstimmung gebracht werden konnten. Ihre Antwort war eindeutig negativ: Mit einer manchmal fast etwas polemisch anmutenden Vehemenz zeigte sie auf, dass die Schwyzer «vor andern in ihrer eigenen Sache» aufgetreten seien und die Chance genutzt hätten, «das zu machen, was ihren persönlichen Vorstellungen entsprach». Dabei hätten sie auch die anderen Urkantone ins zweite Glied gestellt.[13]
Das Ringen des für die Gesamtfeierlichkeiten zuständigen Centralkomitees in Bern mit den selbstbewussten Schwyzern hatte viele Facetten. Das Schwyzer Organisationskomitee konnte sich nicht immer durchsetzen, drückte aber zum Beispiel die eigenen Vorstellungen bei der Autorenfrage durch – musste bei der Textgestaltung dann allerdings wieder Konzessionen machen. Als es Mitte November 1890 einen Festspielentwurf einreichte – für den Dominik Bommer, Professor am Kollegium Schwyz, verantwortlich zeichnete –, reagierte der berühmte Dichter Conrad Ferdinand Meyer, Mitglied eines Berner Subkomitees, ablehnend. Ihm fehlte der poetische Gehalt, der doch von der Schweiz «bei ihrer literarischen Stellung» gefordert werden dürfe. Meyer machte sich für Adolf Frey stark, damals Kantonsschullehrer in Aarau, Privatdozent an der Universität Zürich und Schriftsteller. Doch diese Option wurde Ende Januar 1891 definitiv fallengelassen, Bommer kam

11 Junker, Beat: Die Bundesfeier als Ausdruck nationalen Empfindens in der Schweiz um 1900. In: Ders.; Gilg, Peter u. Reich, Richard (Hg.): Geschichte und Politische Wissenschaft. Festschrift für Erich Gruner zum 60. Geburtstag. Bern 1975, S. 19–32, hier S. 23.
12 Vgl. Junker 1975, S. 23–29.
13 Nyfeler, Gisela: Theater als politisches Mittel zur Identitätsstiftung. Theatergeschichtliche Analyse des vaterländischen Festspiels zur 600-Jahrfeier der Eidgenossenschaft am 1. August 1891 in Schwyz, Lizentiatsarbeit am Institut für Theaterwissenschaft der Universität Bern 2008, S. 16, 110.

zum Zuge. In der Folge wurde an der Szenenfolge auf Geheiss des Centralkomitees herumgeschraubt, einige Szenen wurden gestrichen, dafür wurden die Schwyzer angehalten, «Episoden einzuschieben, welche den Aufstieg der Eidgenossenschaft bis zur Gegenwart darstellten». Ausserdem verlangte das Centralkomitee einen stärkeren Einsatz von Musik – und unterstrich seine Forderungen mit der Drohung, das Festspiel zu streichen, falls die Änderungen nicht vorgenommen würden. Das Schwyzer Organisationskomitee gab nach und setzte eine Spezialgruppe ein. Am Schluss stand das aus Vorspiel, fünf Szenen und einem Festakt bestehende Festspiel als kollektives Werk von vier Autoren da – neben Bommer Johann Baptist Kälin, Kanzleidirektor von Schwyz, Johann Baptist Marty, Gardekaplan in Rom, und Alois Gyr, Schwyzer Kantonsrat.[14]

Dass die Schwyzer dennoch mehrheitlich ihr Festspiel aufführen konnten, hatte wohl damit zu tun, dass man in Bern Konflikte vermeiden wollte und schliesslich zugunsten der «Selbstverwirklichung eines Kantons, der oft das Gefühl hatte, übergangen worden zu sein», entschied. Die Folge davon war ein abruptes Ende der Diskussionen im Centralkomitee, ein «stillschweigendes Abkommen […], sich nicht weiter in die Festspielfrage einzumischen». Ein möglicher Grund für die plötzliche Passivität könnte schlicht Resignation gewesen sein, und da der Bund das Festspiel nicht finanzierte, besass er auch kein Druckmittel. Demnach entglitt ihm das Festspiel 1891 nach und nach und konnte am Ende die ursprünglichen Intentionen eines gesamtschweizerischen Integrationsprojekts nicht einlösen, gab dafür aber dem Kanton Schwyz die Gelegenheit, an Selbstvertrauen und innerem Zusammenhalt zuzulegen.

> «Die Autoren zeigten sich selbst durch die Medialisierung von altbekannten Mythen stets als wegweisende und vorausdenkende Bürger. Mit der Hervorhebung der Innerschweiz als Geburtsstätte der Schweiz verliehen sie ihrem Kanton eine gewisse Exklusivität. Sie waren in ihrer Inszenierung die Besiedler des Gebietes und die Gründer des ersten Bündnisses und die Bewahrer des Zusammenlebens mit dem Schwur in Schwyz 1291 – obwohl das nicht wirklich der Vergangenheit entsprach.»[15]

Das Ziel dieser Art von Selbstinszenierung sei es gewesen, die «eigenen Stärken der Region» zu präsentieren, «nationale Anerkennung» zu gewinnen und «sich im Innern des Kantons zu vereinen». Die Autoren hielten daran fest, auch wenn sie sich in einigen Punkten vom Centralkomitee in Bern in ihren Text hineinreden lassen mussten, und nahmen die Anpassungen nur «halbherzig» vor. Damit bestätigt Nyfeler die oben referierte Einschätzung von Georg Kreis, dass Schwyz es verstanden habe, sich bei der Bundesfeier eine Vorrangstellung zu sichern. Ein abgesehen von der finanziellen Lastenverteilung vergleichbarer Vorgang wiederholte sich 1991,

14 Nyfeler 2008, S. 54–56.

15 Nyfeler 2008, S. 110 u. 118. Die Finanzierung müsste allerdings genauer unter die Lupe genommen werden. Ein Einblick ins Budget lässt einen zumindest bezweifeln, dass von Bundesseite kein Geld geflossen ist. – Vgl. Suter 1991, S. 234.

worüber in meiner detaillierten Untersuchung zum *Mythenspiel* noch ausführlich zu reden sein wird.[16]

Der nicht zuletzt durch die Umstände der Textentstehung bedingte Verzug bei der Planung führte zu Zeitdruck beim Bühnenbild, bei der Herstellung der Kostüme, bei der Rekrutierung der vielhundertköpfigen Spielerschar und bei den Probenarbeiten. Dazu kamen die schlechten Wetterbedingungen im Juli. Das Areal für das Festspiel – wie auch der Festplatz mit der 7000 Zuschauer fassenden Festhütte – wurde erst am 4. März 1891 bestimmt. Es handelte sich um die Vordere Lützelmatt, ein Gebiet unterhalb der Bahnhofstrasse etwas westlich des Dorfzentrums. Auf dem nach Süden bzw. Südwesten leicht abfallenden Gelände konnten die Sitzreihen günstig platziert werden, der Blick ging möglicherweise auf das Bergmassiv zwischen Fronalpstock und Hengst – aber genau ist das aufgrund der konsultierten Literatur nicht eruierbar.

Das monumentale Bühnenbild hatte der renommierte bayrische Dekorationsmaler Ferdinand Wagner entworfen; er war auch für die ebenfalls auf das Bundesjubiläum hin in Auftrag gegebene Bemalung des Rathauses in Schwyz verantwortlich, die wenige Tage vor der Festspielpremiere eingeweiht wurde. Im Zentrum der Bühne befand sich ein Triumphbogen nach römischem Vorbild, der von zwei kleineren, etwas nach vorne gerückten, beflaggten Säulen flankiert wurde. Links und rechts des Triumphbogens war der Hintergrund durch dunkle, etwa fünf bis sechs Meter hohe Stoffbahnen abgedeckt. Sechs «venezianische» Flaggmasten – zwei besonders hohe direkt beim Triumphbogen – krönten die ausladende Konstruktion. Der Unterbau der Bühne, der Räume für die weit über tausend am Festspiel Mitwirkenden barg, verlief über eine Breite von 70 Metern und eine Tiefe von 27,5 Metern. Die Bühne hatte eine Fläche von rund 1100 Quadratmetern; ein etwas tiefer gelegtes Vorpodium von über 200 Quadratmetern war für die Männerchöre und die Musikkorps reserviert, die aus Luzern anreisten. Das Bühnenbild bestand aus gemalten Prospekten, die in den Triumphbogen hineingehängt wurden; sie zeigten den Ort der Handlung an. Des schlechten Wetters wegen waren jedoch nicht alle fertig geworden. Beim Festakt hingegen ging der Blick durch den Bogen hindurch auf eine ein steinernes Denkmal imitierende Konstruktion, die von lebenden Figuren bestückt wurde, und auf die dahinter sichtbare Bergwelt. Die Bühnenanlage, eine eigenartige Mischung aus Monumentalarchitektur, Freilicht- und Kulissenbühne, war in den Augen von Edmund Stadler ein ästhetischer Rückschritt gegenüber der kulissenfreien Freilichtbühne in Sempach. So monumental die Bühnenkonstruktion war, so riesig war der Zuschauerbereich. Er fasste über 11 000 Sitzplätze in drei Komfortkategorien: die Hälfte mit Rückenlehne und Fussbrett, 2400 Plätze nur mit Fussbrett und rund 3000 Plätze ohne das eine wie das andere.[17]

16 Eine Dominanz von Schwyz arbeitete auch Philippe Schlatter heraus. Sie musste laut Schlatter zwangsläufig zu Animositäten aufseiten der anderen Urkantone, namentlich Uris, führen. Schlatter, Philippe: Mentalität und Geschichtsdenken in den Bundesfeierspielen 1891, 1941 und 1991 (600, 650 und 700 Jahre Schweizerische Eidgenossenschaft). Basel, Hist. Seminar, Lizentiatsarbeit phil. I Universität Basel, 1992, S. 63 f.

17 Nyfeler 2008, S. 63–65 und Abb. S. 133–139. – Suter 1991, S. 232 f. – Stadler 1988, S. 99. – Engler/Kreis: Das Festspiel, Bildteil, S. 128 f.

Fünf Szenen und ein Festakt – Analyse des Festspiels 1891

Auf einer solchen Bühne konnte kein Text Bestand haben, der in dramatisch differenzierten Szenen Krisen und Problemlösungen der schweizerischen Geschichte zur Darstellung brachte. Aber von einem reinen Ruferspiel, wie es in der schweizerischen Festspielgeschichte auch einige gibt, kann keine Rede sein. Rein zeremoniell bzw. «liturgisch» ist das Festspiel 1891 nicht, sondern geht in manchen Szenen sogar kleinere dramaturgische Umwege. Im Folgenden unterziehe ich es einer etwas vertieften Analyse. Dabei sind wieder die Vorarbeiten Gisela Nyfelers von Nutzen, da sie nicht nur die Entstehungsgeschichte aufgerollt, sondern auch eine Analyse der Inszenierung erarbeitet hat. Dafür hat sie neben dem Text die vorhandenen Szenen- und Standbilder und in Bezug auf den Einsatz von Musik auch den Bericht des Organisationskomitees herangezogen. Eine Beschreibung der Probenarbeit legt sie allerdings nicht vor, wohl mangels Quellen. Sie weist lediglich darauf hin, dass es wenige Proben gab und dass die Hauptprobe vom 29. Juli aufgrund schlechten Wetters abgebrochen wurde, sodass «die Mitglieder der Schlussgruppe an der Premiere ohne eigentliche Probe […] ihren Platz auf der Bühne finden» mussten. Wichtig ist jedoch festzuhalten, dass mit Johann Baptist Marty und Dominik Bommer – unterstützt vom Gruppenchef Friedrich Flüeler – zwei der Autoren auch die Inszenierung übernahmen, dass also alles aus Schwyzer Hand kam und es keine inszenatorische Einmischung von aussen gab.[18]

Die folgenden Ausführungen enthalten an erster Stelle jeweils einen von Nyfeler unabhängigen, möglichst wertungsfreien Nachvollzug der szenischen Vorgänge, wie sie sich aus dem Text und den Szenenanweisungen ableiten lassen. Daran schliessen sich Zusammenfassungen von Nyfelers inszenierungsanalytischen Kommentaren und eigene Einschätzungen an. Nyfeler ging bei ihrer Analyse von der Frage aus, wie die Schwyzer Veranstalter «die kantonale Identität der Schwyzer Bevölkerung durch das vaterländische Festspiel […] zu stärken» versuchten.

Den Auftakt macht ein eigentümliches Vorspiel, das in die Zeit um 200 v. Chr. zurückblendet und die Besiedlung der späteren Urschweiz skizziert. Eine Hirten-, eine Fischer- und eine Jägerfamilie – sozusagen Präfigurationen der Kantone Schwyz, Unterwalden und Uri – gelangen auf ihrer Suche nach einer neuen Heimat an die Gestade des Waldstättersees und bewundern ihrem Gewerbe entsprechend das Tal, den See und die Berge. Es sind die Knaben der Familien, die ihre Väter zum Bleiben auffordern. Nach nur elf Einsätzen öffnet sich bereits der Vorhang für eine allegorische Szene mit der «Freiheit» im Mittelpunkt. Sie begrüsst das «kleine Volk» an ihrer «Lieblingsstätte», ihrem «Asyl», in das sie sich, durch Tyranneien vertrieben, zurückgezogen habe, und erteilt den drei Familien den Auftrag, diese Stätte der Freiheit zu hüten. Dann kündigt sie an, in 2000 Jahren Rechenschaft einzufordern, «ob ihr würdig / Des Rufs gewesen, den ihr jetzt gehört!» Der Priester bestärkt die drei von der Erscheinung verwirrten Familienväter darin, das Land in Besitz zu nehmen, und bezeichnet das kleine dreiteilige Völklein als «Götterliebling». Dann moderiert er die Zuteilung des Landes.

18 Nyfeler 2008, S. 65.

Der Jäger wählt die Berge und wird als Ahne der Urner erkennbar, was durch Weissagungen des Priesters über einen die Tyrannei bestrafenden Schützen unterstrichen wird; der Hirte entpuppt sich als Ur-Schwyzer und wird als besonders heimattreu und Vorbild aller Männer gepriesen; der Fischer schliesslich erweist sich als Urvater der Unterwaldner, die Weissagungen deuten auf Winkelried – Winkelried war ein Stanser Geschlecht – und auf Bruder Klaus voraus. Der Priester entlässt die drei Familien mit der Mahnung, immer Verbündete zu bleiben, denn sie seien «Männer aus gleichem Stamme» und genössen göttlichen Schutz, solange sie in Freundschaft lebten. Die drei Familien, nun als «Volk» bezeichnet, bekräftigen es und gehen auseinander. Das Vorspiel schliesst mit einem Lied von J. J. Leuthy (Text) und Alberich Zwyssig (Musik), in dem die Schweiz als Eden und als Göttergeschenk gepriesen wird.[19]

Nyfeler betont in ihrer Deutung des Vorspiels die Strategie des Inszenierungsteams, den Freiheitsmythos quasi auf die Urschweiz zu begrenzen und diese als Hüterin des eidgenössischen Staatsgedankens zu verklären. Das, meint sie, habe «bei weitem nicht für alle Kantone integrativ» gewirkt, sondern sogar «ausschliessend». Da die gesamtschweizerische Rezeption des Festspiels noch nicht untersucht wurde, ist nicht überprüfbar, inwieweit dieser desintegrative Aspekt wirklich wahrgenommen und beklagt wurde. Interessant ist im Vorspiel vor allem, dass in den sozusagen archaischen Besiedlungsmythos durch die drei stammesverwandten Familien eine klassizistische Abstraktion hereinbricht: Die einzig verfügbare Abbildung aus dem Vorspiel zeigt den Gegensatz zwischen den zotteligen, nordisch wirkenden Einwanderern und der nach antiken Mustern geprägten allegorischen Gruppe von in wallende weisse Tuniken gekleideten Frauen mit der Freiheit im Zentrum.[20] Eine Einordnung dieser Darstellung in eine spezifisch schweizerische Ikonografie von Frauenallegorien – mit der Helvetia als zentraler Figur – ist an dieser Stelle unmöglich; immerhin lässt sich feststellen, dass hier die Bilderwelt eines einfachen Bauern- und Bergvolkes und jene einer jahrhundertealten Tradition allegorischer Staatsrepräsentation aufs engste aneinander gekoppelt sind. So lässt sich folgende These aufstellen: Hier soll die Botschaft vermittelt werden, dass sich hinter der bescheidenen und bäuerlichen Fassade der (Ur-)Schweiz eine – oder sogar die einzige, gegenüber den vielen korrumpierten Regierungen rundherum standhaft bewahrte – freiheitliche Staatsform verbirgt.

Die erste Szene – in der damaligen Terminologie: Gruppe – widmet sich dem als Gründungsakt verstandenen Bündnis von 1291, trägt den Titel «Der ewige Bund der Eidgenossen vom 1. August 1291» und spielt auf dem Friedhof vor der Kirche von Schwyz. Sie beginnt mit der Meldung von König Rudolfs Tod, auf die einer der Schwyzer mit dem Ausruf «Entzwei ist nun die Fessel!» reagiert. Doch als bekanntgegeben wird, dass Rudolfs Sohn Albrecht als Nachfolger bestimmt sei, erscheint die Lage bedrohlich, denn er wird als Bauernhasser charakterisiert. Um sich vor Willkür zu schützen, wird empfohlen, sich die «alten, wohlverdienten Rechte» bestätigen

19 Festspiel für die Eidgenössische Bundesfeier in Schwyz vom 1. und 2. August 1891. Schwyz 1891, S. 3–7.

20 Nyfeler 2008, S. 72–75 u. 133.

zu lassen. Es dominiert jedoch die Meinung, dass dies keinen Sinn habe, denn nicht einmal der alte Kaiserbrief von Faenza (aus dem Jahre 1240) sei respektiert worden. Wernher von Seewa, Alt-Landammann von Schwyz, zieht das Fazit: «Nur eine Rettung gibt's, die eigene Kraft.» Ein Mahner aus Uri warnt zwar vor den Konsequenzen eines Kriegs und glaubt, das kleine Land würde zermalmt, doch mit Berufung auf die Kraft der Einigkeit weist man seine Warnung zurück, und als der Leutpriester von Schwyz auf die «Kunde» von der alten Stammeseinigkeit verweist – damit knüpfen die Autoren ans Vorspiel an – und das Streben nach Freiheit theologisch rechtfertigt, steuern die drei Orte auf ein Bündnis zu. Kurz werden noch ein paar rechtliche Fragen geklärt: Habsburg wird der rechtmässige «Fortbezug / Von Zins, Gefäll und Renten seiner Güter» zugestanden, fremde Richter werden nicht toleriert, die Pflicht zum gegenseitigen Beistand wird festgeschrieben, interner Zwist soll durch einen Rat der Weisen geschlichtet werden. Zum Schluss formuliert der Landammann von Schwyz ohne Umschweife den Eid, den alle vor «Gott dem Allerhöchsten» schwören und mit einem dreifachen «ewig» bekräftigen. – Dieser Szene ist ein lebendes Bild zugeordnet, das «Tell's Schuss in Altdorf» zeigt. Untermalt wird das Bild vom Lied «Normann's Sang», komponiert von Friedrich Wilhelm Kücken auf einen Text von A. Gathy. Darin wird den Bergbewohnern eine besondere Freiheitsliebe zugeschrieben, deren stärkster Ausdruck die Losung «Freiheit, oder Tod!» ist.[21]

Nyfeler, die sonst überall das Bestreben der Autoren, die Schwyzer Perspektive zu betonen, hervorhebt, unterlässt das hier, und dabei ist gerade in dieser Szene ihr Befund in exemplarischer Weise zu bestätigen: Ein Schwyzer stellt das Bündnis gegen Habsburg als Ultima Ratio dar, ein Schwyzer sichert die Entscheidung theologisch ab, ein Schwyzer spricht den Eid vor – die Staatsgründung erscheint als Schwyzer Projekt auf Schwyzer Grund. Sehr einleuchtend ist dann, wie Nyfeler das lebende Bild mit Tell interpretiert: Ausgehend von einem Szenenbild zeigt sie, dass die Inszenatoren Tells Einzeltat sozusagen im Kollektiv auflösten, einem Kollektiv, in dem «alle zur selben Tat bereit gewesen wären». Das lebende Bild, so Nyfeler, habe eine Konzession an die Bedeutung Tells für das schweizerische Nationalgefühl dargestellt, aber die Taktik sei gewesen, ihn als Retter der Nation zurückzubinden. Das sei, glaubt sie, in diesem Falle auch im Sinn des Bundesrats gewesen, da ein aufbegehrender Held nicht opportun gewesen sei, sondern die «‹patriotische Kategorie› der Gemeinschaft» im Vordergrund gestanden habe. Auch wenn sie für ihre Interpretation keine Belege vorweist, trifft Nyfeler sicher einen Kern des ganzen Festspielunternehmens: Es kreist um das Paradox einer sich feiernden Nation, die ihre Gründung und ihren Fortbestand auf eine kriegerische Grundlage stellte, in ihrem gegenwärtigen Selbstverständnis aber ein Hort des Friedens war. Dieses Paradox tritt in den nächsten zwei Szenen mit ihren zum Teil martialischen Passagen offen zutage.[22]

Die zweite Szene, «Die Sieger von Morgarten», spielt im schwyzerischen Dorf Brunnen am Nachmittag der Schlacht von Morgarten (15. November 1315) und stellt so etwas

21 Festspiel 1891, S. 8–15.
22 Nyfeler 2008, S. 74–79 u. 134.

wie eine Schlachtfeier im Kleinen dar. Nach dem Willkommensgruss der Bevölkerung äussert sich der Schwyzer Hauptmann Arnold Reding als Erster und prägt den Spruch: «Das Land ist uns zum zweiten Mal geschenkt!» Ein alter Mann erbittet nun einen Schlachtbericht, den Reding, unterstützt von einigen Mitstreitern, bereitwillig liefert. Einleitend betont er, die Eidgenossen hätten im Wissen um ihr «gutes Recht» gekämpft, gegen einen Herzog, der ihre «bedingungslose Unterwerfung» gefordert und den Angriff mit einem Täuschungsmanöver begonnen habe. Reding beschreibt, wie die Kampfhandlungen mit dem Einbrechen einer Steinlawine in das österreichische Reiterheer begonnen hätten und wie die Eidgenossen diesen Überraschungseffekt hatten ausnützen und dem stolzen Herzog eine vernichtende Niederlage beibringen können. Er schliesst den Bericht mit der Aufforderung, den geschlagenen Feinden Bedauern und nicht Hohn entgegenzubringen. Der alte Mann möchte nun wissen, wer die «wackern Männer» gewesen seien, die den Feind als erste angegangen hätten. Reding erklärt ihm, es handle sich um «fünfzig Ächter», also wegen schwerer Vergehen geächteter Männer. Man hatte ihnen verwehrt, als reguläre Krieger am Kampf teilzunehmen. Just in diesem Moment treten ein paar Krieger auf, um für eben diese Ächter ein Wort einzulegen, die sich in «Sehnsucht nach der Heimat» verzehrten. Als die Menge ruft: «Es sei der Bann gelöst», gilt Reding das als Beschluss, denn: «Des freien Volkes Wille ist Gesetz.» Bei der anschliessenden Verteilung der Beute schwören die drei Waldstätte «ew'ge Waffenbrüderschaft».

Nach einem Dankesgebet verabschieden sich die Krieger, und die drei «Führer der Länder» treten auf, um die politischen Folgen des Siegs zu besprechen. Sie warnen vor der Rache Habsburgs und mahnen zur Erweiterung des Bundes; laut geheimer Kunde seien die Nachbarn – Städte wie auch Länder – «des harten Joches sattsam müde» und strebten die Aufnahme in den Freiheitsbund an. Der Bruch mit Habsburg wird als endgültig aufgefasst. Nun erneuern die Waldstätte den Rütlischwur im Wortlaut von Friedrich Schiller. Den Abschluss der Szene macht das «Rütlilied» von Johann Georg Krauer (Vertonung von Franz Josef Greith), in dem die Stätte gepriesen wird, wo die Ketten der Sklaverei gesprengt worden seien. – Dieser Szene ist ein lebendes Bild zu «Arnold Winkelried bei Sempach» zugeordnet, das von einem Chor aus der «Winkelried-Kantate» von Heinrich Weber (Text) und Gustav Arnold (Musik) untermalt wurde. Darin wird der ewige Ruhm des Helden von Sempach besungen. Mit diesem Chor wird eine direkte Verbindung zum fünf Jahre zuvor aufgeführten Sempacher Festspiel hergestellt.[23]

Auch in dieser Szene ist der Vorrang von Schwyz offensichtlich, worauf Nyfeler auch hinweist, indem sie den Schwyzer Arnold Reding als zentrale Figur ausmacht. In der Tat ist er es, der die Krieger begrüsst, der das Volk in der Frage der Reintegration der Ächter und ebenso der Aufnahme neuer Orte in den Bund konsultiert und der schliesslich bei der Erneuerung des Bundes Vorredner ist. Als «Bindeglied zwischen Volk und Anführer der Eidgenossen» verkörpert er tatsächlich so etwas wie den Sachwalter bzw. Zeremonienmeister der Demokratie. In diesen Zusammenhang ist wohl auch die im Grunde

23 Festspiel 1891, S. 16–29.

retardierende Ächter-Episode zu stellen. Sie ist deshalb besonders interessant, weil in ihr der Wille des Volkes über das Recht gestellt wird: Die gemäss Reding ausdrücklich ordnungsgemäss verbannten Männer werden kraft der Volksmeinung wiedereingegliedert, weil sie mit patriotischem Opfermut – der allerdings ein eigenmächtiges, illegales Eingreifen bedingte – ihr Unrecht gesühnt haben. Hier scheint sich ein vormodernes Rechtsverständnis in das Festspiel eingeschlichen zu haben. Andererseits wird die kaum verbrämte Brutalität der eidgenössischen Kriegführung gerechtfertigt, indem dem Herzog eine verschlagene Taktik und ein brachialer Unterwerfungswille vorgeworfen werden. Die Autoren des Festspiels haben hier also eine ziemlich schillernde Moral etabliert. Anstelle von fundierter Legitimation tritt dafür die Emotion, wie Nyfeler anhand eines Szenenbilds nachweist, das den Moment des Gebets zeigt: «Auffällig ist ein überaus rührendes Element: Viele der Soldaten haben ihre Arme um die Schulter ihrer Söhne […] gelegt. […] die Väter haben sich fürs Vaterland und für ihre Söhne eingesetzt, ein Wert, der unbedingt gepflegt werden muss.» Es ist ein gutes Beispiel für Formen der szenischen Wirkung, die losgelöst vom Text sind und sich nur aus Bildquellen erschliessen lassen.

Nyfeler gelangt noch zu zwei weiteren Erkenntnissen, die sich aus dem Bildmaterial ergeben. Während der Schwurszene wurde der Hintergrundprospekt kurz hinaufgezogen, und vor freiem Himmel waren die 33 Männer des Rütlischwurs sichtbar – als homogene Gruppe ohne kantonsunterscheidende Merkmale. Hier wird noch einmal auf die Stammesgleichheit der Eidgenossen verwiesen. – Im lebenden Bild zu Winkelried schliesslich ist der aufgebahrte Held von trauernden Eidgenossen umgeben, die ebenfalls keine kantonalen Zeichen tragen. Hier merkt Nyfeler maliziös an: «Das ist auch verständlich, denn der sich für alle aufopfernde Winkelried stammt laut Mythos aus dem Unterwaldnerischen. Er ist kein Schwyzer Held. Diesen Makel vertuschen die Autoren, indem sie die vermeintlich gemeinsame Identität unter dem Schweizerkreuz hervorheben.» In der Szene tritt klar zutage, wie sich die mehr oder weniger geheime Agenda der Schwyzer Autoren mit Darstellungen verband, die die kriegerische Vergangenheit der Eidgenossen glorifizierten, sie aber vor allem als aufopfernden Einsatz des (männlichen) Kollektivs für das Überleben des Gemeinwesens rechtfertigten. Das könnte der Grund sein, wieso die Demut als zwingende Kardinaltugend eines so definierten Staates in den Szenen drei und vier eine zentrale Rolle spielte.[24]

Die dritte Szene, das Mittelstück, spielt am Tag der Schlacht von Murten (22. Juni 1476) und hat einen besonderen Aufbau: Sie bringt eine diachrone Gegenüberstellung des Lagers der Burgunder und des Lagers der Eidgenossen, die in eine synchrone Vermischung der Sphären mündet. Beim Vielnationenheer der Burgunder herrscht aufgeräumte Stimmung mit Tanz, Musik und Würfelspiel. Ein englischer Hauptmann empfindet es als Schande, mit «Schweizerbauern» kämpfen zu müssen. Die anderen Hauptleute, siegesgewiss, malen sich bereits den Einzug und die Quartiernahme in Bern aus. Hier kreuzen sich also Verachtung und Überheblichkeit. Anders klingt es bei Herzog Karl, der nun mit seinen Heerführern auftritt. Ihn macht die «Klugheit

24 Nyfeler 2008, S. 80–84 u. 135 f.

dieser Bauerndiplomaten» rasend. Man rät ihm, Bern zu vernichten. Ein Gesandter warnt ihn vor dem gefährlichen Feind und empfiehlt, eine Entscheidungsschlacht zu vermeiden und dafür auf Abnützung zu setzen. Jolanta, die Herzogin von Savoyen, hingegen wiegelt ihn gegen die Verbündeten des verhassten Frankreich auf. Karl gibt den Befehl, sich für die Schlacht zu bereiten.
Die Kampfvorbereitungen der Eidgenossen beginnen mit einem Gebet. Der Zürcher Truppenführer Hans Waldmann stellt die Schlacht als Schicksalsentscheidung dar, von der die weitere Existenz des Bundes abhänge, und baut auf die «Kampfbegier» seiner Truppen. Die Innerschweizer versichern ihn ihrer Kampflust und Solidarität. Der Berner Heerführer bedankt sich bei allen, weitere Orte rufen sich als Kampfgenossen in Erinnerung, und auch ein Vertreter des österreichischen Adels meldet sich und stuft den Kampf der Eidgenossen gegen den «schlimmen Feind» als Verteidigung des «ganzen deutschen Reichs» ein. Hans von Hallwyl, Berner Offizier, ruft dann alle in den Kampf, seinerseits ebenfalls mit dem Vorsatz, den Gegner zu «vernichten». Die ersten Nachrichten von den Kampfhandlungen betreffen Gräuel des «welschen Wütherichs» gegenüber der Zivilbevölkerung, ein erster Bote fürchtet, die Schlacht gehe verloren, doch ein zweiter Bote bringt Kunde vom Durchbruch einer von einem Hauptmann aus Schwyz geführten Schar Schweizer. Knaben laufen herbei und rufen «Sieg», fliehende Burgunder hetzen vorüber, denen der auch erscheinende Herzog Karl erfolglos die Rückkehr zum Kampf gebietet. Die verfolgenden Eidgenossen gebärden sich martialisch und rufen unter anderem: «Verschonet Niemand!» Andere Schweizer Soldaten schleppen Beutestücke herbei. Zum Schluss tauschen sich die Heerführer über die Konsequenzen des Siegs aus: Waldmann träumt vom eidgenössischen Mitmischen im Machtpoker der Grossmächte; Inderhalden von Schwyz ruft zur Mässigung auf: «Fremder Sorgen / Und fremder Händel möcht' ich mich entschlagen!» Adrian von Bubenberg, der Verteidiger von Murten, erinnert daran, dass der Sieg vor allem göttlichem Beistand zu verdanken sei, und fordert zum Preis Gottes auf.[25]
Diese Doppelszene – die vor dem gleichen Hintergrundprospekt, einer Ansicht der Landschaft vor der Silhouette der Stadt Murten, stattfindet – baut ganz deutlich auf dem Kontrast zwischen dem höfischen Hochmut und leichtsinnigen Getändel der Burgunder und der eidgenössischen Kampfbereitschaft auf, die auf Einigkeit und Gottvertrauen beruht, wie Nyfeler richtigerweise hervorhebt. Das ist vermutlich nicht nur ideologisch, sondern auch dramaturgisch gedacht, in Hinblick auf die Möglichkeiten grösseren Ausstattungsprunks und Unterhaltungswerts. Spannend ist dann vor allem, wie das wiederum offen zur Schau getragene Kriegerische der Eidgenossen mehrfach legitimiert wird: dadurch, dass der Krieg als nackter Kampf ums Überleben des Bundes dargestellt wird; dadurch, dass die Eidgenossen im Grunde von den Franzosen genötigt werden, in den Kampf zu ziehen; durch den Vernichtungswillen der Burgunder und schliesslich durch die Barbarei dieser «Welschen» gegenüber der Zivilbevölkerung – also alles Grundlagen einer legitimen Selbstverteidigung, die frei von allem Ehrgeiz, allen Expansionsgelüsten und aller Abenteuerlust ist.

25 Festspiel 1891, S. 30–43.

Wenn allerdings Nyfeler schreibt: «Die Vorfahren als aggressive Kämpfer zu zeigen, passte nicht in das Selbstbild der Schwyzer und mit Sicherheit auch nicht in jenes des Bundes», unterschlug sie das Janusköpfige des schweizerischen Patriotismus in jener Zeit, der sich in vielem an die nationalstaatliche Rhetorik und Mentalität in den übrigen europäischen Ländern annäherte und den Stolz auf die militärische Tradition des Landes kaum verhehlte. Im Übrigen haben es sich die Autoren auch in dieser Szene nicht nehmen lassen, Schwyzer Akteuren privilegierte Rollen zuzuweisen: Der Durchbruch bei der Schlacht nach harzigem Beginn wird von einem Schwyzer Hauptmann erreicht, und bei den Gesprächen nach dem Sieg bindet der Schwyzer Heerführer Inderhalden den Zürcher Grössenwahn zurück und nimmt als Vordenker der Neutralitätsdoktrin späterer Zeiten eine staatsmännische Stellung ein. Ein kleines Detail gewiss, aber eines mit tieferer Bedeutung, denn Inderhalden nimmt hier die Mahnungen vorweg, die eigentlich dem Bruder Klaus (Niklaus von der Flüe) zugeschrieben werden (der Rat, «den zun nit zu wit» zu machen und sich nicht in fremde Händel einzumischen, sollen von ihm stammen). So verwundert es nicht, dass Bruder Klaus, der die zentrale Figur der vierten Szene ist, im Festspiel dieser Ratschläge sozusagen beraubt wird.[26]

Die vierte Szene schildert das Finale der «Tagsatzung in Stans», die unter dem Vorsitz Unterwaldens im Dezember 1481 abgehalten wurde. Das Auseinanderbrechen des Bundes scheint unmittelbar bevorzustehen. Der Zürcher Hans Waldmann wirft den Ländern vor, zu wenig zukunftsgerichtet zu handeln. Die Länder echauffieren sich vor allem über die von den Städten geforderte Aufnahme Freiburgs und Solothurns in den Bund; sie fürchten eine Schwächung des Bundes. Auch beklagen sie sich über den Modus der Teilung der Burgunderbeute. Der Aufruf zur Einigung verhallt ungehört, Städte wie auch Länder beharren auf ihren Sonderbünden. Kaum hat Hans Waldmann mit dem Ausruf «So soll das Schwert entscheiden!» den anscheinend endgültigen Bruch beschworen, kündigt der Pfarrer von Stans die Ankunft des Bruders Klaus an. Im Namen Gottes und mit Verweis auf die Kraft der Eintracht ruft er zur Versöhnung auf: «Ihr könnt einander nicht entbehren […] Unser kleines Land / Ist viel zu klein, zu gut für Sonderbünde.» Die Städte zerreissen ihre Bündnisschrift zuerst. Bruder Klaus gibt eine salomonische Teilung der Beute vor. Solothurn und Freiburg werden in den Bund aufgenommen, der Beschluss wird den Gesandten der beiden Orte umgehend mitgeteilt, und sie schwören den Bündniseid. Mit der Mahnung, fest zusammenzuhalten und auf Gott zu bauen, zieht sich Bruder Klaus zurück und wird mit ehrfürchtigem Dank verabschiedet. Ein Dankeschoral beschliesst die Szene. – Auch dieser Szene ist ein lebendes Bild zugeordnet, das in die Zeit der Glaubensspaltung weist: «Schultheiss Wengi in Solothurn». Es ist auf den 30. Oktober 1533 datiert und wird vom «Lied an die Eintracht» begleitet (Text: Felix Kündig, Musik: Chr. Schnyder). Es beschwört die Eintracht als Schirmerin der Freiheit.[27]

26 Nyfeler 2008, S. 84–90 u. 137.
27 Festspiel 1891, S. 44–51.

Laut Textbuch spielt die vierte Szene im Rathaussaal zu Stans; wie dieser malerisch für den Hintergrundprospekt eingefangen wurde, ist unklar, Nyfeler hat keine Abbildung finden können. Die Autoren haben hier, indem sie in die allerletzte Phase des Stadt-Land-Konfliktes blendeten, die grösstmögliche dramaturgische Raffung erzielt und führen ihr Publikum vom Moment des drohenden Auseinanderbrechens des Bundes über die mit einer Deus-ex-machina-ähnlichen Intervention eines Gottesmannes herbeigeführte Konfliktlösung bis zur Erweiterung des Bundes um die zwei Städte Freiburg und Solothurn durch ein Wechselbad der Gefühle. Die Botschaft, die in dieser Szene vermittelt wird, scheint denkbar einfach: «Eintracht» ist die Losung oder, in Fortsetzung der vorangehenden Szenen: «Einigkeit». Nyfeler hat die katholische bzw. religiöse Prägung dieser Szene hervorgehoben, die durch die Figur des Bruders Klaus gegeben ist. Die staatsmännische Komponente bei Bruder Klaus hingegen ist, wie zuvor angedeutet, stark abgeschwächt. Das bedeutet im gesamten Kontext des Festspiels, dass die einzige Szene, die sich der Konfliktlösung widmet, nicht den Interessenausgleich in einem demokratischen Verfahren darstellt, sondern eine Lösung anbietet, die kraft religiöser Autorität zustande kommt. Eine Darstellung wie diese konnte nicht im Sinne der liberalen Regierung in Bern sein, doch die etwas resignierte Zurückhaltung des Centralkomitees auf der einen Seite und die von Beat Junker umrissene «Grosswetterlage», die auf eine schonende Integration der Katholisch-Konservativen zielte, spielten zusammen, um solche staatspolitischen Archaismen unangetastet zu lassen. – Im lebenden Bild mit Schultheiss Wengi – zu dem es eine Abbildung gibt – sieht man den Solothurner Bürgermeister, der sich mutig vor eine Kanone stellt, um die einander in Waffen gegenüberstehenden Katholiken und Protestanten zu befrieden. Dieses Bild hatte das Centralkomitee anstelle von weiteren Konfliktbildern (Reisläuferei, Bauernkrieg) durchgesetzt; laut Nyfeler wollte der Bundesrat mit dieser Episode zeigen, «dass es schon zu Beginn der Gegenreformation Leute gegeben hatte, die den Frieden vor die Religion stellten».[28]

Das eigentliche Theaterstück, wenn man denn ein Festspiel überhaupt als solches versteht, endet mit der fünften Szene, «Pestalozzi in Stans nach dem Verzweiflungskampfe der Nidwaldner, 9. September 1798». Sie spielt auf dem Hauptplatz in Stans. Zuerst schildern zwei Nidwaldner Behördenmitglieder die Verwüstungen und den Jammer nach der Niederlage gegen die Franzosen – diese werden allerdings nicht genannt! –, es ist aber auch die Rede von Grösse, die sich aus der Aufopferung der Einheimischen «im Kampf für Freiheit und für Recht» ergibt. Nachdem ein alter Mann den Tod der alten Eidgenossenschaft beklagt hat, wird der «Bürger Pestalozzi» angekündigt, der gekommen sei, die Not des Landes zu lindern. Pestalozzi hält fest, dass nicht alle übrigen Eidgenossen mit dem Widerstand der Nidwaldner einverstanden gewesen seien, dass aber alle ihren Heldenmut und ihre Freiheitsliebe bewundert hätten. Dann formuliert er die Vision, dass die Schweiz im Zuge der Veränderungen von Recht und Gesetz eine neue Bestimmung habe. Mit seinen Schlussworten unternimmt er es, die schweizerische Wehrhaftigkeit sozusagen für

28 Nyfeler 2008, S. 90–93 u. 138.

die Zukunft umzupolen und umzudeuten: «Wenn unser Vaterland / Nicht mehr in Wehr und Waffen / Nach Ruhm in Schlachten strebt, / So lebt dennoch ein kräftig' Volk / Und lebt ein hehres Streben / In uns'rer Republik. / Im heil'gen Kampf der Geister, / Als Leuchtthurm aller Völker, / So seh' ich aus der alten Schweiz / Die neue Schweiz entstehen!»[29]

Die – rein berichtende und völlig undramatische – Szene wurde den Schwyzer Veranstaltern vom Centralkomitee vorgeschrieben; Nyfeler mutmasst wohl zu Recht, dass sie aus diesem Grund so «stiefmütterlich» behandelt wurde.[30] Das Centralkomitee wollte hier ganz offensichtlich den schweizerischen Humanismus im doch sehr kriegerisch geprägten Festspiel verankern, es ging darum, für die Schweiz eine würdige Rolle als Kleinstaat inmitten von punkto Bevölkerungszahl und Fläche um ein Vielfaches mächtigeren Nationalstaaten zu definieren. Ausserdem war es das Ziel, so Nyfeler, eine optimistische, «prospektive» Idee für das Land zu vermitteln. Dieses Bedürfnis nach einer neuen, hehren Bestimmung der Schweiz schloss Darstellungen von Zerstörung aus. Vielleicht auch deshalb ergab sich der Widerspruch, dass die im Festspieltext beschriebenen Verwüstungen im Bühnenbild keinen Niederschlag fanden; ein erhalten gebliebenes Szenenbild offenbart, dass die im Text erwähnten Spuren des Kampfes nicht gemalt wurden.[31] Ebenso gut möglich ist jedoch, dass der bereits erwähnte Zeitmangel diese Inkongruenz verursacht hat. Die Szene ist so oder so rückwärtsgewandt genug, den grössten Raum nehmen die Schilderung der Katastrophe und das Rühmen der Nidwaldner Widerstandskämpfer ein. Noch bei der Evokation einer furchtbaren Niederlage wollten die Autoren den Mythos des unbedingten (Inner-)Schweizer Freiheitswillens und der damit verbundenen Wehrbereitschaft bewahrt wissen.

Was das Szenenbild kaum erkennen lässt, ist das rührende Element der Waisenkinder; im auf der Fotografie erfassten Moment sind die Kinder noch verstreut (darunter eines in der linken Ecke, das auf ein Krankenlager gebettet ist), doch dürften sie sich gegen Ende der Szene um den fürsorglichen Pestalozzi geschart haben. Dieser handelt hier nicht aus privater Initiative, sondern in patriotischem Auftrag: «Euch nehm' ich in des Vaterlandes Namen / In seinen Schutz und seine Hut.» Diese kurze, in wenigen Versen durchlaufene Verlautbarung eines im Grunde fundamentalen Wechsels im Wesen und Staatsverständnis der Schweizer dürfte an vielen Zuschauerinnen und Zuschauern ohne grossen Widerhall vorbeigezogen und von der darauffolgenden überwältigenden, musikalisch und personell alle verfügbaren Mittel einsetzenden Szenerie vollkommen in den Schatten gestellt worden sein.

Der abschliessende eigenständige Festakt liess fast alle historischen Bezüge hinter sich und zielte nur noch unmittelbar auf die Feier der Gegenwart, den festlichen Moment. In der Buchausgabe ist dieser zweite Teil des Festspiels von den fünf historischen Szenen deutlich abgesetzt. Er trägt den Titel «An der Bundesfeier in Schwyz, den 1. und 2. August 1891» und besteht aus einer Abfolge von Liedern und

29 Festspiel 1891, S. 52–54.
30 Nyfeler 2008, S. 107 f.
31 Nyfeler 2008, S. 138.

oratorienhaften Passagen mit allegorischen Figuren. Nach Gottfried Kellers Lied «An mein Vaterland» wendet sich der von den Figuren Krieg und Friede flankierte Prolog an die Geister der Vergangenheit, «die Väter», und an die Lebenden, die auf dem von ihren «grossen Ahnen» geschaffenen Fundament weiterbauen könnten. Dann verweist er auf das soeben «ohne Kunst» gezeigte Spiel, dessen Ziel es sei, das Gute zu retten und Fehler zu meiden. Schliesslich eröffnet er das «Jubelfest» und lädt alle Gruppen zur Teilnahme ein. Nach dem Öffnen des Vorhangs wird der «Mutter Helvetia», der Allegorie der Eidgenossenschaft, in grossem Stil gehuldigt: Die Schweiz der Gegenwart, vertreten durch Figuren der 22 Kantone, zieht heran und gruppiert sich um die von verschiedenen Allegorien und von allen Spielerinnen und Spielern der fünf historischen Szenen umringte Helvetia. Nach der von sprachlichen Huldigungen begleiteten Darbringung von Gaben und einem Gruss der Berge (Mönch, Rigi, Mythen) bedankt sich Helvetia in einer langen Rede bei ihrem «lieben Volk». Sie freut sich, es glücklich zu sehen, und bestätigt, auf den im Prolog des Festspiels formulierten Auftrag verweisend, dass es ihn gut erfüllt habe. Als Grundlage des Glücks erkennt sie Eintracht und Gerechtigkeit, dann preist sie die Mannigfaltigkeit des Landes, bekennt, die Verschiedenheit zu lieben, und fordert: «Ein Jeder achte seinen Bruder / Und ehre seine Eigenart.» Zum Schluss segnet sie das Volk und erbittet den Segen Gottes. Der Festakt klingt aus im gemeinsamen Singen der Hymne «Dem Vaterland», der damaligen inoffiziellen Landeshymne. Sie wurde in einer auf drei Strophen gekürzten Version und mit modifizierter letzter Strophe gesungen: «Frei lebt, wer sterben kann; frei, wer die Heldenbahn / Steigt als ein Tell hinan, stets himmelwärts!»[32]

Um sich einen Begriff von der szenischen Wirkung des Festakts zu machen, kann man lediglich auf eine Fotografie zurückgreifen, die vermutlich das Arrangement der Schlussapotheose abbildet. Nyfeler hat das Figurenarsenal dieser Abbildung zu entziffern versucht, hat aber keine nennenswerten Deutungen ableiten können und bleibt in ihren Erklärungen etwas vage.[33] In der Mitte der Bühne ortet sie die auf einem bescheidenen Piedestal stehende und von einem Meer von Personen umringte Helvetia, stellt dann aber fest, dass die Allegorie der Freiheit als prominenteste Figur inszeniert ist. Wichtig und bemerkenswert ist aber in erster Linie, dass die Bevorzugung der Freiheit gegenüber der Helvetia durch eine Bühnenbildzutat möglich wurde, auf die im Textbuch nichts hinweist. Auf der Abbildung sieht man, wie der Triumphbogen den Blick in die Tiefe freigibt und eine Art zurückversetztes Monument fasst. Dieses besteht aus drei Teilen: Rechts und links lagern auf zwei niedrigen Sockeln von steinerner Anmutung je eine liegende Figur mit unklarem Sinnbildcharakter. In der Mitte – also in der Zentralperspektive und in der gleichen Achse wie die Helvetia – befindet sich eine stark strukturierte Säule von rund neun Metern Höhe (gemäss einer Schätzung Nyfelers); auf einem Vorsprung knapp unterhalb der Mitte dieser Säule sind vier allegorische Figuren angeordnet, die sich nicht zuordnen lassen; zuoberst thront eine kriegerische

32 Festspiel 1891, S. 55–62.
33 Nyfeler 2008, S. 96–98 u. 139.

Figur, bewehrt mit Panzer, langer Lanze und einem Schild mit Schweizerkreuz. Hier scheint es sich um die Allegorie der Freiheit zu handeln. Zu ihren Füssen kauern zwei Figuren, deren eine – die links – ein Schwert reckt, während die andere offensichtlich unbewehrt ist. Bei diesen Figuren könnte es sich um die Allegorien von Krieg und Frieden handeln. Nyfeler verweist aber auch auf den Bericht von 1892, in dem eine Allegorie des Vaterlandes erwähnt wird. Sollte die zuoberst thronende Figur nicht die Freiheit, sondern das Vaterland verkörpern, würde das sozusagen ein patriarchales Gegengewicht zur weiblich figurierten Staatsidee darstellen, für das es im Textbuch ebenfalls keinen Hinweis gibt. Dort ist die ganze Szene unmissverständlich auf eine Huldigung der Helvetia ausgerichtet, von einem monumentalen allegorischen Überbau steht kein Wort.

Auch wenn sich die Apotheose an dieser Stelle nicht im Einzelnen und mit der nötigen Genauigkeit aufschlüsseln lässt, gibt die monumentale Zutat doch einen Hinweis darauf, dass die Schwyzer Veranstalter auch hier eine moderne, bundesstaatliche Auffassung der Schweiz unterliefen – und zwar indem sie mit der Allegorie der Freiheit an das Vorspiel anknüpften. Dort hatten die Autoren die Freiheit und damit den im ganzen Festspiel präsenten Kerngedanken der schweizerischen Staatsidee unmissverständlich sowohl mental wie auch geografisch in der Urschweiz verankert. Die reale, gegenwärtige Schweiz mit ihren 22 Kantonen, die im Festakt auch vertreten waren, ging in der Masse der um die nur leicht erhöhte Helvetia lagernden Figuren verloren. Allerdings muss man grundsätzlich infrage stellen, dass diese inhaltlichen Feinheiten und hierarchischen Subtilitäten angesichts des überwältigenden Gesamteindrucks sich der Mehrheit des Publikums vermittelten. Dessen vielfach beobachtete patriotische Begeisterung wurde mit Sicherheit vor allem durch das Ineinandergreifen der schmissigen Musik, der vielen Aufmärsche und Menschenansammlungen und des Farbenrauschs der Kostüme und heraldischen Elemente angefacht – auch wenn die szenische Wucht auf den Fotografien für heutige Augen kaum nachzuvollziehen ist, so kümmerlich erscheinen die Menschengruppen im Verhältnis zum Bühnenbildbombast.

Mit Bezug auf die kritische Einschätzung Gisela Nyfelers und die hier vorgelegten Beobachtungen lässt sich das Festspiel 1891 als ein Produkt ambivalenter gesellschaftlicher Kräfte verstehen. Es offenbart in fast allen Belangen die Widersprüche, die sich aus dem Versuch der Veranstalter ergaben, Geschichte und Mythos, die ehemalige Bedeutung der Urschweizer Kantone und die realen Machtverhältnisse im Bundesstaat, die Glorie der kriegerischen Vergangenheit und die auf Frieden und Toleranz ausgerichtete Gegenwart unter einen Hut zu bringen – und dabei die führende Rolle von Schwyz bei allen möglichen Gelegenheiten herauszustreichen. Dennoch war es ausgerechnet dieses Festspiel, das die beinahe ungeteilte Zustimmung fast aller Kreise fand und eine Welle der Begeisterung auslöste.

Christoph Merki hat in einer pressegeschichtlichen Studie festgestellt, wieviel Skepsis gegenüber der Bundesfeier vonseiten katholischer und sozialdemokratischer Kreise im Vorfeld zu vernehmen war. Die Katholisch-Konservativen beklagten nach wie vor die freisinnige Dominanz, die Missachtung der Religion und das Verschweigen

gesellschaftlicher Konflikte, die Sozialdemokraten betrachteten die Feierlichkeiten als nationalistische Manifestation bürgerlicher Prägung und als zu teuer. Doch von der Aufführung liessen sich die meisten umstimmen. Merki zitiert eine der massgeblichen linken Zeitungen, den «Grütlianer», dessen Korrespondent bei der Aufführung eine Gänsehaut bekam; die «Arbeiterstimme» rühmte die künstlerische Leistung. Die emotionale Überwältigung durch die Massenchoreografie und die Verwendung populärer Musik oder zumindest populärer Formen wie Choral, Marsch und Vaterlandslied rückte die inhaltliche Auseinandersetzung mit dem Festspiel in den Hintergrund.
Gerade die Freisinnigen, die der Bundesfeier von Beginn weg am positivsten gegenüberstanden, hätten sich ja von der etwas verzerrten Darstellung der Entwicklung der Schweiz irritiert fühlen müssen, doch ihnen lag ganz offensichtlich vor allem daran, die Festfreude nicht zu trüben. Merki spricht denn auch von einem «Diktat zum Positiven». Wie an anderen Stellen dieser Studie wird hier offenbar, dass Festspiele mit der Analyse inhaltlicher Feinheiten nicht vollständig zu erfassen sind. Es wird bei ihnen – und bei den Veranstaltungen, mit denen sie verknüpft waren – ein Wille zum Fest und zum Erhabenen spürbar, der das oftmals komplizierte Ringen um den dargestellten Stoff als sekundär und im Grunde als überflüssige Mühe erscheinen lässt.[34]

Sieg des Theaters über die Literatur im Geiste des religiösen Staatsfestspiels

Die konfliktreiche Entstehungsgeschichte des Festspiels zur Bundesfeier hatte bereits Oskar Eberle aufgerollt. In seiner Darstellung war die für das Festspiel zuständige eidgenössische Kommission mit dem Festspielentwurf des Schwyzer Autors Dominik Bommer nicht zufrieden und erteilte dem Zürcher Literaturdozenten Adolf Frey den Auftrag für einen Festspieltext.[35] Doch die Schwyzer, so Eberle, hätten nicht klein beigegeben und gedroht, die ganze Japanesengesellschaft, die für die Organisation eines so grossen Theateranlasses unentbehrlich war, werde sich zurückziehen, falls nicht Bommers Text zum Zuge komme. Diese Erpressung bezeichnete Eberle als «zielbewusste Handlung», dank deren der Streit zwischen Literatur und Theater zugunsten des Theaters entschieden worden sei und das Volk eine ihm gemässe Veranstaltung

34 Merki, Christoph: Und wieder lodern die Höhenfeuer. Die schweizerische Bundesfeier als Hoch-Zeit der Nationalen Ideologie: 1.-August-Artikel in der Parteipresse 1891–1935. Zürich 1995, S. 86–89. – Vgl. dazu auch Segesser, Jürg: Politische Zukunft im Spiegel von Bundes-Jubiläen und Landesausstellungen. In: Annuaire suisse de science politique, 1990, S. 157–174, bes. S. 160. Laut Segesser rühmten mehrere Berichterstatter die emotionale Wirkung des Festspiels und dessen «richtigen Ton» – was auch immer das heisst – und waren da und dort offenbar auch bereit, ihre bis zu jenem Zeitpunkt «etwas abschätzigen Ansichten über die Innerschweiz» zu korrigieren. – Lichtenhahn 1988, S. 224 f.

35 Dieser Text existiert und ist, als Beispiel eines literarisch ambitionierten Festspiels, für eine Gesamtbetrachtung des damaligen Festspielwesens durchaus von Interesse. Allerdings mutet es kurios an, dass der Germanist Richard R. Ruppel das Festspiel als Glied in der Reihe der «traditionellen Bundesfeierspiele» betrachtete, ohne darauf hinzuweisen, dass es aufgrund regionalpolitischer Rücksichten nicht aufgeführt wurde. Ruppel: Performing Swiss Heimat, S. 162–166.

habe erleben dürfen. In seiner Beschreibung des Spielablaufs konstruierte Eberle eine dreidimensionale Struktur mit der Geschichte als erster Dimension (Erneuerung des Schwurs in Brunnen 1315), dem Mythos als zweiter (Rütlischwur) und der Gegenwart als dritter (Vorüberfahrt eines Schiffes mit der «Schweizerjugend» im Festakt). Nachdem er den rauschenden Erfolg des Festspiels angedeutet hatte, stellte er Bommers und Freys Versionen einander gegenüber:

> «Adolf Frey gab ‹rationale Historie›. Schwyz gab ‹Historie sub specie aeternitatis›. Frey schrieb die besseren Verse. Schwyz schrieb ein ‹sakrales Staatsspiel›, wie seine ‹Dreidimensionalität› beweist. Das Schwyzer Spiel war altmodisch, aber zeitloser in der Form, Freys Werk ist anno 1891 moderner, in seiner rein stofflichen Historienmalerei aber zeitbedingter und für eine Festaufführung des Volkes zu schwunglos und zu diesseitig.»[36]

Hier formulierte Eberle seine Vorstellung von Staatsfestspielen ex negativo, indem er die «Historienmalerei» Adolf Freys im Sinne einer Aneinanderreihung historischer Einakter quer durch die Schweizer Geschichte hindurch verwarf. Dafür knüpfte er mit dem Konzept des dreidimensionalen Staatsfestspiels offensichtlich bei den Ideen für eine «bündische Weihestätte» des umstrittenen Max Eduard Liehburg an. Aus der Warte der Zeit um 1940 konstruierte Eberle so eine Ahnenreihe von Staatsfestspielen, deren erstes das Festspiel 1891 gewesen sei, eine Festaufführung aus der Mitte des Volkes, ohne literarischen Anspruch, aber mit einer übergeordneten theologischen Ebene, die in Eberles Auffassung für das schweizerische Staatsverständnis unverzichtbar war. In den Festspielen zur Landesausstellung 1939 und zur Bundesfeier 1941 – bei beiden führte er Regie – fand er die Anbindung an die göttliche Instanz ebenfalls gewährleistet. Dass ausgerechnet er sich als Regisseur vor allem im Falle der Bundesfeier 1941 dem Vorwurf aussetzte, den strengen Ernst der Textvorlage mit oberflächlichem Prunk zu konterkarieren, hat wohl viel mit seinem barocken Theaterverständnis zu tun. Nicht alle teilten es – die einen im Hinblick auf die bedrohliche Situation der Schweiz, die anderen, weil sie ästhetisch völlig anders geprägt waren, und einige vor allem aufgrund persönlicher Animositäten.

Geistige Landesverteidigung in Reinform am Festspiel in Schwyz 1941

Im Frühjahr 1940, vor dem Angriff Deutschlands auf Frankreich, erhielt Cäsar von Arx, der gestandene Dramatiker, der in den 1920er-Jahren ein gefeierter Festspielautor gewesen war, den Auftrag für ein Festspiel zum 650-Jahr-Jubiläum der Eidgenossenschaft, das wiederum in Schwyz aufgeführt werden sollte. Dass dieses Festspiel dann auch wirklich zustande kam und aufgeführt wurde, ist bemerkenswert, denn auf den Sommer 1941 hin hatte sich die Bedrohungslage für die Schweiz auf besorgniserregende

36 Eberle 1943, S. 176 f.

Weise zugespitzt. Angesichts der kriegerischen Vorgänge in Europa fühlten sich die Veranstalter des *Bundesfeierspiels* im Rückblick zur Aussage verpflichtet, dass es ihnen keineswegs um etwas Festlich-Beschwingtes gegangen sei – und sie versuchten dem mit einer Modifikation der Gattungsbezeichnung Ausdruck zu geben:

> «Es sollte ja nicht ein ‹Fest›spiel im herkömmlichen Sinne sein, nicht leeres, lautes Tun, nicht ein Stück frohbeschwingten Lebens, das sich in bunten Farben und rauschenden Tönen selbst zur Schau stellt. Das wäre tatsächlich ein Hohn auf die Leiden der Gegenwart gewesen. Doch an ein solches ‹Fest›spiel dachte niemand. Ein Feierspiel aber glaubte man wagen zu dürfen. Auch dieses sollte Freude bringen, aber nicht oberflächliche Freude an Flitter und grossen Worten ohne Wahrheit und Ernst, sondern stille, besinnliche, dankbare Freude am Vaterland.»[37]

Von Arx' Festspiel- bzw. Feierspieltext, wie er in der Werkausgabe greifbar ist, beeindruckt mit einer sowohl in szenischer wie inhaltlicher Hinsicht ungewöhnlichen Verknappung. Von Arx führt das Publikum von der Bundesgründung 1291 über eine einzige historische Zwischenetappe, die innereidgenössischen Konflikte nach dem Sieg über Karl den Kühnen 1476, in die bedrohliche Gegenwart. In den drei Bildern sind viele historische Prozesse und Entscheidungen auf engsten Raum zusammengedrängt, und geschichtliche Chronik, freche Alltagsdialoge und pathetische Weihehandlungen sind sehr dicht ineinander verwoben. Die patriotische Wucht und die konzentrierte Form des Festspiels sind jedoch keineswegs das alleinige Werk des Dichters, sondern das Ergebnis eines schmerzhaften Prozesses, im Laufe dessen Bundesrat Philipp Etter die ersten beiden Fassungen des Autors verwarf und ihm seine eigenen Vorstellungen zum Teil geradezu diktierte, wie das Rolf Röthlisberger zum ersten Mal detailliert aufgezeigt hat.[38]

Während 1891 ein Centralkomitee mit dem Schwyzer Autorenkollektiv unter Führung von Dominik Bommer um einen gültigen Spieltext rang, ist in Röthlisbergers Darstellung aufseiten des Bundes nur Philipp Etter als Akteur fassbar, sodass es aussieht, als habe er in eigener Regie die Geschicke des Festspiels – zumindest des Festspieltextes – gelenkt. Und das, obwohl der Bund die Organisation und Durchführung der Bundesfeier im März 1940 eigentlich dem Kanton Schwyz übertragen hatte.[39] Etter war es offenbar auch, der von Arx Ende März 1940 den Textauftrag erteilte. Von Arx legte Mitte Juni ein erstes Szenarium vor, das Etter in einer anderthalbstündigen Besprechung mit dem Autor «aus aussenpolitischen Gründen» ablehnte. Von Arx hätte darin Flüchtlinge aus «Tyrannien» und «Despotia» auftreten lassen, die in der Schweiz um Schutz vor der Willkür und Ge-

37 Häne, Rafael: Das Bundesfeierspiel. In: Die Bundesfeier zum Gedächtnis des 650jährigen Bestandes der Schweizerischen Eidgenossenschaft. Hg. vom Organisationskomitee der Bundesfeier 1941 Schwyz, Schriftleitung: Oskar Eberle. Einsiedeln 1942, S. 99–125, hier S. 100.

38 Von Arx: Werke III, 1987, Anhang, S. 507–522.

39 Reichlin, Paul: Harter Zeit zum Trotz. In: Die Bundesfeier zum Gedächtnis des 650jährigen Bestandes der Schweizerischen Eidgenossenschaft. Hg. vom Organisationskomitee der Bundesfeier 1941 Schwyz, Schriftleitung: Oskar Eberle. Einsiedeln 1942, S. 13–29, hier S. 13.

walt in ihrer Heimat nachsuchten, und hätte ausserdem den heroischen Widerstand der Eidgenossen gegen die Druckversuche aus dem Ausland gezeigt. Mitte September lehnte Etter auch das zweite Szenarium ab; darin liess von Arx das Volk diskutieren, ob sich der bewaffnete Widerstand gegen einen übermächtigen Feind lohne. Diese erneute Provokation gegenüber dem nationalsozialistischen Deutschland musste Etter missbilligen.

Auf den 26. Dezember lud Etter von Arx nach Bern ein bzw. vor. In einer «langen Unterredung» skizzierte er ein «klar umrissenes Konzept» mit drei Teilen: Im ersten Teil sollte «die Gründung der Eidgenossenschaft dargestellt und die Freiheitsidee hervorgehoben werden», im zweiten sollte Bruder Klaus der «aus Reichtum und Machtbewusstsein» entstandenen Entzweiung der Eidgenossen die in der Neutralität, Liebe und Einigkeit begründete Freiheit entgegensetzen, im dritten sollte Tell zur Wehrbereitschaft aufrufen, Bruder Klaus das Volk zur der wirtschaftlichen Not trotzenden Einigkeit anspornen und General Dufour, Henri Dunant oder Pestalozzi die karitative Sendung des Landes evozieren. Mit dem aus diesen Vorgaben entwickelten Szenarium zeigte sich Etter Mitte Februar 1941 zufrieden. An den ausgearbeiteten Manuskripten der ersten beiden Teile hatte er nichts zu beanstanden, sie wurden Ende März bzw. Ende April nach Bern geschickt.[40]

Den dritten Teil hingegen musste von Arx noch zweimal überarbeiten. Etter reiste nach der Lektüre der Fassung A zu von Arx nach Niedererlinsbach und wies ihn ein drittes Mal auf aussenpolitisch zu provokative Elemente hin; von Arx musste davon absehen, alle Männer in den Dienst des Vaterlandes zu stellen, die Frauen sozusagen zu militarisieren und immer wieder auf den Willen zum Widerstandskampf anzuspielen. Von Arx brachte diesen Wünschen kein Verständnis entgegen und erkannte in ihnen einmal mehr das Bemühen, «beim grossen Nachbarn beste Figur zu machen». Doch war er dringend auf das Honorar angewiesen und konnte nur schon deshalb gar nicht daran denken, den Auftrag nun noch zurückzugeben. Fassung B ging Mitte Juni an Etter, der bei seiner letzten Intervention nun nichts wegzulassen befahl, sondern im Finale den Zusatz einiger Kernsätze forderte. Am 5. Juli sandte von Arx die finale Fassung C per Eilboten nach Bern. Röthlisberger lässt die Entstehungsgeschichte als einen Alleingang Etters erscheinen. Doch da er nur von Arx' Nachlass auswertete und keinen Blick hinter die Kulissen der Bundespolitik werfen konnte, wären hier bei einer Ausweitung der Recherchen vielleicht einige Retuschen zu erwarten. Trotzdem dürfte es den Tatsachen entsprechen, dass Etter, Autor und Promotor der «Geistigen Landesverteidigung», das Festspiel 1941 auf in der Schweizer Festspielgeschichte einzigartige Weise persönlich beeinflusste. Damit läge ein seltenes Beispiel für ein von oben herab gesteuertes Festspiel vor.[41]

Bevor zu kommentieren ist, wie die Forschung das *Bundesfeierspiel* interpretiert und eingeordnet hat, gebe ich hier – ähnlich wie beim Festspiel 1891 – eine Handlungszusammenfassung in möglichst neutraler Form, auf der Grundlage des publizierten Textes.[42] Schauplatz ist gleichbleibend eine «mächtige Stube» als eng gefasstes Symbol

40 Von Arx: Werke III, 1987, Anhang, S. 513–517.
41 Von Arx: Werke III, 1987, Anhang, S. 517–520.
42 Von Arx, Cäsar von: Das Bundesfeierspiel zum Fest des 650jährigen Bestehens der Schweizerischen Eidgenossenschaft. In: von Arx: Werke III, 1987, S. 329–383.

für das Staatsgebäude, die Eidgenossenschaft. Der vordere Teil mit drei wuchtigen Tischen ist der Ort für die politischen Auseinandersetzungen, im hinteren, erhöhten Teil befindet sich rechts ein Herd – also die Küche –, der Wirkungskreis der Schweizer Frau, der durchaus als zweites Kraftzentrum gedacht ist, und links ein riesiges Kreuz, das von Anfang an die christliche Prägung des Spiels verdeutlicht. Am Übergang der beiden Ebenen, ein paar Meter links der die Spielebenen verbindenden zentralen Treppe, steht eine Kanzel für den Chronisten. Flankiert wird die Bühne von zwei «wuchtigen Türmen». Das Textbuch nennt für den Bereich hinter der Stube einen Hügel, der Schauplatz grosser Aufmärsche hätte sein sollen.

Der für die Bühnenanlage verantwortliche Hans Hofmann, der Chefarchitekt der Landi 1939, schloss die Bühne dann allerdings auf drei Seiten durch eine mächtige, mit einer Galerie versehene Palisadenwand ab, die auf den Seiten stetig höher wurde und im Bereich hinter der Stube die höchste Höhe erreichte. Dank der Galerie wurde es möglich, das Publikum durch Aufmärsche zu umringen, anstatt es nur zum Betrachter weit entfernter Vorgänge zu machen. Im Rücken des Publikums kam eine Wandelhalle zu liegen; sie wurde aussen von den 22 Kantonsfahnen und innen von weit über 2000 Gemeindefahnen geschmückt, war also eine Art patriotischer Kultort, der auf den dreischichtigen Staatsaufbau verwies. Auf eine Festhütte wurde verzichtet, lediglich ein Teil der Wandelhalle diente als Buffet; Bankette fanden keine statt. Das Ganze war aus den bereits erwähnten Gründen nicht als Festplatz, sondern als «Feierstätte» konzipiert.[43]

Als Gelände für das *Bundesfeierspiel* wurde die Brüölmatte südlich des Schwyzer Ortszentrums gewählt. Das gleiche Gelände sollte 1991 dann auch dem *Mythenspiel,* dem Jubiläumstheater der 700-Jahr-Feier, als Spielstätte dienen. Doch die Bühnenanlage war 1941 und 1991 genau gegensätzlich ausgerichtet: Zuerst hatten die Zuschauer die Mythen im Rücken, fünfzig Jahre später dann frontal im Blick.[44] 1941 wurde die Lage des Zuschauerraums und der Bühne «durch das natürliche Gefälle der Wiese und durch die Blickrichtung gegen das Rütli, mit Fernsicht auf den Vierwaldstättersee, die Urner- und die Unterwaldnerberge bestimmt».[45] Der 1991 dann sehr stark betonte lokale Bezug trat hier noch zugunsten einer weiter gefassten Einbettung in die Innerschweizer Landschaft zurück.

Im ersten Teil des Spiels wird der Weg vom Nebeneinander zum Miteinander beschrieben. Der Pfarrer von Schwyz als Chronist berichtet von den Freiheitsbriefen der

43 Das Bundesfeierspiel zum Fest des 650jährigen Bestehens der Schweizerischen Eidgenossenschaft. In: von Arx: Werke III, 1987 (Bühnenbildbeschreibung: S. 330); Häne 1942, S. 98–125 mit zahlreichen Szenenfotos und einer Zeichnung von Hedwig Giger, die die gesamte Bühnensituation im Überblick zeigt (eingeklebt zwischen den S. 124 u. 125); Eberle, Oskar: Einheit und Vielgestalt. In: Die Bundesfeier zum Gedächtnis des 650jährigen Bestandes der Schweizerischen Eidgenossenschaft. Hg. vom Organisationskomitee der Bundesfeier 1941 Schwyz, Schriftleitung: Oskar Eberle. Einsiedeln 1942, S. 77–97, hier S. 78–84. – Engler/Kreis: Das Festspiel, Bildteil, S. 144–147. – Eberle 1943, S. 179 f.

44 Das zeigt eine Fotografie sehr gut, vgl. Suter 1991, S. 243.

45 Die Bauten für das Bundesfeierspiel 1941 in Schwyz. In: Schweizerische Bauzeitung, Bd. 117/18 (1941), ohne Paginierung.

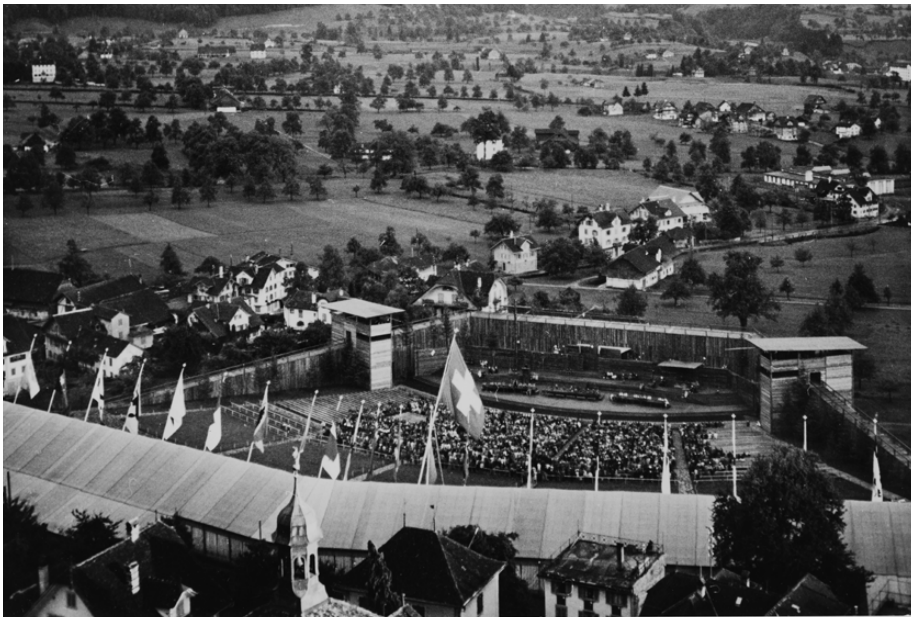

Abb. 15: Die vom Chefarchitekten der Landi, Hans Hofmann, konzipierte Feierstätte für das Bundesfeierspiel *1941 wandte dem Dorfkern von Schwyz den Rücken zu und richtete sich auf die Weite des Schwyzer Talkessels und den Innerschweizer Alpenkranz aus. Der lange Trakt im Vordergrund ist die Wandelhalle mit Kantons- und Gemeindefahnen, in der Mitte erkennt man die von Palisaden gefasste Bühnenanlage.*

Urkantone, wozu die nach Kantonszugehörigkeit getrennt sitzenden Männer Kommentare abgeben, bis sie über den Wert dieser Briefe in Streit geraten. Die Urner betonen, den ihren mit Schweiss und Arbeit sauer verdient zu haben, die Schwyzer schätzen den ihren höher, weil sie ihn mit dem eigenen Blut erworben hätten, die Unterwaldner schliesslich, die keinen vorzuweisen haben, bekunden, keinen nötig zu haben, denn der ihre sei ihnen von Gott verliehen und ins Herz eingeschrieben worden. Die Fortsetzung der Chronik bringt Nachrichten über das Wüten der Vögte, die die Bevölkerung misshandeln, was die Männer und Frauen bitter klagend kommentieren. Da erscheint überraschend Tell als Lichtgestalt und schildert mit wenigen lapidaren Sätzen, wie er sich vom Nauen mit einem Sprung an Land gerettet und später den Vogt erschossen hat. Tells Auftritt wirkt unmittelbar kathartisch und veranlasst die Männer, aufeinander zuzugehen und sich die Hand zu reichen. Nun diktiert Tell eine Kurzfassung des Bundesbriefs von 1291, der Pfarrer von Schwyz schreibt den Text auf Pergament. Während der feierlichen Siegelung des Briefs folgen sich Lied, Gebet und gemeinsames Essen. Die geballten zeremoniellen Handlungen werden im Bewusstsein vollzogen, ein von Gott auserwähltes Volk zu sein.[46]

46 Von Arx: Werke III, 1987, S. 331–345.

Der zweite Teil springt in die Zeit nach den Burgunderkriegen (1477–1481) und zeigt die Eidgenossen, unter ihnen viele Reisläufer, beim Prassen. Nun sitzen sie wieder getrennt, aber in anderer Ordnung: links die Männer der ländlichen Orte, rechts jene der Städte, dazwischen junge Kriegsleute aus allen Orten. Das nun «leichtgeschürzte Weibervolk» trägt üppige Speisen und Wein auf. Auch der Ton der Chronik hat sich geändert, ein Feldschreiber berichtet «in marktschreierischem Ton» von den Siegen über Karl den Kühnen und die glanzvolle Beute. Als der Zürcher Hauptmann Waldmann die Redlichkeit der Teilung infrage stellt, entbrennt ein Streit zwischen Land und Stadt, anhand der Satzungen des Sempacherbriefs hält man sich gegenseitig seine Verfehlungen vor: Die Städte kritisieren, dass die Burgunderbeute nicht gemäss der Zahl der am Krieg Beteiligten geteilt worden sei, die Länder werfen Bern seine eigenmächtige Kriegserklärung an Karl vor. Die Städte aber rechtfertigen sie damit, dass die Eidgenossenschaft nun eine «zentum begehrte Macht geworden sei». Wie um das zu illustrieren, rollt ein farbenfrohes Huldigungszeremoniell ab, bei dem die Gesandten von Frankreich, des Papstes, des Kaisers, des Königs von Ungarn, des Herzogtums Mailand und von Savoyen der Reihe nach den Eidgenossen die Ehre erweisen. Mit einem durch die Schönste der Frauen verabreichten Abschiedstrunk und einem Ehrentanz werden die Gesandten verabschiedet. Aus dem darauffolgenden Geplänkel der Männer, bei der die Münzen aus einem Geldbeutel herumgezeigt werden, entwickelt sich der nächste Streit, bei dem die Jungen gegen die Reisläuferreglemente der Obrigkeit rebellieren und sich schliesslich zu einem Saubannerzug gegen Savoyen aufmachen. Auch das führt zu gegenseitigen Schuldzuweisungen, bis die Zürcher und Berner den Ländern vorwerfen, sie hätten verunmöglicht, das Erbe Karls anzutreten und «Herren über halb Europa» zu werden.

Das Fass zum Überlaufen bringt dann der Streit um die Aufnahme der Städte Freiburg und Solothurn in den Bund. Die Länder befürchten eine Dominanz der Städte, die Städte bleiben beharrlich, und alle ziehen die Schwerter. Ein Hornstoss stoppt den Tumult, Bruder Klaus tritt auf. Nach einer rhetorischen Volte bannt er im Namen Gottes den «Drachen» der Zwietracht und fordert die Eidgenossen auf, sich nicht mit fremden Händeln zu belasten. Dann wendet er sich den Frauen zu und mahnt sie, das Herdfeuer zu hüten, doch sie haben es, nur noch mit den kostbaren Geschenken der Gesandten beschäftigt, ausgehen lassen. Die schöne Ehrendame jedoch zeigt sich reuig und demütig und beteuert, das Feuer inskünftig hüten zu wollen. Sie zündet es mithilfe von Bruder Klaus' Laterne wieder an und verbeugt sich vor ihm. Als alle es ihr gleichtun, segnet Bruder Klaus sie mit dem Zeichen des Kreuzes und verschwindet. Der neue Reichtum, so wird hier demonstriert, führt zu moralischer Verkommenheit, Verschwendung, Grössenwahn und vor allem zu Zwist, wie in vier Varianten durchgespielt wird. Das breit ausgemalte Tableau des Niedergangs mündet nach wenigen Worten eines charismatischen Geistlichen in moralische Umkehr, die stellvertretend von der schönen Ehrendame vollzogen wird, rasch und wirkungsvoll.[47]

47 Von Arx: Werke III, 1987, S. 346–365.

Der komplexer aufgebaute dritte Teil ist in eine allgegenwärtige militärische Bedrohung hineingestellt, die sich akustisch durch das gleichförmige Geräusch marschierender Heere manifestiert. Von Arx bzw. der Regie führende Oskar Eberle setzten dem die Präsenz schweizerischer Wehrmänner entgegen. Gleich zu Beginn marschieren sie durch den Zuschauerraum hindurch auf und bilden einen «Grenzwachtring» um Bühne und Zuschauerraum. Die wiedergewonnene bzw. postulierte Zusammengehörigkeit zeigt sich dadurch, dass nun Männer aller Stände und jeden Alters gemischt an den Tischen sitzen. Die Frauen – unter ihnen nun die Landesmutter als prima inter pares – sind zur Schlichtheit des ersten Teils zurückgekehrt und kochen wieder Habermus. Der Chronist ist nun auch wieder der Pfarrer von Schwyz. Er berichtet, wie die Mahnungen von Bruder Klaus missachtet wurden, und stellt eine direkte Verbindung zu den Franzosenkriegen um 1798 her, wo die mangelnde Bereitschaft zur Eintracht den berühmten «Zaun» hat durchlässig werden lassen, sodass «die Heere der fremden Mächte» hereinströmen konnten, was zu Hungersnot und Verwüstung geführt habe. Die Männer reagieren auf diesen Bericht mit Klagen über ihre eigene schwierige wirtschaftliche Lage, was in der Aussage kulminiert: «Eine verarmte Schweiz, das ist das Ende.» Hier nun wirft die Landesmutter effektvoll ein: «Das ist der Anfang!» Sie beschwört die Befreiung aus der «Knechtschaft des Unnötigen», die Rückkehr zu den «Quellen des Bundes» und damit die Erneuerung der Schweiz. Die Losung heisst: «Noch einmal von vorn.» Die Männer stimmen begeistert ein.

Eine Wach- und Schichtablösung der Soldaten und Arbeiter bringt Tell in der Gestalt eines Wachtmeisters auf die Bühne. Die Männer diskutieren über die Niederlage anno 1798 und mutmassen, sie wäre auch bei einer besseren Solidarität der Kantone nicht abzuwenden gewesen, Tell aber verweist auf die «Väter». Der Chronist nimmt das Thema auf und berichtet von all jenen eidgenössischen Siegen, die in zum Teil krasser Unterzahl erfochten wurden. Die berühmte Niederlage bei St. Jakob an der Birs 1444 wird als Sieg eidgenössischen Geists und Muts dargestellt, was zu einem Ausbruch patriotischer Begeisterung und zum Singen der Landeshymne führt – in der im Übrigen prominent an die siegreiche Niederlage in St. Jakob erinnert wird. Die Begeisterung stachelt einen jungen Soldaten dazu an, zur Beteiligung am Krieg aufzurufen, was jedoch auf heftige Ablehnung stösst, und als ein Greis auf den Ruf der Hilfsbedürftigen aufmerksam macht, rückt für kurze Zeit sozusagen als Kehrseite der eidgenössischen Identität die Barmherzigkeit in den Vordergrund. Henri Dunant hebt sich aus dem Kollektiv heraus und wendet sich an den – zuerst widerstrebenden – jungen Soldaten: «Das ist unsere Sendung: Hilfe zu senden.» Die Schweizerfahne und die Rotkreuzfahne werden gleichzeitig auf den Turmzinnen rechts und links gehisst. Der Chronist hat inzwischen die Heilige Schrift über die Chronik gelegt und liest das Gleichnis vom barmherzigen Samariter vor. Daraufhin schickt sich der junge Soldat an, die Waffen hinzuschmeissen, doch Tell ruft ihn zur Pflicht, indem er den Satz prägt: «Den schützt die Freiheit nur, der sie beschützt!»

Ein Fackelzug von Kindern bringt eine neue Farbe in das Spiel, dient aber vor allem dazu, den Vorbereitungen für die Schlusszeremonie einen unterhaltsamen

Rahmen zu geben. Die Kinder singen ein mehrstrophiges Lied, in dem sie ihrem Stolz auf die Schweiz Ausdruck geben, und bilden einen zweiten Ring innerhalb des Grenzwachtrings der Soldaten. Währenddessen bekommt die Landesmutter einen mächtigen roten Mantel mit dem Banner von Schwyz umgelegt, dann schreitet sie zur Mitte der Bühne. Gleichzeitig tragen drei Frauen in den Trachten der Urkantone die «Bundeslade» herein, die den Bundesbrief von 1291 enthält.[48] Die Herdstatt wird derweil zur Weihestätte umgewandelt, Mädchen legen in «fast kultischer Weise» Holz auf, bis die Flamme hoch auflodert. Die Landesmutter leitet die Zeremonie ein, indem sie auf die Notwendigkeit verweist, derer zu gedenken, «denen wir Frieden und Ruhe, Nutzen und Ehre verdanken». Die Feier rückt hier in die Nähe des Ahnenkults. Der Chronist trägt vor, wie die drei Länder sich entschieden, ein Bündnis zu schliessen und sich gegen «angemasste Gewalt» zur Wehr zu setzen. Die Landesmutter entrollt den Bundesbrief und liest ihn vor, und alle erneuern ihn mit Abänderung des Datums auf den 1. August 1941, «im Namen Gottes». Das Spiel endet mit dem gemeinsamen Absingen der Landeshymne.[49]

Der Festspielband von Georg Kreis und Balz Engler enthält einen Beitrag von Rémy Charbon zur Bundesfeier 1941, in dem das Festspiel in den Gesamtrahmen der zweitägigen, durchkomponierten Gesamtfeier gestellt wird. Vom 31. Juli bis zum 2. August 1941 folgten sich in Schwyz, Brunnen und auf dem Rütli eine Veranstaltung nach der andern (das genaue Programm ist im Anhang von Charbons Artikel abgedruckt); was ursprünglich als einfache Feier geplant war, geriet «zu einem Spektakel von geradezu monströsen Ausmassen». Der Gesamtleiter der Feiern, Bundesrat Philipp Etter, habe die Absicht gehabt, ein nationales Gesamtkunstwerk zu gestalten: «Das Neben- und Ineinander staatlicher, militärischer und kirchlicher Akte gab der Einheit von Volk, Behörden, Armee und Geistlichkeit Ausdruck.» Die «eigentliche Bundesfeier» begann am Abend des 31. Juli, dauerte fast 24 Stunden und gipfelte in der Aufführung des *Bundesfeierspiels*. Charbon erkennt in der Feier eine enge thematische Verzahnung sämtlicher Elemente und leitmotivartige Bezüge, die auf die Hauptbotschaft zielten, dass alle, ob Soldaten oder Bürger, Männer oder Frauen, sich «durch Opferbereitschaft, Pflichterfüllung und Unterordnung persönlicher Wünsche und Ansprüche unter das Wohlergehen des Landes» des eidgenössischen Erbes würdig erweisen sollten. So bediente die Gesamtveranstaltung ein raffiniertes manipulatives Konzept: «Die gegenseitigen Verweise und die Vielfalt der hiefür eingesetzten optischen und akustischen Mittel liessen den Zuschauer das Geschaute und Gehörte als überwältigende Fülle erleben und darob vergessen, dass ihm lediglich ein und dieselbe Botschaft in immer neuen Abwandlungen vorgesetzt wurde – und eben dies war die Absicht der Veranstalter.»[50]

Auch Charbon resümierte, wie der Festspieltext von Cäsar von Arx durch die Interventionen von Bundesrat Philipp Etter abgeschwächt wurde. An den Grundwerten

48 Der Schwyzer Bevölkerung war diese Lade bekannt, da sie bereits 1936 bei der Einweihung des Bundesbriefarchivs verwendet worden war.

49 Von Arx: Werke III, 1987, S. 366–383.

50 Charbon 1988, S. 166–169.

zurück

Abb. 16: Die urchige, bäuerliche Monumentalität des Bühnenbilds beim Bundesfeierspiel *1941 in Schwyz war Programm: Das Festspiel stimmte die Schweizer Bevölkerung darauf ein, das Schwinden materiellen Wohlstands als Chance zu verstehen und ein Bekenntnis zu idealistischen Werten wie Opferbereitschaft, Bescheidenheit und Versöhnlichkeit abzulegen.*

(wie Freiheit, Solidarität, Humanität) sei zwar nicht gerüttelt worden, doch sie erschienen in der Endfassung «bis zum Unverbindlichen diffus und ihres konkreten Inhalts entleert». Zwar gesteht Charbon dem das gesamte Spiel dominierenden Bühnenbild mit seiner überdimensionalen «Landesstube» zu, es leiste eine «kunstvolle Verklammerung und Parallelisierung der drei Teile», gleichwohl sieht er dramaturgisch eine «Rückkehr zu der für die Festspiele des 19. Jahrhunderts charakteristischen Bilderbogenstruktur». Diese Einschätzung ist anfechtbar, denn die starke dramaturgische Bündelung und die auf sakrale Staatsakte hinzielende Form haben mit einer bloss additiven Reihung historischer Bilder nichts zu tun. Charbon stellt denn selbst auch fest, in diesem Einheitsbühnenbild spiele sich derselbe Vorgang in drei Varianten ab: «Die Schweiz ist bedroht, die Männer wissen nicht mehr aus noch ein […]. Da erscheint ganz unvermittelt eine charismatische Figur; die Szene erstarrt für einen Moment zum historischen Tableau, und schon ist auch der Umschwung vollzogen, eine eben noch in Resignation versinkende oder heillos zerstrittene […] Menge zur Volksgemeinschaft zusammengeschweisst.» Eine Diskussion über die Ursachen von Not und Ungleichheit und über die Möglichkeit solidarischen Handelns zu ihrer Beseitigung finde nicht statt. Das hier praktizierte Verfahren nennt Charbon «Enthistorisierung der Geschichte» und versteht dar-

unter die «Umdeutung einer komplexen industriellen Gesellschaft zur familiären Gemeinschaft».[51] Dieser Befund entspricht exakt Peter von Matts Bemerkung, bei Festen müsse oft propagandistisch getrickst werden, wobei der «landläufigste» Trick darin bestehe, «dass man der Grossgruppe insinuiert, sie sei im Grunde eine Primärgruppe. Dadurch unterschiebt man ihr kurzerhand die naturwüchsigen Intimitäts- und Geborgenheitserfahrungen einer Familie, einer männerbündischen Vereinigung oder einer Schwesternschaft.»[52]

Charbon skizziert auch das geistig-politische Umfeld des *Bundesfeierspiels* und diskutiert, ob es Alternativen zum «mythisierenden Vaterlandskult» gegeben hätte. Innenpolitisch ortet er «geistige Immobilität», da die Behörden sich klare Stellungnahmen verboten hätten: einerseits aufgrund aussenpolitischer Rücksichten, andererseits aus der Befürchtung heraus, «innere Spannungen könnten staatsgefährdende Dimensionen annehmen». Zudem erkennt er «formale und inhaltliche Affinitäten zu Feierlichkeiten der Nationalsozialisten und ihrer schweizerischen Nachahmer». Einen direkten Anklang an die völkische Dramaturgie gibt es namentlich in den Auftritten Tells als «Licht- und Retterfigur», als «Führergestalt». Allerdings hebt Charbon einen wichtigen Unterschied hervor: «Die Schweizer Festspiele verzichten durchwegs auf den Aufmarsch uniformierter Massen und heben noch in den Massenszenen Einzel- oder Gruppenindividualitäten (z. B. Kantonstrachten) hervor; aggressiv sind sie gegen ‹Unschweizerisches›, nicht jedoch nach aussen.» Und durch die «Verschmelzung von nationaler und religiöser Symbolik» habe man den Schweizer Staat im *Bundesfeierspiel* als «irdischen Repräsentanten» des Gottesstaats dargestellt, während der NS-Staat sich an dessen Stelle gesetzt habe. Der Schutz der demokratischen Traditionen der Schweiz sei aber während der ganzen Feierlichkeiten nur einmal explizit zur Sprache gekommen.[53]

Wie eine Auseinandersetzung mit den realen Problemen der Schweiz hätte aussehen können, deutet Charbon anhand der Interventionen des Theologen Karl Barth an, den er als «Antipoden» Bundesrat Etters bezeichnet. Barth habe die «prekäre Situation der Arbeiterschaft und der Bauern angesprochen», die «Einschränkung der Presse- und Redefreiheit», die «Diskriminierung bestimmter Kategorien von Flüchtlingen», den «Umfang der Wirtschaftsbeziehungen mit dem Dritten Reich» – all das, «worüber sich die Behörden ausschwiegen». Zwar sei, so Charbon, die «Notwendigkeit, die staatliche und kulturelle Unabhängigkeit der Schweiz gegen die faschistische Propagandamaschinerie zu verteidigen», fast gänzlich unbestritten gewesen, doch sei die Geistige Landesverteidigung – darin eingeschlossen das Festspiel – bald zu einem «Instrument der Antiliberalen, der Antisozialisten und der Anhänger einer autoritären Demokratie» geworden. Charbon schliesst seinen Text, indem er ein Forschungsfeld öffnet: «Ob der rasche Niedergang des Festspiels nach dem Zweiten Weltkrieg mit dessen Inanspruchnahme zu tagespolitischen Zwecken

51 Charbon 1988, S. 173 f.
52 Von Matt 1988, S. 14.
53 Charbon 1988, S. 174–177. Wieso Charbon die Formierung des Grenzwachtrings demnach nicht als «Aufmarsch uniformierter Massen» einschätzte, wird in seinem Text nicht fassbar.

zusammenhängt, ob die ideologische Ausrichtung also das Festspiel als Gattung diskreditierte, wäre einer eigenen Untersuchung wert.»[54]

Abgesehen davon, dass Charbon diesen Niedergang wie andere Autoren auch nicht belegt, ist sein Erklärungsansatz diskutabel. Wieso hätte man in Zeiten der antikommunistischen Ideologie im Zeichen des Kalten Krieges die ideologische Ausrichtung des Festspiels diskreditieren sollen? Die Frage müsste anders und präziser gefasst werden: Machte die enge Verknüpfung des Festspiels mit einer spezifischen Ideologie – nämlich der Herstellung nationaler Einheit durch den Appell an patriotische Opferbereitschaft – die Gattung vorübergehend für den Transport neuer Botschaften untauglich? Denn sobald Festspiele im kollektiven Gedächtnis zu stark durch eine spezifische «Vereinnahmung» geprägt sind, müssen sie bei einem Mentalitätswandel für eine oder zwei Generationen als Träger neuer Botschaften ausfallen, obwohl sie grundsätzlich für alle Botschaften offen wären. Gegen die Wehrbereitschaft des *Bundesfeierspiels* 1941 konnte die Schweiz im Kalten Krieg kaum etwas haben, doch der Antimaterialismus und die Opferbereitschaft waren nun, da die Konjunktur brummte, der Konsum stieg und der wirtschaftliche Erfolg auch als Waffe im Wettkampf der Systeme gebraucht wurde, obsolet geworden und wirkten «von gestern». Dazu kam die durchgreifende Modernisierung der Schweiz, die mit der Habermus- und Palisadensymbolik ebenfalls stark kollidierte.

Insgesamt erweist sich Charbons Beitrag jedoch als sehr differenzierte Analyse der antidemokratischen Widersprüche, in die sich der Auftraggeber und der Autor des *Bundesfeierspiels* verstrickten. Dabei bezieht er auch – allerdings äusserst knapp – die spezifischen Entwicklungen des Schweizer Festspiels ein. Diesen Aspekt vernachlässigt hingegen die Germanistin Ursula Amrein, Verfasserin einer grossen Studie zur schweizerischen Literatur- und Theaterpolitik zur Zeit des «Dritten Reiches», vollkommen; dafür legt sie weit ausholend und noch pointierter als Charbon dar, wie sich im Zuge der Geistigen Landesverteidigung das Paradox entwickelte, dass sich in Literatur und Theater die Behauptung einer eigenständigen schweizerischen Identität und die Beschwörung nationaler Geschlossenheit mit Konzepten und einer Terminologie verbanden, die enge Verwandtschaft mit nationalsozialistischen Pendants aufwiesen. Beim Aufrollen der Entstehungsgeschichte des *Bundesfeierspiels* bestimmt sie die Rollen von Philipp Etter und Cäsar von Arx anders als Charbon und Röthlisberger und akzentuiert von Arx' Neigung zu völkischen Bühnenformen. Neu ist insbesondere ihre Einschätzung von Etters Interventionen:

> «Der Konflikt um Inhalt und Form des Spiels verläuft um einiges komplizierter und widersprüchlicher, als er bisher in einer Forschung zur Darstellung gelangte, die sich unkritisch mit der Sicht des Autors identifizierte. Übergangen wurde dabei, dass sich Etter nicht nur gegen die Thematisierung der Asylpolitik stellte – worüber sich von Arx zwar beklagte, seine Arbeit aber dennoch gemäss den magistralen Wünschen fortsetzte –, sondern dass

54 Charbon 1988, S. 177–179.

> sich seine Vorbehalte auch gegen ein Spiel richteten, das sich ungebrochen auf das Thingspiel und dessen Verfahrensweisen zur Visualisierung und Befestigung der Volksgemeinschaft bezog.»[55]

Laut Amrein wies Etter von Arx' ersten Entwurf also auch deshalb zurück, weil die darin skizzierte Bühnenarchitektur «eine schweizerische Version der Thingbühne» war. Im zweiten Szenarium hatte von Arx die Asylthematik beseitigt, «hielt jedoch am Prinzip des Spielrings fest und führte zusätzlich Fahnenmarsch, Ehrenwache und Fahneneid ein», was immer noch nicht Etters Vorstellungen entsprach. Etter «diktierte» seine Vorstellungen dann kurzerhand und trug so wesentlich dazu bei, dass «der Landsgemeindering durch die Landesstube ersetzt, die Trennung zwischen Bühne und Zuschauerraum wiederhergestellt» wurde und dass statt Sprechchören einzelne Figuren auftraten, «über die sich die Einheit der Nation weniger im Muster der Volksgemeinschaft als im Modell der Familie repräsentierte». Etter erwehrte sich aber nicht nur der völkischen Elemente bei von Arx, sondern auch bei Oskar Eberle, der in den Jahren vor 1941, in Konkurrenz zum berüchtigten Max Eduard Liehburg, Visionen einer Weihestätte entwickelte, die einem charakteristisch schweizerischen, «chorischen» Festspiel bzw. Gemeinschaftstheater eine ständige Bühne hätte bieten sollen. Dieses Theater «war als kultisches Gemeinschaftstheater exakt dem Thingspiel nachgebildet». Amrein vermittelt also den Eindruck, dass Etter quasi im Alleingang all jene Bestrebungen des berühmtesten Dramatikers und des berühmtesten Freilichtregisseurs des Landes zurückband, die zu sehr auf die Imitation nationalsozialistischer Formen zielten. Allerdings macht sie nirgends fassbar, dass Etter sich der Formen und Funktionen des Thingspiels bewusst war und ihr Übergreifen auf das schweizerische Theater gezielt verhindern wollte.[56]
Amrein zeigt dann aber doch – und schliesst hier deutlich bei Charbon an –, woraus sich Etters wohl instinktive Ablehnung des Gemeinschaftstheaters speiste: Seine Vorstellungen zielten auf eine enge Verbindung «von nationaler und konfessioneller Identität» und damit auf eine «Sakralisierung der schweizerischen Staatsidee» – und diese lief der atheistischen Volks- und Staatsideologie der Nazis zuwider: Das *Bundesfeierspiel* «propagierte […] eine christliche Identität der Schweiz, mit der ein auf der katholischen Soziallehre basierendes Gesellschaftsbild und der darin implizierte Ordo-Gedanke normativ festgeschrieben wurden». Die Sakralisierung zeigt sich in vielen Details, zum Beispiel in der «Analogisierung von Schweizerchronik und Evangelium» – der Chronist ist Pfarrer und legt im dritten Teil die Bibel für alle sichtbar auf die Chronik –, in der Verbindung von nationaler Identität und Karitas, die durch die aufeinander bezogene Kreuzsymbolik des Schweizerkreuzes und des Roten Kreuzes beim Fahnenhissen im dritten Teil stark betont wird, und in den Schwurszenen im ersten und dritten Teil, wo die Formel «In nomine dei» den eidgenössischen Bund an den Bund mit Gott knüpft. Ausserdem spielte die

55 Amrein 2004, S. 367 f.
56 Amrein 2004, S. 372 f.

Verbindung «von politischem Akt und Sakralhandlung» auch bei anderen Anlässen der Jubiläumsfeierlichkeiten eine wesentliche Rolle.[57]

In ihrem Resümee rückt Amrein diesen Aspekt allerdings wieder in den Hintergrund und stellt das Festspiel und die gesamten Staatsfeiern in den Kontext der Hauptstossrichtung der geistigen Landesverteidigung, nämlich der «positiven Besinnung auf die geistigen Grundlagen unseres schweizerischen Staates», wie sie gemäss der Kulturbotschaft von 1938 zitiert. Der Entstehungsprozess des *Bundesfeierspiels* zeige exemplarisch, wie in jenen Jahren «eine Verengung auf die Visualisierung des Eigenen» erfolgt sei, «die das Andere und Fremde in seinen unterschiedlichen Erscheinungsformen […] zum Phantasma werden liess».[58] Diese Visualisierung kann man durchaus – und im Sinne einer Bestätigung von Amreins Thesen – auf die Gesamtanlage des *Bundesfeierspiels* beziehen: Die Wehrhaftigkeit symbolisierende Einigelung der Spielstätte, die aus heutiger Sicht durch den hölzernen Palisadenwall die Anmutung eines Wildwest-Forts hat, und die rückwärtsgewandte Idealisierung eines bäuerlichen, tugendhaften, aufopferungswilligen einfachen Lebens war nur ironiefrei möglich, wenn der reale, durch hochgerüstete Panzer- und Artillerieverbände dominierte «stählerne» Krieg der deutschen Wehrmacht – und auch die Belieferung dieser Wehrmacht durch Schweizer Firmen – mit aller Macht ausgeblendet wurde.

Amreins Sicht erscheint jedoch insofern eindimensional, als sie ausser Acht lässt, dass Eberle wie vor allem auch von Arx, der seit 1914 als Festspieldichter tätig war, aufs Intensivste mit der schweizerischen Festspielpraxis verbunden und vertraut waren und daraus auch einen grossen Teil ihrer Anschauungen bezogen haben müssen. Das, was Amrein als direkte Imitation des nationalsozialistischen Thingspiels bezeichnet, könnte sich wohl auch aus den eigenständigen schweizerischen Entwicklungen herleiten lassen. So ist es zum Beispiel sehr wahrscheinlich, dass das chorische Prinzip primär auf Anregungen durch den Festspielautor Carl Albrecht Bernoulli zurückgeht (*St. Jakob an der Birs* 1912, *Die Bundesburg,* 1914). Als es von Arx in den Festspielen der 1920er-Jahre weiterentwickelte, wurde es als ein mögliches Gestaltungsprinzip weitherum bekannt.[59] In Amreins Argumentation gibt es denn auch keinen Hinweis darauf, dass von Arx bewusst und explizit beim Thingspiel anknüpfte, während sie für Eberle zumindest Andeutungen in dieser Richtung zitiert. Eine auf mehrschichtige statt auf einseitige Erklärungsmuster sich abstützende Analyse der Festspielentwicklung nach dem Ersten Weltkrieg steht also noch aus.

Mit einer präziseren Darstellung des Wirkens von Oskar Eberle wäre am meisten Boden gutzumachen. Eberle nämlich war in der Freilichttheater- und Festspielszene der 1930er- bis 1950er-Jahre allgegenwärtig und galt nicht zuletzt durch seine Erfolge als Inszenator beim Einsiedler Welttheater als bedeutendster Regisseur der Schweiz. Sein Einfluss kann kaum überschätzt werden, auch wenn er erbitterte Gegner gehabt zu haben scheint. Ob diese Gegnerschaft mit seinen schillernden

57 Amrein 2004, S. 375–378.

58 Amrein 2004, S. 379.

59 In diese Richtung argumentiert u. a. auch Paul Lang: Lang 1944, S. 58. – Vgl. dazu auch von Arx: Werke III, 1987, Vorwort von Rolf Röthlisberger, S. 11.

weltanschaulichen Positionen oder mit seiner Persönlichkeit zu tun hatte, das heisst mit seinem Sendungsbewusstsein und seinem mutmasslichen Machthunger – das zu klären, ist eine komplexe Angelegenheit und bedarf eines angesichts von Eberles immensem Fleiss riesigen Forschungseinsatzes. Auch beim *Bundesfeierspiel* unternahm Eberle offenbar einiges, um den Gehalt des Festspiels zu beeinflussen. Als Gestalter der gesamten Bundesfeier und als Regisseur des Festspiels war seine Machtposition bedeutend, und Rolf Röthlisberger listet auf, wie er vorging, um von Arx' Stellung zu unterminieren:

> «Erst wollte Eberle dem Autor Ratschläge erteilen, wie dieser das Festspiel zu schreiben hätte. Dann verbreitete er falsche Gerüchte, wieso Etter die ursprünglichen Entwürfe ablehnen musste, versuchte eigene Vorstellungen beim Bau der Bühne zu verwirklichen, der sich die Dichtung anpassen sollte, und glaubte, dass die Regiebemerkungen des Dichters im gedruckten Textheft nicht nötig wären. Zu guter Letzt war es Eberles Idee, auf Programmen, Inseraten, Plakaten und anderen Werbeschriften den Namen des Festspielautors zu verschweigen, im Gegensatz zu den Namen sämtlicher Redner der Bundesfeier und zum Namen des Komponisten der Festmesse.»[60]

Dieses Bild eines Intriganten, wie es Röthlisberger entwirft, leitet sich allerdings einseitig aus von Arx' Korrespondenz und damit aus einer sehr subjektiven Quelle ab. Eine Auswertung von Eberles Nachlass könnte Hinweise darauf erbringen, was Eberles Motivation für diese Manöver war – sofern sie diese nicht relativieren und in ein neues Licht stellen würde.

Beim Text konnte sich von Arx im Übrigen durchsetzen, auf die Inszenierung hatte er hingegen keinen Einfluss. Und dort ging Eberle in einer Art und Weise vor, die den Intentionen des Autors völlig zuwiderlief: Er hebelte den angestrebten schlichten Ernst mit einer prunkvollen Gestaltung des Raums und mit prächtigen Kostümen aus. Von Arx mobilisierte seine Freunde bei der Presse, und einer von ihnen, der angesehene Chefredaktor des «Oltner Tagblatts», Walter Richard Ammann, der auch Dramatiker und Leiter eines Laientheaters war, warf Eberle vor, den Autor nicht verstanden zu haben: «Er [Eberle] ging mit dem Bühnenbild in die Breite und zog bunte Bänder durch diese Breite, aber er steigerte die dramatische Handlung nicht aus der Tiefe heraus.»[61]

Gemäss Angaben von Eduard Suter – die allerdings ohne Quellenangabe erfolgen – standen das Festspielkomitee und die Darsteller auf Eberles Seite. Und nachhaltig soll die Verstimmung zwischen Autor und Regisseur auch nicht gewesen sein: Vor einer der letzten Gesamtproben habe man sich die Hände geschüttelt und lachend Höflichkeiten ausgetauscht.[62]

Eberle selbst hat den gesellschaftlichen Stellenwert des *Bundesfeierspiels* in einer offiziellen Publikation zur Bundesfeier umrissen. Doch genau so, wie von Arx gegen-

60 Von Arx: Werke III, 1987, Anhang, S. 520 f.
61 Zit. nach von Arx: Werke III, 1987, Anhang, S. 521.
62 Suter 1991, S. 241 f.

über Philipp Etter seine eigentliche Haltung und seine Vorstellungen eines nationalen Festspiels verbarg bzw. verbog, um es seinem Auftraggeber recht zu machen und sein Honorar zu retten, hielt wohl auch Eberle mit einigen seiner Ideen und Visionen hinter dem Berg, weil auch er in einem Auftragsverhältnis stand. In den ideologisch brenzligen Jahren vor der Wende von Stalingrad, solange also, wie ein Sieg Deutschlands und eine «Neuordnung» Europas noch möglich schien, ist so manchen Verlautbarungen von Kulturschaffenden nur bedingt zu trauen. Auf der anderen Seite ist es aus heutiger Sicht schwer zu beurteilen, wo genau die Trennlinie zwischen einer unverdächtigen und einer anrüchigen Terminologie verläuft. Eberle auf jeden Fall redete nie von Demokratie, sondern häufte Wortbildungen mit «Volk». So notierte er in der offiziellen Erinnerungsschrift der Bundesfeier 1941: «Nur in einem Volksstaat ist es denkbar, dass ein Volksspiel zum Höhepunkt einer Staatsfeier werden kann, bei der Bundespräsident und gemeiner Mann auf der gleichen lehnenlosen Bank sitzen.» Wer hier Anklänge an den homogenen Volkskörper nationalsozialistischer Prägung zu hören glaubt, muss sich jedoch auf den Anfang des Textes besinnen, wo Eberle die eidgenössische Staatsidee auf dem «Gleichgewicht zwischen Einheit und Vielheit» gründete und die Eidgenossenschaft insofern als Kunstwerk charakterisierte, weil sie «grösstmögliche Mannigfaltigkeit durch den Bundesgedanken zusammenzuhalten» verstehe.[63] Es ist der im Festspiel so penetrant ins Zentrum gerückte Appell an Einigkeit und Opferbereitschaft, der fatal an den von den Nationalsozialisten immer wieder beschworenen Überlebenskampf des deutschen Volkes gemahnt und der vor allem deshalb dubios wirken muss, weil weder der äussere, aggressive Feind noch die Demokratie als schützenswertes Gut in aller Deutlichkeit genannt werden.

So dreht man sich immer im Kreis, wenn man bestimmen will, in welchem Masse von Arx, Eberle oder auch Etter für den völkischen Einschlag des *Bundesfeierspiels* verantwortlich sind, und beim Abgleichen von Röthlisbergers und Amreins Darstellungen lassen sich die ästhetischen, weltanschaulichen und persönlichen Differenzen zwischen Auftraggeber, Autor, Regisseur und Architekt nicht klären. Vielleicht ist in das Dickicht von Ehrgeiz, wirtschaftlicher Not, patriotischer Mission und ideologischer Verblendung einfach keine definitive Ordnung zu bringen. Wenn zum Beispiel Ursula Amrein von Arx zitiert, der Eberle vorwirft, er wolle «seine unschweizerischen Massentheaterprojekte» entgegen den «klar und unmissverständlich festgelegten Richtlinien» des Bundesrates durchsetzen, scheint sie ein Stück weit ihre eigene Argumentation zu unterlaufen, von Arx habe dem Thingspiel nachgeeifert – es sei denn, sie habe angenommen, dass von Arx sich bei Philipp Etter nur aus taktischen Gründen als braver Befehlsempfänger empfehlen wollte.[64] So lässt sich zusammenfassend lediglich sagen, dass die denkbar komplizierte Entstehungsgeschichte des *Bundesfeierspiels* viele ideologische Brüche offenbart und wohl auch sehr umstritten gewesen wäre, wenn nicht die Zeitumstände weiteste Bevölkerungskreise für einen so durch und durch stramm patriotischen Durchhalteappell empfänglich gemacht hätten.

63 Eberle 1942, S. 91 u. 77.
64 Amrein 2004, S. 374.

Weitere Festspiele von nationalen Dimensionen

Festspiele zu den Bundesjubiläen 1898, 1948 und 1998

Wenn der 1848 gegründete Bundesstaat auch in so manchen Augen als die zentrale kulturelle Errungenschaft der Schweiz gelten mag – als Anlass und Stoff für ein grosses Festspiel machte er keine Karriere. Ein zentrales, von den politischen Behörden oder einzelnen Exponenten des Bundes veranlasstes oder mitgetragenes nationales Festspiel ist weder für das Jahr 1898 noch für das Jahr 1998 bekannt. 1898 mag das auf den ersten Blick besonders erstaunen, befand man sich doch in der Hochblüte des patriotischen Festspiels. Doch wenn man sich darauf besinnt, dass 1891 grösste Konzessionen gemacht wurden, um die katholisch-konservativ geprägten Kantone und namentlich die Urschweiz versöhnlich zu stimmen, scheint der Verzicht auf ein Festspiel zum 50-Jahr-Jubiläum des in katholischen Kreisen noch immer verrufenen oder zumindest ungeliebten Bundesstaats zwingend. 1948 waren solche Widerstände weniger zu befürchten, und tatsächlich wurde die Gründung des Bundesstaats in grösserem Rahmen theatralisch gefeiert. Laut Martin Stern handelte es sich dabei aber nicht um ein vom Bund in Auftrag gegebenes Festspiel, sondern Anlass war das 26. Eidgenössische Sängerfest in Bern, das in der zweiten Junihälfte 1948 stattfand. Leider klärt Stern die Auftragslage nicht. Weil das Sängerfest in Bern stattfand, könnte das Festspiel unter Umständen mehr eine bernische denn eine gesamteidgenössische Angelegenheit gewesen sein. Man kann jedoch davon ausgehen, dass bei einem so grossen Anlass eidgenössische Politiker oder allenfalls sogar ein Bundesrat im Patronatskomitee sassen und Kontakte auf höchster Ebene vermittelten. Auf jeden Fall wäre es wichtig, in diesem Fall das Organigramm genau zu klären.[65]

Für dieses Festspiel betrieb man offensichtlich grossen Aufwand, das lässt nur schon die Tatsache vermuten, dass ein Autorenwettbewerb durchgeführt wurde. Aus diesem gingen ex aequo Emil Wächter mit seinem Stück *Jahr der Besinnung* und Albert J. Welti mit *Der Pass* als Sieger hervor. Weltis Festspiel gelangte aber nicht zur Aufführung. Stern gibt als Begründung an, Weltis Text sei zu kritisch mit der schweizerischen Vergangenheit umgegangen und habe zu hohe Anforderungen an die szenische Umsetzung gestellt. Wächter zeigt in fünf Bildern den Weg der Schweiz von 1848 bis in die Gegenwart und beschreibt dabei die Bewahrung der Demokratie angesichts einiger Anfechtungen. Schon 1848 ist das Land von einem Europa der bösen Geister umgeben, die über die Krise frohlocken, während in der Friedensinsel Schweiz das Volk aus den Händen der Politiker die Verfassung entgegennimmt. Das zweite Bild zeigt die wirtschaftlichen und sozialen Probleme im Zuge der Industrialisierung. Im dritten Bild werden die notleidenden Fabrikarbeiter von den bösen Geistern zur Revolte aufgestachelt; zwei Brüder stehen sich feindlich gegenüber, der eine ist ein Arbeitsloser, der andere ein Soldat, der die Streikenden in Schach halten soll; einem «Magistraten» gelingt es, zu schlichten und damit ein Blutvergiessen zu verhindern.

65 Amstutz/Käser-Leisibach/Stern 2000, S. 152.

Im vierten Bild lässt sich der arbeitslose Sohn von ausländischer Propaganda verführen und zieht in den Krieg. Im fünften schliesslich kehrt er erblindet und als Deserteur in eine überhebliche und selbstgerechte Schweiz heim und wird beinahe gelyncht; es ist wiederum der «Magistrat», der das Schlimmste verhindert. Die Mutter verzeiht ihrem Sohn, und das Volk besinnt sich nun auf die humanitäre Tradition der Schweiz: «Gegen den Hunger, das Blut und den Hass!»
Stern wertet Wächters Bemühen positiv, «dem schweizerischen Hang zur Selbstgerechtigkeit entgegenzutreten», formuliert jedoch zwei Einwände: Systembedingte Krisen würden als moralische behandelt, und das Eingreifen eines schlichtenden «Magistraten» sei antiquiert und entspreche dem Wesen eines demokratischen Staates nicht.[66] Damit hat er recht, doch kann man sich fragen, ob es sich beim «Magistraten» nicht um eine Art Personifikation des «bon sens» bzw. der schweizerischen Kompromissbereitschaft handelt, die zum Beispiel im Schwyzer Festspiel von 1891 in den Begriff «Eintracht» gefasst und als wesentliche Voraussetzung für das Staatswesen dargestellt worden war. Wächters «Magistrat» dürfte im Übrigen auch ein Ergebnis dramaturgischer Ökonomie gewesen sein: In demokratische Entscheidungsfindungsprozesse verwickelte politische Gremien sind kaum theatertauglich und in einem Ideendrama wie *Jahr der Besinnung,* das sich mit seiner metaphysischen (Geister-)Sphäre noch stark am mittelalterlichen Mysterienspiel orientiert, erst recht nicht denkbar. Das Beispiel zeigt aber, dass sich auch nach dem Krieg noch keine Rezepte abzeichneten, die Feier des Bundes auf dem Theater anders als mit patriotischem Pomp oder – wie hier – mit ideendramatischer Abstraktion zu gestalten.

Ein dezentrales Off-Festival als Festspielersatz?

Wer nun meint, 1998 müsste sich allgemein ein entspanntes Verhältnis zur Feier des Bundesstaats eingestellt haben, sieht sich getäuscht. Der Schlussbericht des Bundesamts für Kultur zu den Jubiläumsveranstaltungen gibt Aufschluss über die politischen Kontroversen rund um Fragen der Inhalte und der Ausrichtung der Feierlichkeiten und über das ungünstige Umfeld. Noch deutlich in Erinnerung seien bei den parlamentarischen Beratungen ab 1994 die wenig erfolgreichen Festlichkeiten zur 700-Jahr-Feier der Schweiz 1991 gewesen; diese hatten nicht dazu beitragen können, die Risse, die quer durch die Bevölkerung gingen, zu kitten. Das Nein zum EWR-Beitritt 1992 hatte diese Risse verstärkt. Im Herbst 1996 kam die Debatte über die Rolle der Schweiz im Zweiten Weltkrieg hinzu, die sich widersprechende Geschichtsbilder offenbarte. Schliesslich absorbierten die Berichte und Diskussionen im Vorfeld der zuerst für 2001 geplanten Landesausstellung einen beträchtlichen Teil der medialen Aufmerksamkeit.
Im Parlament taten sich starke Differenzen in Bezug auf die Inhalte der Feiern auf. Vor allem der zu Beginn vom Bundesrat noch deutlich angestrebte Bezug zur Grün-

66 Amstutz/Käser-Leisibach/Stern 2000, S. 152 f.

dung der Helvetischen Republik 1798 liess die sehr unterschiedliche Einordnung der damaligen Ereignisse durch die Kantone zutage treten. Das führte dazu, dass im Titel der Feierlichkeiten nur noch der Bundesstaat erwähnt wurde. Ausserdem brachte «eine starke Minderheit im Nationalrat auch den 1648 abgeschlossenen Westfälischen Frieden» ins Spiel, um der damals vollzogenen formellen Unabhängigkeit vom Reich zu gedenken. Das Ansinnen wurde zwar knapp abgelehnt, aber das Thema blieb präsent. Es bildete sich zum Beispiel «ein nationales Komitee um Nationalrat Christoph Blocher, welcher Feierlichkeiten und Gedenkanlässe zu 1648 veranstaltete und aus diesem Datum eine Art Kontrapunkt zu den offiziellen Feierlichkeiten machte». Die verbreitete Skepsis und das allgemeine Krisenklima trugen wesentlich dazu bei, dass das federführende Eidgenössische Departement des Innern (EDI) ab 1994 ein Konzept erarbeitete, das dezentral orientiert war und eine starke Beteiligung von Privaten, Gemeinden und Kantonen vorsah. Ausserdem auferlegte es dem Bund grosse Zurückhaltung bei den Finanzen: Es wurden nur 24 Millionen Franken bewilligt, gegenüber 83 Millionen Franken bei den Feierlichkeiten 1991. Auch bewilligte das Parlament dem Bund nicht einmal die 1,5 beantragten Stellen für die Koordination; die involvierten Bundesstellen, namentlich das Bundesamt für Kultur, mussten die Arbeit innerhalb der eigenen Verwaltungsstrukturen bewältigen. «Mit der Gestaltung des Jubiläumsjahres 1998 wurde zum ersten Mal in der Geschichte der Schweiz bewusst auf ein grosses nationales Programm verzichtet, in dem die Einheit des Landes symbolisch dargestellt werden sollte», halten die Autoren des Schlussberichts in ihrer Bilanz fest.[67]

Nach Abschluss der Ausschreibung wählte das EDI aus 140 Vorschlägen 51 Projekte aus. Dazu zählten neben vielen auf die Vermittlung geschichtlichen Wissens ausgerichteten Projekten (Ausstellungen, Publikationen) auch drei Theaterveranstaltungen: die Nidwaldner Freilichtproduktion *Tag des Jammers* in Stans – wir sind ihr im Kapitel über die kantonalen Festspiele schon begegnet –, das international ausgerichtete «Theater der Nationen» in Zürich und das dezentrale Theaterfestival «Jeux Républicains». Letzteres wurde von der neu gegründeten Vereinigung «Le Pont / Die Brücke / Il Ponte» eingereicht, einem Zusammenschluss der Verbände des Freien Theaters in der Deutschschweiz, der Westschweiz und der italienischsprachigen Schweiz. Es erhielt Bundesmittel im Umfang von 600 000 Franken, nicht eingerechnet die zusätzlich vergüteten Projektkosten von knapp 80 000 Franken. Die Arbeit der von Peter Arnold präsidierten Vereinigung begann 1996 und führte zu einem Programm mit elf Produktionen aus allen Landesteilen, die in 21 Kantonen aufgeführt wurden; den ausgewählten Gruppen wurde es zur Auflage gemacht, mindestens eine Aufführung in einem anderen Sprachgebiet anzubieten. Die Vereinigung wollte das Jubiläumsjahr nicht nur nutzen, um das Freie Theater sichtbarer zu machen, sondern auch, um den Informationsfluss und den Austausch zwischen den drei Verbänden zu verbessern und das Freie Theater insgesamt organisatorisch zu stärken.

67 Jubiläum «150 Jahre Bundesstaat» 2000, S. 12.

Peter Arnold und sein Westschweizer Kollege Gérald Chevrolet fassten das Projekt explizit als eine Nachfolgeform für die früheren zentralen Festspiele bei Bundesjubiläen auf:

> «‹Les jeux républicains› stellte sich bewusst in die alte Tradition des Festspiels als theatralische Begleitung nationaler Feste; allerdings nicht in der Form eines einzigen die Einheit betonenden zentralen Ereignisses, sondern als eine die Vielfalt und den Reichtum des kulturellen Ausdrucks der föderalistischen Schweiz ausdrückende Serie von Theaterspielen. Die Mehrzahl ist in diesem Fall Programm.»[68]

Dass diese Vielfalt sich in der lokalen Verzettelung der Veranstaltungen aber niemandem mitteilen konnte, sondern fragmentarisch bleiben musste, hätte man sich ausmalen können. Es gab einen einzigen Versuch, das gesamte Programm zu bündeln und sozusagen als Festspiel-Festival sichtbar zu machen, und zwar im Theater Roxy im Birsfelden BL, nahe an der Basler Stadtgrenze. Doch dieser Versuch scheiterte am Desinteresse der lokalen Bevölkerung. So kam die Theater- und Tanzkritikerin Maya Künzler zu einer ernüchternden Bilanz: «Acht Monate nach der Premiere der ersten Produktion hat die Schweizer Öffentlichkeit den Jubiläumsanlass des freien Theaters sozusagen nicht zur Kenntnis genommen – les jeux n'existent pas. […] Die beteiligten Gruppen absolvieren ihr Obligatorium pflichtschuldig und ohne falsche Illusionen. Sie behandeln Kreation und Tournee mit der gewohnten professionellen Routine, so wie immer.» Die Erfinder der Spiele hatten kein Rezept gefunden, die zentrifugalen Kräfte dieses Konzepts zu bündeln: Die doppelte Verkehrung der Parameter – mehrere Produktionen statt einer, zahlreiche Spielorte statt eines einzigen – schuf nicht den geringsten Wiedererkennungswert und liess den übergreifenden Gedanken bis zur Unkenntlichkeit verblassen.[69]

Festspiele an Landesausstellungen

Bei drei der bisher sechs Landesausstellungen in der Schweiz fand ein zentrales, national ausgerichtetes Festspiel statt: in Genf 1896, in Bern 1914 und in Zürich 1939.[70] Die erste Landesausstellung in Zürich im Jahre 1883 lag zeitlich knapp vor der «Erfindung» des patriotischen Festspiels, was möglicherweise der wesentliche Grund

68 Bericht zum Abschluss des Projekts «Les jeux républicains» zum Jubiläum «150 Jahre Bundesstaat 1848–1998» / Rapport du projet «Les jeux républicains» à l'occasion du Jubilé des «150 ans d'État fédéral 1848–1998»; Redaktion und Gestaltung: Peter Arnold und Gérald Chevrolet; Zürich, den 2. Dez. 1998 / Genève, le 7 janvier 1999.

69 Künzler, Maya: «Les Jeux Républicains»: Föderalistische Verrenkungen. In: «Die Wochenzeitung» Nr. 39, 24. Sept. 1998, S. 21.

70 Laut offizieller Zählung gab es bisher sechs Landesausstellungen, die erste war also die in Zürich 1883 (vgl. Kreis, Georg: Landesausstellungen. In: HLS, Bd. 7, Basel 2008, S. 578 f.); manchmal wird auch die dritte Schweizerische Gewerbe- und Industrieausstellung in Bern im Jahre 1857 als Landesausstellung gezählt, vgl. z. B. Sauer, Juliane: Codierung und Decodierung schweizerischer

für die Abstinenz ist. Es ist schwer zu eruieren, welchen Stellenwert diese Festspiele innerhalb der Landesausstellungen einnahmen und was die Gründe gewesen sein mögen, wieso es nach dem Zweiten Weltkrieg keine mehr gab; man müsste in jedem einzelnen Fall die gesamte Konzeption der Ausstellung und die Entscheidungswege der veranstaltenden Gremien ergründen. Das ist im Grunde ganz ähnlich wie bei den Jubiläumsfestspielen, die ja auch in ein oft sehr ausladendes Festdispositiv eingebettet waren. Diese Anbindung wirft die Frage auf, ob diese Festspiele mehr mit der Geschichte der Landesausstellungen oder mehr mit der allgemeinen Festspielgeschichte zu verknüpfen sind. Da Festspiele per definitionem stark durch ihren Anlass definiert und geprägt sind, könnte es von Interesse sein zu untersuchen, ob die Landesausstellungen eine eigene Festspielform generiert haben oder ob die Ähnlichkeiten mit den zeitgleichen Jubiläumsfestspielen grösser waren. Doch alle diese Aspekte sind hier nicht weiter zu ergründen, sondern es müssen einige Streiflichter auf die drei genannten Festspiele genügen.

Das Festspiel an der Landesausstellung 1896 in Genf

Autoren des Genfer Festspiels, *Poème alpestre,* waren Daniel Baud-Bovy (Text) und Emile Jaques-Dalcroze (Musik und Regie). Das Festspiel fand in einer Festhalle statt, dem Bâtiment Électoral, die als Guckkastenbühne mit wechselnden Kulissen eingerichtet worden war. Die Hauptbühne wies einen klassischen Vorhang auf, auf einer vor dem Vorhang liegenden Vorbühne agierte ein «Chor der Zuschauer». Die Aufführung bestand im Wesentlichen aus Tanz und Musik, Baud-Bovys Text stufte Josef Victor Widmann, der einflussreiche Feuilletonredaktor des Berner «Bunds», als durchgehend lyrisch ein und sah im *Poème* ein Oratorium und kein dramatisches Werk. Die rund 500 Beteiligten stammten aus den verschiedenen Musik- und Turnvereinen der Stadt Genf. Die Feier des Lebens der Sennen und Hirten entsprach dem Zeitgeist und korrespondierte mit einigen Ausstellungshöhepunkten wie dem «village suisse» und dem Alpenpanorama der Maler Eugène Burnand, Francis Furet und Auguste Baud-Bovy.[71] Anders als die grossen Festspiele in der Deutschschweiz in dieser Epoche wurde hier auf die heroischen Gründungsmythen der Eidgenossenschaft verzichtet, dafür breitete man eine friedliche Idylle aus. Damit verfolgte das Genfer Festspiel einen ganz anderen, für das Selbst- und Fremdbild der Schweiz jedoch ebenfalls sehr wichtigen Mythos: jenen der Unverdorbenheit und Anmut des Lebens in den Bergen. Es reihte sich damit in eine weit zurückreichende Traditionslinie des folkloristischen Festspiels ein, zu der in der Genferseeregion auch die *Fête des Vignerons* in Vevey als international bekannte Spielform zu zählen ist.[72] Eine Untersuchung zur gesamtschweizerischen Entwicklung und Verbreitung des folkloristischen Festspiels gibt es bis dato nicht.

nationaler Identität am Beispiel der ‹Expo.02›. Diss. Universität Freiburg (Schweiz), Freiburg 2008, S. 124.

71 Vgl. Stadler 1988, S. 102. – Berchtold, Alfred: Emile Jaques-Dalcroze et son temps. Lausanne 2000, S. 65 f.

72 Vgl. u. a. Stadler 1988, S. 81–84.

Das Festspiel an der Landesausstellung 1914 in Bern

Der Berner Germanist Hellmut Thomke konstatierte, dass dem Festspiel im Rahmen der Landesausstellung 1914 keine zentrale Rolle mehr zukam. Das erkannte er nur schon daran, dass dessen erste Aufführung erst zwölf Tage nach der Eröffnungsfeier stattfand. Immerhin gab es ein aufwendiges Preisausschreiben, das Thomke nachzeichnet. Es wird deutlich, dass es aufseiten der Jury einen Wunsch nach Innovation, aufseiten der Autoren aber vielfach ein Beharren auf den Erfolgsrezepten der vergangenen fünfzehn Jahre gab. Ein erster Preis wurde deshalb nicht vergeben. Der Basler Theologe Carl Albrecht Bernoulli erhielt zwar auch nur einen zweiten Preis ex aequo, aber sein Projekt wurde – nach einer Umarbeitung – umgesetzt, da er einen Mittelweg anbot. Sein Festspiel *Die Bundesburg* «deutete und pries die Zeit des Bundesstaats von 1848, liess für einmal die alteidgenössische Heldenzeit beiseite, ohne doch auf manches beliebte Festspielrequisit zu verzichten». Doch Thomke kommt im Ganzen zu einem ziemlich ernüchternden Urteil und schreibt, es sei «Ausdruck einer unausgegorenen Übergangskultur» und habe den modernen Geist nur «mit schlechtem Gewissen» aufgenommen. Der Historiker Peter Martig schrieb ihm vor allem «bewahrende Elemente» zu und befand, aus heutiger Sicht tue man es «als historisierenden Schwulst» ab.[73]

Laut Thomke war es ein Missgriff Bernoullis, mit dem feudalen Konzept der Burg den Bundesstaat von 1848 symbolisieren zu wollen. Ausserdem habe der Autor die Idee nicht klar genug herausgearbeitet, die Burg sei wohl als blosse Kulisse verstanden worden. Dann widmet sich Thomke den beiden weiblichen Figuren, die im Stück dauerpräsent sind; ihre allegorische Bedeutung habe sich kaum erschlossen. Die eine, Frau Habundgut, eine Witwe aus dem Volk, habe die Arbeit und ihre Früchte verkörpern sollen; die andere, Regula Sprünglein, sinnenfreudig und doch eine Spur puritanisch, habe die Zeit darstellen sollen, «die den notwendigen Wandel der Dinge herbeiführt». Um das Festspiel genauer zu situieren, zitiert Thomke aus dem Programmheft. Dort heisst es, Bernoulli habe sich der völlig neuen, bislang für Festspiele unerprobten Aufgabe unterzogen, den Zustand des «jetzigen Vaterlandes» und des «alltäglichen Volkslebens» zu beschreiben. Und dies passe bestens zu einer Ausstellung, die dem «Neuen und Neuesten» gewidmet sei. Es wird hier also deutlich – auch wenn das Thomke nicht ausführt –, dass sich den Veranstaltern von Festspielen im Rahmen von Landesausstellungen andere thematische Fragen stellen als bei historischen Jubiläen.[74]

Anschliessend stellt Thomke das Vorspiel und die vier Bilder des Festspiels im Einzelnen vor. Schon beim Vorspiel kommt er wieder zu einem negativen Fazit, nachdem er festgestellt hat, Bernoulli habe sich hier auf Goethes *Faust* – und ganz explizit sogar auf das «Vorspiel auf dem Theater» darin – bezogen: «Trotz einer

73 Thomke 1988, S. 151 f. – Ziegler, Béatrice: Die schweizerischen Landesausstellungen des 20. Jahrhunderts. Ein Werkstattgespräch im Schweizerischen Bundesarchiv. In: expos.ch. Ideen, Interessen, Irritationen. Hg. vom Schweizerischen Bundesarchiv. Bern 2000, S. 47.

74 Thomke 1988, S. 155 f. – Auch Eberle hob die Unverständlichkeit der Allegorien hervor: «Aber diese Namen und Figuren bleiben dem unbekümmerten Zuschauer dunkel.» Eberle 1943, S. 205.

gewissen ironischen Distanz im Umgang mit Goethes Stil verhindert diese Ausrichtung auf klassische Tradition letztlich das Unterfangen, die Schweiz der Gegenwart […] auf angemessene Weise auf der Bühne darzustellen.» Im ersten Bild, «Heerschau» betitelt, wird das Ende der militärischen Epoche beschworen, die Soldaten wandeln sich in Arbeiter und Bauern. Bernoulli zeigt die Konkurrenz dieser neuen «tragenden Schichten des Volkes» und ihr Buhlen um die Gunst von Regula, also der Zeit. «Ihr Klassenkampf erscheint als harmloser Hosenlupf», kommentiert Thomke. Das zweite Bild, eine Jahrmarktsszene, ist schnell abgehakt, hier werde «das Erwerbsleben des Volkes […] gezeigt», die Produkte zeugten «vom Segen der Arbeit, die […] Landwirtschaft und Industrie gleichermassen im friedlichen Wettstreit fortentwickelt». Ebenso das dritte, eine Kirchweih, die «zum Spiegel des schweizerischen Festlebens» werde. Im vierten Bild, «Torwacht und Stundenschlag», kommt der Studentenschaft offenbar besondere Bedeutung zu, was Thomke aber nicht näher erläutert. Das Spiel endet mit Fahnenaufzug und Landeshymne. Bei der Rezeption des Festspiels stellt Thomke eine Diskrepanz zwischen der offiziellen Einschätzung und jener der redaktionellen, also nicht durch ein Pressecommuniqué bestimmten Berichte fest, in denen das Urteil oft recht kritisch ausfiel. Ausserdem gebe es realistische Berichte über die überwiegend «steifen» und «eisigen» Reaktionen des Publikums.[75]

Dennoch kommt Thomke zum Schluss, dass Bernoulli die gängigen Mittel angewendet hatte, um eine «vaterländische Feststimmung» zu erzeugen, wie sie auch in den anderen Festspielentwürfen sichtbar werden. «Er ging nur etwas zurückhaltender damit um und schaffte durch die leichte Ironie seiner Verse eine gewisse Distanz.» Nicht mehr ganz so leicht ist dann die Ironie, mit der Thomke, als Synthese sozusagen, eine Aufzählung in zehn Punkten der in den verschiedenen Entwürfen verwendeten «Vehikel vaterländischen Festgefühls» folgen lässt – von der romantisch verklärten alpinen Landschaft über die Parade der Helden der alten Eidgenossenschaft, das Brauchtum und das Vereinswesen bis zu den typisch schweizerischen Produkten wie Käse und Uhren. Er schliesst, in einer Art Nachtrag, noch das durch Otto von Greyerz herausgegebene Liedgut mit ein, das in allen Festspielentwürfen vertreten sei. Zuletzt begründet Thomke seine Ironie noch einmal und relativiert sie zugleich: «Im Rückblick mutet uns manches an der Festspielherrlichkeit und an den damaligen Vorstellungen von Volkstümlichkeit unecht, verbraucht und klischeehaft an. Ihre geschichtliche Wirksamkeit darf man allerdings nicht unterschätzen.» Diese falsche Herrlichkeit habe eben doch auch ein Heimatgefühl mitbegründet, und dieses Paradox zu verstehen gehöre «zu einem wirklich historischen Verständnis der ersten Hälfte unseres Jahrhunderts».[76]

Nüchterner und eher als Erfolgsgeschichte betrachtet Manfred Hettling das Festspiel. Er stellt fest, dass 1914 nach der Überwindung des Gegensatzes zwischen dem Freisinn und den Katholisch-Konservativen die Bundesstaatsgründung von 1848 «darstellbar»

75 Thomke 1988, S. 156–158.
76 Thomke 1988, S. 158–160.

und «die eigene Gegenwart als bewahrenswert präsentierbar» geworden sei – eine «bürgerliche Gegenwart» notabene. «Der nationale Konsens zwischen Freisinnigen und Katholiken war auch ein Konsens über die politische Bürgerlichkeit.»[77]

Das Festspiel an der Landesausstellung 1939 in Zürich

Dass an der vierten schweizerischen Landesausstellung ein grosses Festspiel aufgeführt werden würde, war lange Zeit infrage gestellt. Als die Veranstalter sich doch dazu durchrangen, setzte ein langer und gewundener Prozess der Textgenese ein, der mit einer grossen Überraschung endete: Der NZZ-Redaktor Edwin Arnet, der auf eigene Faust einen Text verfasst hatte, wurde gegenüber drei bekannten Autoren bevorzugt. Der Germanist Felix Müller hat diesen Prozess nachgezeichnet, dabei aber seine Quellen nicht offengelegt und auch einiges ungenau dargestellt. Der Schwerpunkt seines Aufsatzes liegt beim Vergleich der vier fertiggestellten Texte. Müller konstatierte eine «auffallende Übereinstimmung, nicht primär im Formalen, aber in der Botschaft». Zentral sei der Aufruf zu moralischer Besserung des Einzelnen gewesen, mit dem Ziel, den gesamten Staat zu stützen und die Bevölkerung zu einem Schulterschluss zu bewegen; dieser Aufruf zum Schulterschluss kam laut Müller nicht nur überall vor, sondern wurde in allen Fällen am Schluss beschworen. Übereinstimmung habe aber auch «in der Definition des Schweizerischen» bestanden: Die Schweiz wurde als Insel gesehen, ihre Grösse als eine innere definiert, indem man sie als Vorbild «im ethisch-moralisch-politischen Handeln» auffasste, und zwar für ganz Europa.

Zu einem genaueren Nachvollzug der Textgenese und zu einer anderen Einschätzung gelangte Pierre-Alain Tschudi, der im Rahmen einer Lizentiatsarbeit die Akten im Bundesarchiv auswertete und seine Erkenntnisse später in einem Aufsatz in Kurzform publizierte.[78] Zuerst wies er nach, dass der Schriftsteller Walter Lesch, bekannt als Mitarbeiter des Cabaret Cornichon, die treibende Kraft hinter dem Festspielprojekt war und nicht Oskar Eberle, wie Müller durchblicken lassen wollte. An der ersten Sitzung des Komitees für künstlerische Veranstaltungen (KfkV) der Landesausstellung waren die Anwesenden noch einhellig der Meinung, ein Festspiel komme an der Landi nicht infrage, denn das herkömmliche Festspiel habe sich überlebt, doch Lesch stimmte sie um, indem er die Vision einer «choreografisch-musikalischen Grossveranstaltung mit Scheinwerfern, Lichtkulissen und Feuerwerk» entwarf, die seiner Überzeugung entsprach, dass sich die Schweiz an der Landesausstellung «höchst gegenwärtig und fortschrittlich» zu zeigen habe und dass eine vom Hergebrachten völlig losgelöste «neue Festspielform» zu finden sein müsse. Armin Meili,

77 Hettling, Manfred: Politische Bürgerlichkeit: der Bürger zwischen Individualität und Vergesellschaftung in Deutschland und der Schweiz von 1860 bis 1918. Göttingen 1999, S. 336.

78 Tschudi, Pierre-Alain: Das eidgenössische Wettspiel. Die Rekonstruktion der Schweiz im offiziellen Festspiel der Schweizerischen Landesausstellung Zürich 1939, Mémoire de licence, session d'octobre 1993, Université de Genève [ungedruckt]. – Tschudi, Pierre Alain: Die Konstruktion der christlichen Nation im offiziellen Festspiel der Landi 39. In: expos.ch. Ideen, Interessen, Irritationen. Hg. vom Schweizerischen Bundesarchiv. Bern 2000, S. 179–199.

der Direktor der Landesausstellung, zog auf der Grundlage von Leschs Visionen offenbar eine Zeitlang ein Festspiel in Betracht, das teilweise auf dem See spielen sollte, doch diese Idee wurde aus finanziellen Gründen fallen gelassen.
Nun bestellte das KfkV ein Festspielkollektiv, das aus zehn Männern mit unterschiedlichsten ästhetischen und weltanschaulichen Auffassungen bestand. Laut Tschudi können es nur persönliche Interessen gewesen sein, die diese Männer bewogen, sich zusammenzuraufen und gemeinsam ein repräsentatives Kunstwerk für die Schweiz zu schaffen. In zwei Sitzungen legten sie einen Grundplan fest. Der inhaltliche Kernpunkt sollte sein, dass die Schweiz zu einem eigenständigen Standpunkt kommen müsse, um sich gegenüber den Mächten rundherum zu behaupten. Die Ausarbeitung eines gültigen Textes wurde zu einem hindernis- und umwegreichen Verfahren: Zuerst schrieb der renommierte Schriftsteller und Germanist Robert Faesi einen ersten Entwurf; dieser wurde dem Philosophen Julius Schmidhauser zur Weiterbearbeitung übergeben, der einen völlig neuen Text daraus machte. Er enthielt lange Monologe und wurde als unspielbar eingeschätzt. Nun versuchten Walter Lesch und der Dramatiker Werner Johannes Guggenheim, den Text «in ein aufführbares Festspiel umzuschreiben», wobei sich jedoch die inhaltlichen Akzente deutlich verschoben. Auch diese Entwürfe fanden keinen Anklang. Im August 1938 erging ein direkter Stückauftrag an Walter Lesch und den Schriftsteller Felix Moeschlin; dazu wurde auch Edwin Arnet auf «seinen eigenen Wunsch hin» zum internen Wettbewerb eingeladen.
Das Auswahlverfahren wurde nun laut Tschudi vom Arbeitsausschuss des Landesausstellungs-Organisationskomitees und von dessen Direktor, Armin Meili, beaufsichtigt. Das hatte offenbar zur Folge, dass die Mitglieder des Organisationskomitees sich mit ihren Wünschen und Vorstellungen einmischten und die Autoren zu beeinflussen suchten. «Der am Anfang erhobene Anspruch, ein neuartiges, alles Vergangene übertrumpfendes Festspiel zu realisieren, stand nicht mehr zur Debatte», resümiert Tschudi. Anfang November 1938 trafen die drei Entwürfe ein, ein Expertenkomitee beurteilte sie, die Konkurrenten stellten ihre Texte an einer Lesung vor – und das Komitee gab dem Entwurf Arnets den Vorzug. Doch man war noch immer nicht zufrieden und versuchte zuerst, die drei Wettbewerber zur gemeinsamen Umarbeitung von Arnets Entwurf zu gewinnen, doch sie lehnten ab. Nun wurde Arnet aufgetragen, seinen Text «gemäss den von den Experten vorgebrachten Änderungswünschen umzuschreiben», zu welchem Zweck er eng mit Oskar Eberle zusammenarbeitete. Im Januar 1939 wurde der Text angenommen und unter dem Titel *Das Eidgenössische Wettspiel* zur Inszenierung in der Festhalle der Landesausstellung freigegeben.
In den Akten gibt es, wie Tschudi anmerkt, keine expliziten Begründungen für die Wahl von Arnets Text, doch erkennt er in der unterschiedlichen politischen Positionierung der Autoren einen möglichen Grund: Moeschlin ortet er rechts, Lesch links und Arnet in der Mitte – und die versöhnliche Mitte hätte somit den Ausschlag gegeben. Wo Müller also bei den drei Texten eine übereinstimmende Botschaft sah, hob Tschudi die weltanschaulichen Differenzen hervor: Moeschlins Festspiel atme deutlich den Geist des italienischen Faschismus, auch wenn es auf die Bundesverfassung und auf

die Menschenrechte verweise – was es für die Jury unannehmbar gemacht habe. Lesch benenne unmissverständlich die Bedrohung durch den Nationalsozialismus und habe eine – auch im sozialen Sinne – solidarische Schweiz im Auge, die bereit sei, die demokratischen Werte des Landes zu verteidigen; das habe kaum der Politik des Bundesrats, die jegliche Provokation der Achsenmächte vermeiden wollte, entsprochen. Arnets Festspiel hingegen sei konsensfähig gewesen: Es habe verschiedene Festspieltraditionen bedient sowie «städtische und ländliche Elemente der schweizerischen Kultur» verbunden. Und sehr griffig fasst Tschudi zusammen: «Moeschlin zeigt ein geführtes Volk, Lesch ein mündiges Volk. Arnet zeigt beides: ein Volk, das immer wieder frei vor eine Alternative gestellt ist, das aber auf eine Autorität angewiesen ist, um sich zur richtigen Wahl durchzuringen.»[79]

Die Wahl Arnets und die Mitarbeit Eberles, der auch als Regisseur einen bedeutenden Einfluss auf die Ausstrahlung des Festspiels hatte, bewährten sich a posteriori vollumfänglich: Am 6. Mai 1939 wurde den Ausführenden und den Machern des Festspiels in der offenbar eiskalten Festhalle nach dreistündiger Aufführung ein warmer und langer Applaus zuteil, das Presseecho war mit ganz wenigen Ausnahmen positiv, und bis zum Ende der Ausstellung am 29. Oktober sahen sich über 140 000 Menschen das Festspiel an, trotz des Kriegsausbruchs am 1. September.

Im ersten Teil seines Aufsatzes analysiert Tschudi das Festspiel gründlich, um die Frage zu beantworten, wie Arnet und Eberle vorgingen, um das «wahrhaft Schweizerische» erfahrbar zu machen und die politischen, sozialen und konfessionellen Gegensätze im Land «zu überwinden oder zu verdecken». Das wesentliche Ergebnis seiner Analyse spiegelt sich schon im Titel des Aufsatzes: Das Festspiel überbrückt die Gegensätze zwischen Liberalismus und Sozialismus, zwischen Zentralismus und Föderalismus, zwischen Individualismus und Totalitarismus durch die Konstruktion einer als typisch schweizerisch empfundenen christlichen Nation. Dabei evoziert es die schweizerischen Werte durch Symbole, Allegorien und mythische Gestalten, denen ihre Mehrdeutigkeit gemeinsam ist: «Das *Eidgenössische Wettspiel* war kaum ein Spiegelbild der Schweiz, wie damals wahrscheinlich viele meinten. Es war vielmehr ein magischer Spiegel, der es allen ermöglichte, sich darin mit ihren eigenen Idealen und Wertungen wenigstens teilweise wieder zu erkennen und sich so im Einverständnis mit anderen zu erleben.»[80]

Die Bewährung und Bewahrung des Schweizertums zeigt Arnet in vier Hauptspielen, die einem zeitlosen Kampf des Guten und des Bösen um die Seele des Schweizers gleichkommen. Die Kontrahenten auf der übergeordneten Ebene sind der «Wächter» und der «Verführer» bzw. die «Verführerin», im Wettspiel selbst schickt die Verführerseite vier verschiedene «Trabanten» ins Rennen, die den sogenannten Schweizergesellen, den Repräsentanten des gutmütigen, aber wenig standhaften Volkes, ins Verderben locken sollen. Der «Wächter» hingegen bringt nur eine einzige Figur ins Spiel, den «Schweizermann», Sinnbild des bescheidenen, sittlich standfesten Schweizers. Viermal

79 Tschudi 2000, S. 189–197.
80 Tschudi 2000, S. 180 f.

gelingt es dem «Schweizermann», den Gesellen von extremen Positionen abzuhalten: Er verpflichtet ihn auf die Neutralität und die humanitäre Hilfe (Hauptspiel I), bringt ihn vom Klassenhass einerseits und vom bürgerlichen Egoismus andererseits ab (II), schwört ihn auf den Föderalismus und die kulturelle Vielfalt der Schweiz ein, die jedoch durch die Anerkennung der übergeordneten christlichen Autorität geeint wird (III) und rettet ihn schliesslich vor den verheerenden Folgen der Selbstüberhebung und führt ihn in die von Nächstenliebe und Opferbereitschaft geprägte Gemeinschaft, symbolisiert durch den Landsgemeindering, zurück (IV).
Dieser Schluss, bei dem die Symbole des Liberalismus (Maibäume) und des Sozialismus (rote Transparente) ausgeräumt wurden, hätte laut Tschudi Sozialdemokraten, Liberale und Freisinnige gleichermassen irritieren müssen, denn er spiegle eine Staatsidee, die auf «die Verbindung einer korporativen Gesellschaftsordnung mit den föderalistischen Grundlagen der schweizerischen Demokratie» ziele. Doch die Zuschauerinnen und Zuschauer hätten «in der Flut von Symbolen, Chören und Massenbewegungen […] nur die Rückkehr zur Landsgemeinde einerseits und die Rückbesinnung auf Gott andererseits» wahrgenommen, und diese beiden Aussagen seien konsensfähig gewesen. Ausserdem führt Tschudi den Charakter der Inszenierung als möglichen Grund für die unkritischen Reaktionen an: «Die Monumentalität der Massenaufmärsche und der Chöre, die gleichzeitige Verwendung von Ton-, Farb- und Lichteffekten, das Crescendo im Schlussspiel, das mit der Integration des Publikums in ein einziges Gesamtkunstwerk mündet, intensivieren Gefühlsregungen, heben die Distanz der Zuschauer zum Spiel auf und verunmöglichen die Reflexion.»[81] Leider weist Tschudi die unkritische Haltung der Presse nicht mit Beispielen nach. Wie an verschiedenen Stellen dieser Studie deutlich wird, ist die gerade in inhaltlicher Hinsicht oft «blinde» Theaterkritik ein wiederkehrendes Merkmal von Festspielen. Es liegt nahe, sie als Beitrag der Journalisten zum in den Festspielen angestrebten Gemeinschaftsgefühl und gesellschaftlichen Konsens zu verstehen. Doch die Mechanismen der Berichterstattung sind zu komplex, als dass sie nicht bei jedem Festspiel in ihren ganz spezifischen Bedingungen untersucht werden müssten.
Obwohl Tschudi eine zwischen links und rechts vermittelnde Position von Arnets Festspiel konstatiert hatte, schrieb er ihm schliesslich doch eine politische Schlagseite zu:

> «Dass das *Eidgenössische Wettspiel* schliesslich für eine Revision der Schweiz eintrat, die […] politisch deutlich nach rechts neigte, dürfte zu einem guten Teil Regisseur Eberle zuzuschreiben sein. Vor allem das vierte Hauptspiel mit dem Landsgemeindering, den Eberle dem Autor als Regieeinfall präsentierte, machte das Festspiel am Schluss zu einem Propagandastück für die staatspolitischen Revisionsvorstellungen katholisch-konservativer Kreise um Bundesrat Etter. Eberle war damit die Gelegenheit gegeben, seinen alten Traum von der Vereinigung des nationalen und des religiösen Festspiels zu verwirklichen. Was am 22. September 1937 als futuristische Kombination effektvoller Lichtgebilde, künstlich

81 Tschudi 2000, S. 186–189.

> erzeugten Nebels, Feuerwerk und Lautsprechermusik begonnen hatte, endete eineinhalb Jahre später als Rückkehr zu den alten Eidgenossen und als Staatsfestspiel, das Gott wieder zum Herrn des Staates machen sollte.»[82]

Ebenfalls als «rechtslastig» schätzte Martin Stern die politische Position des *Wettspiels* ein, weil der Schweizermann die «Lüge von den Klassen» als «Satans allertiefste Lüge» bezeichnete – laut Stern ein Satz wie aus einem NS-Propagandastück. Andererseits befand auch er, das Festspiel habe «‹die Mitte› zu einer politischen Maxime» gemacht, «die es richtig erscheinen liess, sich von allen Extremen zu distanzieren. Konsens und Kompromiss wurden dabei zu fast heiligen Gütern».[83] Das würde es zumindest auch plausibler machen, dass Bürgerliche und Sozialdemokraten sich mit dem Festspiel anfreunden konnten.

Es scheint etwas unvermittelt, wie Tschudi den Einfluss des Regisseurs – und Beraters – Oskar Eberle auf die finale Ausgestaltung des Festspiels herausstreicht, zumal er ausgerechnet hier eine Quellenangabe schuldig bleibt. Es ist ein theaterwissenschaftliches Feld mehr, wo eine zukünftige Aufarbeitung von Eberles Nachlass etwas mehr Licht in seine vielfältigen Interventionen bringen könnte. Eberle selbst hat die Entstehungs- und Aufführungsgeschichte des *Eidgenössischen Wettspiels* geschildert, dabei aber viele Vorgänge und seinen eigenen Anteil verschleiert oder nur in Anspielungen dargestellt. Sein Text erschien allerdings auch nicht in einem Werk, das theaterhistorische Genauigkeit beanspruchte, sondern war als Gabe an die am Festspiel Mitwirkenden gedacht.[84] Als Grund für Edwin Arnets Sieg beim Wettbewerb deutete Eberle an, dass der Autor sich getrieben gefühlt habe, «in einem Festspiel dem ganzen Volk zu sagen, wer es ist und wohin sein Weg führt». Über seine Zusammenarbeit mit Arnet bei der Überarbeitung des Stücks ging er in vagen Sätzen hinweg: «Die freundschaftliche Zusammenarbeit mit dem Dichter schenkte ihm [Oskar Eberle] die ungetrübtesten Tage. Am 20. Dezember liegt eine neue Spielfassung vor.» Der Hauptteil seines Textes ist den schwierigen, unter hohem Zeitdruck stehenden Vorbereitungen gewidmet. So erfährt man, dass ursprünglich zwei Solistenensembles vorgesehen waren, eines, das aus Laienspielern, und eines, das aus professionellen Darstellern bestand. Doch da die Premiere für den Mai vorgesehen war, hätten die Profis aus bestehenden Verträgen und Verpflichtungen herausgelöst werden müssen, was sich als nicht realisierbar erwies. Es wurde ein einziges, gemischtes Ensemble gebildet, in dem Mitglieder der Freien Bühne Zürich eine Vorrangstellung einnahmen.

Die Gestaltung der Podienbühne war offenbar ein schwieriger Prozess, denn sie musste einen (angeschnittenen) Landsgemeindering aufnehmen können und drei Spielebenen aufweisen. «Neun Architekten und Maler haben um die Form dieses widerspenstigen Podiums gerungen», schreibt Eberle. Armin Meili skizzierte schliesslich eine geschwungene Anlage aus Treppen und relativ kleinteiligen Flächen

82 Tschudi 2000, S. 197 f.

83 Amstutz/Käser-Leisibach/Stern 2000, S. 139 f.

84 Eberle, Oskar: Der Regisseur über die Entstehung und künstlerische Leitung des Festspiels. In: Das Büchlein vom Eidgenössischen Wettspiel. Zürich 1939, S. 56–71.

mit einem Rampenzugang für Fahrzeuge auf der ersten Ebene. Es gelang allerdings nicht, das Orchester anders zu platzieren als in einer Vertiefung vor der Rampe, was Eberle als eine schwere Beeinträchtigung der idealen Festspielbühne empfand – zumal man die Orchestermitglieder eigens kostümiert und ihnen Kerzenlicht und rote Pulte zugedacht hatte. «Ein Triumph des städtischen Alltags-Theaters über die Gesetze des Festspiels», seufzte er. In der Folge vermittelt er noch einige interessante Gedanken zur Handhabung der Kostüme in einem so gross dimensionierten Raum und in einem Stück mit zahllosen unterschiedlich kostümierten Gruppen. Vielfarbigkeit statt Buntheit war seine Losung, die Detailgenauigkeit musste durch Farbensymbolik ersetzt werden. Eberle legte in seinen Inszenierungen nicht zuletzt deshalb so grosse Sorgfalt auf die Kostüme, weil seine Frau und künstlerische Gefährtin Hedwig Giger Kostümbildnerin war.
Trotz Eberles im Grunde nüchterner Diktion unterliegt dem Text eine Dramaturgie: Es geht um die Überwindung des Widerstands der für die Landesausstellung Verantwortlichen gegen das Festspiel und um den Triumph von Autor und Regisseur, der sich abzeichnete, als sich nach einem etwas zähen Start die Halle immer mehr füllte und vom Sommer an bis zum Schluss der Landi immer ausverkauft war. Das unter Zeitdruck geprobte Spiel erwies sich bei der Uraufführung als zu lang; es wurde gekürzt. Und die beständige Spielpraxis – jedes Wochenende fanden Aufführungen statt – tat das Ihrige: «Von Aufführung zu Aufführung fliesst die Bewegung leichter und ungezwungener. Ja, nach dem ersten August wird sogar noch eine schöne und wirkungsvolle Szene eingebaut: Schwyzer Bauern, die Hüter des Bundes, bringen den ältesten Bundesbrief, den der Schweizermann im Landsgemeindering in die lautlose Stille hinein liest.» Das *Eidgenössische Wettspiel* wurde 34-mal aufgeführt, während eines knappen halben Jahres, und im Prinzip hätte Oskar Eberle sich bewusst werden müssen, dass das Festspiel so jene kultische Qualität einbüsste, die er immer wieder für Festspiele gefordert hatte: In der vielfachen Wiederholung war ein sakraler Staatsakt kaum mehr möglich. Das *Wettspiel* war eine Art Repertoirestück der Landi geworden, das immer glatter, immer geschliffener wurde, immer mehr «Kunst». Eberles Triumph über die Skeptiker und sein endgültiger Durchbruch als Regisseur liessen ihn jedoch seinen eigenen Prinzipien gegenüber offenbar nachlässig werden.

Die Expo 64 in Lausanne ohne zentrales Festspiel

Eine Aufarbeitung der Vorgeschichte der Expo 64 könnte Aufschluss darüber geben, ob ein zentrales Festspiel jemals zur Debatte stand und welches allenfalls die Argumente waren, die gegen ein solches Festspiel vorgebracht wurden. Als neues Propagandamedium bei dieser Landesausstellung trat auf jeden Fall der Film in den Vordergrund. Theater wurde an der Expo 64 trotzdem fleissig gespielt, und es sind auch reihenweise Festspiele oder festspielähnliche Aufführungen nachzuweisen, doch sie fanden alle im Rahmen der Kantonaltage statt. Deshalb kommen sie im Kapitel zu den kantonalen Festspielen zur Sprache.

Fragmentierte Festspiele an der Expo.02 im Dreiseenland

Die wegen gravierender organisatorischer und finanzieller Probleme um ein Jahr verspätete Expo.02 mit ihrem dezentralen Konzept wandte sich in radikaler Weise von jedem Bestreben ab, eine schweizerische, eine nationale Identität auch nur zur Diskussion zu stellen. Zwölf Jahre nach dem gigantischen Anlass fasste Markus Häfliger dessen Nachwirkung so zusammen: «Manche forderten auch 2002 eine Landesausstellung, die eine Bewegung auslösen sollte wie den ‹Landi-Geist› von 1939. Doch die Expo 02 hat definitiv klargemacht, dass es eine solche einigende, nationale Erzählung nicht mehr gibt. Wenn es eine Botschaft der Expo 02 gibt, dann die, dass die Schweiz heterogener, widersprüchlicher und irgendwie verlorener geworden ist – aber auch lockerer.»[85] Das Eröffnungsspektakel, das nach der offiziellen Eröffnung, die am Nachmittag des 14. Mai 2002 in Neuchâtel stattfand, abends an allen vier sogenannten Arteplages, den Schauplätzen der Expo, simultan uraufgeführt und an den kommenden beiden Tagen wiederholt wurde, ermangelte dieser Leichtigkeit über weite Strecken. Das Riesenspektakel liess zwar eine beeindruckende Koordination und eine höchst elaborierte multimediale Choreografie erkennen, doch führte die Verzahnung verschiedener biblischer wie antiker Mythen (Turmbau zu Babel, Prometheus, Odysseus) und die Montage verschiedenster musikalischer, theatraler, filmischer und choreografischer Formen selbst zu einem babylonischen Sprachengewirr. Viele Zuschauer dürften es, der Heterogenität der verwendeten Mittel wie auch der Erzählungen zum Trotz, als weisses Rauschen empfunden haben.

Das Eröffnungsspektakel, das da und dort als Festspiel bezeichnet wurde, unterschied sich jedoch nicht nur durch die dezentrale Struktur, die im Mittelteil sogar für jede Arteplage einen unterschiedlichen Erzählstrang vorsah, von gängigen Festspielformen, sondern war als erstes Grossereignis in der Geschichte der Landesausstellungen auch auf die gleichzeitige Ausstrahlung im Fernsehen hin konzipiert – wo dann der grosse Nachteil der beträchtlichen Distanzen zwischen Publikum und Akteuren zwar aufgehoben wurde, der Eindruck eines ästhetischen und inhaltlichen Dauerflimmerns jedoch blieb. Kopf des Spektakels war der Genfer Theaterleiter und Regisseur François Rochaix, der über einen riesigen Stab mit mehreren Co-Regisseuren, Komponisten und Choreografen und über ein Ensemble aus vielen professionellen Interpreten und rund 1800 Laiendarstellern gebot. Das Echo fiel kritisch aus: Zwar wurde der grosse logistische «Kraftakt» mit einer gewissen Anerkennung registriert, beim Inhalt aber sah man «fast nur Fragezeichen»; oder man nahm die Aufführung als eine «angestrengt wirkende Aneinanderreihung musikdramatischer Szenen» wahr, kurz: ein «aufgeblasenes Spektakeldings». Offenbar war es Rochaix nicht gelungen, die szenische Vergegenwärtigung eines neuen Mythos der Heterogenität, des Widerspruchs und der Vielfalt der Schweiz in ein Erlebnis der Fülle und der

85 Häfliger, Markus: Die neue Leichtigkeit des Schweizerseins. Was von der Expo 02 geblieben ist. In: «Neue Zürcher Zeitung» vom 21. Juni 2012, S. 10.

Kraft zu überführen. Das 15-Millionen-Theater dieser drei Aufführungen gehörte nicht zu jenen prägenden Erfahrungen, auf die sich Markus Häfliger in seiner Bilanz nach zehn Jahren bezog.[86]
Das Eröffnungsspektakel stellte allerdings auch nicht den Mittelpunkt des Veranstaltungsreigens dar, sondern gab lediglich den Startschuss, und es stand als Theaterveranstaltung keineswegs allein. Man könnte bei der Expo.02 geradezu von einer funktionalen Aufteilung des Festspiels in drei Einzelaspekte sprechen: Auf das Eröffnungsspektakel folgten ein – überaus kontrovers aufgenommenes – politisches Theater zum 1. August, also zum Bundesfeiertag (*august02* von Lukas Bärfuss, Regie: Samuel Schwarz), und ein Theater über die schweizerische Neutralität und Henri Dunant, den Mitbegründer des Roten Kreuzes, mit dem Titel *Red Cross Over* (Regie: Niklaus Helbling). Zusammen deckten die drei Produktionen die bei manchen Jubiläumsfestspielen in einer einzigen Aufführung zusammengefassten Aspekte ab: Das Eröffnungsspektakel stand für das – gleichzeitig mythisch überhöhte und modern interpretierte – Folkloristische, das Polittheater für die Auseinandersetzung mit den Realitäten staatlicher Macht und das Dunant-Stück für die zeitgemässe Reflexion über die humanitäre Tradition der Schweiz.

Festspiele zu eidgenössischen Verbandsfesten

Die Verbandsfestspiele stehen nicht im Zentrum der vorliegenden Studie – ebenso wenig wie die Spiele zu Landesausstellungen –, da sie nicht an Jubiläumsanlässe gebunden, sondern an die Austragung der periodisch, meistens mit etwa fünf Jahren Abstand, ausgetragenen Verbandsfeste gekoppelt waren. Es existieren allerdings Fälle, wo Verbandsfeste mit Jubiläen verknüpft wurden, so zum Beispiel bei den erwähnten Festspielen 1891 und 1948 in Bern. Es ist davon auszugehen, dass Verbandsfestspiele eigenen Gesetzmässigkeiten gehorchen, die vor allem mit der Hauptaktivität der in den Verbänden zusammengeschlossenen Vereine zu tun haben. Bei den Schützenfesten und in wohl etwas geringerem Masse den Turnfesten ist von einer besonders starken patriotischen Ausrichtung auszugehen, bei den Gesangs-, Musik- und Trachtenfesten dürfte die folkloristische Prägung in der Regel stärker gewesen sein. Doch das sind nur vage Vermutungen, da es für diese Festspiele meines Wissens keine einzige vergleichende Studie gibt und die Forschung nur einzelne dieser Festspiele berücksichtigt hat, und das auch nur immer am Rande. Selbst in der grössten Studie zu den Schweizer Verbandsfesten gibt es nur ein paar kümmerliche Hinweise zum Festspiel. Dass es sich bei den Verbandsfestspielen jedoch nicht um ein marginales Phänomen handelt, ergibt sich nur schon aus der Tatsache, dass mir

86 Pauli, Christian: Die Expo.02 hat eine neue Kontroverse. In: «Der Bund» vom 16. Mai 2002. – Heim, Christoph: Von schwimmenden Kühen und tapferen Neopren-Nymphen. In: «Basler Zeitung» vom 15. Mai 2002.

im Laufe meiner Recherchen ohne jede gezielte Suche sozusagen als Beifang ein beachtliches Korpus von Aufführungsbelegen ins Netz gegangen ist.[87]

Dank Rolf Röthlisbergers intensiver Beschäftigung mit den Festspielen von Cäsar von Arx ist immerhin fassbar, dass einzelne Verbandsfestspiele sehr weitgehend die Funktion nationaler Festspiele übernahmen und landesweit eine riesige Resonanz erfuhren. In *Die Schweizer* (Eidgenössisches Schützenfest, Aarau 1924) zeigte von Arx den Aufbau, die Gefährdung und die Bewahrung des Schweizerhauses – also des Staates oder der Nation – quer durch die Geschichte hindurch, beginnend mit dem Bundesbrief von 1291 und endend mit der Kriegsbedrohung 1914. Als Kontrahenten stehen sich dabei der Bauherr – die Verkörperung des schweizerischen Genius – und der Tod gegenüber; der Tod als destruktives Prinzip schlechthin stört in verschiedenen Masken den Bau immer wieder. Dazu werden zwei Kollektive einander gegenübergestellt: In jeder Szene streiten ein kriegerischer Chor von Wehr-Müttern und ein friedlicher Chor von Nähr-Müttern darum, welche Aufgabe für die Erhaltung des Schweizerhauses wichtiger sei. Am Schluss wird die Bedeutung beider Prinzipien gewürdigt, doch eine Priorisierung des Wehrwillens ist unverkennbar – was im Kontext eines Schützenfestes auch nicht weiter verwundert. Röthlisberger zeichnet den aufwendigen Autorenwettbewerb, den von Arx unbestritten gewann, ebenso wie die darauffolgenden Interventionen der Jury nach, die ihn zu zahlreichen Änderungen zwangen. Schliesslich wurde das deutlich zu lange Stück für die Aufführung gekürzt, wobei viele der in der Presse inkriminierten Passagen weggelassen wurden.[88] Von Arx hatte sich als Autor erwiesen, der vor drastischen sprachlichen Mitteln nicht zurückschreckte und der inhaltlich nicht immer rücksichtsvoll vorging; zum Beispiel stellte er die Föderalisten bloss, in einer Szene, wo der in Gestalt eines «hässlichen, verwachsenen Zwerges» auftretende und geifernde «Kantönligeist» davongejagt wird. Bemerkenswert ist auch von Arx' stakkatohafter, expressionistisch geprägter Stil mit vielen Reimen, der nach heutigem Geschmack nicht gerade arm an fragwürdigen Formulierungen ist.

Oskar Eberle liefert für die Zeit bis etwa 1940 einen Überblick unter dem Titel «Festspiele der eidgenössischen Vereine». Als Beispiele erwähnt er unter anderen

87 Schader, Basil u. Leimgruber, Walter: Festgenossen. Über Wesen und Funktion eidgenössischer Verbandsfeste. Basel u. Frankfurt a. M. 1993, S. 376 f. – Oskar Eberle deutet die unterschiedliche Ausrichtung der Verbandsfestspiele immerhin an, vgl. Eberle 1943, S. 195. – Zusammenstellung der Verbandsfestspiele: Aarau 1924 (Eidg. Schützenfest); Aarau 1932 (Eidg. Turnfest); Basel 1912 (Eidg. Turnfest); Basel 1935 (Eidg. Sängerfest); Basel 1959 (Eidg. Turnfest); Bern 1948 (Eidg. Sängerfest); Burgdorf 1981 (Eidg. Jodlerfest); Chur 1949 (Eidg. Schützenfest); Chur 1985 (Eidg. Schützenfest); Fribourg 1934 (Eidg. Schützenfest); Glarus 1892 (Eidg. Schützenfest); Langenthal 1983 (Eidg. Schwing- und Älplerfest); Luzern 1922 (Eidg. Sängerfest); Luzern 1928 (Eidg. Turnfest); Luzern 1939 (Eidg. Schützenfest); Luzern 1948 (Eidg. Schwing- und Älplerfest); Luzern 1962 (Eidg. Jodlerfest); Luzern 1972 (Eidg. Jodlerfest); Olten 1992 (Eidg. Schwing- und Älplerfest); St. Gallen 1954 (Eidg. Sängerfest); Sarnen 1902 (Eidg. Schwing- und Älplerfest); Sarnen 1993 (Eidg. Jodlerfest); Winterthur 1895 (Eidg. Schützenfest); Zürich 1903 (Eidg. Turnfest); Zürich 1905 (Eidg. Sängerfest); Zürich 1939 (Eidg. Jodlerfest); Zug 1923 (Eidg. Musikfest); Zug 1961 (Eidg. Schwing- und Älplerfest).

88 Von Arx: Werke III, 1987, Anhang, S. 446–458.

das Festspiel *Sankt Jakob an der Birs* von Carl Albrecht Bernoulli, aufgeführt am eidgenössischen Turnfest 1912 in Basel; er schildert es als Auseinandersetzung zweier Chorgruppen über die Frage, ob der tollkühne Kampf der Eidgenossen gegen die Übermacht der Armagnaken bei der legendären Schlacht 1444 sinnvoll gewesen sei oder nicht. Der Streit mündete in eine Verherrlichung des Opfertods der Eidgenossen – «Der Gegenchor verstummt vor der Grösse der Tat», notierte Eberle. Das gleiche Prinzip sich befehdender Chöre erkannte Eberle im oben beschriebenen Festspiel *Die Schweizer* von Cäsar von Arx. Beim *Schweizerfestspiel* desselben Autors, aufgeführt 1928 in Luzern beim eidgenössischen Turnfest, standen für Eberle die «historischen Bilderbogen, die einschnittlos in filmartiger Überblendung ineinander übergehen», im Vordergrund; ihm fehlte der mythische und religiöse Überbau, weshalb er das Festspiel abwertend als «szenisches Stenogramm der Schweizer Geschichte» beurteilte.[89]

Aber nicht jedes Festspiel zu einem eidgenössischen Fest war patriotisch ausgerichtet; wie gezeigt wurde, nützte der eine oder andere Kanton eine solche Grossveranstaltung für Imagezwecke. Nach dem Zweiten Weltkrieg dann scheint die patriotische Ausrichtung der Verbandsfestspiele gänzlich ausser Mode geraten zu sein, sie hatten nun fast ausnahmslos entweder einen humoristischen oder einen folkloristischen Einschlag und begnügten sich mit der Darstellung des Brauchtums jener Regionen, in denen die Festanlässe stattfanden. Das Festspiel für das eidgenössische Sängerfest 1954 in St. Gallen *(Freut euch des Lebens)* trug die Bezeichnung «heiteres Spiel» und hatte eine kabarettistische Note, jenes am eidgenössischen Schwing- und Älplerfest 1983 in der oberaargauischen Landstadt Langenthal war mit *Langethal im Bärnbiet lyt* betitelt und dürfte kaum auf eine gesamtschweizerische Identität gezielt haben.[90]

Im Rahmen einer umfassenden Studie zu sämtlichen Spielarten des Festspiels in der Schweiz wäre zu untersuchen, inwieweit sich die Verbandsfestspiele – die es vor allem in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts auch auf kantonaler oder regionaler Ebene gab – in ihren Formen und Inhalten parallel zu den politischen Jubiläumsfestspielen und inwieweit sie sich eigendynamisch hin zu spezifischen Ausdrucksformen entwickelten. Eine Vorreiterrolle in thematischer Hinsicht kann man dem Churer Festspiel *Napoleon oder das Fähnlein der sieben Aufrechten* zum Eidgenössischen Schützenfest 1985 zuschreiben. Der Autor Andrea Melchior, (Nebenfach-)Historiker und damaliger Churer Stadtpräsident, schuf auf der Grundlage von Gottfried Kellers Novelle *Das Fähnlein der sieben Aufrechten* einen Bilderbogen, der vom Eidgenössischen Schützenfest 1849 in Aarau ausging, auf das sich auch Keller bezogen hatte. Mit historischen Rückblenden veranschaulichte er, warum der junge Staat massive Konflikte aushalten und ausgleichen musste und wie eine allmähliche Versöhnung zwischen den Liberalen und den Konservativen angebahnt wurde. Auf einer einem riesigen Schweizerkreuz gleichenden, ausladenden Freilichtbühne agierten ein grosses Ensemble, zwei Chöre und zwei Blasorchester; Paul Weibels und Marco Gieriets

89 Eberle 1943, S. 193–203.

90 Lesch, Walter: Freut euch des Lebens! Ein heiteres Spiel in acht Bildern. Mit Musik von Hans Moeckel. St. Gallen 1954.

Inszenierung stellte statt einer «pathetisch-patriotischen Glorifizierung» eine «bunte, vor holzschnittartiger Vergröberung nicht zurückschreckende Darstellung mit den Ausdrucksmitteln des Volkstheaters» dar.[91]
Im Übrigen muss die Vermutung genügen, dass zumindest die Festspiele anlässlich von Sänger- oder Musikfesten eine eigene «Gattung» darstellen könnten, da sie sich sowohl formal (Vorrang der Musik) als auch inhaltlich (Musik auch als Thema) von allen anderen Festspielen unterscheiden dürften. Als jüngstes Beispiel dieser mutmasslichen Tradition wäre hier das Freilichtspektakel *Xang im Ried* zum Schweizer Gesangfest 2008 in Weinfelden zu nennen (Text von Hans Ruedi Fischer und Paul Steinmann), in der das märchenhafte Schicksal dreier Falschsinger, die der Chorleiter aus dem Chor hinauswirft und die im Ried herumirren und dabei allerlei Abenteuer erleben, erzählt wird. Das Festspiel als Beschwörung gemeinsamer eidgenössischer Mythen und Werte und als Vehikel für die Pflege des heimatlichen, patriotischen Liedguts scheint hier in denkbar weite Ferne gerückt.

Die Hindernisse für eine nationale Propaganda im Festspiel

Wenn man die Geschichte der nationalen Festspiele überblickt – und vorerst das *Mythenspiel* von 1991 beiseitelässt –, wird offenkundig, eine wie starke nationale Ausstrahlung Festspiele erzielten und wie sehr sie die patriotischen Gefühle weiter Kreise befeuerten, doch zeigt sich auch, dass nur ein einziges Festspiel vom Bund tatsächlich als Mittel nationaler Propaganda eingesetzt werden konnte: das *Bundesfeierspiel* von 1941. Es folgte unmissverständlich den Vorgaben der von Bundesrat Philipp Etter geprägten Geistigen Landesverteidigung und damit einer offiziellen, vom Gesamtbundesrat getragenen Doktrin. Die kritischen Studien von Rémy Charbon und Ursula Amrein deuten aber darauf hin, dass sich mit den Propagandamöglichkeiten solcher Feierlichkeiten auch die Verfolgung einer mehr oder weniger versteckten Agenda verbinden liess, in Etters Fall die Vision, die Schweiz in einen christlich geprägten, ständestaatlich strukturierten, autoritären Staat zu verwandeln. Das Festspiel 1891 wiederum erscheint als Vehikel der Schwyzer Imagepflege, die vom Bund als Auftraggeber lediglich punktuell und eher notdürftig für die ursprünglichen eigenen Ziele modifiziert werden konnte. Die Feierlichkeiten 1998 schliesslich stehen für eine grundsätzliche Kapitulation des Bundes vor den durch die Kantone und die politischen Kontrahenten entwickelten zentrifugalen Kräften. Daraus muss sich die Frage ergeben, ob es in der föderalistischen Schweiz mit ihren sprachlichen, kulturellen und politischen Bruchlinien überhaupt nationale Festspiele geben kann und ob diese Bezeichnung nicht von vorneherein ein Etikettenschwindel sein muss.
Eine zweite, ganz anders gelagerte Beobachtung drängt sich auf: Fast die ganze Forschung zum Festspiel, die ja im Wesentlichen eine Forschung zum patriotischen Festspiel ist, konzentriert sich auf die mentalitätsgeschichtlichen Aspekte des

91 Kerle, Heinz: Napoleon kommt ans Schützenfest. In: «Musik & Theater», 6/1985, S. 13 f.

Themas. Die künstlerischen und die theaterpraktischen Belange werden fast völlig ausser Acht gelassen. So wird zu wenig bedacht, dass Veranstalter von Festspielen neben ihrem Propagandaauftrag immer auch den künstlerischen Erfolg und den Erfolg beim Publikum im Auge haben müssen. Dabei sind sie viel widersprüchlicheren und komplexeren Anforderungen unterworfen als andere Produzenten von Massenspektakeln: Die inhaltlichen Vorgaben des Auftraggebers sind zu erfüllen, den intellektuellen und künstlerischen Ansprüchen der «opinion leaders», der Medienschaffenden und der Bildungsbürger ist zu genügen, und schliesslich ist auch das Unterhaltungs- und Schaubedürfnis des breiten Publikums zu befriedigen. Natürlich sind die ideologische und die ästhetische Ebene nicht scharf voneinander zu trennen. So ist es wie bereits erläutert ein äusserst schwieriges Unterfangen, beim Konflikt zwischen Cäsar von Arx und Oskar Eberle zu verstehen, wo er sich aus unterschiedlichen ästhetischen Vorlieben, wo aus weltanschaulichen Differenzen und wo aus schlichter Antipathie speiste. Auf jeden Fall verstellt der einseitige Fokus auf die propagandistischen Strategien des Textes den Blick für die vielfältigen theatralen Mittel von Festspielaufführungen. Diese Mittel sollten ihrerseits durchaus auf ihre manipulative Wirkung hin, aber auch auf ihre ästhetischen Qualitäten hin untersucht werden. Im folgenden Kapitel zum *Mythenspiel* will ich den Versuch dazu unternehmen und zeigen, in welche mehrpoligen Kraftfelder Festspielproduktionen dieser Grössenordnung geraten.

Das *Mythenspiel* 1991 scheitert an den Ambitionen seiner Macher und an föderalistischen Widersprüchen

Der Nachruhm eines grossen Theaterereignisses ist schwer zu fassen. Wer wäre dazu zu befragen? Welche Quellen wären auszuwerten? Die zeitgenössische Rezeption durch die Medien? Zeitzeugen, die im Publikum, hinter oder auf der Bühne dabei waren? Die Rechenschaftsberichte der Organisatoren? Theater- oder literaturwissenschaftliche Studien zum Thema – falls es sie überhaupt gibt? Viele Perspektiven wären zu berücksichtigen, nicht in allen Fällen sind sie objektiv zu erfassen, nicht allen kann man gerecht werden. Das gilt besonders im Falle des *Mythenspiels,* das im Sommer 1991 als Teil der nationalen Feierlichkeiten zum 700-Jahr-Jubiläum der Schweiz in Schwyz aufgeführt wurde. Es besass zweifelsohne überregionale Bedeutung und wurde seiner schieren Dimensionen und seines offiziellen Anstriches wegen zum Thema auch für Menschen, die gar nicht vorhatten, sich dafür zu interessieren. So schaffte es das *Mythenspiel* mehrfach auf die Titelseite des «Blicks», allerdings aus nicht besonders schmeichelhaften Gründen. Es gibt in der Tat ein paar grundlegende Fakten, die das *Mythenspiel* als ein gescheitertes Projekt erscheinen lassen: Die Zuschauerzahlen erreichten nicht einmal zwei Drittel des budgetierten Werts, die Finanzen liefen vollkommen aus dem Ruder, das Medienecho war verhalten bis rabiat ablehnend. Diese drei Aspekte zusammengenommen übersteigen das Mass an üblichen Krisen und Konflikten, die Teil jedes komplexen künstlerischen und organisatorischen Grossereignisses sind.

In diesem besonders umfangreichen Kapitel, in dem ich das einzige nationale Jubiläumsfestspiel der untersuchten Periode beleuchte, präsentiere ich einen weitverzweigten Überblick über seine komplexe Genese und Rezeption wie auch über seinen Inhalt und die Inszenierung. Das geschieht durchaus in der Absicht, einen Begriff von seiner Einzigartigkeit zu geben – was ich auch mit allen anderen detaillierten Darstellungen dieser Studie anstrebe. In erster Linie aber werden die Gründe für das Scheitern des Projekts gesucht, wobei auf möglichst vielen Ebenen der Untersuchung angesetzt wird, mit dem Ziel, die eindimensionalen Erklärungsversuche, die einem da und dort begegnen, zu hinterfragen und neue, bisher kaum beleuchtete Aspekte einzubeziehen. Aus der vielsträngigen Argumentation kann sich so nicht nur eine korrigierte Sicht auf die Probleme und Skandale um das *Mythenspiel* ergeben, sondern auch ein besseres Verständnis für die prekären Aspekte der nationalen Festspiele in einem föderalen Staatswesen und einer heterogenen Gesellschaft.

Die konfliktreiche Genese des *Mythenspiels*

1989, 25 Jahre nach der Expo in Lausanne, wäre turnusgemäss die Zeit für eine Landesausstellung gewesen. Wegen des nahen Bundesjubiläums sah man eine geringfügige Verschiebung der Expo vor, um die beiden Grossanlässe zusammenzulegen, und plante ein auf sechs Innerschweizer Standorte verteiltes Programm. Das Vorhaben scheiterte jedoch, weil am 5. Mai 1985 die Stimmberechtigten des Kantons Luzern und am 26. April 1987 diejenigen der Kantone Uri, Schwyz, Obwalden, Nidwalden und Zug ihre Zustimmung zum Projekt «CH91» verweigerten. Nun setzte der Bund eine «Groupe de réflexion» ein, die den Anstoss zu einem dezentralen Jubiläumsprogramm gab, bestehend aus einer «Festtrilogie» mit einem «Fest der vier Kulturen» in der Westschweiz, das die kulturelle Vielfalt zum Ausdruck bringen sollte; einem «Fest der Solidarität» in Graubünden und im Tessin, das die Schweiz als Teil der Völkergemeinschaft zeigen sollte; und als Hauptteil einem «Fest der Eidgenossenschaft» in der Innerschweiz.

Der Platz des Festspiels im gesamten Jubiläumsprogramm der Innerschweiz

In einer Botschaft des Bundesrats vom 1. Juni 1988 wurde die Organisation skizziert; für das «Fest der Eidgenossenschaft» legte sie fest: «Die Anlässe werden im Auftrage des Bundes vom Kanton Schwyz in Zusammenarbeit mit den Kantonen Uri, Ob- und Nidwalden organisiert. Das Festspiel wird von den Urkantonen gemeinsam organisiert.» Das bedeutete, dass der Bund als Geldgeber und die Kantone als Organisatoren fungierten – eine problematische Kompetenzverteilung, wie sich zeigen sollte. Drei von vier Hauptanlässen des «Fests der Eidgenossenschaft» fanden schliesslich teilweise oder gänzlich im Kanton Schwyz statt. Den Auftakt machte die Premiere des *Mythenspiels* am 20. Juli 1991 in einer eigens für den Anlass konstruierten Arena in Schwyz. Am Wochenende des 30./31. Juli 1991 folgte der «Tag der Jugend» mit Sechstklässlern aus jeder Gemeinde der Schweiz; die Kinder fanden sich am Freitag an sechs verschiedenen «Besammlungsorten» ein, wo ihnen ein vielfältiges Programm geboten wurde; am Samstag trafen sie nach einem Sternmarsch auf dem Rütli zusammen (das auf dem Boden der Urner Gemeinde Seelisberg liegt), wo sie einer zweistündigen, viersprachigen Feier beiwohnten. Dann, am 1. August 1991, nahmen unter anderem der Gesamtbundesrat und Vertreter aller Kantone an einer Bundesfeier auf dem Hauptplatz von Schwyz teil; der zuerst leere Platz füllte sich nach und nach mit Fahnen und schliesslich mit von Kindern mitgebrachten farbigen Ballonen; ein wichtiger Bestandteil der von Ambros Eberle, dem Sohn Oskar Eberles, inszenierten Feier war die Verlesung des Bundesbriefs in Latein und in den vier Landessprachen. Den Abschluss machte vom 2. bis zum 4. August 1991 ein riesiges Volksfest für 100 000 Besucherinnen und Besucher in Brunnen SZ mit mehreren grossen Umzügen und vielen weiteren Veranstaltungen; eingeladen hatte man rund vierzig Brauchtumsgruppen, acht

historische Musikcorps und fünfzig Formationen aus der Unterhaltungs-, Folklore-, Ländler-, Jazz- und Countryszene; zur Verfügung standen drei Festzelte, darunter das eigens für das Jubiläumsjahr konzipierte Zelt von Mario Botta, das in Brunnen auf dem neu gestalteten Auslandschweizerplatz direkt am See aufgestellt wurde.[1]

Dass eine aufwendige Theaterinszenierung einen so prominenten Platz innerhalb der Jubiläumsfeierlichkeiten erhielt, schien lange infrage gestellt. Die von der Schweizerischen Gesellschaft für Theaterkultur (SGTK) mit ihrem 1987 veranstalteten Kolloquium angestossene Diskussion über die Möglichkeiten eines nationalen Festspiels im Vorfeld der 700-Jahr-Feiern, engagiert und auf hohem Reflexionsniveau geführt, hätte einen Verzicht auf ein Festspiel erwarten lassen. Die SGTK nämlich empfahl den für die Jubiläumsfeierlichkeiten Verantwortlichen, anstelle eines Festspiels dezentrale theatrale Auseinandersetzungen mit der Gegenwart im ganzen Lande zu fördern. Wohl stiess die SGTK mit ihren Empfehlungen beim Bund auf offene Ohren, doch war die Festspielidee schon im Projekt zur «CH91» verankert gewesen und wurde nun auch von der Groupe de réflexion wieder aufgenommen. Und überhaupt hatte die SGTK die Rechnung wohl ohne den Kanton Schwyz gemacht, der mit grossem Stolz auf die zwei vorausgegangenen Jubiläumsfestspiele blickte und sich mit seinen weitherum bekannten Theatergrossereignissen wie den seit 1863 veranstalteten Japanesenspielen in Schwyz und dem Welttheater in Einsiedeln als Hüter dreier bedeutender Stränge der schweizerischen Theatertradition fühlen durfte: des vaterländischen Spiels, des Fasnachtsspiels und des geistlichen Spiels.[2]

Diese lokale Theaterbegeisterung, dieses kantonale Selbstbewusstsein rieb sich jedoch an einer Aufgabe, die sich als riesig herausstellte, und an unerwartet widrigen Umständen. Die Entstehungsgeschichte des *Mythenspiels* könnte als ein sich beschleunigender Prozess des Kontrollverlusts beschrieben werden, und während die Inszenierung Gestalt annahm, liess ein grosser Teil der Berichterstattung den Schluss zu, dass die Organisatoren sich mit ihrer Aufgabe übernommen hatten. Diese wiederum bemühten sich natürlicherweise, die Entwicklung als mehr oder minder geordnet darzustellen. Auf jeden Fall ist bei der Auswertung der verschiedenen Quellen Vorsicht angebracht, denn es gilt nicht nur, die Selbstdarstellung der Macher, sondern auch die Beweggründe der Kritiker zu hinterfragen. Die Tatsache, dass das *Mythenspiel* von Skandalen begleitet war, braucht deswegen nicht relativiert zu werden.

Am 2. November 1988 unterbreitete Bundesrat Jean-Pascal Delamuraz allen Kantonsregierungen den Plan für das Rahmenprogramm des Fests zum 700-Jahr-Jubiläum. Im Dezember 1988 beriefen Adalbert Kälin, den der Kanton Schwyz zum Delegierten für die 700-Jahr-Feier gewählt hatte, und der Bankangestellte und bekennende

1 Botschaft über die Gestaltung und Finanzierung der Feierlichkeiten «700 Jahre Eidgenossenschaft» vom 1. Juni 1988. In: Bundesblatt, 2/1988, S. 1068–1090, hier S. 1075. BAR Sign. 88.038; online unter: www.amtsdruckschriften.bar.admin.ch/viewOrigDoc.do?id=10050759 (Zugriff am 15. Juni 2015).

2 Spichtig, Adalbert: Das Mythenspiel. Landschaftstheater mit Musik. In: 700 Jahre Eidgenossenschaft im Kanton Schwyz. Hg. von der Kulturkommission auf Anregung des Delegierten des Kantons Schwyz und im Auftrage des Regierungsrates. Einsiedeln 1991, S. 65–105, hier S. 66.

Theaternarr Adalbert Spichtig, der vorerst nur auf ehrenamtlicher Basis arbeitete, ein vierköpfiges Beratergremium, um die Frage zu klären, ob ein Festspiel überhaupt sinnvoll und realisierbar sei. Das Gremium bestand aus Paul Kamer, der als Autor während Jahrzehnten eine wichtige Rolle bei der Japanesengesellschaft gespielt hatte; aus Tino Arnold, der als Erfinder des Regional-Journals bei Radio DRS gilt und bis zu seiner Pensionierung 1990 Leiter des Regional-Journals Zentralschweiz war; aus Hans Steinegger, dem Sekretär des Erziehungsdepartements des Kantons Schwyz und Geschäftsführer der Kulturkommission; und aus Joseph Bättig, Deutschlehrer an der Kantonsschule Schwyz, Autor einiger Studien zur Innerschweizer Literatur und einiger Bundesfeierspiele. Die Berater gingen bei ihrer Zusammenkunft am 19. Dezember 1988 mit grosser Skepsis an die Frage heran und wiesen auf das bei früheren Festspielen zum Ausdruck gekommene «hohle Pathos selbstbeweihräuchernder Legendenbildung», auf das «höchst kritische Staatsverständnis» der Gegenwart und auf die gängige «Infragestellung aller bisher gehätschelten nationalen Clichées» hin; dabei waren sie mit Sicherheit durch die Ergebnisse des Festspielkolloquiums beeinflusst, aus denen sie offenbar «den Niedergang der grossen Schweizer Festspieltradition» herauslasen, wie Tino Arnold in einem grossen Zeitungsartikel im Sommer 1991 notierte.[3]

Die Suche nach dem Autor

Trotz ihrer Skepsis rückte die Beratergruppe nicht von einer Theateraufführung als Bestandteil der Jubiläumsfeierlichkeiten ab: «Einig war sich der Beraterkreis indessen: Das Gemeinschaftserlebnis ist auch heute – und in der Vereinzelung des täglichen Medienkonsums gerade heute – ein Grundbedürfnis geblieben. Und für dieses Gemeinschaftserlebnis bietet sich nach wie vor das grosse Spiel für ein grosses Publikum an.» Mit dieser Aussage wird eine Distanzierung von den propagandistischen Funktionen des Festspiels, wie sie Peter von Matt für geradezu notwendig erklärt hatte, auf den Punkt gebracht; die Propaganda wird durch das pure Erlebnis der Gemeinschaft ersetzt. Zweckfrei stellt sich die Distanzierung allerdings nicht dar, sondern als willkommene Massnahme gegen einen durch den Medienkonsum provozierten Verlust an solchen Erlebnissen. Es wird zu diskutieren sein, ob dieser Zweck für die Macher des *Mythenspiels* später überhaupt eine Rolle gespielt hat.[4]

3 Adalbert Spichtig (* 8. 1. 1949 in Schwyz) erwarb 1968 das Handelsdiplom am Kollegium Maria Hilf in Schwyz. Er arbeitete als Einschätzungsbeamter bei der kantonalen Steuerverwaltung Schwyz, als Gemeindekassier der Gemeinde Arth SZ und von 1987 bis 1998 als Angestellter bei der Kreditanstalt / Credit Suisse in Schwyz und Luzern. Ab 1998 führte er ein eigenes Treuhandbüro in Luzern. Langjähriges Mitglied der Laienspielvereinigung «Bühne 66» in Schwyz. 1981 bis1989 Präsident des Zentralverbandes Schweizer Volkstheater; 1984 bis 1988 Präsident des Europäischen Komitees der IATA (International Amateur Theater Association). Arnold, Tino: Die Schwyzer und ihr Mythenspiel. In: «Vaterland» / «Schwyzer Zeitung» / «Nidwaldner Volksblatt» / «Zuger Zeitung» vom 17. Juli 1991, S. 13.

4 «Nur kein herkömmliches Festspiel …» Ein Werkstattgespräch im Dezember 1990. In: Meier, Herbert: Mythenspiel. München 1991, S. 105.

Als die Frage nach der Wünschbarkeit eines Theaterereignisses positiv beantwortet war, stellte sich der Gruppe ein weiteres zentrales Problem: Wie konnte ein geeigneter Autor gefunden werden? Hier hatte Peter von Matt in seiner Reflexion über die «ästhetische Identität des Festspiels» die Latte erschreckend hoch gelegt und einen «Autor von eklatanter Begabung» als Bedingung genannt; er stellte ihn sich obendrein so unbestritten vor, dass er «ohne die peinlichen Intrigen arbeiten könnte, die allem Anschein nach zur Geschichte des Festspiels hierzulande gehören». Als Tino Arnold Herbert Meier, einen «Studienkollegen und langjährigen Freund», ins Spiel brachte, löste sein Vorschlag eine einmütig positive Resonanz aus: «Wenn ein Schweizer Autor ein gleichzeitig zeitkritisches und dennoch grundsätzlich konstruktives Bühnenwerk zur 700-Jahr-Feier der Eidgenossenschaft zu schaffen vermöchte, wäre es der Solothurner Herbert Meier […]» Punkto Renommee, Qualität sowie Kompetenz in geschichtlichen Schweizer Themen erhielt Meier beste Noten, und vor allem schätzten die Berater offenbar, dass sein Denken nicht «um eine letzte Sinnleere des Daseins» kreise, sondern dass er auf das «Prinzip Hoffnung» setze. Vielleicht spielte hier auch eine konfessionelle Affinität mit – Meier war Katholik –, und ausserdem hatte er sich politisch quasi als neutral positioniert, als er in seinem 1968 erschienenen «Manifest» den griffigen Satz prägte: «Der neue Mensch steht weder rechts noch links – er geht.» Auf Meiers Forderung nach geistigem In-Bewegung-Sein wird bei der näheren Betrachtung des Stücktextes zurückzukommen sein.[5]

Arnold nahm mit Meier per Telefon Kontakt auf, gegen Ende des Jahres 1988. Meiers Reaktion war positiv: «Ich erinnere mich genau, der Anruf kam spätabends, zwei, drei Tage vor Weihnachten. Ich sagte spontan zu, wenn ich auch gleich beifügte: Nur kein herkömmliches Festspiel. Nur keine Zelebration des Vaterlandes oder des Staates. Aber dergleichen wollte man offenbar gar nicht. […]» Meier notierte noch am selben Abend eine Grundidee: Die Nachtfahrt eines «Heutigen» in Begleitung eines «Spielmeisters» stand von Anfang an fest, ebenso Begegnungen mit einer Frau als «Unbekannte oder Unerkannte».[6] Im Januar 1989 lud Meier Adalbert Kälin, Tino Arnold und Peter von Matt zu einem Abendessen ein; Arnold traf unterwegs den Regisseur Werner Düggelin und nahm ihn mit. Düggelin, im schwyzerischen Siebnen geboren und somit in gewisser Weise ein Einheimischer, zeigte im Gespräch Interesse für Meiers Festspiel.[7]

5 Von Matt 1988, S. 22. – Arnold, Tino: Die Schwyzer und ihr Mythenspiel. In: «Vaterland / Schwyzer Zeitung / Nidwaldner Volksblatt / Zuger Zeitung» vom 17. Juli 1991, S. 13. – Herbert Meier (* 29. 8. 1928 in Solothurn) studierte Germanistik, Philosophie, Geschichte, Kunstgeschichte und Theaterwissenschaft in Basel, Wien und Freiburg und nahm Schauspielunterricht. 1954 debütierte er als Dramatiker mit dem Stück *Die Barke von Gawdos*, das am Schauspielhaus Zürich uraufgeführt wurde (Regie: Oskar Wälterlin). In der Folge brachte er weitere Dramen heraus; besonders viel Nachhall hatten seine Schweizer Stücke aus den 1970er-Jahren: *Stauffer-Bern* (1974), *Dunant* (1976) und *Bräker* (1978), alle uraufgeführt am Schauspielhaus Zürich. 1978–1982 wirkte Meier als Chefdramaturg am Schauspielhaus Zürich. Meier schrieb auch Romane, Gedichte, Hör- und Fernsehspiele und übertrug zahlreiche Stücke der Weltliteratur ins Deutsche, immer in Zusammenarbeit mit einer Frau, Yvonne Meier-Haas. – Marschall, Brigitte: Meier, Herbert. In: TLS, Bd. 2, S. 1217 f., mit Abb. auf S. 1217.

6 «Nur kein herkömmliches Festspiel …» 1991, S. 105.

7 Werner Düggelin (* 7. 12. 1929 in Siebnen SZ) arbeitete als international erfolgreicher Regisseur vor allem an Theatern in Zürich und Basel und genoss seit seinen Jahren als Direktor der Basler Theater,

Im April 1989 lieferte Meier der Beratergruppe eine Projektskizze ab, worauf sie Meier den Stückauftrag erteilte. In dieser Phase begann auch bereits die Suche nach dem Komponisten, und man wurde – offenbar ohne Umwege – fündig: Der junge Zürcher Komponist Daniel Schnyder, der sich bereits international in der Jazzszene vernetzt hatte, war der Auserwählte. «Die beiden ersten wichtigen Weichen zum Mythenspiel waren gestellt. Die Suche nach dem künstlerischen Leiter und den professionellen Interpreten konnte beginnen.» Ende April wurde in diversen Medien die Meldung verbreitet, dass nun trotz anfänglicher Skepsis ein Festspiel durchgeführt werde und dass Herbert Meier als Autor gewählt worden sei.[8]

So reibungslos die Wahl Herbert Meiers ablief, so viel gab sein Honorar zu reden – zu Beginn unter Ausschluss der Öffentlichkeit, im Vorfeld der Premiere dann in den meisten Medien. Im September 1989 verhandelte Spichtig mit Herbert Meier über die Gage; einem später erschienenen Pressebericht zufolge soll dieser zuerst 150 000 Franken plus eine Tantiemenpauschale von 50 000 Franken verlangt haben. Die originalen Dokumente von 1989 enthalten keinen Hinweis auf eine solche Tantiemenpauschale, sondern zeigen, dass Meier 200 000 Franken plus Tantiemen von zehn Prozent auf die Aufführungen im Sommer 1991 verlangte. Das war für die Auftraggeber eine überraschend hohe Summe. Spichtig setzte Meiers Forderung entsprechend einen Autorenvertrag auf. In einem Brief an Adalbert Kälin rechtfertigte er das stattliche Honorar mit dem hohen Aufwand Meiers, der sich «sehr eingehend mit der Grundlagenerarbeitung befassen und viel Zeit in das Studium der Sagen- und Mythenwelt des inneren Landes Schwyz investieren» wolle.[9]

Meiers Honorarvorstellungen wurden Marco Solari vorgelegt, der als eidgenössischer Delegierter für die Durchführung der 700-Jahr-Feier auf der Seite des Bundes der Hauptansprechpartner des Schwyzer Gremiums war.[10] Solari leitete den Vertrag ans Bundesamt für Kultur (BAK) weiter, wo ihn dessen Vizedirektor, Hans Rudolf Dörig, begutachtete. Dörigs Einschätzung nach sprengte das Honorar «sämtliche Dimensionen», selbst wenn man eine Arbeitsphase von 33 Monaten veranschlage. Ausserdem sei der Vertrag unklar abgefasst und regle vor allem eine Reihe von Rechten nicht, nicht einmal das im Falle eines nationalen Festspiels besonders wichtige Recht der Übersetzung. Doch dabei liess es Dörig nicht bewenden, sondern er appellierte sozusagen an die vaterländische Moral Meiers:

die er zwischen 1968 und 1975 zu internationaler Bekanntheit gebracht und zum Stadtgespräch gemacht hatte, grosses Renommee. In der Zeit, als er als Regisseur für das *Mythenspiel* im Gespräch war, wirkte er allerdings hauptsächlich als Leiter des Centre Culturel Suisse in Paris.

8 Spichtig 1991, S. 69.

9 Wördehoff, Thomas: Das Geschäft mit dem Prinzip Hoffnung. In: «Die Weltwoche» vom 13. Juni 1991, S. 53. – Brief von Adalbert Spichtig an Adalbert Kälin vom 12. Sept. 1989. BAR E7002# 1991/307#640*.

10 Marco Solari (* 28. 12. 1944 in Bern). Solari studierte Sozialwissenschaften in Genf. Danach war er fast zwei Jahrzehnte als Manager in der Tourismusbranche tätig. 1988–1992 fungierte er als Delegierter des Bundesrats für die Vorbereitungen und die Durchführung der 700-Jahr-Feier der Eidgenossenschaft. 1992–1997 Mitglied der Verwaltungsdelegation des Migros-Genossenschafts-Bundes in Zürich, 1997–2004 stellvertretender Konzernchef der Ringier AG. Seit 2000 operativer Präsident des Internationalen Filmfestivals von Locarno, seit 2007 Präsident von Ticino Turismo.

«Die 700-Jahr-Feier ist trotz allen Begleiterscheinungen ein Fest für das Volk und des Volkes. Es ist nach wie vor eine Ehre, daran teilnehmen zu können und dafür schreiben zu dürfen. Herbert Meier sollte auch den Publizitätsgewinn für sich und seine Werke (Verlag) in Rechnung ziehen und entweder bei der Honorierung oder dann bei der Einräumung von Nutzungsrechten eine angemessene Geste tun.»[11]
Die nun nötig gewordenen Neuverhandlungen führten dazu, dass der Vertrag in einen Werkvertrag und einen Aufführungsvertrag aufgeteilt wurde. Im Werkvertrag musste Meier zurückbuchstabieren; festgelegt wurden 150 000 Franken inklusive Spesen von 20 Prozent, also 30 000 Franken. Darüber hinaus wurden Meier die üblichen Sozialleistungen auf der Basis des Nettohonorars von 120 000 Franken zugesprochen. Definitiv ausgezahlt wurden Meier als Werkhonorar schliesslich 166 163.60 Franken. Die Verhandlungen zum Aufführungsvertrag überliess Meier seinem Bühnenverlag, Felix Bloch Erben in Berlin. Darin wurde die Urhebervergütung geregelt und der Satz von 10 Prozent bis 1 Million Franken Einnahmen und 15 Prozent ab 1 Million Franken festgelegt. Der Verlag behielt sich dabei eine garantierte Summe von 100 000 Franken vor. Die beiden Verträge waren Ende März 1990 unterzeichnungsreif und wurden am 3. April 1990 von Marco Solari genehmigt.[12]

Ohne Aufsehen, Kritik und Skandale: die Textgenese

Bei all den grösseren und kleineren Skandalen – und angesichts der in der Festspielgeschichte zahlreichen Fälle von Scherereien bei der Wahl des Autors – ist es überraschend, dass Herbert Meiers Text in der Entstehungsgeschichte des *Mythenspiels* ein völlig unbestrittenes Element darstellte. Meier konnte den Text im Bewusstsein schreiben, dass die Auftraggeber uneingeschränkt hinter ihm standen, und er lieferte, auf der Grundlage einer minutiösen Planung, seine verschiedenen Entwürfe termingerecht ab. Er hatte allerdings auch sehr viel Zeit zur Verfügung, denn der Textauftrag stand am Beginn des ganzen Projekts und war nie Verzögerungen unterworfen. So entstand Meiers Text in einem Arbeitsprozess von fast zweieinhalb Jahren Dauer. Anhand des Archivs von Meier, das sich im Schweizerischen Literaturarchiv in Bern befindet und von Rudolf Probst betreut wird, liesse sich dieser Prozess minutiös nachzeichnen: «Von ersten Aufzeichnungen aus dem Jahr 1988 bis zur Inszenierung 1991 ist die Werkentstehung in fünf Schachteln praktisch lückenlos überliefert und kann *en détail* untersucht und rekonstruiert werden.»[13]

11 Schreiben von Hans Rudolf Dörig an Thomas Jenny [Mitarbeiter Marco Solaris] vom 16. Okt. 1989. BAR E7002#1991/307#640*.

12 700 Jahre Eidgenossenschaft: Schlussabrechnung, Schreiben von Regierungsrat Egon Bruhin an Bundesrat Delamuraz vom 12. Nov. 1992; Restbudget vom 9. Nov. 1992. StASZ, Depos. 33, CH91 – Weg der Schweiz, O 291. – BAR E7002#1991/307#640*.

13 Probst, Rudolf: Herbert Meiers Mythenspiel. Das Festspiel zum 700-Jahr-Jubiläum der Schweizerischen Eidgenossenschaft 1991. In: «Wir stehen da, gefesselte Betrachter». Theater und Gesellschaft. Hg. von Elio Pellin und Ulrich Weber. Göttingen/Zürich 2010, S. 141–155, hier S. 149.

Eine solche Arbeit muss nicht nur eine Sache der Literaturwissenschaft sein. Probst notierte, Meiers Archiv könne Aufschluss über «produktionsästhetische Fragestellungen» geben, und diese reichen weit in theater-, aber auch in politikwissenschaftliche Gefilde hinüber. Ganz unmittelbar in die Kernproblematik der Festspielforschung zielt Probsts Frage: «Inwiefern verändert sich die Arbeit des Schriftstellers, wenn er im administrativen und organisatorischen Rahmen einer Institution schreibt, wie Meier innerhalb der administrativen Umgebung von Organisationskomitee, Kanton Schwyz und Eidgenossenschaft?» Nur eine sorgfältige Sichtung der Dokumente im Herbert-Meier-Archiv könnte Hinweise auf solche Beeinflussungen geben. In dieser Studie wird darauf verzichtet, weil Meier jede Beeinflussung durch die Auftraggeber – ob von Bundesseite oder vonseiten des OKs – nachdrücklich in Abrede stellte und betonte, dass er völlig unabhängig habe arbeiten können, und weil Probst Meiers Aussage bekräftigte. Wohl gab es Überlegungen vonseiten des BAK, ein Prozedere bei Änderungsvorschlägen festzulegen, doch Meier sei es geglückt, «solche behördlichen Einmischungen in den Text- und Inszenierungsprozess zu unterbinden». «Damit behält», urteilt Probst, «Herbert Meier – im Gegensatz zu Cäsar von Arx im Jahr 1941 – seine volle Souveränität über den Text.» Wenn man Meiers Vorgehen bei der Stoffauswahl betrachtet, muss man hingegen von einer intrinsischen Motivation ausgehen, dem Genius Loci zu huldigen und gerecht zu werden. Meier fühlte sich, wie die folgenden Ausführungen zeigen werden, seinen Schwyzer Auftraggebern sehr verpflichtet, vertiefte sich intensiv in die lokalen geistesgeschichtlichen Hintergründe und schrieb damit wissentlich oder instinktiv ein Schwyzer Festspiel und kein eidgenössisches Festspiel. Das wiederum ist für die Rezeption des *Mythenspiels* von grosser Bedeutung.[14]

Auch wenn Meier einen beträchtlichen Rechercheaufwand betrieb, um sich die ihm nicht vertraute Kulturgeschichte von Schwyz anzueignen, legte er bereits im Januar 1990 einige Szenen vor. «Aufgrund der ersten 26 Seiten des MYTHENSPIELS äussert sich Regisseur Düggelin […] sehr lobend über die bislang von H. Meier, Autor, geleistete Arbeit», wurde in einem OK-Protokoll angemerkt. Ende Mai dann wurde notiert, die Rohfassung des Stücks sei fertig, der Text müsse jedoch «noch gestrafft werden». Am 30. August 1990 lag dann eine mit *Unter den Mythen* betitelte Fassung vor, die sich schon weitgehend mit der definitiven Fassung deckt und die an Schauspieler abgegeben wurde, die sich für eine Rolle interessierten. An Meier lag es also bestimmt nicht, wenn die Vorbereitungen zum *Mythenspiel* im Sommer 1990 auf verschiedenen Ebenen ins Stocken gerieten.[15]

14 Probst 2010, S. 154 u. 152.

15 Protokolle OK Mythenspiel, 3. Protokoll vom 24. Jan. 1990 und 6. Protokoll vom 30. Mai 1990. – Meier, Herbert: Unter den Mythen. Fassung vom 30. Aug. 1990. BAR E7002#1991/307#640*.

Die Suche nach dem Regisseur

Am 8. August 1989 hatte der Regierungsrat des Kantons Schwyz die Grobkonzepte genehmigt und somit grünes Licht für die Feinplanung gegeben. Adalbert Spichtig wurde nun offiziell zum Präsidenten des Festspielkomitees bestimmt. Im September 1989, noch vor der Konstituierung des OKs Mythenspiel am 23. Oktober, begann er mit Werner Düggelin, der ja bereits seit Beginn des Jahres Kenntnis vom Projekt hatte, zu verhandeln. «Nach dem Studium der ersten vorliegenden Szenen übernahm Düggelin die Aufgabe und setzte sich mit der Realisierbarkeit auseinander.» Düggelin und Meier waren von früher her bestens miteinander vertraut. Zum Beispiel erarbeiteten die beiden eine Spielfassung von Schillers *Wilhelm Tell,* zu Beginn von Gerhard Klingenbergs Intendanz am Schauspielhaus Zürich, der gleichbedeutend mit Herbert Meiers Start als Chefdramaturg war. Mit dieser Inszenierung wurde im Januar 1978 die neu renovierte Pfauenbühne des Schauspielhauses eröffnet. Die Produktion machte Furore, weil Düggelins (und Meiers) Lesart auf Nüchternheit ausgerichtet war; alles Pathetische und – wenn man so will – Festspielartige sollte dem Text ausgetrieben werden. Die Titelrolle verkörperte Mathias Habich, der das Prinzip der Nüchternheit exemplarisch verkörperte und dessen norddeutsche, trockene Diktion von vielen als die eines ausgesprochenen Anti-Tell empfunden wurde.[16]

Düggelin gab seine Gagenvorstellung bekannt: zwischen 70 000 und 100 000 Franken. Im Januar 1990 äusserte sich Düggelin zur Rollenbesetzung. «Aufgrund einer Liste beauftragte er das OK, Schauspielerinnen und Schauspieler zu kontaktieren»; er strebte dabei ein «homogenes Ensemble» an.[17] Im April jedoch trat er überraschend von seiner Aufgabe zurück. In einem handschriftlichen, auf den 17. April 1990 datierten kurzen Schreiben sprach er kryptisch von «ungeheuer grossen» Schwierigkeiten. Gegenüber Spichtig soll er ausdrücklich erwähnt haben, seine Absage sei nicht im Zusammenhang mit dem Kulturboykott zu sehen, den er nicht unterschrieben habe; gegenüber Herbert Meier hingegen soll er gesagt haben: «Mir ist das Land verleidet.» Meier schien davon überzeugt, Düggelin habe aus Boykottgründen abgesagt, und zeigte dafür ein «gewisses Verständnis». Spichtig selbst hielt im Jubiläumsbuch lapidar fest: «Den Organisatoren blieben die tatsächlichen Gründe bis zum Schluss verborgen.» Da und dort konnte man später lesen, Düggelin habe aus gesundheitlichen Gründen abgesagt.[18]

Was auch immer seine Gründe gewesen sein mögen, er brachte das OK in Zugzwang und unter Termindruck. Immerhin präsentierte Herbert Meier eine Alternative, einen «Wunschregisseur»: den aus Graz stammenden Hans Hollmann. Dieser war Düggelins Nachfolger als Direktor der Basler Theater gewesen und zum im gesamten

16 Suter 1991, S. 254. – Spichtig 1991, S. 70.

17 Spichtig 1991, S. 70. – Protokolle OK Mythenspiel, 3. Protokoll vom 24. Jan. 1990.

18 StASZ, Depos. 33, CH91 – Weg der Schweiz, O 118. – Wördehoff, Thomas: Das Geschäft mit dem Prinzip Hoffnung. In: «Die Weltwoche» vom 13. Juni 1991, S. 53. – Bischof, Hugo: Herbert Meier, worum geht es im «Mythenspiel»? Im Gespräch mit dem Autor des Schauspiels zum 700-Jahr-Jubiläum. In: «Luzerner Tagblatt» vom 13. Juli 1991. – Spichtig 1991, S. 70. – Mehlin, Rosmarie: Pfeifen auf das kulturelle Armbrustzeichen … In: «Badener Tagblatt» vom 30. Nov. 1990.

deutschsprachigen Raum gefragten Schauspiel- und Opernregisseur geworden. Hollmann, der seit einigen Jahren auch den Schweizer Pass besass, zeigte sich interessiert «unter der Bedingung, dass er den Auftrag mit dem österreichischen Bühnenbildner Hans Hoffer ausführen» könne. Im Juli 1990 besichtigten Hollmann und Hoffer gemeinsam den für die Aufführung vorgesehenen Spielort, den Brüöl, eine – heute zum Teil überbaute – Freifläche südlich des Dorfzentrums. «Von der Landschaft mit den dominierenden Mythen», schreibt Spichtig, seien die beiden «begeistert» gewesen. Hoffer sagte seine Mitarbeit für die Gestaltung der Bühne und der Zuschauertribüne zu. Doch im September, als sich Spichtig im Auftrag des OKs für die 1.-August-Feier bei Hoffer nach dem Stand der Arbeiten für die Arena erkundigte, bat ihn dieser zu einem Gespräch nach Wien und teilte ihm dort am 25. September mit, dass Hollmann seinen Auftrag wohl niederlegen werde. In der Tat verfasste Hollmann am selben Tag sein Rücktrittsschreiben; darin hielt er fest, der Kulturboykott funktioniere inzwischen international.[19]

Hoffer seinerseits erklärte, er könne sich vorstellen, die Regie zusätzlich zu seinen anderen Funktionen zu übernehmen. Er nannte auch das Honorar für das Gesamtpaket: 360 000 Franken, eine auf den ersten Blick überrissene Summe. Die Höhe und die Zusammensetzung auch dieses Betrags sollte in der Folge zu reden geben. Spichtig erschrak, gab Hoffer jedoch eine Zusage. Der Zeitdruck war inzwischen zu gross, als dass eine erneute Suche hätte gestartet werden können. Nachdem Herbert Meier sich positiv zur neuen Ausgangslage gestellt hatte, konnte Hoffer mit der Arbeit beginnen. Am 20. Oktober traf er in Schwyz ein und machte sich an seine Herkulesaufgabe.[20]

Mit dem definitiven Engagement des Regisseurs trat im Übrigen auch die Textentwicklung in eine neue Phase. Hoffer berichtete: «Ich kam im November [1990] wieder nach Schwyz, und in einer dreitägigen Klausur mit dem Autor Herbert Meier entstand eine modifizierte Fassung des Textes, dessen Umsetzung als kunstvolles theatralisches Ereignis ich nun für möglich hielt.» Was genau der Anteil Hoffers am Text ist, könnte allenfalls in einem akribischen Vergleich der Fassungen eruiert werden. Auf jeden Fall zeugt die Klausur von einem intensiven und einvernehmlichen Austausch von Autor und Regisseur, wie er auch in verschiedenen Aussagen Herbert Meiers bezeugt ist.[21]

19 Wördehoff, Thomas: Das Geschäft mit dem Prinzip Hoffnung. In: «Die Weltwoche» vom 13. Juni 1991, S. 53. – Rücktrittsschreiben von Hans Hollmann vom 25. Sept. 1990. StASZ, Depos. 33, CH91 – Weg der Schweiz, O 118.

20 Spichtig 1991, S. 72 f. – Hans Hoffer (* 19. 12. 1948 Kollmitzberg A) begann nach dem Studium an der Wiener Akademie der Bildenden Künste als Bühnenbildner in der Wiener Avantgarde und sehr bald darauf an den grossen Häusern Österreichs, Deutschlands und der Schweiz Fuss zu fassen (zum Beispiel an den Basler Theatern und am Opernhaus Zürich). Er wirkte zudem als Regisseur (u. a. Uraufführung von Elfriede Jelineks *Wolken. Heim* am Schauspiel Bonn, 1988), Autor interdisziplinärer Projekte, Kurator, Museums- und Ausstellungsarchitekt sowie bildender Künstler. Hoffer unterrichtete an mehreren Universitäten in Wien und leitete von 2012 bis 2014 das Max-Reinhardt-Seminar in Wien.

21 Hoffer, Hans: Im Einverständnis mit den Mythen. In: Programmmappe zum *Mythenspiel*. STS.

Die Auswahl des Festareals

Parallel zur Textentwicklung lief die Suche nach einem geeigneten Festplatz, was aber keine ausschliessliche Angelegenheit der *Mythenspiel*-Macher war, sondern die Suche wurde sogar federführend von den Organisatoren der Bundesfeier vorangetrieben, denn die Bundesfeier sollte, wie 1941, in der Theaterarena stattfinden. Rund zehn Areale oberhalb und unterhalb des Dorfzentrums wurden evaluiert. Dabei zeigte sich, dass das OK und die Gemeinde Schwyz unterschiedliche Ansprüche und Prioritäten hatten. Die Gemeinde erhoffte sich eine bleibende Verbesserung ihrer Infrastruktur und favorisierte deshalb das Areal Feldli, das OK hingegen stellte die Erschliessung des Areals in den Vordergrund – nicht zuletzt aufgrund einer Expertise. In einer OK-Sitzung vom 16. Oktober 1989 wurde das private Hammerareal – auch als Brüöl bezeichnet – zum Festplatz erkoren. Es lag südlich des Ortszentrums und war verkehrstechnisch viel besser zugänglich als das Feldli, das man nur über enge Strassen hätte erreichen können. Die Besitzer des Areals, das Ehepaar Franz Hammer/ Beatrice Hammer-Auf der Maur, überliess das Gelände dem OK umsonst, aber es war klar, dass die beiden keine bleibende Infrastruktur zulassen würden, denn sie planten die Überbauung der Matte.
Nachdem die Platzfrage geklärt war, schrieben die Organisatoren einen Wettbewerb «für die Gestaltung des Festivalgeländes» aus, den der aus dem Jura stammende Architekt Vincent Mangeat gewann, zu jener Zeit Assistenzprofessor an der ETH in Zürich und mit seinem Eis- bzw. später Kartonturm als Architekt des Schweizer Pavillons an der Weltausstellung in Sevilla 1992 vorgesehen. Zu diesem Zeitpunkt hatte der Kanton Zusagen des Bundes über je 1,8 Millionen Franken für die «künstlerischen Ausgaben» bzw. für die «Bühnen- und Tribünenkonstruktion».[22] Doch der Wettbewerb verlief in einer Sackgasse, wie Adalbert Spichtig notierte: «Das Konzept des renommierten Architekten-Teams Mangeat/Pfund war einmalig und hervorragend, scheiterte jedoch an der Realisierbarkeit und den finanziellen Möglichkeiten.» Das ist jedoch nur die halbe Wahrheit. An anderer Stelle gab Spichtig nämlich zu Protokoll, das Gremium der Bundesfeier habe die Festanlage «zu wenig patriotisch» gefunden. Möglicherweise machte es den Architekten auch konkrete Auflagen. Mit Schreiben vom 3. Juli 1990 stiegen diese aus dem Projekt aus, da sie sich auf «konventionelle Lösungen» eingeschränkt fühlten und das Kostendach den gestalterischen Spielraum einenge. Ein Jahr vor der Premiere musste man bei der Frage der Spielarena wieder auf Feld eins rücken. Nun wurde direkt der Einsiedler Architekt Hanspeter Kälin mit der Gestaltung des Festplatzes beauftragt; sein Konzept stiess auf «grundsätzliche Zustimmung».[23]

22 Wördehoff, Thomas: Das Geschäft mit dem Prinzip Hoffnung. In: «Die Weltwoche» vom 13. Juni 1991, S. 53.

23 Spichtig 1991, S. 69. – Wördehoff, Thomas: Das Geschäft mit dem Prinzip Hoffnung. In: «Die Weltwoche» vom 13. Juni 1991, S. 53. – Kälin, Adalbert: Schlussbericht vom 30. Juni 1992, S. 15. StASZ, Depos. 33, CH91 – Weg der Schweiz, A 330. – Gröbli, Roland: Das «Mythenspiel» oder Die Geschichte vom Geldesel. In: «Luzerner Neuste Nachrichten» vom 4. Juli 1991, S. 3.

Die Entzweiung der Organisationskomitees

Doch nach der Verpflichtung von Hans Hoffer ergaben sich neue Konflikte: Hoffer strebte eine Art räumlich-theatralisches Gesamtkunstwerk an und wurde auch als künstlerischer «Generalunternehmer» engagiert: Sofort machte er sich an die Ausarbeitung des Bühnenmodells und entwarf eine kreisrunde Arena, die von einem etwa 30 Meter hohen Kopf dominiert wurde. Damit wurden wesentliche Aspekte von Hanspeter Kälins Konzeption infrage gestellt. Spichtig holte das Modell Anfang Oktober 1990 in Basel ab und legte es dem OK der 1.-August-Feier vor. Dieses reagierte mit «minutenlangem Schweigen» und forderte dann, der Kopf müsse weg. Im November trafen sich Hoffer, Spichtig und das OK Bundesfeier in Zürich zu «Vermittlungsgesprächen», doch alle Vorschläge Hoffers, den Kopf am 1. August zu verhüllen oder anderswie weniger sichtbar zu machen, fruchteten nichts. Da Hoffer nicht bereit war, den Kopf wegzulassen, wurde entschieden, die 1.-August-Feier auf den Hauptplatz in Schwyz zu verlegen. Grund für den Widerstand gegen die Festspielarena sei, so mutmasste Spichtig, Hoffers Nationalität gewesen. Laut Spichtig war es Ambros Eberle, der für die Inszenierung des Staatsakts am 1. August Zuständige, der Hoffers Modell gegenüber besondere Vorbehalte hatte. Die Meinungsverschiedenheiten bestanden jedoch offenbar schon zwischen Hoffer und Felix Rellstab (dem langjährigen Leiter der Schauspiel-Akademie Zürich), der vor Eberle die Planung der Bundesfeier in Händen hatte. In einem Protokoll des OKs Bundesfeier heisst es, Hoffer und Rellstab hätten sich nicht verstanden: «Das MS [Mythenspiel] und sein Regisseur U. Hoffer [sic] gehen von einem Tribünen- und Bühnenkonzept aus, das den Vorstellungen des OK BF [Bundesfeier] und F. Rellstab in keiner Weise entspricht. Auf dieser Anlage hätte die BF nicht durchgeführt werden können.»[24]
Das wesentliche Problem war – jenseits von allfälligen persönlichen Antipathien – die Unvereinbarkeit der Bedürfnisse der beiden OKs bzw. der beiden Veranstaltungen. Hoffers ambitioniertes und sehr auf einen geschlossenen künstlerischen Gesamtausdruck hin gedachtes Konzept bedeutete aber natürlich auch ein finanzielles Wagnis. Das bestätigt die Argumentation von Konrad Annen, dem Bauchef des OKs Bundesfeier, der die technischen Probleme in Verbindung mit stark steigenden Kosten sah:

> «Es handelt sich um eine ganz andere Konstruktion, als sie mit der Firma Nüssli ausgearbeitet worden ist. Der geplante Kopf von ca. 1000 m², eine Scheibe von ca. 3–4 m Dicke, begehbar, wird die Infrastruktur enthalten. Das Projekt kann mit der Firma Nüssli nicht realisiert werden (Windbelastung, statische Probleme) und wird nun in Wien erstellt. Die Kosten werden sich auf ca. 5,4 Mio. Fr. belaufen, d. h. Fr. 2 Mio. mehr, als im Budget vorgesehen sind. Das OK MS will die Kosten teilweise durch Preisanpassungen bei den Vorstellungen, evt. durch einen späteren Verkauf der Anlage finanzieren. Dies sind

24 Wördehoff, Thomas: Das Geschäft mit dem Prinzip Hoffnung. In: «Die Weltwoche» vom 13. Juni 1991, S. 53, 55. – Spichtig 1991, S. 74. – Protokolle OK Bundesfeier, Sitzung vom 17. Dez. 1990, S. 2.

> Risiken, mit denen das OK BF nicht rechnen kann. K. Annen kann die Verantwortung weder in finanzieller noch in technischer Hinsicht übernehmen und sieht keine Möglichkeit eines Kompromisses.»[25]

Die Firma Nüssli hätte nur einen ovalen Grundriss konstruieren können, doch das lehnte Hoffer aus konzeptionellen Gründen ab, «weil er die mythische Bedeutung des ‹Rings› betonen wollte, das demokratische Rund». Er war nicht bereit, einer billigeren Lösung zuliebe seine Idee aufzugeben.
Mit der Trennung der beiden OKs ging die enge Verknüpfung von Bundesfeier und Festspiel, wie sie für die Jubeljahre 1891 und 1941 kennzeichnend gewesen war, verloren – und damit zumindest ein Stück weit die Repräsentativität des *Mythenspiels*. Von grosser Bedeutung war aber auch, dass Hoffers Konzept nicht nur zu einer teuren Konstruktion, sondern auch dazu führte, dass das Mythenspiel-OK die gesamten Erstellungskosten auf das eigene Budget nehmen musste.

Erste Information der Medien: Einblicke ins werdende Festspiel

Am Donnerstagvormittag, dem 29. November 1990, traten die Organisatoren (der Schwyzer Regierungsrat Egon Bruhin und Adalbert Spichtig) sowie Herbert Meier und Hans Hoffer zum ersten Mal an die Öffentlichkeit und erläuterten anlässlich einer Medienkonferenz im Kongresshaus Zürich die wesentlichen Elemente des Stücks sowie das Konzept für die Inszenierung. Diverse Zeitungen brachten einen Bericht; sie fassten den Inhalt kurz zusammen – der genaue Text war zu jenem Zeitpunkt noch nicht fertig und wurde bis im Sommer 1991 nicht publik gemacht –, schilderten das Inszenierungskonzept und die Szenografie und stellten das künstlerische Team vor. Auffällig ist, dass in allen Berichten die gleiche Aussage von Hoffer zitierte wurde, wonach das *Mythenspiel* als ein «nachdenkliches Spiel mit der eigenen Phantasie» zu bezeichnen sei – eine Charakterisierung, die wohl das Anti-Festspielhafte von Meiers Konzept betonen sollte, jedoch in starkem Kontrast zu den Vorwürfen stand, mit denen Hoffer später konfrontiert wurde: dass seine Inszenierung mit ihrem Bombast Meiers Nachdenklichkeit übertrumpft habe. Ebenfalls fehlte in keinem Bericht die Bezifferung des Gesamtbudgets für das Festspiel, das sich damals auf rund 4 Millionen Franken belief.
Reinhardt Stumm, der renommierte und aufgrund seiner oft markigen Verrisse gefürchtete Feuilletonchef und Theaterkritiker der «Basler Zeitung», hob das Engagement der Schwyzer hervor, die «nach bewährtem Milizsystem Mann für Mann» Hand anlegen und «ohne finanzielle Interessen für ein würdiges Wiegenfest» sorgen würden. Ansonsten zählte er relativ sprunghaft ein paar Einzelaspekte auf. Ein Einzel-

25 Protokolle OK Bundesfeier, Sitzung vom 17. Dez. 1990, S. 3. Konrad Annen hatte Spichtig im Übrigen schon Ende November brieflich darauf hingewiesen, dass in den Augen des OK Bundesfeier die Projektidee Hoffers sich «in vorgeschlagenen Art [sic] mit verfügbaren Geldmitteln nicht realisieren lasse». Brief von Konrad Annen an Adalbert Spichtig vom 26. Nov. 1990. StASZ Depos. 33, O 185.

fall ist sein Hinweis auf Hoffers Regiestil, der mit Tanz und Musik eine «ideale Ergänzung zum zeitlosen Charakter» des Stücks darstelle. Text und Inszenierung wurden demnach offenbar als komplementäre Bestandteile präsentiert. Der gerne etwas boshafte Stumm konnte sich im Übrigen nicht enthalten, am Schluss seines Artikels über die sich bereits anbahnende touristische Auswertung des *Mythenspiels* zu spotten.[26]

Heinz Stierli gab in der Innerschweizer Tageszeitung «Vaterland» einen sachlichen Überblick über Stück, Regie und Musik. Besonders ausführlich äusserte er sich über Hoffers Regiekonzept, mit dem bereits der Begriff «Landschaftstheater» verbunden war; er definierte es «als Form des Zusammenspiels von realer Umgebung und konstruierter Kunstwelt» und gab einen Begriff von der Symbolik der Spielstätte, bei der dem Kopf am Eingang das Menschliche (gemeint ist vermutlich der Verstand), den Mythen im Hintergrund die Natur und der Bühne dazwischen die Phantasie zugeordnet seien. Auch die Bühnentechnik charakterisierte er – auf der Grundlage der Presseunterlagen – exakt: «Eine mobile Bühne, die als beweglicher Bildsucher Ausschnitte aus der Umgebung ins Blickfeld der Zuschauer holt.» Eine bemerkenswerte Formulierung, die das Thema des Zuschauerblicks in später kaum mehr wiederaufgenommener Präzision zum Ausdruck bringt. Dieses Thema soll uns bei der Inszenierungsanalyse noch einmal begegnen. Schliesslich vergass Stierli auch die Ringstruktur der Arena nicht, die der Ort «der demokratischen Verständigung und Auseinandersetzung» sei. Seine genauen Aussagen machen nachvollziehbar, dass Hoffer den Anfeindungen des OKs Bundesfeier widerstehen musste, wenn er nicht den Kern seines Konzepts preisgeben wollte.[27]

Der bemerkenswerteste Bericht stammt von der Aargauer Journalistin Rosmarie Mehlin, die auf ihren sachlich informierenden Artikel einen Kommentar folgen liess. Mehlin gab längere Zitatpassagen wider, zum Beispiel eine aufschlussreiche von Herbert Meier: «Ich habe dieses Spiel *aus Anlass* der 700-Jahr-Feier – das betone ich ausdrücklich – und *nicht als Selbstfeier* des Landes oder gar des Staates verfasst. So etwas ist aber auch zu keinem Zeitpunkt von mir verlangt worden.» Sie ist deshalb so interessant, weil Meier davon auszugehen schien, dass in früheren Festspielen der Staat gefeiert worden sei. Bei dieser Vorstellung muss man ein grosses Fragezeichen setzen, denn es ist geradezu verblüffend, dass das Staatswesen als System und als Kulturgut, in der Gestalt, wie es seit 1848 besteht, eben nie Gegenstand nationaler Festspiele gewesen ist – allenfalls in metaphorisch angestrengter und missverständlicher Weise wie in der *Bundesburg* von 1914. Wenn Meier das bewusst gewesen wäre, hätte seine Erneuerung des Festspiels vielleicht stärker

26 Stumm, Reinhardt: Spiel der Bewegung als zeitloses Mythenspiel. In: «Basler Zeitung» vom 1. Dez. 1990.

27 Den Medienschaffenden war eine Mappe ausgehändigt oder zugesandt worden, die neben einer Medienmitteilung in kurzer und langer Ausführung, dem Text der Eröffnungsrede von Adalbert Spichtig und einer Grussadresse von Dr. Egon Bruhin zwei Seiten mit «Gedanken zum Inszenierungskonzept» von Hans Hoffer enthielt. Die Medienmappe ist u. a. in der STS archiviert, VP Schwyz diverse. – Stierli, Heinz: Das «Mythenspiel» wird ein Landschaftstheater. In: «Vaterland / Schwyzer Zeitung / Nidwaldner Volksblatt / Zuger Zeitung» vom 30. Nov. 1990.

zu einer Auseinandersetzung mit der Staatsform und weniger mit den nationalen Mythen führen können.[28]
In ihrem Kommentar rollt Mehlin ganz kurz die Entstehungsgeschichte des *Mythenspiels* auf, deren Fazit für sie lautet: «So wird denn also das grosse Spiel zum runden Geburtstag der Schweiz von Ausländern inszeniert und ausgestattet.» Nach ein paar Bemerkungen über den Komponisten Daniel Schnyder, der ja immerhin Schweizer sei, folgte zum Schluss ein regelrechter Zornesausbruch:

> «Wer sind wir denn eigentlich? Ein kleines Land, ja. Aber wir haben Schauspieler, Musiker, Regisseure, Kostümbildner, die durchaus den Ausländern das Wasser reichen können. Und es gäbe bestimmt darunter mehrere, die auf den Boykott pfeifen würden …, wenn man ihnen, wie Daniel Schnyder, diese Chance geboten hätte. Aber eben, sie haben vielleicht keinen bekannten Namen und Namen sind, ebenso wie Gigantismus, halt gefragt, à tout prix. Nämlich für den Preis mangelnden Selbstwertgefühls, mangelnder Eigenständigkeit. Dabei müsste doch gerade das Jahr 1991 eine Chance für uns Schweizer sein, uns wieder auf uns selbst zu besinnen. Deshalb würden wir, so meine ich, den Anschluss an Europa noch lange nicht verlieren. Im Gegenteil.»[29]

Mit dieser Rückweisung ausländischer Dominanz beim nationalen Festspiel kündigt sich die äusserst kritische Bewertung der Aufführung an, die Mehlin im Sommer 1991 folgen liess. Interessant ist, dass sich in ihrem Kommentar bereits ein Schlüsselwort findet, mittels dessen ein guter Teil der negativen Rezeption auch anderer Medien orchestriert werden würde: «Gigantismus». Dabei war in diesem Moment das finale Ausmass des szenischen und finanziellen Aufwands nur ansatzweise absehbar.
Am Freitagabend, dem 30. November 1990, traten Meier und Hoffer gleich noch einmal öffentlich auf. In Begleitung des Festspielkomponisten, Daniel Schnyder, des OK-Präsidenten, Adalbert Spichtig, und von Tino Arnold stellten sie sich in der Aula der Kantonsschule Schwyz der lokalen Bevölkerung. Rund 150 Interessierte waren gekommen. Ein wesentliches Ziel der Veranstaltung war es, den Schwyzerinnen und Schwyzern klarzumachen, dass ihre Mitarbeit gefragt war. Die Rede war von einem Bedarf an 300 Laiendarstellern, ausserdem sei man auf der Suche nach Frauen-, Männer- und Kinderchören. Natürlich wurden auch der Inhalt des Festspiels und die wichtigsten Akteure vorgestellt. Tino Arnold kam offensichtlich die Rolle des kritischen Journalisten zu. Er charakterisierte das Projekt als avantgardistisch und fragte, ob das nicht an den Bedürfnissen des Publikums vorbeigehe. Hans Hoffer hielt dem entgegen, dass «mit den modernen Mitteln nur das Ursprüngliche» verwirklicht werden solle. So werde die Ringbühne «ein symbolhaftes, magisches Zeichen für die Gemeinschaft sein». Im Publikum gab es Zweifler, die sich fragten, ob sie einen ganzen Sommer für so eine Inszenierung opfern wollten. Die Stim-

28 (rmm) [Rosmarie Mehlin]: Der Grosse und der Kleine Mythen als zwei der Protagonisten. In: «Badener Tagblatt» vom 30. Nov. 1990 (Hervorhebung im Original).
29 Mehlin, Rosmarie: Pfeifen auf das kulturelle Armbrustzeichen … In: «Badener Tagblatt» vom 30. Nov. 1990.

mung an dieser Orientierungsveranstaltung scheint also mehr von Skepsis als von Begeisterung geprägt gewesen zu sein. Es sollte Monate dauern, bis das Projekt wirklich in Schwyz ankam.[30]

Aufbau der Theaterarena

Die Entkopplung von Bundesfeier und Festspiel hatte zur Folge, dass das Festspiel-OK «die bauliche Verantwortung für das gesamte Festgelände übernehmen und das OK mit einer Baukommission erweitern» musste. Als Bauchef wurde Franz Pfister bestimmt, der Leiter eines lokalen Ingenieurbüros. Die Hauptaufgabe war nun die Konstruktion von Tribünen- und Bühnenanlage, die völlig von früheren Plänen abwich, bei denen das OK Bundesfeier noch eingebunden gewesen war. Hoffer stellte den Kontakt zur Dekorationsfirma Reiter in Wien her, mit der er schon einmal zusammengearbeitet hatte. Sie bestätigte, das technische Know-how für einen Rundbau zu besitzen, erklärte aber die Zusammenarbeit mit Nüssli aus Gründen zu unterschiedlicher Systeme für unmöglich. Reiter offerierte den Auftrag am 30. November 1990 für eine Pauschalsumme von 3 Millionen Franken. Für die hohen Kosten des Baus reichte man verschiedene Erklärungen herum. Eine davon stammte von Hanspeter Kälin, nach dessen Ansicht die massive und kostentreibende Bauweise deshalb nötig sei, weil auf den Kopf «riesige Querkräfte» einwirkten, die von der Tribüne aufgefangen werden müssten. Spichtig hingegen erklärte, man hätte auf jeden Fall massiv bauen müssen, nur schon wegen der 1,5 Tonnen schweren Beleuchtungsanlagen. Spichtigs Erklärung klingt allerdings nicht plausibel, denn es hätte wohl eine Lösung gegeben, die Statik der Beleuchtungsinstallationen von der Tribünenkonstruktion zu entkoppeln, was aber wohl die Ästhetik des Gesamtbaus gestört hätte.[31]

In einem Schreiben von Anfang Januar präzisierte Reiter noch einmal die «Leistungen und Tätigkeiten» seiner Firma, bestätigte die Pauschalsumme von 3 Millionen Franken – sie schloss 4500 Einzelstühle ein – und wies darauf hin, «dass Zeitverzögerungen, die seitens des Auftraggebers verursacht werden, mit zusätzlichen Kosten verbunden sind und nach tatsächlichem Aufwand in Rechnung gestellt werden». Die 3 Millionen Franken waren also nicht unumstösslich, und in der Tat stellte Reiter nach der Premiere eine Nachforderung, die zu einem jahrelangen juristischen Streit führte. Als eine Delegation des Mythenspiel-OKs am 7. Januar 1991 nach Wien zu Reiter reiste, um Vertragsverhandlungen zu führen, konnte sie keine gesicherte Finanzierung vorlegen, denn der Bund war nicht bereit, das neue Budget zu akzeptieren. So wurden in Wien zwar die technischen Details und ein Zeitplan diskutiert, doch Sicherheit konnte nicht geschaffen werden. Aus Zeitgründen gab es inzwischen längst keine Alternative zu Reiter mehr. Reiter und Hoffer setzten eine Frist bis zum 1. Februar, um Klarheit zu

30 Alle Angaben dieses Absatzes gemäss rst.: Mythenspiel wird ein multimediales Spektakel. In: «Bote der Urschweiz» vom 3. Dez. 1990.

31 Spichtig 1991, S. 74. – Gröbli, Roland: Das «Mythenspiel» oder Die Geschichte vom Geldesel. In: «Luzerner Neuste Nachrichten» vom 4. Juli 1991, S. 3.

erlangen. Reiter machte die Fortsetzung seiner Arbeit von einer Akontozahlung von 500 000 Franken abhängig, doch Spichtig konnte das Geld beim Bund nicht lockermachen. Der Countdown lief. Dem *Mythenspiel* drohte das Aus. Ein Sponsoringkonzept, das eine markante Steigerung der Erträge hätte bewirken sollen, hatte sich als nicht tragfähig erwiesen und brachte auch kein Geld in die Kassen.[32]

Am 22. Januar schrieb Spichtig deshalb höchst alarmiert einen Brief an Solari, mit dem er die Akontozahlung zu erzwingen versuchte. Sollte die Zahlung nicht eintreffen, überlege sich das OK, «den Auftrag aus administrativen Gründen als nicht erfüllbar zurückzugeben». Spichtig machte «verschiedene unvorhergesehene Einflüsse» für die Verzögerungen im Projekt geltend und beklagte, es sei nicht möglich, rasch zu handeln – wie es eigentlich erforderlich wäre –, «wenn für jeden geschäftlichen Bereich zuerst formal-juristische Regelungen vorliegen müssen». Die Erfahrung zeige, «dass ein solches Theaterprojekt nicht in einem gewohnten Geschäftsablauf realisiert werden» könne. Die Aufteilung der Kompetenzen müsse auch «von gegenseitigem Vertrauen getragen sein». Dieser Vertrauensappell musste ziemlich dreist wirken, wo Spichtig doch den vom Bund vorgegebenen Rahmenkredit eigenmächtig nach oben geschraubt hatte – was weiter unten noch genauer zu beschreiben sein wird. Spichtig schien einfach nicht zu verstehen, dass der Bund das *Mythenspiel* nicht um jeden Preis haben wollte.[33]

Am Abend des 31. Januar, also in letzter Minute, gab der zuständige Bundesrat Jean-Pascal Delamuraz – vermutlich nach einer Intervention des Schwyzer Regierungsrats Egon Bruhin – telefonisch die Genehmigung zum Budget, das eine Verlustgarantie des Bundes von 4 Millionen Franken vorsah, und am Tag darauf bereinigte das OK am Flughafen Kloten in aller Eile den Vertrag mit der Firma Reiter und erteilte ihr den Bauauftrag.[34] Doch das Hin und Her zwischen dem Bund und dem Kanton Schwyz war damit nicht beendet: Die Bundesstellen genehmigten das Gesamtpaket des «Fests der Eidgenossenschaft» nicht und verlangten eine Beteiligung des Kantons Schwyz, die dieser ablehnte. Am 19. Februar erst genehmigte Bundesrat Delamuraz den Voranschlag, legte den Gesamtkredit des Bundes auf knapp 8 Millionen Franken fest und übertrug dem Kanton Schwyz die volle finanzielle Selbstständigkeit und Verantwortung, um künftig administrative Verzögerungen zu vermeiden. Im Grunde löste er damit Spichtigs Forderung von Ende Januar ein.[35]

Am 4. März 1991 setzten die Bauarbeiten ein: Das Gelände wurde nivelliert, die ersten Stahlträger wurden herangeschafft. In einigen benachbarten Liegenschaften installierte man Garderoben, Schminkräume und einen komplett ausgerüsteten Ballettsaal. Für die professionellen Darsteller stellte man Einzelgarderoben bereit. In den Garagen der alten

32 Schreiben von Helmut Reiter an Adalbert Spichtig vom 4. Jan. 1991, S. 6. BAR E7002#1991/307#640*.

33 Brief von Adalbert Spichtig an Marco Solari und Thomas Jenny vom 22. Jan. 1991. BAR E7002#1991/307#639*.

34 Spichtig 1991, S. 75 f. – Wördehoff, Thomas: Das Geschäft mit dem Prinzip Hoffnung. In: «Die Weltwoche» vom 13. Juni 1991, S. 55. – -cj-: Sicher keine Provinzposse – eher nationaler Skandal. In: «Vaterland» vom 18. Juni 1991.

35 Kälin 1992, S. 68.

Post richtete man die Nähateliers, eine Färberei und einen Waschsalon ein. Die alte Turnhalle der Kantonsschule Kollegium Schwyz diente als Probenraum. Die eigentlichen Bauarbeiten seien – so meldeten die Veranstalter später – trotz hohen Zeitdrucks und anhaltend widriger Witterung auf Kurs. Bei Probenbeginn am 10. Juni waren die technischen Einrichtungen allerdings noch nicht abgeschlossen, ein Nebeneinander von Installieren und Proben wurde so nötig.[36]

Auch die Zusammenarbeit der österreichischen Facharbeiter, der einheimischen Helfer, der hinzugezogenen Asylbewerber und der zusätzlich eingesetzten Genieeinheiten der Armee verlaufe reibungslos, hiess es. Dazu gab es aber auch hämische Kommentare: Die Einbindung der Asylbewerber im Sinne einer «Beschäftigungstherapie» erstaune angesichts der Tatsache, «dass Schwyz eine Hochburg der Fremdenfeindlichkeit ist», doch ziemlich. Der wahre Grund sei doch eher, dass sich einfach zu wenige einheimische Helfer gefunden hätten und es nun die Asylbewerber richten sollten. Aus einem OK-Protokoll geht hingegen hervor, dass die rund zwanzig Tamilen jene Militärpersonen ersetzten, die im Rahmen ihres Wiederholungskurses für den Aufbau der Arena tätig gewesen waren. Auf jeden Fall lässt sich erahnen, was für einen Koordinationsaufwand die Beschäftigung so heterogener Gruppen bedeutet haben muss.[37]

Unproblematisch waren die Bauarbeiten also bestimmt nicht. So intervenierte zum Beispiel die Gemeinde Schwyz wegen unbewilligt aufgestellter Container für die österreichischen Bauarbeiter. Aber das waren Scharmützel im Vergleich zu den grossen technischen Herausforderungen, die gemeistert werden mussten. Die Installation und Einstellung der komplexen Tonanlage erwies sich als Knacknuss und «verursachte bis zur Premiere unzähliges Kopfzerbrechen».[38] Bei der Beschallung eines so weiten Bühnenraumes und einer riesigen Tribüne konnten wohl die wenigsten Techniker auf eigene Erfahrungen zurückgreifen. Die Reibereien, die eine so komplexe und unter Zeitdruck durchgeführte Arbeit begleitet haben müssen, wurden aber von den Organisatoren so gut es ging von der Öffentlichkeit abgeschirmt. Das war umso einfacher, als sich wenige Medien die Mühe machten, die Baustelle genau zu inspizieren. Einer der wenigen war der bereits erwähnte Reinhardt Stumm, Feuilletonchef der «Basler Zeitung», der mit seinem Premierenverriss später bei den Veranstaltern in Verruf geraten sollte. Seine Reportage, drei Wochen vor der Premiere erschienen, zeugt weder von Voreingenommenheit noch von Sarkasmus, sie mischte Fakten und Beobachtungen in munterem Wechsel und mehrheitlich neutralem Ton. Hans Hoffer erscheint darin als ruhender Pol «von geradezu nervös machender Gelassenheit»; er habe ein grenzenloses Vertrauen in die Techniker. Allerdings gab auch Stumm zu verstehen, dass er den Aufwand für «ein bisschen überproportioniert» halte, «wenn man sich vorstellt, dass

36 Spichtig 1991, S. 77–81. – al. [Andreas Luig]: Trotz «Hudelwetter» immer noch im Zeitplan. In: «Bote der Urschweiz» vom 21. Juni 1991.

37 Reize, Christoph: Wie das Organisationskomitee mit Zahlen und Fakten jongliert. Mythenspiel Schwyz: Ein riesengrosses Theater. In: «Solothurner Nachrichten» vom 19. Juli 1991. – Protokolle OK Mythenspiel, 19. Protokoll vom 3. Juli 1991.

38 Spichtig 1991, S. 80.

beispielsweise das Zürcher Schauspielhaus davon ein paar Jahre sorgenlos arbeiten könnte». Das war eine masslose Übertreibung, denn das Schauspielhaus wurde Anfang der 1990er-Jahre mit jährlich rund 20 Millionen Franken subventioniert. Über das Stück – das er noch nicht gelesen haben konnte und das er in seiner Kritik gnadenlos ablehnen sollte – vermerkte Stumm nichts Negatives, von einer Vorverdammung kann nicht die Rede sein.[39]

Einen kleinen Triumph für Hoffer und Spichtig stellte die Tatsache dar, dass der Bau des so markanten wie umstrittenen Kopfes gelang; jedenfalls widerstand er jener Sturmbö, die das im Süden der Arena aufgebaute, achtmastige, von Alfredo Nock für 2400 Personen konzipierte Verpflegungs-Festzelt niederriss. Wie wichtig für Hoffer das durch den ungewöhnlichen Einstieg in die Arena vermittelte Raumerlebnis war, zeigt sich auch an Details: So malte er im Innern des Zuschaueraufgangs, der mit Holzplatten ausgekleidet war, Bilder mit inhaltlichem Bezug zum Stück. Diese Arbeit führte er unter hohem persönlichem Einsatz nachts aus, mit der Hilfe von zwei Assistenten. Das Betreten des Theaters kann man also bereits als einen gestalteten Teil der Aufführung verstehen, was mit den Konzepten Hoffers aus jener Zeit korrespondierte, die meistens Installationen und Raumgestaltungen waren.[40]

Eine besonders ärgerliche Panne ereignete sich in der Schlussphase: Als nach Fertigstellung der Tribüne die Stühle eingepasst werden sollten, stellte sich heraus, dass sie 4 cm breiter als angefordert geliefert worden waren (nach anderen Angaben waren sie 53 statt 50 cm breit). Das brachte den ganzen Bestuhlungsplan und damit auch das Reservationssystem durcheinander. Die Folge davon waren eine aufwendige Umstellung der Ticketing-EDV und eine erhebliche Konfusion bei der Premiere und darüber hinaus, die zur Verärgerung vieler Besucher führte. «Die Bestuhlungsänderung bringt einige Probleme mit sich. Die Umbuchungen verursachen grosse Mehrarbeit», wurde im letzten OK-Protokoll vermerkt. Vor allem aber reduzierte sich das Sitzangebot unumkehrbar von 4392 auf 4016 Plätze. Im Nachhinein betrachtet, richtete das zwar keinen grossen Schaden an, da das *Mythenspiel* viel schlechter besucht wurde als erwartet, aber den von der Firma Reiter verantworteten Lapsus behielten die Organisatoren im Hinterkopf.[41]

Ebenfalls kurz vor der Premiere zeigte sich, dass die Tragkonstruktion verstärkt werden musste. Das mit der Bauprüfung und Bauabnahme betraute Ingenieurbüro Franz Pfister AG in Schwyz, das dem Bauchef im OK gehörte, veranlasste diese Verstärkung. Der zuständige Ingenieur konnte sich nicht enthalten anzumerken, dass er es für fahrlässig halte, dass die zu schwache Auslegung nicht schon viel früher gemeldet worden sei.

39 Kröger, Ute u. Exinger, Peter: «In welchen Zeiten leben wir!» Das Schauspielhaus Zürich 1938–1998. Zürich 1998, S. 437. – Stumm, Reinhardt: Die Theaterbaustelle Mythenspiel in Schwyz. In: «Basler Zeitung» vom 1. Juli 1991.

40 Gespräche von T. H. mit Hans Hoffer in Wien, 15./16. Okt. 2014.

41 Protokolle OK Mythenspiel, 21. Protokoll vom 30. Juli 1991. 4392 ist die Zahl, die im Programmheft genannt wird (das offensichtlich vor der Bestuhlungspanne gedruckt wurde). Die Zahl 4016 erwähnte Adalbert Spichtig in einem Brief an den Rechtsanwalt der Firma Reiter vom 5. Sept. 1991; dort begründete er die verminderte Zuschauerkapazität etwas vage damit, die Tribüne habe nicht das bestellte Ausmass erreicht. StASZ, Depos. 33, CH91 – Weg der Schweiz, O 128.

Vom 15. bis zum 18. Juli führten mehrere Equipen von Schweissern und Helfern die Arbeiten durch und fügten dabei auch noch zusätzliche Winkelprofile ein. Am 19. Juli erfolgte die Bauabnahme. Dass hier Schweizer Ingenieure die Arbeit ihrer österreichischen Kollegen zu prüfen hatten, muss man im Kontext der sehr ungewöhnlichen und konfliktträchtigen Auftragsvergabe sehen. Konkurrenzdenken und Rivalität dürfte in der gesamten Bauphase immer wieder vorgekommen sein und manchmal auch zu Schikanen geführt haben. Es gibt zwar keinen Hinweis, dass bei der Bauprüfung eine Schikane vorlag, doch die Stichelei betreffend Fahrlässigkeit ist ein Indiz für ein gereiztes Klima. Beim Abbau sollte sich dann zeigen, dass der Zeitdruck doch seinen Tribut gefordert hatte und die Konstruktionsarbeiten nicht immer sachgemäss ausgeführt worden waren. Die Frage ist, wieso das kontrollierende Schwyzer Ingenieurbüro dies nicht auch schon bei der Bauabnahme feststellte. Man war wohl einfach froh, dass der Zeitplan einigermassen eingehalten werden konnte, und schaute bei nicht sicherheitsrelevanten Elementen nicht genau hin. Auf den Verdacht, dass daraus ein Millionenschaden entstehen würde, kam damals wohl niemand.[42]

Die frühen Anzeichen einer unglücklichen Liaison mit der Presse

Ab Mai 1990 wirkte im OK ein Pressebeauftragter mit: Bruno Marty, Journalist bei den «Luzerner Neusten Nachrichten». Im Januar 1991 wurde die Pressearbeit an die PR-Firma Hugo Schmidt AG in Luzern übergeben. Ihr Mitarbeiter Manfred Brünnler nahm nun an den OK-Sitzungen teil.[43] Brünnler scheint die Zusammenarbeit mit dem OK schwierig gefunden zu haben, mehrmals beklagte er sich, dass ihm keine Informationen zuflössen. Was genau die Aktivitäten Brünnlers in den ersten Monaten waren, ist kaum rekonstruierbar. Fassbar wird seine Arbeit Mitte Mai 1991, als in Schwyz eine Medienkonferenz angesetzt wurde. Vorausgegangen war ein mit «Trauerspiel am Mythen» betitelter Artikel im «Tages-Anzeiger». Sylvia Egli von Matt zählte darin eine Reihe von Schwierigkeiten der Produktion auf; das Geld sei zwar kein Problem («Zehn Millionen sind längst gesprochen»), doch sonst fehle es an allem, zum Beispiel an «Namen, die ziehen». Einer der angefragten Darsteller, Dietmar Schönherr, habe im letzten Moment abgesagt: «Am Morgen vor Vertragsunterzeichnung hatte ihm der Pöstler seine Fiche gebracht.» Bei den Statistinnen und Statisten seien etliche «vergrault», durch «unschweizerisches Vorgehen des österreichischen Regisseurs, wie es heisst». Für die österreichischen Bühnenbauer habe man ohne Bewilligung Wohncontainer aufstellen lassen. «Die Gemeinde verlangte ultimativ, dass die Unterkünfte entfernt werden.»
Der Artikel gipfelt in einer schillernden Passage: «Das Folgenschwerste aber, das aus dem Fest ein Trauerspiel macht, folgt erst: Die Österreicher kamen nicht nur mit ihrem Know-how im Rucksack. Sie brachten gleich auch ihr eigenes Holz mit. Und liessen

42 Entsprechende Dokumente in StASZ, Depos. 33, CH91 – Weg der Schweiz, O 128.
43 OK Mythenspiel, 12. Protokoll vom 23. Jan. 1991. BAR E7002#1991/307#639*.

es von Schweizer Soldaten abladen. Erwartet uns da, wie im Prospekt angekündigt, wirklich der ‹Höhepunkt des Jubiläumsjahres›?» Der saloppe Hinweis auf die unproblematischen Finanzen sollte bald widerlegt werden; er macht klar, dass Egli von Matt nicht sehr sorgfältig recherchiert hatte. Doch immerhin sprach sie Konflikte an, die erst später im grösseren Stil diskutiert wurden. Ihr Bericht ist allerdings bezüglich Länge und Tonlage sowie den Umgang mit den Quellen eher eine Glosse und war vermutlich durchaus ironisch gemeint; sie mischte völlig unzusammenhängende Informationen durcheinander und nahm unter anderem Kränkungen des Schweizer Nationalstolzes aufs Korn. Vielleicht wollte sie sich nur über die üblichen Turbulenzen bei einem nationalen Grossanlass lustig machen. Doch ein wohlwollender Bericht sieht anders aus. Manfred Brünnler empfahl, eine Gegendarstellung zu publizieren. Das OK nahm sich vor, die «grossangelegte Negativpropaganda der Medien gezielt zu entschärfen». Mit Zusatzmassnahmen, die über das herkömmliche Schalten von Inseraten hinausgingen, strebte das OK vor allem an, «die erhofften Zuschauerzahlen zu erreichen». Das führte einerseits natürlich zu höheren Ausgaben – und andererseits zu fragwürdigen Resultaten.[44]

Die Medienkonferenz am 16. Mai 1991 bestand aus einer Information über den Stand der Vorbereitungen, aus einer Vorstellung der professionellen Darsteller (soweit bereits bekannt) und aus einer Besichtigung der Baustelle. Begleitend wurde den Medien ein Paket von zehn Medienmitteilungen zur Verfügung gestellt. In einer dieser Mitteilungen verstieg sich die PR-Firma zu einer regelrechten Lobhudelei und pries den Mut der Organisatoren, «sich für ein modernes, zeitkritisches Stück ohne Klischees einzusetzen», «nicht im provinziellen Rahmen stecken zu bleiben, sondern den Qualitätsanspruch hoch anzusetzen», «einen ausländischen Avantgardekünstler als Regisseur zu engagieren» und «einem blutjungen Zürcher Komponisten den musikalischen Teil des Mythenspiels anzuvertrauen». Zwar kann man die beiden ersten Punkte durchaus gelten lassen, aber bei den personellen Informationen handelte es sich um Flunkerei, denn Hoffer war ja dritte Wahl, das heisst, er hatte sich sogar selbst ins Spiel gebracht; und bei Schnyder provozierte man mit «blutjung» fälschlicherweise die Vorstellung von Unerfahrenheit. Aus diesem geballten, aber nicht ganz wahrheitsgemässen Mut zog man grosssprecherische Schlüsse: «Allein dieses Verhalten verdient bereits landesweite Anerkennung, hat Vorbildcharakter für eine Schweiz, die auch im Jubiläumsjahr 1991 noch allzu oft Mühe bekundet, altvertrautes Inseldenken abzustreifen.» Die aus der Not geborene Verpflichtung von Ausländern wurde unverfroren in eine bewusste Weltoffenheit umgedeutet.

Eine solche Selbstbeweihräucherung dürfte bei den Medienschaffenden nicht gut angekommen sein. Bei einem streitbaren Journalisten ist die Aversion gegen die PR-Walze eindeutig und mehrfach zu belegen: Reinhardt Stumm mokierte sich mehrfach darüber, selbst in seiner Premierenkritik: «*Was,* verdammt noch mal, soll

44 Egli von Matt, Sylvia: Trauerspiel am Mythen. In: «Tages-Anzeiger» vom 7. Mai 1991, S. 11. – OK Mythenspiel, 16. Protokoll vom 8. Mai 1991. – Bericht von Adalbert Spichtig an Adalbert Kälin vom 7. Januar 1992, S. 3. StASZ, Depos. 33, CH91 – Weg der Schweiz, O 119.

Teiler lernen? Hat uns nicht Hugo Schwarz [sic], Unternehmensberatung Luzern, immer wieder eingebleut, dass Teiler als ein anderer aus dem Stück hervorgehen wird und dass wir gefälligst mit hervorzugehen hätten? Wir sind am Ende immer noch dieselben. Ein bisschen müder als am Anfang und froh, dass die sehr pausenlosen und ziemlich endlosen zwei Stunden vorüber sind.» Stumm schätzte es offenkundig überhaupt nicht, dass ihm eine PR-Agentur die Interpretation des Stückes vorzugeben versuchte. Die Heftigkeit seines Verrisses erklärt sich zum Teil auch aus diesem Widerstand.[45]

Die Polemik um Honorare und Gagen

Ausgerechnet in der Zeit, als die eindrückliche Anlage der Arena fassbar wurde und mit dem Probenbetrieb die künstlerische Produktion in ihre intensivste Phase gelangte, versetzte die Presse dem *Mythenspiel* einen noch heftigeren Schlag. Er ging von den Diskussionen um die Gagen von Autor und künstlerischem Leiter und um die stark gestiegenen Gesamtkosten aus. Sein Urheber war Thomas Wördehoff, fester Mitarbeiter und Opernkritiker der «Weltwoche», der am 13. Juni 1991, also einen guten Monat vor der Premiere, einen grossen Artikel publizierte, in dem er minutiös, in einem nüchternen, fast protokollarischen Stil, aber mit einigen polemischen Spitzen, die Entstehungsgeschichte der Produktion nachzeichnete. Der Anriss auf der Titelseite machte klar, dass hier nicht nur mit Zahlen jongliert, sondern auch attackiert wurde: «Millionenbeträge fliessen in das dubiose Schwyzer ‹Mythenspiel›», war dort zu lesen. Wördehoff setzte die Beträge von 450 000 Franken Gesamtentschädigung für Herbert Meier und 360 000 Franken Gesamthonorar für Hans Hoffer in die Welt. Beim Honorar für den Autor war die Sachlage besonders kompliziert, da sich seine Einkünfte aus den fixen im Werkvertrag und den variablen im Aufführungsvertrag zusammensetzten. Die Klauseln des Aufführungsvertrags stifteten Verwirrung, weil Meiers Anteil an den Tantiemen nie publik wurde. Was den Werkvertrag betraf, versuchte die NZZ-Reporterin Elisabeth Hochuli die Wogen zu glätten, indem sie vorrechnete, das «Grundhonorar» für eine Arbeit, die Anfang 1989 begonnen hatte, entspreche, «gemessen an der Zeitspanne, nicht einmal dem Lohn eines Mittelschullehrers».[46]
Bei den 450 000 Franken handelte es sich laut Wördehoff um einen ungefähren Wert, der auf einem zwischen Spichtig, Meier und dem Verlag ausgehandelten Tantiemenvertrag und auf einer geschätzten Zuschauerzahl von 80 000 beruhte. In der Folge nahm sich niemand die Mühe, die Beträge einmal gründlich durchzurechnen. Spichtig beklagte sich darüber, dass immer mit dem Maximalbetrag jongliert werde: Die Kritiker vergässen, «dass der Verlag und der Autor mit der nun getroffenen Abmachung ein gewisses Risiko

45 Stumm, Reinhardt: Ein Staatsbegräbnis erster Klasse. «Mythenspiel» – das offizielle Festspiel zur 700-Jahr-Feier der Eidgenossenschaft in Schwyz. In: «Basler Zeitung» vom 22. Juli 1991.

46 Wördehoff, Thomas: Das Geschäft mit dem Prinzip Hoffnung. In: «Die Weltwoche» vom 13. Juni 1991, S. 53, 55. – eho. [Elisabeth Hochuli]: Menschen, keine Helden. Mit grossem Einsatz wider den helvetischen Krämergeist. In: «Neue Zürcher Zeitung» vom 13./14. Juli 1991, S. 19.

mittragen würden». Diese Aussage ist tendenziös, da sie unterschlägt, dass bei einem durchschlagenden Erfolg die Tantiemen ja auch viel höher hätten ausfallen können, zumal sich gemäss Vertrag ab Einnahmen von einer Million der Satz von 10 auf 15 Prozent erhöht hätte. Die Billetteinnahmen wurden, auf der Grundlage von 75 Prozent Auslastung, auf etwa 3 Millionen Franken geschätzt. In diesem Fall hätten sich laut Vertrag Tantiemen von 400 000 Franken (10 Prozent von 1 Million = 100 000 Franken, 15 Prozent von 2 Millionen = 300 000 Franken) ergeben; bei ausverkauftem Haus und Einnahmen von 4 Millionen Franken wären die Tantiemen jedoch auf 550 000 Franken gestiegen (10 Prozent von 1 Million = 100 000 Franken, 15 Prozent von 3 Millionen = 450 000 Franken). 450 000 Franken als «Maximal-Zahl» zu bezeichnen, wie es Spichtig tat, war deshalb nicht korrekt. Unklar blieb ausserdem, wie viel von diesen Tantiemen dem Verlag zugestanden hätte. Spichtig bot offenbar die Zahl von 80 Prozent herum, was Meier, indigniert über die Öffentlichmachung seines privaten Vertrags, in Abrede stellte; doch räumte er ein, dass er «deutlich weniger» als die branchenüblichen 80 Prozent erhalte. Auf jeden Fall reichten einige Medien eine Gesamtsumme von Meiers Honorar herum, die kaum der Wahrheit entsprach, aber Ressentiments wecken mochte.[47]

Spichtig seinerseits legte die Zahlen nicht nur tendenziös aus, er formulierte auch Vorwürfe an die Adresse Marco Solaris: Mit der Zurückweisung des ersten Vertragsentwurfs sei nämlich «Bern» dafür verantwortlich, «dass wesentliche Gelder aus dem Mythenspiel nach Berlin fliessen». Dabei wäre es aus rechtlichen Gründen mit Sicherheit unmöglich gewesen, den Anteil des Verlags an den Tantiemen zu umgehen, und dem ersten Vertragsentwurf zufolge war so ein Ausschluss auch gar nicht vorgesehen. Spichtig scheint also die Unwahrheit über die Tantiemenpauschale gesagt zu haben. Die Intervention des BAK muss man als Forderung verstehen, einen branchenüblichen und damit hieb- und stichfesten Vertrag abzuschliessen, der vor allem auch die verschiedenen Rechte angemessen einbezog. Doch dabei handelte es sich um ein vertrauliches Gutachten. Das BAK habe aus «Prinzipgründen» gehandelt, schrieb Solari in einem Brief an den Schwyzer Regierungsrat Egon Bruhin lediglich.[48]

Auch für Hoffers Honorar gab es verschiedene Berechnungsmodelle, die allerdings an seiner Höhe nichts änderten. Über seine Berechtigung wurde dennoch gestritten, zumal nie ganz klar wurde, ob der gesamte Betrag in seine Tasche floss oder nicht. Seiner Forderung von 360 000 Franken wurde auf jeden Fall stattgegeben, doch auf Wunsch des Geldgebers gliederte man das Honorar in vier Teile auf: Je 90 000 Franken wurden für Hoffers vier Funktionen veranschlagt, gemäss Werkvertrag etwas unscharf eingeteilt in die «Regiearbeit», die «inszenatorischen Arbeiten», die «künstlerische Leitung» und das «Bühnenbild und Lichtkonzept». Im OK benützte man andere, teils spezifischere Bezeichnungen: «Bühnenmodell, Detailplanung, Realisierung, Regie». Für Reinhardt

47 Gröbli, Roland: Das «Mythenspiel» oder Die Geschichte vom Geldesel. In: «Luzerner Neuste Nachrichten» vom 4. Juli 1991, S. 3.

48 Schelbert, Adrian: «Kosten für das Mythenspiel sind durchaus im Rahmen». Adalbert Spichtig relativiert Kritik an Organisationskomitee. In: «Luzerner Tagblatt» vom 10. Juli 1991. – Wördehoff, Thomas: Das Geschäft mit dem Prinzip Hoffnung. In: «Die Weltwoche» vom 13. Juni 1991, S. 53. – Brief von Marco Solari an Egon Bruhin vom 24. Juni 1991, S. 2. StASZ Depos. 33, O 118.

Stumm handelte es sich dabei um «Unsummen», und er war nicht als Einziger dieser Meinung. Hoffer selbst begründete den Betrag Stumm gegenüber damit, «dass mit diesem Geld ein ganzer Theaterbetrieb auf Zeit auf die Beine gestellt wird, mit allem Drum und Dran und allen Menschen, die da arbeiten».[49]

Die frühen Anzeichen eines finanziellen Fiaskos

Wördehoff problematisierte die seit einem halben Jahr sich abzeichnende markante Steigerung der Gesamtkosten von 4 auf 10 Millionen Franken zum ersten Mal für eine breitere Öffentlichkeit. Er skizzierte eine Grobaufteilung in die zwei Hauptposten Infrastruktur und «künstlerische Kosten»: 6,5 und 3,5 Millionen Franken. Spichtig bestätigte diese Beträge zwar gegenüber der Innerschweizer Presse, lenkte aber von der Begründung der Kostensteigerung ab, indem er es als fragwürdig hinzustellen versuchte, dass über deren Höhe überhaupt diskutiert werde:

> «Spichtig macht aber auch geltend, dass derartige Zahlen kein Thema wären, wenn das Mythenspiel in Zürich inszeniert würde. Er habe die Vermutung, dass der ‹Zürcher Kuchen› erschrocken sei, als man diese Dimensionen gesehen habe. Spichtig deutet damit an, dass sich ein Kulturboykott eben leichter einhalten lasse, wenn es um nichts gehe. Sobald ernsthafte Gagen und Honorare auf dem Spiel stehen, handle auch der Künstler anders. Mit einem Boykott von Schwyz habe man nun offenbar aufs falsche Pferd gesetzt.»

Aber nicht nur der Zürcher Kulturschickeria, sondern auch dem Bund unterstellte Spichtig versteckte Motive. Der Bund habe auf eine Absage des *Mythenspiels* spekuliert, um Reserven für sich bereits abzeichnende Defizite schaffen zu können; sein Zögern sei mitverantwortlich für die höheren Kosten. Schliesslich behauptete Spichtig auch noch, man sei gezwungen, mit der grossen Kelle anzurichten, denn von einer provinziellen Aufführung nehme niemand Kenntnis.[50]
Spichtigs Anschuldigungen lösten bei Marco Solari eine heftige Reaktion aus, die er jedoch nicht über die Presse publik machte: Er bezeichnete die Vorwürfe in einem internen Schreiben als «unhaltbar» und hielt dann fest, das Budget des *Mythenspiels* sei vonseiten des OKs von 3 auf 10 Millionen Franken erhöht worden, «ohne dass dies je mit uns diskutiert worden ist». Spichtig habe bei den Verhandlungen mit der Firma Reiter seine Kompetenzen überschritten und dem ganzen Unternehmen «unzulässigerweise» eine Dimension gegeben, die nur die Wahl zwischen dem Abbruch und dem Akzeptieren der Kostenüberschreitung gelassen habe. Solari verwahrte sich auch gegen den Vorwurf, der Bund habe mit der Absage des *Mythenspiels* geliebäugelt, um Reserven freizumachen: «Wahr ist, dass nur dank extrem vorsichtigem Handeln und

49 Protokolle OK Mythenspiel, 8. Protokoll vom 22. Okt. 1990. – Stumm, Reinhardt: Die Theaterbaustelle Mythenspiel in Schwyz. In: «Basler Zeitung» vom 1. Juli 1991.
50 -cj-: Sicher keine Provinzposse – eher nationaler Skandal. In: «Vaterland» vom 18. Juni 1991.

eingehaltenen Budgets […] wir das grosse Risiko des Mythenspiels (und des Festes in Brunnen) einigermassen eingehen können.»[51]

Schien der «Weltwoche»-Artikel über die hohen Honorare und Gesamtkosten beim *Mythenspiel* zuerst nicht allzu viele Wellen zu werfen, wurden die darin enthaltenen Themen und Darstellungen allmählich doch breit diskutiert. Am Freitag, dem 21. Juni, wurde das Thema vom «Boten der Urschweiz» aufgenommen. Die lokale Zeitung nahm auch Bezug auf Solaris Ärger, hielt sich jedoch nicht lange damit auf und notierte, Solari wolle gar nicht zu heftig reagieren, «da die Vorbereitungen nach all den Turbulenzen wunschgemäss verliefen und er diese nicht stören wolle». Die Organisatoren für die Kostenexplosion zu kritisieren, lag dem «Boten» fern, er hielt lediglich fest, dass der Aufwand für den Bau einer Arena für 4500 Zuschauer unterschätzt worden sei: «Mit den vorgesehenen 2,5 Mio hätte sich nichts Derartiges realisieren lassen.» In der Woche darauf wurden die Kostenüberschreitungen landauf landab verbreitet und diskutiert.[52]

Es war aber keineswegs so, dass nur die Medien und der Bund als Geldgeber auf den finanziellen Aspekten herumritten. Innerhalb des OKs Mythenspiel war bereits im Herbst 1990 die Rede von «expandierenden, ja explodierenden Budgetzahlen» gewesen. Dass energisch Gegensteuer gegeben wurde, ist allerdings nicht erkennbar. Anfang Juni 1991 wurde im OK die Finanzproblematik wiederum angesprochen: «RR [Regierungsrat] Bruhin äussert Bedenken gegenüber dem Budget. […] Die Finanzkommission der eidgenössischen Räte schiesst aus allen Rohren. Kälin fordert, mit den Mitteln sparsam umzugehen.» In der Tat lief ab Juni 1991 im Hintergrund trotz Solaris beschwichtigenden Worten eine mehr oder weniger kontinuierliche Auseinandersetzung zwischen den Bundesstellen und dem Mythenspiel-OK um die sich abzeichnenden Defizite. Im Schlussbericht sind die Etappen des Dramas zusammengefasst. Demnach befürchtete die Finanzdelegation der eidgenössischen Räte bereits Anfang Juli Kreditüberschreitungen.[53]

Brisant ist aber, dass die Direktion der Schwyzer Kantonalbank, die mit dem gesamten Rechnungswesen der 700-Jahr-Veranstaltungen im Kanton Schwyz betraut war, am 15. Juli ihrer Befürchtung Ausdruck gab, dass die Liquidität nicht mehr sichergestellt sei. Sie stellte auch fest, dass die budgetierten Spieleinnahmen «bis heute in keiner Weise erreicht worden» seien, und fügte hinzu: «Nach unserer Meinung wird die Sache von den Verantwortlichen des Mythenspiels zu gelassen genommen.» Noch vor Beginn der Aufführungen klafften also Löcher im Budget. In der Folge wurde immer deutlicher, dass die Aufteilung der Verantwortlichkeiten eine grundsätzliche Fehlkonstruktion war. Die organisatorische Verantwortung lag zu hundert Prozent bei den Schwyzer Organisatoren, die finanzielle Last zu hundert Prozent beim Auftraggeber in Bern, doch über den Umgang mit sich abzeichnenden Defiziten herrschte vollkommene Uneinigkeit – nicht nur zwischen dem OK

51 Brief von Marco Solari an Egon Bruhin vom 24. Juni 1991, S. 1– 3. StASZ Depos. 33, O 118.

52 al. [Andreas Luig]: «Mythenspiel»: Ausmasse falsch eingeschätzt? Aus 2,5 wurden 10 Mio Franken – Marco Solari erschrocken. In: «Bote der Urschweiz» vom 21. Juni 1991.

53 OK Mythenspiel, 9. Protokoll vom 31. Okt. 1990; 17. Protokoll vom 5. Juni 1991. BAR E7002#1991/307#639*. – Kälin 1992, S. 69.

Mythenspiel und dem Bund, sondern auch innerhalb der Stabstellen des Kantons Schwyz, wie das Beispiel der Finanzverantwortlichen zeigt.[54]

Der hohe Anteil von Ausländern beim *Mythenspiel* sorgt für Irritationen

Fast zeitgleich mit der Diskussion um die Budgetüberschreitungen tauchten aus einer ganz anderen Ecke sozusagen entgegengesetzte Vorwürfe an die Adresse der Organisatoren auf, bei denen es um ungerechtfertigtes Sparen auf dem Buckel des einheimischen Gewerbes ging. Namentlich der Sägereiverband des Kantons Schwyz wandte sich an die Öffentlichkeit und beklagte sich darüber, dass Reiter die für den Bau benötigten Dreischichtplatten aus Holz nicht in der Schweiz bezog, sondern aus Österreich kommen liess. Die Sägereiunternehmer regten sich vor allem darüber auf, dass man bei ihnen nicht einmal Offerten eingeholt habe, und verwiesen auf die grossen Mengen Sturmholz aus dem vorangehenden Jahr, die zur Verfügung gestanden hätten.

> «Der grosse Holzbedarf für die Anlagen des Mythenspieles wäre eine gute Gelegenheit für den Einsatz des Sturmholzes gewesen. Es ist unverständlich, wie unter diesen Umständen die Schwyzer Holzindustrie vom Projekt ausgeschlossen werden konnte. Dies umsomehr, als die Schweizer Bürger auch einen beachtlichen Teil der Baukosten für das Mythenspiel zu übernehmen haben. […] Die Anlässe der 700-Jahr-Feiern leben von und mit der Identifikation der Schweizer mit ihrem Land und seinen Institutionen. Mit dem unverständlichen Vorgehen beim Bau der Anlagen für das Mythenspiel wurde diese Voraussetzung in grober Weise missachtet.»[55]

Dieser Argumentation liegt die Vorstellung zugrunde, dass bei einem Festspiel selbst in materiellen Belangen die Identifikation mit der eigenen Heimat und Herkunft eine Rolle spiele, dass also nicht nur die inhaltliche, sondern auch die infrastrukturelle Ebene mit dem Anlass in Deckung zu bringen sei. Spichtig entgegnete dieser Kritik mit dem Argument, dass es nicht üblich sei, bei Arbeitsvergaben «auch noch Vorschriften für die Berücksichtigung von Unterlieferanten» zu machen – und dass der Auftrag im Wert von 30 000 Franken im Gesamtkontext ohnehin nicht bedeutend sei. Die eigentliche Wahrheit aber war, dass das OK Mythenspiel bei vielen Entscheidungen schon lange hatte das Steuer aus der Hand geben müssen, da die Zeitnot es den Ansprüchen des Architekten und Regisseurs Hans Hoffer vollständig auslieferte – der allerdings seinerseits ebenfalls aus Zeitnot in vielen Entscheidungen keinen Spielraum mehr hatte. Fakt war jedenfalls, dass Hoffer, seine Kostümbildnerin, Gera Graf, Bernhard Schir, der Darsteller der Hauptfigur Teiler (sowie weitere Ensemblemitglieder), die Baufirma Reiter und nun auch noch das

54 Brief von F.-P. [Franz-Peter] Steiner und Ch. Amstad an Regierungsrat Egon Bruhin und den Delegierten des Kantons, Adalbert Kälin, vom 15. Juli 1991. StASZ, Depos. 33, CH91 – Weg der Schweiz, O 291.

55 pd.: Sägerei-Verband beschwert sich. Schweizer Holz war nicht erwünscht. In: «Schwyzer Zeitung» vom 26. Juni 1991.

Holz für die Bühnenbauten aus Österreich stammten. Das führte zu einigen realsatirischen Interventionen, wenn in lokalpatriotischen Anwandlungen zum Beispiel von der «Rache der Habsburger» bzw. einer «späten Rache für Morgarten» gesprochen wurde.[56]
Allerdings waren diese Anspielungen an die Befreiungsgeschichte der Eidgenossenschaft, die ja sonst immer den Hauptinhalt der patriotischen Festspiele ausgemacht hatte, nicht überall ganz ernst gemeint. In einem gross aufgemachten und ironisch grundierten Artikel zum Thema im weit entfernten Biel wurde Hans Hoffer mit der scherzhaften Bemerkung zitiert, die österreichische Beteiligung sei eine «kulturelle Wiedergutmachung der seinerzeitigen Repression». Landesweite Publizität bekam der Konflikt um das Bauholz durch einen Artikel auf der Titelseite des «Blicks», in dem von einem «Riesenkrach» die Rede ist, ebenfalls die «späte Rache der Habsburger» angesprochen wird und der Aufstand des kantonalen Sägereiverbandes skizziert wird. Obwohl im Text keine Schuldzuweisungen vorgenommen wurden, dürfte nur schon der Emotionen schürende Titel einen Imageschaden für das *Mythenspiel* bewirkt haben.[57]

Das Ensemble: weniger von Ausländern dominiert als behauptet

Die Mechanismen, wie Ensembles sich zusammenfügen, sind schon unter den geregelten Bedingungen des Stadttheaterbetriebs komplex. Bei der ziemlich turbulenten Vorgeschichte des *Mythenspiels* mit ihren Sachzwängen und der akzentuierten Zeitnot verwundert es kaum, dass das Ensemble des *Mythenspiels* alles andere als homogen erscheint. Als Besetzungsidee schwebte Meier ursprünglich vor, professionelle Schweizer Schauspieler, die im Ausland arbeiten, auf einer Bühne zusammenzuführen, «die sich am Ort unserer gemeinsamen staatspolitischen Wurzeln befindet». Aber es war von Anfang an damit zu rechnen, dass der Regisseur bei diesem «Konzept» ein ernsthaftes Wort mitzureden hätte. Düggelin hätte ein anderes Ensemble zusammengestellt als Hollmann, und Hoffer schliesslich hatte auch seine eigenen Verbindungen und Netzwerke, die sich immerhin mit jenen Düggelins, aber vor allem Hollmanns überschnitten. Für Hollmann sei klar gewesen, dass für die drei Hauptrollen nur international bekannte Darstellerinnen und Darsteller infrage kämen. Offenbar wurden grosse Namen genannt wie die Schweizerinnen und Schweizer «Maximilian und Maria Schell (aus Schwyz gebürtig), Marthe Keller, Bernhard Wicki, Bruno Ganz und Matthias Gnädinger […], ergänzt von Klaus Maria Brandauer und Wolfgang Reichmann». Von der Laienspielkul-

56 Schelbert, Adrian: «Kosten für das Mythenspiel sind durchaus im Rahmen». Adalbert Spichtig relativiert Kritik an Organisationskomitee. In: «Luzerner Tagblatt» vom 10. Juli 1991.

57 Buholzer, Meinrad: Habsburger unterwandern Jubel-Schauspiel. «Mythenspiel» in Schwyz. In: «Bieler Tagblatt / Seeländer Bote» vom 28. Juni 1991. – Köpfle, Rolf: Schwyzer empört! 700-Jahr-Festspiel fest in Österreicher Hand. In: «Blick» vom 27. April 1991, S. 1 f.

tur des traditionellen Festspiels entfernten sich die beiden am subventionierten Theater der Kulturmetropolen sozialisierten Österreicher damit so weit wie nur denkbar.[58]
Spichtig notierte, die Anfragen seien «mit Wohlwollen», aber unverbindlich beantwortet worden. Hollmanns persönliche Kontakte hätten nun weiterhelfen sollen, doch dann kam seine Absage. Nun wurde die Zeit für das Zusammenstellen des Ensembles wirklich knapp. Herbert Meier sollte später mutmassen, Hollmann habe sich nicht ernsthaft um die Kontakte bemüht.[59] Doch Hoffer traute sich zu, «dieses aussergewöhnliche Theaterereignis durchaus mit international bekannten Kräften» realisieren zu können. Im Oktober 1990 erkannte das OK beim Ensemble dann aber Sparpotenzial: «Vorgesehen sind drei Hauptrollen für Profis: Theiler [sic], Vinz und die Unbekannte; damit reduzieren sich die Kosten für professionelle Schauspieler.» Offensichtlich ging Hoffer auf diese neue Devise jedoch nicht ein, und er sass am längeren Hebel.[60]
Aus einigen Stellen in den OK-Protokollen kann man erschliessen, dass die Zusammenstellung des Ensembles eine der nervenaufreibendsten Aufgaben gewesen sein muss. Noch im Auftrage Hollmanns telefonierte und korrespondierte Werner Imfeld, der im OK für die professionellen Darsteller zuständig war, «weltweit». Möglicherweise besonders viel Energie steckte er in den Kontakt mit Maximilian Schell in Beverly Hills, der für das OK doppelt interessant war: als internationaler Filmstar auf der einen und als Sohn des aus Schwyz gebürtigen Schriftstellers Hermann Ferdinand Schell auf der anderen Seite. Es hiess, «dieser Schwyzer» bekunde sein Interesse an einem Engagement, doch offensichtlich wurde nichts daraus. Mehr als ein halbes Jahr später hiess es, dass zwar die meisten Rollen besetzt seien, aber nicht jene der drei Hauptdarsteller; wieder knapp zwei Monate später klang es alarmierend: Die Situation habe sich verschärft, es seien lediglich vier Verträge unterzeichnet, es gebe sieben Zusagen, man befinde sich auf «fieberhafter Suche».
In der Sitzung vom 5. Juni 1991 konnte Peter Brechbühler, der neue Produktionsleiter, endlich erleichtert melden, dass alle Rollen besetzt seien und dass am Montag, dem 10. Juni, um 11 Uhr die Proben begännen. Schauspielerinnen und Schauspieler, die im festen Engagement waren, konnten sich also kaum für die intensive Probenphase des *Mythenspiels* freimachen. Anders als Adalbert Spichtig, der für die Absagen einmal mehr den Kulturboykott verantwortlich machte, scheint das Hoffer auch offen zugegeben zu haben: «Als der neue Regisseur, Hoffer, auf die Suche nach Schauspielerinnen und Schauspielern ging, bekam er noch ein paar weitere Körbe. Unzählige habe er angefragt, auch Schweizerinnen und Schweizer. 80 hätten ihm abgesagt. Allerdings

58 hs. [Hannes Schmid] / Gertrud Raeber: Theater nach dem Vorbild antiker Spiele. Im Vorfeld des «Mythenspiels» zum 700-Jahr-Jubiläum – Ein Gespräch mit Autor Herbert Meier. In: «Aargauer Tagblatt» vom 23. März 1991. – Spichtig 1991, S. 72. – Wördehoff, Thomas: Das Geschäft mit dem Prinzip Hoffnung. In: «Die Weltwoche» vom 13. Juni 1991, S. 53.

59 Wördehoff, Thomas: Das Geschäft mit dem Prinzip Hoffnung. In: «Die Weltwoche» vom 13. Juni 1991, S. 53.

60 Protokolle OK Mythenspiel, Protokoll vom 22. Okt. 1990.

nicht des Boykottes wegen, sondern einfach, weil sie in der ‹mythenspielenden› Sommerzeit bereits ausgebucht sind.»[61]

Es verwundert nicht, dass vonseiten des OK-Mitglieds Werner Imfeld der Wunsch aufkam, «die Hauptrollen auch mit Schweizern zu besetzen». Offenbar bemühten sich Hoffer und Meier, diesem Anliegen zu entsprechen. Hoffer nahm, um dieses Ziel zu erreichen, sogar die Hilfe eines Dramaturgen aus der Schweiz in Anspruch. Doch das Ensemble war zuletzt doch nicht schweizerisch, und da und dort wurde behauptet, die Ausländer würden die Mehrheit stellen. «Das Ensemble des *Mythenspiels* setzte sich aus professionellen Schauspielerinnen und Schauspielern vor allem aus Deutschland und Österreich zusammen, ergänzt durch Laiendarsteller aus der Region», schrieb Rudolf Probst und bezog sich dabei wohl auf wiederholte gleichlautende Aussagen der Presse im Vorfeld der Premiere. Diese Aussagen, die in einem polemisch aufgeladenen Klima gemacht wurden, müssen jedoch relativiert werden. Wenn man das Ensemble der Sprechrollen genauer unter die Lupe nimmt, sieht die Verteilung anders aus (vgl. die Tabelle weiter unten). Je vier Darstellerinnen/Darsteller stammten aus Österreich und aus Deutschland, einer war ein in deutschsprachigen Ländern tätiger Slowake, der ganze Rest, immerhin zehn Personen, stammte aus der Schweiz, darunter auch drei Laiendarsteller.[62]

Vielleicht ergab sich der Eindruck ausländischer Vormacht aus der Tatsache, dass die beiden tragenden männlichen Hauptrollen, Teiler (Bernhard Schir) und Vinz (Rainer Schöne), anders als vom OK gewünscht von Ausländern verkörpert wurden, und dass die Darstellerin der weiblichen Hauptrolle Barbara (Charlotte Schwab) zwar vier Jahre am Schauspielhaus Zürich gewirkt hatte, sonst aber mehrheitlich an grossen deutschen Theatern tätig war. Daraus ergab sich vielleicht auch das peinliche Versehen, dass man in einer grossen Präsentation des *Mythenspiels* Schwabs Geburtsort, das aargauische Möhlin, nach Deutschland versetzte. Auch andernorts war es wohl die schiere Unkenntnis oder Sorgfalt der Berichterstatter, die zu verzerrten Darstellungen führte. Auf jeden Fall nahm sich Hans Hoffer offenkundig die Mühe, einigen Rollen ganz bewusst eine schweizerische Färbung zu geben, so den drei Tellen und den beiden Tourismusunternehmern Bucher und Durrer, die alle von (Inner-)Schweizer Darstellern verkörpert wurden. Für die Besetzung von zwei der drei Tellen suchte Hoffer die Darsteller unter den Mitgliedern der lokalen Theatergruppe Bühne 66 aus. Auch den alten Herrn (Pestalozzi) hätte er laut eigener Aussage unbedingt mit einem Schweizer besetzen wollen, doch das ging nicht auf.[63] Die Tabelle 7 (S. 416 f.) gibt eine Übersicht über die Zusammensetzung des Ensembles.

61 Protokolle OK Mythenspiel vom 29. Aug. 1990 sowie vom 20. März, 8. Mai und 5. Juni 1991. – Buholzer, Meinrad: Habsburger unterwandern Jubel-Schauspiel. «Mythenspiel» in Schwyz. In: «Bieler Tagblatt / Seeländer Bote» vom 28. Juni 1991.

62 Protokolle OK Mythenspiel, Protokoll vom 22. Okt. 1990. – Probst 2010, S. 146.

63 Arnold, Tino: Die Schwyzer und ihr Mythenspiel. In: «Vaterland» / «Schwyzer Zeitung» / «Nidwaldner Volksblatt» / «Zuger Zeitung» vom 17. Juli 1991, S. 13. – Gespräche von T. H. mit Hans Hoffer in Wien, 15./16. Okt. 2014.

Tab. 7: Zusammensetzung des Ensembles

Rolle (in der Reihenfolge des Textbuchs)	Darsteller	Land	Biografische Angaben
Teiler	*Bernhard Schir*	A	* 24. 1. 1963 in Innsbruck, absolvierte das Max-Reinhardt-Seminar in Wien. Bühnenschauspieler in Wien (Theater in der Josefstadt), dann Karriere am TV.
Vinz	*Rainer Schöne*	D	* 19. 1. 1942 in Fritzlar, Ausbildung zum Schauspieler in Weimar, 1968 Flucht in den Westen. Musicaldarsteller, TV- und Filmschauspieler. 1985–2002 in Los Angeles, seither wieder in Deutschland.
Paracelsus	*Reinhard Horras*	D	* 1935 in Trier, zuerst Ausbildung zum Verwaltungsbeamten, dann in München zum Schauspieler. Engagements in Marburg, Regensburg, Pforzheim und Linz, dazwischen freiberuflich als Schauspieler tätig.
Troxler	*Tonio Arango-Bueno*	D	* 31. 1. 1963 in Berlin, freier Schauspieler, tätig an verschiedenen deutschsprachigen Theatern (u. a. in Zürich), zahlreiche TV-Rollen, auch Filmdarsteller.
Eugenia / Lydia / Barbara / Die erste Frau	*Charlotte Schwab*	CH	* 17. 12. 1952 in Basel, Engagements an verschiedenen grossen Theatern in Deutschland, 1985–89 am Schauspielhaus Zürich.
Der alte Tell	*Hanspeter Annen*	CH	* 6. 6. 1949. Kaufmännische Lehre in Schwyz. Seit 1977 Generalagent einer Versicherung. Seit seiner Jugend Mitwirkung bei den Japanesenspielen. Laiendarsteller der Bühne 66 in Schwyz, die er 1981–88 präsidierte. Vizepräsident des OKs Mythenspiel.
Der mittlere Tell	*Heinz Bühlmann*	CH	* 13. 10. 1942 in Zug, † 8. 1. 2004. Als junger Mann drei Jahre in Deutschland (Flensburg) engagiert, dann in der Schweiz.
Der junge Tell	*Daniel Hedinger*	CH	* 1965 in Zürich. Kantonsschule Schwyz, Sekundarlehrerstudium. Seit 1990 Mitglied der Bühne 66 in Schwyz (Laiendarsteller).
Der Patrizier	*Robert Dietl*	A	* 7. 8. 1932 in Salzburg, † 5. 10. 2010, Schauspieler an verschiedenen deutschsprachigen Bühnen, zahlreiche Filme.

Rolle (in der Reihenfolge des Textbuchs)	Darsteller	Land	Biografische Angaben
Der Kardinal	*Alain Lecoultre*	CH	* 1940 in Genf. Nach dem Universitätsstudium ab 1965 Mitglied des Théâtre de l'Atelier in Genf. Danach Arbeit als Redaktor und Korrektor, ab 1989 wieder in der Westschweiz auf der Bühne.
Potterlo	*Juraj Kukura*	D	* 15. 3. 1947 in Presov (CZ), seit 1985 deutscher Staatsbürger. Lange Jahre Schauspieler an verschiedenen deutschsprachigen Theatern (u. a. auch in Basel), TV- und Filmdarsteller.
Serenus	*Marcello Ronchietto*	CH	* in Genf. Gesangsstudium in Bern, Opernschule in Biel. Engagements am Städtebundtheater Biel-Solothurn.
Die Unbekannte / Celinda / Die zweite Frau	*Michaela Pilss*	A	Ausbildung in Wien. Schauspielerin am Burgtheater und am Volkstheater in Wien, in Düsseldorf und in München.
Hudi	*Pia Waibel*	CH	* 13. 4. 1953 in Basel, 1974–77 Schauspiel-Akademie Zürich, Engagements an verschiedenen Theatern der Schweiz.
Der alte Herr	*Peter Lerchbaumer*	A	* 2. 3. 1945 in Wien, Schauspieler an zahlreichen deutschsprachigen Theatern (auch in der Schweiz), zahlreiche Fernsehrollen.
Der Übersetzer (= Erasmus von Rotterdam)	*Michael Evers*	D	* 1951 in Fulda. Ausbildung in Hannover. Engagements in Göttingen, Köln und am Theater Neumarkt in Zürich, dann freier Schauspieler mit Wohnsitz Zürich.
Der Clochard (stumm) (= Henri Dunant)	*Alois Ehrler*	CH	Laiendarsteller aus Schwyz.
Bucher	*Heinz Bühlmann*	CH	(Siehe mittlerer Tell weiter oben.)
Durrer	*Rainer Suter*	CH	* in Schwyz, Ausbildung zum Schauspieler in Stuttgart, Engagements an verschiedenen Bühnen in Deutschland.
Der Präsident	*Robert Dietl*	A	(Siehe Patrizier weiter oben.)
Bazzani	--	--	--
Der junge Redner / Der Prediger (Rolle gestrichen)	*Oscar Bingisser*	CH	* 9. 9. 1958 in Einsiedeln SZ, Ausbildung an der Schauspiel-Akademie in Zürich, danach Tätigkeit in der Schweiz.

Eine Probenarbeit ohne offenkundige Reibereien

In die komplexe Probenarbeit waren drei Personengruppen involviert: das ziemlich grosse Ensemble der Sprechrollen, die circa 150 Personen zählende Komparserie sowie die internationale, aus 16 Mitgliedern bestehende Profitanztruppe. Die drei choreografisch geprägten Sequenzen des *Mythenspiels* wurden vom amerikanischen Tänzer und Choreografen Ron Thornhill gestaltet, der auch die Auswahl der Tänzerinnen und Tänzer traf. Dass eine professionelle Truppe eingesetzt wurde, war ursprünglich nicht vorgesehen, doch Hans Hoffer bestand darauf. Das hatte natürlich Folgen für die Kosten; statt der veranschlagten 40 000 Franken mussten schliesslich über 260 000 Franken eingesetzt werden.[64] Um die nötigen Massenwirkungen auf der riesigen Bühne zu erreichen, wurden auch Komparsen für die Tanzszenen herangezogen; mit ihnen arbeitete Thornhills Assistentin, Barbara Allen. Als hauptsächliche Herausforderungen bei den Proben betrachtete Thornhill zweierlei: die Orientierung des Tanzcorps auf der grossen Bühne vor allem im Hinblick auf die Kommunikation mit den Schauspielern auf der einen Seite; die durch die zum Teil ausladenden Kostüme bedingte Anpassung der Bewegungsabläufe auf der andern.[65]

Die Komparsen, zum grössten Teil aus der unmittelbaren Umgebung stammend, stellten den stärksten personellen Bezug zur Ortsbevölkerung her. Die für das Engagement der Komparsen wichtige Akzeptanz des *Mythenspiels* in Schwyz selbst war zu Beginn infrage gestellt, was sich darin zeigte, dass sich die Suche nach den rund 150 Personen überraschend schwierig gestaltete. Ohnehin hatte man anfänglich noch mit 300 Komparsen geliebäugelt, doch das erwies sich bald als unrealistisch. Der für die Suche verantwortliche Paul Schmidig sprach sogar von einem «mit herben Enttäuschungen gepflasterten Weg» und begründete das mit der zu Beginn schwachen Bekanntheit des Projekts und mit der «vielen Negativpresse» im Dezember 1990. Eine weitere Schwierigkeit lag laut Schmidig darin, dass die Japanesengesellschaft, die Veranstalterin des traditionsreichen und weitherum bekannten Fastnachtstheaters in Schwyz, «vor 50 und vor 100 Jahren jeweils das Patronat für das Festspiel übernehmen konnte». «Die Einsetzung eines speziellen Organisationskomitees für das Festspiel 1991» stiess «sowohl bei den Japanesen wie auch bei den übrigen Vereinen nicht eben auf Gegenliebe». Schon «nach den ersten drei Proben» sei die Skepsis verflogen, verriet Schmidig, und das hatte offenbar viel mit der Autorität von Hans Hoffer zu tun, der «ruhig, aber mit unerbittlicher Bestimmtheit das Szepter» führte. Die Autorität Hoffers und sein grosser Einsatz müssen der Grund dafür gewesen sein, dass für die Probenarbeit in keiner Quelle Anzeichen von Unstimmigkeiten oder Pannen zu finden sind.[66]

64 Gemäss 700 Jahre Eidgenossenschaft: Schlussabrechnung.

65 rsi.: Nicht homogen, aber interessant. Der Amerikaner Ron Thornhill ist der Choreograph beim «Mythenspiel». In: «Luzerner Tagblatt» vom 20. Juli 1991.

66 rsi.: «Keiner lässt sich mehr faul anzünden». Probearbeiten zum «Mythenspiel» in vollem Gang. In: «Luzerner Tagblatt» vom 17. Juli 1991.

Die *Mythenspiel*-Arena vor der Premiere

Was für eine Arena stand nun am 20. Juli bereit? Wenn man den Grundrissplan der Firma Reiter betrachtet, glaubt man, ein verdoppeltes römisches Theater vor sich zu haben, ein Amphitheater eigener Prägung, dessen zentrale Achse Richtung Nordosten genau auf die beiden Mythen ausgerichtet war. Der Zuschauerbereich wurde durch einen Aufgang in zwei Hälften geteilt. Hinter einem Fluchtweg, der die beiden Theaterhälften quer durchtrennte, befand sich der Bühnenbereich. Er bestand aus drei Spielebenen: In der Mitte lag, analog zum antiken Theater, eine halbrunde, grasbewachsene, bespielbare «Orchestra», die einige Vertiefungen und technische Installationen barg; diese wurden für bestimmte Szenen und für szenische Effekte wie Feuerstösse und Wasserfontänen benötigt.[67] Darum herum verliefen, auf einem gut mannshohen Podest, vier Halbkreise, im Wechsel rot und grau; die grauen markierten zwei Bereiche mit Doppelschienen, auf denen fahrbare Bühnenelemente bewegt wurden. Auf den vorderen, weiter auseinanderliegenden Schienen lief ein Metallgitter-Portal – Hoffer nannte es die «Hauptbühne» –, auf den hinteren eine grosse Leinwand, auf die verschiedene Bilder projiziert wurden.[68]

Die ganze Bühne wies keinerlei Umfriedung auf und war auf die Umgebung und namentlich auf die Bergkulisse der Mythen hin offen. Wo im römischen Theater also die architektonische Bühnenwand («scenae frons») wäre, liess Hoffer wie als Spiegelung des Zuschauerraums ein zweites, leicht ansteigendes Halbrund bauen, das mit den beweglichen Bühnenbildelementen eine dynamische Gestaltung erfuhr. Die wandfreie Struktur erlaubte es, über das geschlossene Rund auszugreifen. Die Erweiterung der Spielstätte geschah, indem auch das barocke Patrizierhaus im Nordosten des Geländes, das den Besitzern des Brüöl-Geländes gehörte, in die Inszenierung einbezogen wurde. Hoffer erreichte es, dass das Haus nicht nur illuminiert, sondern in der grossen Patrizierszene durch choreografische Elemente auch wirklich belebt wurde. Auch das noch etwas näher gelegene Nebengebäude des Landguts wurde für die Produktion beansprucht, es barg die Schauspielergarderoben und einige Aufenthaltsräume. Das Gebäude der im Nordwesten der Bühne angrenzenden Druckerei Triner AG wurde ebenfalls bespielt, es war das Aktionsfeld des Rotkreuzgründers Henri Dunant. Vor allem aber wurden die etwa zwei Kilometer entfernten Mythen durch Lichtkanonen und -projektionen Teil der Kulisse.

Als sehr markantes architektonisches Zeichen in der Landschaft gestaltete Hoffer die Überdachung mit dem mehrere Funktionen erfüllenden, über dreissig Meter hohen Kopf, den er gegen alle Widerstände verteidigt hatte. Der Kopf war keine plastische

67 Grundriss-Plan der Firma Reiter, Gesamtschnitt. StASZ, Depos. 33, CH91 – Weg der Schweiz, A 165.

68 Die meisten Details dieser Beschreibung liefern der Vorspann der Fernsehaufzeichnung sowie Fotos der Veranstalter. Im TV-Vorspann, in dem aus dem Off die Handlung des Mythenspiels kurz zusammengefasst wird, erhält man aus der Hubschrauberperspektive einen guten Überblick über die Arena, das Spielgelände und das Festzeltareal. – Fernsehaufzeichnung *Mythenspiel*. Kamera und Lichtgestaltung: Max Hänseler. Produktionsleitung: Renato Egger. Redaktion: Lutz Kleinselbeck. Produzent: Werner Vetterli. Regie: Werner Gröner. Schweizer Fernsehen 1991.

Skulptur, sondern eine Scheibe, die nicht etwa mit einem Gesicht bemalt war, sondern durch versetzte schwarze und weisse Rechtecke eine abstrakte Prägung erhielt. Zudem war diese Scheibe wegen des angrenzenden Dachs ohnehin nicht als Gesicht zu erkennen, zu sehr steckte die Nase im Innern der Anlage. So konnte sich die Symbolik der Anlage im Grunde gar nicht mehr unmittelbar mitteilen und musste über textliche Verlautbarungen ans Publikum gebracht werden. Als grösster Clou der Konstruktion galt Hoffer und den Organisatoren die Tatsache, dass jeder Zuschauer durch den Kopf hindurch ins Innere der Arena gelangte. Der Kopf nämlich war genügend breit, um eine Gangway aufzunehmen. Die vier Meter breite Gangway war in drei Bereiche unterteilt, das Publikum benützte je nach Sitzplatz die Treppe links oder rechts; die Treppen boten Platz für zwei Personen nebeneinander. Der mittlere Aufgang blieb dem Personal vorbehalten.

Der Kopf enthielt auch, wie es in verschiedenen Quellen heisst, die gesamte Technik (also Licht und Ton) oder, in Hoffers Worten, die gesamte «Steuerung». Und die muss eine beträchtliche Komplexität gehabt haben, denn Hoffer war der Meinung, «alle Mittel, die zu jener Zeit bekannt waren», einzusetzen. Auf symbolischer Ebene bedeutete das einerseits, dass die Zuschauer sich in das Innere eines Kopfes begaben, also auf eine mentale Theaterreise machten; andererseits wurden sie hier Zeugen eines Theaterereignisses, das den Menschen in seinem Widerstreit zur Natur darstellte, gleichzeitig aber auch seinen Genius feierte, indem ein Feuerwerk künstlerischer und technischer Kreativität zum Einsatz gebracht werden sollte.[69]

Die durch den Aufgang zweigeteilte, aufsteigende Tribüne war in sechs Sektoren unterteilt. Sie wurde von zwei Baldachinen überdacht, die aus Trapezblechen bestanden und an acht weissen Pylonen aufgehängt waren. Aussen waren die Baldachine weiss bemalt, glichen also Sonnensegeln; im Innern gaben sie eine dunkle Decke ab, von der herab im Sinne einer «Saalbeleuchtung» 600 Glühbirnen auf das Publikum hinunter leuchteten. Die beiden äusseren Pylone standen frei, die inneren durchbrachen die unregelmässige Dachstruktur; das filigrane Gittergeflecht der Masten trug wesentlich zur Anmutung von Leichtigkeit bei, die dem gesamten Bau eigen war.

Hoffer war es – laut eigenen Aussagen – wichtig, das Temporäre des Baus wenn nicht gerade zu betonen, so doch sichtbar werden zu lassen; die schwebende Hülle ist dafür der wohl deutlichste Ausdruck. Mit der leichten, offenen Struktur stellte er sich auch gegen das berühmte Festzelt des Tessiner Architekten Mario Botta, «das Anfang 1991 dem eben erst restaurierten Castelgrande in Bellinzona buchstäblich eine Krone aufsetzte und es zu einem Rütli der Südschweiz werden liess». Das Zelt ging auf Tour durch die Festschweiz und machte auch in Brunnen Station, wo es vor allem im Rahmen des Volksfests Anfang August von Zehntausenden bestaunt wurde. Der Kunsthistoriker Stanislaus von Moos charakterisierte das Zelt so: «Botta scheute sich nicht, an eine historisch vorgeprägte Bildersprache der nationalen Repräsentation anzuknüpfen. Die radial angeordneten Fachwerkträger des Festzelts zeichnen die Form einer Kuppelschale in den Luftraum. Darüber aufgepflanzt folgt eine Art kolossale

69 Gespräche von T. H. mit Hans Hoffer in Wien, 15./16. Okt. 2014.

Laterne, gemacht aus Fahnenstangen.» Hoffer seinerseits fühlte sich an die «Form einer Granate» erinnert.[70]
Die Spielstätte – sowohl die Arena im engeren Sinne wie auch ihre Einbettung in die Umgebung – wurde immer wieder mit lobenden Worten bedacht. Der gross dimensionierte und doch elegant wirkende Bau machte gerade im an vielen Orten noch dörflich geprägten Schwyz gehörig Eindruck. Allerdings hatte die stark konzeptionell gedachte Architektur auch ihre Tücken: Der kanalisierte Einlass über die Gangway wurde ebenso kritisiert wie die Sichtverhältnisse auf bestimmten Plätzen. Das war der Preis für die Überdachung, für die starke Krümmung des Zuschauerraums und für die sehr tief liegende Spielfläche im Vordergrund der Orchestra. Der stärkste Vorwurf summiert sich aber aus den immer wieder vorgebrachten Einwänden gegen den überdimensionierten Aufwand des Projekts. Wer Hoffers Arena sah, fand sie eindrücklich – aber eigentlich hätte sie in dieser Form gar nicht entstehen dürfen.

Unbefriedigendes Ineinandergreifen von Text und Inszenierung

Bevor die Geschichte des *Mythenspiels* weiter erzählt werden, bevor also über die Umstände der Premiere, das überraschend kritische Medienecho, die Phase der Aufführungen und die langen und von finanziellen Schwierigkeiten geprägten Nachwehen berichtet werden kann, ist die Inszenierung in den Mittelpunkt zu rücken. Die Inszenierung soll als jenes «Produkt» fassbar werden, das nach der Premiere Anlass zu so vielen Polemiken und Konflikten gab. Eine getrennte Darstellung von Text und Inszenierung betrachte ich dabei als nicht sinnvoll und auch als zu schwerfällig, denn eine Inszenierungsanalyse muss sich immer auf die Inhalte wie auch auf den Spieltext beziehen und sie vor allem in ihrer Wechselwirkung betrachten. Damit in dieser verschränkten Beschreibung die Ebenen einigermassen auseinanderzuhalten sind, stehen die Passagen mit reiner Nacherzählung des Textes im Präsens, die eindeutig durch Hans Hoffers Regieeinfälle und inszenatorische Interventionen geprägten Vorgänge hingegen in der Vergangenheitsform.
Im Folgenden wird also eine detaillierte Inszenierungsanalyse des *Mythenspiels* unternommen. Ihre wesentlichsten Grundlagen sind Meiers Text gemäss der Buchveröffentlichung 1991 und die Videoaufzeichnung der Aufführung vom 26. Juli 1991. Punktuell werden auch Hinweise aus den Premierenkritiken oder aus anderen Medienberichten hinzugezogen. Die vom Schweizer Fernsehen aufgezeichnete Aufführung deckt sich nicht mit der Premierenaufführung. Nach der Premiere wurden Kürzungen vorgenommen, die aber nicht genau zu bestimmen sind, da es in den Archiven kein Regiebuch mehr zu geben scheint und da die Textausgabe ganz offensichtlich nicht die Fassung

70 Gespräche von T. H. mit Hans Hoffer in Wien, 15./16. Okt. 2014; Von Moos, Stanislaus: Politische Architektur in der Schweiz. Die Macht des Ephemeren. In: Kohler, Georg u. ders. (Hg.): Expo-Syndrom? Materialien zur Landesausstellung 1883–2002. Zürcher Hochschulforum, Bd. 32. Zürich 2002, S. 115–134, hier S. 122.

letzter Hand widergibt, wie man aus einigen Informationen in Kritiken und Berichten kombinieren kann. Das zeitliche Ausmass der Kürzungen wird sehr unterschiedlich beziffert: Manche sprachen von einer halben Stunde, die Wahrheit dürfte eher bei rund zehn Minuten liegen, wenn man Adalbert Spichtigs Angabe zur Premierenspieldauer – zwei Stunden elf Minuten – als Massstab nimmt und die Spielzeit nach der Kürzung wirklich ziemlich genau zwei Stunden betrug. Die verminderte Spieldauer ging aber auch auf eine besser eingespielte Technik zurück, die Übergänge waren flüssiger geworden, die umbaubedingten Pausen kürzer. Einige Textabweichungen dürften im Übrigen wohl weniger auf Interventionen des Regisseurs als auf Textungenauigkeiten der Darsteller in der aufgezeichneten Aufführung zurückgehen.

Das alles mündet in die Frage, ob man die Premieren- oder die gekürzte Fassung als die massgebliche favorisieren will oder das Bestehen von zwei Fassungen als Kennzeichen der Inszenierung in die Analyse einbezieht. Diese Frage ist umso wichtiger, als die Rezeption selbst auch als zweigeteilt wahrgenommen und beschrieben werden könnte: eine skeptische bis ablehnende Rezeption der Premiere durch Kritiker und Prominente und eine freundliche Rezeption der verschlankten, durch Hilfsmittel besser «moderierten» Fassung durch ein (überwiegend einheimisches) Normalpublikum. Das Quellenmaterial zur Analyse seinerseits zerfällt auch in zwei Teile bzw. zwei Medien: die zahlreichen Pressekritiken für die Premiere und die Fernsehaufzeichnung für die verbesserte Version.

Aus der Tatsache, dass die Aufführung aus einer Videoaufzeichnung rekonstruiert werden muss, ergeben sich grundsätzliche Probleme. Diese Probleme mögen im Falle des *Mythenspiels* besonders gross sein, da die Spielfläche ausserordentliche Dimensionen und mehrere Ebenen aufwies und die optischen und akustischen Effekte mit Kamera und Mikrofon unmöglich einzufangen waren. Wenn der Dunant-Darsteller Alois Ehrler zur Aufzeichnung sagte, sie gebe die «eigenwillige Ambiance dieses Freilichttheaters mit seinen technischen Effekten» nicht adäquat wieder, hat das nicht nur mit einem rein subjektiven Urteil eines Beteiligten zu tun, sondern spiegelt die realen Verluste beim medialen Transfer. Das schiere Raumerlebnis, das beim Freilichttheater immer eine wichtige Rolle spielt, ist anhand der Aufzeichnung unmöglich nachzuvollziehen, das vermutlich häufige simultane Bühnengeschehen auch nicht. Ausserdem dürfte die Qualität der Aufzeichnung durch den Umstand gelitten haben, dass dem Schweizer Fernsehen nur eine einzige Aufführung für die Aufzeichnung genügen musste anstelle der drei geplanten, was eine geschickte Auswahl der Bildausschnitte sicher stark beeinträchtigte. Schliesslich spielt ganz allgemein der Umstand eine zentrale Rolle, dass in etlichen Passagen der Inszenierung weite Teile der Bühne in Dunkelheit oder Dämmer gelegen haben müssen. Die Aufnahmetechniker sahen sich folglich mit sehr schwierigen Lichtverhältnissen konfrontiert.[71]

Dieser Widrigkeiten zum Trotz ist es möglich, anhand der vorhandenen Quellen zu einem eigenen Urteil über die spezifischen Stärken und Mängel des Textes und der

71 sato.: Dunant hat keine Gesäss-Schmerzen. Der Schwyzer Alois Ehrler hat am Mythenspiel die Rolle mit der längsten Präsenzzeit. In: «Bote der Urschweiz» vom 28. Aug. 1991, S. 3.

Inszenierung zu kommen und damit weit über die Ergebnisse hinauszugelangen, die sich aus den theaterkritischen Texten gewinnen lassen. Diese sind zwar als Hauptquelle für den inhaltlichen, ästhetischen und kulturpolitischen Diskurs von damals unabdingbar, die Kritiker mussten sich jedoch meistens mit pauschalen Urteilen begnügen und berücksichtigten ganze Szenen überhaupt nicht. Doch gerade in den nicht beschriebenen bzw. erwähnten Szenen und Inszenierungselementen können Indizien für die schlechte Aufnahme des *Mythenspiels* verborgen liegen. Inwieweit der Text und die Inszenierung effektiv zum Scheitern des *Mythenspiels* beigetragen haben, wird im letzten Teil dieses Kapitels zusammenfassend zu diskutieren sein.

Der Ablauf der Inszenierung

Das *Mythenspiel* in der Gestalt des 1991 veröffentlichten Buchtextes ist in 22 Szenen gegliedert, deren Länge stark variiert. Die Szenen bilden nicht immer klar abgegrenzte Einheiten mit in sich geschlossenen Themen, sondern Meier hat in einigen Fällen wesentliche Verschiebungen der Thematik und markante Wechsel der Figurenkonstellation mitten in die Szenen verlegt. Dennoch habe ich mich dafür entschieden, bei der Inszenierungsanalyse die Szeneneinteilung zu respektieren. Allerdings habe ich die Szenen in Gruppen zusammengefasst und auf diese Weise versucht, die grossen thematischen und dramaturgischen Bögen sichtbar zu machen.

Die magische Erweckung der Hauptfigur (Szenen 1–2)

Die ersten beiden Szenen stellen so etwas wie die – überaus kurze – Exposition dar: Die Hauptfigur des Stücks, Teiler, wird aus dem Alltag gerissen und landet in einem «Nachttheater», das man als eine Traum- oder auch Nahtoderfahrung deuten kann. Das Stück beginnt mit dem höchst symbolischen Akt der Blendung dieses schweizerischen «Jedermann» durch ein Sagenwesen, den Scheibenhund, während Teilers Fahrt durchs Gebirge. Sie führt zu einem Unfall, einem buchstäblichen Herausfallen aus allen vertrauten Zusammenhängen (Szene 1, ohne Dialog): Ein grosses dunkles Auto rollt zu Beginn des Stücks von rechts in die Mitte der Bühne, und nach kreischenden (Brems-)Geräuschen und einem heftigen Klirren rollt es (lautlos) zurück, und zwar ohne einen Kratzer – damit beginnt bereits Szene 2. Hans Hoffer hat einen sechstürigen Mercedes gewählt, der einer Staatskarosse bzw. einem protzigen Firmenwagen gleicht und als Attribut für einen Durchschnittsschweizer nicht sehr passend scheint; auf jeden Fall signalisiert es eine starke Orientierung an Status und materiellem Wohlstand. Das Unfallauto lässt einen Mann im weissen Anzug zurück: Rücklings und mit waagrecht ausgestreckten Armen liegt er im Scheinwerferlicht auf dem Rasen, den Business Case an der linken Hand. Ein fahles Streichertremolo erklingt. Aus dem Dunkel erfolgt ein dreifacher Ruf nach Teiler, zuerst fordernd, dann leise und eindringlich beschwörend. Der Moment ist als magischer Vorgang inszeniert; nicht nur wird hier ein Verunfallter aus seiner Bewusstlosigkeit geholt, sondern auch eine Theaterfigur zum Leben «erweckt».

Der Rufende, hoch oben über der Arena postiert, stellt sich als Vinz vor und fragt nach Teilers Herkunft.
Nachdem Teiler seine Blendung, die Auslöschung seiner Erinnerung, beschrieben hat, gibt Vinz das Programm für die nun folgende «Nachtfahrt» bekannt, mit den wohl am meisten zitierten Versen von Meiers Stück: «Wir steigen hinein ins Gebirg und fahren in die / Höhlen und Kammern, zu den Türmen hinauf / und fördern Erscheinungen zutage, vergrabne / Figuren; Abgesunkenes, Vergessenes, Teiler.» Während dieser Worte schwebte Vinz langsam ins Bühnenrund, mit ausgebreiteten Armen, ein Engel der Verkündigung ganz in Schwarz, mit Lederhosen und bodenlangem, innen silbern gefüttertem Mantel – das Absinken und das Eintauchen in eine andere Welt wurde symbolisch vorgeführt. Teiler, der in einem Lichtkreis steht, willigt in das Unternehmen ein. Vinz schreitet auf ihn zu, betritt den Kreis, der sich sogleich verengt, und streckt dem leicht zurückweichenden und ängstlich dreinblickenden Teiler die Hand hin. Dennoch schlägt Teiler ein, womit die erste Anspielung zu Goethes «Faust» gegeben ist – die Konstellation Faust–Mephisto wird im Folgenden noch einige Male erkennbar sein. Im Moment des Pakts wird sich Teiler bewusst, dass ihm eine Frau abhandengekommen ist, deren Namen er jedoch vergessen hat. Dabei blickt er zum Rand der Bühne, wo vor der Leinwand eine Frau in weissem Gewand würdevoll schreitet, während ihr Gesicht auf die Leinwand projiziert wird. Vinz schlägt ihm vor, sie zu suchen. Es kumulieren sich also zwei Suchbewegungen: die von Vinz vorgeschlagene (die Wiederentdeckung des Vergessenen) und die von Teiler ausgehende (die Suche nach der Frau). Wie die beiden sich zueinander verhalten, stellt eines der grossen Themen des Stückes dar. Am Schluss der Szene wird Teiler erneut vom – als wandernder grüner Lichtpunkt visualisierten – Scheibenhund geblendet. Es ist, als gelte es, Teilers Zustand des Nichtwissens und des Identitätsverlusts zu bekräftigen.
Dass Hans Hoffer – bzw. die Kostümbildnerin Gera Graf – Teiler einen weissen Anzug angepasst hat, verbindet sich mit verschiedenen Eigenschaften und Funktionen der Figur: Weiss kann eben diesen Identitätsverlust, die Auslöschung der Persönlichkeit bedeuten, es macht Teiler aber auch zum «Candide», zur Torenfigur, zum Nichtwissenden, der einer Initiation unterzogen wird – wenn man will, im Sinne eines Jedermann stellvertretend für den (männlichen) Schweizer. Gleichzeitig könnte man das Weiss dahingehend deuten, dass Teiler eine Projektionsfläche für den Zuschauer ist und dass dieser sich selbst Gedanken über den Sinngehalt des Spiels und die Figur Teiler machen muss. Da Teiler einen Businesskoffer und gleichzeitig Turnschuhe trägt, ist er andererseits klar einer sozialen und beruflichen Gruppe zugeordnet, den Yuppies; man könnte sich ihn zum Beispiel als Geschäftsmann in einer jungen, aufstrebenden Computerfirma oder als Börsianer vorstellen. Für diese Zuordnung Teilers spricht eine Textstelle in Szene 4, wo Teiler von zwei namenlosen Frauen sozusagen umgepolt wird. Die erste der beiden verkündet nämlich: «Jetzt reissen wir ihm / aus dem Kopf / die Tafeln seiner Termine / und löschen / die Leuchtziffern aus / die Tag und Nacht / um ihn flimmern / damit er Botschaften / vernimmt aus

den Tiefen / des Ungelebten.»[72] Hier kommt deutlich zum Ausdruck, dass Teilers alte Identität ausgelöscht werden soll, um einer neuen Platz zu machen. Es ist erstaunlich, dass in der Rezeption das Bedenkliche dieser Gehirnwäschemetapher nirgends angesprochen wurde. Das Stück zeigt allerdings auch die Resistenz Teilers gegenüber diesem Programm, denn immer wieder offenbart er sich aufs Neue als Homo Faber, als Freund von Technik und exakter Wissenschaft.

Weibliche Belehrungen und eine zweite Wiedergeburt (Szenen 3–5)

Die Szenen drei bis fünf gehören insofern zusammen, als Teiler mit einer von weiblichen Wesen repräsentierten ganzheitlichen Lebens- und Naturauffassung konfrontiert wird, mit der er augenscheinlich nicht viel am Hut hat. Mit Szene 3 beginnt die Expedition von Teiler und Vinz in die Berge. Zuerst treffen die beiden auf Sagengestalten, die Teiler als überaus störend und eklig empfindet: die Stegkatzen, die sich selber als eine Art Berggeister definieren, die den Reisenden von alters her auflauern und sie vom Weg abbringen. In Kostüme gekleidet, die sich durch hervorstehende spitze Brüste mit enormen roten Brustwarzen, durch überlange, spitz zulaufende Kopfbedeckungen und durch ausladende Federbüsche auszeichneten und eine groteske Qualität besassen, führten sie sich mit einem farbigen Ballett ein, zu dem Vinz – hier schon ganz im Element als Spielmacher – eine virtuose Jazzklaviermusik spielte (allerdings playback, wie die Wiederaufnahme des Motivs an anderer Stelle offenbart). Das Setting, die Federbüsche und ein rotes Schummerlicht erzeugten die Atmosphäre eines Erotik-Cabarets, die jeglicher Alpenfolklore völlig zuwiderlief. Im Vorfeld der Premiere sorgte die prononcierte Erotik der Kostüme kurzzeitig für Aufregung. Niemand scheint jedoch Anstoss daran genommen zu haben, dass die Kostümbildnerin – wie auch in anderen Fällen – keinen Bezug auf die innerschweizerische Ikonografie nahm, sondern ihrer Phantasie freien Lauf liess. Sie versäumte es auch, die Funktion der Stegkatzen zu visualisieren, vielleicht, weil diese ihre Aktivitäten im Text selbst schildern. An zwei Stellen beziehen sie sich dabei deutlich auf die Gegenwart und im Speziellen auf den Autoverkehr: «Nun aber wachen wir / hinter Lärmschutzmauern / auf Meldesäulen und Planken / und schnurren und denken uns / lustige Spiele aus […] Von Rad zu Rad / von Spur zu Spur / von Planke zu Planke / von Tunnel zu Tunnel / springen wir und lenken / mit Gekreisch und Gelächter / Zusammenstösse und Staus.»[73]

Man kann diese Störmanöver als Rache der Natur an den Auswüchsen der modernen Mobilität verstehen, vor allem wenn man den Grundtenor von Meiers Zivilisationskritik einbezieht, der sich stark zum Beispiel in der unmittelbar sich anschliessenden Szene 4 manifestiert. Und in der Tat wäre die Autofahrt Teilers, wenn er sie unbehelligt hätte fortsetzen können, als diejenige durch den Gotthardtunnel zu denken. Diese Fahrt in und durch den Berg repräsentiert jedoch als effiziente Querung der Alpen das negative Gegenstück zum erzieherischen Programm des *Mythenspiels,* das auf eine Erforschung

72 Meier, Herbert: Mythenspiel. Ein grosses Landschaftstheater mit Musik. München u. Zürich 1991, S. 15.

73 Meier 1991, S. 11 f.

der im Gestein abgelagerten kollektiven Erinnerungen zielt. Als die Stegkatzen Teiler bedrängten, stieg dieser das Gerüst empor, auf dem Vinz zuoberst sass. Zum ersten Mal wurde die «Hauptbühne» bespielt, die grosse Brücke aus Stahlrohren, die nun in die Mitte der Bühne gerückt war. Vinz bezeichnet das Gebirge – beinahe schwärmerisch – als «Grundfeste der Erde», Teiler kontert, es würde keinerlei Rohstoffe hergeben und sei somit wertlos. Dem idealistischen Konzept des stabilen Mittelpunkts der Berge steht das utilitaristische Konzept der Rohstoffausbeutung gegenüber. Doch Teiler erwähnt, dass «unser Land» dennoch zu einem Goldlager geworden sei. Vinz darauf: «Du sagst das mit einem Stolz, als hätten wir das Wunder vollbracht.» Ein bisschen herangebogen scheint hier, wie Meier infrage stellt, dass der schweizerische Reichtum der Lohn eigener Tüchtigkeit ist. Am Ende der Szene scheuchten die Stegkatzen Teiler in der Gitterkonstruktion des Portals herum; dabei machten sie den linken Pfeiler zu einer wuselnden Figurentraube, die aus der Dunkelheit gehoben einigen Effekt gemacht haben muss. Hier registriert die Aufzeichnung auch einen Szenenschlussapplaus.

Nun begegnet Teiler zwei überlebensgrossen Frauen, die als Allegorien der beiden Mythen zu verstehen sind. Die beiden Hausberge von Schwyz sind – oder waren früher zumindest – tatsächlich weiblichen Geschlechts, was im 20. Jahrhundert allmählich vergessen ging. Als allwissende Figuren definieren sie angesichts des Eindringlings dessen Zivilisationskrankheit; die zweite Frau knüpft dabei unmittelbar an Teilers Aussage über die rohstoffarmen Berge an: «Schwester ich sage dir / eng ist sein Denken / und feindlich allem / Geheimnisreichen / auf das Ausbeutbare / abgerichtet / alles misst er / an Zahl und Gewinn.» Teiler reagiert auf diese Aussagen mit Fluchtgedanken, doch er kommt nicht vom Fleck, «gebannt in seiner Engnis / der Einsichtslose», wie die Frauen sagen. Hans Hoffer setzte diese Engnis szenisch um: Er liess die beiden Frauen in einem fahrenden Käfig von beiden Seiten auf Teiler zurollen, bis sie ihn in die Mangel nahmen. Zu diesem Zeitpunkt hatten sie bereits eine weitere Sagengestalt angekündigt: das Greiss, das durch bedrohliche Klänge zur gefährlichen Naturgewalt aufgebaut wurde. Wie beim Scheibenhund setzte Hoffer beim Greiss nicht auf Verkörperung, sondern auf eine abstrahierende Darstellung, im ersten Fall durch Licht, im zweiten durch Klang (Trommelgeräusche und pulsierende Basstöne). Die durchaus bedrohliche Präsenz des Greiss wurde auch durch die Wirkung seiner Töne ausgedrückt: Als Teiler sie hörte, krümmte er sich und fasste sich ans Herz. Mit diesen Multimedia-Effekten konnte Hoffer der Inszenierung eine im technischen Sinn avantgardistische Note verleihen; die ganze animalisch-sinnliche Ebene des Sagenguts – das Greiss ist laut Textbuch «halb Widder, halb trächtiges Mutterschaf» – fiel hingegen weg, was zum oft kritisierten Technoiden der Inszenierung wesentlich beitrug.[74]

Teiler wird aber auch noch mit einem weiteren Figurenpaar konfrontiert, zwei als «die Grauen» bezeichneten Baummasken, die nicht «im Trauerfrack» auftraten, wie Teiler ihre Gewandung charakterisiert, sondern als dunkelgraue Baumstämme mit Neonbändern. Teiler weigert sich, mit ihnen in Verbindung zu treten, und wie zur

74 Weibel, Viktor: Müthen-, Mieten- oder Mitenspiel? Vom Namen des Schwyzer Wahrzeichens. In: «Bote der Urschweiz» vom 12. Juli 1991; Meier 1991, S. 15 f.

Strafe schickt sich das Greiss an, einen Felsblock vom Fels zu lösen. Teiler ruft aus: «Bäume, schützt mich!», doch die Frauen bedeuten ihm, dass diese zu gebrechlich seien, um noch Schutz zu bieten. Das scheint eine Anspielung auf die Gefährdung des Bannwalds durch das Baumsterben zu sein. 1991 war das Thema zwar nicht mehr von allererster Brisanz, aber immer noch präsent. Allerdings schwächte Hoffer die Anspielung durch eine Kürzung ab – er strich eine Passage, in der von «Erdrissen im Bannwald» die Rede ist. Die Kürzung und der poetische Duktus von Meiers Text ganz allgemein dürfte vielen Zuschauerinnen und Zuschauern verwehrt haben, diese Anspielung zu erkennen. Teiler wird am Schluss der Szene für seine Indifferenz bestraft («Richte ihn», ruft der zweite Graue dem Greiss zu). Bei Hoffer bedrängten ihn die beiden Bäume, dann wurde er von dem vom Greiss ausgelösten Stein – der durch einen grünen Lichtpunkt visualisiert wurde – in die Tiefe gerissen. Für seinen Sturz fand Hoffer allerdings keine bildliche Umsetzung, sofern man sich auf die Fernsehaufzeichnung verlassen darf.[75]

Wenn man schon in diesen beiden Szenen Goethes *Faust I* (die Walpurgisnacht) als literarische Folie wahrgenommen hat, wird diese zu Beginn von Szene 5 noch offensichtlicher. Dem «Richte ihn» folgt Vinz' Frage: «Erschlagen?», darauf die Stimme des Echos: «Davongekommen.» Mit diesem deutlichen Anklang an das Ende von *Faust I* ist Teiler definitiv als negativer Faust definiert, der unwissentlich einen Pakt mit dem positiv gewendeten Mephisto Vinz eingegangen ist und nun als Versuchsfigur einer unbekannten Gottheit durch Erfahrung und Bewusstwerdung geläutert werden soll. Es gibt allerdings noch eine andere, implizite Anspielung an den *Faust,* nämlich wenn man die Verschüttung Teilers metaphorisch liest – als Depression, Sinnleere zum Beispiel – und sein Wiederauftauchen aus der Versenkung (man kann auch durchaus lesen: aus dem Grab) als eine Wiedergeburt versteht. Fausts Erwachen aus der suizidalen Depression findet ja an Ostern statt und stellt ganz offensichtlich auch einen Wiedergeburtsvorgang dar, allerdings einen höchst ambivalenten, da sich auf dem erlösenden Osterspaziergang der Pakt mit dem Teufel anbahnt.

Hans Hoffer setzte das Grab zu Beginn von Szene 5 bildlich in Szene: Nach dem Sturz lag Teiler in einer mit einem blauen Neonrechteck abgezirkelten Grube in der Mitte der Bühne und berichtete von seinem Vergrabensein, das in seiner Wahrnehmung «ein Jahrtausend» gedauert hatte. Nach seiner Auferstehung begegnete er einer unbekannten Frau mit schwarzem Kopftuch, die sich in der Nähe bei einem anderen, spiralförmigen Grab aufhielt. Sie zeigte ihm eine Reihe von Fundgegenständen. Der Aufführungstext weicht hier deutlich von der Buchvorlage ab. Die Unbekannte zog statt typischer Grabbeigaben aus Bronze eine Menschenfigur heraus, dann ein Spielzeugauto, einen Terminkalender. All dies überreichte sie Teiler. Auf diese Weise wurde offensichtlich, dass es sich hier um Teilers eigenes Grab handelte und dass ihm die Vergänglichkeit seiner Lebensweise und seiner Statussymbole wie auch die kulturgeschichtlichen Tiefendimensionen seiner Existenz vor Augen geführt werden sollten. Im Grunde erlebte er die Transformationen von Geist und

75 Meier 1991, S. 16.

Körper als Bedingungen für seine eigene Existenz im Zeitraffer. Vinz beobachtete den Vorgang mit bedeutungsschwerer Miene. Zuletzt holt die Unbekannte einen «Goldknopf eines Stiers mit einem Hörnerpaar» hervor, den Teiler neben sich in der Tiefe gesehen haben will, sowie einen Halsreif – sie sind möglicherweise als keltische Kult- und Schmuckgegenstände zu denken. Den Halsreif zog sich die Unbekannte an. Als Teiler ihn ihr wieder abzog, um ihn zu betrachten, entfernte sie sich langsam.

Und schon eröffnet sich das nächste Motiv: Vinz weist Teiler auf spiralförmige Wandmalereien im Fels hin. Sie wurden durch einen holografischen Lasereffekt dargestellt. Die Unbekannte deutet sie als Sonnenräder, «Felsbilder von früher; als die Sonne noch eine Gottheit war»: «Sie sahen in der Sonne das Leben allen Lebens. / Ihr Aufgehen und Versinken: / ein Sterben und wieder Geborenwerden: / Gesetz und Geheimnis zugleich.» Die Darstellerin Michaela Pilss machte vor dem Wort «Geheimnis» eine Pause, hielt sich den schwarzen Knäuel ihres Kopftuchs vors Gesicht und sprach es mit fast zischendem Flüstern aus, wobei sie ihren Kopf nach vorne schnellen liess. Es ist eine gleichzeitig ironische und aggressive Geste, die klaren Bezug auf die Charakterisierung Teilers in Szene 4 nimmt. Doch ein weiteres Mal reagiert Teiler aus rationalistischer Optik und behauptet, das sei heute alles wissenschaftlich erklärbar. Die Unbekannte weist ihn darauf hin, dass die Sonne Ursprung alles Lebendigen sei, und entfernt sich von ihm, als habe seine Weltsicht sie von ihm weggetrieben. Zu spät erkennt Teiler in ihr Barbara, seine verlorene Gefährtin. Nur der Halsreif bleibt in seiner Hand zurück – ein Pfand seiner Verbindung zu ihr und eines von vielen Kreissymbolen, die Meier überall im ganzen Text untergebracht hat, um sein Grundthema der wiederzuerlangenden Ganzheitlichkeit des Denkens zu variieren. Die Szene 5 ist das beste Beispiel für die schnelle Folge von Motiven und Symbolen aus Sage, Religion und Mythos, die Meier in seine Dialoge eingeschrieben hat. Szenisch und bildlich zu verknüpfen war das alles nicht. Das Halsreif-Motiv zum Beispiel geht in Hoffers Inszenierung völlig unter. Vor allem aber ist der Informationsstand des Zuschauers hier nicht wirklich vorangetrieben. Er hat nur eine Variation eines früheren Themas gesehen: Teilers einseitige Orientierung an Naturwissenschaft und Technik.[76]

Schweizer Geschichte: Der Bundesbrief und die Lektion von Marignano (Szenen 6–7)

In den beiden folgenden Szenen wechselt die Art der Erscheinungen: von der Sagenwelt zur Schweizer Geschichte. In Szene 6 arrangiert Meier eine eigenwillige Kombination von Rütlischwur und Bundesbrief. Er lässt den Scheibenhund die aus der populären Tradition stammenden drei Tellen als Stellvertreter der drei ersten Eidgenossen aus der Gründungszeit aus ihrem Schlaf aufscheuchen. Sie erweisen sich als heterogenes Trio unterschiedlicher Temperamente, die ihrem Lebensalter entsprechen: Der alte Tell ist obrigkeitshörig und möchte um jeden Preis den Frieden wahren, der mittlere

76 Meier 1991, S. 21 f.

Tell fordert dazu auf, die «alten Freiheitsbriefe» neu zu beschwören, also eine sichere Rechtsgrundlage zu schaffen, der junge Tell hingegen plädiert für Verschwörung, Aufstand und Befreiung. Hier ist am ehesten eine Art Geschichtslektion zu erkennen: Meier zeigt, dass auch die Urschweiz als heterogenes und konfliktträchtiges Gebilde zu begreifen ist. Im Stücktext sind den drei Tellen im Übrigen die drei Urschweizer Kantone zugewiesen, doch diese Zuordnung hat Hoffer gestrichen. Der mittlere Tell – er wäre ursprünglich und mit Sicherheit ganz gezielt als Schwyzer gekennzeichnet gewesen – wird zur prägenden Figur und setzt seine Vision um. Er fordert Teiler auf, den angefangenen Bundesbrief zu vollenden. Die drei Tellen diktieren Teiler den Abschnitt des realen Bundesbriefs von Schwyz, in dem die Einmischung fremder Richter strikte abgelehnt wird. Viele Zeitgenossen von 1991 konnten wohl kaum anders, als diese Passage auf die 1992 bevorstehende Abstimmung über den Beitritt der Eidgenossenschaft zum Europäischen Wirtschaftsraum (EWR) zu beziehen. Der Clou der Szene ist nun, dass Teiler, der sonst so Unbeteiligte, von den Eidgenossen nicht nur als Hilfskraft engagiert, sondern als Miteidgenosse involviert wird:

> «Der mittlere Tell
> Jetzt, Teiler, schwörst du uns, dass du alles / aufgezeichnet hast, / wie es Wort für Wort, einhellig aus unserem / Mund gekommen ist: Schwör.
>
> Teiler
> Ich schwör es.»[77]

Später wird sich dann zeigen, dass Teiler den Schwur nicht ernst nimmt, weil er das Ganze als Spuk versteht. Vinz scheint daran eine gewisse Schuld zu tragen, denn auf Teilers Frage, ob er die Tellen kenne, hatte er geantwortet: «Nur aus der Sage. Wir sind am Axenfels, Teiler, da spukt's.»[78]
In Hoffers Inszenierung leiteten Alphornklänge die Szene ein, und ein riesiger Tisch wurde bei fahlem Licht herangeschoben.[79] An diesem Tisch sassen die Tellen und dämmerten vor sich hin, als wären sie über einer Schreibarbeit eingeschlafen. Sie trugen mittelalterliche Wamse aus grobem Tuch. Die Differenzen der drei Tellen erschienen merkwürdig flau, und unvermittelt ging der mittlere Tell dazu über, Teiler als Schreiber anzuheuern. Das etwas umständliche Diktat – die drei Tellen redeten alle mit deutlichem Schweizer Akzent – mündete in einen veritablen Schwur, bei dem wohl die meisten Zuschauer an den Rütli-Schwur gedacht haben dürften und der ein Regieeinfall Hoffers war. Der junge Tell gibt den Text vor: «Wir verwalten uns selbst, wir richten uns selbst, herrschaftsfrei.» Dann zeigten die drei synchron auf Teiler und forderten ihn zum oben zitierten Eid auf. Die nur etwa viereinhalb Minuten dauernde Szene wirkt ziemlich kraftlos und ohne Dynamik; sie lässt kein

77 Meier 1991, S. 29.
78 Meier 1991, S. 24.
79 Seine Dimensionen und seine Gestalt erkennt man am besten auf einer Fotografie in: Spichtig 1991, S. 66.

Bemühen der Regie erkennen, sie als bedeutungsschweren Teil schweizerischen Staatsverständnisses hervorzuheben.[80]
Die drei Tellen hätten gemäss Meiers Textbuch auch in der Szene 7 als Erzähler eine zentrale Rolle zu spielen. Evoziert wird darin die Schlacht bei Marignano 1515 (auch hier hat Hoffer die Nennung des Namens gestrichen). Die Schlacht endete mit einer vernichtenden Niederlage der Eidgenossen gegen den König von Frankreich, die das Ende der kriegerischen Schweizer Expansionspolitik bedeutete und eine jahrhundertelange politische und militärische Anbindung an Frankreich zur Folge hatte. Die von verschiedenen Rezensenten als besonders eindrücklich hervorgehobene Szene besteht aus den Elementen Prozession, Schlachtbericht und Totenklage und gemahnt an die Schlachtjahrzeiten, die über Jahrhunderte einen festen Bestandteil besonders der Innerschweizer Erinnerungskultur darstellten. Überhaupt scheinen die Ereignisse enthistorisiert, Meier ging es augenscheinlich mehr um die überzeitliche Anklage gegen die familiären Verheerungen des Krieges und nur in zweiter Linie um eine geschichtliche Einordnung dieses Wendepunktes der Schweizer Geschichte. Dissonante Bläserklänge leiteten die Prozession ein, einen Zug dunkler Gestalten, die kleine Totenlichter in den Händen bargen. Sie wurde von Teiler, Vinz und den drei Tellen aus der Höhe des Tellen-Tisches betrachtet. Die Krieger schleppten sich die ganze Szene hindurch in schweren schwarzen Mänteln über die Bühne und quer durchs Publikum, waffenlos und geschlechtsneutral, lemurenhafte Symbole eines untergegangenen Tapferkeitsmythos.[81]
Beim apokalyptischen Schlachtbericht entschied sich Hoffer dafür, ihn von einem Knaben vortragen zu lassen, wodurch er in ein Spannungsverhältnis zwischen Martialität und Zerbrechlichkeit versetzt und jeglicher Virilität beraubt wurde – und auch bereits die Totenklage anklingen liess, die den wesentlichen Teil der Szene ausmacht. Teiler, der keinerlei Empathie zeigt – hier könnte man an eine andere berühmte Torenfigur, an Parsifal, denken – und sich in kindischer Weise für das aufs Deutlichste konterkarierte Heldische begeistert, wird von Vinz zurechtgewiesen: «Du hast sie nie begriffen, deine Helden. Es war Arbeit zeitlebens, Kriegsarbeit für Geld. Ihr Leben war verkauft, von Geburt an. Ein Elend war ihr Leben.» Hier wird Teiler als Stellvertreter für ein überholtes Geschichtsbild wahrnehmbar, hier findet sich immerhin eine deutliche Wertung des Reisläufertums durch den Autor.[82]
Die Reisläuferfolklore, die Meier ansatzweise in seinen Szenenanweisungen vorgesehen hatte, vermied Hoffer jedoch ganz dezidiert. Von dieser Folklore blieb nur noch ein künstlerisches Zitat übrig in Form einer Projektion von Hodlers Marignano-Fresken aus dem Landesmuseum (heute Nationalmuseum) in Zürich. Der Tellen-Tisch mit den fünf erstarrten Männern fuhr von rechts nach links vor dem riesigen Bild hindurch – hier «unterlief» der Regie ein gewisses Pathos des Leids. Derweil

80 Meier 1991, S. 28.
81 Kreis, Georg: Schlachtjahrzeiten, HLS Bd. 11, Basel 2012, S. 92. In der Fernsehaufzeichnung sind die Kostüme schwer zu erkennen. Ein besseres Bild davon kann man sich machen in: Spichtig 1991, S. 73.
82 Meier 1991, S. 31.

setzte die Totenklage ein. Darin gibt Meier den Frauen eine Stimme, die – genau das will er wohl demonstrieren – durch alle Zeiten stumme Leidtragende kriegerischer Ereignisse gewesen sind. Drei trauernde Frauen beklagen in verschiedenen Tonlagen die Sinnlosigkeit des Schlachtens, und abschliessend beugt sich ein Kind über den erschlagenen Vater und fleht – es sind die einzigen Worte in Mundart des ganzen Textes: «Vattr, säg doch öppis.» Das ist zu viel für Teiler, der Vinz zum Gehen auffordert, und nun möchte er, angewidert von so viel Morbidität, «hinein ins volle Leben». Das Bild vom Sterben zeitigt ein erotisches Sehnen, das sich durch den Anklang an Fausts Aufbruch in die Sinnlichkeit deutlich ankündigt. Und in der Tat weist Teilers Weg in den kommenden Szenen ins Reich der Erotik.

Liebe und Mystik, Vergänglichkeit und ewiges Leben (Szenen 8–10)

In Szene 8 und 9 und in einem Teil von Szene 10 geht es um Teilers Beziehung zur Frau und zur Schöpfung; zum Teil werden bereits bekannte Motive aufgenommen, doch in jeder Szene werden neue Figuren eingeführt. Der Szene 8 hat Meier offenbar besondere Bedeutung beigemessen, denn sie ist mit über zwölf Seiten die längste des Stücks – aber auch eine der am schwersten zu deutenden. Im Haus eines (Schwyzer) Patriziers soll sich das von Teiler geforderte volle Leben entfalten, in Form einer festlichen Gesellschaft mit Musik. In Meiers ursprünglicher Textfassung schleichen sich jedoch schnell Misstöne in die festliche Musik: Ein Prediger wettert von der Felskanzel her gegen Wollust und Sittenverderbtheit und vor allem auch gegen die Glaubensspaltung, er evoziert die Schrecknisse der Pest und prophezeit den Anwesenden Seuchen und Verderbnis. Der Patrizier meint, mit einem Feldzug gegen den vom Glauben abgefallenen französischen König könne dem entgegengewirkt werden, doch der Kardinal hält nichts von einem Glaubenskrieg. Diese ganze Sequenz hat Hoffer offenbar unmittelbar vor der Premiere gestrichen – mit gutem Grund, entfernt sie sich doch am weitesten von den spezifisch (inner)schweizerischen Themen des Stücks.[83]

Hoffers Inszenierung konzentriert sich auf die hoch symbolische Liebeshandlung. Der Patrizier möchte seine maskenhaft schöne Tochter Eugenia verheiraten und arrangiert ein Wahlprozedere mit mystischem Einschlag: Drei Rosen sind an drei Bewerber zu vergeben; die eine, die nicht welkt, zeigt den Auserwählten an. Der unbeholfene Dichter Serenus versucht Eugenia mit einem Sonett zu bezirzen – in der Aufführung in einer gesungenen Version –, doch seine Rose verwelkt umgehend. Nach ihm ist der holländische Werftbesitzer Potterlo, ein Geschäftsfreund des Patriziers, an der Reihe; während er von Rosenzucht und vor allem von Windkraft schwadroniert, verliert seine Rose Blatt um Blatt. Teiler schliesslich beschwört die Schönheit von Eugenias Gesicht als «das Geheimnisvollste, das mir je erschien» und erlebt sich selbst als neuer Worte mächtig wie im Traum. Seine Rose bleibt intakt. Man kann das so verstehen, dass Teiler durch den Eros Zugang zum Geheimnis, zur Poesie, zur Gemeinschaft findet. Doch

83 Einen Hinweis darauf findet man im Premierenbericht von Hansruedi Humm: Für Liebhaber von Theatereffekten. Festliche Premiere des Mythenspiels am Samstag abend in Schwyz. In: «Einsiedler Anzeiger» vom 23. Juli 1991, S. 9.

dieser Zugang wird als illusionär und nicht dauerhaft entlarvt: Als Teiler Eugenia den Halsreif schenken will, öffnet sie den Kragen und zeigt einen in Fäulnis übergegangenen Hals, dann ihren ganzen verfaulten Körper. Ans Ende der Szene setzte Hoffer, vom Textbuch abweichend, einen grotesken Tanz von Skeletten und einen Miserere-Chor, also eine Memento-mori-Choreografie.

Immer wieder wurde als Qualität von Hoffers Inszenierung angemerkt, dass er benachbarte Gebäude ins Spiel einbezogen habe. Am Anfang der achten Szene symbolisierte das reale historische Patrizierhaus der Familie Hammer halbrechts hinter der Bühne mit farbig erleuchteten Fenstern, hinter deren Vorhängen Schattenrisse von Tänzern zu erkennen waren, die Verlockungen des gesellschaftlichen Lebens, denen Teiler folgt. Aber es musste Kulisse bleiben, es war viel zu weit weg, um wirklich Teil der Bühnenhandlung zu werden. Die eigentliche Handlung lief auf der fahrbaren Hauptbühne ab; diese bewegte sich von rechts nach links auf Teiler und Vinz zu und stoppte vor der grossen Leinwand. Sobald die mit weit gepufften Schultern und ausladendem Kopfputz königlich aufgemachte Eugenia – es war der erste grosse Auftritt der Hauptdarstellerin Charlotte Schwab – das «Rosenorakel» eröffnete, wurde auf der Leinwand ein riesiges Porträt jener Frau sichtbar, in der aufmerksame Zuschauer die verlorene Begleiterin des Beginns wiedererkennen konnten. Die Anträge von Serenus und van Potterlo bezog Hoffer als Gegensätze aufeinander: hier der introvertierte, schwermütige Poet (verkörpert und gesungen von Marcello Ronchietto), da der laute und selbstsichere Schiffsbauer, dem Juraj Kukura seinen slawischen Akzent und eine hemdsärmelige Männlichkeit verlieh.

Teilers Rede gestaltete Bernhard Schir als schlichte, innige Liebeserklärung. Im Moment, als Teiler Eugenia den Halsschmuck übergab, übten Vinz und Celinda, Eugenias Freundin, mit beschwörend ausgestreckten Armen eine Art Zauber aus. Der wurde durch einen Lichtwechsel und dissonante Musik markiert – und aus dem vorübergehenden Dunkel tauchte eine verwandelte Eugenia mit Totenmaske auf, die von weissen, undefinierbaren Wesen umschwirrt, hochgehoben und weggetragen wurde. Während auf der Hauptbühne die Balletttruppe einen Totentanz vollführte, bewegte sich die Leinwand nach rechts, und Teiler streckte sich mit seiner Rose in der Hand dem schwindenden Porträt Barbaras entgegen. Vinz, lange in einem Scheinwerferkegel stehend, wurde hier von Hoffer als Dirigent der Totentänzer in Szene gesetzt, was seine unterweltliche Seite nochmals deutlich offenbarte. Die Szene schloss mit dem Auftritt eines Kindes im weissen Federkostüm: Es drehte vor dem mit tiefernster Miene zuschauenden Vinz ein paar Pirouetten, während ein Miserere-Chor erklang. Vielleicht ist es ein Bild für die menschliche Seele, die in Gottes Barmherzigkeit geborgen ist und sich damit ausserhalb des Machtbereichs der Unterwelt befindet.

Jene Zuschauer, die in der achten Szene ihre liebe Mühe mit der Rosenmetaphorik hatten, dürften in der folgenden Szene vom Regen in die Traufe gekommen sein: Im Gespräch mit Paracelsus wird Teiler in einen mystischen Diskurs verwickelt, der in den Worthüllen esoterischer Naturphilosophie das christliche Auferstehungswunder umkreist. Meier führt den berühmten Mediziner und Philosophen Paracelsus als Hausarzt des Patriziers ein. Hoffer strich die entsprechende Passage jedoch. Zudem

liess er die Verwandlung von Vinz in Paracelsus nicht stattfinden; mit ihr wäre die Spielmacherfunktion von Vinz um eine Ebene erweitert worden. Stattdessen ging Vinz ein paar Schritte auf den trauernden Teiler zu, sprach ihn an und veranstaltete dann, als Teiler keine Reaktion zeigte, einen Zauber, wie um ihn aus seinem Schockzustand zu wecken. Zuerst liess er eine Laserlichtfigur in die Luft zeichnen – möglicherweise handelte es sich um einen riesigen Ring, aber klar ist das in der Fernsehaufzeichnung nicht zu erkennen –, dann eine riesige Stichflamme aufschiessen; schliesslich versank er mit den Worten «Wir treffen uns wieder» im Boden. Damit ordnete Hoffer Vinz erneut der mephistophelischen Sphäre zu, während Meier die Beschwörung der Feuergeister natürlich auf Paracelsus bezieht, in dessen Naturkosmos das Feuer eine herausragende Rolle einnimmt. Hoffer eliminierte also das Verwandlungsspiel, liess den Spielmacher Vinz ziemlich unmotiviert abtreten und verwischte die Anspielungen auf die paracelsisch-alchemistische Philosophie – alles Entscheidungen, die für das Verständnis des Textes und der dramaturgischen Struktur nicht hilfreich waren. Auf jeden Fall gibt es etliche Hinweise der Premierenkritiker, dass diese Sequenz als inhaltsleerer Theaterzauber ohne Verbindung zum Text empfunden wurde.

In Szene 9 beklagt sich Teiler, alles sei «tödliche Täuschung». Paracelsus (Reinhard Horras in einem strengen Gewand aus der Zeit um 1500) aber versucht ihn davon zu überzeugen, dass das Prinzip des Lebens ein Wechsel von Sterben und Auferstehen sei und dass dem Menschen ein bewegender Geist innewohne, der «untödlich» sei. Teiler verlangt von Paracelsus den Beweis; er schickt sich an, seine Rose ins Feuer zu werfen – das dort brennt, wo vorher Vinz' Stichflamme emporschoss –, und verlangt von Paracelsus, sie «auferstehn» zu lassen. Der weigert sich und sagt, das «erweckende Wort» sei «unteilbar», jeder müsse das Wort des Lebens in sich selbst finden. Damit weist er Teiler an, einen inneren Weg zu gehen, statt einen materiellen Beweis zu verlangen. Nun kommentieren die zwei Frauen aus Szene 4 (also die Mythen) Teilers Unwillen, dem Denken von Paracelsus nachzuspüren und das «Licht der Natur» zu ergründen.

Hoffer griff hier nochmals auf die Feuermetaphorik zurück: Die beiden Frauen standen links und rechts am Bühnenbogen je unter einer flammenden Skulptur, die nun langsam auf den in der Mitte stehenden Teiler zugeschoben wurde. Noch einmal warfen die Frauen ihm seinen Messbarkeitswahn und seine «Logik der Verblendung» vor. Dieser Logik stellen sie die Verwandtschaft aller Dinge und ein «uralten Gedächtnis» gegenüber, von dem Teiler nichts begriffen habe. Der Tonfall der Darstellerinnen war eindringlich, tadelnd und auch mild bedauernd, ein dozierendes Kreuzfeuer. Schliesslich überreichten die Frauen Teiler den Halsreif, den er liegen gelassen hatte, und bedeuteten ihm, dass er Barbara – in der Gestalt Eugenias – wieder nicht erkannt habe. In diesem Moment waren die Flammenskulpturen nahe zusammengerückt, es war erkennbar, dass sie die Hälften einer menschlichen Silhouette bildeten – doch die Hälften kamen nicht zusammen, die Wiedervereinigung von Mann und Frau, die Wiederherstellung menschlicher Ganzheit missglückte ein weiteres Mal. Hier visualisierte Hoffer das Motiv der Entfremdung von Mann und Frau wirkungsvoll und absolut im Geiste des Stückes und verband es sinnvoll mit der omnipräsenten Lichtmetaphorik.

Nach so vielen Vorwürfen fühlt sich Teiler in einem ständigen Strudel der Täuschungen gefangen; sein ganzes Orientierungsvermögen ist ihm abhandengekommen, dem wieder aufgetauchten Vinz wirft er zornig zu: «Du jagst mich von einem Mummenschanz in den andern?» Beim Wort «Mummenschanz» verband ein grüner Laserstrahl Vinz und den inzwischen auf einem Pfeiler hydraulisch in die Höhe gehobenen Teiler. Hoffer könnte es hier darum gegangen sein, den Widerstand Teilers gegen den «Mummenschanz» auch als Widerstand gegen das Theater und seine Qualität als utopische Verwandlungsmaschine zu zeigen. Es ist schwierig zu sagen, ob er die Magie des Laserstrahls an dieser Stelle in diesem Sinn gebrauchte. Teiler als Rationalist und Homo Faber kann den tieferen Sinn der Verwandlungen auf jeden Fall nicht erkennen, und weil er sich gegen sie sperrt und durch sie düpiert fühlt, will er sie ausmerzen. Trotzig beschliesst er denn auch, sich nicht mehr täuschen zu lassen: «Aber diesmal reiss ich ihr die Maske ab!» Wenn Meier hier Theatermetaphern gebraucht, dann spielt er natürlich ein Verwirrspiel auch mit dem Zuschauer, der die Erscheinungen der Gebirgsexpedition zuweilen wie ein Spiel im Spiel im Spiel erleben muss. Klar ist auf jeden Fall, dass Teiler hier nicht auf dem Wege der Erkenntnis ist – sein Weg führt noch tiefer in eine gewissermassen potenzierte Täuschung hinein.

«Mummenschanz» ist das Stichwort für die Szene 10: Hier gerät Teiler unvermittelt in eine Fastnachtsszenerie. Freejazzähnliche Klänge Daniel Schnyders gaben ihr zwar einen nervösen Aspekt, auf bildlicher Seite aber wirkte sie zu Beginn eher statisch. Teiler setzte sich, aus einer Flasche trinkend, auf den Boden und wurde vom Hudi angegangen, einer Figur aus der traditionellen Schwyzer Fasnacht, die man als altes Tratschweib charakterisieren kann – laut Textbuch «ein altes Weib mit Larve». An dieser Stelle entschied sich das Inszenierungsteam für eine markante Neuinterpretation: Hudi stellte sich als kahler, faltenreicher Doppelkopf dar, der wie ein Kultgegenstand aus Gold oder Bronze aussah. Aus diesem «Riesenkopf» heraus sprach das Hudi «verführerisch und neckend» mit Teiler. Dieser weist die Alte mehrfach grob zurück, doch sie ruft das Greiss zu Hilfe. Dessen Trommel bewirkte, dass Teiler sich ans Herz fasste, auf die Beine kam und wie ferngesteuert herumtorkelte. Das Pulsieren des Greiss setzte auch eine Rotte «Blätze» in Bewegung, die Teiler zu Boden stiessen und ihn traten. Das Hudi, das nun oben zum Kopf herausschaute, lockte Teiler, bis er sich einem taktilen erotischen Spiel hingab: Hudis Hände betasteten und liebkosten ihn durch die Nasenlöcher des Kopfes.[84]

Das bewahrt Teiler allerdings nicht vor seiner nächsten Prüfung: Als er Hudi nach ihrer Identität fragt, antwortet sie: «Nicht die, die du suchst. Du suchst sie auch immer dort, wo sie nicht ist.» Mit einer Rätselaufgabe, in der es um den Halsreif am Hals der Geliebten geht, will sie ihm auf die Sprünge helfen, doch er fühlt sich provoziert. In der Aufführung versuchte Teiler, die Doppelmaske aufzusprengen. Nachdem Hudi ihn ganz gemäss Textbuch einen «Spielverderber» gescholten und ihn geohrfeigt hatte, begab sie sich nach ein paar Drehungen des Kopfes aus der

84 Weibel-Reichmuth, Viktor: Vom Abstieg ins eidgenössische Unterbewusste. In: «Bote der Urschweiz» vom 22. Juli 1991, S. 5.

Schale und stand als junge Kokette vor ihm. Nun glaubte Teiler, das erotische Geplänkel in eine sexuelle Begegnung überführen zu können, doch die Blätze umringten das Hudi schützend, sie rief den Aschermittwoch aus und liess ihn stehen. Mit der die Fastnachtskonventionen sprengenden monumentalen Maskierung des Hudi liessen Hoffer und Gera Graf die Triebhaftigkeit, die sich – zum Teil in sublimierter Form – in der Fasnacht manifestiert, als eine Kopfgeburt erscheinen, als etwas, was sich von einer ganzheitlichen, alle Dimensionen menschlichen Erfahrens einbeziehenden, liebenden Sexualität losgelöst hat. Dem entspricht, dass der goldene Kopf an einen Götzenkult gemahnt, bei dem die Sexualität zum Fetisch degradiert erscheint. Hudis Verweis auf den Halsreif ist ein weiteres Indiz dafür, dass Teiler hier ein weiteres Mal darauf gestossen werden soll, sich seiner einseitigen, unverbundenen Lebens- und Erlebnisweise bewusst zu werden. Aber hier muss man sich als Interpret weit hinauswagen – insbesondere die Deutung des Doppelkopfes ist im Gesamtkontext schwer einzuordnen. Wesentlich ist, dass Hoffer das Folkloristische der Fastnacht umging und eine spukhafte, zwischen Statik und Aggression changierende Stimmung schuf – kein pittoreskes Schauvergnügen also, sondern Dämonie und grelle Töne.

Nach der Auflösung der Fastnacht fand sich Teiler alleine mit dem «alten Herrn», der schon während der ganzen Szene mitten auf der Bühne auf einem Sessel gesessen hatte. Auch hier handelt es sich um eine Figur der Schwyzer Fastnacht, einen abgedankten Adeligen. Der Tradition gemäss trägt er einen reich gearbeiteten farbigen Samtrock, Kniehosen und weisse Strümpfe, Rüschen und einen federverzierten Dreispitz. Doch hier wechselt das Stück die Ebene: Es schlägt die Stunde der verkannten Utopisten. Der alte Herr erzählt von verwahrlosten Kindern, die ihn umgeben, von ihren herrlichen Anlagen und von ihrer Bereitschaft, auch bei eigenem Mangel ihr Hab und Gut mit anderen Bedürftigen zu teilen. Der vorbereitete Zuschauer erkannte hinter der Fastnachtsfigur den berühmten Erzieher Heinrich Pestalozzi, dessen Wirken über lange Zeit als Ausdruck des schweizerischen Humanismus kanonisiert war. In Meiers Text ist die Anspielung auf Pestalozzis Wirken in Stans 1798 nach den Verheerungen durch das französische Heer explizit, in der Inszenierung jedoch machte der Darsteller Pestalozzis, Peter Lerchbaumer, an der Stelle des Ortsnamens im Satz «Ich habe es erlebt, in Stans. Aber man hat mich dort vertrieben» nur eine verächtliche Handbewegung.[85]

Dass Meier Pestalozzi als Verkannten und Vertriebenen darstellt, fügt sich in das übergeordnete Thema der generellen Verkennung utopischen Denkens in der Schweiz, das die folgenden Szenen hindurch dominiert, verschiedene Schattierungen erfährt und mittels mehrerer Figuren aus der Schweizer Geschichte illustriert wird. Die Diskrepanz zwischen dem adligen Gewand und dem Scheitern Pestalozzis als Waisenhauspatron unterstreicht die Ambivalenz von dessen Nachruhm. Darüber hinaus hat Pestalozzi die dramaturgische Funktion, Teiler auf die Probe zu stellen:

85 Schilderung der Figur des alten Herrn gemäss Website der Schwyzer Nüssler, www.schwyzer-nuessler.ch/originalgwändli/alter-herr (Zugriff am 21. Aug. 2015).

Als Pestalozzi/Lerchbaumer von der Solidarität der Kinder schwärmte und das Wort «teilen» besonders emphatisch aussprach, lauschte Teiler/Schir, direkt neben Pestalozzi stehend, mit weit nach vorne gebeugtem Körper angestrengt – man kann sagen: ernsthaft bemüht – in Richtung der imaginären Kinder, um dann zu sagen: «Sie reden aber ins Leere, alter Herr.» Hoffer machte wohl in dieser Szene eine weitere Spielart von Teilers Unverständnis fest: Teiler beschäftigt sich mit der Tatsache der abwesenden Kinder, statt sich mit dem seelischen und moralischen Gehalt von Pestalozzis Erzählungen auseinanderzusetzen. So kann er auch nicht auf das Postulat des solidarischen Teilens reagieren und bleibt weiterhin in seinem Rationalismus gefangen.

Wechselspiel: Utopische Denker und hemdsärmelige Unternehmer (Szenen 11–16)

Pestalozzi hatte sich am Ende der Szene 10 in Richtung der «Felsgräber» aufgemacht, wo er seine «Freunde» vermutet – die anderen verkannten Utopisten der Schweiz, wie sich im Folgenden herausstellen wird. Die Szenen 11 bis 16 stellen eine kontrastive Verschränkung zweier völlig unterschiedlicher Motive und Geisteswelten dar: Auf der einen Seite begegnet Teiler weiteren drei Figuren, die ihr Lebenswerk der Utopie einer gerechteren Gesellschaft gewidmet haben, auf der anderen Seite stehen zwei Unternehmertypen, die sich der (Innerschweizer) Landschaft als Rohstoff bedienen und daraus profitable Geschäfte zu machen verstehen: Bucher und Durrer, zwei Tourismuspioniere, die Herbert Meier der realen Geschichte entnahm. Meier bezeichnet den Ort der Utopien als «Felsgräber». Es ist der Ort für die Toten, nicht im Sinne physischen Zerfalls, sondern moralischer Ohnmacht und Wirkungslosigkeit. Hans Hoffer situierte diese auch als «Felskammern» bezeichnete imaginäre Szenerie in einer schwer lokalisierbaren Vertiefung. Die Szenen um Bucher und Durrer hingegen liess er auf der fahrbaren Hauptbühne spielen und lud sie mit aufwendigen Bühneneffekten auf. So etablierte er ein hierarchisches Gefälle zwischen der szenisch spartanischen Totenwelt der utopischen Denker und der mit allen Theatermitteln alimentierten Wirtschaftswelt. Was die geistige Ordnung betrifft, gibt Meiers szenische Disposition hingegen eine andere Hierarchie vor: Die Szenen um Troxler (11 und 16), einen verkannten Staatsphilosophen, bilden die Klammer für die Bucher/Durrer-Szenen (12 bis 15). Troxler ist auch ein kritischer Kommentar zu Teilers Rolle bei der touristischen Erschliessung der Alpen vorbehalten.

Der Beginn von Szene 11 sah bei Hoffer so aus: Vinz befand sich in der genannten Vertiefung, drehte sich jedoch sogleich um und duckte sich weg, um einem gleich gekleideten und geschminkten neuen Darsteller Platz zu machen: Tonio Arango-Bueno übernahm die Rolle des Troxler. In Meiers originaler Konzeption hätte Vinz (bzw. der Darsteller des Vinz) selbst den Troxler spielen sollen, was seine Spielmacher- und Illusionistenfunktion betont hätte. Hoffer verzichtete wie bei Paracelsus auf diese Doppelrolle und deutete sie mit der Drehbewegung zu Beginn nur kurz an, was aber wohl die wenigsten Zuschauer nachvollziehen konnten. Ausserdem nahm Hoffer damit erneut in Kauf, dass Vinz als Spielmacher abtauchte, was da und dort als dramaturgischer Mangel

verzeichnet wurde.[86] Neben Troxler hielt sich eine weitere Figur in der Vertiefung auf, im Text als «Der Übersetzer» bezeichnet; aus dem Dialog geht nach einer Weile hervor, dass es sich um Erasmus von Rotterdam handelt, der unter anderem als Herausgeber des griechischen Neuen Testaments grossen Einfluss auf die Bibelübersetzungen und -auslegungen der Reformatoren hatte (und durch seine Tätigkeit in Basel eng mit der Geistesgeschichte der Schweiz verbunden ist). Die beiden dunkel gewandeten Denker verwickeln sich in ein weltanschauliches Streitgespräch. Troxler prangert dabei die Repression der Mächtigen an: «Sie haben mein Haus durchsucht und meine / Schriften durchwühlt, / mich verhaftet und verhört, wegen / Hochverrats. […] Sobald unsereins den Mund aufmacht, wird er / zum Staatsverbrecher. / Man duldet nicht, dass sich die Wissenschaft / auf die Seite der Unterdrückten schlägt.» Erasmus hält gegen Troxlers Zorn. Er legt die Bergpredigt so aus, dass man als Christ den Frieden auf Erden anzustreben habe, im Geiste der Vernunft. Der passive Teiler wird zuerst von Troxler, dann auch von dem anfangs besonnenen Erasmus für seine Gleichgültigkeit und für seinen Fatalismus kritisiert. Es ist eine rhetorisch bewegte Szene, die in der Inszenierung durch Handgreiflichkeiten Troxlers auch körpersprachlich animiert wurde. Sie sprach mit Sicherheit alle jene Zuschauer an, die mit den Rededuellen des klassischen Dramas sozialisiert wurden. Theatralisch gesehen ist sie die konventionellste, aber auch die mit der direktesten Ansprache und mit den klarsten politischen Aussagen, frei von symbolischem Ballast. Es ist eine der wenigen Szenen, in denen Teiler mitdiskutiert. Sein Standpunkt ist, dass Frieden zwar nicht unvernünftig, aber unerreichbar sei.

An dieser Stelle wies Erasmus Teiler auf einen reellen Friedensmacher hin: Mit dem Rücken zum Publikum sass stumm ein namenloser Maler vor einer Wand und pinselte rote Kreuze darauf. In Meiers Originaltext wäre er durch den Übersetzer benannt worden («Er ist Bürger von Genf, Dunant war sein Name.»), doch Hoffer strich den Satz wie andere Hinweise auf reale Personen und Orte auch. Dunant ist bei den Dramatis personae als «Clochard» verzeichnet. Das Stück erfasst ihn also in der Phase des Scheiterns und der gesellschaftlichen Ächtung (was für seine letzten Lebensjahre der Realität entspricht). Hoffer gab Dunant eine eminente szenische Präsenz, aber nur rein quantitativ: Der malende Clochard war schon vor Beginn der Vorstellung und dann bis nach deren Ende aktiv und immer im Blickfeld des Publikums. Die zu bemalende Mauer befand sich als Teil des Druckereigebäudes der Triner AG links der auf die Mythen ausgerichteten Blickachse. Hoffer hatte die Wand durch die beiden niederländischen Maler Madelon und Wolfgang Weitzdorfer mit Wiedergaben von Skizzen Dunants dekorieren lassen. Der Dunant-Darsteller Alois Ehrler, ein Laiendarsteller aus Schwyz, übermalte während der Aufführungen diese Skizzen mit roten Kreuzen, pro Aufführung fast drei Stunden lang. Mit dieser repetitiven Tätigkeit könnte Hoffer sowohl die Zerrüttung Dunants als auch die Wirkungslosigkeit seiner humanitären Mission zum Ausdruck gebracht haben. Die Tatsache jedoch, dass diese aufwendige Aktion in keiner einzigen Kritik auch

86 Zum Beispiel von Gertrud Raeber, vgl. «Zwei Männer auf der Suche nach Erinnerungen. ‹Mythenspiel› von Herbert Meier in Schwyz uraufgeführt». In: «Aargauer Tagblatt» vom 22. Juli 1991, S. 5.

nur erwähnt ist, deutet darauf hin, dass Hoffer die Signalkraft dieser Idee und wohl auch die Bekanntheit Dunants stark überschätzt hatte.[87]

Im Übrigen scheint Erasmus' Verweis auf Dunant ambivalent, da Meier Dunant ja gerade als gescheiterten Friedensmacher zeigen wollte. Diese Ungereimtheit nahm Meier offensichtlich zum Anlass, die Dunant-Passage in der Buchausgabe der «Schweizer Stücke», die auch das *Mythenspiel* enthielt, zu streichen. Die Szene 11, in die einige Repliken aus der Szene 12 integriert wurden, schloss mit einer von Hoffer eingefügten stummen «Prozession»: Unter Paukenschlägen fuhren die zwei Hälften der grossen Doppelmaske, die das Publikum aus dem Fastnachtsbild kannte, getrennt über die Bühne, in bronzener und blauer Farbe. Als «Maschinisten» wurden Vinz und Barbara erkennbar. Ausserdem wurden überlebensgrosse Stabpuppen über die Bühne geführt; in der Fernsehaufzeichnung ist nur zu erkennen, dass es sich um alte Männer handelte. Diese stumme Sequenz erscheint wie ein Intermezzo, welches das Thema der Geschlechterentfremdung in Erinnerung rufen soll. Mit Dunant ist sie schwer in Verbindung zu bringen.[88]

Die zweite Hälfte der Szene 12 gemäss Buchtext wurde in die Szene 13 integriert, die Szene 12 löste sich somit als selbstständige Einheit nach vorne und nach hinten auf. Die neue erweiterte Szene 13 (im Grunde Szene 12) brachte einen starken Stimmungswechsel, markiert durch Tanzmusik vom Beginn des 20. Jahrhunderts. Nun kamen Bucher und Durrer ins Spiel, die auf dem Portal der Hauptbühne sassen. Sie führen sich ein mit einem Kommentar zu Dunants Pinseleien. Bucher meint: «Er malt unsere Schweiz verkehrt.» Durrer ergänzt: «Er malt eine andere Schweiz.» Dann nehmen sie Kontakt mit Teiler auf, den sie als «Patrioten» ansprechen. Sie wollen ihm das «grosse Panorama» zeigen. Nachdem sie ihn zu sich heraufgebeten hatten, bestieg er eine immens lange Leiter, die diagonal nach oben führte. Es ist zu vermuten, dass Hoffer mit den beiden Unternehmern einen starken Kontrast zu den Utopisten anstrebte. Im Jubiläumsbuch ist ein Foto abgedruckt, auf der Bucher und Durrer in die Nähe eines Clownspaares wie Laurel und Hardy gerückt scheinen. Diese Art von Komik teilte sich in der Inszenierung kaum mit und wurde auch von niemandem erkannt oder kommentiert. Hoffer verschuldete das zum Teil selber, weil er die beiden auf dem Portal in einem Ausguck herumstehen liess und ihnen so ein clowneskes Bewegungsvokabular verwehrte.[89]

Während Teilers Aufstieg tauchte im Hintergrund eine Abbildung der beiden Mythen auf, am Fuss der Leiter versammelte sich Touristenvolk, kenntlich gemacht durch Attribute wie Wanderstöcke und Feldstecher. Die nun folgenden Bergpanorama-Szenen stellen die Klimax der Licht- und Sonnenmetaphorik dar, die Meiers ganzes Stück durchzieht, und hatten von der Ausdehnung und vom technischen Aufwand her einen

87 Die detaillierten Hinweise auf diese Aktion finden sich bei sato.: Dunant hat keine Gesäss-Schmerzen. Der Schwyzer Alois Ehrler hat am Mythenspiel die Rolle mit der längsten Präsenzzeit. In: «Bote der Urschweiz» vom 28. Aug. 1991, S. 3.

88 Meier, Herbert: Theater. Hg. von Peter Grotzer, 3 Bände., Bd. 1: Schweizer Stücke, München u. Zürich 1993, S. 471.

89 Meier 1991, S. 68. – Spichtig 1991, S. 88.

besonderen Stellenwert in der Inszenierung. Sie sind stark satirisch ausgerichtet und nehmen die Rohstoffthematik vom Beginn wieder auf: Bucher und Durrer erzählen von ihrer Geschäftsidee, Bergbahnen zu bauen und die Leute die Aussicht von oben bewundern zu lassen. Die Schweiz habe ein altes Leiden, denn wenn man hierzulande grabe, stosse man immer nur auf Granit. Aber oben auf den Gipfeln habe es sich ihnen offenbart: «Da war er, der Naturschatz, der langgesuchte: das gottesherrliche Panorama. Keiner hat den gehoben, wir heben ihn.» Die Landschaft wird nun als wirtschaftliche Ressource betrachtet, die man mit cleverer Ingenieurskunst, der Zahnradbahn, profitabel ausbeuten kann – sofern das Wetter mitspielt. Teiler reagiert auf die Schilderungen der technischen Innovationen mit Begeisterung.

Das Besondere ist, wie Bucher die menschliche Erfindungsgabe mit dem unerschöpflichen Rohstoff des Sonnenlichts verknüpft und dabei noch einmal Gott ins Spiel bringt: «Tagsüber arbeiten wir mit der Glühbirne / Gottes. Die zündet sich selber an, geht auf und / strahlt, kostenlos. Und am Abend, wenn die / Betrufe erschallen, löscht sie ihre Glühfäden / aus und färbt die Schneeberge rot. Und dieses / Schauspiel verkaufen wir.» Damit schafft er einen Kontrapunkt zu jenem Geheimnis, das die Unbekannte in Szene 5 dem Sonnenlicht zugeschrieben hatte. Hoffer hatte die clevere Idee, den dialektischen Kern der ganzen Szene in ein Symbol zu fassen: Er fusionierte das Zahn- und das Sonnenrad. Während Bucher und Durrer das Prinzip der Zahnstange erklärten und die umfassenden technischen Innovationen der neuen Tourismusindustrie evozierten – Hotelpaläste, Wasserkraftwerke, elektrische Beleuchtung –, rollte von rechts dieses überdimensionale Zahn- und Sonnenrad heran. Das schöpferische Geheimnis der Sonne erschien nun als vom Menschen gesteuerte Wertschöpfungsmaschine.[90]

Hier kündigte die Bühnenmusik mit nervösen Blechbläsermotiven eine Bedrohung an: Durrer stellt Wolken am Himmel fest. Bucher und Durrer befürchten die Abreise der Gäste und wirtschaftliche Verluste. Hoffer zeigte die Unruhe auch bei den Touristen: Die Balletttruppe führte nervöse, eckige Bewegungen vor. Teiler, immer noch auf der Leiter, bot den beiden Unternehmern in ziemlich aufschneiderischer Manier an, eine Sonne herbeizuschaffen. Von allen Seiten schallte ihm Gelächter entgegen. Bucher jedoch steigt auf das Angebot ein, während Durrer skeptisch bleibt. Nach kürzestem Wortwechsel hat Teiler sich eine Geschäftsbeteiligung erwirkt – es ist also das Geschäftliche, das ihn aus seiner Gleichgültigkeit reisst, es ist die materielle Teilhabe, die ihn motiviert, nicht die emotionale Anteilnahme. Die Szene endet mit einem kurzen Chor der Berggänger, der die Berge als Schutz vor Umweltverschmutzung und moralischer Verkommenheit preist – ein ironischer Kommentar zur Verklärung der Unverdorbenheit der alpinen Bevölkerung seit dem 18. Jahrhundert.

In der sehr kurzen Szene 14 bittet Teiler Vinz aufgeregt und ungeduldig um den Scheibenhund. Gemäss Stücktext trifft er die beiden in einer Höhle an. Es mag sein, dass Meier hier den Scheibenhund mit Assoziationen an den antiken Cerberus, den Bewacher der Unterwelt, aufladen wollte. Diese Anspielungen strich Hoffer, die Höhle ebenso. Vinz rief, als er den Zweck von Teilers Wunsch erfahren hatte, hinter

90 Meier 1991, S. 74.

dem grossen Rad hervor: «Kett ihn los!» Reiner Schöne sprach diesen Befehl in einem Ton, als wäre es genau das, was Vinz erhofft oder erwartet hatte. Das Streichertremolo vom Beginn der Aufführung – das Scheibenhund-Motiv – begleitete den Vorgang. Teiler stand vor einem Laserlichtpunkt und war enttäuscht über das schwache Leuchten. Vinz rät ihm, den Scheibenhund zum Laufen zu bringen, was Teiler tut. Der Lichtpunkt wanderte über den Rasen, bildete über den Vertiefungen einen Kreis, dann ein Rechteck und bewegte sich weiter Richtung Rad. Das Ausmass und die Wirkung des Lichtcrescendos ist allerdings aufgrund der Fernsehaufzeichnung nicht nachzuvollziehen.

Ein Glasharfenton kündigte die Szene 15 an, die wenig Text enthält, aber doch immerhin dreieinhalb Minuten Spielzeit beanspruchte. Das Zahnrad wurde von Vinz schaukelnd von links her allmählich vor die von Touristen dicht bevölkerte Hauptbühne gerollt, während Teiler den Scheibenhund zur Bühne dirigierte. Bucher und Durrer erschrecken zu Tode, Bucher identifiziert den Scheibenhund. Wer hier Teiler nicht bereits als Luzifer, den Lichtbringer, erkannt hat, dem hilft Durrer auf die Sprünge, als er ausruft: «Bucher, dein Patriot ist der Teufel!» Teiler, unbeirrt, schickte sich an, den Scheibenhund ans Zahnrad zu binden, und das grosse Leuchten ging los, von Teiler enthusiastisch angekündigt. Die Fernsehaufzeichnung lässt auch diese Lichteffekte kaum erkennen und macht durch häufige Überblendungen eine Orientierung schwierig. Was man sehen kann: Die grosse Schar der Touristen wurde erhellt, alle hoben euphorisch die Hände, die Anbetung des falschen Lichtes begann. Eine bombastische Triumphmusik setzte ein, abgelöst von einem idyllisch klingenden Chorlied, das nur aus den dreimal wiederholten Zeilen «Es ist ein Gott / ruft die Natur» besteht. Der verblendete Teiler ist selbst zum Blender geworden, und die Menschen spielen bereitwillig mit. Die wohl bissig gedachte Satire auf die Verführbarkeit der Konsumgesellschaft und auf die negativen Auswüchse des alpinen Tourismus – im Grunde sieht der Zuschauer einen absurden Götzenkult – wirkt auch bei Hoffer so kurz, dass die Auseinandersetzung mit dem Thema doch eher wie ein Spuk erscheint, der von Vinz abrupt und in herrischem Ton mit den Worten «An die Kette mit ihm –!» beendet wird. Dabei wäre dieser Szene als einziger, in der Teiler aus eigenem Antrieb die Initiative ergreift und sich gleich in Teufels Küche begibt, eine besondere Behandlung zugestanden. Hoffer erreichte das wohl auf der Ebene der visuellen Effekte, doch Teilers bedenkliches Tun blieb episodisch.[91]

Szene 16 stellt das Bindeglied zwischen der Bucher/Durrer-Handlung und der Präsidenten-Handlung dar, in der sich Meier kritisch mit den Bedingungen des liberalen Bundesstaats und des forcierten technischen Fortschritts auseinandersetzte. Teiler trifft noch einmal auf Troxler. Dieser kanzelt ihn als «Sonnentäuscher» ab und wirft ihm vor, das Mass verloren zu haben. Dann spannt er ihn – wie es zuvor die Tellen taten – als Sekretär ein und diktiert ihm die Gesetze für «seinen» Staat. In der Inszenierung

91 Meier 1991, S. 79. Eine weitere Stelle, wo Teiler im Originaltext nochmals mehrfach mit Teufelsattributen wie zum Beispiel «Satanskerl» oder «Teufelsteiler» versehen wird, ist einer Streichung zum Opfer gefallen (S. 80).

schob sich beim Diktat Troxlers – der auf einem Stuhl sass und bei näherem Hinsehen in eine Zwangsjacke geschnürt war, was aber Teiler nicht aufzufallen schien – die grosse Leinwand hinter die beiden, und Teilers Notat zeichnete sich in riesiger grüner Schnürschrift darauf ab: «Urgesetz Freiheit» (die Freiheit gelte für ausnahmslos jeden, Mann, Frau und Kind). Teiler jubelte über das Leuchten der Buchstaben, dann entzündete sich sein Notizbuch. Wenn Meier die Lichtmetaphorik hier auch auf die Schrift anwendete, setzte Hoffer noch das ambivalente Bild eines brennenden Buchs obendrauf: Damit evozierte er sowohl die explosive Kraft des geschriebenen Wortes wie auch dessen Gefährdung durch repressive Mächte. Tonio Arango als Troxler jedenfalls trieb Teiler immer ekstatischer zum Schreiben an, als würden dafür nur noch wenige Momente bleiben. Hier stand ein ebenso gehetzter wie verletzlicher Visionär auf der Bühne, der, sich gequält krümmend, seinen rhetorischen Aufschwüngen einen trotzigen Ton beimischte.

Das nächste Gesetz hat Troxler «den neuen Staatsgründern» zugedacht; diesen klaren Verweis auf die Gründung des Bundesstaats 1848 strich Hoffer jedoch, ob von Anfang an oder mit der nachträglichen Kürzung nach der Premiere, ist nicht zu eruieren. Troxler lehnt die Ziele des neuen Staats ab – «Aufschwung, Wohlstand, Ruhe» – und verkündet: «Ihr Aufschwung wird uns begraben. Ihr / Wohlstand hat einen tödlichen Preis. Unter / ihm verderben die Güter der Seele. / Nur das Unentwegte, Hin- und Herbewegte, / Voranreissende ist lebendig.» Diese konkrete Kritik am Materialismus mündet in der schwammigen Forderung an Teiler und an den Staat, sich selbst zu überwinden. Während der letzten Worte Troxlers knüpfte Teiler dessen Zwangsjacke auf, doch das führte zu keiner Annäherung der beiden: Kaum hatte Teiler Troxler befreit, lockten ihn die Rufe einer Frau weg, und er liess Troxler mit hängendem Kopf und hängenden Armen stehen. Anders als im Buchtext wurde er von Troxler nicht noch einmal an die Botschaft seines Gesetzes erinnert, sondern geriet sofort in den Bann der Frau; ihre Stimme glaubte er zu kennen, vermochte sie jedoch nicht zu lokalisieren, obwohl sie ihn nicht weniger als acht Mal beim Namen rief. Hoffer wollte hier offenbar zeigen, dass Teiler für Troxlers Botschaften nicht empfänglich ist. Wohl befreit er ihn aus der Jacke, doch erscheint das lediglich als Akt des Mitleids, nicht als Engagement für die Freiheit der Gedanken. Dem Locken der Frau hingegen gibt er sofort nach. Zwar erwartet ihn tatsächlich eine erotisch aufgeladene Begegnung, vor allem jedoch eine Lektion über die Widersprüche der Staatsführung und über die problematische Rolle der Frau in der Gesellschaft.

Die Widersprüche des liberalen Staats und eine neue Rolle für die Frauen (Szenen 17–22)

In den finalen Szenen bewegt sich Teiler in der Welt des Präsidenten, einer Figur, die eindeutige Merkmale von Alfred Escher besitzt. Escher trug zwischen 1840 und 1880 Entscheidendes zur Entwicklung des Eisenbahn- und Bankenwesens in der Schweiz bei und wirkte auch an der ersten Verfassung des Bundesstaats mit. Er ist damit ein Hauptrepräsentant des liberalen Establishments und der technischen und wirtschaftlichen Modernisierung der Schweiz in der Zeit des Bundesstaats. Einen indirekten, aber

deutlichen Hinweis auf Escher gibt der Name der Frau, die Teiler am Ende der Szene 16 gerufen hatte und die in Szene 17 als Tochter des Präsidenten auftritt: Lydia. Das tragische Schicksal der realen Lydia Escher, die, standesgemäss verheiratet, eine Liaison mit einem Maler einging, entmündigt wurde und schliesslich Selbstmord beging, hatte Meier 1976 im Stück *Stauffer-Bern* gestaltet. In Hoffers Inszenierung trat Lydia Teiler als Dame der Oberschicht in einem langen, dunklen Kleid entgegen, ihre Augen und Lippen waren besonders dunkel geschminkt. Hoffer und Graf machten sie zu einer elegischen Figur, ihr Gewand konnte auch ein Trauerkleid sein. Aus dem Dialog geht hervor, dass sie und Teiler sich im Park der Präsidentenvilla treffen. Nachdem Lydia verleugnet hat, dass sie es war, die ihn gerufen hatte, beginnen die beiden ein Gespräch über Bäume. Bernhard Schir und Charlotte Schwab liessen in der Begegnung der beiden von Anfang an ein starkes erotisches Knistern spüren: Nach kurzer Verlegenheit sah man sie nahe beieinander kauern, die Signale gegenseitiger Anziehung waren unmissverständlich. Doch das Gespräch offenbarte die bekannte Überforderung Teilers durch die weibliche Naturverbundenheit, die sich auch bei Lydia in Gleichnissen und Rätselsprüchen äussert; auch von ihr hört Teiler den Paracelsus-Spruch «Der Baum ist wie die Frau, die Frucht / trägt. / Und der Mann ist wie die Frucht, die der / Baum trägt.»[92]

Die Intimität der beiden wird durch den Präsidenten gestört, und Lydia stellt ihm Teiler als neuen Sekretär vor. In der Aufzeichnung erkennt man, dass er zu Beginn der Szene auf einem Balkon des Patrizierhauses beim Licht einer Lampe arbeitete. Lydia vertröstet ihn für eine Weile und beklagt sich dann bei Teiler, dass ihr überarbeiteter Vater keine Hilfe von ihr annehme, weil sie eine Frau sei. Meier lässt sie einen bemerkenswerten Satz ihres Vaters zitieren: «Und jetzt bin ich am Gebären. Ein neuer Staat entspringt meinem Kopf.» Man kann das so verstehen, dass der Mann in geistigen bzw. politischen Dingen das Gebären, das Schöpfertum für sich allein beansprucht. Bei diesen Worten legte sich Bernhard Schir hin und bettete seinen Kopf in Charlotte Schwabs Schoss. Was wie ein Element einer Liebesszene wirkt, kann angesichts von Lydias Trauererscheinung auch als Mater-dolorosa-Bild gedeutet werden. Als Lydia sich über Teiler beugte und ihn küsste, störte der Präsident ein zweites Mal und kam auf die beiden zu. In Robert Dietls Verkörperung erschien er zuerst wie ein zurückgezogener, älterer Herr, der nicht mehr mitten im Leben steht. Er legte Lydia fürsorglich einen mit Silberfäden durchwirkten Überwurf über die Schultern, dann erläuterte er Teiler sein gesellschaftliches Rezept: Austausch, Beschleunigung, Fortschritt, Aufschwung – «Dann kommt das übrige von selbst.»

Das Ankurbeln des wirtschaftlichen Motors sieht der Präsident als Lösung für alle gesellschaftlichen Fragen. Konkret angespielt wird auf den Bau des Gotthardtunnels und auf die Begründung des schweizerischen Bankenplatzes. Teiler zeigt sich mit ein paar kurzen Einwürfen enthusiastisch. Bei Hoffer, wo er aus Lydias Armen kam, wirkte dieser Enthusiasmus aus dem Eros gespeist, was der Präsident nicht zu bemerken schien. Er nahm Teiler als Gleichgesinnten freundschaftlich auf. Lydia, die

92 Meier, Herbert: Stauffer-Bern. Ein Stück. Frauenfeld 1975. Ebenfalls in: Meier 1993, Bd. 1. Die Uraufführung fand am 16. Nov. 1974 am Schauspielhaus Zürich statt.

Teiler innert Kurzem an die Politik verloren hatte, kündigte nun in verzweifeltem Ton die «Toten aus dem Tunnel» an – der Zuschauer ahnte es: Es handelte sich um jene, die beim Bau des Gotthardtunnels zu Tode gekommen sind. Im Boden öffneten sich auf einen Schlag etwa zwanzig Luken, aus denen Licht quoll und in denen behelmte Männer zu sehen waren – ein optischer Überraschungseffekt, der seine Wirkung getan haben dürfte. Der Präsident blickt dem Kommenden jedoch gelassen entgegen; Lydias Vorwurf der Masslosigkeit kontert er mit der Sentenz: «Was heute masslos erscheint, ist morgen in Ordnung.» Dass die Toten sich zurückmelden, betrachtet er als einen Albtraum, der vorübergeht. Meier hebt hier nicht nur Verdrängtes aus den Gräbern der Geschichte, sondern zeigt auch am Beispiel des Präsidenten eine mögliche Variante des Verdrängens: die Rechtfertigung von Verlusten und Opfern durch den Preis des Fortschritts. Robert Dietl vermittelte diese Gelassenheit sehr deutlich und wechselte damit von der Weltfremdheit des Beginns zu einer durch die Attribute eines Greises nur leicht abgeschwächten Härte und Entschlossenheit.

Mit einem Lichtwechsel und dem Einsetzen einer Sirene wurde der Übergang zur Szene 18 markiert. Unter dem Geheul der Sirene stiegen die Tunnelarbeiter aus den Luken, weiss gekleidet und weiss behelmt. Sie begaben sich nach hinten an den Rand der Bühne und begannen, sich umzuziehen. Meier sah gemäss Szenenanweisung ein viel plakativeres, drastischeres Bild vor: die Präsentation von Leichen auf einer Draisine. Während des Auftritts der Tunnelarbeiter erklang aus dem Off ein anklagender Text: eine Darstellung der vielen Todesarten, die die Tunnelarbeiter erdulden mussten. Als Klimax erscheint dabei der Tod durch Erschiessen von Arbeitern, die zum Streik aufgerufen hatten. Der Text wurde ab Konserve und von wechselnden Stimmen gesprochen, während er in Meiers Vorlage einem der Arbeiter zugedacht war, der im Personenverzeichnis einen Namen trägt (Bazzani), aber nie mit seinem Namen angesprochen wird. Gerahmt wird die Szene von zwei dunklen Vierzeilern in italienischer Sprache, die bei Meier «aus den Bäumen» kommen sollen. Hoffer hingegen liess den wieder zurückgekehrten Vinz die Verse sprechen; er befand sich dabei im Bühnenvordergrund und trug nun gewöhnliche, dunkle Kleidung. Die kurze Szene wurde also von Hoffer ziemlich umgebaut und dauerte nur zwei Minuten.

Am wichtigsten war Hoffer offenbar die Transformation der Tunnelarbeiter: In der folgenden Szene traten sie als Versammlung von unzufriedenen Bürgern auf, die man sich als potenzielle Wähler der Sozialdemokraten denken muss. Dieser Regieeinfall postuliert allerdings einen historisch nicht ganz schlüssigen Zusammenhang, handelte es sich bei den Tunnelarbeitern doch meistens um Italiener, die in der Schweiz keine politischen Rechte hatten. Die Gesamtwirkung der Szene ist anhand der Fernsehaufzeichnung kaum zu erfassen; die Szene dürfte aber nach dem kleinen «coup de théâtre», dem Öffnen der Luken, das noch in die vorhergehende Szene gehört, gelahmt haben. Dass die Tunnelarbeiter, kaum auf der Bühne, sich ungeordnet vom Publikum wegbewegten und sich ans Umziehen machten, wirkte umständlich. Das Dumpfe, Tragische, das der Text anpeilt, wurde kaum ausgespielt; wieder erscheint die Szene wie ein Spuk und ist vorbei, bevor man sich des Themas richtig bewusst geworden ist.

Die Szene 19 ist einfach aufgebaut: Der Präsident und Teiler werden Zeugen, wie die genannten unzufriedenen Bürger einem jungen Redner lauschen, der die Menge zum Widerstand gegen die Mächtigen anstiften will. Der Präsident offenbart den unüberbrückbaren Gegensatz zwischen ihm und der Menge, indem er vom «roten Fliegenpilz» spricht. Der Redner seinerseits nimmt Bezug auf ihn und seinen Gefolgsmann und versucht nachzuweisen, dass sie nicht im Interesse des Volkes handelten:

> «Der junge Redner
> […] / Schaut euch den Mann dort an im schwarzen / Mantel. Auch er hat sein System. Wen er / empfängt, der geht als sein Trabant nach / Hause. / Der Herr Präsident gibt seine Macht nicht her. / Er verteilt sie zwar, doch nimmt er sie zurück, / wann er will. / […] / Freunde, das Volk wählt nur bekannte / Gesichter, das wisst ihr. Wer wenig hat, ist auch / wenig bekannt. Es muss einer die Mittel haben, / sein Gesicht bekanntzumachen. / Also wählt ihr solche, die hochbegütert sind / und nur selten einen aus euern Reihen. Ist das / eine Volksherrschaft?»[93]

Meier hat für diese Szene Winterwetter mit Schnee und für die Menge schwarze Schirme vorgesehen – es sei «Winter zur Unzeit», stellt der Redner fest, und bezieht das auf das Volk, das sozusagen im Regen stehen gelassen wird. Zu dieser Szene gibt es eine Aussage von Peter Grotzer, dem Herausgeber der Dramen Meiers: «Der Regisseur Hans Hoffer hat das Bild 18 [Bild 19 in der Ausgabe 1991] so interpretiert: Dem radikalen Redner gelingt es beinahe, die unter den Schirmen schweigend stehenden Arbeiter für seine Ideen zu gewinnen, doch der Präsident gräbt ihm das Wasser ab: ‹Wo aber sind die sehenden Köpfe, wo? Unter deinen schweigenden Schirmen?› Danach schliesst die Menge die Schirme und verstreut sich.» Es ist Grotzers einzige Aussage über die Inszenierung. Sie beruht allerdings auf einer ungenauen Beobachtung – zumindest zeigt die Aufzeichnung etwas anderes: Als der Präsident über die schweigende Menge spottet, schliessen die Zuhörer die Schirme und klopfen damit auf den Boden, wodurch sie deutlich manifestieren, dass sie sich nicht unter die Schirme ducken. Es entsteht sogar fast so etwas wie ein Tumult, sodass der Redner seine letzten Worte – «Freunde, hört ihr? / Das ist der Hochmut des Oligarchen!» – brüllen muss und sich seine Stimme überschlägt. Hier scheint viel eher die Bereitschaft der Menge inszeniert, sich gegen Missstände zu wehren.[94]

Einige inszenatorische Eingriffe und Optionen Hoffers sind zu diskutieren: Erstens einmal wählte er für die vergleichsweise weitschweifige Rede, die schwache Anklänge an die berühmte Rede Mark Antons aus Shakespeares *Julius Cäsar* aufweist, einen nicht besonders charismatischen, schmächtigen und wenig stimmgewaltigen Darsteller (Oscar Sales Bingisser), den er auch noch am Stock auf die Bühne humpeln liess. Man kann das so sehen, dass er mit diesen Defiziten die gesellschaftliche Minder-

93 Meier 1991, S. 92 f.
94 Meier 1993, Nachwort von Peter Grotzer, S. 559 f.

privilegierung auf sprachlicher und körperlicher Ebene sinnfällig machen wollte – es sei denn, dass Bingisser am Abend der Fernsehaufzeichnung indisponiert war. Allerdings gab es auch einen Regieeinfall, der dem Redner eine stärkere Statur verlieh: In dem Moment, als er auf den Präsidenten Bezug zu nehmen begann, wurde er langsam auf einem schmalen Podest hydraulisch über die Köpfe der lauschenden Menge gehoben. Zu Beginn war das sich hebende Podest für die Theaterbesucher sichtbar, dann umringten die Männer den Redner, bis er auf einem Regenschirmhügel zu stehen schien. Eine unter seinem Mantel verschwindende Stützvorrichtung machte es möglich, dass er sich auf seiner kleinen Basis dennoch erregt bewegen und gestikulieren konnte. Das verlieh ihm zwar keine besonders machtvolle Ausstrahlung, aber eine gewisse rhetorische Souveränität. Einen neuen Bedeutungszusammenhang schuf Hoffer mit einem weiteren Regieeinfall: Er liess den Präsidenten und Teiler in jener dunklen Limousine vorfahren, die in der ersten Szene zum Einsatz gekommen war und dort eher deplatziert zu sein schien. Teiler, so lässt sich das nun auch rückwirkend deuten, hat einen prinzipiellen Hang, sich an die Mächtigen zu halten, während ihm die Utopisten und Querdenker gleichgültig sind – und zwar, wie Bernhard Schirs Darstellung vermittelt, eher aus Instinkt denn aus politischer Überzeugung oder in Erwartung materieller Vorteile. Teiler scheint also an diesem Punkt des Stücks persönlich immer noch nicht gereift, und auch die nächste Szene, die zwanzigste, lässt bei ihm keinen Fortschritt erkennen.

Hans Hoffer gestaltete den Übergang zu Szene 20 so, dass hinter der nun unbeschirmten Menschenmenge, die während der ganzen Szene präsent blieb, die drei Tellen auftauchten. Hinter dem Relief eines Berggipfels waren sie wie bei einer Siegerehrung abgestuft postiert. Der alte Tell hielt eine grosse weisse Mappe in Händen, auf der der privilegierte TV-Zuschauer – dank des Kamerazooms – ein kleines Schweizerkreuz erkennen konnte. Meier zeigt in dieser Szene, wie der alte Bundesbrief zum Gründungsmythos des neuen Staates wird. Die drei Tellen rufen den Präsidenten an; offenbar haben sie damit gerechnet, dass Teiler ihm ihr Kommen angekündigt hat. Doch Teiler verleugnet sie und spricht von einem «Spuk». Die Tellen lassen sich nicht beirren und händigen Teiler das Dokument aus, an dem er selbst «mitgeschrieben» hat. Als der Präsident es in die Hände bekommt, spricht er von einem «Geheimdokument» und einer Urkunde «aus mythologischer Zeit», die gut für den neuen Staat sei. «Wir werden es aufbewahren, öffentlich», fügt er hinzu – eine deutliche Anspielung an das Bundesbriefmuseum in Schwyz. Die Szene endet damit, dass der Präsident Teilers Leugnen mit seiner Entlassung ahndet.

Anders als in der ersten Tellenszene schuf Hoffer hier einen bedeutungsschweren Moment: Die Tellen reichten die weisse Mappe an die Menge hinunter, und dort ging sie von Hand zu Hand quer über die Bühne und wurde schliesslich an Teiler übergeben, der sich unten in der Orchestra befand. Diese fünfzehn Sekunden stumme Handlung waren einzigartig in dieser Inszenierung, und sie bereiteten einen höchst ambivalenten Moment vor: Nachdem der Bundesbrief durch die Hände des Volkes gegangen war, landete er in den Händen des Präsidenten. Als dieser von den Tellen aufgefordert wurde, er solle den Brief lesen, klopfte die Menge mit den Schirmen

auf den Boden, als knüpfe sie demokratische Forderungen an diesen Text. Der Präsident macht diese Hoffnung zunichte, er gedenkt den Brief vor allem für seine politischen Zwecke zu nutzen. Hoffer liess den Präsidenten am Ende allein mit der Mappe davonfahren, unter ohrenbetäubendem Heulen eines Düsenflugzeugs. Diese akustische Machtdemonstration ist der Schlusspunkt einer nicht intellektuell, sondern atmosphärisch vermittelten Botschaft, die bei Meier schon deutlich angelegt war, bei Hoffer aber verstärkt scheint: Auch was aus der Mitte des Volkes kommt, wird schliesslich von den Mächtigen gedeutet und genutzt. Einen nachvollziehbaren Diskurs über den Wandel von Geschichtsbildern und über die Bedeutung der Innerschweizer Gründungsmythen für den Zusammenhalt des jungen Bundesstaates bietet diese Szene jedoch nicht.

In Szene 21 schafft Meier eine Verbindung zwischen dem Mann-Frau-Thema und dem Thema des idealen Staates. Die Figur, die diese beiden Themen zusammenführt, ist der aus der zehnten Szene bekannte alte Herr (Pestalozzi). Zu Beginn der Szene legitimiert ihn Lydia in dieser Rolle, indem sie sagt: «Er würde die neuen Gesetze mit uns, den Frauen, / schreiben und uns nicht in den Park schicken.» Teiler hingegen fühlt sich von ihm verfolgt, worauf ihm Lydia entgegnet: «Er verfolgt Sie nicht. / Die Toten sind unter uns, mit ihren Träumen, / Botschaften, Leiden, / darin ist viel künftiges Leben. Das scheinen Sie, / Teiler, nicht zu wissen.» Noch ein letztes Mal wird Teiler als Unwissender entlarvt, sein Unverständnis für die Lehren früherer Denker, für die lebendigen Keime im Vergangenen setzt sich fort. Der alte Herr begegnet diesem Versagen mit einem weiteren Gleichnis, für dessen Erzählung er Lydias Hilfe benötigt. Ein winziger Kern wird als Ursprung eines neuen Baumes erkannt, ein Kern, der verfault, sobald der Baum keimt. Wieder wird der Kreislauf von Leben und Sterben beschworen. Schliesslich vergleicht der alte Herr auch den Staat mit einem Baum und formuliert seinen «Traum vom Menschengeschlecht»: «Oh, auch der Staat ist einem Baum vergleichbar. / Ein Wald von Bäumen, und ist zugleich der Gärtner. / Ein guter Gärtner hindert nichts und hemmt / nichts, was sich entfalten und gestalten will. / Er liebt den Geist des Baumes und gibt ihm / Wasser. / […][95]

Diesen Traum legt der alte Herr im Abgehen in die Hände von Lydia und Teiler und gibt ihnen somit den Auftrag, ihn lebendig zu halten. Hans Hoffer hob in dieser Szene zwei Entwicklungen hervor: Zuerst einmal liess er den alten Herrn einen Weg von grösster Hilflosigkeit zu machtvoller Rhetorik zurücklegen. Als Lydia – mitten aus dem Publikum agierend – zu Beginn auf ihn wies und von ihm sagte, er wisse mehr als ihr Vater, bewegte er sich als blinde Kuh in einem Haufen von Kindern. In dem Moment, als ihm Lydia das Stichwort vom «winzigen Kern» gab, riss er sich die Augenbinde ab. Man könnte sagen, Hoffer habe hier seine Seherqualitäten augenfällig machen wollen. Die ganze Wirkungslosigkeit und Ausgrenzung der toten Utopisten, die eine Konstante des Stücks gewesen war, hob sich in diesem einen Moment auf.

95 Meier 1991, S. 100 f.

Die zweite Entwicklung war die vom alten Herrn in Gang gesetzte Versöhnung der Geschlechter, die gleichzeitig auch die Basis für einen gesunden Staat bedeutete. Das ist in Meiers Stücktext, der wie fast überall auch an dieser Stelle mit Szenenanweisungen geizt, nur zwischen den Zeilen zu lesen, Hoffer hingegen ist deutlicher: Bei der Erzählung des ersten Gleichnisses (das Verfaulen bedingt das neue Keimen) begab sich Teiler zu einer auf dem Boden gezeichneten weissen Silhouette, der Stelle, an der er zu Beginn gelegen hatte, und nahm den Aktenkoffer und den Schirm an sich, als wolle er Abschied nehmen – Hoffer zeigte ihn also einmal mehr auf der Flucht. Hier nun zwingt ihn der alte Herr mit der Frage «Sie lieben diese Frau?» zum Bekenntnis seiner Liebe. Mit einem kleinen Schlenker gelangt dann der Dialog zum zweiten Gleichnis (der Staat als Gärtner). Peter Lerchbaumer als alter Herr verkündete das Gleichnis mit zunehmend kräftiger Stimme und zuletzt fast stählernem Timbre. Hoffer gab ihm an dieser Stelle die Statur eines Magiers, und wie unter einem Zauber bewegten sich Teiler und Lydia aufeinander zu und reichten sich die Hand, während im Vordergrund eine Feuerfontäne aufschoss. Hoffer entsprach hier mit einigen starken Zeichen der exponierten dramaturgischen Bedeutung des alten Herrn, konnte aber nicht verhindern, dass die Gleichnistexte, die Meier dieser Figur zugedacht hatte, gerade in ihrer rhetorischen Vergrösserung geschmäcklerisch klangen.

Szene 22 führt unvermittelt die Schlusswendung herbei, den Spielabbruch. Teiler liegt wie zu Beginn bewusstlos am Boden. Es könnte also alles nur ein Traum gewesen sein. Wiederum «weckt» ihn Vinz mit dem dreifachen Ruf seines Namens – was als Schlussformel zu verstehen ist – und entlässt ihn aus seinem «Nachttheater», zu den «Lebenden». Teiler fragt nach seiner Gefährtin, die daraufhin auf ihn zugeht, und nun nennt er sie bei ihrem Namen. Die Wiederzusammenführung des Paares ist geglückt. Anschliessend formuliert Vinz eine kurze Frage, die – wenn man mutig interpretiert – ein neues Licht auf die ganze Spielanlage wirft: «So bin auch ich entlassen, Barbara?» Barbaras Antwort ist: «Es scheint so. Ja.» Vinz wendet sich an sie wie an eine Vorgesetzte, und Herbert Meier mag sie auch so verstanden haben. Barbara ist denn auch das letzte Wort vorbehalten: Auf Teilers Frage «Und wir beiden, wohin gehen wir jetzt?» – sie ist ein Echo auf Teilers dreiste Einladung an Hudi in Szene 10 – antwortet sie: «Zu den Andern, komm.» Man kann also nicht sagen, dass Teiler den Weg in die Gemeinschaft gefunden hat, wie es im Vorfeld der Aufführungen oft formuliert wurde, sondern Barbara weist ihm den Weg dorthin. Teiler bleibt orientierungslos bis zum Schluss. Meier hatte diese Wendung aber nicht von Anfang an vorgesehen: In einer Fassung vom Sommer 1990 ist es noch Barbara, die fragt, und Teiler, der sie dazu einlädt, zu den andern zu gehen. Die Stärkung der weiblichen Hauptrolle ist also erst spät erfolgt – und vielleicht wirkt sie auch deshalb nicht organisch aus dem Spielverlauf heraus entwickelt.[96]

Hans Hoffer und wohl auch Herbert Meier fanden die ursprüngliche Überleitung ins Finale zu brüsk. Anstelle des pathetischen Wetterleuchtens und der drängenden Be-

96 Meier, Herbert: Unter den Mythen. Fassung vom 30. Aug. 1990. BAR 7002#1991/307#640*.

wegung der Menschenmenge, die Meier in seinen Szenenanweisungen notiert hatte, erhielt Vinz einen Text, der sich wie ein Resümee anhören musste und zur Hälfte Wort für Wort das Programm der Nachtfahrt aus Szene 2 wiederholte, nun einfach in der Vergangenheitsform:

> «Vinz
> Wir stiegen hinein ins Gebirg / fuhren in die Höhlen und Kammern / zu den Türmen hinauf / brachten Erscheinungen zutage / vergrabne Figuren, Abgesunkenes, Vergessenes, Teiler. / Und jetzt deine Toten / mit ihren Botschaften und Träumen / wieder gegangen, in ihre Felsgräber gegangen – / und du, Teiler, lässt sie gehen. / Bei uns möchten sie sein / mit den Lebenden. / Wie aber können sie es, wenn du sie wieder vergräbst. / Und jetzt, wohin geht's mit dir? / Ohne sie, deine Toten …»[97]

Der zweite Teil von Vinz' Rede ist eine unmissverständliche Aufforderung an Teiler, die Toten – das heisst die Lehren früherer Denker und Utopisten – in sein Leben zu integrieren. Bemerkenswerterweise richtete Vinz diese Worte an den bewusstlosen Teiler, während er sich vom fahrbaren Portal abseilte, als würde er von einer Bergtour zurückkommen. Reiner Schöne sprach diese Worte sehr zurückgenommen, fast wie zu sich selbst – und da er nun als Alter Ego Teilers auftrat, im selben weissen Anzug und mit denselben Turnschuhen, kann man diese Sequenz als träumerische Selbstbefragung Teilers auffassen. Der erwachende Teiler sah zu seiner Seite ein lebhaftes Hin- und Hergehen zahlreicher Menschen; Hupgeräusche deuteten eine Strassenszene an. Die wiedergefundene Barbara kam von rechts den ganzen Weg quer über die Bühne auf Teiler zu gerannt, warf unterwegs den Mantel ab und stand in einem weissen Kleid vor ihm, um ihn in bangem wie auch vorwurfsvollem Ton zu fragen: «Erkennst du mich jetzt?» Auf dem Video sieht man kurz, wie sich Teiler an den Hals fasst. Es könnte sein, dass er danach, anstelle einer Antwort, Barbara den Halsreif gab. Auf jeden Fall muss Teiler nonverbal sein Ja – die Erneuerung der Verbindung – zum Ausdruck gebracht haben. Nach der Entlassung von Vinz warf Teiler, während er Barbara die Frage nach dem weiteren Weg stellte, Aktenkoffer und Schirm wie im Jubel weit weg. Diese von Hoffer ersonnene Geste machte deutlich, dass Teiler seine alte Existenz der Geschäfte, der Zahlen und des sich Wegduckens hinter sich lässt. Die Kraft der Liebe, das scheint damit ausgedrückt, hat ihn zu einem neuen Menschen gemacht. Doch ob er die Lehren aus dem nächtlichen Abenteuer im Berg gezogen hat, bleibt angesichts seiner bis zuletzt unveränderten Reaktionen fraglich. Das offene Ende, das Meier für Teiler explizit vorgesehen hatte, bestätigte Hoffers Inszenierung voll und ganz.

97 Fernsehaufzeichnung *Mythenspiel*.

Schauplätze, Themen und Figuren im *Mythenspiel*

Das Konzept Landschaftstheater: Der Schauplatz der Handlung

Festspiele werden ja immer für einen klar definierten Anlass und eine bestimmte Lokalität geschrieben, und oft verweisen schon ihre Titel auf den einen oder die andere oder auf alle beide. Beim *Mythenspiel* offenbart der Titel ganz deutlich die örtliche bzw. landschaftliche Bezogenheit. Herbert Meier wählte ihn, da für ihn «der Schauplatz des Stückes mit der Landschaft, in der es aufgeführt wird, identisch wurde». Doch der Name der markant gezackten Schwyzer Hausberge erfuhr in der Zusammensetzung mit «Spiel» eine von Meier zuerst nicht vorausgesehene Doppelbedeutung: «Ich sah mein Stück unter den beiden ‹Mythen› spielen. Der Titel war für mich, wie gesagt, eine ‹geographische› Bezeichnung. Aber deutsche Freunde fassten ihn gleich symbolisch auf, als ginge es um ein Spiel mit Mythen. Das war nicht meine Absicht.» Ob es sich bei dieser Aussage um Legendenbildung handelt oder nicht – der Titel war auf jeden Fall für ein Spiel zu einem eidgenössischen Jubiläum an der Wiege der Schweiz genial gewählt. Auch der Untertitel nahm, in abstrakterer Weise, auf den Ort der Aufführung Bezug: «Ein grosses Landschaftstheater mit Musik». Dieser Untertitel ging allerdings nicht auf Meier zurück, sondern ergab sich bei der Zusammenarbeit mit dem Regisseur, Hans Hoffer, und wurde laut Meier von diesem geprägt.[98]

Meiers und Hoffers Vorstellungen des in Schwyz umzusetzenden Landschaftstheaters hatten allerdings ganz verschiedene Ursprünge. Hoffer verstand unter Landschaftstheater die grossräumige Umsetzung der «inneren Architektur eines Menschen», einen überdimensionalen Spiegel der Seele also, und hielt es für das geeignete Instrument, «um ein sinnlich wahrnehmbares Abbild der Hauptfigur herzustellen, das aber gegenüber 4500 Menschen mit den konventionellen Theatermitteln zu erfüllen ist – einer Dimension, die Grösse braucht». Für Meier hingegen war Landschaftstheater der nun gefundene Begriff für eine alte Vision eines multimedialen Theaters, wie er sie als Dramaturg Ende der 1970er-Jahre mit dem Regisseur Luca Ronconi gehabt hatte und die er als moderne Version des antiken Theaters unter freiem Himmel empfand. Gemeinsamer Nenner ihrer Vision scheint vor allem der Einsatz multimedialer Mittel in einer weiträumig gefassten Szenerie gewesen zu sein – und es ist interessant, dass sich am Einsatz dieser Mittel die Geister der Rezipienten besonders stark schieden und dass er mitverantwortlich für das zwiespältige Medienecho war.[99]

Als Martin Bieri 2009 seine Untersuchung zur Geschichte und modernen Praxis des Landschaftstheaters vorantrieb, bezog er auch das *Mythenspiel* mit ein und befragte Herbert Meier über sein Konzept des Landschaftstheaters. Aus einer brieflichen Antwort Meiers ergab sich eine erstaunlich griffige Formel, von der nicht klar ist, ob sie Meiers Auffassung von 1991 widerspiegelt oder eine gedankliche Weiterentwicklung

98 «Nur kein herkömmliches Festspiel …» 1991, S. 108, 112 u. 110.
99 «Nur kein herkömmliches Festspiel …» 1991, S. 114 u. 109.

Abb. 17: Der Kopf des Anstosses: Für Hans Hoffer, den Architekten, Bühnenbildner und Regisseur des Mythenspiels*, war der markante Eingang ein zentraler Bedeutungsträger und unverzichtbar. Doch führte er zum Zerwürfnis mit den Organisatoren der 1.-August-Feier in Schwyz.*

darstellt: «Bei mir hat das Wort ‹Landschaftstheater› einen genuinen Sinn: Das Stück ist für eine bestimmte Landschaft geschrieben. Sein Stoff stammt aus der Landschaft. Es hat diese Landschaft zum Schauplatz und wird in ihr aufgeführt, in einem eigens dafür gebauten, offenen Theaterhaus.» Damit postuliert Meier eine Kongruenz von Spielort, Stoff und Publikum, wie sie in meinem Kriterienkatalog als kennzeichnend für das Festspiel festgehalten ist. Wie Bieri dann aber zu Recht anmerkte, wuchs der Bühnenkosmos des *Mythenspiels* über dieses enge Konzept hinaus: «Dass das ‹Mythenspiel› tatsächlich in der Gegend spielt, aus der es stammt, lässt sich aus den Regieanweisungen allein nicht erschliessen. Identifiziert wird das Innerschweizer Gebirge durch die auftretenden Gestalten, insbesondere die sagenhaften. Bezieht sich das Stück hingegen auf historisch konkrete Vorgänge und Figuren, gehören selbst die Lombardei und Zürich zum Schauplatz.»[100]

Ganz allgemein kann man sagen, dass Meier im Stück selbst mit konkreten Angaben sehr sparsam umging und den Leser/Zuschauer zwang, Informationen aus dem Kontext und aus Anspielungen zu erschliessen. Erläuterungen liessen sich allenfalls in begleitenden Texten aufschnappen, zum Beispiel in einem Interview, in dem Meier

100 Bieri, Martin: Neues Landschaftstheater. Landschaft und Kunst in den Produktionen von «Schauplatz International». Materialien des ITW Bern. Bielefeld 2012, S. 324 f. u. 327 f.

zurück

Abb. 18: Hans Hoffer und seine Kostümbildnerin Gera Graf nahmen bei ihren Entwürfen – hier die provokanten Kostüme der Stegkatzen – keinen Bezug zur Ikonografie der Innerschweizer Sagenwelt und verbannten damit eine wesentliche Orientierungshilfe aus der Inszenierung.

den Unfall «auf einer Gebirgsautobahn in der Innerschweiz» lokalisierte. Ganz zu Beginn des Stücks, wo der Zuschauer wie Teiler mitten in einen unvertrauten Kosmos geworfen wird, bleibt der Text vage und situiert das Geschehen nicht; erst nach und nach ergibt sich namentlich durch die Sagenfiguren ein Schwyzer Koordinatensystem. Allerdings liefert der Text nie Hintergrundinformationen zur Kulturgeschichte, obwohl Meier keineswegs davon ausgehen konnte, dass das Publikum in der Sagenwelt Bescheid wusste. Meier vermied es tunlichst, Wissen zu vermitteln. Interessanterweise warfen ihm zwei deutsche Rezensenten vor, das Stück gleiche einem «Funk-Kolleg» bzw. bewege sich «immer in Sichtweite absoluter Schulfunktauglichkeit», was kaum nachvollziehbar ist. Im Gegenteil, Meier verdichtete den Text durch mythologische und literarische Einsprengsel und liess die historischen Figuren agieren, ohne sie einzuführen. Wenn zum Beispiel eine der Stegkatzen sagt: «Ich führe die Opferliste / Da leuchtete dein Name auf», dann kann man darin durchaus eine Anspielung an antike Schicksalsgöttinnen sehen. Deshalb scheint die Bezeichnung «Bildungstheater» im Sinne einer anspielungsreichen Dichtung, wie sie Beatrice Eichmann-Leutenegger wählte, angemessener.[101]

101 Herbert Meier, worum geht es im «Mythenspiel»? Interview von Hugo Bischof mit Herbert Meier. In: «Luzerner Tagblatt» vom 13. Juli 1991. – C. v. K. [Christian Graf Kageneck]: Meiers Welttheater.

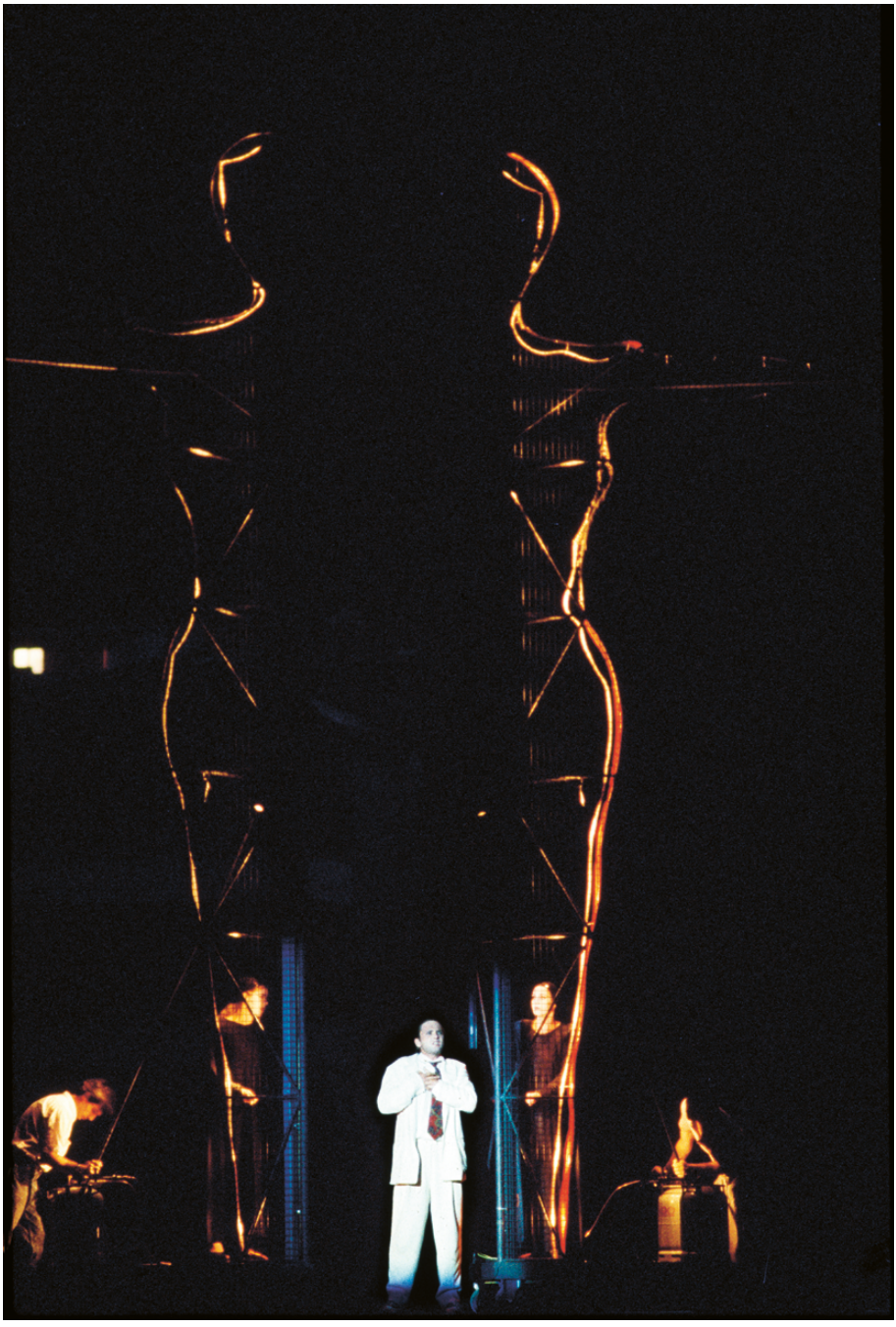

Abb. 19: In diesem Bild von hohem Symbolgehalt wird Teiler seinem Namen vollauf gerecht: Es scheint, als spalte er die Frauensilhouette in zwei Teile. Dass der Mann die Ganzheitlichkeit ignoriert, preisgibt oder sogar mutwillig zerstört, ist in Herbert Meiers Text ein allgegenwärtiges Thema. Es wird hier von Hans Hoffer bildstark umgesetzt.

zurück

Abb. 20: Technischer Fortschritt und forcierter Tourismus als Teufelszeug: Das Symbol des Zahnrads, das zum luziferischen Lichtgenerator wird, war ein weiteres starkes Bild aus der Regieküche von Hans Hoffer. Es ist allerdings zu bezweifeln, dass es für das breite Publikum lesbar war.

Doch auch in anderer Hinsicht sprengen Meiers Bildung und geistiger Kosmos die innerschweizerische Verankerung: Die vielfache Nennung des Schauplatzes «Gebirg» wie auch die Art der Szenenanweisungen verweisen eindeutig auf die Walpurgisnachtszenen in Goethes *Faust,* wie es ja in Meiers Stück mehrere eindeutige Anspielungen an den *Faust* gibt. Nicht von ungefähr sprach Meier in einem Interview explizit von einer «Innerschweizer Walpurgisnacht». Es ist also nicht abwegig, von einer goetheschen Topografie zu sprechen, was aus geistesgeschichtlicher Sicht von Bedeutung sein muss. Denn wenn in den herkömmlichen patriotischen Festspielen immer die schillersche Grundierung, die *Wilhelm-Tell*-Folie, mitzudenken ist, tendiert das *Mythenspiel* mit Goethe weg vom Historischen zur Naturphilosophie. Die Inhalte und Figuren des *Mythenspiels* bestätigen diese neue Ausrichtung ohne Zweifel.[102]

Zur Premiere des Multimedia-Spektakels «Mythenspiel› in Schwyz. In: «Südkurier» vom 24. Juli 1991. – Hammerstein, Dorothee: Lehrstunden des Gemüts im Gebirge. Ein Niemand auf dem Weg durch die Schweizer Geschichte: Das Mythenspiel zum 700jährigen. In: «Badische Zeitung» (Ausgabe Lörrach) vom 23. Juli 1991. – Meier 1991, S. 11. – Eichmann-Leutenegger, Beatrice: Mythenspiel: Literarisches Theater in effektvoller Umgebung. Mythenspiel-Premiere gab Anregungen zum Weiterdenken. In: «Vaterland» vom 22. Juli 1991.

102 Herbert Meier, worum geht es im «Mythenspiel»? Interview von Hugo Bischof mit Herbert Meier. In: «Luzerner Tagblatt» vom 13. Juli 1991.

Völlig aus der Sphäre eines klar identifizierbaren Schauplatzes entfernt sich das *Mythenspiel* vor allem auch dadurch, dass es eine psychoanalytische Dimension besitzt. Das «Gebirg» ist laut Meier «das Reich des verlorenen Gedächtnisses», in das Teiler geführt wird. Die Tiefenschichten des zu erforschenden Gebirges sind mit der kollektiven Psyche der feiernden Eidgenossenschaft gleichzusetzen, wo explizit nach dem Verdrängten gesucht wird. Meier stellte aber nicht nur dem Schweizer Volk die Aufgabe, diesen analytischen Prozess nachzuvollziehen, sondern beschrieb ihn auch als seinen eigenen Weg als Autor: «Auch beim Schreiben ging es um diese Suche. Um ein Aufspüren verschütteter utopischer Substanzen im eigenen Stoffgebiet, der Schweiz.» Das Stück bildet also auch die Selbsterforschung eines Autors ab, der sich in ein unbekanntes Gebiet begeben hatte und die eigene Ignoranz erleben musste. Dieses Gebiet ist im Übrigen nicht ohne Grund ein Reich der Nacht und der Toten: Das *Mythenspiel* ist ein Gang in die Unterwelt mit vielen literarischen Vorprägungen – von der *Odyssee* über Dantes *Divina Commedia* bis zum *Faust II* – und zugleich ein Traumspiel. Meier lässt die Schweiz den Schatten ihrer Geschichte begegnen. Einer von mehreren Belegen dafür, dass die Handlung sich im Totenreich abspielt, ist die Ortsangabe «Felsgräber», die den Aufenthaltsort der vergessenen, mundtot gemachten oder ignorierten Geistesgrössen und Vertreter verschiedener Utopien bezeichnet: Troxler, Pestalozzi (der alte Herr), Erasmus von Rotterdam (der Übersetzer).[103]

Diese Traumlandschaft könnte im Grunde nach Belieben mit historischen, sagenhaften, phantasmagorischen, fiktiven und gegenwärtigen Figuren bevölkert werden; das hat Herbert Meier wohl auch gemeint, als er festhielt, dass es sich im *Mythenspiel* nicht um «historische», sondern um «theatralische» Personen handle, um «Erscheinungen, wie man sie im Traum haben kann». Diese Figuren würden sich im Stück selbst erklären. Damit war aber indirekt auch gesagt, dass der Raum, in dem sich diese Figuren bewegten, kein realer, lokalisierbarer Raum war, sondern ein traumhafter, utopischer – im Sinne einer geistigen Landschaft, die in der theatralen Vergegenwärtigung zwar nicht real wird, aber eine reale Wirkung auf das Bewusstsein der Betrachter haben soll. In Hans Hoffers Perspektive muss man ausserdem von einem innerpsychischen Raum sprechen: Das *Mythenspiel* würde sich demnach im Kopf der Hauptfigur Teiler abspielen, das szenisch repräsentierte Spiel wäre dann so etwas wie ein Trip durch die Geschichte und Geistesgeschichte der Schweiz, der einer Traumlogik folgt oder in der Art einer filmischen Bilderflut abläuft, wie sie aus Nahtoderfahrungen bekannt ist.[104]

103 «Nur kein herkömmliches Festspiel …» 1991, S. 113.
104 «Nur kein herkömmliches Festspiel …» 1991, S. 117 f.

Die Schwyzer und Innerschweizer Themen und Figuren im *Mythenspiel*

Eine konkrete Innerschweizer Topografie besteht in der Spielhandlung also nicht, der Allgegenwart der realen Mythen zum Trotz. Wie Martin Bieri jedoch erfasst hat, sind es die «auftretenden Gestalten», die den stärksten Bezug zum Innerschweizer Kulturraum herstellen. Rudolf Probst hat angedeutet, dass sich Meier zur Vorbereitung intensiv mit der Mythologie und den Sagen der Innerschweiz auseinandersetzte. In Meiers Bibliothek fänden sich Eduard Renners Buch *Goldener Ring über Uri* und Hans Steineggers *Schwyzer Sagen,* beide mit «intensiven Lektürespuren versehen».[105] Die Ergebnisse von Meiers Lektüre haben sich unmittelbar im Stück niedergeschlagen, seine Funde übernehmen dort stellenweise dramaturgisch bedeutende Funktionen. So sind sowohl die Stegkatzen wie auch der Scheibenhund, beides Elemente der Schwyzer Sagenwelt, als Unfallverursacher zu verstehen, die den von Teiler gesteuerten Wagen von der Fahrbahn abbringen. Die Stegkatzen schildern ihr Treiben in Szene 3 ausführlich; man kann sie als eine Mischung aus Klabautergeistern und Schicksalsgöttinnen verstehen, aber auch als Verwandte der antiken Sirenen. Meier holt sie aus ihrem mittelalterlichen Kontext, modernisiert sie und bezieht ihr Wirken auf den modernen Strassenverkehr, wie die Analyse der Szene 3 ergeben hat. Meier versagt sich zwar, dieses Treiben als Rache der Natur an der menschlichen Unterwerfung der Landschaft zu benennen, doch im Kontext des Stücks drängt sich eine solche Deutung auf. Die Stegkatzen agieren im Übrigen nicht als eigenständige Figuren, sondern als Hilfsgeister. Als ihr Herr entpuppt sich Vinz, der Spielführer. Auch dieser Vinz wird im Ursprung den Schwyzer Sagen zugeordnet, wie ein Dialogwechsel in Szene 6 zeigt:

> «Der mittlere Tell
> Das sind Fremde.
>
> Vinz
> Hiesige sind wir. Ich bin der Vinz Hans.
>
> Der mittlere Tell
> Der Vinz, der Yberger Riese? / Der mit den Felsköpfen kegelt im Frühling, / wenn es taut?
>
> Vinz
> Das war einmal.»[106]

Ebenfalls als Hilfsgeist ist der Scheibenhund Vinz zugeordnet, wie die zitierten Kommandos zeigen. Es ist eine Figur (Meier nennt sie «Maske») ohne Text, rein funktional aufgefasst: Der Scheibenhund ist es, der Teiler blendet und so – direkter als die

105 Probst 2010, S. 149 f.
106 Meier 1991, S. 24. Yberg bzw. Iberg oder mundartlich auch Ybrig ist der Name einer früheren Schwyzer Gemeinde (heute aufgeteilt in Unteriberg und Oberiberg).

Stegkatzen – als unmittelbarer Auslöser des Unfalls zu gelten hat. Die Blendung ist allerdings nicht einfach als mythischer Spuk zu verstehen, sondern man kann sie als Metapher für einen seelischen Zustand lesen: Teiler wird zwar scheinbar von aussen geblendet, doch sein Unfall geschieht, weil er bereits als Nicht-wissen-Wollender, also Blinder, ins Gebirge hineinfährt.

Vinz ist allerdings überhaupt nicht auf diesen Innerschweizer Kern zu reduzieren: Als Figur wird er von Herbert Meier mit vielfältigen kulturgeschichtlichen Korrespondenzen versehen, und vom Regisseur, Hans Hoffer, erfährt er dramaturgische Weiterungen, wenn er zum Beispiel, wie geschildert, am Ende als Alter Ego Teilers auftritt. Da die Bergfahrt von Vinz und Teiler auch eine Reise ins Totenreich ist, steht Vinz in der Nachfolge des antiken Hermes psychopompos, des Seelengeleiters, aber auch der Führergestalten in Dantes *Divina Commedia*. Dieses Werk, das ja wie das *Mythenspiel* die Suche nach einer Frau und die Begegnung mit historischen oder mythologischen Figuren miteinander verknüpft, stellt eine Negativfolie für das positiv besetzte Jenseitsreich im *Mythenspiel* dar. Darüber hinaus ist Vinz, wie bereits erläutert, auch ein gewendeter Mephisto mit einem Heilsauftrag, und schliesslich stellt er sich in eine Reihe mit den Spielmachern der barocken Theatertradition. In Hoffers Inszenierung sind die mephistophelischen Elemente am deutlichsten hervorgehoben, doch ganz unabhängig von all diesen erwähnten Bezügen drängte die darstellerische Präsenz des Vinz-Darstellers Reiner Schöne die Korrespondenzen in den Hintergrund. Sie machte Vinz zur Hauptfigur; der «Blick» nannte ihn den «eigentlichen Star des Stücks». Auch in der Fernsehaufzeichnung ist die aussergewöhnliche Sonorität und Unangestrengtheit von Schönes Stimme erkennbar; sie erlaubte ihm eine breite Palette beschwörender Töne. Abgesehen davon beeindruckte er durch seine schiere Körpergrösse und durch seine Stunteinsätze. Diese Dominanz war problematisch, weil sie zulasten der weiblichen Hauptfigur ging und eine der zentralen Anliegen Meiers, die Rehabilitierung der Frau in der Geschichte, überschattete.[107]

Am ehesten in die Gefilde herkömmlicher Festspiele führt Szene 6, in der Vinz und Teiler die drei Tellen in einer Höhle aufspüren und aus jahrhundertelangem Schlaf scheuchen. Doch dieses Aufscheuchen zielt nicht darauf, die Tellen um Rat und Beistand zu fragen, wie es die gängigen Muster erwarten liessen – nein, es ist umgekehrt: Die Tellen bitten Teiler um Hilfe, weil sie die alten mündlichen Schwüre verschriftlichen wollen. In dieser Erneuerung der «alten Freibriefe» erkennt man unschwer den auf Anfang August 1291 datierten Bundesbrief, der vor allem Artikel zur Rechtsprechung enthält und insbesondere die Interventionen «fremder» Richter ausschliesst. Dieser Bundesbrief wird in Schwyz aufbewahrt und ausgestellt, im 1936 eigens zu diesem Zweck erbauten Bundesbriefmuseum. Den Brief rückte man – wie bereits ausführlicher dargestellt wurde – zum ersten Mal 1891 ins Zentrum der eidgenössischen Gründungsgeschichte und leitete aus seiner Datierung den Nationalfeiertag des 1. August ab. Gleichzeitig wurde das Jahr 1291 auch zum

107 [Eingesandt:] Mythenspiel-Star platzt der Kragen wegen Dauer-Kritik: «60 000 Besucher sind doch keine Deppen!». In: «Blick» vom 31. Aug. 1991.

ersten Mal als Gründungsjahr der Eidgenossenschaft aufgefasst und offiziell gefeiert, und das entsprechende 600-Jahr-Jubiläum war zum ersten Mal mit einem grossen Festspiel verbunden, dem die Festspiele 1941 und 1991 folgten.

Wie bereits erläutert, weist Herbert Meier die drei Tellen den drei Urkantonen zu. Dem Schwyzer Tell überantwortet er die Initiative: Dieser ist es, der Teiler veranlasst, den vom Pfarrer in Steinen begonnenen Bundesbrief zu ergänzen. Meier gibt auch hier, dem Genius Loci gehorchend, die Federführung dem Kanton Schwyz, verknüpft die Szene aber immerhin mit Reminiszenzen an den Rütlischwur und damit an die populäre herkömmliche Version des Gründungsmythos. In der gleich anschliessenden Szene treten die Tellen als Chronisten der schrecklichen Niederlage der Eidgenossen in Marignano auf (was Hoffer, wie zuvor gezeigt, getilgt hat). In Szene 20 tauchen sie ein letztes Mal auf und überbringen den Bundesbrief zuhanden des neuen Staats, von dem sie gehört haben, und schlagen damit eine Brücke von den Gründungsmythen der Eidgenossenschaft zu den Geburtswehen des Bundesstaats im 19. Jahrhundert, deren Ende man bei den nationalen Feiern 1891 anzusetzen hat.

Vollständig an die Schwyzer Kulturgeschichte angebunden ist die Szene 10: Sie schafft ein fastnächtliches Ambiente mit klaren Bezügen zu einheimischen Gebräuchen: Vier der klassischen Figuren der Fasnacht im Schwyzer Talkessel (Schwyz, Brunnen und Steinen) führt Meier auf, nämlich die Blätze (lärmende Burschen im mit Schellen besetzten, gemusterten Gewand, das auf den Arlecchino / Harlekin zurückgeht), den Domino (Herr in Mantel und Kapuze), den «alten Herrn» (in der Schwyzer Tradition ein Adliger im Kostüm des Rokoko) und schliesslich das Hudi (ein Tratschweib im Biedermeierkostüm). Die Blätze spielen mehrheitlich nur eine atmosphärische Rolle. Im ersten Teil der Szene ist das Hudi bestimmend und interagiert sehr intensiv mit Teiler; dabei setzt das Weib Spott und Neckereien ganz gemäss der fastnächtlichen Funktion ausgiebig ein, sein Tändeln hat allerdings bei Meier eine stark erotische Komponente. In der zweiten Hälfte der Szene steht der alte Herr im Mittelpunkt, hinter dessen aristokratischer Maske eindeutig biografische Bezüge zu Heinrich Pestalozzi sichtbar werden. Mit der einleitenden Szenenanweisung «Grosser Platz unterm Gebirg» verweist Meier im Übrigen wohl explizit auf den Hauptplatz von Schwyz. Es wäre allerdings zu kurz gegriffen, wenn man hier nur einen Tribut Meiers an die lokale Kulturgeschichte sähe: Sein Gesamtwerk nämlich ist durchzogen von Reflexionen über die Maske, und diese Auseinandersetzung setzt sich im gesamten *Mythenspiel* fort und strukturiert im Grunde die gesamte Spielanlage mit. In den Maskeraden des *Mythenspiels* spielt Meier mit einem theatralen Paradox: Teilers Erkenntnisweg führt durch eine Reihe von Täuschungen und Illusionen. Bei ihnen schwingt immer der Gedanke mit, dass alles, was sich für Teiler als Maske darbietet, das von innen nach aussen gekehrte Abbild seiner Unwissenheit, Verblendung und fehlenden Liebe ist.

Eine schwieriger einzuordnende Rolle im Figurengefüge spielt Paracelsus: Er mag zuerst wie ein Fremdkörper erscheinen, denn er hat nun überhaupt nichts mehr zu tun mit dem geschichtlichen Stoffkreis, aus dem doch in der Regel die Festspielfiguren stammen. Meier weist ihm aber eindeutig einen Platz im Bereich der Naturthematik zu, die mit dem das ganze Stück durchdringenden Thema der Ganzheitlichkeit verbunden ist.

Dieses ist einem für die 1980er-Jahre typischen Diskurs verpflichtet, der zum Beispiel von Fritjof Capras Buch *Wendezeit* befeuert wurde. Dass Meier ausgerechnet Paracelsus als Repräsentanten dieses Diskurses einführte, hat vermutlich vor allem einen Grund: Paracelsus wurde im Kanton Schwyz geboren, unterhalb von Einsiedeln, als Sohn eines schwäbischen Arztes und Alchemisten und einer Schweizer Mutter (sie führte das Hospiz in Einsiedeln). Meier wies selbst auf diesen Zusammenhang hin; ihm sei Paracelsus, in dessen Büchern er schon früher gelesen habe, einfach wieder eingefallen, «weil er im Stoffkreis des Stückes, der ‹Innerschweizer› stand. Wie Troxler übrigens auch.» Auch bei dieser Figur fühlte sich Meier dem Genius Loci verpflichtet.[108]

Wenn man Meier bei der Auswahl eine regionalpolitische Ausgleichsstrategie zutrauen wollte, liefe das darauf hinaus, dass er zumindest ein paar Rosinen für die übrigen Innerschweizer Kantone aufsparte. Bei den drei Tellen steht immerhin der Ur-Tell, ein Urner, als übermächtiger Ahne im Hintergrund. Den dritten Urschweizer Kanton, Nidwalden (der bekanntlich jedoch keineswegs eine Einheit bildet), bedachte Meier auf überraschende Art: In den beiden Figuren Bucher und Durrer (Szenen 12 und 13), die auf reale Personen zurückgehen, gab er stellvertretend den ungebremsten Innovations-, Expansions- und Technisierungsdrang der Gründerzeit ein Gesicht – oder eben zwei Gesichter: Franz Josef Bucher-Durrer (1834–1906) und sein nachmaliger Schwager Josef Durrer-Gasser (1841–1919) gründeten 1864 gemeinsam eine Firma und betrieben zuerst eine Sägerei, dann eine Parkettfabrik und erbauten schliesslich Luxushotels (namentlich auf dem Bürgenstock im Kanton Nidwalden) und Bergbahnen (zum Beispiel die dreiteilige Bahn aufs Stanserhorn) im grossen Stil. Beide stammten aus dem Obwaldner Dorf Kerns. Wenn er ein Schweizer Festspiel hätte schreiben wollen, hätte Meier keine Mühe gehabt, andere Tourismusikonen zu finden, allen voran den im Wallis geborenen César Ritz, der in seiner Karriere auch einen Bezug zur Innerschweiz hat, da er das 1870 neu erbaute Grandhotel National in Luzern viele Jahre lang mit grossem Erfolg führte. Die beiden Kernser sind aber insofern Titanen des Tourismus, weil sie sich mit Innovationen auf mehreren Gebieten unter die vielseitigsten Tourismuspioniere der Belle Époque einreihen.[109]

Schliesslich bedachte Meier auch noch den bedeutendsten und grössten Innerschweizer Kanton, Luzern, mit einer wichtigen Figur: dem Staatsrechtler Troxler, der in der Szene 11 einen starken Auftritt hat und in Szene 16 die für das schweizerische Selbstverständnis zentrale Freiheitsthematik aufgreift. Man könnte hier von einer eigentlichen Ausgrabung sprechen: In kaum einer Premierenkritik, in kaum einer Reportage über das *Mythenspiel* fehlt die Bemerkung, dass dieser Troxler ein vergessener bzw. verkannter Philosoph sei. Ignaz Paul Vital Troxler (1780–1866) pendelte zwischen Medizin, Naturphilosophie und Politik hin und her und nahm im Kreise der radikal-liberalen Reformer als katholischer Innerschweizer – er stammte aus dem luzernischen Landstädtchen Beromünster – eine Sonderstellung ein. Meier könnte sich von Troxler vor allem deshalb angezogen gefühlt haben, weil dieser

108 «Nur kein herkömmliches Festspiel …» 1991, S. 117.
109 Sigrist, Roland: Bucher, Franz Josef. In: HLS, Bd. 2, Basel 2003, S. 784 f.

zwar politisch moderne Ansätze vertrat und auch einen wesentlichen Anstoss dazu gab, dass der Bundesstaat 1848 mit einem Zweikammersystem nach amerikanischem Vorbild ausgestattet wurde, sich aber von den antiklerikalen und materialistischen Ideen vieler Reformer distanzierte.[110]

Troxlers immenses, vielfältiges Werk und seine wechselvolle Karriere werden im *Mythenspiel* nur sehr bruchstückhaft und verkürzt gespiegelt; Troxler steht dort in erster Linie für jene Intellektuellen, die sich auf die Seite der Unterdrückten schlagen und deshalb politisch verfolgt oder ausgegrenzt werden. Ausserdem verkörpert er die universelle Idee einer Freiheit für alle: «Freiheit für jeden von uns, für Mann und Frau. […] Auch für die Kinder auf diesem Erdball.» Und schliesslich setzt er die «Güter der Seele» gegenüber dem alles dominierenden Streben nach Wohlstand ins Recht. Kaum einer anderen Figur hat Meier so viel rhetorischen Impetus zugestanden; man darf vermuten, dass er ihn als Träger der ihm wichtigsten staatspolitischen Gedanken eingesetzt hat. Diese Vermutung wird durch Aussagen Meiers im Werkstattgespräch gestützt; dort charakterisierte er Troxler als «helvetische Geistesgrösse. Eine typische schweizer [sic] Verschüttung.» Doch er holte ihn nicht ans Licht, um die Essenz seiner Ideen wiederzugeben, sondern er formulierte, wie er selbst bekundete, durch Troxler hindurch seine eigenen Ideen.[111]

Alles in allem machte sich Meier also keinesfalls zum Diener seiner Auftraggeber, sondern gab in vielen Fällen seiner ganz persönlichen Auseinandersetzung mit dem Stoffkreis Raum. Dennoch kann man sagen, dass Meier überall dort, wo er über die bereits von ihm erprobten, in gewisser Weise fürs *Mythenspiel* wiederaufbereiteten Themenfelder (Lydia Welti-Escher, Dunant) hinausging, einen möglichst unmittelbaren Bezug zur Innerschweiz und namentlich zum Kanton Schwyz suchte.

Die Figur Teiler: Mann ohne Eigenschaften und Projektionsfläche

In Herbert Meiers eigener Charakterisierung ist Teiler «einer von uns», ein «Heutiger»: «Seine Erfahrung wird auch die Erfahrung des Zuschauers sein, in einem Masse, wie er Augen und Ohren hat.»[112] Der Protagonist im *Mythenspiel* ist in der Tat so etwas wie eine Projektionsfläche ohne klare soziale oder geografische Verankerung, denn Meiers Szenenanweisungen enthalten keine konkreten Hinweise, und nur weniges erschliesst sich aus den Dialogen. Teiler fährt ein «schnelles Auto» (in der Inszenierung ist es allerdings eher ein protziges, grosses), und er wohnt vermutlich nicht mehr in der Innerschweiz: Als sich Teiler den drei Tellen vorstellt (Szene 6), reagiert der alte Tell so: «Teiler? Teiler gab's doch bei uns. Das waren Urner zu meiner Zeit.» Worauf Vinz erwidert: «Der hier ist längst abgewandert.» In einem Stück, das so stark auf die Beziehung von Stoff und Landschaft zielt, schwingt da automatisch die Entwur-

110 Rohr, Adolf: Troxler, Ignaz Paul Vital. In: HLS, Bd. 12, Basel 2013, S. 345.
111 Meier 1991, S. 61–65, 83 f. – «Nur kein herkömmliches Festspiel …» 1991, S. 120 f.
112 Meier, Herbert: Zum «Mythenspiel». In: Brechbühler, Peter (Red.): Mythenspiel, Schwyz. Programm-Mappe. Schwyz 1991.

zelungsthematik mit, auf die allerdings nirgends explizit eingegangen wird. Meiers «Heutiger» ist mehrfach auch als schweizerischer «Jedermann» bezeichnet worden. Doch das trifft den wahren Grund seiner Eigenschaftslosigkeit nicht vollständig, und ganz so einfach, wie Meier die Repräsentanz Teilers im *Mythenspiel* schildert, ist die Dramaturgie der Figur auf keinen Fall. Denn dieser Teiler ist gemäss Meier als Persönlichkeit schwer defizitär.[113]
Zu Beginn des Stücks erleidet er einen Verkehrsunfall, wird aus seinem Auto geschleudert und bleibt bewusstlos liegen. Als ihn der Spielleiter, Vinz, durch dreimaliges Rufen seines Namens wieder ins Bewusstsein zurückbringt bzw. zur Traumreise aufruft, zeigt es sich, dass er auch unter starker Amnesie leidet.

> «Vinz
> Woher, Teiler, kommen Sie?
>
> Teiler
> Woher – ich? Wüsste ich nur, wo ich vor / Augenblicken noch war. / Alles ausgelöscht da drinnen. / Diese Blendung. Dann eine grelle Weisse im / Kopf. Und still war's.
>
> Vinz
> Ein guter Zustand, für eine Nachtfahrt.
>
> Teiler
> Nachtfahrt?
>
> Vinz
> Diesmal mit mir. / Wir steigen hinein ins Gebirg und fahren in die / Höhlen und Kammern, zu den Türmen hinauf / und fördern Erscheinungen zutage, vergrabne / Figuren; Abgesunkenes, Vergessenes, Teiler.»[114]

Teilers Bewusstlosigkeit – man kann seine Wahrnehmungen wie angedeutet auch mit einer Nahtoderfahrung in Verbindung bringen – und sein Vergessen sind tiefgreifender Natur und gehen über die Symptomatik eines Unfallschocks hinaus: Man muss sich Teiler als einen Menschen vorstellen, der gleichgültig, ohne historisches Wissen und ohne soziales Gewissen durch die Welt geht, oder mit den eigenen Worten des Autors: «Er ist der im Wohlstand gedächtnislos gewordene Heutige, der keine geistigen und politischen Ressourcen mehr hat. Er ist orientierungslos.»[115] Seinen Unfall verursacht,

113 Meier 1991, S. 25. – Als «zeitgenössischer Jedermann» wird er zum Beispiel bezeichnet in Butler, Michael: Zur Entmythologisierung des Schweizer Selbstbildnisses. Die ‹Schweizer Stücke› von Herbert Meier. In: Barkhoff, Jürgen u. Heffernan, Valerie (Hg.): Schweiz schreiben. Zur Konstruktion und Dekonstruktion des Mythos Schweiz in der Gegenwartsliteratur. Berlin u. New York 2010, S. 177–193, hier S. 190.
114 Meier 1991, S. 8 f.
115 Danielczyk, Julia: Im Gespräch mit Herbert Meier. In: MIMOS Nr. 3–4/1994, S. 28.

laut Text, die Sagengestalt des Scheibenhundes mit seinem blendenden Lichtauge, doch deutet alles im Stück darauf hin, dass diese äussere Blendung mit einer inneren Ver-Blendung Teilers in Verbindung zu bringen ist, einer Unfähigkeit, sich gegenüber nicht materialistischen und nicht rationalen Bereichen der menschlichen Existenz zu öffnen, also kein ganzheitliches Leben zu leben, sondern nur einen Teil davon zu erfassen. Insofern trägt Teiler einen sprechenden Namen. Meier spielt also auf verschiedenen Ebenen mit Teilers «Leere»: Sie bezeichnet gleichzeitig einen menschlichen Mangel und entspricht einer durch die Spielanlage bewusst herbeigeführten Auslöschung, die erst die Voraussetzung für eine neue Prägung seiner Persönlichkeit schafft. Wer diese Auslöschung nicht in den Vordergrund stellte oder ignorierte, konnte Teilers Namensgebung hingegen als ein «Sinnbild demokratischer Lebensweise» missverstehen wie ein deutscher Rezensent.[116]

Meiers Konzeption des Protagonisten hat dramaturgisch allerdings einen problematischen Aspekt: Dieser Zeitgenosse ist – durch die Blendung oder ganz grundsätzlich – ein passiver Held, viel eher eine Torenfigur als ein mitten im Leben stehender Durchschnittsbürger mit seinen Alltagssorgen. Weil er an Amnesie leidet, kann er nicht über sich selbst Auskunft geben und setzt dem Reigen der Figuren und Erscheinungen in der Folge auch keinen Widerstand entgegen, sondern wandelt eher wie ein Staunender durch die Szenerie, weshalb ihn ein Kommentator – allerdings mit stark satirischem Einschlag – als Parsifal-Figur interpretierte. Weil nun Teiler nicht über sich selbst reflektiert bzw. reflektieren kann, tun das andere für ihn, und das führt da und dort zu unfreiwillig komischen Passagen: Die Frauengestalten, denen Teiler begegnet, äussern sich immer als Wissende, Orakelnde, und statt Dialoge enthält das Stück über weite Strecken Sentenzen.[117]

Teilers Weg durch die Nacht – den Vinz am Schluss des Stücks als «Nachttheater» bezeichnet – lässt sich vereinfachend in zwei Abschnitte unterteilen: Zuerst bringt er ihm Begegnungen mit Naturallegorien, Sagengestalten und Wiedergängern historischer Figuren, bei denen sich stets aufs Neue sein mangelndes Verständnis für das Irrationale, für das Kreatürliche und das Utopische erweist. Dann landet er im 19. Jahrhundert, wo er zweimal Vertretern des technokratischen, zukunftsgläubigen Liberalismus begegnet: den Hotellerie- und Bergbahnpionieren Bucher und Durrer und dann dem Präsidenten. Bezeichnenderweise hat er zu ihrer Welt einen einfachen Zugang und dient sich beiden auch als Helfer an. Im ersten Teil ist er ein gleichgültiger Tollpatsch, im zweiten Teil ein bereitwilliger und punktuell sogar initiativer Mitmacher. In Szene 15, in der Teiler den Scheibenhund als falsche Sonne missbraucht, verleiht Meier seinem aktiven Eingreifen sogar dämonische Züge.

Die für das Stück vielleicht bedeutendste «Teilung» ist mit der durch den Unfall geschaffenen Ausgangssituation festgelegt: Teiler hat seine mutmassliche Ehefrau Barbara, seine «bessere Hälfte», verloren. Das Stück beschreibt, neben den Grabun-

116 Graf Kageneck, Christian: Ein Zehn-Millionen-Franken-Missverständnis. Das Mythenspiel zum 700. Geburtstag der Schweiz. In: «Rheinischer Merkur» vom 26. Juli 1991.

117 Masüger, Andrea: Parsifal auf dem Weg in die Urschweiz. In: «Musik & Theater», 10/1991, S. 36 f.

gen in den Tiefenschichten der kollektiven Erinnerung, deren Teiler stellvertretend für die moderne Schweiz verlustig gegangen ist, die Suche nach der verlorenen Frau. Bei einem gerade auch von antiker Kultur geprägten Autor wie Herbert Meier kommt man nicht umhin, diese Teilung und Suche auf das Kugelmenschen-Gleichnis in Platons *Symposion* zu beziehen. Nur ist im *Mythenspiel* die Suche, die Sehnsucht keine wechselseitige, sondern die Frau entzieht sich auf geheimnisvolle Weise. Das Stück gibt ja keinen Hinweis darauf, wie und in welchem Zustand die Frau, die ja auch ein Opfer des Unfalls sein müsste, überlebt hat. Der Unfall erscheint geradezu als das Mittel, die Trennung von Mann und Frau herbeizuführen und in Teiler die Sehnsucht zu wecken, die ihm den Antrieb verleiht, sich auf die Suche zu begeben. Man kann nun das *Mythenspiel* so verstehen, dass dieses Sehnen über die Sexualität hinausgeht und ebenso dem solidarischen und gemeinschaftlichen Leben generell gilt. Das aber versteht Teiler lange Zeit nicht – und ob er es am Schluss wirklich erfasst hat, bleibt in der Schwebe.

Die verlorene Gefährtin: Masken des Weiblichen

Entscheidend bei dieser Suche ist, dass sie in Szenen gefasst wird, in denen Teiler diese seine Frau wiederholt nicht erkennt. Nun ist es ja auch so, dass Barbara in verschiedenen Masken auftritt und sich ihm nicht zu erkennen gibt. Insofern muss man diese Begegnungen als Prüfungen betrachten, die Teiler auf den Weg der Ganzheitlichkeit und der Gemeinschaft zurückbringen sollen. Barbaras Verwandlungen eröffnen dabei einen riesigen Echoraum mit philosophischen und religiösen, aber auch erotischen Bezügen, den hier in allen Details zu beschreiben und auszuloten nicht der Ort ist. Eine irritierende Gemeinsamkeit weisen die Szenen immerhin auf: Teiler scheint keine Form von Erkenntnis – von Erkennen – ausserhalb der quasi buchhalterischen und wissenschaftlichen Dimension leisten zu können.
Wenn nun die Frau das Hauptobjekt dieses Nichterkennens ist, bleibt sie in Teilers Kosmos also die nicht Integrierte, nicht Anerkannte, oder, auf ihren scheinbar privaten Vornamen heruntergebrochen, eben Barbara, die Barbarin, die Fremde schlechthin. Barbara rückt somit in die Nähe einer Figur, die im Welttheater der Inbegriff der «Fremden» ist und die in der Karriere Meiers eine wesentliche Rolle spielte: Medea. In seiner Funktion als Chefdramaturg am Schauspielhaus Zürich hatte Meier eine *Medea*-Inszenierung zu betreuen. Offenbar war diese Inszenierung für ihn ein Schlüsselerlebnis, wo sich die inhaltliche Faszination für diese kontroverseste Frauenfigur des abendländischen Theaters mit wichtigen inszenatorischen Erfahrungen verband:

> «Als ich Ende der siebziger Jahre am Schauspielhaus Zürich war, arbeitete ich mit Luca Ronconi zusammen. Ich übersetzte für ihn die *Medea* des Euripides neu. Und ich begleitete seine Inszenierung dramaturgisch. Er räumte die Bühne aus, fuhr Skulpturen und Wagen auf und stellte die Geschichte der Medea in einen nackten Bühnenraum. Am liebsten hätte er die Bühnenwand durchschlagen und das Ganze in die Zeltweg-Höfe hinausverlängert.

> Das hätte in der Logik der Sache gelegen. Die Stücke der Griechen wurden unter freiem Himmel gespielt. […] Von der ‹Medea›-Erfahrung her liess mir das ‹Landschaftstheater› keine Ruhe – mit diesem Begriff, den Hans Hoffer geprägt hat, kann ich die Sache, die wir anstrebten, jetzt bezeichnen. Aber es fehlte bis heute die Gelegenheit. Die Leute von Schwyz haben sie uns jetzt geboten.»[118]

An das grosse Exilthema in der *Medea* knüpft das *Mythenspiel* indirekt ebenfalls an, denn seine Frauen sind Fremde im eigenen Staat, wie Lydia, die Tochter des Präsidenten, Barbaras letzte Verwandlung. Sie beklagt sich Teiler gegenüber, dass ihr überarbeiteter Vater keine Hilfe von ihr annehme; er sage, er sei «am Gebären», ein neuer Staat entspringe seinem Kopf, und er schicke sie in den Park hinaus. «Und ich bin draussen, mit meinen Gedanken», fasst sie zusammen. Eine weibliche Beteiligung an der männlichen Kopfgeburt gibt es nicht, die gegenseitige Befruchtung von Geist und Natur findet nicht statt. Man muss daraus eine grundsätzliche Kritik an den Voraussetzungen des Bundesstaats von 1848 sehen, der mit der Geburt des Präsidenten gemeint ist – eines Staats, der vollständig auf dem Fortschritts- und Machbarkeitsglauben des technischen Zeitalters beruht. Die technische Unterwerfung der Natur war ja in den vorausgehenden Bucher/Durrer-Szenen bildgewaltig geschildert und in ein grelles Licht gerückt worden. Der Escher-Stoff, der hier in die sonst innerschweizerisch dominierte Stoffwelt hineinragt, verweist im Übrigen auf ein früheres Drama Meiers, *Stauffer-Bern*. Meier stellte darin die Entmündigung Lydia Welti-Eschers durch das Umfeld ihres Ehemanns dar, als sie sich aus dem engen gesellschaftlichen Korsett zu befreien versuchte und mit dem Maler Karl Stauffer-Bern eine Liaison einging.[119]

Ein anderer Motivkomplex ist ebenfalls ganz eng mit dem Namen der Protagonistin verknüpft: Barbara gilt im katholischen Volksglauben als Schutzpatronin unter anderem der Bergleute und der Totengräber.[120] Die Verbindung zu den Vorgängen im *Mythenspiel* zeigt sich auf verschiedenen Ebenen: Das sozusagen tiefenpsychologische Graben und Bohren im kollektiven Urgrund der schweizerischen Seele, das den roten Faden der gesamten Handlung bildet, konkretisiert sich in einigen spezifischen Vorgängen wie den Ausgrabungen in der fünften Szene, die bezeichnenderweise von einer Unbekannten geleitet werden, hinter der Barbara steckt, oder der Tunnelarbeiterszene (Szene 18), die von Lydia/Barbara angekündigt wird («Sie kommen»). Wenn dann am Schluss Vinz Barbara fragt, ob er als Spielmacher entlassen sei, kann man das so verstehen, dass Barbara als Schirmherrin über den ganzen Grabungs- und Erkenntnisprozess gewacht und ihn im Grunde auch gesteuert hat.[121]

118 «Nur kein herkömmliches Festspiel …» 1991, S. 109 f.

119 Meier 1975; auch in: Meier 1993, Bd. 1. – Ein vergleichbares, aber weniger prägnantes Stoffeinsprengsel ist die Dunant-Szene. Auch hier stammte der Stoff aus einem Stück der 1970er-Jahre, als Meier die Schweiz als Stoffgebiet für sich entdeckte. Meier, Herbert: Dunant. In: Meier 1993, Bd. 1.

120 Diesen Hinweis verdanke ich Andreas Klaeui, Zürich.

121 Meier 1991, S. 20–22, 90 u. 102.

Das ist für sich nichts anderes als eine theatrale Utopie, die die realen politischen Verhältnisse in der Schweiz ins Gegenteil verkehrt. Meiers Spiel mit der nicht erkannten, fremden Frau kann nämlich als eine Parabel auf den grössten Widerspruch, das grösste Skandalon in der Geschichte der Schweizer Demokratie erscheinen, dass nämlich bis 1971 die Frauen von den politischen Entscheidungen ausgeschlossen wurden. Die Schweiz, so kann man sagen, war also – im philosophisch-platonischen Sinne, aber auch ganz praktisch-politisch – ein halber Staat, ein halbes Volk, eine halbe Demokratie, mit einer Hälfte der Bevölkerung, die im Schatten blieb, pathetisch gesagt: mit den Lebenden (den Männern), die der Demokratie teilhaftig wurden und die Geschichte schrieben, und den Toten (den Frauen), denen kein Platz in der Schweizer Geschichte und keine Beteiligung an der Entwicklung des Staates vergönnt war.

1991 mochte diese Sicht der Dinge überholt scheinen, doch in die Entstehungszeit des *Mythenspiels* fällt die sogenannte Kopp-Affäre, an deren Ende die erste Schweizer Bundesrätin, Elisabeth Kopp, zurücktreten musste. Was auch immer zu diesem Rücktritt beigetragen hatte: Viele Frauen mussten damals den Eindruck haben, dass ihre erst 20 Jahre alten politischen Rechte noch immer gefährdet waren. Dazu kam, dass mit Elisabeth Kopp ausgerechnet eine Politikerin im höchsten politischen Amt scheiterte, die sich vom Beginn ihrer Karriere weg für die Rechte der Frauen eingesetzt hatte. Im Übrigen musste der Kanton Appenzell-Innerrhoden am 27. November 1990 per Bundesgerichtsentscheid verpflichtet werden, den Frauen das kantonale Stimmrecht zu gewähren; die Innerrhoder Männer hatten es ihnen fast zwanzig Jahre über den Volksentscheid von 1971 hinaus verweigert.

Das Stück hält keine Hinweise darauf bereit, dass Teiler über die Tatsache hinaus, dass er seine Frau vermisste, die Augen über die «Diskriminierung» der Frau und des Weiblichen aufgegangen wären. Sein letzter Satz ist eine hilflose Frage: «Und wir beide, wohin gehen wir jetzt?» Barbara nimmt ihn sozusagen an der Hand und führt ihn «zu den Andern». Ein geläuterter Geist, der einen neuen Weg erkannt hat, verhält sich anders. Herbert Meier selbst wollte den Schluss offenhalten und fasste ihn so auf: «Es endet mit der Frage: Wird Teiler, der Heutige, der unter den Toten ein neues Wissen und Verhalten zur Frau, zur Natur, zu den Andern erfahren hat, nunmehr fähig und reif sein für eine künftige offene Gemeinschaft?» Aber weil Teiler gar kein dramatisches Individuum war, sondern ein Platzhalter für alle, die seine Reise theatralisch mitvollzogen, war die Frage an jeden Zuschauer gerichtet – und man muss verdeutlichend sagen: an jeden männlichen Zuschauer. Meier hatte sich in die Falle manövriert, den Ausschluss der Frau zu beklagen und ihn dramaturgisch auf anderer Ebene gleich noch einmal nachzuvollziehen. Die Frau wurde bei ihm auf die Rolle als Weise und Ratgeberin reduziert – analog zu den Ratgeberfiguren des älteren Festspiels –, während der zu belehrende Jedermann eindeutig männlich bestimmt war.[122]

Es handelt sich um eine Form feministisch gedachter Umkehrperspektive, bei der die Frau von der politisch Entmündigten zur Übermutter emporgehoben wird. Das

122 «Nur kein herkömmliches Festspiel …» 1991, S. 123.

konnte nicht von jeder Frau hingenommen werden: Die spätere Philosophin Katja Gentinetta, die 1991 als Germanistikstudentin das *Mythenspiel* rezensierte, schrieb in ihrer Kritik:

> «Die alte Polarität vom Mann als Kopf, Geist und Wissenschaft und der Frau als ein Urschlamm von Körper, Natur, Mythos und Weiblichkeit wird einmal mehr auf peinlichste Art und Weise zementiert. Peinlich v. a. deshalb, weil der Autor Herbert Meier meint, auf einer durchaus feministisch-progressiven Welle zu reiten. Es gibt im ganzen Stück nicht eine konkrete Frau als Person, es treten nur ‹Unbekannte› auf, halbe Frauenkörper, Katzen mit Riesenbusen, Masken und fastnächtliche Huren. Sollte dieses Stück zur offiziellen Staatsfeier den Anspruch erheben, eine offizielle Schweizer Identität herzustellen oder zu zeigen, so ist diese ganz einfach ein Mann.»[123]

Katja Gentinetta überzeichnete Meiers Figurendramaturgie polemisch. Zum Beispiel liess sie Lydia ausser Acht, die explizit beklagt, keine Teilhabe am «Gebären» der Verfassung zu haben. Doch traf die junge Journalistin einen wunden Punkt des Stücks: die esoterische Schlagseite der weiblichen Gegenwelten. Herbert Meier jedoch war sich sicher, die Perspektive der Frau berücksichtigt zu haben: «Ich muss sagen, ohne das permanente Gespräch mit Yvonne, meiner Frau, hätte ich die Figur der Unbekannten, Barbaras, nicht so konzipieren können. Es gab da einen Austausch zwischen uns, den beispielsweise Teiler nicht zu kennen scheint. Yvonne hat die Arbeit an dem Stück kritisch und stimulierend begleitet. Es gibt Sätze in meinem Stück, die sind von ihr. Sie hat den ganzen kreativen Prozess mitgetragen.»[124]
Wie sich weiter oben gezeigt hat, kann man Barbara als übergeordnete Spielmacherin betrachten, die durch ihre Verwandlungen einen ganz wesentlichen Anteil an Teilers Initiation und «Erziehung» hat und offenbar auch die oberste Instanz ist. Wenn man sich im Rückblick das Personenverzeichnis noch einmal ansieht, erscheint die Komplizenschaft von Vinz und Barbara als Spielmacherduo auch dadurch gegeben, dass beiden verschiedene Rollen – oder man könnte auch sagen: Masken – zugewiesen sind (diese sind in Klammern gesetzt).[125] Die Spielmacherfunktion geht im *Mythenspiel* über die Dramaturgen- und Magierfunktion in einigen Stücken des barocken Theaters hinaus; dort wird unter einem eminent theatralischen Aspekt ein Illusionswerk aufgezogen, mit dem Ziel, zu läutern und zu erziehen.[126] Barbara und Vinz sind nicht nur als Magier zu verstehen, die auch das übrige Personal als Dramaturgen in Szene setzen, sondern sie beteiligen sich selbst als Spielende. Hans Hoffer wie auch seine Kostüm- und Maskenbildnerin Gera Graf haben diese Doppelfunktion verwischt,

123 Gentinetta, Katja: Mythenspiel – eine Zumythung. In: «Walliser Bote» vom 25. Juli 1991.
124 «Nur kein herkömmliches Festspiel …» 1991, S. 121 f.
125 Meier 1991, S. 5.
126 Eines der treffendsten Beispiele ist Pierre Corneilles *L'Illusion comique*. Herbert Meier beschäftigte sich Mitte der 1980er-Jahre mit dem Stück und hatte möglicherweise vor, es zu übersetzen (wie immer in Zusammenarbeit mit seiner Frau Yvonne Meier-Haas). Hinweise dazu finden sich in seinem Archiv, vgl. SLA-HM, A-09-b/16.

die Spielmacherpräsenz von Vinz – wie bereits geschildert – abgeschwächt und die von Barbara mehrheitlich ignoriert und nirgends kraftvoll ins Bild gebracht. Im Gegenteil erscheint Barbara durch einige übergrosse Projektionen als klassisches Sehnsuchtsobjekt des Mannes.

Weitere bedeutende Motivkomplexe im *Mythenspiel*

Eine weitere Spurensuche würde noch viele literatur- und kulturgeschichtliche Bezüge und Motive zutage fördern, doch es kann hier nicht darum gehen, intensive germanistische Textinterpretation zu leisten. Auf einige Aspekte von Herbert Meiers komplexem Motiv- und Metapherngebäude muss hingegen zumindest noch hingewiesen werden, weil sie in der Inszenierung entweder auffällig schwachen oder auffällig starken Widerhall fanden. In erster Linie ist die in der Inszenierungsanalyse mehrfach angesprochene Licht- und Feuermetaphorik zu erwähnen; besonders eindringlich und bedeutungsvoll hat sie Meier im Falle der Motivkreise «Blendung» und «Sonnenenergie» gehandhabt. Aber Meier flicht auch an unerwarteten Orten und in vielerlei Varianten Lichtmetaphern ein. Die Häufung dieser Metaphern zieht allerdings auch Formulierungen in ein gemutmasstes Sinngeflecht, die der Autor möglicherweise gar nicht mit Absicht damit verknüpfen wollte. Als Beispiel sei die Szene 8 genommen, wo im Kontext verschiedener Figuren eine ganze Palette von Lichtmetaphern auftaucht. Teiler selbst macht den Anfang, als er zu Beginn nicht auf die Festmusik reagiert, sondern zu Vinz sagt: «Erleuchtete Fenster zogen mich immer an. / Führ mich hinein.»
An dieser Stelle des *Mythenspiels* hat aber so mancher Zuschauer schon längst begriffen, dass Teiler ein sehr ambivalentes Verhältnis zu «Erleuchtungen» hat. Die scheinbar alltägliche Bemerkung ohne philosophische Tiefendimension ist bereits mit Bedeutung aufgeladen. Etwas später, beim Auftritt Eugenias, stellt sie der Patrizier mit folgenden Worten vor: «Da ist sie: Eugenia, meine Tochter, / die Seelensonne meines Hauses. / Sie bringt den Glanz des Tages / in die Mitternacht. […]» Auch dies, angesichts des Kommenden, eine höchst ambivalente Aussage, die – aus Figurenperspektive unbewusst – mit den dämonischen Dimensionen von Licht und Schatten spielt. Eugenia ihrerseits lädt dann Serenus, den ersten Brautwerber, ihren Jugendfreund, mit freundlichen Worten zum Vortrag ein: «Komm ins Licht, Serenus. Wir kennen uns / doch, von Kindheit an. Denk an unser Ballspiel / im Rosengarten, / wie die Bälle flogen, und einige zerplatzten in / den Dornen.» Wo sie einfach sagen könnte: «Komm näher» oder «Komm her zu uns», ruft sie ihn «ins Licht», beschwört eine idyllische Kindheit und evoziert doch mit an Dornen zerplatzenden Bällen Zerstörung und Leid – auch dieses Licht zieht sofort dunkle Schatten nach sich. Serenus schliesslich nimmt des Patriziers Bild von der «Seelensonne» wieder auf und beschwört in seinem Sonett den Genuss von Eugenias Schönheit als unvergängliche Poesie – die grausame Desillusionierung folgt wenige Minuten später.[127]

127 Meier 1991, S. 33 u. 38 f.

Es versteht sich von selbst, dass kein Regisseur es fertigbringen kann, ein so dichtes Metapherngeflecht in szenische Bilder zu überführen, und dass kein Zuschauer den Reichtum so eines Geflechts auf der sprachlichen Ebene im Moment der Aufführung nachzuvollziehen vermag. Hans Hoffer hat gar nicht erst versucht, sich mit einem Feinschliff in der Sprachregie auf dieses filigrane Netz einzulassen, sondern hat sich auf drei starke szenische Setzungen konzentriert: Zum einen hat er die mit der Schwyzer Sagenwelt verbundene Lichterwelt (das Blendungsauge des Scheibenhunds) dezidiert «modernisiert» und in die technische Gegenwart geholt; zum zweiten hat er die Feuerwelt, die bei Meier vor allem aus der Naturphilosophie des Paracelsus abgeleitet scheint, stärker der mephistophelischen Sphäre zugeordnet und damit Vinz, dem Spielmacher, eine zwiespältige Aura von weiss-schwarzer Magie verliehen; zum dritten hat er mit dem gigantischen Sonnenrad in der Szene 15 die ganze Ambivalenz und die verschiedenen kulturgeschichtlichen und religiösen Aspekte der Sonnenmetaphorik in einem markanten Bild gebündelt. Es wird noch zu diskutieren sein, ob er damit eine gute Balance zwischen Schauwert und Sinnvermittlung gefunden hat.

Ausserdem ist noch die das ganze Stück durchdringende Kreissymbolik zu nennen. Auch hier gilt, dass Meier mit dem feinen Stift zeichnete, während sich Hoffer für die ganz grosse Geste entschied: Für ihn war der Kreis vor allem das Symbol für eine demokratische Gemeinschaft, und dafür steht der Theaterbau in Kreisform als Ganzes – ein so fulminantes wie fundamentales Zeichen, gewiss, aber eines, das nur durch aufführungsfremde Erläuterungen wirklich sinnfällig gemacht werden konnte, denn im Rahmen der Aufführung wurde das Rund nicht bedeutungstragend, das Publikum blieb in seinen Sektoren gefangen und die Form der Arena verwischte sich in der Dunkelheit. Das Gemeinschaftserlebnis, der Zusammenschluss zwischen Zuschauer- und Spielebenen, trat trotz Hoffers starker Architektursprache zurück zugunsten einer individuellen Auseinandersetzung mit den Inhalten und der Ästhetik des Festspiels, wie sie Herbert Meier explizit als Ziel seines Schreibens bestimmt hatte. Für die Aufführung selbst ist beim Regisseur keine durchgehende Dramaturgie des Kreises oder Ringes erkennbar – mit Ausnahme von zwei exponierten Sequenzen, wo Hoffer den Motivkreis «Licht» mit dem Motivkreis «Ring» sozusagen kurzschloss. Die erste betrifft gleich den Beginn der Inszenierung, wo der wiederauferstandene Teiler im Moment der Kontaktaufnahme mit Vinz in einem Lichtkreis steht, der sich schnell verengt. Dem Vorgang ist wie so oft in der Inszenierung eine ambivalente Stimmung zu eigen: Der «Pakt» von Teiler und Vinz findet zwar im magischen Ring statt und zielt – der Zuschauer erkennt das rückblickend – auf die Wiederherstellung der Gemeinschaft bzw. der Gemeinschaftsfähigkeit, doch die teuflischen Assoziationen sind ebenso präsent wie ein Gefühl von Beklemmung und Einengung – Licht und Schatten greifen eng ineinander. Als Zweites muss noch einmal das Sonnenrad genannt werden, mit dem Hoffer – wie bereits geschildert – ein gleichzeitig einfaches und komplexes Bild gelang, das durch verschiedenste Textstellen aufgeladen erscheint.

Schliesslich ist noch eine unterschwellige Motivebene zu erfassen: Meier versuchte, das herkömmliche heroische Festspiel auch insofern zu konterkarieren, als er sich

auf die keltische Kultur zurückbesann. Meier brachte diesen Vorsatz in einem Interview in aller Deutlichkeit zum Ausdruck: «Wichtig war für mich, jene ungeheuer reiche magische, aber vergessene Vergangenheit einfliessen zu lassen, die bei uns lange vor 1291 existierte. Helvetier und Kelten sind für die Schweiz so wichtig wie jene Figuren, die wir der nationalistischen Legendenbildung der letzten Jahrhunderte verdanken.» Meiers Berücksichtigung der keltischen Kultur war angesichts einer in den 1980er-Jahren stark gesteigerten Aufmerksamkeit für die Kelten kein Wunder.[128]

Diese Aufmerksamkeit hatte zwei Seiten, eine wissenschaftliche und eine esoterische: Für die wissenschaftliche Auseinandersetzung steht zum Beispiel Andres Furger, dessen Buch über die Helvetier in mehreren Auflagen erschien; einen Aspekt des esoterischen Keltenbooms repräsentiert das sogenannte keltische Baumhoroskop, das offenbar eine Fiktion ist und jeder historischen Grundlage entbehrt.[129] Meier dürfte für den esoterischen Diskurs in jener Zeit durchaus empfänglich gewesen sein, und vielleicht ist es auch kein Zufall, dass die Baummetaphorik in seinem Stück eine eminent wichtige Rolle spielt. Das neue Interesse für die Kelten kulminierte im Übrigen just 1991 in zwei grossen Ausstellungen. Die eine, nationale, präsentierte das *Gold der Helvetier* und wurde von Februar bis Mai 1991 im Schweizerischen Landesmuseum in Zürich gezeigt (ein Jahr später auch in Genf); die andere, internationale, fand im Palazzo Grassi in Venedig statt und trug den Titel *I Celti*.[130] Allerdings war die keltische Vergangenheit der Schweiz bereits in früheren Festspielen Bestandteil historischer Bilderbogen gewesen, zum Beispiel im eidgenössischen Festspiel 1891. Dort wurde die Besiedlung der Gegend um den Vierwaldstättersee durch drei Familien des gleichen Stammes – eine Jäger-, Hirten- und Fischerfamilie – im Sinne einer mythischen Blutsverwandtschaft der Urkantone erzählt, und die mythische Landnahme wurde mit der Idee eines für die Freiheit auserwählten Volkes verknüpft.[131]

Angesichts der Wichtigkeit, die Meier dem keltischen Themenkreis beimass, erstaunt die Diskretion, mit der er ihn in sein Stück einband. Es gibt nur eine einzige explizite Erwähnung der Kelten, dort, wo Teiler beklagt, dass die Schweiz keinerlei Bodenschätze habe, und anfügt: «Und das wenige Gold, das wir hatten, haben uns / die Kelten aus dem Sand der Flüsse gewaschen.»[132] Alle anderen Anspielungen sind

128 «Wir könnten statt nur Finanzplatz auch Kulturplatz sein», Interview von Pirmin Schilliger mit Herbert Meier. In: «Schaffhauser Nachrichten» vom 18. Juli 1991. Dasselbe Interview erschien auch in mehreren anderen Zeitungen, zum Beispiel im «Vaterland» und im «Landboten».

129 Furger-Gunti, Andres: Die Helvetier: Kulturgeschichte eines Keltenvolkes. Zürich 1984. – Mütsch-Engel, Annemarie: Bäume lügen nicht. Das keltische Baumhoroskop. Göttingen 1984.

130 Den Hinweis auf die Ausstellung in Zürich verdanke ich Andreas Klaeui, Zürich.

131 Nyfeler 2008, S. 72–74. Die Helvetier haben im patriotischen Festspiel um 1900 dennoch eine untergeordnete Rolle gespielt, obwohl ihre Geschichte einige heroische Motive bereithalten würde. Solche heroischen Motive kommen in einigen früheren Trauerspielen vor (von Carl Müller von Friedberg und Josef Victor Widmann) sowie in der Malerei und in der Literatur (zum Beispiel hat C. F. Meyer in seinem Gedicht *Das Joch am Leman* den helvetischen Widerstand gegen die Römer verherrlicht). Spezifische Untersuchungen zu keltischen Motiven im Festspiel liegen nicht vor.

132 Meier 1991, S. 13.

versteckt, sofern sie nicht überhaupt Interpretationssache sind und in den vielfältigen naturphilosophischen und esoterischen Anspielungen aufgehen; auf jeden Fall scheint es undenkbar, dass ein Zuschauer des *Mythenspiels* sich des keltischen Themenkreises deutlich bewusst wurde – auch nicht in der Szene 5, die auf einem Grabfeld spielt und wo die von Teiler zu spät als Barbara wiedererkannte «Unbekannte» mit Ausgrabungen beschäftigt ist. Auf welche «abgesunkenen» Kulturen Meier hier anspielt, ist schwer auszumachen, der erwähnte goldene Stierkopf könnte auf ein keltisches Fürstengrab verweisen, der Halsreif nimmt sehr wahrscheinlich Bezug auf den Goldschatz von Erstfeld, den man unter Bergschutt entdeckte. Dieser Goldschatz wurde auch an der Ausstellung *Gold der Helvetier* gezeigt. In den Kritiken ist nirgends ein Eingehen auf das keltische Kulturerbe festzustellen. Das mag ein Indiz dafür sein, dass Meiers Aufbrechen des Festspielkanons in diesem Bereich mit viel zu feinem Werkzeug erfolgte, um vom Publikum wahrgenommen zu werden.

Die offizielle Fabel des *Mythenspiels*

Das *Mythenspiel* orientiert sich mit seinen 22 zum Teil sehr kurzen Szenen, seinem heterogenen Figurenarsenal und seiner die lineare Narrativität und die thematische Stringenz ausser Kraft setzenden Dramaturgie an Theaterformen wie dem Stationendrama und interpretiert damit den klassischen historischen Bilderbogen der älteren Festspiele völlig neu. Wenn Meier seine Hauptfigur einen «Heutigen» nennt, kommen literarisch gebildete Personen nicht umhin, an die gleichnamige Kommentatorfigur in Max Frischs Stück *Die Chinesische Mauer* zu denken; eher ein Zufall dürfte es sein, dass in Frischs ebenfalls viele Figuren aus unterschiedlichen Zeiten versammelndem Stück auch Pestalozzi und Dunant auftreten. Trotzdem lässt sich das *Mythenspiel* in einigen Aspekten mit Festspielen der 1930er- und 1940er-Jahre in Bezug setzen. Teiler zum Beispiel kann man durchaus als Parallelfigur zum allegorisch inspirierten Schweizergesell des *Eidgenössischen Wettspiels* (Landi 1939) sehen, als unbedarften Durchschnittsschweizer, der durch einige Prüfungen hindurch zu einem verantwortungsbewussten Leben geführt werden soll. Nur sind die Ratgeber bei Meier keine abgeklärten Gestalten wie im älteren Festspiel, sondern es sind theatralische Erscheinungen, Wandlungen des Scheiterns der humanitären Schweiz. Teilers wie auch immer gearteter Reifungsprozess muss also mehrheitlich ex negativo erfolgen.

Wie aber wurden die Theaterbesucher 1991 auf das theatralische Erziehungsprogramm des *Mythenspiels* eingestimmt? Am häufigsten wohl durch die knappe Zusammenfassung, die im überall verfügbaren Faltprogramm zu lesen war. Sie begann mit einem kurzen Auszug aus der zweiten Szene, der zentralen Stelle, wo Vinz Teiler zu einer «Nachtfahrt» einlädt und das Vorhaben, «Abgesunkenes, Vergessenes» zutage zu fördern, formuliert. Bei dieser Nachtfahrt handle es sich um die «Reise eines jungen Mannes aus der Gegenwart in die Vergangenheit seiner persönlichen Geschichte, aber

auch in die Welt der Mythen und Sagen», führt das Faltprogramm aus und charakterisiert die Handlung dann wie folgt:

> «In phantastisch-traumhaften Bildern begegnet er Gestalten der Schweizer Geschichte. Figuren aus der Volkssage kreuzen seinen Weg. Teiler betritt Orte, die Sterblichen seit urdenklichen Zeiten verborgen sind, hört vom Getümmel vergessener Schlachten, erlebt farbenprächtige Feste. In traumatischen Begegnungen findet sich immer wiederkehrend das Bild einer Frau.
> Das Schicksal Teilers und die Fragen, die ihn umgeben, beinhalten auf spielerische Weise Motive der Identitätsdiskussion um die Schweiz, denen hier mit den Mitteln der Phantasie und der Kunst begegnet wird.»[133]

Der kurze Text scheint im Bemühen geschrieben, jedes Nacherzählen und Deuten zu vermeiden. Er bietet keine Orientierung, sondern evoziert wechselweise inhaltliche Elemente und Stimmungen bzw. Sinneseindrücke. Dabei erscheinen manche Formulierungen diskutabel: So hat die Inszenierungsanalyse klar ergeben, dass von einer «persönlichen Geschichte» Teilers nichts fassbar wird, sondern dass Teiler als stellvertretender Adressat für die Ermahnungen zu einem ganzheitlichen Leben fungiert.
In der aufwendig gestalteten Programm-Mappe, die anstelle eines Programmhefts verkauft wurde, lässt sich dasselbe Bemühen erkennen, jede Vorinterpretation und Vorinformation zu umgehen. So fehlen namentlich Erläuterungen zu den zahlreichen historischen Figuren im Stück. Diese Zurückhaltung erklärt sich aus dem bereits mehrfach angedeuteten Credo Herbert Meiers, dass sich die Botschaft des Stücks aus dem unmittelbaren theatralen Moment und aus der persönlichen Haltung jedes einzelnen Zuschauers zu Stoff und Aufführung heraus ergeben müsse: «Das ‹Mythenspiel› verlangt kein Vorwissen. Da manche seiner Figuren vergessen oder nur mehr dem Namen nach bekannt sind, können sie frei und unerwartet aus dem Ungewussten ins Licht treten. Sie tragen keine ‹Historie› mit sich, nur ihre Geschichte; also kann ihnen der Zuschauer unmittelbar, in der Gegenwart des Theaters, begegnen, sie mit seinen Sinnen vernehmen und erleben. Was sie ihm sagen, liegt bei ihm.» Ob nun Meier die Offenheit des Publikums, ob er die Fasslichkeit und Durchlässigkeit seines eigenen Stücks falsch eingeschätzt hat – die Reaktionen auf die Premiere lassen vermuten, dass zumindest ein Teil des Publikums für diese Form eines «ahistorischen» Festspiels nicht bereit war.[134]

133 Programmfaltblatt zum *Mythenspiel,* ohne Paginierung.
134 Meier, Herbert: Zum «Mythenspiel». In: Brechbühler 1991.

Negative Medienresonanz und zunehmende finanzielle Probleme

Die Premiere am 20. Juli war geprägt durch die Anwesenheit zahlreicher Prominenter. Es war mehrfach von rund 1000 geladenen Gästen die Rede, während die übrigen 3000 Besucher als «normale» Theaterbesucher zählten. Die obersten politischen Behörden waren durch Bundesrat Otto Stich, den Vorsteher des Eidgenössischen Finanzdepartements, durch Ulrich Bremi, den Nationalratspräsidenten, und durch Arthur Hänsenberger, den Ständeratspräsidenten, vertreten. Die geladenen Gäste trafen sich im Bankettzelt zum Tafeln. Der Autor, der Regisseur und der Komponist hingegen begaben sich zu einem Medienmeeting auf der Tribüne. Um 19.30 Uhr stellten sie sich den Fragen von rund zwanzig Journalistinnen und Journalisten. Dabei wurden kritische Stimmen laut, «obwohl noch niemand das Ereignis gesehen, geschweige denn erlebt hatte», wie Adalbert Spichtig kommentierte. Allerdings hatten die meisten Journalisten wohl den Text von Herbert Meier bereits gelesen – und in den Rezensionen sollte dieser Text dann oft einer der zentralen Angriffspunkte der Kritik sein. Im Wesentlichen dürfte es aber noch einmal um finanzielle Dinge gegangen sein, und sowohl Hans Hoffer wie auch Herbert Meier scheinen die Kosten, die Honorare und überhaupt den Aufwand rechtfertigt zu haben.[135]
Aber nicht nur wegen der Voreingenommenheit einiger Kritiker stand die Premiere unter keinem besonders glücklichen Stern. Im Schlussbericht sind einige weitere Aspekte nachzulesen:

> «Die Premiere am 20. Juli 1991 hinterliess einen zwiespältigen Eindruck. Von den Organisatoren war eine Volkspremiere angesagt worden. Zusätzlich wurden aber über 1000 Gäste eingeladen. Einiges, was man hätte organisieren müssen, hat man dem Zufall überlassen. Man hat sich mit den Essenszeiten etwas verrannt, die Offiziellen kamen verspätet auf die Ränge. Das Publikum, anfänglich gut gelaunt, war nachher etwas verstimmt. Und wie es so geht bei Premieren, alle Mitwirkenden sind nervös und so geht manches etwas daneben.»[136]

Die Vorstellung, deren Beginn im Programmheft auf «ca. 21.00 Uhr» angekündigt wurde, begann erst um 21.40 Uhr. Sie wurde wie geplant ohne Pause gespielt. Ihre Dauer an der Premiere wird unterschiedlich beziffert; manche sprachen von zweieinhalb Stunden, manche von zweieinviertel. Spichtig lieferte die genausten Angaben, laut ihm dauerte sie exakt zwei Stunden und elf Minuten.
Mitte Juni, als Wördehoffs kritischer Artikel bereits erschienen war, hatte sich Adalbert Spichtig zu den Erfolgsaussichten des *Mythenspiels* geäussert. Im Vorverkauf, meinte er, könnten höchstens 15 bis 20 Prozent der Plätze verkauft werden; entscheidend für den Zuschauererfolg würden dann die ersten Aufführungen und das Echo in den Medien

135 Horat, Christoph: «Was für eine Gesellschaft schickst du mir?» Zur Mythenspiel-Premiere vom vergangenen Samstag abend in Schwyz. In: «Vaterland» vom 22. Juli 1991, S. 7.
136 Kälin 1992, S. 15.

sein.[137] In der Tat sollte sich eine deutliche Korrelation zwischen dem Medienecho und den Verkaufszahlen ergeben. Der Pressereigen begann mit einem fragwürdigen Manöver: Am Tag nach der Premiere, dem Sonntag, 21. Juli, publizierte die in Zürich erscheinende «SonntagsZeitung» einen Bericht über das *Mythenspiel,* der von Unkundigen als erste kritische Reaktion auf die Aufführung missverstanden werden konnte. Wenn man sich die Produktionsabläufe der Sonntagspresse vergegenwärtigt, wird allerdings klar, dass der Autor, Roger Anderegg, gar keine eigentliche Aufführungsrezension schreiben konnte, da im Moment, wo die Aufführung noch lief, die Zeitung schon im Druck oder sogar schon in der Auslieferung sein musste. So wiederholte Anderegg lediglich noch einmal die bereits bekannten Informationen über die hohen Gesamtkosten und die scheinbar exorbitanten Honorare. In spöttischem, ja abschätzigem Ton charakterisierte er das *Mythenspiel* als überdimensioniert und zu teuer für einen Ort wie Schwyz. Meiers Stück stufte er immerhin als stark und eigenständig ein, machte sich dann aber über den Autor lustig, der über die schwierige finanzielle Lage eines freien Schriftstellers geklagt hatte; er empfahl ihm, «seine vergilbten Notizbücher» ans Schweizerische Literaturarchiv zu «verscherbeln».[138]

Es ist gut möglich, dass es vor allem dieser Artikel war, der bei den Organisatoren den Eindruck erweckte, in Zürich würde man das *Mythenspiel* gezielt sabotieren. Am Sonntag erschien ausserdem noch eine Kritik in der Genfer Tageszeitung «La Suisse», die rundweg zustimmend ausfiel. Es war darin von einem «spectacle grandiose […], mais heureusement pas complaisant» die Rede. Philippe Rodrik, der Kritiker, zeigte sich vor allem von der aufwendigen Inszenierung mit ihren technischen Effekten beeindruckt; beim Gehalt liess er es bei einer partiellen Nacherzählung bewenden, die bei Szene zwölf abbricht. Dass er Worte von Henri Dunant zitierte, die in der Inszenierung gestrichen wurden, deutet darauf hin, dass er die Vorstellung vorzeitig verlassen hatte, um seinen Text rechtzeitig fertigzustellen.[139]

Am Montag, dem 22. Juli, brauste ein ziemlich dissonanter Chor hie und da zustimmender, überwiegend jedoch kritischer und fallweise sogar vernichtender Bewertungen durchs Land. Alle grösseren Zeitungen der Schweiz berichteten über das Spektakel – auch solche, die sonst um Theateraufführungen einen grossen Bogen machten; es ergab sich eine Vielfalt von rund zwei Dutzend Einschätzungen. Die hohe gesellschaftliche Relevanz des Jubiläumsfestspiels spiegelt sich darin, dass die Kritiken oft auf den Inlandseiten und nicht im Feuilleton erschienen. Es wurden auch nicht immer genuine Theaterkritiker an den Anlass geschickt: im Falle des «Tages-Anzeigers» zum Beispiel die Zentralschweiz-Korrespondentin Sylvia Egli von Matt, die im Mai mit ihrer angriffigen Glosse für Unruhe bei den *Mythenspiel*-Organisatoren gesorgt hatte. Manche Zeitungen gesellten der eigentlichen Aufführungsbesprechung einen Bericht oder sogar eine ausgewachsene Reportage über den Anlass als Ganzes hinzu, so zum Beispiel die «Neue Zürcher Zeitung» und das «Vaterland». Beim «Blick» stand die

137 -cj-: Sicher keine Provinzposse – eher nationaler Skandal. In: «Vaterland» vom 18. Juni 1991.

138 Anderegg, Roger: Multimediales Poker um Mythen und Millionen. In: «SonntagsZeitung» vom 21. Juli 1991, S. 13 f.

139 Rodrik, Philippe: Voyage au bout d'une nuit suisse. In: «La Suisse» vom 21. Juli 1991, S. 8.

Gesellschaftsreportage ganz im Zentrum; damit verbunden war das Einholen von Statements prominenter Besucherinnen und Besucher, deren Zusammenstellung natürlich bestimmte Standpunkte der Berichterstattung zu untermauern hatte. Im Folgenden versuche ich eine Analyse der Pressestimmen, die ein klareres Bild über die Tendenzen der Berichterstattung geben soll als die sehr pauschalen und tendenziösen Einschätzungen der Organisatoren auf der einen und die oberflächlich ausgewerteten Presseschauen auf der anderen Seite, über die später noch zu reden sein wird.

Die Premierenberichterstattung im Überblick

Die Kritiken habe ich in sieben Kategorien eingeteilt, um Unterschieden in Erscheinungsweise, Funktion, Sprache und Bedeutung gerecht zu werden. Am wesentlichsten ist dabei das separate Auflisten der Innerschweizer Presse; es begründet sich durch die Annahme, dass die lokalen/regionalen Medien die Neigung hatten, der Veranstaltung aus lokalpatriotischen Gründen mit grundsätzlichem Wohlwollen zu begegnen. Allerdings muss eine weitere Differenzierung zwischen Schwyz und den übrigen Innerschweizer Kantonen vorgenommen werden, denn gerade im Umfeld des Nationalfeiertags und des eidgenössischen Gründungsmythos gibt es innerschweizerische Rivalitäten. Sie sind für Aussenstehende allerdings nicht leicht zu fassen. Die Tabelle 8 (S. 474–477) enthält neben den Basisdaten zu den Artikeln unter der Rubrik «Urteil» auch eine Klassifizierung der «Gesamtwertungen» der einzelnen Kritiken, die sich an das Sternesystem vieler Presse- und Onlinemedien anlehnt. Dabei reicht die Skala von einem vernichtenden Verriss (*, ein Stern) bis zu einer rundum positiven Wertung (*****, fünf Sterne). Natürlich ist mit einer solchen Klassifizierung in der Regel eine Vereinfachung der Ambivalenzen und der Vielschichtigkeit vieler Kritiken verbunden, doch ermöglicht das Sternesystem einen schnellen Überblick über die Gesamttendenz der Rezensionen.[140]

Die Facetten der negativen Einschätzungen

Weil das *Mythenspiel* ein offizieller und gesellschaftlich bedeutender Anlass war, durchdrangen sich Hintergrundbericht, Gesellschaftsreportage und Rezension stärker, als das bei gewöhnlichen Kritiken der Fall ist. OK-Präsident Adalbert Spichtig hatte dafür wenig Verständnis und rechnete im Jubiläumsbuch mit den Journalistinnen und Journalisten ab, indem er ihnen vorwarf, die Auseinandersetzung mit dem künstlerischen Gehalt vernachlässigt zu haben:

140 Das hier untersuchte Korpus der Kritiken beruht im Wesentlichen auf den Beständen im Archiv Herbert Meier (Schweizerisches Literaturarchiv, Bern); dazu kommen Belege aus der Schweizerischen Theatersammlung in Bern, dem Staatsarchiv des Kantons Schwyz in Schwyz und dem Bundesarchiv in Bern. Bei den inländischen Kritiken dürfte die Ausbeute bei über 90 Prozent der erschienenen Texte liegen, bei den ausländischen deutlich darunter. Gezielte Recherchen, um diesen Bestand zu vervollständigen, habe ich nicht unternommen, da die wichtigsten Presseerzeugnisse der Schweiz wie auch viele periphere Publikationen vertreten sind. Das Korpus kann damit als repräsentativ gelten.

Tab. 8: Die Pressereaktionen zur Premiere des Mythenspiels

Zeitung	Datum	Titel/Untertitel	Autorin/Autor	Urteil
Nationale/überregionale Presse				
Blick	22. 7.	Mythenspiel: Das teuerste Rätsel der Schweiz	René Hildbrand	*
Neue Zürcher Zeitung	22. 7.	Landschaftstheater anstatt Weihespiel. Premiere des «Mythenspiels» von Herbert Meier in Schwyz	fsb. [Fritz Schaub]	***
Tages-Anzeiger, Zürich	22. 7.	«Wir kennen nur ein Mass: das Mittelmass». Verhaltener Beifall bei der Uraufführung des «Mythenspiels» in Schwyz	Sylvia Egli von Matt	***
Basler Zeitung	22. 7.	Ein Staatsbegräbnis erster Klasse. «Mythenspiel» – das offizielle Festspiel zur 700-Jahr-Feier der Eidgenossenschaft in Schwyz	Reinhardt Stumm	*
Berner Zeitung	22. 7.	700-Jahr-Feier: Vom Untergang der Mythen im Lasergewitter	Urs Dürmüller	**
Der Bund, Bern	22. 7.	Lange Nachtreise der Erinnerung. Premiere des «Mythenspiels» in Schwyz: Schweizerisches Jubiläums-Mittelmass dominiert	bcb. [Kurt Beck]	**
Innerschweizer Presse				
Luzerner Tagblatt	22. 7.	Kritische Fragen zu Demokratie und Freiheit. Herbert Meiers «Mythenspiel» in der Freilichtarena in Schwyz uraufgeführt	Hugo Bischof	***
Vaterland / Schwyzer Zeitung / Nidwaldner Volksblatt / Zuger Zeitung	22. 7.	Mythenspiel: Literarisches Theater in effektvoller Umgebung. Mythenspiel-Premiere gab Anregungen zum Weiterdenken	Beatrice Eichmann-Leutenegger	****
Luzerner Neuste Nachrichten LNN	22. 7.	Eine Alp-Traumreise im Schatten der Mythen. Das «Mythenspiel» von Herbert Meier in Schwyz uraufgeführt	Kurt Beck	**
Bote der Urschweiz, Schwyz	22. 7.	Vom Abstieg ins eidgenössische Unterbewusste. Uraufführung des «Mythenspiels», zum Inhalt und dessen Bedeutung	Viktor Weibel-Reichmuth	****
Einsiedler Anzeiger	23. 7.	Für Liebhaber von Theatereffekten. Festliche Premiere des Mythenspiels am Samstagabend in Schwyz	Hansruedi Humm	***

Tab. 8: Die Pressereaktionen zur Premiere des Mythenspiels *(Fortsetzung)*

Zeitung	Datum	Titel/Untertitel	Autorin/Autor	Urteil
Höfner Volksblatt, Wollerau SZ	23. 7.	Mythenspiel: kein herkömmliches Festspiel	Hansruedi Steiner	****
Regionale/lokale Presse ausserhalb der Innerschweiz				
Aargauer Tagblatt	22. 7.	Zwei Männer auf der Suche nach Erinnerungen. «Mythenspiel» von Herbert Meier in Schwyz uraufgeführt	Gertrud Raeber	***
Tagblatt der Stadt Zürich	22. 7.	Aufwendiges Spektakel als 700-Jahr-Festspiel	AbK.	**
Basellandschaftliche Zeitung	22. 7.	Laserstrahlen und Naturkulisse in Schwyz. Premiere des «Mythenspiels» zum 700-Jahr-Jubiläum der Eidgenossenschaft	Paul Schorno	***
Oberländer Tagblatt, Sargans	22. 7.	Ein mythisches Hollywood unter den Mythen	Andrea Masüger	*
Die Ostschweiz	22. 7.	Offizielles Schauspiel zur 700-Jahr-Feier uraufgeführt: Muss Feiern so langweilig sein?	Gerhard Mack	**
Solothurner Zeitung	22. 7.	Eine Fuhre mit Knall- und Special Effects. «Mythenspiel» von Herbert Meier in Schwyz vor gut 4400 Zuschauern uraufgeführt	Urs W. Scheidegger	*
St. Galler Tagblatt	22. 7.	«Mythenspiel» – fasziniert und irritiert. 700 Jahre Eidgenossenschaft: In Schwyz wurde das Festspiel von Herbert Meier uraufgeführt	Willi Bürgi	***
Aargauer Volksblatt	24. 7.	Mythenspiel: Begegnungen statt Jubelepos	Regula Huber	**
Badener Tagblatt	24. 7.	Nur kein herkömmliches Festspiel. Statt dessen Gigantismus ohne Hand und Fuss zum 700-Jahr-Jubiläum	Rosmarie Mehlin	*
Walliser Bote	25. 7.	Mythenspiel – eine Zumythung	Katja Gentinetta	*
Zürcher Unterländer	25. 7.	Aufwendiges Jubiläums-Festspiel für Techno-Freaks. Herbert Meiers «Mythenspiel» zur 700-Jahr-Feier in Schwyz uraufgeführt	Sonja Augustin	***
Zürichsee-Zeitung	22. 7.	Philosophierendes Landschaftstheater	Gertrud Raeber	***

Tab. 8: Die Pressereaktionen zur Premiere des Mythenspiels *(Fortsetzung)*

Zeitung	Datum	Titel/Untertitel	Autorin/Autor	Urteil
Wochenzeitungen / Monatszeitschriften				
Die Weltwoche, Zürich	25. 7.	Das Vorhersehbare, es wurde Ereignis. Herbert Meiers «Mythenspiel» oder die Unmöglichkeit, kein Festspiel zu schreiben	Jürg Ramspeck	**
Schweizer Monatshefte	9/1991	«Ein Unternehmen wie dieses – recht fremd im Augenblick». Nachtrag zum «Mythenspiel» von Herbert Meier	Anton Krättli	***
T!	9/1991	Zu wenig Theater. «Mythenspiel» – ein Landschaftstheater mit Musik zum 700-jährigen	Peter Arnold	**
Agenturen				
Schweizerische Depeschenagentur Agence Télégraphique Suisse	22. 7.	Eine aufwendige Nachtfahrt mit Licht und Schatten. Uraufführung des «Mythenspiels» von Herbert Meier: Gemächlich und zu brav (und andere Titelvarianten) Laser et grosse machinerie. 700e – Première de «Mythenspiel» à Schwytz (u. a.)	sda. / ats.*1	***
Schweizerische Politische Korrespondenz	23. 7.	Aufwendige Inszenierung für undurchsichtiges Stück. Premiere des «Mythenspiels» in Schwyz: Nachtfahrt mit Licht und Schatten (und andere Titelvarianten)	spk.*2	***
Westschweizer Presse				
La Suisse, Genf	21. 7.	Voyage au bout d'une nuit suisse. Grandiose spectacle pour le 700e de la Confédération	Philippe Rodrik	*****
Riviera Magazine	24. 7.	Des effets scéniques remarquables dans un décor grandiose. «Mythenspiel» à Schwytz, le grand spectacle populaire du 700e	Jacques Vallotton	****
Ausländische Presse				
Badische Zeitung (Ausgabe Lörrach)	23. 7.	Lehrstunden des Gemüts im Gebirge. Ein Niemand auf dem Weg durch die Schweizer Geschichte: Das Mythenspiel zum 700jährigen	Dorothee Hammerstein	**
Südkurier, Konstanz	24. 7.	Meiers Welttheater. Zur Premiere des Multimedia-Spektakels «Mythenspiel» in Schwyz	C. v. K. [Christian Graf Kageneck]	***

zurück

Tab. 8: Die Pressereaktionen zur Premiere des Mythenspiels *(Fortsetzung)*

Zeitung	Datum	Titel/Untertitel	Autorin/Autor	Urteil
Rheinischer Merkur	26. 7.	Ein Zehn-Millionen-Franken-Missverständnis. Das Mythenspiel zum 700. Geburtstag der Schweiz	Christian Graf Kageneck	***
Frankfurter Allgemeine Zeitung	30. 7.	Jedermanns Schatten im Gebirge. Zum Schweizer Jubiläum fast kein Skandal: Ein patriotisches «Mythenspiel» im Freien, von habsburgischen Ausländern inszeniert	Konrad Mrusek	**
Die Welt, Hamburg	30. 7.	Der fehlende Wilhelm und die verirrten Figuren. Theater in den Alpenländern: Hugo von Hofmannsthals «Der Schwierige» in Salzburg, Herbert Meiers «Mythenspiel» in Schwyz	Rolf Hochhuth	****
Die Presse, Wien	27. 8.	700 Jahre Schweiz, eine Nachtfahrt auf Laserstrahlen. Eidgenössisches «Mythenspiel»: Multimedia-Theater des Österreichers Hans Hoffer	Werner Schuster	***

*1 Die Kritik der Schweizerischen Depeschenagentur (sda) / Agence Télégraphique Suisse (ats) – die französische Version beruhte auf dem deutschen Original – erschien, unterschiedlich aufbereitet und gekürzt, in zahlreichen, oft kleinen und kleinsten Lokal- und Regionalzeitungen wie dem «Freien Schweizer» in Küssnacht am Rigi, den «Zuger Nachrichten», dem «Anzeiger von Uster», dem «Zürcher Oberländer», dem «Thurgauer Volksfreund», dem «Thurgauer Tagblatt», den «Bischofszeller Nachrichten», dem «Neuen Wiler Tagblatt», dem «Bieler Tagblatt», dem «Oberländischen Volksblatt», dem «Echo von Grindelwald» usw. sowie in Westschweizer Publikationen wie der «Tribune de Genève», dem «Journal de Genève», dem «Courrier» usw.

*2 Die Kritik der spk. erschien ebenfalls in zahlreichen Lokal- und Regionalzeitungen wie dem «Oltner Tagblatt», den «Schaffhauser Nachrichten», den «Freiburger Nachrichten», den «Glarner Nachrichten», den «Solothurner Nachrichten», der «Solothurner AZ», der «Thurgauer Zeitung», der «Wiler Zeitung», der «Gossauer Zeitung», dem «St. Galler Volksblatt», der «Andelfinger Zeitung», dem «Willisauer Boten», dem «Brienzer», der «Berner Volkszeitung», dem «Unter-Emmentaler», dem «Gasterländer», der «Neuen Einsiedler Zeitung», dem «Boten der March und Höfe», dem «March-Anzeiger».

> «Mit grosser Heftigkeit und Ablehnung fielen nun die Medien über die Premierenaufführung her, als ob es gälte, positive Gedanken in den Feiern zum 700-Jahr-Jubiläum im Keime zu ersticken. Es durfte nicht sein, dass ein Theater-Ereignis im Zeichen des Kultur-Boykotts einen Erfolg buchen konnte, und darum musste das Mythenspiel eine wahre Tirade von Schmähungen über sich ergehen lassen. Eine gewisse Inkompetenz und die vorgefassten Meinungen zahlreicher ‹Theaterkritiker› zeigte sich vor allem dann, wenn nur die eingesetzten finanziellen Mittel im Mittelpunkt der Rezensionen standen. Zum grossen Teil wurde die künstlerische Leistung des Ensembles totgeschwiegen. Eine löbliche Ausnahme bildeten die Presse der Westschweiz und einige Fachzeitschriften. Niemand erwartete, dass das Mythenspiel eine uneingeschränkte Zustimmung erhielt. Aber ein derartig rüder Umgang mit einem Theaterereignis ist eher Ausdruck einer Unbeholfenheit und keine ernsthafte Auseinandersetzung mit dem Stück.»[141]

Für diese undifferenzierte Einschätzung dürfte neben dem erwähnten Artikel von Roger Anderegg vor allem der Bericht des Boulevard-Massenblatts «Blick» ausschlaggebend gewesen sein. Der «Blick» gründete seinen Bericht auf eine einzige Aussage: dass das *Mythenspiel* sehr teuer und gleichzeitig vollkommen unverständlich sei. In fetten Lettern kündete er auf der Titelseite: «Mythenspiel: Das teuerste Rätsel der Schweiz». Der Titelseitenanriss lief auf Seite zwei über, wo er in einen Kommentar des Chefredaktors Fridolin Luchsinger mündete. Dieser sprach von einem «10 Millionen teuren elitären Experiment» und insinuierte, das Volk empfinde dieses als eine «Frechheit». Auf Seite 5 folgte dann nicht etwa eine Aufführungsbesprechung, in der eine konkrete Auseinandersetzung mit dem Inhalt stattgefunden hätte, sondern wie schon im Anriss eine Folge von Statements prominenter Persönlichkeiten (alles Männer), die den Text – in unterschiedlichem Grad – als unverständlich beurteilten.[142]
Im Übrigen setzten sich die meisten Zeitungen – so die «Neue Zürcher Zeitung», der «Tages-Anzeiger», die «Berner Zeitung» und viele andere – entgegen Spichtigs Unterstellungen ausführlich mit Text und Inszenierung auseinander und liessen finanzielle Aspekte beiseite. Die Tabelle lässt jedoch gut erkennen, dass die Rezensierenden sehr oft mit gemischten Gefühlen und in immerhin sechs Fällen auch mit totaler Ablehnung auf das *Mythenspiel* reagierten. Zu beginnen wäre mit den kategorischen Negativurteilen, denn sie prägten fraglos das pauschale Bild von einer feindlichen Presse besonders stark. Bei den Kritiken im engeren Sinne – die Berichterstattung des «Blicks» ging wie dargestellt auf Inhalt und künstlerischen Gehalt der Aufführung gar nicht ein – sticht Reinhardt Stumms Verriss hervor, nur schon mit seinem so griffigen wie plakativen Titel: «Staatsbegräbnis erster Klasse». Stumms Hauptaussage war im Grunde keine andere als die des «Blicks», nämlich dass Meiers Text völlig unverständlich sei – nur instrumentierte er sie vielschichtiger. Teilers Erkenntnisweg hielt Stumm für nicht nachvollziehbar und schloss: «Was, verdammt noch mal, soll Teiler lernen?» Meiers

141 Spichtig 1991, S. 97 u. 103.
142 Hildbrand, René: Mythenspiel: Das teuerste Rätsel der Schweiz. In: «Blick» vom 22. Juli 1991, S. 2. – Hildbrand, René u. Köpfle, Rolf: Mythen beleuchtet – aber keiner erleuchtet. Auch Prominente verstanden das Festspiel nicht. In: «Blick» vom 22. Juli 1991, S. 5.

Stoffauswahl kam ihm «rätselhaft bis zum Ende» vor. Was der Dichter sagen wolle, müsse man schon vorher büffeln, meinte er, um daran die maliziöse Frage anzuschliessen: «Das Lesen der Rezepte kann doch nicht das Auslöffeln des Puddings ersetzen?» Nicht zuletzt legte Stumm auch den Widerspruch bloss, dass Meier sich eine Theaterform weiterzuentwickeln vorgenommen hatte, von der er nach eigenem Bekunden keine Ahnung hatte. Stumms Verdikt ist also klar: Das Stück hielt er für vollkommen missglückt, und Hoffer stand für ihn auf verlorenem Posten, «wie ein tapferer Kapitän» kämpfe er «um sein sinkendes Schiff». Nebenbei rechnete Stumm auch noch mit der PR-Abteilung des *Mythenspiels* ab, die in seinen Augen dem Publikum die Hauptbotschaften des Stücks bereits im Vorfeld einzubläuen versucht hatte, während die Aufführung selbst diese Botschaften nicht zu transportieren imstande war.[143]
Im Tonfall weniger polemisch, aber im Urteil kaum weniger unerbittlich zeigte sich der Publizist Jürg Ramspeck, der im Gegensatz zu Reinhardt Stumm kein eingefleischter Theaterkritiker war. Mit einigem Reflexionsabstand berichtete er für die «Weltwoche» über den Anlass und fokussierte in seinem langen Text fast ausschliesslich auf den Text. Er attestierte ihm eine kluge Disposition und eindringliche Gedanken, doch gerate er von Anfang an in die Falle des Wortes und unterziehe sich mit Rücksicht auf die riesigen Dimensionen der Spielstätte einer «durchgehenden gedanklichen Lautstärke» und einem «gnadenlosen Bedeutungszwang». Dieser, so analysiert er, führe direkt zur Unverständlichkeit:

> «Und da nun Meier, einmal entschlossen, rücksichtslos unbanal zu sein, seine an sich greifbaren Themen verklausuliert und die Identität seiner Figuren verschleiert, erlebt der Zuschauer das ‹Mythenspiel› als eine sich über zwei Stunden hinschleppende Selbsterfahrung in Begriffsstutzigkeit. Wohl ahnt er, dass ihm ohne Unterlass etwas sehr Wichtiges mitgeteilt wird, aber er hat nicht die Chance, zwischen dem unerbittlich fortschreitenden Fortissimo des Textes und den Bezugspunkten seiner eigenen Geschichtskundigkeit und aktuellen Belesenheit die Verbindung herzustellen. […] Es ist am Ende ins Monumentale gesteigertes Kunstgewerbe. Meier arrangiert Sprache, dass sie wie Dichtung tönt; aber Dichtung würde für sich stehen und wäre nicht das Transportmittel, dessen die Festspiel-Handlung bedarf, um sich, wie auch immer, zu erklären.»

Am Schluss allerdings drehte Ramspeck das Ganze so, dass er den Regisseur, aber eigentlich auch den Autor jeder Schuld an diesem Fiasko enthob: Er konstatierte eine «Unvereinbarkeit von Kunstanspruch und Kalendereignis in einer Zeit, die zu säkularisiert ist, um der Information durch Erbauung zu bedürfen». Meier sei, so kann man seine Argumentation zusammenfassen, an der unlösbaren Aufgabe gescheitert, das «unumgänglich Affektive» zu vermeiden, das dem Festspiel eigen sei und es von «richtigem Theater» unterscheide.[144] Ramspeck reiht sich damit in

143 Stumm, Reinhardt: Ein Staatsbegräbnis erster Klasse. «Mythenspiel» – das offizielle Festspiel zur 700-Jahr-Feier der Eidgenossenschaft in Schwyz. In: «Basler Zeitung» vom 22. Juli 1991.

144 Ramspeck, Jürg: Das Vorhersehbare, es wurde Ereignis. Herbert Meiers Schwyzer «Mythenspiel» oder Die Unmöglichkeit, kein Festspiel zu schreiben. In: «Die Weltwoche» vom 25. Juli 1991, S. 33.

die lange Reihe derjenigen ein, die das Festspiel als einen dramatischen Irrläufer verstanden, der im Spannungsfeld zwischen Massenwirkung und künstlerischem Anspruch, zwischen Grossraumbühne und Poesie zwangsläufig zu unbefriedigenden Resultaten führen müsse.

Die drei vorgestellten Beispiele machen deutlich, dass sich hier Extreme begegnen: Ein populistisches Medium, ein ausgefuchster Theaterfachmann und ein über das Festspiel als zeitgenössische Theaterform reflektierender Autor waren sich über die Mangelhaftigkeit bzw. Unverständlichkeit des Festspieltextes einig. Der Text wurde also auf einer sehr breiten Basis abgelehnt. Allerdings war es beileibe nicht immer Herbert Meier, der von den Presseleuten als Hauptschuldiger hingestellt wurde. Viele Kritikerinnen und Kritiker nahmen ihn in Schutz und gingen mit dem überbordenden technischen Aufwand und damit mit Hans Hoffers Gesamtkonzeption ins Gericht. Fritz Schaub formulierte einen entsprechenden Vorbehalt in der «Neuen Zürcher Zeitung» griffig: «Die Technik schreibt gewissermassen nicht nur das (oft zu gemächliche) Tempo vor, die aufwendige Bühnenmaschinerie nimmt auch überhand, schmälert, was an ‹Botschaften aus den Tiefen des Ungelebten› in den Worten Herbert Meiers vorhanden ist.» Ähnlich argumentierte Sylvia Egli von Matt, wenn sie, nachdem sie drei markante und in ihren Augen provokante Sätze aus dem Stück zitiert hatte, festhielt: «Solche Worte würden Zeit brauchen. Hans Hoffer gibt sie kaum, obwohl die Premiere bis gegen Mitternacht dauerte und einige Längen aufwies. Der Österreicher, der vorab Bühnengestalter ist, inszeniert die provokativen Sätze so raffiniert, dass sie unterzugehen drohen.» Die Kritikerin deutete hier an, dass sie die Inszenierung nicht als Ausdeutung des Textes empfand, sondern als ein unverbundenes Gegenüber mit einem «raffinierten» Eigenleben. Die Liste der vergleichbaren Argumentationen setzt sich fort: Urs Dürmüller fand, in der «gigantomanen Inszenierung» zerbrösle der Text, der doch beim Lesen Eindruck mache. Sonja Augustin gab ebenfalls Hoffer die Schuld, dass Meiers «feinfühlig verinnerlichter Text» nicht zur Geltung komme, und sprach von «totaler Veräusserlichung». Kurt Beck empfand die Bühneneffekte zwar als «höchst eindrücklich», doch trügen sie «kaum zum besseren Verständnis des Stückes bei» und blieben «Stückwerk».[145]

Beck, der ausser für die «Luzerner Neusten Nachrichten» (LNN) auch noch für den Berner «Bund» schrieb, war der einzige Kritiker einer Innerschweizer Zeitung, der

145 fsb. [Fritz Schaub]: Landschaftstheater statt Weihespiel. Premiere des «Mythenspiels» von Herbert Meier in Schwyz. In: «Neue Zürcher Zeitung» vom 22. Juli 1991, S. 13. – Egli von Matt, Silvia: «Wir kennen nur ein Mass: das Mittelmass». Verhaltener Beifall bei der Uraufführung des «Mythenspiels» in Schwyz. In: «Tages-Anzeiger» vom 22. Juli 1991. – Dürmüller, Urs: 700-Jahr-Feier: Vom Untergang der Mythen im Lasergewitter. In: «Berner Zeitung» vom 22. Juli 1991. – Augustin, Sonja: Aufwendiges Jubiläums-Festspiel für Techno-Freaks. Herbert Meiers «Mythenspiel» zur 700-Jahr-Feier in Schwyz uraufgeführt. In: «Zürcher Unterländer» vom 25. Juli 1991, S. 23. – Beck, Kurt: Eine Alp-Traumreise im Schatten der Mythen. Das «Mythenspiel» von Herbert Meier in Schwyz uraufgeführt. In: «Luzerner Neuste Nachrichten» vom 22. Juli 1991. Dieselbe Kritik erschien gleichentags auch im Berner «Bund» unter dem Titel «Lange Nachtreise der Erinnerung. Premiere des ‹Mythenspiels› in Schwyz: Schweizerisches Jubiläums-Mittelmass dominiert», gezeichnet mit dem Kürzel bcb.

sich eindeutig negativ äusserte, was wohl mit der besonderen Stellung der vom Zürcher Medienhaus Ringier kontrollierten LNN zu tun hatte. «Weder zum besseren Verständnis der Schweiz noch zur Steigerung der Jubiläums-Festfreude vermag das ‹Mythenspiel› etwas beizutragen», hielt er schon am Beginn seines Artikels fest, um gegen Schluss knapp und hart zu bilanzieren: «Gemessen am (finanziellen) Anspruch ist das Festspiel missglückt.» Beck war bei weitem nicht der Einzige, der den künstlerischen Ertrag in Beziehung zum Millionenaufwand setzte. Es war wohl dieses Massanlegen, das Adalbert Spichtig in seiner Breitseite gegen die Kritikerzunft auch im Kopf hatte und das er als kleinkrämerisch zu denunzieren versuchte. Auch Hugo Bischof, Rezensent des «Luzerner Tagblatts», leitete seinen Text mit dem Hinweis auf die durch die hohen Kosten hochgeschraubten Erwartungen ein. Auch er konstatierte die eher flaue Aufnahme durch das Premierenpublikum, auch er führte das auf den hohen Anspruch des Textes zurück, für den er aber im gleichen Atemzug mit einer Umschreibung wie «dicht gearbeitet» eine Ehrenrettung vornahm. Auch er monierte, dass die «üppig eingesetzte Technik den auf der riesigen Bühne oft verloren wirkenden Schauspielern manchmal buchstäblich die Schau» stehle. Immerhin aber pries er die Spielstätte und die Inszenierung der Landschaft als «phantastisch und überwältigend», hob den «sehr starken Auftritt» von Troxler hervor – aus der Sicht eines liberalem Gedankengut verpflichteten Publizisten wohl die überraschendste und spannendste Figur des Stücks – und lobte die Leistungen und das Engagement der Laien- wie der Profidarsteller.[146]

Noch mehr Positives konnte die für das «Vaterland» schreibende Beatrice Eichmann-Leutenegger, eine gebürtige Schwyzerin, der Produktion abgewinnen: Im Lead hielt sie fest, das *Mythenspiel* setze «Massstäbe für künftige, ähnlich ausgerichtete Theaterproduktionen». Von allen Kritikerinnen lotete sie den geistesgeschichtlichen Echoraum des Stücks am stärksten aus, orientierte sich dabei aber etwas allzu deutlich am Werkstattgespräch, das dem Textbuch beigegeben war. Und im Gegensatz zu vielen anderen fand sie, das «eher dürre», stellenweise «unverständlich feierliche» Stück entfalte «seine Wirkung erst auf der Bühne» und verspreche ein «Schauvergnügen» und ein «Hörerlebnis». Dennoch ist der Text auch mit kritischen Bemerkungen durchsetzt: Die aktuelle Relevanz der Bilder und Begegnungen war ihr zu «diskret», der weite Raum wurde ihres Erachtens nicht immer ausreichend genützt und gefüllt. Man hat es hier mit einer differenzierten Würdigung einer geübten Theaterkritikerin zu tun. Ihr Text unterscheidet sich nur in einem Punkt klar von Standards der professionellen Theaterkritik: Ebenfalls im Lead hielt sie fest, man habe es mit einer «erstaunlichen Ensembleleistung» zu tun, «weshalb dieser Bericht auf die Nennung einzelner Namen verzichtet». Ob es sich dabei um einen Schachzug handelte, um platzsparend schreiben zu können, oder um Rücksicht auf

146 Bischof, Hugo: Kritische Fragen zu Demokratie und Freiheit. Herbert Meiers «Mythenspiel» in der Freilichtarena in Schwyz uraufgeführt. In: «Luzerner Tagblatt» vom 22. Juli 1991, S. 10. Das «Luzerner Tagblatt» hatte seinen Ursprung als Publikation der Liberalen (später FDP). Die Kritik erschien auch in den Regionalausgaben «Nidwaldner Tagblatt», «Zuger Tagblatt» und «Gotthard Post/Urner Tagblatt».

das Festspielkollektiv, das üblicherweise individueller Kritik enthoben ist, muss offenbleiben.[147]

Die kleinen Zeitungen im Kanton Schwyz urteilten überwiegend positiv; sie nahmen Rücksicht auf die Reputation der Veranstalter und bedienten damit wohl auch lokalpatriotische Gefühle. Der «Bote der Urschweiz», der in Schwyz erschien und in einem Gebäude gedruckt wurde, das ans Spielgelände angrenzte und in die Inszenierung einbezogen wurde (Wandmalereien Dunants), brachte eine weit ausgreifende Rezension von Viktor Weibel-Reichmuth, einem Kenner des Schwyzer Brauchtums und der einheimischen Theatergeschichte. Weibel referierte gründlich die inhaltlichen Schwerpunkte des Stücks; dabei hielt er an prominenter Stelle fest, es lege «auch dort Schichten des Fragwürdigen frei, wo wir die Wurzeln des Fortschritts von heute zu wissen glauben, nämlich in der Zeit der Bildung des heutigen Bundesstaates um 1848 herum und in der sogenannten Gründerzeit mit ihren wirtschaftlichen und technischen Neuerungen und Initiativen». Dass ein Schwyzer ein besonderes Gehör für diesen Aspekt von Meiers Geschichtsbetrachtung hatte, kommt nicht von Ungefähr: Die überwiegend katholisch-konservative Innerschweiz war 1848 als Verliererin des Sonderbundkriegs von der Ausgestaltung der Verfassung so gut wie ausgeschlossen und wurde jahrzehntelang vom alles dominierenden Freisinn politisch und ökonomisch an die Wand gedrückt. Diese Kränkung hat sich im kollektiven Geschichtsbewusstsein der Innerschweiz nachhaltig niedergeschlagen. Im Übrigen wird auch bei Weibel spürbar, dass ihm der technische Bombast nicht besonders lag. Zuerst betonte er, Meiers Text eigne sich nicht zum Spektakulären und sei richtigerweise «ganz darauf ausgerichtet, nachdenklich zu stimmen»; dann hob auch er die Troxler-Szene hervor, deren Dringlichkeit er pries und die er gerade ihres minimalen äusseren Aufwands wegen für eine der wirkungsvollsten hielt. Mit dem Verweis auf die «Nachdenklichkeit» nahm er ein Schlagwort auf, das die Veranstalter wiederholt verwendet hatten, um das *Mythenspiel* als Gegenpol zu den volkstümlichen Anlässen des übrigen Jubiläumsprogramms zu positionieren. Interessant ist, dass Weibel am Schluss bemerkte: «Die Zuschauer der Premiere dankten mit grossem Applaus.» Mit dieser Einschätzung stand er ziemlich alleine da. Das konnte einfach eine subjektive Wahrnehmung, vielleicht aber auch eine aus Rücksicht auf die lokale Bedeutung des Anlasses geschönte Darstellung sein.[148]

Als Weibels Antagonistin könnte man die bereits erwähnte Aargauer Journalistin Rosmarie Mehlin («Badener Tagblatt») bezeichnen. Wortreich umkreiste sie eigentlich nur zwei Wertungen: Das Stück hielt sie für ein «Machwerk», das sich «zwischen pathetischem Bluff und akademischer Pseudo-Intellektualität» bewege; an anderer Stelle bezeichnete sie es als «mager-schwammig-unehrlich». Dem Regisseur warf

147 Eichmann-Leutenegger, Beatrice: Mythenspiel: Literarisches Theater in effektvoller Umgebung. Mythenspiel-Premiere gab Anregungen zum Weiterdenken. In: «Vaterland» vom 22. Juli 1991. Auch das «Vaterland» hatte drei Regionalausgaben, in denen die Kritik ebenfalls erschien: die «Schwyzer Zeitung», das «Nidwaldner Volksblatt» und die «Zuger Zeitung».

148 Weibel-Reichmuth, Viktor: Vom Abstieg ins eidgenössische Unterbewusste. Uraufführung des «Mythenspiels», zum Inhalt und dessen Bedeutung. In: «Bote der Urschweiz» vom 22. Juli 1991, S. 5.

sie kurz und bündig «unkontrollierten Gigantismus» vor. Das Fazit ist vernichtend: «Dieses ‹Mythenspiel» spottet letztlich auch allem, wozu das Jubeljahr Anlass und Anregung geben soll. Insofern ist es nicht nur ein *Flop,* sondern auch eine *Schande*.» Mehlins Kritik macht aber die möglichen tieferen Gründe für ihre aussergewöhnliche Aversion nicht transparent. Um diese zu verstehen, muss man einen Kommentar hinzuziehen, den sie ein paar Tage später, am 27. Juli, veröffentlichte, als das Ausmass der negativen Reaktionen deutlich zu erkennen war. Darin ärgerte sie sich heftig darüber, dass sich die Schwyzer als die eigentlichen *Mythenspiel*-Macher «gewaltig» überschätzt hätten, dabei «Bern die lange Nase gezeigt» hätten und dann «prompt auf diese gefallen» seien. Das sei zwar das alleinige Problem der Schwyzer. «*Unser* Problem aber ist, dass wir – die *Schweizer* schlechthin – um den Mittelpunkt des Jubiläumsjahres *betrogen* sind.» Mehlins scharfe Verurteilung des «Gigantismus» der Produktion zielt also nicht auf eine inhaltliche Auseinandersetzung mit Text und Inszenierung, sondern auf den Schwyzer Alleingang, der in ihren Augen mit Grössenwahn und gleichzeitigem künstlerischem Versagen einherging. Und in dem kleinen Schlenker «wir, die Schweizer schlechthin» offenbart sich auch das Minderwertigkeitsgefühl der jüngeren Kantone gegenüber der Dominanz der Urschweiz in allen Dingen vaterländischer Tradition.[149]

Zu den zahlreichen Rezensionen, die ein gemischtes Gesamturteil hervorbrachten, zählen auch die beiden Agenturberichte. Deren Bedeutung für das Image des *Mythenspiels* ist nicht zu unterschätzen, erreichten sie doch in der Breite und Tiefe der schweizerischen Presselandschaft eine weitverzweigte Leserschaft. In beiden Fällen handelt es sich um keine Verrisse, doch transportieren sie tendenziell eher Vorbehalte als Zustimmung. Der Rezensent der Schweizerischen Depeschenagentur (sda) etablierte wie viele Kolleginnen und Kollegen auch den Gegensatz zwischen einem kopflastigen, spröden Text und einer imposanten Kulisse und eindrücklichen Massenszenen. Insgesamt war ihm das Spektakel aber «zu brav» und lief zu gemächlich ab, ohne «Pfiff» und «Schwung». In der etwas gehaltvolleren Kritik der Schweizerischen Politischen Korrespondenz (spk.) war ebenfalls von einem «kopflastig bearbeiteten Stoff» die Rede; ausserdem hob der Kritiker die Überfrachtung mit Themen und Symbolen hervor, gestand dem Stück jedoch immerhin einige «kritische Passagen mit inhaltlicher Tiefendimension» zu. An Hoffers Inszenierung gefiel ihm vor allem die Gestaltung der Massenszenen, doch der technische Aufwand, so befand er, überdecke den Text und den Inhalt und stehle den Darstellern die Schau. Überraschenderweise ist hier auch eine der wenigen prägnanten Aussagen über einen Darsteller zu lesen: Bernhard Schirs Verkörperung der Hauptfigur falle «zu glatt» und «zu blass» aus, «als dass sich das Publikum in ihm hätte wiedererkennen können».

Keine wesentliche Korrektur der inländischen Kritik erbrachte die ausländische, nur kam das Stück von Herbert Meier fast unisono schlecht, die Inszenierung von Hoffer

149 Mehlin, Rosmarie: Nur kein herkömmliches Festspiel. Statt dessen Gigantismus ohne Hand und Fuss zum 700-Jahr-Jubiläum. In: «Badener Tagblatt» vom 24. Juli 1991, S. 33 [Kursivsetzung im Original]. – Mehlin, Rosmarie: Fragen zum Jubiläum. In: «Badener Tagblatt» vom 27. Juli 1991 [Kursivsetzung im Original].

hingegen gut weg. Dorothee Hammerstein schilderte in ihrem Premierenbericht den Kontext der Aufführung, die Kühnheit der Konzeption und die «grandiose» Naturkulisse auf witzige Weise und in bunten Farben, zeigte sich gegenüber der Aufführung jedoch ernüchtert. Das Problem machte sie vor allem am mangelnden dramatischen Leben der Titelfigur fest:

> «Der Held, er trägt den unbedingt sozialverträglichen Namen ‹Teiler›, erweckt nicht die Spur von Interesse. Er hat keine Leidenschaften und keine Laster, schon gar keine ‹Buhlschaft›, denn fürs Zwischenmenschliche, so wird immer wieder versichert, ist er nicht gereift genug. Was er erlebt, berührt ihn nicht und verändert ihn nicht, ein Jedermann soll er wohl sein, ein Niemand ist er. Einfach der Adressat von Sätzen aus Papier, die uns reichlich zu Gehör gebracht werden.»[150]

Gegen diese «dürren Worte» könnten Hoffers «grossangelegte und sogar eindrucksvolle Bilder» auch nichts ausrichten und blieben stumm. Ganz ähnlich schätzte Konrad Mrusek für die «Frankfurter Allgemeine Zeitung» das Spektakel ein, auch für ihn wurden weder Teiler noch die meisten übrigen Figuren wirklich lebendig; darüber hinaus empfand er das gesamte Werk als ziemlich rätselhaft, die Rede der Figuren gespreizt und die Symbolik schwer zu durchschauen. Hoffer immerhin sei es gelungen, «aus dem Stück ein paar Funken zu schlagen», doch oft verzögere die «technische Effekthascherei» den Spielfluss. Ziemlich ungnädig über Meiers Text urteilte Christian Graf Kageneck; er entdeckte darin «viel Schwulst und hohles Pathos», und auch er hielt Hoffer zugute, dass er «dem Wortgedröhn einiges Theaterleben» einhauche. Besonders die Lichtkunst tat es dem Rezensenten an: Der im Ruch des Kunstgewerbes stehende Laser sei hier sinnvoll, «weil er die gewaltigen Räume sichtbar miteinander vernetzt, Entfernungen, Raum und Zeit aufhebt».[151]
Auch Werner Schuster (für die Wiener Tageszeitung «Die Presse») kritisierte das Stück, sah seine Schwächen hingegen vor allem in der Überfrachtung mit Motiven und Figuren. Dafür hob er die positiven Effekte der Inszenierung besonders stark hervor: Hoffers Bildersprache lasse, im Gegensatz zu Meiers Text, «ausreichend viele Fragen offen, die jeder nur für sich beantworten kann», und Hoffer wisse «Bilder zu inszenieren, die die Zuschauer noch lange beschäftigen werden». Besonders das Marignano-Bild scheint Schuster wirklich ergriffen zu haben. Sein Fazit war, dass Hoffer der Beweis gelungen sei, dass es noch Festspiele auf der zeitgenössischen

150 Hammerstein, Dorothee: Lehrstunden des Gemüts im Gebirge. Ein Niemand auf dem Weg durch die Schweizer Geschichte: Das Mythenspiel zum 700jährigen. In: «Badische Zeitung» (Ausgabe Lörrach) vom 23. Juli 1991.

151 Mrusek, Konrad: Jedermanns Schatten im Gebirge. Zum Schweizer Jubiläum fast kein Skandal: Ein patriotisches «Mythenspiel» im Freien, von habsburgischen Ausländern inszeniert. In: «Frankfurter Allgemeine Zeitung» vom 30. Juli 1991, S. 23. – Kageneck, Christian Graf: Ein Zehn-Millionen-Franken-Missverständnis. Das Mythenspiel zum 700. Geburtstag der Schweiz. In: «Rheinischer Merkur» vom 26. Juli 1991. Stark umformuliert, aber in der Aussage analog erschien eine Kritik desselben Autors unter dem Kürzel C. v. K.: Meiers Welttheater. Zur Premiere des Multimedia-Spektakels «Mythenspiel» in Schwyz. In: «Südkurier» vom 24. Juli 1991.

Bühne geben könne. Bei Schusters fast schon überschwänglichem Lob des Regisseurs mag der leise Verdacht aufkommen, dass hier eine Spur österreichischer Kulturchauvinismus mitgespielt haben könnte.[152]
Ganz anders gelagert ist der Fall bei Rolf Hochhuth, dessen starkes Lob des *Mythenspiels* ein prinzipielles ist und weniger mit den Qualitäten der Aufführung zu tun hat:

> «Wir Deutsche, die nicht einmal dann auf die Idee kommen, Kunst, Musik und Literatur zum Fest hinzuziehen [sic], wenn so Erstrangiges zu feiern ist wie die Versöhnung der Deutschen mit den Russen, haben allen Grund, den Stil zu bewundern, mit dem die sonst so sparsamen Schweizer ihre Künstler durch Auftragswerke einbeziehen in ihre Staatsakte.
> Es versteht sich von selbst, dass die Berner Regierung dem Zürcher Dramatiker in der Wahl seines Festspiel-Stoffes völlig freie Hand liess.»[153]

Ob nun Hochhuth über die Querelen im Vorfeld der Aufführungen nicht Bescheid wusste oder grosszügig darüber hinwegsah, sein Text ist durch und durch von grossem Wohlwollen der Eidgenossenschaft gegenüber geprägt. Besonderen Respekt hatte er davor, dass hier ein Staatsfestspiel mit kritischem Inhalt und moderner Ästhetik möglich wurde: «Meiers Spiel zeigt, dass auch harsche Selbstkritik grossen Anteil hat an der eidgenössischen Leistung, frei geblieben zu sein – so lange und inmitten so vieler sinnloser Kriege in den Nachbarstaaten.» Doch auch Hochhuth nahm das Stück als «eher spröde» wahr und monierte, Meier habe dessen historische Figuren und Ereignisse nicht lebendig werden lassen, während es Hoffer gelungen sei, das Festspiel «durch den überlegenen Einsatz allerneuester technischer Mittel» in die Gegenwart hereinzuholen.
Bei aller Verschiedenheit der Schreibtemperamente, der Argumentationen und der Perspektiven auf das Theaterereignis ergibt die Gesamtschau der Kritiken doch verblüffend häufige Übereinstimmungen in Wertung und Wahrnehmung. Fast alle Texte drehen sich im Wesentlichen um die Dualität Text–Inszenierung und bringen zum Ausdruck, dass Text und Inszenierung nicht ineinander verwoben waren, sondern auseinanderfielen. Den Grund für dieses Auseinanderfallen sah die Mehrheit in den Mängeln des Textes, eine Minderheit schrieb Hans Hoffers szenischem Bombast die Schuld zu. Für eine plastische Analyse und Würdigung einzelner Szenen blieb meistens ebenso wenig Platz wie für die Auseinandersetzung mit den schauspielerischen Leistungen. Ganze Themenkreise und wichtige Textbezüge wurden von den Rezipienten nicht erfasst, nicht richtig zugeordnet und nicht verknüpft. Zum Beispiel ist kaum je etwas über die Rosenwahl im Patrizierhaus zu lesen, ebenso wenig über die Ausgrabungsszene und das Halsreif-Motiv, das immerhin fast das

152 Schuster, Werner: 700 Jahre Schweiz, eine Nachtfahrt auf Laserstrahlen. Eidgenössisches «Mythenspiel»: Multimedia-Theater des Österreichers Hans Hoffer. In: «Die Presse» vom 27. Aug. 1991.
153 Kathrein, Karin u. Hochhuth, Rolf: Der fehlende Wilhelm und die verirrten Figuren. Theater in den Alpenländern: Hugo von Hofmannsthals «Der Schwierige» in Salzburg, Herbert Meiers «Mythenspiel» in Schwyz. In: «Die Welt» vom 30. Juli 1991.

ganze Stück durchzieht. Die Vermutung liegt nahe, dass die Schreibenden sich auf diese Motive und Szenen keinen Reim machen konnten und sich deshalb darum drückten, sie in die Argumentation einzubeziehen. Angesichts des Zeitdrucks für die Abgabe der Kritiken nach einem bis gegen Mitternacht dauernden Premierenabend ist das nicht nur verständlich, sondern beinahe unumgänglich.
Im Allgemeinen sind die Aussagen also eher pauschal, und eine gewisse Leidenschaftlichkeit, sich mit den Inhalten des *Mythenspiels* zu befassen, ist so gut wie nirgends zu spüren. Diese Lustlosigkeit haben die Organisatoren und Macher ganz offenbar als mangelndes Engagement und als Voreingenommenheit der Kritikerzunft wahrgenommen. Eine solche Voreingenommenheit liegt im Einzelfall einer Rosmarie Mehlin auf der Hand; eine allgemeine «Verschwörung» der Kritiker jedoch ist bei einer so breiten Rezeption sehr unwahrscheinlich. Viel wahrscheinlicher ist es, dass die Erwartungen angesichts eines so ambitionierten und üppig angerichteten Spektakels sehr hoch waren und dass die Aufführung punkto Intensität, inhaltlicher Stringenz und künstlerischer Geschlossenheit diesen Erwartungen nicht gerecht wurde. Am Anfang stand damit bei den meisten Rezensenten ein Gefühl der Enttäuschung und der Desillusionierung, das zu erklären sie sich in der Regel redlich Mühe gaben, das aber bei einigen offenbar so stark war, dass es sich in bissigen Verrissen entlud. Am Schluss dieses Kapitels wird zu diskutieren sein, welcher Stellenwert dem insgesamt eher negativen Presseecho im Gesamtzusammenhang der Querelen und Skandale beim Projekt *Mythenspiel* zukommt.

Abgesagte Aufführungen, enttäuschende Zuschauerzahlen

Für die Tage nach der Premiere waren keine Aufführungen eingeplant, erst vom Mittwoch, 24., bis Freitag, 26. Juli, sollten weitere Vorstellungen stattfinden. Um den 1. August herum war eine längere Pause vorgesehen, da in dieser Zeit die weiteren Grossveranstaltungen des Fests der Eidgenossenschaft nicht konkurrenziert werden sollten. Ab dem 7. August dann waren jeweils für Mittwoch bis Samstag Aufführungen geplant, die Dernière hatte man auf den 7. September festgesetzt. In den Tagen nach der Premiere wurde die Berichterstattung über das *Mythenspiel* bestimmt durch Zusammenstellungen des Medienechos, durch Prognosen zum Vorverkauf und durch Versuche der Organisatoren, Optimismus in Bezug auf das Publikumsinteresse und auf die finanzielle Situation zu verbreiten. Ab dem 23. Juli erschienen in zahlreichen Zeitungen Presseschauen und Pressespiegel, die einen Querschnitt durch die Medienrezeption gaben. Das «Luzerner Tagblatt» analysierte das Echo sehr ausführlich und differenziert, sortierte dabei die Zitate nach Themen und fasste den «Grundtenor» unter Berufung auf mehr als ein halbes Dutzend Pressetitel wie folgt zusammen: «Das Gesamtkunstwerk zerfällt in Einzelteile, die audio-visuellen Effekte wirken sehr spektakulär, oft aber auch störend, Herbert Meiers Botschaft wird wenig verstanden, der Zuschauer bleibt zwar beeindruckt, aber auch ratlos auf der Strecke.» Die negative Konnotation der abschliessenden Formulierung – sei sie nun beabsichtigt oder nicht –

lässt vermuten, dass der um Ausgewogenheit bemühte Autor das Unternehmen im Grunde als missglückt betrachtete.[154]

Am Tag, als das Pressegewitter über Schwyz niederging, waren die «Luzerner Neusten Nachrichten» an Ort und hörten sich bei den Machern und den Organisatoren um. Der Autor stellte fest, dass nirgendwo Krisenstimmung zu spüren sei. Sowohl Hans Hoffer, Adalbert Spichtig, Adalbert Kälin wie auch der Bühnenmeister, Philipp Hofstetter, zeigten sich überzeugt, dass die Zuschauer trotz negativer Kritiken kommen würden. Aber alle vier bemühten sich, die Enttäuschung der Rezensenten (und auch der «normalen» Zuschauer?) mit falschen Erwartungshaltungen zu erklären: Hoffer sagte, man habe halt kein Musical gemacht, Kälin warnte, Liebhaber historischen Theaters kämen nicht auf ihre Rechnung, Spichtig wiederholte, man habe ja absichtlich auf ein belobigendes Festspiel verzichtet, und Hofstetter schliesslich meinte, wer einen Schwank erwartet habe, sei hier am falschen Ort. Diese Erklärungsversuche sind umso bemerkenswerter, weil in kaum einer Kritik zu lesen stand, das *Mythenspiel* bediene die erwähnten Genres zu wenig oder nicht richtig. In demselben Artikel erscheint auch zum ersten Mal das Deutungsmuster, dass die Menschen aus dem Volk einen besseren – weil intuitiven – Zugang zur Aufführung hätten als Kritiker, sprich Intellektuelle: «Wenn man das Stück mit dem Herzen betrachtet, gefällt's – wenn man es mit dem Verstand anschaut, hat man Mühe», wird eine namenlose Frau zitiert.[155]

Ausgesprochenen Optimismus versuchten die Organisatoren auch in Bezug auf das Zuschauerinteresse zu verbreiten. Die Medienleute referierten deren Aussagen dabei völlig unreflektiert. Die «Neue Zürcher Zeitung» zum Beispiel berichtete vom «florierenden» Kartenverkauf und verwendete dabei Zahlen, die hätten stutzig machen müssen: Zuerst heisst es zur Illustrierung der Verkaufserfolge, innerhalb von zehn Tagen sei die Zahl der verkauften Plätze von 15 000 auf 20 000 gestiegen; ausserdem wird Adalbert Spichtig zitiert, der schätzte, pro Tag würden rund 1000 Plätze verkauft. Eine einfache Hochrechnung zeigt, dass es bei diesem Tempo bis zur Erreichung der budgetierten 80 000 Zuschauer etwa zwei Monate gebraucht hätte, also bis etwa am 20. September – da wäre die Dernière schon längst vorüber gewesen. Im selben NZZ-Artikel wurde auch erwähnt, dass ein schwelender Konflikt zwischen dem Bund, in Person des Delegierten Marco Solari, und den Schwyzer Organisatoren wieder an die Oberfläche trat. In der Tat hatte Solari in einem Interview angedeutet, dass er der Idee eines Festspiels von Anfang an skeptisch gegenübergestanden habe. Die «Neue Zürcher Zeitung» allerdings schwächte diese Aussage ab, hielt eine gewisse Bewunderung Solaris für den Stolz und die Risikofreude der Schwyzer fest und interpretierte zusammen mit Solari die «in der breiten Bevölkerung entfachte Diskussion um Inhalt, Textverständnis und Aussage […] des Stückes» als positiven Begleitumstand der Aufführungen.[156]

154 rsi.: Lob und bissige Verrisse. Pressespiegel zum «Mythenspiel»: Allzuoft überlagern Bilder den Inhalt. In: «Luzerner Tagblatt» vom 23. Juli 1991.

155 Ruedy Wyss: «Verrissenes» «Mythenspiel» oder: Der Stolz der Schwyzerin. In: «Luzerner Neuste Nachrichten» vom 23. Juli 1991.

156 eho. [Elisabeth Hochuli]: Heftige Diskussionen um das «Mythenspiel». Der Kartenverkauf floriert. In: «Neue Zürcher Zeitung» vom 24. Juli 1991, S. 16.

Am Tag darauf folgte die hämische Lesart von Solaris Bedenken: Reinhardt Stumm rechnete mit dem Sachverstand der Regierungsstellen beim Bund und beim Kanton Schwyz ab und warf Solari vor, man hätte nur wirkliche Fachleute beiziehen müssen, um zu sehen, dass aus Meiers *Mythenspiel* nichts werden könne: «Kein Dramaturg, den ich kenne, hätte das ‹Mythenspiel› auf einen Spielplan gesetzt, keiner wäre um Begründungen dafür verlegen gewesen. […] Eine Zehnmillionenentscheidung in Sachen Eidgenössisches Festspiel fällt also, weil ein paar Liebhaber sich gegenseitig beschwatzen […].»[157]

Wieder zwei Tage später, am 27. Juli, konfrontierte das «Luzerner Tagblatt» Adalbert Kälin mit der Kritik am *Mythenspiel*. Kälin betonte, dass die «konstruktiven Teile der Kritik» aufgenommen worden seien: Man habe die Aufführung beschleunigt, die technischen Kinderkrankheiten behoben und verteile nun allen Zuschauerinnen und Zuschauern einen Theaterzettel. Die «einseitigen, pauschalen Urteile eines Teils der Medien» – also wohl unter anderen Reinhardt Stumms «Staatsbegräbnis»-Kritik – führte er erneut auf falsche Erwartungen zurück. Auch auf Solaris Distanzierungsgesten wurde Kälin angesprochen; er spielte sie herunter, sichtlich um einen gemässigten Ton bemüht. Eine erpresserische Haltung des Kantons Schwyz stellte er in Abrede und wies dem *Mythenspiel* eine wohlüberlegte Funktion im Rahmen der gesamten Feierlichkeiten zu: «Dabei stellt das ‹Mythenspiel› eine Art ‹besinnlichen Gegenpol› zu den eher traditionell patriotischen Feiern auf dem Rütli und in Schwyz sowie zum ausgelassenen Volksfest in Brunnen dar.» Zuvor schon hatte er den Sinn des *Mythenspiels* darin gesehen, «zum Weiterdenken und Diskutieren» anzuregen. Hier wird besonders deutlich, dass die Organisatoren immer wieder auf ihren guten Willen und auf ihr Bestreben, etwas Besinnliches anzubieten, pochten, wohingegen es den Kritikern mehrheitlich schlicht um die mangelnde Qualität der Ausführung ging.[158]

Während die Polemiken um die negativen Kritiken ausgetragen wurden, litten die Organisatoren unter Wetterpech: Die drei Aufführungen am 24., 25. und 26. Juli (Mittwoch bis Freitag) mussten abgesagt werden, wobei die Absage am Freitag für böses Blut sorgte, da die rund 3000 Zuschauer bis gegen 22 Uhr hingehalten wurden, bis man sich dann nach einsetzendem starkem Regen doch für eine Absage entscheiden musste. An allen drei Aufführungsdaten hätte das Schweizer Fernsehen Aufzeichnungen machen wollen, doch am Schluss blieb nur eine Aufführung übrig: die auf den Montag, 29. Juli, angesetzte Ersatzvorstellung. Diese nach einigen Spezialproben bereits auf rund zwei Stunden Spielzeit beschleunigte Vorstellung konnte dann tatsächlich über die Bühne gehen und aufgezeichnet werden. Die Aufzeichnung hatte offensichtlich ihre Tücken. Die riesigen Distanzen zwischen Kamera und Bühne, rund 45 Meter, machten Speziallinsen erforderlich, die «aus ganz

157 Stumm, Reinhardt: Solari mauert. In: «Basler Zeitung» vom 25. Juli 1991, S. 29.

158 Schneeberger, Paul: Adalbert Kälin, was sagen Sie zur Kritik am «Mythenspiel»? Im Gespräch mit dem Delegierten des Kantons Schwyz für die 700-Jahr-Feier. In: «Luzerner Tagblatt» vom 27. Juli 1991.

Europa zusammengesucht werden mussten», wie ein Equipenchef des Fernsehens beim Aufbau verriet.[159]
Die Ausstrahlung der Aufzeichnung war ursprünglich sinnigerweise auf den 1. August geplant, doch die Organisatoren hatten, aus Furcht vor einer Zuschauereinbusse bei so früher Ausstrahlung, vertraglich einen Sendungstermin nicht vor dem 25. August ausgehandelt.[160] Für Insider bzw. aufmerksame «Blick»-Leser hatte die Aufzeichnung im Übrigen einen pikanten Hintergrund: Der «Blick» nämlich machte nach der Premiere in der Person Martin Hennigs, des Abteilungsleiters Dramatik beim Schweizer Fernsehen, einen scharfen Kritiker der Aufführung aus. Gleich zweimal wurde Hennig zitiert: «Pfadfinderartige Darstellung von Schweizer Geschichte mit Pseudo-Tiefsinn, aufgedonnerten Banalitäten und optischen Spielereien», so charakterisierte er die Inszenierung, um dann festzustellen: «Ich finde es schade, dass die Schwyzer kein Festspiel vorzeigen können, auf das sie stolz sein können.» Der «Blick» glaubte zu wissen, dass SRG-Generaldirektor Antonio Riva die Aufzeichnung sozusagen gegen Hennigs Überzeugung anordne.[161]

Wachsendes Gemeinschaftsgefühl?

Am Tag, als das *Mythenspiel* wiederaufgenommen wurde, also am 7. August, widmete sich ein Artikel in der lokalen Presse den Komparsen. Er ist insofern von Bedeutung, als hier der Prozess beschrieben wird, wie die Einheimischen damit begannen, das *Mythenspiel* zu ihrem eigenen Projekt zu machen, aller früheren Kritik über die starke ausländische Beteiligung zum Trotz. Zuerst hält der Artikel fest, dass es viele begeisterte Zuschauerreaktionen gebe, dass sich die Glückwünsche an die «Mythenspieler» mehrten und dass ganz allgemein die Sympathie für das *Mythenspiel* stark gestiegen sei. Dann folgt der entscheidende Satz: «Einen wesentlichen Anteil am guten Gelingen des Spiels und am spürbaren Stimmungsumschwung zugunsten des Theaterspektakels hat zweifelsohne die grosse Schar der mitwirkenden einheimischen Laienspieler im Alter zwischen 7 und 75 Jahren.» Wenn sich auch dieser positive Einfluss auf das lokale Festspielklima nicht objektiv überprüfen lässt, so ist er doch sehr wahrscheinlich. Dass viele Schwyzer Familien durch die Beteiligung von Angehörigen am *Mythenspiel* emotional in die Produktion involviert wurden, liegt auf der Hand. Dass die Komparsen

159 -cj-: Nach schlechten Kritiken Wetterpech. In: «Vaterland» vom 29. Juli 1991. – Wyss, Ruedy: «Verrissenes» «Mythenspiel» oder: Der Stolz der Schwyzerin. In: «Luzerner Neuste Nachrichten» vom 23. Juli 1991.

160 rsi.: Kam das «Mythenspiel» nicht zu früh am Fernsehen? In: «Luzerner Tagblatt» vom 27. Aug. 1991.

161 Hildbrand, René: Mythenspiel: Das teuerste Rätsel der Schweiz. In: «Blick» vom 22. Juli 1991, S. 2. – Hildbrand, René u. Köpfle, Rolf: Mythen beleuchtet – aber keiner erleuchtet. Auch Prominente verstanden das Festspiel nicht. In: «Blick» vom 22. Juli 1991, S. 5. – Hennigs pikante «kritische Offenheit» wurde am Tag der Ausstrahlung der Fernsehaufzeichnung des *Mythenspiels* in der grossen Fernsehzeitschrift «Tele» resümiert, vgl. Blum, Rolf: Ungeliebtes Millionending. In: «Tele» vom 26. Aug. 1991, S. 17.

sehr funktional eingesetzt wurden und sich ihre Individualität unter den wechselnden Masken verflüchtigte, war dabei nicht ausschlaggebend. Das Wissen darum, dass der Sohn, die Nichte, der Vater, die Schwester Teil dieses riesigen Inszenierungsräderwerkes war, reichte vollkommen aus.[162]

Vermeintliche Wende und neues Ungemach

Einige Tage nach der Wiederaufnahme, am 10. August, wartete der «Blick» mit einer Überraschung auf: Er kam zum Schluss, dass dem Publikum nun ein Licht aufgehe. In bewährter Manier, aber nun mit entgegengesetzter Ausrichtung, zitierte er Aussagen von «normalen» Theaterbesuchern zumeist aus der Region, die mehrheitlich Begeisterung und Interesse kundtaten. Der Autor des Artikels führte das auf zwei Ursachen zurück: die Kürzung der Spieldauer auf zwei Stunden und die Abgabe einer Wegleitung an die Zuschauer. In der Tat zählte diese Wegleitung zu den Massnahmen der Organisatoren, um das Verständnis des Stücks zu erleichtern. Das *Mythenspiel* habe die Taufe bestanden, hiess es nun. Diese völlig neue Einschätzung durch das Massenblatt unterstützte die Organisatoren und die lokalen Medien in ihrer Argumentation, die unverbildeten Zuschauer würden das Stück – mit dem Herzen – besser verstehen als die unter einer «déformation professionelle» leidenden Theaterkritiker. Diese Sicht wurde noch viel später prominent durch Adalbert Kälin in seinem Schlussbericht vertreten, wo er schrieb: «Was mich erstaunte, war die positive Reaktion sogenannt ‹einfacher Leute›. Sie haben offenkundig intuitiv erfasst, was bei diesem Spiel ausgesagt werden sollte.» Kälin setzt hier Zustimmung zu einer Theateraufführung mit dem Erfassen von dessen Inhalt und Aussage gleich, was rezeptionspsychologisch eine eindimensionale Erklärung ist.[163]

Im August wurden wiederholt neue Prognosen zum Zuschaueraufkommen verlautbart. Dabei übernahmen die lokalen Medien immer noch mehrheitlich unhinterfragt die schönfärberischen Meldungen der Organisatoren oder interpretierten die Zahlen selbst tendenziös oder fehlerhaft. Mitte August publizierten zuerst der «Bote der Urschweiz» und danach das «Vaterland» eine positive Zwischenbilanz, wobei das «Vaterland» titelte: «Arena zu 80 Prozent ausgebucht». Diese Aussage bezog sich auf die bisher fünf Vorstellungen, die von 16 000 Leuten besucht worden waren. Mit dem Hervorstreichen dieser scheinbar respektablen Auslastung lenkte man aber davon ab, dass bei gleichbleibender Zuschauerfrequenz das *Mythenspiel* insgesamt – ausgehend von der eher unwahrscheinlichen Annahme, dass alle 24 Vorstellungen gespielt werden könnten – 76 800 Besucher erzielt hätte, also bereits weniger als die erwarteten 80 000. Für ein positives, über den Erwartungen liegendes Ergebnis gab es somit keine Anzeichen. Die Zahlen veranlassten den «Boten» zu einem vor-

162 Ma/pd.: «Wir sind stolz, Mythenspieler zu sein!» Mythenspieler kreierten Mythenspieler-T-Shirt. In: «Schwyzer Zeitung» vom 7. Aug. 1991.

163 Ritler, Josef: Mythenspiel: Jetzt geht den ersten Zuschauern ein Licht auf. Gekürzte Fassung – Merkblatt für die Besucher. In: «Blick» vom 10. Aug. 1991. – Kälin 1992, S. 58.

schnellen Triumph, und man glaubte dort, die Zuschauer würden durch ihr zahlreiches Erscheinen die übellaunigen Kritiker ins Unrecht setzen: «Daneben stellt sich das bei der Premiere negativ ausgefallene Presseecho immer mehr als Zuschauermagnet heraus: Viele Leute wollen sehen, wie das Mythenspiel sich tatsächlich darstellt.» Darüber hinaus wurde Markus Schuler, der Leiter der Infostelle der 700-Jahrfeier, mit dem Vorwurf zitiert, der Medienverriss sei «unverständlich» gewesen, denn man habe ja bei der Premiere absehen können, «dass das Mythenspiel bei seiner komplexen Inszenierung von Aufführung zu Aufführung besser werde». Die Forderung nach einem prospektiven Hochrechnen der Qualität widerspricht den Usanzen der Theaterkritik völlig. Ausserdem ignorierte Schuler, dass die meisten Kritiken inhaltliche Schwächen fokussiert und nur in einzelnen Fällen die technischen und organisatorischen Mängel der Inszenierung moniert hatten.[164]

Die Fernsehaufzeichnung gibt wenig Schub

Am 20. August gab das Schweizer Fernsehen bekannt, die Ausstrahlung der Fernsehaufzeichnung werde am Montag, dem 26. August stattfinden, und zwar zu später Stunde, um 22.20 Uhr. Adalbert Spichtig wurde gefragt, ob sich der Sendetermin nicht nachteilig auf den Besuch auswirken könnte, doch unter Berufung auf «verschiedene Medienverantwortliche» zeigte er sich optimistisch, dass die Sendung den einen oder die andere zum Besuch der Vorstellung animieren könnte. Die späte Sendezeit hingegen kritisierte Spichtig und beklagte sich über die Marginalisierung der Kultur am Fernsehen. Der «Blick», der nun wieder einen Schwenker zurück zu seiner ursprünglichen Einschätzung machte, betrachtete die Aufzeichnung als Reinfall: «Auch bei den TV-Zuschauern ist das ‹teuerste Rätsel der Schweiz› […] durchgefallen. Nur gerade 44 000 Zuschauer sahen sich vorgestern abend das Spektakel im Fernsehen an und gaben ihm erst noch die lausige Note 3,8.» Im selben Artikel war auch davon die Rede, dass sich nun klar ein Zuschauerdefizit abzeichne, das ein Loch von rund einer Million Franken in die Kasse reissen werde.[165]

Die Meldung, die auf einer Mitteilung des OKs vom Vortag beruhte, wurde überall verbreitet, und gleichzeitig wurde am Fernsehen, am Radio und in der Presse publik gemacht, dass das OK beim Bund um einen Überbrückungskredit nachgesucht hatte, weil es sonst seinen finanziellen Verpflichtungen nicht mehr nachkommen könne. Marco Solari reagierte auf dieses Ansuchen mit scharfer Ablehnung und warf der Schwyzer Regierung vor, ihre Finanzkontrolle habe versagt. Egon Bruhin, der verant-

164 sato.: Mythenspiel: Finanzielles Risiko ausgeschlossen. Markus Schuler, Leiter der 700-Jahr-Infostelle, zieht eine positive Zwischenbilanz zum Mythenspiel. In: «Bote der Urschweiz» vom 13. Aug. 1991.

165 ch.: Das «Mythenspiel» am Fernsehen. Späte Sendezeit für Schwyzer Landschaftstheater. In: «Schwyzer Zeitung» vom 21. Aug. 1991. – rsi.: Kam das «Mythenspiel» nicht zu früh am Fernsehen? In: «Luzerner Tagblatt» vom 27. Aug. 1991. – Boselli, Marco: Also doch: Mythenspiel droht Millionen-Defizit! In: «Blick» vom 28. Aug. 1991, S. 2.

wortliche Regierungsrat, stritt das ab; als Begründung für das Finanzloch führte er an, man habe «bei Null beginnen müssen und keinerlei Infrastruktur zur Verfügung gehabt. Es habe zu viele Unbekannten gegeben.» Damit benannte er das Urproblem aller Festspiele: die Bewältigung einer Aufgabe, bei der man auf keinerlei Erfahrungswerte und Organisationsroutinen bauen kann.[166]

Der konstruierte Gegensatz zwischen missgünstigen Kritikern und begeistertem Publikum

Beim Thema Überbrückungskredit beschwichtigte die Schwyzer Presse nach wie vor oder unternahm Ablenkungsmanöver, die wie eine Fortsetzung der Organisatoren-PR erscheinen. Der «Einsiedler Anzeiger» zum Beispiel stellte das Ersuchen als einen «selbstverständlichen Vorgang» dar und schien die Aufregung nicht verstehen zu können. «Die Finanzierung des Mythenspiels ist nämlich so geregelt, dass vor dem Verkauf der Infrastruktur irgendeinmal ein finanzieller Engpass entstehen musste», war zu lesen. Das war eine kühne Behauptung, mit der die Mehrausgaben auf verschiedenen Ebenen ignoriert wurden. Der «Bote der Urschweiz» seinerseits fuhr damit fort, das gesunde Volksempfinden gegen die elitäre Kritikerkaste auszuspielen. Am 28. August gewährte er dem bekannten Sportmoderator Kurt Zurfluh in der Kolumne «Meine Meinung» viel Raum. Zurfluh schmähte die Kritiker mit einem altbekannten Klischee als verhinderte und frustrierte Künstler. «Bei den Besprechungen des Mythenspiels», notierte er ausserdem, «wurde zum Teil mit Schlagwörtern um sich geworfen, die mit der Theateraufführung wenig bis gar nichts zu tun hatten, sondern viel mehr in die Richtung ‹Was meinen diese Provinzler eigentlich, denen wollen wir es schon zeigen› zielten.» Schliesslich liess er sich zum Ratschlag hinreissen, an eine Premiere sollten nur Leute eingeladen werden, die zwar klingende Namen tragen sollten – wohl um als Multiplikatoren dienen zu können –, die jedoch «nachher auch positiv darüber sich verlauten lassen». Nur zwei Tage später doppelte der «Bote» nach, indem er ein weiteres Mal von fast ausschliesslich positiven Besucherreaktionen berichtete. Um die pauschale Aussage zu stützen, wurden Prominente als Gewährsleute zitiert, so zum Beispiel Fredy Knie sen., der mit den «bösartigen» Kritikern abrechnete, und Paul Wolfisberg, der aus Horw LU stammende ehemalige Trainer der Fussballnationalmannschaft.[167]

Das Herausstreichen der fast ausschliesslich positiven Zuschauerreaktionen stellte eines der zentralen Themen der *Mythenspiel*-PR dar, was aber nicht heisst, dass die Stimmung bei den Aufführungen nicht wirklich von Begeisterung und Zustimmung geprägt war. Manche Leserbriefe scheinen jedenfalls darauf hinzudeuten, wenn sie auch auffallend oft von Leuten aus der Region stammen. Ein deutliches Indiz ist aus-

166 cj.: Millionen-Defizit in Sicht. Mythenspiel musste Übergangskredit beantragen. In: «Vaterland» vom 29. Aug. 1991.

167 Os. [Gerhard Oswald]: Erneut Aufregung um «Mythenspiel». Organisatoren wollen vom Bund einen Übergangskredit. Ein Defizit wird nicht abzuwenden sein. In: «Einsiedler Anzeiger» vom 30. Aug. 1991. – Zurfluh, Kurt: «Mythenspiel»: Kritiker sind unberechenbar. In: «Bote der Urschweiz» vom 28. Aug. 1991, S. 3. – pd.: Endspurt: noch 6 Vorstellungen. Mythenspiel kommt beim Volk sehr gut an. In: «Bote der Urschweiz» vom 30. Aug. 1991, S. 4.

serdem der offene Brief des Vinz-Darstellers Reiner Schöne, der im «Blick» publiziert wurde. Schöne erzählte, die Leute würden «wie an einem Rockkonzert reagieren», trampeln und rhythmisch klatschen, was die Journalisten offenbar nicht zur Kenntnis nähmen. Er verteidigte auch die Qualitäten des Stücks, pries es als «antimilitaristisch, warmherzig und voller Gedanken, die einen betroffen machen». Schliesslich versuchte er die Klagen über die hohen Kosten der Produktion durch einen Vergleich mit dem Schweizer Militärbudget in ein anderes Licht zu rücken. Die Frage ist, wie sich bei so viel Begeisterung der schwache Besuch erklären lässt. Einiges weist darauf hin, dass das *Mythenspiel* eine fast ausschliessliche Sache der Schwyzer geworden war und dass es vor allem die lokale Bevölkerung war, die das Publikum stellte und sich lautstark zum Festspiel bekannte. Das Potenzial der Region reichte nur nicht aus, um die Arena zu füllen. Bezogen auf die übrige Schweiz dürften die schlechten oder zumindest flauen Kritiken in der Tat den Zuschauerzustrom gedrosselt haben.[168]

Und auch die Vorwürfe der Organisatoren, es werde von Zürich aus eine Kampagne gegen das *Mythenspiel* orchestriert, entbehrten nicht jeder Grundlage. Ein paar Tage vor der Dernière zum Beispiel verlieh die «Schweizer Illustrierte» aus dem Hause Ringier, die grösste Illustrierte der Schweiz, Adalbert Spichtig einen «Kaktus». Begründet wurde er mit Spichtigs «Unverfrorenheit»: Beim *Mythenspiel* bestehe ein Missverhältnis zwischen «Rekordgagen, Spitzentechnik und gigantischem Werbeaufwand» auf der einen und mangelnder Begeisterung bei Publikum und Kritik auf der anderen Seite; das OK stecke «tief in den roten Zahlen»; gekommen seien «nur knapp halb so viele Zuschauer wie im Budget vorgesehen» (was eine doch ziemlich perfide Untertreibung war); und nun solle der Bund «mit weiteren Millionen einspringen». Zwei Tage später berichtete der «Bote der Urschweiz», Marco Solari habe sich in einem Leserbrief an die «Schweizer Illustrierte» gewandt und beanspruche darin die Hälfte des Kaktus für sich. Solari lobte das Engagement der Organisatoren wie auch den Inhalt «dieses faszinierenden Theaterspektakels». Der «Bote» interpretierte das so, dass bei Solari ein Umdenken stattfinde. Auf die im Kaktus zum Ausdruck kommende Kritik ging er nicht ein, die Korrektur des Imageschadens schien seine einzige Sorge zu sein.[169]

Wenig künstlerischer Nachhall, viel Reden über das Geld

Am späten Samstagabend, dem 7. September, fand Teiler in Begleitung Barbaras ein letztes Mal zur Gemeinschaft zurück, vor 1700 Besuchern, die, so der «Bote der Urschweiz», «tosenden Applaus» spendeten. Die nächtliche Laserbeleuchtung der Mythen erlosch definitiv, ebenso der künstliche Sternenhimmel über dem Zuschauerbereich. Im Ganzen war das *Mythenspiel* 21 Mal – statt wie vorgesehen 24 Mal – gespielt worden; neben den drei Vorstellungen Ende Juli – von denen eine am 29. Juli nachgeholt

168 Gleich zwei Einsendungen aus Schwyz druckte zum Beispiel die «Schweizer Illustrierte» unter dem Titel «Kulturbanausen» ab, 16. Sept. 1991. – [Eingesandt:] Mythenspiel-Star platzt der Kragen wegen Dauer-Kritik: «60 000 Besucher sind doch keine Deppen!». In: «Blick» vom 31. Aug. 1991.

169 In «Schweizer Illustrierte» vom 2. Sept. 1991, S. 9.

werden konnte – war auch noch die Vorstellung am 8. August ausgefallen. Da von einem Besucheransturm nicht die Rede sein konnte, wäre es nicht vertretbar gewesen, weitere Ersatzvorstellungen einzufügen, das Platzangebot war gross genug; dennoch gab es bei den Umbuchungen Probleme, da offenbar viele Zuschauer darauf beharrten, wieder genau denselben Platz zu bekommen.[170]

Mit der Dernière brach eine Phase der Bilanzen an, und dabei ging es in erster Linie um Zahlen. Die «SonntagsZeitung» wärmte in maliziösem Tonfall bereits Bekanntes auf, sprach von einem finanziellen Scherbenhaufen, von «satten Mehraufwendungen» und «happigen Mindereinnahmen», die eine «schnelle Finanzhilfe» des Bundes von 4 Millionen Franken nötig machten. Tags darauf, am Montag, meldete der «Blick» ein Finanzloch von 2,5 Millionen Franken, das unter anderem dazu führe, dass Rechnungen nicht bezahlt werden könnten. Gleichentags veröffentlichten die LNN einen eigentlichen PR-Artikel von Bruno Marty. Dieser referierte Adalbert Spichtigs positive Bilanz und tat sich dabei mit euphemistischen Formulierungen hervor: Gekommen seien 50 000 statt 80 000 Zuschauer, womit die Erwartungen «nicht ganz erfüllt» worden seien. In Bezug auf den Verkauf der Bühnenanlage zeigte er sich überaus optimistisch, räumte allerdings ein, dass der Verkauf nötig sei, «um ein echtes finanzielles Debakel zu verhindern». Wieder offenbarte sich die Strategie der Organisatoren, die Mehrausgaben zu vernebeln und das ganze Malaise auf die – nicht vorausseh- und somit entschuldbaren – Mindereinnahmen zu schieben. In den Augen einiger Medien hingegen hatten sich die Schwyzer schlicht «stark übernommen» und ein zu ambitiöses Projekt durchgezogen.[171]

In der ersten Septemberhälfte versuchte der Kanton Schwyz, die Defizite gegenüber dem Bundesrat zu begründen.[172] Im Zusammenhang mit dieser Rechenschaft wurde die Analyse des Defizits auf eine neue Basis gestellt: Die eidgenössische Finanzkontrolle wurde eingeschaltet; sie begann, den «gesamten Finanz- und Budgethaushalt des Festes der Eidgenossenschaft» unter die Lupe zu nehmen. Die Auszahlung des vollen Betrags des Überbrückungskredits für das *Mythenspiel* wurde noch zurückgehalten, wodurch die Bundesstellen gegenüber den Schwyzer Organisatoren ein klares Misstrauen zum Ausdruck brachten. Die Schwyzer Forderung nach einem Überbrückungskredit wurde sogar ein eidgenössisches Politikum. Der SP-Nationalrat Silvio Bircher (Aargau) reichte am 17. September eine Dringliche Einfache Anfrage ein und bat die Landesregierung um Aufklärung über dieses Finanzbegehren; dabei machte er deutlich, dass er den finanziellen Aufwand für das *Mythenspiel* «zumindest fragwürdig» fand.[173]

170 sc.: Begeisterung für letztes Mythenspiel. Rund 50 000 ZuschauerInnen sahen das «Mythenspiel», doch das Geld ist knapp. In: «Bote der Urschweiz» vom 9. Sept. 1991. – sato.: Mythenspiel: Finanzielles Risiko ausgeschlossen. Markus Schuler, Leiter der 700-Jahr-Infostelle, zieht eine positive Zwischenbilanz zum Mythenspiel. In: «Bote der Urschweiz» vom 13. Aug. 1991.

171 Köpfle, Rolf: ‹Mythenspiel› endet – mit 2,5-Mio-Loch! In: «Blick» vom 9. Sept. 1991. – Marty, Bruno: Echtes Kaufinteresse an Mythenspiel-Bühne. Mit 50 000 Besuchern wurden die Budget-Erwartungen nicht ganz erreicht. In: «Luzerner Neuste Nachrichten» vom 9. Sept. 1991.

172 Kälin 1992, S. 69.

173 spk. [Schweizerische Politische Korrespondenz]: Kritik am Mythenspiel. In: «Vaterland» vom 19. Sept. 1991.

Bundesrat Delamuraz liess in seiner Antwort erkennen, dass auch er den Umgang der Organisatoren mit den Finanzen kritisch sah: «Stetige Warnungen und Interventionen des Bundesdelegierten an die Organisatoren, namentlich die Dimensionen des Mythenspiels im Auge zu behalten und sich nach den vorhandenen Mitteln auszurichten, blieben ohne Erfolg.»[174] Am 19. September gab Bundesrat Delamuraz dann doch einen ersten Nachtragskredit von 2,2 Millionen Franken frei, damit die fälligen Rechnungen beglichen werden konnten. Die Hoffnung bestand, dass die insgesamt gute Finanzlage der gesamten 700-Jahr-Feier das *Mythenspiel*-Defizit abfedern könne.[175]

Probleme mit der Einnahmen- wie auch mit der Ausgabenseite

Anfang November 1991 kursierten Neuigkeiten über den Wiederverkauf der Arena. Die ursprünglich sehr optimistischen Erwartungen der Organisatoren schienen obsolet zu sein. Die Arena hätte ja als Ganzes verkauft werden und einen Erlös von 1,5 Millionen Franken bringen sollen, doch die Bühne, also das Halbrund mit den Schienen für die beweglichen Bühnenteile, erwies sich als nicht wiederverwertbar und musste dem Schrotthandel zugeführt werden, woraus ein «unwürdiger Erlös» von gerade einmal 10 000 Franken resultierte. In einem Bericht begründete Adalbert Spichtig das damit, dass beim Bau «weite Teile der Konstruktion» entgegen den Abmachungen verschweisst worden seien, weshalb sie beim Abbruch irreparable Beschädigungen erlitten hätten.[176] Auch der äussere Teil der Tribüne war nicht wiederzuverwenden und landete auf dem Alteisen. Das Platzangebot reduzierte sich damit auf rund 3000 Plätze. Das war wohl einer der Hauptgründe, weshalb von den ursprünglich fünf Kaufinteressenten keiner übriggeblieben war. Die zerlegte Tribüne wurde unter freiem Himmel auf dem Gelände des eidgenössischen Zeughauses in Seewen SZ gelagert und der Korrosion ausgesetzt, die Verkaufsaussichten verschlechterten sich dadurch noch weiter. Ein weiterer Imageschaden mit schwerwiegenden finanziellen Folgen zeichnete sich ab. So erstaunt es nicht, dass der ehrenamtlich tätige OK-Präsident darauf hoffte, das Dossier *Mythenspiel* allmählich abschliessen zu können; er kündigte an, er werde den Bund bitten, die Verkaufsverhandlungen an die Hand zu nehmen, da sich die Anlage ja im Bundesbesitz befinde.[177]

174 Egli von Matt, Sylvia: Ein halber Flop und ganz viel Schrott. In: «Tages-Anzeiger» vom 8. Nov. 1991, S. 7.

175 -cj-: Bund soll das Defizit decken. Finanzkontrolle nimmt Mythenspiel unter die Lupe. In: «Vaterland» vom 1. Okt. 1991.

176 Bericht von Adalbert Spichtig zu Handen von Bundesrat Jean-Pascal Delamuraz, Marco Solari, Egon Bruhin und Adalbert Kälin, undatiert [vermutlich November 1991, möglicherweise nie abgeschickt]. StASZ, Depos. 33, CH91 – Weg der Schweiz, O 119.

177 spi.: «Mythenspiel»-Bühne im Alteisen. Momentan keine Kauf-Interessenten mehr für die Mythenspiel-Arena. In: «Bote der Urschweiz» vom 1. Nov. 1991. – fan.: Ein weiteres Debakel für das Mythenspiel-OK. Die Mythenspiel-Bühne kann nicht wie vorgesehen verkauft werden, sondern landet im Alteisen. In: «March-Anzeiger» vom 1. Nov. 1991. – ste.: Die Mythenspielbühne wird zu Schrott. Bund soll Verkauf übernehmen. In: «Schwyzer Zeitung» vom 4. Nov. 1991.

Das publizistische Ringen um die Deutung des Gelingens bzw. Scheiterns des *Mythenspiels* fand seine Fortsetzung Ende 1991. Nach einigem Hin und Her war es dank der kräftigen finanziellen Unterstützung der Kantonalbank Schwyz (von 50 000 Franken) doch noch möglich geworden, ein (reich bebildertes) Jubiläumsbuch zu publizieren. Es enthält – neben Beiträgen zu den anderen grossen Anlässen des «Fests der Eidgenossenschaft» – den in diesem Kapitel häufig zitierten Rechenschaftsbericht von Adalbert Spichtig, der zwar einige Selbstkritik erkennen liess, stellenweise aber eine sehr subjektive Sicht auf die Geschehnisse warf. Das Buch wurde am 4. Dezember der Presse vorgestellt und anschliessend an Parlamentarier, Räte, Bundesstellen, die Schwyzer Kantonsräte, die Bezirke und Gemeinden im Kanton Schwyz, an Freunde und Gönner verteilt.[178]
Wie sehr das Jubiläumsbuch die im Hintergrund laufenden Querelen ausblendete, verrät eine längere Standpauke von Adalbert Spichtig, in der er die hinausgezögerte Zahlung des Überbrückungskredits scharf kritisierte und den Bund für die Verschärfung der finanziellen Engpässe und für die getrübte Moral der OK-Mitglieder verantwortlich machte:

> «Das Verhalten des Festausrichters diesen Mitarbeiterinnen und Mitarbeitern gegenüber ist daher bedenklich. Tägliche Anrufe von Gläubigern, Anfeindungen und rechtliche Klagen erleichtern die notwendigen Abschlussarbeiten nicht und stellen die Motivation der Beteiligten stark in Frage. Im übrigen ist jeder Bericht über die Feierlichkeiten und Ereignisse im Jahre 1991 unvollständig, wenn er diese unverständliche Situation nicht auch aufgreift und entsprechend erwähnt. Die erscheinenden Buchgaben im Dezember 1991 werden hier als Schönfärberei bezeichnet werden müssen.»[179]

Spichtigs Vorwürfe hatten vermutlich zwei psychologische Quellen: Zum ersten ist sehr gut nachvollziehbar, dass er nach seiner kraftraubenden ehrenamtlichen Tätigkeit, die mit vielen Frustrationen und Anwürfen verbunden war, am Ende seiner Kräfte und seiner Geduld war. Andererseits können sie auch als Vorwärtsverteidigung verstanden werden, denn zu diesem Zeitpunkt wusste Spichtig wahrscheinlich schon sehr genau, dass es um die Finanzen beim *Mythenspiel* noch viel schlechter bestellt war, als das bisher bekannt geworden war.
Mittlerweile redete auch die lokale Presse Klartext, denn die Missstimmung in der Region konnte nicht mehr ausgeblendet werden: Das lokale Gewerbe sass auf zahlreichen unbezahlten Rechnungen. «Das ‹Mythenspiel›, ohnehin nicht vom Erfolg verwöhnt, muss nun auch finanziell vollständig unten durch», stellte die «Schwyzer Zeitung» am 12. Dezember 1991 fest. Die roten Zahlen seien «nicht mehr durch blosses Pech oder die schlechten Kritiken in den Medien zu erklären», hiess es nun mit Berufung auf den Schwyzer Gewerbesekretär Alois Kessler. Da man die Künstler

178 Kälin 1992, S. 79 f.
179 Bericht von Adalbert Spichtig zu Handen von Bundesrat Jean-Pascal Delamuraz, Marco Solari, Egon Bruhin und Adalbert Kälin, undatiert [vermutlich November 1991, möglicherweise nie abgeschickt]. StASZ, Depos. 33, CH91 – Weg der Schweiz, O 119.

und die Planer – und die Firma Reiter – als erste ausbezahlt hatte, waren die lokalen Gewerbetreibenden angesichts der Liquiditätsprobleme nun die Leidtragenden, die Zahlungsausstände gingen in die Millionen und wurden für einzelne Unternehmen «zur Existenzfrage», wie Kessler betonte.
Der kantonale Gewerbeverband wandte sich entrüstet an die Öffentlichkeit, um «gegenüber Bund und Kanton politischen Druck zu machen», und behielt sich sogar rechtliche Schritte vor. Adalbert Spichtig reagierte offenbar verärgert auf diese Druckversuche und verwies darauf, dass Zahlungsfristen von drei bis vier Monaten im Baugewerbe üblich geworden seien; vor allem aber machte er geltend, dass durch das *Mythenspiel* ja ein «Auftragsvolumen von 12 bis 15 Millionen Franken in den Talkessel gekommen» sei. Für das lokale Gewerbe hatte die doppelte Bevorzugung der österreichischen Anbieter das Fass zum Überlaufen gebracht. Andererseits verstand man nicht, warum der Kanton nicht mit einem Überbrückungskredit in die Bresche springe. Kessler hielt dem entgegen, dass der Kantonsrat nur Beträge bis zu einer viertel Million Franken in eigener Kompetenz freigeben könne, sonst müsse «die Sache vors Volk». Dieser ganze Schlamassel wäre nur zu vermeiden gewesen, wenn der Bund alle sich abzeichnenden Defizite immer sofort und ohne Umstände ausgeglichen hätte. Für so ein beschleunigtes Verfahren bestanden aber weder eine Vereinbarung noch aufseiten der administrativen Bundesstellen die Bereitschaft und die Kompetenzen.[180]

Das Defizit wächst um mehr als das Zweieinhalbfache

Am 7. Januar 1992 wurde die katastrophale Finanzlage im Detail bezifferbar, als Spichtig Adalbert Kälin eine «provisorisch erstellte Abrechnung» vorlegte, die ein nun auf 13,5 Millionen Franken angewachsenes Budget und einen Bundesbeitrag von über 11 Millionen Franken auswies. Die Differenz von 7 Millionen ergab sich durch Mindereinnahmen von 3,25 Millionen (tiefere Zuschauerzahlen, erfolglose Sponsoringbemühungen, missglückter Wiederverkauf der Arena) und durch Mehrausgaben von fast 3,7 Millionen Franken. Quer durch alle Posten, aber vor allem beim Bau der Arena waren die Budgetannahmen zu optimistisch gewesen. Spichtig legte in seiner provisorischen Abrechnung detaillierte Begründungen für die zahlreichen Mehrausgaben vor, die ein breites Spektrum unterschiedlicher Ursachen offenbaren. Als gemeinsamer Nenner für diese Ursachen lässt sich die mangelnde Erfahrung der Organisatoren, die Komplexität der Veranstaltung und der Zeitdruck festmachen. In einigen Fällen führte Spichtig aber auch die Eigenmächtigkeit der «künstlerischen Leitung» als Grund an.[181]
Am 10. Januar 1992 orientierte der Kanton Schwyz Bundesrat Delamuraz über diese Abrechnung. Aus ihr ergab sich ein weiterer Liquiditätsbedarf von 4,4 Millionen Franken. Ein zweiter Nachtragskredit wurde also nötig. «In seiner Antwort vom 31. Januar 1992 eröffnete Bundesrat Delamuraz, dass er 3,4 Millionen Franken zur Bezahlung

180 Clavadetscher, Josias: «Mythenspiel» mit Sechs-Millionen-Defizit. Finanzielles Fiasko – Rechnungen von über vier Millionen Franken noch nicht bezahlt; c. [Josias Clavadetscher]: Scharfe Kritik des Gewerbeverbandes. In: «Schwyzer Zeitung» vom 12. Dez. 1991, S. 13.
181 Bericht von Adalbert Spichtig an Adalbert Kälin vom 7. Jan. 1992.

der dringendsten Handwerker- und Lieferantenrechnungen überweisen werde. Im weitern könne er aber erst aufgrund der definitiven und von der Eidg. Finanzkontrolle geprüften Schlussabrechnung weitere Bundesbeiträge freigeben.» Das Gerangel um die Finanzen war also noch immer nicht zu Ende, und auf verschiedenen Ebenen gab es unerfreuliche Baustellen: Die grösste war eine juristische Auseinandersetzung mit Helmut Reiter, der eine Nachforderung für nicht abgegoltene und nicht vereinbarte Leistungen im Betrag von mehreren Hunderttausend Franken stellte. Das OK bestritt diese Forderungen vehement und brachte dabei auch die in seinen Augen nicht ordnungsgemäss durchgeführten Schweissarbeiten ins Spiel.[182]

Am 18. März reichte der Kanton Schwyz dem Bund die provisorische Schlussabrechnung des *Mythenspiels* ein, auf die Bundesrat Delamuraz eine knappe Woche später mit einer scharfen Rüge antwortete. In den Wochen und Monaten darauf muss es zwischen den verschiedenen Verantwortlichen der OKs und der Regierung zu heftigen Reibereien gekommen sein. Davon zeugt ein Schreiben der Finanzverantwortlichen der Schwyzer Kantonalbank, die sich gegen ihrer Ansicht nach zu Unrecht erfolgte Vorwürfe zur Wehr setzten. Sie wiesen darauf hin, dass sie früh auf das finanzielle Manko des *Mythenspiels* und mehrfach auf die Budgetüberschreitungen aufmerksam gemacht hätten; dass sie nie Aufträge des *Mythenspiels* visiert und dazu auch keine Berechtigung gehabt hätten; dass die Ressortchefs des Mythenspiel-OKs die finanziellen Folgen durchaus beurteilen konnten und das auch bestätigt hätten. Die beiden Bankkader beklagten sich darüber, dass ihre Mahnungen nicht akzeptiert worden waren, «ja wir mussten sogar *massive* Vorwürfe entgegennehmen». Sie schlossen ihren Brief mit dem Hinweis, «dass wir und viele Mitarbeiter der KBS [Kantonalbank Schwyz] grosse Gratisarbeit geleistet haben». Augenscheinlich lagen in jener Zeit die Nerven blank, Verantwortungen wurden hin und hergeschoben. Das immer noch deutlicher zutage tretende finanzielle Fiasko drückte auf die Stimmung und liess die Frustration darüber wachsen, sich stark engagiert zu haben und nun Undank und Kritik zu ernten.[183]

Am 12. November 1992 übermittelte der Kanton Schwyz dann die Schlussabrechnung 700 Jahre Eidgenossenschaft an Bundesrat Delamuraz. Sie belegte Gesamtkosten des *Mythenspiels* in der Höhe von 13 359 646 Franken. Die Beträge für die anderen drei Teile des «Fests der Eidgenossenschaft» mussten daneben beinahe zwergenhaft erscheinen: Der Tag der Jugend hatte 1,1, die Bundesfeier 1,45 und das dreitägige Volksfest in Brunnen 2,1 Millionen Franken gekostet. Der Bund hatte inzwischen auch den dritten Nachtragskredit von 950 000 Franken einbezahlt, sodass die gesamten Bundesbeiträge gegenüber der anfänglich angesetzten Summe von 4,09 um 6,55 auf 10,64 Millionen Franken, also auf mehr als das Zweieinhalbfache, gestiegen waren. Das Resultat hatte sich gegenüber dem Stand zu Beginn des Jahres noch ein bisschen verbessert, dank einiger Verkaufserlöse und einer Versicherungsleistung von 300 000 Franken, die das

182 Kälin 1992, S. 70.

183 Kälin 1992, S. 83. – Brief von F.-P. Steiner und C. Amstad an Egon Bruhin vom 29. April 1992. StASZ, Depos. 33, CH91 – Weg der Schweiz, O 291. Hervorhebung im Original durch Unterstreichung.

Restbudget ausweist. Am 17. Mai 1994 erst zog Bundesrat Delamuraz einen Schlussstrich unter das «Fest der Eidgenossenschaft», indem er dem Regierungsrat des Kantons Schwyz die offizielle Décharge erteilte. Zu dieser Zeit waren alle Pendenzen bereinigt mit Ausnahme der Forderung von Helmut Reiter, um die weiterhin prozessiert wurde. Drei Jahre nach der Fertigstellung der stolzen Arena blieben davon nur juristische Streitigkeiten übrig. Der Kanton Schwyz jedoch entliess die vier OK-Präsidenten «unter bester Verdankung der vorzüglichen Leistung aus ihrer Verantwortung»; die vier Grossanlässe seien «deshalb so erfolgreich» gewesen, «weil die Organisationskomitees unter sehr kundiger und kompetenter Führung» gestanden hätten. Es war das rituell versöhnliche Schlusswort zu einer Veranstaltung, die der schweizerischen Milizkultur ihre Grenzen aufgezeigt hatte.[184]

Die Gründe für das Scheitern des *Mythenspiel*-Unternehmens

Wie eingangs dargelegt, zielt dieses Kapitel auf eine differenzierte, möglichst viele Aspekte einbeziehende Erörterung der Gründe, die zum Scheitern des *Mythenspiels* geführt haben. Viele dieser möglichen Gründe sind im Laufe des Kapitels diskutiert worden und müssen hier nur noch in eine zusammenfassende Sicht gebracht werden. Darüber hinaus ist jedoch eine Darstellung der Gründe erforderlich, die sich aus der Gesamtkonstellation des Jubiläumsjahrs 1991 ergaben. Zu klären ist vor allem, wie das *Mythenspiel* innerhalb des überreichen Kulturangebots positioniert war und inwieweit diese Positionierung für das Scheitern verantwortlich zu machen ist. Die folgenden Ausführungen gliedern sich in eine Analyse der produktionsimmanenten – das heisst künstlerischen, konzeptionellen und organisatorischen – Gründe für das Scheitern, eine Erörterung der äusseren Faktoren und abschliessend eine Diskussion über die grundsätzliche Problematik, in einem föderalistischen Land ein nationales Festspiel auf die Bühne zu bringen.

Die produktionsimmanenten Gründe für das Scheitern

Die künstlerischen Faktoren

Der dichterische Anspruch an die Festspielautoren und die poetische Qualität der verwirklichten Texte war während der Festspielhausse um 1900 ein wichtiges Thema; dass kaum ein Festspiel hohen dichterischen Ansprüchen wirklich genügte, führte in den Kreisen der Gebildeten zu einer generellen Diskreditierung des Genres. Mit der Wahl Herbert Meiers zielte man 1989 ganz unmissverständlich darauf, dem

184 700 Jahre Eidgenossenschaft: Schlussabrechnung. – Regierungsrat des Kantons Schwyz, Auszug aus dem Protokoll Nr. 1013, 700 Jahre Eidgenossenschaft: Déchargeerteilung. StASZ, Depos. 33, CH91 – Weg der Schweiz, O 291.

Festspiel einen der Bedeutung des Anlasses angemessenen Text zugrunde zu legen. Eine von Meiers Strategien, diesem Anspruch zu genügen, war die Verknüpfung mit der Gipfelkunst der Weltliteratur. Beatrice Eichmann-Leutenegger kennzeichnete das *Mythenspiel* als ein «Konglomerat, das Anklänge an Goethes Faust, Caldérons [sic] Grosses Welttheater, Strindbergs Traumspiele und Stationendramen verrät». Über diese Anklänge hinaus kann man auch solche zum Beispiel an Friedrich Dürrenmatt (in den Szenen mit Bucher und Durrer), an antike griechische Dramen, an Shakespeare (Patrizierszene) und andere wahrnehmen.[185]

Der Germanist Peter Grotzer, einer der besten Kenner von Meiers Werk, stellte weniger die literarischen Anklänge als den Variantenreichtum von Meiers Sprache in den Vordergrund: «Die Besonderheit ist einmal mehr in der dramaturgischen Konstruktion und vor allem in der vielstimmigen Sprache zu suchen.» Darunter verstand Grotzer einen regen Wechsel zwischen rhythmisierenden Passagen, prosaischer Rede, altertümelnder Sprache usw. Die Qualität von Meiers Sprachgestaltung war aber bei den Rezensentinnen und Rezensenten zumindest umstritten, wie die Kritikenschau gezeigt hat. Entscheidend für viele skeptische Reaktionen war die Unverständlichkeit des Textes. Sie hat ihre Ursache einerseits in der bemühten Dichtigkeit der Motive und Sprachsymbole, wie sie in der Inszenierungsanalyse aufgezeigt wurde, und andererseits in der Konzeption der Figuren, die Meier als reine Ideenträger auffasste und weder einführte noch als lebendige Persönlichkeiten entwickelte. Besonders viel mutete er dem Publikum mit einer Hauptfigur zu, die aus dramaturgischen Gründen ohne Persönlichkeit zu sein hatte. Dass Teiler sich im Laufe des Stücks immer wieder in der gleichen Weise als beschränkt erweist und weder lern- noch empathiefähig zu sein scheint, muss man als eine der grössten Schwächen des Stücks ansehen.[186]

Ein zentraler Aspekt der Sperrigkeit des Stücks liegt ausserdem in Meiers Entscheidung, die Auseinandersetzung mit der Schweiz in ein Nacht-, Schatten- und Totenreich zu verlegen. Der Ansatz, nicht primär die bekannte, mehr oder weniger mythisch geprägte Geschichte der Eidgenossenschaft ins Bild zu setzen, sondern das Verdrängte und Verschüttete ans Licht zu bringen und den Mangel an Utopien zu beklagen, war zwar mutig und unkonventionell, doch traf er das Publikum völlig unvorbereitet. Dazu kam Meiers betont theatralischer Zugriff, ein vielfältiges Spiel mit Masken und Täuschungen, das sich dem Geschichtenerzählen verweigerte und eine weitere Ebene der Distanzierung und der Verschleierung darstellte. Der Spielcharakter von Meiers Theaterstücken wurde mehrfach hervorgehoben.[187] Er stand der kultischen Funktion des Festspiels entgegen, wie sie Ende des 19. Jahrhunderts definiert wurde. Joseph Victor Widmann, als Literatur- und Theaterkritikerpapst einer der Kronzeugen jener Epoche, beschrieb im Grunde die Überwindung des rein Spielerischen, als er die Wirkung der Festspiele wie in Schwyz und Bern 1891 zu fassen suchte:

185 Eichmann-Leutenegger, Beatrice: Mythenspiel: Literarisches Theater in effektvoller Umgebung. Mythenspiel-Premiere gab Anregungen zum Weiterdenken. In: «Vaterland» vom 22. Juli 1991.

186 Meier 1993, Nachwort von Peter Grotzer, S. 560.

187 Vgl. u. a. Eichmann-Leutenegger, Beatrice: Im Banne der Sprachspiele und der Lebensspiele. Ein Porträt Herbert Meiers, des Autors des «Mythenspiels». In: «Vaterland» vom 9. Juli 1991.

> «Unbedingt geben wir zu, dass ein solches weihevolles Festspiel gemäss seinem aus dem Vaterlandsgedanken herausgewachsenen Wesen in anderer Weise, als es die reine Kunst auf dem Theater vermag, die Zuschauer erfasst. Die Wirkung ist nicht nur eine künstlerisch ästhetische; sie ist in gewissem Sinne religiöser Natur, ‹als ob die Gottheit nahe wär›, ja man hat die Empfindung, nicht bloss einem Spiel, nein gewissermassen einem Ereignis, einer Tat beigewohnt zu haben.»[188]

Meier hatte unter diesem Gesichtspunkt tatsächlich die Festspielkonventionen ausgehebelt und sein Stück auf das zurückgeführt, worauf Festspiele nie beschränkt werden konnten: auf reines Theater. Auch dies trug dazu bei, dass der geistesgeschichtliche Kosmos des Stücks sich erst durch eine genaue Lektüre hätte erfassen lassen; während der Premiere löste seine Ungreifbarkeit bei vielen Rezensenten ein diffuses Unbehagen aus. Es ist bezeichnend, dass sie sich am ehesten mit den Passagen anfreunden konnten, wo aus handfesten weltanschaulichen Positionen heraus verbal gefochten wurde wie bei der grossen Troxler-Szene.

Auch wenn Reinhardt Stumm die Stoffauswahl als «rätselhaft bis zum Ende» abqualifizierte, ist sie in einer Hinsicht konsequent und kongruent: Beinahe in jeder Szene hält Meier ein humanistisches Ideal hoch, das er einer durchökonomisierten, vollständig auf Effizienz und Wissenschaftlichkeit ausgerichteten Welt entgegenstellt. Auf der politischen Ebene fasst er aber nicht die Missstände der Gegenwart ins Auge, sondern zielt auf die Gründerjahre des liberalen Staats, weshalb seine Kritik in den Ruch von antikapitalistischer Kritik aus konservativer Sicht gerät. Sie scheint direkten Bezug auf eine exponierte Aussage von Adalbert Kälin zu nehmen, der in der Einleitung des Jubiläumsbuchs die Festlichkeiten als eine eigentliche gesellschaftspolitische Mission der Schwyzer darstellte: «Die Überzeugung, dass im Schwyzervolk Kräfte schlummern, die schon vor hundert Jahren dem Krämergeist echte Werte entgegensetzten und anno 1941 dem Fatalismus mit geistiger Landesverteidigung die Stirne boten, ist in uns tief verwurzelt.»[189]

Statt die Innovationskraft, den Erfindergeist und die wiedergewonnene Wettbewerbsfähigkeit der Schweiz – zum Beispiel in der Uhrenindustrie – zu feiern, rückten Kälin und Meier deren Ursprung im 19. Jahrhundert in ein schlechtes Licht. Das mochte für viele befremdlich wirken. Wo Meier hingegen mit linken und grünen Positionen zu vereinbarende Kritik übte, so zum Beispiel beim Umweltschutz und bei der Rolle der Frau, wurde sie von einem Wust von teils esoterisch, teils poetisch verbrämten Aussagen entschärft oder beinahe unkenntlich gemacht. Lediglich mit der sehr expliziten Kritik an der Selbstherrlichkeit der Wirtschaftselite und der Käuflichkeit politischen Einflusses gegen Ende des Stücks stellte Meier eine Art Allianz zwischen der konservativen und der sozialistischen Kritik am Liberalismus her. Dennoch musste seine Art der Gesellschaftskritik sowohl urbane, kulturaffine wie

188 Zitiert nach Eugen Müller: Schweizer Theatergeschichte, S. 355 f.

189 Kälin, Adalbert: Begegnung auf dem Hochetzel. In: 700 Jahre Eidgenossenschaft im Kanton Schwyz, S. 10.

auch liberale, wirtschaftsfreundliche Publikumsschichten eher ratlos zurücklassen. Und die Rätselhaftigkeit des Textes vergraulte Populisten wie auch Intellektuelle gleichermassen.

Hans Hoffers Zuschauer- und Bühnenraum: Distanz statt Verbundenheit

Hans Hoffer verfocht mit grosser Vehemenz sein Konzept einer kreisrunden Arena, die den Tribünenbereich und den Bühnenraum zu einer Einheit zusammenschloss. Er wollte so «ein Zeichen für demokratische Verständigung, also auch für die politische Auseinandersetzung der Menschen untereinander und die Bewältigung der Probleme, die Natur und Technik mit sich bringen», schaffen. Das Durchsetzen seiner Vision war der wesentliche Grund dafür, dass die einheimischen Firmen bei der Konstruktion der Arena aus dem Rennen schieden und dass die Baukosten sich stark in die Höhe schraubten. Zweifellos wollte sich Hoffer mit dieser Ringform auf die Landsgemeinde beziehen, mithin also auf eine als urschweizerisch empfundene Form demokratischer Politik. Dass er mit ihr auch bewusst ein konstitutives Motiv aus Meiers Stück zur Grundlage der Gesamtarchitektur machte, ist nirgends nachweisbar, scheint aber sehr naheliegend. Viel stärker als die Idee des Landsgemeinderings drängt sich beim Betrachten der Baupläne allerdings die Assoziation eines antiken Amphitheaters auf, die Überdachung der Zuschauertribüne kann man dabei durchaus als Neuinterpretation der antiken Sonnensegel auffassen. Ob römisches Amphitheater oder Landsgemeindering – beide Assoziationen spielten in der szenischen Realität jedoch keine Rolle, denn im «Nachttheater» verwischten sich die räumlichen Verhältnisse ohnehin, und an ein Forum öffentlicher politischer Diskurse liess Meiers spukhaftes Stück in den wenigsten Szenen denken.[190]

Die Traum- und Spukerscheinungen im *Mythenspiel* hätten im Grunde eine geschmeidige szenische Gestaltung mit gleitenden Übergängen verlangt und wären in einem geschlossenen Theater besser zu realisieren gewesen. Soweit sich das anhand der Fernsehaufzeichnung erkennen lässt, bemühte sich Hans Hoffer mittels einer durch differenzierten Lichteinsatz segmentierten Spielfläche, dieser Anforderung gerecht zu werden, doch die Weite der Bühne und die schwerfällige Maschinerie, die zudem noch das Handicap hatte, keine Bewegungen auf die Zuschauertribüne hin zuzulassen, setzten ihm enge Grenzen. Hoffer hatte mit seiner runden Arena eine grosse symbolische Geste gewagt, doch die Anlage bewährte sich bei der Umsetzung von Meiers Dramaturgie nicht, sondern wurde zum Hemmschuh. Dessen ungeachtet gelangen Hoffer mit dem Einsatz von Laser und anderen Lichteffekten wirkungsvolle Momente, die aber – und da täuschten sich die Rezensenten nicht – für die Ausdeutung und Versinnbildlichung des meierschen Ideentheaters nicht hilfreich waren.

Auch Peter von Matt war davon überzeugt, dass die Inszenierung das Potenzial des Textes nicht ausschöpfte. Diesem schrieb er einige Qualitäten zu; Meiers Verdienste bestünden darin, «den ganzen Komplex der Sagenüberlieferung […] ins Stück hereinzuholen, und zwar nicht etwa die Teufelsbrücke, sondern viel stärkere,

190 «Nur kein herkömmliches Festspiel …» 1991, S. 111.

ursprünglichere Dinge»; und darin, «in den Personen ebenfalls hinter die geläufigen historischen Symbolfiguren zurückzugreifen». «Die Regie», meinte er, «war diesem Konzept nicht gewachsen»:

> «Der Regisseur hat offensichtlich von der Bild- und Erfahrungswelt, die hinter den erwähnten Sagenfiguren steht, gar keine Ahnung. Das werden rein mechanische, mechanistische Gebilde, die da irgendwo herumfahren. Ihr Erlebnisgehalt reduziert sich auf sehr wenig. Ein zweites Problem der Regie scheint mir darin zu liegen, dass sie in der Aufführung allzusehr vom Wort her inszeniert und die szenisch-bildhaften Möglichkeiten des Stückes sehr stark beschnitten hat. Anstelle des Versuchs, die Szenen als solche fast unabhängig von der Sprache bedeutungsvoll, sprechend zu machen, haben wir ein Auseinanderdriften von technischem Effekt auf der einen und einer überforcierten Sprache auf der andern Seite.»[191]

Ähnlich wie die Tageskritikerinnen und -kritiker, aber differenzierter formulierte also auch von Matt die Unverbundenheit von subtilem Text und spektakelhafter, veräusserlichter Inszenierung. Von Matt übersieht allerdings, dass Hoffer und die Kostümbildnerin Gera Graf da und dort sehr wohl eigenständige bildliche Umsetzungen fanden, die allerdings nicht unterstützend wirkten, sondern meistens eine weitere Ebene des schwer Entschlüsselbaren einfügten.

Die konzeptionellen und die organisatorischen Faktoren

Der OK-Präsident des *Mythenspiels,* Adalbert Spichtig, ist eine Schlüsselfigur im ganzen Entstehungsprozess des Spektakels. Wie mächtig und einflussreich er innerhalb des Gremiums tatsächlich war, ist zwar anhand der verfügbaren Quellen nicht zu eruieren, aber wenn er auch nicht immer seine persönlichen Visionen durchgesetzt haben dürfte, gab er doch als Sprachrohr des OKs viel von seinen Zielen preis. Spichtig war der festen Überzeugung – daran besteht kaum ein Zweifel –, dass beim *Mythenspiel* nur das Beste gut genug sein konnte, um über die Region hinaus Publikum für eine Reise nach Schwyz zu mobilisieren. Dieser Anspruch verband sich mit der Vorstellung eines stark von berühmten professionellen Darstellerinnen und Darstellern geprägten Ensembles. Damit war Spichtig bereit, die grosse Laientheatertradition im schweizerischen Festspiel preiszugeben. Das erscheint besonders paradox, weil Spichtig acht Jahre lang den Zentralverband Schweizer Volkstheater präsidiert hatte und somit beste Voraussetzungen für den Aufbau eines Laienensembles mitbrachte.

In diesem Bestreben, etwas Grosses und weit Ausstrahlendes auf die Beine zu stellen, lag der Keim für die meisten Probleme. Und – etwas dramatisch ausgedrückt – zu einem Verhängnis wurde es, weil niemand jemals an einen Plan B gedacht hatte. Bedingt durch

191 Ein Mittel gegen tödlichen Gedächtnisverlust? Ist eigentlich das «Mythenspiel» ein Festspiel? – Ein Gespräch mit dem Literaturwissenschafter Peter von Matt. In: «Tages-Anzeiger» vom 24. Aug. 1991, S. 2.

Fehleinschätzungen und die Unerfahrenheit in der Planung und auch ein gewisses Mass an Pech wurden die Spielräume enger und enger. Mit der Verpflichtung Hans Hoffers im Herbst 1990 gaben sich die Schwyzer Organisatoren in die Abhängigkeit eines Mannes, den es nicht zu kümmern hatte, dass das Budget von Anfang an zu tief angesetzt war respektive dass die Visionen des OKs von Anfang an zu hoch gegriffen waren. Spichtig, im Berufsleben Finanzmann, verhielt sich in seiner Rolle als OK-Präsident nie wie ein Controller, sondern wie ein Künstler, der sein Werk realisieren möchte. Und er war überzeugt, dem schweizerischen Volk etwas Grossartiges zu übergeben. Sein persönlicher Einsatz für die Sache war dementsprechend ausserordentlich. Dennoch ist schwer nachvollziehbar, warum er partout nicht verstehen wollte, warum viele sich darüber ärgerten, wie der Kanton Schwyz mit «fremdem» Geld umging.
Das machte ihn immun gegen Kritik und erwies sich als fatal, weil sich die Kompetenzverteilung der Veranstaltung als Konstruktionsfehler herausstellte: Die operative und die finanzielle Hoheit vollständig zu trennen, konnte nur zu Missverständnissen, vor allem aber zu fehlender Transparenz führen. Das Subsidiaritätsprinzip spielte in diesem Falle im Übrigen nicht: In der Tat hatte der Kanton sich ja vehement dagegen gewehrt, sich finanziell am *Mythenspiel* zu beteiligen. Die deshalb angefeindeten Schwyzer Behörden verwahrten sich allerdings dagegen, nichts ans *Mythenspiel* beigesteuert zu haben:

> «Von Bundesseite aus wurde dem Kanton Schwyz ab und zu vorgeworfen, er hätte sich finanziell zuwenig an den Jubiläumsfeierlichkeiten beteiligt. Dem ist aber entgegenzuhalten, dass der Regierungsrat den Einsatz der kantonalen Beamten zugunsten der Jubiläumsfeierlichkeiten bewilligt hatte. In der Folge arbeiteten sehr viele Chefbeamte und Mitarbeiter des Kantons in leitenden Funktionen in den einzelnen OK's mit.»[192]

Dieser mit vielen persönlichen Opfern verbundene Beitrag ist auf keinen Fall zu unterschätzen. Nur ist daran die Frage zu knüpfen, ob namentlich im Falle des *Mythenspiels* die zur Verfügung gestellten «human resources» der selbst gestellten Aufgabe gewachsen waren, überhaupt gewachsen sein konnten. Das Milizsystem gelangte hier offensichtlich an seine Grenzen, und doch gestand sich das niemand ein. Der Grund dafür lag nicht zuletzt im gut schweizerischen Respekt vor der Freiwilligenarbeit, die ja in der Tat in hohem Masse und mit grosser Begeisterung geleistet wurde. Dieser Respekt ging allerdings mit einer Schonung der ehrenamtlich Tätigen einher, die im Kontrast zur Professionalität stand, die diese sich zum Massstab genommen hatten. Das schonende Verhalten wurde nur stellenweise in Momenten eruptiven Ärgers über die Fehleinschätzungen und Eigenmächtigkeiten des Veranstalters durchbrochen. Marco Solaris Zurückkrebsen nach seinen kritischen Invektiven ist für diese Ambivalenzen kennzeichnend.
Spichtigs «Think Big»-Haltung stand am Anfang einer Reihe von Sachentscheiden, die – befördert durch den zunehmenden Zeitdruck – zu bedrohlichen Sachzwängen

192 Kälin 1992, S. 83.

führten. Deren wesentlichste Folge war die Verteuerung fast aller Budgetposten des Projekts. Und wenn das *Mythenspiel* im Dezember 1990 unter der Annahme eines eingehaltenen Budgets bereits als teuer und gigantomanisch empfunden wurde, führten die stetigen Kostenüberschreitungen, die der Öffentlichkeit ab dem Juni 1991 bekannt wurden, zu einem anhaltenden Imageschaden. Konzept und Organisation waren also unmittelbar und aufs Engste mit Finanzproblemen verknüpft. Dass die Behörden in Bern um ein Haar den Abbruch des Projekts in Kauf genommen hatten, bezeugt die Dramatik der Situation. Es ist nur durch die ehrenamtliche Tätigkeit der Veranstalter zu erklären, dass sich der Bund zu einem so hohen Mass an Schonung durchrang. In weiten Teilen der Öffentlichkeit erodierte das Image des *Mythenspiels* aber so stark, dass nur noch ein unbestrittener künstlerischer Erfolg eine Rückkehr zu Schonung und Versöhnlichkeit ermöglicht hätte. 1991 war man also bei der Gleichung «teuer bezahlte Leistung erfordert erstklassige Qualität» angelangt. Das widersprach einer wesentlichen Übereinkunft bei früheren Festspielen, die zwar auch gigantomanisch waren, aber im Zeichen einer umfassenden Freiwilligenarbeit nicht als verschwenderisch galten. Das Gefühl von Verschwendung aber trug wesentlich zur Ablehnung des *Mythenspiels* bei.

Die äusseren Gründe für das Scheitern

Der Einfluss des Kulturboykotts

Im Rahmen der «Affäre Kopp», die mit dem Rücktritt der ersten Bundesrätin in einer Schweizer Regierung enden sollte, wurde eine parlamentarische Untersuchungskommission eingesetzt; sie erhielt die Befugnis, auch die Datensammlungen der Bundesanwaltschaft zu konsultieren, und stiess dort auf rund 900 000 Fichen, die die Observationen Hunderttausender Bürgerinnen und Bürger dokumentierten. Viele der Fichen betrafen politisch links stehende Personen, darunter viele Intellektuelle und Kunstschaffende. Gegen 700 Persönlichkeiten aus Kunst, Kultur und Literatur – unter ihnen als namhaftester Max Frisch – und einige kulturelle Organisationen unterzeichneten in der Folge einen Boykott gegen die Teilnahme an den Projekten zum 700-Jahr-Jubiläum. Dieser von Mitgliedern der Gruppe Olten, einer Schriftstellervereinigung, und von der «WochenZeitung» initiierte Boykott kam nicht einem generellen Verzicht auf kulturelle Aktivitäten im Jubiläumsjahr gleich, er wurde aber oft so verstanden. Er riss viele Gräben auch zwischen den Kulturschaffenden auf und hatte eine Reihe von Polemiken und Gegenpolemiken, Erklärungen und Gegenerklärungen zur Folge. Der überwiegende Teil der Bevölkerung nahm jedoch nicht allzu viel davon wahr oder taxierte den Boykott als unangemessen oder ärgerlich.[193]

Als Herbert Meier im März 1990 die Aufforderung erhielt, sich am Boykott zu beteiligen, war seine Arbeit am *Mythenspiel* schon weit fortgeschritten, und er

193 Vgl. dazu u. a. Lerch, Fredi; Simmen, Andreas (Hg.): Der leergeglaubte Staat. Kulturboykott: Gegen die 700-Jahr-Feier der Schweiz. Dokumentation einer Debatte. Zürich 1991.

wollte keinen Rückzieher machen, wie er Jahre später erzählte. «Und abgesehen davon», erklärte er, «es wäre mir nie eingefallen, einer kreativen Selbstkastration beizupflichten. Denn das war der Boykott in meinen Augen. Jedenfalls lief er gegen mein Naturell.» Den Widerstand gegen das *Mythenspiel* empfand er als orchestrierte Kampagne im Zeichen des «epidemisch» gewordenen Boykotts – eine extreme Erfahrung, wie er berichtete: «Nie verspürte ich eine solche Phalanx von Feindlichkeit, Missgunst und Verfolgung bei einer Theaterarbeit […]» Da er auch eine Fülle von positiven Reaktionen erlebte, trat für ihn eine «krisenhafte Diskrepanz zwischen Gesellschaft (‹Volk›) und Intelligenz (‹Medien›)» zutage, die den «Zerfall einer lange geglaubten Identität eines Landes» zum Ausdruck gebracht habe. Und genau diese «Krisenlage» behandle sein Stück.[194]

Meier hatte mit Sicherheit einige persönliche Anwürfe zu erdulden, die durch das allgemein vergiftete Klima unter Kulturschaffenden akzentuiert wurden. Doch liess er sich zum Fehlschluss verleiten, dass die Kultur- und die Medienszene deckungsgleich und homogen seien. Die vielstimmige Auseinandersetzung der Medien mit dem *Mythenspiel,* bei der kritische Argumente aus ganz unterschiedlichen Richtungen und mit ganz unterschiedlicher Motivation vorgebracht wurden, offenbart fast nirgends Anhaltspunkte für das Wirken des Kulturboykotts. Der *Mythenspiel*-Exekutor Reinhardt Stumm war zum Beispiel im Gegenteil ein entschiedener Gegner des Boykotts. Den offensichtlichen Misserfolg bei den Zuschauerzahlen versuchte Meier wegzureden, indem er behauptete, das «Volk» habe sich nicht um die behauptete «elitäre Zumutung» der Inszenierung gekümmert und ihr Ovationen bereitet. Die Erklärung, wieso diese «Menschen aus allen Lebens- und Intelligenzschichten» nicht in hellen Scharen nach Schwyz kamen, blieb Meier schuldig. Er wollte nicht wahrhaben, dass es vielfältige – auch künstlerische – Gründe gab, das *Mythenspiel* nicht als ein Highlight des Sommers zu betrachten.

Adalbert Spichtig begründete diverse Verzögerungen und Rückschläge beim Engagement des künstlerischen Personals mit dem Einfluss des Kulturboykotts. Allerdings scheinen nur Hans Hollmann und vereinzelte Schauspieler wie der sehr gesellschaftskritische Dietmar Schönherr ihre Absage eindeutig mit dem Kulturboykott begründet zu haben; die meisten Probleme beim Zusammenstellen des Ensembles ergaben sich aus den zu kurzfristigen Anfragen. Etwas präziser als Meier beschuldigte Spichtig die «Zürcher» Presse, im Zeichen des Kulturboykotts eine Kampagne gegen das *Mythenspiel* geführt zu haben. Er verdächtigte die boykottierenden Zürcher Kulturschaffenden, sie würden neidisch und missgünstig darauf reagieren, dass im kleinen Schwyz so viel Geld für ein grosses Theaterspektakel zur Verfügung stand. Dass sich die Redaktionen der Zürcher Zeitungen zum Sprachrohr dieser Missgunst machen liessen, erscheint völlig unplausibel. Dennoch: Auch wenn Spichtig mit dem Kulturboykott den falschen Sündenbock schlug, könnte er möglicherweise eine kulturpolitische Grundhaltung

194 Danielczyk, Julia: Im Gespräch mit Herbert Meier. In: MIMOS Nr. 3–4/1994, S. 27 f. Vgl. dazu auch Meier, Herbert: Theater, nichts als Theater. Erfahrungen. In: «Neue Zürcher Zeitung» vom 12. Nov. 1994, S. 66.

mancher städtischer Medienschaffender erfasst haben: Wie das Beispiel von Roger Anderegg, dem Reporter der «SonntagsZeitung», zeigt, erwartete man vom Theater auf dem Land keine hochgerüsteten und teuren professionellen Theaterproduktionen. Das bedeutete wohl, dass man solches in der Tat als Vorrecht der Städte betrachtete. In diesem Zusammenhang erhält auch Reinhardt Stumms polemische Aussage, mit dem Geld fürs *Mythenspiel* hätte man das Schauspielhaus Zürich mehrere Spielzeiten lang durchgebracht, eine Bedeutung, die über eine Illustration des hohen Budgets hinausgeht.

Die Konkurrenz des Theaterangebots im Jubiläumsjahr 1991

Das Bundesjubiläum 1991 löste trotz des Kulturboykotts auf allen Ebenen des Staates, vom Bund über die Kantone bis zu den Gemeinden und dazu natürlich auch auf privater Seite, eine intensive kulturelle Produktivität aus. Da es keine Untersuchung zum gesamten Angebot und auch keinen Überblick darüber gibt, ist nicht zu beurteilen, ob die Gesamtmenge der Veranstaltungen deutlich über dem normalen Quantum jubiläumsloser Jahre lag oder ob einfach viele Produktionen, die sonst in anderer Form entstanden wären, sich im Jubiläumsjahr thematisch an den Anlass andockten und fallweise mit grösserer Kelle anrichteten, da sie von einer spendableren öffentlichen Hand profitieren konnten. In vielen Dörfern gab es Freilichtproduktionen, die direkt auf das Jubiläum Bezug nahmen.

In der direkt an die Stadt Luzern angrenzenden Gemeinde Adligenswil zum Beispiel führte man das Stück *Festspielereien 1991 – ein einzig Volk?* auf (Premiere am 7. September) und setzte sich unter Einbezug von über hundert Laienspielerinnen und -spielern humoristisch mit der Heimat auseinander; traditioneller gab man sich im ländlichen Escholzmatt, ebenfalls im Kanton Luzern, und brachte das *Alte Tellenspiel* zur Aufführung (Premiere am 10. August). In Benken ZH, Brig VS, Othmarsingen AG und im Freiamt (Kanton Aargau) inszenierte man Freilichtspiele, die vom Jubiläum veranlasst scheinen und in denen Stoffe aus der Region und Fragen der eigenen Identität behandelt wurden.[195]

Im Kanton Thurgau feierte man mit dem bereits erwähnten Festspiel über Thomas Bornhauser, den Vater der liberalen Thurgauer Verfassung von 1831, einen zentralen Entwicklungsschritt auf dem Weg zur modernen Schweiz.[196] Und natürlich blieb auch die Konkurrenzjubilarin nicht untätig, die Stadt Bern: Sie feierte ihre Gründung vor 800 Jahren mit einem vielfältigen Programm, darunter das Freilichtspiel *Berner Totentanz,* Emil Wächters Adaption der Totentanz-Verse von Niklaus Manuel, die bereits in den Jahren 1962 bis 1964 mit grossem Erfolg aufgeführt worden war. Dieses grossangelegte Spiel auf dem Münsterplatz hatte einiges, was dem *Mythenspiel* abging: einen bekannten – und offenbar eindrücklichen – Schweizer Hauptdarsteller, Mathias Gnädinger, der als Tod von der legendären Mimengruppe Mummenschanz sekundiert

195 Benken: *De Wasserchrieg* (Premiere im September); Brig: *Gratzug 91* (Premiere am 7. Juni); Othmarsingen: *Happy Birthday Helvetia;* Freiamt: *Freiämter Kaländer* (Premiere am 22. Sept.).

196 Gansner 1991.

wurde, ein leicht fassbares, existenzielles Thema, das sich zwingend mit effektvoller Choreografie verband, und schliesslich eine spektakuläre städtische Kulisse, die weiträumige Massenszenen in Tuchfühlung zum Publikum erlaubte.
Die meisten dieser Produktionen dürften das *Mythenspiel* kaum Aufmerksamkeit, aber Zuschauer gekostet haben. Wer schon in der Region Freilichttheater angeboten bekam, mochte sich nicht unbedingt auch noch nach Schwyz bemühen. Aber es gab auch Freilichtspiele mit überregionaler Ausstrahlung, die eine unmittelbarere Konkurrenz für das *Mythenspiel* darstellten. Mit zumindest drei Beispielen lässt sich zeigen, warum das *Mythenspiel* nicht als angemessene Auseinandersetzung mit der Heimat wahrgenommen wurde: Es mangelte ihm an der Bescheidenheit einer republikanischen Veranstaltung, der Volksnähe signalisierenden Bodenständigkeit und der – realen oder projizierten – Leidenschaftlichkeit der Laienspielerinnen und -spieler. Die Alleinstellungsmerkmale des *Mythenspiels,* die eindrückliche Arena und die spektakuläre Multimedia-Ästhetik, entsprachen den Erwartungen an ein Jubiläumstheater offensichtlich nicht.
Am 10. Juli 1991, zehn Tage vor der *Mythenspiel*-Uraufführung, kam auf dem Gelände des Freilichtmuseums Ballenberg oberhalb von Brienz eine Theateradaption von Gottfried Kellers Novelle *Romeo und Julia auf dem Dorfe* zur Premiere. Treibende Kraft bei dieser ungewöhnlichen Inszenierung war der Regisseur Louis Naef, der mit ihr eine eigene Form des Landschaftstheaters begründete und dabei auf viele Gedanken zurückgriff, die er im Zusammenhang mit einer Erneuerung des Festspiels entwickelt hatte. Für Naefs Arbeitsweise kennzeichnend war die raffinierte Einbettung der auf mehrere Stationen verteilten Handlung in die – eigentlich unter Kitschverdacht stehende – Idylle des Architektur- und Brauchtumsmuseums. Diese konterkarierte er mit dem tragischen Stoff und gab dem Publikum mit dem Einsatz altertümlicher Requisiten ein sinnliches Bild der durch Armut und Verelendung geprägten Zeit um die Mitte des 19. Jahrhunderts. Ausserdem kombinierte er eine Handvoll zum Teil namhafter professioneller Schauspieler mit einem Laienensemble, das er in aufwendiger Probenarbeit zu einer möglichst natürlichen Ausdrucksweise führte. Schliesslich war es trotz einiger aus der Weiträumigkeit des Geländes gewonnener Effekte ein Theater der Nähe, auch in sprachlicher Hinsicht: Heinz Stalder hatte eine berndeutsche Fassung erstellt.
Wenn nun die «Basler Zeitung» dieser Spielanlage zugutehielt, alles habe sein Mass, «die Natur, die Technik, der Mensch», dann war das in diesem Fall nicht auf das *Mythenspiel* gemünzt, doch drückte es stellvertretend die Haltung vieler diesem gegenüber aus. Bezeichnenderweise äusserten sich mindestens zwei seiner schärfsten Kritiker, Urs W. Scheidegger und Rosmarie Mehlin, positiv bis überschwänglich über die Produktion im Ballenberg. Scheidegger sprach von «schönstem Dialekt- und Landschaftstheater», Mehlin von einem «einmalig schönen Erlebnis». In mehreren Artikeln wurde die positive Würdigung der Inszenierung mit dem Verweis auf das «relativ bescheidene Budget» von 450 000 Franken verknüpft; der «Berner Oberländer» nahm dabei explizit auf das «vieldiskutierte ‹Mythenspiel›» Bezug, das «den Riesenbetrag von zehn Millionen Franken» verschlinge, «wobei der Autor alleine die Ballenberger

Totalsumme einstreicht!» Die Ballenberg-Produktion kann man also wie eine positive Folie für etliche Punkte der Kritik am *Mythenspiel* lesen.[197]
Das gilt auch im Falle einer weiteren Freilichtproduktion, die vollständig von Laienspielerinnen und -spielern getragen wurde. Im Rossstallhof des Klosters Einsiedeln kam am 7. August 1991 die Dialektkomödie *Dr Franzos im Ybrig* von Thomas Hürlimann zur Uraufführung, die er – auf der Grundlage eines Einsiedler Klosterschwanks – explizit für die Theatergruppe Chärnehus in Einsiedeln geschrieben hatte. Die Inszenierung von Barbara Schlumpf machte die Theatergruppe überregional bekannt. Auch diese Produktion war nicht programmatisch auf das Bundesjubiläum bezogen, doch lag ihr ein aus historischen Dramen und auch aus Festspielen bestens bekannter Stoff zugrunde: der Franzoseneinfall 1798. Hürlimann nutzte den Stoff zu einer ironischen Verkehrung des schweizerischen Heroismus: Die Männer vom Ybrig ziehen sich in die Berge und somit ins «Réduit» zurück, die Frauen verunstalten sich, um die Franzosen abzuschrecken, doch der welsche Charme macht das ganze Abwehrdispositiv zunichte. Roger Anderegg, der das *Mythenspiel* am Tag der Premiere in der «SonntagsZeitung» geschmäht hatte, zeigte sich beim Einsiedler Dialekttheater begeistert:

> «Das ländliche Einsiedler Theaterspektakel ragt markant aus diesem vielfältigen Theatersommer heraus. Auch wenn da niemand eine Parallele zum Millionen-‹Mythenspiel› von Schwyz ziehen mag – ‹Dr Franzos im Ybrig›, eher zufällig im Jahre 700 der Eidgenossenschaft entstanden, repräsentiert eben doch eine Art Kontrastprogramm: Ein Stück um Heimat und Patriotismus, aber fern jeder verbissenen Sinnsuche, erarbeitet von begeisterungsfähigen Laien und realisiert mit schmalstem Budget: Ein wahres Sommernachtsfest zum 700. Geburtstag.»[198]

Den Kontrast sieht Anderegg wie die Kommentatoren des Ballenberg-Freilichtspiels also in der Laienspielkultur und im schmalen Budget, dazu geht er auf Distanz zur Gedankenschwere von Meiers Text, der er Hürlimanns Witz und Leichtfüssigkeit gegenüberstellt.

197 Richard, Christine: Naturschauspiel oder Theatertragödie. Freilichttheater in Ballenberg: «Romeo und Julia auf dem Dorfe» – einfühlsam, ehrlich, eigen. In: «Basler Zeitung» vom 12. Juli 1991. – Scheidegger, Urs W.: Landschaftstheater. Uraufführung auf dem Ballenberg. In: «Solothurner Zeitung» vom 13. Juli 1991. – Mehlin, Rosmarie: Es het e Purscht es Meitli gärn … «Romeo und Julia auf dem Dorfe» im Freilichtmuseum Ballenberg. In: «Badener Tagblatt» vom 17. Juli 1991. – Peternell, Svend: Wenn die Begeisterung vor der Gage kommt. Ballenberg: Die Uraufführung von «Romeo und Julia auf dem Dorfe» kostet nur 450 000 Franken. In: «Berner Oberländer» vom 5. Juli 1991, S. 5. – Teuwsen, Isabell: Der Krieg der Verarmung im herrlichen Heimatland. «Romeo und Julia auf dem Dorfe» als Theaterwanderung im Ballenberg. In: «Tages-Anzeiger» vom 13. Juli 1991. – Mit anderen Zahlen operierten die LNN: «Zum Vergleich: Für das Freiluftspiel ‹Romeo und Julia auf dem Dorfe› im Freilichtmuseum Ballenberg beläuft sich das gesamte Budget auf eine Million. Vorgesehen sind auf dem Ballenberg 40 Aufführungen für jeweils 500 Zuschauer. Das ‹Mythenspiel› spekuliert auf viermal mehr Zuschauer, kostet aber zehnmal mehr.» Gröbli, Roland: Das «Mythenspiel» oder Die Geschichte vom Geldesel. In: «Luzerner Neuste Nachrichten» vom 4. Juli 1991, S. 3.

198 Anderegg, Roger: «Dr Franzos im Ybrig»: Grosses Dialekttheater in Einsiedeln. In: «SonntagsZeitung» vom 11. Aug. 1991.

Eine weitere Innerschweizer Konkurrenz stellte der Altdorfer *Tell* dar, keine Freilichtinszenierung zwar, aber immerhin der offizielle Beitrag des Kantons Uri zum Jubiläumsjahr. Am 27. Juli fand, in Anwesenheit des Bundespräsidenten Flavio Cotti, die Premiere im Tellspielhaus statt. Kurt Beck, auch er ein herber Kritiker des *Mythenspiels,* platzte in seiner Rezension, die auf dem Besuch der Vorpremiere am 25. Juli beruhte, gleich im Lead heraus: «Der Altdorfer Tell hat nach dem Durchfall des ‹Mythenspiels› alle Chancen, sich zum eigentlichen Festspiel zu mausern.» Seinen Artikel beschloss er mit einem knappen Vergleich: «Jedenfalls ist der solide Tell der experimentellen Attitüde des ‹Mythenspiels› bei weitem vorzuziehen.» Beck räumte einige problematische Aspekte der Inszenierung ein – so die anhaltende Düsternis der Szenerie –, doch hielt er fest, der «inszenatorischen Zurückhaltung» stehe «das Engagement der vielen Laiendarsteller und des einheimischen Publikums gegenüber». Reinhardt Stumm, ein weiterer *Mythenspiel*-Skeptiker, liess sich ebenfalls über die Dunkelheit dieser *Tell*-Inszenierung aus, die «Angstvisionen künftiger Stromsparexerzitien» heraufbeschwöre, doch die Arbeit der Regisseurin mit dem Laienensemble gab ihm Anlass zu Lob: «Franziska Kohlund hat sich ihre Lorbeeren im Laientheater verdient, sie und Louis Naef sind seit Jahren die einzigen, die es wirklich verstehen, die besonderen Umstände dieser Art von Theater produktiv zu machen, was sich auch jetzt wieder bewies.»[199]

Im festspielnahen Theater des Sommers 1991 treffen wir also drei Produktionen an, die sich auf traditionelle, satirische und szenisch innovative Weise mit heimatlichen Stoffen und Geschichten auseinandersetzten. In allen dreien spielte die Wertschätzung des Laienspiels eine zentrale Rolle, und bei allen dreien kamen Regiepersönlichkeiten zum Einsatz, die aus heutiger Sicht wohl das Zeug dazu gehabt hätten, die Inszenierung eines nationalen Festspiels im Zeichen des Laientheaters zu meistern. Dass sie bei einem Text wie dem *Mythenspiel* bessere Resultate erzielt hätten als Hans Hoffer, ist hingegen kaum wahrscheinlich, denn die Tücken von Meiers Nachttheater mit seinem traumartigen und antinarrativen Duktus wären von Laien eher noch weniger zu meistern gewesen.

Ein Festspiel, das keines sein wollte

Es war eine Entscheidung von grosser Tragweite, dass Herbert Meier sich in Bezug auf die Festspieltradition als völliger Aussenseiter positionierte. In der Tat ist nirgends erkennbar, wo und ob er überhaupt auf diese Tradition rekurrierte. Er bekannte sich explizit als Ahnungsloser, der sich mit dem Festspiel, das zu revolutionieren er sich vornahm, gar nie auseinandergesetzt hatte. «Ich habe nie ein Festspiel gelesen oder auf der Bühne gesehen», gab er Ende 1990 zu Protokoll. Und geradezu trotzig wirkte seine Aussage: «Es soll der Begriff ‹Festspiel› ein für alle Mal aus dem Vokabular verschwinden und vom ‹Mythenspiel› die Rede sein, wie dies Herr Kälin mir zugesagt

199 Beck, Kurt: Tells Geschoss bringt Licht ins Dunkel. Heute ist die festliche Premiere der Tellspiele Altdorf. In: «Luzerner Neuste Nachrichten» vom 27. Juli 1991. – Stumm, Reinhardt: Scherenschnitte aus der Düsternis. Franziska Kohlund inszenierte im Altdorfer Tellspielhaus jenes Schauspiel von Schiller. In: «Basler Zeitung» vom 27. Juli 1991.

hat.» Das deutet darauf hin, dass er seine Wissenslücke auch während seiner Vorbereitungen nicht beseitigte. Zum andern war Hans Hoffer als die zweite Persönlichkeit, die die ästhetische Qualität der Aufführung entscheidend prägte, ebenfalls ein Aussenseiter. Der Österreicher setzte sich ohne Zweifel bei der Vorbereitung intensiv mit der schweizerischen Demokratie und Festkultur auseinander, doch es blieb ein Blick von aussen, der zudem stärker künstlerisch als «ideologisch» geprägt war. Dass diese personelle Konstellation zu einer Produktion führte, die als Fremdkörper wahrgenommen wurde, erscheint fast zwingend.[200]

Wendet man den Kriterienkatalog auf das *Mythenspiel* an, schlagen sich Meiers und Hoffers teils bewusste, teils instinktive und teils ahnungslose Abwehr bzw. Nichtbeachtung der Festspielgepflogenheiten darin deutlich nieder. Radikal kann man das Resultat aber nicht nennen (siehe Tab. 9, S. 512 f.).

Das *Mythenspiel* hatte in allererster Linie den Mangel, nicht zugänglich zu sein. Die Veranstalter, die so sehr von seiner Qualität überzeugt schienen, wurden sich der Inkompatibilität der Inszenierung mit den Erwartungen weiter Kreise der Bevölkerung bewusst, als ihnen der durch nichts zu beschönigende Misserfolg bei den Zuschauerzahlen den herbsten Schlag überhaupt versetzte. Neben dem als unselig und ungerecht empfundenen Medienecho machten sie den hohen Anspruch und den Bruch mit dem traditionellen Festspiel dafür verantwortlich. Adalbert Kälin ging offenbar davon aus, dass die meisten Anhänger des traditionellen Festspiels dem Spektakel ferngeblieben waren: «Enttäuscht waren sicher jene Patrioten, die ein Spiel alter Ordonnanz erwartet hatten. Ein Spiel mit Wilhelm Tell und seinem Sohne, ein Spiel der Heldenverehrung, ein Spiel, das die heile Schweiz zeigen sollte. Vielleicht kam das MYTHENSPIEL auch zehn Jahre zu früh. Das moderne Landschaftstheater mit dem kritischen Text von Herbert Meier brauchte schon etwas Distanz zum Herkömmlichen.»[201]

Nur offenbart die Auswertung der Medienberichte, dass gerade jene, die ein kritisches und anspruchsvolles Festspiel dankbar hätten aufnehmen müssen, also die Kritikerinnen und Kritiker der grossen überregionalen Zeitungen und mit ihnen die bildungsbürgerlichen, kulturaffinen und politisch eher liberalen Zuschauerinnen und Zuschauer, das *Mythenspiel* ablehnten bzw. mieden, und zwar nicht weil es zu patriotisch, zu pathetisch und zu konservativ war, sondern weil seine Hauptfigur, seine Stoffauswahl und seine Gesellschaftskritik ungreifbar blieben. Der Autor wollte mit dem *Mythenspiel* das Festspiel aus seiner Tradition befreien und von Grund auf neu erfinden, der Regisseur konnte mangels Wissen mit den Konventionen des Festspiels und mit den von Meier eingebrachten Stoffmotiven nicht spielen: So wurde aus dem Befreiungsschlag die «Karikatur eines Festspiels», wie Martin Stern urteilte.[202]

200 «Nur kein herkömmliches Festspiel …» 1991, S. 107; Brief von Herbert Meier an Adalbert Spichtig vom 26. Juli 1989. SLA-HM, C-2-f/1.
201 Kälin 1992, S. 58.
202 Stern 1998, S. 378.

Tab. 9: Festspielmerkmale des Mythenspiels

1. Soziale und gesellschaftliche Funktionen	Festspieltypisch	Festspieluntypisch
1.1. Festspielen liegt ein *Festanlass* zugrunde.	Anlass war das 700-Jahr-Jubiläum der Eidgenossenschaft.	
1.2. Festspiele werden von den *politischen Behörden* initiiert und/oder veranstaltet.	Auftraggeber war die Eidgenossenschaft, Veranstalter war der Kanton Schwyz.	
1.3. Bei Festspielen ist die Mehrheit der auf und hinter der Bühne Mitwirkenden *mit dem Ort der Aufführung bzw. der feiernden Gemeinschaft eng verbunden*.	Ein starker Bezug wird über den Titel, die Figuren und etliche Inhalte und Themen des Stücks hergestellt. Auf mehreren Ebenen (Organisation und Komparsen) wirkten sehr viele Laien aus der Region mit.	Das Ensemble bestand überwiegend aus Profis, darunter viele Deutsche und Österreicher.
1.4. Aufführungsort eines Festspiels ist eine *temporäre Spielstätte*.	Als Spielstätte diente eine eigens für diesen Anlass erbaute temporäre Arena mit starkem Bezug zur Landschaft.	
1.5. Festspiele haben das Ziel, *gemeinschaftsbildend* zu wirken.		Man kann das *Mythenspiel* als ein Stück zum Versagen der modernen Schweiz gegenüber den humanitären Utopien verstehen – Kritik statt Affirmation also.
1.6. Die *Medien* feiern mit, heben die *kollektive Leistung* hervor und enthalten sich direkter Kritik.		Die (überregionalen) Medien beteiligten sich keineswegs an der Herstellung eines Wir-Gefühls und urteilten überwiegend kritisch.

Ein nationales Festspiel mit kantonaler Schlagseite

Zuletzt steht noch die schwierige Frage an, ob der offizielle Charakter des *Mythenspiels* das Publikum abgeschreckt haben könnte. Die vagen bzw. verzerrten Vorstellungen, die sich im Zuge der kritischen Berichterstattung im Vorfeld der Premiere landauf, landab verbreitet haben könnten, sind nicht fassbar. In der Schweiz gibt es ein tief verankertes Misstrauen gegen Staatskunst. Im Bereich der Kultur gilt das – auch in der Verfassung festgeschriebene – föderalistisch geprägte Prinzip der kantonalen Kulturhoheit, der regionalen Verankerung und der Organisation von unten, ohne wesentliches Zutun des

Tab. 9: Festspielmerkmale des Mythenspiels *(Fortsetzung)*

2. Strukturelle Eigenschaften (Gattungsform)	Festspieltypisch	Festspieluntypisch
2.1. Der *Text* ist ein *Auftragswerk* und bezieht sich inhaltlich stark auf den Anlass.	Der Text wurde eigens für diesen Anlass als Auftragswerk geschrieben.	Es wurde bewusst das Hochdeutsche gewählt, u. a. um ein gesamtschweizerisches, ja internationales Publikum zu erreichen. Das ist nicht typisch für ein Festspiel, bei einem nationalen Anlass allerdings nicht ungewöhnlich.
2.2. Die *Dramaturgie* von Festspielen ist oft *episodisch geprägt* und läuft auf eine lose Folge von Bildern hinaus.	Die Dramaturgie hat eine gewisse Nähe zur Bilderbogenstruktur, erhält aber durch die Traumqualität und das Ineinanderfliessen von Epochen und Regionen einen modernen Charakter.	Meiers Text vermittelt keine fassbaren Geschichtsbilder und gibt keine Orientierung, sondern wirft den Zuschauer auf eigene Interpretationen zurück.
2.3. Festspiele sind *spartenübergreifend*. Die *Musik* wird eigens für den Anlass komponiert oder zusammengestellt.	Das *Mythenspiel* ist auf die Synthese von Wort, Musik, Tanz und Bild angelegt. Die Bühnenmusik komponierte Daniel Schnyder als Auftragswerk.	Die Musik ist überwiegend nicht live und somit szenisch nicht präsent. Es sind kaum Rückgriffe auf Volksmusik und traditionelles Liedgut erkennbar (abgesehen von der – verfremdeten – Fasnachtsmusik).

Bundes.[203] Unter anderem deshalb artikulierte sich im Rahmen der Diskussionen im Vorfeld des 700-Jahr-Jubiläums eine grosse Skepsis gegenüber der Organisation eines nationalen Festspiels. Auf der Seite des Bundes setzte sich denn auch kaum jemand für ein solches ein. Beim legendären Festspiel 1941 lag der Fall anders. Man kann seinen hohen Stellenwert aus der akuten Bedrohung im Zweiten Weltkrieg herleiten, die dazu führte, dass ein Bundesrat (Philipp Etter) in seiner Funktion als «Propagandaminister» ganz gegen jede Gepflogenheit eine federführende Rolle innehatte, bis in die Gestaltung

203 Heimberg 2009, S. 288 f.

des Textes hinein. In diesem Falle wurde eine Federführung des Bundes akzeptiert, weil es im Grunde ein Projekt der Landesverteidigung war, und die Sicherheit des Landes zu gewährleisten ist die einzige Aufgabe, deren Regelung auf Bundesebene im 20. Jahrhundert von keiner politischen Seite her bestritten wurde.
1991 jedoch wäre das *Mythenspiel* ohne das energische Beharren des Kantons Schwyz überhaupt nicht zur Aufführung gelangt. Und es gibt Argumente genug, dass es sich tatsächlich – wenn man von der Finanzierung absieht! – um ein Festspiel des Kantons Schwyz handelte. Dasselbe lässt sich wie gezeigt auch vom Festspiel 1891 sagen. Aber während die schwyzerische Prägung 1891 im Kontext der Bemühungen um die Integration der Innerschweiz bzw. der Katholisch-Konservativen hingenommen wurde, wurde sie 1991 angefeindet. Die heftigen Anwürfe der Aargauer Journalistin Rosmarie Mehlin repräsentieren in ihrer Schrillheit zwar kaum die Wahrnehmung breiter Kreise, deuten aber auf eine unterschwellige Ablehnung vieler. Die Innerschweiz hatte Ende des 20. Jahrhunderts in den Augen der den staatstragenden Mythen von früher entwachsenen Kinder der 1970er-Jahre keinen Anspruch mehr auf eine Sonderbehandlung. Der mit dem Freiheitsmythos der Innerschweiz verknüpfte, politisch vorbereitete patriotische Sog, der für die grossen Erfolge der Festspiele 1891 und 1941 verantwortlich war, fiel beim *Mythenspiel* völlig ausser Betracht.
Die Ursache für die – wohl oft intuitive – Ablehnung des *Mythenspiels* lag auch im doppelten Bruch mit den wesentlichen Merkmalen grosser nationaler Festspiele: dem Zeremoniösen und Feierlichen auf der einen Seite und dem Biederen, Sparsamen, «Republikanischen» auf der anderen. Es war im politischen Sinn zu wenig Festspiel, kam einem gewöhnlichen Theaterstück ziemlich nahe und wurde zu einseitig als Event konzipiert und vermarktet. So war es ungeschützt dem wimmelnden Markt sommerlicher Events ausgesetzt, ohne offizielle Deckung, ohne politische Weihe, ohne feierliches Rahmenprogramm. Als Event hatte es zwar einige Trümpfe in der Hand – namentlich die eindrückliche Arena –, doch fiel es als Marke zwischen Stuhl und Bank. Zu heterogen waren seine Bestandteile, zu wenig fassbar war sein inhaltliches Konzept, zu stark die Imageeinbussen durch Planungsfehler, zu wenig populär sein Personal, und eine Reihe von Widersprüchen machten es schwer verkäuflich, so zum Beispiel die Mischung aus Innovation und Kulturkonservatismus, von Esoterik und technischem Spektakel, von plakativen und hermetischen Komponenten.
In der Diskussion über die mögliche Form und die adäquaten Inhalte eines zeitgemässen nationalen Festspiels 1987 bis 1991 regierte die Mutlosigkeit: Man glaubte nicht daran, dass ein Festspiel nicht nur in eine zeitgemässe Form patriotischen Feierns eingebettet sein könnte, sondern eingebettet sein müsste. Die staatspolitische Verbindlichkeit der Festspiele 1891 und 1941 ergab sich auch nicht aus den Botschaften der Inszenierungen allein, sondern vor allem aus der Anwesenheit der Behörden und aus flankierenden Feierlichkeiten. 1991 hingegen war die Devise, das Volk in den Mittelpunkt zu stellen; man hatte Angst, nur schon die 1000 geladenen Gäste bei der Premiere könnten diesen Vorsatz untergraben. Die Auftraggeber in Bern und die Veranstalter in Schwyz mochten glauben, so den gesellschaftlichen Spannungen und einer verbreiteten Politik- wie auch der durch den Fichenskandal provozierten Staatsverdrossenheit auszuweichen.

Das *Mythenspiel* sollte wohl zum Nachdenken einladen, aber doch nichts anderes als eine Art Geschenk an das Volk sein – nicht feierlich, nicht didaktisch, einfach ganz unverbindlich. So wurde es zu einem politischen Jubiläumsfestspiel ohne Politik, musste sich alleine kraft seiner inszenatorischen Qualitäten behaupten und scheiterte an den Widersprüchen seiner Konzeption und seiner Vermarktung.

zurück

Den politischen Jubiläumsfestspielen ist Innovation eingeschrieben

Wenn in den vergangenen Kapiteln deutlich wurde, dass das Festspiel – oder genauer: das «politische Jubiläumsfestspiel» – keineswegs «ausgestorben» ist, wie Martin Stern mutmasste, muss die zentrale Frage beantwortet werden, wie es sich neu auszurichten und umzugestalten wusste, um vital zu bleiben. Bei der Beantwortung dieser Frage kann auch der Kriterienkatalog nützlich sein. Er gibt eine gute Handhabe, um zu analysieren, welche Strategien und Verfahren die Schöpferinnen und Schöpfer von Festspielen wählten, um ihre Aufgabe zu erfüllen und ihr Publikum zu erreichen. Für die Analyse werden vorrangig die neun im Rahmen dieser Studie detailliert untersuchten Jubiläumsspiele herangezogen; punktuell kommen auch andere Beispiele in Betracht. Ein wesentliches Ziel der Analyse ist es aber auch, die Brauchbarkeit des Katalogs namentlich für die jüngeren Festspiele zu überprüfen, denn er beruht in vielen Teilen auf den Erkenntnissen, die sich aus der bisherigen, stark auf ältere Festspiele ausgerichteten Forschung ergeben haben. Am Ende der Überprüfung steht der Entwurf eines neuen, optimierten Kriterienkatalogs.

Eine neue und vereinfachte Definition politischer Jubiläumsfestspiele

Die neun Kriterien auf dem Prüfstand

Brauchen Festspiele unbedingt einen Festanlass? (1.1)

«Politischen Jubiläumsfestspielen (in der Folge einfach: Festspiele) liegt ein *Festanlass* zugrunde, in den meisten Fällen ein rundes Jubiläum zur Feier eines historischen Ereignisses. Im Rahmen des Jubiläums finden in der Regel eine Reihe weiterer Veranstaltungen wie Umzug, Dorf-/Stadtfest, Ausstellung usw. statt; darunter ist das Festspiel oft die aufwendigste.»

In Zusammenhang mit den politischen Jubiläumsfestspielen scheint die Frage überflüssig, ob Festspiele unbedingt einen Anlass bräuchten, denn die hier in den Fokus gerückte Untergruppe wird ja unter anderem durch einen Jubiläumsanlass definiert. In Bülach beging man das 600- bzw. das 1200-Jahr-Jubiläum, in Liestal, Muttenz und Binningen das 800-, 1200- und 1000-Jahr-Jubiläum, an der Lenk das 500- und in Wileroltigen das 1000-Jahr-Jubiläum, in St. Gallen das 200-Jahr-Jubiläum und in

Schwyz schliesslich das 700-Jahr-Jubiläum. Dem steht Georg Kreis' Aussage entgegen, dass sich eine Gemeinschaft in der Krise auf der Suche nach sinnstiftenden Akten der Selbstvergewisserung auch ausserhalb des Zentenarkorsetts zur Veranstaltung von Festspielen ermächtigt. Es weist jedoch wenig darauf hin, dass es eine Fülle von solchen ausserterminlichen Festspielen gegeben haben könnte, bei denen man den Anlass einzig im genannten Bedürfnis zu suchen hätte.
Die Frage müsste viel eher andersherum gestellt werden: Wieso halten sich die Festspiele im Zusammenhang mit Zentenarfeiern nun schon weit über hundert Jahre, wo die Jubiläumsfeste doch nicht von einem durch die aktuelle Entwicklung oder Situation erzeugten Bedürfnis nach Feiern bestimmt werden, sondern durch einen vorgegebenen und starren zeitlichen Takt? Man könnte im 50-Jahr-Rhythmus den Mechanismus einer künstlichen Verknappung sehen, dank deren die Gemeinschaft die Gelegenheit – und die Legitimation – erhält, sich aussergewöhnliche, das übliche Mass sprengende Feierlichkeiten zu erlauben und sie, dank der terminlichen Voraussehbarkeit, gründlich und sorgfältig zu planen. Diese Anlage macht es möglich, das Überbordende und das Planvolle miteinander zu verbinden. Ob das etwas mit einer spezifischen Schweizer Mentalität zu tun hat, kann hier nicht erörtert werden; die Frage muss an die sozialwissenschaftliche bzw. volkskundlich-kulturhistorische Festforschung überwiesen werden. Für die Festspiele bedeutet das: Solange die Gesellschaft am Ritual von Zentenarfeiern festhält, bleibt es legitim und fruchtbar, die spezifische Gruppe der politischen Jubiläumsfestspiele zu untersuchen. Im Falle dieser Studie erscheinen sie als Bestandteile einer Festform, bei der das Risiko einer Produktion «aus dem Nichts» und der Wille zu einer kollektiven Sonderleistung immer wieder neue und einzigartige Produktionen hervorbringen.

Die Frage der Trägerschaft (1.2)

«Festspiele werden von den *lokalen, regionalen* oder *nationalen Behörden* initiiert oder veranstaltet; sie haben keine rein kommerzielle Trägerschaft.»

Die Frage, ob allen neun untersuchten Festspielen ein offizieller Charakter eigne, scheint einfach zu beantworten: Da sie vorgängig als zur Untergruppe «politisches Jubiläumsfestspiel» zugehörig ausgewählt wurden, ist die aktive Beteiligung der zuständigen Behörden zwingend. Bei einigen der von mir detailliert untersuchten Festspiele ist der Fall besonders evident: Das *Mythenspiel* in Schwyz war ein Projekt des Kantons, in das zahlreiche Regierungsstellen und kantonale Beamte involviert waren. In St. Gallen wurde das Festspiel unzweifelhaft aus der Mitte der Kantonsregierung heraus projektiert und gesteuert. Das Besondere am St. Galler Festspiel war, dass es als Teil eines auf partizipativer Basis zusammengestellten Gesamtprogramms zumindest auf dem Papier auf der gleichen Ebene evaluiert wurde wie die 38 anderen ausgewählten Projekte; damit versuchte man ihm ganz offensichtlich den Ruch eines von oben verordneten Anlasses zu nehmen. Ob das die Bevölkerung auch so wahrgenommen hat, ist

angesichts seiner sehr prominenten und exponierten Stellung als Auftaktveranstaltung des Jubiläumsprogramms fraglich.
In Bülach hat zweimal der Stadtrat – also die Exekutive – den Auftrag gegeben und lenkend mitgewirkt. Was allerdings den Aktivitäten des Stadtrats im Gemeinderat, der Legislative, vorausging, konnte nicht eruiert werden. Ausserdem ist es wohl kaum so, dass die Exekutive als Ganzes sich für die Planung des Festspiels engagierte. Der Einsatz der Stadt- bzw. Gemeindepräsidenten dürfte in vielen Fällen unabdingbar für das Zustandekommen von Festspielen sein. Aufschluss über die Aufteilung der politischen Kompetenzen zwischen Legislative und Exekutive müsste eine politikwissenschaftliche Analyse einiger Festspiele ergeben, die bis dato nicht existiert. Dann wäre auch mehr darüber zu erfahren, wie stark sich bei Festspielen die Legislative als eigentliche politische Stellvertretung des «Souveräns», also des Volkes, einmischt und bis zu welchem Grad die Exekutive aus eigenem Antrieb und in Eigenregie handelt.
Für die anderen Gemeindefestspiele (Liestal, Muttenz, Binningen, Lenk, Wileroltigen) sind die politischen Entscheidungswege aufgrund des verfügbaren Materials nicht genau zu bestimmen; klar ist nur, dass die Behörden involviert waren. Je kleiner eine Gemeinde ist und je kürzer die Kontaktwege sind, desto mehr ist von informellem Austausch auszugehen. Dazu kommt, dass in kleinen Gemeinden politische Ämter – die in aller Regel in Teilzeit ausgeübt werden –, Engagements in Vereinen und berufliche Aktivitäten eng verzahnt sein können, dass also nur schwer zu eruieren ist, welcher Schritt auf einen politischen Entscheid und welcher auf eine individuelle bzw. private Initiative zurückgeht. Besonders bedeutsam werden solche sich durchdringenden Netzwerke bei den Projektleitern, wie sich an den Beispielen von Werner Oetiker (Bülach 2011), Hannes Schulthess (Binningen 2004) und auch Heinrich Werder (Wileroltigen 2006) gezeigt hat. Je stärker solche Durchdringungen sind, desto mehr erscheint ein Festspiel nicht als behördlich «exekutiertes», sondern als ein aus der Mitte des Gemeindeorganismus heraus entstandenes Projekt. Ein Festspiel bildet dann in gewisser Weise nicht irgendeine klar konzipierte Propaganda ab, sondern das Engagement, die Vernetzung, die Tüchtigkeit und die integrative Energie der beteiligten Macherinnen und Macher.
An dieser Stelle muss auf den Aspekt der Finanzierung hingewiesen werden. «Politisch» bzw. offiziell könnte man ein Festspiel vor allem auch dann nennen, wenn die Finanzierung überwiegend aus Steuergeldern bestritten wird. In der Schweiz gilt jedoch die Regel, dass für alle Ausgaben, die Aktivitäten ausserhalb der festgeschriebenen Aufgaben des Gemeinwesens betreffen, auch private Finanzierungsquellen gesucht werden sollten. Dazu kommen in bestimmten Fällen subsidiäre Mittel wie zum Beispiel Gelder aus dem Lotteriefonds, über die jeder Kanton nach einem bestimmten Schlüssel verfügen kann. Für das Freilichtspektakel in Bülach 2011 konnten sowohl Sponsorenbeiträge wie auch Gelder aus dem Lotteriefonds eingeworben werden. Das Ziel war gemäss den Aussagen des Stadtpräsidenten, die Eintrittsgelder so niedrig wie möglich zu halten, also die Teilhabe der Bevölkerung möglichst niederschwellig zu machen. Dass ein hoher – oder noch höherer – Einsatz von Steuergeldern argwöhnisch betrachtet worden wäre, bezeugen die unbequemen Fragen eines Journalisten (vgl. das Kapitel zu Bülach, Punkt 1.6).

Bleibt die Frage, ob es eine Korrelation zwischen der Finanzierung eines Jubiläumstheaters und seinem Charakter gibt und was die Finanzierung über das Verhältnis zwischen den Behörden und der Bevölkerung wie auch über das politische Klima in einem Gemeinwesen aussagt. Die Festspielgeschichte würde eine Fülle von Anschauungsmaterial für die zahlreichen Konflikte bei der Finanzierung bieten. Sie dürften häufiger als Konflikte um Inhalte sein: Dass Kulturpolitik in der Schweiz vor allem über Budgetfragen verhandelt wird, ist ein altbekanntes Motiv. In dieser Studie hat sich gezeigt, dass sich bei einem so grossen Projekt wie dem *Mythenspiel* selbst die Auftraggeber und Veranstalter im Dschungel der Kompetenzen verloren und sich über die politischen Abläufe nicht im Klaren waren. Weder schien die Schwyzer Regierung zu wissen, welchen Spielraum der Bund beim Freimachen neuer Geldmittel hatte, noch wusste der Projektleiter des Bundes über die finanziellen Spielräume der Schwyzer Regierung Bescheid. Wie alle anderen Bereiche der Produktion stellt auch die Finanzierung von Festspielen aufgrund der nicht vorgespurten und erprobten Produktionsprozesse eine Herausforderung dar; die beteiligten Behörden müssen sich, nicht anders als viele der freiwillig Mitwirkenden, als Laien fühlen, und agieren ausserhalb operativer Routinen.

Eine starke lokale Verankerung der Beteiligten (1.3)

«Bei Festspielen ist die Mehrheit der auf und hinter der Bühne Mitwirkenden *mit dem Ort der Aufführung bzw. der feiernden Gemeinschaft verbunden*. So werden bei der Produktion eines Festspiels lokale und regionale Vereine und Gruppierungen miteinbezogen und helfen bei den Organisations-, Infrastruktur- und Bühnenaktivitäten mit. Das schliesst nicht aus, dass für einen Teil der Aufgaben – namentlich im Bereich Inszenierung und Technik – Ortsfremde verpflichtet werden.»

Diese Aussagen gelten für die sieben untersuchten Gemeindefestspiele fast uneingeschränkt. Beim Lenker Jubiläumsspiel *Mariann* ist kein einziges Outsourcing auszumachen: Der Autor, das Inszenierungsteam, das Spielvolk und die Helferinnen und Helfer stammten alle aus dem Ort oder der nahen Umgebung. Allerdings ist Christian Kammachers Inszenierung auch die einzige, in der das festspieltypische Mehrspartenprinzip keine Anwendung fand: So wurde weder ein Kompositionsauftrag erteilt noch eine Choreografin verpflichtet, vor allem aber wurden auch keine Musikvereine hinzugezogen. Diese Unterkomplexität kompensierte Kammacher mit seiner einzigartigen Partitur von Mikroauftritten, die einer Vielzahl von Einheimischen ein niederschwelliges Mitmachen auf der Bühne erlaubte. Ein Gegenstück dazu ist das Festspiel in Binningen, das auch als «musikalisches Festspiel für die Chöre und Orchester von Binningen» bezeichnet wurde. Somit war es klar auf das Einbeziehen sämtlicher lokaler Musikvereine ausgerichtet, erforderte jedoch für die Solopartien die Verpflichtung von Auswärtigen.
In Liestal gehörten alle, die die Bühne bevölkerten, dem lokalen Theaterverein an oder waren Laien aus der Region; die Musik hingegen vertraute man einer ad hoc zusammengestellten Combo professioneller Musikerinnen und Musiker an. Für die Inszenierung

wurden zum Teil gestandene Profis aus dem Stadttheaterbereich verpflichtet. In Muttenz stellte die lokale Theatergruppe einen grossen Teil des Ensembles und brachte einen ihr vertrauten (professionellen) Regisseur mit, während der Autor und der Komponist aus Basel stammten und keine besondere Beziehung zum Ort vorzuweisen hatten. Ähnlich war die Konstellation in Bülach 1984, wo alle auf der Bühne und im Orchester mit dem Ort verbunden waren, während das gesamte Kreativteam – die Choreografin ausgenommen – aus Professionellen ohne Ortskenntnisse bestand. In Bülach 2011 befolgten die zahlreichen einheimischen Kräfte vor und hinter der Bühne moderne szenische und szenografische Konzepte von Studierenden der Zürcher Hochschule der Künste, von denen einige auch selbst als Performerinnen und Performer auftraten. Im kleinen Dorf Wileroltigen waren Autor und Regisseur keine Einheimischen, stammten jedoch aus der näheren bzw. weiteren Umgebung; beim Ensemble musste angesichts des begrenzten lokalen Spielerreservoirs auch in der Region rekrutiert werden.

Das kantonale und das nationale Festspiel heben sich in einem Punkt deutlich von den kommunalen Festspielen ab: Sie operierten beide mit einem professionellen Ensemble und mit einer grossen Komparserie, die aus lokalen Freiwilligen bestand. Beim *Mythenspiel* waren die Darsteller aufgrund von Fehleinschätzungen der Projektleitung fast zur Hälfte Ausländer, was einen einmaligen Fall in der Festspielgeschichte der Schweiz darstellen dürfte. In St. Gallen war das – viel kleinere – Ensemble mindestens zum Teil regional verankert. Dafür verlieh die Verpflichtung des Vienna Art Orchestra der Aufführung einen ungewöhnlichen internationalen Touch. Auch die Fassadenartisten wurden rein nach künstlerischen Gesichtspunkten ausgewählt. Ebenso einzigartig beim Festspiel *SG2003* war aber das Freiwilligenaufgebot: Es bestand zum Ersten aus Angestellten der kantonalen Verwaltung, die bis zum Ausklang unsichtbar blieben, zum Zweiten aus dem zum Clown gemachten realen Staatsschreiber und zum Dritten aus den Spitzen der Legislative und der Exekutive, die sich selbst spielten, aber fremden Text aufsagten. Sie alle bespielten mit dem Regierungsgebäude ihre eigene Wirkungsstätte, die gleichzeitig auch einer der zentralen Gegenstände des Festspiels war. Darin wurde ja nicht nur die Frage gestellt: «Welchen Kanton wollt ihr?», sondern auch: «Welche Verwaltung wollt ihr?»

Die lokale Verankerung der Produktion scheint bei den Gemeindespielen höher zu sein als beim *Mythenspiel* und beim St. Galler Kantonsfestspiel; als zentraler Aspekt der Entfremdung vom Festspielgedanken schiebt sich dabei das Mass des eingekauften professionellen Know-hows in den Vordergrund. Aber ist es in der Tat entscheidend? Man muss sich bewusst machen, dass der Veranstaltungsort bei einem nationalen oder kantonalen Festspiel nicht mit dem sich feiernden Gemeinwesen identisch ist, dass also die Repräsentation nicht mehr über die lokale Verankerung funktionieren kann. Bei einem nationalen Festspiel müssten die Mitwirkenden im Grunde aus allen Landesteilen stammen, alle vier Landessprachen müssten ihren Platz erhalten. Die Anbindung an den sich feiernden Staat wäre vor die Anbindung an den Veranstaltungsort zu stellen. Aber weder 1891, 1941 oder 1991 war dies der Fall: Schwyz erhielt – oder erfocht sich – dreimal das Privileg, die Eidgenossenschaft zu repräsentieren, räumlich (am stärksten 1991) und zum Teil auch personell (1891 und 1941) und inhaltlich (vor

allem 1891). Der Bezug zum Ort der Veranstaltung war also jedes Mal grösser, als es die nationalen Dimensionen erwarten liessen. Wie sich gezeigt hat, führten föderalistische Rücksichten dazu, dass das Bundesspiel 1891 und das *Mythenspiel* 1991 eine besonders starke kantonale Schlagseite hatten, und das in letzterem Falle trotz der Verpflichtung ausländischer Darsteller.
In Schwyz und in St. Gallen ist der politische Charakter der Festspiele am evidentesten, weil die veranstaltenden Behörden die aktivste Rolle spielten: in Schwyz im Hintergrund, aber mit der klar erkennbaren Zielsetzung, dem Kanton einen kraftvollen Auftritt im Rahmen der gesamteidgenössischen Feiern zu verschaffen, in St. Gallen auf eine sehr extravertierte Weise durch die Integration der Behörden als Teil des Spiels. In der Zusammenschau offenbaren sich bei jedem Festspiel andere Gewichtungen und Kombinationen der lokalen Verankerung, bedeutend und bewusst herbeigeführt ist diese in jedem Fall. Sie nur im Hinblick auf spezifische Elemente – so zum Beispiel auf ein nichtprofessionelles Ensemble – zu betrachten, wäre fragwürdig, da dies den unterschiedlichen Anforderungen und Intentionen der Festspiele nicht gerecht würde.
Damit ist allerdings die Frage noch nicht beantwortet, ob es nicht ein nationales Festspiel ohne lokale Verankerung geben könnte, aufgeführt an einem Ort mit symbolischer und/oder historischer Bedeutung, an dem die einander widerstrebenden und die einigenden Kräfte in der gesamten Schweiz gleichzeitig sichtbar gemacht werden könnten – zum Beispiel auf einem Schlachtfeld des Sonderbundskrieges von 1847, der in der Motivgeschichte des Schweizer Festspiels ein Tabuterritorium darstellt. Einen Versuch in diese Richtung unternahmen die Schöpfer des Festspiels zum 51. Eidgenössischen Schützenfest in Chur 1985. Die Eidgenossenschaft kann ihr Jubiläum im Grunde nur unter Verzicht auf die lokale Verankerung feiern. Dass sie das – vom Berner Festspiel 1948 zum umstrittenen Jubiläum des Bundesstaats einmal abgesehen – noch nie getan hat, ist ein Zeichen dafür, dass die föderalistischen Bedenken immer stärker gewichtet wurden als der Wunsch und der Ehrgeiz, die Schweiz als – heterogenes – Ganzes in ein Festspielgewand zu kleiden.

Muss die Spielstätte temporär sein? (1.4)

«Aufführungsort eines Festspiels ist eine *temporäre Spielstätte* (meistens unter freiem Himmel) und kein ständig bespieltes Theater. Sie bezieht oft die landschaftlichen oder architektonischen Gegebenheiten von einigem Symbolwert mit ein und versucht, dem Publikum über das Bühnenbild hinaus eine stimmungsvolle Kulisse und/oder eine räumliche Erlebniswelt zu bieten.»

Von den neun genauer untersuchten Festspielen fanden sieben an einer temporären Spielstätte statt; von diesen sieben wiederum spielten sechs unter freiem Himmel. Damit ist aber nicht genügend ausgesagt über die spezifischen räumlichen Situationen. Die Tabelle 10 soll ein paar differenzierende Merkmale sichtbar machen.
Drei Festspiele fanden unter Dach statt. Den gewöhnlichsten Spielort wählten die Liestaler: Der Saal im Hotel Engel war schon Schauplatz unzähliger gesellschaftlicher und kultureller Anlässe gewesen und hatte deshalb keine Aura des Besonderen.

Tab. 10: Die Spielstätten der untersuchten Festspiele im Vergleich

Festspiel	Jahr	Zuschauerraum	Bühnenraum	Einbettung
Bülach I *Büüli – eusi Heimet*	1984	Eigens erstellte Tribüne in der Stadthalle mit 1500 Plätzen	Grosse Bühne mit seitlichen Aufgängen	Mehrzweckbau ausserhalb der Altstadt, kein architektonischer Charme
Liestal *E Poete-Näscht*	1989	Festsaal im historischen Hotel Engel	Gewöhnliche Festsaalbühne; Bühnenbild aus gemalten Prospekten	Geschichtsträchtiger Gasthof, oft Schauplatz bedeutsamer gesellschaftlicher Anlässe, am Rand der Altstadt
Schwyz *Mythenspiel*	1991	Tribüne mit 4000 Plätzen unter einem zeltartigen Dach, Blick auf den Ort und die Mythen	Weite Bühnenfläche mit offenen Rändern	Arena südlich des Ortszentrums, offen auf die Umgebung
Muttenz *Der Schatz*	1993	Tribüne mit 450 Plätzen	Freilichtbühne auf dem Dorfplatz	Spielstätte im Herzen des Ortes mit der Gemeindeverwaltung im Rücken des Publikums
St. Gallen *SG2003*	2003	Keine Tribüne, Sitzplätze auf Bänken, mehrheitlich Stehplätze	Spielort: Fassade des Regierungsgebäudes und ein daran angebautes dreiteiliges Podest; Einbezug der ebenfalls den Platz säumenden Kathedrale	Spielstätte im Machtzentrum von Politik und Kirche
Binningen *Zi eiginemo Lande*	2004	Festzelt mit Bankettbestuhlung	Bühnenpodest ohne Bühnenbild, grosser Videobildschirm über der Bühne	Festzelt als Teil einer Zeltanlage an aussichtsreicher Lage ausserhalb des Ortskerns
Lenk *Mariann*	2005	Gedeckte Tribüne mit 300 Plätzen	Grosse Spielfläche mit minimalistischen Bauten, die eine Dorfkulisse andeuten, und einer Gartenwirtschaft	Spielgelände bei einer Barackenanlage etwas ausserhalb des Ortskerns
Wiler-oltigen *Il Grande Maestro*	2006	Ungedeckte Tribüne für 250 Zuschauer, in den Hang gefügt	Mit Holzschnitzeln belegte relativ kleine Spielfläche mit Kulissen (Burg u. a.) im Hintergrund	Spielgelände an einem Hang in Privatbesitz unterhalb des Orts mit Sicht auf Flusstal und Umgebung
Bülach II *Bülacher Freilichtspektakel*	2011	Drei ungedeckte Tribünen mit insgesamt 488 Plätzen (Teile 1 und 3); Parcours ohne Tribüne (Teil 2)	Wiese mit minimalistischen Bühnenbildelementen; ganze Altstadt als Spielraum	Die Spielstätte, der Lindenhof, ist ein exponierter Aussichtspunkt am Rand der Innenstadt

Dafür war er als Versammlungs- und Veranstaltungsort Bestandteil der Liestaler Geschichte, und so liess sich Hans Peter Gansner, der Autor des Festspiels, die Gelegenheit nicht entgehen, ihn auch zu einem der Schauplätze seines fiktiven Festspiels von 1889 zu machen. So schob er Fiktion und Realität, Vergangenheit und Gegenwart übereinander. Das Bülacher Festspiel 1984 hingegen fand in einer modernen, geschichts- und auch ein wenig seelenlosen Veranstaltungshalle statt, die ihrer Dimensionen wegen schwierig zu füllen war. Doch da man sie eigens für grosse (Fest-)Anlässe gebaut hatte, war es lokalpolitisch nicht opportun, auf eine aufwendige temporäre Spielstätte auszuweichen. In Binningen schliesslich wählte man ein Festzelt als Spielstätte und sah sich – vor allem in puncto Bühnentechnik und Lichtsituation – mit ungünstigen Aufführungsbedingungen konfrontiert. Ausserdem besass die vermutlich gemietete und wiederverwendbare Konstruktion einen unpersönlichen Charakter und hatte nichts von einer lokalen Marke. Dafür liess sich das Festspiel bruchlos in die Dorffest-Aktivitäten integrieren, das Publikum trug die allgemeine Feststimmung in die Vorstellung hinein. Historischer Gasthof, Stadthalle und Festzelt – die Optionen der Veranstalter orientieren sich an den lokalen Gegebenheiten und an pragmatischen Überlegungen. Die planvolle Wahl mit dem Ziel einer symbolischen Strahlkraft ist nur im Falle Liestals denkbar.

Das nationale und das kantonale Festspiel in Schwyz 1991 und in St. Gallen 2003, beides Freilichtproduktionen, gingen in der Gestaltung des Raumes völlig unterschiedliche Wege, doch der Spielstätte kam in beiden Fällen eminente Bedeutung zu. Beim *Mythenspiel* wurde grösster Wert darauf gelegt, der architektonisch konzipierten Arena eine symbolische Aussage einzuschreiben und die Spielstätte in eine sinnhafte Beziehung zur umgebenden Landschaft, namentlich zu den Schwyzer Hausbergen, zu setzen. Dafür wurden enorme finanzielle Mittel eingesetzt. In St. Gallen hingegen bestand die Sonderanstrengung darin, das vertraute, aber Distanz schaffende Regierungsgebäude theatralisch zu entern, ganz neu und ganz anders erlebbar und zu einem farbigen und unkonventionellen Ort des Austauschs zu machen. Dazu wurden eigentlich unzulässige Eingriffe am Gebäude in Kauf genommen, und mit der vertikalen Bespielung gingen die Veranstalter ästhetisch neue, unerprobte Wege.

In Bülach 2011 zielte der Mittelteil des Freilichtspektakels, der Theaterrundgang, auf eine neue Wahrnehmung der scheinbar vertrauten Altstadt, während der Lindenhof als zentraler, aber etwas stiefmütterlich behandelter städtischer Erholungs- und Begegnungsort durch den dritten Teil der Aufführung zum idealen Sommertreffpunkt aufgewertet wurde. Die baulichen bzw. bühnenbildnerischen Eingriffe blieben auf ein Minimum beschränkt. Aufwendiger fielen die Eingriffe in Muttenz aus, wo man eine Podestanlage für die Spielenden – und für die Musizierenden – baute; wesentlich war aber, dass die Spielstätte ins absolute Zentrum des Ortes eingepasst war, wodurch dem Publikum nicht nur ein attraktiver und stimmungsvoller architektonischer Rahmen geboten, sondern unter Umständen auch eine gewisse politische Relevanz vermittelt wurde.

Diese «Autorität» der zentralen Spielstätte fiel in Lenk und in Wileroltigen weg. In beiden Fällen war die Furcht vor zu einschneidenden Verkehrsbehinderungen ein

wichtiger Grund für ihre Verlegung an die Peripherie. Eine Spielstätte in unscheinbarem bzw. unattraktivem Gelände hätte den Vorteil haben können, neue Raumerfahrungen innerhalb der Gemeinde und ungewohnte Blicke auf die Umgebung zu ermöglichen. Genutzt wurde das allerdings kaum, die Aufführungen fanden in einem klar abgesteckten, durch Bühnenbauten abgegrenzten Bereich statt; der durch die künstlichen Bauten bestimmte Bühnenraum dominierte die Umgebung eindeutig. In der Terminologie von Edmund Stadler hatte man es hier nur in Bezug auf die unmittelbar wahrnehmbaren Wetterverhältnisse mit Naturtheater, sonst aber mit unspezifischem Freilichttheater zu tun. Es stellt sich die Frage, ob die verschiedenen räumlichen Settings einen unterschiedlichen Grad von Offizialität und politischer Relevanz anzeigen. Ist etwa von einem gesteigerten Engagement der Behörden auszugehen, wenn zentraler, exponierter öffentlicher Raum mit logistischer und touristischer Bedeutung und hoher Umgebungsqualität von einem Festspiel in Beschlag genommen werden darf?[1]

Diese Zusammenstellung zeigt auf, dass es die verschiedensten Formen der Beziehung zwischen Spielstätte und Festspiel/Festanlass gibt: Einmal steht die enge Einbettung in ein Dorffest, einmal der aufwendig hergestellte Symbolgehalt der Anlage im Vordergrund. Einen Grund, aus einer normativen Sicht eine bestimmte Form der Beziehung als bindend – also als Schlüsselkriterium – zu betrachten, gibt es nicht. Solange die Spielstätte auf irgendeine Weise in deutlicher Verbindung zur veranstaltenden Polis steht, ist ihre temporäre Eigenschaft kein zentrales Kriterium. Sie unterstreicht höchstens den Eventcharakter. So gesehen muss auch ein Theater wie das Schauspielhaus Zürich nicht a priori ungeeignet für Festspiele sein, wenn es gelingt, es nicht als Rückzugsort der kulturellen und wirtschaftlichen Elite, sondern als repräsentativen Veranstaltungsort der gesamten Einwohnerschaft zu bespielen. Voraussetzung ist dann aber eine enge personelle, organisatorische und inhaltliche Verknüpfung mit dem Festspielanlass und ein hohes Mass an Partizipation. In dieser Hinsicht erfüllte das Zürcher Festspiel zum Kantonsjubiläum 1951 im Schauspielhaus Zürich die Festspielkriterien kaum.

Bemerkenswert ist, dass die beiden markantesten Formen der räumlichen Anbindung der Spielstätte und der Inszenierung an die Umgebung auf kantonaler und nationaler Ebene zu finden sind, wo doch das Gegenteil zu erwarten war. Das Paradox lässt sich nur auflösen, wenn man annimmt, dass die für eine grosse Gruppe konzipierten Festspiele unter einem starken Zwang stehen, sich durch einen hohen Sinngehalt und ein kraftvolles symbolisches Programm ihres extrem heterogenen Publikums anzunehmen. Demgegenüber kommt in einer dörflichen Gemeinschaft ein solches Programm aus finanziellen oder organisatorischen Gründen oft gar nicht erst infrage – abgesehen davon, dass es von der Mehrheit für zu wenig bodenständig und zu gespreizt und prätentiös befunden würde.

1 Stadler, Edmund: Das neuere Freilichttheater in Europa und Amerika. I. Grundbegriffe. In: Eberle, Oskar (Hg.): XIX. Jahrbuch 1949–1950 der Schweizerischen Gesellschaft für Theaterkultur. Einsiedeln 1951, S. 10–64. Vgl. dazu auch die Diskussion der Begriffe bei Bieri 2012, S. 301–308.

Das «Wir»-Gefühl und die gemeinschaftsbildenden Mechanismen (1.5)

«Festspiele haben das Ziel, *gemeinschaftsbildend* zu wirken. Sie versuchen das in der Regel auf zwei Wegen: Erstens sollen sich das aufführende und das zuschauende Kollektiv im Akt der Darbietung des Festspiels und darüber hinaus als Mitglieder eines lebendigen, lebenswerten und erfolgreichen Gemeinwesens erfahren. Zweitens soll möglichst vielen einheimischen Vereinen und Einzelpersonen durch die Mitwirkung an einem ausserordentlichen Ereignis ein starkes Gemeinschaftserlebnis ermöglicht werden (Partizipation).»

Wenn es um die Beschreibung der gemeinschaftsbildenden Funktionen des Festspiels geht, muss laut Pia Janke nicht nur die «Dramaturgie und Figurenkonzeption» untersucht werden, «sondern auch die in den Festspielen gespiegelte bzw. sich in ihnen formierende Gemeinschaft». Das von mir synthetisierte Kriterium 1.5 nimmt die Forderung auf und ermittelt für diese Funktionen zwei Ebenen, jene des Werkes (Text und Inszenierung) und seiner Botschaften und jene der agierenden und in die Produktion des Festspiels involvierten Gemeinschaft. Dass mit dem Kriterium die gesellschaftliche Funktion des Festspiels und seine inhaltliche Botschaft gleichzeitig und gleichermassen berührt werden, macht es zum problematischsten von allen. Es ist in dieser Form auf einer Scheidelinie angesiedelt und weist in zwei Richtungen.
Somit kann es auch unter Umständen halb erfüllt und halb nicht erfüllt sein: wenn etwa einem Festspiel die gemeinschaftsbildende Wirkung auf sozialer Ebene abgeht, zum Beispiel bei einer rein oder mehrheitlich professionellen Produktion, oder wenn die Aufführung allen Themen ausweicht, die beim Publikum eine lebendige Auseinandersetzung mit der Identität des Ortes, seiner Geschichte und seinen Geschichten, seinen Problemen und seinen Schönheiten in Gang setzen. Aber gilt das «nicht erfüllt» auch, wenn sich ein Jubiläumstheater intensiv oder ausschliesslich negativen Aspekten oder Ereignissen der örtlichen Geschichte widmet? Welche kollektiven Vorgänge und Erfahrungen sind denn auf der Bühne zu zeigen, um daraus im Sinne Peter von Matts eine kollektive Willensbildung für die zukünftige Gestaltung des Gemeinwesens ableiten zu können?
Im Freilichtspiel *Il Grande Maestro* werden die Bewohnerinnen und Bewohner des Dorfes als durch Gerüchte verführbares, dem Aberglauben verfallenes und zum Mobbing neigendes Kollektiv gezeigt. Das Stück könnte also – in Anlehnung an das kritische Volkstheater – als moralischer Zerrspiegel verstanden werden, der den Aufruf zu Fairness und Wachsamkeit gegenüber manipulativen Meldungen impliziert. Denn der Preis für das unrühmliche Verhalten ist, das zeigt das Stück deutlich, die (politische) Unmündigkeit. Im *Bülacher Freilichtspektakel* 2011 verhindert die wackelige Dramaturgie eine kraftvolle Selbstermächtigung des Gemeinwesens, aber man darf annehmen, dass die Autorin und das Regieteam dieses, trotz einer ins Lächerliche gezogenen Gemeindeversammlung, als zu guter Letzt immun gegenüber faulen medialen Inszenierungen und in gutem Sinne bodenständig zeigen wollten. Die Muttenzer Gemeinschaft wird 1993 der vollen Wucht gesellschaftlicher Ambivalenzen ausgesetzt und kann sich daraus mit politischen Mitteln nicht befreien; zwar unterliegt am Ende der korrumpierende Mammon gegenüber dem

«Leben», aber eine Feier der demokratischen Selbstheilungsfähigkeiten ist das Festspiel mitnichten. Auch hier folgt der Autor mehr dem Gestus des Mahnens als dem des Preisens. Damit ist er als politischer Autor in guter Gesellschaft, wie die von Katrin Gut ermittelte lange Ahnenreihe des «vaterländischen» Theaters in der Schweiz beweist – und das öffnet den Blick für eine mutmassliche Festspieltradition jenseits des patriotischen Pomps der Anfänge, die stark in den Hintergrund gerückt ist. Auch das Landi-Festspiel 1939 und das *Bundesfeierspiel* von 1941 sind in diesem Kontext als «Vermahnspiele», also als Aufrufe zur Selbstkritik, zur Wachsamkeit, zur Überwindung egoistischen Denkens zu sehen, in Teilen zumindest.

Herbert Meiers *Mythenspiel* ist ebenfalls ein Sittenspiegel; er zielt darauf, das Publikum zum Überdenken seiner materialistischen und individualistischen Weltanschauung zu bewegen und zu neuer Gemeinschaft zu befähigen. Der Antiheld des Stücks ist blind gegenüber der Umweltzerstörung, den Leiden des Krieges, den Schattenseiten der Technik, der Macht des Geldes und des Besitzes, den Sinnangeboten utopischer Gesellschaftsentwürfe und – was in Meiers Konzeption alles zusammenfasst – dem Weiblichen. Der Weg zu einer funktionierenden Gemeinschaft führt bei Meier nicht über die Optimierung politischer Prozesse und sozialer Einrichtungen, sondern über die Läuterung und Öffnung des Individuums und vor allem über die Integration des Weiblichen in seine Sicht auf die Welt. Der paradoxe Effekt war, dass Meier mit dem Appell an die Integration des Weiblichen im Grunde vor allem ein männliches Publikum ansprach und sich das weibliche lediglich in der Rolle des Katalysators männlicher Entwicklung wiederfand.

Anders ausgerichtet war David Wohnlichs Binninger Festspiel: Im Mittelalterbild erscheinen die Dorfbewohner als auf ihre alten (Jagd-)Rechte bedacht und im Stillen aufsässig. In fast allen übrigen Szenen zeigt sich jedoch die Zerrissenheit der Bevölkerung: emotional (Heimatliebe und Fernweh), religiös (konfessionelle Spaltung), politisch und wirtschaftlich (Basel-Stadt und Basel-Landschaft) sowie sozial (Reich und Arm). Explizit wird die Binninger Identität als eine ambivalente dargestellt. Sie hätte ursprünglich im geplanten Schlussbild durch die auch in der Gegenwart fortwirkende Heimatliebe versöhnt werden sollen, doch das wurde für zu verhalten befunden und gestrichen, sodass das Festspiel zwar in festlichem Trubel, aber auf dem misstönenden Generalbass der sozialen Konflikte um 1900 endete.

Bei den Jubiläumsspielen mit grundsätzlich positiver Stimmung zeichnen sich zwei durch einen oft humorvollen Ton aus, der allerdings sehr gegensätzlich konnotiert ist: In *Büüli – eusi Heimet!* giesst Max Rüeger milden Spott über die zum Klatsch neigende Kleinstadtgesellschaft aus und lädt sie indirekt ein, sich mit ihrem provinziellen Konservatismus zu versöhnen. Die Armee wird auf harmlose Weise durch den Kakao gezogen, aber als selbstverständliche Institution bejaht. Schliesslich stellt Rüeger die Forderung in den Raum, den Jugendlichen kreative Räume zuzubilligen – was angesichts der coolen und sehr vernünftig wirkenden Nachwuchsmusiker niemanden im Publikum verschreckt haben dürfte. In Hans Peter Gansners Liestaler Jubiläumsspiel *E Poete-Näscht* weht ein sehr viel subversiverer Geist: Der Freiheitskampf der Baselbieter 1831 bis 1833 wird in eine Parallele zu den sozialen Kämpfen um 1890 gesetzt – was für die

Bürgerlichen eigentlich ein rotes Tuch hätte sein müssen –, und die Gemeinde integriert in fast utopisch zu nennendem Tempo einen linken Flüchtling, der gleich auch noch zum offiziellen Dichter aufsteigt. Gansner konstruiert hier eine Identität des Baselbieter Kantonshauptorts als Hort freier und revolutionär angehauchter Geister und staffiert das Ganze durch viele lustspielhafte Elemente wie die zweifache Liebesgeschichte mit der Über-das-Kreuz-Doppelhochzeit am Schluss als unterhaltsame Komödie aus. Ludwig Hasler dagegen versucht sich in Pluralismus und würfelt eine bunte Schar von St. Galler Bürgerinnen und Bürgern zusammen, Xenophobie und Migrationshintergrund inklusive. Sie wird in einem dreistufigen Entwicklungsprozess zu einer Gemeinschaft geformt, die sich in Bezug auf die positiven Qualitäten des Kantons, seine Mängel und vor allem auf die Zielrichtung seiner Erneuerung mehr oder weniger zu einigen versteht – unter Mitwirkung von verständigen und diskussionsbereiten Spitzenpolitikern. Die Formung einer Gemeinschaft im Prozess des Entwerfens politischer Visionen und des Aushandelns konkreter Massnahmen ist in der Festspielgeschichte der Schweiz vermutlich ein Unikum. Quasi am anderen Ende der Skala steht das Lenker Jubiläumsspiel *Mariann,* in dem es keine handelnde und keine sich formende Gemeinschaft gibt und keine wie auch immer geartete Auseinandersetzung mit der Geschichte, den Eigenarten und den Zielen des Gemeinwesens.

Wenn man aber die zweite Funktionsebene – die Partizipation – betrachtet, verkehren sich die Verhältnisse zum Teil völlig. Die auf inhaltlicher Ebene so neutrale Lenker Inszenierung ermöglichte einem beträchtlichen Teil der Bevölkerung das Erlebnis, als Teil eines aussergewöhnlichen Gemeinschaftswerks auf der Bühne zu stehen. Die Festspiele in Muttenz und Binningen etablierten zwar eine prekäre lokale Identität, schufen jedoch ebenfalls ein grosses Spielangebot für die Bevölkerung. Allerdings war es stark an eine Mitgliedschaft in einem Verein gebunden und nicht so offen und so breit angelegt wie an der Lenk. Auch das dramaturgisch ein Individuum fokussierende *Mythenspiel* war von Anfang an so angelegt, dass eine grosse Zahl von Einheimischen Teil der Aufführung werden konnten. Dass sie dieses Angebot aber nur zögerlich annahmen, weil sie das Stück und das Inszenierungsteam zuerst als etwas Fremdes, Befremdliches wahrnahmen, macht deutlich, dass Partizipation ein fragiler Prozess ist. Die Reihe der Konflikte um die Einbindung von Freiwilligen – Mitglieder von örtlichen Vereinen inklusive – dürfte lang sein. Die diesbezüglichen Probleme beim Sempacher Festspiel 1986 wurden bereits angedeutet, und auch beim Festspiel *Der dreizehnte Ort* 2013 führte dessen Konzeption und Ausrichtung zu Skepsis und Widerstand von für die Mitwirkung infrage kommenden Vereinen und Einzelpersonen.

So wird deutlich, dass es keine linearen Beschreibungsmuster für die gemeinschaftsbildenden Funktionen im politischen Jubiläumsfestspiel gibt. Jedes einzelne entwickelt eigene Strategien, um Gemeinschaft zu formen, zu fordern, zu repräsentieren, abzubilden, über sie zu erzählen oder moralisch an ihr zu rütteln. Wenn das Lenker Freilichtspiel kaum etwas über Gemeinschaft erzählt, führt es sie umso stärker vor. Wenn das *Mythenspiel* dramaturgisch ein abgehobenes Kunstdrama zu sein scheint, zielt es doch vehement auf die Erneuerung der bestehenden Gemeinschaft – oder höher gegriffen: der Gesellschaft. Wenn das Festspiel in Liestal ein Stück sozialistischer Geschichts-

schreibung ist, so wirkt es doch vor allem als sinnlich-pralles, anspielungsreiches Theaterfest für die ganze Bevölkerung. Wenn *Il Grande Maestro* sich als Schauerdrama getarntes Lehrstück über Volksverhetzung erweist, legt der Regisseur doch Wert darauf, jede willige Person mitspielen zu lassen, und schreibt zu diesem Zweck notfalls eine Szene um. Den Grad der gemeinschaftsbildenden Wirkung zu erfassen, wird so zu einem schwierigen Unterfangen und muss ohne normative Setzungen geschehen. Was sich aber sagen lässt: Unter den neun hier betrachteten Jubiläumsspielen gibt es keines, das auf beiden Ebenen ein Blindgänger wäre.

Was ist, wenn die Medien keinen Vorschuss geben? (1.6)

«Die *Medien* feiern mit, heben die *kollektive Leistung* hervor und enthalten sich direkter Kritik.»

Die Annahme, die Medienarbeit könnte im Falle von Festspielen affirmativ geprägt sein, scheint durch das überaus zwiespältige Medienecho beim *Mythenspiel* widerlegt. Es sei denn, man erkenne in diesem Echo ein Indiz dafür, dass beim *Mythenspiel* der Festspielcharakter auf zu vielen Ebenen durch Event-Attribute gemindert und somit aufs Spiel gesetzt wurde. Zuerst muss man sich jedoch bewusst werden, dass das *Mythenspiel* mit seinem weit gefächerten, aus (fast) allen Ecken des Landes zu vernehmenden Medienecho mit keinem der anderen Festspiele zu vergleichen ist. Schon das St. Galler Festspiel wurde überregional kaum mehr wahrgenommen. Für alle sieben kommunalen Spiele gilt ein sehr enger Radius der Berichterstattung. Hält man nun allerdings den Radius beim *Mythenspiel* so eng wie bei den Festspielen in Bülach, Binningen und an der Lenk, gleicht sich die Situation an: Wer aus der Nähe berichtet, scheint entweder Bisshemmung zu haben oder bereit dazu zu sein, die mitfeiernde Rolle einzunehmen und sich mit Kritik zurückzuhalten.
Wahrscheinlich geht es in der Theaterkritik bei Festspielen tatsächlich um ein Rollenverhalten, das von der Art des Festspiels abhängt. Die mitfeiernde Rolle ist die wesentliche, wenn es sich um ein Dorffestspiel handelt, bei dem die Bewohnerinnen und Bewohner vollständig mobilisiert werden, ob als Mitwirkende auf oder hinter der Bühne oder als Zuschauer. Eine andere, heute kaum noch bedeutungsvolle Rolle ist die des politischen Kommentators. In Zeiten der grossen patriotischen Festspiele, als die Parteipresse noch die Regel war, wurde der politische Subtext der Aufführungen kritisch unter die Lupe genommen – auch wenn sich zum Beispiel die sozialdemokratische Presse in der Zeit zwischen 1891 und 1901 den Festspielen gegenüber milde verhielt, wie Georg Kreis gezeigt hat.[2] In allen Kritiken zu den neun hier betrachteten Festspielen sind explizite politische Wertungen hingegen beinahe inexistent; einige Ansätze dazu gibt es lediglich beim St. Galler Festspiel, das (partei)politisch auch am deutlichsten exponiert war. In einem weiteren Sinne

2 Kreis 1988, Anhang: Die Pressestimmen der Basler Sozialdemokraten zu den patriotischen Festen der Jahre 1891–1901, S. 199–208.

politisch sind die kulturpolitischen Spitzen, die in der Berichterstattung zum *Mythenspiel* da und dort zu lesen waren.
Die dritte Rolle ist die des Gesellschaftsreporters, denn Festspiele sind aussergewöhnliche gesellschaftliche Anlässe; zwar fehlt es ihnen in der Regel an Glamour, doch im Festkalender des Veranstaltungsorts ragen sie heraus. Die vierte Rolle schliesslich ist die des Kunstrichters, der die künstlerische Qualität und Eigenart der Aufführung in den Vordergrund stellt und bewertet. Die meisten Rezensierenden beschränken sich nicht auf eine Rolle, sondern bedienen zwei oder mehr, wenn auch in unterschiedlichem Masse. Die Rezensionen entsprechen in der Regel dem Charakter, der Zielsetzung und den Ansprüchen der Festspiele, die sich ja immer im Kreuzpunkt sozialer, gesellschaftlicher und künstlerischer Anliegen befinden. Insofern ist eine einseitige Berichterstattung – sei es im Sinne reiner Affirmation (Rolle 1), politischen Kommentars (Rolle 2), gesellschaftlichen Klatsches (Rolle 3) und kunstrichterlicher Wertung (Rolle 4) – dem Wesen von Festspielen nicht gemäss. Doch die wenigsten Journalistinnen und Journalisten sind in der Lage, allen vier Rollen gerecht zu werden – aus Mangel an Fachkenntnissen oder an Interesse auf dem einen oder anderen Gebiet oder oft schlicht aus Platzgründen.[3]
Bei einem Festspiel wie dem *Mythenspiel,* das gesamtschweizerische Bedeutung besass, konnte sich die Premieren-Berichterstattung ausdifferenzieren, da die ganze Bandbreite der Medien vertreten war. Eine nur auf die Rolle 1 beschränkte Berichterstattung gab es allerdings nicht, damit hätte sich das betreffende Medium lächerlich gemacht. Doch die Zeitungen im Kanton Schwyz (vor allem in Innerschwyz, dem Kantonsteil um den Hauptort Schwyz) neigten viel mehr zum grundsätzlichen Wohlwollen als die auswärtigen. Auch eine rein politisch argumentierende Stimme gab es nicht, was mit dem erwähnten Verschwinden der Parteipresse zu tun hat. Nur in einer «Nachlese» der politisch links positionierten «WochenZeitung» redete der Autor Klartext und warf Meier vor, in die «Geschichtskiste» gelangt zu haben, um das Machtgefälle in der Gesellschaft zu kritisieren, statt die realen Akteure der Gegenwart zu benennen, und verwies auf den einflussreichen FDP-Politiker und Unternehmer Ulrich Bremi – er amtete 1990/91 als Nationalratspräsident –, der an der Premiere in der VIP-Loge gesessen hatte.[4]
Fast ausschliesslich auf die Rolle 3 beschränkt blieb die Berichterstattung des «Blicks», was dem journalistischen Selbstverständnis des Boulevardmediums entsprach. In den meisten Rezensionen hatte der klassische Theaterkritiker (Rolle 4) Vorrang, doch schickten die Zeitungen nicht immer Kulturjournalisten, sondern da und dort auch

3 Georg Thürer hat darauf hingewiesen, dass der Gesamtkunstwerk-Charakter des Festspiels für Kritikerinnen und Kritiker eine Überforderung darstellt: «Und schliesslich kommst du als ehrlicher Kritiker zur Einsicht, dass du in bestimmten Fällen gar nicht zuständig bist. Niemand kann z. B. bei einem Festspiele verlangen, dass du Wort und Musik, Kulisse und Tanz mit gleicher Fachmannschaft beurteilst.» Thürer, Georg: Kritik des Volkstheaters. In: Eberle, Oskar (Hg.): Schweizer Theater-Jahrbuch XX/1951 der Schweizerischen Gesellschaft für Theaterkultur. Einsiedeln 1952, S. 71–76, hier S. 75.

4 Schilling, Christoph: Wie ein Fürzchen im Gebirg. Nachlese zum Mythenspiel. In: «WochenZeitung» vom 2. Aug. 1991, S. 18.

Regionalkorrespondenten an die Premiere – und oft landete der Artikel im Inland- und nicht im Kulturteil. Hier wie dort bezog sich ein wesentlicher Teil der Argumentation darauf, das künstlerische Ergebnis an den Ambitionen der Veranstalter und am betriebenen Aufwand zu messen, was bei vielen zu einer negativen Bilanz führte. Es scheint offensichtlich, dass sich hier fast alle insofern als politische Journalisten betätigten, als sie den Einsatz öffentlicher Gelder und den erzielten Nutzen für die Allgemeinheit in Beziehung setzten. Diese journalistische Haltung – eine Verknüpfung der Rollen 2, 3 und 4 – dürfte das Festspiel schon seit seinen Anfängen um 1890 begleitet haben, nur liessen sich die Skeptiker in den meisten Fällen durch die eigenen Erlebnisse und die Begeisterung der Massen umstimmen.

Bei Dorffestspielen, wo das gesamte Presseecho auf ein oder zwei lokale/regionale Blätter beschränkt ist, kann kaum eine Ausdifferenzierung stattfinden, und den lokalen Reporterinnen und Reportern bleibt nicht viel anderes übrig, als sich auf die Rollen 1 und 3 zurückzuziehen. Die beiden Berichte nach der Lenker Premiere von *Mariann* geben ein gutes Beispiel dafür. In der Kleinstadt Bülach ist ein anderes Phänomen zu beobachten: 1984 wurde die Theaterkritik im regionalen Medium «Zürcher Unterländer» in eine umfängliche und prominent aufgemachte, an die Hauptprobe gekoppelte Eventberichterstattung und in eine eher stiefmütterlich und als Pflichtübung behandelte eigentliche Premierenbesprechung mit durchaus kritischen Aspekten aufgeteilt. Der Bericht vereinigte die Rollen 1 und 3, die – aller übrigen Aufgaben ledige und deshalb kurze – Kritik konnte bzw. musste sich auf die Rolle 4 beschränken. Diese Praxis zeigt, dass die Theaterkritik als Teilmenge der Theaterberichterstattung nicht isoliert betrachtet und in den Kontext von Publikationsstrategien, die über das Premierenereignis hinausgehen, gestellt werden muss. Das gilt auch für die Situation in Bülach 2011, wo die Premierenkritik des «Zürcher Unterländers» auffällig lustlos ausfiel und gar kein Bemühen um ein «Mitfeiern» erkennen liess. In diesem Falle dürfte aber weniger die Aufspaltung der Rollen massgebend gewesen sein, sondern eher der satirische Charakter des Freilichtspektakels und dessen zu wesentlichen Teilen importierte Inszenierung – Merkmale also, die kaum zur Identifikation mit dem lokalen Theaterkollektiv einluden.

Die Voraussetzung für eine «mitfeiernde» Berichterstattung ist also nur für Festspiele der «kleinen Gruppe» gegeben. Je grösser der Publikumskreis ist, für den ein Festspiel konzipiert wurde, je stärker es sich politisch – oder kulturpolitisch – exponiert, desto ausdifferenzierter ist die Bandbreite der Medien, desto vielfältigere Rollen nehmen die Kritiker ein und desto weiter geht die Schere zwischen positiver und negativer Rezeption auf. Wenn nun Peter von Matt die vor allem auch auf das Festspiel gemünzte Aussage machte: «Wo das Kunstwerk seinem Wesen nach Propaganda ist – man nehme das schnöde Wort im sachlichen Sinn –, haben die es zu beurteilen, an die sich die Botschaft richtet», ist sie auch für das *Mythenspiel* anwendbar. Herbert Meier verstand es als integratives Projekt für die ganze Schweiz, als Aufruf zu einer Wiedervereinigung von Verstand und Herz und zur Besinnung auf die schöpferischen Ideen und gesellschaftlichen Utopien der Vergangenheit. Nur rechneten weder er noch die Organisatoren damit, dass die ganze Schweiz auch wirklich urteilte, im Rahmen der vier skizzierten

Rollen, in Reaktion auf die gesellschaftlichen und künstlerischen Botschaften, wie sie vom Stück, von der Inszenierung und auch durch das Projektdesign vermittelt wurden, und auf der Grundlage der föderalistischen Struktur des Landes.[5]

Wie stark muss sich der Text auf den Anlass beziehen? (2.1)

«Der *Text* für ein Festspiel ist in der Regel kein bestehendes Stück, sondern ein *Auftragswerk*. Inhaltlich bezieht er sich stark auf den Anlass bzw. das jubilierende Gemeinwesen. Wenn er Schwierigkeiten im Zusammenleben des Kollektivs zeigt, steht ihre Überwindung im Vordergrund. Er ist in der *lokalen Mundart* geschrieben oder wird für die lokalen sprachlichen Verhältnisse adaptiert.»

In acht von neun Fällen haben wir es mit Auftragswerken zu tun. Selbstverständlich unterscheiden sich die Modalitäten der Auftragsvergabe: Sie sind im Wesentlichen durch die finanziellen Möglichkeiten des Auftraggebers bestimmt, hängen aber auch von den Verbindungen und vom Engagement der am Auswahlprozess beteiligten Personen ab. In einem einzigen Fall kann nicht von einem Auftrag gesprochen werden: Beim Lenker Jubiläum kam den Behörden zu Ohr, dass Christian Kammacher einen Entwurf zu einem Lenker Freilichtspiel in der Schublade liegen habe. Wenn sich dieses nun zum Festspiel mauserte, kann man von einem Zufall, von einer einmaligen Koinzidenz sprechen. Was aber hat diese Konstellation für eine Auswirkung auf den Festspielcharakter? Braucht es den entschiedenen Willen der Behörde, damit von einem Festspiel die Rede sein kann? Oder hat man im Falle privater Initiative einfach auf den von mir geprägten Beisatz «politisch» zu verzichten?
Die Frage «Auftragswerk oder nicht?» kann nur – so zeigt sich hier – im Zusammenhang mit Kriterium 1.2 («Die Frage der Trägerschaft») behandelt werden und gehört nicht in den Bereich der Werkeigenschaften. Es geht nun darum zu klären, ob die Rolle der Behörden als Initianten und/oder Veranstalter zwingend auch die aktive Suche und Verpflichtung eines Autors einschliessen muss. Wenn man Punkt 1.2 stehen lässt wie bisher, lautet die Antwort: nein. Die Initialzündung reicht, um die Behörden als Urheber der Veranstaltung zu beglaubigen. Wenn sie danach bestimmte Schritte der Planung und Organisation wie eben die Suche nach dem Autor delegieren, zum Beispiel an eine Kulturkommission, dann widerlegt das den «politischen» Charakter der Veranstaltung nicht. An der Lenk reichte es schon, wenn die Behörden die Fühler ausstreckten und sich umhörten, wer etwas zum Jubiläum beitragen könnte. Dazu kam, dass Christian Kammacher als ehemaliger Gemeinderatspräsident und rühriger Vereinsmensch wie wenige im Dorf vernetzt und selbst im Grunde eine öffentliche Person war.
Der inhaltliche Bezug des Textes auf den Anlass bzw. das jubilierende Gemeinwesen hingegen zählt zu den Werkeigenschaften. Er ist in allen neun Fällen gegeben, allerdings in unterschiedlicher Qualität. Im Falle der «politischen Jubiläumsfestspiele»

5 Von Matt 1988, S. 14.

stellt sich die Frage, ob dieser Bezug historischer Natur sein muss oder nicht. Was bedeutet es, wenn im Muttenzer Festspiel *Der Schatz* eine historienfreie Parabel über die Gefährdung des Gemeinwesens durch materielle Verlockungen auf die Bühne kam, während in Wileroltigen in ein Schauerstück-Mittelalter zurückgeblendet wurde, das sich wenig für Anspielungen auf die Gegenwart anbot? Wenn die Nähe zur gegenwärtigen Gemeinschaft nicht gegeben ist, wenn sich die feiernde Gemeinschaft nicht auf irgendeine Weise in die Pflicht genommen fühlt, erscheint der Festspielcharakter verfehlt. Insofern sticht die Muttenzer Produktion jene in Wileroltigen aus, obwohl sie auf alles Historische verzichtet. Gemäss Peter von Matts drei strukturellen Positionen genügen jedoch beide den Anforderungen an ein Festspiel nicht.

Ist eine historische Perspektive aber wirklich ein unabdingbarer Bestandteil von politischen Jubiläumsfestspielen, in denen es in erster Linie darum geht, dass die feiernde Gemeinschaft sich in gesteigerter Intensität wahrnimmt und ihrer selbst versichert? Die geschichtliche Tiefendimension ist schon alleine durch die Tatsache gegeben, dass die Gemeinde, der Kanton oder der Bund auf ein vielhundertjähriges Bestehen zurückblicken kann. Ein geschichtlicher Rückblick kann ein Mittel sein, um diese Tiefendimension mit Geschichten und Kolorit anzureichern, aber es ist nur ein Mittel von mehreren. Ein anderes Mittel – und so ist es im Kriterienkatalog angelegt – wäre die Darstellung einer Krise oder äusseren/inneren Gefährdung und ihrer Überwindung. Dass so ein Prozess auch in einer rein gegenwartsbezogenen Spielhandlung nachvollzogen werden kann, ist offensichtlich. Das *Eidgenössische Wettspiel* an der Landi 1939 ist ein frühes und sehr aussagekräftiges Beispiel dafür.

Die Erläuterungen zum Punkt 1.5 haben gezeigt, dass in mehreren Fällen die Bewältigung einer Krise in ein Zwielicht getaucht wird. Eine Versöhnung der Widersprüche ist bei politischen Jubiläumsspielen also kein kategorisches Prinzip. Schnell könnte die Idee aufkommen, dass es sich um eine neuere Entwicklung handelt, dass sich Autoren und Organisatoren erst in jüngster Zeit auch für kritische Geschichten geöffnet und die Versöhnungspflicht des herkömmlichen Festspiels hinter sich gelassen haben. Es gibt aber zumindest Anhaltspunkte dafür, dass bereits frühere Festspiele – vor allem auf Gemeindeebene – ohne affirmatives Pflichtprogramm auskamen. Nur schon die oft zu beobachtende Reihung von Szenen aus verschiedenen Zeiten unter Einbezug dramatischer Episoden wie Pest, Dorfbrand und Hungersnot ohne finale Evokation gegenwärtigen Erfolgs und Wohlstands entspricht diesem Programm nicht. Der Grund könnte darin liegen, dass die feiernden Gemeinwesen diesen finalen Punkt nicht darzustellen brauchten, weil er sich durch die erlebte gegenwärtige Prosperität und Stabilität von selbst verstand. Aus der Perspektive der verschonten und zunehmend wohlhabender werdenden Schweiz nach dem Zweiten Weltkrieg war dem Blick in die raue Vergangenheit implizit oder explizit der Preis der Vorzüge und Schönheiten der eigenen Gemeinde zugeordnet. Manchmal nahm ein Festspielautor die Figur eines auswärtigen Prominenten zu Hilfe wie im Festspiel zum 750-Jahr-Jubiläum von Leissigen 1992, in dem der berühmte Maler Ferdinand Hodler, der oft in Leissigen tätig war und unter anderem ein Bild mit dem Titel «Thunersee von Leissigen» schuf, einem einheimischen Mädchen den Blick für die

Schönheiten des Orts öffnet.[6] Und da und dort verband sich dieser Blick zurück mit der Mahnung, sich der Wechselfälle der Geschichte bewusst zu sein und das gegenwärtig errungene Glück nicht für selbstverständlich zu nehmen.
Bei der Verwendung der lokalen Mundart als Element einer nahe an die einheimische Bevölkerung gerückten Stoffvermittlung zeigen die neun Jubiläumsspiele unterschiedliche Ansätze: Im lokalen bzw. regionalen Idiom schrieben die Autoren in Bülach 1984 (Max Rüeger), Lenk (Christian Kammacher) und Wileroltigen (Beat Ramseyer). Der weitgehend im Baselbieter Dialekt gehaltene Text *E Poete-Näscht* (Liestal 1989) beruhte auf einer Bearbeitung, da der Autor, Hans Peter Gansner, Bündner war. Beim *Bülacher Freilichtspektakel* bekam der auf Hochdeutsch und unvollständig gelieferte Stücktext seine endgültige Sprachgestalt während des Probenprozesses. Die Einwürfe der Bürgerinnen und Bürger wurden aufgrund von Improvisationen entwickelt oder ausgebaut und verliehen der Landsgemeinde mundartliche Authentizität. Es wurden aber auch – im Geiste des Volkstheaters – sprachliche Stereotypen bedient und bestimmten Figuren nicht einheimische Dialekte oder das Hochdeutsche zugewiesen; so sprach eine Bürgerin, die auf die Möglichkeiten des Mäzenatentum hinwies, Baseldeutsch, den «feindlichen» Fernsehmoderator hingegen besetzte man bewusst mit einem Hochdeutsch sprechenden Spieler. Mit dieser Sprachenvielfalt nahm die Aufführung das Thema der Entwicklung Bülachs zu einer zunehmend heterogenen und von Mobilität geprägten Stadt auf.[7] Im St. Galler Festspiel schliesslich hätte ursprünglich der einheimische Dialekt das Monopol haben sollen, doch das liess sich mit einem professionellen Ensemble aus besetzungstechnischen Gründen nicht realisieren.
Auf die Farben und identifikatorischen Möglichkeiten der Mundart wurde bei drei Festspielen verzichtet: Danny Wehrmüller, der Regisseur des Muttenzer Festspiels *Der Schatz,* beliess den Text des deutschen Autors im hochdeutschen Original. Eine Mundartspielfassung drängte sich für ihn nicht auf, da seine Theatergruppe Rattenfänger ihre bis dato drei Produktionen alle in Hochdeutsch gespielt hatte. Im Raum Basel mit seinen vielen «Grenzüberschreitungen in beiden Richtungen» habe sich niemand über Volkstheater auf Deutsch gewundert.[8] David Wohnlichs «musikalisches Festspiel» für Binningen war durchgehend in Hochdeutsch (mit einem kleinen Anteil Althochdeutsch) geschrieben, was vor allem mit den opernhaften Strukturen der Komposition zu tun hat. Beim Festspiel in Schwyz 1991 wählten die Organisatoren bewusst einen Autor mit dichterischem Leistungsausweis, dessen hochdeutscher Text weit über die Region hinaus strahlen sollte. Die – wohl kaum auf das lokale Idiom beschränkte – Mundart wäre für die Traumspielatmosphäre des Stücks, seine überzeitlichen Dimensionen und seine metaphorische Dichte sicher als zu bodenständig empfunden worden – und sie hätte ein Laienensemble erfordert, was aber von Anfang an ausser Betracht stand.

6 Schmocker, Hans: I der grosse Hand. Leissiger Gschichte. Unpubliziert. Das Manuskript wurde mir von Pfarrer Samuel Lutz, Faulensee, zur Verfügung gestellt.
7 Telefongespräch von T. H. mit Lukas Schmocker, dem Regisseur des *Bülacher Freilichtspektakels*, am 8. Dez. 2016.
8 Mail von Danny Wehrmüller an T. H. vom 9. Dez. 2016.

Mundart ist also kein zwingender Bestandteil von Jubiläumsfestspielen – auch auf Gemeindeebene nicht. Wenn Mundart verwendet wird, geschieht das aus Gründen des Lokalkolorits, um niederschwellige Angebote zum Mitspielen zu schaffen und zum Teil auch mit einer bestimmten Wirkungsabsicht (satirische Effekte zum Beispiel in Bülach 2011). Der dokumentarische Charakter steht bei keiner der neun Produktionen im Vordergrund. Selbst beim scheinbar autochthonen Freilichtspiel an der Lenk läuft die reibungslose Koexistenz von Simmentaler Dialekt und Hochdeutsch im Grunde jedem Naturalismus zuwider. Anderswo wurden Elemente dokumentarischen Theaters aber durchaus eingebaut, so in Rüschegg 2010 nicht nur in Sachen Ausstattung, sondern auch auf sprachlicher Ebene mit einem Reenactment einer Gemeinderatssitzung. Die Wahl der Mundart oder der Hochsprache oder einer Mischung aus beiden ist jeweils das Resultat der spezifischen Produktionsbedingungen; sie folgt pragmatischen wie auch künstlerischen Anforderungen und ist abhängig vom Zielpublikum, das auch bei Gemeindespielen oft weit über die lokale Bevölkerung hinausreicht.

Gibt es überhaupt dramaturgische Besonderheiten beim Festspiel? (2.2)

«Die *Dramaturgie* von Festspielen ist oft *episodisch geprägt* und läuft auf eine lose Folge von Bildern hinaus.»

Da sich Jubiläumsfestspiele inhaltlich immer auf das sich feiernde Gemeinwesen beziehen, liegt eine Nacherzählung seines geschichtlichen Werdens nahe, die zwangsläufig sprunghaft ausfallen und sich einer mehr oder weniger radikalen Stoffauswahl befleissigen muss. Wie die Überblicksdarstellungen gezeigt haben, gibt es diese Szenenfolgen bzw. Bilderbogen seit den Anfängen um 1890 in zahlreichen Varianten und mit einer Vielzahl von Rahmenhandlungen und verbindenden Elementen. Drei der hier untersuchten Festspiele – darunter das *Mythenspiel,* dessen Autor, Herbert Meier, sich eigentlich von allem Herkömmlichen emanzipieren wollte – gehören in diese Tradition. Alle drei gehen mit ihr völlig unterschiedlich und eigenständig um: Meier liess ungewöhnliche Figuren auftreten und gestaltete den Stationenweg quer durch die Schweizer Geschichte und die Jahrhunderte als einen mentalen, psychoanalytisch konnotierten Prozess und losgelöst von der Chronologie. Max Rüegers Bülacher Festspiel 1984 zeichnete sich durch eine doppelte Rahmenhandlung mit kabarettistischer und sozialkritischer Ausrichtung aus. David Wohnlichs und Ruth Widmers Binninger Festspiel schliesslich bestand aus einem Wechsel von filmischen und opernhaften Geschichtsbildern.
Zwei Drittel der Festspiele bauen auf andere dramaturgische Formen, verzichten aber nicht automatisch auf historische Elemente, sondern vermitteln sie auf kreative und verspielte Weise (Liestal, zum Teil auch St. Gallen). Wenn man die Tabelle 1 (siehe S. 70–75) heranzieht, zeigt sich, dass die Bilderbogenspiele bis in jüngste Zeit immer präsent, in den letzten zehn Jahren aber nicht mehr die Regel waren. Entscheidend ist aber ihre Vitalität. Das Appenzeller Kantonalfestspiel 2013, das einen überwältigenden Erfolg verbuchen konnte, bezeichnete der Berichterstatter der «Neuen Zürcher Zeitung» als «gefälligen, bunten Bilderbogen mit 180 Mitwirkenden und

19 Szenen […], die 500 Jahre Appenzeller Geschichte erzählen». Seine Lebendigkeit bezog es nicht aus seiner revolutionären Machart, sondern aus einem vielfältigen, auch unerwartete Aspekte berücksichtigenden Blick auf die Geschichte und aus der Prägnanz und dem Einfallsreichtum der Inszenierung.[9]
Die Bilderbogen-Dramaturgie hält sich deshalb immer noch, weil sie sich am leichtesten und flexibelsten handhaben lässt, wenn es darum geht, die Geschichte eines Gemeinwesens zu spiegeln, aber auch, weil sie am besten auf grosse Räume bzw. Freilichtschauplätze und auf grosse Ensembles zugeschnitten ist – es sei denn, man modifiziert sie so wie Herbert Meier, der sie mit vielen kammerspielartigen Dialogen in ihren Wirkungsmöglichkeiten einschränkte. Sie kann also sowohl in eher herkömmlicher Interpretation sehr wirkungsvoll als auch in einer modern gedachten Version problematisch sein. Und sicher ist es nicht die einzige adäquate Form, die wechselvolle Entwicklung eines Gemeinwesens in Szene zu setzen.
Als beliebter Ansatz erweist sich im neueren Festspiel, die Organisation eines Festes bzw. das Fest selber zum Gegenstand der Handlung zu machen und die Gemeinschaft darin einer Zerreissprobe auszusetzen. In *E Poete-Näscht* rollte Hans Peter Gansner die Genese des fiktiven Festspiels zum Stadtjubiläum von 1889 und mit ihr einen Gutteil von dessen Stoff auf; hinter dem historischen Gewand konnte jeder Zuschauer seinen individuellen Bezug zur Gegenwart herstellen. Im Muttenzer *Schatz* offenbarten sich im Akt der Sabotage einer Jubiläumsfeier die verdrängten Probleme und Schattenseiten der Gemeinde. Im *Bülacher Freilichtspektakel* erlebte das Publikum anlässlich einer vom Jubiläumsfest zur Landsgemeinde umgewandelten Versammlung die – satirisch überspitzte – Hilflosigkeit der Bevölkerung und der Behörden angesichts gravierender städtischer Finanzprobleme. Im St. Galler Festspiel schliesslich wurde ein fiktiver langweiliger Jubiläums-Staatsakt durch erboste Bürgerinnen und Bürger gestört und als Podium für die Diskussion mit der Regierungsspitze über Visionen für die Reform der Verwaltung und eine dynamische Gesellschaft genutzt.

Kann es Festspiele ohne Musik und Choreografie geben? (2.3)

«Festspiele sind *spartenübergreifend* und enthalten gesprochenen und/oder gesungenen Text, musikalische Einlagen und choreografische Elemente. Die *Musik* wird eigens für den Anlass komponiert oder zusammengestellt, bezieht oft Volksmusik und vor allem nationales Liedgut mit ein und wird in der Regel auf die Aufführung durch einheimische Kräfte (meistens Musikvereine) zugeschnitten.»

In diesem Punkt weichen einige Jubiläumsspiele von der traditionellen Festspielnorm ab. Bei den beiden Gemeindespielen an der Lenk und in Wileroltigen ist es am offensichtlichsten: Man hat es hier mit fast reinem Texttheater zu tun. Im *Grande Maestro* gibt es zwar eine Reihe von Liedern, aber sie sind dramaturgisch eingebunden als

9 Krummenacher, Jörg: Das Festspiel der Alpsteiner. Die beiden Appenzell begehen ihre 500-jährige Zugehörigkeit zur Eidgenossenschaft. In: «Neue Zürcher Zeitung» vom 6. Juli 2013, S. 13.

Manipulationsmittel der Titelfigur. Chöre als Ausdrucksformen des Kollektivs – und als Plattformen für ortsansässige Vereine – fehlen hingegen vollkommen. Demgegenüber wurden die drei Baselbieter Festspiele sehr stark durch die musikalischen Anteile bestimmt. In Binningen und Muttenz waren Chöre in hohem Grade präsent und im Falle von Muttenz sogar konstitutiv für die Spielhandlung. Im Liestaler Festspiel fehlte die Chormusik zwar, doch der Leiter der Stadtmusik, Ernst Wolf, hatte rund 40 Minuten Musik komponiert; sie wurde «zur Begleitung der Gesangseinlagen, teilweise als instrumentale Überleitung oder als Textdeutung» eingesetzt.[10] In allen drei Fällen wurden namhafte Komponisten der Region Basel mit Kompositionsaufträgen betraut. Diese tragende Rolle der Musik ist ein Erbe einer langen Basler Festspieltradition, wie sie weiter oben skizziert wurde.

Die beiden Bülacher Festspiele zeichneten sich dadurch aus, dass traditionelle Formationen (Stadtmusik und Chor) mit modernen Stilen (eine Rockband 1984, ein Rapper 2011) kontrastierten. Darin ist das Bemühen zu erkennen, auch den Jugendlichen ein Identifikationsangebot für den Besuch der Aufführungen zu machen. In St. Gallen und Schwyz war die Musik demgegenüber bewusst nicht volkstümlich und auch in keine andere Richtung anbiedernd, sondern sie markierte Modernität und Innovation. Die Tonspur von Daniel Schnyder für das *Mythenspiel* war dabei dezenter als der nervöse Jazz des Vienna Art Orchestra in St. Gallen, nicht nur, weil sie nicht live gespielt wurde. In St. Gallen hörte man eine echte Bühnenmusik, die auf die Vertikalchoreografie an der Fassade des Regierungsgebäudes abgestimmt war: Avantgardistische Musik und exponierte Artistik verbanden sich zu einem ästhetischen Unikum der Festspielgeschichte, das mit der Vorstellung einer sich auch in der Musik selbst repräsentierenden Gemeinschaft nichts mehr zu tun hatte.

Vereinfachung des Kriterienkatalogs: Festspiel-Definition

Durch eine vergleichende Analyse der Produktions- und Aufführungspraxis bei den neun detailliert untersuchten Festspielen zeigt es sich, dass kaum je eine annähernd vollständige Kongruenz der Praxis und der Kriterien zu beobachten ist, dass aber jedes Festspiel ein spezifisches Profil in der Gewichtung und Verteilung seiner gemeinschaftsbildenden Funktionen besitzt. Als gemeinschaftsbildend sind alle Komponenten des Festspiels zu verstehen, die das Publikum in ein inhaltliches, künstlerisches, räumliches, musikalisches oder personelles Verhältnis zur sich feiernden Gemeinschaft setzen, sowie alle Belange der Produktion, die Mitgliedern dieser Gemeinschaft das kollektive Erlebnis einer gemeinsam eigens für den Anlass erarbeiteten Theaterproduktion ermöglichen.

Die Aufteilung des Katalogs in zwei Bereiche (gesellschaftliche Funktionen / Werkeigenschaften) erscheint obsolet: Politische Jubiläumsfestspiele definieren sich nicht

10 Musik nach Mass. Interview von Peter O. Rentsch mit Ernst Wolf. In: «Basler Zeitung» vom 27. Febr. 1989.

durch fixe formale Eigenschaften, Inszenierungsweisen und dramaturgische Strukturen, sondern

1. durch den gegebenen Anlass und die Beteiligung der Behörden an der Organisation bzw. Produktion (definitorische Prämissen für diese Untergruppe der Festspiele) sowie
2. durch auf den Anlass bezogene gemeinschaftsbildende Elemente, die sich bei jedem Festspiel gemäss den Anforderungen und Möglichkeiten der Produktion neu zusammensetzen.

Aus dieser Vereinfachung leitet sich die Möglichkeit ab, auf einen Katalog zu verzichten und eine Definition politischer Jubiläumsfestspiele zu formulieren:

«Politische Jubiläumsfestspiele finden im Rahmen offizieller Jubiläumsfeierlichkeiten einer Gemeinde, eines Zusammenschlusses von Gemeinden, einer Region, eines Kantons, eines Zusammenschlusses von Kantonen oder des Bundes statt und werden unter Beteiligung der Behörden organisiert. Sie wirken gemeinschaftsbildend, indem sie das einheimische wie das auswärtige Publikum über den Inhalt, szenische Erlebnisse, den Aufführungsort, die Musik oder persönliche Kontakte in Beziehung zur sich feiernden Gemeinschaft setzen und den an der Organisation bzw. Produktion des Festspiels beteiligten Mitgliedern dieser Gemeinschaft das kollektive Erlebnis eines gemeinsam erarbeiteten, den Rahmen üblicher Veranstaltungen sprengenden Festereignisses ermöglichen.»

Das dörfliche Festspiel als Gegenmodell zum patriotischen Festspiel

Die kantonalen und die nationalen Festspiele haben im Rahmen von Überblickskapiteln und von zwei sehr detaillierten Tiefenbohrungen breiten Raum erhalten. Wenn man jedoch die politischen Jubiläumsfestspiele für den fokussierten Zeitraum – die drei Dekaden von 1986 bis 2015 – zahlenmässig in Beziehung setzt, ergibt sich eine überaus deutliche Vorrangstellung der kommunalen Spiele: Dem einen nationalen Festspiel und den fünf kantonalen Festspielen (Sempach LU 1986, Frauenfeld TG 1991, Näfels GL 2002, St. Gallen 2003 und Hundwil AR 2013) stehen 71 kommunale Spiele gegenüber. Ein Zehntel davon konnte hier genauer betrachtet werden. Sie bilden das hauptsächliche Material, um eine Vorstellung davon zu geben, was die kommunalen Festspiele zur Ausdrucksvielfalt und Vitalität der Festspiellandschaft in diesen drei Jahrzehnten beigetragen haben. Dabei ist auch auf die These zurückzukommen, dass die kommunalen Spiele dank ihrer Vielfalt das grösste Innovationspotenzial aufweisen. Am Schluss steht dann der Versuch, für die politischen Jubiläumsfestspiele insgesamt einen Kern zu definieren, der wesentlich für ihre Eigenart und ihre Problematik ist.

Unterschiede zwischen den Festspielen auf den drei Ebenen

Es liegt auf der Hand, dass nationale Festspiele mit viel grösserer Kelle anrichten als dörfliche Festspiele. Auch wenn man beim *Mythenspiel* die tieferen anfänglichen Kostenvorstellungen heranzieht, beträgt der Faktor immer noch etwa mal zwanzig gegenüber einem Jubiläumstheater wie an der Lenk oder in Wileroltigen. Die Festspiele in Schwyz und in Bern 1891 dürften punkto Aufwand hingegen etwa auf gleicher Ebene gewesen sein. Aufgrund der enormen Bandbreite beim kommunalen Festspiel und der ebenfalls beträchtlichen Bandbreite bei den Kantonen – man vergleiche zum Beispiel Glarus mit Bern – gibt es keine lineare Steigerung von unten nach oben (Gemeinde – Kanton – Bund). Eine Liste der teuersten Festspiele mit inflationsbereinigen Zahlen könnte die Relationen sichtbar machen. Vielleicht wäre dann auch zu erkennen, dass das *Mythenspiel* im Vergleich zum Bundesfeierspiel von 1891 nicht so masslos teuer war, wie das die aus dem Ruder laufenden Kosten vermuten liessen. Über die reine Darstellung der finanziellen Grössenordnungen hinaus könnte eine vergleichende Analyse der Finanzierungsbeschlüsse bei diversen Jubiläumsfestspielen einigen Aufschluss über die (partei)politischen Differenzen in kulturpolitischen Angelegenheiten geben, die mit Ausnahme des *Mythenspiels* bei den hier untersuchten Festspielen – zumindest im gesichteten Material – keine Spuren hinterlassen haben.
In unmittelbarem Zusammenhang mit den verfügbaren Geldmitteln stehen die künstlerischen und infrastrukturellen Mittel, die für eine Festspielproduktion eingesetzt werden können. Doch einfache Kausalitäten gibt es nicht: Die Freiwilligenarbeit und die Milizstrukturen verschleiern den tatsächlich betriebenen Aufwand. Natürlich wäre der Aufbau einer Arena wie beim *Mythenspiel* höchstens beim Festspiel einer Grossstadt denkbar gewesen, ebenso die Verpflichtung von mehr als einem Dutzend professioneller Darsteller. Doch was dörfliche Festspiele auszeichnet, ist die im Verhältnis zur Grösse des Ortes meistens eindrückliche Mobilisierung von Mitwirkenden und eine aussergewöhnlich leistungsfähige Infrastruktur. Oft muss man mit Erstaunen zur Kenntnis nehmen, wie gross die Anzahl der am Festspiel Beteiligten in Proportion zur Gesamtbevölkerung eines Dorfes ist. Wenn 150 Personen für ein Dorf von 800 Einwohnerinnen und Einwohnern spielen, wo soll da das Publikum herkommen? Das Verhältnis wird etwas weniger seltsam, wenn man weiss, dass manche Gemeinden gezielt auch Heimatberechtigte und ehemalige Bewohnerinnen und Bewohner einladen, Menschen also, die sich potenziell noch mit ihrem Herkunftsort verbunden fühlen.

Identitätsstiftung statt Propaganda im Gemeindefestspiel

Die in dieser Studie aufgeführten Beispiele quer durch 130 Jahre Festspielgeschichte dokumentieren, dass durchgehend Festspiele beauftragt und aufgeführt wurden. Damit ist nicht in Abrede gestellt, dass es Phasen der Hochkonjunktur gab. Georg Kreis hat in diesem Zusammenhang interessante und erhellende Begründungen vorgebracht. Wenn nun aber pausenlos Festspiele stattfanden, wie verhielt und verhält es sich mit

Aufführungen in krisenlosen oder krisenarmen Zeiten? Warum nahm und nimmt man auch dann den grossen Aufwand für die Organisation von Festspielen auf sich? Eine Erklärung wäre, dass es keine Zeit ohne Krisen gibt; die Krisen mögen sich jedoch im Grad ihrer Heftigkeit und existenziellen Bedrohlichkeit unterscheiden. Der Wandel von Werten, ökonomischen Parametern und Technologien, der Krisengefühle provoziert, reisst ohnehin nie ab. Dazu kommen symbolhafte Einzelereignisse, die in ihrer Signalwirkung ganze Gesellschaften dazu einladen, allgemeinen Niedergang oder Aufwind zu diagnostizieren, wie zum Beispiel die Sojus-Mission der Sowjets, das Attentat auf John F. Kennedy, das Auftauchen von AIDS, der Reaktorunfall in Tschernobyl, der Fall der Berliner Mauer, das Swissair-Grounding, die Beendigung der Apartheid in Südafrika usw. Zu bezweifeln ist allerdings auch, dass immer die ganze Bevölkerung von den gleichen Krisengefühlen erfasst wird; viel eher fragmentiert sich die Gesellschaft auch in diesem Bereich – was die periodisch durchgeführten Umfragen zum Sorgenbarometer in der Bevölkerung nahelegen. Anders müsste die Frage in Bezug auf die Gliederung dieser Studie lauten: Gelten nicht für die drei Stufen politischer Gemeinschaft jeweils ganz andere Krisenreferenzsysteme? Wenn ja, dann muss sich das auf die Gestaltung von Festspielen auswirken.

Für die nationalen Festspiele steht ganz offensichtlich die Bedrohung von aussen im Vordergrund. Georg Kreis hat zwar den rasanten gesellschaftlichen und technologischen Wandel mit seinen sozialen Komplikationen für das Krisengefühl um 1891 verantwortlich gemacht, doch gibt das Bundesfeierspiel auch einen Hinweis auf die prekäre Situation eines von grossen rivalisierenden Nationalstaaten umgebenen Kleinstaats, der seine Rolle finden muss. Das Paradoxe des patriotischen Festspiels um 1900 ist es, dass die Geschichte der Schweiz nicht als Erfolgsgeschichte auf die Gegenwart hin erzählt wurde, sondern als Erfolgsgeschichte in der Vergangenheit. Der Brennpunkt einer gemeinsamen heroischen Identität lag also weit zurück – und bezeichnenderweise endeten die beiden grossen Festspiele in Schwyz und Bern 1891 mit dem definitiven Ende der heroischen Epoche durch die Niederlage gegen die Franzosen 1798. Der alte (kriegerische) Heroismus liess sich nur äusserst notdürftig in die gegenwärtige Realität des Kleinstaats Schweiz herüberretten. Als Erbe der Vergangenheit und sozusagen als kräftigende Essenz für die Gegenwart blieb der Mythos vom ewig währenden Freiheitsgedanken der Schweizer übrig. Der auf den ersten Blick lächerlich erscheinende Kult um die gloriose kriegerische Vergangenheit war Ausdruck der Vorstellung, dass nur das Vertrauen auf sich selbst Garant für die eidgenössische Autonomie sei und dass die Bewahrung dieser Autonomie – in damaliger Terminologie: Freiheit – einer göttlichen Verpflichtung gleichkomme. In den Festspielen 1939 und 1941 ging es um dasselbe, doch wurde die Überwindung binnenschweizerischer Konflikte schärfer akzentuiert.

Die Krisensymptome 1991 – und in den Jahren davor – waren manifest und vielfältig, und Herbert Meier ging sie aus seiner Perspektive an, derjenigen eines Intellektuellen, der einen eigenständigen Weg geht und sich für kein politisches Lager vereinnahmen lässt. Eine äussere Bedrohung lässt sich im *Mythenspiel* nicht erkennen, sondern es geht um die innere Verarmung, die Verblendung des schweizerischen «Jedermann»

und seinen Weg zurück zur Empathie, zur Demut und zur Ganzheit von Körper, Geist und Gemüt – ob nun im Sinne Pestalozzis oder in einem modernen spirituellen Sinn. Darüber hinaus erteilte er mit dem Marignano-Bild dem schweizerischen Heroenkult eine unmissverständliche Absage. Nun kann man der Auffassung sein, dass dieser Kult schon damals völlig überholt erscheinen musste. Das gilt auf jeden Fall für die Ikonografie und die mythischen Erzählungen, doch die mit dem Kult verbundenen Vorstellungen der schweizerischen Freiheits- bzw. Autonomiemission waren im Selbstverständnis vor allem der konservativen Schweiz noch damals – und sind es bis heute – gültig, mochten auch Historiker wie Hans-Ulrich Jost, Thomas Maissen und andere nach und nach aufzuzeigen versuchen, dass die eidgenössische Geschichte in einem stetigen Ausbalancieren von Autonomie und Austausch, von Freiheit und Bindung (Bündnis) bestand, und zwar in Bezug auf die binnenschweizerischen politischen Prozesse genauso wie auf die Beziehungen zum Ausland.[11]

Im Vorfeld des *Mythenspiels,* 1989, zeigte sich die nie abgebrochene Tradierung des militärischen Heroismus, die durch den Kalten Krieg genährt wurde, in den sogenannten «Diamant»-Feiern zum Gedenken an die Mobilmachung beim Ausbruch des Zweiten Weltkriegs. Zwar scheint es plausibel, dass die Veranstaltungen – unter anderem ein Mobilmachungstag mit 150 000 Veteranen sowie Wanderausstellungen in über 60 Gemeinden – als Dank an die Aktivdienstgeneration gedacht waren, doch das terminliche Anknüpfen beim Kriegsausbruch 1939 empfanden viele als fragwürdig; die in der «kriegsverschonten Schweiz, als europaweit einzigem Land, behördlich orchestrierten Erinnerungsanlässe» wurden jenseits der Grenze mit Erstaunen oder Befremden registriert.[12]

Für die kantonalen und die kommunalen Festspiele zwischen 1986 und 2015 waren die alten patriotischen Rezepte nirgendwo noch eine Option. Einen sehr leisen Anklang kann man allenfalls im Bülacher Festspiel 1984 finden, wo sich hinter einer harmlosen Armeefolklore eine grundsätzliche Bejahung der Armee verbirgt. Anstelle von Geschichte als rückwärtsgewandtem Ideal alter heroischer Tugenden vermittelten sie Geschichte als gemeinsame, zum Teil leidvolle, zum Teil unverfängliche (Alltags-)Erfahrungen. Autonomie wurde als fragile Qualität kenntlich, die Risse in der eigenen Gesellschaft blieben bestehen. Das Wichtige war nicht die Propaganda – im Sinne eines ideologischen Identitäts-Marketings –, sondern eine Perspektive auf die Geschichte aus gelebter Erfahrung heraus und meistens nicht von oben, sondern von unten her gesehen. Doch es gibt eine Reihe von Hinweisen darauf, dass diese Ausprägung nicht einfach die Überwindung der heroischen Epoche des Festspiels darstellte, sondern einer älteren Quelle entsprang, deren Ursprung wiederum in der jahrhundertelangen Realität politischer Ohnmacht in den Gemeinden lag.

11 Maissen, Thomas: Geschichte der Schweiz. 5. überarbeitete und aktualisierte Auflage, Baden 2015.

12 Tribelhorn, Marc: Reduit-Mythos: Diamant mit dunklen Flecken. In: «Neue Zürcher Zeitung» online vom 25. Aug. 2014, www.nzz.ch/schweiz/schweizer-geschichte/diamant-mit-dunklen-flecken-1.18369553#kommentare (Zugriff am 2. Dez. 2016).

Die von unten gespiegelte Freiheitsidee

Ausgehend von den hier nachgezeichneten «Fallgeschichten» lässt sich bei den Gemeindefestspielen eine oft unspektakuläre, doch grundlegende Erfahrung der Bevormundung und der fehlenden Autonomie beobachten. Auch wenn das Bülacher Festspiel 1984 einen gemütlich-humoristischen Grundton hat, wird an die Abhängigkeit von der Stadt Zürich erinnert, und nicht zuletzt ruft es die Bülacherinnen und Bülacher zur Versöhnung mit der eigenen landstädtischen Provinzialität auf. 2011 dagegen wird die Stadt zum finanziellen Problemfall, und die Bevölkerung muss sich unter anderem der grössenwahnsinnigen Sanierungspläne ihrer Regierung erwehren. Das Liestal des Festspiels 1989 erscheint als den Geschicken des Kantons unterworfen, der kommunale Gestaltungsspielraum wird nicht zum Thema. Das Muttenzer Festspiel schert aus: Hier regiert die Welt der Sagen- und Märchenallegorie, in der die Bevölkerung einer moralischen Prüfung unterzogen wird, die nicht zuletzt auf die Entlarvung moralischer Selbstgefälligkeit hinausläuft. Das Binninger Spiel wird wieder konkreter und zeigt die Gemeinde im Mittelalter als Spielball der weltlichen und geistlichen Macht. Das gilt auch für die Vorfahren der Wileroltiger, die sich gegen die Willkür des Grafen zu wehren meinen und doch nur das politische Schach der Berner Herren mitspielen.

Von Matts Propaganda-Postulat

Wo bleibt bei all dem die Propaganda, die Peter von Matt als unabdingbaren Bestandteil des Festspiels betrachtet? Und wo bleiben die «konstanten Bauelemente», die es einsetze, um seine «Funktion im Rahmen einer kollektiven Willensbildung zum Zweck kollektiven Handelns» zu erfüllen und zwingendermassen das kollektive Gedächtnis, das heisst die Erinnerung an das Herkommen und Werden des eigenen Gemeinwesens (diachronische Ebene), mit einer Darstellung der gegenwärtigen Situation (synchronische Ebene) zu verknüpfen? Das Wesentlichste aber sei, so von Matt, dass diese beiden Ebenen in die Zukunft hinein verlängert würden. Zu diesem Zweck müsse das Festspiel «aus dem unendlichen Material der Vergangenheit» das auswählen, «was dann, aneinandergereiht, als gesetzmässiger Werdegang des kollektiven Subjekts» erscheine. Wenn nun die Verlängerung in die Zukunft fehle, habe es «keinen propagandistischen Stachel, und wenn es nicht Propaganda ist, wenn es kein Ziel als gemeinsame Aufgabe vor Augen stellen und die Zuschauer darauf hin in Bewegung setzen will, ist es kein Festspiel, und es wird nicht gebraucht».[13]

Was von Matt nicht bedacht hat: Die Gemeinden sind das Bescheidenheitskorrektiv für die Festspielkultur und für die laute Freiheitsrhetorik der patriotischen Festspiele. Sie blicken auf die Geschichte aus der Position des Schwächsten in der Hierarchie, in ihren Spielen kann sich die Erfahrung spiegeln, Spielball höherer Mächte und nicht mehr Lenker des eigenen Schicksals zu sein. Deshalb sind sie Vorbilder für eine moderne Auffassung des Festspiels, in der die mythische Evokation des urschweizerischen Freiheitswillens als Ausdruck einer unter Einsatz aller Mittel verteidigten (politischen) Autonomie keinen Platz mehr hat. Gemeindespiele sind damit auch ein Modell dafür,

13 Von Matt 1988, S. 15, 18, 25.

wie die immer wieder problematischen binnenschweizerischen Machtverhältnisse zur Darstellung gebracht werden können. Bereits auf Kantonsebene scheint es im Grunde nicht opportun, den eidgenössischen Frieden durch eine zu deutliche Evokation von Konflikten mit anderen Kantonen oder der früheren Ausbeutung als Untertanengebiet zu stören. Das *Fest-Spiel für die Centenar-Feier der Befreiung des Thurgaus* von 1898, dessen siebtes und letztes Bild die erste Volksversammlung vom 1. Februar 1798 in Weinfelden auf die Bühne brachte, scheint da schon recht aufmüpfig. Das St. Galler Festspiel 2003 blendete hingegen die ganze restliche Schweiz völlig aus, was ebenfalls ziemlich frech wirkt, wenn man die staatspolitische Beflissenheit am selben Ort fünfzig Jahre früher betrachtet, bei der die Einbettung St. Gallens ins eidgenössische Gefüge in beinahe untertäniger Manier zelebriert wurde.

Ganz vom Tisch ist die Propagandafunktion des Gemeindefestspiels aber nicht: Sie verbirgt sich unter Umständen gerade dort, wo die Ohnmacht der Gemeinden besonders prägnant geschildert wurde. 1946 kam im Dorf Hinwil im Zürcher Oberland aus Anlass des 1200-Jahr-Jubiläums der Gemeinde ein Freilichtspiel zur Aufführung, das nicht dem üblichen Bilderbogenschema folgte. Der Autor des dreiaktigen Dramas, Jakob Hauser, sprach im Vorwort zur Textausgabe von den Hoffnungen des Zürcher Landvolks am Ende des 18. Jahrhunderts «auf eine grosse Entwicklung ihrer politischen Souveränität und ihres Wirkens auf der Scholle und in Handel und Gewerbe», doch seien «die eben errungenen demokratischen Verfassungen und Gesetze vor allem in den Städtekantonen wieder unter den Hammer der neu aufkommenden aristokratischen Regierungen» geraten. Die daraus folgenden Unruhen schildert das Stück. Der Anführer des Aufstands, der Schuster Willi, und einige seiner Getreuen büssten, so Hauser, «ihren leidenschaftlichen Patriotismus mit dem Tode». Hauser sah in seinem Stück «kein heroisches Schauspiel im herkömmlichen Sinn, sondern die Dramatisierung der damaligen Volksnot», das leidende und nach Freiheit ringende Volk sei dessen Held.[14]

Was mochte dieser Blick auf frühere Unterdrückung 1946 für eine Funktion haben? Er konnte eigentlich nichts anderes bewirken als die Auffrischung des Gefühls der Bevormundung und der Ohnmacht. Deshalb konzipierte Hauser keine Feier der gegenwärtigen demokratischen Möglichkeiten und der Schönheiten der Gemeinde, keinen Dank für den heil überstandenen Weltkrieg, sondern bestätigte die Ohnmachtserfahrungen, die sich tief ins kollektive Bewusstsein eingegraben hatten und einen Teil der ländlichen Identität bildeten. Dass sich diese tief wurzelnde Haltung noch bis in die Gegenwart fortsetzt, ist weiter oben deutlich geworden. Wahrscheinlich ist sie am verbreitetsten und am intensivsten in Kantonen mit einer starken Hauptstadt, die historisch gesehen eine Stadtrepublik mit jahrhundertelanger Patrizierregierung war. Das ist bei allen hier untersuchten Beispielen der Fall, die Gravitationszentren Basel, Bern und Zürich sind deutlich spürbar. Ob es auch für eine repräsentative Zahl von Gemeinden in Kantonen wie Luzern, Solothurn, Schaffhausen und St. Gallen sowie Aargau, Thurgau, Graubünden usw. gilt, wäre in weiterführenden Untersuchungen zu prüfen.

14 Hauser 1946, Vorwort, S. 3–5.

Festspiel-Innovationen auf den drei Ebenen

Leitlinie für die folgenden Ausführungen ist die am Ende des Kapitels zur «ungeahnten Vielfalt von Festspielen auf kommunaler Ebene» formulierte These, dass das Gemeindefestspiel besonders viel Innovationspotenzial aufweist. Die Gemeindefestspiele lassen sich nicht, wie Oskar Eberle angenommen hat, über einen Leisten scheren; der Überblick über mehr als hundert Festspiele hat Indizien genug ergeben, dass nicht nur vielfach Alternativen zum herkömmlichen historischen Bilderbogen entwickelt wurden, sondern dass auch mit den Bilderbogen kreativ umgegangen wurde. Doch es geht nicht nur um dramaturgische, inhaltliche und inszenatorische Innnovationen allein: Da das Festspiel in dieser Studie – trotz der theaterwissenschaftlichen Einbettung – nicht nur unter künstlerischen Gesichtspunkten betrachtet wird, sondern auch unter organisatorischen und sozialen, darf auch der Aspekt der Innovation nicht aus rein künstlerischer Warte analysiert werden. Es ist deshalb angezeigt, bei den neun in den Tiefenbohrungen genauer untersuchten Jubiläumsspielen den für jedes einzelne von ihnen markantesten innovativen Beitrag zu eruieren.

Das Bülacher Festspiel 1984 ist, was das Geschehen auf der Hauptbühne betrifft, äusserst heterogen. Neben sehr traditionell inszenierten Volksszenen mit leichtem Operettengeschmack und konventionellem Historiendrama gab es auch eine einzigartige Bewegungsnummer. Darin gelang es der Choreografin Jana Stäheli, mit den limitierten Möglichkeiten junger Ballettschülerinnen eine verblüffende Visualisierung der Flaschenproduktion zu kreieren. Es ist im Übrigen die einzige Nummer, die auf einer Freilichtbühne nicht denkbar gewesen wäre. Ungewöhnlich sind auch Max Rüegers Konzept mit zwei Seitenpodesten, auf denen zeitgenössische Themen verhandelt und ab und zu Kommentare zum Bühnengeschehen abgegeben wurden, sowie das Einbinden von jugendlichen Rockmusikern in das Spiel. Der etwas betuliche Gesamteindruck des Festspiels täuscht darüber hinweg, dass sich hier behäbige Tradition und pfiffige Neuerungen munter mischten. Ausserdem macht das Festspiel deutlich, wie viele spielerische Möglichkeiten sich im Detail hinter einer biederen Fassade verbergen. Wenn man das auf hundert Festspiele hochrechnet, von denen man nur das szenische Schema und die groben Inhalte kennt, lässt sich das kreative Potenzial erahnen.

Bei den beiden Baselbieter Festspielen, die stark durch die lokalen Theatergruppen geprägt und organisatorisch traditionell aufgestellt waren, ging die Innovation von den Autoren aus: Hans Peter Gansner entwickelte für Liestal eine doppelbödige Spiel-im-Spiel-Dramaturgie, die mit einem «Making-of» verknüpft war; das ermöglichte es ihm, die Stofffindung, die Stoffvermittlung und den Kommentar über die Problematik von Festspielen im Stück selbst zu thematisieren. Die vertrackte Konstruktion kombinierte er mit praller Sinnlichkeit, sodass Intellekt und Schaulust gleichzeitig angesprochen werden konnten. Auch Frank Geerks Stück *Der Schatz* war ein Spiel im Spiel mit dem kühnen Ansatz, die Gemeinde (die im Spiel wie auch die auf den Zuschauerrängen) mit ihren verdrängten Schatten zu konfrontieren. Doch seine Dramaturgie mit den sich wiederholenden Störfällen und retardieren-

den Momenten – zu denen man auch die zahlreichen Songs zählen kann – neigte zur Monotonie. Nicht nur die Handlung wurde gebremst, sondern es zögerte sich auch die effektvolle Bespielung der Freilichtbühne zu lange hinaus. Das Binninger Festspiel war mit seiner primären Ausrichtung auf die musikalischen Einsatzmöglichkeiten der lokalen Musikvereine ein Sonderfall, doch eine Innovation kann man das nicht nennen. Einzigartig scheint der Einsatz von vorproduziertem filmischem Material zu sein, das die opernhafte Statik auf der Festzeltbühne mit lebendigen Spielszenen ergänzte.

Die beiden Dorfjubiläumsspiele im Kanton Bern scheinen auf den ersten Blick durch und durch traditionell, mit Tieren auf der Bühne, Klatschweibern am Brunnen und einer einfachen Kulissenbühne. In Christian Kammachers *Mariann* fand die logistisch überaus aufwendige Simulation dörflichen Alltags mit Auf- und Abgängen zahlreicher Statisten in einem abstrahierenden, «architektonischen» Bühnenbild statt, was nicht einfach fehlenden Geldmitteln zuzuschreiben war, sondern dem ausdrücklichen Gestaltungswillen des Bühnenbildners, Hans Tritten. Die so erzeugte starke Reibung fand nicht überall Gefallen, verhinderte den grossen Erfolg der Produktion jedoch nicht. Das Freilichtspiel in Wileroltigen ist formal und punkto Inszenierung das unauffälligste von allen. Dass es als Einziges eine dominante – und titelgebende – Hauptfigur aufwies, ist nicht ein Innovationsmerkmal, sondern spricht gegen den Festspielcharakter der Produktion.

Das *Bülacher Freilichtspektakel* 2011 zeichnet sich durch zwei Dinge aus, die miteinander verknüpft sind: Die Zusammenarbeit der Stadt Bülach mit der Zürcher Hochschule der Künste (Studiengang Dramaturgie) lief auf das Wagnis hinaus, die inhaltliche Recherche und die Stückentwicklung Studierenden zu überantworten, deren Arbeit auch mit einem Forschungsauftrag verbunden war. Ein wesentliches Resultat dieses Arrangements war die Konzeption des Mittelteils als Theaterparcours. Das Innovative war dessen Einbindung in eine Spielhandlung. Der «inszenierte Rundgang» selbst war keine Neuheit, auch im Bereich des Jubiläumstheaters nicht: Im Jahr zuvor war in Turtmann VS ein vergleichbarer Rundgang eingerichtet worden; dort stand er jedoch für sich allein. Das Fertigstellen einer dramaturgisch schlüssigen Spielfassung erwies sich in Bülach als schwierig, und die Holprigkeiten und unfreiwilligen Ambivalenzen der Inszenierung waren der Preis für das Risiko. Ausserdem war die Terminplanung bei der Vielzahl der beteiligten Akteure fast nicht in den Griff zu bekommen.

Das kantonale Festspiel *SG2003* scheint fast nur aus innovativen Elementen zu bestehen. Ohne Beispiel sind die vertikale Bespielung eines öffentlichen Gebäudes durch eine spezialisierte Tanzgruppe, der Liveauftritt einer berühmten internationalen Jazzband, das Einbeziehen von 200 Staatsangestellten als Komparsen bzw. Bühnenarbeiterinnen und -arbeiter, der Auftritt mehrerer hochrangiger Politiker als Spielende (also nicht mit eigenem Text) sowie die Inszenierung einer Selbstermächtigung unzufriedener Bürgerinnen und Bürger, die einen langweiligen Staatsakt stören, um ihr eigenes Fest zu feiern – auch das eine Spiel-im-Spiel-Variante, bei der die Störaktion aber sehr viel schneller in effektvolle grossräumige Vorgänge überführt

wurde als beim Muttenzer Festspiel. Für den beobachteten Zeitraum einzigartig ist auch die nur einmalige Aufführung des Festspiels, dazu noch vor einem nicht zahlenden Publikum. Diese Besonderheit teilt es allerdings mit seinem Vorgänger gleichenorts im Jahre 1953, der jedoch nur eine halbe Stunde währte und Teil eines herkömmlichen Staatsakts war.

Beim *Mythenspiel* war die Innovation programmatisch: Herbert Meier verstand sein Werk gleichzeitig als Abkehr vom herkömmlichen Festspiel wie auch als dessen Neuerfindung. Er untergrub die ganze Heldenvergangenheit und setzte ihr die Utopien von Nächstenliebe, ganzheitlichem Denken und den Materialismus überwindender Kreativität entgegen. Vor allem wagte er aber ein riskantes dramaturgisches Paradox, indem er die Ausgrenzung der Frau aus der schweizerischen Gesellschaft zum Hauptthema machte, gleichzeitig aber demonstrierte, dass sich der Mann mit dieser Ausgrenzung selber abhandenkam. Meiers oft eher kammerspielartig instrumentierter Erkenntnisweg eines Einzelnen kollidierte in der Umsetzung mit den Pyro- und Lichteffekten des Regisseurs Hans Hoffer, die in dieser Reichweite – bis zu den zwei Kilometer entfernten Mythen hin – auf der Festspielbühne zum ersten Mal zu sehen waren. Peter Arnold, einer der heftigsten Kritiker von Hoffers Inszenierung, fand diese Inszenierungsmittel jedoch unzureichend, das Theater bleibe in diesem Bereich «meilenweit hinter den elektronischen Medien zurück – und wenn es diese kopieren will, schaufelt es nur sein eigenes Grab». Ohnegleichen war auch das Design der Arena, das allerdings zum Bruch mit den Organisatoren der Bundesfeier führte und die Kosten explodieren liess.[15]

Ungewöhnliche und sogar innovative Lösungen sind, so zeigt sich hier, fast allen jüngeren Festspielen eigen. Ihre Wucht und ihre Radikalität sind aber aufseiten der beiden grossen, nicht kommunalen Festspiele ausgeprägter. Wenn man die These vom grossen Innovationspotenzial der Gemeindespiele aufrechterhalten will, kann man das nur mit der Aufsummierung vieler kleiner Elemente und Spielformen begründen, einbegriffen moderne Theaterformen wie Installation und Theaterspaziergang, die bei einem in die Tausende gehenden Publikum undenkbar wären. So gehört denn auch die Integration eines Theaterparcours in ein Jubiläumsspiel, das der alteingesessenen wie auch der zugewanderten Einwohnerschaft eine andere bzw. neue Vertrautheit mit den Besonderheiten der Gemeinde geben sollte, zu den markanteren dieser Elemente.

Die Frage ist allerdings, welche dieser Innovationen Schule zu machen vermochten. Denn Innovationen ohne Nachwirkung sind keine. Viele der hier aufgefächerten Neuerungen scheinen so eng an die spezifischen Produktions- und Aufführungsbedingungen oder an bestimmte Persönlichkeiten geknüpft, dass man sich kaum vorstellen kann, sie könnten aufgenommen werden. Ausbauen, verbessern und in einen geeigneteren Bühnenraum integrieren liessen sich zum Beispiel Filmkulissen nach Binninger Vorbild – aber wann und wo könnte sich eine Konstellation erge-

15 Arnold, Peter: Zu wenig Theater. «Mythenspiel» – ein Landschaftstheater mit Musik zum 700-jährigen. In: «T! Theater, Théâtre, Teatro, Teater», 9/1991, S. 5–10, hier S. 7.

ben, in der dieser Kniff als der adäquate erscheinen würde? Und wer würde sich zum rechten Moment an das Binninger Festspiel und seine Filmkulissen erinnern? Schliesslich sind Festspiele – ihrer in der Summe beachtlichen Zahl zum Trotz – Raritäten, deren ein Mensch in seiner Wohngemeinde ein oder allenfalls zwei Mal in seinem Leben teilhaftig wird. In manchen Gemeinden sind sie noch nie dagewesene Veranstaltungen, zu denen irgendein Wagemutiger den Anstoss gegeben hat.
Natürlich gibt es zahlreiche Multiplikatoren, die das Wissen über die Wirkung und die Besonderheit von Festspielen in andere Gemeinden mittragen, wie der eingangs des Kapitels zur «ungeahnten Vielfalt von Festspielen auf kommunaler Ebene» zitierte Lokalpolitiker Daniel Elsener. Massgeblich an der Produktion Beteiligte nehmen ihr Know-how mit und geben es bei Gelegenheit weiter. Und da es ja über die politischen Jubiläumsfestspiele hinaus noch einige andere Festspielformen gibt, wo man sich engagieren bzw. engagiert werden kann, können sich da und dort Festspielspezialisten entwickeln. Doch deswegen ist es noch lange nicht die Regel, dass immer wieder die gleichen Seilschaften Festspiele organisieren bzw. inszenieren. Am ehesten waren und sind Autoren solche Garanten – und auch Anstifter – der Tradition, zum Beispiel Hans Ruedi Fischer, der oft mit dem Musiker Pius Fleischer zusammenarbeitete. In neuerer Zeit gilt Paul Steinmann als Festspielkoryphäe; allerdings tut er sich nicht so ausgeprägt als Spezialist für Gemeindefestspiele hervor wie Fischer.[16]
Kann es aber beim Festspiel überhaupt darum gehen, bewährte Rezepte zu tradieren und zu übernehmen? Wie in allen Schaffensbereichen gibt es Nachahmereffekte, die von einem erfolgreichen Festspiel ausgehen, aber einer weitreichenden Imitation stehen zwei entscheidende Faktoren entgegen: die frappanten Unterschiede in den Produktionsbedingungen einerseits und das Bestreben, etwas Einmaliges zu schaffen andererseits. Als Barbara Schlumpf, die 2002 ein Freilichtspiel zum Glarner Kantonsjubiläum inszeniert hatte, kurz darauf als Regisseurin des Kantonsfestspiels nach St. Gallen berufen wurde, gab es keine einzige Brücke zwischen den beiden Produktionen, weder personell noch punkto Spielstätte, weder was die verfügbaren Mittel noch was die Einbettung in die Gesamtfeiern betraf. Wer Festspiele inszeniert, kann keine Patentrezepte übernehmen. Wer sie organisiert, will nichts von Patentrezepten wissen – Festspiele sind schliesslich Ausdruck der Eigenständigkeit eines Gemeinwesens und als Raritäten im Festkalender einer Sonderbehandlung würdig. Das führt dazu, dass die meisten Festspiele zur Innovation regelrecht verdammt sind. Diese festspielimmanente Einzigartigkeit hat noch einen anderen Aspekt, dem die folgenden Ausführungen gelten.

16 Fischer verfasste eine ganze Reihe von Gemeindefestspielen, alle für Gemeinden im Kanton Thurgau: Diessenhofen 1978, Aadorf 1986, Gachnang und Thundorf 1989, Sirnach 1990, Berg 1996 und Gottlieben 2001. Paul Steinmann ist u. a. Autor des Festspiels *Der dreizehnte Ort* 2013, von *Guete Bonjour* (750 Jahre Stadtrecht Winterthur, 2014) und des Morgarten-Festspiels 2015; alle drei Produktionen sind in dieser Studie beschrieben.

Ausnahmezustand und Einmaligkeit als gemeinsamer Nenner

Es sind vor allem die Entstehungsgeschichten vieler in dieser Studie beschriebener Festspiele, die den Schluss nahelegen, dass die «Einzigartigkeit», die «Einmaligkeit» bzw. die «Unwiederholbarkeit» als ein Kernelement politischer Jubiläumsfestspiele zu betrachten sind. So stark der Pomp und das Pathos der patriotischen Festspiele um 1900 die Vorstellung von immer nach dem gleichen Prinzip funktionierenden Festspielen zementiert haben, so deutlich hat sich erwiesen, dass sich Festspiele der Kategorisierung vielfach entziehen. Das bedeutet nicht, dass es keine typologischen Gemeinsamkeiten bei den Textvorlagen und keine Standardthemen gibt. Man darf daraus nur nicht die Verwandtschaft der Gesamtproduktionen ableiten. Tatsächlich bestimmen bei jedem Fallbeispiel ganz spezifische Konstellationen den Entstehungs- und Produktionsprozess. Das Festspiel kann in aller Regel als Theaterereignis, das fast ohne institutionelle, infrastrukturelle und personelle Kontinuität auskommen muss, fassbar gemacht werden. In vielen Fällen sind Festspiele Unternehmen «von null auf», die mit einem erheblichen Risiko verbunden sind, das überdurchschnittliche Engagement bestimmter Schlüsselpersonen verlangen und periodisch zur Überforderung von Organisatoren und Spielern und gerade deshalb zu intensiven sozialen Erlebnissen der Beteiligten führen.[17]

Die oft lange währende, krisenbehaftete, schliesslich aber erfolgreiche und mit grossem Zuschauerzuspruch gekrönte Arbeit ist geradezu ein «master narrative» der Festspieltradition. Dieses bietet einen der besten Anknüpfungspunkte, um das so oft beschworene «Wir-Gefühl» zu erklären. Modellhaft beschreibt das Peter Metz in Bezug auf das *Festspiel der Calven-Feier 1899* in Chur; die drei Tage der «Calvenfeier» zählt er zu den «erhebendsten in Bündens Vergangenheit» und gesteht dem Festspiel einen «beispiellosen Erfolg» zu. Als er jedoch die Planungsphase schildert, lautet die Geschichte so: «Zwar erfuhr der Vorstoss [zur Organisation eines Festspiels] zunächst lebhafte Unterstützung. Doch später, als es an die Verwirklichung ging, geriet mehr als einmal Sand ins Getriebe, und nicht viel fehlte, dass alle hochgemuten Pläne frühzeitig gescheitert wären.»[18]

Das Einmaligkeits-Merkmal hat also paradoxerweise zum Ergebnis, dass dem politischen Jubiläumsfestspiel beinahe gesetzmässig die krisenhafte Entstehung innewohnt, worauf auch Peter von Matt anspielte, aber von «peinlichen Intrigen» sprach und nicht von Überforderung. Und aus dem gemeinsamen Durchleben dieser Krise entwickelt sich jene Form des Gemeinschaftserlebnisses, die oft nicht mit gemeint ist, wenn vom «Wir-Gefühl» gesprochen wird: das Gemeinschaftserlebnis der Mitwirkenden, vom Projektleiter über den Komparsen, die Kostümbildnerin, den Hauptdarsteller bis zur Gemeindepräsidentin. Das «Wir»-Gefühl bildet sich dialektisch in einem Wechsel von Konflikt und Lösung, mit, so scheint es, überwiegend versöhnlichem Abschluss.

17 Das Pioniererlebnis, etwas gemeinsam «aus dem Null und Nichts» aufzubauen, wird auch in der Studie zum Freilichttheater 2009/10 evoziert, siehe zum Beispiel Andris 2011, S. 288.

18 Metz, Peter: Geschichte des Kantons Graubünden, Bd. 2: 1848–1914. Chur 1991, S. 535–544, hier S. 535.

Das *Mythenspiel* widerlegt das Szenario nur zum Teil, denn wenn man den Presseberichten trauen darf – eine gewisse Skepsis ist angebracht –, entwickelte sich bei den «Mythenspielern» ebenfalls ein starkes Zusammengehörigkeitsgefühl, das über den enttäuschenden Besuch der Vorstellungen hinweghalf.[19]

Wer sich für ein Festspiel engagiert, erahnt und akzeptiert möglicherweise von Anfang an, dass er sich auf einen gemeinsamen Willen, ein stillschweigendes Übereinkommen, eine immanente Zielsetzung einschwören muss. Nun sind krisenhafte Prozesse allen kreativen Tätigkeiten eigen – beim Festspiel betreffen sie jedoch ganz unterschiedliche Elemente zur gleichen Zeit: die Finanzen, die Zeitplanung, die Technik, die Bühnenbauten, die Probenpläne, die Unwägbarkeiten des Wetters usw. Dass die Organisatorinnen und Organisatoren sich des Wagnisses bewusst sind und es doch immer wieder unterschätzen, erscheint deshalb nicht verwunderlich. Weil Festspiele inmitten der zivilen Strukturen und des Alltags und über lange Zeiträume hinweg produziert werden, sind der Risikobereitschaft und dem Gefühl des Ausserordentlichen immer auch Pragmatismus und Bodenständigkeit zugeordnet. Die Infiltrierung weiter Teile des Gemeindelebens durch die Anspannung des gemeinsamen Wagnisses macht das Wesen des politischen Jubiläumsfestspiels aus.

Ein weiteres Paradox besteht darin, dass gerade die aus dem Prinzip der Einzigartigkeit erwachsenden starken sozialen Erlebnisse den Wunsch nach Kontinuität wecken: Aus dem intensiven Erlebnis des Einmaligen erwächst der Wunsch nach Wiederholung. So haben etliche Festspielproduktionen zur Gründung von Theatervereinen geführt, die eine kontinuierliche Theaterarbeit anstrebten. Dieser Dynamik der Verstetigung – die in letzter Konsequenz auf das Fest als Dauerzustand und auf eine hedonistische Lebensweise zielt – steht der republikanische Appell eines Gottfried Keller entgegen, der – auch im Kontext eines protestantischen Arbeitsethos – die sparsame «Frequenz» von Festen forderte und das Fest nur als Ausnahme tolerierte. Diese Haltung Kellers hat aber wohl auch damit zu tun, dass die Schweiz Mitte des 19. Jahrhunderts zu einer einzigen Festhütte geworden war.[20]

Für die 1980er-Jahre gelten verwandte Tendenzen: Nach der moralischen Rigidität und Sinnenfeindlichkeit der Jahrzehnte nach dem Zweiten Weltkrieg entwickelte sich namentlich auch die sogenannte puritanische Schweiz – allen voran die Stadt Zürich – zu einer Eventmaschine. Im Rahmen dieses Mentalitätswandels, der parallel zu internationalen Entwicklungen stattfand, wurden hedonistische, konsum- und erlebnisorientierte Lebensformen alltäglich. Die Schliesszeiten von Restaurants und Bars wurden zuerst durch illegale Lokalitäten umgangen, dann liberalisiert, überall entstanden Shopping-Malls, das Vergnügungs- und Kulturangebot diversifizierte sich und nahm stark zu, Musicals und Shows aller Art eroberten das Land – und nicht zuletzt zeigten aufwendige Theaterinszenierungen «am Tatort» und «am Originalschauplatz» das Übergreifen der Eventkultur auch auf Stoffe der Hochkultur an. Legendär sind die

19 Von Matt 1988, S. 22.

20 Keller, Gottfried: Am Mythenstein. In: Naef, Louis u. Perregaux, Béatrice (Hg.): Visions. Entwürfe. Prospettive. Ideas. Schweizer Theaterjahrbuch 53–54, 1992/93. Basel [1993], S. 135–158, hier S. 150.

Produktionen Lukas Leuenbergers: 1986 *Der Besuch der alten Dame* von Friedrich Dürrenmatt beim Bahnhof von Ins und 1988 *Die schwarze Spinne* nach Jeremias Gotthelf vor dem Schloss Trachselwald.[21]

Die Festspielstatistiken in dieser Studie haben Indizien für eine Hochkonjunktur des Festspiels Mitte der 1980er-Jahre geliefert. Sie hat ihre Ursache zum Teil in der oben skizzierten Entwicklung, doch es gibt Widersprüche in der Kausalität: Zum einen organisierte man Festspiele im Zuge der Eventmanie, zum andern in einer Gegenreaktion auf sie. Denn politische Jubiläumsfestspiele sind wegen ihrer in jeder Hinsicht aufwendigen «Herstellung» und der jahrelangen Entstehungs- und Planungsprozesse im Grunde keine für Events geeigneten Vehikel, sondern beanspruchen als Generatoren der Sinnstiftung eine feierliche Grundierung, und sie sprechen Menschen an, die dem leicht konsumierbaren Gemeinschaftserlebnis von Festivals und Partys ein stärkeres «commitment» entgegensetzen wollen.

Wenn das *Mythenspiel* 1991 als nachdenklicher Gegenpol zu den volkstümlichen Veranstaltungen des restlichen Innerschweizer Programms und als Statement wider den «Krämergeist» gedacht war, mochte das auf diesen feierlichen Aspekt zielen – doch die organisatorischen Umstände, der Zeitgeist und die politische Grosswetterlage liessen diese Feierlichkeit kaum zu. Am ehesten war sie in der Aufführung selbst zu erkennen, vor allem am Anfang beim beschwörenden dreifachen Anrufen Teilers durch Vinz, dem Auftakt zu einer theatralen Totenfeier für die verschütteten Utopien der Schweiz. Nur gelang ausgerechnet dem *Mythenspiel* das Austarieren von Event und Feier, von Spektakel und Nachdenklichkeit, von moralischer Ermahnung und Identitätsstiftung nicht. Dass die Gemeindefestspiele diese Balance in der Regel besser zustande brachten, ist vielleicht der Gnade der knappen Mittel und der demokratischen Regulierung eines überschaubaren Gemeinwesens zu verdanken. In der Amalgamierung von Event und politischer Relevanz aber war das Festspiel des Kantons St. Gallen zumindest aus der Fernsicht des Forschers unschlagbar. Wie nachhaltig gemeinschaftsstiftend es aber wirklich wirkte, müssen jene beurteilen, die es erlebt haben. Gradmesser für den Erfolg könnte die Intensität ihrer Nostalgie sein.

Ausblicke auf die zukünftige Festspielforschung

An verschiedenen Stellen dieser Studie wurde offenbar, dass mit Festspielen – wie auch mit den Jubiläumsfestivitäten, deren Teil sie sind – oft der Wunsch verbunden ist, sie möchten das Zusammengehörigkeitsgefühl in der Gemeinde stärken und das Engagement der Bewohnerinnen und Bewohner intensivieren. Diese Wirkungsabsicht, die oft relativ vage, da und dort etwas deutlicher formuliert wird, ist dadurch begründet, dass gerade Gemeinden auf sich engagierende Bürgerinnen und Bürger angewiesen

21 Als – wiewohl umstrittene – Schlüsselwerke für die Analyse der gesellschaftlichen Umbrüche jener Zeit seien genannt: Postman, Neil: Wir amüsieren uns zu Tode. Urteilsbildung im Zeitalter der Unterhaltungsindustrie. Frankfurt a. M. 1985. Schulze, Gerhard: Die Erlebnisgesellschaft. Kultursoziologie der Gegenwart. Frankfurt a. M. 1992.

sind, um die Milizstrukturen am Laufen zu halten, dass aber eine lebhafte Beteiligung am Gemeindeleben auch eine grundsätzliche Voraussetzung für die Lebensqualität eines Ortes ist. Damit ist nicht gesagt, dass alle Gemeinden die gleichen Strategien entwickeln. Ihr immer noch relativ grosser Gestaltungsfreiraum macht es möglich, die Identität, das Image und das Angebot auszudifferenzieren, also zum Beispiel tiefe Steuern, Privacy und Diskretion höher zu gewichten als ein reges Vereinsleben und ein belebtes Dorfzentrum mit Einkaufsmöglichkeiten.

Indem man eine solche Wirkungsabsicht umschreibt, die auf ein verbessertes Zusammenleben in einem konkreten – mehr oder weniger heterogenen – Gemeinwesen zielt, befindet man sich bereits mitten in einem wissenschaftlichen Diskurs, der seit einem guten Jahrzehnt im englischsprachigen Raum sehr präsent ist und im deutschsprachigen Raum in letzter Zeit starke Fahrt aufgenommen hat: Das sogenannte «Applied Theatre» umfasst alle Formen von «funktionalem» Theater, die auf konkrete Wirkungen bzw. Veränderungsprozesse ausgerichtet sind, sei es nun in politischem Kontext, in therapeutischer Hinsicht oder mit pädagogischem Hintergrund. Dazu zählen soziokulturelle Projekte (Stadtteilkultur), theaterpädagogische Aktivitäten, Therapieformen wie Psychodrama, Unternehmens- oder Forumtheater, das beispielsweise zur Bewältigung von schwierigen Teamsituationen eingesetzt wird, Gefängnistheater und anderes mehr.[22]

Es scheint jedoch, dass das Festspiel – auch in seiner Ausprägung als politisches Jubiläumsfestspiel – bei diesem Diskurs vergessen geht. In seinem Überblick über die Forschung zum «Applied Theatre» sieht Christopher Balme – der als Professor in München auch die deutsche Theatergeschichte genau kennt – den Ursprung des «community theatre» in den 1970er-Jahren in England und den USA. Beim «community theatre» gehe es darum, mit den Bewohnerinnen und Bewohnern einer Stadt, eines Dorfes oder eines Stadtteils eine Theaterproduktion zu entwickeln, «that usually reflects either an important historical event or current burning issue». In der Regel werde unter Mithilfe eines professionellen Schreibers mit den Einheimischen zusammen ein Stück entwickelt. «The performers are primarily locals, although […] professional performers may be integrated as well.» Das deckt sich mit der Praxis vieler Festspiele in der Schweiz. Die Stückentwicklung in Zusammenarbeit mit der lokalen Bevölkerung könnte allerdings eine neue Entwicklung sein, und es wäre wertvoll, dem Ursprung dieser partizipativen Praxis in der Schweiz nachzugehen.[23]

Aber auch in neuen deutschsprachigen Publikationen zum «Applied Theatre» gibt es nicht den leisesten Hinweis auf die Nähe des Festspiels zum wirkungsorientierten Theater. Dabei werden im Einleitungskapitel zum Band «Theater als Intervention», das eine Gruppe von Forschenden um den Berliner Theaterwissenschaftler Matthias Warstat verfasst hat, noch deutlicher als bei Balme die vielen Überschneidungen von Praktiken des «Applied Theatre» mit jenen des Festspiels offenbar. Zum Beispiel heisst es da:

22 Anschauungsmaterial und Analysen für die Schweiz bietet vor allem: Kotte, Andreas; Gerber, Frank u. Schappach, Beate (Hg.): Bühne & Büro. Gegenwartstheater der Schweiz. Theatrum Helveticum Bd. 13. Zürich 2012.

23 Balme, Christopher B.: The Cambridge Introduction to Theatre Studies. Cambridge 2008, S. 187.

> «Die Wirkungsversprechen von applied theatre richten sich in der Regel eher an Mitwirkende als an Zuschauer. Anders als manchmal unterstellt wird, hegen die Praktikerinnen und Praktiker dieses Theaters kaum den idealistischen Glauben, schon das einmalige Anschauen einer Aufführung könnte das Leben tief greifend verändern. Ihre Hoffnungen gelten vielmehr dem aktiven Mitwirken und Mitspielen, idealiter über längere Zeiträume.»[24]

Der Blick auf die politischen Jubiläumsfestspiele könnte diesen Diskurs um neue Aspekte bereichern. Mit ihrer spezifischen gesellschaftlichen Verankerung und ihren durch die Milizstrukturen geprägten organisatorischen Besonderheiten weisen Festspiele ungewöhnliche Vernetzungen zwischen Bevölkerung und Behörden, zwischen den Generationen und unterschiedlichen sozialen Schichten und zwischen künstlerisch ausgebildeten Personen und instruierten wie auch absoluten Laien auf. Die auf diese Weise möglichen Kohäsions- und Integrationswirkungen gehen über das Theaterkollektiv im engeren Sinne hinaus und umfassen selbst Verkehrskadetten, Servierpersonal, Lieferanten und viele weitere Gruppen. Die monatelangen persönlichen Kontakte – die in Stresszeiten auch durchaus strapaziert werden – können im Dreieck zwischen Verwaltung, Firmen und Vereinen zu einer Verbesserung und Beschleunigung der Kommunikation führen. Allerdings sind auch Antipathien und Feindschaften möglich. Festspiele mit ihren oft überfordernden Situationen entlarven persönliche Unzulänglichkeiten, mangelnde Loyalität und fehlenden Einsatzwillen aufs deutlichste.

Die Wechselbeziehungen mit dem Ausland

Ein weiteres Forschungsfeld steht mit der Einseitigkeit eines massgeblichen Schweizer Theaterwissenschaftlers im Zusammenhang: Edmund Stadler bemühte sich in seinem historischen Abriss des nationalen Festspiels in der Schweiz sehr darum, zahlreiche Zeugnisse für die starken Eindrücke vorzulegen, die Besucher aus den umgebenden Ländern im 19. Jahrhundert von den grossen eidgenössischen Festen bzw. Festspielen mitnahmen. Damit zementierte er die Vorstellung, dass das Festspiel eine spezifisch schweizerische Form des Theaters und dass es der eigentliche Beitrag der Schweiz zur europäischen Theatergeschichte sei. Nur gibt es einige Anhaltspunkte, dass dem Festspiel im deutschsprachigen Ausland punkto Forschung das gleiche Schicksal widerfuhr wie in der Schweiz: Neben einigen Untersuchungen zu den patriotischen Festspielen im 19. Jahrhundert und den Massenfestspielen der Arbeiterbewegung und der Nationalsozialisten scheint es sonst kaum Studien zu geben, vor allem keine zu den unspektakulären Stadtjubiläums- und Gemeindefestspielen. So bleibt die mutmassliche Vielfalt der deutschen wie auch der österreichischen Festspiellandschaft verborgen, und bevor sie nicht in ihren Konturen einigermassen erkennbar ist, darf von einem schweizerischen Alleinstellungsmerkmal beim Festspiel nicht die Rede sein.

24 Warstat, Matthias u. a.: Applied Theatre. Theater der Intervention. In: Ders. u. a. (Hg.): Theater als Intervention. Politiken ästhetischer Praxis. Berlin [2015], S. 6–27.

Wenn man ein Festspiel wie jenes der sächsischen Stadt Chemnitz als Beispiel nimmt, das 1893 im Rahmen des 750-Jahr-Jubiläums der Stadt zur Aufführung kam, dann sind zumindest an der Oberfläche einige Parallelen zum Berner Festspiel 1891 erkennbar. Das historische Festspiel *Chemnitzia* enthielt sechs Abteilungen – was offensichtlich den «Gruppen» in der Schweiz entspricht – mit Szenen aus der Zeit der Stadtgründung über die Reformation bis in die Gegenwart. Namentlich für die Anfangsjahrzehnte, als die Festspiele noch stark durch die Mitwirkung von Vereinen – Chöre, Blasmusik, Turner usw. – geprägt waren, wäre ein intensiver Austausch zwischen dem schweizerischen und dem deutschen Vereinswesen denkbar, der sich auch auf die Festspielkultur ausgewirkt haben könnte. Ausserdem muss man berücksichtigen, dass in der Zeit vor dem Ersten Weltkrieg so viele Ausländer in der Schweiz lebten wie dann erst wieder in den 1960er-Jahren, wobei die Deutschen mit rund 40 Prozent den grössten Anteil stellten. In einer Grenzstadt wie Basel mochte der Austausch besonders lebhaft sein. Der aus Deutschland stammende Zeitungsherausgeber Hugo Schwabe tat sich dort als Integrationsfigur beim Basler Vereinigungsfestspiel von 1892 hervor und spielte danach eine herausragende Rolle im Theaterleben Basels.[25]

Für Kleinstädte und Dörfer ist in Deutschland eine wie in der Schweiz bis in die Gegenwart andauernde Festspieltradition anzunehmen. Zwei Beispiele aus Bayern aus den Jahren 2009 und 2010 mögen das illustrieren: 2009 feierte die rund 2000 Einwohner zählende Gemeinde Arnbruck ganz im Osten Bayerns ihr 800-Jahr-Jubiläum. Aufgeführt wurde ein eigens für den Anlass verfasstes Festspiel von Brigitte Prock, in dem eine Fantasy-Geschichte aus dem 13. Jahrhundert erzählt wurde *(Das gläserne Brot)*. Mit ihr nahm die Autorin auf die örtliche Glasmanufaktur Bezug. Federführend bei der Produktion war die lokale Theatergruppe, die mit 60 Mitwirkenden elf Mal die Innovations-Glashütte in Arnbruck bespielte. Im Jahr darauf widmete die Marktgemeinde Schmidmühlen in der Oberpfalz (Ostbayern) ihrem berühmtesten Sohn, dem Bildhauer Erasmus Grasser (1450–1518), ein Festspiel. Anlass war ihr 1000-Jahr-Jubiläum. Die Aufführungen im Innenhof des Hammerschlosses stiessen, trotz anfänglich sehr unfreundlichen Wetters, auf grossen Anklang. Eine Journalistin meinte, dank des Festspiels würden die Schmidmühlener «zu einem gestärkten Selbstbewusstsein und Selbstverständnis und zu einem noch intensiveren, nachhaltigen Miteinander» finden. Die Konzepte und Umstände dieser beiden Festspiele sind durchaus mit schweizerischen Beispielen vergleichbar. Auch in Deutschland muss die Geschichte des kommunalen Festspiels mit seiner über hundertjährigen Tradition erst noch geschrieben werden. Danach wäre zu ermessen, ob die Schweiz weiterhin den Festspiel-Sonderfall aufrechterhalten will.[26]

25 Hertwig, Robert: Chemnitzia. Historisches Festspiel zum 750jährigen Chemnitzer Stadt-Jubiläum. Chemnitz 1893. – Vuilleumier, Marc: Ausländer. In: HLS, Bd. 1, Basel 2002, S. 583–585. – Koslowski, Stefan: Stadttheater contra Schaubuden: Zur Basler Theatergeschichte des 19. Jahrhunderts. Theatrum Helveticum, Bd. 3. Zürich 1998, S. 143–146.

26 Festspielflyer zu *Das gläserne Brot* online unter: www.arnbrucker-theatergruppe.de/Seiten_Festspiel-2009.aspx (Zugriff am 22. Nov. 2016, Seite inzwischen deaktiviert). – Fichtner, Michaela: Schmidmühlen steht vor einem furiosen Finale. In: «Mittelbayerische Zeitung» vom 21. Mai 2010,

Das Festspiel im Gesamtgefüge des schweizerischen Theatersystems

Nach dem Blick ins Ausland gilt es noch einmal in die Schweiz zurückzukehren. Neben der weiteren Erkundung der Festspieltradition – die Jahre 1950 bis 1985 bleiben auch mit der vorliegenden Studie mehrheitlich Terra incognita – steht der zukünftigen Forschung eine Herkulesaufgabe bevor: nämlich das Festspiel in seinen zahllosen Vernetzungen mit dem gesamten Theatersystem der Schweiz zu betrachten. Es mag zwar eine beinahe autarke Festspielpraxis geben, die etwas karikiert als Dorfveranstaltung mit einem dilettierenden Lehrer-Historiker als Autor, einer Vereinstheater-Regisseurin, viel fleissigen Händen, die Kostüme nähen, und einem hübschen Spielort bei einem alten Bauernhaus mit Scheune zu beschreiben wäre. Das urchige Festspiel als reiner Ausdruck schweizerischen Milizwesens und einer unverdorbenen Volkskultur ist jedoch wahrscheinlich genauso ein Mythos wie die Vorstellung einer kontinuierlich bewahrten und unverfälschten bäuerlichen Kultur. Der überwiegende Teil der Festspiele in der Schweiz ist – und war es schon immer – mit der professionellen Theaterszene verbunden. Da sich diese Theaterszene jedoch fortlaufend und in den letzten 40 Jahren beschleunigt veränderte, wandelte sich das Festspiel mit ihr. Diese Wechselbeziehung nachzuzeichnen, hat die Festspielforschung bis jetzt überhaupt nicht geleistet.

Hier sei nur ein Themenfeld skizziert: Gefragt werden muss zum Beispiel nach dem Einfluss der in der Folge der 68er-Umbrüche Anfang der 1970er-Jahre in verschiedenen Stadttheaterbetrieben implantierten Mitbestimmungsmodelle auf die allgemeine partizipative Theaterarbeit. Zu ergründen wäre, wann und wie intensiv ein Transfer von Konzepten emanzipatorischer Theaterarbeit in die Lehrgänge der Theaterpädagogik und der allgemeinen Theaterausbildung stattgefunden hat. Einer der Pioniere dieses Modells war Horst Zankl in seiner Zeit als Leiter des Theaters Neumarkt in Zürich (1971–1975). Peter Danzeisen, später Direktor der Schauspiel-Akademie Zürich, war während der Jahre des Mitbestimmungsmodells Ensemblemitglied am Schauspiel Frankfurt. Louis Naef, 1977 bis 1986 Dozent an eben dieser Schauspiel-Akademie, hat 1979 mit seiner Inszenierung der *Goldsucher am Napf* in der kleinen Gemeinde Hergiswil LU überregional aufhorchen lassen. «Die Arbeit an dieser Aufführung war ein eigentliches Stück kollektiver Spurensicherung: die Spieler beschafften sich selber ihre Kostüme, bemühten sich um die Vorbilder ihrer Figuren […] und entwickelten, aus Distanz und Anteilnahme, anhand ihres nächsten Umfelds einen Sinn für Geschichte im doppelten Sinn», hiess es in der «Weltwoche» bewundernd. Es ist also denkbar, dass Louis Naef das Volkstheater aus dem Geist des Mitbestimmungsmodells erneuerte.[27]

online unter: www.schmidmuehlen.de/fileadmin/Inhalt/PDF/1000-Jahr-Feier/MZ_2010_05_21.pdf (Zugriff am 23. Nov. 2016).

27 Kröger, Ute: Zankl, Horst. In: TLS, Bd. 3, S. 2137 f. – Grädel, Jean: Danzeisen, Peter. In: TLS, Bd. 1, S. 432 f. – Rüedi, Peter: Der Goldrausch am Napf. Was Volkstheater auch sein kann: «D'Goldsuecher am Napf», ein exemplarischer Versuch. In: «Die Weltwoche» Nr. 43 vom 24. Okt. 1979, S. 27.

Die Professionalisierung der Theaterausbildung hat ab den 1980er-Jahren eine Fülle von zum Teil in diesem Geist ausgebildeten Theaterpädagogen auf den Markt gebracht. Die Dynamik, die sie der schweizerischen Theaterlandschaft verliehen haben, ist bis dato kaum erforscht. In neuerer Zeit haben sich sogar spezifische Weiterbildungsangebote herausgebildet wie zum Beispiel der Zertifikatslehrgang «Theater mit nicht professionellen Darstellenden» an der Zürcher Hochschule der Künste. Diese Entwicklung, die für die gesamte Laientheaterszene und noch darüber hinaus von grosser Bedeutung ist, betrifft auch das Festspiel. Es ist zu ergründen, ob die speziellen Rahmenbedingungen von Festspielen für partizipative Inszenierungsverfahren besonders günstig sind oder ob sie im Gegenteil Bremskräfte verursachen.

Oder könnte es sein, dass das Prinzip der Partizipation, wie es sich in den letzten 40 Jahren herausgebildet hat, das Festspiel genau an den Punkt zurückführt, von wo es gemäss dem rousseauschen Gründungsmythos ausgegangen ist: dorthin, wo die Menschen (alle, die an der «res publica» teilhaben) sich selbst ermächtigen, ihre eigenen Geschichten mit ihren eigenen Mitteln zu erzählen? Nur geschah dies und geschieht es noch heute meistens unter professioneller Anleitung, auch bei den legendär gewordenen Produktionen mit «Experten des Alltags» und den in der letzten Zeit sich verbreitenden Bürgerbühnen, wo die Aktivierung der Bevölkerung den Umweg über die professionelle freie Szene und das Stadttheater macht. Die letzte Stufe der Emanzipation müsste im Grunde sein, Theater ohne eine solche Anleitung, ohne spezielle Wirkungsverpflichtung und ohne Anlass zu machen. Doch diese absolute Freiheit könnte gut die Feindin des Kreativen sein – und auch des Festlichen.[28]

28 Vgl. dazu zum Beispiel Kurzenberger, Hajo u. a. (Hg.): Die Bürgerbühne. Das Dresdner Modell. Berlin 2014. – Dreysse, Miriam u. Malzacher, Florian (Hg.). Experten des Alltags. Das Theater von Rimini-Protokoll. Berlin 2007.

Dank

Für die vielfältige Unterstützung bei der Recherche habe ich zahlreichen Mitarbeiterinnen und Mitarbeitern in Gemeindekanzleien, Archiven und etlichen Institutionen zu danken, ausserdem verschiedenen Wissenschaftlern und Autorinnen, Theaterschaffenden und Mitgliedern von Vereinen.
Auf die Gefahr hin, einige hilfreiche Personen zu vergessen, möchte ich namentlich nennen: Peter Bissegger, Intragna; Balz Engler, Basel; Jürg Ewald, Basel; Hans Peter Gansner, Schaffhausen; Heidy Greco-Kaufmann, Urs Kaiser, Christian Schneeberger u. a., Schweizerische Theatersammlung Bern (heute SAPA); Stefan Hess, Dichter- und Stadtmuseum Liestal; Hans Hoffer, Wien; Stefan Hulfeld, Wien; Jürg Ineichen, Bülach; Ralf Jacober, Staatsarchiv Schwyz; Martin Jäger, Staatsarchiv St. Gallen; Irène Kammacher, Heimberg; Lucas Keel, Gemeindepräsident Uzwil; Valentina Kuhn, Stadt Bülach; Heike Martin-Zbinden, Liestal; Alfred Meier, Bülach; Jakob Menzi, alt Stadtpräsident Bülach; Werner Oetiker, Bülach; Rudolf Probst, Schweizerisches Literaturarchiv Bern; Heinrich Pestalozzi, Neunkirch; Beat Ramseyer, Kerzers; Ueli Remund, Laupen; Andreas Sarasin, Bülach; Cornelia Schenk, Präsidentin Bühne Liestal; Barbara Schlumpf, Uznach; Lukas Schmocker; Ernst Schoch, Lenk; Eva Seck, Rheinfelden; Paul Steinmann, Kollbrunn; Danny Wehrmüller, Muttenz; Henry Werder, Wileroltigen; Ruth Widmer, TheaterFalle Basel; Heinz Zahner, Kaltbrunn.
Einen grossen Dank spreche ich meinem Doktorvater Prof. Andreas Kotte aus: Er hat die Dissertation fortlaufend geprüft, wohlwollend kommentiert und mir viele Anregungen gegeben; auf diese Weise hat er meine Motivation stets wachgehalten.
Und zuletzt gilt ein ganz besonderer Dank meiner Frau Sybille, die mich in all den Jahren begleitet und mich mit ihrem nie erlahmenden Interesse und ihrer Anteilnahme ermuntert hat.

Bibliografie

Abkürzungen

BAR	Schweizerisches Bundesarchiv, Bern
HLS	Historisches Lexikon der Schweiz
SLA-HM	Schweizerisches Literaturarchiv Bern, Nachlass Herbert Meier
StASG	Staatsarchiv des Kantons St. Gallen
StASZ	Staatsarchiv des Kantons Schwyz
STS	Schweizerische Theatersammlung, Bern
TLS	Theaterlexikon der Schweiz

Quellen und Literatur

1892: Das Festspiel der Vereinigungsfeier. In: Basler Stadtbuch, 113/1992, S. 25–30.

700 Jahre Eidgenossenschaft im Kanton Schwyz. Hg. von der Kulturkommission auf Anregung des Delegierten des Kantons Schwyz und im Auftrage des Regierungsrates. Einsiedeln 1991.

700 Jahre Eidgenossenschaft: Schlussabrechnung, Schreiben von Regierungsrat Egon Bruhin an Bundesrat Delamuraz vom 12. Nov. 1992; Restbudget vom 9. Nov. 1992. StASZ, Depos. 33, CH91 – Weg der Schweiz, O 291.

75 Jahre Kantonalverband baselstädtischer Gesangvereine. Festschrift und Chronik 1913–1988. [Basel 1988].

Altermatt, Urs u. a. (Hg.): Die Konstruktion einer Nation. Nation und Nationalisierung in der Schweiz, 18.–20. Jahrhundert. Zürich 1998.

Amrein, Ursula: «Los von Berlin!». Die Literatur- und Theaterpolitik der Schweiz und das «Dritte Reich». Zürich 2004.

Amstutz, Hans; Käser-Leisibach, Ursula u. Stern, Martin: Schweizertheater. Drama und Bühne der Deutschschweiz bis Frisch und Dürrenmatt 1930–1950. Theatrum Helveticum Bd. 6. Zürich 2000.

Andris, Silke u. a.: Freilichttheater 2009/2010. Untersuchungen zur Ästhetik des Freilichttheaters mit nicht professionellen Darstellenden in der deutschsprachigen Schweiz. Zürich 2011.

Apothéloz, Charles: La fête et sa pratique. Douze remarques. In: Engler, Balz u. Kreis, Georg (Hg.): Das Festspiel. Formen, Funktionen, Perspektiven. Willisau 1988, S. 36–39.

Arn, Otto: Oltigen. Ein Stück Seeländer Geschichte. Biel 1962.

Arnold, Peter: Auf den Spuren des «anderen» Theaters oder der Beitrag der Claque Baden zur Zukunft des Theaters in der Schweiz. Ein Bericht. Zürich 1987.

Arnold, Peter: Zu wenig Theater. «Mythenspiel» – ein Landschaftstheater mit Musik zum 700-jährigen. In: T! Theater, Théâtre, Teatro, Teater, 9/1991, S. 5–10.

Arnold, Peter: «Les jeux républicains». Ein Bericht zum Abschluss des Projekts. Fédération «Le Pont / Die Brücke / Il Ponte» 1998/99.
Arx, Adrian von: Die Dornacher Schlacht. Festspiel zur Vierhundertjährigen Gedächtnisfeier. Aarau 1899.
Arx, Cäsar von: Werke in vier Bänden. Hg. von Armin Arnold; Urs Viktor Kamber u. Rolf Röthlisberger. Bd. 3 (Werke III: Festspiele 1914–1949) bearb. von Rolf Röthlisberger. Olten u. Freiburg i. Br. 1987.
Assmann, Aleida: Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses. München 1999.
Balme, Christopher B.: The Cambridge Introduction to Theatre Studies. Cambridge 2008.
Basler Vereinigungsfeier 1892. Offizieller Festbericht. Basel 1892.
Beacham, Richard C.: Adolphe Appia. Künstler und Visionär des modernen Theaters. Berlin 2006.
Beer, Oskar: Volksherrschaft und Volkstheater. In: Eberle, Oskar (Hg.): Festspiele am Vierwaldstättersee. Jahrbuch X. und XI. der Gesellschaft für Schweizerische Theaterkultur. Zürich 1939, S. 27–30.
Beetschen, Alfred: Das Theaterwesen in der Schweiz. Berlin 1897.
Berchtold, Alfred: Emile Jaques-Dalcroze et son temps. Lausanne 2000.
Beschluss des Stadtrats [von Bülach] vom 2. Juli 2008. Stadtarchiv Bülach, Mappe Freilichtspektakel 2011, Sign. 35.06.40.
Bernoulli, Carl Albrecht: Sankt Jakob an der Birs. Festspiel zum eidg. Turnfest, 1912. Basel [1912].
Bernoulli, Carl Albrecht: Die Bundesburg. Festspiel für die schweizerische Landesausstellung in Bern 1914. Bern 1914.
Bernoulli, Carl Albrecht: Die Umkehr der Stäbe. Festspiel zum Kantonalschützenfest beider Basel in Sissach vom 27. Juni bis 5. Juli 1914. Sissach 1914.
Besson, Arnaud: Le passé recomposé. *Festspiel* et cortèges à Neuchâtel en 1898. In: Hertz, Ellen u. Wobmann, Fanny (Hg.): Complications neuchâteloises: histoire, tradition, patrimoine. Neuchâtel 2014, S. 73–87.
Beuth, Katia: Stadtraum in Performance. *Site-specific Performance Art* und die Kunst des Alltags. Frankfurt a. M. 2011.
Bieri, Martin: Neues Landschaftstheater. Landschaft und Kunst in den Produktionen von «Schauplatz International». Materialien des ITW Bern. Bielefeld 2012.
Bircher, Urs (Hg.): Das Theater von Hansjörg Schneider. Frankfurt a. M. 2008.
Birkner, Othmar: Basler Festspielarchitektur 1844, 1892 und 1901. In: Engler, Balz u. Kreis, Georg (Hg.): Das Festspiel. Formen, Funktionen, Perspektiven. Willisau 1988, S. 209–222.
Blubacher, Thomas: Oskar Wälterlin und sein Theater der Menschlichkeit. Schweizer Theaterjahrbuch 72, 2011. Leipzig 2011.
Botschaft über die Gestaltung und Finanzierung der Feierlichkeiten «700 Jahre Eidgenossenschaft» vom 1. Juni 1988. In: Bundesblatt, 2/1988, S. 1068–1090.
Brief von Adalbert Spichtig an Adalbert Kälin vom 12. Sept. 1989. BAR E7002#1991/307#640*.
Bericht von Adalbert Spichtig an Adalbert Kälin vom 7. Januar 1992. StASZ, Depos. 33, CH91 – Weg der Schweiz, O 119.
Brechbühler, Peter (Red.): Mythenspiel, Schwyz. Programm-Mappe. Schwyz 1991.
Brief von Adalbert Spichtig an Marco Solari und Thomas Jenny vom 22. Jan. 1991. BAR E7002#1991/307#639*.

Brief von Adalbert Spichtig an den Rechtsanwalt der Firma Reiter vom 5. Sept. 1991. StASZ, Depos. 33, CH91 – Weg der Schweiz, O 128.
Brief von F.-P. [Franz-Peter] Steiner und Ch. Amstad an Regierungsrat Egon Bruhin und den Delegierten des Kantons, Adalbert Kälin, vom 15. Juli 1991. StASZ, Depos. 33, CH91 – Weg der Schweiz, O 291.
Brief von F.-P. [Franz-Peter] Steiner und C. Amstad an Egon Bruhin vom 29. April 1992. StASZ, Depos. 33, CH91 – Weg der Schweiz, O 291.
Brief von Herbert Meier an Adalbert Spichtig vom 26. Juli 1989. SLA-HM, C-2-f/1.
Brief von Konrad Annen an Adalbert Spichtig vom 26. Nov. 1990. StASZ Depos. 33, CH91 – Weg der Schweiz, O 185.
Brief von Marco Solari an Egon Bruhin vom 24. Juni 1991. StASZ Depos. 33, CH91 – Weg der Schweiz, O 118.
Brief von Ueli Remund an die Team-Mitglieder vom August 2005. Kopie im Besitz von T. H.
Büchler, Hermann: Drei schweizerische Landesausstellungen: Zürich 1883; Genf 1896; Bern 1914. Zürich 1970.
Bühler, Michael: Die Nationalfeste. In: Seippel, Paul (Hg.): Die Schweiz im neunzehnten Jahrhundert, 3 Bände, Bern u. Lausanne 1899–1900, Bd. 3, Bern 1900, S. 351–387.
Bühler, Michael u. Luck, Georg: Festspiel der Calven-Feier 1899. In vier Aufzügen und einem Festakt. Bern 1899.
Bührer, Jakob: Theater und Volksregierung. In: Rote Revue: sozialistische Monatsschrift, Bd. 11, 1931/32, Heft 4, S. 117–122.
Bülacher Jubiläums-Chronik 1984. Unveröffentlicht, Paginierung handschriftlich mit Bleistift.
Burger, Hans: «Ein Schinznacher Lebenstraum». Festspiel aus Anlass der 800-Jahr-Feier der Gemeinde Schinznach-Dorf, 1189–1989. Schinznach-Dorf 1989.
Burger, Hans u. Deubelbeiss, Heiner: In Schinznach ist gut sein. In: Brugger Neujahrsblätter 1990, 100. Jg., S. 115–140.
Butler, Michael: Zur Entmythologisierung des Schweizer Selbstbildnisses. Die ‹Schweizer Stücke› von Herbert Meier. In: Barkhoff, Jürgen u. Heffernan, Valerie (Hg.): Schweiz schreiben. Zur Konstruktion und Dekonstruktion des Mythos Schweiz in der Gegenwartsliteratur. Berlin u. New York 2010, S. 177–193.
Capitani, François de u. Germann, Georg (Hg.): Auf dem Weg zu einer schweizerischen Identität 1848–1914. Probleme – Errungenschaften – Misserfolge. 8. Kolloquium der Schweizerischen Akademie der Geisteswissenschaften 1985. Freiburg (CH) 1987.
Capitani, François de: Die Ideen der Französischen Revolution und die schweizerische Festkultur. In: Jahresbericht der Schweizerischen Akademie der Geisteswissenschaften. Bern 1989, S. 15–25.
Capitani, François de: Schweizer Stadtfeste als bürgerliche Selbstdarstellung. In: Kirchgässner, Bernhard (Hg.): Stadt und Repräsentation. Sigmaringen 1995, S. 115–126.
Capitani, François de: Stadtjubiläen im 19. und 20. Jahrhundert als Orte republikanischer Repräsentation. In: Die Alte Stadt 28/2001, S. 3–10.
Carlen, Albert: Theatergeschichte des deutschen Wallis. Brig 1982.
Cárpino, Tatjana: Festspiel «Üse Wäg». Theaterwissenschaftliche Auswertung einer Materialsammlung. Lizentiatsarbeit in Theaterwissenschaft, Universität Bern, 1997.
Charbon, Rémy: Vom politischen Theater zum Festspiel. Zur Erneuerung des schweizerischen Volkstheaters am Ende des 18. Jahrhunderts. In: Schweizerische Zeitschrift für Geschichte, 27/1977, S. 276–323.
Charbon, Rémy: Die Bundesfeier von 1941. In: Engler, Balz u. Kreis, Georg (Hg.): Das Festspiel. Formen, Funktionen, Perspektiven. Willisau 1988, S. 166–185.

Combe, Edouard: Das Schweizer Festspiel. In: Budry, Paul (Hg.): Die Schweiz, die singt. Erlenbach [1932], S. 197–235.
Danielczyk, Julia: Im Gespräch mit Herbert Meier. In: MIMOS, 3–4/1994, S. 27 f.
Detken, Anke: Im Nebenraum des Textes: Regiebemerkungen in Dramen des 18. Jahrhunderts. Tübingen 2009.
Die Basler Festspiele 1923–1951. Festschrift für Oskar Wälterlin anlässlich seines 60. Geburtstages. Basel 1955.
Die Bauten für das Bundesfeierspiel 1941 in Schwyz. In: Schweizerische Bauzeitung, Bd. 117/18 (1941), ohne Paginierung.
Die Bundesfeier zum Gedächtnis des 650jährigen Bestandes der Schweizerischen Eidgenossenschaft. Hg. vom Organisationskomitee der Bundesfeier 1941 Schwyz, Schriftleitung: Oskar Eberle. Einsiedeln 1942.
Die Festtage von Schwyz und Bern August 1891. Jubiläumsfeier des Bundes der Eidgenossen von 1291 und der Gründung der Stadt Bern 1191. Erinnerungsblätter in Wort und Bild. Bern 1891.
Dörig, Christiane: Zwischen den Kulissen. Festspiel Ueli Rotach, 600 Jahre Schlacht am Stoss. Mit einem Geleitwort von Jean Grädel [Bildband]. Appenzell 2005.
Drewes, Miriam: Theater als Ort der Utopie. Zur Ästhetik von Ereignis und Präsenz. Bielefeld 2010.
Dreyer, Matthias: Demokratische Ästhetik. Überlegungen zum zeitgenössischen Theater der Teilhabe. In: Prinz-Kiesbüye, Myrna-Alice; Schmidt, Yvonne u. Strickler, Pia (Hg.): Theater und Öffentlichkeit. Theatervermittlung als Problem. Materialien des ITW Bern 11. Zürich 2012, S. 77–89.
Dreysse, Miriam u. Malzacher, Florian (Hg.): Experten des Alltags. Das Theater von Rimini-Protokoll. Berlin 2007.
Düding, Dieter u. a. (Hg.): Öffentliche Festkultur. Politische Feste in Deutschland von der Aufklärung bis zum Ersten Weltkrieg. Hamburg 1988.
Eberle, Oskar: Theatergeschichte der innern Schweiz. Das Theater in Luzern, Uri, Schwyz, Unterwalden und Zug im Mittelalter und zur Zeit des Barock 1200–1800. Königsberg in Preussen 1929.
Eberle, Oskar: Volkstümliche Festspiele in der Schweiz. In: Ders. (Hg.): Festspiele. 5. Jahrbuch der Gesellschaft für Schweizerische Theaterkultur, Heft 1, Oktober 1932, S. 3–7.
Eberle, Oskar: Festspiele rund um die Schweiz. In: Ders. (Hg.): Festspiele. 5. Jahrbuch der Gesellschaft für Schweizerische Theaterkultur, Heft 1, Oktober 1932, S. 17–20.
Eberle, Oskar: Landsgemeinde und Staatsfestspiel. In: Ders. (Hg.): Festspiele am Vierwaldstättersee. Jahrbuch X. und XI. der Gesellschaft für Schweizerische Theaterkultur. Zürich 1939, S. 24–26.
Eberle, Oskar: Staatsfestspiele am Vierwaldstättersee. In: Ders. (Hg.): Festspiele am Vierwaldstättersee. Jahrbuch X. und XI. der Gesellschaft für Schweizerische Theaterkultur. Zürich 1939, S. 31–74.
Eberle, Oskar: Festspielbauten in der Schweiz. In: Ders. (Hg.): Festspiele am Vierwaldstättersee. Jahrbuch X. und XI. der Gesellschaft für Schweizerische Theaterkultur. Zürich 1939, S. 102–112.
Eberle, Oskar: Stufen zum Festspiel. In: Das Büchlein vom Eidgenössischen Wettspiel. Zürich 1939, S. 7–16.
Eberle, Oskar: Der Regisseur über die Entstehung und künstlerische Leitung des Festspiels. In: Das Büchlein vom Eidgenössischen Wettspiel. Zürich 1939, S. 56–71.

Eberle, Oskar: Einheit und Vielgestalt. In: Die Bundesfeier zum Gedächtnis des 650jährigen Bestandes der Schweizerischen Eidgenossenschaft. Hg. vom Organisationskomitee der Bundesfeier 1941 Schwyz, Schriftleitung: Oskar Eberle. Einsiedeln 1942, S. 77–97.

Eberle, Oskar: Wege zum schweizerischen Theater I: Grundlagen und Volkstheater. In: Ders. (Hg.): XIII. Jahrbuch der Gesellschaft für schweizerische Theaterkultur. Elgg 1943, S. 5–212.

Engler, Balz: Text, Theater, Spiel, Fest: Was ist ein Festspiel? In: Ders. u. Kreis, Georg (Hg.): Das Festspiel. Formen, Funktionen, Perspektiven. Willisau 1988, S. 29–35.

Engler, Balz: Das Festspiel: Perspektiven. In: Ders. u. Kreis, Georg (Hg.): Das Festspiel. Formen, Funktionen, Perspektiven. Willisau 1988, S. 271–276.

Engler, Balz: Abschied vom nationalen Theater – die Schweiz 1991. In: Kotte, Andreas (Hg.): Theater der Region – Theater Europas. Kongress der Gesellschaft für Theaterwissenschaft. Basel 1995, S. 47–53.

Engler, Balz u. Kreis, Georg (Hg.): Das Festspiel. Formen, Funktionen, Perspektiven. Schweizer Theaterjahrbuch Nr. 49-1988. Willisau 1988.

Eschler, Walter: Der Talwäg. Festspiel zur Obersimmentalischen Gedenkfeier 600 Jahre Bern im ewigen Bunde der Eidgenossen. Zweisimmen 1953.

Fankhauser, Andreas: Die Dornacher Schlachtfeiern und Schlachtjubiläen. In: Gedenkschrift 500 Jahre Schlacht bei Dornach 1499–1999. Solothurn 1999.

Fernsehaufzeichnung *Mythenspiel*. Kamera und Lichtgestaltung: Max Hänseler. Produktionsleitung: Renato Egger. Redaktion: Lutz Kleinselbeck. Produzent: Werner Vetterli. Regie: Werner Gröner. Schweizer Fernsehen 1991.

Fest des Volkes. Offizielles Erinnerungsbuch zur 600-Jahrfeier Zürichs im Juni 1951 unter dem Patronat des Regierungsrates des Kantons Zürich und des Stadtrates von Zürich. Text Edwin Arnet, Bildgestaltung Gotthard Schuh. Zürich 1951.

Festspiel für die Eidgenössische Bundesfeier in Schwyz vom 1. und 2. August 1891. Schwyz 1891.

Festspieltradition im Appenzellerland: Begleitschrift zur Ausstellung, Roothuus Gonten, 14. Juni – 31. Juli 2005, bearbeitet und zusammengestellt von Joe Manser-Sutter. [Gonten] 2005.

Fischer, Ralph: Let's Walk Together. Partizipation und öffentlicher Raum in Walking Performances. In: Prinz-Kiesbüye, Myrna-Alice; Schmidt, Yvonne u. Strickler, Pia (Hg.): Theater und Öffentlichkeit. Theatervermittlung als Problem. Materialien des ITW Bern 11. Zürich 2012, S. 91–104.

Fischer, Walter: Festspiel für die 700-Jahrfeier der Stadt Kaiserstuhl (1255–1955). Zurzach 1955.

Fischer-Lichte, Erika: Kurze Geschichte des deutschen Theaters. Tübingen 1993.

Fischer-Lichte, Erika (Hg.): Theater und Fest in Europa: Perspektiven von Identität und Gemeinschaft. Tübingen 2012.

Fischer-Lichte, Erika u. Warstat, Matthias (Hg.): Staging Festivity. Theater und Fest in Europa. Tübingen 2009.

Fischer-Lichte, Erika u. a. (Hg.): Politik des Raumes. Theater und Topologie. München 2010.

Flückiger, Ernst: Festspiel zum 450. Gedenktag der Schlacht bei Murten, 1476–1926. Musik von Theodor Jacky. Murten 1926.

Flüeler, Niklaus u. Flüeler-Grauwiler, Marianne (Hg.): Geschichte des Kantons Zürich. 3 Bände. Zürich 1994–1996. Bd. 3: 19. und 20. Jahrhundert. Zürich 1994.

Freuler, Kaspar: Pro und Contra «Festspiele». In: Schweizerische Theaterzeitung, 10/1953, S. 2–3.

Fricker, Traugott: Erbe und Auftrag eines Fricktaler Dorfes. Festspiel 700 Jahre Gipf-Oberfrick. Gipf-Oberfrick 1969.
Fuchs, Matthias: «Um nicht als flügellahmer Krämerstaat dazustehen …». Eine kleine Rückschau auf die Aargauer Jubiläumsgeschichte. In: Argovia, Jahresschrift der Historischen Gesellschaft des Kantons Aargau, 116 (2004), S. 8–24.
Furger-Gunti, Andres: Die Helvetier: Kulturgeschichte eines Keltenvolkes. Zürich 1984.
Gansner, Hans Peter: E Poete-Näscht. E dramatischi Gschicht vo Lieschtel in ölf Bilder. In eusi Sprooch umgschribe vom Marcel Wunderlin. Liestal 1989.
Gansner, Hans Peter: Bornhauser oder Hinter dem Horizont ist die Welt nicht zu Ende. Historisches Festspiel in fünf Akten. Frauenfeld 1991.
Gansner, Hans Peter: Brillen und Stumpen weg! Die Entwicklung des Festspiels von den antiken Ursprüngen bis zur 700-Jahrfeier der schweizerischen Eidgenossenschaft; eine Betrachtung der Festspielgattung. In: Einspruch, 28/1991, S. 15–25.
Gantner, Theo: Der Festumzug. Ein volkskundlicher Beitrag zum Festwesen des 19. Jahrhunderts in der Schweiz. Katalog zur Sonderausstellung im Museum für Völkerkunde und Schweizerischen Museum für Volkskunde Basel. Basel 1970.
Ganzoni, Annetta u. Valär, Rico: Rätoromanische Präsenz an der Expo 64 zwischen Aufbruch und Tradition. Memoriav Bulletin Nr. 21, 9/2014, S. 21–23.
Gerber, Eduard: Chronik von Schinznach-Dorf. Die Entwicklung einer ländlichen Gemeinde. Schinznach-Dorf 1975, 2. Aufl. 1976.
Glauser, Friedrich: Das Festspiel von Waiblikon. Eine autobiografische Erzählung. In: Du, 44/1984, S. 6–11.
Gojan, Simone: Spielstätten der Schweiz – Scènes de Suisse – Luoghi teatrali in Svizzera. Historisches Handbuch – Manuel historique – Manuale storico. Theatrum Helveticum, Bd. 4. Hg. vom ITW Bern 4. Zürich 1998.
Goldschmid, Jean-Claude: Silja Walters mystische Chronikspiele zwischen Tradition und Moderne. Freiburg (CH) 2013.
Good, Alexander: Das Vermächtnis. Festspiel zur Zwölfjahrhundertfeier der Gemeinde Mels. Mels 1965.
Goetschi, Arthur: Zytbilder. Theaterstück in 3 Aufzügen. Festspiel anlässlich der Erinnerungsfeier «100 Jahre Staatsverfassung» im Kanton Zürich, aufgeführt anfangs Mai 1969 in Bülach. Höri 1969.
Grädel, Jean u. Haas, Felix: Die Erfahrungen von «Sempach 1986». In: Engler, Balz u. Kreis, Georg (Hg.): Das Festspiel. Formen, Funktionen, Perspektiven. Willisau 1988, S. 246–253.
Graf, Ruedi: Die Mythenmaschine. Überlegungen zum Mythos am Beispiel eines schweizerischen Nationalmythos. In: Thommen, Heinrich (Bearb.): Die Schlacht von Sempach im Bild der Nachwelt. Ausstellung Sempach 1986. Luzern 1986, S. 58–70.
Greco-Kaufmann, Heidy: Zuo der Eere Gottes, vfferbuwung dess mentschen vnd der statt Lucern lob. Theater und szenische Vorgänge in der Stadt Luzern im Spätmittelalter und in der Frühen Neuzeit. Historischer Abriss (Teilband 1) und Quellenedition (Teilband 2). Theatrum Helveticum, Bd. 11. Zürich 2009.
Greyerz, Otto von: Eindrücke vom Aarauer Festspiel. In: Schweizerische Monatshefte für Politik und Kultur, Bd. 4 (1924/25), S. 333–337.
Grob, Heinrich Rudolf: De Fridemacher. Horgen 1952.
Grundriss-Plan der Firma Reiter, Gesamtschnitt. StASZ, Depos. 33, CH91 – Weg der Schweiz, A 165.
Gubler, Jean-Pierre: Was die Franzosen hinter dem Stadthaus zu suchen hatten. In: Winterthurer Jahrbuch 2015. Winterthur 2014, S. 6–13.

Gut, Katrin: Das vaterländische Schauspiel der Schweiz. Geschichte und Erscheinungsformen. Freiburg (CH) 1996.
Hafner, Theodor: Das Zuger Spiel von Stadt und Land. Festspiel zur Zuger Zentenarfeier, 1352–1952. Nach dem hinterlassenen Manuskript bearb. von H[ans] R[udolf] Balmer-Basilius. Musik von Hans Flury. Zug 1952.
Hammerstein, Dorothee: Hier haust Tell im lauschigen Waldgrund. Freiluftheater in der Schweiz: eine Kultur-Rundreise in sieben Etappen zwischen Rigi und Rhein. In: «Die Weltwoche» vom 8. August 1991, S. 31.
Häne, Rafael: Das Bundesfeierspiel. In: Die Bundesfeier zum Gedächtnis des 650jährigen Bestandes der Schweizerischen Eidgenossenschaft. Hg. vom Organisationskomitee der Bundesfeier 1941 Schwyz, Schriftleitung: Oskar Eberle. Einsiedeln 1942, S. 99–125.
Hartmann, Wolfgang: Der historische Festzug. Seine Entstehung und Entwicklung im 19. und 20. Jahrhundert. München 1976.
Hasler, Ludwig: Feiern im Formtief. Was das Fest einmal war – und was es heute anstrengend macht. In: Saiten, 4/2003, S. 6–8.
Haug, Eduard: Arnold Ott als Dichter vaterländischer Dramen. In: Eberle, Oskar (Hg.): Das Vaterländische Theater, 1. Jahrbuch der Gesellschaft für innerschweizerische Theaterkultur. Basel u. Freiburg 1928, S. 14–28.
Haug, Walter u. Warning, Rainer (Hg.): Das Fest. Poetik und Hermeneutik, Bd. 14. München 1989.
Hauser, Jakob: Volk der Freiheit. Freilichtspiel. Drei Akte aus den Oberländer Episoden des Bockenkrieges 1804. Aufgeführt auf dem historischen Kirchplatz in Hinwil zur Feier des 1200jährigen Bestehens der Gemeinde Hinwil. Wetzikon u. Rüti 1946.
Hauser, Walter: D's Glarnerländli isch nu chli. Festspiel zur 600-Jahr-Feier des Eintrittes von Glarus in den Bund, 1352–1952. Glarus 1952.
Heimberg, Liliana: Theater im Freien – eine Innensicht. In: Bircher, Urs (Hg.): Das Theater des Hansjörg Schneider. Frankfurt a. M. 2008, S. 164–178.
Heimberg, Liliana: «Tua res agitur». Autorschaft und Öffentlichkeit im Freilichttheater. In: Prinz-Kiesbüye, Myrna-Alice; Schmidt, Yvonne u. Strickler, Pia (Hg.): Theater und Öffentlichkeit. Theatervermittlung als Problem. Materialien des ITW Bern 11. Zürich 2012, S. 47–66.
Heimberg, Liliana u. a.: Freilichttheater 2007/08. Untersuchungen zum Theater mit nicht professionellen Darstellenden der deutschsprachigen Schweiz. Zürich 2009.
Hersche, Klaus: Festspiele für Patrioten. In: Musik & Theater, 6/1985, S. 16–18.
Hess, Stefan: Von der Krisenstimmung zum Festrausch. Die «Vierhundertjährige Vereinigungsfeier von Riehen und Basel» im Jahre 1923. Lizentiatsarbeit, Universität Basel, 1995.
Hess, Stefan: Basler Vereine und Festspiele. Mit vereinten Kräften. In: MIMOS, 4/1997, S. 27–31.
Hess, Stefan: Zwischen Verehrung und Versenkung. Zum Nachleben Kaiser Heinrichs II. in Basel. In: Basler Zeitschrift für Geschichte und Altertumskunde, Bd. 102 (2002), S. 83–143.
Hettling, Manfred u. Nolte, Paul (Hg.): Bürgerliche Feste. Symbolische Formen politischen Handelns im 19. Jahrhundert. Göttingen 1993.
Hettling, Manfred u. Nolte, Paul: Bürgerliche Feste als symbolische Politik im 19. Jahrhundert. In: Dies. (Hg.): Bürgerliche Feste. Symbolische Formen politischen Handelns im 19. Jahrhundert. Göttingen 1993, S. 7–36.

Hettling, Manfred: Die Schweiz als Erlebnis. In: Altermatt, Urs u. a. (Hg.): Die Konstruktion einer Nation. Nation und Nationalisierung in der Schweiz, 18.–20. Jahrhundert. Zürich 1998, S. 19–31.
Hettling, Manfred: Politische Bürgerlichkeit: der Bürger zwischen Individualität und Vergesellschaftung in Deutschland und der Schweiz von 1860 bis 1918. Göttingen 1999.
Hilber, Paul: Schweizerische Festspiele in Luzern. In: Eberle, Oskar (Hg.): Festspiele. 5. Jahrbuch der Gesellschaft für Schweizerische Theaterkultur, Heft 1, Oktober 1932, S. 14–17.
Hinck, Walter (Hg.): Geschichte als Schauspiel. Frankfurt a. M. 1981.
Hobi, Hans B.: Volkstheater und Amateurtheater – zwischen Unterhaltung und Engagement. In: Theater in der Schweiz. Théâtre en Suisse. Teatro in Svizzera. Bestandesaufnahme – Probleme – Rückblicke – Ziele. Im Jubiläumsjahr der Schweizerischen Gesellschaft für Theaterkultur 1927–1997. Schweizer Theaterjahrbuch 40/1977. Zürich 1977, S. 73–80.
Hochbruck, Wolfgang: Geschichtstheater. Formen der «Living History». Eine Typologie. Bielefeld 2013.
Hodel, Robert Julian: Vaterländisches Volkstheater und Festspiele in der Schweiz, Diss. Universität Bern. Bern [1907].
Horat, Erwin: Die Bundesfeier von 1891 in Schwyz als Ausdruck der gelungenen Integration in den Bundesstaat. In: Mitteilungen des historischen Vereins des Kantons Schwyz, 100/2008, S. 40–43.
Hotz, Doris: Festspiele in Niederösterreich 1945–2009: Panorama einer Festspiellandschaft. Wien 2010.
Hutin, Sévérine: Mythes et tabous de l'histoire suisse et cantonale au travers des cinq Festspiele romands (1896–1914). Mémoire de licence Université de Neuchâtel, 1996.
Im Hof, Ulrich: Mythos Schweiz. Identität – Nation – Geschichte 1291–1991. Zürich 1991.
Jäger, Donat: 800 Jahre Turtmann. 2010: Das Jahr der «Terra de Thortemanei» – ein Dorf macht sich zur Bühne. Visp 2011.
Janke, Pia: Politische Massenfestspiele in Österreich zwischen 1918 und 1938. Wien, Köln u. Weimar 2010.
Jehle, Werner: «Fest-stiftende Architektur»: Das Hallenstadion Zürich-Oerlikon. In: Engler, Balz u. Kreis, Georg (Hg.): Das Festspiel. Formen, Funktionen, Perspektiven. Willisau 1988, S. 231–239.
Joho, Rudolf: Das Festspiel. In: Tausend Jahre Horgen 952–1952. Offizieller Festführer. Horgen 1952, S. 59–61.
Jubiläum «150 Jahre Bundesstaat», Schlussbericht. Hg. vom Bundesamt für Kultur. Bern 2000.
Jubiläumskonzept SG2003. StASG Sign. A239/00.02.
Junker, Beat: Die Bundesfeier als Ausdruck nationalen Empfindens in der Schweiz um 1900. In: Ders.; Gilg, Peter u. Reich, Richard (Hg.): Geschichte und Politische Wissenschaft. Festschrift für Erich Gruner zum 60. Geburtstag. Bern 1975, S. 19–32.
Kägi, Hans: 700 Jahre Seuzach. Festspiel. Festführer. Seuzach 1963.
Kälin, Adalbert: Schlussbericht des Delegierten an den Regierungsrat des Kantons Schwyz vom 30. Juni 1992. StASZ, Depos. 33, CH91 – Weg der Schweiz, A 330.
Kalkofen, Rupert: Das Festspiel als Institution des kulturellen Gedächtnisses im 20. Jahrhundert. Der Fall des St. Galler Festspiels *Walthari* von 1903. In: Csobàdi, Peter u. a. (Hg.): «Und jedermann erwartet sich ein Fest». Fest, Theater, Festspiele, Anif/Salzburg 1996, S. 731–740.

Kamber, Urs Viktor: Der Existenzkampf des Schweizer Dramatikers Cäsar von Arx im Spiegel der Überlieferung des Reichsministeriums für Volksaufklärung und Propaganda 1934 bis 1941. Niedererlinsbach 2001.
Kamer, Paul: Der verhallte Ruf nach dem Mythos. Keine Zeit für Festspiele, dem «Mythenspiel zum Trotz». In: Musik & Theater, 10/1991, S. 33–35.
Kammacher, Christian: Mariann. E Gschicht über ne jungi Frou. Belp 2005.
Keller, Gottfried: Am Mythenstein. In: Naef, Louis u. Perregaux, Béatrice (Hg.): Visions. Entwürfe. Prospettive. Ideas. Schweizer Theaterjahrbuch 53–54, 1992/93. Basel [1993], S. 135–158.
Kerle, Heinz: Napoleon kommt ans Schützenfest. In: Musik & Theater, 6/1985, S. 12–15.
Knobloch, Hans-Jörg: «Wilhelm Tell». Historisches Festspiel oder politisches Zeitstück? In: Ders. u. Koopmann, Helmut (Hg.): Schiller heute. Tübingen 1996, S. 151–165.
Kohlschmidt, Werner: Festspiel. In: Ders. u. Stammler, Wolfgang (Hg.): Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte. 5 Bände. Bd. 1, 2. Aufl. Berlin 1958, S. 458–461.
Koslowski, Stefan: Stadttheater contra Schaubuden: Zur Basler Theatergeschichte des 19. Jahrhunderts. Theatrum Helveticum, Bd. 3. Zürich 1998.
Kotte, Andreas: Theatergeschichte der Schweiz – eine methodologische Annäherung. In: MIMOS, 4/1992, S. 1–6.
Kotte, Andreas (Hg.): Theater der Nähe. Welttheater – Freie Bühne – Cornichon – Showmaster Gottes. Unter Mitarbeit von Sonja Galler und Friedemann Kreuder. Theatrum Helveticum, Bd. 9. Zürich 2002.
Kotte, Andreas (Hg.): Theaterlexikon der Schweiz. 3 Bände. Zürich 2005.
Kotte, Andreas: Theaterwissenschaft. Eine Einführung. Köln, Weimar u. Wien 2005; 2., aktual. Aufl. 2012.
Kotte, Andreas: Theatergeschichte. Eine Einführung. Köln 2013.
Kotte, Andreas; Gerber, Frank u. Schappach, Beate (Hg.): Bühne & Büro. Gegenwartstheater der Schweiz. Theatrum Helveticum, Bd. 13. Zürich 2012.
Krättli, Anton: Ein Unternehmen wie dieses – recht fremd im Augenblick. In: Schweizer Monatshefte, 9/1991, S. 680–682.
Kreis, Georg: Das Festspiel – ein antimodernes Produkt der Moderne. In: Engler, Balz u. ders. (Hg.): Das Festspiel. Formen, Funktionen, Perspektiven. Willisau 1988, S. 186–208.
Kreis, Georg: Der Mythos von 1291. Zur Entstehung des schweizerischen Nationalfeiertages. Basel 1991.
Kreis, Georg: Die Bundesfeier von 1891. In: Studien und Quellen. Zeitschrift des Schweizerischen Bundesarchivs, 24/1998, S. 35–52.
Kriesi, Hans: Schwaderloh. Festspiel zur Jubiläumsfeier 1499–1949. Alterswilen 1949.
Kröger, Ute u. Exinger, Peter: «In welchen Zeiten leben wir!» Das Schauspielhaus Zürich 1938–1998. Zürich 1998.
Krohn, Tim (Hg.): Frei! Und tot. Festspieltexte 600 Jahre Näfelser Schlacht zu Befreiungskampf, Freiheit und Gewalt. Glarus 1988.
Kugler, Ferdinand (Hg.): Die Fünfhundertjahrfeier der Schlacht bei St. Jakob an der Birs, 1444–1944. Ein Erinnerungsbuch. Basel 1945.
Kurzenberger, Hajo u. a. (Hg.): Die Bürgerbühne. Das Dresdner Modell. Berlin 2014.
Lang, Paul: Bühne und Drama der deutschen Schweiz im XIX. und beginnenden XX. Jahrhundert. Zürich 1924.
Lang, Paul: Von Ott zu Bührer. In: Eberle, Oskar (Hg.): Das Vaterländische Theater, I. Jahrbuch der Gesellschaft für innerschweizerische Theaterkultur. Basel u. Freiburg 1928, S. 29–35.

Lang, Paul: Das Schweizer Drama 1914–1944. In: Eberle, Oskar (Hg.): XIV. Jahrbuch 1943 und 1944 der Gesellschaft für schweizerische Theaterkultur. Elgg [1944], S. 5–147.
Leimgruber, Walter: Fest, Festspiel, Festival. In: Schweizer Monatshefte, Nr. 970, Juli 2009, S. 33–37.
Lerch, Fredi u. Simmen, Andreas (Hg.): Der leergeglaubte Staat. Kulturboykott. Gegen die 700-Jahr-Feier der Schweiz. Dokumentation einer Debatte. Zürich 1991.
Lichtenhahn, Ernst: Musikalische Aspekte des patriotischen Festspiels. In: Engler, Balz u. Kreis, Georg (Hg.): Das Festspiel. Formen, Funktionen, Perspektiven. Willisau 1988, S. 223–230.
Liebenau, Theodor von: Die Schlacht bei Sempach. Gedenkbuch zur fünften Säcularfeier. Luzern 1886.
Maissen, Thomas: Geschichte der Schweiz. 5. überarb. und aktual. Aufl., Baden 2015.
Manser, Joe: Die Festspiele zur Schlacht am Stoss. In: Appenzellische Jahrbücher, Bd. 132, 2004, S. 76–87.
Marchal, Guy P.: Sempach 1386. Von den Anfängen des Territorialstaates Luzern. Beiträge zur Frühgeschichte des Kantons Luzern. Basel 1986.
Marchal, Guy P.: Leopold und Winkelried. Die Helden von Sempach oder: Wie ein Geschichtsbild entsteht. In: Arnold von Winkelried. Mythos und Wirklichkeit. Stans 1986, S. 71–111.
Marchal, Guy P.: Die «Alten Eidgenossen» im Wandel der Zeiten. Das Bild der frühen Eidgenossen im Traditionsbewusstsein und in der Identitätsvorstellung der Schweizer vom 15. bis ins 20. Jahrhundert. In: Innerschweiz und frühe Eidgenossenschaft. Hg. v. Historischen Verein der Fünf Orte, Bd. 2. Olten 1990, S. 309–403.
Marchal, Guy P.: Das «Schweizeralpenland». Eine imagologische Bastelei. In: Ders. u. Mattioli, Aram (Hg.): Erfundene Schweiz. Konstruktionen nationaler Identität. Zürich 1992, S. 37–49.
Marchal, Guy P.: Schweizer Gebrauchsgeschichte. Geschichtsbilder, Mythenbildung und nationale Identität. Basel 2006.
Marchal, Guy P. u. Mattioli, Aram (Hg.): Erfundene Schweiz. Konstruktionen nationaler Identität. Zürich 1992.
Marschall, Brigitte: Politisches Theater nach 1950. Wien 2010.
Masüger, Andrea: Parsifal auf dem Weg in die Urschweiz. In: Musik & Theater, 10/1991, S. 36 f.
Matt, Peter von: Die ästhetische Identität des Festspiels. In: Engler, Balz u. Kreis, Georg (Hg.): Das Festspiel. Formen, Funktionen, Perspektiven. Willisau 1988, S. 12–28.
Matt, Peter von: Das Kalb vor der Gotthardpost. Zur Literatur und Politik der Schweiz. München 2012.
Meier, Herbert: Stauffer-Bern. Ein Stück. Frauenfeld 1975.
Meier, Herbert: Unter den Mythen. Fassung vom 30. Aug. 1990. BAR 7002#1991/307#640*.
Meier, Herbert: Mythenspiel. Ein grosses Landschaftstheater mit Musik. München u. Zürich 1991.
Meier, Herbert: Theater. Hg. von Peter Grotzer, 3 Bände, Bd. 1: Schweizer Stücke. München u. Zürich 1993.
Meier, Herbert: Theater, nichts als Theater. Erfahrungen. In: «Neue Zürcher Zeitung» vom 12. Nov. 1994, S. 66.
Merian, Wilhelm: Festspiele schweizerischer Berufsbühnen. In: Eberle, Oskar (Hg.): Festspiele. 5. Jahrbuch der Gesellschaft für Schweizerische Theaterkultur, Heft 1, Oktober 1932, S. 8–14.

Merkel, Marcus: Erlebnisgemeinschaft. Über die Inszenierung von Gemeinschaft seit Beginn der europäischen Moderne. Berlin 2014.
Merki, Christoph: Und wieder lodern die Höhenfeuer. Die schweizerische Bundesfeier als Hoch-Zeit der Nationalen Ideologie. 1.-August-Artikel in der Parteipresse 1891–1935. Zürich 1995.
Metz, Peter: Geschichte des Kantons Graubünden. 3 Bände. Chur 1989–1993. Bd. 2: 1848–1914. Chur 1991.
Meyer, Traugott: Inclyta Basilea. Festspiel zur Gedenkfeier für Basels Eintritt in den Schweizerbund 1501–1951. Musik: Walther Geiser. Basel 1951.
Moos, Stanislaus von: Politische Architektur in der Schweiz. Die Macht des Ephemeren. In: Kohler, Georg u. ders. (Hg.): Expo-Syndrom? Materialien zur Landesausstellung 1883–2002. Zürcher Hochschulforum, Bd. 32. Zürich 2002, S. 115–134.
Moser, Dietz-Rüdiger: Patriotische und historische Festspiele im deutschsprachigen Raum. In: Engler, Balz u. Kreis, Georg (Hg.): Das Festspiel. Formen, Funktionen, Perspektiven. Willisau 1988, S. 50–72.
Müller, Eugen: Hie Laientheater, hie Berufstheater. In: Du, 10/1942, S. 4.
Müller, Eugen: Schweizer Theatergeschichte. Ein Beitrag zur Schweizer Kulturgeschichte. Zürich 1944.
Müller, Felix: Das Staatsfestspiel als republikanisches Weihespiel. Der Wettbewerb für ein offizielles Festspiel an der Landesausstellung 1939. In: «Neue Zürcher Zeitung» vom 28. Juli 1984, S. 42.
Mütsch-Engel, Annemarie: Bäume lügen nicht. Das keltische Baumhoroskop, Göttingen 1984.
Nadler, Josef: Literaturgeschichte der deutschen Schweiz. Leipzig u. Zürich 1932.
Naef, Louis: Schauspielschulen in der Schweiz. In: Theater in der Schweiz. Théâtre en Suisse. Teatro in Svizzera. Bestandesaufnahme – Probleme – Rückblicke – Ziele. Im Jubiläumsjahr der Schweizerischen Gesellschaft für Theaterkultur 1927–1997. Schweizer Theaterjahrbuch 40/1977. Zürich 1977, S. 192–196.
Naef, Louis: Harmlosigkeit als Zeitkrankheit. In: Bachmann, Dieter u. Schneider, Rolf (Hg.): Das verschonte Haus. Das Zürcher Schauspielhaus im Zweiten Weltkrieg. Zürich 1987, S. 141–161.
Naef, Louis: Festspiel als Theater der Laien. Dramaturgische Anmerkungen zu einer möglichen Praxis. In: Engler, Balz u. Kreis, Georg (Hg.): Das Festspiel. Formen, Funktionen, Perspektiven. Willisau 1988, S. 40–49.
Naef, Louis u. Perregaux, Béatrice (Hg.): Visions. Entwürfe. Prospettive. Ideas. Schweizer Theaterjahrbuch 53–54, 1992/93. Basel [1993].
Nyfeler, Gisela: Theater als politisches Mittel zur Identitätsstiftung. Theatergeschichtliche Analyse des vaterländischen Festspiels zur 600-Jahrfeier der Eidgenossenschaft am 1. August 1891 in Schwyz. Lizentiatsarbeit am Institut für Theaterwissenschaft der Universität Bern, 2008.
Ott, Arnold: Fest-Drama zur 4. Jahrhundert-Feier des Eintritts Schaffhausens in den Bund der Eidgenossen. Schaffhausen 1901.
Otto, Ulf u. Roselt, Jens (Hg.): Theater als Zeitmaschine. Zur performativen Praxis des Reenactments. Theater- und kulturwissenschaftliche Perspektiven. Postcolonial studies, Bd. 45. Bielefeld 2012.
Pabis, Eszter: Die Schweiz als Erzählung: Nationale und narrative Identitätskonstruktionen in Max Frischs *Stiller, Wilhelm Tell für die Schule* und *Dienstbüchlein*. Frankfurt a. M. 2010.

Perregaux, Béatrice: Genève – La commémoration du 450ème anniversaire de la Réforme. In: Engler, Balz u. Kreis, Georg (Hg.): Das Festspiel. Formen, Funktionen, Perspektiven. Willisau 1988, S. 240–245.
Pfiffner, Ernst: Zürichs Bundesfest von 1851. In: Zürcher Taschenbuch auf das Jahr 1958 N. F. 78/1957, S. 117–139.
Phipps, Alison M.: Acting identities: an investigation into South West German Naturtheater. Frankfurt a. M. u. a. 2000.
Pidoux, Jean-Yves: Le Festspiel, ou l'art de la prétérition. In: Engler, Balz u. Kreis, Georg (Hg.): Das Festspiel. Formen, Funktionen, Perspektiven. Willisau 1988, S. 254–270.
Postman, Neil: Wir amüsieren uns zu Tode. Urteilsbildung im Zeitalter der Unterhaltungsindustrie. Frankfurt a. M. 1985.
Primavesi, Patrick: Das andere Fest. Theater und Öffentlichkeit um 1800. Frankfurt a. M. u. New York 2008.
Prinz-Kiesbüye, Myrna-Alice; Schmidt, Yvonne u. Strickler, Pia (Hg.): Theater und Öffentlichkeit. Theatervermittlung als Problem. Materialien des ITW Bern 11. Zürich 2012.
Probst, Rudolf: Herbert Meiers *Mythenspiel*. Das Festspiel zum 700-Jahr-Jubiläum der Schweizerischen Eidgenossenschaft 1991. In: Pellin, Elio u. Weber, Ulrich (Hg.): «Wir stehen da, gefesselte Betrachter». Theater und Gesellschaft. Göttingen u. Zürich 2010. S. 141–155.
Protokoll der Regierung des Kantons St. Gallen vom 21. Okt. 2003, Nr. 617, Schlussbericht zum Jubiläumstag. StASG Sign. A 239/03.03-2/300I/III.
Protokoll der Sitzung der Programmkommission vom 9. Jan. 1952. StASG Sign. A 4 7.1.
Protokoll der Sitzung des Festspielausschusses vom 23. Nov. 1988. Stadtarchiv Schaffhausen Sign. E 03.II.35.03.06/06.
Protokolle der Regierung des Kantons St. Gallen. StASG Sign. A239/01.03.
Protokolle OK Bundesfeier. StASZ Depos. 33, CH91 – Weg der Schweiz, O 185.
Protokolle OK Mythenspiel. BAR E7002#1991/307#639*.
Protokolle OK Mythenspiel. StASZ, Depos. 33, CH91 – Weg der Schweiz, O 187.
Refardt, Edgar: Die Musik der Schweizerischen Centenarfestspiele. In: Schweizerische Musikzeitung und Sängerblatt, Jg. 60, 1920, Nr. 19, S. 225–227; Nr. 20, S. 239–240; Nr. 21, S. 254–256; Nr. 22, S. 271–272; Nr. 23, S. 285–287.
Refardt, Edgar: Hans Huber. Leben und Werk eines Schweizer Musikers. Zürich 1944.
Refardt, Edgar: Das Schweizer Festspiel. In: Schmid, Gottfried (Hg.): Musica aeterna. Eine Darstellung des Musikschaffens aller Zeiten und Völker unter besonderer Berücksichtigung des Musiklebens der Schweiz und desjenigen unserer Tage. 2 Bände, Zürich 1948. Bd. 2, S. 229–236.
Regierungsrat des Kantons Schwyz, Auszug aus dem Protokoll Nr. 1013, 700 Jahre Eidgenossenschaft: Déchargeerteilung. StASZ, Depos. 33, CH91 – Weg der Schweiz, O 291.
Reichlin, Paul: Harter Zeit zum Trotz. In: Die Bundesfeier zum Gedächtnis des 650jährigen Bestandes der Schweizerischen Eidgenossenschaft. Hg. vom Organisationskomitee der Bundesfeier 1941 Schwyz, Schriftleitung: Oskar Eberle. Einsiedeln 1942, S. 13–29.
Renner, Eduard: Goldener Ring über Uri. Ein Buch vom Erleben und Denken unserer Bergler, von Magie und Geistern und von den ersten und letzten Dingen. 3. Aufl. Zürich 1976. Erneut aufgelegt Zürich 1991.
Reynold, Gonzague de: Morat. Jeu commémoratif en cinq actes. Fribourg 1926.

Ringgenberg, Fritz. Isen im Fiir. Festspiel zur 600-Jahrfeier Bern-Oberhasli. Meiringen 1934.
Risi, Marius: Alltag und Fest in der Schweiz. Eine kleine Volkskunde des kulturellen Wandels. Zürich 2003.
Roeder, Anke u. Zehelein, Klaus: Die Kunst der Dramaturgie. Theorie – Praxis – Ausbildung. Leipzig 2011.
Röthlisberger, Peter: Benedikt Fontana lebt! Die Calvenfeier von 1899 und ihre Auswirkungen auf das Geschichtsverständnis. Chur 1999.
Röthlisberger, Rolf: Die Festspiele des Schweizer Dramatikers Cäsar von Arx (1895–1949). Eine Nachlass-Dokumentation mit einleitender Biographie. Diss. Universität Bern. Bern 1984.
Rücktrittsschreiben von Hans Hollmann vom 25. Sept. 1990. StASZ, Depos. 33, CH91 – Weg der Schweiz, O 118.
Ruppel, Richard R.: Performing Swiss Heimat. Zur Geschichte und Funktion des traditionellen Bundesfeierspiels. In: Barkhoff, Jürgen u. Heffernan, Valerie (Hg.): Schweiz schreiben. Zur Konstruktion und Dekonstruktion des Mythos Schweiz in der Gegenwartsliteratur. Berlin u. New York 2010, S. 159–176.
Sablonier, Roger: Schwyzer Geschichtskultur. In: Geschichte des Kantons Schwyz, Bd. 6. Zürich 2012, S. 263–279.
Saladin, Gaby: Freilichtspiele Illnau. Von der Idee zum Grosserfolg. In: Jahrheft der Stadt Illnau-Effretikon 2006. Thema: Pionierstadt, S. 3–7.
Saldern, Adelheid von (Hg.): Inszenierter Stolz. Stadtrepräsentationen in drei deutschen Gesellschaften (1935–1975). Beiträge zur Stadtgeschichte und Urbanisierungsforschung, Bd. 2. Stuttgart 2005.
Santschi, Catherine: Schweizer Nationalfeste im Spiegel der Geschichte. Zürich 1991.
Sarasin, Philipp: Stadt der Bürger. Struktureller Wandel und bürgerliche Lebenswelt Basel 1870–1900. Diss. Universität Basel 1990. Basel 1990. 2., überarb. und erw. Aufl. unter dem Titel «Stadt der Bürger. Bürgerliche Macht und städtische Gesellschaft Basel 1846–1914». Göttingen 1997.
Sarasin, Philipp: Die bürgerliche Traumgeschichte der Stadt Basel. Imaginierte Geschichte, nationale Mythologie und gesellschaftliche Wirklichkeit im «Basler Festspiel» von 1892. In: Bilder und Leitbilder im sozialen Wandel. Hg. vom Schweizerischen Sozialarchiv. Zürich 1991, S. 147–193.
Sarasin, Philipp: «Ihr Tod war unser Leben». Die St. Jakobsfeiern im 19. und frühen 20. Jahrhundert. In: Geiser, Werner (Hg.): Ereignis, Mythos, Deutung. 1444–1994 St. Jakob an der Birs. Basel 1994, S. 83–125.
Sauer, Juliane: Codierung und Decodierung schweizerischer nationaler Identität am Beispiel der ‹Expo.02›. Diss. Universität Freiburg (Schweiz). Freiburg 2008.
Sauer, Klaus u. Werth German: Lorbeer und Palme. Patriotismus in deutschen Festspielen. München 1971.
Scarpatetti, Beat von (Red.): Binningen – die Geschichte. Quellen und Forschungen zur Geschichte und Landeskunde des Kantons Basel-Landschaft, Bd. 85. Liestal 2004.
Schader, Basil u. Leimgruber, Walter: Festgenossen. Über Wesen und Funktion eidgenössischer Verbandsfeste. Basel u. Frankfurt a. M. 1993.
Schaffhauser Kantonsgeschichte des 19. und 20. Jahrhunderts. Hg. vom Historischen Verein des Kantons Schaffhausen. 3 Bände. Schaffhausen 2002.
Schibli, Sigfried (Hg.): Musikstadt Basel. Das Basler Musikleben im 20. Jahrhundert. Basel 1999.

Schibli, Sigfried: Basler Festspiele. Zum Beispiel die Gedenkfeiern 1901, 1944 und das geplante Festspiel 1998. In: Ders. (Hg.): Musikstadt Basel. Das Basler Musikleben im 20. Jahrhundert. Basel 1999, S. 77–89.
Schläppi, Daniel: Zwischen Familiensinn und Kriegsrausch. In: Zeitschrift für historische Forschung, 39 (2012), S. 37–63.
Schlatter, Philippe: Mentalität und Geschichtsdenken in den Bundesfeierspielen 1891, 1941 und 1991 (600, 650 und 700 Jahre Schweizerische Eidgenossenschaft). Basel, Historisches Seminar, 1992, Lizentiatsarbeit phil. I Universität Basel, 1992. Sign. AS 19/284.
Schlussbericht 1200-Jahr-Feier Stadt Bülach. Genehmigt an der OK-Sitzung vom 25. Juni 2012. Vom Stadtrat zur Kenntnis genommen am 11. Juli 2012. Stadtarchiv Bülach, Mappe Freilichtspektakel 2011, Sign. 35.06.40.
Schlussbericht der Jubiläumsleitung vom 16. Juni 2004. StASG Sign. A239/00.04.
Schlussbericht zur Feier 500 Jahre Lenk im Jahre 2005, zusammengestellt vom OK-Präsidenten Hansjörg Schneider. Lenk, Mai 2006. Im Besitz von Hansjörg Schneider.
Schmid, August: Vom schweizerischen Volkstheater (mit Bildern). In: Eberle, Oskar (Hg.): Das Vaterländische Theater, I. Jahrbuch der Gesellschaft für innerschweizerische Theaterkultur. Basel u. Freiburg 1928, S. 36–44.
Schmid, August: Das Volk spielt Theater. In: Eberle, Oskar (Hg.): Das Volk spielt Theater, XII. Jahrbuch der Schweizerischen Gesellschaft für Theaterkultur. Zürich 1940, S. 5–134.
Schmid, Franz Otto: Festspiel und nationales Drama. Die Kritik Dr. J. V. Widmanns am «Bund». Bern 1906.
Schmidt, Aurel: Die Alpen – schleichende Zerstörung eines Mythos. Zürich 1990.
Schneider, Hansjörg: Das Landschaftstheater. In: Bircher, Urs (Hg.): Das Theater des Hansjörg Schneider. Frankfurt a. M. 2008, S. 152–163.
Schneider, Steff: Bülach entwickelt sich vom «Städtli» zur Stadt. In: Schweizer Gemeinde, 6/2011, S. 70–73.
Schnitzer, Maria: Die Morgartenschlacht im werdenden schweizerischen Nationalbewusstsein. Zürich 1969.
Schöpel, Brigitte: «Naturtheater». Studien zum Theater unter freiem Himmel in Südwestdeutschland. Tübingen 1965.
Schulze, Gerhard: Die Erlebnisgesellschaft. Kultursoziologie der Gegenwart. Frankfurt a. M. 1992.
Segesser, Jürg: Politische Zukunft im Spiegel von Bundes-Jubiläen und Landesausstellungen. In: Annuaire suisse de science politique, 1990, S. 157–174.
Siegrist, Christoph: Gefängnismauern oder Hort der Bewahrung? Jakob Bührers und Max Eduard Liehburgs Alpenkonzept in ihren Tell-Dramen. In: Marchal, Guy P. u. Mattioli, Aram (Hg.): Erfundene Schweiz. Konstruktionen nationaler Identität. Zürich 1992, S. 327–339.
Spichtig, Adalbert: Das Mythenspiel. Landschaftstheater mit Musik. In: 700 Jahre Eidgenossenschaft im Kanton Schwyz. Hg. von der Kulturkommission auf Anregung des Delegierten des Kantons Schwyz und im Auftrage des Regierungsrates. Einsiedeln 1991, S. 65–105.
Sprengel, Peter: Die inszenierte Nation. Deutsche Festspiele 1813–1913. Tübingen 1991.
Stadler, Edmund: Das neue schweizerische Festspiel. In: Schweizerische Theaterzeitung, 1/1947, S. 4–14.
Stadler, Edmund: Das schweizerische Bühnenbild von Appia bis heute: Ausstellung der schweiz. Gesellschaft für Theaterkultur im Helmhaus in Zürich 28. Mai bis 3. Juli 1949 [Katalog]. Zürich 1949.

Stadler, Edmund: Das neuere Freilichttheater in Europa und Amerika. I. Grundbegriffe. In: Eberle, Oskar (Hg.): XIX. Jahrbuch 1949–1950 der Schweizerischen Gesellschaft für Theaterkultur. Einsiedeln 1951, S. 10–64.
Stadler, Edmund: Das neuere Freilichttheater in Europa und Amerika. II: Die Entstehung des nationalen Landschaftstheaters in der Schweiz. In: Eberle, Oskar (Hg.): XXI. Schweizer Theaterjahrbuch 1952 der Schweizerischen Gesellschaft für Theaterkultur. Einsiedeln 1953, S. 7–139.
Stadler, Edmund: Oskar Eberle und das Festspiel des Schweizer Volkes. In: Maske und Kothurn, Band 6, Heft 2, 1960, S. 120–128.
Stadler, Edmund: Festspiele. In: Schweizer Theaterbuch. Mit einem Geleitwort von Bundesrat H. P. Tschudi und Beiträgen von Paul Kopp u. a. Hg. vom Schweizerischen Bühnenverband. Zürich 1964, S. 255–262.
Stadler, Edmund: Oskar Eberle – Theaterwissenschafter und Festspielregisseur. In: MIMOS, 1/1977, S. 1–14.
Stadler, Edmund: Das nationale Festspiel der Schweiz in Idee und Verwirklichung von 1758 bis 1914. In: Engler, Balz u. Kreis, Georg (Hg.): Das Festspiel. Formen, Funktionen, Perspektiven. Willisau 1988, S. 73–122.
Stadler, Edmund u. Altermatt, Leo: Zweihundert Jahre schweizerisches Festspiel, Ausstellung Zentralbibliothek Solothurn, 23. Oktober bis 12. November 1960. Solothurn 1960.
Stalder, Heinz: Theaterverschwörung. Louis Naef und das Landschaftstheater Ballenberg. In: Koslowski, Stefan u. a. (Hg.): Berner Almanach, Bd. 3: Theater. Bern 2000, S. 401–407.
Stadt Bülach, Antrag und Weisung an den Gemeinderat vom 17. 9. 2008, S. 8; SRB-Nr. 273. Stadtarchiv Bülach, Mappe Freilichtspektakel 2011, Sign. 35.06.40.
Stern, Martin: Das Festspiel des 19. Jahrhunderts in der Schweiz. In: Valentin, Jean-Marie (Hg.): Volk – Volksstück – Volkstheater im deutschen Sprachraum des 18.–20. Jahrhunderts, Jahrbuch für Internationale Germanistik: Reihe A: Kongressberichte, Bd. 15. Bern, Frankfurt a. M. u. New York 1986, S. 186–208.
Stern, Martin: Das historische Festspiel – Integration um den Preis scheinhafter Identität. In: Capitani, François de u. Germann, Georg (Hg.): Auf dem Weg zu einer schweizerischen Identität 1848–1914. Freiburg (CH) 1987, S. 309–335.
Stern, Martin: Die Festspiele der neueren Schweiz und ihre politisch-dramaturgischen Modelle. In: Brandstetter, Gabriele u. a. (Hg.): Grenzgänge. Das Theater und die anderen Künste. Forum Modernes Theater, Bd. 24. Tübingen 1998, S. 373–383.
Stickelberger, Emanuel: Gott half uns by dem rechten stan. Ein kleines Festspiel zur fünfhundertjährigen Zugehörigkeit des Thurgaus zur Eidgenossenschaft. Musik von Otto Kreis. Frauenfeld 1960.
Stocker, Franz August: Das Volkstheater in der Schweiz. Aarau 1893.
Styger, Paul: Schwyzer Landsgemeinde am 1. August 1291. Ein Bundesfeierspiel in Schwyzer Mundart. Schwyz 1936.
Suter, Eduard: Chronik. In: 700 Jahre Eidgenossenschaft im Kanton Schwyz. Hg. von der Kulturkommission auf Anregung des Delegierten des Kantons Schwyz und im Auftrage des Regierungsrates. Einsiedeln 1991, S. 225–255.
Tanner, Jakob: «Man tanzt nicht, wenn im Nachbarhaus der Tod umgeht». Die 500-Jahr-Feier der Schlacht bei St. Jakob an der Birs. In: Geiser, Werner (Hg.): Ereignis – Mythos – Deutung. 1444–1994 St. Jakob an der Birs. Basel 1994, S. 179–218.
Telesko, Werner: Der Triumph- und Festzug im Historismus. In: Filitz, Hermann (Hg.): Der Traum vom Glück. Die Kunst des Historismus in Europa, Bd. 1. Wien 1996, S. 291–296.

Telesko, Werner: Der historische Festzug im 19. Jahrhundert. Selbstdefinition durch Geschichte oder Flucht aus der Gegenwart? In: Kimpel, Harald u. Werckmeister, Johanna (Hg.): Triumphzüge. Paraden durch Raum und Zeit. Marburg 2001, S. 130–143.
Tenfelde, Klaus: Adventus. Zur historischen Ikonologie des Festzugs. In: Historische Zeitschrift 235 (1982), S. 45–84.
Thijs, Krijn: Drei Geschichten, eine Stadt. Die Berliner Stadtjubiläen von 1937 und 1987. Köln u. Weimar 2008.
Thomke, Hellmut: Festspiel und Festspielentwürfe für die Schweizerische Landesausstellung Bern 1914. In: Engler, Balz u. Kreis, Georg (Hg.): Das Festspiel. Formen, Funktionen, Perspektiven. Willisau 1988, S. 150–165.
Thomke, Hellmut: Das nationale Festspiel in der Schweiz des 19. und 20. Jahrhunderts. In: Csobàdi, Peter u. a. (Hg.): «Und jedermann erwartet sich ein Fest». Fest, Theater, Festspiele. Anif/Salzburg 1996, S. 719–730.
Thommen, Heinrich (Bearb.): Die Schlacht von Sempach im Bild der Nachwelt. Ausstellung Sempach 1986. Luzern 1986.
Thürer, Georg: Kritik des Volkstheaters. In: Eberle, Oskar (Hg.): Schweizer Theater-Jahrbuch XX/1951 der Schweizerischen Gesellschaft für Theaterkultur. Einsiedeln 1952, S. 71–76.
Thürer, Georg: St. Galler Bundesspiel. St. Gallen 1953.
Thürer, Georg: Unser Bär im Bund. In: Die Stadt St. Gallen 500 Jahre im Schweizerbund, 1454–1954: Festakt. Gedenkspiel: Unser Bär im Bund. Musik von Paul Huber; Volksfest. St. Gallen, 28.–29. August 1954, S. 6–26.
Thürer, Georg: Das vaterländische Spiel im neuen Stil. In: Der Bürger im Staat, Stuttgart, 4. Jg., Heft 2, Februar 1954.
Thürer, Georg: Goldacher Bilder-Chronik. Festspiel 1200 Jahre Goldach, 789–1989, in 12 Bildern. Musik: Paul Huber; Regie: Alfred Fischli. Goldach [1989].
Tschudi, Pierre Alain: Die Konstruktion der christlichen Nation im offiziellen Festspiel der Landi 39. In: expos.ch. Ideen, Interessen, Irritationen. Hg. vom Schweizerischen Bundesarchiv. Bern 2000, S. 179–199.
Tschui, Susanna: Der Stadt zur Zierde, dem Publico zur Freude. Theater in Bern im 18. und 19. Jahrhundert. Diss. phil. Universität Bern 2012. Hannover 2014.
Veraguth, Manfred: «Besser ein ordentliches Theater, als die Tingel-Tangel-Wirtschaft in allen Quartieren». Die Theatertopographie und das Theaterpanorama der Stadt Bern um 1900. Diss. phil. Universität Bern 2013. Hannover 2015.
Vetter, Ferdinand: Krieg und Friede 1005–1905. Ein Rhein-, Stein- und Weinspiel auf die Neunte Jahrhundertfeier des Klosters St. Georgen und der Stadt Stein am Rhein 1905. Frauenfeld 1905.
Vincenz, Gion-Duri (Hg.): Von der Geschichte zum Theater. Geschichte inszenieren. Aarau 1998.
Vögelin, Hans Adolf: Das Riehener Fest 1923. In: z'Rieche, Jahrbuch 1971, S. 28–34.
Voney, Veronika: Die Luzerner Passionsspiele von 1924, 1934, 1938. Freiburg (CH) 2004.
Voss, Karl: Freilichttheater – Theater unter freiem Himmel: Freilichtbühnen und sommerliche Festspiele in Deutschland und im benachbarten Europa. Münster 2005.
Wächter, Emil: Jahr der Besinnung. Offizielles Festspiel. 26. Eidg. Sängerfest. 100 Jahre Schweizerischer Bundesstaat. 18.–29. Juni 1948 in Bern. Musik von René Matthes. Mit einem Vorwort von Marc Doswald. Bern 1948.
Wackernagel, Rudolf: Kleinbasler Gedenkfeier 1392–1892. Officielles Textheft. Musik zum Festspiel von Hans Huber. Basel 1892.

Wackernagel, Rudolf: Der Basler Bund 1501. Festspiel zur Gedenkfeier 1901. Officielles Textheft. Basel 1901.
Walder, Ernst: Das Stanser Verkommnis. Ein Kapitel eidgenössischer Geschichte. Stans 1994.
Walter, Silja: Die Jahrhundert-Treppe. Solothurner Chronikspiel (1481–1981). Zürich 1981.
Warning, Rainer: Funktion und Struktur. Die Ambivalenzen des geistlichen Spiels. München 1974.
Warstat, Matthias: Krise und Heilung. Wirkungsästhetiken des Theaters. München 2011.
Warstat, Matthias: Theatrale Gemeinschaften. Zur Festkultur der Arbeiterbewegung 1918–33. Tübingen 2005.
Warstat, Matthias u. a. (Hg.): Theater als Intervention. Politiken ästhetischer Praxis. Berlin [2015].
Warstat, Matthias u. a.: Applied Theatre. Theater der Intervention. In: Ders. u. a. (Hg.): Theater als Intervention. Politiken ästhetischer Praxis. Berlin [2015], S. 6–27.
Weber, Heinrich: Dramatisches Festspiel zur siebenten Säcularfeier der Gründung der Stadt Bern. In sechs Gruppen. Bern 1891 [mit der Anmerkung «als Manuscript gedruckt»].
Weber, Heinrich: Gründungsfeier der Stadt Bern, 1191–1891. Dramatisches Festspiel in sechs Gruppen. Offizielles Textheft. Bern 1891.
Weibel, Viktor: Hesonusode. Theater, Geschichte und Fasnachtskultur. 150 Jahre Japanesengesellschaft Schwyz. Schwyz 2006.
Weishaupt, Matthias: Sankt-gallische Geschichtskultur. Historisierende Sinnsuche im 19. und 20. Jahrhundert. In: Sankt-Galler Geschichte 2003. Hg. von der wissenschaftlichen Kommission der St. Galler Kantonsgeschichte nach Beschluss des Kantonsrats im Auftrag der Regierung, 9 Bände. St. Gallen 2003. Bd. 8, S. 227–253.
Wiget, Josef u. Steinegger, Hans: Feste und Bräuche im Kanton Schwyz. Schwyz 1989.
Wolff, Hannelore: Volksabstimmung auf der Bühne. Das Massentheater als Mittel politischer Agitation. Frankfurt a. M. u. Bern 1985.
Würffel, Stefan Bodo: Festspiele und nationale Identität. Zur Geschichte der Festspielidee im bürgerlichen Zeitalter. In: Csobàdi, Peter u. a. (Hg.): «Und jedermann erwartet sich ein Fest». Fest, Theater, Festspiele. Anif/Salzburg 1996, S. 753–765.
Zäch, Alfred: Die Dichtung der deutschen Schweiz. Zürich 1951.
Zimmer, Oliver: A Contested Nation. History, Memory and Nationalism in Switzerland, 1761–1891. Cambridge 2003.
Zollinger, Max: Eine schweizerische Nationalbühne? Studie zur schweizerischen Theatergeschichte. Aarau 1909.

Abbildungsnachweise

Abb. 1	Rapperswil 1929: Stadtarchiv Rapperswil-Jona
Abb. 2	Bülach 2011: Stadt Bülach
Abb. 3	Bülach 1984: Zentralbibliothek Zürich
Abb. 4, 5	Liestal 1989: Heike Martin-Zbinden, Liestal
Abb. 6	Muttenz 1993: Danny Wehrmüller, Muttenz
Abb. 7	Binningen 2004: Verein Medien- und TheaterFalle, Basel
Abb. 8	Lenk 2005: Ernst Schoch, Lenk
Abb. 9	Wileroltigen 2006: © Ueli Gutknecht-Mäder, Ried b. Kerzers
Abb. 10	Schaffhausen 1901: Staatsarchiv Schaffhausen, Kultur I Aufnahmen Festspiel 1901
Abb. 11	Zug 1952: Gemeinnützige Gesellschaft Zug / Staatsarchiv Zug
Abb. 12	Hundwil 2013: Foto: Maurus Hofer / Landesarchiv Appenzell Innerrhoden
Abb. 13, 14	St. Gallen 2003: © Staatskanzlei Kanton St. Gallen / Staatsarchiv des Kantons St. Gallen, Sign. A 560 1.3.6 und 1.4.2
Abb. 15, 16	Schwyz 1941: Staatsarchiv Schwyz, Sign. SG.CIV.9/1037 und 993
Abb. 17–20	Schwyz 1991: © Emanuel Ammon / AURA