Zeitschrift: Schweizerische Monatshefte für Politik und Kultur
Herausgeber: Genossenschaft zur Herausgabe der Schweizerischen Monatshefte
Band: 9 (1929-1930)
Heft: 3

Artikel: Johann Kaspar Weissenbach und das schweizerische Barocktheater
Autor: Eberle, Oskar
DOI: https://doi.org/10.5169/seals-157018

Nutzungsbedingungen
Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation
L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use
The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 23.07.2025

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

„vollkommenen Wahnsinn" der französischen Politik (denn, sagte Tuszar, aus einem eventuellen Zusammenbruch kann nur eine Arbeiterregierung hervorgehen, gegen die mit Militär vorzugehen für die französische Regierung nicht in Frage käme). Die Versuche, Frankreich zu mäßigen, indem England durch ein Bündnis ihm seine Sicherheit garantiert, scheitern. Die Ruhrbesetzung treibt die Gefahr auf den Gipfel, da macht der Sturz Poincarés die Bahn zur teilweisen Entpolitisierung der Reparationsfrage frei, der Reparationskommission, in der Frankreich-Belgien dominieren, werden ihre gefährlichen Befugnisse genommen, Sanktionen sind nun nicht mehr zu befürchten. Und endlich gelingt es D'Abernon, Locarno durchzusetzen. Locarnos Sinn ist für D'Abernon vor allem die Abwendung der Gefahr, daß Deutschland in die Arme Rußlands getrieben wird, im weiteren, daß es sich den Westmächten gegen Sowjetrußland anschließt. Das erste, hauptsächliche, ist durch Locarno erreicht.

Aber — wir haben behauptet, die Veröffentlichung der Memoiren erfolge in einer bestimmten politischen Absicht — die englische Politik hat sich wiederum eng an die französische gebunden, die von Poincaré geleitet wird. Locarno ist ein Versprechen geblieben, war kein Anfang. D'Abernon, der seinen Berliner Posten verlassen hat, als er sein Werk vollendet glaubte, sieht sein Werk in Gefahr. Er befürchtet, daß der „Zusammenschluß der Alliierten gegen Deutschland ... letzten Endes Deutschland zu einer engen Verbindung mit Rußland" zwingen werde. Deshalb veröffentlicht er seine Memoiren: discite moniti!

Johann Kaspar Weißenbach und das schweizerische Barocktheater.

Von **Oskar Eberle**, Schwyz.

Hier wird an einem Beispiel gezeigt, wie die tiefsten Ideen des Barock, die staatlichen und religiösen, in Dramen des bedeutendsten Barockdramatikers der Schweiz Gestalt gewannen: ein bescheidener Beitrag zur Erkenntnis des Geisteserbes der altgläubigen Schweiz.

Der heiße Wunsch nach geistiger, religiöser und künstlerischer Erneuerung in der Schweiz, seit der Mitte des 15. Jahrhunderts, schuf an Stelle der einzigen katholischen, scholastischen, gotischen Welt zwei neue auf dem engen Raume der Eidgenossenschaft, die man von der Architektur her bezeichnet als Renaissance und Barock. Renaissance und Barock sind so sehr die beiden Hälften derselben Welt, wie Mann und Frau die beiden Formen derselben Wesenheit Mensch sind. Die gleichen Triebkräfte haben in der Schweiz beide Epochen ans Licht gehoben. In der einen Hälfte der Schweiz führte die religiöse Erneuerung zur Reformation Zwinglis, die geistige Wiedergeburt zum Humanismus, der neue Stil heißt Renaissance. In der andern Hälfte der Schweiz wird der

alte römische Glaube erneuert, die Scholastik in ihre alten Rechte wieder eingesetzt und der neue Stil heißt Barock.

Der Geist der Reformation erwacht im Zürich Zwinglis, der Geist der Gegenreformation im altgläubigen Vorort Luzern. Wie in den neugläubigen Städten im Dienste der neuen Lehre, so wird im katholischen Luzern zur Erhaltung des alten Glaubens gespielt. Die Neugläubigen gehen sofort zu den neuen Formen des humanistischen Spiels über, die Altgläubigen, die die Überlieferungen hüten und verteidigen, spielen ihre neue Spiellust in alten Formen aus, bis die Jesuiten dem neuen Geiste die neuen Formen bringen. Es läßt sich im Kalender Jahr und Tag aufzeigen, da der Barock, noch nicht formal, wohl aber geistig begann. Als die Luzerner 1531 in die Schlacht bei Kappel zogen, gelobten sie, das Osterspiel aufzuführen, wenn sie siegten. Sie errangen den Sieg und spielten die Passion an den kommenden Ostern 1533 als Dank für den Sieg bei Kappel. Das ganze Jahrhundert hindurch steht die Luzerner Volksbühne im Dienste der katholischen Restauration. Hans Salats „Verlorner Sohn" 1537, neben der Passion das bedeutendste Spiel der altgläubigen Schweiz, ist nichts anderes als der vom Glauben abgefallene und reuig wiederkehrende Katholik. Der neue Geist lebt also auch in Luzern seit der Reformation, aber seine eigene zeitgemäße Form brachten erst die Jesuiten. In schwarze Mäntel gehüllt, den breiten spitzen Hut auf dem Kopfe, hatte man sie im Sommer 1574 von Küßnacht her den See herunter nach Luzern gerudert, wo eine große Volksmenge sie jubelnd empfing. 1579 eröffnen sie mit dem ersten Spiel ihre Schule. Und im Luzerner Jesuitentheater nun stand nicht nur die älteste, sondern auch die wichtigste Barockbühne der Schweiz.

Von Luzern aus geht die ganze Fülle barocker Spielkunst nicht nur in die Landschaften der Innerschweiz, sondern in alle katholischen Länder der ganzen Schweiz hinaus. Die Geistlichen, die am Luzerner Jesuitenkolleg das Gymnasium besuchten, Theologie und Rechtswissenschaften studierten und selber oft als Spieler auf den Brettern standen, oder gar selbst fürs Schultheater Stücke schrieben, wie der spätere Volksdramatiker Wolfgang Rot, brachten die neue Kunst in ihre Städtlein und Dörfer.

Von Luzern aus wurden in zahlreichen katholischen Hauptorten Jesuitenkollegien gegründet: 1580 in Freiburg, 1591 in Pruntrut, 1607 im Wallis, 1646 in Solothurn und in Bellinzona. Überall entstanden sofort Theater, die durch ihre besondern Aufgaben bald ein eigenes Gesicht bekamen. So wird Solothurn, der Sitz der französischen Gesandten in der Schweiz, eine Pflegestätte französischer Spielkunst und eigentliche Hofbühne der Gesandtschaft und ihrer Kreise. Von Solothurn aus drang dann später die französische Dramenkunst in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts in die übrigen Jesuitenkollegien ein.

Wie sehr das Jesuitentheater vorbildlich wirkte, mögen wenige Beispiele für viele zeigen. 1586 spielten die Luzerner Jesuiten auf dem Weinmarkt das Bruder-Klausen-Spiel Jakob Gretsers in lateinischer Sprache. Drei Jahre später hat der Sarner Schulmeister Jakob Lüthi

es übersetzt, 1601 der Sarner Pfarrer Johann Zurflüe es an zwei Tagen in Sarnen aufgeführt. In Zug schrieb 1614 der geistliche Orgelspieler Johannes Mahler sein Bruder-Klausen-Spiel. Ein anderes Beispiel. Zwei Engelberger Schuldramatiker sind uns bekannt. Beide haben am Luzerner Jesuitenkolleg studiert. Der eine, P. Athanas a Castanea, sah als zehnjähriger Bub am Luzerner Jesuitenkolleg den „Johannes Calybita" des Jakob Bidermann agieren. Und als er in Engelberg Professor war, erinnerte er sich so lebhaft an den ersten Theatereindruck, daß er den Calybita noch 1666 in Engelberg mit seinen Studenten spielte.

Bevor wir den Spielplan des Barocktheaters kurz kennzeichnen, ist die Frage noch zu beantworten, welches der Anteil der reformierten Schweiz am Barocktheater sei. Er ist sehr gering. In Zürich hatte Antistes Johann Jakob Breitinger 1624 als Beweis für die Verderblichkeit des Theaters darauf hingewiesen, daß der blutgierige Orden der Jesuiten, mit dem die christliche Kirche nichts gemein haben wolle, die Komödie pflege. Das ist eine offizielle Absage ans Barocktheater und ans Theater überhaupt. Um 1600 hören die großen Aufführungen in Zürich, Bern und Basel auf und was in Basel und Bern bleibt, sind kümmerliche Schulspiele. Der einzige reformierte Dramatiker des Barock, der St. Galler Kanzleibeamte Josua Wetter, der Opitz nacheifert und sogar, als einziges Mal in der Schweiz, Andreas Gryphius spielt, bricht die Brücken ab zum alten reformierten Bibelstück, das der Reformation einst den Weg bereiten half. Im Vorwort zu seinem Spiel „Kampf der Horatier und Curatier" heißt es:

„Daß man aus Gottes Wort und biblischen Geschichten
Auf offentlichem Platz Schauspiele will richten,
Ja seiner Majestät und heilgen Englen Gstalt
In irdischer Person dem gmeinen Volk vormalt:
Das ist eine schwere Sünd..."

Und so schreibt Wetter selber ein Spiel mit antikem Stoff, den „Zweikampf der Horatier und Curatier" und eines aus der Schweizergeschichte „Karl der Kühne", ein klassizistisches und ein vaterländisches Drama also und kein eigentlich barockes, das auch formal hinüberführt zum Klassizismus des 18. Jahrhunderts.

Der Reformierte lehnte damals instinktiv barocke Kunst als wesensfremd ab und damit freilich verwirkt er seinen Anteil am Barocktheater überhaupt. Barock aber ist die Kunst der altgläubigen Schweiz wie Renaissance und Klassizismus die Kunst der Neugläubigen darstellen. Man kann also die eine nicht gegen die andere ausspielen, denn jede Schweiz, die altgläubige und die neugläubige, besitzt eine zum Ganzen notwendige Hälfte.

Was also wurde, wenn die Reformierten kein eigentliches Barocktheater besaßen, in der katholischen Schweiz in den zweihundert Jahren des Barocktheaters dargestellt? Im ersten Barockjahrhundert Heiligenspiele, einerseits Legenden von Schweizer Heiligen, das ist der eidgenössische Einschlag im Spielplan, anderseits Legenden von Heiligen

aus aller Welt, das ist der internationale Einschlag im Spielplan des schweizerischen Barocktheaters.

Im zweiten Barockjahrhundert werden weltliche Heldenspiele dargestellt, Stoffe aus aller Weltgeschichte, nur nicht aus der Schweiz!

Dieser barocke Spielplan der Heiligen- und Heldenspiele ist nach Stoff und Form kurz zu kennzeichnen, um dann auf diesem Hintergrunde das Bild des Zuger Barockdichters Johann Kaspar Weißenbach erscheinen zu lassen.

Der Heilige also beherrscht den Spielplan des ersten Barockjahrhunderts. Das erste Spiel der Luzerner Jesuiten feiert genau nach 50 Jahren den Sieg der Altgläubigen bei Kappel, das zweite den Goldenen Bund 1586 zur Erhaltung und Verteidigung des Glaubens. Es ist das Bruder-Klausen-Spiel des Jesuiten Jakob Gretser, des bedeutendsten Dramatikers des Jesuitentheaters im 16. Jahrhundert, der auch andere Schweizerheilige in Spielen verherrlichte, die heilige Ida von Toggenburg und Nikolaus von Myra, den Patron von Freiburg. Diesen grundlegenden Text des schweizerischen Barocktheaters hat zum ersten Mal herausgegeben Dr. P. Emmanuel Scherer als Band 1 der Schriften der Gesellschaft für schweizerische Theaterkultur. Die Anlage des Stückes ist noch mittelalterlich im breiten Hinerzählen der ganzen Legende von der Geburt des Heiligen bis zu seinem Tode. Bruder Klaus ist im Jesuitenstück nicht der Politiker, den die Neugläubigen und der Zuger Dichter Johannes Mahler in ihm sahen, sondern nur der Bekenner katholischer Altgläubigkeit und Zeuge für die Eucharistie.

Dann folgen in einer schnellen Reihe auf der Jesuiten-Volksbühne die Schweizerheiligen Mauritius, Jodok, Martin bis zum Apostel des Schweizerlandes, Beat. Keiner, dessen Kult nicht tief in der Landschaft wurzelte und seit Jahrhunderten blühte. Der heilige Beat zeigt die Luzerner Legendenspielkunst vollendet. Drei Stoffkreise schlingen eine kunstvolle Handlung um die Grundidee. Nicht mehr ist, wie im Bruder Klaus, die ganze Legende von der Geburt bis zum Tode hinerzählt. Mit feinem Kunstverstand berechnend ist eine fremde Welt gezeichnet, der immer lautere Kunde wird von einem fremden Leben außer ihr, wie der Heilige, zunächst fern der Heimat, Schweizern begegnet, dann mitten in ein Götterfest hineinläuft und sich so tapfer behauptet, daß er trotz allen Drohungen der Obrigkeit und der Hölle Sieger bleibt. Nach einem Spiel vom heiligen Fridolin, Oswald, Kaiser Heinrich faßt das Festspiel zur Bundeserneuerung mit dem Wallis 1645 alle schweizerischen Heiligenspielstoffe noch einmal zusammen zu einer prunkvollen Revue.

Was ist der Sinn der schweizerischen Legendenspiele? Erneuerung, das ist immer ein Zurückgehen zu den Quellen. Wenn die Jesuiten religiöse und sittliche Erneuerung der katholischen Schweiz erstrebten, so mußte das heißen: zurück zu den Quellen und reinsten Formen schweizerischen Christentums. So kam man, an den Heiligenkult anknüpfend, zu den schweizerischen Heiligen und sie hat man dem Volke als Ideal und Vorbild leibhaft vor Augen geführt. So wurde das Luzerner Legenden-

spiel am Anfang des 17. Jahrhunderts ein Spiegel der sittlichen Erneuerung und religiösen Vertiefung der Innerschweiz zur Zeit des frühen Barock.

Neben diesen schweizerischen Heiligenspielen läuft eine ganze Reihe von fremden Heiligenspielen aus allen Spielplänen Europas. Die Luzerner Jesuiten führen die berühmtesten Dramatiker des Ordens auf, Spiele, die über die Bretter in München, Wien, Rom und Paris gegangen waren. Und die Luzerner Jesuiten vermitteln diese Spiele oft in Übersetzungen wieder dem Volke, freilich vielfach verwässert und vergröbert. So erscheinen vom bedeutendsten Barockdramatiker Oberdeutschlands, vom Jesuiten Jakob Bidermann, auf der Luzerner Bühne die Spiele vom heiligen Adrian, von Kassian, von Johannes Calybita, und vor allem der Cenodoxus, ein Spiel des Scheinheiligen, die erschütterndste Tragödie des Barock.

Was für Formen zeigen die barocken Heiligenspiele der Schweiz? Das äußere Schema gleicht dem Drama der Humanisten, denn auch die jesuitische Schulbühne ging von Terenz und Plautus aus. Prolog und Epilog geben den Rahmen. Das Spiel ist in Akte und Szenen eingeteilt. Aber das sind unwesentliche Äußerlichkeiten, praktische Bühnenbehelfe für den Spielleiter. Wichtig ist, daß in den barocken Heiligenspielen Gott, Engel, sinnbildliche Gestalten, also personifizierte Seelenkräfte, wie Glaube, Hoffnung, Reue, Haß, und die Teufel als Personifikationen des Bösen, also Himmel, Welt und Hölle als gleichberechtigte Spieler im Umkreis einer Welt agieren; daß Gott mit dem Menschen unmittelbar spricht, der Teufel oder der Haß oder der Reichtum persönlich auftreten. Kein Rationalismus reißt Gott, Menschen und Teufel auseinander. Die Gebilde barocker Spielphantasie dürfen sich unbeschwert von allzu menschlichen Problemen im gleichen Spielfeld tummeln. Die Musik ist überall mit dem Spiel organisch verbunden. Kein Zwischenspiel fällt aus dem Rahmen der Handlung heraus, es wird aus der Situation des Dramas entwickelt. Je höher die Entwicklung der barocken Heiligenspiele wächst, desto sinnbildlicher wird die Handlung. Das geht so weit, bis alle Personen und Handlungen zu einem rein sinnbildlichen Geschehen aufgelöst sind, wie das ähnlich der Fall ist in der katholischen Liturgie. Auf der höchsten Stufe dieser rein sinnbildlichen Bühne erscheint dann Johann Kaspar Weißenbach. Nachdem aber die höchste Sinnbildlichkeit, die höchste Einheit von Welt, Hölle und Himmel erreicht ist, wird der barocke Realismus immer stärker, bis schließlich die vielen sinnbildlichen Gestalten auf zwei Gruppen zusammenschmelzen: Engel und Teufel, die oft nicht mehr handelnd ins Spiel eingreifen. Die Entwicklung im zweiten Barockjahrhundert verweist alles Nichtmenschliche in den Chor, aus der schönen Einen Welt werden zwei: die Menschen im Spiel, bloße Allegorien im Chor. Damit ist das Schema des barocken Heldenspiels gegeben.

Die Jahre um 1670, in denen Johann Kaspar Weißenbach als Dramatiker erscheint, sind ein Höhepunkt barocker Kultur überhaupt. Es beginnt die barocke Bautätigkeit im Stifte Einsiedeln. Die Luzerner

Jesuiten bauen einem jesuitischen, also sozusagen barocken Heiligen die Kirche zu St. Franz Xaver, der zum Schutzherrn von Stadt und Landschaft Luzern ernannt und im Triumphe durch die Stadt geführt wird. Zugleich eröffnen sie in der alten Michaelskirche die erste große Saalbühne der Schweiz. Es ist die Scheitelhöhe der schweizerischen barocken Theaterkultur. Die Spieler ziehen aus den öffentlichen Plätzen in die Säle ein, der reichen Entfaltung im Freilicht folgt die intimere Kunst des Kammerspiels. Zugleich mit der Schweiz erlebt Wien in seinen Kaiserfestspielen des Jesuiten Nikolaus Avancini seine höchste Blüte, und es ist zu wissen, daß Laurentius Martin von Schnüffis, ehemals Schauspieler in Wien und Theaterdirektor am Hofe zu Innsbruck, in jenen Jahren in Zug Kapuziner wird, daß die barocken Spielbücher Wiens mit den Kupferstichen höfischer Bühnen in der Bücherei der Luzerner Jesuiten standen, daß Weißenbach einen Onkel als Jesuiten in Luzern hatte, daß er selber die Solothurner Jesuitenschule besuchte und damit im französischen Kulturkreis aufwuchs, daß diese Jahrzehnte in großen religiösen Festzügen, sogenannten Trionfi, eine sinnbetörende und doch bis in alle Einzelheiten sinnvolle Aufzugskunst entfalteten, daß der päpstliche Nuntius Carl Carafa selber 1654 den Triumph des heiligen Franz Xaver leitete, einen Triumph der Luzerner Jesuitenkirche über die Stiftskirche zu St. Leodegar. Auf der Höhe solcher Entwicklung also erscheint Johann Kaspar Weißenbach. Über ihn, und seine vollendete Technik der Heiligenspiele sind die schweizerischen Landschaften nie hinausgekommen. Sie haben die höchste Blüte staunend gesehen und dann noch ein Jahrhundert lang mit welkenden Blättern ihre barocken Spiele zu Ende gespielt.

Indessen aber fand die vorbildliche Bühne der Luzerner Jesuiten im Kammerspiel eine neue Form und im Heldenspiel einen neuen Gehalt. Um die Mitte des 17. Jahrhunderts öffnet die Weltgeschichte ihre Tore und nach den Heiligen wandern jetzt die Helden heraus auf die Bühne. Bildungsideal ist nicht mehr der religiöse Mensch schlechthin, sondern der aristokratische Staatsmann. Die Form haben wir schon angedeutet: das Drama zerfällt in Akt und Chor. Die Akte sind gestaltet in barocken Realismus, also im aristokratischen Zeremoniell, ohne Einheit der Zeit und des Ortes, aber mit der Einheit der Handlung. Himmel und Hölle sind zur Allegorie erniedrigt und in den Chören zu opernhaften Singspielen und Aufzügen aufgebauscht. Seelenlage des christlichen Heldenspiels ist die sittliche Weltordnung des Katholizismus. Im Betonen der sittlichen Hochziele gegenüber den religiösen kündet sich schon die neue Zeit der Aufklärung.

Das Luzerner Jesuitentheater wurde zur Hofbühne der Luzerner Aristokraten. Indessen aber blieben die Landschaften zurück. Ihr Held konnte kein aristokratischer Staatsmann sein. Sie blickten der neu heraufdrängenden Welt sich verschließend immer noch auf den weltabgewandten und weltfremden Heiligen, bis Rationalismus und Aufklärung im Sturm der französischen Revolution mit erschreckend grob zupackender Faust das ganze barocke Weltbild zerschlugen. Und erst heute wird uns wieder be-

wußt, was für eine wundererfüllte Welt unter dem Jubel der Neuerer versank!

Zwischen dem ersten religiösen und dem zweiten höfisch-weltlichen Barockjahrhundert steht Johann Kaspar Weißenbach. 1666 stirbt sein Vater und er kehrt von der Vogtei Gachnang, die er als einsiedlischer Obervogt verwaltet hat, zurück. Nach langen Rechtshändeln mit seinen Verwandten erhält er endlich sein Erbe, den St. Karlshof auf dem Wege nach Oberwil am Zugersee, und er zieht in das Haus ein, das sein Vater 1643 auf diesem Grunde erbaut hatte. In diesem Hause war der Dichter am 9. Oktober 1633 geboren worden. Die Familie stammt aus Unterwalden, aber des Dichters Urgroßvater war bereits Zugerbeisäß, der Großvater hatte 1624 den St. Karlshof gekauft und 1638 die Kapelle, die heute noch steht, barock umgebaut, er ist der Erbauer der Münz in Zug. Sein ältester Sohn, des Dichters Vater, ist 1637 bis 1658 Kanzler, also Vorsteher der einsiedlischen Schreibstuben, und so zieht der vierjährige Johann Kaspar nach Einsiedeln. In der fürstlichen Kanzlei erhält er den ersten Unterricht, am Jesuitenkolleg in Solothurn, wie es scheint, seine Bildung, in Einsiedeln erlebt er die ersten festlichen Aufzüge und religiösen Spiele. Am Tag der Engelweihe 1659 wurde da der heilige römische Blutzeuge Plazidus feierlich übertragen. Der Einsiedler Dramatiker P. Gregor Hüßer hatte ein Translationsspiel geschaffen, in dem Engelweihe- und Translationshandlung zu einem kunstvollen Spiel verschlungen sind. Die Klöster Engelberg und St. Gallen sandten die Spielleiter ihrer Klosterbühnen, Engelberg den Verfasser vieler Barockdramen, P. Athanas a Castanea, St. Gallen den bedeutendsten Barockdichter der Ostschweiz, P. Athanas Gugger. Der Vater des Dichters Weißenbach, Johann Carl, der Kanzler des Stiftes, war Zeremonienmeister des Festes und Aufseher der fürstlichen Diener. Der Dichter Weißenbach selber, damals 26 Jahre alt, erscheint auf der Liste der Credenzierer, also der Tischdiener der fürstlichen Hoftafel. Welch schicksalhafter Zufall, daß der Dichter Weißenbach die Dramatiker bedient, die er dereinst an Sprachkraft und Gestaltungskunst übertreffen wird, daß die Leiter der führenden Bühnen der altgläubigen Schweiz sich im Kloster Einsiedeln zusammenfinden, das nach Weißenbach die einzige religiöse Bühne größten Stils im 18. Jahrhundert besitzen wird in seinen Wallfahrtsspielen.

Weißenbach stand also in fürstlich einsiedlischen Diensten als Vogt in Gachnang dreizehn Jahre lang. Als sein Vater stirbt, wird er auf „untertäniges Anhalten" in Gnaden entlassen, er zieht sich auf den Karlshof zurück und lernt in der Stille Verse zu lyrischen Strophen und dramatischen Spielen fügen. Im Vorwort seiner Gedichte verrät uns der Dichter: „hab einfältig meine Gedanken auff daß Papier gebracht, wie die geschwinde Einfahl mir solche überreichet und auß keinem anderen Antrieb, als diejenige Zeit, so mir sonsten zu Freuden vergundt, mit dieser Kurzweil zu verschließen". Weißenbach ist aber keineswegs nur ein genießender Liebhaber der schönen Künste, der nur zufällig, etwa für eine Schulbühne, ein paar Stücke schreibt. Er ist sich, im Gegensatz zu

den meisten Barockdramatikern, seines Künstlertums durchaus bewußt, er setzt sich mit der maßgebenden Kunstlehre der Zeit auseinander, er anerkennt die Eigengesetzlichkeit des Dichters gegenüber dem Theologen und Juristen und verrät eine umfassende Kenntnis der zeitgenössischen Literatur.

Weißenbach weiß: die deutsche Sprache hat ihre eigenen Gesetze. Er hat sich „vil, doch vergebens bemühet, nach eines newen Poeten Lehr-Schuel die Teütsche Reim-Seiten nach der Lateinischen Arth anzustimmen". Man müsse „den Poeten der teütschen Zungen die ohngeschnittne Freyheit vergünstigen". Das geht gegen die herrschende ostdeutsche Renaissance-Poetik der Opiz und Genossen, die die deutsche Sprache in lateinische Metren zwängen wollen. Auch für die Reinheit der Sprache kämpft Weißenbach und gegen die barocke Vermengung aller Sprachen. Im Conrafeth heißt es:

Die Mutter-Sprach, die unser Alten
Auffrecht geredt, auffrecht gehalten,
Die ist veracht, Complimentieren
Muß redlich Leuth mit List verführen.

Weißenbach weiß, daß die Dichtung aus eigenen, aus künstlerischen Gesetzen lebt und weder die Magd der Theologie noch der Juristerei ist, eine Erkenntnis, die vielen Kreisen, die nur religiöse und sittliche Erbauungsschriften als Literatur gelten lassen wollen, bis heute noch nicht geläufig ist. Der aristokratische Staatsmann und der Theologe sind das Bildungsziel der barocken Jesuitenschulen und da die meisten Barockdichter Geistliche oder Juristen sind, die nur allzu gern in ihren literarischen Werken allen möglichen Tendenzen, nur der Kunst nicht dienen, erinnert sie Weißenbach ausdrücklich daran, „daß das Wörtlein Dichter oder Poet von dem Dichten, nit von Jure oder Theologia hergeflossen".

Weißenbach kennt die besten der zeitgenössischen Literatur, die Lyriker Friedrich von Spee, Jakob Balde, Laurentius von Schnüffis und den Dramatiker Jakob Bidermann, dessen Gesamtausgabe der dramatischen Werke in jenen Tagen eben erschien.

Zwei Bändchen Gedichte und drei Spiele sind von Weißenbach erhalten: Ein Staatsspiel, das eidgenössische Contrafeth, ein Gesellschaftsspiel als Glückwunsch für den neugewählten Zuger Stadtpfarrer Schmid, ein religiöses Festspiel, die Passion.

Es ist übrigens schon viel über Weißenbach geschrieben worden, aber die landläufige Literaturgeschichtsschreibung steht einfach ratlos vor seinem Werke. Es fehlt ihr das Organ zum Verständnis des Barocktheaters überhaupt wie dem Blinden das Auge zum Sehen. Jakob Bächtolds Meinung in seiner schweizerischen Literaturgeschichte ist vielfach noch heute die Meinung der Leute von der Zunft. Bächtold nennt das Contrafeth „ein gänzlich verschnörkeltes Machwerk der Verfallszeit" und vom Passionsspiel sagt er, „dieses ganz klägliche, die schwülstige Schaalheit eines Rist und Klaj überbietende Ding zeigt den argen Verfall der alten Passionsspiele".

Der Protestant Bächtold blickte aus dem realistischen 16. oder 19. Jahrhundert ins stilvolle 17. Jahrhundert hinein. Es ist begreiflich, daß er von seinem Standpunkt aus das vollkommene Widerspiel des Realismus, die rein sinnbildliche Kunst des Barock, nicht begreifen und darum auch nicht anerkennen konnte. Aber so wenig man eine klassizistische Kirche, etwa die Madeleine in Paris mit der barocken einsiedlischen Stiftskirche vergleichen kann, gerade so wenig darf und kann man Weißenbachs Spiele messen an Lessings klassizistischer hamburgischer Dramaturgie. Bächtold hat das getan, seine Schüler tun es heute noch, wir indes erkennen, daß die gleichen Bestrebungen nach künstlerischer Erneuerung in der neugläubigen Schweiz zur Renaissance, in der altgläubigen zum Barock führten, und daß beide mindestens gleichwertig sind.

Weißenbachs Staatsspiel trägt den Titel „Eydgnössisches Contrafeth Auff- und Abnehmender Jungfrauen Helvetiae". Die Jungfrau Helvetia ist die Heldin des Spiels, die bühnengemäße sichtbare Verkörperung des alteidgenössischen Staatsgedankens. Sein Schicksal stellt Weißenbach in seinem Staatsspiel dar. Das Contrafeth ist also eine Darstellung der ganzen eidgenössischen Geschichte, nicht vom Standpunkt des regierenden Stadtadels, sondern vom Standpunkt der alten demokratischen Staatsidee

Für alle Künste ist die Form das Entscheidende. In welcher spielgemäßen Form also bietet Weißenbach die eidgenössische Geschichte dar? Er nennt sein Spiel nicht Drama, als fortlaufende Handlung im Sinne der aristotelischen Dramenkunde und im Sinne unseres heutigen Theaters. Er nennt es Contrafeth, das heißt: Bild. In Bildern aber stellt man keine Handlungen, sondern Ideen dar. Darum verkörpert er seine Spielidee in die sinnbildliche Gestalt der Jungfrau Helvetia. Das Schicksal der Jungfrau Helvetia soll bedeuten das Schicksal der Eidgenossenschaft. Helvetia geht es gut, solange das Volk regiert, sie wird krank und schwach, wenn der Stadtadel herrscht. Um diesen Gedankenkern, den Weißenbach im Titel bezeichnet als ein Bild der auf- und abnehmenden Jungfrau Helvetia, setzt sich das Spiel an.

Das ganze Spiel ist eine sinnbildliche Handlung. Wir haben früher darauf hingewiesen, daß das Barocktheater vom Darstellen realer Vorgänge sich entwickelt zu rein sinnbildlichen Handlungen. Das barocke Märtyrerstück zum Beispiel stellt die Erhaltung des Glaubens dar. Spieler ist der Heilige, Gegenspieler der Tyrann. Hinter dem Heiligen stehen als Helfer Hölle und Teufel. Im Verlaufe der Entwicklung werden aus den Engeln sinnbildliche Gestalten der Tugenden, aus den Teufeln sinnbildliche Gestalten der Laster. Das Spiel wird also aus einem Kampf des Tyrannen und Helden zu einem Kampf der Tugenden und Laster um eine Idee, das heißt, um den katholischen Glauben. Weißenbachs Contrafeth erscheint nun in dem Augenblick, wo diese Entwicklung zum rein sinnbildlichen Spiel und damit das Barocktheater überhaupt, seinen Höhepunkt erreicht hat. Noch mehr: Weißenbachs Contrafeth ist das einzige rein sinnbildliche Barockspiel. Bei der hohen Gestaltungs-

kraft Weißenbachs aber ist das der Beweis dafür, daß der Zuger Dichter Weißenbach den Höhepunkt des schweizerischen Barocktheaters darstellt.

Weißenbach also gibt eine Darstellung der eidgenössischen Geschichte vom Standpunkt der Demokratie. Der Titel des Spiels sagt die Kunstform: Contrafeth: Bild. Nicht die Schweizergeschichte selber jagt Tat um Tat über die Bretter, sondern in unerschöpflichen Bilderreihen wird eine Idee lebendig, Werden und Vergehen der alten, einen und freien Eidgenossenschaft. Das heißt nicht, einen Stoff gestalten, wie im vaterländischen Theater, das heißt einen Sinn verbildlichen. Das 19. Jahrhundert ist national orientiert, der Barock aber ist international gerichtet. Nicht die Schweizergeschichte als Stoff reizt darum den international eingestellten Dichter, sondern die in der Geschichte lebendig gewordene Idee volkhafter Freiheit. Held des Spiels ist darum nicht, wie im demokratischen 16. und 19. Jahrhundert Tell oder Bruder Klaus, Heldin ist Helvetia, die Verkörperung des altschweizerischen Staatsgedankens. Und Tell und Bruder Klaus werden zum bloßen Sinnbild ihres Werdens und Wachsens. Dem international gerichteten Barockdramatiker Weißenbach ist die Schweizergeschichte nicht Stoff, sondern Sinnbild. Sie genügt ihm darum auch gar nicht zur Darstellung seiner Spielidee. Wie es ihm gerade dienlich ist, nimmt er hinzu Bilder aus der Bibel, aus der antiken Göttersage, aus barocker Versinnbildlichung seelischer Kräfte. Die vier Bilderquellen Weißenbachs aber: Geschichte, Bibel, Antike, Sinnbild sind der ganzen Barockdichtung geläufig.

Was aber ist das tiefste barocke Spielgesetz, was die Seelenlage des Spiels, was sein Sinn?

Strenge barocke Kunst will absolute Parallelität in allen Teilen, in der Architektur darum lieber eine zweitürmige, als eine eintürmige Kirche. Das Contrafeth hat zwei Hälften, die aufnehmende und die abnehmende Helvetia. Beide Hälften sind mit gleichen Kunstmitteln gebaut. Dem Schwur der drei Tellen entspricht der Schwur der falschen Tellen, dem Bund der dreizehn Orte in der ersten der Bund aller Laster in der zweiten Hälfte des Spiels. Vom Siegesjubel Helvetias geht die Wendung auf Gott, den Siegspender, vom drohenden Untergang Helvetias zu Gott dem Erlöser. Die gleiche Doppeligkeit geht durch alle Einzelheiten des Spiels. Auf der Bühne entsprechen sich genau rechts und links, im Bühnenbau und in der Bewegung der Massen, in den Chören Gesang und Echo.

Das Grundgefühl des Contrafeths ist religiös. Fast jede Szene spricht von diesem innigen Sich-Gott-verbunden-fühlen. Wo Helvetia ihren höchsten Triumph erlebt, tönt kein weltliches Lied, sondern ein Dankchor an Gott, und wo ihr der Untergang droht und jede Menschenhilfe versagt, flieht sie wiederum zu Gott dem einzigen Retter. Gottes Stimme klingt aus dem Echo und einmal tritt Christus selber zu Helvetia herab. Das vaterländische Theater des 19. Jahrhunderts ist ein rein weltliches Spiel, in das nur selten ein religiöser Ton fällt, und auch da wirkt er meist nur wie ein zierliches, aber rührseliges Ornament. In den Tellspielen des 16. und 19. Jahrhunderts zum Beispiel wird

Tells Apfelschuß stets durch den nie fehlenden Meisterschützen begründet. Im Barocktheater Weißenbachs aber heißt der Sinn der Szene: Gott hilft den Bedrängten.

Man lese als Beispiel für die religiöse Einstellung zu weltlichen Stoffen Szene 6 des ersten Aktes.

Scena VI.

Göttlicher Beystand wird dem Beträngten erwisen. Darum Wilhelm Tell glücklich seinem Kind den Apffel ab dem Scheytel schießt.

Sohn: Ach Vatter was hab ich gethan,
Daß du mich also bindest an?
Wilt du mich selbst umbringen?
(Wilhelm Tell bindet seinen Sohn an.)

Tell: Mein Kind schweig still, mein Hertz sonst groß,
Ich hoff es werd mein Pfeil und G'schoß
Kein Schaden dir nicht bringen,
Du tragst kein Schuld, und ich kein Sünd,
Ruff nur zu Gott mit mir mein Kind,
Gott wird den Pfeil schon leithen.
Dann sterben eh belieben thut,
Als ehren den auffg'steckten Hut,
Ach der betrangten Zeiten!
Halt auff dein Haubt, richt dich nur auff,
In Gottes Nahmen schieß ich drauff,
Der grechte Gott soll leben.
(Tell schießt von freyer Hand den Apffel ab.)

Sohn: Ach Vatter mein, Gott mit uns halt,
Der Apffel von der Scheytel falt,
Gott hat den Seegen geben.

Vogt: Was ist diß für ein Ploderment
Sag mir dein Pfeil, zu was für End
Thut noch in Kocher stecken?

Tell: Weil ich Gott alls hab heimgestelt
So wüsse, hätt der Schutz gefehlt,
Wolt ich an dir mich rächen.

Vogt: Mit ihm hinweg, und nur g'schwind fort,
Ich will ihn setzen an ein Ort,
Daß er wird schon vergessen
Sein Tück, den Schalck, den er im Kopff,
Hinweg mit disem schlimmen Tropff
Ich will ihm d'Schmach einmessen.

Spielzweck ist die Erneuerung der alten, einen und freien Eidgenossenschaft, wie die drei Tellen sie schufen. Weißenbach ist die letzte Stimme aus dem alten Bürgertum, die sich gegen den Adelsstaat wendet und die seinen Mitbürgern die alte Eidgenossenschaft als Hochziel ihrer politischen Wünsche vorzuführen wagt.

Die Zuger Bürger hatten das eidgenössische Contrafeth im Herbst 1672 auf öffentlichem Platz vor dem alten Zollhause gespielt. Drei Jahre später geht ein kleines Festspiel über die Bretter. „Leydt- und Frewdige Hirtengedanken über Den Hoch-Ehrwürdigen in Gott ruhenden Daphniden, und an dessen Stell erwöhlten Ruhmwürdigen Martellum zu Zug... vorgestellt 1675. Exhibiert und Componiert durch Damon." Ein Schäferspiel, das den Tod des Zuger Stadtpfarrers beklagt und den neuen Seelenhirten Johann Jakob Schmid aus Baar, Doktor der heiligen Schrift und Dekan des Kapitels Zug und Bremgarten, feiert. Sein Inhalt heißt kurz so: Strephon, der Hirt, beweint den Tod Daphnidis. Klagegesang der Hirten. Die Seele Daphnidis wird über den Chorypus geschifft und von Diana in die elysäischen Gefilde begleitet. — Minerva vermählt die verwitwete Tugyna-Zug mit Martello-Pfarrer Schmid. Ein Chor der Hirten preist die neue Verbindung. — Martellus, Schmid, bringt seiner Vertrauten Tugyna Geschenke, Neptun und die Nymphen entauchen lobsingend den Wassern. Also wieder ein rein sinnbildliches Spiel, das einen einfachen Tatbestand in ein entzückendes kleines Schäferspiel kleidet.

Und dann, am 14. und 15. September 1678, zwei Monate vor seinem Tode, spielten auf öffentlichem Platz in Zug sieben Geistliche und 47 weltliche Herren die Passion, die Johann Kaspar Weißenbach „allen Frommen zu verhoffendlichem Trost und Nutzen componiert" hatte. Das Spiel ist streng gebaut. Ein Lessus, Trauergesang, eröffnet jeden Akt, zwei Vorbilder aus dem alten Testament stehen jeweils am Schluß. Die Passionshandlung läuft in rhythmischem Wechsel durch stumme und gesprochene Szenen. Sie beginnt mit dem Verrat des Judas und endet mit der Auferstehung noch nicht. Der Barockdramatiker Weißenbach will die Auferstehung wenigstens theatralisch noch überbieten und zeigt darum in der Schlußszene, wie Nero Tiberius durch den Senat Christus zu den Göttern erheben will.

Der Titel der Passion sagt die Einstellung zum Stoff: „Trauergedanken einer christlichen Seelen under dem Namen Hagiophilae von dem schmerzhaften Leyden und Sterben Jesu Christi unseres Heilbringenden Erlösers". Es ist also keine objektive, sachliche Darstellung des Leidens, wie etwa die mittelalterliche Luzerner Passion. Es sind Trauergedanken, das heißt, es sind Betrachtungen der christlichen Seele Hagiophila. Kein Drama, im Sinne des Aristoteles oder Lessing, wird der Seele vorgeführt, sondern Visionen, also Bilder. Held der Passion ist nicht Christus, Heldin ist die christliche Seele, die in vielen Bildern, in Visionen, Christi Leiden schauend erlebt. Das sind also szenisch lebendig gewordene Bilder mystischer Leidensbetrachtung. Man hat bisher behauptet, Mystik und Theater vertragen sich nicht. Nach der Erkenntnis der besonderen Art von Weißenbachs Passion aber muß man genauer sagen: Drama, im Sinne der aufgeklärten Poetik, und Mystik vertragen sich nicht. Der Mystiker sieht Bilder, die er eigentlich mit dem geistigen Auge schaut und also in sich selber trägt. Mystische Betrachtungen setzen voraus, daß das betrachtende Subjekt und das betrachtete

Objekt eins sind. Erst später, wenn die Reflexion dazu kommt, objektiviert der Mystiker seine Gesichte, seine Visionen, er stellt sie aus sich heraus, sei es als „Vision", die er wirklich außer sich zu erschauen meint, sei es in Form schriftlicher Aufzeichnung, wie die Tagebücher der mystischen Nonnen und Mönche es taten, sei es endlich, und das wurde bisher nicht beachtet, in den lebenden Bildern eines Spiels.

Wie hat nun Weißenbach auf der Bühne die Einheit von erlebtem Bild und schauendem Betrachter erreicht? Er schuf die allegorische Gestalt Hagiophila, die christliche Seele. Sie geht schauend und miterlebend durch alle Szenen und begleitet sie mit ihren Trauer- oder Freudengesängen. Hagiophila ist die Vertreterin des Publikums auf der Bühne. Publikum und Bühne sind sonst getrennte Welten. Hier aber, in Weißenbachs Passion, ist die höchste mögliche Einheit verschiedener Dinge wirklich geworden, geboren aus dem mystischen Vereinigungstriebe. Das Kunstmittel mystischen Spiels aber heißt: lebendes Bild, statt dramatische Szene. Kein anderes Barockspiel hat denn auch so viele stumme Bilder wie Weißenbachs Passion.

Es bleibt noch ein Letztes. Wie gliedert sich Weißenbach ein in den Umkreis des schweizerischen Barocktheaters?

Weißenbach erscheint auf der Höhe des ersten Barockjahrhunderts, zu der die Spielkunst zu letzter Vollendung hinaufsteigt, von der das zweite, weltliche Barockjahrhundert sich allmählich, verfallend, senkt. Er steht so sehr in der Mitte und auf der Höhe, daß über seine Stellung im schweizerischen Barocktheater kein Zweifel sein kann. Aber wesentlich ist ein anderes. Die Stoffe des ersten Barockjahrhunderts sind die Legenden, des zweiten die Weltgeschichte. Weißenbach aber schöpft seine Spiele weder aus Legende noch Weltgeschichte. Im Contrafeth gibt er Bilder der Bibel, der Antike, der Schweizergeschichte, der Allegorien zur Veranschaulichung des eidgenössischen Staatsgedankens, in der Passion gibt er einen Spielstoff des Mittelalters. Modern ist Weißenbach nicht in den Stoffen, im Gegenteil, aber modern, das heißt hier, vollendet, ist er in der Gestaltung. Und Gestalten, Formen, das ist ja ein Entscheidendes in der Kunst. Und das andere. Die Passion ist eine Gesamtdarstellung der Heilsgeschichte, gegenüber dem barocken Einzelschicksal des Heiligen. Das Contrafeth ist eine Gesamtdarstellung der Eidgenossenschaft, gegenüber dem Einzelschicksal vaterländischer Helden des 19. Jahrhunderts. Er gibt beidemal einen Kosmos, einmal eine ganze, religiöse Welt, das andere Mal ein Staatsgebilde in seinem ganzen geschichtlichen Umfang. Universalität aber ist das Signum des genialen Menschen. Weißenbachs Spiele tragen, ähnlich wie alle große Dichtung, mehr Vergangenheit und Zukunft in sich, als das Werk irgend eines schweizerischen Dramatikers aller Zeiten, noch die Passion des Mittelalters, aber in barocker Gestalt, schon das Staatsspiel des 19. Jahrhunderts, aber noch in barocker Gestalt. In dieser barocken Gestaltung aber überragt er alle andern schweizerischen Dramatiker.