

Zeitschrift: Jahrbuch der Gesellschaft für Schweizerische Theaterkultur
Herausgeber: Gesellschaft für Schweizerische Theaterkultur
Band: 2 (1929-1930)

Artikel: Klosterbühnen : Einsiedeln, Sankt Gallen, Engelberg, Disentis
Autor: Häne, Rafael / Streicher, Siegfried / Hartmann, Plazidus / Bischof, August
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-986475>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 17.05.2025

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

Klosterbühnen

Einsiedeln

Das Einsiedler Schultheater ist in mehr als einer Hinsicht merkwürdig. Schon sein **Alter** ist einzigartig. Die Klosterbibliothek bewahrt nämlich unter ihren Schätzen einen Spieltext aus dem 12. Jahrhundert. Es ist ein ganz kleines, in lateinischen Versen abgefaßtes Stück, das die alte Legende vom hl. Nikolaus und den drei fahrenden Schülern zum Gegenstand hat. Das war Anno 1100; heute um 1929, immer noch am St. Nikolaustag, an dem jedenfalls auch jenes erste Stück gespielt wurde, hebt sich der Vorhang der Schulbühne zu irgend einem kurzen Schwank. Das ist nun doch allerhand, eine Bühne, sonst gemeinhin ziemlich kurzlebige Einrichtungen, über achthundert Jahre alt! Wir wollen nun allerdings nicht übertreiben, denn keine verlässlichen Nachrichten bürgen uns für die ununterbrochene Dauer dieser Bühne im Verlauf der Jahrhunderte. Die alte, vorreformatorische Schule schwimmt überhaupt fast ganz im Dämmerlicht der Ungewißheit, so daß wir da auch über das Schultheater recht schlecht unterrichtet sind.

Anders wird es nach der Reformation und besonders im 17. und 18. Jahrhundert. Hier können wir anhand vieler Akten eine ungemessene, unbändige **Spielfreudigkeit** feststellen. Es ist das zwar ein allgemeiner Zug der Zeit. All die Jesuitenschulen z. B., die Mitteleuropa überdeckten, waren bekanntlich auch ebenso sehr Spielstätten, die ihre regelmäßigen Herbstspiele hatten und vielerorts in kurzer Zeit den alteingesessenen Bürgerspielen den Rang abliefen. Die Nachbarschaft Luzerns, dann die Tatsache, daß viele Einsiedlerkleriker an Jesuitenschulen ihre höheren Studien machten, hatten die Folge, daß sich die Einsiedler Schulschpiele im großen und ganzen in den Geleisen des herkömmlichen Jesuitendramas hielten. Andere Umstände aber fügten es, daß es sich doch durchaus selbständig und eigenartig entwickelte. Das Stift Einsiedeln, vor der Reformation nur Gliedern des Hochadels zugänglich, blieb auch nachher, wo es Bürgerlichen den Zutritt gewährte, Fürstabtei. Die Hofhaltung des Abtes, zwar weit entfernt vom Prunke zeitgenössischer Fürsten, hat doch im Kleinen sich manche Hofsitte zu eigen gemacht. Das Theater der Schule ersetzte ein Hoftheater. Wenn hohe Gäste kamen, wenn der Abt persönliche Feste feierte, trat es in Aktion. Umgekehrt weist das Einsiedler Schultheater gegenüber dem gewöhnlichen Typ der Jesuitenschulbühne einen mehr ins Familiäre gehenden Zug auf. Man spielte oft unter sich. Die Klosterschüler, einige dreißig, galten als Glieder der Ordensfamilie und nahmen teil an

den häuslichen Festen und Erholungen, mit denen oft kleine szenische Darbietungen verbunden waren. Die Berichte lassen vermuten, daß es sich dabei um ganz kleine Scherzspiele handelte, die, ohne großen szenischen Apparat etwa während der Hauptmahlzeit gegeben, meistens aktuelle, aus der Zeitgeschichte oder aus der kleinen Welt des Klosters genommene Stoffe behandelten. So kam es, daß fast jeden Monat irgend eine Aufführung größeren oder kleineren Stils gegeben wurde, eine Häufigkeit, die der Einsiedler Schulbühne durchaus eigen ist.

Wichtig und einzigartig ist ihre enge **Verbindung mit der Volksbühne**, mit dem großen Wallfahrtstheater. Schon beim ersten großen Spiel in neuer Zeit, beim Spiel vom Leben und Sterben des heiligen Meinrad, das im Jahre 1576 im Klosterhof von Waldleuten und Klosterpatres gegeben wurde und das noch ganz in den Bahnen der städtischen Bühnen des 16. Jahrhunderts wandelt, läßt sich die Mitwirkung von Klosterschülern nachweisen. Das eigentliche Wallfahrtstheater, dessen Blütezeit in das Jahrhundert von 1650—1750 fällt, hat sich unter dem Einfluß des bereits bestehenden Schultheaters aus den Prunkprozessionen entwickelt. Diese Prozessionen, anfangs reine Aufzüge ohne mimische und szenische Beigaben, nahmen immer mehr Bestandteile des Dramas in sich auf, anfangs schüchtern, ein, zwei Lieder, dann etwa einen Dialog. Dann plötzlich drang das Drama in seiner Gänze durch, genau den zeitgenössischen Schulstücken nachgebildet, in deutscher Sprache allerdings, während in den Schulstücken das Lateinische bis gegen Ende des 18. Jahrhunderts die Regel blieb. Bei diesen großen Wallfahrtspielen, denen ungeheure Volksmassen beiwohnten, halfen die Klosterschüler mit, besonders spielten sie die musikalischen Rollen des in das eigentliche Drama eingeflochtenen Chorspiels.

Nach dem Absterben des barocken Wallfahrtspiels lebte die Schulbühne weiter und nahm besonders unter dem Organisator und ersten Rektor der neuen Stiftsschule, P. Gall Morel (gest. 1872), einen bedeutenden Aufschwung. P. Gall Morel bearbeitete über 70 Stücke für das Schultheater, dichtete eigene Stücke, leitete die Aufführungen, gab eine Sammlung von Stücken: „Jugendtheater“ heraus. Besonderes Gewicht legte er auf die musikalische Seite der Aufführungen. Nicht nur kleinere Singspiele eigener Dichtung, die von P. Anselm Schubiger und P. Konrad Stöckli u. a. vertont wurden und zum Teil bis heute ihre Lebenskraft bewahrten, brachte er zur Aufführung, sondern er wagte sich an große Opern, wie Beethovens Fidelio, Lorchings Zar und Zimmermann, Donizettis Regiments-tochter, Boieldieu's Weiße Dame u. a.

Das **heutige Schultheater** blieb auf seinen Wegen. Nikolaustag, Weihnachten und Neujahr sind die kleinen Spieltage. Da werden die Spieler an kleineren Aufgaben, Lustspielen, Singspielen für die

großen Fastnachtsaufführungen vorgebildet. Zur Fastnachtzeit werden gewöhnlich eine Oper und ein Drama gegeben. Das Repertoire ist ziemlich reichhaltig: Dramen Shakespeares, Schillers, Grillparzers bilden den Grundstock auf der einen, Opern Beethovens, Lorchings, Flotows, Webers auf der andern Seite. Neuerdings wagte man sich an Kretschmers Folkunger und an Brülls Steinernes Herz. Das Jahr 1929 sah eine wohlgelungene Aufführung von Humperdincks Hänsel und Gretel.

Daß solche Aufführungen nicht ohne große Opfer und Mühe zustande kommen, ist jedem Einsichtigen klar. Doch ist der musikalische Betrieb an der Stiftsschule während des ganzen Jahres so rege und intensiv, daß die Schwierigkeiten nicht allzu groß sind. Ein Studentenorchester, das im Wintersemester etwa zwei symphonische Konzerte, im Sommer ein großes Oratorium — 1929 war es Händels Salomon — gibt, das Kirchenorchester, das allsonntäglich die Orchestermessen zum Gottesdienst aufführt, bildet seine Leute zu bemerkenswerter Sicherheit heran. Auch die deklamatorische, mimische Seite kann sich auf eine gute Vorschule stützen, auf die sogenannte „Akademie“. Es ist das eine freie Arbeitsgemeinschaft von Studenten der oberen Klassen, die unter selbstgewählter Leitung eines der ihren alle Sonntage sich zu rhetorischen und deklamatorischen Uebungen versammelt. Als Beirat und letzte Instanz der Beurteilung waltet dabei ein Lehrer. Nach einem Plan, den dieser in großen Zügen entwirft, verfassen gegen Ende des Jahres die Mitglieder einzelne Szenen eines dramatischen Stoffes, die sich zu einem Drama fügen, und führen es zum Abschluß ihrer Tätigkeit auf der Studentenbühne im Beisein der Professoren und der gesamten Studentenschaft auf.

Die Zeit, die diesen Aufführungen und Uebungen gewidmet wird, gilt nicht als verloren. Das Schultheater ist uns, wenn nicht eine notwendige, so doch sehr nützliche Ergänzung der Schule. Ganz abgesehen von der außerordentlichen Bildung des Gedächtnisses, die in solchen Aufführungen erreicht wird, werden sie für den jungen Mann eine unvergleichliche Schule der Haltung, des freien Vortrags, der Deklamation. Hier lernt er scheue Befangenheit ablegen, die oft gerade die Besten in ihrem öffentlichen Wirken hemmt, er überwindet das Lampenfieber und verliert die Scheu vor lautem Sprechen. Daneben darf auch die Bildung des Geschmacks, des poetischen und musikalischen Empfindens nicht gering angeschlagen werden. Sind die Aufführungen selbstverständlich künstlerisch nicht mustergültig, so wecken sie doch in manchem den Sinn für ernste Schönheit, erschließen ihm eine höhere Welt, von der er vorher keine Ahnung hatte, gestalten, was im Literaturunterricht nur hörbar an ihm vorüberging, in Formen und Farben zu lebendiger Wirklichkeit.

Sankt Gallen

Die barocken Schulbühnen des Klosters Sankt Gallen und der angegliederten Klosterschulen von „Mariaberg“ bei Rorschach und Neu-Sankt Johann im Toggenburg sind in ihren Erscheinungsformen getreue Ableger jesuitischer Spielkunst. Eigengepräge hat die sankt gallische Theaterkultur nur in den solennen Translationsfesten des 17. und 18. Jahrhunderts.

1641 zieht Sankt Gallens bedeutendster Spielbuchschreiber, Athanas Guggler (1608–1669), zu den Jesuiten nach Ingolstadt, von wo er die neue Spielkunst ins Mutterkloster heimbringt. Abt Pius Reher, der Guggler nach Ingolstadt schickte, hatte bereits zwei Jahrzehnte zuvor von dort Bidermanns „Calybida“ nach Sankt Gallen gebracht. 1642 wird Guggler von Abt Pius zum Präfekten der Humanisten und Professor der Rhetorik ernannt. Bis zu seinem Lebensabend wirkt nun Guggler an den Klosterschulen von Sankt Gallen und „Mariaberg“ als Professor der Redekunst, der Philosophie und Theologie. Nun folgt für Guggler eine Schaffensperiode, die zwei Jahrzehnte lang neben dem Schulbetrieb fast ganz dem geistlichen Drama gewidmet ist.

Gugglers geistliche Spiele erschöpfen sich in den Grundtypen barocker Dramenkunst, im Heiligenpiel und Heldenpiel, wobei das Legendenpiel bei weitem überwiegt. Unter den elf Gugglerschen Dramen zählen wir ein Sittenspiel, ein Heldenpiel, ein Gratulationspiel und sieben Heiligenspiele.

Das Sittenspiel „**Crisorius**“ 1645 behandelt die Legende von dem hochmütigen und gottlosen reichen Mann, der den Lüsten frönt und durch seinen schlechten Verwalter andere um Hab und Gut bringt. Guggler gestaltet diese Legende zu einem lebensfrischen Sittenspiel, indem er den verderblichen Wandel des Helden der Jugend in grellen, oft recht naturalistischen Bildern abschreckend vor Augen führt. In manchen Szenen können wir, was Vorwurf, Aufbau und Verbheißt anbelangt, ohne Frage verwandte Züge zu den Moralitäten des Mittelalters feststellen; manche Szene erinnert uns direkt an die „Jedermannspiele“. Diese Sittentragedie wurde zu Beginn des Schuljahres am 3. Oktober 1645 von den Schülern auf „Mariaberg“ aufgeführt.

Im „**Julianus Apostata**“ 1643, dem einzigen Heldenpiel Gugglers, hat der Dichter einen historischen Stoff der römischen Geschichte gestaltet. Diese Tragedie sollte den Schülern außer rein historischen Kenntnissen die Altertumskunde vermitteln, wobei Göttermýthen, Opferriten, Schlachtaufzüge, Aufzüge des Kaisers mit großem Gefolge dem römischen Herkommen nachgebildet wurden. Das Stück forderte die größte Spielerzahl von allen Gugglerschen Spielen, nahezu 100

Sprechrollen nebst vielen Statisten. Das Stück wurde als Anfangskomödie auf „Mariaberg“ aufgeführt. Alle Schüler der Rorschacher Klosterschule waren aufgeboten, und von Sankt Gallen mußten noch Patres, Fratres und Scholares herangezogen werden. Es war eine solenne Festspielaufführung, der Abt Pius von Sankt Gallen, zwei junge Grafen von Montfort, P. Rektor von Konstanz, „samt vielen anderen Spectatoribus“ beiwohnten. Als Ort der Aufführung konnte nur der geräumige Klosterhof in Betracht kommen.

Als Festspiele müssen wir auch die beiden größten Heilignspiele: „**Notker**“ 1642 und „**Othmar**“ 1661 betrachten, vor allem den „**Divus Othmarus**“, der zwei Tage in Anspruch nahm. In diesen beiden Stücken wählte Guggler Stoffe und Helden aus der sankt gallischen Klostergeschichte. In „**Notker**“ zieht die glanzvolle Zeit des Klosters im Mittelalter an uns vorüber, und in „**Othmar**“ hat Guggler das tragische Schicksal des ersten großen Abtes der Gallusstiftung gestaltet. Der „**Divus Othmarus**“ ist das Großartigste, was Guggler als Spielschreiber und Spielleiter geschaffen hat. Mit diesem Stück ist der künstlerische Höhepunkt der Gugglerschen Dramenkunst erreicht und die moralisch-pädagogische Absicht in den Hintergrund gerückt.

„**Applausus**“ oder „**Der jubelnde Empfang**“ ist ein kurzes Gratulationspiel zur festlichen Inauguration des Abtes Gall, Anno 1656. Es ist ein bescheidener Vorbote der großen Gratulationsspiele, der „**Pompae**“ oder „**Triumph**“, wie sie im 18. Jahrhundert dann in Sankt Gallen und Neu-Sankt Johann gepflegt werden. Von opernhafter Auskleidung ist noch keine Rede — ein bescheidenes Spiel, wohl eine Klassenhuldigung, worauf auch die langen Dialoge deuten.

„**Brevis Actiuncula**“ oder „**Gruß an die heiligen Märtyrer Antonius und Theodor**“ ist ein kleines Heilignspiel, das in den Rahmen der barocken Aufzugskunst der Translationsfeste gehört. Vor und im Anschluß an das Spiel haben wir uns den pomphaften Translationszug zu denken. Es ist das einzige Gugglersche Stück in deutscher Sprache.

Neben diesen Spielen die (mit Ausnahme des „**Crisorius**“) in die Gruppe der „**ludi Caesarei**“ gehören und bei besonders festlichen Anlässen über die Bretter gingen, verfaßte Guggler eine Reihe eigentlicher **Schulstücke**. In diesen Schulstücken führt uns Guggler Knabenheilige, jugendliche Helden der Tugend vor.

In „**Justus et Pastor**“ (1644) begegnen wir zwei Brüdern, die von ihren christlichen Eltern dazu begeistert werden, um Christi willen den Tod auf sich zu nehmen. Das ganze Stück ist eine Verherrlichung der Märtyrertugenden mit ausgesprochen pädagogisch-moralischer Absicht.

26 „**Johannes Gualbertus**“ (1646) ist ein Hymnus auf die alles-verzeihende Liebe. Haß und Rachsucht hat Guggler als die Räuber

jeglicher Lebensfreude in lebendiger Handlung gegeißelt. Das Stück wurde zu Beginn des Schuljahres aufgeführt, wohl in der Absicht, die Schüler gerade zu Beginn des Schuljahres für die allesverzeihende Liebe zu begeistern, ohne die ein friedliches und ersprießliches Zusammenleben in größerer Gemeinschaft nicht möglich ist.

„**Edmundus puer**“ (1647) ist eine Verherrlichung der jungfräulichen Keuschheit. Gurger schildert die Jugend- und Studienjahre, die Edmund, ein Sohn vornehmer englischer Eltern, in Paris zubringt. Während der Studienzeit bricht Gurger die Schilderung mit einem wirkungsvollen Schluß ab. Gurger wollte also nicht ein Lebensschicksal schildern, sondern nur ein Loblied auf einen tugendhaften Schüler singen, so daß uns der plötzliche Schluß weiter nicht stört.

„**Babylas et Socii**“ (1648) zeigt, wie des Babylas (Bischof von Antiochien) jugendliche Diener: Urban, Prilidian und Epolonius durch gute Worte und Versprechungen, durch schmeichlerische Lügen, dann durch Schrecken und Mißhandlungen vom christlichen Glauben abtrünnig gemacht werden sollen. Sie sterben den Märtyrertod im Kampfe zwischen Heidentum und Christentum. Neben der moralisch-pädagogischen Tendenz die Absicht, den Studenten ein Stück antiker Geschichte zu vermitteln. So vermittelte man auf der Bühne den Schülern viel anschaulicher römische Altertumskunde, als im Schulzimmer, und machte sie mit den Götter- und Opferriten vertraut. Wir haben es wiederum mit einer Anfangskomödie zu tun, die das Schuljahr feierlich einleitete.

„**Vitus M. cum Sociis M. M.**“ (1651) ist das letzte große Märtyrerdrama, eine Verherrlichung der Standhaftigkeit und Jungfräulichkeit.

Gurgers Schulfstücke sind zumeist schnell hingeschriebene Knabenspiele, episch breit angelegt in der Technik der barocken Heiligenspiele, die den Chor als effektvollen Schluß ans Ende der Akte setzen.

Gurger hat neben seinen eigenen Stücken viele andere aufgeführt, und wie er, wirkten auf der Sankt Galler und Rorschacher Schulbühne: Ulrich Aichheim mit einem „**Laudelinus**“ (1653), Antonius Betschart, Jakob Tschernemmel mit einem „**Barlaam und Josaphat**“ (1652), einem „**Justus puer**“ (1653), einem „**Rodericus**“ (1655), Meinrad von Baden mit einem „**Eduardus III, Rex Angliae**“ (1658) und andere mehr. Neben eigenem Spielgut — es ist begreiflich, daß man mit Vorliebe die Erzeugnisse der eigenen Dichter und Lehrer vorführte — griff man zu Ueberkommenem, bearbeitete, übersetzte und übernahm fremdes Spielgut. Die wachsende Spiel Leidenschaft und die Spielfreude, die kraftgeladene Lebenslust — der Nährboden jeglicher Spielbetätigung! — die vielen Festanlässe des Barocks steigerten die Nachfrage weit über die klösterlichen Eigenkräfte. In der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts führen

die Austauschlinien nach Dillingen und Ingolstadt, in der zweiten Hälfte nach Salzburg. Die Beziehungen zu Salzburg waren seit 1650 besonders rege. Um die Jahrhundert-Mitte war der Rektor Magnificus von Salzburg auf „Mariaberg“ zu Gast, wo er mit dem Abte über den Austausch von Lehrkräften verhandelte. Die Unterhandlungen waren von Erfolg, denn 1651 wirkt der berühmte Sankt Galler Konventuale Placidus Bridler bereits in Salzburg als gefeierter Lehrer. Die große Zahl der handschriftlich belegten Aufführungen der Schulbühnen von Sankt Gallen und „Mariaberg“ im 17. Jahrhundert zeigt uns, daß sich all diese Spiele in den Stilformen jesuitischer Spielkunst bewegen.

Was hatten all diese Schulspiele für einen tiefern Sinn, was sollte die Schulbühne sein, und wie läuft die Entwicklung?

Der enge Schulzweck dieser Spiele hieß: Beherrschung und geläufiges Sprechen der lateinischen Sprache, rhetorische Ausbildung und beherztes Auftreten der Schüler, den Gönnern und Freunden ein öffentlicher Beweis für die Erfolge und Ziele der Schule. Von den Klosterschulen nimmt auch der neue Menschentypus des 17. Jahrhunderts seinen Ausgang: der gewandte Redner, der politische Weltmann, der kluge und erfahrene Streiter im Reiche der römischen Kirche, und so wurde gerade die Bühne, wo der Schüler erstmals vor die Oeffentlichkeit trat, die Brücke zur Gesellschaft. Daneben sollten diese Schulspiele, wie das barocke Theater des 17. Jahrhunderts überhaupt, geistliche Uebung, Ermahnung, Belehrung und Auerbaung sein. Das war die eindringlichste Predigt, die anschaulichste Religionsstunde! Kein Zufall, daß bei dieser Absicht gerade die Klöster und Ordensleute, die großzügigsten Unternehmer und Förderer des Theaters wurden. Waren doch die Klöster, vorab die benediktinischen, von jeher die Vorkämpfer christlicher Zucht und Disziplin. Die Seelenlage der Zeit, die zum gewaltigen Gegenstoß ausholte, war eine religiöse. Alle großen Formen standen im Zeichen des Erlösungsgedankens, alles diente dem Zwecke der Heilsidee. Versinnlicht, gegenständlich greifbar gemacht sind diese letzten und tiefsten Ideen in der Baukunst und auf der Bühne. Von der Bühne ging ein gewaltiger sittlicher Einfluß aus. Die erbaulichen Stoffe, die die Bühne vor Augen führte, sollten Spieler und Zuschauer zur Nachahmung der gegebenen Vorbilder aneifern.

In der pädagogischen und religiös-moralischen Absicht, die dem Schülertheater zugrunde lag, ist die Wahl der Stoffe begründet. Diese Schuldramatiker wollten Spieler und Zuschauer für die Nachfolge Christi begeistern. So stellte man die Heiligen auf die Bühne, nicht um lediglich zu ermahnen und zu erbauen, sondern in der wohlermogenen Absicht, die schon die griechischen Tragiker leitete, durch Mitleid und Furcht im Zuschauer die reinigende, er-

bauende und erhebende Katharsis auszulösen. Als Zweck des Dramas bezeichnet schon Aristoteles die Läuterung der Seele von Fehlern und ungeordneten Neigungen. Der religiös gestimmten Seelenlage des Barocks, der Gegenreformation, konnte vollentsprechend nur die religiöse Dichtung entwachsen, d. h. für die Bühne das Heilignspiel. Dem barocken Heilignspiel ist aber nicht die lehrhafte Aufdrängung des Religiösen eigen, wie im mittelalterlichen Spiel. Begeistert und zerknirscht ziehen die Massen von dannen.

Die erste Vorstufe und Übung für die Bühne waren die rhetorischen Übungen und Deklamationen in der Schultube. Das Schülertheater ist in seinen Anfängen, wo es die Enge des Klassenzimmers hütet, Schulkunst zu Übungszwecken wie allüberall und in diesem Punkte folgerichtige Fortsetzung der Renaissance-Schulbühne. Schon die untersten Klassen pflegten das „certieren“. Kleinere, größere und feierlichere Deklamationen wechselten miteinander und lösten einander in bestimmter Reihenfolge ab, dem Klassenrange entsprechend. So waren die Beherrschung des Dialogs und das freie Auftreten schon mit der Schulmethode gegeben, und damit zugleich die Vorstufe zum Bühnenauftritt geschaffen. Bald genügt die Schultube nicht mehr, die Spiellust sprengt die engen Wände, man zieht in die Aula und schließlich in den Klosterhof, ins „Freilicht“. So entwickelt sich das Schulspiel aus den rhetorischen Übungen zum breitausladenden Festspiel und wird in Sankt Gallen klösterliche Hofbühne, restlos im 18. Jahrhundert, sowohl in Sankt Gallen als in Neu-Sankt Johann. Neu-Sankt Johann in Toggenburg führte im zweiten Barockjahrhundert die Spieltradition der Rorschacher Klosterschule, die 1699 endgültig aufgehoben worden war, weiter. Der Zwölferkrieg brachte einen jähen, aber nur kurzen Unterbruch. In Neu-Sankt Johann blühte seit 1720 auf der Schulbühne das „drama musicum“, das als „favola pastorale“ und „drama pastorale“ die Bretter beherrschte. Die Bühne wird immer festlicher. Das barocke Spiel endigt in Lyrik, Musik und Tanz. Selbst auf dieser Schulbühne lösen sich die Chöre auf zum kunstgerechten Ballett. Das Theater geht den gleichen Weg wie die bildende Kunst, wo sich alles in einem bunten Klingen von Formen, Farbe und Stuck auflöst, und dieser Ausklang heißt Rokoko. In dieser folgerichtigen Endentwicklung sind im 18. Jahrhundert auch die Schulbühnen von Sankt Gallen und Neu-Sankt Johann gelandet.

Mit der Leitung der Komödie wurden, da sie von repräsentativer Bedeutung war, Professoren betraut, die sich als Bühnenpraktiker bereits vorteilhaft ausgewiesen hatten, mit dem technischen Apparat umzugehen wußten und mit den Darstellern zu arbeiten verstanden. Die privilegierten Spieler waren die Rhetoriker, die meist die Hauptrollen innehatten, und die Aufführung leitete fast

immer der Rhetorikprofessor. In der Regel war er auch der Verfasser des aufgeführten Stückes. Die Abfassung eines Schauspiels wurde sogar als Prüfstein für die Befähigung eines Magisters betrachtet. Von 1642—1666, also bis zur Aufhebung von „Marienberg“, waren Athanas Guggler und Baro à Tschernemmell die bedeutendsten Professoren der Rhetorik und zugleich die gewiegtesten Bühnenpraktiker, die „*prates comici*“. Von 1642—1661 wurden 13 von ihnen verfaßte Stücke aufgeführt.

Diese Schulschpiele fallen durchwegs durch die große Rollenzahl auf — 50 bis 100 Sprechrollen! Wir sehen also, die Spielgemeinde sollte aus allen Klassen rekrutiert sein, die Aufführung sollte Angelegenheit der ganzen Schule sein, und die Vorteile des öffentlichen Auftretens sollten groß und klein zukommen. Spielgrundsätze, die auch für unser heutiges Schultheater Gültigkeit haben.

Guggler hat auch Frauenrollen in seinen Stücken. Im „Edmundus“ und „Babylas et Socii“ begegnen wir der frommen Mutter, die ihre Kinder in den Heilswahrheiten unterrichtet und in ihrer Standhaftigkeit bestärkt. In „Vitus“ ist es die hl. Crescentia, die Amme des jugendlichen Heiligen, die vor Christus klagt wegen der Verfolgung ihres Schutzbefohlenen. Wenn in den Gugglerschen Stücken die Frauenrollen nur spärlich verwendet sind, so sehen wir doch, daß er davor nicht zurückschreckte. Dieser fromme Mönch, dessen sittliche Lebensführung uns in Handschriften von Zeitgenossen mehrfach als vorbildlich erwähnt wird, führt uns in „Vitus“ sogar einen verführerischen Tanz von Sklavenmädchen vor, um den jugendlichen Heiligen zu Fall zu bringen. Ein andermal begegnen wir einem Tanz der Erinnen. Guggler scheute nicht davor zurück, die Gefahren, die den jungen Menschen umlauern, sinnfällig auf der Bühne darzustellen. Ueber die Bühne selbst können wir nicht viel aussagen. In Codex 1719 der Sankt Galler Stiftsbibliothek besitzen wir die Federzeichnung einer Saalbühne. Es ist eine einfache Kulissenbühne, die 1674 auch als Translationsbühne Verwendung fand. Aus den handschriftlichen Quellen ist nicht zu ermitteln, ob sie in Sankt Gallen oder „Marienberg“ gestanden hat.

Zum Schluß fragen wir uns: kann die barocke Schulbühne Sankt Gallens für die Schulbühne unserer Zeit Vorbild sein?

Die natürlichen Bedingungen und die lebendigen Kräfte — festliche Gelegenheiten, Spielleidenschaft einer lebensbejahenden und lebensfreudigen Jugend — sind heute noch die gleichen wie im 17. Jahrhundert. Die Gugglerschen Schulschpiele, vornehmlich jene, in denen er jugendliche Heilige darstellt, zeigen uns so recht, daß die Schulbühne im Erlebnisbereich des jungen Menschen zu liegen hat. Nur wenn das zutrifft, wird er als Spieler dem Spiel den richtigen Lebensodem einhauchen und dem Spiel eine natürliche Frische verleihen.

Auch heute sind leider genug Stimmen zu hören, die Schulschpiele als unliebsame Störung und Ablenkung vom Unterricht brandmarken. Sie behaupten nichts Unwahres, wenn man weiß, daß an unseren Mittelschulen, auch unseren katholischen Kollegien Schüleraufführungen stattfinden, die mit der Schule in keinem organischen Zusammenhang stehen, so den Aufwand nicht wettmachen und vielfach noch von Fachmännern geleitet werden, die von der Berufsbühne herkommen und mit der Schule keine Fühlung haben. Gerade die barocke Schulbühne zeigt uns, daß diese Schulschpiele organisch mit dem Unterricht verbunden waren, ja geradezu aus ihm heraus wuchsen. In diesem Fall kommen aber für die Vorbereitungen und die Spielleitung nur Kräfte in Betracht, die sowohl die Bedingung der Schule als auch die Begabungen der Schüler kennen, was schönes Sprechen, rhetorische Gewandtheit, körperliche Eignung u. s. w. anbelangt. Es sind das alles Faktoren, die auch die Wahl des Stückes und die Rollenverteilung beeinflussen und entscheiden. Wenn das Schulschpiel in dieser Weise aus der Schule herauswächst, dann erst wird die Schüleraufführung keine Störung des Unterrichts mehr sein, sondern eine Krönung des Studienjahres, wie im Zeitalter des Barock eine Art Generalprobe der Schüler und Lehrer.

Bei der barocken Schulbühne waren vielfach alle Schüler auf dem Spielfeld, 100 und mehr. Auch für die heutige Schulbühne betrachten wir die große Rollenzahl als sehr wichtig, wenn die Veranstaltung wirklich Angelegenheit der ganzen Schule sein soll. Der Spielleiter wird gut tun, wenn er eine beträchtliche Zahl stummer Rollen einfügt, die für ungeeignete Spieler eingesetzt werden können; solche Statisten sind imstande, die plötzlich eintretenden Lücken im Verlaufe der Einstudierung rascher auszufüllen als Neulinge, die nie auf den Brettern gestanden und erst Fühlung mit den Mitspielern suchen müssen.

Ueber das Spielrepertoire wird die glückliche Eingebung und die richtige Einschätzung der vorhandenen Kräfte entscheiden, nicht zuletzt auch die behandelte Literatur, wenn die Aufführung wirklich aus der Schulbetätigung herauswachsen soll. Eine mehr idealistische Einstellung wird Dialektstücke, die an sich dem Realismus verpflichtet sind, meiden, vorab in den Kollegien, wo der Zuschauerkreis stark fremdsprachlich gemischt ist.

Zum Schluß noch ein Wort über die improvisierte Bühne, die Klassenbühne, wie sie der Barock besonders liebte und pflegte. Eine solche rasch aufstellbare Versuchsbühne sollte jede Mittelschule besitzen, die für Improvisationen benützt werden kann, vor allem aber, um bei der Lektüre eines Dramas Geeignetes darstellen zu können. Damit würde den Schülern erst so recht anschaulich, 31

daß gelesenes und gemimtes Drama sich zueinander verhalten wie etwa die Umrisszeichnung zum fertig gemalten Bild.

In Sankt Gallen ist die Tradition abgebröckelt. Wir kennen keine Schulbühne in sankt gallischen Landen mit regelmäßigen Auführungen. Die herrliche, einst blühende barocke Schulbühne hat nur einen ganz bescheidenen, aber um so erfreulicheren Zweig getrieben im Sankt Galler Jugend- und Kinderfest, ein letztes, hoffnungserweckendes Ueberbleibsel! Der Nährboden ist vorhanden, Spiellust und Spielgelegenheit sind da, die Spielbedingungen sind teils gegeben, und teils können sie geschaffen werden.

Dr. August Bischof, Schwnz.

Engelberg

Das rings von Bergen umfriedete Hochtal am Fuße des Titlis besitzt seit dem 14. Jahrhundert eine ständige Theatertradition. Die „Osterfeier“ und die „Marienklage“ wurden im Chor der Kirche vorgeführt, und als Kostüme dienten die liturgischen Gewänder. Auch das Passionspiel von P. Wolfgang Iken wurde in der Kirche dargestellt; später mag man dafür wohl auch das „Heilige Grab“ benützt haben, das wirkungsvoll vor dem Chorgitter aufgebaut wurde, und dessen Modell in der Altertumsammlung des Stiftes erhalten ist. Klagen über ärgerliches Gebaren einzelner Mitspieler, vor allem über die jungen Burschen, die die Teufel mimten, veranlaßten die Aebte zu energischen Maßnahmen, bis schließlich, durch den heillosen Geist des Rationalismus getrieben, das religiöse Spiel für immer das Heiligtum verlassen mußte. Eine Verweltlichung der Bühne war die Folge, und die urchig-derben Singspiele des Luzerner Komponisten Leonz Meyer von Schauensee, die wahrscheinlich in der Seidenstube des Albini-Baues (jetzt Dekonomiegebäude) zur Auführung kamen, belegen das genugsam. Aber nach wie vor blieb das Spiel Gemeinschaftsspiel, das heißt die ganze Talschaft wirkte nach Kräften mit. Gelegentlich wurden auch Gäste von auswärts beigezogen. So ward anfangs der achtziger Jahre des 18. Jahrhunderts in Gegenwart des Verfassers, des Rhetorikprofessors Josef Ignaz Zimmermann vom Jesuitenkollegium in Luzern, dessen Lieblingsstück: „Die versöhnten Feinde“ vor seiner Gnaden Abt Leodegar dem Ersten „so trefflich“ aufgeführt, daß sich Zimmermann entschloß, das Trauerspiel nochmals umzuarbeiten, unter dem Titel: „Sieg der Religion“, 1783 bei J. A. Salzmann in Druck und Verlag zu geben und die neue Ausgabe dem Abt von Engelberg zuzueignen. Aus der Vorrede erfahren wir, daß auch drei Neffen des Gnädigen Herrn und besonders seine „liebenswürdige Nichte“ allgemeinen Beifall gewannen. Das Dankgedicht der Nichte für den Gnädigen

Herrn Onkel, der, bezeichnend für das Talschaftsspiel, als Landesvater gepriesen wird, mag hier wiedergegeben werden:

Heil unsrer kleinen Bande!
Der Gnädige Herr Onkel winkt uns Beifall zu.
Heil, Segen, Glück und Ruh
Dem ganzen Engelberger Lande!
Der leidenden Unschuld zu Ehren
Vergießt der Vater sanfte Zähren.
Er weint, und durch dies fromme Weinen
Läßt er die Größe seiner Seel' erscheinen.
Ganz ist Er Vater — Welch ein Ruhm! —
O wäre dies doch aller Herrscher Eigenthum!
Dann würd' die Wonne goldner Zeiten
Durch alle Länder sich verbreiten.
Und jedes Volk, für das ein Vater wacht,
Der seine Kinder glücklich macht,
Sich ganz dem Wunsch des Landesvaters weihn
Und jeder Tag ein Tag des Jubels sein.

Leider schon zu Anfang des 19. Jahrhunderts machten sich Bestrebungen geltend, das Engelbergerspiel in die eigentlichen Kloster Räume zu verlegen und damit die Talschaft von der Mitwirkung auszuschließen. Bis gegen 1820 wurde die sogenannte „Schüttli“, der Estrich über dem Gasttrakt, als Bühne eingerichtet. Bei den Auführungen wirkte die gesamte Klosterfamilie mit, Patres, Aleriker, Brüder, Schüler und Knechte. Zum letztenmal wurde hier Itens Passionspiel wiedergegeben. Um 1813 bis 1815 ging als letztes weltliches Stück „Der Räuber Moor“, das heißt Schillers „Räuber“, nach dessen „zweiter, verbesserter Auflage“ über die Bretter. Laut Personenverzeichnis spielten nur noch Patres, Brüder und Studenten mit. Die Frauenrollen wurden von Schülern gegeben. In besonderer Erinnerung blieb das „bildschöne Studentlein“, das die Amalia mimte, das so „wunderbar süß“ sprach, daß es bei jedem Auftreten beklatscht wurde. Es war dies der spätere Abt Plazidus Tanner aus Urth. Bühnentechnisch von Interesse mag sein, daß nach dem Bericht eines Augenzeugen, in Ermangelung einer geeigneten Waldszenerie ein ganzer Forst junger Tännchen auf der Bühne aufgestellt wurde.

Das Schicksal der alten Engelbergerspiele als gemeinschaftlicher Talschaftsspiele blieb ein für alle Male besiegelt. Im Dorfe schlossen sich die spielfreudigen Talleute unter Dr. Cattanis Führung zu einer Theatergemeinde zusammen, die aber bald wieder zerfiel. Unter der geschickten Leitung von Kunstmaler Albert Hinter errangen die Engelberger in jüngster Zeit wieder schöne Bühnenerfolge.

Dem Theater im Kloster wurden indessen die Schranken noch enger gezogen. Man empfand es als unschicklich, daß Patres und Brüder auf den Brettern sich zeigten, und so wurde die Bühne bald Reservat

der Klosterschüler. Bedenkt man nun, daß ihre Zahl im allgemeinen zwischen 12 und 20 schwankt und daß diese Zahl nur ganz ausnahmsweise überschritten wird, dann erklärt sich von selbst, daß in den nächsten fünf Jahrzehnten keine großen Aufführungen vorbereitet werden konnten. Im kleinen aber wurde nach wie vor, zumal an den Festtagen des Gnädigen Herrn, gesprüchelt, gesungen und gemimt. Irgendeine Ecke des Studiensaals barg die improvisierte Bühne.

Seit dem Jahre 1851 aber nahm die Schülerzahl stetig zu und rief energisch der Errichtung eines eigenen Schulgebäudes. Der Bau wurde 1863 begonnen und 1865 bezogen. In der Flucht seiner Räume barg er auch eine kleine Bühne, und damit war die Theaterfrage nach ihrer räumlichen Seite gelöst. Bereits im Schuljahre 1866/67 erfolgte ihre feierliche Einweihung mit der dreiaktigen Operette: „Die türkischen Kadetten“ von P. Gall Morel, Musik aus Mozarts „Titus“ und „Entführung aus dem Serail“. Von nun an folgen die jährlichen Inszenierungen ohne Unterbruch, so daß dieses Jahr als das eigentliche Geburtsdatum der Engelberger Schulbühne anzusprechen ist. Schultheater scheint mir zwar nicht die entsprechendste Bezeichnung zu sein für eine Bühne, die allen Inszenierungen Gastrecht bietet, seien sie nun von erzieherischem und bildendem, oder auch nur von rein unterhaltendem Wert. Internatsbühne würde dieser Bedeutung eher gerecht.

Die Wahl der obgenannten Operette ist charakteristisch. Fürs erste zeigt sie den Einfluß der Einsiedler Schulbühne, der durch die jungen Engelberger Kleriker, die im Finstern Wald ihren theologischen Studien oblagen, in ihrer Heimat wirksam wurde. P. Gall Morel, ebenso geschätzt als emsiger und gewissenhafter Theaterforscher der Innerschweiz, wie als praktischer Dramaturg und Spielleiter, hatte wohl indirekt ein wesentliches Verdienst am Bau der Bühne und an der Gestaltung der Aufführungen. Seine Bearbeitungen von Operntexten beherrschen noch jahrelang den Engelberger Spielplan. Solche Bearbeitungen aber wurden notwendig, weil der benediktinischen Schulbühne die Darstellung weiblicher Rollen, auch durch Knaben, strenge verboten blieb.

Charakteristisch erscheint auch, daß eine Operette mit klassischer Musik den Reigen der Inszenierungen eröffnet. Emsige, liebevolle Pflege der Musik ist ein altes Erbstück Engelbergs, und so wies sie der Tonkunst seit jeher auch auf der Bühne einen Ehrenplatz an. Selten ein Jahr, wo mangels an geeigneten Kräften als Hauptaufführung in den Faschingstagen nicht eine große Oper oder Operette über die Bretter ging. 1868 folgte die Morelsche Operette: „Das Bild im Walde“ mit Mozartscher Musik. Aber bereits im folgenden Jahre versuchte der rührige Engelberger Spielleiter P. Karl Anderhalden mit Erfolg die Bearbeitung der Donizettischen „Regiments-

tochter“ unter dem Titel: „Die beiden Brüder.“ Das nächste Jahr bringt die Morel'schen „Homeriden“ und eröffnet zudem den Reigen der Unterhaltungsspiele mit dessen Lustspiel: „Der Franzos im Ybrig“, das in seiner ursprünglichen Frische bis in unsere Tage hineinlebt. Die musikalischen Aufführungen der folgenden Jahre, wie das Melodrama: „Die Waise und der Mörder“ (1871), „Der Wasserträger“ von Cherubini (1872), „Die genuesischen Fischer“ von P. A. Schubiger und P. K. Stöckli von Einsiedeln (1873), „Der Dorfbarbier“ von Schenk (1874), „Preciosa“ von Weber (1875), „Die weiße Dame“ von Boieldieu (1876), werden regelmäßig von Lustspielen, Possen oder Burlesken begleitet, unter denen besonders Koßebue, Benedix und Scribe zu Ehren kommen.

1876 gelangt zum erstenmal ein Drama: „Der verborgene Edelstein“ von Kardinal Wisemann, zur Aufführung und gleichzeitig die komische Oper: „Die Sängerschaft“ von Konrad, sowie zwei Possen. Von dieser Zeit her datiert die Praxis, auf den St. Niklastag (6. Dezember) ein Lustspiel, auf Neujahr ein Drama, auf die Fastnacht eine Oper oder größere Operette einzustudieren, eine Praxis, an der oft mit unsinniger Zähigkeit festgehalten wurde. Für 1878 bearbeitete P. Emmanuel Wagner die Weigl'sche Oper: „Die Schweizerfamilie“, daneben gingen noch das Morel'sche Singspiel „Der Kesselflicker“, ein Lustspiel und zwei Possen über die Bretter.

P. Emmanuel Wagner, der schon 1874 den „Dorfbarbier“ „entweibert“ hatte, war ein Spielleiter von seltenem Geschick, Energie und Temperament. So einfach und bescheiden die damalige Bühnenanlage war, P. Emmanuel wußte als vorzüglicher und initiativer Kleiderkünstler, Theatermaler und Bühnentechniker allen Schwierigkeiten und den mangelnden Mitteln zu begegnen, die ganze Schule und das ganze Stift für seine Ideen und Pläne zu begeistern und dienstbar zu machen. Eine wohlgeordnete Kleiderkammer unter der Regide des Stiftskustoden P. Gall Wettach, stand ihm mit eigener Theaterschneiderei zu Diensten, die, wenn auch nicht immer mit Glück, so doch stets mit Eifer und Hingebung arbeitete. So erreichte er jene schlichte und große, einheitliche Wirkung, die ein Schultheater nur dann erreichen kann, wenn es nicht als Hindernis und Feind eines geordneten Schulbetriebes, sondern als wertvolle Ergänzung allgemein anerkannt und gewürdigt wird, als bodenständige Blüte, die dem nährenden Boden eines familiären Konviktslebens entspringt.

Für 1879 bearbeitete P. Emmanuel nach einem ältern Original: „Bruder Klaus oder der Tag zu Stans 1481“. Bis 1891 werden außer schon genannten Stücken, die wiederholt werden, neu bearbeitet und inszeniert: „Die Zauberflöte“ von Mozart (1880), „Das Nachtlager in Granada“ von Kreutzer (1881), „Joseph“ von Méhul (1882), 35

„Zar und Zimmermann“ von Lorzing (1889), „Der Freischütz“ von Weber (1890), „Martha“ von Flotow (1891); an Schauspielen: „Der Löwe von Luzern“ von Josef Ignaz von Uh (1883), „Scanderbeg“ von P. J. Diehl (1886), „Wallensteins Tod“ von Schiller, als erstes klassisches Drama (1887). Dazu nicht weniger als 32 Lustspiele und Possen.

Das Jahr 1891 brachte die seltene Feier der 25jährigen Regierung des ausgezeichneten Abtes Anselm Villiger. P. Emmanuel schrieb für diesen Anlaß ein Festspiel: „Engelbergs Gründung“, das der hochbegabte Kapellmeister P. Ambros Schnyder glücklich vertonte. Das Spiel besteht aus einer bunten Folge von Szenen, Chören, Soli und lebenden Bildern. Welch nachhaltigen Einfluß dieser erste Versuch eines einheitlichen Engelberger Familienspieles hinterlassen hat, mag am besten die lebendige Erinnerung beweisen, die dieser Aufführung bis auf unsere Tage erhalten blieb. Man hätte erwarten dürfen, daß Dichter und Komponist sich weiter auf dieser Bahn bewegen würden. Aber P. Emmanuel blieb mehr Bearbeiter, geistvoller Zusammensetzer und Gruppierer vorhandener Elemente als ein selbständig schöpferischer Geist, und P. Ambros war in seinem Willen und Planen oft durch Kränklichkeit behindert. So werden in den nächsten Jahren zumeist Stücke aus dem alten Repertoire wieder zu Ehren gezogen. Neu einstudiert werden bis 1901 an Opern: „Alessandro Stradella“ von Flotow (1893), „Hans Sachs“ von Lorzing (1897), „Hänsel und Gretel“ von Humperdinck (1900); an Schauspielen: „Tony“ von Körner (1899), „Der Friedensengel“ von P. Maurus Carnot (1900); dazu 19 Lustspiele und kleinere Singspiele. An Stelle von P. Emmanuel Wagner teilten sich in der Folge P. Joachim Rütsche und P. Augustin Benziger in die Spielleitung. P. Joachim blieb ein geschickter Bearbeiter, während P. Augustin sich bald in eigenen Bühnendichtungen versuchte. So verfaßte er für Weihnachten 1900 ein Spiel „Salvator mundi“. P. Franz Huber, eine vielversprechende Kraft, schrieb dazu die Musik. Der Erfolg spornte zu neuen Leistungen an. In der Folge werden Uraufführungen von Engelberger Lehrern erfreulicherweise immer häufiger und kehren in der jüngern Zeit fast jährlich wieder. Für 1904 schrieb P. Augustin ein zweites Weihnachtsspiel „Herodes“, das der Kapellmeister P. Chrysostomus Dahinden vertonte; für 1905 „Saul“, ein biblisches Schauspiel, für das P. Ambros und P. Franz die Musik schrieben; für 1908 die romantische Oper „Der Schwarze Ritter“, wiederum von P. Franz vorzüglich vertont; für 1910 die Oper „Johannes Parricida“, die O. D. Müller in Musik setzte; 1911 die Märchenoper „Die Dschinnen“, 1913 „Der Graf von Kyburg“, beide vertont von P. Franz, dessen sprichwörtlicher Fleiß ansteckend wirkte.

36 So treten 1914 erstmals zwei junge Kräfte auf den Plan: P. Adalbert Häfliger vertont ein Libretto „Sühneblut“ von P. Plazidus

Hartmann, der fortan die Spielleitung übernimmt. Das Kriegsjahr 1917 bringt gleich zwei Uraufführungen. P. Plazidus benützt die Stimmung der Zeit für sein vaterländisches Schauspiel „Gundoldingen“, während P. Augustin und P. Franz uns die komische Operette „Safian“ schenken. Die nämlichen schaffen für 1918 die Oper „Der Meereskönig“. 1922 wurde „Der Schwarze Ritter“ wiederholt, und gleichzeitig erlebte „De neu Goethe“, Mundart-Lustspiel von P. Plazidus, die Uraufführung. 1923 brachte die zweite Inszenierung der „Dschinnen“, 1926 die Uraufführung des symbolistischen Schauspiels „Bergvolk“, für das der Kapellmeister P. Adalbert die stimmungsvolle Musik schrieb. 1927 bringt eine Ueberraschung, indem der begabte jugendliche P. Emmanuel Bucher, der unter dem Einfluß seiner Wiener Musiklehrer die Vertonung eines biblischen Opernlibrettos „Gedeon“ von P. Plazidus in Angriff genommen hatte, die Musik- und Spielleitung erstmals vor das Problem der völlig durchkomponierten Oper stellt. Es war ein Wagnis für eine Laienbühne und bot der Schwierigkeiten viele, aber der Erfolg blieb nicht aus. 1928 geht erstmals „De Bluffini chonnd!“, ein Mundart-Lustspiel von P. Plazidus, über die Bühne; daneben wird die Operette „Safian“ wiederholt. 1929 bringt die gelungene Wiederholung der Oper „Sühneblut“.

Man mag sich fragen, welches wohl die treibenden Kräfte für diese Eigenproduktivität waren? Wer, wie der Schreiber, seit Jahren sich als Spielleiter betätigt und aus eigener Erfahrung weiß, wie schwer oft die Wahl geeigneter Bühnenspiele fällt, kann verstehen, daß ein Theaterleiter oft aus reiner Verzweiflung sich in eigenen Stücken versucht. Sie bieten jedenfalls den schätzenswerten Vorteil einer besten Anpassung an die gegebenen persönlichen, räumlichen und finanziellen Möglichkeiten. Der zwingende Grund aber liegt weit tiefer. Er wurzelt in der Kraft, welche die Idee eines einheitlichen Gemeinschaftsspiels immer erzeugen muß. Es ist doch ein würdiger Gedanke, wenn die familia benedictina im weiteren Sinne des Wortes, die unter einem Dache wohnt und Jahr für Jahr Arbeit und Erholung, Freude und Leid teilt, wenn sie sich für ihre eigenen Bedürfnisse ihr eigenes Theater mit eigenen Mitteln baut, wenn die Lehrer ihre selbstverfaßten und vertonten Weisen mit ihren Schülern zur Aufführung bringen.

Neben diesem Eigengewächs gelangten seit 1900 an größeren Opern und Operetten zur Aufführung: „Der kleine Sapperlot“ von E. Reineke (1901), „Das goldene Kreuz“ von Brüll (1902), „Fidelio“ von Beethoven (1906), „Gockel, Hinkel und Gackeleia“ von Brentano-Mayer (1907), „Konradin Kreutzer“ von Ripper (1914), „Parzival“ von P. A. von Doß (1921); an Dramen und Schauspielen: „Der heilige Venantius“ von Carnot (1901), „Zriny“ von Körner (1902), „Feurige Kohlen“ von Carnot (1903), „Der Löwe von Luzern“ von J. von Alh

(1905), „König Erich“ von Ritter von Weilen (1908), „Plazidus von Hohenrhätien“ von Carnot (1909), „Abällino“ von Zschokke (1911), „Die Grafen von Toggenburg“ von Morel (1912), „Julius Caesar“ von Shakespeare (1913), „Wilhelm Tell“ von Schiller (1915), „Der letzte Hohenstaufe“ von Carnot (1916), „Macbeth“ von Shakespeare (1918), „Das Leben ein Traum“ von Calderon (1920), „Harold“ von Wildenbruch (1921), „Die Komödie der Irrungen“ von Shakespeare (1921), „Der Bürger als Edelmann“ von Molière (1924), „Omar“ von P. J. Waibel (1924), „Mauritius“ von F. Jost (1927), „Weh dem, der lügt!“ von Grillparzer (1929).

Im ganzen wurden 40 Opern, 22 Operetten, 14 Singspiele, 24 Dramen und Schauspiele, 72 Lustspiele und 8 Weihnachtsspiele und Kantaten, also in einer Spanne von 63 Jahren insgesamt 180 Spiele aufgeführt. Der Außenstehende mag kaum ahnen, welche Summe von Arbeit, Sorgen und Mühen, von gutem Willen und Entgegenkommen, von Erfolgen, aber auch Enttäuschungen diese Zahlen bergen. Fügen wir hinzu, daß die größern Opern 60 bis 100, größere Volksdramen bis 90 Darsteller auf der Bühne zeigten, so müssen auch befriedigende Raumverhältnisse zur Verfügung stehen. In der Tat hatte im Jahre 1905 mit dem Drama „Der Löwe von Luzern“ und dem biblischen Singspiel „Saul“ die alte Bühne ausgespielt und ausgesungen. Der neue Musentempel im eben erstellten Erweiterungsbau des Kollegiums erhielt seine Weihe durch die Aufführung von Beethovens „Fidelio“ unter dem Dirigentenstab von Kapellmeister P. Ambros Schnyder und der Spielleitung von Rektor P. Frowin Durrer, der der Bühne stets ein bewährter Freund war und blieb. Der Bühnenraum verfügt über 9 m Breite, 3,8 m Höhe und 13 m Tiefe. Die Vorhangöffnung ist 5,4 m breit und 3,4 m hoch. Während Höhe und Breite sich oft als ungenügend erweisen, vermittelt die große Tiefe durch Verwendung von freien Luft-, Meer- und Wolkenhorizonten sehr gute Stimmungsbilder. Die Beleuchtung wurde vervollkommenet und durch regulierbare Proszeniumscheinwerfer und Gassenreflektoren erweitert. So waren die Vorbedingungen geschaffen, auch der Stilbühne verheißungsvolles Gastrecht zu gewähren, und der Erfolg, den das Weihnachts-Mysterienspiel „Stille Nacht, heilige Nacht“ 1928 zeitigte, weist gebieterisch in die Zukunft. Leider hatte die alte verdienstvolle Theaterschneiderei längst ihre Zeitlichkeit gesegnet. Die Garderobe steht verwaist und verwahrlost da und zwingt zur Kostümmiete, was weder finanziell noch ideell ein Vorteil ist.

Sichten wir die Aufführungen an der Engelberger Internatsbühne, so springt die stets herrschende Stellung der Oper, überhaupt der Spiele mit Musik und Gesang, in die Augen. Der Grund ist einleuchtend. Warum sollte eine Gemeinschaft, die über ein geschultes

oft auch über gute Solostimmen verfügt, diese Kräfte nicht auch in den Dienst ihrer Bühne stellen und so ein bewährtes Mittel der Schulung unbenützt lassen? In zweiter Linie dient die Bühne der Schüler- und Klostergemeinschaft zu Unterhaltungszwecken. Die große Zahl der Lustspielaufführungen belegen das ebenso sehr wie die Tatsache, daß die meisten Spiele in der fröhlichen Fastnachtszeit über die Bretter gehen. Erst an dritter Stelle erscheint die Bühne als ergänzendes Bildungsmittel für die Schule selbst, besonders für den Unterricht in der deutschen Muttersprache, wozu die Inszenierungen von Calderon, Shakespeare, Schiller, Körner, Grillparzer usw. zu rechnen sind. Die Engelberger Bühne war nie Schultheater im engeren Sinne des Wortes, sondern Gemeinschaftsspiel, das allgemein erzieherische, bildende und unterhaltende Werte vermittelte. Auffallen mag auf den ersten Blick, daß dem religiösen Spiel an klösterlicher Stätte keine größere Aufmerksamkeit geschenkt wurde. Der Grund liegt wohl darin, daß die tägliche Anteilnahme an den heiligen Mysterien im Gotteshause selbst diese Stoffe als ungeeignet oder überflüssig erscheinen ließ. Aber das Weihnachtsspiel 1928 und das Festspiel vom Sommer 1929 weisen mit kluger Geste in eine wertvollere Zukunft. Schien nicht das ehrwürdige religiöse Gemeinschaftsspiel der familia benedictina Angelomontana wieder aufzuleben, als die Konventualen in der feierlichen Cuculla, die Zöglinge im weißen Chorchemd über der schwarzen Kutte als Chöre auf der Vorderbühne den lebendigen Rahmen bildeten zu den Szenen und Bildern, die sich auf der Mittel- und Hinterbühne anschlossen? Möge eine Zeit und eine Gemeinschaft, die, wie wir hoffen, den Geist des nüchternen Rationalismus endgültig überwunden, sich wieder finden zu einem inhaltlich und stilistisch einheitlichen Gemeinschaftsspiel, auf daß die Bühne wieder jene tiefen Erziehungswerte vermitteln kann, wozu sie berufen war und ist.

Dr. P. Plazidus Hartmann, Stift Engelberg.

Difentis

Alljährlich zweimal stand unsere kleine Klosterschule im Zeichen der tragischen und der heiteren Muse: um Weihnachten und besonders an Fastnacht. Tief furchte das Theater den trägen Strom des Alltags und bewirkte Unruhe und Spannung. Den Theaterdichter besaßen wir in der Person unseres allverehrten P. Maurus Carnot. Als Dichtungen hielten nicht alle einer strengen ästhetischen Betrachtung stand. Besonders in denen der letzten Jahre herrschte der frommen Rede und der Rührung viel. Im ganzen aber waren die Stücke Funde für unsere Schulbühne. Der humanistisch-romanisierende Ton paßte allseitig in Stimmung und Studium. In 39

„Conradin der letzte Hohenstaufe“ gab es sogar Tragik, die nachwirkte, wenn der Vorhang längst die Greuel des Karl von Anjou bedeckte. Noch erinnere ich mich mit Behagen wie ich als Narr Ciceros klassische Stelle in der ersten Katilinaren in jambischer Kadenz rezitierte:

„Quo usque Cātīlīna ābutēre pātīēntia nōstra
Et fūror īste tuus nos eludet quēm ad finem . . .“

Wie sie immer auch sein mochten, die Dramen Carnots, sie waren besser als jene unsagbar frommen und tränenfeligen Weihnachtsspiele von P. Josef Staub. Stücke, die selbst den Heiligen unter uns zu süß und 3heilig-brav schienen. Das Spiel wird gewählt, die Rollen verteilt, Freude oder Enttäuschung nur schlecht verhehlt und die Intrigue beginnt. Wochen voraus wird geprobt. P. Anselm ist ein glänzender Vorspieler und Vorsprecher. Von seinem großen, schmalen und etwas knorpelig-sehnigen Antlitz gingen vielerlei Zungen und Geister aus: römische und mittelalterliche Heldenjünglinge, Abenteuer aller Gattung, in Ehren und Handwerk ergraute Soldaten, Räuber und Spitzbuben, Seelengeschöpfe wie Hamlet und Bluthunde wie Franz Pizzaro, Tänzer und Heilige. Wie es gerade kam!

Dann wurde die Bühne aufgeschlagen, die Wand zwischen Speise- und Spielsaal niedergelegt. Dionysische Begeisterung ergriff auch die Sprödesten. Die Stunde nahte. Ja, sie nahte wirklich, sie wurde wie selbstverständlich zur Allegorie in Form einer schönen und geheimnisvollen Frau mit schweren Blicken und mit Gewändern aus Schleier und farbigen Schatten. Der Saal war gestoßen voll. Ein Meer von Geräuschen, von romanischen, deutschen, französischen und italienischen Lauten schlug unaufhörlich gegen den Vorhang. Die Kettenpanzer klirrten, die Kürasse, Helme und Beinschienen warfen Reflexe, Geschmeide glitzte, prunkvolle Stoffe, Seide, Sammet und Vornehmheit aus allen Rizen, in allen Gängen und Türen. P. Notker schöpfte aus dem Vollen und hielt Kostümtreue; kein Fazenettli, kein Sack und kein Kittel ging verloren. Endlich saß die venetianische Weste, das spanische Mäntelchen und das französische Jabot. Die Toga virilis lag in Falten schön über der Linken, die Dolche blühten im Gürtel und die Pistolen verbreiteten Unbehagen; der falsche Bart wurde angeleimt, die Pagenperücke aufgestülpt, die Augen in Glut und Schatten gelegt, die Zeit wurde willkürlich versetzt und aufgehoben durch die machtherrliche Hand des Coiffeurs, der Greis erhielt seine Charakterfalten quer über die Stirne, der Bettler versank in Lumpen und Elend und dem Jüngling wurden die roten Wangen der Jugend und Unschuld.

40 Ach, und er war schön! Ein Ephebe mit dem weinlaubumwundenen Stabe des Pāan, ein Engel vom Himmel gestiegen, ein Alonsius

in der Demut gesenkter Wimpern, ein junger strahlender christlicher Held, an dem das Böse zuschanden wird. Ich aber saß entzückt an seiner Seite, ein rostiger, alter, gefalteter Kreuzfahrer mit einem Hängeschnauz, den schon Vercingetorix getragen, oder als buckliger Hofnarr, als treuloser venetianischer Schurke, als ein wüster, verruhter Bravo. Ich saß neben ihm in Versunkenheit. Und wußte zum erstenmal, daß es schöne Menschen gebe, die man ihres Adels, ihrer Güte und Arglosigkeit wegen lieben müsse.

Und es hebt sich der Vorhang. Der Sturm der Geräusche flaut ab, tiefe Stille fast plötzlich, tragische Spannung in Anflitz und Haltung. Schon fallen die ersten Jamben, schon schlagen die ersten Sentenzen in die Stille des Gewissens, schon geben große Worte und große Gebärden dem Leben große Konturen. Die Gesichter sind mit Licht überschüttet, sind weiß und starr, sie haben etwas von den tragischen Masken der Griechen. Bewegungen geschehen steif, groß und feierlich. Ein Jeder ist jetzt was er spielt. Und so linkisch-pathetisch er dem Zentrum der Bühne zusteuert, so verkrampft er das Stichwort des Vorsprechers abwartet: in diesem Augenblick ist eine andere Stimme, eine andere Lebenstiefe in ihm. Er spürt, daß über seiner beschränkten kleinbürgerlichen, sinnlos-zweckmäßigen Alltags-Tragikomödie dunkle und helle ewige Mächte tragisch der Menschen Schicksal bereiten. Er, dieser kleine dilettierende Ritter, Räuber und Held aus Moder, Puder und Pappe, dieser nichtige Lebenshanswurst auf der Bühne — er ragt vielleicht jetzt zum erstenmal (ich sehe nun ab von allem Religiösen, Sakramentalen und Kultischen) in die Dimensionen einer kosmischen Weltordnung hinein und seine kleine Gymnasiafenseele ist erfüllt von den Schauern und Ahnungen einer Welt, die da beginnt, wo sein beschränkter Schulverstand aufhört.

Und langsam, dann rasch und rascher reifen die Dinge der Entscheidung entgegen. Das Netz der Intrigue entwirrt sich allmählich, die Katharsis setzt ein, der Held siegt oder fällt. Aber er bleibt Held und gehört einer andern als der irdischen Rechtsordnung an. Im Sinne der poetischen Gerechtigkeit triumphiert er weiter im Herzen der Zuschauer. Er ist der Träger des Guten gewesen. Und das Gute ist eine reale Macht, es kann nicht ungeschehen und daher auch nicht unwirksam gemacht werden. . . .

Frauenrollen gab es nicht, auch nicht von den Schülern gespielte. Die Verhältnisse waren die denkbar primitivsten. Der Bühnenraum war nicht weiter als ein mittelgroßes Zimmer, ein Teil der Spieler hatte nie ein Theater gesehen. Und doch war die Illusion vollkommen. Krieg war Krieg, Martyrium Martyrium, das Blut spritzte aus der Wunde und der Tote war tot bis ans Ende der Zeiten. Das Volk

nahm Anteil und stritt und litt für die gute Sache genau wie Spieler selbst.

Und das war der tieffste Sinn unseres armseligen Schülertheaters gewesen: aus all den Rodomontaden, aus Schiller'schem Blankvers-Feuerwerk, aus den Hysterien der Monologe heraus sprang der göttliche Funke tragischer Allbegeisterung, Seele und Geist entzündend und erschütternd dessen der spielt und dessen, der schaut. Und darum war es gut. Dr. Siegfried Streicher, Basel.