Zeitschrift: Heimatkunde Wiggertal
Herausgeber: Heimatvereinigung Wiggertal
Band: 46 (1988)

Artikel: Die St. Urbaner Benediktionsspiele aus der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts
Autor: Ruckstuhl, Dieter
DOI: https://doi.org/10.5169/seals-718167

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: 22.05.2025

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

Die St. Urbaner Benediktionsspiele aus der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts

Dieter Ruckstuhl

«Gäste und Feste»

In einer Festschrift über «Gäste und Feste in der alten Abtei St. Urban»[1] stiess der Verfasser des vorliegenden Beitrages auf die Erwähnung eines ‹Singspiels› mit dem Titel *Apollo Bräutigam,* welches 1752 zur Einsegnung des neuerwählten Abtes Augustin Müller aufgeführt wurde. Diese kleine Notiz lenkte meine Aufmerksamkeit auf ein – wie sich bald zeigte – fast gänzlich unbeschriebenes Kapitel der St. Urbaner Geschichte: das Klostertheater.

Sollten vor zwei Jahrhunderten im Kloster St. Urban regelrechte Singspiele aufgeführt worden sein? Wie mögen sie geklungen haben, noch in barockem oder bereits klassisch gefärbtem Stil? Standen Zisterziensermönche – griechische Gottheiten wie Apollo verkörpernd – in persona auf der Bühne, oder wurden die Rollen von auswärtigen, bestellten Spielern dargestellt? Sind Namen von Komponisten und Textschreibern irgendwo festgehalten, haben gar Musik und Spieltexte die Klosteraufhebung überlebt?

Vielmonatiges Durchstöbern von Archiven und Bibliotheken der nähern wie weitern Umgebung brachte bisher acht Spieltexte aus einem Zeitraum von sechs Jahrzehnten an den Tag, darunter fünf Opern- bzw. Singspieltexte. Jedoch keinen einzigen Takt Musik. Weshalb keine Musiknoten auftauchten, erklärt sich teilweise aus den Gebräuchen der damaligen Theaterpraxis. Zwar wurden Spieltexte im 18. Jahrhundert bisweilen – in mehr oder weniger vollständiger Fassung – gedruckt, die dazugehörige Bühnenmusik aber nie. Da

1 Müller, 1963, schildert die Einsegnungsfeierlichkeiten ausführlich.

‹Singspiele› in der Regel für einen einmaligen festlichen Anlass und nicht für ein Repertoire geschrieben wurden, war es nicht notwendig, Gesangs- und Instrumentalstimmen noch längere Zeit nach den Vorstellungen aufzubewahren. Von der beträchtlichen Anzahl ‹Singspiele›, die im Aufklärungsjahrhundert verfasst und auf die Bühne gebracht wurden, haben somit nur vereinzelte Handschriften von Kompositionen bekannter Tonschöpfer wie Reindl oder Schauensee überdauert.

Aufgefundene Spieltexte

Nachdem die Musik zu unseren ‹Singspielen› nicht mehr aufzufinden ist, bleiben als wertvollste Quellen die Textbücher. Die Suche nach Stücken, die für die Klosterbühne geschrieben wurden, zeitigte ausschliesslich Handschriften und Drucke aus dem 18. Jahrhundert: vor 1750 meist lateinische Handschriften, danach deutsche Drucke. In der anschliessenden Übersicht wird rechts zusätzlich der Anlass vermerkt, für den die Stücke bestimmt waren.

Lateinische Texte:

Msc	1720	*Virtus Triumphans*	zum 55. Geburtstag von Abt Malachias Glutz
Msc	1744	*Affectus Vocalis*	zum 70. Geburtstag von Abt Robert Balthasar
Druck	1748	*Aera et Ara*	zum Jubiläum der Klostergründung
Msc	1734	*Versutus Morio*	Fasnachtsspiel

Deutsche Texte:

Msc	?	*Bachus (?)*	Fasnachtsspiel
Druck	1752	*Apollo Bräutigam*	zum Einsegnungsfest von Abt Augustin Müller
Druck	1768	*Apollo ein Hirt*	zum Einsegnungsfest von Abt Benedikt Pfyffer
Druck	1781	*Ein Schäferspiel*	zum Einsegnungsfest von Abt Martin Balthasar

Andere wichtige Quellen sind Festprotokolle (Zeremoniale) aus St. Urban, Luzern und Solothurn, vereinzelte handschriftliche Eintragungen in gedruckte Textbüchlein, Rechnungsbücher und Personenverzeichnisse (Einquartierungen der Gäste im Konvent, Sitzverteilung bei den Mahlzeiten im Festsaal, bestellte Musikanten...). Nicht zu vergessen die nicht-textlichen Zeugnisse wie der Theatervorhang oder das Bühnenmodell.

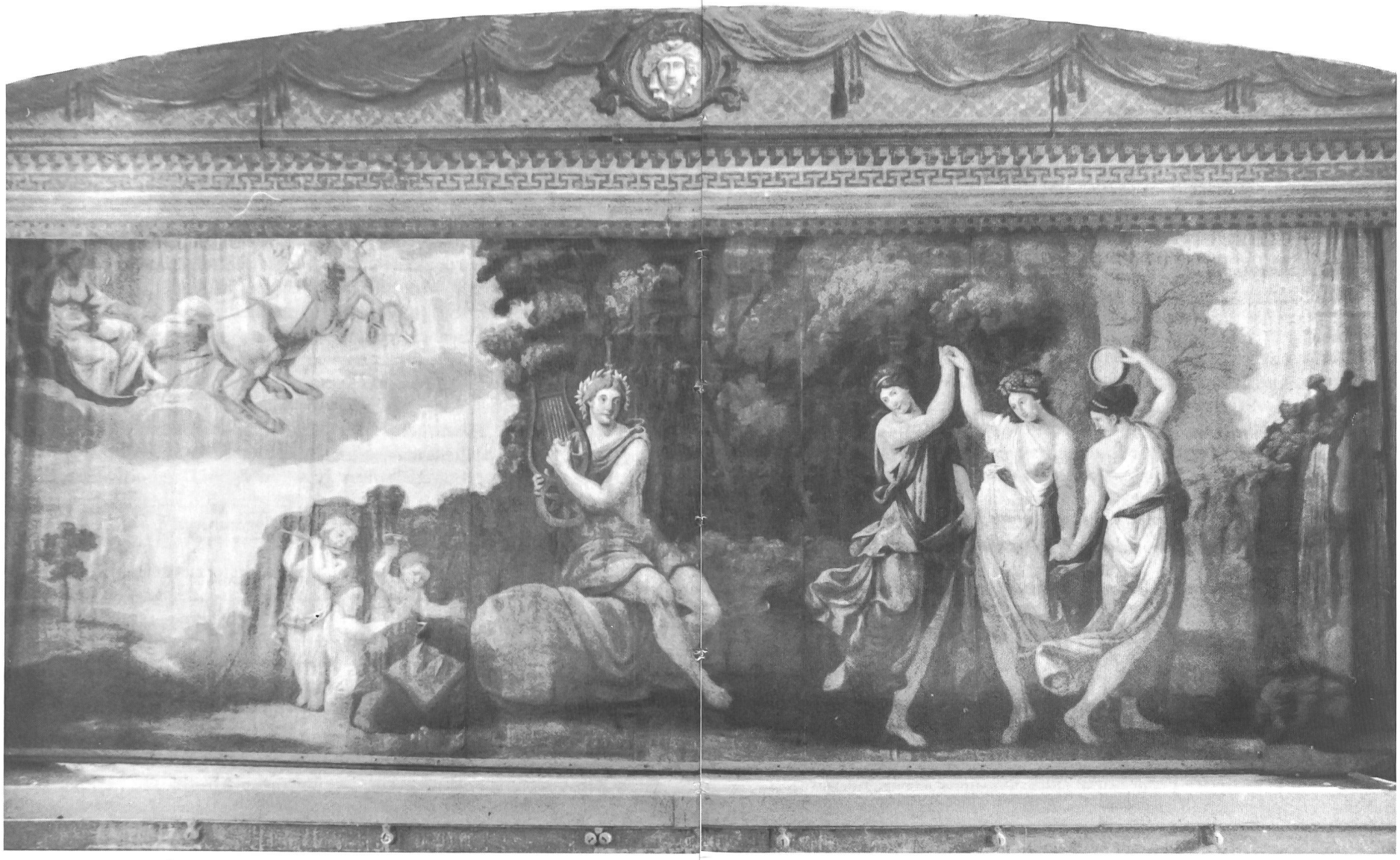
Im Rahmen dieser Schrift ist es leider nicht möglich, alle Spielstücke näher vorzustellen.[2] Wir beschränken uns daher auf die deutschsprachigen, eine Gruppe für sich bildenden und am besten dokumentierten ‹Singspiel›-Aufführungen der Zeit nach 1750.

Textexemplare aller drei ausgewählten ‹Singspiele› beherbergen die Zentralbibliothek Luzern, einzelne auch das Staatsarchiv Luzern bzw. die entsprechenden Bibliotheken und Archive von Zürich, Solothurn, Aarau, Bern und Basel. (Die älteren handschriftlichen Texte sind alle in der Zentralbibliothek, *Virtus Triumphans* im Staatsarchiv Luzern aufbewahrt.)

Theater in St. Urban: Höfisches Theater und Schultheater

Erstes Zeugnis einer Theaterpflege im Zisterzienserkonvent ist das Schauspiel *Virtus Triumphans,* Triumphierende Tugend, aus dem Jahre 1720. Aus welchen Gründen bisher keine Textbücher, Programme oder andere Überlieferungen der Zeit vor 1720 zum Vorschein kamen, wäre einer weiteren Untersuchung wert. Zwei wohl wesentliche Voraussetzungen für den im zweiten bis vierten Jahrzehnt erfolgten Aufschwung des Theaterspiels dürften die Erstellung der spätbarocken Klosteranlagen – mit ihren einladenden, vielen Gästen Platz bietenden Sälen – wie auch die verstärkte Förderung der Klosterschule gewesen sein. Die stattliche Anzahl überlieferter Bühnenwerke lässt jedenfalls erahnen, welche Beliebtheit nun das Theater und besonders das Musiktheater in der Abtei erlangte. Zu grossen festlichen Gelegenheiten, wahren Jahrzehntereignissen, wurde auf die Inszenierung aufwendiger Spiele nicht mehr verzichtet. Dort kam der

2 Zudem wurden Quellenverweise sehr stark begrenzt; umfassender ist dafür das Quellen- und Literaturverzeichnis im Anhang.



Der Theatervorhang (Öl auf Leinwand) der Klosterbühne St. Urban zeigt – in Verwandtschaft mit der Oper *Apollo Bräutigam* – Apoll als lorbeerbekränzten Musenführer. Begleitet von drei musizierenden Putten spielt er sitzend die Leier, dazu tanzen drei Musen. Im rechten Hintergrund der Musenquell. Links oben Phöbus (oder Eos/Aurora?) in dem von einem Schimmelgespann über ein Wolkenband gezogenen Wagen.

Heutige Masse: 744:314 cm. Länge vermutlich original, in der Höhe wurden oben mindestens 50 bis 100 cm abgenommen, als der Vorhang in das niedrigere Willisauer Theater eingebaut wurde. Gemalt höchstwahrscheinlich von Xaver Hecht (1757–1835). Vielleicht inspiriert durch das Fresko «Apoll und die Musen» von Anton Raphael Mengs, 1761.

Klosterbühne eine ähnliche Aufgabe zu wie den Bühnen an weltlichen Höfen: Spiel zu Preis und Erbauung von Gast und Gastgeber. Wir können daher für diese Art von Theaterspiel durchaus den Begriff «Höfisches Theater» verwenden. (Die Bezeichnung «Klostertheater» wäre zu ungenau, liesse eher an geistliches Spiel im engern Sinne denken, etwa an Wallfahrtstheater [Passionsspiele, Märtyrerspiele u.ä.]. Da St. Urban kaum je – von den alljährlichen Volkssegnungen am Ulrichstag abgesehen – als Wallfahrtsort in Erscheinung trat, fehlt auch jeder Hinweis auf eine Pflege solcher Theaterformen.) Von höfischem Theater sprechen wir zudem, um von den obgenannten Festspielen das «Schultheater» der Schüler unterscheiden zu können.[3]

Gleich ein paar Bemerkungen zu diesem Bereich, zu *Schule und Schultheater.* St. Urbans beispielhafter Einsatz für Ausbau und Verbesserung des Schulwesens gegen Ende des 18. Jahrhunderts – Stichwort Schulreform – begründete den guten Ruf der damals pädagogisch fortschrittlichen Schule. Ohne sich auf die Dauer an die Seite der berühmteren innerschweizerischen Kollegien stellen zu können, war mit ihrer Existenz – und das ist in unserem Zusammenhang allein entscheidend – die Voraussetzung für ein Schultheater gegeben. (Anzumerken ist noch, dass unter der Schule von St. Urban nicht, wie der Name nahelegen mag, ein einheitliches Gebilde zu verstehen ist, vielmehr ein Nach- und Miteinander verschiedenartigster Kurse für Schüler unterschiedlichen Alters und Standes, durchgeführt im Rahmen der Trivialschule, des Priesterseminars, des Landschullehrerseminars oder des Adligen Instituts.)

Gespielt wurde, wie an anderen Kollegien, zu Fasnacht und am Ende des Schuljahres im Herbst. *Versutus Morio,* Der gerissene Narr, 1734, und ein undatiertes, deutsches Bacchus-Spiel belegen die Aufführung von *Fasnachtskomödien.* Zur Gattung der *Schlusscomödie* hingegen sind keinerlei Programme oder Texthefte erhalten. Wicki berichtet, Schüler hätten zur Zeit des Adligen Instituts (1785 bis um 1793) an Jahresschlussfeiern ein kleines Schauspiel, eine Operette und

3 Da bei gewissen Festspielen auch Schüler mitwirkten und bei Fasnachtslustspielen wiederum Patres und Brüder, ist im Falle St. Urbans eine strikte Trennung zwischen höfischem Theater und Schultheater nicht sinnvoll.

(?) ein Ballett aufgeführt, «welche den Schülern» – ungefähr zwanzig patrizischen Zöglingen – «Freude und nicht geringen Nutzen im Sprechen und guter Richtung des Körpers» verschaffen sollten.[4] Und von Liebenau erfahren wir, dass Studenten 1748 Komödien aufführten, zu denen sich Gäste aus Solothurn einfanden, ferner sei 1762 das Theater reichlicher mit Kostümen versehen worden.[5]

Wann die Schulbühne ihre beste Zeit erlebte? Möglicherweise in den Siebziger- und Achtzigerjahren während der Schulreform, und auch ab 1785 nach deren Ende, als das Kloster seine Aufmerksamkeit vermehrt dem Adligen Institut zuwandte. Soviel – besser: so wenig – zum Schultheater.

Mit einem Wort nur seien noch die lateinischen Spiele des *höfischen Theaters* erwähnt, bevor wir die restlichen Seiten des Beitrags den glanzvollen deutschsprachigen Festspielen widmen werden.

Wie *Virtus Triumphans* ist das zweite erhaltene, 24 Jahre danach entstandene Festspiel, *Affectus Vocalis* (Musikalischer Herzenserguss), ebenfalls zum Geburtstag eines Abtes verfasst worden. *Aera et Ara* (Ära und Altar) war dann für das 600-Jahr-Jubiläum der Klostergründung bestimmt.[6] Das erste Spiel dürfte die Zeitgenossen durch sein Aufgebot an Heiligen, Königen, Boten, Genien und Allegorien beeindruckt haben, war noch beladenes, ausbündiges Barocktheater. Bedeutend leichter, spielerischer, dazu feierlicher durch Gesang und Musik wirkten dann die beiden lateinischen Opern des vierten Jahrzehnts, direkte Vorboten der deutschen Benediktionsspiele der zweiten Jahrhunderthälfte.

4 1968, S. 115
5 1898, S. 42
6 Als Gründungsdatum galt damals 1148, heute 1194.

Spiele anlässlich der Benediktionen von 1752, 1768 und 1781

Einige gemeinsame Aspekte

Apollo Bräutigam, Apollo ein Hirt und *Ein Schäferspiel,* die drei erhaltenen ‹Singspiele› zu Abtseinsegnungen, kommen einander in mancher Hinsicht derart nahe – in Sinn und Zweck, Gleichnishaftigkeit der Rollen, Inhalt, Form und Aufbau und nicht zuletzt der grafischen Gestaltung der Texthefte –, dass wir nicht umhin können, die ‹Singspiele› als Teile einer eigenständigen Gruppe zu betrachten. So werden wir denn versuchen, ihre Verbindungen untereinander aufzuspüren, dabei aber auch merken, dass über alle Gemeinsamkeiten hinaus jedes Werk durchaus seinen unverwechselbaren Charakter besitzt.

Bevor wir uns der Handlung, Sprache und Aufführungspraxis der einzelnen ‹Singspiele› annehmen, sind ein paar Bemerkungen zu Druck, Autorschaft, Rollenverständnis und inhaltlichem Grundmuster angezeigt.

Die gedruckten Texthefte (Libretti)

Den ersten Eindruck von den Stücken gewinnen wir, wenn wir die drei Text-/Programmhefte zur Hand nehmen. Halten wir die Titelseiten vergleichend nebeneinander, fallen die sehr unterschiedlichen Schriftgrössen und -auszeichnungen ins Auge. Zudem sind die ersten beiden Drucke quart-, der dritte oktavformatig. Tatsächlich stimmen die Titelseiten aber im Wortlaut weitgehend überein. *Apollo Bräutigam* gab das Muster vor, 1768 und 1781 änderte man textlich am Deckel nur, was unbedingt zu ändern, d. h. auf den aktuellen Stand zu bringen war: Titel, Vorname des neuerwählten Abtes, Aufführungsdatum.

Zum Teil aus begrifflicher Unsicherheit variiert die Bezeichnung der Spiele. 1752 nennt man es «ein Singspiel», 1768 «eine Operete», 1781 «Ein Schäferspiel mit Musik». Nach heutigem Gebrauch wäre das

Apollo Bräutigam,

ein

Singſpiel

auf das Einſegnungs Feſt des

Auguſtins,

Hochwürdigen Herrn Prälaten des eximirten
Gottshauſes bey St. Urban, des Heiligen Ciſtercienſer
Ordens, Herrn zu Herderen und Liebenfels, ꝛc.

aufgeführt

in daſigem Convent

den 1. May 1752.

erste Stück eine Oper (wegen der Verwendung von Rezitativen), das zweite und dritte wären – durch die gesprochenen Dialoge – eigentliche Singspiele.[7]

Betrachten wir die übrigen Seiten der Libretti und insbesondere deren Rollenverzeichnisse hinsichtlich grafischer Gestaltung, so können wir den Vorbildcharakter des *Apollo Bräutigam* nicht übersehen.

Im Programmheft verschwiegen

Alle drei gedruckten Programme widerspiegeln sehr schön den der damaligen Zeit eigenen Hang zu anonymer, unpersönlicher Gesellschaftskunst: Die eigentlichen Schöpfer und Gestalter der St. Urbaner Festspielaufführungen – Verfasser, Spieler, Musiker und auch die Drucker – sind darin mit keinem Namen erwähnt.[8] (Einzige Ausnahme bildet die Nennung des Druckers auf dem Programmheft von 1781.)

Auf dem Umweg über zusätzliche Quellen (hauptsächlich Protokolle) konnte gleichwohl die Mehrzahl aller Beteiligten namentlich fassbar gemacht werden. Und deren Namen und Herkunftsorte zeigen, dass das Einzugsgebiet die halbe Deutschschweiz umfasste: von Basel bis Zug, von Muri bis Solothurn und Bern.

Vorab zu den Druckern, die vom Kloster, das über keine hauseigene Druckerei verfügte, mit der Herstellung der Programmhefte betraut wurden. Wie der Frontseite zu entnehmen ist, wurde das jüngste Spiel, *Ein Schäferspiel,* bei *Emanuel Thurneysen* (in *Basel*) gedruckt. Schwieriger ist der Nachweis bei den älteren Stücken.

Manches deutet darauf hin (und nichts spricht dagegen), dass *Apollo Bräutigam* in *Zug,* im Atelier des *Heinrich Antoni Schäll,* und *Apollo ein Hirt* in *Solothurn,* bei *Philipp Jacob Scherer,* gesetzt und gedruckt wurden.

---

7 Der Begriff «Singspiel» wird hier immer, wenn er nicht im heutigen Sinne ein mit gesprochenen Dialogen unterbrochenes, gesungenes Theaterstück meint, mit einfacher Anführung versehen (‹Singspiel›).

8 Theaterprogramme des 17. Jahrhunderts, vor allem jene der Jesuiten, führten gewöhnlich alle Mitwirkenden genauestens auf sowie oft auch die Verfasser von Musik und Stück.

Zum ersten Apollo-Spiel. Um 1750 bestanden einige enge Kontakte zwischen Zuger und St. Urbaner Geistlichen. 1751 schrieb *Johann Evangelist Schreiber* die Musik zur Zuger Inszenierung des *Sigeric*. Das Programmheft wurde gedruckt bei Heinrich Antoni Schäll. Im Jahr darauf erhielt der Zuger *Franz Jacob Zumbach*,[9] «so die Opera auf mein Benediction componiert» (= gedichtet), von Abt Augustin zwei Sonnen-Dublonen. Ob nun Zumbach auch Bearbeiter des Sigeric-Stoffes für Zug beziehungsweise Schreiber Komponist des *Apollo Bräutigam* war, ist unbestimmt, letzteres erscheint jedoch naheliegend. Schreiber war damals der grösste und fruchtbarste St. Urbaner Tonschöpfer und hielt das Amt des Klosterkapellmeisters inne. Zudem hätte Abt Augustin in seinem Tagebuch neben dem Honorar des Autors wohl auch jenes des Komponisten verzeichnet, wäre ein auswärtiger Musiker mit der Komposition beauftragt worden.

Neben personellen Verbindungen stützen drucktechnische Vergleiche unsere Vermutung, das Textbüchlein sei bei Schäll gedruckt worden. Es muss zwar generell eingeräumt werden, dass damals Lettern und Kuperstiche gelegentlich ausgeliehen wurden oder dass grössere Betriebe in andern Orten Ableger hatten, was die Bestimmung des Druckortes manchmal verunmöglichen kann. Die grosse grafische Ähnlichkeit und ein beiden Drucken identischer Kupferstich (Rebenzweige) sind aber zusätzliche Hinweise, die auf den Zuger Drucker Schäll hindeuten.

Auch im Falle des *Apollo ein Hirt* hängen Druckort und Autorschaft eng zusammen. *Kantor Hermann* schrieb «das sinnreiche Concept», *Malachias Heri*, ebenfalls ein gebürtiger Solothurner, der es im Kloster bis zum Prior bringen sollte, komponierte die Musik.

9 Vergleiche Biografie S. 36, Anm. 16.

Legt man den Druck neben eines der bei Scherer gedruckten Theaterprogramme, am besten neben den *Daphnis*[10] aus demselben Jahr 1768, dann wird ersichtlich, dass der Druck des *Apollo ein Hirt* aus Scherers Hochoberkeitlicher Druckerei stammen muss.

Die Rollen: Versteckspiel doppelter Sinnbilder

In der Barockzeit war bekanntlich nur ein geringer Teil der Bevölkerung in der Lage, befriedigend lesen und schreiben zu können. Das geschriebene Wort war somit nur begrenzt geeignet, um mit einer (nicht-mündlichen) Botschaft an das Volk zu gelangen. Besser wurden symbolische Mitteilungen verstanden. Überall, besonders im Bereich der Kirche, waren die Menschen mit Heilssymbolen, Emblemata[11], Allegorien oder Personifikationen umgeben. Sie dienten ihnen als Hilfen zur Erhellung und Auslegung der Wirklichkeit – keineswegs als blosse Spielereien. Die Welt, wie der Barockmensch sie erlebte, beruhte auf der Spannung zwischen Gezeigtem und Gemeintem, zwischen dem Mittelbaren und Unmittelbaren. Dass diese Welt in all ihren Erscheinungen von heimlichen Verweisungen, also entdekkungsfähigen Sinnbezügen erfüllt ist, stand für die Menschen ausser Zweifel. Deshalb gewöhnte man sich an, in Analogien (Entsprechungen) zu denken.

Am Ausgang des Barockzeitalters verlor dieser Weltentwurf durch die vordergründige, veräusserlichende Verwendung der Analogien an Glaubwürdigkeit und wurde als Instrument der Erkenntnis ausser Kraft gesetzt.

Solche Vordergründigkeit liegt auch den spätbarocken St. Urbaner ‹Singspielen› zugrunde. Die Akteure auf der Bühne verweisen kaum noch auf eine geheimnisvolle, nicht sinnlich darstellbare höhere

---

10 Schäferspiel, am 5.12.1768 anlässlich der Burgerrechtserneuerung mit Solothurn von den Schülern der Jesuiten dem St. Urbaner Abt vorgeführt.

11 Emblem: Sinnbild bestehend aus Titel-Bild-Epigramm-Gedicht-Anmerkungen. – Das Solothurner Zeremonial von 1768 beschreibt ausführlich die Emblemata, welche im Festsaal angebracht und am Benediktionstag nach dem Mittagsmahl besichtigt und bewundert wurden. Es waren Sinnbilder zum Lobpreis der drei hohen Stände und der Herren Prälaten (Äbte von Lützel, Wettingen, Hauterive, St. Urban).

Perſonen dieſes Singſpiels.

Hymen, Gott der Hochzeit, ſtellet vor
das Haupt der Einſegnung, den Hochwürdigen Hrn. Hrn. Comiſſarium des Pl. Tit. Hrn. Hrn. Generalen zu Ciſterz.

Amphitrite, die Göttin des Uberflußes mit ihrem Horn,
die hohe Geſandtſchaft der Stadt Bern.

Pan, Gott der Wälder,
die hohe Geſandtſchaft der Stadt Lucern.

Ceres, die Göttin der Früchten,
die hohe Geſandtſchaft der Stadt Solothurn.

Apollo, Gott der freyen Künſten,
den Hochwürd. Gnädigen Hrn. Hrn. Prælaten.

Heliconia, oder Helicon, der Muſen Wohnung,
das Hochwürd. Convent und Gotteshauß St. Urban.

Pluto, Feind der Muſen,
die hölliſche Nachſtellungen.

Acidalia, Feindin der Muſen,
die irdiſche Liebe.

Python, ein Drach, Feind der Muſen,
die weltliche Gefahren.

Einige Waldgötter und Furien.

Der Schauplatz iſt in dem Thal nächſt bey dem Berg Parnaß.

Rollenverzeichnis des «Apollo Bräutigam» von Seite zwei des Textheftes.

Wirklichkeit. Im Gegenteil, sie haben etwas durchaus Handfestes zu verkörpern, bestimmte Attribute, Tugenden, Laster, genau bezeichnete Personen. Dem Zuschauer vermögen sie so keine Rätsel mehr aufzugeben. Im Rollenverzeichnis des *Apollo Bräutigam* heisst es zum Beispiel: «Ceres, die Göttin der Früchten, stellet vor die hohe Gesandtschaft der Stadt Solothurn.» Der Autor überträgt der Ceres hier gleich zwei Funktionen, sie hat für Fruchtbarkeit wie auch für Solothurn zu stehen. Durch ein solches Versteckspiel mit doppelten Sinnbildern werden die Sagengestalten zu blossen Masken degradiert. Wenn Pan in erster Linie die Aufgabe zukommt, die Verdienste der Stadt Luzern um das Kloster zur Geltung zu bringen, so muss er auf der Bühne vieles von dem, was das Lexikon ihm nachsagt, unterlassen. Er darf nicht mehr als lüsternes Bockswesen den Nymphen nachstellen. Als Freund Apollos wird er den Musenführer auch nicht zum musikalischen Wettstreit herausfordern, in dem er ihm ja unterliegen müsste. Pan ist regelrecht gezähmt, und ähnlich ergeht es den andern mythologischen Figuren. Sie handeln und sprechen einer wie der andere und stets unter dem Banner von Tugend und Treue. Derartige Wesen ohne Fehl und Tadel sind natürlich auch von den höllischsten Widersachern nicht ernsthaft aus der Fassung zu bringen. Die Vermutung darf gewagt werden, dass diese Rokoko-Supermänner gerade wegen ihrer übermenschlichen seelischen Standfestigkeit und Unbeugsamkeit uns heutige Theaterzuschauer kalt und unberührt liessen. Wir sind hier unübersehbar an den unpersönlichen, betont artifiziellen Charakter der Dichtung des späten Barock und des Rokoko erinnert.

Spiele solchen Zuschnitts dürften indessen recht nach dem Geschmack der Gästeschar gewesen sein. Wessen Erwartung mehr auf eine reizvolle, unterhaltsame Geschichte – verschönert durch Gesang und Orchesterspiel – und weniger auf Tiefgründigkeit und neue Erkenntnis gerichtet war, wurde vom «sinnreiche(n) Concept» angenehm überrascht. Da wird sich männiglich schnellstens im Rollenverzeichnis (vorne in den ausgeteilten Textheften) vergewissert haben, welche Bühnenfigur wen darstellt, um dann gespannt mitzuverfolgen, wie er selbst – als Abt, Mitglied einer Delegation usw. – zur Geltung gebracht wurde, welche schmeichelhaften Eigenschaften und Tugenden ihm zugedacht wurden. Selbstverständlich fielen die guten Sitten durchwegs auf Persönlichkeiten oder Gemeinschaften, die in ein

günstiges Licht zu stellen waren, kurz auf die im Saal anwesenden Gastgeber und hohen Gäste (Äbte, Regierungsvertreter, Mönche). Die als eher zweifelhaft erachteten Gestalten (unverschämter Herausforderer, ungläubiger Sterndeuter, Allegorien menschlicher Laster) gingen entsprechend leer aus.

Der Überblick auf Seite 24 zeigt, dass die meisten Entsprechungen recht geschickt gewählt sind. Zeitweise musste der Autor allerdings etwas von der Mythologie abweichen. Helicon, «der Musen Wohnung», wurde zu Heliconia, damit Apoll sie zum Altar begleiten konnte. Und es käme auch in *Apollo ein Hirt* nicht zur (mystischen) Hochzeit, würde der Librettist nicht kurzerhand Admetus in eine Admeta verwandeln ...

Ein inhaltliches Muster

Lässt man alles Ausschmückende weg, behält nur die wesentlichen Schritte der Handlung, so ergibt sich bei allen drei Stücken ein gemeinsames Grundmuster, von dem die Autoren ausgingen. Möglicherweise hatte der Handlungsverlauf des *Apollo Bräutigam* für die späteren Schreiber eine gewisse Verbindlichkeit.

Die Handlungen bauen sich etwa aus folgenden Elementen auf: Trauer des Klosters um den verstorbenen Abt / Das Beten für einen neuen «Vater» wird erhört / Gottes Wahl tut sich durch seinen Priester[12] und göttliche Zeichen dem Erwählten kund / Bewährung gegenüber Unterwelt, Herausforderung oder Aberglaube / Treuer Beistand während der Prüfungen und Erneuerung von Schutz und Schirm durch Luzern, Solothurn, Bern / Erwählung durch das Kapitel mit göttlicher Beihilfe / Mystische Hochzeit von Abt und Kloster / Dank und Bitte um Segen.

«Virtus Triumphans», Sieg der Tugend, das Motto der älteren lateinischen Stücke, trifft den Gehalt der Spiele noch immer. Auf der Bühne wird gezeigt, wie dem Tugendhaftesten und Weisesten unter den Mönchen die göttliche Erwählung zuteil wird. Seine Stärke und Überlegenheit wird demonstriert, die Wahl macht ihn gottähnlich.

12 Generalabt von Zisterz (Cîteaux), vertreten durch den Abt des Mutterklosters Lützel im Jura (heute Lucelle), der jeweils die Einsegnung vornahm.

Apollo Bräutigam			*Apollo ein Hirt*			*Ein Schäferspiel*		
Hymen		Abt von Lützel, Vertreter des Generalabts von Zisterz	*Delphis*		Abt von Lützel, Vertreter des Generalabts von Zisterz	*Leonida*		Kloster St. Urban
Amphitrite Diskant		Gesandtschaft der Stadt Bern	*Argos*		Gesandtschaft der Stadt Bern	*Orion*		Gesandtschaft der Stadt Luzern
Pan Bass		Gesandtschaft der Stadt Luzern	*Delos*		Gesandtschaft der Stadt Luzern	*Lykaon*		Gesandtschaft der Stadt BE oder SO
Ceres Alt		Gesandtschaft der Stadt Solothurn	*Salamin*		Gesandtschaft der Stadt Solothurn	*Psophis*		Gesandtschaft der Stadt SO oder BE
Apollo Tenor		Neuer Abt Augustin Müller	*Beotes/ Apollo*		Neuer Abt Benedikt Pfyffer	*Osiris*		Abt von Lützel, Vertreter des Generalabts von Zisterz
Helicon Diskant		Kloster St. Urban	*Admeta*		Kloster St. Urban	*Thyrsis*		Neuer Abt Martin Balthasar
Pluto Bass	«Feinde der Musen»	Höllische Nachstellungen	*Damon*		«Schäfer der Admeta» Mönch in wichtiger Stellung	*Damon*	«Kinder der Leonida»	«Sohn» Mönch in wichtiger Stellung
Acidalia Alt		Irdische Liebe	*Thyrsis*		«Schäfer der Admeta» Mönch in wichtiger Stellung	*Lymon*		«Sohn»
Python		Weltliche Gefahren	*Marsyas*		Schäferknecht, Herausforderer Apollos	*Phillis*		«Tochter»
			Mopsus		(lacht Marsyas aus in II6)	*Alexis*		der jüngste «Sohn»
Einige Unbekannte, Waldgötter und Furien			*Einige Schäfer*			*Mopsus*		Schäferknecht, Sterndeuter, Abergläubischer
Verstorbener Abt im Text benannt als: *(Robert)*			*(Amyntas)*			*(Beotes)*		

Zusammengestellt nach Rollenverzeichnissen (Reihenfolge wurde beibehalten), handschriftlichen Eintragungen und, besonders beim Schäferspiel, dem Textzusammenhang.

Stets fallen auch einige Strahlen seines göttlichen Lichts auf die Beschützer Luzern, Bern und Solothurn ab, die vollkommensten und edelsten Verbündeten des Klosters seit Hunderten von Jahren.[13]

Die Handlungen der drei Spiele

Wie das inhaltliche Muster gezeigt hat, lässt sich der Inhalt der Benediktionsspiele auf wenigen Zeilen umreissen, ohne dass Wesentliches verloren ginge. Wenn anschliessend die Handlungen trotzdem ausführlich erzählt werden, geschieht dies, um dem geduldigen Leser einen einigermassen vollständigen und bildhaften Eindruck von den Spielen zu vermitteln. Denn – wie so oft – liegt auch hier die Würze in den Einzelheiten, in der Verfeinerung beziehungsweise Ausgestaltung der schlichten Handlung, in der wiederholten Betonung oder bewussten Weglassung von Details.

Das Spiel von 1752

Textheft: 30 Seiten, drei Aufzüge mit 8, 7 und 7 Auftritten.
Textdichter: Franz Jacob Zumbach von Zug (1725–1782)
Komponist: unbekannt (Joh. Ev. Schreiber?)

Apollo Bräutigam, ein Singspiel auf das Einsegnungs Fest des Hochwürdigen Gnädigen Herrn, Herrn Augustins

Der Schauplatz ist in dem Thal nächst bey dem Berg Parnass.

13 Für die Verwaltung des umfangreichen Streubesitzes errichtete das Kloster Wirtschaftszentren in verschiedenen Städten, mit denen es zum Schutz seiner Rechte und Besitzungen Burgrechtsverträge schloss. Mit Solothurn (1252), Sursee (1256), Zofingen (1280), Bern (1415), Luzern (1416) u. a.

Der erste Aufzug

Abt Augustin Müller von Mellingen, 1712–1768.

Heliconia (Kloster) trauert um ihren verstorbenen, geliebten Hirten. Hymen (Abt von Lützel) eilt als Bote Jupiters mit frohen Schritten herbei. Ein Held aus dieser Gegend werde ihr Bräutigam sein, er müsse zuerst jedoch den Drachen Python erlegen. Heliconia trifft Amphitrite und Ceres (Bern und Solothurn), die ihre Treue zu ihr erneuern. Eine der Feindinnen der Musen, Acidalia, erscheint und ruft die ganze Unterwelt zur Rache gegen Apollo auf, dieser solle sich vor übereilter Hochzeitsglut hüten. Pan (Luzern) bespricht sich mit Apollo wie ein Vater mit dem Sohn. Unterdessen geht der verheerende Drachen Python um. Hymen begehrt von den Beschützern Heliconias (LU, BE, SO), sie sollen Heliconias Wahl des Bräutigams stattgeben. Sie werde es nicht unterlassen, ihr «beblümt gekröntes Haupt» zu gegebener Zeit vor dem Thron ihrer Beschützer zu verneigen. Man sagt zu. Nach einer Aufzählung heldenhafter Vorgänger (berühmte Äbte seit der Klostergründung) schliesst der Aufzug mit der Weissagung Hymens, der Himmel wolle es, dass Python heute verderbe.

Der zweite Aufzug

Apollo allein, voller Verlangen. Hymen solle nicht zögern, die Braut herzusenden. Rein und zärtlich singt er, doch ohne vom Echo Antwort zu erhalten. Heliconia (als Echo) ruft ihm endlich zu, er werde sie hier und heute finden. Noch einmal muss Apollo vor Python fliehen, setzt ihm aber sofort wieder nach. Pluto und Acidalia planen einen Bund der Unterwelt gegen Apollo, denn dieser hat das Totenreich öde und verlassen gemacht. Auf Apollo lastet die Aufgabe, Python zu töten, schwer. Um der Liebe willen soll er tun, was bisher kein Mensch getan. Doch endlich fasst er den Entschluss, den Drachen aufzusuchen. Zugleich setzt die böse Verschwörung zum Angriff auf den Musenberg an. Höllenfürst Pluto kann allerdings nicht selbst den

Helicon ersteigen und mitkämpfen, sein Stachel würde an der Oberwelt innert Kürze schmelzen. Nun stösst Heliconia auf Apollos verlassene Leier und glaubt, er sei tot. So will sie ein letztes Mal des Geliebten Leier küssen und sodann sterben.

Der dritte Aufzug
Acidalia kolportiert triumphierend das Gerücht, Python habe Apollo verzehrt. Pluto wird hochmütig, will gar den Parnass besiegen. Darüber ist Pan so empört, dass er Jupiter anruft: Höchstgerechter, kannst du den Tod Apollos zulassen? Es kommt zum Kampf. Nach kurzem Ringen die Entscheidung: ein Blitz zerschlägt Acidalias gefährliche Pfeile, die höllischen Feinde sind geschlagen, Python ist tot. – Apollo spricht, der Höchste habe es getan, nicht er. Die Besiegten sollen fortan zagen, dieser Ort (St. Urban) sei ein Ort des Friedens. Indem sie abtreten müssen, verfluchen Acidalia und Pluto den siegreichen Apoll. Aus Dankbarkeit will dieser Pan in dessen Tempel ein Opfer bereiten. Zweitletzter Auftritt: Pan und Apollo kommen zum Tempel, in dem sich Hymen, Heliconia, Amphitrite und Ceres bereits eingefunden haben. Heliconia, noch im Glauben an den Tod ihres Bräutigams, trauert und opfert. Retrouvaille Apollo–Heliconia, Liebesduett. So hat es die Vorsehung gefügt, wie Jupiter durch Hymen prophezeit hatte. Heliconia gibt Apollo den Hirtenstab, und Amphitrite und Ceres verehren der Braut einen Kranz mit der Aufforderung, sich treu zu bleiben, dann blieben auch sie ihnen treu. Allseitige Erleichterung. Alle positiven Gestalten finden sich zum Schlusschor ein: ein Himmel solle die Schutzesgötter (LU, BE, SO) segnen, sie sollen ewig siegen.

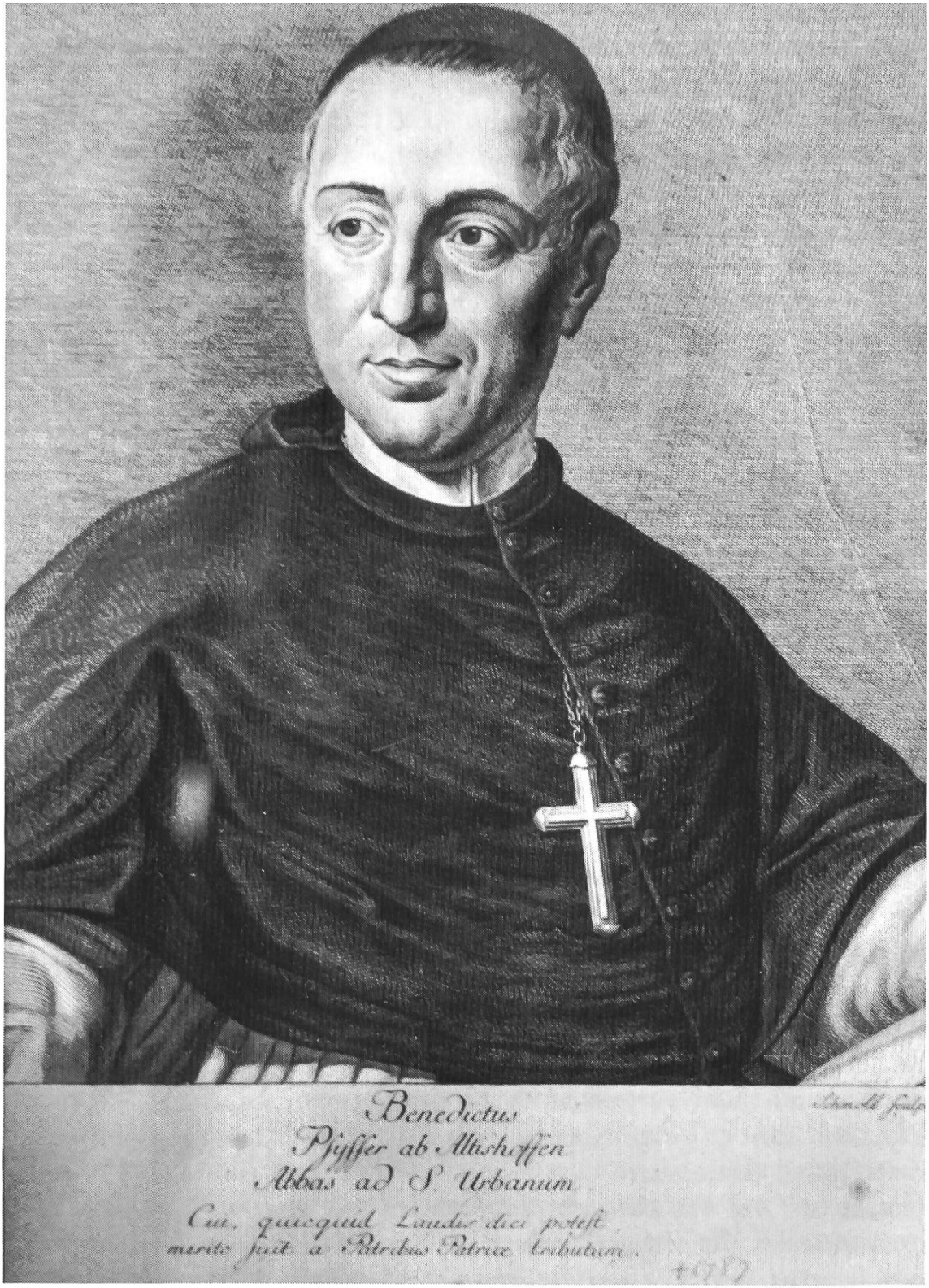
Das Spiel von 1768

Textheft: 30 Seiten, drei Aufzüge mit 7, 8 und 9 Auftritten.
Libretto: Kantor Franz Jakob Hermann von Solothurn (1717–1786)
Musik: Malachias Heri von Solothurn (1734– um 1790)

Apollo ein Hirt, Oder das Delphische Orakel. Eine Operete
Auf das Einsegnungsfest des Hochwürdigen Gnädigen Herrn, Herrn Benedicts

Der Schauplatz ist in einem Thal, vor der Hütte der Admeta,
Nähst dabey steht Amyntens Grabmahl unter einer Cypresse,
Die Handlung daueret vom Aufgang der Sonne, bis Mittag.
Der erste Aufzug
Damon (Schäfer der Admeta, hochgestellter Mönch) kommt von der Reise. Beotes (verstellter Apollo), welcher der Admeta (Kloster) viel Fleiss geschenkt hat, unterrichtet Damon vom Tod Amyntas' (Abt Augustin Müller). Amyntas habe noch den König von Lydien (Ludwig XV. von Frankreich) gesehen und sei in Sardes (Paris) gestorben. Choridon (Begleiter des Abts) habe Amyntas' Herz nach St. Urban gebracht. Ganz St. Urban trauere, selbst Schafe und Pflanzen. Man habe das Herz ins Grab getan. Heute erhielten sie jedoch ein neues Oberhaupt. Delos (Luzern) sei schon von Thyrsis (Schäfer der Admeta, hochgestellter Mönch) empfangen worden, schliesst Beotes seinen Bericht. Damon und Thyrsis huldigen ihm, gegenseitige Freundschafts- und Lobesbezeugungen. Der Knecht Marsyas, seit Beginn auf der Bühne, wird angewiesen, Bericht zu erstatten, sobald Admeta erscheint. Marsyas bildet sich ein, die Witwe werde ihn erwählen, und in den drei Gaben (Musik, Arznei, Wahrsagekunst) fühlt er sich selbst Beotes überlegen: Euer Diener wird es seinen Herrn zeigen! Admeta, noch immer in Trauer um Amyntas, ruft den Verstorbenen an: «Sag mir, ob jener (Beotes) dem Himmel gefällt; / Den ich zu deinem Nachfolger erwählt?» Delos erscheint wieder, teilt ihren Schmerz und dankt, dass sein Land (Landschaft Luzern) stets in ihre Fürbitten eingeschlossen wird. Admeta überhäuft Delos ihrerseits mit Lob und bezeichnet ihn als Schutzgott. Wieder allein, spricht sie: «eyle Beotes! ich will dich beglücken.» Als hätte er es gehört, erscheint er – mit der Mitteilung, Delphis (Abt von Lützel) wolle sie sprechen. Admeta vertraut nun Beotes an, Amyntas hätte ihm vor seiner Abreise selbst die Schafe übergeben, denn er kenne Tugend, Witz und Fleiss eines jeden wohl. Beotes bleibt sehr bescheiden, möchte nur die andern gelobt wissen. Liebesduett.

Der zweite Aufzug
Delphis war sechzehn Jahre nicht mehr auf dieser Flur. Er schildert den Tagesablauf der fleissigen Schäfer (St. Urbaner Mönche). Delos solle sie weiterhin gut beschützen. Er eröffnet nun Admeta, jene



Abt Benedikt Pfyffer von Altishofen, 1731–1781.

Wahl, die sie getroffen (Beotes), gefalle dem Himmel nicht. Es ertönt ein Orakel (Recit: Grave):
Nein. Sie kennt den Schäfer nicht.
Nur der Götter Stimm kann sagen,
Wer ihr Glück und Treu verspricht.
Wenn die Thränen Lorber tragen;
Hochmuth wie ein Wasser quillt;
Wird des Himmels Schluss erfüllt.
Obwohl zutiefst unglücklich über die verbotene Wahl fügt sich Admeta demütig dem Spruch. Delphis verkündet der versammelten Hirtenschar, noch dieser Tag soll ihnen den neuen Vater geben. Damon lobt nun die Verdienste des Thyrsis, der den Klostervorrat angelegt hat: Feigen und Datteln, Gartenpflanzen, Milch, Butter, Trauben, Honig, Weizenbrot von Salamin (SO), Wein von Argos (BE) und aus Lydien (Frankreich). Argos und Salamin treten auf und singen ein Duetto Arioso über die Tugend. Während Delphis und Admeta weiterberaten, hört man Marsyas von neuem prahlen. Er habe gestern Beotes im Flötenspielen übertroffen. Sowie dieser naht, hat sich der Knecht schon verzogen. Kurz danach bittet man die Götter um eine gute Wahl. Delphis ruft die Schäfer (Kapitularen) herbei. Nicht Admeta wähle den eignen Bräutigam. «Ihr sollt die Kieser seyn; ihr seid der Götter Stimm.» Die Vorsehung werde sich ihnen in der Stille kundtun.

Der dritte Aufzug
Kurz vor der Wahl. Delos würdigt den verdienten Beotes. Argos, Salamin, Delos (BE, SO, LU) geloben, ihr Bund solle unsterblich sein, und schliesslich erfahren wir von der glanzvollen Vergangenheit dieser Städte. Wie es heisst, Delphis habe das Opfer entflammt und die Schäfer seien bei der Abstimmung, kommt Marsyas hinzu. Man solle doch seiner nicht vergessen, er fürchte keinen, selbst Apollo nicht. Plötzlich ahnt er Vergeltung für sein herausforderndes Prahlen. Nach einer Verzweiflungsarie
fleucht (er) *auf den nähsten Hügel; wird von einem Blitze getroffen, und in eine Wasserquelle verwandelt. Salamin eilt ihm nach. In gleichem Augenblike verändert sich die Cypresse in einen Lorberbaum.*

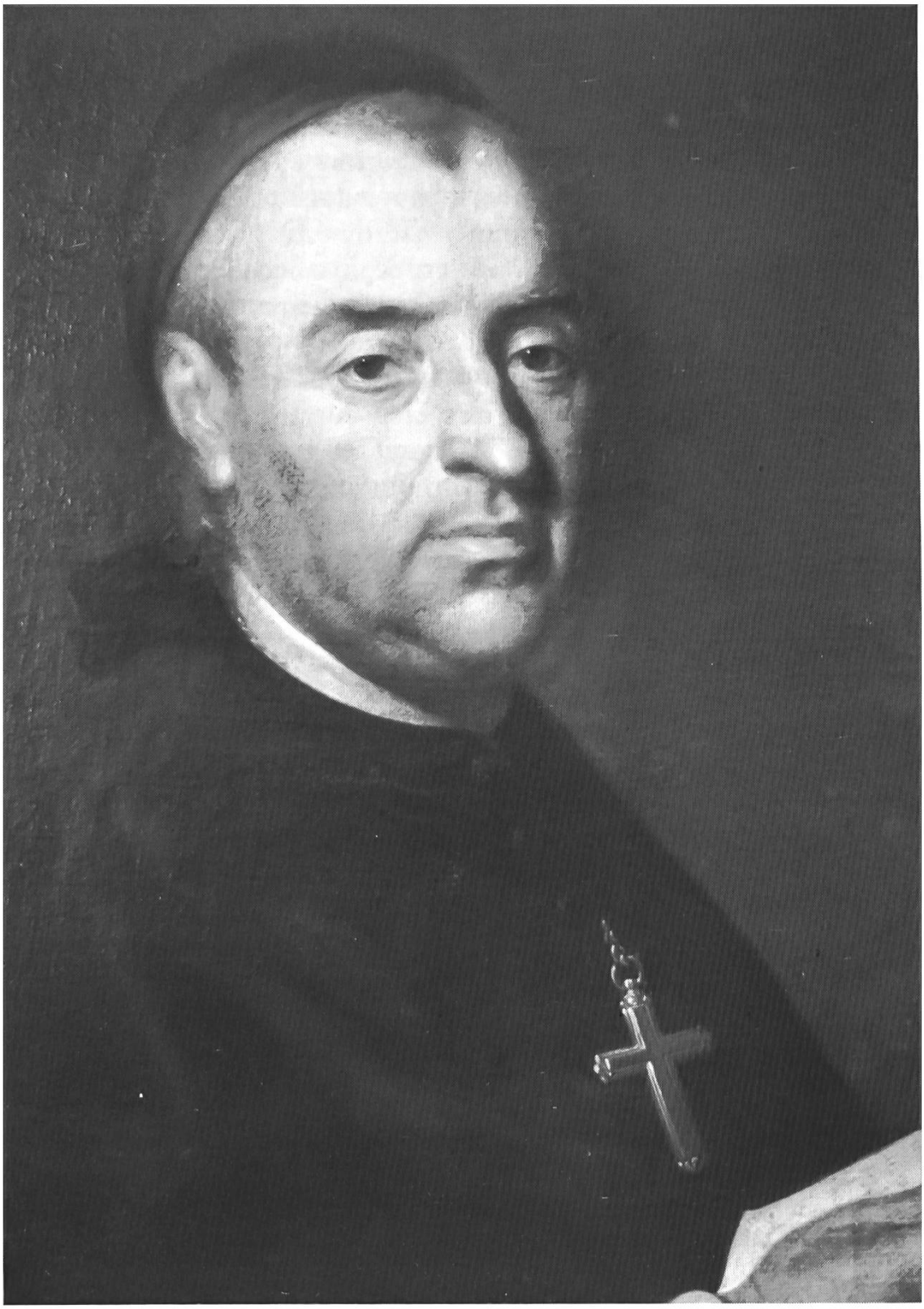
Delos erkennt im verwandelten Lorbeerbaum das himmlische Zeichen der Erwählung Beotes'. Jubelnde Musik ertönt vom Wahlplatz. Damon berichtet der Admeta, nicht Beotes, sondern «ein Gott» sei ihr erkiesen. Denn Beotes verschwand mit einem Male. Dann erhob sich vom Altare ein Blitz und sprang auf den Hügel über. Sogleich war Beotes wieder unter ihnen, jedoch noch tief bestürzt. Er sprach alsdann mit einer Stimme, die den Orakeln gleicht: «Der Hochmuth ist gestraft; der Götter Schluss erfüllt!» worauf sein Gesicht erheiterte. So begann man ihm Gehorsam zu geloben, und Beotes wiederum schwur seine Treue in Delphis Hände. Letzter Auftritt: Beotes, nunmehr als Apollo, erklärt der Admeta, sein Herz sei für sie allein bestimmt gewesen, seit Jupiter ihn auf diese Welt geschickt hatte. Den Schäfern teilt er mit, er verlange mehr, ein Hirt, als ein Herr zu sein. Und den verbündeten Städten verspricht er, dankbar und ehrerbietig zu bleiben. Alle stimmen jubelnd in den Schlusschor ein, und die Götter werden um ihren Segen gebeten.

Das Spiel von 1781

Textheft: 53 numerierte Seiten (Oktavformat), drei Aufzüge mit 8, 10 und 8 Auftritten.
Komponist und Textdichter unbekannt.

Ein Schäferspiel mit Musik. Auf das Einsegnungs=Fest des Hochwürdigen Gnädigen Herrn, Herrn Martinus

Der Schauplatz ist in einem Thale vor der Hütte der Leonida.
Nahe dabey steht Beotes ihres verstorbenen Hirtens Grabmahl.
Erster Aufzug
Die Geschichte setzt ein mit dem Besuch der Kinder Leonidas (Mönche des Klosters) beim Grab des Vaters (Abt Benedikt). Dass das «Thränenthal» bald auch wieder Freude sehen wird, lässt bereits der erste Satz ahnen: «So heiter war mir nie / Seit seinem Tode», spricht Lymon. Doch noch immer schmerzt der Verlust, ein Klagegesang wird angestimmt (vgl. S. 39). Osiris (Abt von Lützel) tritt auf. Apollo (Gott), der das Flehen erhörte, habe ihn geschickt. Der am Himmel



Abt Martin Balthasar von Luzern, 1736–1792.

leuchtende (Morgen-)Stern sei Beotes, die Lichter daneben die verstorbenen Hirten (Äbte). In einem Sprechgesang verkündet er Apollos Botschaft, ein Orakel:

In jenen Hütten steht eine Schäferinn
Um Göttertrost und Labsal, eil Priester hin!
Sag: so die Kinder mir Opfer weihen,
Solle mein Spruch ihr zum Trost gedeihen.

Die Kinder entschliessen sich, hinzugehen und das Opfer darzubringen. Leonida dankt dem gütigen Gott, dass er sie nicht im Stich gelassen hat. Mopsus, Schäferknecht und Sterndeuter, tritt zu Leonida. Er kann sich auf den leuchtenden Stern keinen rechten Reim machen. Ist es etwa ein Komet? «...du irrest, / Wenn du dies himmlische Zeichen / So zu ergründen gedenkest», entgegnet Leonida. Endlich erscheinen Orion (Luzern) und Damon (hochgestellter Mönch), der ihm die Todesnachricht überbracht hatte. Orion berichtet, die ganze Flur (Stadt und Landschaft Luzern) sei voll Trauer, sie habe Beotes sehr geliebt. Dieser Weise habe gehandelt wie ein Gott. Hierauf erfahren die beiden den Orakelspruch. Damon will sogleich hingehen, das schönste Lamm zu opfern. Mopsus eilt unvermittelt herbei: «Es brinnt beym Tempel; / Ein gross, ein entsezliches Feuer!»

Zweenter Aufzug

Die Kinder beim Beten im Tempel. Sie erzählen, wie ein Feuerstrahl vom Himmel das Opfer entzündete und eine freundliche Stimme (Apollo) zu ihnen sprach:

Damon! Genug des Opfers!
Ich kenne dein Herz;
Dein frommer Wille
Ist mehr, dann todtes Opfer.
Behalte dein Lamm;
Es soll dir deine Heerd' um die Helfte vermehren.

Sowie das Opfer abgebrannt war, fuhr Apollos Stimme weiter:

Die Götter hören gerne
Der frommen Kinder Fleh'n. –
Bald leuchten drey so Sterne,
Wie der vor Tag, auf euch hernieder. –
Sie soll das Abendroth noch sehn.
Dann kehrt von Trau'r zur Freude wieder.

Das prunkvoll umrahmte Wappen der Balthasar ist der Schlüssel zur Lösung des Orakelspruches.

Leonida sinnt dem Orakel nach, ohne es entschlüsseln zu können, weiss aber, dass die Vorsehung es gut mit ihr meint. Mopsus ist da anderer Meinung. Er sieht in dem Licht kein gutes Zeichen. Lykaon und Psophis, zwei benachbarte Hirten und Freunde der Leonida (BE und SO), treffen ein. Sie sind gekommen, Leonida zu trösten. Dreizehn Sommer waren sie nicht mehr hier. Der Leonida versichern sie ihren Schutz. Psophis teilt ihr mit, was er aus seines Hausgotts Munde vernahm (Sprechgesang): «Mit dem besten Hirt aus Orions Auen, / Werd ich heut die fromme Wittwe trauen.» Leonida wünscht, es wäre Thyrsis (Martin Balthasar). Orion zu Leonida: Beotes liebte Thyrsis sehr, «Er sey dir geschenkt, / Wenn's der Wille der Götter ist.»

Dritter Aufzug
Osiris führt Thyrsis zu Leonida. Auf dem Weg eröffnet er ihm Apollos Wille, er sei zum Bräutigam erkiesen. Nur zögernd nimmt Thyrsis die Wahl an. «Aber wie bin ich im Stande, / Hirten und

Schäfern / Gut vorzustehn?»[14] – Mit Liebe, Wachsamkeit, Mut. «Wer wird mein leitend Gestirn sein?» – Regieren ist eine grosse Wissenschaft, du wirst « die verborgenen Falten / Der Herzen durchdringen» und Wahrheit von Lüge auseinanderhalten müssen, der Himmel wird dich erleuchten. «Opfre dem Schuzgott» im Tempel, «Dann führe ich dir / Die Braut entgegen.» Osiris begibt sich zu Leonida. Mopsus ahnt noch immer Schlimmes, die Kinder teilen seine Befürchtungen jedoch nicht, worauf Mopsus einen komischen Jammergesang anstimmt. Inzwischen hat Orion auf Beotes eine Lobrede gehalten; die Schüler waren dessen Hauptsorge gewesen (Schulreform). Um Leonidas Wohl und Ruhe erneuern die drei Freunde (LU, BE, SO) ihren Bund. Ein letztes Mal drängt sich Mopsus herbei und verbreitet das Gerücht, Leonida sei verschwunden und Osiris habe sich aus dem Staub gemacht... Die Kinder schenken ihm erschreckt Glauben, Lykaon und Psophis hingegen nicht. Das Aufleuchten der drei Sterne[15] zerstreut endlich alle Zweifel. Vom Tempel vernimmt man klingendes Spiel, worauf die Kinder Leonida erblicken. Allgemeine Freude. Letzter Auftritt: Osiris singt den Lobpreis Apollos. Thyrsis wendet sich an den «Vater» Orion (LU) und die Beschützer (SO und BE), gegenseitige Umarmungen. Thyrsis erzählt, wie die mystische Hochzeit sich ereignete. Als er im Tempel zu opfern anfing, führte Osiris Leonida herein. «Leonida muss mit opfern./ So wills Apollo», sprach der Priester. Wie sie ihre Hände ineinanderlegten, entfachte das Opfer sich selbst, ihre beiden Herzen glühten in eines. «Drauf die Stimme des Apollo: / ‹Leonida ist dein; / Dein ist Thyrsis.›» Liebesduett: «Und beyde sind nur ein, / Und werdens ewig seyn.» Schlussgesang: Die Götter sollen den Abt segnen.

Sprachliches: Drei Dichter – drei Stile

So stark die Handlungen einander nahekommen, so wenig gleichen sich die Spiele in sprachlicher Hinsicht. Einige wenige Proben sollen zeigen, mit welch unterschiedlichen stilistischen Mitteln und welchen

14 Prophetie der Dichtung? Martin Balthasar, erst im fünften Wahlgang zum Abt gewählt, musste gerade wegen seiner mangelnden Führungseigenschaften vorzeitig zurücktreten, vgl. S. 57.

15 Versteckte Einflechtung des Namenswappens der Balthasar wie bereits 1744 im «Affectus Vocalis».

zum Teil modischen Effekten die drei Autoren ihre Aufgabe zu lösen versuchten.

Bei Kantor Hermanns *Apollo ein Hirt* fällt die *Verschlüsselungsfunktion* der Sprache auf. Sprache, die etwas ganz Bestimmtes bedeuten muss, etwas Übertragenes, das vom Eingeweihten, Ortskundigen vollständig entziffert werden kann. Daneben gibt es aber auch Stellen mit der alleinigen Aufgabe, mittels *Clichés* und Rhetorik den Tugendbeweis der Helden zu erbringen: «Wahre Liebe, / Reine Triebe / Suchen niemals einen Lohn... Dem die Tugend eine Kron... / Der trägt allen Ruhm davon.» Nun eine der ungezählten verschlüsselten Passagen: «Die Frucht des Rebebaums, der unsre Hüten krönet» (eigene Trauben), «der Wein / Der uns am kleinen Meer in Argos Fluren wächst» (klostereigene Rebberge in Twann und Neuenstadt am Bielersee, auf Berner Boden), «was Lydien an Göttertrank auspresset» (aus Frankreich eingeführter Wein). Ebenso getreu werden die Ereignisse vom Todesfall Abt Augustins in Paris bis zur Wahl des Nachfolgers chiffriert.

So *unpoetisch* diese Versteckspiel-Schreibweise erscheint, so interessant wäre es, einmal minutiös die geschichtlichen Vorgänge aus der arkadisch antikisierten Verkleidung herauszulösen und soweit freizulegen, wie sie der Autor als Rohmaterial für das zu schreibende Stück vor sich hatte. Dann könnte man versuchen, sich aus der Perspektive des Auftragsempfängers Hermann zu überlegen, welches Kleid dem Stoff umzuhängen wäre oder welche Persönlichkeiten durch welche Helden verkörpert und dann mit einem grösseren oder kleineren Mass an Tugend ausgestattet werden könnten.

Zumbachs[16] Spiel ist hinsichtlich historischer Vorgänge bei der Abtswahl weniger genau, dafür farbiger, bildreicher. Das verdankt es

16 Franz Jacob Zumbach, alias Johann Jacob Bachmann, von Zug, 26.4.1725, erlangt das Patrimonium 1746, 1751 Lehrer der Grammatik in Zug und Lukasbruder, 1757 Sechser auf Heiligkreuz zu St. Michael, 1765 Kaplan zu St. Wolfgang, Sekretär des Kapitals 1760–65, gestorben daselbst am 22.10.1782 (nach anderer Quelle am 6.11.1782). Das Totenbuch nennt Zumbach einen gelehrten Philosophen, gewandten Redner und ausgezeichneten Dichter. Er verhalf dem Singspiel in Zug zu einer kurzen Blütezeit und schrieb selber «Hans und Trini», Lustspiel mit Musik 1760, «Walder», Singspiel 1761, «St. Sebastianus», Trauerspiel 1764. Unter ihm gelangte u. a. das Trauerspiel «Sigeric» 1751 zur Aufführung. Es ist bedauerlich, dass von Zugs wichtigster Theaterpersönlichkeit des 18. Jahrhunderts nichts Genaueres zum Vorschein kommt.

Franz Jakob Hermann von Solothurn. Geboren am 23.4.1717 als Sohn eines aus dem Elsass zugewanderten Domizilanten. Schüler am Jesuitengymnasium. 1740 Priesterweihe, dann Kaplan und Unter-Kantor am St. Ursenstift, ab 1761 Kantor. Ungewöhnlich vielseitiger Geist. Schrieb eine Solothurnergeschichte, gründete eine öffentliche Stadtbibliothek, ein Münzkabinett und eine Altertümersammlung. Er war Mitglied der Helvetischen Gesellschaft und Mitbegründer der Oekonomischen Gesellschaft. Hermann starb am 18.12.1786.

nicht nur dem Auftritt bunter Göttergestalten aus Ober- und Unterwelt. Die weniger starre Sprache trägt ebenso dazu bei – mit sehr ungleich langen Jambenversen in den Rezitativen und unterschiedlichsten antikischen Versmassen in den Arien. Hermann dagegen verwendete in allen gesprochenen Mono- und Dialogen die langen, ermüdenden Alexandriner-Zeilen, und auch die Verse der Arien sind gleichförmig regelmässig.

Die Einleitungsverse des *Apollo Bräutigam* mögen Zumbachs bewegten, freilich etwas gar ungelenk und altmodisch anmutenden Stil illustrieren, Rezitativ der Heliconia:

So klebt das graue Schattenbild,
Das schwarz benetzte Todtentuch,
Das mich in Trauer eingehüllt,
Noch stets vor meinem Angesicht?
Ein Thränen voller Wolckenbruch
Verdunckelt meiner Augen Licht,
Wenn ich auf meines Liebsten Grab,
Unselige, gedacht.
Verlassner Hirtenstab!
Für wen ist dein Gewicht gemacht?

Besser eignet sich Zumbachs affektierter Stil für die Darstellung des «Schröklichen», etwa in der Aria des Pluto aus dem zweiten Aufzug. Schnelle, schlagende Verse verleihen Plutos Wut und ungeduldigen Rachegelüsten Nachdruck:

Ihr Furien her!
Stellt euch zu Gewehr!
Zerstreuet, vertrenket,
Zerstäubet, versenket
Das stolz und doch niedrige,
Beständig mir wiedrige,
Trotzige, schwache, Pierische Heer.

Szenisch effektvoll ist die *Echoarie* zum Auftakt des zweiten Aufzuges: Apollo, verliebt und in unerträglicher Ungewissheit, ob sein Liebesflehen von Heliconia erhört werden wird, singt sich seinen Schmerz vom Herzen, bis ein Echo vom Felsen (bzw. die hinter der Szene oder im Gebüsch verborgene Heliconia) ihm die ersehnte Antwort zuruft.[17]

Für dich bin ich nicht erkiesen:
Mich flieht deine Gegenwart. *Wart.*
Ich durchlaufe Thal und Wiesen:
O, dass ich lang hier verbleib! *Bleib.*

17 Von Joh. Ev. Schreiber existiert (nur im Text) eine lateinische, nach exakt demselben Muster aufgebaute Echoarie, die 13. der 15 Arien des offertorium Praesentium.

Was würd ich vernemmen müssen,
Wenn ich länger hier verblieb? *Lieb.*
Sieh mich schon vor Liebe schwach. *Ach!*
Komme, sprich, sag: Liebst du mich? *Ich?*
Du, ja Heliconia? *Ja.*
Und Geliebte dich zu grüssen,
Wenn ist es Gelegenheit? *Heut.*
Welch Gebüsch mag dich umwinden;
Wo soll ich dich endlich finden,
O du Schönste von Pier? *Hier.*
Helicon kömmt hervor.

Zweifellos hat Zumbach ein *originelles* Libretto geschaffen, trotz seiner schwerfälligen sprachlichen Verwirklichung.

Das Schäferspiel schliesslich ist ein hübsches Beispiel modischer *Schäferpoesie*. In leichten, heiter fliessenden kurzen Versen zeichnet es das Bild arkadischer Natur und in nahezu paradiesischer Unschuld die Tage verbringender Menschen. Bewusst griff der Autor[18] – im Stile der Idyllendichter des Rokoko – zu Verkleinerungsformen («Liedchen», «Gräsgen») oder einfältigen Wendungen («Sie weinen – ach! die guten Kinder!»). Gattungstypisch auch die Zeit der Handlung, der Frühling: «Alle diese reiche(n) Auen ... diesen Flor / Erhielten sie seit wenigen Tagen.»[19] Nicht weniger bezeichnend ist die Klage um den verstorbenen «Vater». Diese Klage ist keine Wehklage, es ist die «himmlische Klage des Schönen selbst, das seiner Seligkeit Ausdruck verschaffen muss»[20] – schön zur Geltung gebracht im Klagelied aus der Eröffnungsszene. Hier der Anfang, gesungen von den Kindern der Leonida:

Er ist, ach, ist entrissen,
Der mir das Leben gab.
Mein Herze ist zerrissen,
Und seufzt bey seinem Grab.
Ich suche dich durch Berg und Thal;
Ich weine, ruffe überall:

---

18 Name unbekannt. Weil Hinweise auf Auszahlung eines Honorars fehlen, könnte ein Konventsmitglied das Libretto verfasst haben.
19 In Wirklichkeit war die Abtswahl am 1. Juni.
20 Binder, 1983, S. 197

O Vater! o Vater!
Du weisst, wie zärtlich dich
Ich sonst geliebt.
Ich bin betrübt;
Ach komm und tröste mich.
...

Über die Aufführungen

Gerne würden wir an dieser Stelle ausführlich auch die Musik zu den ‹Singspielen› besprechen. Mangels überlieferter Noten müssen wir, wie in der Einleitung angetönt, davon absehen und uns nach andern Quellen umschauen. Solche fliessen reichlich und liefern Hinweise zu den vielfältigsten Aspekten der Vorführungen. Zu einem Mosaik vereint, lassen sie uns die festlichen Aufführungen vor dem innern Auge nacherleben.

Apollo Bräutigam

Wie die beiden jüngeren Spiele wurde Apollo Bräutigam auf den zweiten Tag[21] des dreitägigen Einsegnungsfestes angesetzt, auf Montag, den 1. Mai 1752. Nach dem Essen im grossen Saal, der kurze Zeit vorher die noch heute frisch und festlich anmutende Rokokoausstattung erhalten hatte, wurde ein Dessert aufgetragen. Hierauf besichtigte man die im Saal angebrachten «sinnreichen Symbola, inscriptiones, ... Wappen ... mit Bewunderung und allgemeiner Approbation ...» Gemeint sind die damals sehr beliebten Emblemata auf den Abt, das Kloster und die hohen Gäste (vgl. Anm. 11, S. 20).
Von da begabe man sich umb ¾ auf sechs Uhren an die Opera, welche von denen H. Religiosen und einichen Weltpriesteren in der Conventstuben[22] gespihlt wurde, dauerte bis acht Uhren, das wohlaus gedruckte

21 Nach welchen Gesichtspunkten der Benediktionstag bestimmt wurde, konnte für St. Urban nicht ermittelt werden.

22 Da kaum Baupläne erhalten sind und die Räumlichkeiten nach 1870 bei der Einrichtung der Psychiatrischen Klinik stark verändert wurden, ist der Standort der Konventstube schwierig zu bestimmen (Saal unterhalb des Festsaals?).

Concept (Textheft), *die wohlausgefierte Execution, und treflichen actores wurden von mäniglichen applaudiert.*

Die Vorstellung begann also um 17.45 Uhr (nach anderer Quelle um 17.30 Uhr) und war nach knapp zweieinhalb Stunden zu Ende. Danach wurde von 8 bis etwa 11 Uhr das Nachtmahl eingenommen. Ein grosses Feuerwerk beschloss den festlichen Tag.

Vor der Aufführung erhielt jeder der Herren ein gedrucktes Programmheft. 400 Exemplare hatte man anfertigen lassen und musste dafür ein Entgelt von 32 Gulden 30 Schilling entrichten. Die «überaus artige Operetta» sei «zu jedermans Vergnügen aussgefallen». Dabei wurden sowohl das sinnreiche Stück[23] und die «aussbündige Music» als die Ausführenden gelobt. Actores und Musikanten – namentlich die Geigenspieler – seien alles Virtuosen gewesen. «Nach gemeiner Aussag» schien das Stück wegen dessen Trefflichkeit nicht über eine Stunde zu währen.

Exkurs: Die Klosterbühne und das Modell in Willisau

Wenn man vergleicht, wieviel über die Bühne der Jesuiten in Luzern bekannt ist, so ruht ihr St. Urbaner Gegenstück noch in betrüblichem Dunkel. Was man weiss, ist zudem recht vage. Teile der Bühneneinrichtungen (Vorhang, Kostüme und Szenerien) sind anfangs des 19. Jahrhunderts an die Theatergesellschaft Willisau veräussert worden. Unter anderem auch ein Modell der St. Urbaner Bühne. Vorhang und Modell befinden sich noch heute in Willisau.[24] Vergleichen wir das Modell mit der Willisauer Bühne, müssen wir allerdings daran zweifeln, dass noch alle Teile im ursprünglichen Zustand vorhanden sind. Ihrem moderneren, klassizistischen Erscheinungsbild nach dürften Frontplatte und Kulissen des Modells für Willisau neu bezogen und bemalt worden sein. Ansonsten wird dieses rare Zeitzeugnis der spätbarocken Klosterbühne ziemlich gut entsprechen.

---

23 Zumbach erhielt ein Honorar von 23 Gulden 10 Schilling.

24 Der Theatervorhang der Klosterbühne wurde zum Herzstück des nach 1810 im zweiten Obergeschoss des ehemaligen Kaufhauses (heute Ratshaus) eingerichteten Theatersaales.

Kurze Beschreibung: Von der heute allgemein üblichen Bühne unterscheidet sich das Modell nur unwesentlich. Es ist ebenfalls ein Kasten, bei dem die Vorderwand fehlt (Guckkastenbühne). Der Vorhang war an einer Stange befestigt und konnte mit einer Seilwinde hochgerollt werden. Die Öffnung ist rechteckig, oben links und rechts eingerundet. Eine stark perspektivische Wirkung erzielt die Anordnung der Kulissen. Sie sind so gestaffelt, dass jeweils die hintere etwas weiter in die Spielfläche hineinragt und so durch die vordere nur zum Teil verdeckt wird. Die Grundfläche ist daher trapezförmig und die abschliessende Wand im Hintergrund nur noch knapp halb so breit wie die Öffnung. Szenenwechsel waren in Sekundenschnelle möglich. Die vier Schiebekulissen der linken Seite (mit je zwei unsichtbaren Ersatzkulissen) liefen in Bodenschienen. Die Helfer hatten nur die eine Kulisse vorzuschieben und die andere zurückzuziehen. Rechts waren vier beidseitig tapezierte Kulissen, durch einfache Hebelbedienung um ihre eigene Achse drehbar. Ebenfalls mittels angebrachter Hebel liess sich die Farbe der Diele verändern. Sie bestand aus sieben dreikantigen, auf jeder Fläche mit einer andern Farbe bestrichenen Balken. Nach einer Drittelsdrehung um ihre Achse sah der Zuschauer plötzlich eine beige, graue oder weisse Diele. Die Hinterwand bildeten zwei zusammenschiebbare Kulissenwände. Da es hinter dieser Wand eine weitere gab, konnte man die vordere, für einen Auftritt aus dem dunkeln Hintergrund etwa, einen Spalt weit öffnen. Reiche Möglichkeiten für Auf- und Abtritte boten natürlich auch die Zwischenräume der Seitenkulissen ...

Vom Modell wieder zur Bühne in der St. Urbaner Conventstube, in der alle Aufführungen stattfanden. Zumindest eines kennen wir von ihr genauer: die Masse der Öffnung. Sie lassen sich aus dem Umfang des für St. Urban geschaffenen Bühnenvorhangs[25] errechnen und dürften etwa 715 cm in der Länge und 350 cm in der Höhe betragen haben.

Wie wurde nun *Apollo Bräutigam* auf der Bühne inszeniert? Wir können uns hier an die im Textheft abgedruckten, nicht überaus zahlreichen *Szenenhinweise* halten. Danach wurde beispielsweise für

25 Vergleiche Bildlegende S. 12 und 13.

Blick in das Theatermodell von St. Urban.
Anordnung und Bemalung der Seitenkulissen verleihen dem Bühnenraum plastische Tiefe.

das schwierig darstellbare grausige Wüten des Ungeheuers Python auf das Mittel der «Mauerschau» zurückgegriffen; ein gut postierter Unbekannter – als einziger in der Lage, die Geschehnisse mitzuverfolgen – unterrichtet Mitspieler und Publikum über die nahende Gefahr:
Hymen, Amphitrit... innerhalb der Schaubühne. Ein Unbekannter hinter der Wand: Da hier! / Schaut nicht zurück: / Es tödet von ferne, / Flieht dieses ungeheure Thier!

Die dunkle Tiefe der Bühne und deren Auf- und Abtrittsmöglichkeiten wurden, laut Spielanweisungen, gut genutzt: Als Höllenfürst Pluto die Furien herbeibefiehlt, halten diese sich «in der dunckelen Ferne» zurück: «Wir erschienen nur von ferne: / Grosser Gott, wir schmachten vor dir.» In den Kampf zwischen Freund und Feind der Musen greifen höhere Mächte ein: «Ein gählinger Blitz entzweyet der Acidalia ihre Pfeile.» (Mitarbeit des Feuerwerkers?) Kurz vor Schluss zögert ein retardierendes Moment den glücklichen Ausgang hinaus: «Hymen, Helicon... im Tempel; ...Apollo bey der Schwelle des Tempels / von den obigen unsichtbar.» Heliconia und Apollo können einander nicht sehen, der Zuschauer hingegen hat Blick auf beide. Er weiss vom Sieg Apollos und hört gleichzeitig die Klage der Heliconia um den vermeintlichen Verlust ihres Geliebten. Sehnlichst erwartet er den Moment ihres Wiedersehens.

Kostüme und Utensilien werden nur im Rollenverzeichnis und an einigen Stellen des Textes angedeutet. Apollo verfolgt die Feinde der Musen mit seinem Geschütz (Bogen), seine Lieder begleitet der musikalische Gott auf der Leier. Aus den Händen der Amphitrite, Göttin des Überflusses mit ihrem Horn, empfängt er Wein und Obst; Heliconia, zu Beginn mit schwarz benetztem Totentuch, gibt ihm den Hirtenstab als Zeichen ihm übertragener Macht. Und Hymen überreicht dem trauten Paar einen Myrtenkranz. – Die Mächte der Unterwelt: Pluto, Drache mit Stachel, haust in seiner grässlich dunklen Gruft, Acidalias Rachegeschütz sorgt für Schrecken, und Python, «der Nattern Fürst,» setzt Apollo mit Feuerrachen und grün und lang geschupptem Schweif unablässig nach.

Gesang und Instrumentalbegleitung:
Hymen *H Theod:*
Amphitrite *Dahind (Diskant)*

Apoll mit Leier: der geheimnisvolle, mächtige Gott hier als sanftmütiger Sänger und Führer der Musen. (Ausschnitt Theatervorhang)

Pan		*Schwander (Bass)*	
Ceres	*B*	*Leontius (altus)*	
Apollo	*H*	*Dangel (Tenor)*	
Heliconia	*P*	*franz (Discantus)*	
Pluto	*RP*	*Gerold (Bassus)*	Pater Gerold Jost *1721
Acidalia		*Zimmermann (altus)*	Johann Anton Zimmermann, Stud. theol.[26]
Python		?	stumme Rolle

Das Kursivgedruckte gibt einen zeitgenössischen Bleistifteintrag in das Rollenverzeichnis eines Textbüchleins wieder. Erfreulicherweise wurden auch die Stimmlagen angemerkt. Weniger überraschend erscheint uns die gewählte Besetzung beim Brautpaar [Tenor und Sopran (Diskant)] als bei deren Verbündeten Amphitrite, Pan und Ceres, sind doch die Stände Bern und Solothurn durch Knaben mit ungebrochenen Stimmen dargestellt, Luzern dagegen – eine besondere Auszeichnung – von einem Bass.

Zur Interpretation und Begleitung der *Arien* können wir eine aufschlussreiche indirekte Quelle heranziehen, Johann Evangelist Schreibers *Vorwort* zu seinen 24 Arien aus dem Jahre 1747. Schreiber, nachhaltigste Musikerpersönlichkeit im Kloster um die Jahrhundertmitte, hat vielleicht auch die Bühnenmusik für *Apollo Bräutigam* geschaffen. Seine im Vorwort dargelegten eindringlichen Empfehlungen nehmen sich insbesondere der Ausführung der Solokadenzen an. In köstlicher Sprache erhellen sie den im süddeutsch-schweizerischen Raum wie in St. Urban damals modischen Musizierstil. Ein Auszug: *Der End-Zweck des Urhebers gegenwärtiger Arien* ... (ist es,) ... *dem Virtuosen Vocalisten mit einfältiger Bemühung ein weitschichtiges Feld zu eröffnen / so selbiger mit kunstreichen Läuffen / holdseligen Mordanten, lieblich-schwebenden Trülleren vermög eigner Erfahrenheit durchgehen / und ausschmucken möge. Zu bemercken übrigens als höchst-nothwendig stehet / dass man in Abspihlung sich möglichster Langsammkeit bedienen / und die sonsten so offt vorzufallende Eilfertigkeit beflissnist hemmen solle. Damit aber der höchst beliebten*

26 Nach anderer Quelle hat Zimmermann «die Rolle der schönen Nereide Amphitrite gespielt» und dafür von der Berner Delegation einen Berner Dukaten erhalten.

Italienischen Art (Ob zwar mit allzu Teutscher-Composition) nachgeahmet werde / habe nit ermanglet die Cadenzen mit dem Zeichen ⌒ zu bemercken: Alwo dann der Singende mit Stillhaltung des Tacts (so lang beliebig) ein von der Tieffe in die Höche getribenen Lauff mit einem auffbezeichneten Noten annehmlich-klingenden Trüller wird zu enden wüssen / da indessen die Violin, Viola und Org. die bemerckte Noten mit einem pianissimo geschlagenen Trüller vollkommlich ausshalten / oder gänzlich pausieren. Dem Violin wird mit aller Inständigkeit dis Piano anbefohlen. Der Organo habe zu Zeiten die Ziffer beygesetzt / auch öffters tasto stillhalten lassen / da dann die Violin das accompagnament schon ersetzen werden. Die Viola ist zwar nit höchst nothwendig / wird doch zu dem völligen Concert vil bey tragen. ...

Einzige unmittelbare Nachricht zu Gesang und Orchesterbegleitung ist die Betitelung der Gesänge im Textbuch. Auf ein Rezitativ folgt in der Regel eine Arie (oder Arietta, Arioso, Duetto, Trio, Chorus), dann wieder ein Rezitativ usf. Wir nehmen an, dass die mit «recit.» überschriebenen Teile secco, d.h. nur vom Continuo, begleitet wurden. Davon setzt sich dreimal ein «arioso» ab, ein accompagnato (mit Orchester) begleitetes Mittelding zwischen Secco-Rezitativ und Arie. Im ersten Arioso schildert Amphitrite das zauberhafte St. Urban im Frühling, dann ruft Hymen die Namen grosser Äbte in Erinnerung, und Heliconia beschliesst den zweiten Aufzug mit dem feierlichen Versprechen, ewig des – wie sie fälschlicherweise glaubt – verstorbenen Apollo zu gedenken: drei starke Gefühlsmomente, die nicht nur secco (trocken) begleitet werden können.

Apollo ein Hirt

Aufgeführt am Dienstag, dem 4. Oktober 1768.

Der Sekretär der Solothurner Delegation kommt in seiner Schilderung des Einsegnungsfestes auch auf das Singspiel zu sprechen:
... umb ¾ auf 5 Uhren ... verfüegte man sich in die Conventstuben an die Opera, so ... von einichen Religiosen und Weltpriesteren aufgefüehrt wurde. Dieses Singspiel währete bey 3 Stunden, und wurde mit allgemeinem beyfall und Approbation aufgenommen, dan Jederman konte nicht genüegsam bewunderen das sinnreiche Concept ...

... in gleichem wurden die Actoren, welche diese Piece so treflich als gespielt ausgeführet, wie auch der von R. P. Prior Heri[27] *mit ausnemmender wüssenschaft componierte Musique Text universaliter bestermassen belobet.*

Die beiden Schöpfer des Festspiels, Autor Franz Jakob Hermann und Komponist Malachias Heri, wurden für ihre Mühe durch den reichlichen Beifall des Publikums zweifellos mehr entschädigt als durch die einem jeden ausgehändigten, obgleich handfesteren, 24 Gulden.

Dank einem gewissenhaften Rechnungseintrag kennen wir die Namen der Darsteller und Orchesterspieler und ihre, nach Alter und Würden abgestuften, Honorare. Ebenfalls vermerkt ist ihre Herkunft. Freilich gehen aus den Aufzeichnungen Stimmlage und Part der Sänger wie auch die Instrumente der Musikanten nicht hervor, ebensowenig die Namen von Kapellmeister und Spielleiter. In der nachfolgenden Liste hat der Rechnungsführer neben den Namen der *Sänger* die ausbezahlten Guldenbeträge festgehalten:

herrn Steinach	*Caplan zu Lucern*	*12= –* *1739
herrn Schumacher	*von Münster*	*10=20* *1746
herrn Herzog	*von Münser*	*10=20*
Sulzer	*coralis*[28] *zu Solothurn*	*5=10*
Copp	*coralis zu Münster*	*5=10*
Herzig	*ein Studentlein*	*2=25*
einem Knaben Henrico Hecht unserm discantist Adolescenti studioso Pfyffer de Heidegg		*3=–*
ein doppelte bern ducaten und 3 Gl Sackgeld		*13=20*
einem discantisten	*von Solothurn*	*1=20*

Auffälligstes Merkmal im Verzeichnis der *Orchesterspieler* ist das «Einheitshonorar»:

herrn Orgelist Eyholtzer von Lucern		*9=10* *1727
herrn	*herzig Schulherr, und Pfahrrherr im alten Spital*	*9=10* *1732

27 Malachias Heri von Solothurn, *25.4.1734, 1752 Profess, 1758 Priesterweihe, ab 1772 Pfarrer in Pfaffnau, 1776–1788 Pfarrer in Deitingen, gestorben um 1790.

28 Coralis oder Choralist, einer der speziell vom Kapitel ernannten Sängerknaben. In Beromünster waren es jeweils vier.

herrn	*Hildenbrand*[29]	*Caplan zu Münster*	*9=10* 1711–1769
herr Jak.	*Melchior Herzog*	*Caplan zu Münster*	*9=10* 1727–1807
herr	*Staffelbach*	*Caplan zu Münster*	*9=10* *1725
herr	*Staffelbach*	*Schlosscaplan zu Bechburg*	*12=–*
herr	*Stadler*	*Curat zu wangen*	*9=10*
herr	*Marti*	*Student von Willisau*	*9=10*
einem bestellten Trompeter		*von Muri*	*6=–*

Ein weiterer, kurzer Eintrag erwähnt die Mitwirkung im Orchester und bei der Tafelmusik einiger versierter Musiker und vermittelt eine ungefähre Vorstellung von der Anzahl abgehaltener Orchesterproben. Wenn vier, fünf Tage vor der Aufführung mit intensiver Probenarbeit begonnen wurde, sollte die Zeit für eine – nach damaligen Begriffen – gepflegte Einstudierung ausgereicht haben.

Vier unberuffenen Musikanten, worbey Zwei Virtuosen waren, einer im Violin, der andere in der flöt travers *12=–*

Vier bestellte Musikanten, welche in allen, besonders aber in Blasinstrumenten Virtuosen waren, welche auch 4 oder 5 Täg vorher schon hier waren, allen proben beygewont, über alle essen Tafelmusick gemacht... 8 Louis d'or, und eine zum Trinkgeld *108=–*

Zu den eben genannten Honoraren kamen Auslagen für Kostüme, Druck der Programmhefte, Reisespesen, Trinkgelder u.ä. in der Höhe von 206 Gulden. Alles in allem verursachte das Singspiel Kosten von mehreren hundert Gulden. Was offensichtlich leicht zu verkraften war: Allein für Süssigkeiten und Tafelschmuck anlässlich derselben Einsegnung hatte man eine Rechung von 805 Gulden zu begleichen!

Was bringt *Apollo ein Hirt* an Neuerungen gegenüber der sechszehn Jahre älteren Oper Zumbachs? Hermann und Heri beschränkten sich auf zwei, drei Änderungen. Deren wichtigste war vielleicht der Austausch gesungener Rezitative gegen gesprochene Mono- und Dialoge, wodurch das Stück zu einem echten Singspiel wird. Zu erwähnen wäre des weitern die geheimnisvolle Orakelstimme, als Sprechgesang mit der Vortragsbezeichnung «grave», und das Gesangsquartett zum Abschluss des Mittelaktes.

---

29 Johann Caspar Hildebrandt von Zug, eine Zeitlang Chori rector in Beromünster, hatte 1736 die Musik zum Zuger Schulspiel «Nicephorus» von Xaver Stöcklin komponiert, schrieb auch dreichörige Messen.

Spielanweisungen sind in der Regel kleingedruckt am rechten Blattrand des Texthefts zu finden. Marsyas und Mopsus, «Welche zween schon hinter der Scene ihr Gesang anfangen», betreten die Bühne, wie wir es im ersten Apollo-Spiel gesehen haben, von hinten her. Eine andere Parallelstelle ist der wundersame Blitzschlag: Marsyas wird vom Blitz getroffen und in eine Wasserquelle verwandelt, gleichzeitig verändert sich die Zypresse in einen Lorbeerbaum.

Zu den *Kostümen* der Spieler entnehmen wir dem Rollenverzeichnis nichts, dem Stück nicht viel mehr. Zu sehr war der Autor bemüht, die verkleideten Schäfer die Geschichte so *erzählen* zu lassen, dass das aufmerksame Publikum möglichst vollständig entschlüsseln konnte, was die eigentliche Aussage des Gesprochenen war. Hinzu kommen die abstrakten Tugendgemälde der Helden, die uns keine Anhaltspunkte liefern, wie die Spieler auf der Bühne ausgesehen haben könnten.

Schliesslich die *Kulissen und Gegenstände,* soweit sie der Text schildert: Grab, Hütte, Baum (Zypresse, nach dem Blitzschlag Lorbeer), Hügel, Hirtenstab, Krone, Hochzeitsfackeln.

Ein Schäferspiel

Aufgeführt am Dienstag, dem 25. September 1781.

Dazu zwei kurze Beschreibungen aus Zeremonialen der Solothurner und Luzerner Deputationen.

Sodann wurden wir vermittelst ausgetheilter Exemplarien zu einem Singspiel eingeladen, welches im Convent aufgeführt wurde, sich um halben 6 Uhren anfienge, und gegen 8 Uhren endete.

Auff das überauss kostbahre, und fürstliche Mittag-Mahl folgte, nach einigem Zwischen-Rauhm, ein mit Balleten unterbrochenes, in Musik gesetztes, und von alldasigen Adelichen Schülern aufgeführtes Schäffer Spiel, welches den allgemeinen Beyfall erworben.

Zu vielen Gesichtspunkten, unter denen wir die bisherigen Stücke betrachten konnten, fehlen beim Schäferspiel Angaben. Im Textheft vermissen wir auch jeglichen ausdrücklichen *Spielhinweis.* Einzig dem Stück selber lassen sich einige Andeutungen entnehmen. Auf der Szene steht wieder die obligate Hütte (Kloster). Die Kinder streuen frische Blumen aus ihren Körbchen auf das Grabmahl. Besonders

Ein

Schäferſpiel

mit Muſik.

Auf das Einſegnungs-Feſt

des

Hochwürdigen Gnädigen Herrn, Herrn

Marſinus

Hochwürdigen Herrn Prälaten

des freyen Gottshauſes bey St. Urban,

des heiligen Ciſterzienſer-Ordens,

Herrn zu Herderen, und Liebenfels, ꝛc.

Aufgeführt

Von den Hochwürdigen Herren dieſes Gotteshauſes,

den 25. Herbſtmondes 1781.

Gedruckt bey Emanuel Thurneyſen.

verliebt war der Autor offensichtlich in die optische Wirkung von Veränderungen am Himmel. Während des Stücks wird von den Spielern wiederholt darauf hingewiesen: «Sehet doch, wie so schön / Das Morgenroth den Himmel färbt!» Doch noch immer sind «diese Auen, / In finstre, schwarze Nacht gehüllt!» Osiris: «Siehest den Stern, / Der dort vor andern glänzet?» Sinnbild für Bangen und Hoffen ist der Kampf von Sonne und Wolken, Leonida singt: «Die Sonne, weicht sie ins Gewölk zurück, / Entweicht doch nicht, oft nur paar Augenblik, / Sie stralt von neuem wieder / Aufs blasse Thal hernieder.» Der neue Tag bricht an, Osiris: «Bald verliert sich Phöbus / Hinter den Stuffen jener Berge».[30] Und endlich folgt die Erfüllung des Orakels: «Auf einmal so helle Sternen! . . .

Dies sind die drey verheissnen Sternen!» (≙ Wappen der Balthasar)

Die Handlung muss als spannungsarm bezeichnet werden. Viele Berichte, wenig Aktion. Vielleicht konnten sich gerade deswegen Gesang und musikalische Begleitung freier entfalten. Für das grösste Spektakel haben wohl die *Ballette* gesorgt. Sie dürften von den Schülern der adligen Pflanzschule unter der Leitung ihres Tanzmeisters aufgeführt worden sein.

Das Libretto sagt leider nicht, an welchen Stellen die Tanzeinlagen in das Singspiel eingebaut waren.

Wie bei *Apollo ein Hirt* sind die Mono- und Dialoge gesprochen. In drei Rezitativen, als Sprechgesang bezeichnet, erklingt die Orakelstimme. Zweimal ist es die Stimme Apollos, einmal jene von Psophis' Hausgott. Die Arien tragen nur noch deutsche Namen: Lied, Eingesang, Zweenergesang, Dreyergesang, Schlussgesang.

Glücklicherweise sahen sich gleich vier Zeitgenossen veranlasst, die Namen der *Sänger und Musikanten* festzuhalten. Die Sänger wurden von unbekannter Hand mit Tinte in das Rollenverzeichnis eines Textbüchleins notiert, und KU 1198 enthält drei Listen, von denen eine mit der Überschrift «Servierer, Aufwärter und Bediente, die auf die Benediction zur Bedienung bestellt wurden» versehen ist. Den Namen beigefügte Sitznummern für die Mahlzeiten im Festsaal weisen den Musikanten denn auch ihrem Status gemässe Plätze am zweiten und dritten Tisch zu. Der erste Tisch war den Prälaten und

30 Vergleiche Abbildung S. 12 und 13, oben links.

Constantin Reindl von Jettenhofen (Oberpfalz), 1738–1798. Jesuitenpater und kompositorisch fruchtbarer Kleinmeister. 1775–1777 in St. Urban Musiklehrer. Widmete sich im letzten Vierteljahrhundert in Luzern ebenso tatkräftig wie erfolgreich der Weiterentwicklung des deutschen Singspiels.

hohen Deputierten vorbehalten. Leider fehlen viele Vornamen, so dass die Mitwirkenden nicht immer einwandfrei auszumachen sind.

1781 wurde die Spielgemeinschaft – im Gegensatz zu 1768 – wieder vorwiegend innerhalb der eigenen Mauern rekrutiert. Hinzu traten einige Sänger aus Beromünster. Die adligen Schüler, in Wirklichkeit ja dem Kloster zur Erziehung anvertraut, betraten folgerichtig als Kinder der Leonida (Kloster) die Spielfläche. Zwei junge St. Urbaner Musikermönche, Benedikt Schnyder (1754–1799/1800) und der hochbegabte, früh verstorbene Konrad Guggenbühler (1756–1786), streiften sich die Gewänder des Thyrsis (Abt) und Mopsus (Prahler) über, und Leonida wurde wohl, wie Heliconia 1752, von einem Knabensopran gesungen, möglicherweise dem Choralisten Georg Weber, Metzgerssohn aus Beromünster. Unter den Instrumentalisten wird *Constantin Reindl* auf allen drei Listen an oberster Stelle angeführt, weil er das Orchester leitete und/oder die Bühnenmusik verfasst hatte? Der dannzumal amtierende Kapellmeister Alexius Brunner und Kantor Georgius Müller sind nicht unter den Orchestermitgliedern genannt, indessen zwei künftige St. Urbaner Kapellmeister: Hieronymus Pfluger (1744–1798) und Benignus Schnyder (1754–1833), ein Onkel des bekannten Komponisten Xaver Schnyder von Wartensee.

Nachfolgende Tabelle ist ein Zusammenzug der vier genannten Quellen. Die kursivgedruckten Namen wurden nur ergänzt (in Grundschrift), wenn sie eindeutig bestimmt werden konnten.

Singende Personen

Thyrsis	P. *Benedictus*	*Schnider* von Wartensee		*1754
Mopsus	P. *Conrad*	*Guggenbühler* von Luzern		*1756
Osiris	*Henricus*	*Hecht*		
Damon		*Dürler*		
Alexis		*Pfiffer*		
Phyllis	*Balthas:*	*Kruter*		
Lymon	*Benedict*	*Ruckstuhl*		
Lykaon	Ignaz	*Schumacher*[31]	*Vom Stift Münster*	*1746
Leonida		*Weber*	*Vom Stift Münster*	

31 Kaplan zu St. Katharina, starb 1794.

Orion	*Brandstetter*[32]	*Vom Stift Münster*	
Psophis	*Schnider von Wartensee*		
	frater nostri Benigni		
Accompagnierte Personen			
Constantin	*Reindl*	Zu Luzern	*1738
	Danitsch		
	Dözer		
	Dill		
Alois	*Willimann*[33] *frater nostri Wilhelmi*		*1755
	Kuhn		
Jost	*Wohlschlegel*[34]	*Vom Stift Münster*	*1734
	Schmierber (Capellanus Solodorensis)		
	Baumgartner bey P. Hieronymy		
	Guggenbühler bey P. Conrad		
	Dangel		
P. *Hieronymus*	Pfluger von Solothurn		*1744
P. *Benignus*	Schnyder von Wartensee		*1754
P. *Guillelmus*	Willimann von Münster		*1752
Br. *Guido*	Hunkeler von Altishofen		*1750
Philipus	*Hunkeler*		
Br. *Michael*	Herzog von Münster		*1749
Tanzmeister	*Raeber*		

Die St. Urbaner Benediktionsspiele – eine eigenständige Tradition?

Als 1768 Abt Benedikt Pfyffer dem Solothurner Dichter Hermann den Auftrag zum Textbuch des *Apollo ein Hirt* erteilte, konnte dieser bei der Abfassung vom Muster des *Apollo Bräutigam* ausgehen. Dem

32 Vemutl. Leodegar Brandstetter, 1747–1825, Exstudiosus, tüchtiger Tenorsänger.

33 Studierte in Rom Theologie und Musik, 1780 Priester, ab 1790 Organist in Sursee, starb 1790.

34 Während 28 Jahren Kantor und Chorregent, starb 1797
(Anm. aus Mitteilung von Stiftscustos Robert Ludwig Suter, Beromünster)

‹Singspiel› von 1752 hingegen stand kein St. Urbaner Benediktionsspiel Pate. An den Festlichkeiten zu den Einsegnungen von 1706 und 1726 war der neue Abt zwar sicherlich gebührend gefeiert worden – bei der letzteren «unter Trombety Klang zierlicher Musique und allr ersinnlichr instrumenten» –, von Theateraufführungen ist in keiner der ausführlichen Aufzeichnungen die Rede.

Doch ganz aus dem Nichts ist auch Zumbachs Werk nicht entstanden. Im vorausgehenden vierten Jahrzehnt hatte die Theater- und Musikpflege im Konvent einen deutlichen Aufschwung erfahren, sichtbar an der Begeisterung für musikalische Festspiele oder geistliche Arien (mit Orchesterbegleitung) im Gottesdienst. In den Opern von 1744 und 1748 begann sich des weitern ein Hauptmerkmal der späteren deutschen Benediktionsspiele auszubilden: die Identifikation Abt-Apoll, das Klosteroberhaupt in der Rolle des Musenfürsten. Von Zumbach und Hermann (auf Anraten des Abtes?) neu aufgegriffen, durchzieht und prägt diese Leitidee dann deren Libretti bis hin zum Titel: Apoll als Bräutigam, Apoll als Hirt.

Wir dürfen wohl ausschliessen, dass das erste St. Urbaner Benediktionsspiel als direkte Nachahmung anderer vergleichbarer Spiele – etwa eines fürstäbtlichen Klosters – entstanden ist. In Betracht kommende Bühnen des weiteren Umkreises pflegten keine grossartigen Einsegnungstheater, sie widmeten ihre Sorgfalt vielmehr Märtyrer-, Translations-, Passions- oder Marienspielen.

Nicht so St. Urban: Der hiesige Konvent wollte seinem neuen Haupt das prächtigste Fest seiner Amtszeit gleich zu deren Beginn bescheren, mit einem ‹Singspiel› als Höhepunkt. Namhafte Autoren und Musiker (Zumbach, Hermann, Reindl...) sorgten für Güte von Stück und Aufführung – heidnisches Griechenland und bukolisch-modische Schäferwelt für exotische Ambiance.

So wenig das Schultheater über die Region hinaus Bedeutung erlangte, so weit reichte – wie wir den zahlreich erhaltenen Zeugnissen entnehmen konnten – der Glanz des in St. Urban ausgebildeten deutschen Benediktionsspiels. Es erlebte eine zwar kurze, doch in der Schweizer Theatergeschichte einmalige Blüte. – Für das gesellschaftliche Ereignis des Einsegnungsfestes war mit dem Benediktionsspiel eine würdige, repräsentative Kunstform geschaffen worden.

Ausklang

Der Verfall des Klostertheaters von St. Urban setzte ein, als die alte Ordnung auch in der Eidgenossenschaft ihre Glaubwürdigkeit immer mehr einbüsste und abzubröckeln begann. Die Auswirkungen der sich wandelnden wirtschaftlichen und gesellschaftlichen Verhältnisse machten vor der Klostermauer nicht halt, erschütterten das im 18. Jahrhundert gewonnene Selbstverständnis der Mönchsgemeinschaft und stärker noch jenes der Abtei. Unter dem 1781 gewählten Abt Martin Balthasar konnte man weder die innere Einigkeit wiederherstellen noch sich zu ausreichender Wandlungsbereitschaft durchringen. Im Gegenteil, die bestehende Kluft zwischen bürgerlichen und aristokratischen Konventualen vertiefte sich weiter, bis Balthasar 1787 – im Bewusstsein, seiner Aufgabe nicht gewachsen zu sein – von seinem Amt zurücktrat. Mit der Wahl eines Koadjutors hatte das Kloster die innere Krise allerdings noch nicht überwunden.

Vielleicht aus Rücksicht auf den Resignierten wurde bei der Einsegnung des Nachfolgers Karl Ambros Glutz von zu grossen Festlichkeiten, und daher einem Festspiel, abgesehen. Auf Glutz folgte 1813 Friedrich Pfluger, 48. und letzter Abt von St. Urban. Auch dessen Infulation wurde ohne Schauspielaufführung gefeiert. Glutz trat sein Amt zu einer Zeit an, da allgemein die Theaterpflege von den geistlichen längst an die bürgerlichen Spielvereinigungen übergegangen war. Der Verkauf von Vorhang, Kostümen und Szenerien an die Theatergesellschaft Willisau zu Beginn des 19. Jahrhunderts zeigt dies beispielhaft.

Das Schäferspiel von 1781 ist somit das letzte Benediktionsspiel und letzte Zeugnis des höfischen Theaters in St. Urban. Nur wenige Jahre länger dürfte das Schultheater bestanden haben, bis mit dem ausgehenden Jahrhundert auch dieses aufgegeben werden musste.

Dieser Beitrag ist ein überarbeiteter Auszug aus meiner Arbeit «Theater und Musik im Kloster St. Urban des 18. Jahrhunderts», St. Urban 1987.

Handschriftliche Quellen

Staatsarchiv Luzern: Codices KU 541, 688, 700, 769, 1166, 1177, 1181, 1198, 1347 und 1348, 1418; Akten 39/59A und B
Zentralbibliothek Luzern: offertorium Praesentium, Texte der 15 Arien von Joh. Ev. Schreiber
Staatsarchiv Solothurn: St. Urban Schreiben & Akten 1300–1814; Ratshausmandate

Gedruckte Quellen und Literatur

BINDER, Wolfgang, Die Epochen der neueren deutschen Literatur. Zürich 1983[5]
CHERBULIEZ, A.E., Die Schweiz in der deutschen Musikgeschichte. Frauenfeld 1932
DAHM, Inge, Barockes Volkstheater im Aargau an Hand der Programme aus der Druckerei Baldinger, I. Die gedruckten Badener Programme. In: Badener Neujahrsblätter 1979
DAHM, Inge, II. Das Theaterspiel bei den Zisterziensern in Wettingen. In: BNB 1980
DAHM, Inge, III. Theaterspiel in Bremgarten. In: BNB 1981
DAHM, Inge, IV. Theaterspiel in Laufenburg. In: BNB 1982
DAHM, Inge, V. Muri. In: BNB 1987
EBERLE, Oskar, Theatergeschichte der innern Schweiz. Königsberg i. Pr. 1929
FIALA, Friedrich Xaver Odo, Geschichtliches über die Schule von Solothurn, IV Das Jesuitenkollegium im 17./18. Jahrhundert. Solothurn 1880
HÄBERLE, Alfred, St. Urban. In: Helvetia Sacra, III/3, Erster Teil, S. 376–384, Bern 1982
HUG, Anna, Die St. Urbaner Schulreform an der Wende des 18. Jahrhunderts. In: Schweizer Studien zur Geschichtswissenschaft, Heft 2, Bd. XII. Zürich-Selnau 1920
ITEN, Albert, Tugium Sacrum. Stans 1952
JERGER, Wilhelm, Constantin Reindl. Freiburg i. Ue. 1955
JERGER, Wilhelm, Die Musikpflege in der ehemaligen Zisterzienserabtei St. Urban. In: Die Musikforschung VII, Kassel und Basel 1954
KAUFMANN, Ernst, Verband der Schweizerischen Volkshochschulen. 1. Jahrgang, Heft 4, S. 15, Zürich 1967
LIEBENAU, Theodor, Beiträge zur Geschichte der Stiftsschule von St. Urban. In: Kath. Schweiz.-Blätter 1898
Lucernische Welt- und Ordensgeistlichkeit. In: Luzerner Staatskalender. Luzern 1751–1830, ausser 1799, 1800, 1803
MÜLLER, Eugen, Schweizer Theatergeschichte. In: Schriftenreihe des Zürcher Schauspielhauses, Nr. 2, Zürich 1944

MÜLLER, Kuno, Gäste und Feste in der alten Abtei St. Urban. Luzern (1963)
REINLE, Adolf, Kunstdenkmäler des Kantons Luzern, V, Amt Willisau. Luzern 1959
ONKEN, Thomas, Jacob Carl Stauder, Ein Konstanzer Barockmaler. Sigmaringen 1972
SCHANZLIN, Hans Peter, Schreiber, Johannes Evangelista. In: Musik in Geschichte und Gegenwart, Bd. 12, S. 72f. Kassel 1965
SCHREIBER, Johannes Evangelista, Fasciculus ariarum 24 op. 1, Freiburg i. Ue. 1747
SCHREIBER, Missale Cisterciense Musicum op. 2, Freiburg i. Ue. 1749
SIGRIST, Hans, Solothurnische Geschichte Bd. 3, S. 270–274. Solothurn 1981
SOMMER-RAMER, Cécile, St. Urban. In: Helvetia Sacra, III/3. Erster Teil, S. 384–393. Bern 1982
SZAROTA, Elida Maria (Hrsg.), Das Jesuitentheater im deutschen Sprachgebiet. Bd. 1. München 1979
WICKI, Hans, Zur Geschichte der Zisterzienserabtei St. Urban im 18. und 19. Jahrhundert 1700–1848. In: Der Geschichtsfreund, Bd. 121, Stans 1968
Zuger Neujahrsblätter, Das Musikleben von Zug. S. 9 u. 26, Zug 1923

Fotos

Kantor Hermann: In: Sigrist, Hans, Solothurnische Geschichte
Constantin Reindl: Porträt-Galerie berühmter Luzerner, Nr. 146, Zentralbibliothek Luzern
Übrige Fotos vom Verfasser