

Erschienen in: Was heißt Kulturgeschichte des Politischen?, S. 253-278, Berlin, Duncker & Humblot, 2005

**Silvia Serena Tschopp**

### **‚Rhetorik des Performativen‘ und ‚innere‘ Nationenbildung: Die vaterländische Festkultur im jungen schweizerischen Bundesstaat**

„[M]an kann mit Kulturgeschichte mehr machen, als Feste und Fahnen beschreiben“ – so Thomas Mergel in seinen kürzlich veröffentlichten Überlegungen zu einer ‚Kulturgeschichte der Politik‘.<sup>1</sup> Niemand wird dies bestreiten wollen, haben doch gerade in jüngerer Zeit eine Reihe von Historikern herausgestellt, in welchem Maße eine kulturalistische Perspektive auch jene Bereiche historischen Handelns neu zu erhellen vermag, die bis anhin als genuines Feld der Politikgeschichte galten. Verfassungsgeschichte,<sup>2</sup> parlamentarische Praxis<sup>3</sup> oder europäische Außenpolitik<sup>4</sup> – um nur einige Beispiele zu nennen – sind mittlerweile als Gegenstandsbereich kulturhistorischer Analyse gewonnen, die Politik und der Begriff des ‚Politischen‘ als zentrale Forschungsaufgabe der Kulturgeschichte postuliert worden.<sup>5</sup> Ob die Neubestimmung dessen, was Kulturgeschichte der Politik bzw. des Politischen zu sein habe, die Beschäftigung mit der von Kulturhistorikern bereits früh entdeckten politischen Festkultur notwendigerweise obsolet erscheinen lässt, darf allerdings bezweifelt werden. Es trifft zwar zu, daß es sich beim politischen Fest um ein bereits vielfach vermessenenes Forschungsfeld handelt, daß sowohl zu dessen Verlaufsformen als auch zu dessen Funktionen mehrere Studien vorliegen<sup>6</sup>. Der wissenschaftlichen Beschäftigung mit dem Fest als einem Modus politischer Selbstvergewisserung verdanken wir Einsichten in die Bedingungen und

<sup>1</sup> Thomas Mergel, Überlegungen zu einer Kulturgeschichte der Politik, *Geschichte und Gesellschaft* 28 (2002), 574-606, hier 605.

<sup>2</sup> Vgl. Barbara Stollberg-Rilinger, Die zeremonielle Inszenierung des Reiches, oder: Was leistet der kulturalistische Ansatz für die Reichsverfassungsgeschichte?, in: *Imperium Romanum – irregulare corpus – Teutscher Reichs-Staat. Das Alte Reich im Verständnis der Zeitgenossen und der Historiographie*, hrsg. v. Matthias Schnettger (Veröffentlichungen des Instituts für Europäische Geschichte Mainz, Beiheft 57) Mainz 2002, 233-246.

<sup>3</sup> Vgl. Thomas Mergel, Parlamentarische Kultur in der Weimarer Republik. Politische Kommunikation, symbolische Politik und Öffentlichkeit im Reichstag (Beiträge zur Geschichte des Parlamentarismus und der politischen Parteien 135) Düsseldorf 2002.

<sup>4</sup> Vgl. Johannes Paulmann, Pomp und Politik. Monarchenbegegnungen in Europa zwischen Ancien Régime und Erstem Weltkrieg, Paderborn [u. a.] 2000.

<sup>5</sup> Vgl. beispielsweise Achim Landwehr, Diskurs – Macht – Wissen. Perspektiven einer Kulturgeschichte des Politischen, in: *Archiv für Kulturgeschichte* 85 (2003), 71-117.

<sup>6</sup> Einen Überblick über einschlägige deutschsprachige Publikationen bis 1990 bietet der Forschungsbericht von Michael Maurer, Feste und Feiern als historischer Forschungsgegenstand, in: *Historische Zeitschrift* 253 (1991), 101-130. Zur politischen Festkultur in Deutschland vgl. Manfred Hettling / Paul Nolte (Hrsg.), *Bürgerliche Feste. Symbolische Formen politischen Handelns im 19. Jahrhundert*, Göttingen 1993. Um eine vergleichende Perspektive bemühen sich Karin Friedrich (Hrsg.), *Festive Culture in Germany and Europe from the Sixteenth to the Twentieth Century*, Lewiston/Queenston/Lampeter 2000 und v.a. Sabine Behrenbeck / Alexander Nützenade (Hrsg.), *Inszenierungen des Nationalstaats. Politische Feiern in Italien und Deutschland seit 1860/71* (Kölner Beiträge zur Nationsforschung 7) Köln 2000. An neueren deutschen Monographien mit regionaler Perspektive sind beispielsweise zu nennen Ute Schneider, *Politische Festkultur im 19. Jahrhundert. Die Rheinprovinz von der französischen Zeit bis zum Ende des Ersten Weltkrieges (1806-1918)* (Düsseldorfer Schriften zur Neuen Landesgeschichte und zur Geschichte Nordrhein-Westfalens 41) Essen 1995; Bernhard Wien, *Politische Feste und Feiern in Baden 1814-1850. Tradition und Transformation: Zur Interdependenz liberaler und revolutionärer Festkultur*, Frankfurt a.M. 2001; Henning Unverhau, *Gesang, Feste und Politik. Deutsche Liedertafeln, Sängereisen, Volksfeste und Festmähler und ihre Bedeutung für das Entstehen eines nationalen und politischen Bewusstseins in Schleswig-Holstein 1840-1848* (Kieler Werkstücke A: Beiträge zur schleswig-holsteinischen und skandinavischen Geschichte 25) Frankfurt a.M. 2000; Tobias von Elsner, *Kaisertage. Die Hamburger und das Wilhelminische Deutschland im Spiegel öffentlicher Festkultur* (Europäische Hochschulschriften 3/471) Frankfurt a.M. 1991; Wolfgang Lang, *Historische Feste in Bayern. Entstehung und Entwicklung im 19. und 20. Jahrhundert* (Bayerische Studien zur Geschichtsdidaktik 4) Neuried 2001.

Intentionen derartiger Anlässe; eine *systematische* Analyse der Mechanismen, mittels derer die jeweils beabsichtigte politische Sozialisation zum einen der Festteilnehmer und zum anderen der abwesenden, über ein dichtes Netz publizistischer Manifestationen in das Festgeschehen eingebunden Angehörigen der Nation befördert wird, bleibt, so scheint mir, weiterhin ein Desiderat kulturhistorischer Forschung. Sie zu leisten, kann nicht das Ziel meiner knappen Ausführungen zur nationalen Festkultur der Schweiz im späten 19. Jahrhundert sein. Meine Ausführungen haben keinen höheren Anspruch als den, anhand eines Fallbeispiels, des Jubiläums der Schlacht bei Sempach im Jahre 1886, einige Kategorien zur Diskussion zu stellen, mit Hilfe derer das, was ich als politische ‚Rhetorik des Performativen‘ bezeichnen möchte, präziser erfasst werden kann. Unter ‚Rhetorik des Performativen‘ verstehe ich ein Ensemble nicht nur und nicht einmal primär sprachlicher Praktiken, die darauf zielen, bei einer größeren Gruppe von Individuen spezifische, in diesem Fall patriotische, Vorstellungen und Befindlichkeiten zu generieren. In meinen nun folgenden Überlegungen geht es demnach weniger um die Beschreibung und Funktionsanalyse einer konkreten vaterländischen Feier; das Augenmerk richtet sich vielmehr auf die Frage, *wie* im performativen Akt kollektiver Selbstvergewisserung jene ‚innere‘ Nationenbildung bewerkstelligt wird, an die kollektive Identität im Zeitalter der sich etablierenden bzw. konsolidierenden europäischen Nationalstaaten gekoppelt ist. Nicht weniger zentral als die Frage nach den für politische Festkultur konstitutiven Interaktionsmustern im Rahmen einer durch Ko-Präsenz definierten Wahrnehmung symbolischer Repräsentation ist jene nach der Rolle der Druckmedien. Als wichtige Multiplikatoren tragen sie dazu bei, nationale Feiern auch jener Bevölkerungsmehrheit zu vermitteln, die von der unmittelbaren Teilhabe am Fest ausgeschlossen bleibt. Die in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts stattfindenden nationalen Feiern wurden nie nur für die vor Ort Anwesenden ausgerichtet; sie stellten immer auch Inszenierungen in ‚medialer Absicht‘ dar. Deren Akteure handelten stellvertretend für die Vielen, denen die Teilhabe an der festlichen Beschwörung nationaler Einheit nur mit Hilfe der Presseberichterstattung und offiziöser Publikationen, wie Bildermappen oder ‚Gedenkblätter‘ möglich war. Die hier mehr angedeutete als ausgeführte ‚mediale‘ Dimension politischer Festkultur und die Analyse kollektiver symbolischer Handlungen unter den Bedingungen moderner Massenkommunikation sind nun allerdings nicht Gegenstand dieses Beitrags; deren Thematisierung soll an anderer Stelle erfolgen. Im Folgenden konzentriere ich mich zunächst darauf, das Phänomen ‚nationale Feier‘ als für die Anwesenden unmittelbar erlebbares performatives Geschehen zu beschreiben.

Ich werde dabei in einem ersten Schritt mit Blick auf die schweizerische Staatswerdung die besonderen historischen Voraussetzungen der eidgenössischen Festkultur umreißen, bevor ich in einem zweiten Schritt das Augenmerk auf das Festspiel richte. Innerhalb der vielgestaltigen Programmstruktur nationaler Feiern bildet das Festspiel um die Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert in der Regel den unumstrittenen Kulminationspunkt. Bereits in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts als wirkungsmächtiges Instrument aufgeklärter Nationalpädagogik entdeckt, gilt es auch den Patrioten des späten 19. Jahrhunderts als eine dramatisch-musikalische Form, die in besonderem Maße geeignet erscheint, vaterländisches Bewusstsein in die Köpfe und Herzen der Festteilnehmer ‚einzuschreiben‘. Dies gelingt wesentlich durch Formen der Ritualisierung, die in einem dritten Schritt zunächst eine knappe theoretische Fundierung erfahren. Die Fokussierung des rituellen Charakters politischer Festkultur ermöglicht eine schärfere Konturierung der vorgängig angesprochenen ‚Rhetorik des Performativen‘, deren konkrete Manifestation anlässlich der Sempacher Säkularfeier von 1886 in einem vierten und letzten Schritt rekonstruiert werden soll.

Mit der Gründung des Bundesstaats im Jahr 1848 konstituiert sich die *Confoederatio helvetica* als Nation. Die vergleichsweise frühe Staatswerdung der Schweiz hängt nicht nur damit zusammen, daß das vormoderne eidgenössische Bündnissystem, aus dem sie hervorgegangen ist, bereits über ein vergleichsweise hohes Maß an politischer Kohäsion verfügte, sondern auch und vor allem mit dem Umstand, daß sie sich auf eine im Spätmittelalter wurzelnde, historisch fundierte Selbstperzeption stützen konnte, mit der sich eine geeinte Nation begründen ließ. Ein bereits im späten 15. Jahrhundert ausgebildetes Konstrukt früheidgenössischer Historie, als deren herausragendste Protagonisten und Ereignisse Wilhelm Tell, Arnold Winkelried und Klaus von Flüe sowie die Schlacht bei Sempach (1386), die Burgunderkriege oder der Schwabenkrieg genannt werden können, dient noch im 19. Jahrhundert als Legitimationsbasis für den sich formierenden Staat. Angesichts der bemerkenswerten Kontinuität, welche die schweizerische ‚vaterländische Mythologie‘ auszeichnet, angesichts der Relevanz, die der eidgenössischen Geschichte als Fundament nationalen Zusammenhalts nicht nur von den Humanisten, sondern auch von den Aufklärern und schließlich von den republikanisch gesinnten Patrioten des frühen 19. Jahrhunderts zugesprochen wurde, stellt sich die Frage, weshalb der neugegründete schweizerische Bundesstaat auf jenes Repertoire symbolischer Formeln und Handlungen zurückgriff, das im Falle Deutschlands, will man der Forschung folgen, die Nation, im Sinne einer sowohl staatlichen als auch mentalen Struktur überhaupt erst hervorgebracht hat.<sup>7</sup> Zunächst gilt es zu bedenken, daß der junge Bundesstaat ein äußerst heterogenes Gebilde darstellte, entstanden aus dem losen Verbund kleiner und kleinster Kantone, die auch nach der Einbindung in eine straffere föderative Struktur ihre regionalen Interessen nicht aus den Augen verloren. Mehrsprachigkeit, Bikonfessionalismus, politische Divergenzen – wie auch zahlreiche andere Nationen ist die Schweiz aus einem Krieg hervorgegangen – und ökonomische Konflikte erschwerten außerdem die Entstehung eines nationalstaatlichen Bewusstseins; die kulturelle Verbundenheit der verschiedenen Landesteile mit ihren jeweils gleichsprachigen Nachbarländern stand der Konsolidierung einer überregionalen Einheit im Wege. Der ‚inneren‘ Nationenbildung als Instrument einer Versöhnung der die staatliche Einheit bedrohenden Gegensätze kommt demzufolge gerade in den ersten Jahrzehnten nach der Gründung der *Confoederatio helvetica* eine wichtige Rolle zu. Es wäre jedoch zu einseitig, die schweizerische Kulturpolitik nach 1848 ausschließlich unter dem Aspekt ihrer integrativen Absichten zu betrachten. Die vielfältigen Formen nationaler symbolischer Repräsentation zielen nicht nur auf eine Antizipation jener in umfassendem Sinne geeinten Nation, die im Bewusstsein der Bürger erst noch verwirklicht werden muss, sie zelebrieren zugleich den bereits erreichten Grad an nationaler Kohäsion und verstärken die vorhandene Identifikation mit dem eigenen ‚Vaterland‘. Dies gilt auch und gerade für jene Formen politischer Festkultur, die im ausgehenden 19. Jahrhundert ihren Höhepunkt erleben.

Hinsichtlich ihrer politischen Festkultur galt die Eidgenossenschaft seit dem 18. Jahrhundert in ganz Europa als Vorbild. Es dürfte kaum ein Zufall sein, daß zwei der bedeutendsten Beiträge zur Theorie einer nicht auf den Hof konzentrierten, vom ‚Volk‘ getragenen Form festlicher Selbstrepräsentation von Schweizern stammen. Sowohl Jean-Jacques Rousseaus in der *Lettre à M. d’Alembert sur les spectacles* (1758) publizierter Entwurf eines öffentlichen Festes, in dem sich jene ‚Nation‘ selbstbewusst zu Wort meldet, die derselbe Rousseau in *Du Contrat social ou Principes du droit politique* (1762) als Fundament staatlicher Verfasstheit postulieren wird, als auch Johann Georg Sulzers Konzept eines Volksschauspiels, wie er es in seiner *Allgemeinen Theorie der schönen Künste* (1794) erläutert, enthalten *in nuce* das Programm der politischen Feste, die im 19. Jahrhundert im

---

<sup>7</sup> So zum Beispiel Dieter Langewiesche in seinen Ausführungen zur ‚kulturellen‘ Nationsbildung in Deutschland im 19. Jahrhundert (Nation, Nationalismus, Nationalstaat in Deutschland und Europa, München 2000, 82-168).

Kontext des europäischen Nationenbildungsprozesses zunehmende Bedeutung erlangten.<sup>8</sup> Die politische Festkultur der Schweiz erscheint denn auch als besonders vielfältig; sie umfasst zum einen die von den bereits früh im Rahmen nationaler Verbände organisierten Schützen-, Sänger- und Turnvereinen veranstalteten eidgenössischen Wettkämpfe, die Gründungsjubiläen von Städten wie Basel oder Bern, die Jubiläen der Beitritte schweizerischer Kantone zur Eidgenossenschaft und das Bundesjubiläum 1891 sowie die sogenannten ‚Schlachtenjahrzeiten‘, die an eidgenössische Siege, seltener an Niederlagen erinnern.<sup>9</sup> Den meist regional ausgetragenen politischen Festen kommt insofern eine nationale Bedeutung zu, als sie zum einen Individuen und Gruppen aus unterschiedlichen Landesteilen zu mobilisieren und zusammenzuführen vermochten und zum anderen auch dort, wo das eine Feier legitimierende historische Ereignis in kommunaler bzw. kantonaler Vergangenheit gründete, den Bezug zu einem national definierten Wertesystem herstellten.

Die schweizerischen Nationalfeste weisen, neben durch den Anlass bedingten Besonderheiten, eine Reihe gemeinsamer Elemente wie Kanonenschüsse, Glockengeläute, Gottesdienst, gemeinsamer Gesang, Festreden, Bankett, Trinksprüche, musikalische Darbietungen, Schauspiel, Umzug oder Fahnenrituale auf. Als in hohem Maße repräsentativ kann die Sempacher Säkularfeier von 1886 gelten, wie ein Blick in das offizielle Festprogramm bestätigt: Das Fest wird frühmorgens durch 22 Kanonenschüsse eröffnet. Daraufhin versammeln sich die Vereine mit ihren Bannerträgern sowie die übrigen Festteilnehmer im Städtchen Sempach und ziehen, begleitet vom Geläute der Pfarrkirchglocken, geordnet zur Schlachtkapelle, wo ein Gottesdienst stattfindet, der neben der Festpredigt und dem Hochamt auch eine Verlesung des Berichtes der Schlacht bei Sempach beinhaltet. Nachdem die Festgemeinde sich zum Winkelried-Denkstein verlagert hat, ergreifen der luzernische Nationalrat Joseph Zemp sowie der schweizerische Bundespräsident Adolf Deucher als Festredner das Wort. Nach einer kurzen Pause beginnt gegen Mittag auf einer unter freiem Himmel errichteten Bühne das etwa zweistündige Festspiel. Im Anschluss daran zieht der Festzug wieder nach Sempach, um an der Enthüllung und Übergabe einer Jubiläumssäule teilzunehmen. Auch hier werden von patriotischen Liedern umrahmte Ansprachen gehalten. Um 15 Uhr beginnt das Bankett. Während die offiziellen Gäste in der Festhütte Platz nehmen, lagern die übrigen Festteilnehmer im Freien, um ihre mitgebrachten Speisen einzunehmen. Die Mahlzeit wird durch Darbietungen des Festmusikkorps sowie einiger Gesangsvereinigungen unterbrochen. Am Abend erreichen die Festteilnehmer Luzern, wo ein Umzug der kostümierten Festspielakteure stattfindet. Nach dem Einbruch der Dunkelheit werden rund um die Stadt Höhenfeuer entzündet, und eine aufwendige Stadtbeleuchtung bildet den glanzvollen Abschluss der Feierlichkeiten.<sup>10</sup>

Das nationale Fest ist, das dürfte die Wiedergabe des Sempacher Programms deutlich gemacht haben, durch eine Dramaturgie gekennzeichnet, deren organisierendes Zentrum die in die Mitte des Tages gerückte theatralische Darbietung bildet. Ungeachtet der Tatsache, daß die Teilnehmer in der Regel gleich mit mehreren intellektuell und emotional bewegenden

---

<sup>8</sup> Zum Nationalfestgedanken in der Schweiz vgl. *Edmund Stadler*, Das nationale Festspiel der Schweiz in Idee und Verwirklichung von 1758 bis 1914, in: *Das Festspiel. Formen, Funktionen, Perspektiven*, hrsg. v. von Balz Engler / Georg Kreis (Schweizer Theaterjahrbuch 49) Willisau 1988, 73-122, hier 73-81. Zu Rousseaus und Sulzers Programm eines nationalen Schauspiels vgl. *Caroline Pross*, Kunstfeste. Drama, Politik und Öffentlichkeit in der Romantik (Rombach Wissenschaften, Reihe Litterae 91) Freiburg/Br. 2001, 49-61.

<sup>9</sup> Zu den verschiedenen Formen schweizerischer Festkultur vgl. *Catherine Santschi*, Schweizer Nationalfeste im Spiegel der Geschichte, Zürich 1991. Speziell zu den Schützen-, Sänger- und Turnerfesten vgl. *Basil Schader / Walter Leimgruber* (Hrsg.), *Festgenossen. Über Wesen und Funktion eidgenössischer Verbandsfeste*, Basel/Frankfurt a.M. 1993.

<sup>10</sup> Die Angaben folgen einem Exemplar des offiziellen Festprogramms, das in der Schweizerischen Landesbibliothek aufbewahrt wird. Es findet sich in einem Konvolut amtlicher Schriften, das die Signatur VLU 13605 trägt.

Momenten konfrontiert wurden, daß die im späten 19. Jahrhundert sich häufenden vaterländischen Gedenkanklässe ihre Wirkung wesentlich durch das Zusammenspiel der verschiedenen das Festprogramm konstituierenden Elemente entfalteten, kann das Festspiel als der eigentliche Angelpunkt patriotischer Festkultur bezeichnet werden. Welche Signifikanz vaterländischen Schauspielen im Rahmen politischer Feiern zukommt, war übrigens nicht nur den Organisatoren des Sempacher Jubiläums, sondern auch den zahlreichen anderen Promotoren einer dezidiert nationalen Kulturpolitik bewusst. So rühmt beispielsweise der Theologe August Steiger in einem 1889 an der Jahresversammlung der Schweizerischen gemeinnützigen Gesellschaft gehaltenen Vortrag über *Die Pflege des nationalen Sinnes in unserm Volke* die eidgenössischen Feste und insbesondere die in diesem Zusammenhang dargebotenen Freilichtaufführungen als „Pflanzstätten nationalen Sinnes und schweizerischen Geistes“.<sup>11</sup> Seit der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts bilden theatralische Inszenierungen und insbesondere das Festspiel, dem vor allem zwischen 1885-1905 bemerkenswerter Erfolg beschieden war, denn auch das eigentliche Herzstück politischer Jubiläen.

## II.

Der Begriff ‚Festspiel‘ bezeichnet ein dramatisches Genre, als dessen Merkmale die Okkasionalität, die episodische Struktur, die Kombination theatralischer und musikalischer Elemente sowie der ‚kultische‘ Charakter hervorgehoben worden sind:<sup>12</sup> Bei Festspielen handelt es sich meist um Auftragswerke, verfasst und komponiert zu einem besonderen Anlass – im hier interessierenden Fall zum 500. Jubiläum der Schlacht bei Sempach –, gedacht zur in der Regel einmaligen Aufführung vor großem Publikum. Stoffliche Grundlage der Festspiele bildet die vaterländische Geschichte und daraus insbesondere jene Ereignisse, die anlässlich der Feier, zu der das Festspiel geschaffen wurde, erinnert werden sollen. Diese Ereignisse nun werden nicht im Rahmen einer dramatisch auf komplexe Weise verknüpften Handlung inszeniert, sondern dem Zuschauer als Abfolge meist allegorisch überhöhter historischer *Tableaus* präsentiert. Wie man sich diese *Tableaus* vorzustellen hat, veranschaulicht ein von Karl Jauslin gestaltetes ‚Festalbum‘, das auf insgesamt acht Tafeln die Bühnenaufzüge des Sempacher Festspiels darstellt.<sup>13</sup> Die im genannten ‚Festalbum‘ bildlich reproduzierte Episodenfolge findet übrigens ihre Entsprechung in der Textvorlage des Festspiels: Das von Heinrich Weber verfasste ‚Große Volksschauspiel‘ ist nicht in Akte und Szenen, sondern in ‚Gruppen‘ unterteilt.<sup>14</sup> Jede ‚Gruppe‘ umfasst eine größere Zahl von

<sup>11</sup> A[ugust] Steiger, *Die Pflege des nationalen Sinnes in unserm Volke*, in: Schweizerische Zeitschrift für Gemeinnützigkeit 29 (1890), 6-28, hier 9.

<sup>12</sup> Zu den Strukturmerkmalen des Festspiels vgl. *Martin Stern*, *Das historische Festspiel – Integration um den Preis scheinhafter Identität*, in: *Auf dem Weg zu einer schweizerischen Identität 1848–1914. Probleme – Errungenschaften – Misserfolge*, hrsg. v. François de Capitani / Georg Germann, Freiburg 1987, 309-335 und *Peter Sprengel*, *Die inszenierte Nation. Deutsche Festspiele 1813-1913*, Tübingen 1991, 16 f.

<sup>13</sup> Sempacher Schlachtfeier den 5. Juli 1886. Festalbum zur Erinnerung an den 500jährigen Gedenktag gezeichnet von *Karl Jauslin*, Luzern 1886. Die erste Tafel des ‚Festalbums‘ zeigt den von der Ernte heimkehrenden Zug der Schnitter und Schnitterinnen, die zweite die Ankunft der eidgenössischen Verbündeten, die den Bauern berichten, daß ein österreichisches Heer im Anmarsch sei. Die dritte Tafel stellt dar, wie sich die Männer für die Schlacht rüsten und sich von ihren Familien verabschieden, die vierte den im Kampf gegen die Österreicher verwundeten und sterbenden Luzerner Schultheißen Peter von Gundoldingen. Es folgen die Heimkehr der Krieger vom Schlachtfeld (Tafel 5), der jubelnde Empfang der siegreichen Eidgenossen durch ihre Angehörigen (Tafel 6), die Trauerbekundungen an der Leiche Arnold Winkelrieds (Tafel 7) und schließlich die weibliche Personifikation der Eidgenossenschaft, zu deren Füßen der tote Held aufgebahrt liegt (Tafel 8).

<sup>14</sup> *Grosses Volksschauspiel zur Feier des 500<sup>sten</sup> Gedächtnisstages der Schlacht bei Sempach* (den 5. Juli 1886) auf der Grundlage der Cantate „*Siegesfeier der Freiheit*“. Gedicht von Heinr[ich] Weber, Musik von Gustav Arnold. Mit verbindendem Text in 7 Gruppen eingetheilt, Luzern 1886.

Akteuren, die auf der Bühne als Bauern, Krieger oder Volk agieren und die Chöre intonieren. Aus der Menge der auf der Szene Anwesenden treten jeweils einzelne Schauspieler an den Bühnenrand, um in kurzen Dialogen die für das Verständnis des Aufzugs notwendigen Informationen zu vermitteln. Deren Bedeutung tritt im Lauf des Spiels zurück; in den letzten drei ‚Gruppen‘ sind nur noch solistische Gesangseinlagen und Chöre vorgesehen.

Die Statik der Aufführung wird nun allerdings insofern dynamisiert, als das Festspiel nicht nur theatralische, sondern auch musikalische Darbietungen integriert. Nicht zufällig handelt es sich bei Webers Festspiel nicht um eine originale Schöpfung, sondern um eine Adaption der von Gustav Adolf für das Eidgenössische Sängersfest 1873 komponierten Kantate *Siegesfeier der Freiheit*. Auch in der überarbeiteten Fassung hat das Bühnenwerk den ursprünglichen Charakter einer szenischen Kantate nicht verloren. Von einem Orchester begleitete Chöre und von professionellen Sängern vorgetragene Gesangssoli dominieren die Aufführung; den gesprochenen Dialogen kommt nur eine untergeordnete Bedeutung zu. Musik und Gesang nun unterstützen den ‚kultischen‘ Charakter des Festspiels, der sich vor allem in dessen Dramaturgie offenbart. Die einzelnen Episoden oder ‚Gruppen‘ sind auf den Schluss hin organisiert, der als Höhepunkt der theatralisch-musikalischen Inszenierung eine patriotische Huldigung zur Darstellung bringt. Während der Schlusschor erklingt, „enthüllt sich,“ so die Regieanweisung,

„im Hintergrund der Bühne, alles überragend, ein Grabmonument, welches die hinterlassene Familie eines Kriegers umkniet. Knaben, in den Farben der zwei und zwanzig Cantone steigen die Stufen hinan und legen Kränze am Fuss des Monumentes nieder. Darüber schwebt der Genius der Eidgenossenschaft, einen Lorbeer dem Andenken Winkelried’s weihend und auf die Hinterbliebenen der gefallenen Kämpfer hinweisend, die der Fürsorge des ganzen Schweizervolkes empfohlen sind.“<sup>15</sup>

Das hier beschriebene Schlussbild ist demnach keinesfalls singulär; wie die meisten Festspiele mündet auch Webers ‚großes Volksschauspiel‘ in eine allegorisch bewerkstelligte Apotheose der Nation. [\*] Das Festspiel erweist sich so als den Regeln einer nationalen „Liturgik“<sup>16</sup> verpflichtet, deren Wirkung wesentlich in jenen Modi der Ritualisierung politischer Erfahrung begründet liegt, welche die nationale Festkultur des 19. Jahrhunderts nicht nur in der Schweiz kennzeichnen.

### III.

Das Ritual, als Begriff und Phänomen zunächst im Rahmen religionswissenschaftlicher und ethnologischer Studien reflektiert, ist mittlerweile zu einem Schlüsselbegriff kulturhistorischer Forschung avanciert.<sup>17</sup> Darüber, daß Ritualen auch außerhalb sakraler Kontexte Bedeutung zukommt, daß das alltägliche Handeln nicht nur ‚primitiver‘ Individuen und Kollektive durch vielfältige Formen der Ritualisierung gekennzeichnet ist, besteht inzwischen Konsens. Die im gegenwärtigen wissenschaftlichen Diskurs offenkundige Tendenz, von einem weiten Ritualbegriff auszugehen, hat terminologische Unschärfen begünstigt und es in zunehmendem Maße notwendig erscheinen lassen, zu definitiven

<sup>15</sup> Weber / Arnold, Grosses Volksschauspiel (Anm. 14), 16.

<sup>16</sup> Vgl. George L. Mosse, Die Nationalisierung der Massen. Politische Symbolik und Massenbewegungen in Deutschland von den Napoleonischen Kriegen bis zum Dritten Reich, Berlin 1976, 106 et passim.

<sup>17</sup> Auf die zunehmend unüberschaubare Ritualforschung kann hier nicht näher eingegangen werden. Einen guten Überblick über wichtige, seit dem frühen 20. Jahrhundert formulierte Positionen bietet Catherine Bell, Ritual. Perspectives and Dimensions, Oxford / New York 1997; vgl. auch dies., Ritual Theory, Ritual Practice, Oxford / New York 1992.

Klärungen zu gelangen, die es ermöglichen, Rituale als eigenständigen, von ähnlichen Praktiken abgrenzbaren Typus menschlichen Handelns zu beschreiben. Als konstitutiv für Rituale wurden dabei insbesondere ‚Sozialität‘, ‚Interaktivität‘, ‚Performativität‘, ‚Repetitivität‘ und ‚Symbolizität‘ fokussiert.<sup>18</sup> [\*]

Noch größere Aufmerksamkeit als die mit dem Begriff ‚Ritual‘ verbundenen Definitionsprobleme hat in der Forschung die Frage nach deren Funktionen gefunden. Von besonderem Belang für die Beschäftigung mit politischer Festkultur sind jene theoretischen Positionen, welche die gemeinschaftsstiftende und identitätsbildende Dimension ritueller Praktiken hervorheben. Schon Émile Durkheim hatte in seiner religionssoziologischen Studie *Les formes élémentaires de la vie religieuse* den engen Zusammenhang zwischen ritueller Praxis und sozialer Kohäsion betont.<sup>19</sup> Konzentrierte sich Durkheim in seiner Analyse noch auf die Sphäre des Sakralen, so zielt der amerikanische Soziologe Victor W. Turner auch und vor allem auf säkulare Formen ritueller Interaktion. Im Anschluss an Arnold van Genneps *Les rites de passage* erkennt er in Ritualen ein wirksames Mittel, Erfahrungen des Umbruchs, des Übergangs, Turner spricht in diesem Zusammenhang von ‚Liminalität‘, kollektiv zu bewältigen.<sup>20</sup> Grundlegende Bedeutung kommt dabei der Dialektik von ‚Struktur‘ und ‚Communitas‘ zu.<sup>21</sup> Steht ‚Struktur‘ für ein soziales Organisationsmodell, das durch Institutionalität, Normativität und Rationalität gekennzeichnet ist, bezeichnet ‚Communitas‘ eine spontane, sich in einem spezifischen Moment ereignende Form kollektiver Interaktion. Mit ‚Struktur‘ verbindet sich die Vorstellung von Gemeinschaft als vergleichsweise statischer, durch politische Machtverhältnisse, soziale Hierarchien, moralisch-religiöse Prinzipien determinierter Ordnung; ‚Communitas‘ hingegen verkörpert jene ‚liminalen‘ Bereiche, in denen menschliche Kommunikation jenseits der die eine soziale Gruppe leitenden normativen Setzungen möglich ist. Als unmittelbar aus dem Augenblick entstehende, ephemere Form von Gemeinschaft, die nach eigenen Gesetzen funktioniert, bildet ‚Communitas‘ nicht nur einen Gegensatz zu ‚Struktur‘, sie ist nach Turner zugleich der zentrale Katalysator eines Transformationsprozesses, der die (historische) Veränderung sozialer Strukturen begründet. Indem ‚Communitas‘ strukturelle Vorgaben zu durchbrechen vermag, trägt sie dazu bei, soziale Ordnungsmuster zu hinterfragen und schließlich zu modifizieren; indem sie diese Ordnungsmuster auf ritualisierte und damit kontrollierte Art und Weise transformiert, ermöglicht sie deren weitere Existenz. ‚Struktur‘ und ‚Communitas‘ bleiben demnach in Turners Konzept eng aufeinander bezogen, sie stellen einen „dialectrical process“ dar, in dem „the opposites [...] constitute one another and are mutually indispensable.“<sup>22</sup>

---

<sup>18</sup> Vgl. beispielsweise *Christoph Wulf / Jörg Zirfas*, die mit Blick auf Rituale sechs ‚formale‘ Kriterien unterscheiden: Neben ‚Repetitivität‘, ‚Homogenität‘ und ‚Öffentlichkeit‘ gelten ihnen ‚Liminalität‘, ‚Operationalität‘ und ‚Symbolik‘ als konstitutiv für rituelle Praktiken (Die performative Bildung von Gemeinschaften. Zur Hervorbringung des Sozialen in Ritualen und Ritualisierungen, in: *Paragrana* 10 (2002), 93-116, hier 96 f.). *Jan Platvoet* wiederum hebt u.a. die kollektive, die interaktive, die performative, die ästhetische und die symbolische Dimension von Ritualen hervor (Das Ritual in pluralistischen Gesellschaften, in: *Ritualtheorien. Ein einführendes Handbuch*, hrsg. V. Andréa Belliger / David J. Krieger, Opladen / Wiesbaden 1998, 173-190).

<sup>19</sup> *Emile Durkheim*, *Les formes élémentaires de la vie religieuse. Le système totémique en Australie*, Paris 1912. Eine deutsche, durch Ludwig Schmidt besorgte, Übersetzung ist 1981 unter dem Titel „Die elementaren Formen des religiösen Lebens“ in Frankfurt a.M. erschienen.

<sup>20</sup> Zum Begriff der ‚Liminalität‘ vgl. *Victor W. Turner*, *The Ritual Process. Structure and Anti-Structure*, London 1969, 95 f. et passim. Eine deutsche Übersetzung von Turners bedeutendstem Werk ist 1989 erschienen (Das Ritual. Struktur und Anti-Struktur. Aus dem Englischen von Sylvia M. Schomburg-Scherff (Theorie und Gesellschaft 10) Frankfurt a.M. / New York 1989).

<sup>21</sup> Vgl. dazu ebd. 125-130 und *Victor Turner*, *Passages, Margins, and Poverty. Religious Symbols of Comunitas*, in: *ders., Dramas, Fields and Metaphors. Symbolic Action in Human Society*, Ithaca / London 1974, 231-271.

<sup>22</sup> *Turner*, *The Ritual Process* (Anm. 20), 97.

Nicht weniger zentral als die Begriffe ‚Struktur‘ und ‚Communitas‘ ist für das Verständnis von Turners Ritualtheorie der Terminus ‚Prozess‘. Rituale sind nicht als ein Ensemble verbindlich vorgeschriebener Handlungen innerhalb einer festgefügtten sozialen Ordnung zu definieren, sie erscheinen vielmehr als eine Form zumindest partiell kreativer Performanz und verfügen über die Kraft, menschliche Gesellschaften zu erneuern. Rituale dienen demnach nicht einfach der Stabilisierung im Wesentlichen statisch gedachter sozialer Strukturen, sondern haben Anteil an jenen Prozessen, mittels derer eine soziale Gruppe sich immer neu reflektiert und organisiert.<sup>23</sup> Der für Turners Ansatz ebenfalls zentrale Begriff der ‚Performanz‘ schließlich öffnet den Blick für die Affinität des Rituals zum Drama.<sup>24</sup> Die Gemeinsamkeiten zwischen Ritual und dramatischer Inszenierung erschöpfen sich nicht in Gestaltungselementen wie regulierte Formen sprachlicher Äußerung, Gebärden oder Kostümierung, sie betreffen in erster Linie und viel grundlegender das Ritual und Drama gleichermaßen eignende identifikatorische Potential. Rituale und Dramen zielen nicht allein auf eine symbolische Darstellung kultureller Werte; im Rückgriff auf Inszenierungsmodi, die auf Anschaulichkeit, auf sinnliche Präsenz gegründet sind, nehmen sie Individuen als intellektuelle und psycho-physische Entitäten ins Visier und beeinflussen so deren Wahrnehmungs- und Weltdeutungsmuster.

Turners theoretisches Modell symbolischer sozialer Interaktion stellt ein begriffliches und methodisches Instrumentarium zur Verfügung, das es ermöglicht, politische Festkultur und die sie konstituierenden Merkmale und Prozesse präziser zu begreifen. Auch wenn die nun folgenden Ausführungen zum Jubiläum der Schlacht bei Sempach keine systematische Rückbindung der Argumentation an die hier explizierte Position anstreben, verdanken sie ihr Entscheidendes.

#### IV.

Folgt man den Zeitungsberichten, verhalfen die Feierlichkeiten anlässlich des Jubiläums der Schlacht bei Sempach den Anwesenden zu einem ungemein beeindruckenden Erlebnis. Gleich in mehreren Ausgaben hat beispielsweise die *Berner Zeitung* ihre Leser über das Festgeschehen informiert und die Exzeptionalität des Anlasses herausgestellt. Wie auch andere Autoren hebt der Korrespondent der *Berner Zeitung* vor allem das Festspiel hervor, das den patriotischen Geist der Feiernden geweckt hätte. Die Überzeugung, dem Wohl des Vaterlands komme höchste Priorität zu, sei es gewesen, die nach dem Schlussbild „jene unsagbare, [...] übermenschliche, überirdische Stimmung hervorrief, der das ganze Volk in einem Thränenschwall, in einem ungeheuren, minutenlangen, nicht endenwollenden Jubel- und Beifallsschrei Luft machte.“<sup>25</sup> Der euphorische Tenor der Berichterstattung dürfte nicht zuletzt mit der politischen Ausrichtung der *Berner Zeitung* zusammenhängen. Wie die Mehrzahl der schweizerischen Tageszeitungen von überregionaler Bedeutung vertrat das Organ die Position der herrschenden Freisinnigen Partei, aus der in der Frühzeit des schweizerischen Bundesstaats die aktivsten Promotoren einer national ausgerichteten Kulturpolitik stammten. Daß das Sempacher Jubiläum jedoch nicht nur bei den Anhängern des Freisinns einen nachhaltigen Eindruck hinterließ, belegt die Festbeschreibung des bernischen Großrats Casimir Folletête.<sup>26</sup> Dieser, jurassischer Katholik und Konservativer, erweist sich als ein durchaus skeptischer, bisweilen gar ironischer Beobachter, der nicht mit

<sup>23</sup> Vgl. dazu Bell, *Ritual* (Anm. 17), 39.

<sup>24</sup> Vgl. beispielsweise Turner, *Social Dramas* (Anm. 21), 23-59. Zur Diskussion um den performativen Charakter von Ritualen vgl. Bell, *Ritual* (Anm. 17), 72-76 und 159-164 sowie *Andréa Belliger / David J. Krieger*, Einführung, in: *dies.*, *Ritualtheorien* (Anm. 18), 7-33, hier 9-17.

<sup>25</sup> *Berner Zeitung* 42. Jahrgang [1886], Nr. 169.

<sup>26</sup> *Casimir Folletete*, *Lettres sur le Centenaire de la bataille de Sempach* (9 juillet 1386), Porrentruy 1886.

Erschienen in: Was heißt Kulturgeschichte des Politischen?, S. 253-278, Berlin, Duncker & Humblot, 2005

kulturkämpferischen Untertönen geizt. Dennoch rühmt auch er die heitere Würde, mit der das Jubiläum begangen wurde, und bekennt, wie sehr das Festspiel ihn ergriffen habe:

„[L]’émotion était générale. [...] Je ne chercherai pas à dissimuler la mienne; mais j’ai vu pleurer à chaudes larmes, des hommes que je n’aurais guère crus accessibles à ces sentiments. Des officiers supérieurs, des hommes d’Etat, des chefs de parti, des étrangers mêmes, portaient sur leur visage la preuve incontestable des émotions qui agitaient leur âme.“<sup>27</sup>

Auch Alfred Ceresole hebt in seinem primär für ein französisches Publikum gedachten Bericht die ungeheure Wirkung des Festes hervor und begründet sie folgendermaßen:

„Il faut bien dire que tout était de nature, dans cette journée, à produire ce résultat: la beauté du paysage sous un ciel splendide, l’excellence des mesures prises, l’ordre parfait, le recueillement de tous, le fait que les parties les plus importantes de la fête se déroulaient sur les lieux mêmes ou, cinq siècles auparavant, le sang helvétique avait victorieusement coulé, – la présence des premiers magistrats de la Confédération et des délégués des gouvernements des vingt-deux cantons, – la participation à la fête de la Société fédérale des officiers, ayant à sa tête le général et les principaux chefs de l’armée, – le concours de plusieurs sociétés d’étudiants, avec leurs bannières aux couleurs variées, – celui d’une association musicale mixte, composée de plus de six cents chanteurs et chanteuses, – enfin et surtout le spectacle pittoresque de cinq cents guerriers et paysans, descendants des héros de 1386, revêtus d’armures et de costumes absolument conformes à ceux du XIV<sup>e</sup> siècle, s’apprêtant à représenter, sur un amphithéâtre grandiose, dominé par une statue colossale figurant le ‘Génie de la Patrie’, quelques-unes des scènes les plus importantes de la célèbre bataille. On comprendra sans peine qu’avec de tels éléments et un concours aussi favorable de circonstances, l’enthousiasme de tout un peuple fier de ses souvenirs et de ses luttes pour la liberté, ait vibré d’une manière intense.“<sup>28</sup>

---

<sup>27</sup> Ebd., 34 f.: „Die Rührung war allgemein. Ich werde die meinige nicht verbergen, habe ich doch Männer heiße Tränen weinen sehen, die ich als derartigen Gefühlen nicht zugänglich eingeschätzt hätte. Hohe Offiziere, Staatsmänner, Parteivorsitzende, sogar Ausländer offenbarten auf ihren Gesichtern den unwiderlegbaren Beweis für die Regungen, die ihre Seelen bewegten.“ [Eigene Übersetzung]

<sup>28</sup> *Alfred Ceresole*, *Le jubilé de Sempach. Une fête suisse 1386-1886*, Paris o.J. [1886], S. 4: „Man kann sagen, dass an diesem Tag alles geeignet war, dieses Ergebnis zu begünstigen: die Schönheit der Landschaft unter einem strahlenden Himmel, die herausragende Qualität der Vorbereitungen, die vollkommene Ordnung und Ruhe der Anwesenden, die Tatsache, dass die wichtigsten Momente des Festes sich genau dort abspielten, wo fünfhundert Jahre früher das Blut der Eidgenossen siegreich geflossen war, die Anwesenheit von Bundesräten und Vertretern der zweiundzwanzig Kantonsregierungen, die Teilnahme der Schweizerischen Offiziersgesellschaft, mit dem General und den Heeresführern an ihrer Spitze, der Aufmarsch mehrerer studentischer Verbindungen mit ihren bunten Bannern, der Beitrag einer gemischten Musikvereinigung, bestehend aus mehr als sechshundert Sängern und Sängerinnen, schließlich und vor allem das pittoreske Schauspiel von fünfhundert Kriegern und Bauern, Nachkommen der Helden von 1386, in historisch authentischen Waffen und Kostümen, die sich anschickten, in einem herrlichen Amphitheater, das von einer den „Genius des Vaterlands“ versinnbildlichenden Kolossalstatue beherrscht wurde, einige der wichtigsten Szenen der berühmten Schlacht aufzuführen. Man wird leicht verstehen, dass in Anbetracht eines derartigen Zusammenwirkens glücklicher Umstände, die Begeisterung eines ganzen Volkes, das stolz auf seine Vergangenheit und seine Kämpfe für die Freiheit zurückblickt, sich auf denkbar intensive Weise manifestierte.“ [Eigene Übersetzung]

Der tiefe, in der umfangreichen Publizistik zum Jubiläum der Schlacht bei Sempach vielfach belegte Eindruck, den die Feierlichkeiten in den Anwesenden hinterlassen haben,<sup>29</sup> verdankt sich einer Reihe von Faktoren, denen im Folgenden meine Aufmerksamkeit gilt. Mit Blick auf das Festspiel als *pars pro toto* eines umfassenderen Festgeschehens bediene ich mich dabei fünf analytischer Kategorien – ‚Kontinuität‘, ‚Kollektivität‘, ‚Totalität‘, ‚Theatralität‘ sowie ‚Sakralität‘ –, die sich mit jenen Merkmalen berühren, welche die Forschung als kennzeichnend für rituelles Geschehen erkannt hat. Ziel meiner Überlegungen ist es, die Mechanismen zu erhellen, mittels derer dramatisch-musikalische Aufführungen als konstitutiver Bestandteil politischer Festkultur dazu beitragen, die nationale Bewusstseinsbildung der Feiernden zu fördern.

Von zentraler Bedeutung für das Verständnis der Funktionsweise nationaler Festspiele ist die Kategorie *Kontinuität*. Nicht nur das ‚Grosse Volksschauspiel‘, das 1886 in Sempach zur Aufführung gelangte, auch die späteren in der Schweiz zur Darstellung gebrachten Festspiele thematisieren Ereignisse aus der vaterländischen Geschichte, stellen, in der Begrifflichkeit Bernhard Giesens, „kommemorativ Rituale“ dar.<sup>30</sup> Die für das patriotische Festspiel charakteristische Privilegierung historischer Stoffe ist keinesfalls zufällig. Wie in der zeitgenössischen Historiographie und Geschichtsdichtung fungiert die mythisch gedachte vaterländische Vergangenheit als Legitimationsbasis staatlicher Kohäsion.<sup>31</sup> Das Konstrukt eines geschichtlichen Prozesses, als dessen Telos die geeinte helvetische Nation erscheint, dient auch im Festspiel dazu, den schweizerischen Bundesstaat als Erfüllung eines in der eidgenössischen Geschichte präfigurierten politischen Ideals zu deuten. Indem es die Gegenwart und die Zukunft der eigenen Nation als utopische Projektion aus der Vergangenheit konzeptionalisiert, stiftet das Festspiel Kontinuität. Als lebendiges ‚Denkmal‘ fordert es die Zuschauer dazu auf, sich der in vergangenem Geschehen verkörperten Werte und kollektiven Leitbilder zu erinnern und sie durch diesen Akt der Identifikation als normative Instanzen in die Gegenwart und Zukunft zu verlängern.

Im Sempacher Festspiel manifestiert sich die Negation der historischen Distanz auf vielfältige Weise. Besondere Signifikanz kommt in diesem Zusammenhang zunächst der Tatsache zu, daß die Schauspieler, wie nicht nur Alfred Ceresole hervorhebt, aus der Innerschweizer Bevölkerung und damit aus den Nachfahren der eidgenössischen Krieger von Sempach rekrutiert wurden.<sup>32</sup> Wenn ein Bauer auf der Bühne die Worte spricht, „In unsern Adern rinnt der Väter Blut“,<sup>33</sup> verweist er auf die genealogischen Bande, welche die Akteure mit den historischen Helden verbinden, zugleich jedoch appelliert er an die aus anderen Landesteilen angereisten Zuschauer, sich als Verwalter eines Erbes von nationaler Bedeutung zu verstehen. Die im Festspiel wiederholt beschworene Wertetrias ‚Freiheit‘, ‚Brüderlichkeit‘ und ‚Frömmigkeit‘ stellt das für alle Schweizer verbindliche Fundament nationaler Einheit dar; die Repräsentanten der ältesten eidgenössischen Orte verkörpern damit modellhaft jene Maximen, welche auch für die erweiterte Eidgenossenschaft und schließlich die moderne Schweiz die Grundlage politischer Ordnung bilden.

Nicht nur die Akteure, auch deren Ausstattung dient der Verfung von Vergangenheit und Gegenwart. Daß die Protagonisten des Festspiels an die eidgenössischen Kämpfer erinnern, die in spätmittelalterlichen und frühneuzeitlichen illustrierten Chroniken

<sup>29</sup> Zu den in Zusammenhang mit den Jubiläumsfeierlichkeiten 1886 erschienenen publizistischen Reaktionen vgl. Beat Suter, Arnold Winkelried der Heros von Sempach. Die Ruhmesgeschichte eines Nationalhelden. Diss. Zürich, Stans 1977, 353-360.

<sup>30</sup> Bernhard Giesen, Kollektive Identität. Die Intellektuellen und die Nation 2, Frankfurt a.M. 1999, 45.

<sup>31</sup> Vgl. Silvia Serena Tschopp, Die Geburt der Nation aus dem Geist der Geschichte. Historische Dichtung Schweizer Autoren des 19. Jahrhunderts (Studien zur deutschen Literatur 172) Tübingen 2004.

<sup>32</sup> Über die Modalitäten der Rekrutierung berichtet beispielsweise das Organ des eidgenössischen Sängervereins (Schweizerische Musikzeitung und Sängerbblatt 46, 1886, Nr. 14, S. 120 f.)

<sup>33</sup> Weber / Arnold (Anm. 14), 5.

begegnen, entspricht der Absicht der Organisatoren. Der für den Entwurf der Kostüme verantwortliche Direktor der Luzerner Kunstgewerbeschule, Seraphim Weingartner, hat sich denn auch konsequent an historischen Vorlagen orientiert und dafür gesorgt, daß die von den Arbeitern der Eisenwerke Emmenweid in freiwilliger Fronarbeit hergestellten Panzerhemden und Waffen mit dem zeitgenössischen wissenschaftlichen Erkenntnisstand in Einklang standen.<sup>34</sup> Indem nun die Schauspieler sich in das Gewand ihrer Vorfahren kleiden, füllen sie überlieferte Formen mit Leben und vermitteln sie in die Gegenwart. Durch Abstammung und Habitus mit den Helden der frühen Eidgenossenschaft verbunden, fungieren sie als ‚authentische‘ Träger jener normativen Prinzipien, deren Geltungsanspruch auch für die Gegenwart das Bühnengeschehen vor Augen führt.

Kontinuität stiften nicht nur die Inszenierungsmodi einer heroisch gedachten vaterländischen Geschichte, sondern in ebensolchem Maße der Raum, in dem das Schauspiel vonstatten geht. Als besonders geglückt wird in den meisten Berichten die in der Form eines Amphitheaters angelegte Bühne gelobt, die dank ihrer gewaltigen Ausmaße – sie war vierzig Meter breit und fast ebenso hoch –<sup>35</sup> weit über tausend Schauspieler, Sänger und Musiker zu fassen vermochte. Harmonisch in die Landschaft integriert, bot sie den mehr als zehntausend Zuschauern nicht nur den Blick auf die dramatische Handlung, sondern auch auf eine grandiose Naturkulisse.<sup>36</sup> Die für das Publikum sichtbaren und von den Schauspielern und Sängern beschworenen „Alpenhäupter“<sup>37</sup> nun bilden traditionell den Inbegriff einer ‚symbolischen Topographie‘, der für die Begründung eidgenössischer Einheit eine ähnliche Signifikanz zukommt wie der vaterländischen Geschichte.<sup>38</sup> Sie stehen für die als genuin schweizerisch postulierte Bereitschaft, jede Form von Unterdrückung zu bekämpfen, das politische Selbstbestimmungsrecht als höchstes Gut zu betrachten. Die Alpen sind allerdings nicht nur der Raum, in dem sich der helvetische Freiheitswille entfaltet, mit ihrem „ew’gen Schnee“<sup>39</sup> versinnbildlichen sie zugleich die zeitüberdauernde Relevanz der in ihnen verkörperten Handlungsmaxime. Das in den natürlichen Raum eingeschriebene Freiheitspostulat ist für die mittelalterlichen Kämpfer und deren Nachfahren gleichermaßen verbindlich, die Landschaft fungiert gewissermaßen als Erinnerungszeichen, das den Nachgeborenen ins Gedächtnis ruft, welchem Ziel ihr Tun verpflichtet zu sein hat. Der Schauplatz des Geschehens ist noch in einer weiteren Hinsicht ein, in den Worten Pierre Noras, ‚lieu de mémoire‘. Das Festspiel findet genau dort statt, wo die verbündeten Eidgenossen ihren Sieg gegen ein österreichisches Heer erkämpften, eine Tatsache, der Heinrich Weber Rechnung trägt, wenn er den Chor singen lässt: „Aber aus der Aue, [d]ie dein [Winkelrieds, S.T.] Herzblut trank, [s]prosst für alle Gae Freiheit jung und schlank.“<sup>40</sup> Zwischen den „Bundesbrüdern“<sup>41</sup> von einst und der Gemeinschaft der Feiernden wird so ein durch die „Lokalität“<sup>42</sup> gestiftetes Band behauptet, das die Gegenwart in der Vergangenheit verankert.

Wie Jan Assmann dargelegt hat, bildet jede Kultur eine „konnektive Struktur“ aus, die einerseits die Verbindung zu einem spezifischen Erfahrungsraum herstellt und andererseits den Zusammenhang zwischen den einzelnen Individuen gewährleistet, in dem sie diesen

<sup>34</sup> Vgl. Schweizerische Musikzeitung und Sängerblatt 46, 1886, Nr. 16, S. 154 ff.

<sup>35</sup> Vgl. Bericht in der Berner Zeitung (Berner Zeitung 42. Jahrgang [1886], Nr. 167).

<sup>36</sup> Alfred Ceresole beschreibt die Bühne als natürliches Amphitheater. „près de bois superbes, avec les Alpes neigeuses pour horizon“ (Ceresole, Le jubilé de Sempach [Anm. 28], 11).

<sup>37</sup> Weber / Arnold, Grosses Volksschauspiel (Anm. 14), 10; vgl. auch ebd., 15.

<sup>38</sup> Vgl. beispielsweise Alexandra Binnenkade / Aram Mattioli (Hrsg.), Die Innerschweiz im jungen Bundesstaat (1848–1874). Gesellschaftsgeschichtliche Annäherungen, Zürich 1999.

<sup>39</sup> Weber / Arnold (Anm. 14), 15.

<sup>40</sup> Ebd., 14.

<sup>41</sup> Ebd., 8.

<sup>42</sup> Giesen, Kollektive Identität (Anm. 30), 46.

Erfahrungsraum als gemeinsamen postuliert.<sup>43</sup> Kennzeichnend für das Fest als einer „primäre[n] Organisationsform des kulturellen Gedächtnisses“<sup>44</sup> ist demnach nicht nur und nicht einmal in erster Linie, daß es die historische Distanz zwischen Vergangenheit und Gegenwart mittels kontinuierstiftender „Erinnerungsfiguren“<sup>45</sup> aufhebt, sondern daß es auf die Vereinigung der Anwesenden zielt. Neben „poetische[r] Form“ und „rituelle[r] Inszenierung“ nennt Assmann folgerichtig die „kollektive Partizipation“ als dritte fundamentale Bedingung für kulturelle Gedächtnisakte.<sup>46</sup> Auch im Kontext der Sempacher Jubiläumsfeierlichkeiten als einem derartigen Gedächtnisakt gewinnt die Kategorie *Kollektivität* zentrale Bedeutung. Ungeachtet der Tatsache, daß die Organisation des Anlasses vor allem durch Behörden und Institutionen der Innerschweizer Kantone bewerkstelligt wurde, bestand Konsens über seine nationale Relevanz. Hochrangige Angehörige der Landesregierung sowie der Armee waren angereist, sämtliche Kantonsregierungen hatten Repräsentanten geschickt, aus allen Teilen der Schweiz brachten Extrazüge die Festteilnehmer nach Luzern. Bereits im Vorfeld des 5. Juli 1886 hatten zahlreiche Zeitungen der deutschen, französischen und italienischen Schweiz berichtet, nach den Feierlichkeiten bot das gewaltige Medienecho all jenen, denen eine Teilnahme verwehrt gewesen war, die Möglichkeit, Näheres zu erfahren. Bemerkenswert ist übrigens die Häufigkeit und Ausführlichkeit, mit denen in französischsprachigen Zeitungen und Zeitschriften berichtet wurde. Dies dürfte nicht zuletzt damit zusammenhängen, daß in den entfernteren romanischen Landesteilen, aus denen vor allem offizielle Festgäste den Weg nach Sempach gefunden hatten, ein größeres Informationsbedürfnis herrschte; es ist jedoch zugleich ein Beleg für die überregionale Ausstrahlung der Feierlichkeiten. Die etwa zwanzigtausend Menschen, die sich in Sempach einfanden, mochten zwar nur einen kleinen Teil der schweizerischen Bevölkerung bilden, ihrem Selbstverständnis nach verkörperten sie, wie Alfred Ceresole es ausdrückt, eine „imposante Landsgemeinde du peuple suisse.“<sup>47</sup>

Diese ‚Landsgemeinde‘ nun wurde im Festspiel als Kollektivkörper zelebriert, als eine Gemeinschaft, in der jeder aufgehoben war, der sich Schweizer nennen durfte. Der intendierten Stärkung des Zusammengehörigkeitsgefühls der Anwesenden diente vor allem das hohe Maß an Partizipation, welches das Bühnengeschehen den Feiernden ermöglichte. Deren Rolle war von Anfang an nicht die passiver Konsumenten, gefordert wurde vielmehr die aktive und direkte Teilhabe an den auf der Bühne inszenierten Handlungen. Bemerkenswert ist in diesem Zusammenhang zum einen der Umstand, daß es sich bei den in großer Zahl agierenden Schauspielern fast durchwegs um Laiendarsteller handelte, um Personen also, die mit dem Publikum durch soziale und regionale Herkunft, durch politische Haltung und berufliche Erfahrung und bisweilen gar durch freundschaftliche oder familiäre Beziehungen verbunden waren. Noch entscheidender dürften zum anderen jene nicht nur für das Sempacher Festspiel charakteristischen dramaturgischen Strategien gewesen sein, die auf eine Aktivierung der Zuschauer zielten: „Des hourrahs frénétiques partent de toutes les poitrines, et c’est au milieu des larmes de l’émotion patriotique et religieuse la plus profonde, que l’hymne national est entonné par des milliers de voix pour couronner cette admirable et trop courte représentation“<sup>48</sup> – so beschreibt Alfred Ceresole die Reaktion des Publikums auf

<sup>43</sup> Jan Assmann, Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen, München 1997, 16.

<sup>44</sup> Ebd., 56.

<sup>45</sup> Ebd., 52.

<sup>46</sup> Ebd., 56 f.

<sup>47</sup> Ceresole, Le jubilé de Sempach (Anm. 28), 4.

<sup>48</sup> Ebd., 14: „Aus jeder Brust erklingen frenetische Hurrah-Rufe und unter durch eine starke patriotische und religiöse Rührung verursachten Tränen wird die Nationalhymne von Tausenden von Stimmen intoniert, um diese wunderbare und viel zu kurze Aufführung zu krönen.“ [Eigene Übersetzung] Das gemeinsame Anstimmen der

Heinrich Webers und Gustav Arnolds vaterländische Kantate. Wenn ein Festspiel das Schlussbild in den Gesang der versammelten Festgemeinde münden lässt oder die Aufführung im gemeinsamen Bundesschwur als symbolischer Erneuerung des Einheitsbekenntnisses kulminiert, wie beispielsweise anlässlich der Bundesfeier von 1891, werden die Grenzen zwischen den Akteuren auf der Bühne und dem Publikum durchlässig. Die Zuschauer erleben sich als Protagonisten eines Handelns, das in nationalem Sinne adäquates politisches Verhalten repräsentiert. Die Massenhaftigkeit und die Gleichförmigkeit dieses Handelns macht Zugehörigkeit konkret erfahrbar, sie bewirkt eine „Synchronisation von Subjekten“<sup>49</sup> und generiert so eine symbolisch vermittelte Verständigung unter den Anwesenden, die deren kollektive Identität stärkt.<sup>50</sup>

Signifikant ist schließlich und drittens, daß sich die Festgemeinde nicht nur in Sempach schichten-, generationen- und geschlechterübergreifend formierte. Die Kosten für Anreise und Verpflegung waren offenkundig nicht derart prohibitiv, daß nicht auch in vergleichsweise beschränkten ökonomischen Verhältnissen lebende Individuen und Familien als Teilnehmer in Frage kamen. Die aus anderen Kantonen angereisten, nicht selten offiziellen Gäste dürften mehrheitlich den bürgerlichen Eliten angehört haben, die Laiendarsteller und Sänger sowie die in den Festlichkeiten involvierte lokale Bevölkerung hingegen setzten sich aus Angehörigen unterschiedlicher sozialer Herkunft zusammen. Daß sogar Arbeiter zu den begeisterten Akteuren der Sempacher Jubiläumsfeier gehörten, belegt jene über sechzig Personen umfassende Abordnung aus den Eisenwerken Emmenweid, die auf der Festspielbühne Tross und Nachhut der eidgenössischen Kämpfer verkörperte.<sup>51</sup> Unter den Laiendarstellern und im Publikum befanden sich neben Erwachsenen auch Kinder, vor allem jedoch bot das Festspiel den nicht nur von den politischen Rechten, sondern meist auch von den politischen Ritualen ausgeschlossenen Frauen die Möglichkeit, eine aktivere Rolle zu spielen. So waren die gesprochenen Dialoge und die Gesangssoli zwar Männern vorbehalten, die Chorpartien hingegen wurden von gemischten oder Frauenchören vorgetragen. Frauen agierten zudem, wie die Illustrationen Karl Jauslins belegen, als Schnitterinnen sowie als Ehefrauen, Mütter und Töchter der Krieger auf der Bühne. Was das Sempacher Festspiel den Anwesenden demnach vermittelt hat, ist die Erfahrung einer umfassenden Gemeinschaft, in der die den Alltag prägenden Differenzierungen des Gemeinwesens und damit auch gesellschaftliche Bruchlinien vorübergehend aufgehoben erschienen, in der das Ideal einer sozialen, biologischen, und kulturellen Unterschiede integrierenden staatlichen Einheit seine Verwirklichung erfuhr.

Neben ‚Kontinuität‘ und ‚Kollektivität‘ bildet *Totalität* die dritte Kategorie, mit deren Hilfe die Wirkungsmechanismen einer im Modus des Festes bewerkstelligten ‚inneren‘ Nationenbildung präziser beschrieben werden können. Es ist wohl kaum verfehlt, im Festspiel jenes Gesamtkunstwerk zu erkennen, das Richard Wagner, dessen Beitrag zur Theorie eines

---

Nationalhymne am Ende einer Festspielaufführung ist nicht nur im Fall des Sempacher Jubiläums belegt (vgl. Stern, Das historische Festspiel [Anm. 12], 316, Anm. 24.).

<sup>49</sup> Harry Pross, Ritualisierung des Nationalen, in: Nationale Mythen und Symbole in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Strukturen und Funktionen von Konzepten nationaler Identität, hrsg. v. Jürgen Link / Wulf Wülfing (Sprache und Geschichte, 16), Stuttgart 1991, 94-105, hier 101.

<sup>50</sup> Giesen, Kollektive Identität (Anm. 30), 16-23. Vgl. in diesem Zusammenhang auch Giesens Hinweis auf die „Koexistenz von Handlungsvollzug und Identitätskonstruktion“ (ebd., 119).

<sup>51</sup> Vgl. Hildegard Gantner-Schlee, Tross und Nachhut an der Sempacher Schlachtfeier 1886, in: Die Schlacht von Sempach im Bild der Nachwelt [...], hrsg. v. Heinrich Thommen, Luzern 1986, 40-47. Die Teilnahme einer größeren Gruppe von Arbeitern an einem Festspiel mag eine Ausnahme darstellen; das Beispiel der Emmenweider Arbeiter relativiert immerhin Philipp Sarasin mit Blick auf das ‚Basler Festspiel‘ von 1892 getroffene Feststellung, die Arbeiterschaft sei von den Feierlichkeiten ausgeschlossen und auf die Rolle von Zuschauern verwiesen worden (Die bürgerliche Traumgeschichte der Stadt Basel. Imaginierte Geschichte, nationale Mythologie und gesellschaftliche Wirklichkeit im ‚Basler Festspiel‘ von 1892, in: Bilder und Leitbilder im sozialen Wandel, hrsg. v. Schweizerischen Sozialarchiv, Zürich 1991, 147-193, hier 174).

in der Kultur des ‚Volkes‘ wurzelnden, öffentlichen Nationaltheaters noch kaum hinreichend gewürdigt wurde, wiederholt postuliert hat.<sup>52</sup> Dem Publikum bietet sich ein Schauspiel, das neben dialogischen und monologischen Sequenzen Lied- und Chorgesang, eine, angesichts der Zuschauermassen, meist monumentale Bühnenarchitektur, bemalte Kulissen und aufwendige Kostüme integriert und so auf alle Sinne der Rezipienten wirkt. Beispielhaft sind in diesem Kontext der Beginn und der Schluss des Sempacher ‚Volksschauspiels‘. Die Regieanweisung sieht eine „[o]rchesterale Einleitung mit Pastoralweisen, Kuhreihen und Anklängen an vaterländische Lieder“ vor, während derer ein bunter Zug von „Schnittern und Schnitterinnen mit ihren Sicheln, Lastthieren mit Wagen und aufgehäuften Kornbündeln“ die Bühne besteigt. Vor einer landschaftlich reizvollen Kulisse unter einem blauen Himmel vermitteln die Musik, die fröhlichen Landleute, der Geruch des geernteten Getreides einen Eindruck, den Alfred Ceresole als „joyeux et champêtre“ beschrieben hat.<sup>53</sup> Noch wirkungsvoller ist das bereits erwähnte Schlussbild angelegt. Insbesondere die Enthüllung des auf der Bühne aufgebauten Katafalks und das Aufflammen der die den Genius der Eidgenossenschaft verkörpernden Statue flankierenden Fackeln muss die Zuschauer bewegt haben.<sup>54</sup> Dadurch, daß die „ästhetische Vermittlung politischer Sinnstrukturen“<sup>55</sup> mittels Poesie, Musik, Malerei und Architektur mehrere Perzeptionsweisen gleichzeitig aktivierte; dadurch, daß optische, akustische und olfaktorische Eindrücke das Publikum auf umfassende Weise in das Bühnengeschehen einbanden, wurde es den Anwesenden ermöglicht, der Inszenierung nicht als distanzierte Betrachter („Zuschauer“), sondern als ganzheitlich Affizierte zu folgen. Die ‚Totalität‘ des Festspiels erweitert allerdings nicht nur dessen wirkungsästhetisches Potential, sie gewinnt zugleich eine mimetische Funktion. Die geglückte Synthese der Künste bildet die aus der Verbindung unterschiedlicher politischer, kultureller und sozialer Gruppen entstandene nationale Gemeinschaft ab; das Festspiel veranschaulicht so die politische Leitvorstellung eines Vielfalt und Einheit harmonisierenden Staates.

Der ‚totale‘, gleichermaßen an die Emotionen, die Sinne und den Intellekt appellierende Charakter nationaler Festspiele verweist auf die für dramatisch-musikalische Aufführungen fundamentale Kategorie *Theatralität*. Die in den vergangenen Jahren intensiviertere Diskussion um den Performanzbegriff hat Einsichten generiert, die sich auch mit Blick auf nationale Schauspiele fruchtbar machen lassen.<sup>56</sup> Es ist weniger die sich auf John L. Austins Sprechakttheorie berufende sprachphilosophische Auseinandersetzung mit Performanz, die nachfolgend in den Blick genommen werden soll, als vielmehr die sich in Deutschland vor allem mit dem Namen Erika Fischer-Lichtes verbindende Theatralitätsforschung. Der Begriff Theatralität meint hier nicht eine anthropologische Grunderfahrung, sondern bezeichnet den für das Festspiel spezifischen Darstellungsmodus und die damit verbundenen rezeptionsästhetischen Implikationen. Als dramatisch-

---

<sup>52</sup> Vgl. dazu Dieter Borchmeyer, *Das Theater Richard Wagners. Idee – Dichtung – Wirkung*, Stuttgart 1982. Eine konzise Darstellung zentraler Postulate aus Wagners Reformschriften findet sich in *Erika Fischer-Lichte, Kurze Geschichte des deutschen Theaters*, Tübingen / Basel 1993, 193–216.

<sup>53</sup> Ceresole, *Le jubilé de Sempach* (Anm. 28), 11.

<sup>54</sup> Vgl. ebd., 14: „Et pendant que l’encens tourbillonne, pendant que les chanteurs et l’orchestre attaquent un dernier choral, une femme en longs vêtements de deuil, représentant l’épouse du héros, accompagnée de deux enfants vêtus de noir, monte lentement les gradins, dépose une couronne et s’agenouille.“

<sup>55</sup> Andreas Dörner, *Politischer Mythos und symbolische Politik. Der Hermannsmythos. Zur Entstehung des Nationalbewusstseins der Deutschen*, Reinbek bei Hamburg 1996, 41.

<sup>56</sup> Zur aktuellen Diskussion um den Performanzbegriff vgl. Uwe Wirth, *Der Performanzbegriff im Spannungsfeld von Illokution, Iteration und Indexalität*, in: *Performanz. Zwischen Sprachphilosophie und Kulturwissenschaften*, hrsg. v. dens., Frankfurt a.M. 2002, 9–60. Speziell zur Relevanz des Performanzbegriffs in der Geschichtswissenschaft vgl. Jürgen Martschukat / Steffen Patzold, *Geschichtswissenschaft und „performative turn“: Eine Einführung in Fragestellungen, Konzepte und Literatur*, in: *Geschichtswissenschaft und „performative turn“*. Ritual, Inszenierung und Performanz vom Mittelalter bis zur Neuzeit, hrsg. v. dens. (Norm und Struktur 19) Köln / Weimar / Wien 2003, 1–31.

Erschienen in: Was heißt Kulturgeschichte des Politischen?, S. 253-278, Berlin, Duncker & Humblot, 2005

musikalische Gattung lässt sich das Festspiel nicht auf seine textuelle Dimension reduzieren; es stellt vielmehr ein doppeltes, aus schriftlicher Vorlage und szenischer Realisation sich ergebendes Kunstwerk dar, dessen Wirkung nur adäquat erfasst werden kann, wenn auch der es kennzeichnende performative Charakter mitbedacht wird. Darüber, daß von szenischen Aufführungen andere und intensivere Wirkungen ausgehen, als von der Rede bestand bereits in den antiken Poetiken Konsens. Dramatische Darstellung verfügt nicht nur über das Repertoire rhetorischer Mittel; der Zuschauer ist gleichzeitig mit der Mimik, der Gestik und der Stimme der Schauspieler konfrontiert und erfährt so das Bühnengeschehen auf unmittelbar sinnliche Weise. Angesichts der ungewöhnlichen Dimensionen der Festspielbühne und der daraus resultierenden Distanz zwischen Szene und Zuschauerreihen haben wohl weniger die Mimik und Gestik der einzelnen, in großer Zahl agierenden Statisten als vielmehr der monumentale Gesamteindruck auf das Publikum gewirkt.<sup>57</sup> Die durch „Räumlichkeit, Körperlichkeit, Lautlichkeit“ konstituierte ‚Materialität‘ der theatralen Manifestation<sup>58</sup>, die körperliche Präsenz einer Vielzahl von Akteuren dürften jedoch auch beim Publikum des Sempacher Festspiels jene starken physiologischen und affektiven Wirkungen erzeugt haben, die in der Theatralitätsforschung als konstitutiv für dramatische Aufführungen postuliert worden sind.<sup>59</sup> Verstärkt wurde die Wirkung des Bühnengeschehens durch die musikalischen Einlagen.<sup>60</sup> Bereits den Kunsttheoretikern des 16. und 17. Jahrhunderts galt die Musik als jene Ausdrucksform, die am stärksten auf die Affekte der Rezipienten zielt, als „Spiel der Empfindungen“<sup>61</sup> – so hat Kant die Tonkunst genannt –, das weniger den Intellekt als vielmehr die Gefühle der Zuhörer anspricht.

In der Emotionalisierung des Publikums hat übrigens auch der bereits erwähnte Johann Georg Sulzer den besonderen patriotischen Nutzen nationaler Schauspiele erkannt. In seiner *Allgemeinen Theorie der schönen Künste* betont er:

„Es ist gewiß, daß der Mensch in keinerley Umständen lebhafterer Eindrücke und Empfindungen fähig ist, als bey dem öffentlichen Schauspiel [...] Nichts in der

---

<sup>57</sup> Die Stimmen der Schauspieler hingegen sind, wie unter anderen *Napoléon Ney* in seinem Festbericht hervorhebt, aufgrund der hervorragenden Akustik für alle Zuschauer gut hörbar gewesen: „L’acoustique de la scène est excellente. Pas une seule parole des acteurs n’est perdue. Ils enflent leur voix, parlent avec lenteur. Nous entendons, comme si nous étions dans une salle de spectacle.“ (in: Separatdruck aus *Le Magazine français illustré* [1892], 236-247, hier 242).

<sup>58</sup> *Erika Fischer-Lichte / Jens Roselt*, Attraktion des Augenblicks – Aufführung, Performance, performativ und Performativität als theaterwissenschaftliche Begriffe, in: *Paragrana* 10 (2002), 237-253, hier 238; vgl. auch *Erika Fischer-Lichte*, Performativität und Ereignis [Einleitung], in: *Performativität und Ereignis*, hrsg. v. ders. [u. a.] (Theatralität 4) Tübingen / Basel 2003, 11-37, hier 15.

<sup>59</sup> Vgl. ebd., 28; vgl. auch *Erika Fischer-Lichte*, Der Körper als Zeichen und als Erfahrung. Über die Wirkung von Theateraufführungen, in: *Theater im Kulturwandel des 18. Jahrhunderts. Inszenierung und Wahrnehmung von Körper - Musik – Sprache*, hrsg. v. ders. / Jörg Schönert (Das achtzehnte Jahrhundert. Supplementa 5) Göttingen 1999, 53-68.

<sup>60</sup> Vgl. *Ernst Lichtenhahn*, Musikalische Aspekte des patriotischen Festspiels, in: *Das Festspiel. Formen, Funktionen, Perspektiven*, hrsg. v. Balz Engler / Georg Kreis (Schweizer Theaterjahrbuch 49) Willisau 1988, 223-230. Auf anschauliche Weise beschreibt der Korrespondent der *Berner Zeitung* in seiner Darstellung des Sempacher Festspiels die zentrale Bedeutung der Musik: „Sie nahen wieder die Mannen aus Luzern, Uri, Schwyz, Unterwalden, Entlebuch – nicht enden will der tosende Jubel des grüßenden Volks; sie nah’n und durchziehen unter den Klängen der Musik und dem Siegesgesang der Chöre die Bogenstraße. Dröhnend verkündet der Stier von Uri den Sieg; dumpf tönen die alten, mächtigen Trommeln, begleitet vom Spiele der Pfeifer – ihre Melodie ähnelt dem alten Bernermarsch – herrlich klingen, damit abwechselnd, die kräftigen Märsche einer alten Militärmusik und mächtig ertönt aus der Orchestra der Chor der Sänger herauf.“ (*Berner Zeitung* 42. Jahrgang [1886], Nr. 168).

<sup>61</sup> *Immanuel Kant*, Kritik der Urteilskraft, hrsg. v. Karl Vorländer [...] (Philosophische Bibliothek 39a) Hamburg 1990, 176.

Welt ist ansteckender und kräftiger wirkend, als Empfindungen, die man an einer Menge Menschen auf ein mal wahrnimmt.“<sup>62</sup>

Im kollektiven Erlebnis patriotischer Verbundenheit vollziehen die Feiernden eine primär emotionale Identifikation mit den auf der Bühne repräsentierten vaterländischen Ideologemen<sup>63</sup>; als Festspiel symbolisch inszeniert, wird die Nation aus einem gedachten, abstrakten Begriff in eine gemeinsam erfahrene, sinnlich wahrnehmbare und ästhetisch aufgewertete Wirklichkeit überführt und in den Köpfen und Herzen, im Bewusstsein und Gefühl der Anwesenden verankert.

Eine nicht weniger zentrale Bedeutung kommt neben ‚Kontinuität‘, ‚Kollektivität‘, ‚Totalität‘ und ‚Theatralität‘ der Kategorie *Sakralität* zu, wenn es darum geht, nationale Festkultur in ihrem Wirkungspotential zu analysieren. Der Begriff ‚Sakralität‘ bezeichnet hier jene Strategien, die im Kontext politischer Feiern eine Auratisierung der Nation und des in ihr verkörperten Wertesystems bezwecken. Wenn Alfred Ceresole den Zug der Festteilnehmer von Luzern nach Sempach als eine Wallfahrt, „un vrai pèlerinage“ bezeichnet, verweist er treffsicher auf den von den Organisatoren intendierten religiösen Charakter der Jubiläumsfeierlichkeiten.<sup>64</sup> Die das Festprogramm eröffnende Predigt in der auf dem Schlachtfeld errichteten Kapelle ist denn auch nicht nur als Tribut an eine Tradition, an die das Jubiläum von 1886 anknüpft, zu verstehen,<sup>65</sup> sie bildet zugleich den greifbarsten Ausdruck jener sakralen Weihe, die der Sempacher Feier ihre besondere Dignität verlieh.<sup>66</sup> Die sakrale Aura nationaler Gedenkanlässe verdankt sich nicht allein jenen Momenten des Festablaufs, die, wie etwa Predigt, gemeinsames Gebet und gemeinsamer Gesang kirchlicher Lieder, Bestandteile einer überkonfessionellen Frömmigkeitspraxis bilden, sie ist zugleich das Ergebnis einer die einzelnen das Festgeschehen konstituierenden Elemente organisierenden Dramaturgie, deren Affinität zur gottesdienstlichen Liturgie offenkundig ist. Dies zeigt der nochmalige Blick auf das Sempacher Festspiel. Auch einem nur oberflächlichen Betrachter dürfte sofort aufgefallen sein, in welchem Maße der gesprochene und gesungene Text der szenischen Kantate durch formelhafte Sätze und die stete Wiederholung einiger weniger Begriffe gekennzeichnet ist. „Bruderliebe“ wird als Fundament eidgenössischer Solidarität besungen,<sup>67</sup> Freiheit immer neu beschworen, so etwa im Schlusschor, dessen Strophen alle mit dem Aufruf „Der Freiheit eine Gasse!“ enden.<sup>68</sup> Neben der Formelhaftigkeit des Sprechens und einer bisweilen biblischen oder an Kirchenlieder gemahnende Diktion<sup>69</sup> trägt

---

<sup>62</sup> Johann Georg Sulzer, Allgemeine Theorie der schönen Künste, Bd.4, Leipzig <sup>2</sup>1794,255.

<sup>63</sup> Vgl. Manfred Hettling, Die Schweiz als Erlebnis, in: Die Konstruktion einer Nation. Nation und Nationalisierung in der Schweiz, 18.-20. Jahrhundert, hrsg. v. Urs Allemann / Catherine Bosshart-Pfluger / Albert Tanner (Die Schweiz 1798-1998: Staat – Gesellschaft – Politik 4) Zürich 1998, 19-31; vgl. auch: Etienne François / Hannes Siegrist / Jakob Vogel, Die Nation. Vorstellungen, Inszenierungen, Emotionen [Einleitung], in: Nation und Emotion. Deutschland und Frankreich im Vergleich. 19. und 20. Jahrhundert, hrsg. v. dens. (Kritische Studien zur Geschichtswissenschaft 110), Göttingen 1995, 13-35.

<sup>64</sup> Ceresole, Le jubilé de Sempach (Anm. 28), 8. Auch Casimir Folletête berichtet, er hätte nirgendwo wie in Sempach jenes oft missbrauchte Schlagwort von der „religion du patriotisme“ verstehen gelernt (Folletete, Bataille de Sempach [Anm. 26], IV).

<sup>65</sup> Die Schlacht bei Sempach wurde bereits vor 1886 im Rahmen einer jährlich stattfindenden schlichten Feier erinnert. Zentraler Bestandteil dieser Feier war jeweils die in der Schlachtkapelle gehaltene Festpredigt (vgl. Suter, Arnold Winkelried [Anm. 29], 351 ff.).

<sup>66</sup> Vgl. Philipp Sarasin, der am Beispiel der Basler Gedenkfeiern zur Schlacht von St. Jakob an der Birs aufgezeigt hat, in welchem Maße historisches Geschehen im Zuge patriotischer Perzeption mit religiöser Bedeutung aufgeladen werden konnte (Stadt der Bürger. Bürgerliche Macht und städtische Gesellschaft Basel 1846–1914, Göttingen <sup>2</sup>1997, 290-312).

<sup>67</sup> Weber / Arnold (Anm. 14), 9.

<sup>68</sup> Ebd., 16.

<sup>69</sup> Vgl. beispielsweise ebd., 7: „Voran mit Gott! Ob Kampf tobt schwer, [g]etrost, du kleines Streiterheer, [d]u wirst den Feind erschüttern.“

auch die Gestaltung der Bühne dazu bei, bei den Zuschauern den Eindruck zu erwecken, sie nähmen an einer geistlichen Zeremonie teil. Wenn am Schluss die Figur des toten Winkelried, auf einem rechteckigen Katafalk liegend, der von brennenden Fackeln flankiert wird, das Zentrum der Szene dominiert, mutiert die Bühne zum Altarraum. Die Rekurrenz regelhafter Handlungen, der Rückgriff auf tradierte Formen der Inszenierung religiöser Erfahrung – zu denken wäre etwa an das Alternieren von autoritativer Rede und Gesang, wie sie den Zuschauern aus der gottesdienstlichen Praxis vertraut ist – oder die Verwendung der Hochsprache – angesichts der Bedeutung des Dialekts nicht nur in den deutschsprachigen Landesteilen der Schweiz ein nicht zu unterschätzender Aspekt – zielen darauf, das Geschehen zu auratisieren und es auf diese Weise der Alltäglichkeit zu entheben. Der Topos der Nation als Säkularreligion gewinnt demnach gerade mit Blick auf das Festspiel besondere Plausibilität; sakral überhöht erscheint das Vaterland als Letztwert individuellen und kollektiven politischen Handelns.

## V.

Als eine „einzige nationale Versöhnungsfeier“ hat der Schweizer Historiker Guy Marchal das Sempacher Jubiläum bezeichnet.<sup>70</sup> Die Veröffentlichungen, die vor und nach den Festlichkeiten des 5. Juli 1886 erschienen, vermitteln in der Tat den Eindruck eines patriotischen Festes von überwältigender integrativer Kraft. So unterschiedlich sie im Einzelnen gestaltet sein mögen, konvergieren die zahlreichen Jubiläumsschriften,<sup>71</sup> Dramen und Gedichte,<sup>72</sup> Lieder- und Wappenbücher<sup>73</sup> und Festberichte in ihrer Evokation eines geeinten schweizerischen Staates. Daß die meist offiziellen publizistischen Reaktionen die nationale Einheit beschwören, ist wenig überraschend; viel bemerkenswerter ist, daß die Sempacher Säkularfeier, anders als frühere Anlässe, kaum von politischen Auseinandersetzungen begleitet wurde. Für Aufregung sorgte im Vorfeld des Anlasses vielmehr eine wissenschaftliche Kontroverse, in der die Frage, ob Arnold Winkelried, der legendäre Held von Sempach, als historisch verbürgt gelten könne, ausführlich diskutiert wurde.<sup>74</sup> Die Gestaltung der Festlichkeiten blieb dadurch unbeeinflusst, obwohl der Luzerner Staatsarchivar Theodor von Liebenau, einer der bedeutendsten Schweizer Historiker seiner Zeit und als Vertreter einer historisch-kritischen Geschichtsforschung eher zu den Skeptikern zählend, maßgeblich an der Organisation des Anlasses mitwirkte.<sup>75</sup> Was konfliktträchtig schien, fand keinen Platz in einer Gedenkfeier, die sowohl von den Veranstaltern als auch von den Teilnehmern als symbolischer Ausdruck einer nicht ohne Schwierigkeiten errungenen nationalen Verständigung gesehen wurde. Um die Mitte der 1880er Jahre schienen jene politischen und konfessionellen Gräben, welche den jungen Bundesstaat bedroht hatten, endlich an Bedeutung zu verlieren: die Wunden des Sonderbundskriegs von 1848 waren verheilt, die politischen Auseinandersetzungen rund um die 1874 beschlossene Revision der

---

<sup>70</sup> Guy P. Marchal, *Geschichtsbild im Wandel 1782-1982. Historische Betrachtung zum Geschichtsbewusstsein der Luzerner im Spiegel der Gedenkfeiern zu 1332 und 1386*, Luzern 1982, 41.

<sup>71</sup> Vgl. *Sempacher Jubelfeier 1886. Illustrierte Volksschrift. Empfohlen vom Central-Comite der Eidgen[össischen] Winkelried-Stiftung. Mit 50 Illustrationen von Maler Karl Jauslin, Zürich 1886.*

<sup>72</sup> Zur den literarischen Würdigungen der Schlacht bei Sempach vgl. *Suter, Arnold Winkelried (Anm. 29)*, 375-388.

<sup>73</sup> Vgl. die Liedersammlung von *Kuno von Wartenfels* (Hrsg.), *Zum Fünfhundertjährigen Jubiläum der Schlacht bei Sempach am 9. Juli 1886*, Speyer 1886; vgl. *Die Helden von Sempach. Von Pusikan. Die Wappendarstellungen von Wilhelm Bergen*, Zürich o.J. [1886].

<sup>74</sup> Zur Kontroverse um die Historizität Arnolds Winkelrieds, an der sich eine Reihe namhafter Schweizer Historiker beteiligten vgl. *Suter, Arnold Winkelried (Anm. 29)*, 279-334.

<sup>75</sup> Von *Theodor von Liebenau* stammt die umfassendste Zusammenstellung der für die Rekonstruktion der Schlacht bei Sempach relevanten Quellen (*Die Schlacht bei Sempach. Gedenkbuch zur fünften Säkularfeier. Im Auftrage des h. Regierungsrathes des Kantons Luzern verfasst, Luzern 1886*).

Bundesverfassung lagen über ein Jahrzehnt zurück und der Kulturkampf, der auch in der Schweiz zu einer Verschärfung der konfessionell-politischen Frontenbildung führte, hatte seinen Zenith überschritten. So sehr die politische Auffassung zwischen den einzelnen Parteien auch divergierte, so sehr die durch die ökonomische Entwicklung aufgebrochenen sozialen Konfliktlinien den Alltag größerer Bevölkerungsgruppen bestimmten, herrschte mittlerweile Konsens darüber, daß der Nationalstaat eine Errungenschaft darstellte, die es zu bewahren galt. In diesem Sinne markieren die Festlichkeiten anlässlich des 500jährigen Jubiläums der Schlacht bei Sempach einen wichtigen Moment jener Umbruchssituation, die am Beginn einer zunehmend konstruktiven Zusammenarbeit der im Sonderbundskrieg unterlegenen katholisch-konservativen Föderalisten mit dem Bundesparlament stand.<sup>76</sup>

Die sich entspannende politische Situation bildete eine wichtige Voraussetzung für jenes „ritual commitment“ der Festteilnehmer, ohne das ritualisierte Formen sozialer Selbstvergewisserung ihre identitätsstiftende Wirkung nicht entfalten können.<sup>77</sup> Letztere nun fußt zwar auf einer prinzipiellen Akzeptanz der normativen Setzungen, die nationalstaatliche Kohäsion begründen, sie verdankt sich jedoch vor allem kollektiven Praktiken, welche die abstrakte ‚imagined community‘ Nation<sup>78</sup> geistig, seelisch und körperlich als Gemeinschaft erlebbar werden lassen. Im historischen Festspiel als einem kontinuiertsstiftenden, partizipatorischen, synästhetischen, performativen und auf Auratisierung bedachten Modus kollektiven Handelns erfahren sich die Akteure und Zuschauer als Gedächtnisgemeinschaft von besonderer Dignität. Es entsteht ‚Communitas‘ in dem Sinne, daß die ‚strukturellen‘ gesellschaftlichen Differenzierungen und die damit verbundenen Konflikte vorübergehend aufgehoben erscheinen und es den Einzelnen möglich wird, sich als Teil einer gleichermaßen umfassenden und homogenen Gemeinschaft zu erkennen.<sup>79</sup> Indem die Festgemeinschaft ein durch die Tradition legitimates Modell politisch-sozialer Ordnung im mimetischen Nachvollzug verinnerlicht, inkorporiert sie zugleich jene Normen, welche die herrschenden Liberalen als Fundament schweizerischer Nationalität propagieren. Das Festspiel als ritualisierte Form patriotischer Selbstinszenierung zielt denn auch weniger auf eine Repräsentation der politischen Realität als vielmehr auf deren Stabilisierung bzw. deren nationale Transformation.

Als gedachte Ordnung bedarf eine Nation sozialer und symbolischer Handlungsweisen, die jene Ineinssetzung mit dem eigenen Vaterland generieren, welche in noch stärkerem Maße als die staatlichen Institutionen deren Zusammenhalt gewährleisten. Am Beispiel eines konstitutiven Elements öffentlicher Festkultur habe ich versucht, derartige kohäsionsstiftende Praktiken zu benennen und deren Wirkungspotentiale im Rahmen einer idealtypischen Beschreibung zur Diskussion zu stellen. Inwiefern die mit den vorgängig skizzierten Modellen kommunikativen Handelns verbundenen Wirkungen bei den Festteilnehmern auch wirklich erreicht wurden, bedürfte einer empirischen Klärung. Die Festberichterstattung, die Reaktionen in den Presseorganen – bemerkenswerterweise gilt dies auch für die sozialdemokratischen Blätter –<sup>80</sup> aber auch überlieferte Selbstzeugnisse lassen immerhin vermuten, daß die vaterländischen Feiern im oben erörterten Sinne gewirkt haben

---

<sup>76</sup> In diesem Sinne hat übrigens auch der Korrespondent der *Berner Zeitung* das Sempacher Jubiläum gedeutet (vgl. *Berner Zeitung* 42. Jahrgang [1886], Nr. 169).

<sup>77</sup> *Christian Horn / Matthias Warstat*, An der Grenze zur Gemeinschaft. Zu theatralen Dimensionen rituellen Handelns, in: *Ritualität und Grenze*, hrsg. v. Erika Fischer-Lichte [u. a.] (Theatralität 5) Tübingen / Basel 2003, 419-443, hier 428 und 438.

<sup>78</sup> *Benedict R. Anderson*, *Imagined Communities. Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*, London 1983.

<sup>79</sup> Vgl. *Turner*, *Social Dramas* (Anm. 21), 237.

<sup>80</sup> Vgl. *Georg Kreis*, *Das Festspiel – ein antimodernes Produkt der Moderne*. In: *Das Festspiel. Formen, Funktionen, Perspektiven*, hrsg. v. Balz Engler / Georg Kreis, Willisau 1988 (Schweizer Theaterjahrbuch 49), 186-208, hier 199-208.

Erschienen in: Was heißt Kulturgeschichte des Politischen?, S. 253-278, Berlin, Duncker & Humblot, 2005

dürften. Zwar ist davon auszugehen, daß das Festgeschehen in den Teilnehmern immer auch durch Klassen-, Geschlechts- oder Generationszugehörigkeit geprägte individuelle Wahrnehmungen und Haltungen generierte. Indem sie jedoch die Idee einer geeinten Nation und das damit verbundene demokratische Postulat politischer Teilhabe mit Hilfe an den Erfahrungshorizont und die Bedürfnisstruktur der Anwesenden anknüpfender Strategien visualisierten, ihr sinnliche Präsenz verliehen, haben die eidgenössischen Feste einen kaum zu überschätzenden Beitrag zur Mobilisierung eines gesamtschweizerischen Bewusstseins geleistet.