

**Zeitschrift:** Schweizer Theaterjahrbuch = Annuaire suisse du théâtre  
**Herausgeber:** Schweizerische Gesellschaft für Theaterkultur  
**Band:** 49 (1988)

**Artikel:** Musikalische Aspekte des patriotischen Festspiels  
**Autor:** Lichtenhahn, Ernst  
**DOI:** <https://doi.org/10.5169/seals-986686>

### **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:** 16.03.2025

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

# Musikalische Aspekte des patriotischen Festspiels

Ernst Lichtenhahn

Obwohl die Geschichte der schweizerischen Festspiele in allgemeiner wie besonders auch in musikalischer Hinsicht eine grosse Vielfalt der Gestaltungen aufweist, mithin von einer bestimmten musikdramatischen Gattung hier nicht die Rede sein kann, scheinen sich die Vorstellungen vom «typischen patriotischen Festspiel» doch weithin zu decken, und zwar unabhängig davon, ob dieses typische Festspiel noch als nachahmenswertes Muster angesehen oder als hoffnungslos veraltet verworfen wird. Zu den musikalischen Merkmalen des «typischen Festspiels» gehört etwa, dass in den historischen Szenen alte Lieder, Tänze und Märsche verwendet werden, dass in einer Schlussapothese die Landeshymne – womöglich vom ganzen Volk gesungen – erklingt und dass der Festspielkomponist selber ein Stück beisteuert, das den Anlass überdauert und Volks- oder wenigstens Männerchorgut wird. Lieder, die ihre Festspiele überlebten, sind Hans Hubers «Wohlauf mit jungem Mute», das noch heute im Singbuch der Basler Schulen steht, besonders aber auch Otto Barblans «Heil dir, mein Schweizerland», das – musikalisch gewiss nicht zu unrecht – als mögliche Landeshymne immer wieder zur Diskussion stand. Hans Hubers Lied stammt aus dem *Festspiel zur Kleinbasler Gedenkfeier* von 1892, Barblans Hymne aus dem *Churer Calvenfestspiel* von 1899. Damit ist ein Hinweis auf den Zeitraum gegeben, dem das «typische Festspiel» angehört: die Zeit um 1900, die in der Tat gekennzeichnet ist durch eine Fülle von Produktionen, wie sie sich in späteren Jahrzehnten nicht mehr findet.

Die Entwicklung musikalischer Festspielformen sei an einigen Beispielen aus jener Frühzeit hier aufgezeigt. Die Vielfalt der Gestaltungen bis in die Gegenwart kann so freilich nicht erfasst werden. Da aber für eine auch nur einigermaßen vollständige Geschichte der schweizerischen Festspielmusik nicht nur im vorliegenden Rahmen der Platz, sondern vor allem bis heute die notwendigen Vorarbeiten fehlen<sup>1</sup>, drängt sich diese Beschränkung auf. Sie lässt sich immerhin dadurch rechtfertigen, dass aus jener Zeit um 1900 eben die Beispiele stammen, die dem Bild vom «typischen patriotischen Festspiel» zu Grunde liegen. So lässt sich denn gerade von diesen

Beispielen her der Versuch unternommen, Funktionen der Festspielmusik wie auch – angesichts der Ablehnung des «typischen Festspiels» – Grundfragen der historischen Bedingtheit bestimmter Gestaltungen zu skizzieren.

Edgar Refardt, der das Festspiel für eines der «eigenartigsten Kennzeichen der schweizerischen Musik» hält, nennt als dessen eigentlichen Begründer den Luzerner Musikdirektor Gustav Arnold<sup>2</sup>. Dieser hatte für das Sängerfest des Jahres 1873 eine patriotische Kantate *Siegesfeier der Freiheit* mit dem Untertitel «Winkelriedkantate» geschrieben. Als es darum ging, für 1886 eine Gedenkfeier der Schlacht bei Sempach vorzubereiten, fasste man den Plan, die Kantate wieder aufzuführen und im übrigen einen historischen Umzug zu veranstalten, wie er zehn Jahre zuvor in Murten bei entsprechender Gelegenheit organisiert worden war. Der Gedanke, Umzug und Kantate enger aufeinander zu beziehen und zum Festspiel zu verbinden, ging von Arnold aus und wurde in Zusammenarbeit mit dem Högger Pfarrer Heinrich Weber, der später auch in Bern als Festspieldichter in Erscheinung trat, realisiert. Damit war eine erste Form des Festspiels geschaffen, für deren Musik es kennzeichnend ist, dass sie satzweise als Zwischenaktmusik zur szenischen Bilderfolge in Beziehung steht, zugleich aber – ohne eine begleitende dramatische Funktion zu übernehmen – ihre Autonomie des geschlossenen Werks aus dem Konzertsaal bewahrt<sup>3</sup>.

Verglichen mit dem Sempacher Fest erfuhr die Schwyzer Bundesfeier von 1891 eine viel weniger auf Selbständigkeit und Geschlossenheit der Musik ausgerichtete Gestaltung. Vor der Bühne, aber ins Bild einbezogen sangen Männerchöre mit Blasmusikbegleitung Lieder, so etwa «Von ferne sei herzlich gegrüsst» als damals bereits etabliertes «Rüttilied»<sup>4</sup>, ferner ein Stück aus Arnolds Winkelriedkantate. Zum Bild von der Stanser Tagsatzung erklang sodann der Choral «Nun danket alle Gott» und zum abschliessenden allegorischen «Festakt» in welchem neben der Helvetia personifizierte Schweizer Berge und Flüsse auftraten, «O mein Heimatland» und die Landeshymne<sup>5</sup>, «in die», nach einer Bemerkung im Textbuch, «alle Gruppen und wohl auch sämtliche Zuschauer einstimmen» sollten. Vor und zwischen den Bildern erklang ein breites Spektrum an Instrumentalmusik, von Glucks Ouverture zu *Iphigenie in Aulis* in Richard Wagners Bearbeitung über einen Marsch aus Händels *Judas Maccabäus* und einen vom Zürcher Operndirektor Lothar Kempter komponierten «Burgunder Lagertanz» bis hin zu modernen Militärmärschen. Refardt bezeichnet dies als einen Rückschritt gegenüber Sempach<sup>6</sup>, und tatsächlich ist die Vielfalt der in Schwyz eingesetzten musikalischen Mittel und Formen sehr disparat. Sie lässt sich aber verstehen als Versuch, das damalige Musikleben in möglicher Breite abzubilden und den von vornherein in der Gemeinschaft funktional fest verankerten Formen – Choral, Marsch

und Vaterlandslied – besonderes Gewicht zu geben. Was gegenüber Sempach einen Verlust an künstlerischer Einheit bedeutet, erscheint zugleich als Zuwachs an Popularität.

Das Sempacher Festspiel bestimmte die weitere Entwicklung stärker als die Schwyzer Feier, mochte diese auch insofern einen Einfluss ausüben, als die Verwendung patriotischer Lieder – wie besonders auch der gemeinsame Gesang der Landeshymne nach einem von allegorischen Figuren beherrschten Schlussakt – bald allgemein üblich wurde.

Gleichzeitig mit Schwyz und in einer gewissen Konkurrenzsituation zur dortigen Feier rüstete Bern 1891 zum doppelten Jubiläum von Stadt und Eidgenossenschaft. Mit der Komposition des von Heinrich Weber verfassten Festspiels wurde der Berner Musikdirektor Carl Munzinger betraut. Er schrieb eine grosse Partitur für volles Orchester, Männerchor, gemischten Chor, Knabenchöre und Solostimmen, die teils das Bühnengeschehen – in der Art des antiken Chors – von aussen betrachtend kommentieren, teils aber auch zu handelnden Personen werden. So singt in der Szene, die den Untergang des alten Bern darstellt, «Berna» selber als allegorische Figur einen arienhaften Trostgesang für den greisen Schultheissen Steiger. Instrumental eingeleitet wird diese Szene von einer kunstvollen kontrapunktischen Verarbeitung des Bernermarsches und der Marseillaise, wobei das Revolutionslied sich zunehmend durchsetzt.

Nicht nur handelt es sich hier um die erste für den Anlass eigens geschriebene Festpielmusik, Munzinger ging auch im Aufwand an Klangmitteln, in der polyphonen Schreibweise und damit in den Anforderungen an die Ausführenden weit über seine Vorgänger hinaus. Da er die Fähigkeiten und Probenmöglichkeiten der einheimischen Musikvereine offenbar überschätzte, erwies es sich als notwendig, auswärtige und sogar ausländische Kräfte beizuziehen. Dies ist bezeichnend für die Tendenz, der dramatischen Ausgestaltung der Partitur, mithin dem musikalischen Kunstanspruch den Vorrang zu geben vor der Zweckbestimmung des Festspiels als eines – zumindest von der Aufführung her gesehen – gemeinsamen Aktes.

Diese Tendenz setzte sich von nun an weithin durch, wenn auch bei späteren Festspielen stärker darauf geachtet wurde, dass die zur Verfügung stehenden Laienkräfte ihre Aufgaben bewältigen konnten. Entweder wurden die musikalischen Ansprüche zurückgenommen zu Gunsten vermehrter Verwendung von Volksliedern und Neukompositionen im Volkston, wie dies etwa bei Wilhelm Deckers Musik zum Festspiel für die *Jahrhundertfeier der Schlacht am Schwaderloh* 1899 oder derjenigen von Edmund Wyss zum Solothurner Festspiel desselben Jahres der Fall ist. Oder aber die Vorbereitungs- und Probenarbeiten wurden so frühzeitig und sorgfältig an die Hand genommen, dass sich auch Partituren hohen

Schwierigkeitsgrades von Laienkräften bewältigen liessen. Ohne Zweifel bildete auch in dieser Hinsicht die Genfer *Fête de juin* von 1914 mit der Musik von Emile Jaques-Dalcroze einen Höhepunkt<sup>7</sup>. Grundsätzlich ähnlich gestaltet wie Munzingers Berner Partitur waren davor schon die beiden Basler Festspiele: die *Kleinbasler Gedenkfeier* von 1892 und *Der Basler Bund 1501* neun Jahre später. Beide Spiele wurden von Rudolf Wackernagel gedichtet und von Hans Huber, einem ehemaligen Schüler Munzingers, in Musik gesetzt. Auch Huber verwendet einen grossen Klangapparat mit Orchester, Solisten und mehreren Chören, wobei sich der Chorsatz häufig von der Homophonie volksliedartiger Gesänge entfernt und zumal die Solopartien mitunter ins musikdramatisch Arienhafte gesteigert sind. So steht etwa in der «Einführung» des Festspiels von 1901 der Gesang der Spinnerin als allegorischer Verkörperung des Schicksals sowohl von der Konzeption der Figur als auch vom Text und von der Musik her in unverkennbarer Beziehung zum Gesang der Nornen am Anfang von Richard Wagners *Götterdämmerung*. Verse wie «Faden rinn'! Faden rinn'! Wehe, wenn die ernste Spinnerin goldnen Glücks- und Lebensfaden bricht!» sind kaum als volkstümliche Dichtung anzusprechen, und ebenso weit ist hier Hubers chromatisch angereicherte und in der Singstimme von emphatischen Wiederholungen und Intervallsprüngen gekennzeichnete Musik von jeder Liedhaftigkeit entfernt. In seiner Studie über Hans Huber hat Ernst Isler<sup>8</sup> denn auch festgehalten, zumal in der Bühnenmusik des Festspiels von 1901 dokumentiere sich «das Verfeinerte der Huberschen Schreibweise», das Kunstvolle also, das «populärer Aufnahme im Wege gestanden» habe. Zu wenig, meint Isler, rechne diese Musik auch «mit dem allein Wirksamen für Aufführungen im Freien, mit einfacher Harmonik und Stimmführung».

Stellt man sich die Frage nach den spezifischen Funktionen der Festspielmusik, so ist selbst angesichts von Gestaltungen wie denen Munzingers und Hubers festzuhalten, dass gegenüber Oper und Musikdrama, bei denen zunehmend Anleihen aufgenommen werden, charakteristische Unterschiede bestehen. Sie zeigen sich zunächst in der Zuordnung des im Festspiel ohnehin meist mit gesprochenem Dialog wechselnden Gesangs zu handelnden Personen. Es sind im Festspiel nicht die historischen Figuren, denen der kunstvolle, ins Arienhafte gesteigerte Sologesang anvertraut wird, sondern die allegorischen. Dies lässt sich verstehen als Rücksichtnahme auf ein Publikum, dem Opernkonventionen fremd sind. Ihm erschiene ein singender Landammann oder Tell als unnatürlich, während es einer ohnehin «unwirklichen» Gestalt wie Munzingers Berna oder Hubers symbolischer Spinnerin die überhöhte, «künstliche» Ausdrucksweise viel eher zuzugestehen bereit ist. Wenn dennoch «wirkliche» Figuren der Handlung im Festspiel singen – eine Fischerin oder ein Hirtenknabe –, so sind es zum einen eher die

mehr oder weniger anonymen Vertreter einer Gruppe als die historisch belegten Individuen, und zum andern ist ihre musikalische Ausdrucksform dann meist das einfache Lied.

Darin zeigt sich als weiteres Charakteristikum, dass im Festspiel musikalische Formen und Gattungen – neben dem Volkslied auch der Tanz, der Marsch und der Choral –, deren Funktion im voraus feststeht und dem Publikum wie den Darstellern vertraut ist, besonderes Gewicht haben. Hier, wie oft auch im Chorgesang, vereint sich die Wirklichkeit des Spiels gleichsam mit einer zweiten, der des Gottesdienstes, des Sängerfestes, des Volkstanzanlasses oder des Fasnachtsumzuges. Solche Merkmale sind in besonderer Weise dazu geeignet, Darsteller und Zuschauer zu einer Art gemeinsamen Erlebens und Vollzugs zu vereinen, und unter diesem Aspekt kommt denn auch dem gemeinsamen Gesang der Landeshymne die besondere Funktion zu, den kollektiven Akt zu manifestieren.

Gerade im Rückgriff auf bekanntes Lied- und Melodiengut haben die Festspielkomponisten der Jahrhundertwende aber auch immer wieder besondere Mittel der kunstvollen Überhöhung, mithin der Verfremdung vertrauter Wirklichkeit, eingesetzt. Allerdings weniger ins Opern- als eher ins Oratorienhafte gesteigert erscheint die Verarbeitung populärer Melodien in manchen Schlussakten, so wenn in Hans Hubers *Basler Bund* über einem eigenen Chorsatz als strahlender Cantus Firmus, von Knabenstimmen gesungen, «O mein Heimatland» ertönt oder wenn – im umgekehrten Verfahren – Otto Barblan 1898 im Churer *Calvenfestspiel* den Chor «mit höchster Begeisterung»<sup>9</sup> «Rufst du mein Vaterland» singen lässt und darüber frei komponierte Solostimmen setzt. An musikdramatische Verfahren der Leitmotivtechnik erinnert es schliesslich, wenn Joseph Lauber, der Komponist des Neuenburger Festspiels von 1898, die «Marche des armourins» zum durchgehenden, je nach Handlung und Stimmung veränderten Hauptthema wählt.

Bei aller Tendenz zu opernhafter Durchgestaltung zumal in Schlussapothosen wie dem «Festakt» von Barblans Calvenmusik bleiben aber eben die Unterschiede bestehen. So hatten denn oft gerade erfolgreiche Festspielkomponisten in ihren Opern keine glückliche Hand. Aufschlussreich ist in dieser Hinsicht die Kritik Joseph Viktor Widmanns an Hans Hubers Oper *Weltfrühling*, deren Text wiederum von Rudolf Wackernagel stammte. In einem Brief an den Zürcher Musikdirektor Friedrich Hegar schreibt Widmann: «Die Kyffhäuser- und die Dornröschensage sind im schwulstigen Pathos ineinandergeschmolzen zu einer Allegorie, welche nur als eine Art Festspielhuldigung für die Thronbesteigung Kaiser Wilhelms II. gelten kann, indem der alte Kaiser aus dem Kyffhäuser das Reichsschwert einem jungen Königssohn übergibt, womit die Oper schliesst. Menschen kommen darin keine vor, sondern nur Figuren, die auch auf dem Programm ohne Namen, nur als Stände: der Kaiser, der Königssohn, der Spielmann, der Hirt usw. aufgeführt sind. . . . Alles was ich

Dir da schreibe, habe ich Hans Huber ebenfalls geschrieben und zwar in zwei grösseren Episteln. Er ist natürlich etwas kaput gewesen und giebt nun selbst zu, vermuthlich durch das Basler Festspiel in diese Sackgasse sich verirrt zu haben.»<sup>10</sup>

Was als Schwäche der Oper erscheint, erweist sich als Vorzug des Festspiels, nämlich allegorische Figuren statt handelnder Personen singen zu lassen und überhaupt dem lebenden Bild und der Darstellung einzelner Situationen grösseres Gewicht zu geben als der dramatischen Entwicklung.

Trotz aller spezifischen Unterschiede zwischen Musiktheater und Festspiel stellt sich die Frage, ob nicht die opernhafte Tendenzen, die die Festspielmusik um 1900 weithin erfassten, der Wirkung abträglich waren, das heisst, ob nicht der Einsatz der mit dieser Annäherung verbundenen modernen Kunstmittel letztlich dem Popularitätsanspruch des Festspiels als Werk «vom Volk für das Volk»<sup>11</sup> zuwiderlaufen musste.

Es ist wiederum Joseph Viktor Widmann, der sich zu dieser Frage äusserte. Nach der Calvenfeier schrieb er über den abschliessenden Festakt: «Die Szenen wurden von den Zugereisten als opernhafte empfunden; dem aus Bündens Tälern und Bergen herbeigeströmten Volke aber, das noch niemals ein Theater gesehen, und dem daher die Erinnerung den Genuss nicht trüben konnte, ihm machte gerade diese Szene einen überwältigenden Eindruck des Schönen und gewährte ihm einen noch niemals gekosteten grossen Kunstgenuss. Diese Leute hörten hier auch zum erstenmal Wagnersche Musik, da Barblan diese Szenen ganz im Geiste Wagners behandelt hat. Für den, der Wagner kennt, war dies natürlich eine Abschwächung des reinen Genusses, auf die unendliche Mehrzahl der Zuhörer aber musste diese manchmal an die ›Walküre‹ anklingende Musik wie eine Offenbarung wirken, die ihnen ein ganz neues Reich der Schönheit erschloss.»<sup>12</sup>

Insofern als Widmann hier einer gemässigten Moderne das Wort redet, die dem Opernkenner wenig zu geben vermag, ihm sogar deplaciert erscheint, die aber für die Bergbevölkerung gerade recht sei, mag das Urteil befremden. Und in der Tat muten manche Passagen in Barblans «Festakt», wie auch die harmonisch überaus befrachteten Sätze zu alten Melodien in den vorangehenden Szenen, heute merkwürdig an. Die von Widmann geschilderte Wirkung der Calvenmusik auf weite Kreise ist jedoch nicht in Zweifel zu ziehen; sie ist – ähnlich wie das insgesamt doch positive breite Echo auf Hubers Musik zu den Basler Festspielen – vielfach belegt. Das Befremden darüber, spätromantische Harmonik und wagnersche Emphase vereint zu sehen mit einfachen Tänzen und Liedern, erwächst eher aus heutiger als aus damaliger Sicht. Damit aber zeigt sich deutlich die historische Bedingtheit jener Gestaltungen aus der Zeit um 1900, die weithin als Inbegriff des patriotischen Festspiels

gelten. In der Verbindung der musikalischen Sprachmittel und Stilschichten spiegelt sich, was als fraglose Überzeugung aus Widmanns Bericht direkt abzulesen ist: der Optimismus, mit dem darauf vertraut wird, dass es nicht nur möglich sei, Popularität und Kunstanspruch zu vereinen, sondern dass darüber hinaus in einem kunsterzieherischen Akt avancierte Tonsprache dem «Volk» als «Offenbarung» und «neues Reich der Schönheit» erschlossen werden könne.

Heute dürfte – wenn vielleicht auch schon nicht mehr mit derselben Apodiktik – eher Arnold Schönbergs Auffassung Geltung haben, dass der goldene Mittelweg, das heisst der Weg, auf dem ein fauler Friede zwischen Avantgarde und Popularität gesucht werde, der einzige sei, der nicht nach Rom führe.<sup>13</sup> Die Verbindung des Kunstvollen mit dem Populären erscheint nicht mehr als taugliches Rezept, um eine allgemeine Wirkung und ein kollektives Gemeinschaftserlebnis zu erzeugen. Mit der Tatsache, dass avancierte Kunst heute weithin nicht mehr den Anspruch erhebt, ein «neues Reich der Schönheit» zu erschliessen, hängt dies ebenso zusammen wie mit den Zweifeln an der Realität des «Volkes», an das sich die Festspiele einst zu richten suchten.

Doch nicht nur die Verbindung des Kunstvollen mit dem Populären erscheint heute prekär; auch was unverstellte «populäre» Musik selber ist, lässt sich nicht mehr bestimmen, geschweige den «von oben» verordnen. Zweifellos kann sich ein Verhältnis zur Heimat – auch wenn es ein anderes ist als das in den grossen Festspielen der Vergangenheit manifestierte – auch heute noch in Musik äussern. Die Gültigkeit der Äusserung aber ist mehr denn je gruppenspezifisch: eine englisch gesungene Rockoper über Wilhelm Tell, wie sie von einer Genfer Gruppe für 1991 projiziert wird, ist ebenso denkbar wie ein Stück avantgardistisches Musiktheater oder eine an der Volksmusik im herkömmlichen Sinne, etwa an der traditionellen «Ranz des vaches»-Szene der *Fêtes des vigneron*s orientierte Gestaltung. Will man nicht dem Irrtum verfallen, die Vermischung und Addition solcher Ausdrucksmittel führe wieder zu einem repräsentativen Ganzen, so bleibt als vielleicht einzig mögliche Utopie die Vielzahl der Festspiele «von unten», die nicht den Anspruch erheben, für alle zu sprechen, die zugleich aber über Gruppengrenzen hinaus in der Lage sind, Interesse zu wecken und Auseinandersetzungen zu fördern.

#### Anmerkungen

- 1 Am besten orientieren: Edouard Combe: Das Schweizer Festspiel, in: Die Schweiz die singt, Erlenbach 1932, S. 197–235; Edgar Refardt: Die Musik der Schweizerischen Centenarfestspiele, Sonderdruck aus der Schweizerischen Musikzeitung 1920, 26 S.; ders.: Das Schweizer Festspiel, in: Musica Aeterna, Zürich 1950, Bd. 2 S. 335–357.

- 2 Refardt 1950, S. 335.
- 3 Für Edouard Combe (a.a.O., S. 198) gehört es geradezu zum Inbegriff des Festspiels, dass es eine Verbindung von Umzug und Kantate darstellt.
- 4 Den Text verfasste der Luzerner Johann Georg Krauer um 1820, die zeitgenössische Melodie stammt vom Rapperswiler Joseph Greith. 1884 wurde den beiden Verfassern auf dem Rütli ein Gedenkstein errichtet – vgl. 73. Neujahrsblatt der allgemeinen Musik-Gesellschaft in Zürich auf das Jahr 1885, S. 21 ff.
- 5 Ebda, S. 18 f., wird das von Johann Rudolf Wyss 1811 gedichtete «Vaterlandslied für schweizerische Kanoniere» mit dem ursprünglich als Frage formulierten Anfang «Rufst du, mein Vaterland?» als das «älteste und allgemeinste» der Lieder angesprochen, die sich als wirkliche «Vaterlandslieder» bezeichnen lassen. Eine offizielle Landeshymne erhielt die Schweiz erst 1961 mit «Trittst im Morgenrot daher».
- 6 Refardt 1950, S. 336.
- 7 Refardt (ebda, S. 340) bemerkt dazu: «Dieses Festspiel . . . bildet nicht nur den Abschluss der bis zum Kriegsjahre 1914 aufgeführten Spiele, sondern, was Ausmass und Aufmachung betrifft, deren Höhepunkt. Weiter zu gehen in Heranziehung von Volksmassen, Darstellern, Sängern, und auch im ganzen technischen Apparat, war nun schlechterdings unmöglich, und erträglich, ja überzeugend und mitreissend war all der Pomp nur, weil im Ausdruck von Szenerie und Musik jene romanische Leichtigkeit und Beweglichkeit vorherrschte, die so manches der früheren und späteren alemannischen Spiele vermissen liess.»
- 8 111. Neujahrsblatt der allgemeinen Musik-Gesellschaft in Zürich auf das Jahr 1923.
- 9 so die Angabe in der Partitur.
- 10 Friedrich Hegar – Sein Leben und Wirken in Briefen, hrsg. v. Fritz Müller, Zürich 1987.
- 11 Combe, a.a.O., S. 198.
- 12 zitiert nach Refardt 1920, S. 23 f.
- 13 vgl. Carl Dahlhaus: Avantgarde und Popularität, in: Avantgarde und Volkstümlichkeit, hrsg. v. Rudolf Stephan, Mainz 1975, S. 9.