

Zeitschrift: Das Werk : Architektur und Kunst = L'oeuvre : architecture et art
Band: 29 (1942)
Heft: 8

Artikel: Volk und Theater : Ausstellung im Gewerbemuseum Basel
Autor: W.M.
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-86967>

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: 29.03.2025

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

Volk und Theater Ausstellung im Gewerbemuseum Basel

Theater ist Verwandlung, Austausch einer Wirklichkeit gegen die andere, um in dieser, einer neuen Dimension des Daseins, gesteigert sich wiederzufinden. Jede der drei Quellen des heutigen abendländischen Theaters — griechische Antike, christliches Mittelalter, bürgerliches Fasnachtsspiel — bestätigt das, wie auch der fortwirkende Strom des Erlebens, so oft er sich änderte, so oft er fremden Zielen dienstbar ward. Als «tätige Reflexion des Menschen über sich selbst» bezeichnet es Goethe, und dieses Motto am Eingang der Ausstellung, das noch im äussersten Randbereich Gültigkeit hat, öffnet und schliesst den Kreis des Darzustellenden. Dessen Rahmen aber ist mit der Ueberschrift — Volk und Theater — gegeben, die ein spannendes und begrenzendes Moment zugleich enthält, eine Wechselwirkung und damit eine Aktualität aufzeigen will, die für unsere Zeit vertiefte Bedeutung gewinnen kann. Dass dabei der schweizerische Anteil besonders hervorgehoben wird, ist nahelegend.

Als sachliches und ästhetisches Gerüst der Ausstellung fungieren eine Reihe von Tafeln, die in Wort und Bild die einzelnen Kapitel intonieren, die sich aus aufeinander abgestimmten Fotos, Skizzen, Modellen, literarischen Denkmälern aufbauen.

Archaische und frühklassische griechische Vasenbilder mit dem Dionysoskult, die drei Marien am Grabe aus einem St. Galler Codex des 10. Jahrhunderts und liturgische Texte zum Mysterienspiel, Miniaturen von Jehan de Grise aus dem 14. Jahrhundert und urtümliche Masken aus den Alpentälern fürs Fasnachtstreiben, das aus animistischem Erlebnis erwuchs, belegen die im Religiösen liegenden Ursprünge, wobei hier wie dort durch die Maske das Eintauchen ins Numinose sinnfällig wird, während, gewiss nicht zufällig, die christliche Feier ihrer nicht bedarf. Doch jedesmal ist es Ergriffenheit, die von den Handelnden auf die schauend und lauschend Teilnehmenden übergreift und damit das Spiel schafft, das alle umfasst, das «Spiel», weil die sonst anerkannten Grenzen von Raum und Zeit nun aufgehoben sind.

Das noch ganz im Zeichen des Kultischen stehende Theater der griechischen Antike schenkte der Welt das unverlierbare Kunstwerk des Dramas und eine vorbildliche Aufführungsstätte. Tragödie und Komödie, seitdem unentbehrlicher Bestand jeglichen Repertoires, damals waren sie Angelegenheit des ganzen Volkes; jeder dazu Berufene wirkte mit, jeder wohnte der Aufführung bei, die vom Dichter geleitet wurde. Es bedurfte keiner Requisiten ausser Maske und Gewand, die geistige Macht des Wortes, der Gebärde allein trug das Geschehen, das Musik und Tanz umrahmten. Eingeschmiegt in die Landschaft unter dem freien Himmel, zunächst nur improvisiert, später

bleibend aus Stein gefügt, mit rings ansteigenden Sitzen um die fast inmitten liegende offene Bühne — die römische Antike übernahm und veränderte diese griechische Konzeption im nunmehr repräsentativen, nach aussen abgeschlossenen Theatergebäude, das die demokratische Anordnung verliess, die Bühne immer reicher ausstattete und den Zuschauern gegenüberstellte. Nun bildete sich erstmals ein Schauspielerstand; das Virtuose und technisch Durchdachte der Aufführung dominierte. Nicht mehr wollte sie «Furcht und Mitleid» erwecken wie einst, immer mehr wurde Theater zur Unterhaltung. Doch erst ganz zuletzt gab man die Maske auf — aber lebt sie nicht in der Schminke dennoch angedeutet weiter?

Wie sehr die baulichen Unterschiede beim griechischen und römischen Theater zugleich geistige sind, zeigen die Rekonstruktionen von Eipdauros und Orange, wie sehr indessen die Antike — gleich, ob es sich um attische Vasenbilder oder pompeijanische Fresken handelt — dennoch als Einheit empfunden werden kann, ersieht man im Hinblick auf die christlichen Mysterienspiele des Mittelalters, die mannigfachen Niederschlag in Portalskulpturen, Miniaturen, Tafelbildern finden und einen Ausdruck seelischer Haltung prägen, der jener Welt fremd war. Aus einer Dramatisierung der gesungenen Liturgie entstanden, zunächst in der Kirche, später auf den Plätzen der Städte vom Volk aufgeführt, wird alles Geschehen zum Heilsgeschehen. In Weihnachts-, Passions- und Osterspielen sind diese Impulse bis heute lebendig und nicht ohne Wirkung auch auf die profane Dichtung geblieben. Notwendige Requisiten, wie der Jerusalemer Tempel, das Himmelstor, der Höllenrachen standen nebeneinander, eine Simultanbühne bildend, bisweilen, wie in Valenciennes, auch auf einem Bretterpodium errichtet. Regie- und Textbücher aus Luzern, darunter von Cysat für das Osterspiel mit der Aufrüstungsskizze des Weinmarkts und einem danach erstellten Modell veranschaulichen die Spätphase.

Aehnlich aufgeführt hat man sich das im ausgehenden Mittelalter auftauchende bürgerliche Fasnachtsspiel zu denken, das mit dem beginnenden 16. Jahrhundert in der Schweiz durch das Urner Tellenspiel und die Werke von Gengenbach, Manuel, Rueff literarischen Rang erhielt. Neben den Texten sprechen die Illustrationen, Zeugnisse der Spielgestaltung ebenso wie der Gesinnung. Durch die Hinwendung zum Politischen, den Einsatz für die Freiheit unterscheidet sich die Eidgenossenschaft auch hierin von den umliegenden Ländern. Mit der Farce und Sotie in Frankreich, der Commedia dell'Arte in Italien aber bildet sich ein Berufsschauspielertum aus, das die Brücke zur Renaissance schlägt, die das Theater bewusst als Kunstform erlebt.

Im Humanismus bereitet sich diese Wandlung vor, mit der Wiederaufführung antiker Stücke in den Schulen, wie sie namentlich die zahlreichen illustrierten Terenzausgaben zeigen. Und hier schritt man erstmals wieder seit der späten Antike dazu, in eigens nach ihrem Vorbild erstellten Theaterräumen zu spielen. Die Architekturwerke Serlios und Palladios knüpfen ans römische Schauspielhaus an, mit im Halbkreis ansteigenden Sitzen und das Spielpodium abschliessenden, zur Kulisse tendierendem Prospekt, der an die Stelle des improvisierten Vorhangs hinter der Schulbühne tritt. Später kehrt dieser Vorhang wieder, aber nun vor der Bühne, seit der Szenenwechsel mit veränderlicher Ausstattung aufkommt. Das Serliotheter vermittelt eine Modellrekonstruktion; das Teatro Olimpico in Vicenza von Palladio, 1580, der erste selbständige Theaterbau, steht noch heute.

Ihm folgt 1618 das Teatro Farnese von Aleotti in Parma, das aber den Zuschauerraum bereits mit bevorzugenden Logen versieht und fast gänzlich von der Bühne trennt, die im Barock zum festumrahmten «Guckkasten» wird, hinter dem eine raffinierte Dekorationstechnik zur Anwendung gelangt. Die Telaribühne Furttenbachs mit prismenartigen verstellbaren Kulissen demonstriert dessen frühe, die Entwürfe von Pozzo und den Bibiena im 18. Jahrhundert eine letztmögliche Gestaltung. Auch den Zuschauerraum formt die höfische Repräsentation um, die Sitze werden auf Rängen angeordnet. Damit entsteht eine bis an die Schwelle der Gegenwart beibehaltene Konzeption.

Das für die Theatergeschichte so wichtige 17. Jahrhundert bringt an seinem Beginn in Italien aus der Wiederbelebung der antiken Chöre die Geburt der Oper als festliches, rein künstlerisch-ästhetisches Ereignis, bringt indessen zugleich in Spanien, England, Frankreich die grossen klassischen Schauspielerepochen, die entgegen dem Aufwand der Residenzen allein vom geistigen Gehalt ausgehen. Anliegen des Volkes waren die Werke von Calderon und Lope de Vega, von Wandertruppen auf der Tableda, der von drei Wagen eingefassten Bühne, gespielt, waren die Werke Shakespeares, auf freiem, von den Zuschauern umringtem Bretterpodium aufgeführt, dem die «gesprochene» Kulisse genügte, zu schöpferisch mitgestaltender Phantasie aufgerufen. Frankreich aber schuf sich massvoll die Synthese: Anspruch der Dichtung und des Hofes traf sich in vollendeter gesellschaftlicher Uebereinkunft.

In der Schweiz ist im 17. und 18. Jahrhundert, reich zu belegen durch literarische und gelegentlich bildliche Dokumente, das religiöse, das politische, das humanistische Spiel, in den katholischen Kantonen aufs stärkste von den Jesuiten gefördert, allerorten lebendig, obwohl mitunter von puritanischen Kreisen unterdrückt. Ausser in den Schulen gab es keine Theaterräume, die meisten Aufführungen fanden im Freien

statt unter Anwendung der barocken Spielmittel, wofür als Beispiel die Rekonstruktion des «Eidgenössischen Contrafeths» in Zug dient, während jene das Modell von St. Urban vor Augen führt.

Als Wien im 18. Jahrhundert mit Gluck und Mozart die Stadt der Oper wurde, gab es im deutschen Sprachbereich noch keine gleichwertige Schauspieldichtung. Erst mit Goethe und Schiller verwirklicht sie sich und damit zugleich eine neue Darstellungskunst, durch die Bestrebungen Lessings und der Neuberin vorbereitet. Goethes Theater in Lauchstädt, das auch baulich neue Wege einschlug, stellte sich durch die Abkehr vom Rangsystem in die Reihe der architektonischen Reformbestrebungen, die von Ledoux über Gilly, Schinkel, Semper weit ins 19. Jahrhundert führen und im 20. Jahrhundert mit Perret, Gropius, Strnad, Bel Geddes zugunsten einer demokratischen Anordnung die Bühne mit einbeziehen, den Guckkasten aufgebend. Parallel dazu gehen die Bemühungen verschiedener Schauspielergruppen und Dichter um einen neuen Aufführungsstil, wie von Jouvett in Frankreich, Habima in Russland, dem Goetheanum in Dornach in der Schweiz. Diese Reformen richten sich nicht nur gegen das Erbe des Barock, sondern ebenso sehr gegen das kommerzielle Theater seit dem ausgehenden 19. Jahrhundert, das jegliche kulturelle Mission verliert.

Bühnentechnik und Bühnenbild, seit dem Barock und seiner Vorliebe für die Illusion wesentliche Bestandteile des Theaters, treten im Klassizismus zurück, erlangen mit dem sogenannten Realismus und Historismus erneute Bedeutung und beherrschen bis heute die Ausstattungsbühne, gegen deren Ueberhandnehmen der Genfer Adolphe Appia und der Engländer Gordon Craig den künstlerischen Gehalt durch edle Vereinfachung zur Geltung zu bringen suchten. In einer Reihe von Bühnenmodellen und ergänzenden Bildentwürfen werden diese Probleme, in die inzwischen auch Expressionismus und Konstruktivismus und die Wiederaufnahme der Simultanbühne hereingreifen, dargelegt, wie sie sich den Aufführungen unserer Stadttheater stellen, wobei Versenk- und Drehbarkeit, Rundhorizont, Beleuchtungs- und Farbeffekte die technischen Möglichkeiten andeuten.

Erst seit wenigen Generationen entwickelten sich in der Schweiz die Berufstheater, deren Geschichte in Bild- und Textdokumenten dargelegt ist, auf deren keineswegs glückliche bauliche Gestaltung — Anlehnung ans Hoftheater in einer Republik — ebenso verwiesen wird wie auf die besten ihrer heutigen Spielleistungen. Es fehlen auch nicht die Forderungen, die eine politisch und künstlerisch bewusste Schweiz geltend machen muss, ebensowenig wie einige schöne Beispiele von teils schon verwirklichten Versuchen, wie im schlichten «Théâtre du Jorat in Mézières, oder in Projekten wie der Studienbühne von Ernst F. Burckhardt und dem Badener Theater von Lisbeth Sachs.

Wie weitreichend die ideellen Werte des Theaters als solche sind, lässt der Ueberblick über das schweizerische Volkstheater der Gegenwart erkennen. Hierher gehören die Prozession in Mendrisio, die Mysterienspiele in Luzern, Einsiedeln, Selzach und die evangelischen Spiele, gehören die wechselnden Tellspiele und die ständigen in Altdorf, Meiringen, Interlaken, die Winzerspiele in Vevey und andere regionale Feiern, die grossen Festspiele an eidgenössischen Gedenktagen bis zur Schwyzer Bundesfeier 1941 mit dem von Hofmann gestalteten Platz — fast alles Freilichtaufführungen, der alten Tradition gemäss. Den Abschluss dieser Gruppe bilden Projekte zur Errichtung von bleibenden Aufführungsplätzen, wie von Egender für Trevano ob Lugano, oder Gebäuden, wie von Metzger für Selzach, und andere.

Zum Volkstheater gehören ferner die Aufführungen der vielen Liebhaberbühnen, der Vereinstheater in Städten und Dörfern, deren in neuerer Zeit sich das sogenannte Heimatschutztheater annimmt, das sich der Pflege einheimischer mundartlicher Stücke widmet.

Aber auch das Cabaret verschiedenster Prägung, in dem das überlieferte charakteristisch schweizerische Fasnachtsspiel jeweils zeitgemässe Färbung erhält, gehört dazu, das im Cornichon sich allmählich zum Berufstheater entwickelte.

Endlich das Schultheater, das in der Innerschweiz, deren Internate über eigene Räumlichkeiten hiefür verfügen, ununterbrochen weiterlebte und nun allorten spontan neu entsteht, in Ascona ebenso wie in Basel, im Welschland und anderswo und in Zürich vielversprechend selbst in die Primarschule dringt, das Theater für Kinder, wie es ein Berner Kreis schuf, durch das Kindertheater ergänzend. Neuerdings besinnen sich auch die Universitäten auf ihre einstige Tradition, wie Aufführungen von Basler Studenten und die als Theaterraum eingerichtete Aula des Fryburger Neubaus zeigen.

Initiant und hauptsächlichlicher Bearbeiter der gemeinsam mit dem Kunstgewerbemuseum Zürich veranstalteten Ausstellung war Dr. G. Kachler, unter Mitwirkung von Architekt E. F. Burckhardt und Dr. O. Eberle. Als Wanderausstellung angelegt, wird sie demnächst in Zürich wiedererscheinen und dann in einigen anderen Städten wiederholt, nicht ohne Berücksichtigung des jeweils regionalen Kolorits. Als Ergänzung der Ausstellung fanden erläuternde und illustrierende Vorträge und Aufführungen statt, die entscheidenden Momente der verschiedenen Theaterepochen behandelnd. Einiges den Bericht veranschaulichendes schweizerisches Bildmaterial ist aus dem «Werk»-Heft März 1941 zu ersehen.

W. M.

Von der gemeinsamen Aufgabe der Architektur und Philosophie

Nach einem bei den «Freunden neuer Architektur und Kunst» am 16. Dezember 1941 in Zürich gehaltenen Vortrag.

Architekt wie Philosoph bauen: sie finden den Menschen in verschiedenen Räumen vor, die von ihnen die Ordnung zu einem Ganzen, dem stofflichen oder geistigen Hause, verlangen. Der Gegenstand der Architektur und Philosophie ist nicht ein besonderer Raum, wie ihn die einzelnen Künste, Handwerke, Berufe oder Einzelwissenschaften besitzen, sondern die schon immer gegebene Mannigfaltigkeit der von den anderen verwalteten Räume. Dennoch ist ihre Tätigkeit durchaus schöpferisch: Bauen, das ordnend ein Ganzes bildet und weder von selbst entstehen, noch sich aus der Tätigkeit in nur einem Raume ergeben, noch wegfallen kann. Ohne ihren Einbau in das von den Architekten und Philosophen zu errichtende stoffliche und geistige Haus würden die einzelnen Räume trotz ihrer Bedeutung unfruchtbar bleiben oder gar das Ganze, das sie beleben wollen, zerstören.

Die gemeinsame Aufgabe des Bauens hat auch Wesen und Weg von Architektur und Philosophie zu gemeinsamen gemacht. Trotzdem bleiben sie verschieden und sind nur durch sich selbst zu erklären. Weder müssen sie einen gleichen Schritt gleichzeitig gehen noch überhaupt ausführen, aber wo sie dem Bedürfnis einer Zeit nach ihrem stofflichen oder geistigen Hause nachkommen, werden sie es in systematisch vergleichbarer Weise tun.

Charakteristisch für die Geschichte der Architektur sind ihre Stile, für die der Philosophie ihre Systeme, worunter ganz allgemein eine Einheitlichkeit verstanden sei, die trotz der Verschiedenheit der einzelnen Räume und ihrer Teile sie alle durchdringt und zu einem Hause macht. Die Entwicklung dieser Stile und Systeme brach zu Beginn des neunzehnten Jahrhunderts plötzlich ab: neue soziale, technische, ästhetische und geistige Aufgaben forderten eine neue Bewältigung, aber fanden sie nicht, da man sie nach wie vor, in gewohnter Weise, mit einem Stil oder System