

Zeitschrift: Schweizer Theaterjahrbuch = Annuaire suisse du théâtre
Band: 49 (1988)

Artikel: Basler Festspielarchitektur 1844, 1892 und 1901
Autor: Birkner, Othmar
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-986685>

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.](#)

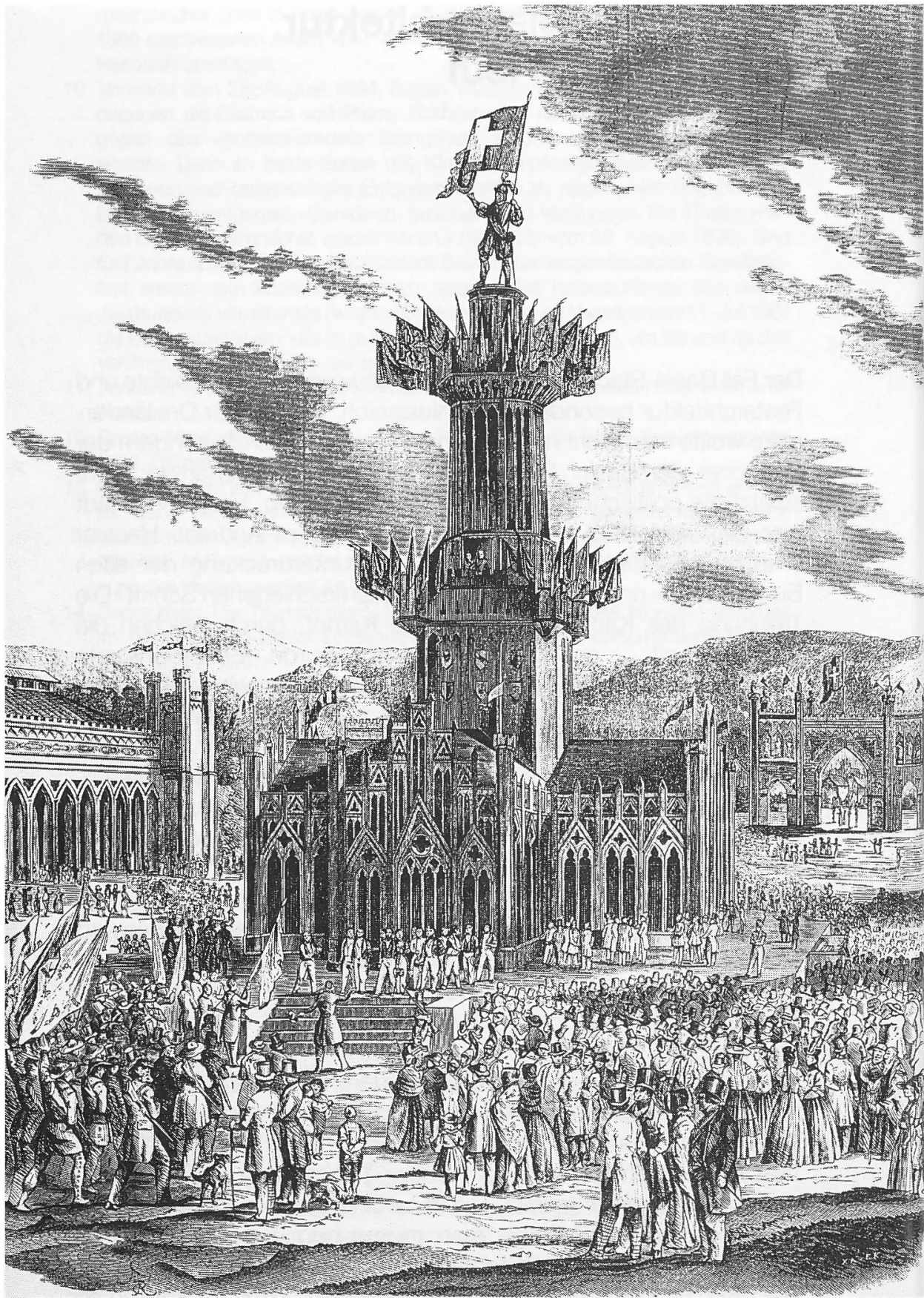
Download PDF: 19.10.2024

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

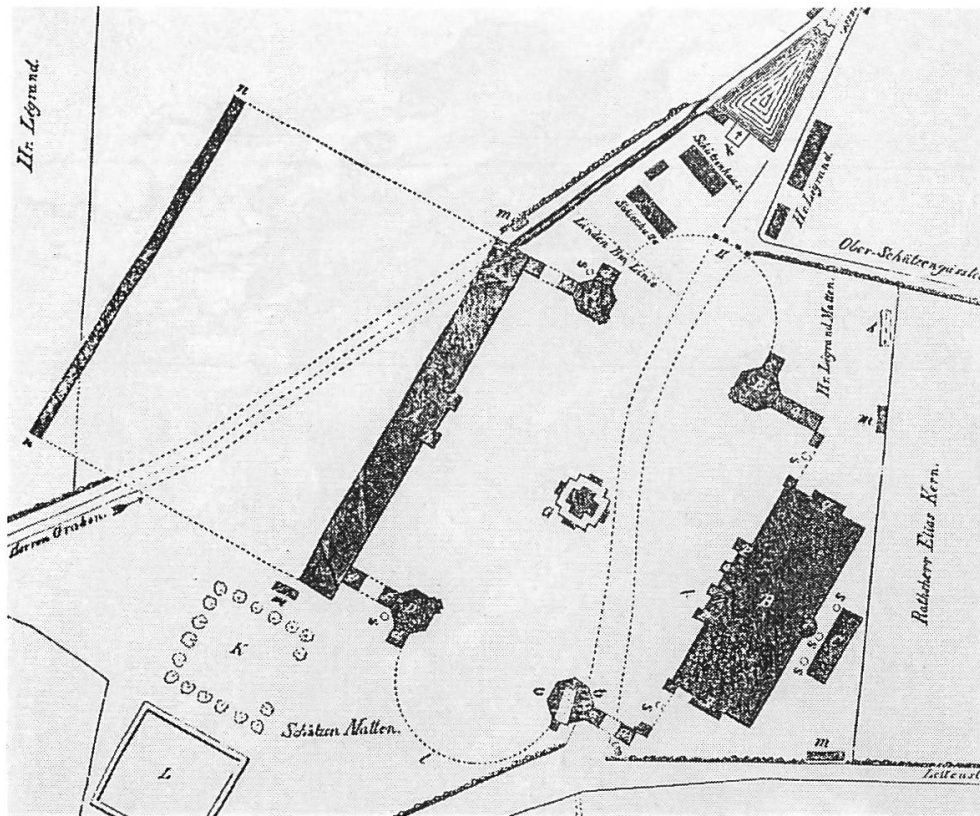
Basler Festspielarchitektur 1844, 1892 und 1901

Othmar Birkner

Der Fall Basel-Stadt ist innerhalb der Schweizer Festgeschichte und Festarchitektur besonders aufschlussreich. Hier an der Dreiländerecke wollte man nicht nur die Schweiz repräsentieren, sondern der Besucher der Basler Feste sollte zugleich die eigenartige, nicht zuletzt die politische Stellung der Stadt erkennen. Für Basel-Stadt war dies von 1833 an ein wichtiges Anliegen. Andreas Heusler empfand die Ereignisse von 1833 «als Unterdrückung der alten Bundesstadt» und beklagte in seiner 1839 erschienenen Schrift «Die Trennung des Kantons Basel» einen Kampf, durch welchen die «Bürgerschaft... gedemütigt, beraubt» wurde. Er prophezeite schliesslich eine lange Zeit der Spaltung und gegenseitigen Entfremdung.¹ In der grossen Jakob Burckhardt-Biographie stellte Werner Kaegi fest, wie die Bürger in einer aufwallenden Leidenschaft und Bangnis um den Fortbestand des Staates ein neues Staatsbewusstsein entwickelten.² Ebenso wuchs das Bewusstsein um die städtische Kultur. Werte des Geistes erlebten eine neue Einschätzung. Für Persönlichkeiten wie Jakob Burckhardt waren die Jugenderlebnisse von 1833 für das ganze Leben prägend. So musste dieses Erlebnis gepaart mit einer neuen Selbsteinschätzung auch in den Festen der Stadt zum Ausdruck kommen. Als 1844 Basel-Stadt zur vierten Säkularfeier der Schlacht bei St. Jakob und zum eigenössischen Ehr- und Freischiessen einlud, öffneten sich die Stadttore (auch das neue Eisenbahntor), um Eidgenossen und ausländische Gäste zu einem Verbrüderungsfest einzuladen. Die zahlreichen Festreden spiegelten nicht nur die Bereitschaft zur Versöhnung, sondern oftmals auch eine Verletzlichkeit, die bei Toasten die Gemüter erhitzte. Neugierig kamen die ausländischen Korrespondenten angereist. Die in Leipzig erschienene «Illustrierte Zeitung» zog den Schluss, man müsse nun «von einem neuen Basel» schreiben. Diese Stadt zeige keinen verschwenderischen Reichtum und den Besitzlosen verhöhnenden Luxus, welcher in so vielen europäischen Grossstädten die Not nur übertünche. Basel-Stadt zeige «Ruhe und Stetigkeit im Schaffen und Geniessen.»³ Das war genau der Eindruck, den die Basler als Gastgeber anstrebten. Die Stilwahl, der vom Basler Bauinspektor Amadeus Merian entwor-



Gabentempel des eidg. Ehr- und Freischiessens und der vierten Säkularfeier der Schlacht bei St. Jakob. Bildquelle: Illustrierte Zeitung, Bd. 3, (1844), S. 73. Abb. 1



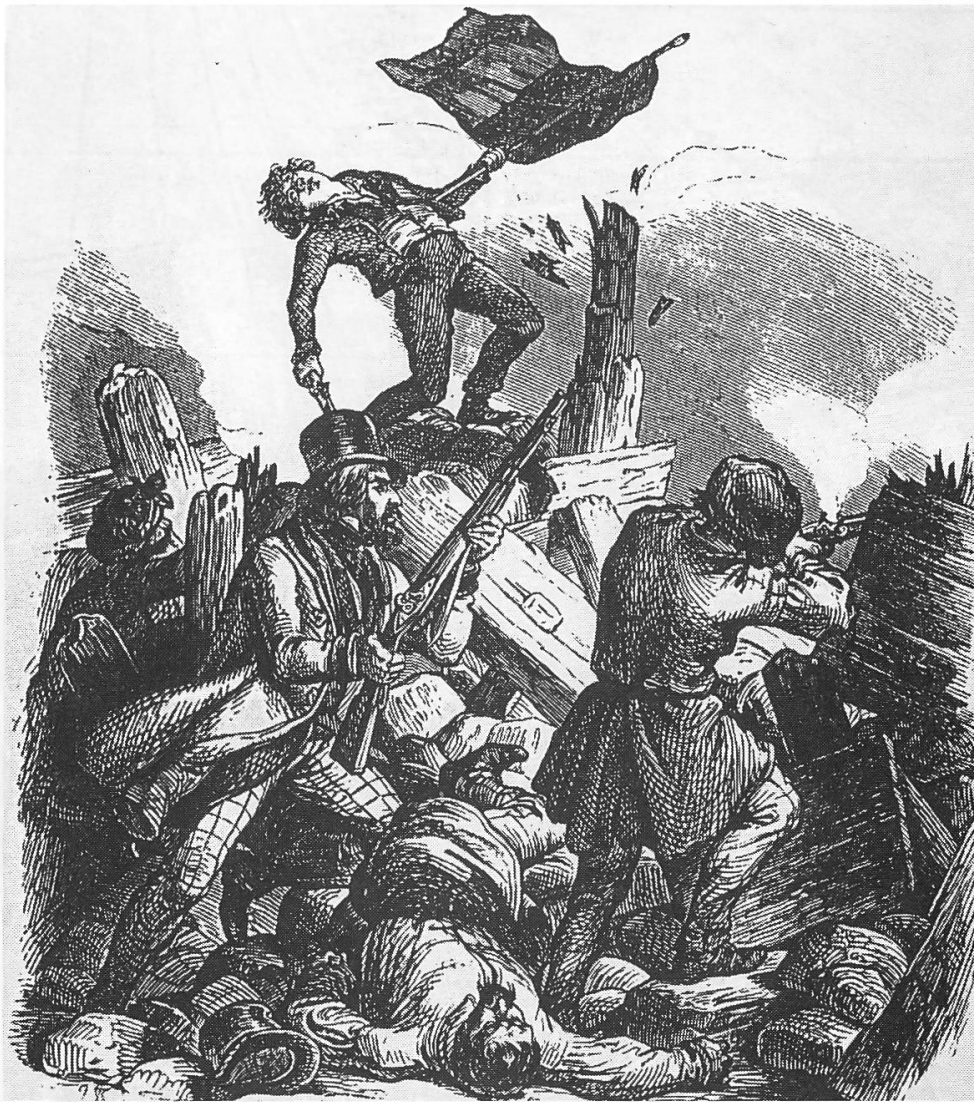
Lageplan des Festplatzes. Bildquelle: *Illustrierte Zeitung*, Bd. 3, (1844), S. 71. Abb. 2

fenen Festbauten, sollten ein weiteres Auskunftsmittel über die Eigenart des neuen Stadt-Kantons sein. Der Stil wurde «englisch – gotisch» bezeichnet. Damit wollte man die mittelalterliche Tradition bekunden, andererseits die reformfreudigen stets erneuerungsfähigen Kräfte. Die ganze Anlage und der symmetrisch disponierte Festplatz atmete sogar barocke Grosszügigkeit (vgl. Abb.2). Am interessantesten war das Zentrum des Festplatzes, ein «Gabentempel», in dem die besten Leistungen des Gewerbes als Ehrengaben für die siegreichen Schützen ausgestellt wurden. Er ähnelte einem verglasten Pavillon, im Grundriss aus fünf Quadraten bestehend, die sich zu einem Schweizer Kreuz zusammenfügten (Abb. 1). Das mittlere Quadrat erhob sich turmartig, bekrönt von der Figur des Henman Sevogel, Oberhauptmann der Basler bei der St.-Jakobs-Schlacht 1444. Diese Figur zeigte auch auf Festbechern, Illustrationen usw. eine bewegte, lebensnahe Gebärde (Abb. 3). Auf gotische Stilisierungen verzichtend, überspielte sie den etwas sperrigen Charakter einer Dekoration, die mit aditiven Elementen sich gerne der Laubsägetechnik oder des Gusseisens bediente. Die Schützen sahen sich in diesem Helden verkörpert, der sich im reichen Fahnschmuck erhob. Diese Figur war nicht nur Denkmal, sondern eine lebensnahe durchaus noch aktuelle Manifestation des Kämpfenden. Vergleichen wir damit die Revolutionsschilderungen von



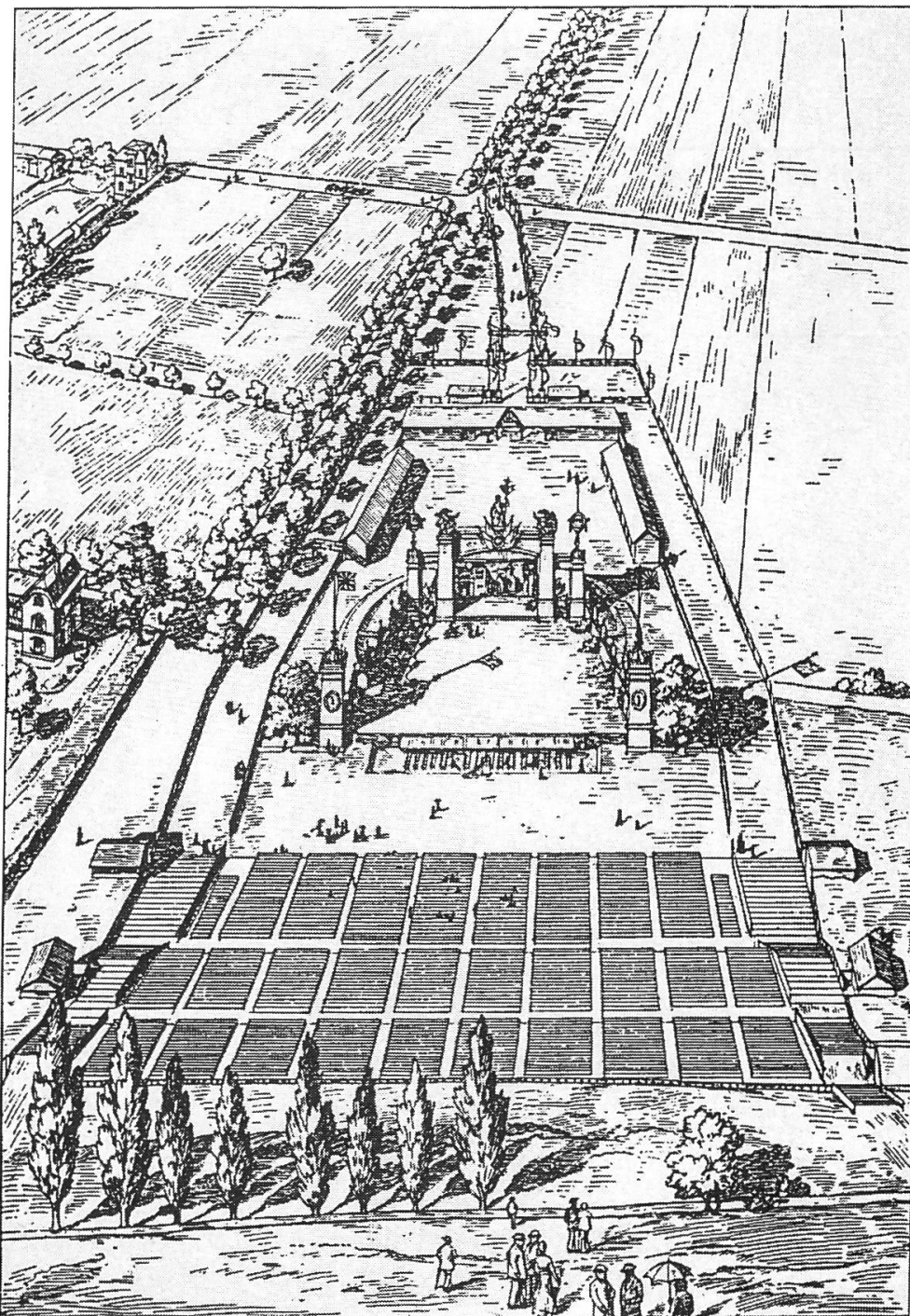
Darstellung von Henman Sevogel, Oberhauptmann der Basler bei der St.-Jakobs-Schlacht 1844. Bildquelle: Illustrierte Zeitung, Bd. 3, (1844), S. 13. Abb. 3

1848. Der Held stand aufrecht, siegend oder sterbend, Fahne und Waffe schwingend (Abb. 4). Hier sei zum besseren Verständnis ein waffentechnisches Detail hinzugefügt. Erst in der 2. Hälfte des 19. Jahrhunderts erlaubte der neue Hinterlader das schnelle Schiessen in liegender Stellung. Zur gleichen Zeit verlor die alte Kampftechnik mit Hieb- und Stichwaffe an Bedeutung (man erinnere sich, welche Rolle bis dahin das Bajonett gespielt hatte). Umsonst klagten Strategen alter Schule, der «waagrechte Anschlag» des Hinterladers demoralisiere den Kämpfer und mache ihn zum feigen Mörder.



Sterbender Barrikadenkämpfer. Bildquelle: Illustrierte Zeitung, Bd. 10, (1848), S. 251. Abb. 4

Spätestens nach dem Krieg 1870/71 wurde die Kampfweise eines Sevogels oder eines Revolutionärs von 1848, zur Reminiszenz. Wohl übten auf Denkmälern und Bauten die Künstler weiterhin gerne die theatralische Darstellung des furchteinflößenden, exponiert erhobenen Kriegers. Der Soldat konnte sich damit aber nicht mehr identifizieren. Im Jahrzehnt der Bürgerkriege, als die Eidgenossen ähnliche Prüfungen wie 1444 unterworfen wurden, genoss ein Sevogel eine besondere Aktualität. Eine Aktualität, die den einzelnen Schützen direkt ansprach. Dieses Fest wurde deshalb mit grossem Ernst vollzogen. Es war ein fast heiliger Ernst, der jedes Abgleiten ins Theatralische, das Abgleiten des Kultischen ins Komödienhafte fürchtete. So kritisierte Andreas Heusler das «rethorische Pathos», welches zur Schauspielerei abglitt: «Man begann, die Schützenfahne anzureden, ihr zu huldigen, ihr Blumen auf den Weg zu streuen...»⁴ Jene, die bei solchen Szenen von einem Spiel sprachen



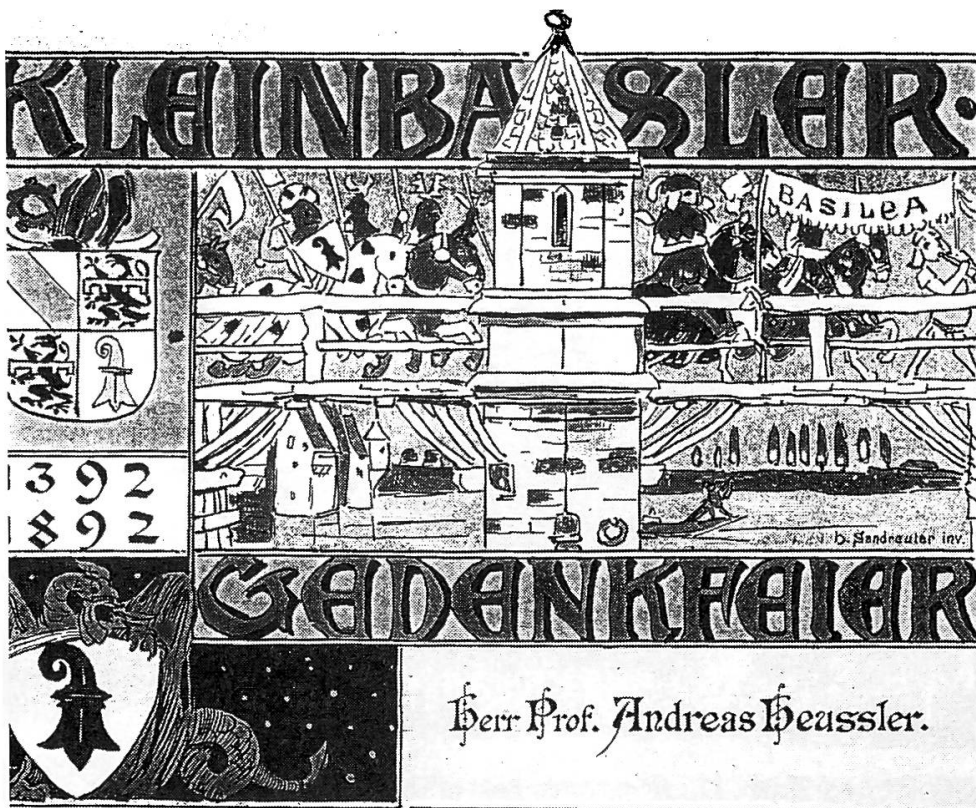
chen, wo spontan Rollen übernommen wurden, die keines Bühnenbodens bedurften, wo mit Inbrunst artikuliert wurde, was momentane Gefühle diktierten, taten dies mit beissendem Spott. Wer sich in solch peinliche Gefühlsäusserungen abgleiten lässt, macht die Schützenfahne zu einem lächerlichen «Fetzen Seide».⁵ Der Basler hatte 1844 gegenüber dem Theatralischen, ja gegenüber jeglichem Theater überhaupt ein recht zwiespältiges Verhältnis. Das Blömleintheater entstand 1830–1831 nach jahrelangen Geburtswehen. Ein Volks- und Sonntagstheater lehnte 1843/44 der mächtige Kirchenrat ab, trotz Bemühungen des Philologen Wilhelm Theodor Streuber, der ein fruchtbarer Schriftsteller auf dem Gebiete der vaterländi-



Festspielanlage 1892 und Festbühne. Bildquelle: Offizieller Festbericht, Basler Vereinigungsfeier 1892, Basel 1892. Abb. 5+6

schen Geschichte war. Vergeblich wies auch Jakob Burckhardt darauf hin, wie lehrreich für das Volk, Handwerker, Arbeiter usw. ein Sonntagstheater sein könnte.⁶

Etwa ein halbes Jahrhundert später wurde die Basler Vereinigungsfeier in erster Linie als historisches Festspiel organisiert und erlebt. Man rief 1892 die Vergangenheit durch möglichst naturgetreue Nachbildungen (Dekorationen, Kostüme...) wach. Dem Kostümbildner Emil Beurmann wurde der Antiquar Albert Sattler beigegeben. Der Regisseur Hugo Schwabe hatte den Ehrgeiz, auf der von Architekt Paul Reber gestalteten Festbühne für 1500 Schauspieler, eine imponierende Massenregie zu entfalten (Abb. 6). Die Basler Nachrichten stellten fest, dass die Bühne nach dem Muster und dem Geschmack der Münchner Shakespeare-Aufführungen hergerichtet wurde.⁷ Dieser interessante Vergleich führt uns zu Franz Dingelstedt, der sich mit seinen Shakespeare-Aufführungen zum «ersten modernen Massenregisseur» entwickelte.⁸ Der gleichen Generation wie Schwabe gehörte Otto Brahm an, der als führender Regisseur des endenden 19. Jahrhunderts auf Berliner Bühnen den Naturalismus Dingelstedts steigerte. Seine Inszenierungen, welche in Regie und Darstellung lebenswahre und kampfgeładene Lebensbilder brach-



Einladungskarte zur Gedenkfeier 1892 im Basler Münster. Entwurf von Hans Sandreuter. Abb. 7

ten, waren dem norddeutschen Schwabe wohl bekannt. Auf das Vorbild Brahms weisen auch seine Naturalismen, mit denen er die Massenszenen in eine Reihe individueller Darstellungen aufzulösen wusste. Bilder der Basler Geschichte: Die Gründung der Stadt, der Bau der alten Rheinbrücke, Rudolf von Habsburg in Kleinbasel und die Schlacht bei Sempach – Text von Rudolf Wackernagel, Musik von Hans Huber – brachten in dieser Vorführungsweise aber nicht nur Stimmen des Lobes. Zeitgenössische Kritiker meinten, dass bei diesem Gepränge das eigentliche Volksschauspiel verloren ginge. Bei der gekünstelten Schau ginge die kostbare Naivität des einstmaligen Volksspiels unter. Im dekorativen Wucher litten die poetischen Effekte.⁹ Der Ruf nach Einfachheit wurde laut. Es meldete sich aber bereits eine andere Möglichkeit. Hans Sandreuter war der Erste, welcher auf Einladungs- und Menükarten die realistische Darstellungsweise durch skizzenhafte Impressionen mit frischen Farben ersetzte (Abb. 7). Die Zeitschrift «Kunst und Dekoration» würdigte die «mächtige Individualität» des schon 1901 verstorbenen Künstlers, welcher 1892 die Schranken durchbrach und Basel zu einer führenden Stellung der jungen Plakatkunst verhalf.¹⁰

Sandreuter kündigte einen künstlerischen Umbruch an, der an der Bundesfeier von 1901 eindrücklich zur Geltung kam. Abermals wurde das Festspiel von Rudolf Wackernagel geschrieben und die Musik von Hans Huber komponiert. An Stelle des 1899 verstorbenen Hugo Schwabe übernahm Otto Eppens die Regie. Dieser Basler war

im Deutschen Volkstheater von Wien tätig und brachte neue Impulse. Die Bühnenkunst war zur Jahrhundertwende einem grundlegenden Wandel unterworfen, der von zwei Persönlichkeiten angeführt wurde:

Adolphe Appia, der «Rebell» gegen den Naturalismus auf der Bühne, welcher 1899 seine Untersuchung «Die Musik und die Inszenierung» veröffentlicht hatte, begann seine Laufbahn. Er war ein Bewunderer von Jaques-Dalcroze, Vorkämpfer des modernen Tanzes. Mit Bewegung, Licht, Schatten suchte Appia eine immer strengere Einfachheit.

Max Reinhardt stand damals gleichfalls am Anfang seiner Karriere. Während Appia sich von der illusorischen Bühnenmalerei abwandte, machte Reinhardt die Bühne zu einem Forum der bildenden Kunst. Die künstlerische Bühnengestaltung erfasste er als wichtigen Teil der Inszenierung. Zur Entfaltung seiner Ideen suchte er den theatralischen Grossraum.

Wenn wir die Frage stellen, welcher Einfluss in Basel 1901 zur Geltung kam, so weisen alleine schon persönliche Beziehungen auf Reinhardt. Reinhardt errang 1899 bei einem Wiener Gastspiel im Raimund-Theater seine ersten grossen Erfolge. Weiter sei erwähnt, dass Eppens in Wien mit Hermann Bahr zusammen arbeitete, dessen Uraufführung «Wienerinnen» 1900 einen Theaterskandal auslöste. Der berühmte Jugendstil-Architekt Joseph Maria Olbrich entwarf für dieses Stück das Bühnenbild in einem – nach damaligem Geschmack – wilden Sezessionsstil. Wir erinnern uns, dass Olbrich 1897/98 das Wiener Sezessionsgebäude errichtete. Bahr war ausserdem zur gleichen Zeit in Berlin, als sich Reinhardt aus dem Bannkreis Otto Brahms löste und durch eigene Shakespeare-Inszenierungen, welche Brahms Naturalismus überwand, berühmt wurde.¹¹

Dieses Stück Theatergeschichte sei in Kürze umrissen, damit wir die Architektur der Festspiele von 1892 und 1901 besser beurteilen können. Schon 1892 schmiegte sich die ganze Anlage geschickt an den Bruderholz-Hang (Abb. 5). Der Zuschauer überblickte die ganze Stadt-Silhouette. Der Bühnenaufbau minderte jedoch eine Entfaltung, welche das Stadtbild mit einbezog. Der Spielraum war seitlich umschlossen und von einer Guckkastenbühne beherrscht, dessen Segmentbogen an das Eisenbahntor von 1844 erinnerte. Diese Konzeption mit den gemalten Kulissen von Albert Wagen hätte sich auch in einem Gebäude befinden können. Als 1901 die Anlage wieder den Hang nutzte, nun unterhalb des St.-Margreten-Kirchleins, bezogen die Künstler noch bewusster die Stadtsilhouette mit ein (Abb. 10, 11). Der Architekt Emanuel la Roche entwarf einen grossen freistehenden Bogen und die Kulissen des Dekorationsmalers Franz Baur standen gleichfalls frei: «... der Himmel über den einzelnen Bühnenbildern blieb der wirkliche Himmel und wenn er im blauen Azur strahlte oder wenn Wolken darüber fuhren... so



Basler Herold, Musik, Rauraker, Krieger und Volk.

Abb. 8

wandelte er auch die Farben der Dekorationen.»¹² Die Kulissen wurden für fünf Szenen gewechselt und zeigten: Ein offenes Stadttor mit Mauern und Häusern für das Vorspiel, das Kirchlein St. Jakob für den 1. Akt, das bischöfliche Gebäude für den 2. Akt, einen Schützenplatz mit ländlichen Bauten für den 3. Akt und den Basler Marktplatz für den letzten Akt. Das Ganze wurde durch Lieder, «prächtig instrumentierte Tänze» und «herrliche Chöre» bereichert. Die Tänze formten sich zu Gruppen, welche Zeitgenossen «modern» bezeichneten, weil der Maler Burkhard Mangold die «grosse dekorative Wirkung... künstlerische Gesamtbilder nie aus dem Auge verlor».¹³ So kleidete er die Frauen des Festchors weiss mit schwarzen Ornamenten, goldenen Hauben und Kränzen, dazu traten die Männer mit schwarzen Talaren, grünen und blauen Baretten, die Knaben mit roten Mützen... Bemerkenswert ist, dass Mangold zur Vorbereitung nicht nur historische Kostümwerke im Basler Gewerbemuseum studierte, sondern vor allem von den Wandmalereien Sandreuters wertvolle Impulse gewann.

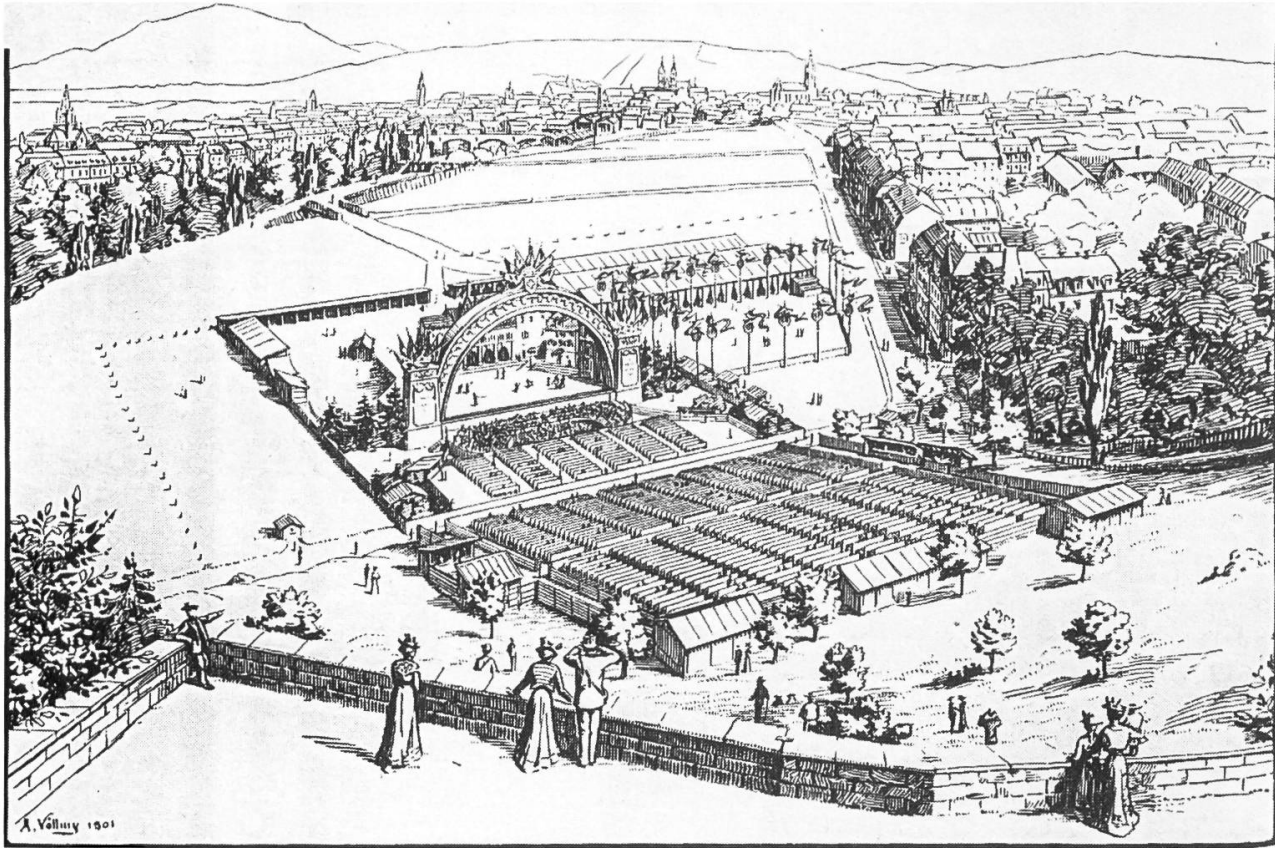
Versuchen wir nun abschliessend eine Charakterisierung der drei grossen Basler Feste des 19. Jahrhunderts und der Jahrhundertwende. 1844 manifestierte sich eine naive Wirklichkeit. Die Architektur war nach damaligen Begriffen modern. Sie huldigte keinem bestimmten Stil. Die Festbauten beinhalteten, wie schon angedeutet, gotische als auch barocke Elemente. Wenn wir andere Bauten und Feste jener Zeit in Erinnerung rufen, wird uns der Stilpluralismus jener Zeit erst richtig bewusst. Das Empfangsgebäude der 1844 eröffneten Elsässer-Bahn war neubarock und die Fastnacht von



Festalbum 1892 und 1901. Entwurf von Emil Beurmann und Burkhard Mangold. Abb. 9

1844 zeigte den «Einzug des Kaisers Nar-fou-teky» mit japanischen Dekorationen.¹⁴ Die kunstgewerblichen Gegenstände des Gabentempels zeigten Formen verschiedener Epochen. Schliesslich ein Rokoko, welches in einen sogenannten floralen Stil hinüberspielte. 1892 erlebte Basel das eigentliche grosse historische Schauspiel im strengen historischen Gewand. Vielleicht verdeutlicht heute die 1889 entworfene und 1895 vollendete Matthäuskirche an der Feldbergstrasse am besten das Stildenken jener Zeit. Denkmalhaft steht die Kirche da, in einer Grünanlage von den anderen Bauten getrennt. Sie führt ihr Eigenleben wie einst die Bühne von Paul Reber. Es ist seltsam, wie die angestrebte Wirklichkeitstreue, die verschwenderische Stilechtheit, dieser Monumentalrealismus beim Festspiel den Abstand zur Vergangenheit erst richtig bewusst machte. Die Künstler fühlten diese Diskrepanz. Wie weit konnte man auf einer Bühne den Realismus steigern? Verdi soll damals zu seinen Bühnenbildnern und Kostümgestaltern gesagt haben: «Die Wirklichkeit kopieren, kann etwas Gutes sein, aber Wirklichkeit erfinden, ist besser, viel besser!»¹⁵

Die Basler Bundesfeier von 1901 war weniger ein historisches als ein künstlerisches Erlebnis. Neue Impulse gingen von einer Künstlerschar aus, welche – bei den damaligen Kommunikationsmöglichkeiten – die neuen Bewegungen der Sezession usw. begeistert mittrugen. Man vergleiche nur die Festzugsdarstellung von Emil Beurmann 1892 mit jener von Burkhard Mangold 1901 (Abb. 8, 9). Die naturalistische Komposition bzw. photographische Naturtreue von 1892 wich der stilistischen mit einprägsamer Wirkung, die von



Festspielanlage 1901 und Festbühne. Bildquelle: Offizieller Festbericht der Basler Bundesfeier 1901, Basel 1901. Eugen A. Meier, Basel in der guten alten Zeit, Basel 1980, S. 267. Abb. 10+11

eigenwilligen Gesamtkonzeptionen ausging. Dazu kam wie 1844 eine Ausstellung der Gewerbebezüge. Diesmal, ein Jahr nach der Pariser Weltausstellung, in ganz anderen Massstäben. Gerade auf Hinblick der Weltausstellung hörte man die ehrgeizigen Stimmen: Wir wollen zeigen «was Basel zu leisten vermag.»¹⁶ Schliesslich wurde unter den Gewerbebezügen auch auf die junge Chemieindustrie, Anelinfabriken usw. hingewiesen. Auf der Schützenmatte baute der Architekt Josef Meier phantasievolle malerisch gruppierte Pavillons, welche etwas an die Architektur des Kunstpavillons von Paul Bouvier und Emile Reverdin der Genfer Landesausstellung 1896 erinnerten. Dort verursachten die gemalten Pfeilerfiguren von Ferdinand Hodler grosses Aufsehen. In Basel erregte vor allem der Pavillon der «Basler Künstler» von Architekt Adolf Visscher van Gaasbeek die Gemüter. Er wirkte sezessionistisch und die Eingangsfront war der Portalfassade eines Ptolemäer-Tempels nicht ganz unähnlich. Die Aussenwände waren hell gestrichen und innen schwarz. Mit Andacht betrachteten die Besucher die Gemälde von Stückelberg, Mangold, Amiet, Preiswerk usw. Die Bundesfeier von 1901 zeigte mit ihrer gegenwartsbezogenen Repräsentation eine gewisse Verwandtschaft mit der Säkularfeier von 1844. Wie 1844 war die Stadt bemüht, sich in einem neuen Kleid zu zeigen. Gegenwärtige Leistungen der Kunst, Industrie, Gewerbes usw. standen im Vordergrund. Der moderne Geschmack formte sogar die historischen Festspielszenen. Gerade dadurch konnte der ganze Festablauf spontaner und glaubwürdiger vollzogen werden als 1892. Die Geschehnisse der Vergangenheit erlebten eine Aktualität wie 1844. Dabei gab sich der Basler furchtloser als 1844 einer gewissen Romantik hin. Eindrucksvolle Zeugnisse der Architektur entstanden: Die Pauluskirche von Karl Moser, die Rathäuserweiterung von Vischer und Fueter, die Mittlere Brücke von Emanuel la Roche... Treffender als die Bezeichnung Jugendstil ist für diese Architektur die Bezeichnung: Nationale Romantik.¹⁷ Diese spiegelte sich auch in den Ausstellungsbauten von Josef Meier. An der Fassade des neuen Rathäussaales malten 1903 Franz Baur und Wilhelm Balmer den Einzug der Eidgenossen in Basel 1501. Dieses Fries zeigt heute noch am klarsten den Glanz der Zentenarfeier von 1901.

Anmerkungen

- 1 Andreas Heusler, Die Trennung des Kantons Basel, 1. Bd., 1839, S. 5.
- 2 Werner Kaegi, Jakob Burckhardt, 1. Bd., 1947, S. 208.
- 3 Illustrierte Zeitung, Leipzig, 3. Bd., (1844), Nr. 53, S. 3, 10.
- 4 Werner Kaegi, Jakob Burckhardt, 2. Bd., 1950, S. 403.
- 5 Wie 4, S. 416; Fest- und Schützen-Zeitung, 1844, Nr. 13, S. 50.
- 6 Eugen Müller, Schweizer Theatergeschichte, 1944, S. 276–277.

- 7 Basler Nachrichten, 1892, Nr. 184.
- 8 Heinz Kindermann, Theatergeschichte Europas, 7. Bd. 1965, S. 168.
- 9 Basler Nachrichten, 1892, Nr. 187, 2. Beilage.
- 10 Deutsche Kunst und Dekoration, 4. Jg., (1901), S. 486.
- 11 Manfred Brauneck, Gérard Schneilin, Theater Lexikon, 1986, S. 243; Heinz Kindermann, Theatergeschichte Europas, 8. Bd., 1986, S. 191.
- 12 Die Schweiz, 5. Bd., (1901), S. 402.
- 13 Wie 12, S. 404.
- 14 Theo Gantner, Der Festzug, Katalog, 1970, S. 19.
- 15 Wie 8, S. 262.
- 16 Wie 12, S. 353.
- 17 Othmar Birkner, Bauen und wohnen in der Schweiz 1850–1920, 1975, S. 203.