Zeitschrift: Jahrbuch der Gesellschaft für Schweizerische Theaterkultur
Herausgeber: Gesellschaft für Schweizerische Theaterkultur
Band: 3 (1930-1931)

Artikel: Bühnenmittel im geistlichen Spiel (zu den Bildern)
Autor: Eberle, Oskar
DOI: https://doi.org/10.5169/seals-986520

Nutzungsbedingungen
Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. 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. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

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. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

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. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 14.12.2025

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

Bühnenmittel im geistlichen Spiel (Zu den Bildern)

Die Krippe. Bild 7 zeigt eine Szene aus dem Weihnachtsspiel des Marionettentheaters in Zürich. Es könnte gradesogut eine unbewegliche Krippe sein. Das zeigt, wie nah verwandt sich Krippen und Marionetten sind oder wie Krippenfiguren zum Leben erwachen und im Spiel wirken könnten, sobald man sie bewegte! Die Szene vom Herbergsuchen auf der Marionettenbühne zeigt Bild 6. Man achte vor allem auf die prächtigen ausdrucksvollen Gesichter, von denen unsere Schminker allerhand lernen könnten. — »Der deutsche Krippenfreund« heißt die Zeitschrift, die in sechs Zweimonatsheften in Bild und Text viele Anregungen zum Krippenbau bringt. Bezugspreis 3 Mark. Verlag Habbel, Regensburg. (Siehe den Artikel »Weihnachtsfeier und Weihnachtsspiel« in diesem Jahrbuch Seite 37.)

Das Heilig-Grab in Bero-Münster (Bild 2) ist eines der ältesten und originellsten, das wir noch besitzen und nicht ohne theatergeschichtliches Interesse, denn eine ähnliche Anlage zeigen viele Barockbühnen (vergleiche die Zuger Bühne von 1672 in der »Theatergeschichte der innern Schweiz« S. 302 oder die ältere Oberammergauer Passionsbühne). Das Heilig-Grab ist der zeitbedingte, hier also barocke *Rahmen* für das in den letzten Karwochentagen ausgesetzte Allerheiligste. Ein solcher barocker Grabaufbau ist so liturgisch wie ein barocker Altar, der nach gleichen Stilgrundsätzen gebaut ist. Wir haben in unserer wurzellosen Zeit allen Grund, solche Reste des frommen, bilderreichen Glaubens unserer Ahnen mit allen Kräften zu erhalten. Es wäre geradezu unverantwortlich, wollte man diese letzten Zeugen religiöser Schaukunst, an die doch gerade das neue religiöse Spiel wieder anknüpft, in dem Augenblick entfernen, da man überall nach Anknüpfungspunkten in der Vergangeheit sucht. (Vergleiche dazu den Aufsatz »Heilig-Grab und Osterfeier« in diesem Jahrbuch Seite 52).

Vom Bühnenkostüm im geistlichen Spiel. Am Beispiel eines einzigen Kostüms soll versucht werden, das wichtigste Gesetz zur Darstellung geistlicher Spiele zu illustrieren. Es heißt: Distanz wahren. Die Handlung des geistlichen Spiels muß mit allen Mitteln der Bühne — Raum, Kostüm, Maske, Gruppierung, Bewegung, Rezitation — aus dem Geschehen des Alltags losgelöst und hineingestellt werden in einen unwirklichen oder heiligen Raum, in dem die Allgemeingültigkeit einer religiösen Idee erst recht sichtbar wird. Im wirklichkeitssüchtigen 19. Jahrhundert verbannte man jede nichtmenschliche Spielgestalt von der Bühne. Ein Abbild Gottes durfte auf den Brettern nicht erscheinen, man hörte höchstens unverständlich und aus der Höhe seine Stimme. Den Teufel aber steckte man in irgendein Kostüm des Alltags. Zwei Versuche, ihm wieder die Gestalt eines außermenschlichen Wesens

zurückzugeben, zeigen die Bilder 3 und 4. Das eine schafft Distanz durch Anlehnung an die Gestalt des mittelalterlichen Teufels im zottigen Pelz und mit der tierischen Teufelsmaske (unfolgerichtig ist nur, daß die Teufelshandschuhe mit den Krallen fehlen). Aus ähnlichen Anregungen entstand der Teufel im Weihnachts-Marionettenspiel auf Bild 8.

Der Entwurf des Teufelskostüms von Margrit Schill zum Sarner »Jedermann« 1930 schafft Distanz durch Stilisierung. Das Kostüm, das im Kostümgeschäft Baumgartner in Luzern hergestellt wurde, besteht aus enganliegendem schwarzem Trikot und einem Mantel, der außen schwarz, innen aber gelb-orange-rot geflammt ist. Die Flammenflügel, die an Armen und Beinen angenäht sind, haben eine doppelte sinnbildliche Bedeutung; sie erinnern an den einstigen Engel und im Flammenmotiv an das Höllenfeuer. Die Maske ist jeder tier- oder menschenähnlichen Form entrückt und gibt rot auf schwarz nur zwei riesige Augen, einen mächtigen Mund und über dem Kopf zwei kleine stumpfe Hörner.

Was für ein Teufelskostüm man wählen soll, das historische des mittelalterlichen Tierungeheuers oder das modern-symbolische des gefallenen und in die Hölle gestürzten Engels, hängt von der Art des Spiels ab. Wie einige der übrigen zeitlosen in der Form sehr einfachen, farbig aber außerordentlich kultivierten Jedermann-Kostüme Margrit Schill's aussehen, zeigen die Bilder 13 und 14. Lange Röcke statt Beinkleider sind in der Regel gewählt, um möglichst große Farbenflächen ins Bühnenbild gliedern zu können.

Von der Bühne. Für das geistliche Spiel kommt in der Regel nur die strenge Stilbühne in Frage, die als Rahmen wirkt und nie die Blicke vom Spiel auf irgend ein fremdes Schaugepränge ablenkt. Hat man auf einer alten, perspektivisch bemalten Kulissenbühne zu inszenieren, dann überzieht man am einfachsten Kulissen, Soffitten und Fußboden mit schwarzem Emballage. Das nötigste Spielgerät genügt, den Raum anzudeuten, oder, was wichtiger ist, zu gliedern. Ein Portal erweckt die Illusion einer ganzen Hausfassade (Bild 13), ein blockartiger Tisch des Saals für ein Gastmahl (Bild 14).

Eine Verbindung plastischer und bemalter Bühnenteile zeigen die beiden Passionsbühnen Bild 15 und 16. Die Bühne zum Luzerner Passionsspiel von 1924 ist im Grunde genommen die realistisch aufgemachte Oberammergauer Passionsszene. Zur realistisch empfundenen Vorderbühne mit ihren Toren, Mauern und Türmen Jerusalems bildet die verwandelbare Hinterbühne mit ihren oft riesigen stilisierten Requisiten allerdings einen starken Gegensatz. Stilreiner ist die kleinere Zürcher Passionsbühne von 1930, die auf eine mittelgroße Bühne gestellt wurde. Treppen und Säulen dominiren. Palmen und Blumen sind stilisiert und beleben in Form und Farbe das Bild, so daß man darüber die Kulissen und Soffitten fast vergißt.

Eine vollständig freie Raumgestaltung, ohne beengende und beängstigende Kulissen und Soffitten zeigen die Spielräume der Bilder 9—12. Voraussetzung für solche Raumgestaltung ist freilich ein Rund- oder Kuppelhorizont.

Zum Weihnachtsspiel in Sarnen (Bild 12) stellte man, zwei Tritte erhöht, einen Stall in Form einer einzigen rostbraunen Fläche mitten in den Raum. Dahinter der tiefblau ausgeleuchtete Horizont. Ein Stern in der Höhe, dessen Strahlen die Hütte silbern überglänzen. Wenn die Tore dieser Stallwand, die innen in mattem Silber ganz unwirklich leuchten, sich öffnen, sieht man die Heilige Familie nicht in der Tiefe einer Hütte, sondern mitten im Raum dieser Welt auf dem blauen Grunde des Himmels. Alle Soffitten, Kulissen und Vorhänge sind überflüssig.

Ähnliche Raumgestaltungen geben die Bühnenbilder der Zürcher Uraufführung von Reinhard Johannes Sorges »König David« (Bilder 9 und 10). Dekorationen im üblichen Sinne sind überflüssig geworden. Ein paar Versatzstücke genügen. Das andere ist — Raum und Licht.

Wie man das Lichtbild ganz besonders sinnvoll in den Dienst des religiösen Spiels stellen kann, zeigt Bild 11, die Schluß-Szene des Bruderklausenspiels von Oskar Eberle, das im September 1929 in Luzern von der Bekrönungsbruderschaft aufgeführt wurde. Wenn es das Wesen des geistlichen Spiels ist, Welt und Überwelt, Diesseits und Jenseits im gleichen Bühnenraume und oft hart nebeneinander in Erscheinung treten zu lassen, was liegt da näher als die Verwendung der modernen Mittel von Lichtbild und Film, die viel unwirklichere Szenen darzustellen erlauben als die in solchen Fällen plumperen Spieler auf der Bühne. Die Dreifaltigkeitserscheinung, deren Grundform auf vielen Bruderklausenbildern vorgebildet ist, wuchs langsam aus den ziehenden Wolken heraus, in die hinein sie sich fast unmerklich wieder verlor.

Die großartigste Freilichtanlage für geistliche Spiele ist der Einsiedler Klosterplatz, auf dem im Sommer 1930 zum dritten Male Calderóns Welttheater dargestellt wird. (Bild 1 vor dem Titel.) Die Elemente dieses Spielraums sind der barocke architektonische Rahmen, die erstaunliche Akustik des Riesenplatzes und das Licht (die Aufführungen beginnen jeweils abends 9 Uhr), das Spielgruppen und Spielraum in oft geradezu phantastischer Art aufleuchten läßt. Das Wesentliche und Letzte aber dieses heiligen Raumes ist die Tatsache, daß die Einsiedler Stiftskirche heute noch wie vor tausend Jahren der kultische Mittelpunkt der altgläubigen Eidgenossenschaft ist. Wenn man die Chöre der Engel und den Meister aus dem Kirchenportal herausziehen sieht, dann wird mit einemmal wieder klar: in solche kultische Räume strebt heute das geistliche Spiel zurück! Oskar Eberle.