

Zeitschrift: Werk, Bauen + Wohnen
Herausgeber: Bund Schweizer Architekten
Band: 71 (1984)
Heft: 5: Einzelfälle der Moderne heute = Cas particuliers du moderne d'aujourd'hui = Individual cases of the modern style at present

Artikel: Verlassen, kaum bekannt
Autor: Fumagalli, Paolo
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-54241>

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: 20.02.2026

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

Verlassen, kaum bekannt

2. Fall: Theater San Materno in Ascona, 1928

Carlo Weidemeyer ist ein wenig bekannter Architekt; er kam 1927 von seiner Heimatstadt Bremen nach Ascona, da er von der Tänzerin Charlotte Bara beauftragt wurde, ihr ein kleines Theater zu bauen. In den darauffolgenden Jahren realisierte er nur wenige Bauten, und in der Nachkriegszeit widmete er sich ausschliesslich der Malerei. Nachdem er in Kontakt mit der Gruppe Monte Verità getreten war, verbrachte er die langen Jahre seines hohen Alters beinahe isoliert. Dabei musste er zusehen, wie seine besten architektonischen Werke eines nach dem anderen verschwanden. Das Theater San Materno ist bestehengeblieben, auch wenn es heute verlassen ist. Es bezeugt das entwerferische Können seines Schöpfers und stellt das erste wertvolle rationalistische Werk im Tessin dar.

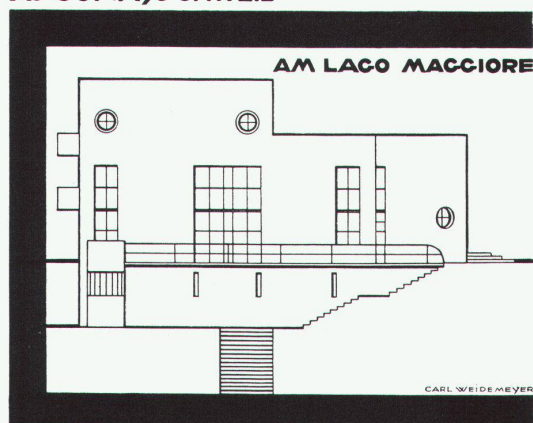
2ème cas: Le théâtre San Materno à Ascona, 1928

Carlo Weidemeyer est un architecte pratiquement inconnu: venant de Brême, sa ville natale, il arriva en 1927 à Ascona où la danseuse Charlotte Bara lui avait confié la construction d'un petit théâtre. Dans les années qui suivirent, il ne réalisa que peu d'édifices et après la guerre, il se consacra exclusivement à la peinture. Après avoir été en contact avec le groupe culturel du Monte Verità, il vécut les longues années de son grand âge pratiquement en solitaire. Ce faisant, il dut assister à la disparition successive de ses meilleures œuvres architecturales. Pourtant, le théâtre San Materno a survécu, même s'il est aujourd'hui abandonné. Il témoigne des qualités de projeteur de son auteur et constitue la première œuvre rationaliste de valeur au Tessin.

2nd Case: The San Materno Theatre in Ascona, 1928

Carlo Weidemeyer is not very well-known as an architect. In 1927 he left his hometown Bremen for Ascona, having been given the job to build a small theatre for dancer Charlotte Bara. Throughout the following years he realized only a few buildings, and in the post-war years he exclusively concentrated on painting. After having lived for some time in contact with the Monte Verità group, he spent the long years of his old age in nearly absolute isolation. In fact, he had to witness the disappearance of nearly all of his best architectural creations. Only the theatre of San Materno remained, even if it is empty nowadays. It shows its creator's knowledge and skill of design, and is the very first and valuable sample of rationalistic architecture in the Ticino.

CHARLOTTE BARA SCHULE ASCONA, SCHWEIZ



MIT VERSUCHS- UND KAMMERSPIELBÜHNE THEATER SAN MATERNO

1
28



2



3

Carlo Weidemeyer siedelte von Bremen, wo er 1882 geboren wurde, nach Ascona um, da er von der Tänzerin Charlotte Bara zur Realisierung einer Theaterschule berufen wurde. Bara war damals eine international bekannte Tänzerin, Freundin der grösseren Künstler jener Zeit und Prophetin des mimischen und sakralen Tanzes, der vom Mittelalter und von der Renaissance inspiriert war. Ein Tanz, der «(...) durch die Pantomime, durch die Kultur des Sprechens und durch die Erschaffung des Tanzes die

seelischen Zustände des Menschen zu veranschaulichen versuchte».¹ In einer Widmung schrieb Gabriele d'Annunzio: «à Carla Bara qui sait par quel mystère surgissent des profondeurs les plus belles clartés».

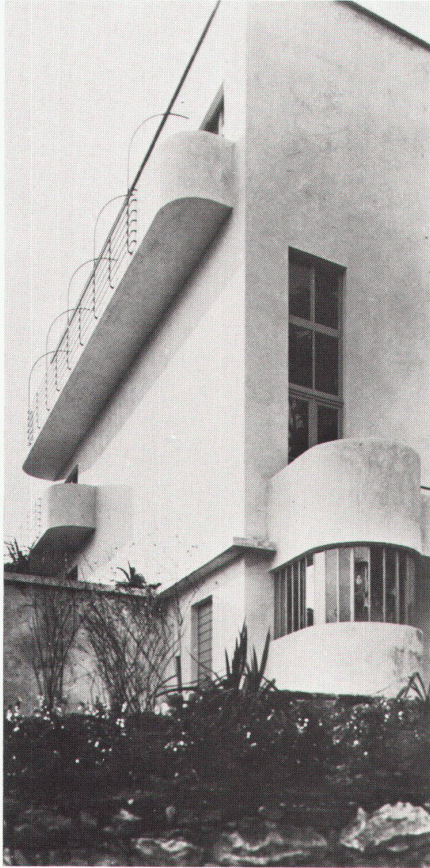
Charlotte Bara befand sich schon seit 1919 in Ascona, angezogen durch die kulturelle Bewegung, die um den Monte Verità herumkreiste. Ihr Vater hatte dort das alte Schloss von San Materno gekauft. 1927 beschloss Charlotte Bara, eine Schule für Tänzer, Sänger und Schau-

spieler zu gründen. Mit der Hilfe ihres Vaters wollte sie ein modernes Kammertheater realisieren. Da das Theater nicht nur für den Tanz bestimmt war, sondern

1 Prospekt der Charlotte Bara Schule / Prospectus de l'école Charlotte Bara / Prospect of the Charlotte Bara School

2 Ansicht von Südosten, Zustand 1928 / Vue du sud-est, état 1928 / Elevation view from southeast, state in 1928

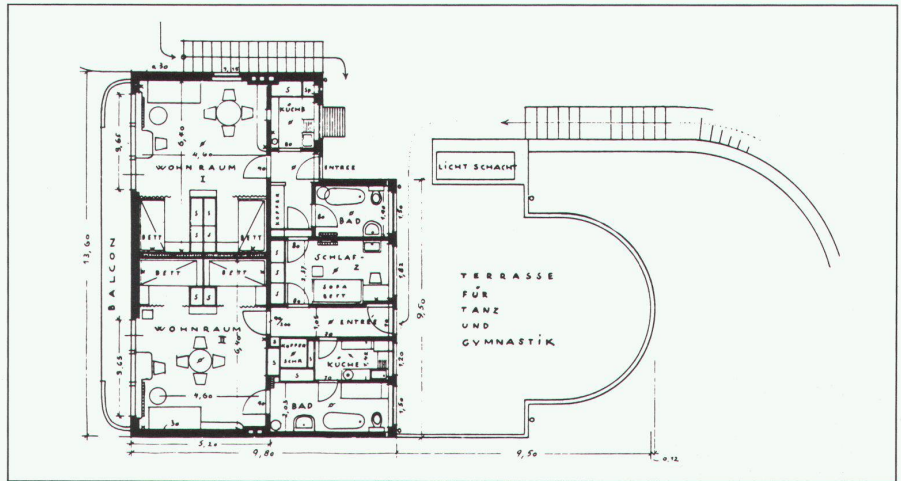
3 Ostfassade, Zustand 1984 / Façade est, état en 1984 / East elevation, state in 1984



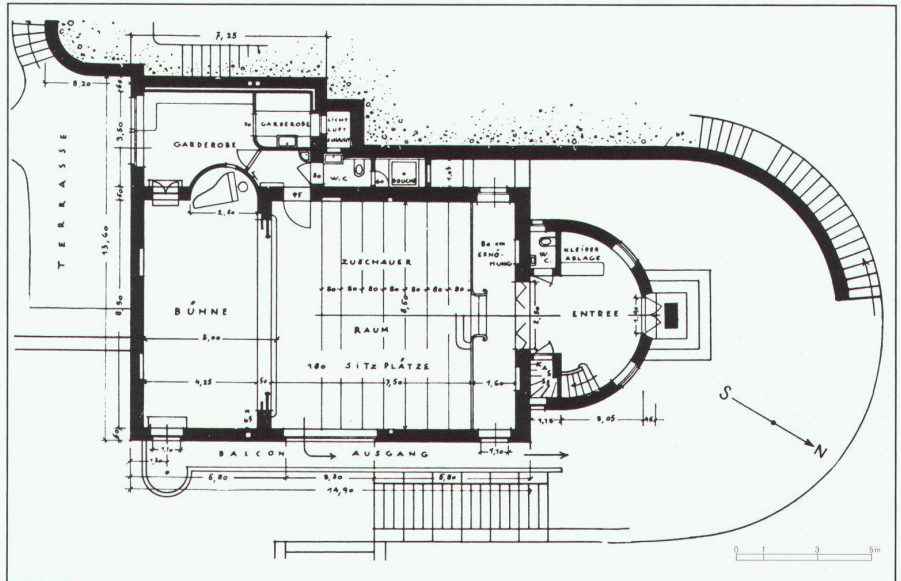
4

auch für Kabarett- und Theatervorstellungen, für Konzerte und Konferenzen, wurde der Saal als Mehrzweckraum konzipiert: die Bühne und das Parkett mit etwa 150 Sitzplätzen konnten abmontiert werden, so dass ein grosser Raum entstand für die Veranstaltung von Tänzen und Festen. Eine Terrasse im Freien sollte Turnveranstaltungen und nächtlichen Vorstellungen dienen, während den Gästen, die abwechslungsweise im Theater auftraten, zwei Wohnungen zur Verfügung standen.

Das Theater S. Materno war damals durch seine Art ein Beispiel der Avantgarde in der Schweiz, und es ist auch heute noch das wichtigste architektonische Zeichen für die Architektur der dreissiger Jahre im Tessin geblieben. Wir haben zwei junge Tessiner Architekten, Michele Arnaboldi und Renato Maggi-
netti, gebeten, uns beim Wiederbesuch des Werkes von Weidemeyer zu be-



5



6

gleiten.

Für meine beiden Gesprächspartner bestätigt das Theater die ausserordentliche formale Einheit, welche die Werke dieser Zeit miteinander verbindet. Der Stil, der diese Einheit schafft, der Rationalismus, hat seine Wurzeln in den vorhergehenden Jahren. Für Weidemeyer erfolgt eine erste klare Erkenntnis mit Tessenow, dem er 1929 die Fotos des Theaters schickte.² Auf seine Belehrung können wir die erste architektonische Suche Weidemeyers in Bremen und in Worpsswerde zurückführen, es entstanden hier Architekturen von konventioneller Gestalt, die sich aber durch eine extreme Klarheit im Grundriss kennzeichneten. Ein didaktisches Erbstück, welches im Theater von Ascona deutlich hervorgeht in der extremen Logik, mit welcher Weidemeyer die funktionellen, vom Thema verlangten Schwierigkeiten löst.

Wenn durch die Rationalität im Grundriss solche didaktische Wurzeln entstehen, erinnert die Form des Gebäudes an das Werk von Loos: der Schnitt in den Volumen, die Anordnung der Öffnungen, die Zeichnung selbst der Türen und Fenster sind mit dem Haus Scheu von Loos, das schliesslich wenige Jahre davor entstand, vertraut. Wir wissen nicht, ob Weidemeyer Loos und sein Werk gekannt hatte, aber wir wissen, dass er mit Gropius in Kontakt war. Von

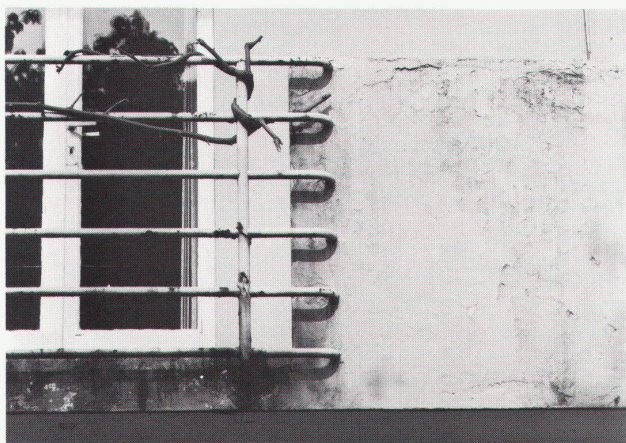
4 Ecke zwischen Süd- und Ostfassade, Zustand 1928 / Angle formé entre les façades sud et est, état en 1928 / Corner between south and east elevations, state in 1928

5 Grundriss oberes Geschoss, mit den Ferienwohnungen und dem Balkon für Tanz und Turnen / Plan de l'étage supérieur, avec des logements de vacances et le balcon réservé à la danse et à la gymnastique / Plan of upper floor, with the vacation flats and the balcony for dancing and gymnastics

6 Grundriss Theatergeschoss / Plan de l'étage réservé au théâtre / Plan of theatre level



7



8



9

ihm stammt ein Brief aus dem Jahre 1930, in dem er das Theater S. Materno würdigt.³

Weidemeyer ist jedoch kein Didaktiker. Es stimmt schon, dass die Grundrisse extrem klar sind und die Fassaden geordnet, aber das Ganze wurde mit viel Zweideutigkeit gelöst. Und gerade in dieser Zweideutigkeit steckt der Wert seines Werkes. Die typologische Organisation des Grundrisses bildet ein Beispiel dafür: das Theater ist wie eine Kirche konzipiert, nämlich aus einem Schiff und einer Apsis gebildet. Doch in diese Apsis wurde nicht die Bühne gesetzt, wie es als natürlich erscheinen würde, sondern der Eingang des Theaters. Es ist wie eine umgekehrte Kirche.⁴

Typologisch zerlegt Weidemeyer das Thema in verschiedene Teile: das Eingangsfoyer tut er in einen Halbzylinder, der Saal in einen zentralen rechteckigen Raum, die beiden Wohnungen und

die Tanzterrasse ins obere Geschoss. Diese typologische Einfachheit stellt sich dem Reichtum der drei Fassaden mit ihren unterschiedlichen Bedeutungen entgegen: die Südfassade bringt mit ihren Loggia-förmigen Balkonen die Funktion des Wohnens zum Ausdruck; die Ostfassade widerspiegelt mit dem grossen zentralen Fenster den Saal des Theaters; die Nordfassade schliesslich weist mit ihrer halbrunden Form auf den Eingang für das Publikum.

Trotzdem sind die drei Fassaden zusammenhängend dank dem reinen Spiel der ordnenden Achsen, die jede Front auf fast symmetrische Weise aufteilen. Absurderweise könnte man behaupten, dass es sich um ein wenig funktionalistisches Vorgehen handle: denn jede Fassade übernimmt eine Rolle, die die Funktion selber überschreitet. Man kann diese Rolle als städtisch bezeichnen, nämlich nach aussen und zum Zuschauer

hin gerichtet.

Vergessen wir aber nicht das andere Element, welches diese Architektur kennzeichnet und vielleicht das prägnanteste überhaupt ist: die organische Lösung der Abstützung auf dem Boden. Die Zugangstreppe und diejenige, die das Gebäude auf der hinteren Seite umringt, und die Stützmauern weisen nicht geometrische, sondern organische Formen auf, und sie verbinden sich, um schliesslich in der rigorosen Geometrie des Gebäudes zu enden.

Dies ist eine dem Rationalismus je-

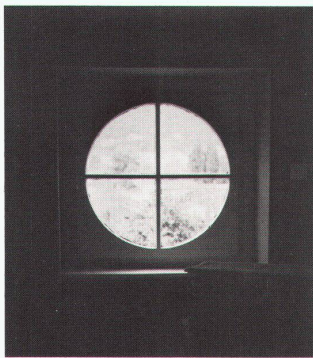
7 Ansicht von Westen, Zustand 1984 / Vue de l'ouest, état en 1984 / Elevation view from west, state in 1984

8 Detail der Balkonbrüstung / Détail de la balustrade du balcon / Detail of balcony parapet

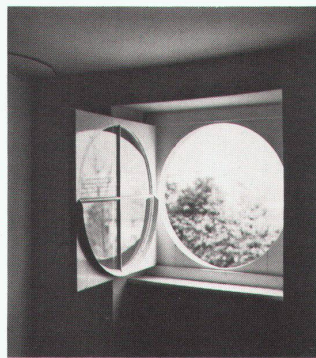
9 Detail der Südfassade / Détail de la façade sud / Detail of south elevation



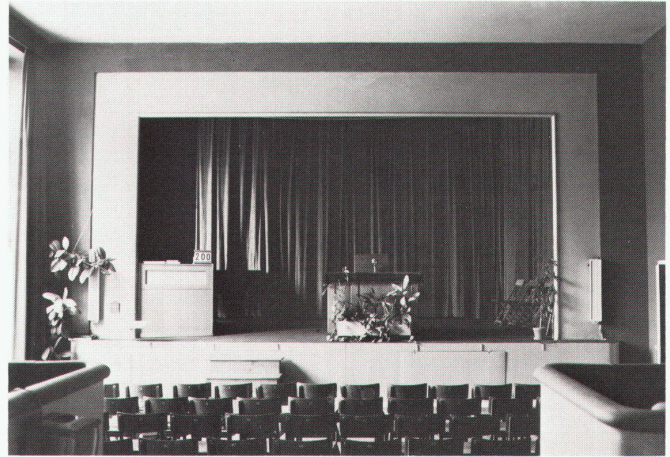
10



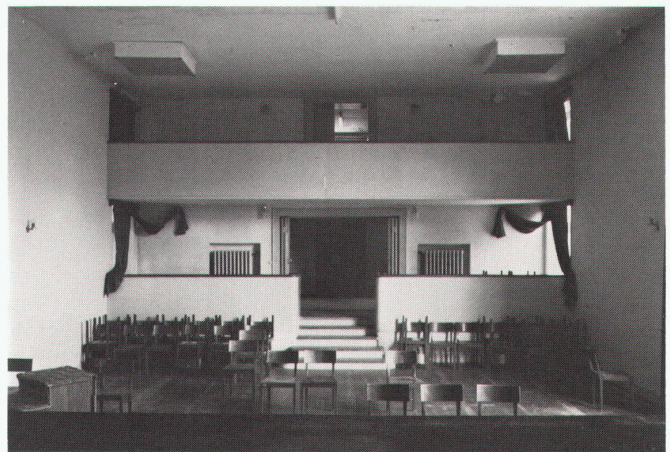
11



12



13



14

ner Zeit gemeinsame Charakteristik. Die «machine à...» von Le Corbusier ist ein von Pfeilern gestütztes geometrisches Prisma, während die Zugänge, der Eingangskörper, die Treppen, also alles, was ein Zwischenglied zwischen dieser «machine» und dem Boden bildet, sich mit freien, organischen Formen ausdrücken: wie im Schweizer Pavillon an der Universität in Paris.

Doch sind die Gebäude von Weidemeyer im Gegensatz zu denen von Le Corbusier nicht vom Boden abgehoben, sondern stark in den Grund eingewurzelt. Und diese Verwurzelung mit dem Boden stellt eine Konstante von grosser Eigenschaft bei seinen Werken dar. Hier beim Theater S. Materno ist es das bewundernswerte dialektische Spiel zwischen dem runden Teil des Halbzylinders

am Eingang und der Krümmung der hinteren Stützmauer, eine organische Bewegung, welche sich dann aufhebt und in die Fassade des Körpers mit den Wohnungen übergeht. Im Haus Mez⁵ ist es die dialektische Beziehung zwischen dem kompakten, rechteckigen Volumen der oberen Geschosse und der Zerstückelung der Formen im Erdgeschoss.

Das Theater von Weidemeyer reagiert auf die Landschaft und den Ort mit der Erfindung der drei Fassaden. Durch die Dialektik zwischen Organischem und Geometrischem, zwischen Natürlichem und Künstlichem wird es zu einem poetischen Objekt.

P. F.

Bemerkungen

1 Für eine vollständige Biographie über Charlotte Bara und die theatrale Erfahrung in Ascona lese man das Essay von Edmund Stadler in: Monte Verità, Ascona: Die Brüste der Wahrheit, Electra Hrsg. Mailand 1978.

2 In einem Brief an Weidemeyer vom 14. Mai 1929 schreibt Tessenow unter anderem: «Ich freue mich, nach so langer Zeit wieder einmal etwas von Ihnen zu hören und möchte hier vor allen Dingen auch betonen, dass die Bilder, die Sie mir schickten, mich sehr interessieren.»

3 Bezüglich des Briefes von Gropius, siehe Fig. 24.

4 Dasselbe Argument bringen Nicoletta und Othmar Birkner im Essay «Die Kunst als Ausdruck eines neuen Lebens» in: Monte Verità, Ascona: Die Brüste der Wahrheit, a.a.O. Die Birkner werfen die Hypothese auf, dass diese Grundrisswahl auch einen symbolischen Sinn habe, im Zusammenhang mit den künstlerischen und philosophischen Ideen der Bara.

5 Betreffend das Haus Mez, siehe Fig. 25.

10

Der Theaterzugang, Zustand 1975 / L'entrée du théâtre, état en 1975 / The theatre entrance, state in 1975

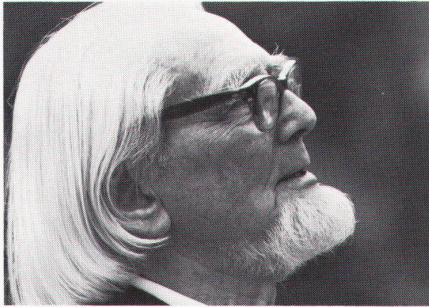
11 12

Die runden Fenster / Les fenêtres arrondies / The round windows

13 14

Innenraum des Theaters / Espace intérieur du théâtre / Interior of the theatre

Carlo Weidemeyer: Leben und Werk



15

Carlo Weidemeyer wurde am 21. Mai 1882 in Bremen geboren. Auf das Drängen des Vaters verzichtete er auf das Studium der Malerei und fing eine Maurerlehre an, die er dann mit dem Architekturstudium an der Baugewerbeschule, Abteilung Hochbau, im Jahre 1901 abschloss. Nachdem er diese familiäre Schuld beglichen hat, kehrt er zum Studium der Malerei zurück und besucht, dank der Hilfe von Freunden und Verehrern, die Kunstgewerbeschule von Berlin.

Auf das Drängen des Malers Heinrich Vogeler begibt er sich 1905 nach Worpswede, wo er sich mit Otto Modersohn befreundet und an den Tätigkeiten der kulturellen Gruppe teilnimmt. Seine Arbeit als Maler wird 1906 belohnt, als im Gewerbemuseum von Bremen eine für ihn persönlich organisierte Ausstellung stattfindet, und ein Jahr später, 1907, in der Worpsweder Kunsthalle, wo er mit einigen Holzschnitten anwesend ist neben den Arbeiten von Georg Tappert,

16

Carlo Weidemeyer, fotografiert im Jahre 1975 / Carlo Weidemeyer, photographié en 1975 / Carlo Weidemeyer, photographed in 1975

17

«Tänzerin», Holzschnitt, 1910 / «Danseuse», gravure sur bois, 1910 / «Dancing Girl», woodcut, 1910

18

«Licht», Kohle und Farbstift, 1971 / «Lumière», fusain et crayon de couleur / «Light», charcoal and coloured pencil, 1971

19

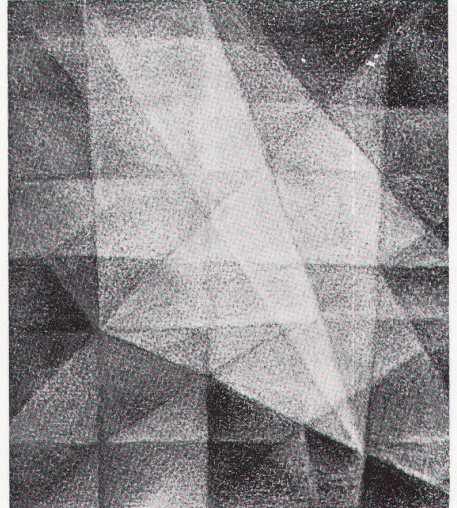
Skizzen der Worpsweder Zeit / Esquisses de la période de Worpswede / Sketches from the Worpswede period

20

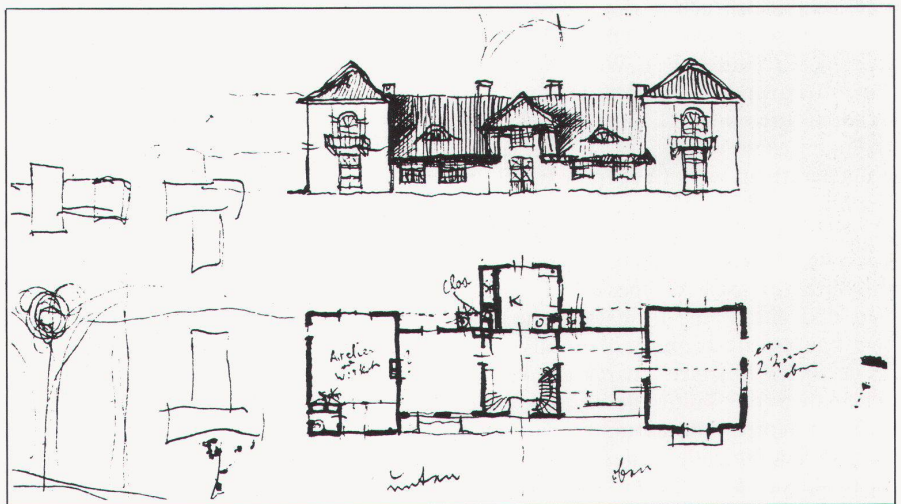
Haus in Worpswede / Maison à Worpswede / House at Worpswede



16



17



18



19

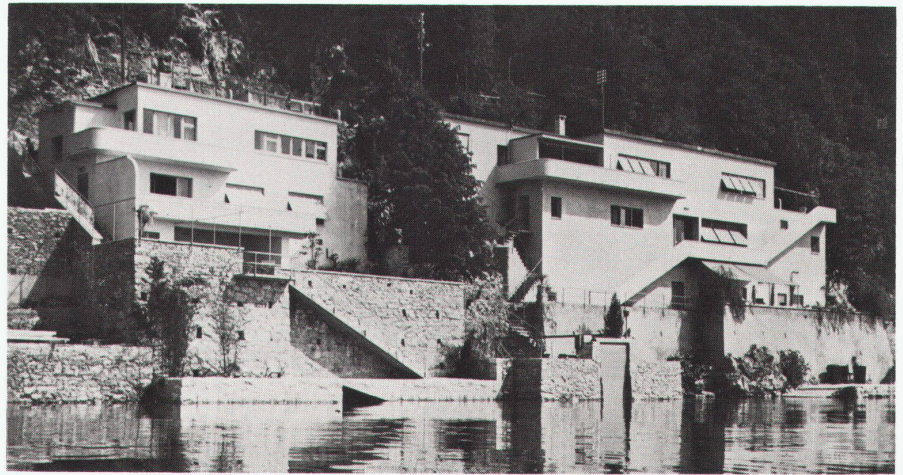
Mackensen, Otto und Paula Modersohn und Heinrich Vogeler.

1910 kehrt er nach Bremen zurück. Endlich erhält seine Künstlertätigkeit mit einer Reihe von wichtigen Aufträgen ihre Anerkennung: der Insel-Verlag beauftragt ihn mit der Ausführung von Holzschnitten, die eine Ausgabe von Erzählungen von Andersen und Hauff illustrieren sollen; für die Vereinigten Werkstätten für Kunst im Handwerk entwickelt er eine Reihe von Holzspielsachen. Gleichzeitig bearbeitet er einige Ex Libris, bildet Bücher, entwirft Möbel und Einrichtungen, die dann ausgeführt werden.

1914 verlässt er Bremen und geht mit seiner jungen Frau nach Paris in der Absicht, sich dort für das Studium der Bildhauerei länger aufzuhalten. Doch der Kriegausbruch zwingt das junge Ehepaar, sofort nach Bremen zurückzukehren. Er baut sich in Worpswede ein Eigenheim und kann trotz der nun folgenden durch die Inflation verursachten ökonomischen Schwierigkeiten seine Künstlerarbeit weiterführen, sowohl in der Malerei als auch in der Architektur.

Die von ihm in dieser Periode entwickelte Architektur kennzeichnet sich durch die extreme kompositive Einfachheit und durch eine formale Suche, die sich hauptsächlich an die naturalistische Vene hält. Letztere charakterisiert ja schliesslich die kulturelle Gruppe, die sich um Worpswede herumtreibt. Unter den steilen Neigungen der Strohdächer versteckt sich aber eine erste wichtige rationale Suche auf der Ebene der funktionellen und distributiven Organisation des Grundrisses: eine Suche, die man an diejenige von Tessenow nahebringen könnte, den Weidemeyer ja schliesslich kennt.

1927 wird Weidemeyer von der Tänzerin Charlotte Bara, die er wahrscheinlich durch Heinrich Vogeler kennengelernt hat, zum Bau einer Theaterschule in Ascona eingeladen. Nach seiner Ankunft in Ascona 1927 und nach dem Fertigbau des Theaters San Materno 1928 lässt sich nun Weidemeyer endgültig dort nieder. Nicht nur das milde Mittelmeerklima hat ihn angezogen, sondern vor allem auch jene Künstlergruppe, die um den Monte Verità herumkreist und die es ihm ermöglicht, mit den grösseren



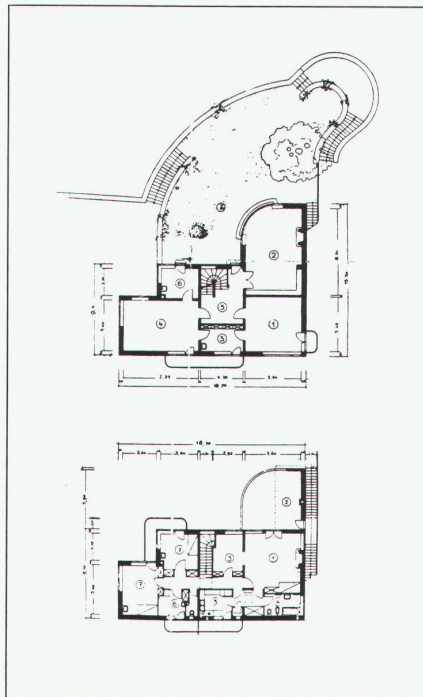
20



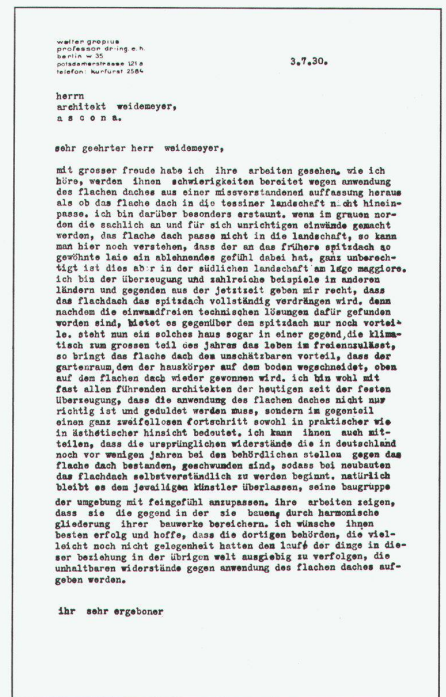
21



22



23



24

20 Häuser Tutsch und Hahn in Ronco, 1929/1931 / Maisons Tutsch et Hahn à Ronco, 1929/1931 / Tutsch and Hahn houses in Ronco, 1929/1931

21, 22, 23 Haus Schulthess in Ascona, 1931 / Maison Schulthess à Ascona, 1931 / Schulthess house in Ascona, 1931

24 Brief von Walter Gropius an Weidemeyer, 1930 / Lettre de Walter Gropius à Weidemeyer, 1930 / Letter from Walter Gropius to Weidemeyer, 1930

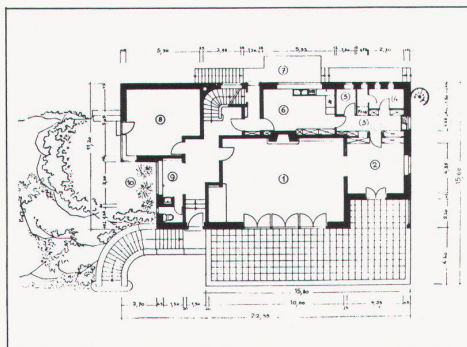
Persönlichkeiten im Kunstbereich jener Zeit in Kontakt zu treten. Und an Aufträgen für zahlreiche weitere Bauten nach der Realisierung des Theaters mangelt es auch nicht: eine Entwurfstätigkeit, welche Weidemeyer mit grosser Konsequenz ausübt, auf der Spur eines kontrollierten Rationalismus, wo die geometrische Starrheit dauernd expressionistischen formalen Ausbrüchen entgegen gesetzt wird.

Diese Bauten von Weidemeyer stellen die ersten Zeichen der rationalistischen Architektur im Tessin dar. Sie verursachen eine breite Auseinandersetzung über die Flachdächer, welche von der Gemeindebehörde von Ascona aus angeblichem Schutz des architektonischen Bildes der Siedlung bekämpft werden. Bei seiner Verteidigung wendet er sich an seine Freunde, unter anderem an Gropius, den er beim Monte Verità kennenlernt hatte und dem er die Fotos seiner Werke schickt. Und es ist Gropius, der in seinem Antwortschreiben vom Juli 1930 klare Stellung zum Thema Flachdach nimmt (siehe Fig. 24).

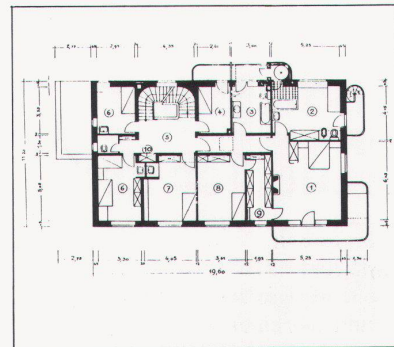
Die Entwurfstätigkeit von Weidemeyer verringert sich in den darauffolgenden Jahren, sei es wegen des Krieges, sei es, weil die Auftraggeber andere sind: der Kunde hat sich nämlich verändert, es ist nicht mehr der kulturell vorbereitete Mensch, der in Ascona den Architekten der Avantgarde sucht, sondern der Tourist, der ein romantisches, pseudorustikales Haus im «Tessiner Stil» will. Weidemeyers Projekte aus jenen Jahren sind pathetisch, es sind Erforschungen und Varianten, bei denen er versucht, in seine architektonische Vision des Jalousiefensters, den Bogengang, das Walmdach mit den Ziegeln einzuführen.

Im Jahr 1949 verlässt er die Architektur, um sich einzig der Malerei zu widmen: eine Tätigkeit, die er noch viele Jahre immer einsamer ausübt, eine minuziöse Künstlerarbeit, wo Farbe und Struktur in zarten Werken, die an die abstrakten Landschaften von Feininger und Klee erinnern, verschmelzen.

1972 findet anlässlich seines 90. Geburtstages in Ascona eine Ausstellung seiner Werke statt. In der Zwischenzeit ist das Theater schon seit Jahren verlas-



25



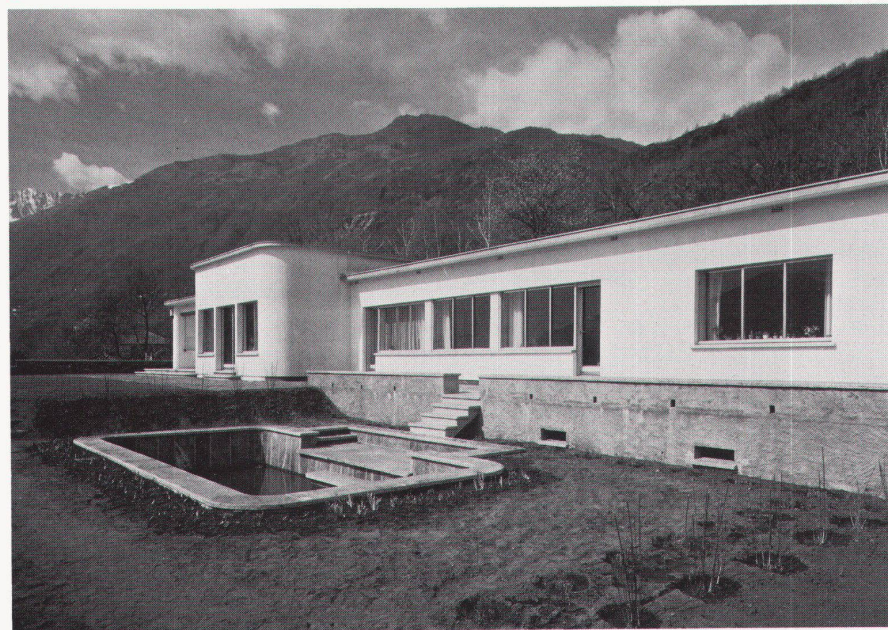
26



27



28



29

sen, und seine Häuser sind entweder zerstört oder schlimm abgeändert.

Carlo Weidemeyer stirbt in Ascona im Jahre 1976.

P. F.

25 26 27 28
Haus Mez in Ascona, 1930 / Maison Metz à Ascona, 1930 /
Mez house in Ascona, 1930

29
Haus Oppenheimer in Ascona, 1934 / Maison Oppenheimer à Ascona, 1934 / Oppenheimer house in Ascona, 1934