Wandlungen des szenischen Raums

Autor(en): **Röthlisberger, Max**

Objekttyp: **Article**

Zeitschrift: **Schweizer Theaterjahrbuch**

Band (Jahr): **40 (1977)**

PDF erstellt am: **31.05.2024**

Persistenter Link: https://doi.org/10.5169/seals-986626

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.
Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.
Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Ein Dienst der *ETH-Bibliothek*
ETH Zürich, Rämistrasse 101, 8092 Zürich, Schweiz, www.library.ethz.ch

http://www.e-periodica.ch

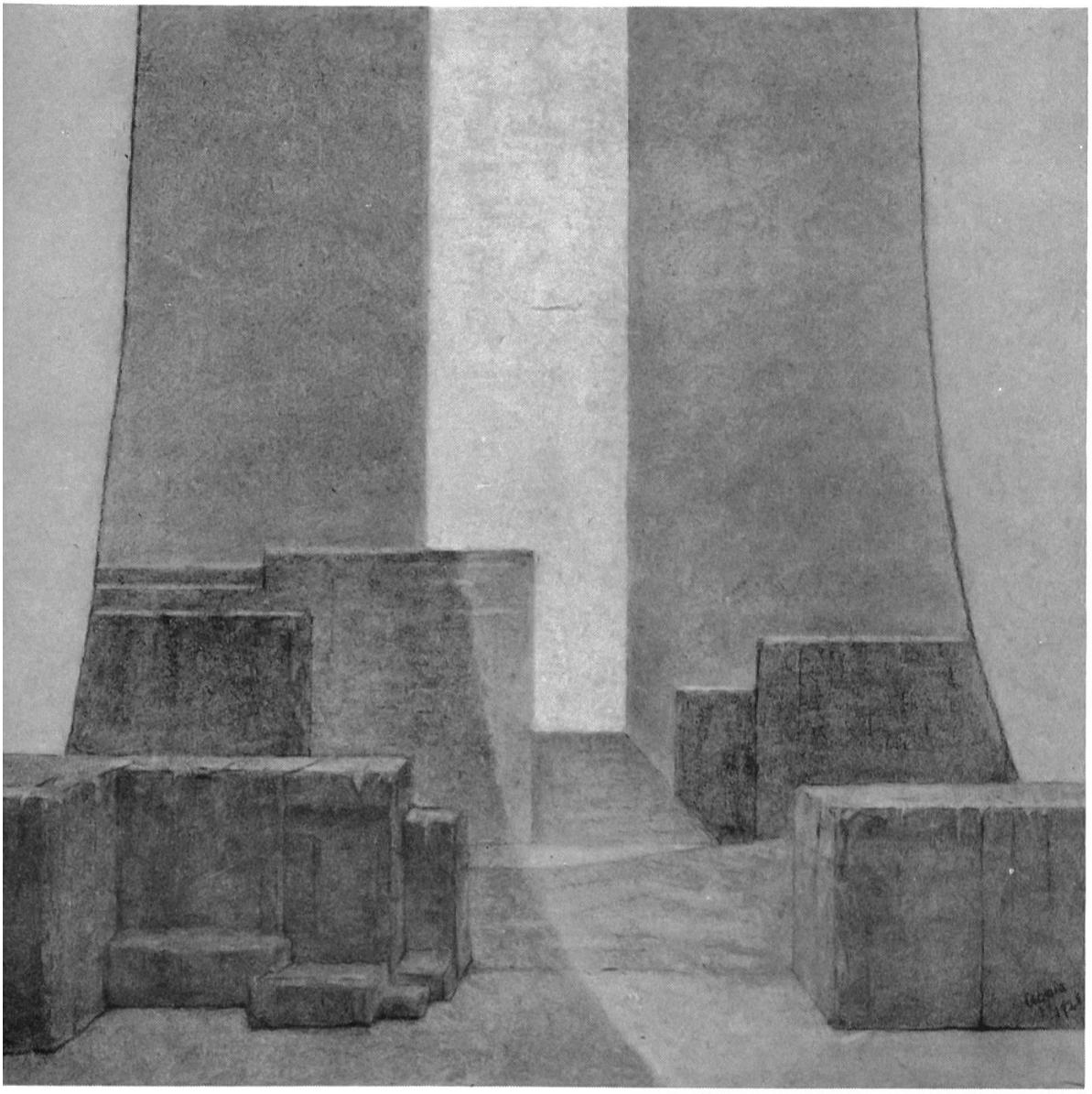
Wandlungen des szenischen Raums

Die Geschichte des Theaters zeigt deutlich, dass alle ihre grossen Leistungen praktisch ohne das ausgekommen sind, was wir die «Dekoration» nennen. Überall, wo das Drama vordringt zu den Gründen und Geheimnissen des menschlichen Daseins, wird die äussere Erscheinung der Bühnenumwelt überflüssig. Oder umgekehrt: Da wo Bühnendekoration und Technik nicht — oder noch nicht — existieren, kann sich die Tiefe des Dramas oder die Leichtigkeit der Komödie ungehindert entfalten. Das Theater des griechischen Altertums, die elisabethanische Bühne, die Commedia dell'arte, das japanische No, sie alle kennen höchstens Andeutungen von «Dekoration», dafür äusserste Sorgfalt in Kostüm und Requisit. Vielleicht lassen sich alle Reform- und Neuerungsversuche des zwanzigsten Jahrhunderts von Appia bis zur Gegenwart auf den Wunsch zurückführen, diesem Idealzustand, in dem der Mensch uneingeschränkter Mittelpunkt ist, wieder nahezukommen.

Das Bedürfnis der Renaissance nach architektonischer Verwirklichung und die Schau- und Prunklust des Barocks haben eine Präsentationsform des Theaters geschaffen, die die szenische Kunst über Jahrhunderte weg bestimmt hat. Es ist in der Tat erstaunlich, wie lange sich das Prinzip des «Guckkasten»-Systems gehalten hat: Ein szenischer Raum wird einfach dadurch geschaffen, dass ein zweidimensionales Bild in Bestandteile verschiedener Tiefe (Vordergrund, Mittelgrund, Hintergrund) zerlegt und gestaffelt aufgestellt wird, immer mit ausschliesslich malerischen oder grafischen Mitteln, unter raffiniertester Anwendung zeichnerischer Perspektive. Ein Überbleibsel dieses Systems ist das im deutschen Wortschatz nicht umzubringende, nicht mehr zutreffende Wort «Bühnenbild».

Es ist nicht zu leugnen, dass sowohl Barock (die Galli-Bibienas, Burnacini, Juvara) als auch Romantik und Oper des neunzehnten Jahrhunderts (Schinkel, Quaglio, Sanquirico, Ferrario) bewundernswerte Leistungen vollbracht haben. Aber bezeichnend und auffallend ist doch, wie unwichtig und staffagehaft sich in allen diesen Entwürfen die menschliche Figur ausnimmt.

Händel: Acis und Galathea
Great Queen Theatre 1902. Bühnenbild und Regie: Edward Gordon Craig



Richard Wagner: Die Walküre
Stadttheater Basel 1925
Bühnenbild: Adolphe Appia
Regie: Oskar Wälterlin nach der Inszenierungskonzeption Appias

Erstaunlich auch, wie wenig der technische Fortschritt des neunzehnten Jahrhunderts (das elektrische Licht!) die Entwicklung der szenischen Gestaltung zu beeinflussen vermochte. Wir sehen im Gegenteil gegen das Ende des Jahrhunderts nur Absinken in Schlendrian und Routine der Theatermalerei, üppigste Wucherungen falschen Szenenprunks. Seltsam, wie wenig die Technik der Bühne imstande war, mit dem Naturalismus des Dramas Schritt zu halten, wie wir auf Fotos von frühen Ibsen-, Zola-, Hauptmann-Aufführungen erstaunt feststellen können.

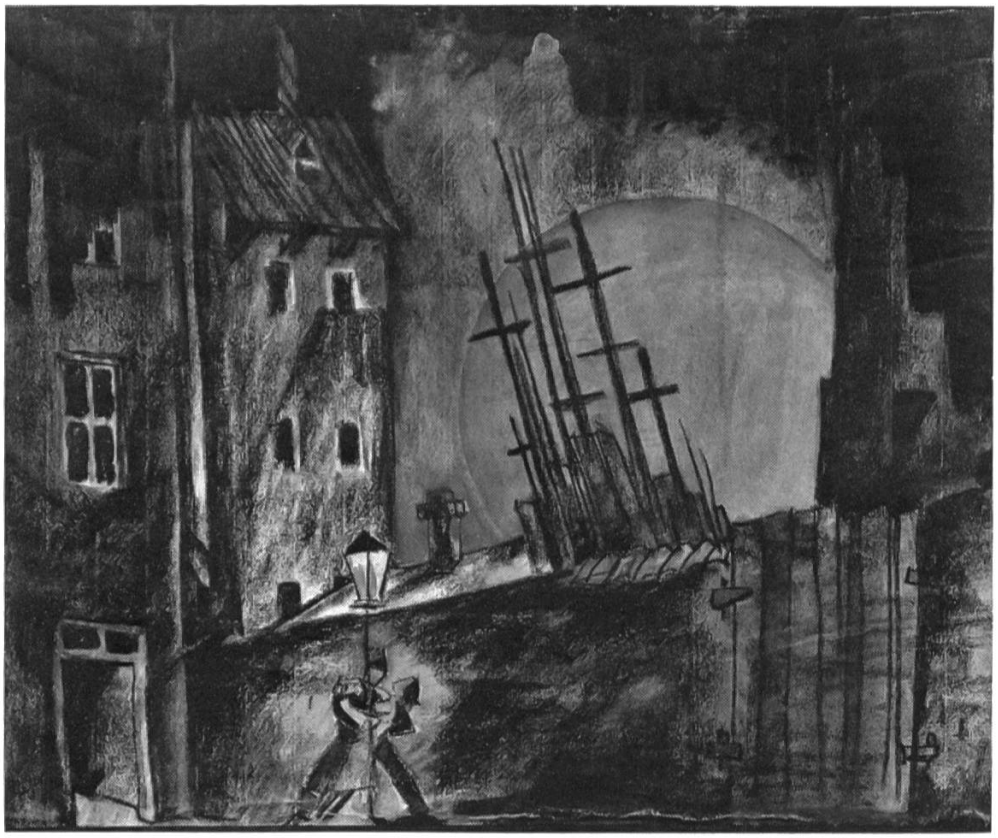
Mit dem neuen Jahrhundert kamen Versuche zur Befreiung aus diesem Wust. So die aus Münchner Künstlerkreisen stammende Idee der «Stilbühne», einer szenischen Form, die vor allem mit Vorhängen und einzelnen vereinfachten architektonischen Elementen auskommen wollte. (Dass das System der «Stilbühne» sich lange Zeit auch an kleineren Schweizer Theatern grosser Beliebtheit erfreute, hatte wahrscheinlich ebensosehr wirtschaftliche wie künstlerische Gründe.)
Aber der wirkliche Durchbruch kam erst — und nur sehr langsam — mit den beiden radikalen Neuerern und Theoretikern der Bühne Edward Gordon *Craig* und Adolphe *Appia*. Für beide ist wesentlich — neben der entschlossenen und durchgreifenden Vereinfachung der Formen — die Erkenntnis, dass der dreidimensionale Mensch auf der Bühne auch eine dreidimensionale

Donizetti: Don Pasquale
Komische Oper Berlin 1905
Bühnenbild: Karl Walser
Regie: Hans Gregor

Umgebung braucht, die mit den neu entwickelten Möglichkeiten einer raffinierten Beleuchtung lebendig gemacht und zur Wirkung gebracht werden kann. Wir haben es also fortan statt mit einem gemalten mit einem gebauten Bühnenraum zu tun. Die Rolle der Bühnenmalerei wird von der Beleuchtung übernommen, aus dem vorgetäuschten wird ein wirklicher Raum.

Während Gordon Craig, ein Mann des Theaters, die Möglichkeit hatte, seine Theorien in die Praxis umzusetzen, war es Appia nur ausnahmsweise vergönnt, seine genialen Entwürfe auf der Bühne verwirklicht zu sehen wie 1913 bei der Inszenierung von Glucks «Orpheus» in Hellerau bei Dresden. Sein besonderes Interesse galt der szenischen Erneuerung des Wagnerschen Musikdramas. Aber an Cosima, die Herrin von Bayreuth, war nicht heranzukommen. Sie wies den frevlerischen Gedanken an ein Abweichen «vom Sinne des Meisters» entsetzt zurück. Ein später Versuch, der «Ring» in Basel 1924—25 unter Oskar Wälterlin,

Berg: Wozzeck
Stadttheater Zürich 1931
Bühnenbild: Carl Gröning
Regie: Paul Trede



der nur bis zur «Walküre» gedieh, scheiterte wohl nicht nur am Unverständnis des Publikums, sondern ebensosehr am Unvermögen der Bühnentechnik, die kubistischen Räume des Entwurfs in materialgerechte und in der Gestaltung entsprechende Bühnenrealität umzusetzen. Fotos der Aufführung lassen schmerzlich den immensen Unterschied zum Entwurf erkennen.

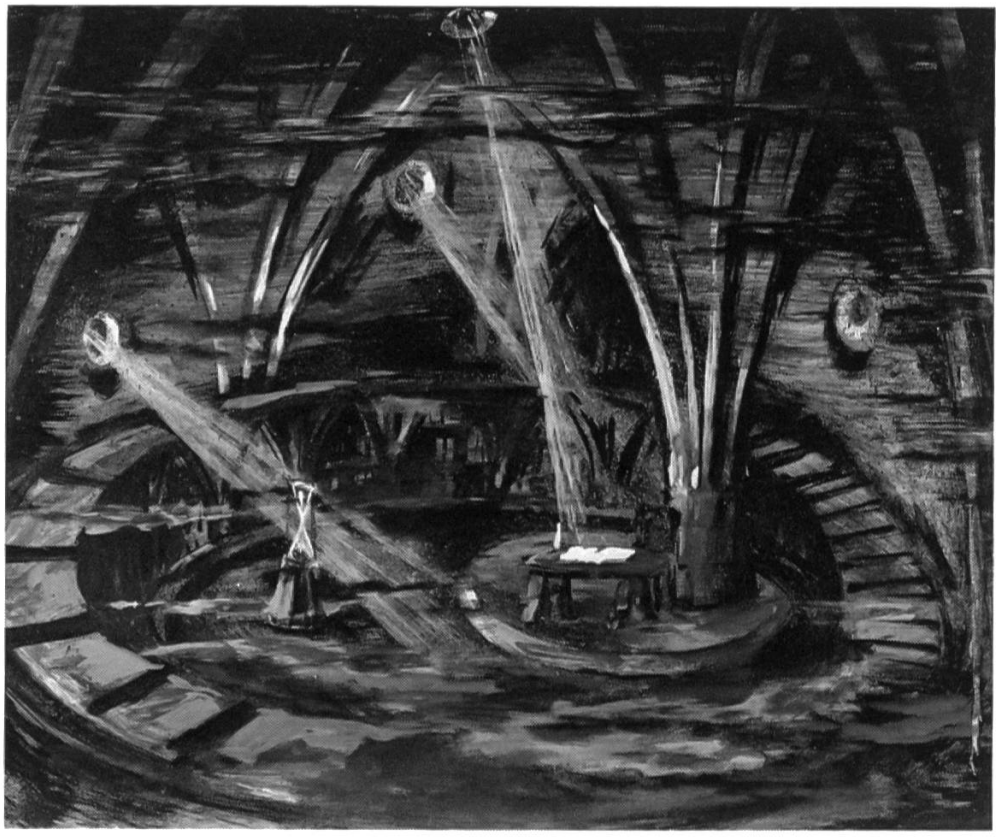
Auch die Realisierung der «Parsifal»-Entwürfe Appias, die ich 1964 zusammen mit Herbert Graf in Genf unternommen habe, zeigte, wie vollkommen Theaterwerkstätten sein müssten, um auf der Bühne die Entsprechung der Entwürfe zu erreichen. Auch musste man dabei wohl zur Erkenntnis gelangen, dass es kaum mehr möglich ist, nach Wieland Wagners konsequenter Fortsetzung von Appias Vereinfachungs- und Konzentrationsarbeit an Wagner zu Appia selbst zurückzukehren.

Sicher ist die Wichtigkeit der theoretischen Neuerer nicht zu verkennen, aber die eigentliche Entwicklung zur modernen Sze-

Shakespeare: Antoine et Cléopâtre
Grand Théâtre de Genève 1947
Bühnenbild: Eric Poncy
Regie: Robert Speaight

nenkunst (um das Wort «Bühnenbild» zu vermeiden) hat sich doch in der Praxis des Theaters zugetragen, und zwar wohl in erster Linie im Wirkungskreis des grossen Theaterzauberers Max *Reinhardt* in den ersten Jahrzehnten des Jahrhunderts. Seine ersten Klassiker-Inszenierungen am Deutschen Theater in Berlin brachen entschlossen mit der hergebrachten Kulissenbühne. Da gab es gebaute Innenräume, Wälder und Städte auf der (wieder) neu entdeckten Drehbühne, Verwendung von neuen Materialien, wirksame Benützung des Lichts, sinnvolle und tragbare Kostüme, Entdeckung ungewohnter Theaterformen und -räume. Charakteristisch für Reinhardts Schaffen ist wohl gerade die Vielfalt der Stile, entsprechend der breiten Fächerung des Spielplans. Trotzdem könnte man zusammenfassend den Dekorationsstil Reinhardts als «poetischen Realismus» bezeichnen. Wie für seine Schauspieler hatte Reinhardt einen untrüglichen Spürsinn für die richtigen Szenengestalter. Neben zugezogenen bedeutenden

Goethe: Faust I
Stadttheater St. Gallen 1953
Bühnenbild: Edwin Seiler
Regie: K. G. Kachler

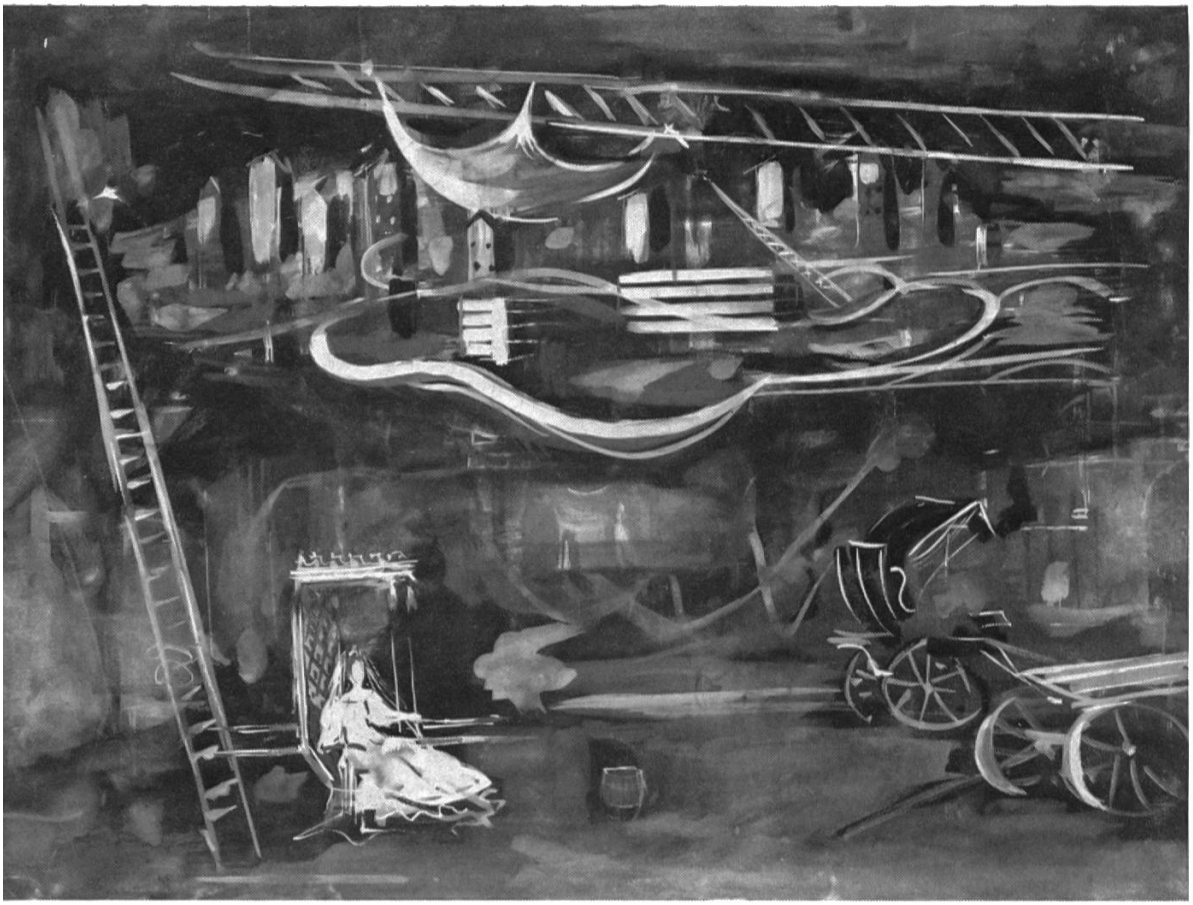


Malern, wie etwa Orlik, Munch, Laske, liess er sich seine Szenen von ständigen Mitarbeitern entwerfen. Die Wichtigsten: Ernst *Stern* und Karl *Walser*. Wir bewundern heute noch an ihren Entwürfen die sichere Verbindung von optischer Wirkung mit dramaturgischer Richtigkeit (und da liegt ja immer noch das einzige Kriterium für den Szenographen: der Sinn seiner Arbeit ist die Funktion des Bühnenraumes als Umwelt des Schauspielers und der Inszenierung).

Walser hat auch oft für die Oper gearbeitet. Auch in seinen Opernentwürfen finden wir den sicheren Sinn für die dramaturgischen Bedingungen in Verbindung mit äusserster Eleganz und Raffinement des Details. In dieser Liebe zum sinnvollen Detail und in der immer spürbaren lächelnden Melancholie erkennen wir mit Rührung die Verwandtschaft mit der Prosa des Bruders Robert Walser.

Walsers «Figaro»-Entwürfe, in ihrem aus dem späten Jugend-

Shakespeare: Julius Cäsar
Stadttheater Luzern 1951
Bühnenbild: André Perrottet von Laban
Regie: Albert Wiesner



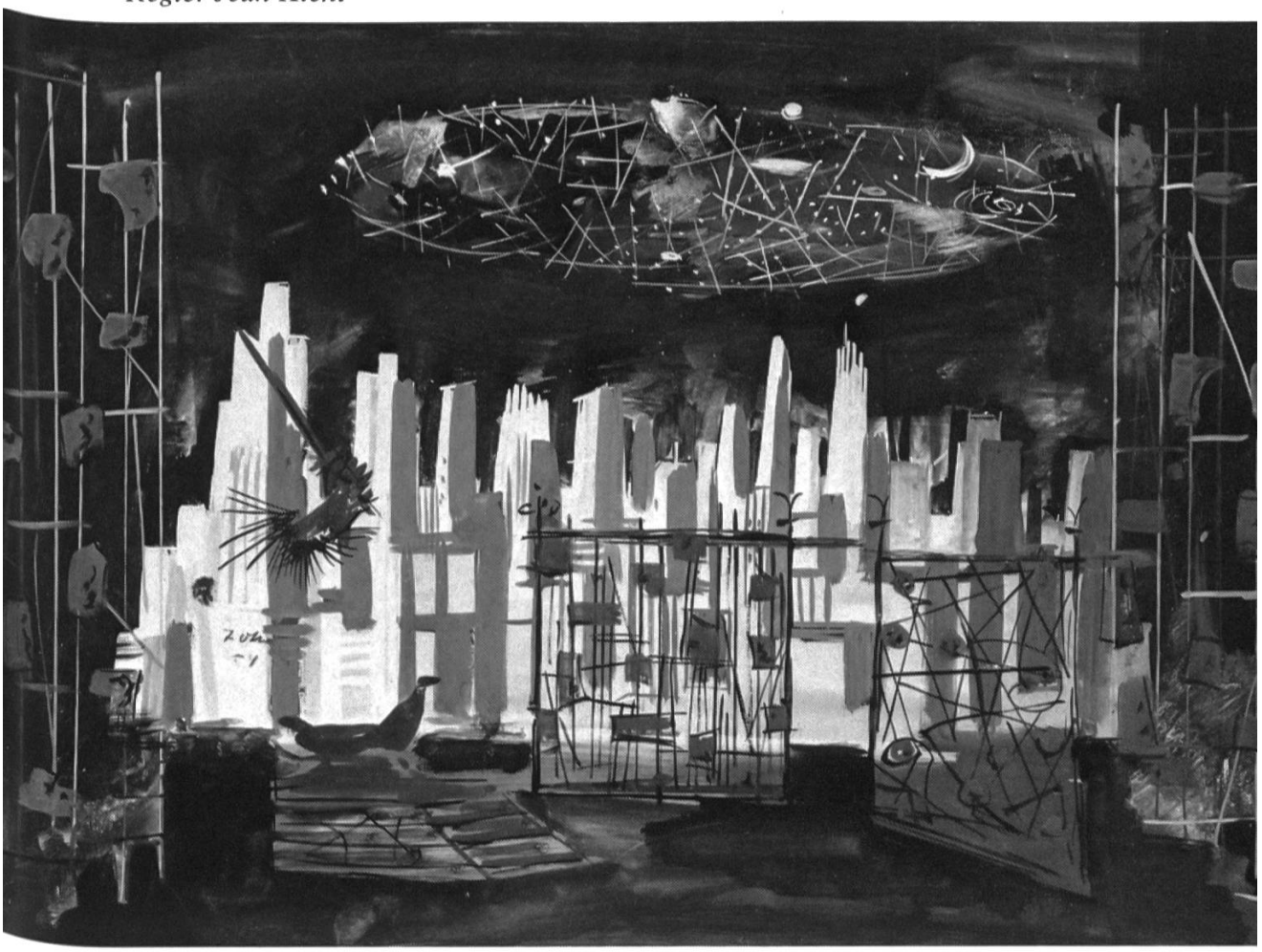
Dürrenmatt: Der Besuch der alten Dame
Schauspielhaus Zürich 1956
Bühnenbild: Teo Otto
Regie: Oskar Wälterlin

stil entwickelten Sonder-Rokoko, zeigen eine bemerkenswerte Ähnlichkeit mit den Entwürfen zur selben Oper seines russischen Zeitgenossen Golowin. In der Tat vollzieht sich fast gleichzeitig mit Reinhardts frühem Schaffen eine verwandte Entwicklung von Russland her: die Arbeiten der von Diaghilew nach Paris geholten russischen Maler Golowin, Bakst, Benois, Gontscharowa u. a. für die Ballets Russes streben, entsprechend den andersgearteten Bedingungen des Balletts, nicht die Dreidimensionalität der Szene, sondern die malerische Lebendigkeit und künstlerische Freiheit des Entwurfs an.

Wichtiger als in dieser rein malerischen Erneuerung ist der Einfluss Russlands in der nun folgenden Periode des allgemeinen Umbruchs während und nach dem Ersten Weltkrieg. Was sich in der bildenden Kunst seit Jahren angebahnt hat, wirkt sich jetzt auch auf das Theater aus: Die Abkehr von jeder Art Realismus,

das Bedürfnis nach Umwertung aller Werte zeigt sich in den verschiedensten Ismen, die alle nur eines gemeinsam haben: die Negation der Wirklichkeit, die Neuschaffung einer Welt, geboren aus revolutionärem künstlerischem Willen.
In den aufsehenerregenden Inszenierungen Tairoffs, Wachtangoffs, Meyerholds und anderer bedeutender Regisseure zeigt sich der neue Stil am entschiedensten. Die Szene wird zur *Konstruktion,* geometrische und mechanische Elemente, Treppen, Gestänge, bewegliche Teile fügen sich zu mehr oder weniger bespielbaren Gebilden, die an nichts Reales mehr erinnern. Tatlin, Alexandra Exter, Lissitzki, Wesnin sind die Pioniere dieser konstruktivistischen Avantgarde, die allerdings mit dem Eingreifen Stalins ein jähes Ende fand.

Dürrenmatt: Un Ange à Babylone
Theâtre de Beaulieu Lausanne 1968
Bühnenbild: Teo Otto
Regie: Jean Kiehl



In Deutschland wird der *Expressionismus* die neue Ausdrucksform der Szene: Der Bühnenschauplatz zeigt die durch innere Spannungen deformierte Umwelt, verzerrte Räume, schräge Häuser, schiefe Laternen, «schreiende» Bäume, zu Maskenzerrbildern umgeschminkte Gesichter. Hauptrepräsentanten dieser Richtung sind Sievert, Pirchan, Reigbert, der junge Neher. Als interessantes Dokument dieser Theaterform bleibt uns der Film (noch im Banne der Bühne) «Das Kabinett des Dr. Caligari».
Eine andere Strömung ist der *Kubismus,* von Appias späten Arbeiten mitbestimmt. Kubische Formen von verschiedener Grösse und Höhe, durch Treppen und Schrägen verbunden, schaffen die dynamischen Beziehungen der Darsteller im Raum, an reale Dinge erinnernde Details fehlen ganz. Immerhin bleibt hier noch

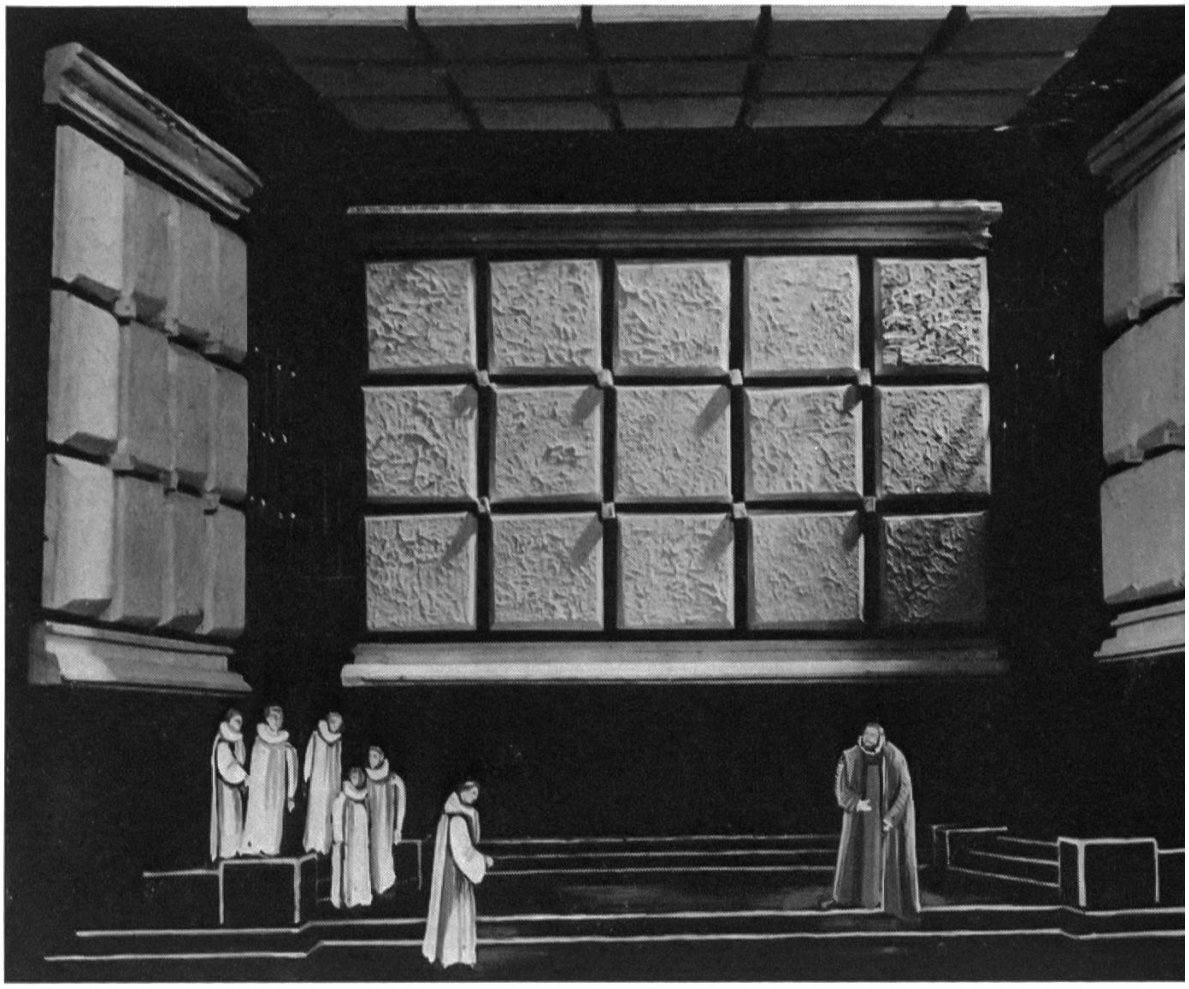
Honegger: Judith
Stadttheater Zürich 1950
Bühnenbild: Max Röthlisberger
Regie: Leopold Lindtberg

der Mensch das Zentrum des Interesses. — Einen Schritt weiter geht Oskar Schlemmer mit seiner Bauhaus-Bühne: Hier wird auch der Mensch umfunktioniert, konstruierte Kostüme und Masken machen ihn zur *Abstraktion* und so zum blossen Bestandteil eines dekorativen Programms — offenbar ein entschiedener Schritt weg vom Sinn des Theaters.

Eine weitere Kunstform, in dieser Zeit geboren, der *Surrealismus,* hat seltsamerweise kaum bemerkenswerte Resultate in den zwanziger Jahren erbracht, am ehesten vielleicht in Italien mit Chirico und den Futuristen. Seine eigentliche Zeit kommt erst in den fünfziger und sechziger Jahren.

Alle diese Richtungen und Ismen haben sich zum Teil überlebt, sind aber auch zum andern Teil später in gewandelter Form

Krenek: Karl V.
Opernhaus Zürich 1970
Bühnenbild: Max Röthlisberger
Regie: Imo Moszovitz



wieder aufgetaucht. In Russland verboten und durch vorgeschriebenen konformen Realismus ersetzt, in Deutschland als «entartete Kunst» verschrien, hat sich die Idee der negierten oder transformierten Wirklichkeit auf der Bühne eigentlich nur in Polen und vor allem in der Tschechoslowakei weiter erhalten. Ohne die tschechische Vorliebe für das Experiment, eine ständig fortgesetzte Tradition mit konsequenter Verbesserung der technischen Mittel, ist auch die Arbeit des heute wohl meistbeschäftigten Szenographen Josef Svoboda nicht denkbar. Die Weiterentwicklung der deutschen Avantgarde geschieht in erster Linie durch Teo *Otto* in Zürich. Otto war bei den kühnen Experimenten der Berliner Kroll-Oper massgebend dabei und hat dann seinen eigenen Stil unter schwierigen Umständen in Zürich weitergeführt. Er sollte dann in der Nachkriegszeit auch für Deutschland richtungsweisend werden.

In den dreissiger Jahren sehen wir für eine Weile Frankreich in Führung. Décorateurs wie Coutaud, Malclès, Cassandre und andere arbeiten in der für Frankreich typischen, leicht kunstgewerblichen eleganten Art der ästhetischen Perfektion, die immer auch für erstklassige Schaufenster möglich sein könnte. Die schönsten Resultate zeitigt die Zusammenarbeit von Louis Jouvet und Christian Bérard, dem Bühnen- und Kostümbildner mit der allerleichtesten Hand.

Deutschland während der Nazi-Zeit kennt nicht viel mehr als einen «volksnahen» Realismus, verbunden mit dem typischen Monumentalismus der absoluten Diktaturen. Immerhin muss gesagt werden, dass am Berliner Staatstheater unter Gründgens vor allem Jürgen Fehling mit seinen szenischen Helfern Rochus Gliese und Traugott Müller ein nicht konformes und fortschrittliches Theater machte. Das Prinzip der vereinfachten grossen Szenenräume mit isolierten suggestiven Elementen kann als legitime Weiterentwicklung der Ideen Appias bezeichnet werden. Fehlings Inszenierungen der Shakespeareschen Königsdramen ist für die Entwicklung des deutschen Theaters nach dem Kriege von grundlegender Bedeutung.

Die Not der Behelfsbühnen in der ersten Nachkriegszeit erzwingt von den Theatern die Rückkehr zur äussersten Einfachheit des Bühnenraums. Viele, die damals dort gearbeitet haben, behaupten heute, dass in dieser erzwungenen Beschränkung die stärksten

Theatereindrücke übermittelt werden konnten. — Langsam findet sich dann in den fünfziger Jahren der Trend zum grosszügig vereinfachten, durch sorgfältige Details in signifikanten Dekorationselementen belebten Bühnenraum. Auf dieser «Fehling-Linie» sind bedeutsam (um nur einige zu nennen) Helmut Jürgens, Wolfgang Znamenacek, Gert Richter, Rudolf Heinrich. Den bedeutendsten Beitrag zu einem neuen Stil aber erbrachte Caspar *Neher* in der Zusammenarbeit mit Brecht. Was sie gemeinsam in der Zeit des Expressionismus in Berlin begonnen hatten, wird nun konsequent weitergeführt. Die typischen Elemente des epischen Theaters: bewusste Aufhebung jeder Illusion in der Bühnengestaltung, dann etwa das Prinzip der frei in den Bühnenraum gestellten niedrigen realistischen Einzelteile vor einem gemalten oder projizierten Hintergrund, der fast völlige Verzicht auf Farbe, der halbhohe Zwischenvorhang, wurden für

Gershwin: Porgy and Bess
Opernhaus Zürich 1977
Bühnenbild: Max Röthlisberger
Regie: Werner Saladin

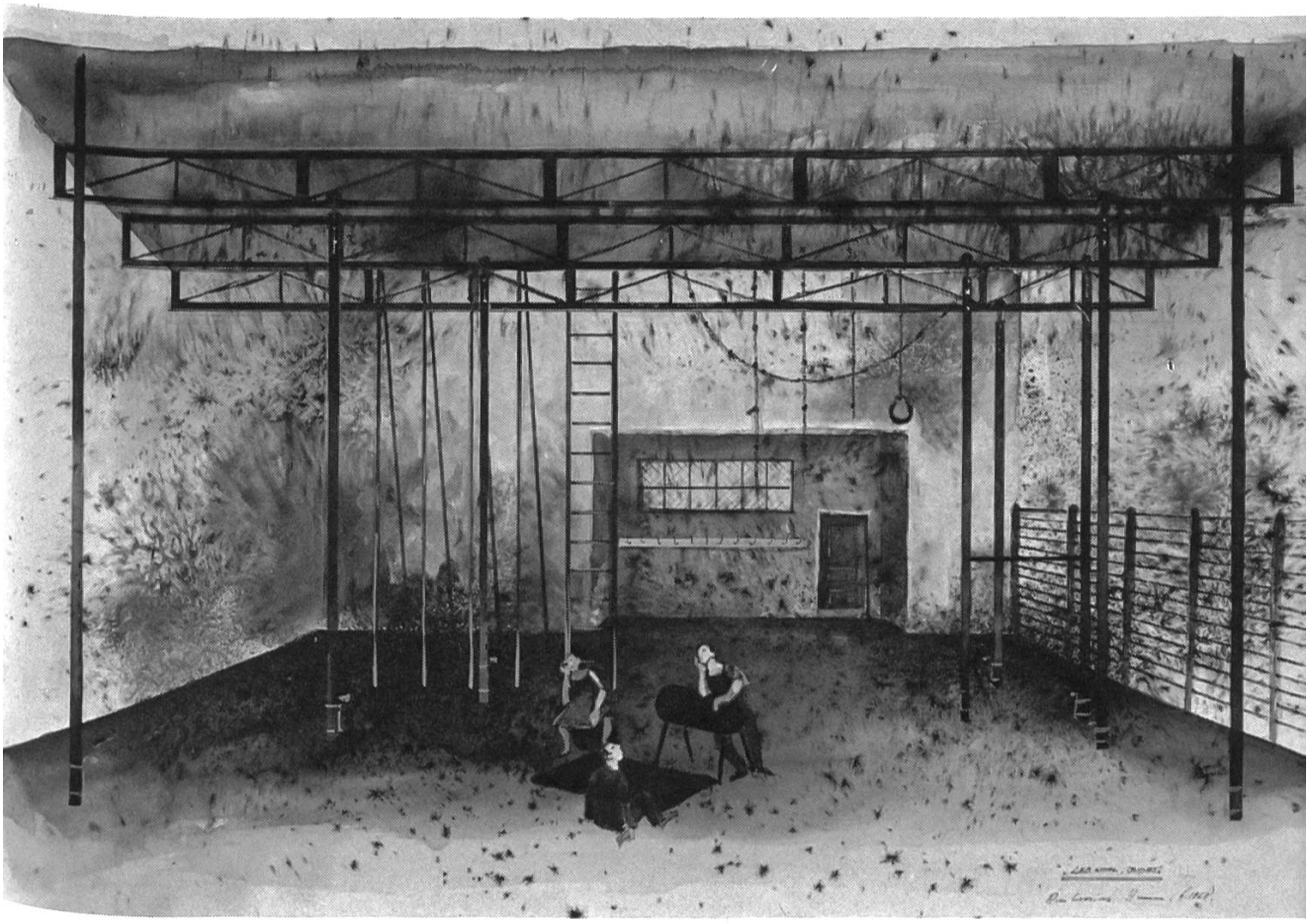
lange Zeit bestimmend für das szenische Gesicht des deutschen und Schweizer Theaters.

In der Schweiz waren sicher lange Zeit die relativ beschränkten Mittel der Stadttheater bestimmend für das szenische Schaffen. Man muss aber sagen, dass schon in den zwanziger und frühen dreissiger Jahren die Szeniker der Stadttheater tapfer versucht haben, mit der Zeit zu gehen, etwa Hugo Schmitt in Basel, Ekkehard Kohlund in Bern und Albert Isler in Zürich.

Der Direktor des Zürcher Stadttheaters, Paul Trede, zeigte eine beachtliche Aktivität in der Beiziehung freier Künstler (Alois Hoffmann, Otto Baumberger, Eugen Hartung, Carl Moos, Karl Hügin, Pierre Gauchat) und bekannter Bühnenbildner aus dem Ausland (Lothar Schenk-von Trapp, Carl Gröning, Emil Pirchan), die alle in gemässigtem spät-expressionistischem oder Art-Déco-Stil arbeiteten. 1932, mit dem Beginn der Direktion Schmid-Bloss, kam Roman Clemens ans Zürcher Stadttheater, vom Bauhaus her ganz auf Abstraktion eingestellt, aber in der Zusammenarbeit mit Felsenstein sich zum perfekten Realisten wandelnd und eine ganze Reihe gültiger Lösungen findend.

Die vollkommenste Eigenleistung der Schweiz auf dem Gebiet des Theaters während der dreissiger und frühen vierziger Jahre war sicher das Cabaret. Obschon die szenischen Voraussetzungen hier vielleicht näher beim Plakat als bei der Bühne liegen, sind die Leistungen der Cabaretmaler von immenser Bedeutung für das Schweizer Bühnenbild. Abgesehen davon, dass Alois Carigiet, Hans Fischer und Max Sulzbachner auch für die grosse Bühne gearbeitet haben, hat ihr Cabaretstil, der gekonnte Farbigkeit und kecken Strich mit ironischer Distanz verbindet, entscheidenden Einfluss auf den Stil der Schweizer Bühne gehabt.

Am Schauspielhaus begann 1933 Teo *Otto* seine langjährige Tätigkeit. Seine unerschöpfliche Phantasie und Erfindungskraft in der Verwendung verschiedensten Materials, die Gabe der Improvisation, sein ganz persönlicher Stil, den man eine originelle Synthese von allen theatergerechten Prinzipien von Reinhardt über den Expressionismus zu Brecht nennen könnte, machten ihn zum bedeutendsten Szeniker nicht nur der Schweiz, sondern später auch Deutschlands. Nicht zuletzt liegt seine Bedeutung in seinem erzieherischen Wirken. Aus seiner Assi-



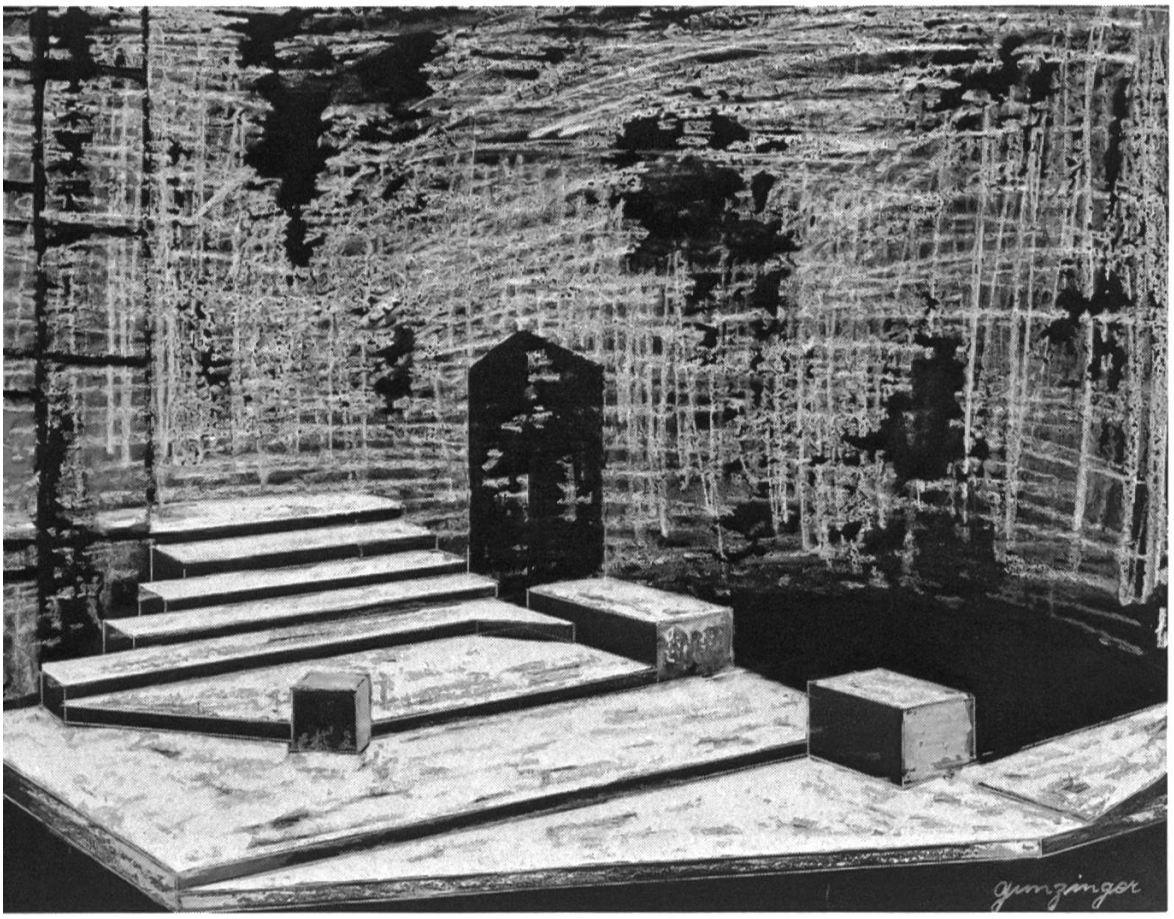
Jredynski: Leb' wohl Judas
Schauspielhaus Zürich 1968
Bühnenbild: Ambrosius Humm
Regie: Michael Hampe

stentenschule ist eine ganze Reihe von guten Schweizer Bühnenbildnern hervorgegangen: Jörg Zimmermann, Hannes Meyer, Ambrosius Humm, Toni Businger, Peter Bissegger, um nur einige zu nennen.
Daneben gab und gibt es: Eduard Gunzinger, den zu früh verstorbenen, hochbegabten André Perrottet, Fritz Butz und Ruodi Barth von der Grafik, Max Röthlisberger vom Schauspiel herkommend, Ary Oechslin, Jean Monod, die Projektionsspezialistin Annelies Corrodi und eine ganze Reihe jüngerer Talente.
Für alle Genannten war der auf das Ausland ausgedehnte Wirkungskreis von grösster Bedeutung. Dass wir alle wohl so etwas wie eine eigene Handschrift haben, aber nichts aufweisen können, was man einen typisch schweizerischen Stil bezeichnen könnte, liegt sicher an der fast uferlosen Breite des heutigen Spielplans, und es ist ja für die Struktur der Schweizer Theater

wohl auch gut so. Wie schwer es dabei ist, den Weg zur erstrebten Einfachheit weiterzugehen oder auch nur nicht zu verlassen, wissen alle von uns.

Was ist zur jüngsten Entwicklung der Szenengestaltung zu sagen? Wir haben in den letzten Jahren einen unerwarteten grossartigen Aufschwung der Shakespeare-Interpretation in England erlebt. Die Regisseure Peter Brook und Peter Hall haben einen szenischen Stil von grosser Einfachheit und Eindrücklichkeit gefunden, eine markante moderne Form der elisabethanischen Bühne. Auch andere Versuche, von der traditionellen Theaterform wegzukommen, haben zu interessanten Ergebnissen im Sinne der anfangs erwähnten dekorationslosen Wesenhaftigkeit des Theaters geführt, so Inszenierungen von Ronconi in Italien, von Mnouchkine in Paris, eine ganze Reihe von experimentellen

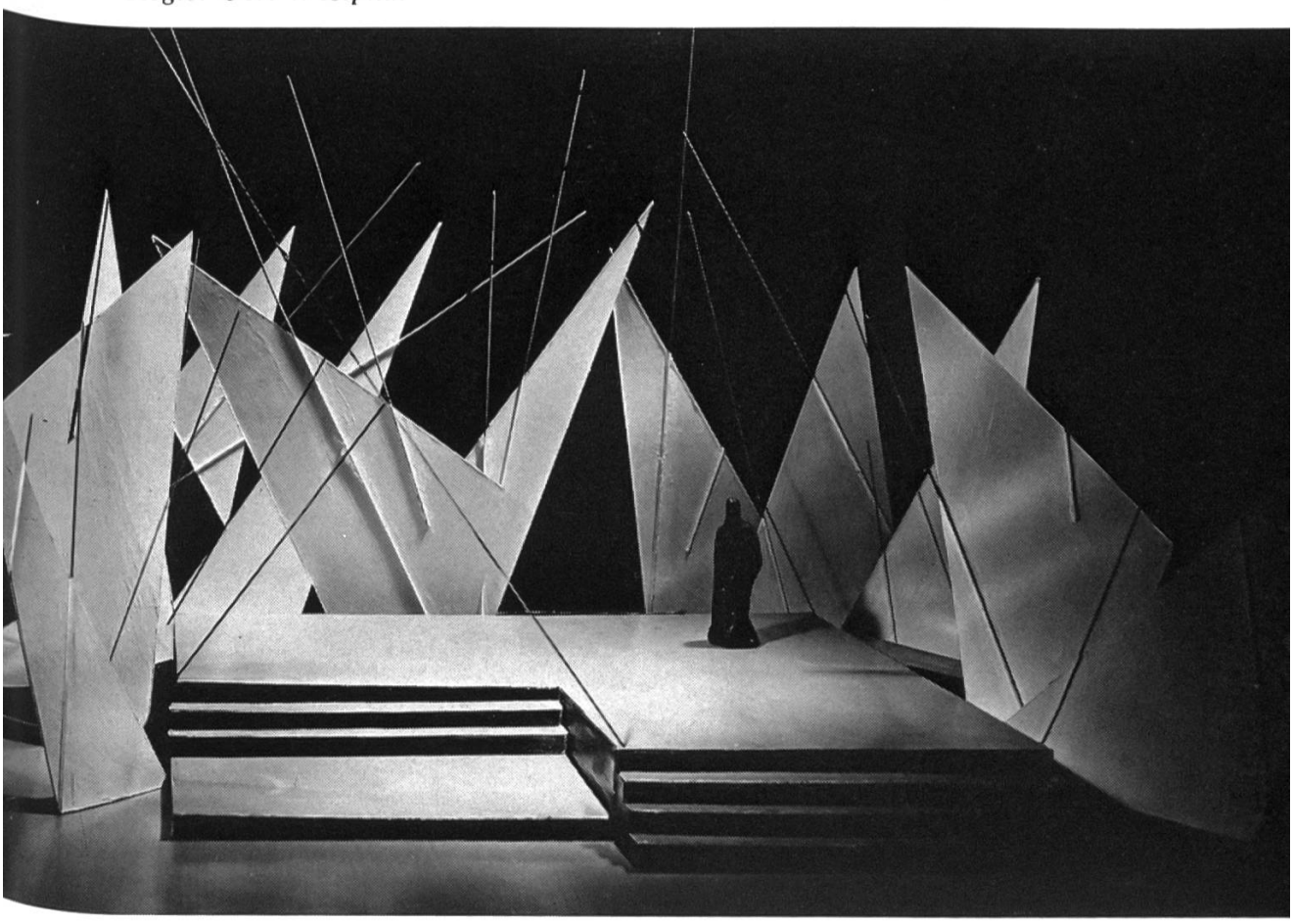
Robinson Jeffers: Medea
Stadttheater Basel 1959
Bühnenbild: Eduard Gunzinger
Regie: Rudolf Hofmann



Theatern in Amerika. Auch in der Fortsetzung der traditionelleren Szenenkunst haben die USA heute eine Elite von guten Szenikern, die durchaus ihre eigene Sprache gefunden haben und in keiner Weise mehr von Europa abhängig sind. Neben dem Altmeister Boris Aronson ist da als erster Ming Cho Lee zu nennen, der in der verblüffenden Aussagekraft seiner Szenen manchmal an Otto erinnert.

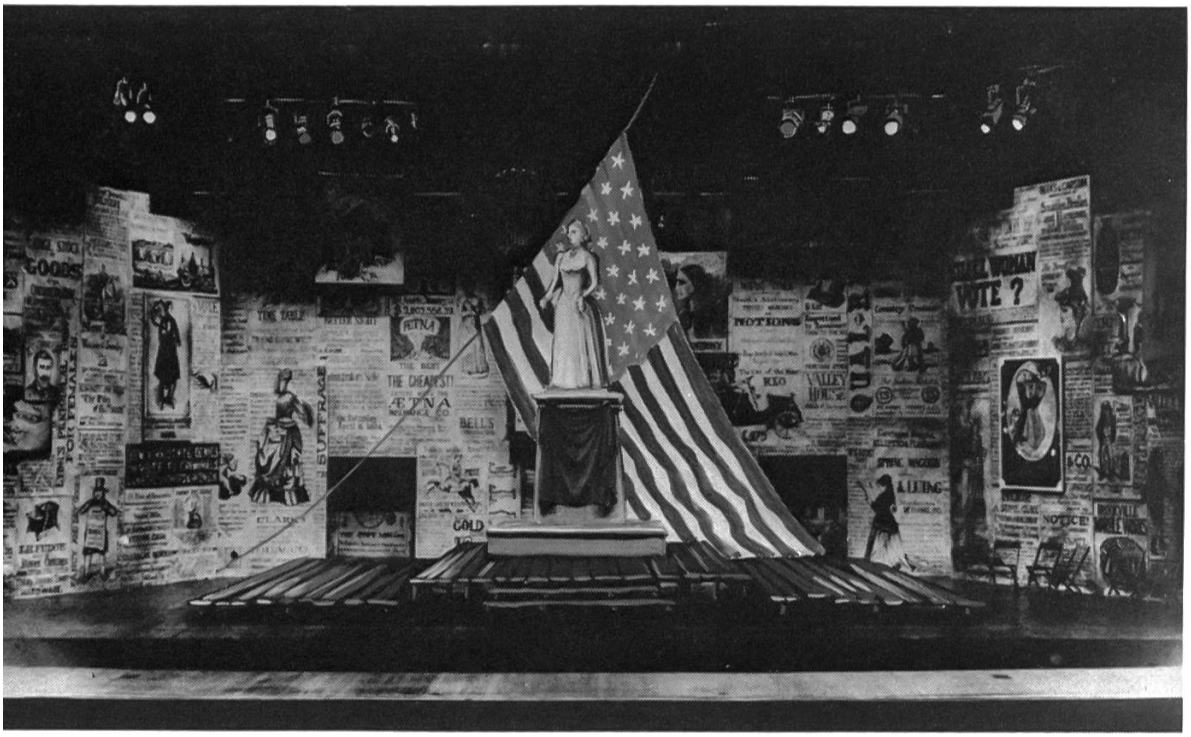
Alle neueren Richtungen der modernen Kunst, von Op bis Pop, von Soft Art zu Art Brut, vom Happening zum magischen Realismus haben hier oder dort ihren Weg auf die Bühne gefunden oder ihren Einfluss ausgeübt. Bei vielen Ergebnissen muss man feststellen, dass sie in ähnlicher Form schon in den Experimenten der zwanziger Jahre nachzuweisen sind. Leider steht heute für viele Bühnenbildner, besonders in Deutschland, die Wich-

Tom Stoppard: Rosenkranz und Güldenstern
Stadttheater Bern 1968
Bühnenbild: Ary Oechslin
Regie: Gert Westphal



tigkeit ihrer Aussage vor der Wichtigkeit des gesamten Theaterkunstwerks, die Originalität ihres Schaffens vor der Richtigkeit, der fragwürdige Mut zur Schockierung vor der Verpflichtung zum Dienst am Werk. Auch macht sich ein verhängnisvoller Hang zur Interpretation, zur gewaltsamen Belehrung des Zuschauers breit. (Vielleicht bereitet es dem intelligenten Theaterbesucher mehr Vergnügen, die Bezüge zur Geschichte des deutschen Kapitals in Wagners «Ring» selbst herauszufinden, als sie in Dekoration und Kostüm überdeutlich vorgesetzt zu bekommen?)

Es lässt sich aber hoffen, dass die guten Kräfte, die auch — oder gerade — in neuen Formen zu erkennen sind, sich doch als stark genug erweisen werden, das Theater wieder zu dem werden zu lassen, was seine Bestimmung ist: Abbild des Menschen, Spiegel und abgekürzte Chronik des Zeitalters.

Max Röthlisberger
Ausstattungsleiter am Opernhaus Zürich
Professor of Scenic Design an der Musikhochschule
der Universität Indiana USA

Virgil Thomson/Gertrud Stein: The mother of us all
Indiana University Opera, Bloomington 1972
Bühnenbild: Max Röthlisberger
Regie: Ross Allen