Vom Bauhaus ans Stadttheater Zürich

Autor(en): **Clemens, Roman**

Objekttyp: **Article**

Zeitschrift: **Schweizer Theaterjahrbuch**

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

PDF erstellt am: **03.06.2024**

Persistenter Link: https://doi.org/10.5169/seals-986628

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

Vom Bauhaus ans Stadttheater Zürich

Eine authentische Aussage über Idee und Arbeit, Geist und Leben am Bauhaus von 1919 bis 1928 und bis 1933; über Bühne und Raum, meine Bühnenkonzeption und Theorie sowie der Sprung des Bauhaus-Absolventen ins praktische Repertoire-Theater nach Zürich.

Dessau Bauhaus 1926

Vor 50 Jahren, am 4. Dezember 1926, ist der Neubau des Bauhauses in Dessau eingeweiht worden, und Kandinsky wurde 60 Jahre alt. 1919 hatte Walter Gropius die Idee des Bauhauses im Manifest in Weimar begründet und damit seine Existenz Wirklichkeit werden lassen.

Das Bauhaus ist zu jung, um historisch zu sein, wenngleich diese Charakterisierung oft vorgenommen wird. 57 Jahre sind seit der Gründung in Weimar vergangen und können uns nachdenklich stimmen, wenn jemand unbedingt das Bauhaus aktualisieren wollte. Dies wäre Mythos um das Bauhaus, den die Bauhaus-Idee nicht verträgt. Vielmehr waren es jene Kräfte, die vom Bauhaus ausgingen, die absolut und radikal waren und alles verwarfen, was traditionsbehaftet existierte. Jene Kraft war nur in den zwanziger Jahren in dieser bewussten Form möglich. Sie duldet keine Wiederholung. Um so wichtiger ist es, um das Bauhaus zu wissen, das heute weltweite Bedeutung hat.

Walter Gropius sieht im Bauhaus einen sich dauernd entwickelnden Prozess. Eine Aussage über das Bauhaus wäre immer unterschiedlich, das heisst, wenn jeder Bauhäusler, Meister oder Studierender, darüber berichten wollte. Und diese Unterschiedlichkeit ist ein Kennzeichen des Bauhauses, wobei sich keinesfalls verschiedene Aussagen ergeben würden. Immer wären sie ein kontinuierliches Ganzes: das Bauhaus.

Von Aussenstehenden wird die Zahl aller Bauhäusler meist überschätzt, und man erkennt daran, wie wichtig dem Ahnungslosen das Bauhaus erscheint, wenn von 1000 und weit mehr die Rede ist, während es knapp 600 waren, verteilt über die 13 Jahre seiner Existenz.

Am Bauhaus gab es grosse und weniger grosse Meister. Eine Unterscheidung, die wir heute in der Retrospektive machen, die

am Bauhaus selber undenkbar gewesen wäre, denn die Achtung jedes einzelnen vor dem Schaffen des andern ist unleugbar und wäre zudem undemokratisch.

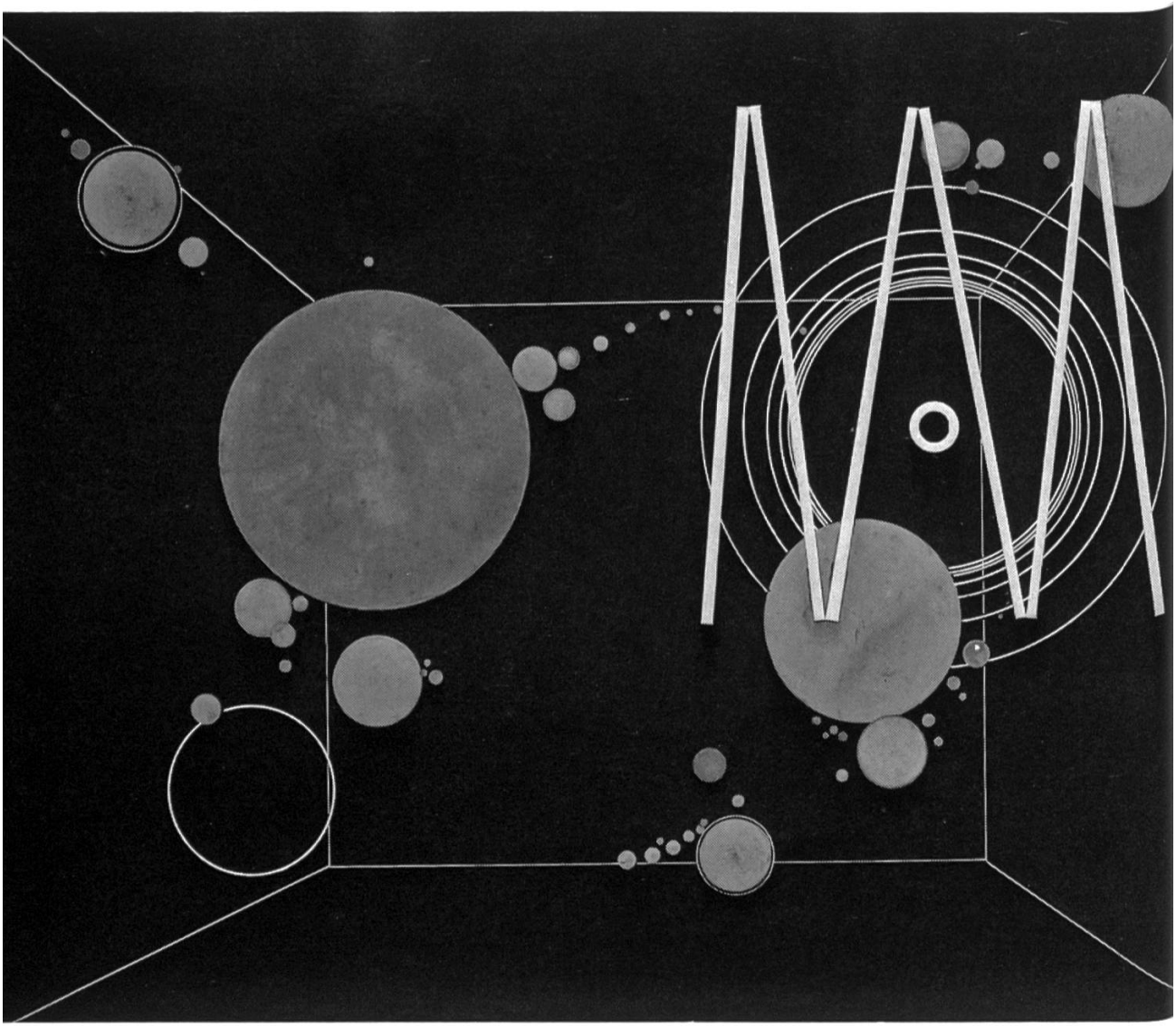
Und wenn ich nach dieser Feststellung Oscar Schlemmer als einen bedeutenden Vertreter des Bauhauses bezeichnen möchte, so wird man mich der Subjektivität bezichtigen, obwohl ich glaube, objektiv in der Annahme zu sein, denn es gibt wohl niemanden am Bauhaus, der seine Synthese: «durch Handwerk, zur Form, zum Raum», in solcher Vielfalt in seinem Tun realisiert hat. Das zeigt sich schon in Weimar am Bau, in der Malerei, im Treppenhaus, in der plastischen Werkstatt, dann bei der Bühne in Dessau, die Schlemmers Lebensaufgabe ist, in seinem Unterrichten, in seinem ganzen Handeln, seinem Charakter und nicht zuletzt als Maler am Bauhaus. Die wesentlichen Anteile von Paul Klee und Wassily Kandinsky werden dadurch absolut nicht geschmälert, nur sind die Arbeitsgebiete beider doch anders umrissen. Man geht nicht fehl, Klee und Kandinsky als geistiges Klima des Bauhauses zu betrachten.

Gerade das Zusammenwirken verschiedenster, oft sich widersprechender Meinungen vermag das Kontinuierliche des Bauhauses zu kennzeichnen, wobei die gegenseitige Inspiration sichtliche Erfolge zeigte. Die Analyse zum Vorübergehenden von Oscar Schlemmer und anderen liefert ein prächtiges Beweisstück dafür, wenn man an das analytische Zeichnen von Wassily Kandinsky denkt.

Gegenseitige Inspiration erkennen wir zweifellos bei der Betrachtung des Phänomens Theater im Bauhaus. Obgleich die Bühne am Bauhaus eine Art Randbemerkung war, so haben sich die Bauhaus-Meister, und mit ihnen Walter Gropius, deutlich dem Problem Theater zugewandt. Paul Klee mit dem Puppentheater für seinen Sohn Felix, Lyonel Feininger als Bühnenbildner für das Berufstheater, Wassily Kandinsky mit «Bilder einer Ausstellung», einer (Tanz-)Suite von Modest Mussorgskij oder seinem eigenen Tanzepos «Gelber Klang», Walter Gropius mit dem Projekt «Total-Theater» für Erwin Piscator, Hannes Meyer mit dem «Theater Coop», Oscar Schlemmer mit der «Bauhaus-Bühne», dem «Triadischen Ballett» und endlich Moholy-Nagy mit Bühnenbildern für die Berliner Staatsoper, für das Theater am Nollendorfplatz am Ende der zwanziger Jahre, mit seinen

neuen Wegen hinsichtlich der Fotografie und des Films. Sie alle bilden einen Beitrag zum Thema «Theater unseres Jahrhunderts». Das Bauhaus ist kein Dogma, sondern ein geistesgeschichtliches Ereignis der zwanziger Jahre. Es musste kommen!
Einmalig ist das Zusammentreffen dieser Männer, die als Bauhaus-Meister in einer Allee in Dessau nebeneinander wohnten und miteinander wirkten. Allein auf Walter Gropius entfällt das Verdienst, diesen Meisterrat zusammengefügt und diese Persönlichkeiten gefunden zu haben. Sicherlich war von Anbeginn der Hochschule nicht festgelegt, wie das Bauhaus aussehen und wer hier was unterrichten werde. Obgleich es das Manifest von 1919

Spiel aus Form, Farbe, Licht und Ton
Roman Clemens, Bauhausbühne 1929
Bild 2, Das Russische



von Walter Gropius gab; es beinhaltete Geist und Idee der zu schaffenden Hochschule; so war die Form der kommenden Ausstrahlung keinesfalls exakt umrissen. Und gerade in diesem sich dauernd entwickelnden Prozess ist wohl die Idee des Bauhauses zu suchen.

Es ist ein anderes Bauhaus in Weimar, das noch von der Jugendbewegung herkommt, noch voller Romantik, als jenes konstruktivistische in Dessau. Und schon im Kulminationspunkt zeigt sich die innere Wandlung, die sich dann unter Mies van der Rohe nach Gropius' Fortgang vollzieht, an der Schwelle zum dritten Jahrzehnt, von Ludwig Grote im «Gestaltwandel des Bauhauses» besprochen.

«Architekten, Maler, Bildhauer, wir alle müssen zurück zum Handwerk, denn es gibt keine Kunst von Beruf», lesen wir im Manifest 1919 von Walter Gropius.

Was ist das Bauhaus? Das Bauhaus ist eine Antwort auf die Frage: Welche Ausbildung braucht der Künstler, um seinen Platz im Maschinenzeitalter ausfüllen zu können?

Wie entstand die Bauhaus-Idee? Als eine Schule, die das wichtigste und einflussreichste Institut seiner Art in der heutigen Zeit wurde.

Wo? In Deutschland, zuerst in Weimar, dann in Dessau.

Wann? Von 1919 bis zur Schliessung durch die Nationalsozialisten im Jahre 1933.

Wer waren die Lehrer? Walter Gropius, der Gründer und erste Leiter, Feininger, Klee, Kandinsky, Itten, Marcks, Muche, Moholy-Nagy, Schlemmer, Albers, Bayer, Breuer, Schmidt, Scheper, Stölzl, später Arndt, Peterhans, Hannes Meyer und Mies van der Rohe.

Was lehrten sie? Architektur, Innenraumgestaltung, Malerei, Bildhauerei, Fotografie, Film, Theater, Ballett, industrielle Formgebung, Töpferei, Metallarbeit, Weberei, Werbung, Typographie und, vor allem, *modernes gestalterisches Denken.*

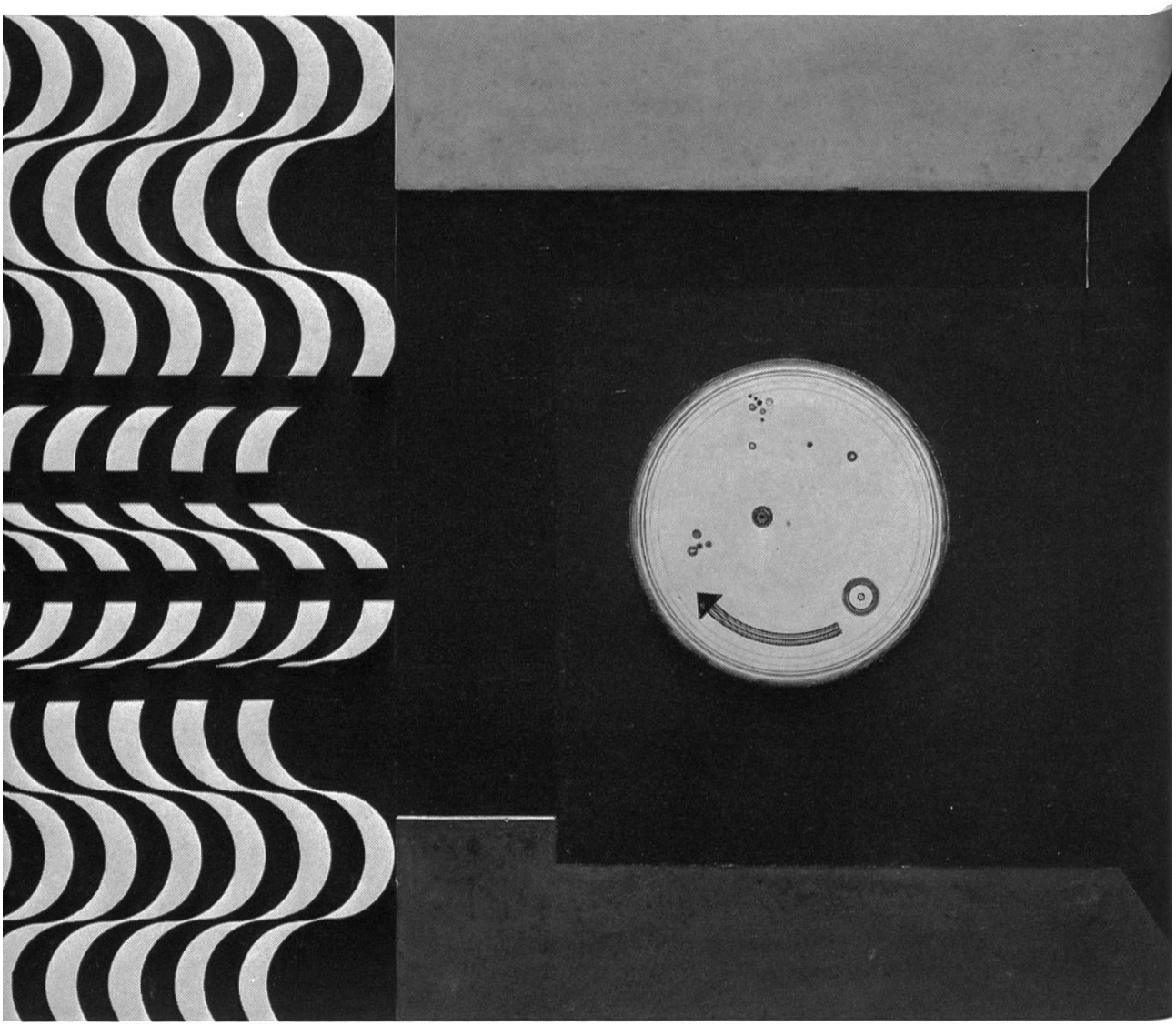
«Durch Handwerk, zur Form, zum Raum», mit dieser Synthese ist die *Idee* des Bauhauses umrissen.

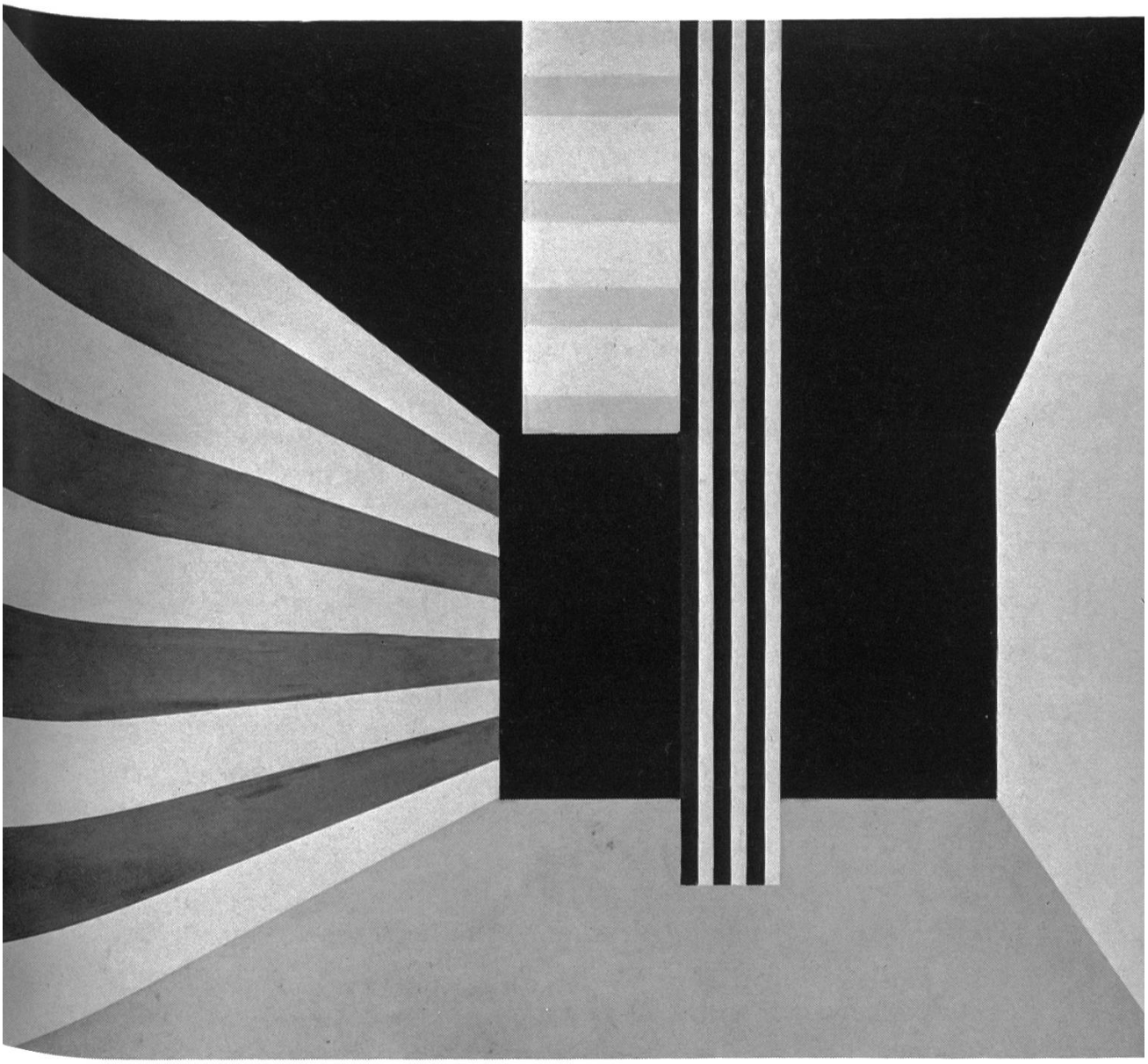
Der Vorkurs am Bauhaus

Johannes Itten war der erste Meister am Bauhaus, der 1919 von Wien kommend durch Walter Gropius an das Bauhaus Weimar

berufen wurde (Johannes Itten, nachmaliger Direktor des Kunstgewerbemuseums, der Kunstgewerbeschule, des Rietberg-Museums Zürich und freier Maler). Itten führte einen pädagogischen Unterricht ein, aus dem sich der Vorkurs des Bauhauses entwickelte. Nach Ittens Weggang (1923) übernahm Laszlo Moholy-Nagy den Vorkurs. Ebenfalls 1923 erhielt Josef Albers einen Lehrauftrag für den Vorkurs. 1925 wurde Josef Albers Meister am Bauhaus und begründete die Ideologie des Vorkurses, die später an den verschiedensten Hochschulen, Akademien und Werkkunstschulen der westlichen Hemisphäre Eingang gefunden

Spiel aus Form, Farbe, Licht und Ton
Roman Clemens, Bauhausbühne 1929
Bild 3, Tango





Spiel aus Form, Farbe, Licht und Ton
Roman Clemens, Bauhausbühne 1929
Bild 5, Das Finale

hat. Die Aufgabe des Vorkurses war Materialerkennung, Materialfindung, Materialformung, Texturstudie, Gleichgewichtsstudie und anderes mehr.

Zeitgenossen im und um das Bauhaus

Mein Eintritt ins Bauhaus, Sommersemester 1927, Vorkurs unter Josef Albers mit den Zeitgenossen Max Bill (dem führenden konkreten Maler und Bildhauer, Plastiker unserer Zeit, Theoretiker und Architekt); mit Fritz Winter (einem Vertreter der abstrakten Malerei seit Kandinsky und Klee); Lux Feininger, dem Sohn

Lyonel Feiningers, späterem Mitglied der Bauhaus-Bühne (heute Pädagoge und Maler in seiner Heimat, den USA); oder mit Hans Fischli, er kommt zwei Semester später ans Bauhaus (Architekt, Maler und Bildhauer, Erbauer des Pestalozzi-Dorfes, nachmaliger Direktor der Kunstgewerbeschule Zürich); Felix Klee, der Sohn des Malers Paul Klee, hat schon in Weimar das Bauhaus verlassen und ist zum Theater, dem Friedrich-Theater Dessau, hinübergewechselt (später treffen wir ihn als Regisseur und Hörspielautor bei Radio Bern). Heinz Rückert kam vom Studium bei Professor Artur Kutscher aus München nach Dessau. Wir werden Rückert am Zürcher Stadttheater wieder begegnen. Klee und Rückert waren (1928/29) Regieassistenten bei Max Werner Lenz, dem nachmaligen Mitbegründer des «Cabaret Cornichon» in Zürich in den frühen dreissiger Jahren. Bei meinem Eintritt ins Friedrich-Theater Dessau (1929) war Max Werner Lenz Oberspielleiter des Schauspiels.

Von 1928 bis 1931 bestanden echte Verbindungen zwischen der Hochschule für Gestaltung, dem Bauhaus, der Bauhaus-Bühne und dem recht experimentierfreudigen Friedrich-Theater in Dessau. Kandinsky inszenierte seine bereits erwähnten «Bilder einer Ausstellung» im Friedrich-Theater unter Arthur Rother, und Oscar Schlemmer erschien in den Blättern des Friedrich-Theaters als Autor des «Triadischen Balletts». Arthur Rother tanzte mit Nina Kandinsky an den samstäglichen Tanzveranstaltungen in der Mensa des Bauhauses, der Kantine, während die Bauhaus-Kapelle dazu aufspielte. Um diese Zeit spielte ich das Schlagzeug. Und aus diesen Querverbindungen Bauhaus—Friedrich-Theater entstanden Freundschaften über die Grenzen nach Zürich, die einen Teil der damaligen Schweizer Theater- und Kunstepoche beinhalten.

Wenn um die Zeit unseres Vorkurses am Bauhaus (1927 und später), mit Max Bill, Lux Feininger, Fritz Winter, Hans Fischli und vielen anderen Max Werner Lenz, am Friedrich-Theater Dessau, kaum ahnte, dass er in wenigen Jahren ein «Cornichon» in Zürich mitbegründen werde, so scheint es schicksalsträchtig, dass viele der oben erwähnten Persönlichkeiten, zu meinem Freundeskreis geworden, hinüberwechselten nach Zürich, um dort Theater, Kunst oder Cabaret zu machen.

Heinz Rückert, der gleichzeitig mit mir ans Stadttheater gekommen war (1932), erhielt später nach seinem Fortgang von Zürich eine Professur an der Universität Halle, er begründete eine Händel-Renaissance, war einige Zeit an der Komischen Oper Berlin bei Walter Felsenstein, um als Oberregisseur an der Berliner Staatsoper seine künstlerische Laufbahn zu beenden. Er lebt heute in Berlin.

Bühnenkonzeption und Theorie —
Bühne und Raum 1928 bis 1972

Von Anbeginn meiner Tätigkeit haben mich Bühne und Raum beschäftigt. Die Bühne gibt es seit Jahrhunderten, sie war da; den Raum lernte ich bei Oscar Schlemmer (Bauhaus-Bühne) kennen. Bühne und Raum auf ihr nennen wir Bühnenbild. Dieser Begriff ist leider unzutreffend! Das Theater ist kein Bild. Im Bild kann man nicht Theater spielen. Vielmehr erscheint jenes, das wir Bühnenbild nennen, als Teil eines Gesamtkunstwerkes, dem sich jeder, der es macht, unterordnet.
Die Bühne ist ein Raum. Der Raum, in den wir hineingucken können oder, um den wir herumgruppiert, das Theatergeschehnis betrachten. Hieraus resultieren die fundamentalen Formen des Theaters: die Guckkastenbühne und das Raumtheater.
Das Bühnenbild kann leerer Raum sein. Dieses Nichts im Raum ist dann das Bühnenbild. Wir müssen diese Realität anerkennen! Ebenso kann es aus einer Wand bestehen. Auch zwei oder drei oder mehrere solcher Wände, die zueinander stehen, können den Bühnenraum bilden, der das Geschehnis umschliesst.
Eine schwebende Ebene im Raum nennen wir Plafond auf dem Theater. Allein oder in Gemeinschaft mit Wänden begrenzt der Plafond einen Raumabschnitt. Eine Öffnung, ein Rahmen, ein Durchgang oder freistehendes Requisit sind Objekte der Bühne.

Noch sind wir auf der Bühnenebene, dem Erdgeschoss sozusagen. Mit dem Gerüstbau erheben wir uns! Das eine steht nun über dem anderen. Die Perspektive hat sich verändert; sie hat sich verändert für den Akteur und für den Betrachter. Aus dem Barocktheater stammt die Bühnenschräge, die Anhebung des ganzen Bühnenbodens zu einer schrägen Fläche, oder auch die Verwendung von schrägen Einzelteilen. Die Schräge hat volle Gültigkeit im Theater der Gegenwart.

Der fundamentale Faktor auf dem Theater ist das Licht. Es lässt das Geschehnis sichtbar werden oder entrückt dieses ins Halbdunkel.
Der Bühnenschleier mit seiner Transparenz, gleichfalls ein barockes Theaterelement, verdeutlicht und verdichtet überreale Beziehungen eines Theatergeschehnisses, vermag Akzente zu setzen. Moderne Projektionen spielen eine verwandte Rolle.
Die künstlerische Betätigung mit all diesen Elementen bildet meinen Aufgabenkreis. Der Aufgabenkreis des Bühnenbildners. Es ist ein Teil meines Aufgabenkreises, denn es kommt noch die Architektur hinzu. Eine solche Auffassung führt wie von selbst zum Theaterbau. Der Theaterraum die Bühne, das Ak-

Paul Hindemith: Neues vom Tage, Oper
Friedrich-Theater Dessau 1930
Roman Clemens: Projektion (Fotomontage)

tionsfeld der Schauspieler und das Auditorium der Betrachter bilden eine unbedingte Einheit; wobei wir dem Proszenium, der sogenannten «Naht», vermehrte Beachtung und Bedeutung schenken wollen. Hier räumliche Einheit zu schaffen, ist die vornehmste Aufgabe des Theaterarchitekten.

Friedrich-Theater 1929/30

Die Spielzeit 1929/30 zeigt meine ersten Gehversuche auf dem Theater im Friedrich-Theater Dessau. Am 14. November 1929 erstes Bühnenbild auf dem praktischen Theater mit Max Werner Lenz als Regisseur: «Douaumont» von Moeller. Aufführung mit dem für die Uraufführung an der Freien Volksbühne gemachten Film von Erwin Piscator.
«Neues vom Tage», Oper von Paul Hindemith, 1930 in Dessau am Friedrich-Theater aufgeführt, erhielt eine Formgebung durch Verwendung von Grossfotos in Projektion. Gegen hundert Bilder und Collagen strahlten eine Gegenwartsnähe aus, die sie beängstigend hart ans Heute rückt. Es war der Stoff (eine Zeitungsoper), der, einer aufgeblätterten Illustrierten ähnlich, Bildfolgen über den Bildschirm jagen liess, so dass unwillkürlich Nähe zum damals (1930) kaum vorhandenen Fernsehen zustande kam.

Bauhaus und Friedrich-Theater 1928 bis 1931

Das Studium am Bauhaus lief während der Spielzeiten 1929—31 im Friedrich-Theater, an der Bauhaus-Bühne und den freien Malklassen bei Klee und Kandinsky weiter. Schon 1928/29, noch vor Schlemmers Weggang nach Breslau, kam das «Spiel aus Form, Farbe, Licht und Ton» zustande, das aus fünf Bildern bestand (Bauhaus-Bühne). Im Unterbewusstsein, durch Kandinskys «Bilder einer Ausstellung», versuchte ich, eine erste eigene Form für solch ein Spiel zu finden, das der Erstling meines Schaffens wurde.

Stadttheater Zürich 1932

Nach verschiedenen Experimenten (es war auch eine «Faust-I.-Bildfolge» darunter, die an die Öffentlichkeit gelangte) kam der grosse Sprung ins Ausland. Der Sprung auf verantwortlichen Posten eines Repertoire-Theaters, als Bühnenbildner am Stadttheater Zürich, Juni 1932. Über diese über ein Jahrzehnt währende Tätigkeit, die man von den verschiedensten Seiten beleuch-

ten kann, deren Vorzüge und Nachteile in den Annalen des Hauses (des heutigen Opernhauses) nachlesbar sind und sich meiner kritischen Betrachtung zu entziehen haben, will ich nur zwei Dinge erwähnen. Das eine wäre der grosse Bogen vom Bauhaus, dem Experiment, hinein ins Stadttheater, und ebenso zum Experiment, dem «Hoffmann im Februar 1934» mit Heinz Rückert als Regisseur; das zweite das gegen den Schluss hin erarbeitete Werk, mit Hans Zimmermann als Regisseur, im Juni 1942: «Jeanne d'Arc au bûcher» von Paul Claudel in der freien deutschen Fassung von Hans Reinhart mit der Musik von Arthur Honegger.

Mir will scheinen, der Betrachter dieser Retrospektive würde ein zu kurz gefasstes Bild meiner Theaterzeit in Zürich erhalten. Darum will ich versuchen, einiges Dazwischenliegendes herauszuschälen, ohne chronikal zu werden.

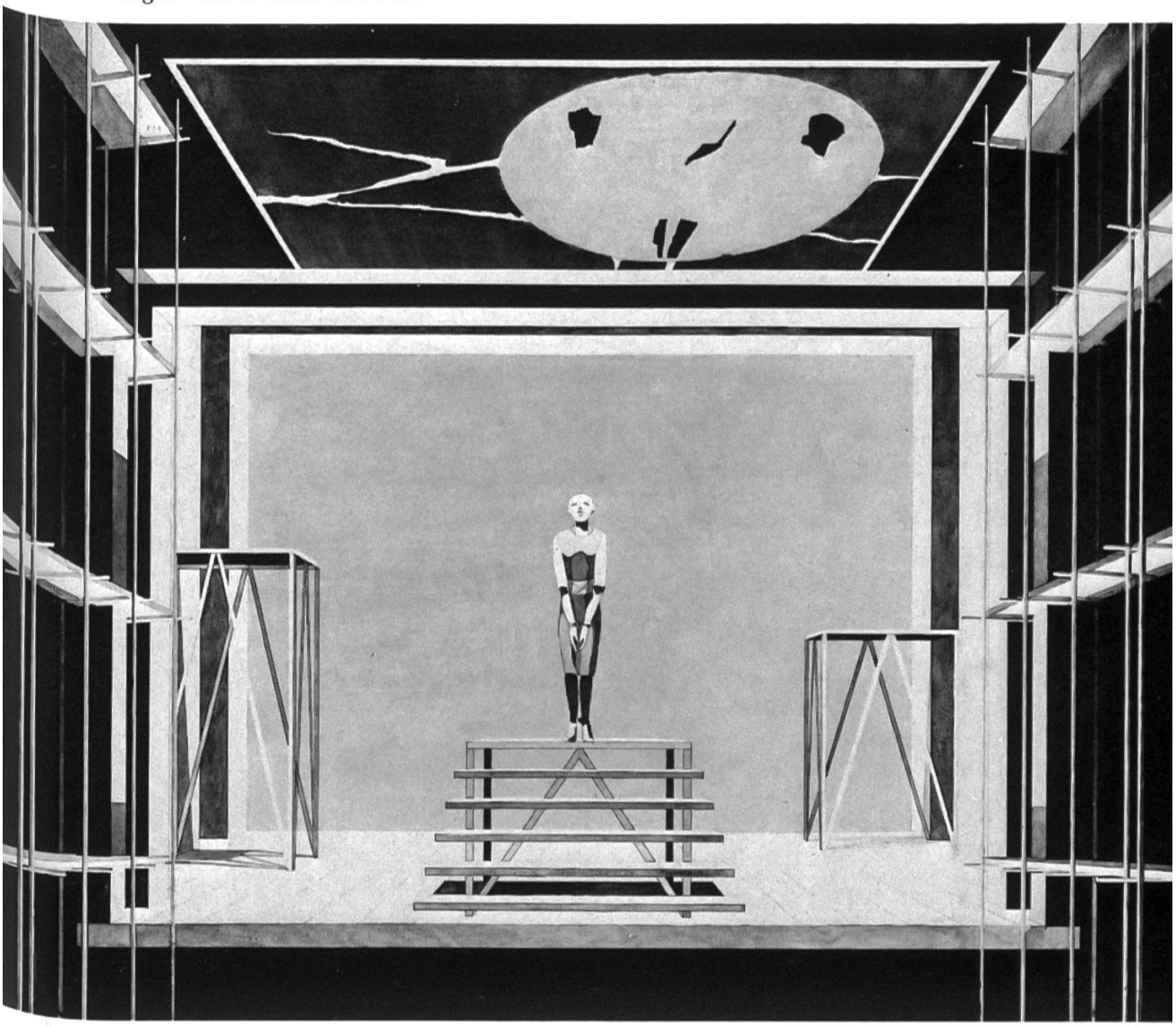
Stadttheater Zürich 1932—1943

Problematisch will es scheinen, wenn jemand vom Bauhaus kommt, eine Theorie über Bühnenkonzeption und Bühnenraum erarbeitet hat, um diese zu verwirklichen, sich vor ein technisches Nichts gestellt sieht, das ihn sogleich zwingt, Notwendigstes zu tun. An und für sich hat dieses Fehlen irgendwelcher technischer Einrichtung wenig mit Kunst und Kunstform zu tun. Es ist aber eine harte Notwendigkeit. Ich erledigte das. Damit fing es an!

Ein weiteres war die innere Auseinandersetzung mit meinem Experimentieren an der Bauhaus-Bühne und mit der Kunstform der Oper schlechthin: Der Bauhäusler, der dauernd mit seiner Gesinnung in Konflikt gerät. Das Gegenstandslose in der Kunst und die gegenständliche Realität auf dem Theater. Es will paradox erscheinen, da ja Oper an sich eher abstrakt als realistisch zu werten ist. Allein der Begriff «die Oper ist eine Kunstform» ist abstrakt. Diese Problemstellung will im Schauspiel wesentlich unkomplizierter erscheinen, doch bleibt es beim inneren Konflikt. Es galt eine Form der Darstellung zu finden, die, der Kunstform der Oper adäquat, die Vorstellung der Bildsprache nicht verletzt. Es kommt auf das darzustellende Werk an, auf den Komponisten, auf seine Musik, seinen Inhalt. Welche Beziehung

besteht da, welche ja? welche nein? Und gerade hier möchte ich einen Künstler erwähnen, der es verstand, den andern zu begeistern und zu seinem Partner, «zu einem Ehepartner», zu machen: Walter Felsenstein. Obgleich mir Felsenstein, künstlerisch gesehen, gar nicht besonders lag — ich meine den Realismus, der mich umlernen liess —, wurde die Begegnung mit ihm zu einem Wendepunkt innerhalb der Zürcher Theaterzeit. Wir erarbeiteten zwölf Inszenierungen zusammen, von denen diejenigen Offenbachs — Felsensteins grosse Liebe bekundend — zu fundamen-

Arthur Honegger / Paul Claudel: Jeanne d'Arc au bûcher
Szenisches Oratorium, deutsche Nachdichtung von Hans Reinhart
Stadttheater Zürich 1942
Bühnenbild: Roman Clemens
Regie: Hans Zimmermann



talen Inszenierungsstützen seiner späteren Form für das «Musiktheater» wurden.

Die Verbindung zu meinen Regisseuren: Hans Zimmermann, Karl Schmid-Bloss, Heinz Rückert, Carl Goldner, Fritz Schulz und andere, liess mich des öftern Werte erarbeiten, die zu den Sternstunden des Hauses gezählt werden sollen. Und es gab gleichwohl erarbeitete Werte, denen ich dieses Werturteil kaum beipflichten kann. Auch diese stehen in dieser Epoche verzeichnet. Und wenn von Sternstunden die Rede war, es sind nicht immer die grossen Premieren gewesen, sie konnten es sein, doch mussten sie es nicht.

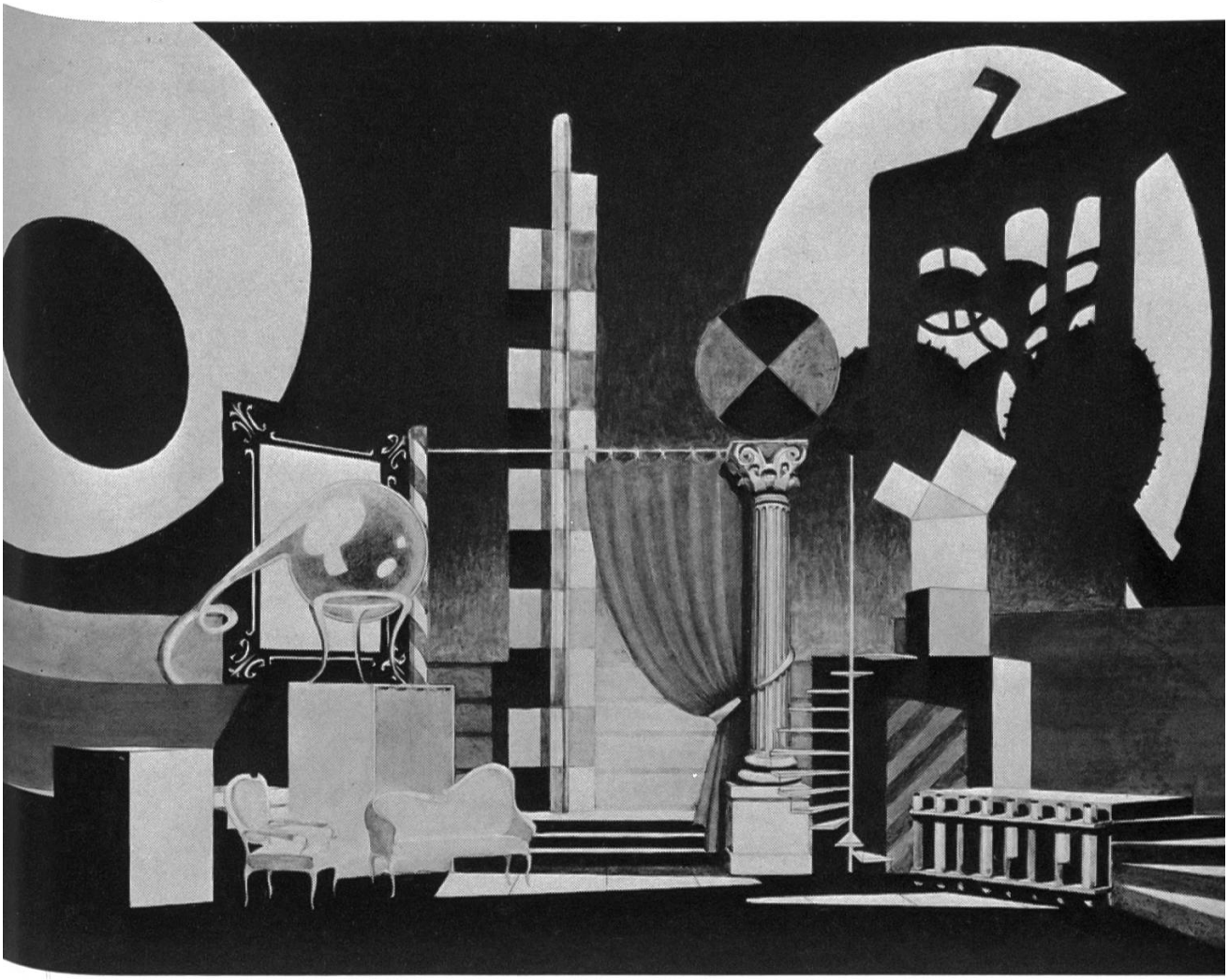
Als ein Feuerwerk im Lichterglanz erscheint der Reigen glitzernder Operettenwelt. «Die Welt-Uraufführungen»! Das Material war recht unterschiedlich und heiter jeweils die echte Freude am Erreichten. Auch hier gab es Sternstunden. Ich glaube, erkannt zu haben, unter all den vielen war eine, die wohl als Geburtsanzeige des heutigen Musicals gelten mag. Auch die «Ausstattung» war es, weil es keine war, schlechthin Musical! Paul Burkhards «Hopsa».

Und dann Wagner: «Parsifal»! Ich fand eine Form für den Tempel wie für das ganze Werk, die ganz konträr zum Bayreuth 1882 stand und 1955 im gleichen Haus Bewunderung auslöste. Und auch dieses scheint paradox, wenn ein Bauhäusler im Stadttheater 1933 den «Fliegenden Holländer» aufs Theater stellt. In «optical-art» glitt das Holländerschiff aus der Tiefe kommend in den Vordergrund. Gespenstisch unheimlich, lautlos das Raffen der Segel. In beiden Wagner-Werken, «Parsifal» wie «Holländer», waren es der Bildzauber der «laterna magica» und die Technik (1933 und 1935). Ich wollte keine Nostalgie erwecken, doch kann ich es nicht verhalten: die Strahlung der zwanziger Jahre ist mitten unter uns.

«Hoffmanns Erzählungen» 1934 mit Heinz Rückert, noch stark unter dem Einfluss der Bauhaus-Bühne gestaltet, lassen die damalige Gültigkeit bis heute zu. Die fotoplastischen Experimente am Projektionsapparat, die ein Sehen in «optical-art» vorausahnen, bilden eine Brücke der künstlerischen Schaffensperiode ausgangs der zwanziger Jahre bis zum Heute!

Werk und Musik klingen mit jener Experimentalwelt offenkundig

zusammen. Dieses trifft selten zu (allzuoft kommt es zur Verinszenierung, weil die Inszenierungsidee vor das Werk gestellt wird und es vergewaltigt).
«Jeanne d'Arc au bûcher» 1942 mit Hans Zimmermann. Die Umwelt dieser Zeit führte zum Ausräumen der Bühne, das nackte Holzgerüst, um Raum für das Geschehnis um Jeanne zu schaffen. Karge Umrisse, Projektionen wechselten aus dem Nichts ins Nichts ... als Teil eines Gesamtkunstwerkes, dem sich jeder, der es macht, unterordnet.

Roman Clemens
Bühnenbildner, Architekt, Maler, Zürich

Jacques Offenbach: Hoffmanns Erzählungen, 1. Akt Olympia
Stadttheater Zürich 1934
Bühnenbild: Roman Clemens
Regie: Heinz Rückert