Zeitschrift: Bauen + Wohnen = Construction + habitation = Building + home : internationale Zeitschrift

Herausgeber: Bauen + Wohnen

Band: 1-5 (1947-1949)

Heft: 11

Artikel: Bühnenbild in Amerika = La décoration de théâtre en Amérique = Scene in America

Autor: Amberg, George / Curjel, Hans

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-328064

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: 15.07.2025

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

George Amberg

Bühnenbild in Amerika

La décoration de théâtre en Amérique
Scene in America

Man darf mit Recht das Bühnenbild als einen integrierenden Bestandteil des Theaterbaus bezeichnen. Aus zwei Gründen: einmal wird das, was für die Aufführung auf die Bühne gestellt wird, zu einem Teil des Theaterraumes: vor allem aber kann es in seiner Eigenschaft als gleichsam transitorische Architektur zu einem interessanten Experimentierfeld für den Architekten selbst werden. Es ist kein Zufall, daß sich viele Architekten – von Schinkel bis zu Strnad, Norman Bel Geddes, Kiesler oder Eiermann, um nur einige Namen zu nennen – als Bühnenbildner betätigt haben. Der Bericht George Ambergs, eines der besten Kenner des amerikanischen Theaters der Gegenwart, wirft zugleich Licht auf die allgemeine Struktur des heutigen Theaters in Amerika, wo der neue Theaterbau ein nicht weniger akutes Problem darstellt als in Europa.

Hans Curjel

Das Theater in Amerika ist in dem seltsamen Sammelbegriff «Broadway» repräsentiert. Broadway ist der symbolische Name für den Vergnügungsdistrikt in New York, in dem nahezu die ganze Theateraktivität der Stadt, ja in gewißer Weise der Vereinigten Staaten überhaupt zentralisiert ist. Broadway stellt die Standards auf, nach denen sich das amerikanische Theater orientiert. Der Dramatiker, der Schauspieler, der Bühnenbildner gilt erst, wenn er am Broadway erfolgreich gewesen ist. Dagegen wäre nichts einzuwenden, wenn Broadway wirklich eine zuverläßige Auslese der besten Talente träfe und als kritisches Forum für fortschrittliches künstlerisches Bemühen diente. Aber Broadway ist in erster Linie ein Zentrum wirtschaftlicher und finanzieller Interessen, eine Börse für Grundstückspekulation und Theatergeschäft, an der private Kapitalien von schwindelnder Höhe eingesetzt werden.

Aus dieser Situation ergibt sich ein merkwürdig konservativer Charakter des amerikanischen Theaters. In ganz New York gibt es kein einziges neues, wirklich modernes Theatergebäude (von einigen Cinemas abgesehen). Die meisten Häuser sind daher architektonisch wie technisch veraltet und im Grunde unzulänglich. In der Provinz jedoch, vor allem von einigen Universitäten und Colleges sind fortschrittliche Theater gebaut worden, in denen von kleinen experimentellen Gruppen wertvolle Pionierarbeit geleistet wird, die aber am Broadway fast unbemerkt bleibt. Selbst die progressive Theaterarbeit, die in New York außerhalb des Zentrums geleistet wird, erreicht nur selten den Hauptstrom und das breite Publikum. Trotzdem ist auf positive Symptome hinzuweisen.

Der erste Eindruck, den das amerikanische Bühnenbild macht, ist der ungewöhnlichen Könnens und technischer Präzision. Der Bühnenbildner ist ein Meister seines Handwerks, ehe er sich mit ästhetischen Fragen abgibt. Der Wertmaßstab ist zunächst nicht die Phantasie und die Originalität der Gestaltung, sondern die dokumentarische Genauigkeit der Ausführung. Jede Inszenierung gründet sich auf sorgsame Vorarbeit und Forschung; das typische Bühnenbild beginnt in der Bibliothek und im Museum. Jedes Möbelstück, jede Türe, jedes Fenster ist stilistisch richtig, tunlichst echt und sicher praktikabel. Dieses realistische Prinzip ist nicht notwendigerweise unkünstlerisch; es ist kein Zufall, daß Stanislawsky die meistgenannte Autorität ist. Solange das realistische Drama die Bühne so überwiegend beherrscht, hat der Bühnenbildner wenig Wahl und Spielraum. Es ist schon merkwürdiger, daß dieses Bedürfnis nach Authentizität auch oft auf das unrealistische Theater übergreift, insbesondere auf das erfolgreiche Genre der «musical comedy»: der musikalischen Komödie oder des musikalischen Dramas. Die einzige Theaterform, in der die Phantasie wirklich frei spielt, ist das Ballet.

Das amerikanische Bühnenbild kann nicht mit einem eindeutigen Bildcharakter definiert werden, wie etwa die Stilbühne, das expressionistische Theater, funktionelle oder konstruktivistische Bühnenarchitektur. Der amerikanische Bühnenbildner enthüllt nicht so bewußt und entschieden den charakteristischen Ausdruck seiner eigenen Persönlichkeit oder des aktuellen Zeitcharakters, wie der europäische. Seine Fachausbildung, wie seine Berufserfahrung, beruhen vornehmlich auf der Beherrschung sauberer Zeichen- und Produktionstechnik und der genauen Kenntnis historischer Stilepochen. (Die Aufnahmeprüfung in die Organisation der Bühnenbildner verlangt ein unheimliches historisches Wissen). Seine Skizzen, Entwürfe und Modelle sind fehlerlos richtig, aber selten künstlerisch frei und inspiriert. Das ist, in seiner Auffassung, nicht etwa ein bedauerlicher Mangel, sondern eher ein wünschenswertes Prinzip. Darum sind Ausstellungen amerikanischer Bühnenkunst meist statisch, akademisch und eigentlich nur für den Fachmann interessant. Und darum geben Abbildungen einen recht unvollkommenen Eindruck von der illusionistischen Qualität, dem farbigen Reiz und der meisterhaften Beleuchtungstechnik der fertigen Aufführung.

Das moderne Bühnenbild ist verhältnismäßig jung; die ältere fortschrittliche Generation der Jones, Geddes, Simonson, die als seine Begründer gelten können und deren Namen auch in Europa bekannt sind, sind immer noch erfolgreich aktiv. Lee Simonson hat erst im vergangenen Jahr eine neue szenische Ausgestaltung von Wagner's «Ring» für die Metropolitan Oper geschaffen, eine technisch hervorragende, geschmacklich umstrittene Leistung. Norman Bel Geddes hat seit mehreren Jahren seine gewaltigen Energien großangelegten Industrieentwürfen zugewendet. Aber sein Interesse an der Bühne beweist sich unvermindert in kühnen Projekten für moderne Theaterbauten. Robert Edmond Jones ist der unumstrittene Meister des Fachs, obgleich er nur ausgewählte Stücke annimmt und letzthin selten mehr als eins im Jahr. Jeder seiner Szenenentwürfe beweist die Reife und Erfahrung eines vollen, dem Theater geweihten Lebens. Er war der erste einheimische Künstler, der vor über dreißig Jahren radikal mit der überladenen, realistischen Tradition brach und mit großzügig stilisierten szenischen Visionen dem amerikanischen Theater eine moderne Richtung gab. Einige große, vielversprechende Talente wie Gorelik, Throckmorton, Levine sind ganz vom Broadway verschwunden, und neue Namen setzen sich nicht leicht durch. Donald Önslager, seit Jahren in führender Position, leistet unverändert zuverlässige Arbeit, bisher ohne zu erfüllen, was seine frühen, ungewöhnlich phantasievollen Experimente zu versprechen schienen. Er bietet ein typisches Beispiel für die verderbliche Wirkung der Broadwaystandards: den Druck der Produktionsbedingungen, den Zwang zu Kompromissen, die Wiederholung der öden Clichés der Massenproduktion.

In den letzten Jahren ist der noch junge Joe Mielziner in eine absolut führende Stellung gerückt. In seiner Generation, wenn nicht überhaupt, ist er bei weitem der interessanteste Künstler am Broadway. Er ist ein Meistertechniker. Was immer er unternimmt ist bestimmt von einem klaren, logisch-funktionellen Plan. Die Dekorationen, die er für «Glasmenagerie» und «Ende eines Handelsmannes» (Death of a Salesman) entworfen hat, sind Beispiele echter Bühnenvision, wie sie am Broadway nicht ihresgleichen haben. Beide sind dreidimensional aufgebaute Konstruktionen, die den ganzen Bühnenraum einbeziehen, dem Schauspieler Stellung und Bewegungsrichtung geben und dynamisch der Spielhandlung folgen.

In Europa hat man keine Vorstellung von der Kunstfertigkeit der Beleuchtung im amerikanischen Theater. Teilweise ist es gewiß eine Vollkommenheit der technischen Ausrüstung. Die Yale Universität, beispielsweise, besitzt in ihrem Versuchstheater eine elektronische Schaltanlage, die so kompliziert, so sinnvoll und so geschmeidig zu spielen ist wie das Registerwerk einer großen Orgel. Solche Anlagen sind für die kommerziellen Theater zu kostspielig; aber die Ergebnisse der Beleuchtungsexperimente in Yale kommen den Konstruktionsfirmen und dem Theater allgemein zugute. Teilweise sind diese Beleuchtungswunder ein besonderes Talent der amerikanischen Künstler, eine Sensitivität für Bühnenatmosphären, die weit über technische Geschicklichkeit und Schulung hinausgeht. Was ihnen generell an Raumgefühl fehlt, wird durch die Kunst der Lichtbehandlung weitgehend kompensiert. Selbst beliebige, bildmäßig unbedeutende Salonstücke sind meisterlich ausgeleuchtet. Und es ist charakteristisch, daß entweder der Bühnenbildner selbst oder ein Spezialist auf dem Programm mit dem Regisseur als verantwortlicher Beleuchter genannt wird.

Die große Ausnahme in diesem Allgemeinbild ist das Ballett. Hier wird die Wahl schwer, weil die Fülle des Außergewöhnlichen geradezu überwältigend ist. Wie in der Glanzzeit von Diaghilews Russischem Ballett haben die amerikanischen Direktoren sich nicht so sehr an die Berufswelt des Theaters gewendet, wie an die bildenden Künstler. Namentlich in den Kriegsjahren kam ihnen zustatten, daß ungezählte Künstler von internationalem Ruf im Lande waren, darunter viele, die europäische Tradition mitbrachten und mit dem Ballett vertraut waren. Nicht jeder dieser Künstler erfaßte die besonderen Probleme des Theaters, und die Übersetzung ihrer Gemälde in den dreidimensionalen Bühnenraum ist nicht immer gelungen. Aber ihre Visionen, ihr intuitives Wissen um den magischen Geist der Illusion, erfüllten das Ballettheater mit einem Reichtum der Gesichte und einer Fülle leuchtender Farben, wie sie das amerikanische Theater nie zuvor erlebt hatte. Der Künstler triumphiert über den Fachmann, die Inspiration über die Technik.

Der Maler Eugène Berman steht an erster Stelle, nicht nur weil er die größte Zahl von Balletten entworfen hat, sondern vor allem weil er, so konsequent wie bewußt, nach spezifisch theatermäßigen Lösungen strebt. Fast alle seine Entwürfe sind konzipiert im Geiste der Hochrenaissance und des Barock, mit unfehlbarem Gefühl für Farben, Raumkomposition und illusionistische Perspektivwirkungen, und mit einer unerreichten Fähigkeit, die Kostüme in das Bild hineinzupassen.

Marc Chagall hat die Décors zu zwei Balletten einer amerikanischen Truppe geschaffen, «Aleko» und «Feuervogel» von Strawinsky. Wenn sie auch keine eigentlichen gebauten Bühnenbilder sind, sondern eher Vergrößerungen zauberhaft duftiger Gemälde, so geht von ihnen doch eine starke Raumwirkung aus. Der Maler ist von der Magie der Bühne erfaßt, die Elemente des Räumlichen transformieren die reine Malerei, und die im Raum sich vollziehende Bewegung läßt eine neue Zauberwelt entstehen.

Auf Initiative des höchst aktiv anregenden Lincoln Kirstein haben eine Reihe anderer führender Maler den Schritt zur Bühne getan. Von all diesen, von Salvador Dali, Pavel Tschelitchew, Nicolas de Molas, vor allem aber dem jungen Oliver Smith, der das handwerkliche wie das mechanische der Bühne souverän beherrscht, dem aus der Schweiz stammende Kurt Seligmann und Estaban Francu sind künstlerische Anregungen ausgegangen, die schlußendlich auch zu künstlerischen Konsequenzen in bezug auf den Theaterbau führen müssen. Frederick Kiesler hat seinerseits bei seinen Décors zur Britten'schen Fassung der «Beggars Opera» den Schritt in den Raum getan, der den konventionellen Theatersaal der Julliard School in New York grundsätzlich verwandelte.

Die überraschendste Bühnenentdekkung der letzten Jahre ist jedoch der Bildhauer Isamu Noguchi, der zunächst in den «Jahreszeiten» mit abstrakten Elementen nie zuvor erprobte Wirkungen erreichte und ein dauernd bewegtes, abstraktes Décor schuf. Diese fruchtbare Grundidee gedieh in Strawinskys Ballett «Orpheus» zur Vollendung. Die Bühnengestaltung Noguchis wirkt wie ein ungeheures, lebendes Organ, in dem sich Wachsendes entfaltet, bewegt, verwandelt und verschwindet, in wechselnden Rhythmen einer unfehlbaren Ordnung unterworfen. Von hier aus öffnen sich neue Wege, deren künstlerische Grundprinzipien mit denen einer kommenden Theaterarchitektur parallel gehen.