

2 Editorial

ARCHITEKTUR AKTUELL

- 12 **Architektur der Transformation**
 Rem Koolhaas' Theaterexperimente
 Carsten Krohn
- 18 **Blackbox und Happy Street**
 Die Architektur auf der Weltausstellung in Shanghai
 Hubertus Adam
- 26 **Interview**
 Stadt, Land, Raum-Fluss
 Jørg Himmelreich im Gespräch mit Daniel Buchner
 und Andreas Bründler

SZENOGRAFIE

- 36 **Die gesprengte Skene**
 Eine kurze Geschichte der Szenografie
 Stephan Trüby
- 42 **Szenografie**
 Gedanken zur Eingrenzung und Aufweitung
 eines Begriffs
 Rahel Kesselring
- 44 **Fläche und Raum**
 Bettina Meyer: Bühnenbild *Der Hodler*, Zürich
 Hubertus Adam
- 46 **Stadt - Theater - Bewegung**
 Szenografie zwischen urbanem Raum,
 Kulisse und Situation
 Patrick Primavesi
- 52 **Die Grenzen überwinden**
 Bühnenbilder und Stagedesigns von Es Devlin
 Steffen Hägele
- 56 **Keine Bayreuther in Laongo**
 Christoph Schlingensief und sein Operndorf für Afrika
 Stephan Trüby im Gespräch mit Christoph Schlingensief
 und Francis Kéré
 König Midas in Burkina Faso
 Reinhard Brembeck
- 60 **Die Raum-Kunst der Improvisation**
 Graft: Weihnachtsoratorium, Radialsystem Berlin
 Verena Doerfler
- 64 **From Film to Exhibition**
 Peter Greenaway in conversation with Stephan Trüby,
 Flavia Horat and Dolores Renk

70 **Spielgerüste, Klanggerüste**

Fritz Hauser mit Boa Baumann: Schallmaschine
 Hubertus Adam

72 **Szenogramme**

Von Ausstellungen und Vorstellungen
 Matthias Götz

76 **Rampe zum Mythenrad**

Holzer Kobler Architekturen: Dauerausstellungen
 im Schweizer Landesmuseum, Zürich
 Hubertus Adam

78 **Display und Kontextproduktion**

Zu den Arbeiten von Kuehn Malvezzi
 Wilfried Kuehn

84 **Digitale Realitäten**

Zum Verhältnis von realem und virtuellem Raum
 Markus Schaefer

90 **Theater der Organe**

Verkörpernde Relaxationen und Projektionen
 Tobias Klein

92 **Szenarien der Macht - ein italienisches Bühnenstück**

Über die Rolle der Architektur im populistischen Italien
 unter Berlusconi
 Florian Dreher

98 **Dramaturgie des erweiterten Laufstegs**

Die Modeinszenierungen von Alexander McQueen
 Steffen Hägele

RUBRIKEN

102 **Baugeschichten**

Das Gymnasium von Max Schlup auf dem
 Strandboden in Biel ist bedroht
 Roman Mosimann

104 **Junge Architektinnen und Architekten**

Chebhi/Thomet Architektinnen
 Juho Nyberg

108 **fsai**

109 **Neues aus der Industrie**

116 **Alpitecture 2010**

118 **Lieferbare Hefte**

120 **Vorschau und Impressum**



**ORIGINAL
SILESTONE®**

Fernando Alonso & Silestone®. Führend durch Innovation.

Ob beruflich oder privat - Fernando Alonso setzt immer auf beste Technologie. Aus diesem Grund fällt seine Wahl auch auf Silestone®.

Cosentino präsentiert mit Silestone die innovativste Quarzarbeitsfläche. Silestone® ist in weit über 50 Farben erhältlich und ist die einzige Quarzoberfläche mit 10-Jahresgarantie.

www.silestone.com

SILESTONE
by COSENTINO

BAUEN & MODERNISIEREN
02 - 06.09.2010

DO - MO 10.00 - 18.00 Uhr
 Messezentrum Zürich
 www.bauen-modernisieren.ch

Sie finden uns in der
 Halle 4 / Stand A27

COSENTINO SWISS AG
 Seegartenstrasse 4 - CH-8716 Schmerikon
 Tel. +41 (0) 055 533 02 50
 www.cosentino-group.net / email: zurich@cosentino-group.net

Leserdienst 118

**barcelona
world race**

SILESTONE
10 JAHRE
GARANTIE

DIE GESPRENGTE SKENE

Eine kurze Geschichte der Szenografie Der Begriff Szenografie verweist auf die *skene* des antiken Theaters.

Das einstige Lager für Requisiten mutierte im Laufe von 2500 Jahren zum Immersionsraum, der zunächst die Schauspieler und schliesslich auch das Publikum vereinnahmte. Für ein erweitertes Szenografieverständnis ist ein Rückblick auf die Geschichte der Bühne erhellend.

Text: Stephan Trüby

Wenn es immer so gut lief, dann könnte die Architektur vor lauter Erfolg kaum noch stehen! Die Geschichte der Szenografie kann als die überaus bemerkenswerte Karriere eines spezifischen Einzelraums beschrieben werden: der *skene*. Anfänglich kaum mehr als ein uneinsehbares, aber prominent im Herzen des Theater platziertes Lager für Bühnenrequisiten, mauserte sie sich im Lauf einer über 2500-jährigen Evolution zum Ereignisraum schlechthin. Es ist wohl nicht übertrieben zu behaupten, dass die Aufwertung der *skene* zur Szene einer Art architektonischen Vom-Tellerwäscher-zum-Millionär-Geschichte gleichkommt: vom Abstellraum zum feierlichen Ort sublimer Spektakel, vom Dunklen zum kalkuliert Erhellten, vom Raum des «Off» zum Raum des perfekt ausgeleuchteten «On», und vom Exklusiven zum Inklusiven. Denn die Szenografie, einstmalig lediglich die Kunst der Bemalung (*graphein*) der *skene*, bietet seit geraumer Zeit Künstlern und Akteuren unterschiedlicher Provenienz ein Betätigungsfeld, auf dem sich nach und nach die Konturen einer Hyper-Disziplin aus Architektur, Theaterwissenschaften, Bühnenbild, Installationskunst, Eventmanagement und kuratorischer Praxis abzeichnen: «Die szenografischen Künste, genealogisch allesamt Künste zeitgebundener Spiel- und Raumgestaltung, wachsen [...] zusammen. Ausstellungsmacher inszenieren Musiktheater, Choreografen die Eröffnungsveranstaltungen eines Sportevents, Kommunikationsdesigner Expo-Pavillons, Bühnendramaturgen den Christopher Street Day.»¹

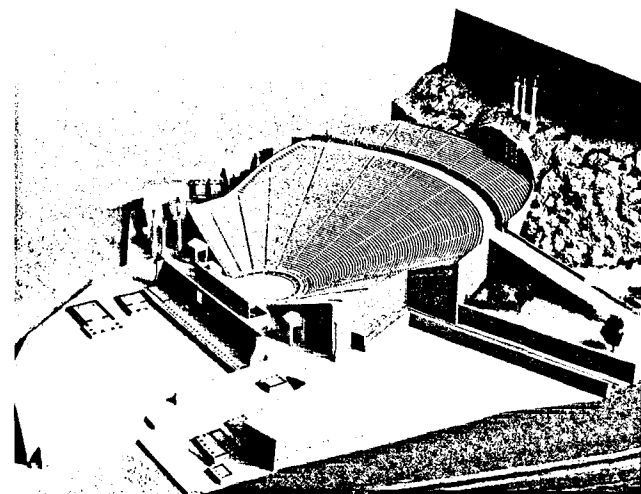
Als Schlüsselwort, das die Karriere der *skene* auf den Begriff bringt, hat sich in den letzten Jahren die Immersion etabliert. Immersionsräume sind Räume, in denen Körper und Bilder sich optisch überblenden.² Entsprechend kann Immersion als eine «Ästhetik des Eintauchens» definiert werden, mit der sich eine Verwischung von Bildraum und Realraum vollzieht.³ In der Geschichte der Szenografie lassen sich zwei Immersionsphasen unterscheiden: In der ersten taucht der Bühnenakteur in die Szene ein, in der zweiten auch noch der Zuschauer. Letztere Phase korreliert mit einer allgemeinen kulturellen Verschiebung weg vom *play* und hin zum *game* und kann an dieser Stelle nicht weiter vertieft werden.⁴ Jedenfalls: Betrachtet man die Geschichte der Szenografie, dann scheint es, als hätte der Immersionsdruck, der seit je-

her auf der *skene* gelastet hat, nicht nur zu ihrer gründlichen Perforation, sondern auch zu ihrer Sprengung und, damit einhergehend, zu einer Verteilung der Skenen-Splitter jenseits des antiken Skenen-Gevierts geführt – mit dem Resultat, dass szenografische Praktiken längst nicht mehr nur auf der Bühne zu finden sind, sondern ebenso etwa im Museum oder im öffentlichen Raum. Kurzum: Während man in der Antike noch vor der *skene* agierte, sind wir es nun gewohnt, uns in Szenen zu bewegen.

Von der *skene* zur Kulissenbühne

Die ersten Skenengebäude werden auf die zweite Hälfte des 6. Jahrhunderts v. Chr. datiert.⁵ Sie stellten kaum mehr als temporäre, mit Segeln bespannte Holzgerüste dar und dienten als Umkleieräume und Requisitenkammern für die Akteure des Dionysoskults – jenes religiösen Theatervorläufers zu Ehren des Gottes der Freude, des Weines und der Fruchtbarkeit. Mit der Emanzipation des Theatralischen vom Kultischen gegen Ende des 5. Jahrhunderts v. Chr. gingen auch aufwändigere und feste Bühnengebäude einher, die mit einfachen Mitteln den Handlungsort andeuteten.⁶ Die entscheidende Revolution führte insbesondere Aischylos herbei, der in seinen Tragödien – erstmals in der Orestie 458 v. Chr. – den Ort der Handlung genau festlegte und damit räumliche Identifikationsmittel benötigte. Diese Revolution führte am Zentralort abendländischer Theaterkunst, dem athenischen Dionysostheater, zum Bau eines festen, hölzernen Skenenge-

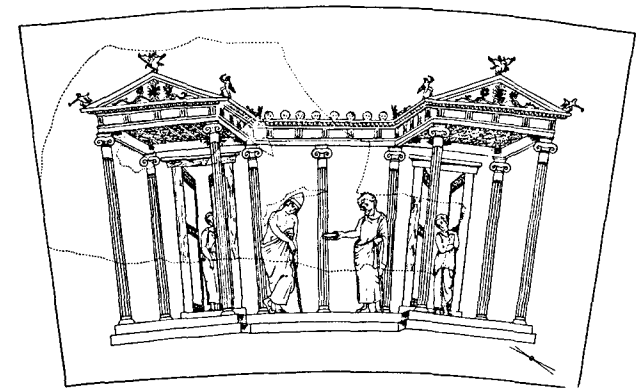
1



bäudes.⁷ Nicht zufällig ist aus dieser Zeit auch der legendär schnelle Maler Agatharchos als erster *Skenograph*, als erster Bemaler des Skenengebäudes überliefert.

Die Immersionswirkung der griechischen *skene* war – mit heutigen Augen betrachtet – von äusserst bescheidener Wirkung. Dies lag vor allem an der Tatsache, dass das griechische Theater stets an einem Hang errichtet war und der panoramatische Blick in die umliegende Landschaft eine grosse Konkurrenz für eine etwaige Tiefenillusion der Skenographie darstellte. Diese beruhte in vorhellenistischer Zeit, also vor circa 340 v. Chr., fast ausschliesslich auf bemalten und oftmals wandelbaren Türprospekten, den sogenannten Periakten. Mit dem Hellenismus trat häufig die Relieffwirkung der offenen, Proskenien genannten Seitenrisalite der Skenengebäude hinzu. Letztere sind auf einer griechischen Gefässscherbe gut dokumentiert: Das tarentinische Kraterbruchstück aus dem vierten Jahrhundert v. Chr., das im Würzburger Martin von Wagner Museum aufbewahrt wird und mit grosser Sicherheit ein reales Gebäude darstellt, zeigt in der Rekonstruktion von Heinrich Bulle eine Skenen-Schauwand mit fünf ionischen Halbsäulen.⁸ An beiden Enden der Wand sind deckenhohe Flügeltüren zu erkennen, die in die dahinter liegenden und durch einen Hintereingang erschlossenen Requisitenraum aufschlagen. Geht man davon aus, dass vieles an dieser Gefässscherbe repräsentativ für das restliche Baugeschehen des Hellenismus ist (wofür es gute Gründe gibt),⁹ dann beruht der Immersionseffekt der griechischen *skene* lediglich auf der Tiefe der Proskenien und einiger mehr oder weniger tiefenillusionistisch dekorierten Türen, die bei Auf- und Abtritten kurze Blicke ins Off des Bühnenhauses erhaschen liessen.

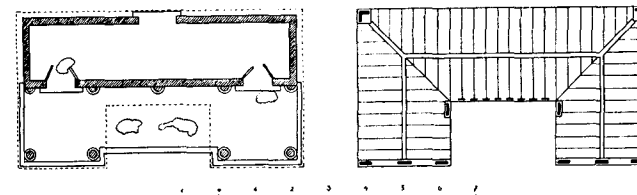
In der römischen Antike entwickelte die Schauwand des Skenenhauses ein stärkeres Eigenleben – und damit auch mehr Tiefe. Die im griechischen Theater noch weitgehend getrennten Bauteile der *skene*, des *theatron* (Zuschauerrund) und der *orchestra* (zentrale Bühne) «wuchsen» nun zu einem grossen Gebäude zusammen, und, um der Gefahr einer psychologisch zu einschliessenden Wirkung des Theaterinnenraums zu begegnen, geriet die Bühnenschauwand – die *scenae frons* – wesentlich elaborierter und prächtiger. Eines der schönsten und am besten erhaltenen römischen Theater vermag diese Entwicklung deutlich zu zeigen: Das Bühnenhaus von Aspendos, errichtet 161 bis 180 n. Chr., ist in vollständiger Höhe erhalten geblieben. Die hinter der Bühne sich erhebende Innenseite des Bühnenhauses war mit reichhaltigem Säulenschmuck, Balkenwerk, Friesen, Rosetten und Ornamenten verziert, wovon die heutigen Reste noch einen guten Eindruck geben. Es überwiegt ein körperhafter Gesamteindruck. Die Anzahl der Perforationen der *scenae frons* durch Fenster und Türen nahm gegenüber den griechischen Vorläufern stark zu. Der zentrale Giebel in der Wandmitte zeigt ein Relief des Dionysos. Unterhalb der Mauerkrone sind noch die Einlassungen erkennbar, auf denen eine schräge Holzkonstruktion ruhte, welche die Bühne überspannte und die Akustik optimierte.



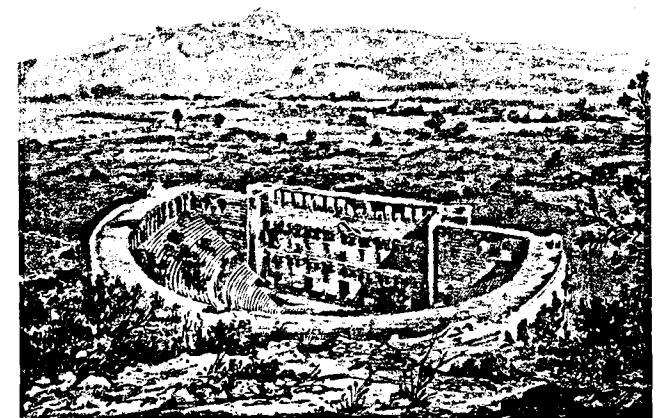
1 Dionysostheater Athen, Modell (sämtliche Bildvorlagen: Archiv Stephan Trüby)

2+3 Skenedarstellung auf einem Kraterbruchstück aus Tarent, 4. Jh. v. Chr.; Umzeichnung und Rekonstruktion durch Heinrich Bulle

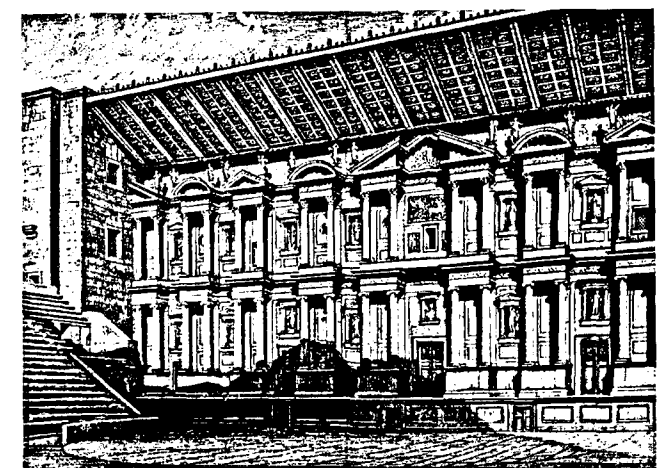
4+5 Theater von Aspendos, 161–180 n. Chr.



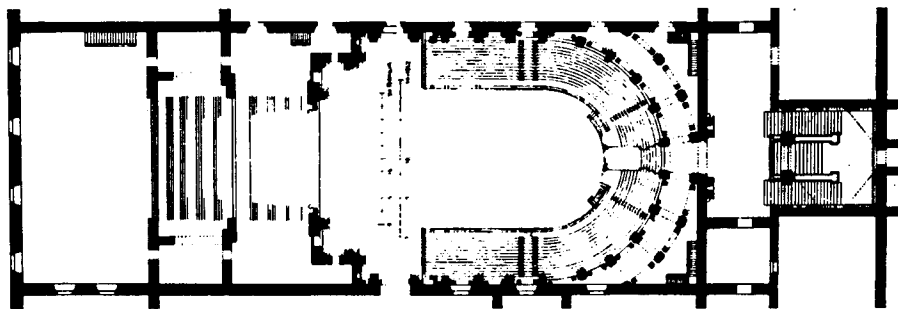
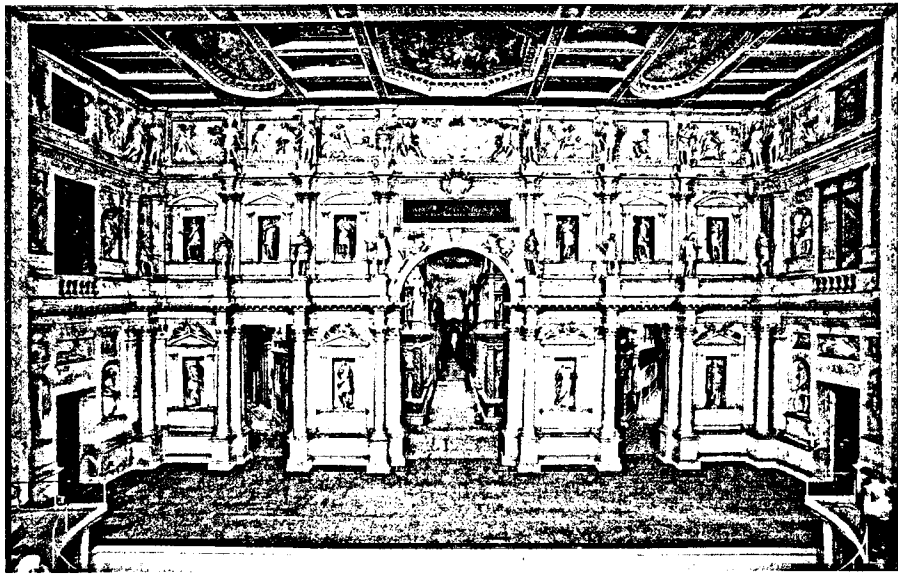
3



4



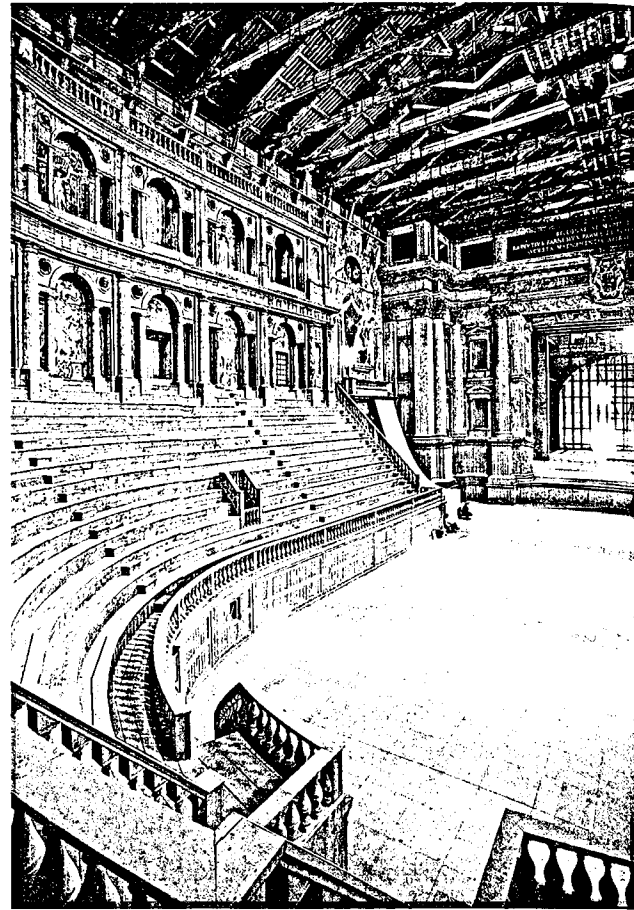
5



6, 7, 8

Das erste frei stehende autonome Theatergebäude der Neuzeit verdankt dem römischen Vorbild nahezu alles. Das Teatro Olimpico in Vicenza, entworfen von Andrea Palladio und 1585 postum fertiggestellt, erweiterte das Immersionsgeschehen, indem die *scenae frons* noch weiter «aufgebohrt» und – zum ersten Mal in der Architekturgeschichte – mit einem Triumphbogenmotiv samt zentraler Porta Regalis und seitlichen Hospitalia (Seiteneingängen) versehen wurde.¹⁰ Man darf davon ausgehen, dass Palladio für die Öffnungen seiner Torbögen Periakten vorgesehen hatte,¹¹ doch nach seinem Tode stellten sich die Auftraggeber der Olympischen Akademie gegen die ursprüngliche Intention des Vicentiner Architekten und beauftragten Vincenzo Scamozzi mit der Errichtung einer perspektivisch verzerrten Hintergrundarchitektur, die auf alle Ewigkeit das Bühnenbild liefern sollte. Die schwierige Wahl des Stückes fiel auf den *Ödipus* des Sophokles und damit, als Kulissenarchitektur, auf die sieben Strassen von Theben – immerhin galt Theben als die irdische Heimat von Herkules, dem Patron der Akademie.¹² Wie in der Antike agierten die Bühnenakteure vor der Szene – und noch nicht in der Szene; dort hätten sie inmitten der nach hinten immer kleiner werdenden Häuser wie Giganten gewirkt.

Die Innovation der *scenae frons* mit Triumphbogenmotiv entpuppte sich als überaus zukunftssträchtig, denn daraus entwickelte sich die Guckkastenbühne. Wie am Beispiel des 1620 durch Giovanni Battista Aleotti erbauten Teatro Farnese in Parma zu sehen ist, blieb vom Triumphbogenmotiv des Teatro Olimpico ein knappes halbes Jahrhundert später nur noch die zentrale, nunmehr zum Proszeniums- bzw. Portalbogen vergrösserte Porta regalis übrig. Das Bühnengeschehen verlagerte sich dadurch vom Bereich vor der



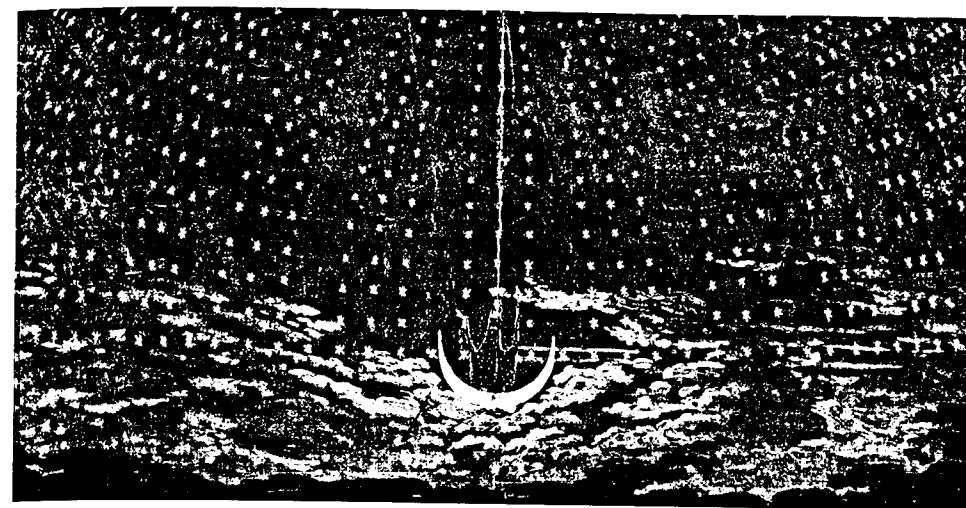
Bühnenwand in die bis dato nur sichtbare, nun aber auch betretbare Tiefe des Bühnenraums. Aus einem tendenziell zweidimensionalen Spiel wurde ein dezidiert dreidimensionales: «Hatte es im Theater der italienischen Renaissance noch völlig vor der Portalwand stattgefunden, schrumpfte diese vorgelagerte Spielfläche nun zusammen und drängte die Sänger unter den Portalbogen und in das Bühnenbild: Die Akteure wurden Teil der Bühnenbild-Illusion.»¹³ Aus der exklusiven, uneinsehbaren und unbespielbaren *skene* war der inklusive, tief einsehbare und bespielbare Möglichkeitsraum der Szene geworden.

Vieles war nun auf der Bühne möglich geworden durch die Revolution, für die der Name Aleotti steht. Denn mit ihm ist auch die Entwicklung der Kulissenbühne verknüpft, die vermutlich erstmalig 1606 in seinem Teatro degli Intrepidi in Ferrara eingesetzt worden war und auch im Teatro Farnese zur Anwendung kam.¹⁴ Aleotti versah den ganzen Bühnenraum mit Schlitzen, die parallel zur vorderen Bühnenkante verliefen und als Gleitschienen für flache, mit Leinwand bespannte Lattenrahmen dienten.¹⁵ Nach hinten wurde die Bühne durch den sogenannten Prospekt abgeschlossen, nach oben durch hängende, «Soffitten» genannte Stoffbahnen. Um 1640 konstruierte Giacomo Torelli eine Maschinerie zur Kulissenschnellverwandlung, die es ermöglichte, das gesamte Bühnenbild von einem Punkt unter der Bühne simultan und in wenigen Sekunden komplett zu verwandeln – von einem Park in einen Thronsaal, von einer Strasse in ein Meeresufer usw.¹⁶ Zwischen den Kulissen befanden sich Kerzen zur Beleuchtung von Kulisse und Bühne. Da diese nur in den Pausen gewechselt werden konnten, begrenzte die Brenndauer der Kerzen wesentlich die Länge der Akte.¹⁷

6–8 Andrea Palladio: Teatro Olimpico, Vicenza, mit Kulissenarchitektur von Vincenzo Scamozzi

9 Karl Friedrich Schinkel: Palast der Königin der Nacht, Bühnenbild für Mozarts *Zauberflöte*, 1816

10 Josef Hoffmann: Hundinghütte aus Richard Wagners *Walküre*, Bayreuther Festspiele, 1876



9, 10

Vom Barocktheater zur Prospektbühne

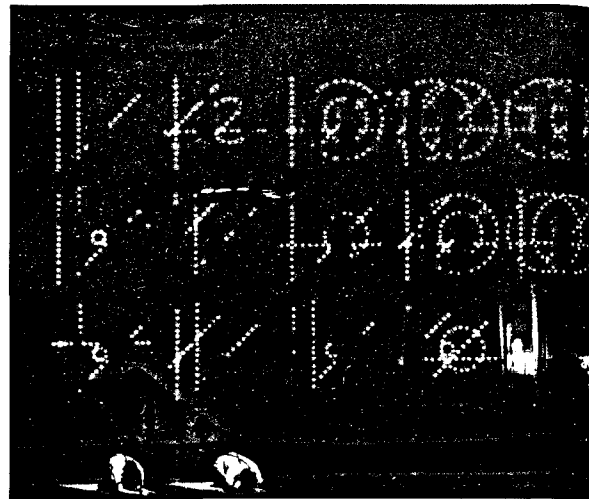
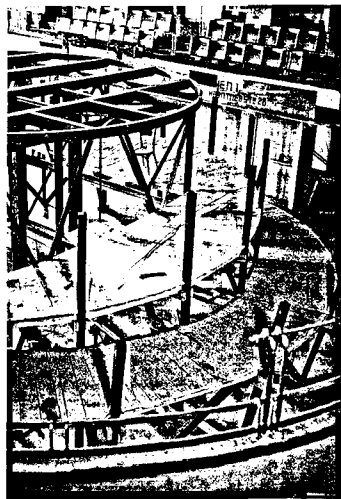
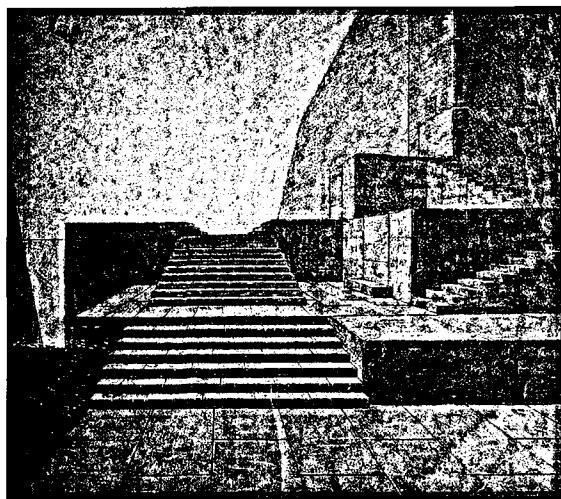
Im Barockzeitalter entfaltete sich eine gründliche Immersion des Bühnenakteurs in die Szene. Grösste Aufmerksamkeit galt der illusionsfördernden Verwendung von Licht. Bei vielen Opernaufführungen stand nicht etwa die Handlung, sondern der technisch oft äusserst avancierte Maschinen- und Verwandlungsauber im Vordergrund: «In den zeitgenössischen Berichten wird den Beschreibungen der szenischen Effekte meist wesentlich mehr Bedeutung zugemessen als der Schilderung anderer Qualitäten der Aufführung.»¹⁸ Insbesondere Nicola Sabbatini revolutionierte die Maschinerie des Barocktheaters. In seinem 1638 veröffentlichten Buch *Pratica di fabricar scene e macchine ne' teatri* zeigte er raffinierte Maschinen, um visuelle Effekte wie das Meer, Stürme, Donner, Blitze, Feuer, Hölle, fliegende Götter und Wolken vorzutauschen. Selbst die barocke Entwicklung hin zum Logen- oder Rangtheater, in dem die Aufmerksamkeit nicht nur dem Bühnengeschehen, sondern ebenso der Fürstenloge galt, konnte den Immersionseffekt kaum schwächen.

Die Aufklärung – und in der Folge das 19. Jahrhundert – brachte eine veritable Reform der Szenografie mit sich. Verwiesen die gestaffelten Bühnenbilder des höfisch-absolutistischen Theaters immer auf die zentrale Herrscherfigur in der Loge, so verlangte die aufstrebende bürgerliche Gesellschaft nicht nur gute Sichtbedingungen für alle – nicht nur für «den Einen» oder «die Eine». Insbesondere Karl Friedrich Schinkel steht für diesen Wandel. Er liess die vielen Kulissen und Soffitten der barocken Bühne abschaffen, um sie in einem einzigen gemalten Bühnenprospekt aufgehen zu lassen, auf den das Gros der Theaterbesucher recht gute Sicht hatte. Zwischen 1815 und 1828 fertigte er über hundert Bühnenbilder an, die zumeist im Berliner Opernhaus Unter den Linden zu sehen waren. Schinkels «Palast der Königin der Nacht» (1816) für Mozarts *Zauberflöte* kann wohl als sein überwältigendster Bühnenprospekt gelten. Während der Librettist der *Zauberflöte*, Emanuel Schikaneder, für diese Szene lediglich «ein prächtiges Gemach» und einen mit «transparenten Sternen» verzierten Thron vorschreibt, weitete Schinkel diesen Raum zum Weltraum auf – und steigert damit die Königin der Nacht zu einer «Gestalt von göttlicher Erhabenheit».¹⁹ Der Bühnenraum, für den Schinkel und viele andere Szeno-

graphen des 19. Jahrhunderts arbeiteten, war die Prospektbühne. Deren Immersionswirkung beruhte – anders als noch im recht hellen Barocktheater – ganz auf der Verdunklung des Auditoriums: «Charles Kean experimentierte seit den vierziger Jahren [des 19. Jahrhunderts, Anm. d. Red.] mit einer zunehmenden Verdunkelung des Zuschauerraums, und Richard Wagner versetzte die Zuschauer bei den ersten Bayreuther Festspielen (1876) in völliges Dunkel.»²⁰ Doch je dunkler der Zuschauerraum und je heller der Bühnenraum wurde (auch unterstützt durch die zunehmende Verwendung von Gaslampen und später von elektrischem Licht), desto gnadenloser waren die gemalten Riesenprospekte als «Fälschungen» erkennbar.²¹ Entsprechend künstlich wirkten auch die illustrierenden Grossgemälde Josef Hoffmanns, die das Bayreuther Publikum während der ersten Festspiele 1876 zu sehen bekam. Es hagelte scharfe Kritik, nicht zuletzt auch von Richard Wagner selbst. Der Streit zwischen Wagner und Hoffmann entzündete sich insbesondere an der Architekturdarstellung der Halle der Gibichungen aus der *Götterdämmerung* und der Hundinghütte aus der *Walküre*: «Hoffmann hatte prachthafte historisierende Architekturen mit reichlich germanischem Dekor entworfen, die Wagners Intentionen völlig zuwider gingen. [...] Wagner verlangte [...] kein prachtvoll historisierendes oder archäologisches Muster im Sinne eines illustrierenden Bühnenbildes, sondern ein phantastisches Muster.»²² Mit der Kritik an seinem Szenografen nahm der deutsche Komponist das interpretierende Bühnenbild des 20. Jahrhunderts vorweg.²³

Revolutionen: Appia, Meyerhold, Kiesler

In einem Punkt waren sich die aufklärerisch-bürgerliche Prospektbühne und die höfisch-absolutistische Kulissen- und Soffittenbühne durchaus ähnlich: Immersionseffekte sollten vor allem mithilfe flächiger Bilder erreicht werden. Dies änderte sich fundamental um 1900, und zwar durch die Arbeit von Adolphe Appia, deren Sprengkraft durch eine Kritik an den Bayreuther Festspielen gezündet wurde. Appia setzte gegen Hoffmann und seine Geistesgenossen eine abstrakte Szenografie sogenannter «Praktikablen», also beweglicher Objekte auf der Bühne. Damit «entdeckte» er – als letzte der insgesamt sechs Flächen des Skenenkubus – den Bühnenbo-



11, 12, 13

11 Adolphe Appia: Bühnenbildentwurf für das Festspielhaus Hellerau

12 Friedrich Kiesler: Raumbühne im Mozartsaal des Wiener Konzerthauses, 1924

13 Robert Wilson: Bühnenbild zu *Einstein on the Beach* von Philip Glass, Avignon 1976

den als szenografisches Terrain. Das Resultat waren Treppen- und Plattformarchitekturen, die nach hinten nur noch durch Vorhänge oder abstrakte Lichtflächen begrenzt waren, und vor allem im Festspielhaus Hellerau, dem sächsischen «Anti-Bayreuth» des Émile Jacques-Dalcroze, realisiert wurden. Der britische Theaterregisseur und Bühnenbildner Edward Gordon Craig, der in vielem als Appias Bruder im Geiste gelten kann, aber künstlerisch weniger einflussreich war, schrieb einmal: «Wir beide feigten den Boden, bis er glitzerte – das heisst, er polierte, und ich hielt den Besen.»²⁴ Die Verehrung, die Appia bis heute aus der szenografischen Zunft entgegen schlägt, spricht auch aus Lee Simonsons Vorschlag, die Theatergeschichte vor Appia einfach als «v. A.» zu bezeichnen.²⁵

Der modellierte und polierte Bühnenboden Appias wurde von nachfolgenden Generationen rigoros zerstört – und mit ihm der gesamte zur Guckkastenbühne «ausgehöhlte» Skenenkubus. Es ist, als könnten die tiefen Perforationen, die das Skenenhaus seit der Antike und insbesondere seit der Renaissance über sich ergehen lassen musste, rückblickend als Bohrlöcher für Dynamitladungen betrachtet werden: Während des ersten Drittels des 20. Jahrhunderts wurde – analog zu Frank Lloyd Wrights «destruction of the box» – der distinkte Bühnenraum, der einmal die *skene* war und dann zur Szene im Guckkasten wurde, gnadenlos gesprengt. Zumindest verbal. Die Folge war das Projekt einer totalen Immersion von Zuschauer und Akteur in einem grossen, vereinigten szenischen Raum. Von entscheidender Bedeutung war hierbei die russische Revolution, die sich vor allem im «Theateroktober» Wsewolod Emiljewitsch Meyerholds und – zeitlich etwas nachgeordnet – in den Theaterexperimenten Friedrich Kieslers niederschlug.

Wie Appia gliederte auch Meyerhold die Bühne nach raumplastischen Gesichtspunkten, doch seine eigentliche Hoffnung war es, die Theatergebäude zu verlassen, eine «Vereinigung von Agierenden und Zuschauern» herbeizuführen und damit «das Theater aus der schwülen Enge der Guckkastenbühne auf die Weite der Plätze hinauszuführen».²⁶ Diesem anti-institutionellen Projekt schloss sich insbesondere Kiesler an, der aber – etwa mit seinem Manifest *Das Railway-Theater* (1924) – die sozialistische Grundierung der Meyerhold'schen Theaterrevolution in ein in letzter Konsequenz kapitalistisch

inspiriertes Achterbahnspektakel umdeutete. Kiesler bebilderte sein Railway-Theater-Projekt nie, doch darf seine berühmte-berühmte «Raumbühne» als ihr gedachtes Zentrum gelten: «Die Raumbühne des Railway-Theaters, des Theaters der Zeit, schwebt im Raum. Sie benützt den Boden nur mehr als Stütze für ihre offene Konstruktion. Der Zuschauerraum kreist in schleifenförmigen elektromotorischen Bewegungen um den sphärischen Bühnenkern. Die von alters her gebräuchliche Szene hat mit dem modernen Problem der Raumbühne nichts zu tun. Eine Zentralbühne oder ein Zentraltheater ist keine Raumbühne oder ein Theater der Zeit.»²⁷ Der von Appia noch nobilitierte Guckkastenboden wurde von Kiesler in einer Orgie frei flottierender Bühnentechnik aufgelöst: «Der Boden verschwindet, denn er ist nur der Abschluss eines Stockwerks. Ich sause schachtief abwärts. Ein Seilanker reisst mich in die Höhe und setzt mich in einen Fahrkorb, in dem ich wieder langsam zu Boden schwinde.»²⁸ Kieslers Raumbühne wurde 1924 im Mozartsaal des Wiener Konzerthauses errichtet, doch dort entpuppte sich die Rampenarchitektur für einen normalen Theaterbetrieb als ungeeignet, sodass Karl Kraus lästerte, dass die Raumbühne sich wohl nur für Stücke eignen dürfte, in denen eine Raumbühne vorkommt.²⁹

Der avantgardistische Affekt gegen den Illusionismus des Theaters und dessen gebaute Institutionen, der die gesamte Happening-, Performance- und Living-Theater-Bewegung der Fünfziger-, Sechziger- sowie Siebzigerjahre durchzog und nicht zuletzt in den architekturseptischen Schriften Peter Brooks anklingt,³⁰ sollte sich erst wieder in den Achtzigern erschöpfen. Ein Rückzug des Theaters ins Theater fand in dieser Zeit statt. «Nach seiner Diaspora», so schreibt Georges Banu, «nach seinem Aufenthalt an fremden Orten hat nun die Rückkehr an den heimischen Herd stattgefunden.»³¹ Doch die zurückgekehrten Regisseure finden in den intakt gebliebenen Theaterhäusern nur noch Spolien vor – Architekturfragmente, die sich einer Gedächtnisleistung anbieten und Bestandteile eines grösser gewordenen szenografischen Terrains bilden. So behandelte beispielsweise Giorgio Strehler als einer der ersten die Rampe nicht nur als Begrenzung des Bühnenraumes, sondern als inszenierte Grenze innerhalb eines erzählten Werkes.³² Oder: Patrice Chéreau verwendete den Orchestergraben als mystischen Abgrund.³³ Andere Regisseure begriffen

den Theatervorhang nicht als Ende, sondern als Teil eines szenografischen Betätigungsfeldes.³⁴ Von der Szenografie als eine Art kulturelles Readymade vereinnahmt, konstituierte sich die Theaterarchitektur auf diese Weisen als ein Raum voller mnemonischer Reserven, in dem sich «ein Verlangen nach Kontinuität» unter Beweis stellte.³⁵

Rückkehr des Theaters?

Die Rückkehr des Theaters ins Theater, die eine Inkorporation der Architektur in die Szenografie mit sich brachte, markiert zweierlei: erstens ein Verständnis von Szenografie im erweiterten Sinne, und zweitens eine Emanzipation des Szenografen von der traditionellen Rolle des Ausstatters, wofür vor allem das sogenannte «Bildtheater» steht, also das Theater der Bühnenbildner seit den Achtziger- und Neunzigerjahren. Letzteres wird bis heute am exponiertesten von den beiden Szenografen-Regisseuren Achim Freyer und Robert Wilson vertreten. Und als wollten beide den Triumph der Szenografie an eine Rückbesinnung auf die Schauwand der antiken *skene* binden, stehen beide für ein screenhaftes, ein dezidiert zweidimensionales Bildtheater. Durch abstrakt-distanzierte *tableaux vivants* erteilen sie szenografischen Environments eine Absage. «In meiner Arbeit», so bekannte einmal Wilson, «benutze ich gerne die traditionelle Guckkastenbühne. Ich mag die Distanz, wenn der Zuschauer im Dunkeln sitzt und etwas Helles betrachtet, das er nicht berühren kann, das aber trotzdem nah erscheint.»³⁶

So kommt eine kurze Geschichte der Szenografie an ihr relatives Ende: jene eines *skene* genannten Abstellraums in einem Theater, der nach und nach perforiert wurde, um räumliche Tiefe zu entwickeln, der im Barock zum Immersionsraum für Bühnenakteure und dann als gesprengte Guck-

kastenszene zu Beginn des 20. Jahrhunderts zum Immersionsraum des Publikums wurde – und der dann schliesslich, gegen Ende desselben, den Triumph der Szenografie als eine Feier der Zweidimensionalität mit sich brachte. Letztere bildet nach wie vor die Messlatte – auch für ein erweitertes Szenografieverständnis, wie es sich in den letzten Jahren zu etablieren vermochte. Die *expanded scenography* findet nicht nur auf der Bühne, sondern ebenso im Museum, auf Expos oder im öffentlichen Raum ihr Betätigungsfeld. Als grösstes Unterscheidungsmerkmal zwischen der Bühnenszenografie und den anderen Spielarten des Szenografischen zeichnet sich nach und nach der Umgang mit Bildern ab: Während es auf der Bühne für Szenografen seit Beginn des 20. Jahrhunderts so etwas wie ein Illustrationsverbot zu geben scheint (ein im Libretto vermerkter «Adler» führt auf der Bühne zu allem Möglichen, nur nicht zu einem Adler), neigt insbesondere die Museumsszenografie, aber auch manche Expoarchitektur zu didaktischer und manchmal auch allzu schnell lesbarer Architektur-Metapherologie. Ausstellungsarchitekturen wie jene von Holzer Kobler, die behutsam die Balance halten zwischen autonomer Installationskunst und Lern-Environment, gehören derzeit noch zur Ausnahme. Die Hyperdisziplin der *expanded scenography*, die für ein progressives Manövrieren zwischen Architektur, Neuen Medien und kuratorischer Praxis steht, steckt noch in den Kinderschuhen – und wird von den Verfeinerungen der Bühne, die in einem Zeitraum von über 2500 Jahren erarbeitet wurden, noch eine Zeit lang lernen müssen.

Autor: Stephan Trüb ist Architekt und Theoretiker sowie Direktor des Postgraduierten-Programms MAS Szenografie der Zürcher Hochschule der Künste.

¹ Heiner Wilharm/Ralf Bohn, «Einführung», in: dies. (Hrsg.), *Inszenierung und Ereignis. Beiträge zur Theorie und Praxis der Szenografie*, Bielefeld 2009, S. 22.

² Laura Bieger, *Ästhetik der Immersion. Raum-Erleben zwischen Welt und Bild. Las Vegas, Washington und die White City*, Bielefeld 2007, S. 9.

³ Vgl. ebd.

⁴ Vgl. Claus Pias, *Computer Spiel Welten*, München 2002.

⁵ Enno Burmeister, *Antike griechische und römische Theater*, Darmstadt 2006, S. 20.

⁶ Vgl. ebd.

⁷ Vgl. Burmeister 2006, a.a.O., S. 29.

⁸ Heinrich Bulle, *Eine Skenographie*, Berlin/Leipzig 1934.

⁹ Vgl. ebd.

¹⁰ Vgl. Andreas Beyer, *Andrea Palladio. Teatro Olimpico*, Berlin 2009, S. 10.

¹¹ Vgl. Beyer 2009, a.a.O., S. 53.

¹² Beyer 2009, a.a.O., S. 74.

¹³ Carsten Jung, «Wie es jetzt üblich ist: Theaterbau und Aufführungspraxis als Ausdruck ihrer Zeit», in: Ulf Küster (Hrsg.), *Theatrum Mundi: Die Welt als Bühne*, Ausstellungskatalog, Haus der Kunst München, Wolftratshausen 2003, S. 23.

¹⁴ Vgl. Klaus-Dieter Reus, «Das Operntheater erfordert etwas Grosses in dem äusserlichen der Vorstellung: Barocke Bühnentechnik», in: Ulf Küster (Hrsg.), *Theatrum Mundi: Die Welt als Bühne*, Ausstellungskatalog, Haus der Kunst München, Wolftratshausen 2003, S. 30.

¹⁵ Stiftung Schweizerische Theatersammlung (Hrsg.), *Theater in Gegenwart und Geschichte*, Ausstellungskatalog Schweizerische Theatersammlung, Bern 1993, S. 120.

¹⁶ Vgl. Jung, «Wie es jetzt üblich ist: Theaterbau und Aufführungspraxis als Ausdruck ihrer Zeit», a.a.O., S. 22.

¹⁷ Vgl. Reus, «Das Operntheater erfordert etwas Grosses in dem äusserlichen der Vorstellung», a.a.O., S. 31.

¹⁸ Vgl. Stiftung Schweizerische Theatersammlung (Hrsg.), *Theater in Gegenwart und Geschichte*, a.a.O., S. 143.

¹⁹ Helmut Börsch-Supan, *Karl Friedrich Schinkel. Bühnenentwürfe*, Berlin 1990, S. 88.

²⁰ Erika Fischer-Lichte, *Ästhetik des Performativen*, Frankfurt am Main 2004, S. 59.

²¹ Vgl. Richard C. Beacham, *Adolphe Appia. Künstler und Visionär des modernen Theaters*, Berlin 2006 [1994], S. 15.

²² Oswald Georg Bauer, «Reinster Idealismus und unzulängliche Realisierung. Die wiedergefundenen Entwürfe von Josef Hoffmann zum Ring des Nibelungen der ersten Bayreuther Festspiele 1876», in: *Die Szene als Modell. Die Bühnenbildmodelle des Richard-Wagner-Museums und der Ring des Nibelungen in Bayreuth 1876–2000*, hrsg. von der Landesstelle für die nichtstaatlichen Museen in Bayern beim Bayerischen Landesamt für Denkmalpflege, Bayerische Museen Bd. 30, München/Berlin 2006, S. 25.

²³ Vgl. ebd., S. 30.

²⁴ Craig, zit. nach Beacham, 2006, a.a.O., S. 221.

²⁵ Vgl. Beacham 2006, a.a.O., S. 334.

²⁶ Wsewolod Meyerhold, «Rede vor dem Kollektiv des Theater Eins der RSFSR» (1920), in: Rosemarie Tietze (Hrsg.), *Wsewolod Meyerhold. Theaterarbeit 1917–1930*, München 1974, S. 44.

²⁷ Friedrich Kiesler, «Das Railway-Theater» (1924), zit. nach Barbara Lesak, *Die Kulisse explodiert. Friedrich Kieslers Theaterexperimente und Architekturprojekte 1923–1925*, Wien 1988, S. 50.

²⁸ Friedrich Kiesler, «Theater der Zeit» (1923), zit. nach Lesak 1988, a.a.O., S. 43.

²⁹ Vgl. Lesak 1988, a.a.O., S. 124.

³⁰ Peter Brook, *Der leere Raum*, Berlin 1994 [1968].

³¹ Georges Banu, «Der Ort des Gedächtnisses» in: *Daidalos* (Nr. 44): Bühnen-Räume, Juni 1992, S. 66.

³² Vgl. Banu 1992, a.a.O., S. 69.

³³ Vgl. ebd.

³⁴ Vgl. Banu 1992, a.a.O., S. 70.

³⁵ Banu 1992, a.a.O., S. 67.

³⁶ Robert Wilson, «Eine vollständige Theatersprache. Über Appia, Licht und Theater», in: Beacham, 2006, a.a.O., S. 9.