



universität
wien

Diplomarbeit

Titel der Diplomarbeit
„Der bühnenbildnerische Nachlass
des Malers Carl Maria Hauser“
Dokumentation und Analyse

Verfasser

Christian Gregorich

Angestrebter akademischer Grad
Magister der Philosophie (Mag. Phil.)

Wien, 2008

Studienkennzahl lt. Studienblatt: 317

Studienrichtung lt. Studienblatt: Theater-, Film- und Medienwissenschaft

Betreuerin: Ao. Univ.-Prof. Dr. Brigitte Marschall

INHALTSVERZEICHNIS

I.	EINLEITUNG	5
II.	DER BÜHNENBILDNER CARRY HAUSER	9
III.	DER THEATERBETRIEB UND CARRY HAUSER	17
IV.	DIE BÜHNENBILDENTWÜRFE UND SKIZZEN AUS DEM NACHLASS	21
IV. 01.	DER NACHLASS	22
V.	CARRY HAUSERS ARBEITEN FÜR DIE BÜHNE	36
VI.	DIE ANALYSE	41
VI. 01.	FRANZ THEODOR CSOKOR: DIE ROTE STRASSE	41
VI. 02.	FRANZ THEODOR CSOKOR: DIE BALLADE VON DER STADT	53
VI. 03.	FRANZ THEODOR CSOKOR: GESELLSCHAFT DER MENSCHENRECHTE	56
VI. 04.	CARL ZUCKMAYER: DER HAUPTMANN VON KÖPENICK	67
VI. 05.	RUDOLF HENZ UND FRANZ KRIEG: DER SPIELMANN	80
VI. 06.	EXKURS ZUR ÖSTERREICHISCHEN LÄNDERBÜHNE	83
VI. 07.	JOSEF MARIA LUTZ: DER BRANDNER KASPAR SCHAUT INS PARADIES	85
VI. 08.	FRANZ GRILLPARZER: DES MEERES UND DER LIEBE WELLEN	88
VI. 09.	FRANZ KRIEG: DAS DÖBLINGER PFARRSPIEL	91
VI. 10.	JOHANN NEPOMUK NESTROY: DER ZERRISSENE	93
VI. 11.	CARRY HAUSER: DAS SPIEL VON GUT UND BÖSE	96
VI. 12.	CARRY HAUSER: DAS SPIEL VON HASS UND LIEBE	97
VI. 13.	FRANZ THEODOR CSOKOR: WENN SIE ZURÜCK KOMMT	99
VII.	DIE ARBEITSWEISE DES BÜHNENBILDNERS CARRY HAUSER	109
VIII.	ZUSAMMENFASSUNG	113
IX.	BÜHNENBILDENTWÜRFE UND SKIZZEN AUS DEM NACHLASS	115
X.	FOTOS AUS DEN WIENER ARCHIVEN	140
XI.	BIBLIOGRAPHIE	151

I. EINLEITUNG

Carry Hauser wurde zu Lebzeiten als durchaus ernst zu nehmender Erneuerer und Wegbereiter gewürdigt, die Nachwelt muss jedoch „Verschollenheit und Unbekanntheit [...] als [...] bestimmende Konstanten“¹ feststellen. In den Nachschlagwerken, wie auch im weltweiten Computernetz, beispielweise im Online-System der Österreichischen Nationalbibliothek, wird der Maler Carl Maria Hauser - „Carry“ Hauser - als „freischaffender Maler, Graphiker, Bühnenbildner und Schriftsteller“² bezeichnet. Fällt jedoch der Name des Künstlers heutzutage, kennt ihn bedauerlicherweise kaum jemand, und niemand kennt seine Werke.

Diese Arbeit will einen, für das künstlerische Leben Carry Hausers wichtigen, bisher völlig vernachlässigten Teilaspekt beleuchten, nämlich die Bühnenbilder. Das künstlerische Wirken für das Theater begleitete den Künstler drei Jahrzehnte seines Lebens. Ziel dieser Darstellung ist es, den Bühnenbildnerischen Nachlass zu präsentieren und zu dokumentieren und damit eine große Lücke im Wissen um das Wirken dieses einst so bedeutenden Künstlers zu schließen.

Das malerische und graphische Œuvre wurde sowohl in wissenschaftlichen Abhandlungen, als auch in Katalogen diverser Ausstellungen der Künstlervereinigungen, denen er angehörte, teilweise sehr ausführlich publiziert. Manfred Wagner³ schreibt im Separatum des Ausstellungskatalogs „Carry Hauser, 1895 – 1985“⁴: „In der Sache Carry Hauser musste man bislang keine Angst vor den Folgen dieser Heroisierung haben, weil die gearbeitete Monografie noch aussteht, ja

¹ Siehe vollständiges Zitat unter Fußnote 5.

² www.onb.ac.at/: Stichwort „Carry Hauser“, 17.05.2008

³ Prof. Dr. Manfred Wagner ist seit 1974 Vorstand der Lehrkanzel für Kultur- und Geistesgeschichte an der Hochschule für Angewandte Kunst in Wien. Anm.: Auf Wunsch von Erbe und Nachlassverwalter sollte der Text von M. Wagner als Separatum herausgegeben werden.

⁴ Hauser, Carry, Cejnek, Heidemarie [Red.]: Carry Hauser. 1895 – 1985. Frauenbad bei Wien. 18.5.-9.7.1989. Wien: Niederösterreich-Gesellschaft f. Kunst u. Kultur, 1989.

selbst die Suche nach einem Gesamtwerk, einem – wie es scheint – immer noch laufenden Prozess, unterliegt, wobei Verschollenheit und Unbekanntheit bestimmende Konstanten darstellen.“⁵

1983 zählt Franz Schwarzinger im Anhang seiner „Hausarbeit für Bildnerische Erziehung“⁶ vier Bühnenbilder von Carry Hauser auf: „Die rote Straße“, „Woyzeck“, „Gesellschaft der Menschenrechte“ und „Der standhafte Prinz“. 1989, anlässlich einer Ausstellung in Frauenbad, wird im Anhang unter „Bühnenbilder“ eine weitere Szenerie, „Der Spielmann“, genannt. In dieser Ausstellung wurden außerdem die im Wiener Theatermuseum aufbewahrten Bühnenbildentwürfe zu Calderon de la Barcas „Der standhafte Prinz“, vier an der Zahl, gezeigt. Während der ersten Vorbereitungen zu dieser Arbeit verwies der Nachlassverwalter Marino Valdez⁷ explizit auf das 1931 in der österreichischen Erstaufführung gespielte Werk „Der Hauptmann von Köpenick“. Von dieser Aufführung berichtet Kurt Eggl in seiner Dissertation über das expressionistische Bühnenbild. In weiteren Publikationen zu den jeweiligen Dramatikern und deren Bühnenwerken wird Carry Hauser als Bühnenbildner nur peripher genannt.

Während seiner Recherchen sind dem Verfasser im Laufe der Jahre, meist zufällig, weitere Dramen, zu denen der Künstler Bühnenbildnerisch tätig war, aufgefallen. Eine große Lücke in seinem Schaffen als Bühnenbildner sind die Exiljahre in der Schweiz. Dazu schreibt Marino Valdez: „Er [Hauser] verfasste Advent- und Mysterienspiele (‚Das Spiel von Gut und Böse‘, ‚Ein Spiel von Hass und Liebe‘, etc.), die – in seinem eigenen Bühnenbild – von Laiengruppen in Kirchen aufgeführt wurden.“⁸

⁵ Wagner, Manfred: Der Maler als Zeit(geist)spiegel. In: Hauser, Carry, Cejnek, Heidemarie [Red.]: Carry Hauser. 1895 – 1985. Frauenbad bei Wien. 18.5.-9.7.1989. Wien: Niederösterreich-Gesellschaft f. Kunst u. Kultur, 1989, Separatum, o. S.

⁶ Schwarzinger, Franz: Carry Hauser als Maler. Monografische Notizen. Wien: Hausarb. Hochschule für Angew. Kunst in Wien, 1983

⁷ Marino Valdez: 1951 in Argentinien geboren, ist Maler und Grafiker, lebte von 1971 bis 2006 in Wien, war C. Hausers Nachlassverwalter bis 2006 und lebt seither wieder in Argentinien.

⁸ Hauser, Carry, Cejnek, Heidemarie: a.a.O., S. 103.

Bis jetzt sind siebzehn aufgeführte Theaterstücke bekannt, zu denen Hauser Entwürfe gestaltet hat. Es wäre nicht verwunderlich, wenn in Zukunft noch weitere hinzukommen würden.

Die von Marino Valdez zusammengestellten Skizzen, Entwürfe und Bühnenbildgrundrisse - sie liegen in einer Mappe zu zwölf Bögen auf - dienen als Grundlage für diese Arbeit. Es sind Werke, die Carry Hauser von Beginn der 20er Jahre bis Ende der 40er Jahre des vorigen Jahrhunderts geschaffen hat. Sie sind zum ersten Mal in ihrer Gesamtheit der Öffentlichkeit zugänglich.

Alle Werke des Bühnenbildnerischen Nachlasses wurden vom Verfasser katalogisiert und sind in dieser Arbeit aufgelistet. Die Figurinen im elften Bogen lassen sich keinem bestimmten Drama zuweisen. Sie wurden zwar in die Werkliste aufgenommen, entziehen sich aber mangels Unterlagen einer gezielten Auswertung. Die Bühnenbildgrundrisse sind nur bei Unklarheiten erwähnt, die Abbildungen davon sind auf einer Foto-CD gespeichert. Außerdem existieren noch einige wenige Entwürfe, die keiner Aufführung zugeordnet werden können, auf sie wird im letzten Kapitel eingegangen.

Die Bühnenbildentwürfe und Skizzen werden im Zusammenhang mit den jeweiligen Theaterstücken beschrieben. Ergänzend zum Nachlass wurden dazu Szenenfotos aus den Bildarchiven der Österreichischen Nationalbibliothek, des Theatermuseums und des Wien Museums herangezogen, um im Idealfall weitere Vergleiche zu ‚Skizze – Entwurf – tatsächliche Umsetzung auf der Bühne‘ machen zu können.

Für die beschriebenen Vergleiche wurden gegebenenfalls jene wenige Textpassagen aus den Rezensionen der Wiener Tageszeitungen herangezogen, die die Stimmung der jeweiligen Aufführung im Zusammenhang mit dem Bühnenbild wiedergeben.

Die Hoffnung, dass die Tagebücher Carry Hausers in diesem Zusammenhang nähere Aufschlüsse geben könnten, erwies sich leider als trügerisch: Der Erbe des Nachlasses versicherte dem Verfasser, dass im Zusammenhang mit dem Bühnenbildnerischen Œuvre, vom Maler keinerlei Aufzeichnungen gemacht wurden, die Tagebücher konnten daher nicht herangezogen werden.

Diese Arbeit bezieht sich, im Sinne der Aufgabenstellung, ausschließlich auf die Bühnenbilder. Darüber hinausführende Analysen zu Carry Hausers Malerei hätten den Rahmen auch inhaltlich gesprengt.

II. DER BÜHNENBILDNER CARRY HAUSER

Carl Maria Hauser wurde am 16. Februar 1895 in Wien geboren. Sein Vater Karl Hauser war Beamter im Ministerium des Kaiserlichen Hauses und Äußeren⁹, seine Mutter Maria Hauser, geborene Linke, war Lehrerin. Die Eltern waren der Kunst gegenüber sehr aufgeschlossen, der Vater malte, die Mutter dichtete. Schon in frühen Jahren wurden er und sein Bruder Heinz von den Eltern in Konzerte, ins Theater und in Ausstellungen mitgenommen. Im Alter von elf Jahren erhielt Carry Hauser bereits die erste Auszeichnung bei einer Ausstellung für Kindermalerei, vier Jahre später den ersten Preis bei einem Plakatwettbewerb. Hauser wurde zuerst von seiner Mutter unterrichtet. Das später besuchte Schottengymnasium durfte er nach Einwilligung der Eltern abbrechen, er absolvierte stattdessen einen Abendkurs an der Graphischen Lehr- und Versuchsanstalt und Kurse an der Kunstgewerbeschule, die später zur ‚Universität für angewandte Kunst‘ wurde.

Carry Hauser wollte ursprünglich an die Akademie der bildenden Künste gehen. Professor Josef Jungwirth, mit dem seine Eltern bekannt waren, riet Hauser in die zu dieser Zeit viel modernere Kunstgewerbeschule zu gehen, obwohl er selbst kurz davor zum ordentlichen ‚öffentlichen‘ Professor der Allgemeinen Malerschule an der Akademie ernannt worden war. Jungwirth soll zum jungen Hauser gesagt haben: „Mit diesen modernen Sachen haben S‘ kein Glück an der Akademie, da werden S‘ nur Schwierigkeiten haben. Gehn S‘ zum Roller.“¹⁰ 1912 wurde Carry Hauser ordentlicher Hörer an der „Kunstgewerbe-Schule des K. K. Österreichischen Museums für Kunst und Industrie, Wien I, Stubenring“. Nicht nur Alfred Roller, auch Künstler wie Kolo Moser und Josef Hofmann lehrten in dieser Zeit an der Schule. Hauser wurde von folgenden Professoren, Dozenten und Lehrern unterrichtet:

⁹ Hauser, Carry, Schwarzinger, Franz [Einf.]: Carry Hauser zum 90. Geburtstag. Eine Rehabilitation. Wien: Hochschule f. Angewandte Kunst in Wien, 1985, die Publikation enthält keine Paginierung.

¹⁰ Valediez, Marino: Carry Hauser, Lebensbild eines Unbestechlichen. In: Hauser, Carry, Cejnek, Heidemarie [Red.]: Carry Hauser. 1895 – 1985. Frauenbad bei Wien. 18.5.-9.7.1989. Wien: Niederösterreich-Gesellschaft f. Kunst u. Kultur, 1989, S. 98.

1912/13 – 1. Jahrgang¹¹

Rudolf von Larisch	Schrift und Heraldik
Julius Kajetan	Projektionslehre, Schattenlehre und Perspektive
Oskar Strnad	Allgemeine Formenlehre
Bernhard Merth	Aufsatzlehre, Rechnen und Buchführung
Franz Cizek	Ornamentale Formenlehre

1913/14 – 2. Jahrgang¹²

Adolf Boehm	Naturstudium
Emil Adam	Gewerbliche Chemie
Oskar Herz	Bürgerkunde
Anton Ritter von Kenner	Stilgeschichte

1914/15 – 3. Jahrgang¹³

Anton Ritter von Kenner	Aktstudium
Karl Degner	Kunstgewerbliche Liturgik
Anton Ritter von Kenner	Anatomisches Zeichnen und Modellieren
Eduard Leischnig	Kultur- und Kunstgeschichte
Richard Ernst	Allgemeine Kulturgeschichte

In diesen Jahren an der Kunstgewerbeschule erwarb Hauser eine umfassende Ausbildung, die ihn nicht nur an eine Kunstgattung binden sollte.

Noch im dritten Schuljahr verlässt Hauser die Kunstgewerbeschule und meldet sich freiwillig zum Kriegsdienst an die Front. Er rückte bei den Deutschmeistern ein und wurde, nach der Offiziersschule, ein Jahr später „zum ‚Infanterieregiment Kaiser und König Franz Josef I Nummer 1‘, das in Österreichisch-Schlesien beheimatet war“¹⁴, überstellt.

¹¹ Archiv der Hochschule für Angewandte Kunst: Katalog der Kunstgewerbeschule, 1912/13

¹² Archiv der Hochschule für Angewandte Kunst: Katalog der Kunstgewerbeschule, 1913/14

¹³ Archiv der Hochschule für Angewandte Kunst: Katalog der Kunstgewerbeschule, 1914/15 (Anm.: In den jeweiligen Jahrgangskatalogen der Fachbereichslehrer wurde angemerkt: nach bestandener Enthebungsprüfung dispensiert; 10. November 1914 eingerückt.

¹⁴ Haiböck, Lambert: Der Maler Carry Hauser. Wien: Österreichische Staatsdruckerei, 1960, S. 7.

Die zu Beginn seiner Militärzeit große Begeisterung für den Krieg verging aber rasch. In den Tagebuchaufzeichnungen, die Marino Valdez als Nachlassverwalter einsehen konnte, bedauerte Hauser seine Entscheidung für das Militär und beklagte unter anderem die äußerste „Einengung der Freiheit“. Zwar wurde Hauser ein Jahr später zum Leutnant ernannt und erhielt im Folgejahr die Tapferkeitsmedaille, 1917 ereilte ihn aber die Nachricht, dass sein Bruder Heinz an der Front gestorben war. Alle diese Erfahrungen ließen ihn zum Pazifisten werden.

Noch während des Krieges begann Carry Hauser zu malen und feierte sein Ausstellungsdebüt in Troppau (Mähren). Der expressionistische Stil mit seinen markanten Farbsetzungen fand keine allgemeine Anerkennung und war Anlass für kritische Diskussionen. In der Troppauer Zeitung vom 15. September 1918 stand: „Eine Einzelbesprechung der ausgestellten Kunstwerke neuerer Richtung hat naturgemäß bei den Arbeiten Carry Hausers zu beginnen, der sich zwar auch noch in vollem Werden und Suchen, doch sicher als der fortgeschrittenste und zielbewussteste unter seinen Kameraden darstellt. An seinen Bildnissen fallen die lebendige Behandlung der Flächen und die schöne Farbigkeit auf. Wohl stören manche Flüchtigkeiten, so auf den sonst ausgezeichneten Bildnis F. L. mit Hund die Vernachlässigung der rechten Hand, [...] die entschieden misslungene Verkürzung, die den Eindruck des prächtig durchgearbeiteten Kopfes beeinträchtigt.“¹⁵

Otto Eßler schrieb in ‚Österreichs Illustrierter Zeitung‘ über den jungen Künstler und die Troppauer Ausstellung: „Carry Hauser ist ein scharf ausgeprägter Expressionist von seltener Eigenart. Fast an Kokoschka anlehnend, wirkt er in der heutigen Zeit vielfach noch unverständlich. Bewundernswert ist der Farbenreichtum in seinen Kompositionen, die mehrfach religiöse Themen behandeln. [...] Trotz vielerlei Widersprüche und Anfeindungen geht der Künstler unbeirrbar seinen Weg.“¹⁶

¹⁵ Hauser, Carry, Schwarzingen, Franz [Einf.]: a.a.O., S. 12.

¹⁶ Valedéz, Marino: a.a.O., S. 97.

Noch vor Kriegsende lernte Hauser den um zehn Jahre älteren Dichter und Dramatiker Franz Theodor Csokor kennen, mit dem ihn über Jahrzehnte hinweg eine künstlerische Zusammenarbeit und Zeit seines Lebens eine enge Freundschaft verbinden sollte.

Nach Kriegsende entschloss sich Hauser Maler zu werden und „folgte zunächst den Spuren des Expressionismus“.¹⁷ Durch Csokor lernte er den Wiener Kunsthändler und Kritiker Arthur Roessler kennen, den Inhaber des Avalun Kunstverlages und Entdecker und Förderer Egon Schieles. Er nahm Hauser unter Vertrag. Mit Roessler hatte Hauser eine lebenslange freundschaftliche Verbindung. Roessler war 1922 auch Trauzeuge bei der Eheschließung von Hauser mit der schon aus Kindheitstagen bekannten Gertrude Herzog. 1919 stellte Hauser 50 Bilder mit sowohl erotischem, als auch religiösem Bezug im „Haus der jungen Künstlerschaft“ zum ersten Mal in Wien aus. Im gleichen Jahr schloss sich Hauser der Künstlervereinigung „Freie Bewegung“ an, die unter der Leitung von R. Dillens und Benedikt Fred Dolbin gegründet worden war. Im nächsten Jahr schrieb Hauser das „Nächtebuch“. Hier versuchte er seine Träume in Wort und Bild umzusetzen. Es folgten ‚Die große Nacht des Bruder Dominikus‘, ‚Das Buch von der Stadt‘, ‚Buch der Träume‘ und ‚Irrende Menschen‘, die unter dem Begriff ‚Blockbücher‘ bekannt wurden. Alle Werke von der Zeichnung bis zum Schriftbild wurden von Hauser selbst gestaltet. ‚Das Buch von der Stadt‘ ist zur gleichen Zeit wie F.T. Csokors Drama „Die Ballade von der Stadt“ entstanden und kann wie dieses zur wichtigsten expressionistischen Literatur Österreichs gezählt werden. In diese Zeit fällt vermutlich auch Carry Hausers erste Bühnenbildgestaltung zu F.T. Csokors „Die rote Straße“. Dieses Theaterstück wurde 1921 in Brünn uraufgeführt. Den Maler Georg Philipp Wörlen lernte Hauser Anfang der 20er Jahre des vorigen Jahrhunderts in Passau kennen, als Hauser im niederbayerischen Hals seine ersten Bilder malte. Mit ihm gründete er die Gruppe „Der Fels“. Von 1921 bis 1926 wurden einige Ausstellungen in der Wiener Galerie Würthle und in Deutschland organisiert.

¹⁷ Haiböck, Lambert: ebenda. S. 8.

Vermutlich 1925, die Datierung lässt sich nicht genau verifizieren, trat Hauser dem Hagenbund, einer Wiener Künstlergruppe, bei. Ein Jahr später war er Vizepräsident dieser Vereinigung, 1927 wurde er zum Präsidenten gewählt. Hauser versucht durch ‚Themenausstellungen‘ neue Impulse zu setzen und somit neue Interessenten anzulocken. Seine Vorgangsweise war im Vorstand nicht unumstritten. Hauser legte seine Präsidentschaft nieder, blieb aber im Vorstand bis zur Auflösung des Hagenbundes im Jahre 1938. In diese Zeit fallen auch Hausers erste Vorträge. „Bei verschiedenen Institutionen sprach [er] über Themen wie ‚Kunst und ihre Problematik‘ oder ‚Kunst – Künstler – Publikum“.¹⁸ In dieser Zeit entwarf Hauser sein zweites Bühnenbild für „Woyzeck“, wieder für F.T. Csokor. In der Uraufführung der Bearbeitung von Georg Büchners Werk mit dem Untertitel „Versuch einer Vollendung“ (1928) war es im Wiener Raimundtheater zum ersten Mal zu sehen.

Im Jahre 1931 entwarf Carry Hauser gleich vier Bühnenbilder: „Das Wächterspiel“ von Rudolf Henz für die Wiener Komödie, „Gesellschaft der Menschenrechte“ von F.T. Csokor, „Der Hauptmann von Köpenick“ von Carl Zuckmayer und „Douaumont“ von Eberhard Wolfgang Möller für das Wiener Burgtheater bzw. für die neue Studiobühne im Burgtheater.

1932 engagierten sich Carry Hauser, Richard Harlfinger und Clemens Holzmeister in der ‚Notgemeinschaft für Kunst und Schrifttum‘. Sie schlugen eine freiwillige Künstlerdienstpflcht vor, in der „gegen Materialkostenersatz und ein monatliches Existenzminimum öffentliche und private Kunstaufträge gesichert werden sollten.“¹⁹

¹⁸ Valdez, Marino: a.a.O., S. 102.

¹⁹ Nierhaus, Irene: Adoration und Selbstverherrlichung. Künstlerische und kunstpolitische Schwerpunkte an der Akademie der bildenden Künste von den dreißiger bis Ende der vierziger Jahre, in: Seiger, Hans/Lunardi, Michael/Josef, Peter (Hrsg.): Im Reich der Kunst / Die Wiener Akademie der bildenden Künste und die faschistische Kunstpolitik, Wien: Verlag für Gesellschaftskritik, 1990, S. 70.

1935 folgte ein weiteres Bühnenbild, diesmal für die Wiener Festwochen. Im Arkadenhof des Wiener Rathauses wurde drei Mal das Passionsspiel „Das Wächterspiel“ von Rudolf Henz und Franz Krieg aufgeführt. Ein Jahr später konnte Hauser für das Burgtheater das Bühnenbild zu Calderons „Der standhafte Prinz“ in einer Bearbeitung von Josef Gregor entwerfen. Auch in diesem Jahr wurde Carry Hauser Treuhänder des Referates ‚Bildende Kunst‘ im, innerhalb der Vaterländischen Front, neu organisierten VF-Werk ‚Neues Leben‘. Für die im Rahmen dieser Kultur- und Freizeitorganisation neu gegründete Österreichische Länderbühne entwarf Hauser Bühnenbilder zu Franz Grillparzers „Des Meeres und der Liebe Wellen“, Johann Nepomuk Nestroy's „Der Zerrissene“, Josef Maria Lutz' Volksspiel „Der Brandner-Kaspar schaut ins Paradies“ und Heinz Hermann Ortners „Tobias Wunderlich“.

Für seinen Einfallsreichtum und seine Vielseitigkeit spricht die Eröffnung eines an sein Atelier in der Döblinger Philippovichgasse 16 in Wien unmittelbar angeschlossenen Gassenladens. Der Maler versuchte auf diese innovative und damals originelle Weise „[...] seine Arbeiten – meist kleinformatige Drucke und Holzschnitte zu erschwinglichem Preis – an den Mann zu bringen. ‚In der Auslage gab es Drucke, Miniaturen, Triptychen, und für zwei Schilling konnte man dort echte Hauser-Madonnen beim Künstler selbst erstehen‘, berichtete Otto Fritz Beer in der ‚Wiener Zeitung‘ (23.5.1937)“.²⁰

Wegen seiner offenen Ablehnung der Nationalsozialisten erhielt Carry Hauser nach dem Anschluss Arbeitsverbot. Seine Frau Gertrude, eine Altphilologin der Universität Wien, war nach den nationalsozialistischen Rassengesetzen von 1935 ‚Halbjüdin‘²¹ und wurde deshalb angefeindet. Als Hauser dann auch noch zum Militär einberufen wurde, emigrierten beide mit ihrem 1934 geborenen Sohn Heinrich. Den angebotenen

²⁰ Valdez, Marino: a.a.O., S. 102.

²¹ Die jüdische Religion sagt: Jude ist, wer eine jüdische Mutter hat oder wer zum jüdischen Glauben übergetreten ist. Der Vater ist ausdrücklich unerheblich. Den Begriff ‚Halbjude‘ gibt es daher im jüdischen Glauben nicht.

Lehrauftrag in Melbourne, Australien, konnte Hauser wegen des Kriegsausbruches nicht antreten. Hauser suchte bei der Armee um Urlaub an und reiste mit wenig Gepäck in die Schweiz. Sein Sohn wurde zuvor schon in Dover in einem Kloster untergebracht, seine Frau floh nach Holland. Bedingt durch den Kriegsausbruch konnte der Maler nicht nach Holland reisen, ebenso seine Frau und Sohn Heinz nicht in die Schweiz, sie blieben getrennt. Hauser durfte seine Bilder „nicht verkaufen, ja nicht einmal verschenken durfte [er sie] – da dies als eine Form von Bestechung angesehen werden konnte“.²² Bis zur Rückkehr nach Wien schrieb Hauser unter anderem den Roman „Zwischen Gestern und Morgen“. Außerdem illustrierte er selbst seine Bücher „Eine Geschichte vom verlorenen Sohn“ und „Maler, Tod und Jungfrau“. Seine Advent- und Mysterienspiele sowie „Das Spiel von Gut und Böse“, „Ein Spiel von Hass und Liebe“ und „Adventspiel“ wurden von Amateurgruppen mit seinen eigenen Bühnenbildern unter anderem in der Pfarre St. Peter und Paul in Zürich aufgeführt. 1943 schuf er für Hermann Ferdinand Schells „Das Gottesspiel“ das Bühnenbild, die Aufführungen dieses Dramas fanden im „Hotel Sternen“ in Zürich statt.

1946 konnten endlich Frau und Kind in die Schweiz nachreisen. Bis 1947 blieb die Familie dort. Ein offizieller Brief, eine Einladung zur Rückkehr, verfasst vom damaligen Kulturstadtrat Dr. Viktor Matejka, bewog die Hausers wieder nach Wien zu kommen. In den kommenden Jahren konnte Carry Hauser in Wien schwer Fuß fassen. Die Bilder, die er malte, konnte er kaum verkaufen. Das letzte bis dato nachweisbare Bühnenbild entwarf er 1948 für das Drama seines Freundes Franz Theodor Csokor. „Wenn sie zurück kommt...“ wurde im Theater ‚Die Insel‘ in der Wiener Komödie aufgeführt.

In den Jahren unmittelbar nach dem zweiten Weltkrieg malte er Ölgemälde, es entstanden Zeichnungen und einige Mosaik für öffentliche Wohnbauten in Wien. Genannt sei ‚Die Befreiung Österreichs‘ in der Simonygasse in Wien Döbling. Hauser hielt Vorträge in der RAWAG (Vorgänger des Österreichischen Rundfunks) unter

²² Valdez, Marino: ebenda S. 103

anderem „Von der Kuh, die malt, und dem Affen, der bildhauert“. Er wurde Vorstandsmitglied des ‚P.E.N.-Clubs‘, war Mitbegründer des ‚Berufsverbandes der bildenden Künstler Österreichs‘, Ehrenpräsident des ‚Neuen Hagenbundes‘. Seine Frau konnte die Lehrtätigkeit an der Universität Wien wieder aufnehmen und unterrichtete am Gymnasium in der Fichtnergasse in Wien Hietzing.

Seit den 1950er Jahren malte Hauser größtenteils Bilder mit religiösem Inhalt. Madonnenbilder, Heiligendarstellungen und Szenen aus der Heiligen Bibel waren während seiner ganzen künstlerischen Laufbahn immer wichtige Themen gewesen. Er unternahm zahlreiche Reisen in den damaligen Ostblock und nach Afrika. Diese Impressionen finden sich thematisch in seinen Bildern. Die Relieffiguren für die elf Glocken, die zur Ergänzung der ‚Pummerin‘ im Wiener Stephansdom neu gegossen wurden, stammen von Carry Hauser.

Carry Hauser starb am 28. Oktober 1985 in einem Sanatorium in Rekawinkel in Niederösterreich.

In den zahlreichen Nachrufen wird neben seinen bedeutenden Leistungen für den österreichischen Expressionismus in seinen Frühwerken auch der mit Albert Paris Gütersloh gemeinsam entwickelte ‚magische Realismus‘ genannt. Dabei fällt auf, dass das 1946 von Hauser gestaltete ‚Christopherus‘-Fresko am Simplon-Pass im gleichen Atemzug genannt wird. Offenbar hat dieses Fresko bei den Zeitgenossen die nachhaltigste Wirkung hinterlassen.

III. DER THEATERBETRIEB UND CARRY HAUSER

Im 20. Jahrhundert kam nicht nur das Ende der schon seit der Renaissance das Aussehen von theatralischen Veranstaltungen bestimmenden „Perspektivbühne“, sondern auch jenes des daraus sich weiter entwickelten barocken Maschinentheaters der Familie Galli-Bibiena und in der Folge in Wien vor allem durch die Werkstätten von Brioschi, Burghart und Kautsky gepflegten üppigen Dekorationsmalerei. Adolph Appia und Gordon Craig machten sich Gedanken über ein anderes Theater und suchten nach neuen Lösungen für die Bühne. Max Reinhardt und Lovis Corinth sahen die Bühne als Gesamtkunstwerk. Alfred Roller schließlich war es, der völlig neue Definitionen aufstellte, mit denen endgültig und deutlich den Inhalten des Dargestellten der Vorrang vor dem äußeren Schauwert bestimmt wurde.

Für diese Arbeit über das Bühnenbildnerische Wirken eines der Künstler dieser Aufbruchzeit, über den Roller-Schüler Carry Hauser, sind vor allem zwei der Richtlinien seines berühmten Lehrers von grundlegender Bedeutung:

- „Jedes Kunstwerk trägt die Gesetze seiner Inszenierung in sich.
- Die Dekoration darf niemals Selbstzweck sein. Sie muss den Zuschauer [...] in die Stimmung des Werkes versetzen. Sie hat den Rahmen für das Kunstwerk zu bilden. Ihre Rolle ist sekundär.“²³

Das Gesamtbild jeder zukünftigen Inszenierung hat sich mit diesen revolutionären Neudefinitionen grundlegend verändert.

Erst durch diese Verschiebung der Wertigkeit kam der Begriff ‚Bühnenbild‘ in allgemeine Verwendung, und zwar mit einem neuen Inhalt: Zwei zueinander gegensätzliche Begriffe, „die Bühne“, die von ihrer Räumlichkeit lebt, und „das Bild“, das für die Darstellung seines Inhaltes nur eine Ebene benötigt, wurden mit Wort und

²³ Trübsbach, Claudia: Jugendstil im Bühnenbild des deutschsprachigen Theaters, Wien: Univ.Diss., 1969, S. 86.

Inhalt des Begriffs bedient und definiert. Waren es bis zu diesem Umbruch Ausstatter und Dekorateure, die das Geschehen auf der Bühne auf Anweisung des Spielleiters in möglichst üppige (Barock) oder realistische (im Naturalismus des 19. Jahrhunderts) Szenen verwandelten, wurde jetzt das Berufsbild ‚Bühnenbildner‘ verwendet. Es bezeichnete eine neue Berufsgattung in der Theaterwelt, die eine ganze Reihe zusätzlicher Kenntnisse erforderte. Das Handwerk Dekorationsmalerei war zu wenig, um die Handlung eines Dramas geschickt in einen Rahmen im Sinne Alfred Rollers zu verpacken. Architektur und Kunsthandwerk waren von nun an gefragt, letzteres mit all seinen Facetten und Vielschichtigkeiten, beginnend mit der Kenntnis von verschiedensten Materialien wie Holz und Textilien bis hin zur Verarbeitung in einen für das Gesamtkunstwerk sinnvollen Bühnenraum.

Zudem entstanden in denselben Jahrzehnten noch für alle Kunstrichtungen neue Sicht- und Darstellungsweisen der Welt. In der Dichtung, Musik und Malerei kamen mit dem Impressionismus, Expressionismus, neue Sachlichkeit, etc. Stilrichtungen zum Vorschein, die nicht mehr nur die Wirklichkeit abbilden wollten, wie sie war.

Der neue Schauplatz eines Schauspiels stellte völlig andere und noch wenig erprobte Anforderungen. Carry Hauser entsprach durch seine umfangreiche Ausbildung an der Kunstgewerbeschule bestens allen Erfordernissen dieses modernen Berufs, ja, er war gerade prädestiniert, künstlerische Gedanken und handwerkliches Geschick zu kombinieren, um den visuellen Teil eines Gesamtkunstwerkes adäquat zu erschaffen.

Carry Hauser hatte als akademischer Maler bereits Erfahrung mit Auftraggebern gemacht. Als Bühnenbildner war nun als Teil der Theaterproduktion von einer größeren Anzahl von Personen abhängig. Auch der größte Künstler muss sich der ungeschriebenen Gesetzmäßigkeit eines Theaterbetriebes unter- beziehungsweise sich in ein ‚künstlerisches Team‘ einordnen.

Da war zuerst einmal der Auftraggeber, die Direktion des Theaters, die den Auftrag zum Bühnenbild vergab und schon ihre Vorstellungen in oder ohne Absprache – im besten Falle mit dem Dramatiker und dem Regisseur gemeinsam - äußerte. Aber selbst dieser zusammengespannte Personenkreis konnte seine Vorstellungen nicht immer durchsetzen, war doch mit der Umsetzung eines Entwurfs schließlich die Bühnenwerkstätte des Theaters oder ein Atelier betraut. Die praxisorientierten Handwerker hatten erfahrungsbedingt auch ihre Vorstellungen zum Bühnenbild, da sie die technischen Voraussetzungen der Bühne oft besser als mancher Gastregisseur oder Bühnenbildner kannten.

Zu guter Letzt sind auch noch die Faktoren Zeit und Geld ausschlaggebend, die die Vorstellungen und Träume eines Künstlers mitunter schwinden ließen. Aus dem Zeitraster, das Premierendatum stand meistens fest, und den finanziellen Eingrenzungen war nicht leicht auszubrechen; aus letzterem nur, wenn mit einer überzeugenden Begründung Personen mit Kunstverständnis überredet werden konnten.

Unter solchen allgemein beengenden Bedingungen hatte Hausers künstlerisches Bühnenschaffen natürlich auch zu leiden. Dies kann in der nachfolgenden Präsentation von Vergleichen zwischen den Bühnenbildentwürfen und Fotos der tatsächlich realisierten Szenenfotos sehr augenfällig beobachtet werden. Schriftliche Zeugnisse darüber gibt es keine, auch nicht in den Regiebüchern der Burgtheaterproduktionen.

Hauser setzte sich in seinem Bühnenbildnerischen Schaffen schon in der Entwurfsphase zu den jeweiligen Bühnenbildern nicht nur mit den Bühnenbildanweisungen in den Dramen auseinander, sondern auch mit zeitgenössischer Dramatik, allen voran mit den Werken seines Freundes Franz

Theodor Csokor. Erst diese profunde Auseinandersetzung mit inhaltlichen Details und Nuancen brachten für ihn alle Aspekte eines Dramas zur vollen Wirkung.

Dazu trug sicher auch die Tatsache bei, dass Carry Hauser „als Bühnenbildner [...] nur sporadisch und meist nur in Zusammenarbeit mit Freunden und Gleichgesinnten“²⁴ arbeitete, mit Künstlern also, die er kannte, deren Werke und Denken ihm vertraut waren. Aus diesem Gesichtspunkt ist es erklärbar, dass er Aufträge für das Theater meist nur über den Freundeskreis erhielt und annahm.

Die Frage, ob er sich darüber hinaus – und hier nur nebenbei - eher zu seiner der Allgemeinheit eher bekannten Berufung als Maler verpflichtet fühlte oder nicht, stellt sich in dieser Arbeit naturgemäß nicht, ließe sich dem dahingehend Interessierten aber sicherlich aus den Tagebüchern oder aus dem teilweise erhaltenen Briefwechsel erschließen.

²⁴ Valdez, Marino: a.a.O., S. 102.

IV. DIE BÜHNENBILDENTWÜRFE UND SKIZZEN AUS DEM NACHLASS

VORBEMERKUNGEN

Ein nicht unwichtiger Bestandteil dieser Arbeit, die das bühnenbildnerische Wirken des expressionistischen Malers und Autors Carry Hauser vor dem vollkommenen Vergessen bewahren soll, ist eine Mappe mit 12 Bögen. Diese Mappe befindet sich im Besitz seines Sohnes, sie wurde vom früheren Nachlassverwalter Marino Valdez zusammengestellt.

Die Arbeiten des Bühnenbildners sind jeweils in weiße Papierumrahmung (450 mm x 625 mm) mit einer durchschnittlichen Rahmenbreite von zirka 6 cm geklebt. Die Passepartouts wurden von Hand gefertigt. Die kolorierten Bühnenbilder wurden mit Farbkreide, Bleistift, die monochromen Entwürfe mit Kohle und Bleistift auf Transparentpapier ausgeführt.

Die Bühnenbilder wurden ohne Stativ und ohne künstliches Licht, also keineswegs professionell, fotografiert. Sie sind vom Erben, auch aus diesen Qualitätsgründen, daher ausschließlich für die Aufarbeitung im wissenschaftlichen Bereich frei gegeben. Der Verfasser dieser Arbeit durfte an zwei Tagen, am 23. April und 02. Mai 2008, Einsicht nehmen. Fotografiert wurde für diese Arbeit mit einer Sony Digitalkamera der Serie „T“.

Die Bühnenbilder, Skizzen und Bühnenbildgrundrisse wurden nicht neu sortiert. Sie werden in diesem Kapitel so aufgelistet, wie sie vorgefunden wurden. Es kommt vor, dass die Bühnenbilder einer Inszenierung in verkehrter Reihenfolge angeführt werden. Das liegt daran, dass diese Bilder durch die Einsicht anderer umgereiht wurden.

Auf Wunsch des Besitzers der Kunstwerke muss an dieser Stelle Folgendes festgehalten werden: *„Für eine kommerzielle Verwertung ist die Zustimmung des Erben schriftlich einzuholen, alle Kosten inklusive der Verwertungsabgaben sind vom Antragssteller zu tragen und dies ist im Gesuch auch zu erwähnen.“*

Nachfolgend sind die einzelnen Blätter unter NL-C.H. für ‚Nachlass – Carry Hauser‘, dem jeweiligen Bogen und in der Reihenfolge, in der sie eingesehen und fotografiert wurden, angeführt.

IV. 01. DER NACHLASS

Der erste Bogen

NL-C.H. 1/1:

DIE ROTE STRASSE – mehrere Skizzen zu den einzelnen Bildern.
11 Skizzen mit Bleistift auf Vor- und Rückseite; 5 kleine Studien auf Rückseite.

Vorderseite (von links oben beginnend):

Erstes Bild - Die Pforten der Erde
Zweites Bild – Der Berg des Gerichtes
Drittes Bild – Die Lästergasse
Viertes Bild – Der Gasthausgarten
Fünftes Bild – Das gelbe Lusthaus
Sechstes Bild – Der Platz der Barmherzigkeit
Siebentes Bild – Der Krankenhaus
Achstes Bild – Daheim

Rückseite (große Skizzen, linke Seite):

Neuntes Bild – Der Fluss
Zwölftes Bild – Der Korso
Zehntes Bild – Die Halle

Rückseite (1 kleinere Skizze, 1 größere Skizze, rechte Seite):

Elftes Bild – Das Tor
Zwölftes Bild – Der Korso (*vermutlich zweite Skizze dieses Bildes*)
1 nicht näher definierbare Bühnenbildskizze
Weitere zwei kleine Studien zum ‚Korso‘-Bild

Schriftliche Anmerkungen des Künstlers: Für F.T. Csokor (teilw. unkenntlich), 1. 2. B.

NL-C.H. 1/2:

16. Bild eines Dramas

Schriftliche Anmerkungen des Künstlers: XVI. Bild

NL-C.H. 1/3:

13. Bild eines Dramas

Schriftliche Anmerkungen des Künstlers: XIII. Bild

NL-C.H. 1/4:

Bühnenbildgrundriss zum 13. Bild eines Dramas (NL-C.H. 1/3)

Schriftliche Anmerkungen des Künstlers: Geländer, Säule, Tisch.

NL-C.H. 1/5:

WENN SIE ZURÜCK KOMMT – Bühnenbildgrundriss zum 10., 11. und 12. Bild

Drehbühne zum 10., 11. u. 12. Bild mit blauen und roten Korrekturlinien.

Schriftliche Anmerkungen des Künstlers: X., XI., XII.

NL-C.H. 1/6:

WENN SIE ZURÜCK KOMMT – 1 Skizze Bühnenbildgrundriss zum Vorspiel, 1. und 2. Bild, Skizzen zum 1. und 2. Bild

Vorderseite: 1 Drehbühne, 2 Skizzen.

Rückseite: 1 Skizze

Schriftliche Anmerkungen des Künstlers: V, 1 S, 2 S.

NL-C.H. 1/7:

WENN SIE ZURÜCK KOMMT – Skizze zum 4. Bild; Bühnenbildgrundriss ohne Angabe

Vorderseite: 1 erweiterte Skizze, 1 Studie eines Kopfes (teilweise über die Studie gezeichnet)

Rückseite: Grundriss mit Drehbühne, in drei Segmente geteilt

Schriftliche Anmerkungen des Künstlers: 4,60 (Tiefe), 3,50 Hint [!], 4,50 [Drehbühne]

NL-C.H. 1/8:

WENN SIE ZURÜCK KOMMT – weitere Skizze zum 4. Bild; Skizze zum 2. Bild.
Vorderseite: 1 ausgereifte Skizze mit Details – Sessel, Tisch, Bücherwand, Tür, Bild, Fenster, Vorhänge
Rückseite: Skizze mit aufsteigender Treppe zu einer Tür.
Schriftliche Anmerkungen des Künstlers: keine

NL-C.H. 1/9:

WENN SIE ZURÜCK KOMMT – vorgedruckter Grundriss mit Skizze zum 4. Bild
1 vorgedruckter Bühnengrundriss „Theater ‚DIE INSEL‘ in der Komödie“. Drehbühne in vier Segmente geteilt. Segment zum Zuschauerraum mit schemenhafter Skizze
Schrift auf vorgedrucktem Grundriss: Bühnengrundriss Maszstab 1 : 33 1/3 (unten gedruckt), 6m an der Hinterbühne handschriftlich.

Der zweite Bogen

NL-C.H. 2/1:

GESELLSCHAFT DER MENSCHENRECHTE – 10. Bild
Perspektivischer Bühnenbildentwurf, koloriert.
Schriftliche Anmerkungen des Künstlers: [..]. Bild [Anm.: Nummerierung nicht erkennbar], kaltes Licht. Einsatz-Stück, (rechts unten: Anmerkung des Künstlers unter Passepartout nicht erkennbar)

NL-C.H. 2/2:

GESELLSCHAFT DER MENSCHENRECHTE – 12. Bild
Perspektivischer Bühnenbildentwurf mit einer Skizzenanweisung zur linken Bildseite, teilweise koloriert.
Schriftliche Anmerkungen des Künstlers: XII. Bild; plastisch zum Einhängen.

NL-C.H. 2/3:

GESELLSCHAFT DER MENSCHENRECHTE – 7. Bild
Perspektivischer Bühnenbildentwurf, teilweise koloriert.
Schriftliche Anmerkungen des Künstlers: VII. Bild, darunter BLAU - ROT LICHT

NL-C.H. 2/4:

GESELLSCHAFT DER MENSCHENRECHTE – 6. Bild

Perspektivischer Bühnenbildentwurf, teilweise koloriert.

Schriftliche Anmerkungen des Künstlers: VI. Bild; event. Vorgangseiten; Pfeil zu den Türleisten: gelb = Goldleisten.

NL-C.H. 2/5:

GESELLSCHAFT DER MENSCHENRECHTE – 5. Bild

Perspektivischer Bühnenbildentwurf, nur die Rückwand koloriert.

Schriftliche Anmerkungen des Künstlers: V. Bild; Pfeil neben dem Wandschrank: 2 mm EINSETZEN.

NL-C.H. 2/6:

GESELLSCHAFT DER MENSCHENRECHTE – 4. Bild

Perspektivischer Bühnenbildentwurf, nur die Rückwand mit Buntstift koloriert.

Schriftliche Anmerkungen des Künstlers: IV. Bild; GRÜNES LICHT

NL-C.H. 2/7:

GESELLSCHAFT DER MENSCHENRECHTE – 3. Bild

Perspektivischer Bühnenbildentwurf, der hintere Bühnenteil koloriert. Nicht näher definierte Skizze am rechten Rand.

Schriftliche Anmerkungen des Künstlers: III. Bild; ROTLICHT

NL-C.H. 2/8:

GESELLSCHAFT DER MENSCHENRECHTE – 2. Bild

Perspektivischer Bühnenbildentwurf, nur die Rückwand mit Buntstift koloriert.

Schriftliche Anmerkungen des Künstlers: II. Bild; BLÄULICHES LICHT (KALT), Pfeil zum linken Teil mit Anmerkung: Vorhang (das in der Klammer geschriebene Wort ist nicht lesbar).

NL-C.H. 2/9:

GESELLSCHAFT DER MENSCHENRECHTE – 1. Bild

Perspektivischer Bühnenbildentwurf, nur die Rückwand koloriert.

Schriftliche Anmerkungen des Künstlers: I. Bild

Der dritte Bogen

NL-C.H. 3/1:

DER BRANDNER KASPAR SCHAUT INS PARADIES – Szene ‚Im Himmel‘
Perspektivischer Bühnenbildentwurf, das gesamte Bild ist koloriert. 2 kleine Skizzen am unteren und rechten Entwurfsrand.

Schriftliche Anmerkungen des Künstlers: BRANDNER KASPAR, „IM HIMMEL“, SCHLEIER (links neben der Skizze), links neben dem Entwurf: PLASTISCH (mit Pfeil zum Fenster), rechts neben dem Entwurf: PLASTISCH (mit Pfeil zum Rednerpult)

Der vierte Bogen

NL-C.H. 4/1:

DER ZERRISSENE – 1. Bild

Perspektivischer Bühnenbildentwurf, nur der obere Teil ist koloriert.

Schriftliche Anmerkungen des Künstlers: 1. Bild, Glastür mit Vorhang (Pfeil zur linken äußeren Tür), Glastür mit Vorhang (Pfeil zur rechten äußeren Tür), Tapetentür (mit Pfeilen zur linken und rechten inneren Tür), Haupttür zum Balkon.

NL-C.H. 4/2:

DER ZERRISSENE – 2. Bild

Perspektivischer Bühnenbildentwurf, über der rechten Hälfte der Zeichnung ist mit rotem Korrekturstift ein Haus skizziert.

Schriftliche Anmerkungen des Künstlers: 2. (4.) Bild

NL-C.H. 4/3:

DER ZERRISSENE – 1. Bild

Bühnenbildgrundriss

Schriftliche Anmerkungen des Künstlers: DER ZERRISSENE 1. Bild; TISCH UND SESSEL NACH BELIEBEN GESTELLT; ROT MITTE GERAFFT. Die Türen mit Glastür; Tapetentür; Glastüre auf den Balkon; Tapetentür, Glastür (von links nach rechts), Balkongitter; transportabel (rote Schrift); Hintersetzer – Landschaft; schwarzer Vorhang.

Bühnenbildgrundriss zu NL-C.H. 4/1

NL-C.H. 4/4:

DER ZERRISSENE – 2. Bild

Bühnenbildgrundriss

Schriftliche Anmerkungen des Künstlers: DER ZERRISSENE II. Bild; Tür; Hocker; Sessel; Tenne; Falltür I (roter Stift); Falltür II (roter Stift); Tür; Treppe; Hintersetzer; schwarzer Vorgang.

Bühnenbildgrundriss zu NL-C.H. 4/2

NL-C.H. 4/5:

DER ZERRISSENE – 3. Bild

Perspektivischer Bühnenbildentwurf

Schriftliche Anmerkungen des Künstlers: DER ZERRISSENE 3. Bild; U, K (roter Stift).

Anmerkung: Mit dem roten Stift wurden beiden Dekorationselemente, Uhr und Kasten, nur vertauscht.

NL-C.H. 4/6:

GESELLSCHAFT DER MENSCHENRECHTE – 1. Bild

Bühnenbildgrundriss, Hintersetzer mit rotem Stift eingezeichnet.

Schriftliche Anmerkungen des Künstlers: 1. Bild, G.D.M; I. Szene; Balkon 60 hoch; Tür. Signatur ‚Carry Hauser‘

Anmerkung: weitere Maßangaben zu den Seiten- und Höhenverhältnissen.

Bühnenbildgrundriss zu NL-C.H. 8/1

NL-C.H. 4/7:

GESELLSCHAFT DER MENSCHENRECHTE – 11. Bild (Bühnengrundriss)

Bühnenbildgrundriss, Hintersetzer mit rotem Stift gezeichnet.

Schriftliche Anmerkungen des Künstlers: Fenster; Tapetentür; Bett

NL-C.H. 4/8:

GESELLSCHAFT DER MENSCHENRECHTE – gesamter Bühnenbildgrundriss

Hauptbühne trapezförmig angeordnet, zum vorderen Bühnenrand 6 Meter breit, hinten 4 Meter breit, Bühnentiefe je 3,65 Meter, auf jeder Seite je vier Seitenelemente (mit rotem Stift eingezeichnet), Vorderbühne 9 x 2 ½ Meter, der vordere Teil in 9 Segmente zu je 1 Meter, eingeteilt.

Schriftliche Anmerkungen des Künstlers: keine Anmerkungen.

Der fünfte Bogen

NL-C.H. 5/1:

DER HAUPTMANN VON KÖPENICK – Bühnenportal mit Anmerkungen

Bühnenportal, perspektivisch

Schriftliche Anmerkungen des Künstlers: Tür; Requisiten (Pfeile von links und rechts hinter dem Portal); alle Hintergründe vom Schnürboden; Schnürboden; Hintergrund. Signatur ‚Carry Hauser‘.

NL-C.H. 5/2:

DER HAUPTMANN VON KÖPENICK – 2. Bild

Hintergrund zum 2. Bild, koloriert.

Schriftliche Anmerkungen des Künstlers: II. Bild, H.v.K. (mit rotem Stift), Aktenschrank (mit Pfeil); an der L. Tür schwarzes Brett mit Zettel; Kaiserbild, Fenste[r] mattes Glas; Geldschrank.

NL-C.H. 5/3:

DER HAUPTMANN VON KÖPENICK – 1. Bild

Hintergrund zum 1. Bild, koloriert.

Schriftliche Anmerkungen des Künstlers: I. Bild, H.v.K. (mit rotem Stift); A. Wormser Kgl. Preuss. Hoflieferant; Ladentisch 1 m hoch; Tür 2 m hoch; Signatur ‚Carry Hauser‘.

NL-C.H. 5/4:

DER HAUPTMANN VON KÖPENICK – 14. Bild

Hintergrund zum 14. Bild, koloriert.

Schriftliche Anmerkungen des Künstlers: III/1, 14. Bild, Krakauers Kleiderladen; ‚Hier werden getragene Kleider zu Höchstpreisen angekauft‘; ‚Kleider machen Leute‘; ‚Kostüme und Masken Verkauf und Verleih‘.

NL-C.H. 5/5:

DER HAUPTMANN VON KÖPENICK – 15. Bild

Hintergrund zum 15. Bild, koloriert.

Schriftliche Anmerkungen des Künstlers: III/2, 15. Bild, Berlin Schlesischer Bahnhof; Tafel; Zur Gepäcksaufbewahrung; Signatur ‚Carry Hauser‘.

Der sechste Bogen

NL-C.H. 6/1:

DIE ROTE STRASSE – 6. Bild

Perspektivischer Bühnenbildentwurf zum 6. Bild, koloriert.

Schriftliche Anmerkungen des Künstlers: Franz Theodor Csokor, Die rote Straße, (Platz der Barmherzigkeit), Bühnenentwurf von Carry Hauser, Wien VIII, Mariatreug. 5.

NL-C.H. 6/2:

DIE BALLADE VON DER STADT – Bühnenbildentwurf zum 5., 7., 8., 9. und 10. Bild
Bühnenbildentwurf, koloriert. Wahrscheinlich nicht fertig gestellt.

Schriftliche Anmerkungen des Künstlers: Franz Theodor Csokor; Die Ballade von der Stadt.

NL-C.H. 6/3:

DAS VON GUT UND BÖSE – Bühnenbildentwurf zum 2. und 4. Bild (3. Bild mit
Versatzstücken)

Bühnenbildentwurf, koloriert,

Schriftliche Anmerkungen des Künstlers: keine Anmerkungen.

NL-C.H. 6/4:

DAS DÖBLINGER PFARRSPIEL – 7. Bild

Bühnenbildentwurf, koloriert, mit 2 kleinen Skizzen am Rand.

Schriftliche Anmerkungen des Künstlers: VII. Bild; vorhanden 50 x 40 (80 durchgestrichen).

NL-C.H. 6/5:

DAS DÖBLINGER PFARRSPIEL – 3. Bild

Bühnenbildentwurf, koloriert.

Schriftliche Anmerkungen des Künstlers: Das Döblinger Pfarrspiel, Kistl; vorhanden. 2.20 (mit Pfeilen nach links und rechts).

Der siebente Bogen

NL-C.H. 7/1:

EIN SPIEL VON HASS UND LIEBE – 1 Bühnenbild

Bühnenbildentwurf, koloriert.

Schriftliche Anmerkungen des Künstlers: Bühnenbild zu „Ein Spiel von Hass und Liebe“, Bühne III, Bühne II, Bühne I, C.M.Hauser, [19]44.

Zusätzliche Anmerkung: Einziges mit einer Jahreszahl datiertes Bühnenbild.

Der achte Bogen

NL-C.H. 8/1:

GESELLSCHAFT DER MENSCHENRECHTE – 1. Szene

Perspektivischer Bühnenbildentwurf, koloriert.

Schriftliche Anmerkungen des Künstlers: I. Szene, G.D.M; Signatur ‚Carry Hauser‘.

NL-C.H. 8/2:

GESELLSCHAFT DER MENSCHENRECHTE – 3. Szene

Perspektivischer Bühnenbildentwurf, koloriert.

Schriftliche Anmerkungen des Künstlers: III. Szene, G.D.M. Signatur ‚Carry Hauser‘.

NL-C.H. 8/3:

GESELLSCHAFT DER MENSCHENRECHTE – 5. Szene

Perspektivischer Bühnenbildentwurf, koloriert.

Schriftliche Anmerkungen des Künstlers: 5. Szene, G.D.M.

NL-C.H. 8/4:

GESELLSCHAFT DER MENSCHENRECHTE – 10. Szene

Perspektivischer Bühnenbildentwurf, koloriert.

Schriftliche Anmerkungen des Künstlers: 878; Signatur ‚Carry Hauser‘.

NL-C.H. 8/5:

GESELLSCHAFT DER MENSCHENRECHTE – 9. Szene

Perspektivischer Bühnenbildentwurf, koloriert.

Schriftliche Anmerkungen des Künstlers: keine.

Zusätzliche Anmerkung: der rechte untere Teil des Entwurfes wurde abgerissen und fehlt.

Der neunte Bogen

NL-C.H. 9/1:

DER SPIELMANN – Einheitsbild

Bühnenbildskizze, mehrere kleine Skizzen um den Bühnenhauptteil. Korrekturen mit rotem Stift.

Schriftliche Anmerkungen des Künstlers: keine.

NL-C.H. 9/2:

DER SPIELMANN – Einheitsbild

Bühnenbildentwurf

Schriftliche Anmerkungen des Künstlers: Der Spielmann, Wr. Rathaushof (mit blauem Kugelschreiber hinzugefügt - Handschrift möglicherweise nicht von C. Hauser).

NL-C.H. 9/3:

DER SPIELMANN – Figurinen

2 Kostümentwürfe, koloriert, 2 kleinere Zeichnungen.

Schriftliche Anmerkungen des Künstlers: Figurinen zu „Der Spielmann“, Goldschmied Andreas; Peregrin; Schnabelschuhe innen Seide; blauer Samt; event. auch Pelz; gemustert - weitere Anweisungen zu Farb- und Stoffgestaltung.

Der zehnte Bogen

NL-C.H. 10/1:

DES MEERES UND DER LIEBE WELLEN – 4. Bild

Bühnenbildentwurf, koloriert.

Schriftliche Anmerkungen des Künstlers: ‚Des Meeres und der Liebe Wellen‘, 4. Bild; Bank vom 2. Bild (mit Pfeil); Baum vom 2. Bild (mit Pfeil); Lampe (mit Pfeil).

NL-C.H. 10/2:

DES MEERES UND DER LIEBE WELLEN – 5. Bild

Bühnenbildentwurf, koloriert.

Schriftliche Anmerkungen des Künstlers: V. Aufzug, Schlussbild „Tempelinneres“, Säulen vom I. Bild, ‚streng sym[m]etrisches Bühnenbild wie I. und II. Aufzug, daher 2 Statuen‘.

NL-C.H. 10/3:

DES MEERES UND DER LIEBE WELLEN – 3. Bild

Bühnenbildentwurf, koloriert.

Schriftliche Anmerkungen des Künstlers: keine.

Der elfte Bogen (Figurinen)

NL-C.H. 11/1:

FIGURINE - Frau mit stilisiertem Dirndl

Kostümentwurf, koloriert.

Schriftliche Anmerkungen des Künstlers: keine.

NL-C.H. 11/2:

FIGURINE - Frau mit Blumenkleid

Kostümentwurf, koloriert.

Schriftliche Anmerkungen des Künstlers: Blume.

NL-C.H. 11/3:

FIGURINE - Mann mit einer Volkstracht

Kostümentwurf, koloriert.

Schriftliche Anmerkungen des Künstlers: keine.

NL-C.H. 11/4:

FIGURINE - Frau mit orientalischem Kostüm

Kostümentwurf, koloriert. 1 kleine Skizze den Kopfschmuck andeutend.

Schriftliche Anmerkungen des Künstlers: Juga; Maske; Kopfschmuck.

NL-C.H. 11/5:

FIGURINE - Mann mit asiatischer Kleidung

Kostümentwurf, koloriert.

Schriftliche Anmerkungen des Künstlers: Schangai; über dem Frack zu tragen; Maske.

NL-C.H. 11/6:

BEIBLATT zu unbekanntem Drama

Maschingeschrieben, handschriftliche Notizen.

Schriftliche Anmerkungen des Künstlers: Festzug [Überschrift], Reihenfolge: 4 Fanfarenbläser, 3 Fahnenchwinger, 3 Reiter, ca. 20 Musikanten, 1-2 Wagenlenker, 2 Feststabschlepper, 3-6 Schauspieler auf dem Wagen, 2 Feststabschlepper [Anm.: Wiederholung], 4-8 Schriftbandträger, 1 Bauernträger / Volkstracht, die Tanztruppe / Volkstracht, die Gesangsgruppe, Pfeifer und Trommler der Pfadfinder, anschließend Volk. Handnotizen: Bundesheer JR5, christl. D. Turnerschaft, Bundesheer – Reiter...[weiteres unlesbar], Länge ca. 30m. [mit Schreibmaschine rot geschrieben] Kutscher zu den Pferden.

Der zwölfte Bogen

NL-C.H. 12/1:

GESELLSCHAFT DER MENSCHENRECHTE – 10. Szene

Bühnenbildgrundriss

Schriftliche Anmerkungen des Künstlers: 10. Szene; Tür (2 Mal); Stufe; Baum. Signatur ‚Carry Hauser‘.

Anmerkung: Grundriss zu NL-C.H. 8/4

NL-C.H. 12/2:

GESELLSCHAFT DER MENSCHENRECHTE – 12. Szene

Bühnenbildgrundriss

Schriftliche Anmerkungen des Künstlers: 12. [Szene]; 880 und weitere Maßangaben; Hintersetzer; XII. Szene. Signatur ‚Carry Hauser‘.

NL-C.H. 12/3:

GESELLSCHAFT DER MENSCHENRECHTE – 2. Szene

Bühnenbildgrundriss

Schriftliche Anmerkungen des Künstlers: II. Szene, G.D.M.; Übergang schwarz; Fenster; Waschtisch; Ofen; 2. u 8.; 871,-.

NL-C.H. 12/4:

GESELLSCHAFT DER MENSCHENRECHTE – 3. Bild

Schriftliche Anmerkungen des Künstlers: 3. Bild; 2 Spiegel; Tisch; Unterkante 3 m hoch; mehrere Maßangaben. Signatur ‚Carry Hauser‘.

NL-C.H. 12/5:

GESELLSCHAFT DER MENSCHENRECHTE – 5. Szene

Bühnenbildgrundriss

Schriftliche Anmerkungen des Künstlers: 5. Szene; Fenster; Treppe; Schreibtisch; Sessel; mehrere Maßangaben. Signatur ‚Carry Hauser‘.

NL-C.H. 12/6:

GESELLSCHAFT DER MENSCHENRECHTE – 4. Bild

Bühnenbildgrundriss

Schriftliche Anmerkungen des Künstlers: 4. Szene, G.D.M.; Erker (3.50 x 2.50, 4 x F für Fenster) Balkon; Sofa; Tisch; Sessel; mehrere Maßangaben. Signatur ‚Carry Hauser‘.

NL-C.H. 12/7:

GESELLSCHAFT DER MENSCHENRECHTE – 7. Bild

Bühnenbildgrundriss

Schriftliche Anmerkungen des Künstlers: 7 Bild; mehrere Maßangaben. Signatur ‚Carry Hauser‘.

NL-C.H. 12/8:

GESELLSCHAFT DER MENSCHENRECHTE – 9. Szene

Bühnenbildgrundriss

Schriftliche Anmerkungen des Künstlers: 9. Szene, G.D.M.; Meilenstein; mehrere Maßangaben. Signatur ‚Carry Hauser‘.

Anmerkung: Grundriss zu NL-C.H. 8/5.

NL-C.H. 12/9:

GESELLSCHAFT DER MENSCHENRECHTE – 6. Szene

Bühnenbildgrundriss

Schriftliche Anmerkungen des Künstlers: 6. Szene; Bank (Anm.: links und rechts); Flügeltür; mehrere Maßangaben. Signatur ‚Carry Hauser‘.

NL-C.H. 12/10:

Bühnenbildskizze zu einem Drama

Bühnenbildskizze mit Bühnenrahmen

Schriftliche Anmerkungen des Künstlers: keine Angaben.

NL-C.H. 12/11:

DER HAUPTMANN VON KÖPENICK – 1. Bild Hintersetzer

Bühnenbildentwurf, koloriert

Schriftliche Anmerkungen des Künstlers: 4 m [Wort nicht lesbar] neu. Signatur ‚Carry Hauser‘.

V. CARRY HAUSERS ARBEITEN FÜR DIE BÜHNE

Nachfolgend werden die Werke nach Premierendatum geordnet angeführt. Jene Werke, die in dieser Arbeit Berücksichtigung finden, sind hervorgehoben.

Werk	<u>DIE ROTE STRASSE</u>
Dramatiker	Franz Theodor Csokor
Aufführungsort	Deutsches Theater Brünn
Premiere	04. März 1921 (Uraufführung)
Regie	nicht eruierbar

Werk	<u>WOYZECK</u> Versuch einer Vollendung
Dramatiker	Franz Theodor Csokor. Versuch einer Vollendung des Dramas von Georg Büchner
Aufführungsort	Wintergastspiel der Exlbühne im Wiener Raimundtheater
Premiere	16. Februar 1928 (Uraufführung)
Regie	Eduard Köck

Werk	<u>GESELLSCHAFT DER MENSCHENRECHTE</u>
Dramatiker	Franz Theodor Csokor
Aufführungsort	Wiener Burgtheater
Premiere	21. März 1931
Regie	Franz Herterich

Werk	<u>DOUAUMONT</u> <u>oder „Die Rückkehr des Soldaten Odysseus“</u>
Dramatiker	Eberhard Wolfgang Möller
Aufführungsort	Wiener Akademietheater
Premiere	8. April 1931
Regie	Philipp Zeska

Werk **DER HAUPTMANN VON KÖPENICK**
Ein deutsches Märchen
Dramatiker Carl Zuckmayer
Aufführungsort Wiener Burgtheater
Premiere 25. April 1931
Regie Richard Weichert

Werk **DAS WÄCHTERSPIEL**
Dramatiker Rudolf Henz
Aufführungsort Wiener Komödie
Premiere 12. Oktober 1931
Regie Karlheinz Martin

Werk **DER SPIELMANN**
Dramatiker Rudolf Henz und Franz Krieg
Aufführungsort Arkadenhof des Wr. Rathauses
(Wr. Festwochenproduktion)
Premiere 19. Juni 1935 (Uraufführung)
Regie Philipp Zeska

Werk **DER STANDHAFTE PRINZ**
Dramatiker Calderón de la Barca, in der Bearbeitung von Joseph Gregor
Aufführungsort Wiener Burgtheater
Premiere 27. Februar 1936 (Uraufführung)
Regie Hermann Röbbeling

Werk **DER BRANDNER KASPAR SCHAUT INS PARADIES**
Dramatiker Josef Maria Lutz
Aufführungsort Schlosstheater Schönbrunn, Wien
Generalprobe 29. September 1936
Regie Otto Löwe

Werk **DES MEERES UND DER LIEBE WELLEN**
Dramatiker Franz Grillparzer
Aufführungsort Schlosstheater Schönbrunn, Wien
Generalprobe 01. Oktober 1936
Regie Herbert Waniek

Werk **DAS DÖBLINGER PFARRSPIEL**
Dramatiker Franz Krieg
Aufführungsort Pfarrheim der Katholischen Aktion St. Paul/ Wien
Döbling
Premiere 25. Oktober 1936 (Uraufführung)
Regie Otto Loewe

Werk **DER ZERRISSENE**
Dramatiker Johann Nepomuk Nestroy
Aufführungsort Schlosstheater Schönbrunn, Wien
Generalprobe 27. November 1936
Regie Hans Nüchtern

Werk **TOBIAS WUNDERLICH**
Dramatiker Heinz Hermann Ortner
Aufführungsort Schlosstheater Schönbrunn, Wien
Generalprobe 27. März 1937
Regie Heinz Hermann Ortner

Werk **DAS SPIEL VON ARM UND REICH**
Dramatiker Carry Hauser
Aufführungsort Pfarre St. Peter und Paul / Zürich
Aufführung 1942
Regie nicht eruierbar

Werk	<u>DAS SPIEL VON GUT UND BÖSE</u>
Dramatiker	Carry Hauser
Aufführungsort	Pfarre St. Peter und Paul / Zürich
Aufführung	1943
Regie	nicht eruierbar

Werk	<u>DAS GOTTESSPIEL</u>
Dramatiker	Hermann Ferdinand Schell
Aufführungsort	Festsaal des ‚Hotel Sternen‘ in Zürich
Premiere	11. Oktober 1943 (wahrscheinlich Uraufführung)
Regie	nicht eruierbar

Werk	<u>WENN SIE ZURÜCK KOMMT ...</u>
Dramatiker	Anna v. Baldass (Pseudonym für Franz Theodor Csokor) Ein Frauenstück in 10 Bildern
Aufführungsort	Theater "Die Insel" in der Komödie, Wien
Premiere	20. April 1948 (Uraufführung)
Regie	Leon Epp

2 Bühnenbildentwürfe von Carry Hauser ohne Aufführung

Werk	<u>DIE BALLADE VON DER STADT</u> Ein dramatisches Fresko
Dramatiker	Franz Theodor Csokor
Aufführungsort	nicht aufgeführt

Werk	<u>DAS SPIEL VON HASS UND LIEBE</u>
Dramatiker	Carry Hauser
Aufführungsort	wahrscheinlich nicht aufgeführt

Ein weiteres von Carry Hauser selbst verfasstes Bühnenstück, für das Hauser auch das Bühnenbild gestaltete, ist das „Adventspiel“. Der Hinweis auf die Existenz dieses Spiels wurde von Marino Valdez gegeben. Bisher liegen von diesem Stück keinen schriftlichen Überlieferungen vor.

VI. DIE ANALYSE

In der Analyse werden die Bühnenbildanweisungen der Dramatiker zu den jeweiligen Szenen beziehungsweise Akten herangezogen. Zudem wird der vorhandene Entwurf oder die Skizze und im Idealfall auch das gefundene Szenenfoto interpretiert. Die Bildbeschreibung untersucht die Wechselbeziehung zwischen der Anweisung des Dramatikers und der Umsetzung Carry Hausers. Denn das Ziel besteht darin, die Arbeitsweise des Bühnenbildners Carry Hausers zu beschreiben. Gegebenenfalls soll versucht werden, Diskrepanzen zwischen der Anweisung des Dramatikers und der Umsetzung Carry Hausers herauszuarbeiten. Hier muss aber mit äußerster Vorsicht vorgegangen werden, da das Bühnenbild das Ergebnis eines Arbeitsprozesses ist, an dem mehrere Beteiligte mitgewirkt haben und der sich nicht mehr vollständig rekonstruieren lässt.

VI. 01. FRANZ THEODOR CSOKOR: DIE ROTE STRASSE

Ein dramatisches Werk in vierzehn Bildern

Premiere: 04.März 1921, Deutsches Theater Brunn

5 Vorstellungen²⁵

Bühnenbilder und Skizzen im Nachlass:

1 Bühnenbild

11 Skizzen auf Vor- und Rückseite eines Blatte

Das 1916/1917 entstandene expressionistische Stationendrama „Die rote Straße“ wurde erst im März 1921 in Brunn unter der Direktion Rudolf Beer uraufgeführt. Es hat die Mann-Frau-Beziehung und die Auflehnung gegen die Macht des Geldes zum Thema.

²⁵ Wessely, Katharina: Theater und Identität. Das Brünner deutsche Theater der Zwischenkriegszeit. Wien: Univ.Diss., 2006, S. 221.

Für dieses expressionistische Drama hat Carry Hauser zum ersten Mal Bühnenbilder entworfen. Wie er zu diesem Auftrag kam, ist im Nachlass nicht dokumentiert. Versuche, in den Brünner Archiven Einsicht in Regiebuch, eventuelle zusätzliche Entwürfe beziehungsweise Korrespondenzen zu bekommen, blieben ergebnislos. Die Vermutung liegt nahe, dass das Archiv des Deutschen Theaters nicht mehr existiert oder aufgeteilt wurde.

Im Nachlass Carry Hausers wurden das sechste Bild in einem Bühnenbildentwurf und – gleich im ersten Bogen als erstes Blatt – elf Skizzen zu der Theaterproduktion in Brunn gefunden, die zunächst den Anweisungen des Dramatikers gegenüber gestellt werden sollen. Entstehungsdaten sind auf den einzelnen Blättern nicht vermerkt:

Erstes Bild - Die Pforten der Erde

Die Bühnenbildanweisung:

„In diesem, wie in den folgenden Bildern vom Beschauer aus orientiert. Der Vordergrund ist eine finstere Felszackenreihe, nieder und zerklüftet, wie ein Wall einwärts gekrümmter Zähne. Derart schwingt sie sich auch in die Höhe, mit dem Scheitel unter dem Mittelpunkt des oberen Bühnenrahmes und sinkt wieder ebenso herab, so dass sie einem riesenhaft aufgerissenen Haifischrachen gleicht. Blutrote, rasende Flammen füllen ihn aus.“²⁶

Die Skizze (Abb. 1, NL-C.H. 1/1):

Von diesem Bild existiert im Nachlass nur eine kleine Skizze, die die Felszackenreihe mit Holzpflöck und Querbalken und dahinter liegendem Berg vom zweiten Bild andeutet. Über dieser Ansicht steht ‚1. 2. B.‘, möglicherweise wurden in dieser Szene die Flammen über das zweite Bild gelegt.

Zweites Bild – Der Berg des Gerichtes

Die Bühnenbildanweisung:

²⁶ Csokor, Franz Theodor: Die rote Straße. Ein dramatisches Werk in vierzehn Bildern. Weimar: Verlag Gustav Kiepenheuer, 1918, S. 7.

„Eine Hügelspitze, auf deren Gipfel ein Holzpflöck von Wegweiserhöhe mit verstümmeltem Querbalken steht. Am Fuße des Pflöckes ein Stein, kahl und rund, wie ein großer Totenschädel. Dahinter endet der Boden jäh in einen nach rückwärts gekehrten, dem Beschauer stark überschritten sichtbaren Steinbruch. Der Himmel um den Hügel ist frei, ohne Blick auf Land. Den Boden deckt niedriges Gestrüpp, das gestäubten Rutenbündeln ähnelt. Vorfrühling. Abendzweilicht, allmählich dunkelnd.“²⁷

Die Skizze (Abb. 1, NL-C.H. 1/1):

Die Wegweiserhöhe mit Querbalken, dahinter nicht näher definierbare Schattierungen sind auf der Skizze zu sehen - ob ein angedeuteter, gemalter Himmel oder nur dunkler Vorhang für das allmähliche Dunkelwerden laut der Szenenanweisung von Csokor gemeint ist, kann nur vermutet werden. Der Stein ist nicht zu sehen.

Drittes Bild – Die Lästergasse

Die Bühnenbildanweisung:

„Eine schmale Gasse, die in einer rechtswärtigen [sic.] Krümmung sanft ansteigend zu dem rechten Hintergrund einbiegt. Ihre Häuser sind einstöckig; nur das zweite am rechten Bürgersteig, das einzige neue von geschmackloser protziger Bauart, ist mit einem Doppelstock versehen. Das nach dem Vordergrund hin anschließende Haus, das erste rechts, trägt in seiner nervös gegliederten Fassade leichte Rokokomerkmale. Sein Gegenüber, das erste Haus links, ist ein behäbiges Biedermeiergebäude, an das ein uralter dunkler Bau mit mächtigem spätgotischem Tor stößt, das zweite Haus links, in dem „Sie“ wohnt. Eine Parkmauer grenzt daran, aus der dann das letzte, links sichtbare Haus tritt. Ein goldgelber mehrstöckiger prunkvoller Barockpalast, an dessen Flanke oberhalb der mit einem Fensterspion versehenen Pfortnerklause eine unbeleuchtete kupferne Armlaterne vernietet ist. Frühlingsabenddämmerung, die sich bald in die Nacht neigt.“²⁸

Die Skizze (Abb. 1, NL-C.H. 1/1):

Von den in der Anweisung geforderten Bauten ist auf dieser Skizze noch nichts zu sehen, weder Krümmung noch Bürgersteig, auch keine Stilmerkmale der Häuser. Die Häuser sind ähnlich einer Perspektivbühne links und rechts hintereinander aufgereiht.

²⁷ Csokor, Franz Theodor: ebenda, S. 9.

²⁸ Csokor, Franz Theodor: ebenda, S. 19f.

Viertes Bild – Der Gasthausgarten

Die Bühnenbildanweisung:

„Der Garten eines im rechten Hintergrund befindlichen, durch Bäume und Gebüsche teilweise versteckten Gasthauses. Von dem Bau führt eine hohe kalkbeworfene Mauer in den rechten Vordergrund, wo sie das Eintrittstor unterbricht. Zwischen den Gartenbäumen stehen gedeckte Tische mit brennenden Windlichtern, außer einem unbeleuchteten im linken Vordergrund. Der Garten ist leer bis auf einen langen Tisch rechts rückwärts. Sommernacht.“²⁹

Die Skizze (Abb. 1, NL-C.H. 1/1):

Diese Skizze enthält lediglich die schräge Mauer. Der Halbbogen zur rechten Bühnenseite, der vom Künstler nicht weiter gezeichnet wurde, lässt vermuten, dass es sich um das vierte Bild handelt, ebenso die Reihenfolge der Skizze. Die senkrechten Striche könnten Bäume und Sträucher vor dem Gasthaus andeuten.

Fünftes Bild – Das gelbe Lusthaus

Die Bühnenbildanweisung:

„Ein gelbtapezierter sechseckiger Raum. Die Mittelfläche, als die dritte der fünf sichtbaren, bildet den Hintergrund. Ein gewaltiger Geldschrank mit rotgelber „Kupfertüre“ füllt eine Breite und zwei Drittel seiner Höhe aus. Darüber scheint ein ovales Fenster, ein sogenanntes Ochsenauge, im Lichte einer eingesetzten gelben Mattscheibe. An den Nachbarflächen des Geldschrankes hängen riesige Spiegel in schwerer barocker Goldfassung. In den symmetrischen Gegenflächen des Vordergrundes befinden sich zwei Türen, gleichfalls aus Kupfer, dem Geldschrank ähnlich, nur kleiner und nicht über die ganze Flächenbreite. Ein mächtiger Tisch, von einem gelben Seidentuch bedeckt, steht in der Raummitte. Gelbe Teppiche dämpfen den Boden. Ein goldener Kronleuchter, mit honigfarbenen Kerzen besteckt, hängt unentzündet von der Decke.“³⁰

²⁹ Csokor, Franz Theodor: ebenda, S. 29.

³⁰ Csokor, Franz Theodor: ebenda, S. 39.

Die Skizze (Abb. 1, NL-C.H. 1/1):

Von dieser Skizze kann nur angenommen werden, dass es sich um das fünfte Bild handelt, die ersten Eindrücke waren die eines Tores. Der gewaltige Geldschrank mit dem ‚Ochsenauge‘, davor sitzt der gelbe Mann, deuten darauf hin, dass vorerst kein, wie in der Bühnenbildanweisung geforderter, sechseckiger Raum angedacht wurde. Im oberen Drittel dieses Bildes lässt sich das in Schreibschrift geschriebene Wort ‚gelb‘ lesen.

Sechstes Bild – Der Platz der Barmherzigkeit

Die Bühnenbildanweisung:

„Das Segment eines buchtartigen Platzes. Links ein altes Haus; dürftig, ohne Stockwerk; eine Türe mit mattweißer Milchscheibe im Oberteil führt hinein. Ein massives Eisengitter grenzt daran und zieht sich über die rückwärtige Bühnenmitte nach rechts, wo es an einem einstöckigen Bau endet; es wölbt sich im Zentrum zu einem mächtigen Tor und birgt hinter sich einen strauchbepflanzten Ziergarten, als dessen Abschluss in einiger Entfernung ein dunkler Rundturm gigantisch ins Unendliche empor zustoßen scheint. Das Gebäude rechts, alt und verlottert, zeigt hinter den buntgewürfelten Vorhängen der Stockwerkfenster, deren mittleres geöffnet ist, Licht. Im Giebel seiner durch Stufen über den Platz erhöhten Türe brennt eine rotgläserne Laterne.

Die Mitte des Platzvordergrundes nimmt ein leeres Holzkreuz ein, darauf die Passionsinsignien: INRI-Tafel, Schweißstuch mit Dornenkrone, Spottpurpur, Schimpfzepter, Geißel, Rute, Hammer, Nägel, Lanze und Schwamm in rohen Formen geschnitzt sind. Ein Betschemel ist daran gerückt; wo sein Pult den Kreuzfuß berührt, flackert in einem roten Gläschen ein ewiges Licht. Immer noch Nacht; doch schon gegen die Frühdämmerung zu.“³¹

Die Skizze (Abb. 1 - NL-C.H. 1/1):

Die Anordnung des Platzes in dieser Skizze entspricht bereits dem im Folgenden beschriebenen Bühnenbildentwurf, jedoch noch mit dem Eisengitter vor dem Turm. Links und rechts die beiden Häuser, in der Mitte des Platzes sind Holzkreuz und Betschemel angedeutet.

³¹ Csokor, Franz Theodor: ebenda, S. 43.

Der Bühnenbildentwurf (Abb. 27 – NL-C.H. 6/1):

Das Haus an der linken Seite der Bühne ist mit dem vorgeschriebenen Glas vom Bühnenbildner gut ausgearbeitet. Das rechte Haus mit der roten Laterne und den Stufen ebenso. Vom Gitter hat Hauser Abstand genommen. An dessen Stelle wurde eine hohe graue Mauer mit großem blauem Tor ins Bühnenbild aufgenommen, der Ziergarten ist dadurch nicht zu sehen. Der Turm scheint auf dem Entwurf eckig zu sein, die Anordnung der Fenster weist darauf hin. Das in der Bühnenmitte aufgestellte Holzkreuz mit Betschemel hat einige Insignien, das ewige Licht dürfte dem Maler wichtig gewesen sein. Die räumliche Tiefe des Bühnenbildes lässt den Eindruck entstehen, man schaut in den Schlund des Haifisches hinein. Der Platz zwischen den Häusern und der angrenzenden Mauer ist ein großer, begrenzter Raum. Die am Beginn der ersten Bildanweisung erwähnte „... finstere Felszackenreihe, [...], einem riesenhaft aufgerissenen Haifischrachen gleich[end...]"³² hat am linken und rechten Rand rote Abgrenzungen, vergleichbar mit Rachenschleimhäuten. Um die Zähne herum sind violett-rote Umrandungen – vielleicht Essenreste oder geronnenes Blut.

Siebentes Bild – Der Krankenhaus

Die Bühnenbildanweisung:

„Über den Hintergrund zieht sich die kalkgetünchte Spitalmauer. Spätblühende Rosenbeete, von Wegen geteilt, liegen davor. Im linken Vordergrund steht am Wege unter der Blutbuche, dem einzigen Baum des Hofes, eine weiß-gestrichene Bank. Kranke in blaugestreiften Spitalskitteln wandeln ab und zu einzeln in rückwärtigen Wegen zwischen den Beeten, ganz langsam. Eine kleine Glocke läutet zur Nachmittagsandacht. Es ist Herbst.“³³

Die Skizze (Abb. 1, NL-C.H. 1/1):

Wiederum skizzenhaft angedeutet ist ein Baum, davor die Bank. Im Hintergrund ist die Mauer zu sehen.

³² Csokor, Franz Theodor: ebenda. S. 7.

³³ Csokor, Franz Theodor: ebenda, S. 53.

Achtes Bild – Daheim

Die Bühnenbildanweisung:

„Ihr Schlafzimmer. Einfach möblierter Raum. In der Mitte der blumig tapezierten Hintergrundwand ein gardinenumrafftes Fenster mit dem Blick auf das Gegenhaus. Ein kleiner Schreibtisch: Photos, Briefpapier, Tinte und eine blumenprangende Vase darauf, ist in die Fensternische gerückt. Ein schlichtes Bett füllt die linke Hintergrundhälfte aus; in der Mitte darüber hängt ein gestickter Haussegen. Rechts von dem Fenster befindet sich ein Spiegel, unter dem ein sauber geordnetes Toilettentischchen steht. Rechts seitlich ist eine Türe; ebenso links, aber stumpfwinkelig hier zum Hintergrund, so dass man, wenn diese Türe geöffnet wird, in die reinliche Küche hinaussieht. Ein Tisch mit Sofa und zwei Stühlen steht vorne an der linken Wandfläche; darauf eine Lampe. Es ist Nachmittag. Sonne.“³⁴

Die Skizze (Abb. 1, NL-C.H. 1/1):

Hier sind nur eine Tür, das Fenster mit angedeuteten Seitenteilen eines Vorhanges und ein dazwischen stehendes Bett skizziert. Das einzige Dekorationsstück, das zusätzlich auffällt, ist der laut Bühnenanweisung über dem Bett hängende Haussegen. Er ist aber als solcher noch nicht zu erkennen.

Neuntes Bild – Der Fluss

Die Bühnenbildanweisung:

„Weiden- und schilfbewachsene Uferböschung, die von einem links oben gedachten unsichtbaren Brückenkopf nach rechts gegen den Fluss abfällt, der dort eine kleine grasbestandene Bucht bildet. Man hört darin das Wasser gedämpft gurgeln und rauschen. Im Hintergrunde ist das gegenüberliegende Ufer schwach durch Nebel sichtbar. – Spätnachmittag, bis zur Dämmerung.“³⁵

Die Skizze (Abb. 1, NL-C.H. 1/1 - Rückseite):

Wie sehr die erste Skizze auf der Rückseite – sie stellt zwar die Schräglage einer Bühne rechts abfallend dar – als Entwurfsbasis für dieses Bild herangezogen wurde,

³⁴ Csokor, Franz Theodor: ebenda, S. 62.

³⁵ Csokor, Franz Theodor: ebenda, S. 75.

kann in Ermangelung weiterer Indizien nur gemutmaßt werden. Eine Beschreibung kann nicht gemacht werden.

Zehntes Bild – Die Halle

Bühnenbildanweisung:

„Ein kellerartig gelegener Vorraum von geringer Tiefe, in den aus einer hochgelegenen eisernen Seitentüre links verwitterte Steinstufen niederführen. Die kahle kalkweiße Hintergrundwand wird in ihrer Mitte durch eine geschlossene Schiebetüre mit großer Milchglasscheibe unterbrochen, die der dahinter gedachte Saal matt erhellt. Aus der Stiegenwand links ragen Kleiderhaken; ein alter abgeschabter Männermantel nebst Hut und Stock hängen daran. In der Ecke rechts steht ein kleiner geheizter Blechofen, dessen lange gebogene Röhre sich wie ein riesiger Wurm in die Wand bohrt. Schaufel und Kohle liegen daneben.

Notdürftig erleuchtet diesen Vorraum eine Flaschenkerze auf einem Tischchen neben der Mitteltüre. Ein breiter altväterischer Stuhl ist daran gerückt, in dem pfeifeschmauchend, die Hornbrille in die Stirne geschoben, der Wärter sitzt,... Es ist Nacht.“³⁶

Die Skizze (Abb. 1, NL-C.H. 1/1):

Das dritte Bild auf der Rückseite links zeigt am linken Bühnenrand auf halber Höhe beginnende Stufen bis ins erste Drittel der Bühnenbreite. Neben der letzten Stufe steht möglicherweise ein Tisch, dann ein Stuhl. In der rechten Bildhälfte ist die große Schiebetür angebracht und - sehr futuristisch dargestellt - der Ofen mit der riesigen Röhre.

Elftes Bild – Das Tor

Die Bühnenbildanweisung:

„Vor einem riesenhaften geschlossenen Tor aus gelbem Metall. Über eine hohe stachelstarrende Mauer drängt sich gelbblühendes Strauchwerk und darüber Baumgeäst voll bronzefarbenem Herbstlaub aus dem

³⁶ Csokor, Franz Theodor: ebenda, S. 83.

dahintergelegenen Park. In der Tormitte hängt, einem gestreckten Arme erreichbar, ein schwerer ringförmiger Klöppel. Doppelt so hoch, am linken Halbside, befindet sich ein goldvergitterter Ausguck. An dem rechten Halbside sind durch Benagelungen die mannshohen Konturen eines Pfortchens sichtbar, ohne Klinke und Schloss. Morgen.“³⁷

Die Skizze (Abb. 1, NL-C.H. 1/1):

Die zwischen dem ersten und dem zweiten linken Bild etwas kleinere Skizze auf der rechten Seite zeigt ein scheinbar mit Metallplatten belegtes Tor. Links und rechts sind stärkere vertikale Linien gezeichnet. Diese Striche könnten Gitterfenster sein, die vom Dramatiker nicht gefordert wurden.

Zwölftes Bild – Der Korso

Die Bühnenbildanweisung:

„Der Gehweg einer boskettbesäumten³⁸ Allee, die sich gegen die Bühnenmitte zu einem Rondell ausbuchtet. Im Scheitel des Rondells, das auch Mitte und tiefster Punkt der ganzen Szene ist, steht vor dichtem Gebüsch eine barocke Sandsteinfigur. Diese Statue (ein „Ecce Homo“), halb nackt, spreitet [!] sich mit beiden Händen die linke Seitenwunde, aus der ein Wasserbogen in ein darunterliegendes kleines herzförmiges Muschelbecken sprudelt, von dem es durch einen Auslauf in ein anstoßendes Kanalgitter abfließt, so dass sich die Muschel nie völlig füllt. Zu Füßen der mit Moosgrind bewachsenen Steinfigur trägt eine Volutenkartusche die krause Inschrift: „Ihr werdet mit Freuden Wasser schöpfen aus dem Brunnen des Heilandes. Jesaias 12, 3.“ Neben der Statue ragt schon halb aus dem Strauchwerk eine unentzündete Laterne. Rechts und links davon münden in gleicher Höhe Weglein aus den Bosketten in das Rondell. An diese grenzt, ebenfalls symmetrisch einander gegenüber, ein Bänkepaar, die Rondellbänke. In den beiden Abschnittsmittelpunkten der durch die Rondellbuchtung geteilten Allee steht gleichfalls je eine Bank: die Alleebänke. Es ist ein anbrechender, bereits stark herbstelnder Spätsommerabend.“³⁹

Die Skizze (Abb. 1, NL-C.H. 1/1):

³⁷ Csokor, Franz Theodor: ebenda, S. 92.

³⁸ Boskett: Gruppe von beschnittenen Büschen und Bäumen (bes. in Gärten der Renaissance- und Barockzeit. Aus Duden. Das Fremdwörterbuch, Bd. 5, S. 119.

³⁹ Csokor, Franz Theodor: ebenda, S. 97f.

Dass das zweite linke Bild auf der Rückseite die Skizze für den Korso ist, kann durch die halbrunde Andeutung auf diesem Bild vermutet werden. Die mit drei Strichen angedeutete Figur kann die Sandsteinskulptur sein. Die beiden kleinen Studien neben der erwähnten Skizze sind weitere Möglichkeiten eines Grundrisses für das zwölfte Bild.

Die letzte Skizze auf der Rückseite müsste eine weitere Studie für das zwölfte Bild sein. Die in der Mitte mit stärkeren Linien beinahe abstrakt gehaltene Figur könnte die Statue mit dem gewünschten Muschelbecken sein. Rund um die Szenerie sind Sträucher und Bäume im Halbrund zu sehen.

Dreizehntes Bild – Das Zimmer

Die Bühnenbildanweisung:

„Ein ebenerdig gelegener enger düsterer Raum, der in Aussehen und Anordnung der Einrichtung entfernt an das Gemach des achten Bildes erinnert, nur sehr verwahrlost. Durch das gardinenflatternde Fenster in seiner Mitte sieht man den Platz der Barmherzigkeit, der sich langsam aus den Morgennebeln löst. Der Betschemel mit dem Fünkchen des ewigen Lichtes und der verstümmelte Rumpf des umgebrochenen Kreuzes, der irgendwie an den Pflock auf dem Berg des Gerichtes gemahnt, zeichnen sich schon deutlich darauf ab. Armselige Blumentöpfe stehen auf dem Fensterbrette; eine Kinderrute liegt quer darüber. Die linke Fläche des durch das Fenster geteilten Hintergrundes nimmt das zerwühlte Bett ein, an das ein Nachtschrank und ein Stuhl mit verschiedenen Wäschestücken gerückt ist; von der Wand hängt ein Öldruck „Desdemona vor dem Dogen“. An der rechten Hälfte steht ein aufgeschlagener Waschtisch, in dem offenen Oberteil einen eingelegten Rundspiegel; das Glas ist halberblindet, zersprungen und mit Namen und Herzen zerkratzt. Tiegel, Fläschchen und Dosen stehen um die trübgefüllte Waschschiüssel, ein beschädigter Krug und auf dem Boden darunter ein Kübel. Zwei Handtücher, ein gebrauchtes und ein reines, hängen über ein seitliches Querholz herab.

An die vordere linke Seitenwand ist der Länge nach ein Tisch gerückt, auf dessen schmieriger Decke sich ein Teekessel, eine Tasse mit abgebrochenem Henkel, eine Wasserflasche mit übergestülptem Glas, eine Lampe, Bleilöffel, Zuckerstücke und Spielkarten befinden. Zwischen

Hintergrund und Seitenwand führt schräggestellt eine schmale Tapetentüre über eine dahintergelegene eiserne Wendeltreppe in den ersten Stock; sie ist bei Aufgang des Vorhanges noch geschlossen.

In der rechten Seitenwand, die stumpfwinkelig an den Hintergrund stößt, befindet sich ein Eisenöfchen und die Türe, die vom Platze in das Zimmer führt. Früher Morgen im Herbst.“⁴⁰

Zu diesem Bild gibt es auf dem ersten Blatt des Nachlasses keine Skizze. Vielleicht haben Autor und Bühnenbildner mit dem Regisseur bereits im Vorfeld achtens und dreizehntes Bühnenbild, letzteres in einer modifizierten, angepassten Version, angedacht.

Vierzehntes Bild – Der Berg des Gerichtes

Die Bühnenbildanweisung:

„Der gleiche Schauplatz, wie in dem zweiten Bild. Es ist Mittag. Der Himmel steht voll dunkler Wolken.“⁴¹

Dieses Bild ist, wie in der Anweisung des Dramatikers geschrieben, wieder das zweite Bild, ‚Der Berg des Gerichtes‘.

Zu dieser Produktion ist es schwer, überhaupt ein Urteil abzugeben, da nur ein Entwurf existiert. Ob das sechste Bild (Abb. 27) tatsächlich so umgesetzt wurde, kann nicht gesagt werden. Von der Ausarbeitung überzeugt die „Suggestivkraft der Farbe“⁴². In diesem Entwurf hält sich Hauser an der allgemeinen Tendenz des Expressionismus, Rottöne und seltener Grün zu verwenden. Das rechte Haus entspricht mit seinem rötlichen Ton der inhaltlichen Aussagekraft. Es ist das Haus der Dirne und hat wie in Georg Kaisers Bordellbildern in ‚Von morgens bis mitternachts‘ negativen Charakter⁴³. Das Haus gegenüber spielt mit seinem kalten Grünton nur eine Nebenrolle.

⁴⁰ Csokor, Franz Theodor: ebenda, S. 118f.

⁴¹ Csokor, Franz Theodor: ebenda, S. 127.

⁴² Viviani, Annalisa: Dramaturgische Elemente des expressionistischen Dramas. Bonn: H. Bouvier u. Co. Verlag, 1970, S. 62.

⁴³ Viviani, Annalisa: ebenda, S. 64.

In dieser Szenerie tritt dem Protagonisten seine ehemalige Partnerin augenscheinlich als Prostituierte gegenüber. Der Hauptdarsteller möchte seinem Leiden ein Ende setzen, bekommt aber durch den Schrei eines Neugeborenen wieder seinen Lebenswillen zurück. Die Zweideutigkeit dieser Szene, einerseits die Erlösung des Geistes und der Seele durch den Selbstmordversuch, andererseits die Verlogenheit der Gesellschaft, die durch die Begegnung mit der Prostituierte angedeutet wird, setzt Hauser geschickt um. Der Bühnenbildner stellt statt dem vom Dramatiker geforderten massiven Gitter, das die beiden Häuser verbinden und den heuchlerischen Ziergarten zeigen soll, eine hohe Mauer in den Raum.

Geht man vom Entwurf des sechsten Bildes aus, könnten Csokor und Hauser auch die weiteren Bühnenbilder im expressionistischen Sinn gestaltet haben. Den Wortvorgaben des Dramatikers mit ‚der gelbe Mann‘, ‚das gelbe Lusthaus‘ – Gelb steht für Geld, Goldrausch, Macht und Machtgier – zu Folge dürfte Hauser auch das fünfte Bild – das gelbe Lusthaus – in einer „Versinnbildlichung von Vergiftung“⁴⁴ gestaltet haben. Der bereits erwähnte Hinweis ‚gelb‘, mit lateinischer Schrift in der Teilskizze (Abb. 1) deutet darauf hin. Man kann mit relativer Sicherheit davon ausgehen, dass auch das mit Metallplatten beschlagene Tor im elften Bild ebenfalls in gelb beziehungsweise gelbroten Tönen gestaltet wurde.

Sieht man davon ab, dass für dieses Werk nur ein Bühnenbild in detaillierter Ausführung vorhanden ist und die Teilansichten nur Skizzen für erste Gespräche waren, kann man behaupten, dass Carry Hauser die Anweisungen des Dramatikers im Wesentlichen befolgte und er seine Arbeit, im Sinne Alfred Rollers, dem Drama untergeordnet hat.

⁴⁴ Viviani, Annalisa: ebenda, S. 66.

VI. 02. FRANZ THEODOR CSOKOR: DIE BALLADE VON DER STADT

Ein dramatisches Fresko (in neunzehn Bildern)
Keine Aufführung.

Bühnenbilder und Skizzen im Nachlass:
1 Bühnenbild

Das Theaterstück „Die Ballade von der Stadt“ von Franz Theodor Csokor entstand auf Anregung von Carry Hauser nach dessen Werk „Das Buch von der Stadt“. Hauser hatte es „anknüpfend an die Tradition früher Buchdruckerkunst, an die ‚Blockbücher der 15. Jahrhunderts ...‘⁴⁵ im niederbayerischen Hals gezeichnet und zu den Illustrationen eigene Texte verfasst. „Es war eine Abrechnung mit den Schiebern, mit der Macht des Goldes und der echolosen Einsamkeit in den Fluchten der Städte, eine Auseinandersetzung mit der wirren Qual des Bösen, das [Hauser] in den namenlosen Häuserzeilen verkörpert sah.“⁴⁶ Csokor schrieb „Die Ballade von der Stadt“ in mehreren Phasen bis 1925 nieder. „Feinarbeit leistete Csokor aber sicher bis 1927“⁴⁷ und widmete es seinem „Freunde, dem Maler Carry Hauser, der das Antlitz der Stadt geschaut hat wie ich!“⁴⁸

Trotz offensichtlicher Bemühungen, für die die überlieferte intensive Beschäftigung mit dem Bühnenbild Beleg ist, ist es Csokor seinerzeit nicht gelungen, das Stück auf eine Bühne zu bringen. Immerhin wurde aber dieses ‚dramatische Fresko‘, wie es im Untertitel genannt wird, 1927 von der Berliner Reichsrundfunkgesellschaft⁴⁹ in einer Hörspielfassung produziert und ausgestrahlt und hat damit zweifellos mehr Verbreitung und öffentliche Kenntnismahme erfahren als andere Stücke des Teams Csokor/Hauser.

⁴⁵ Valdez, Marino: a.a.O., S. 99.

⁴⁶ Wimmer, Paul: Der Dramatiker Franz Theodor Csokor. Innsbruck: Universitätsv. Wagner, 1981, S. 84.

⁴⁷ Klauhs, Harald: Franz Theodor Csokor, Leben und Werk bis 1938 im Überblick. Wien: Univ.Diss., 1987, S. 254

⁴⁸ Csokor, Franz Theodor: Ballade von der Stadt. Ein dramatisches Fresko. Berlin, Wien: Paul Zsolnay Verlag, 1928, S. 3.

⁴⁹ Unter den 1177 Einsendungen für das 1927 veranstaltete Preisausschreiben wurde zwar kein Preis vergeben, aber Csokors Werk als eines von sieben Hörspielen angekauft. Siehe dazu: Schwamberger, Johannes: Die Entwicklungsgeschichte des Hörspiels. München, Ravensburg: Grin Verlag, 2007, S. 16.

Das Werk „Die Ballade von der Stadt“ schildert in 19 Bildern „Beginn, Wuchs, Blüte und Untergang einer Riesenstadt, [...] ein großes, vom Atem der Weltgeschichte erfülltes Panorama der Menschheit [...]. Alle Formen menschlichen Zusammenlebens sind darin eingezeichnet, von der Anarchie bis zur Diktatur.“⁵⁰

Im Folgenden sind jene Autorenanweisungen, die dem vorhandenen Bühnenbildentwurf am nächsten kommen, wiedergegeben:

Bühnenbildanweisungen fünftes bis zehntes Bild (ausgenommen sechstes Bild):

Fünftes Bild

„Gleicher Schauplatz. Mauer, schon maßlos empor. Zinne unsichtbar. Unten in Mauermitte der Mordstein. Um den Schacht an drei Seiten Ketten über Quadern gespannt, die Ketten Gold, die Quadern Granit; die vierte rückwärtige Seite ist frei. Über den Grabstellen der beiden Menschen an der Mauer, kleine, blaßrosa Blumenbüschel.“⁵¹

Siebentes Bild

„Gleicher Schauplatz. Mauern über Manneshöhe. Links herein König, knabenhaft, jung, im Prunkkleid, schwertgegürtet. Mit ihm die drei Herren. Am Schachte halten sie.“⁵²

Achtes Bild

„Gleicher Schauplatz. Von rechts und links stürmen zugleich Redner und Gegenredner herein, pflanzen sich zu beiden Seiten des Steines auf, Antlitz und Stimme gegen die Menge, die vor dem Schacht gedacht ist.“⁵³

Neuntes Bild

„Gleicher Schauplatz. Abend. Einfallende Nebel. Von links herein Sohn mit Braut, eng verschlungen. Im Abstand davon Mutter und die alte Schaffnerin.“⁵⁴

Zehntes Bild

„Gleicher Schauplatz. Graue Luft. Mutter sitzt auf dem Mordstein. Neben ihr kauern Schaffnerin und Braut. Das Haar der Mutter ist schneeweiß. Die drei

⁵⁰ Thomas Sessler Verlag [Hrsg.]: Franz Theodor Csokor. Pressemappe anlässlich des 100. Geburtstages des Autors. Wien: Sessler Verlag, 1985, o. S.

⁵¹ Csokor, Franz Theodor: ebenda, S. 17.

⁵² Csokor, Franz Theodor: ebenda, S. 25.

⁵³ Csokor, Franz Theodor: ebenda, S. 29.

⁵⁴ Csokor, Franz Theodor: ebenda, S. 32.

Frauen sprechen eintönig, starr, wie in einer uralten Litanei. Hinter der Mauer dauernd feines Sausen und dumpfer Paukendonner.“⁵⁵

Der Bühnenbildentwurf (Abb. 28 – NL-C.H. 6/2):

Den Mittelpunkt bildet die übermannshohe, graue Mauer, auf der linken Mauerhälfte fehlt noch eine Reihe Ziegel. Durch die Mitte zieht sich vertikal ein roter Riss, seitlich links, eine Ziegelbreite weiter, beginnt sich von unten her ein zweiter Riss nach oben zu verbreiten. Davor ist auf dem rotbraunen Boden Quader. Entgegengesetzt zur Anweisung des Dramatikers dürfte in der Mitte der Schacht sein, im rechten vorderen Bildteil ein mit der Spitze nach unten im Boden verankerter Stein, der Mordstein. Die Gräber des ermordeten Paares sind auf dem Bild nicht existent. Links ist eine mit Bleistift nachträglich gezeichnete männliche Figur, die aus dem Bild geht. Der Himmel über der Mauer wird allmählich in ein abendliches Rot getaucht.

Dieser Entwurf dürfte nicht vollendet worden sein. Ob es nun eine Studie von Carry Hauser war, ein Dankeschön für die Widmung oder ob Csokor gemeinsam mit Hauser alles versuchte, sein Werk zur Aufführung zu bringen - Hauser hat mit dieser Arbeit auf alle Fälle ein exemplarisches Beispiel für ein Bühnenbild geschaffen, das nur wenige Umbauten braucht und daher einen zügigen Ablauf des dramatischen Geschehens auf der Bühne ermöglicht. Er agiert ganz im Sinne Csokors und des Dramas also, das vom Autor in eine einfache Landschaft gestellt worden war, in ein Feld, auf dem rasch aufgebaut und ebenso rasch vernichtet wird.

Es ist dies typisch für das expressionistische Drama. Die einzelnen Szenen sind schnell wandelbar und tragen „[...] ihrer Natur nach das Merkmal der horizontalen Entgrenzung und Desorientierung in sich.“⁵⁶. Sie spiegeln Verzweiflung und Verlorenheit wider, sind aber auch „ein Symbol des Vergessens“⁵⁷.

⁵⁵ Csokor, Franz Theodor: ebenda, S. 36.

⁵⁶ Viviani, Annalisa: a.a.O., S. 102.

⁵⁷ Viviani, Annalisa: Ebenda, S. 103.

VI. 03. FRANZ THEODOR CSOKOR: GESELLSCHAFT DER MENSCHENRECHTE

Drama in 12 Bildern

Premiere: 21. März 1931, Wiener Burgtheater

12 Vorstellungen bis zum 15.05.1931

Bühnenbilder und Skizzen im Nachlass:

14 Bühnenbilder (9 im zweiten Bogen, 5 im achten Bogen)

9 Bühnenbildgrundrisse

1 Szenenfoto

Nach der Uraufführung am 31. Oktober 1929 im Münchener Prinzregententheater und einer weiteren Aufführung an der Berliner Volksbühne (Theater am Bülowplatz) am 23. Februar 1931 kam Csokors Drama „Gesellschaft der Menschenrechte“ in der Ära Anton Wildgans im März 1931 ans Wiener Burgtheater.

Aus dem Ansuchen Anton Wildgans' an die ‚Generaldirektion der Österreichischen Bundestheater‘ vom 24. Jänner 1931⁵⁸, geht hervor, dass Carry Hauser bereits im Frühjahr 1930 der mündliche Auftrag seitens des Burgtheaterdirektors für die Ausstattungsarbeiten überantwortet wurde. Im gleichen Schreiben wurde das Honorar mit ‚500,- S‘ festgelegt.

Hauser hatte insgesamt ein Jahr Zeit, um seine Vorstellung zu seinen ersten Bühnenbildern fürs Burgtheater zeichnerisch festzuhalten. Wann genau Franz Herterich mit den Regiearbeiten betraut wurde, konnte nicht festgestellt werden. Auf jeden Fall scheint Herterich zum ersten Mal als vorgesehener Regisseur im zuvor erwähnten Schreiben auf.

⁵⁸ ÖSTA: Österreichische Bundestheaterverwaltung, 1931, Zl. 243.

Aus diesem Ablauf scheint hervorzugehen, warum es zu diesem Projekt zwei unterschiedliche Bühnenbildfassungen im Nachlass des Bühnenbildners gibt: Carry Hauser und sein Freund Csokor dürften sich bereits Gedanken gemacht haben, wie man das Stück für die österreichische Erstaufführung vorbereiten könnte, dann erst dürfte der Regisseur mit seinen persönlichen Vorstellungen dazu gestoßen sein und seine eigenen Ideen eingebracht haben.

Die hauseigene Werkstätte berechnete am 13. Februar 1931 in einem Kostenvoranschlag für die Herstellung der Dekorationen, Requisiten etc., jedoch ohne Bücherschränke – sie wurden aus dem Fundus genommen – eine Summe von ,S.12.060.-,:

Kostenvoranschlag:⁵⁹

1.	Versammlungsraum	S.	2000.-
2.	Laboratorium	„	920.-
3.	Weinschenke	„	900.-
4.	Schlafzimmer	„	800.-
5.	Bei Weidig	„	1100.-
6.	Vorraum beim Minister	„	1100.-
7.	In Giessen	„	1200.-
9.	Am Rhein	„	450.-
10.	In Darmstadt	„	1300.-
11.	Sterbezimmer	„	1020.-
12.	Amtsraum	„	1270.-

Summe	S.	12060.-
-------	----	---------

⁵⁹ ÖSTA: Österreichische Bundestheaterverwaltung, 1931, Zl. 512/1.

In der Kostenabrechnung des Burgtheaters, datiert mit 02.Juni 1931, wurde eine Ersparnis von S. 3.901,38 angegeben, somit beliefen sich die tatsächlichen Bühnenbauten auf S. 8.158,62. In der Endabrechnung, gerichtet an das ‚Bundesministerium für Finanzen‘ vom 13. Juni 1931, wurden die gesamten Ausstattungskosten inkl. Kostüme mit S 10.284,77⁶⁰ beziffert.

Im Nachlass des Künstlers existieren, wie beschrieben, zwei Bühnenbild-Varianten, im zweiten Bogen neun einfache, im achten Bogen fünf ausgereifere Entwürfe. Im zwölften Bogen sind neun Bühnenbildgrundrisse der Burgtheateraufführung vorhanden. Von den Fotos aus dem Österreichischen Theatermuseum wurde ein Szenefoto, das des fünften Bildes, für die Auswertung herangezogen.

Die erste Szene

Die Bühnenbildanweisung:

„Zu Darmstadt. Verdunkelte Gasthausveranda. Durch die später geöffneten Vorhänge Blick auf die rote Mauer des Urresthauses. Vorfrühling. Spätnachmittag. Sitzung der „Gesellschaft der Menschenrechte“. Auf großer Tafel wirr Gläser und Teller.“⁶¹

Der Bühnenbildentwurf (Abb. 17 - NL-C.H. 2/9 und Abb. 33 - NL-C.H. 8/1; NL-C.H. 4/6 – ohne Abbildung):

Die Abb. 17 zeigt eine Studie zu dieser Szene: Ein gelber Vorhang auf einer Vorhangstange, im Fenster ist die rote Mauer zu sehen. Dass Carry Hauser mit unterschiedlichen Perspektiven, mit aus der Ansichtsachse gedrehten Bühnenbauten arbeiten wollte, ist hier zu erkennen und entspricht einem expressionistischen Grundton.

⁶⁰ ÖSTA: Österreichische Bundestheaterverwaltung, 1931, Zl. 512/3.

⁶¹ Csokor, Franz Theodor: Gesellschaft der Menschenrechte. Stück um Georg Büchner. Berlin, Wien: Paul Zsolnay Verlag, 1929 (Regiebuch der Burgtheateraufführung), S. 9.

Der zweite Entwurf, Abb. 33, zu diesem Drama ist, fast wie alle Bilder dieser Serie, in Brauntönen gehalten. Der aus der Achse um etwa 30 Grad nach links gedrehte Raum zeigt Tisch und Sessel auf einem höherem Podest. Links sind ein Geländer, sowie das Fenster an der Hinterwand mit Vorhängen, außen ist die rote Mauer sichtbar. An der rechten Seitenwand eine grüne Eingangstür eingebaut. Auf dem Bühnenbildgrundriss (NL-C.H. 4/6) ist hinter dem Fenster in zirka ein Meter Entfernung der Hintersetzer eingezeichnet, darüber steht das Wort ‚Mauer‘ geschrieben .

Die zweite Szene

Die Bühnenbildanweisung:

„Zu Darmstadt. Anatomisches Laboratorium im Hause Doktor Ernst Büchners. Die Lampe brennt. Auf dem Seziertisch in der Mitte unter einem Tuche eine Männerleiche. Rechts mehr seitlich ein zweiter Tisch; darauf ein anatomischer Atlas. In der linken Hintergrundhälfte ein großes Fenster in den nächtlichen Garten hinaus. Durch die Mitte der anderen Hälfte führt eine Türe zu einem Kühlraum hinab. Neben dieser Türe eine Waschgelegenheit. Auch links und rechts seitlich sind Türen.“⁶²

Der Bühnenbildentwurf (Abb. 16 - NL-C.H. 2/8):

Dieses Szenenbild entspricht in keinem Detail den Anweisungen im Drama, nur das Buch auf dem Tisch könnte einen anatomischen Atlas darstellen. Wie diese Bühne real tatsächlich hätte aussehen sollen, kann anhand dieses Bildes nicht gesagt werden.

Die dritte Szene

Die Bühnenbildanweisung:

„Zu Darmstadt. Weinschenke. Rotverhangene Logen. Künstliches Rosalicht. Ab und zu Spinettmusik irgendwoher. In einer Loge links im Hintergrund, über der Schräge ein Spiegel hängend, [...] rechts die Türe. Nacht.“⁶³

⁶² Csokor, Franz Theodor: ebenda, S. 23.

⁶³ Csokor, Franz Theodor: ebenda, S. 34.

Der Bühnenbildentwurf (Abb. 15 - NL-C.H. 2/7 und Abb. 34 - NL-C.H. 8/2):

Abb.15 - NL-C.H. 2/7 zeigt die beiden Logen mit roten Vorhängen. Der Spiegel in der linken Loge und die Tische sind gelb. Unter der Bezeichnung ‚III. Bild‘ steht ‚Rotlicht‘.

Der zweite Entwurf, Abb.34 NL-C.H. 8/2 ist in einem kräftigen dunkelroten Farbton gehalten, ebenso Fußboden und Wände, sowie Sitzbänke und Vorhänge der Logen. Die rechte Loge ist um die Logentiefe in Richtung Zuschauerraum vorgerückt. Der Spiegel in der linken Loge und die seitlichen Säulen sind gelb. An der linken Wand steht ein in Gelb und Rot gezeichneter Tisch mit Aufsatz, davor ein Hocker. Das gesamte Bühnenbild samt Inventar ist diesmal um zirka 15 Grad aus der Achse nach rechts gedreht.

Die vierte Szene

Die Bühnenbildanweisung:

„Zu Straßburg. Bei Pfarrer Jaegle: Zimmer mit grüner Tapete, winklig gebaut. Erkerfenster im Hintergrund. Mitte Tisch und Stühle. Türe links. Nachmittag: gegen Abend.“⁶⁴

Der Bühnenbildentwurf (Abb. 14 - NL-C.H. 2/6):

Die Rückwände sind grün gefärbt, am unteren Entwurfsrand steht ‚grünes Licht‘. Es gibt keinen Erker. Die Hinterwand ist in mehrere Segmente aufgeteilt, aus der Achse gedreht und nicht im rechten Winkel angeordnet. Fenster, Tisch und Stuhl sowie ein ovales Bild sind Dekorationselemente. Anmerkung: Hauser hatte auf dem Bühnenbildgrundriss (NL-C.H. 12/6) für die zweite Variante einen großen Erker eingeplant.

⁶⁴ Csokor, Franz Theodor: ebenda, S. 45.

Fünfte Szene

Die Bühnenbildanweisung:

„Zu Nutzbach. Stube des Pastors Weidig. Bibliothek, Schreibtisch; Mitte: Tisch, Stühle. Türen seitlich links und rechts. Im linken Hintergrund Fenster, hinter heller, wehender Gardine. Im Lehnstuhl nah beim Fenster ... Draußen Spätnachmittag, in die Dämmerung wachsend.“⁶⁵

Der Bühnenbildentwurf (Abb. 13 - NL-C.H. 2/5; Abb. 35 - NL-C.H. 8/3):

Der Entwurf aus dem zweiten Bogen (Abb. 13) zeigt noch eine relativ kahle Hintergrundwand, in einem nüchternen Grau gehalten. Links befindet sich das offene Fenster mit den wehenden Gardinen, rechts ein hoher Bücherschrank. Der Schreibtisch in der Mitte ist mit Bleistift eingezeichnet. Welche Funktion der Auslass neben dem Bücherschrank haben sollte, kann nicht beantwortet werden. Im nachfolgenden zweiten Entwurf zu dieser Szene gibt es keine Hinweise, auch nicht in der Regieanweisung der Burgtheateraufführung.

Der zweite Entwurf zu dieser Szene, Abb. 35, ist wesentlich umfangreicher gestaltet. Eine ganze Bücherwand an der Hinterseite des Bühnenbildes ist zu sehen, das Fenster wurde in die Mitte gerückt. Schreibtisch mit Sessel, runder Tisch mit Stuhl sind skizziert. An den beiden Bühnenseiten sind Türen. Die linke Tür ist geöffnet und zeigt einen Korridor.

Das Szenefoto (Abb. 56):

Dieses Szenefoto aus dem Bildarchiv des Theaternuseums in Wien ist das einzige bisher gefundene, das auch die Bühne in dieser Theaterproduktion im tatsächlichen Zustand zeigt. Alle anderen Fotos beschränken sich auf die Schauspieler. Hier kann man deutlich zwischen Bühnenbildentwurf und Bühnenumsetzung vergleichen: Die

⁶⁵ Csokor, Franz Theodor: ebenda, S. 58.

Bücherwände sind in der Burgtheateraufführung deutlich höher, sie wurden nicht eigens für diese Aufführung hergestellt und aus dem Fundus der Bühnenwerkstätte genommen. Eine Bibliotheksleiter wurde als zusätzliches Dekorationsstück in die Bühne gestellt. Die linke Tür wurde um 90 Grad zur Bühne gedreht, von der rechten Tür gelangen die Schauspieler über eine Holzterrasse mit Geländer in die Bibliothek. In der Mitte des Raumes stehen Schreibtisch und einige Stühle. Auf den Lehnstuhl wurde verzichtet.

Die sechste Szene

Die Bühnenbildanweisung:

„Wartezimmer bei Staatsminister Du Thil: Großer, kahler Empiresaal. Hintergrundmitte, hohe Flügeltüre. Seitlich links Fenster; Bank daran. Rechts seitlich kleinere Türe; Nebentreppe.“⁶⁶

Der Bühnenbildentwurf (Abb. 12 - NL-C.H. 2/4):

Dieser Entwurf zeigt sehr schlicht die hohe Flügeltür, kein Fenster, an Stelle der Bank sind links und rechts von der Tür Empirestühle. Die Schlichtheit dieser Szene deutet auf die schnelle Wandlung vom fünften zum sechsten Bild hin. Im Regiebuch des Burgtheaters steht „offene Verwandlung“⁶⁷, „...bis Bühne fertig – Regiel[licht] ein“⁶⁸.

Die siebente Szene

Die Bühnenbildanweisung:

„Vor Gießen. Geheimer Versammlungsraum der „Gesellschaft der Menschenrechte“: Kahle, fleckige Kalkwände, wenige alte Möbel, zumeist Sessel und Tische mit unentzündeten Kerzen. Im Hintergrund breites

⁶⁶ Csokor, Franz Theodor: ebenda, S. 73.

⁶⁷ Csokor, Franz Theodor: ebenda, S. 73 (handschriftlicher Hinweis).

⁶⁸ Csokor, Franz Theodor: ebenda, S. 73 (handschriftlicher Hinweis).

Fenster mit Blick auf die dämmernde Landstraße. Türe rechts. Nachmittag, gegen Abend.“⁶⁹

Der Bühnenbildentwurf (Abb. 11 - NL-C.H. 2/3):

Abb. 11 zeigt wieder ein sehr einfaches Bild, der Hintergrund wurde geteilt, beide Bildteile treffen einander im rechten Drittel und bilden ein ungleichschenkeliges, stumpfes Dreieck. Im linken Bereich ist das vom Dramatiker gewünschte breite Fenster mit Blick auf ein Feld mit Baum sehr tief gesetzt. Bemerkenswert ist, dass der Blick durch dieses Fenster dem Bühnenbild eine räumliche Tiefe verleiht. Die Landschaft, die man durch das Fenster erblickt, schafft einen farblichen Kontrast zum geschlossenen Raum. Hauser erzeugt hier ein Spannungsfeld zwischen Innen- und Außenwelt. Vor dem Fenster befinden sich ein Tisch und ein Sessel, ein weiterer Sessel steht der rechten Wand. Die Wand ist in einem schraffierten Grau gehalten, Anweisung von Carry Hauser am linken unteren Entwurfsrand: blau-rot Licht.

Die achte Szene

Die Bühnenbildanweisung:

„Schauplatz der zweiten Szene, des Vater Büchners anatomisches Laboratorium. Ein Vormittag, ...“⁷⁰

Zu dieser Szene siehe bitte Abb. 16 und Beschreibung des zweiten Bildes.

Die neunte Szene

Die Bühnenbildanweisung:

„Französisches Elsaß. Wiese an der Rheingrenze. Blick über den Strom auf das deutsche Ufer. Abendliches Zwielficht, kurz vor Mondaufgang. Im hügeligen Grase, ...“⁷¹

⁶⁹ Csokor, Franz Theodor: ebenda, S. 90.

⁷⁰ Csokor, Franz Theodor: ebenda, S. 107.

⁷¹ Csokor, Franz Theodor: ebenda, S. 120.

Der Bühnenbildentwurf (Abb. 37 - NL-C.H. 8/5):

Dieser Entwurf war bei erster Einsicht nicht eindeutig diesem Drama zuzuordnen. Der Bühnenbildgrundriss (NL-C.H. 12/8) mit den erkennbaren Motiven aus Abb. 37 und die schriftlichen Hinweise Hausers waren hilfreich.

Der Entwurf mit französischer Fahne, die auf den Meilenstein aufgemalt wurde, deutet auf das französische Elsass hin. Im Hintergrund im linken Bereich – über dem nicht sichtbaren Strom - ist ein Weinberg mit zahlreichen Rebstöcken zu sehen. Auf diesem Bild ist die vorgegebene Zeitstruktur von Hauser geändert worden, der Mond ist bereits aufgegangen.

Die zehnte Szene

Die Bühnenbildanweisung:

„Zu Zürich. Gastwirtschaft ober der Stadt. Föhnige Februarnacht. Den Hintergrund beherrscht die erhellte Veranda, verglaste Flügeltüre in ihrer Mitte, die einige Stufen über den Gastgarten erhöht ist. Hinter den niedergelassenen Gardinen der Verandafenster sieht man die unbeweglichen Schattenrisse von horchenden Köpfen. Kahles Astgerippe hängt drohend über dem Garten, aus dem links ein offenes Holztor ins Tannendunkel führt. Innen am Tore ein Tisch mit brennendem Windlicht.“⁷²

Der Bühnenbildentwurf (Abb. 9 - NL-C.H. 2/1 und Abb. 36 - NL-C.H. 8/4):

Der erste Entwurf zu dieser Szene, Abb. 9, zeigt noch eine kleinere Eingangstür zum Gebäude mit der Aufschrift ‚Gasthaus‘, sie ist hell erleuchtet. Links vom Gebäude steht der kahle Baum, davor möglicherweise ein Felsen. Hinter dem Baum ist das mögliche Tannendunkel zu erkennen, jedoch ohne Holztor. Im Vordergrund befindet sich ein Tisch mit Windlicht. Nach diesem Entwurf sollte die Szene vor dem Gasthaus im Gastgarten spielen.

⁷² Csokor, Franz Theodor: ebenda, S. 138.

Der zweite Entwurf, Abb. 36, ist, wie auch die anderen Bühnenbilder, in diesem Nachlassbogen präziser gefertigt. Die große Verandatür steht im Mittelpunkt, angedeutet sind die Schattenrisse im Fenster. Über der breiten Tür gibt es keine Aufschrift. In diesem Fall handelt es sich um den Innenhof des Gasthauses, in dem die Szene spielen soll. Unter dem kahlen Baum befinden sich zwei Tische, die Holztür hinter dem Baum ist ebenso wenig zu sehen wie im vorigen Entwurf. Ein Tor auf der rechten Seite der Veranda dürfte wieder aus dem Gastgarten auf die Straße führen.

Die elfte Szene

Die Bühnenbildanweisung:

„Zu Zürich. Zimmer Georg Büchners: Schlichter Raum, Türen rechts und links. Im Hintergrund durch ein großes geschlossenes Fenster Blick auf den See, den die tief verschneiten Alpen umsäumen. Das Bett mit dem todkranken Büchner steht mit dem Kopfende links nahe dem Fenster. Rechts vorne Tisch und Stühle. Es ist der strahlende Sonntagsnachmittag des 19. Februar 1837.“⁷³

Zu dieser elften Szene existiert im Nachlass Carry Hausers kein Entwurf.

Die zwölfte Szene

Die Bühnenbildanweisung:

„Zu Darmstadt. Verhörzimmer im Arresthaus; Biedermeierraum, dem auch der amtliche Charakter nicht ganz die Behaglichkeit nimmt. Im Hintergrund links eine Türe; ebendort rechts ein Fenster unter wehender Gardine. Eine weitere Türe rechts seitlich. Der grünbespannte Verhörtisch, an dem im breiten Lehnstuhl Hofrat Georgi sitzt, nimmt fast die linke Raumhälfte ein; auf ihm sind Federkiele, Wasserflasche mit Glas, Akten, eine Glocke und Tinte mit Kielen. Ein offener Schrank, links seitlich, darin neben Akten eine Weinbouteille mit Glas. Ein einfacher Stuhl steht rechts im Raum. Es ist Spätnachmittag, Sonne.“⁷⁴

⁷³ Csokor, Franz Theodor: ebenda, S. 154.

⁷⁴ Csokor, Franz Theodor: ebenda, S. 163.

Der Bühnenbildentwurf (Abb. 10 - NL-C.H. 2/2):

Dieser Bühnenbildentwurf ähnelt in der Anlage dem des vierten Bildes (Abb. 14). Dass es sich um denselben Hintergrund handelt, kann angenommen werden. Hinter dem blaugrünen Tisch und dem Lehnstuhl befindet sich ein in die Wand integriertes Bord mit Vorhang, das laut der Anweisung Hausers plastisch und herausnehmbar ist und an Stelle des offenen Schrankes gedacht ist. Akten und Weinflasche sind im Bord zu sehen. Der einfache Stuhl ist in Hausers Entwurf ein Hocker, die Türen fehlen noch in dieser Entwurfsvariante. Das Fenster des Verhörzimmers hat nach den Anweisungen Csokors kein Fenstergitter wie man es sich in einem Verhörzimmer vorstellt.

Bei den Bühnenbildern im zweiten Bogen des Nachlasses von Carry Hauser dürfte es sich um die erste Version zu F.T. Csokors Drama handeln. Sie sind noch skizzenhaft angefertigt und zeigen weniger Details gegenüber jenen im achten Bogen. Dass die zweite Serie für die Burgtheaterproduktion herangezogen wurde, bezeugen die Bühnenbildgrundrisse NL-C.H. 12/1 bis 9. Sie stimmen mit den fünf Entwürfen im achten Bogen überein, ebenso das Szenenfoto (Abb. 56), das sich im Wesentlichen mit dem Entwurf Abb. 35 deckt.

Interessant sind die Lichtanweisungen Hausers auf drei der neun Bilder im zweiten Bogen. Der Frage, ob Hauser und Csokor mit den Farben Rot, Blau, Grün, wie sie auf den Entwürfen NL-C.H. 2/3, NL-C.H. 2/6 und NL-C.H. 2/7 angegeben wurden, arbeiten wollten, um damit den expressionistischen Charakter dieses Dramas anzudeuten, oder ob sie schlussendlich in der zweiten Version dem Historiendrama eine größere Bedeutung gaben, kann bedauernswerter Weise nicht nachgegangen werden.

In den zahlreichen Kritiken zur Uraufführung ist allein in der Wiener Zeitung von Otto Stoessl mehr als eine Zeile über das Bühnenbild geschrieben worden: „Die Räume, die das Stück mit seinen vielen Szenen braucht, waren von Carry Hauser mit

wohltuender Einfachheit auf das sachlich Notwendige gestimmt und gestellt, nur die Landschaft am Rheinufer hätte man reicher und duftiger gewünscht.“⁷⁵

VI. 04. CARL ZUCKMAYER: DER HAUPTMANN VON KÖPENICK

Ein deutsches Märchen in 3 Akten zu je 6 Bildern

Premiere: 25. April 1931, Wiener Burgtheater

35 Vorstellungen bis zum 06.03.1932

Bühnenbilder und Skizzen im Nachlass:

6 Bühnenbilder

12 Szenenfoto

Nach den Burg- und Akademietheater-Aufträgen „Gesellschaft der Menschenrechte“ und „Douaumont“ (Autor Eberhard Wolfgang Möller) erhielt Carry Hauser innerhalb kurzer Zeit einen weiteren ehrenvollen Auftrag für das Burgtheater: Er sollte für die österreichische Erstaufführung von Carl Zuckmayers ‚Märchen‘ „Der Hauptmann von Köpenick“ das Bühnenbild gestalten. Die Direktion des Burgtheaters begründete im Schreiben vom 16. Februar 1931, Empfänger war die Generalintendanz der österreichischen Bundestheater, das Engagement Hausers wie folgt:

„Die Direktion [...] beabsichtigt mit den Proben zu Zuckmayers „Hauptmann von Köpenick“ zu beginnen, [...] Regisseur Weichert [wird] diese Neuheit inszenieren. Da zur selben Zeit Professor Geyling mit der Ausstattung [...] der französischen Neuheit von Birabeau „Cote d’azur“ beschäftigt sein wird, so wurde über Ermächtigung der Generalintendanz Herr Karry [sic.] Hauser mit den Ausstattungsarbeiten gegen Honorar von 500 S betraut. Da der genannte Ausstattungskünstler das persönliche Benehmen mit Regisseur Weichert in München pflegen soll, hat die Direktion bereits [...] die Vergütung der Reisespesen und Aufenthaltskosten [...] bewilligt bekommen.“⁷⁶

Danach dürfte Carry Hauser relativ rasch mit dem Regisseur in München zusammen getroffen sein – die Reiseabrechnung datiert mit 26. Februar 1931 – und mit den

⁷⁵ Wiener Zeitung: 24. März 1931, S 3.

⁷⁶ ÖSTA: Österreichische Bundestheaterverwaltung, 1931, Zl. 521.

Entwürfen zu Zuckmayers Märchen begonnen haben. Für die ‚Kostenberechnung der Ausstattungsarbeiten‘, mit welchen das ‚Atelier für Theatermalerei und Plastik, Karl Klement‘⁷⁷ beauftragt wurde, dürften die Entwürfe noch nicht oder nur teilweise herangezogen worden sein. Der Kostenvoranschlag datiert mit 25. Februar 1931 und wurde von der Firma mit ‚S. 10.100,-, beziffert:

Kostenberechnung für die Direktion des „Burg-Theaters“ Wien⁷⁸

3 Teile Portal:	(Sperrholz)	S.	590
1. Bild	Rückwand mit Klappe und Schaufenster Straßenwand	„	940
2. Bild	Rückwand mit Fenster, 2 Teile Geländer	„	720
3. Bild	Rückwand mit Öffnung und Transparent	„	560
4. Bild	Rückwand mit Glastüre, Geländer	„	750
5. Bild	[Anmerkung: Keine Angaben von Fa. Klement]		
6. Bild	Rückwand mit Türe, 6 Schlafstellen	„	720
8. Bild	Rückwand mit 2 Gitterfenstern 2 Verschläge mit je 12 Sitzen	„	1.100
9. & 14. Bild	Rückwand mit gangbarer Kastentüre und transparenter Lampe	„	300
10. Bild	Rückwand mit 2 transparenten Fenstern und Lampen, Doppelbettverkleidung	„	420
11. Bild	Rückwand mit Türe	„	550
12. Bild	Rückwand mit Fenster	„	320
15. Bild ⁷⁹	Rückwand mit Türe	„	300

⁷⁷ Anmerkung: Für die Ausstattungsarbeiten musste die auswärtige Firma herangezogen werden, da die hauseigenen Werkstätten wegen der Bühnenbilder zu „Feuer“, „Gesellschaft der Menschenrechte“ und „Cote d’azur bereits überlastet waren und dadurch diese Bühnenbilder nicht termingerecht fertig gestellt werden konnten (ÖSTA: ÖBV, 1931, Zl. 523.).

⁷⁸ ÖSTA: Österreichische Bundestheaterverwaltung, 1931, Zl. 1128f.

17.	Bild	Rückwand mit Glastüre, Hintersetzer	„	700
18.	Bild	Rückwand mit Doppeltüre , Straßen – Hintersetzer	„	590
19.	Bild	Rückwand und Schreibtisch	„	370
20.	Bild	Rückwand mit Glastüre, Wand und Straßenfront	„	790
21.	Bild	Rückwand, Schreibtisch	„	380

S⁸⁰. 10.100

In der Endabrechnung des Bundesministeriums für Finanzen, datiert mit 23. Mai 1931, wurde eine Überschreitung der Ausstattungskosten mit S 758,40 angegeben, somit beliefen sich die tatsächlichen Bühnenbauten auf S 11.858,40 und die gesamten Kosten, inklusive der Kostüme, wurden gegenüber der bewilligten Kosten um S 150,09 überschritten.

Von den 16 Bildern zu den 18 Szenen existieren im Nachlass des Künstlers lediglich vier Entwürfe. Szenenfotos gibt es zu elf Bildern im Bildarchiv der Österreichischen Nationalbibliothek und im Wiener Theaternuseum am Lobkowitzplatz. Das erste Mal wird 1951 in einer Wiener Dissertation erwähnt, dass Carry Hauser Bühnenbilder zum „Hauptmann von Köpenick“ entworfen hat und er wird zitiert:

“Ich sehe den ‘Hauptmann von Köpenick’ als ein ausgesprochenes Volksstück und habe auch die Dekoration durchaus volkstümlich gehalten. Wir spielen das Stück in einer ständigen Seiten- und Oberdeckung, die sich alle achtzehn Bilder hindurch nicht verändern. [...] Dieser gleichbleibende Rahmen besteht

⁷⁹ Anmerkung: Im Kostenvoranschlag wurde ab dem 13. Bild aus unerklärlichen Gründen von Fa. Klement mit ‚15. Bild‘ fortgesetzt und - mit dem dazu gezählten regulären 14. Bild - bis 21. Bild weiter nummeriert.

⁸⁰ Anmerkung: ‚S‘ ist Schilling zu der damaligen österreichischen Währungseinheit der ersten Republik.

aus grauen Wänden mit je einer Tür. Auch die Oberdeckung ist in grau gehalten. Die einzelnen Prospekte werden, damit die Verwandlungen sehr rasch geschehen können, jeweils vom Schnürboden herabgelassen. Der Ausdruck der einzelnen Prospekte entspricht dem Wesen meiner sonstigen Malerei. Ich möchte sagen, dass ich eine gewisse Sachlichkeit bevorzuge. Nur jene Requisiten, die unbedingt zum Wesen der Handlung gehören und mitspielen, werden auf der Bühne wirklich sein, alles andere wie Sofas, Kästen, Kommoden, Bilder habe ich an die Wand gemalt. Auch die Amtsstube im Köpenicker Rathaus ist nur teilweise naturalistisch in den Tischen und Sesseln, im Übrigen aber gemalt.“⁸¹

Über die Notwendigkeit einer ‚offenen Wandlung‘⁸² wurde auch im bereits erwähnten Kostenvoranschlag berichtet. Auf dem Entwurf, Abb. 22, sind Anweisungen Hausers enthalten, wie er sich den Aufbau der Bühne und den Ablauf während der Vorstellung wünscht: Alle Hintergründe vom Schnürboden, Requisiten von links und rechts, fixe Türen links und rechts in den Seitenportalen, usw.

Erstes und siebentes Bild: Uniformladen in Potsdam. ⁸³

Die Bühnenbildanweisung:

„(Bei geschlossenem Vorhang erschallt, von einer marschierenden Militärkapelle gespielt, der Armeemarsch Nr. 9, - mächtig anschwellend, dann allmählich mit dem Taktschritt der abziehenden Truppe verklingend.

Inzwischen hat sich der Vorhang gehoben. Die Bühne zeigt das Innere von. A. Wormsers Uniformladen in Potsdam. Im Vordergrund der Ladentisch und der Raum für die Bedienung der Kunden. Im Hintergrund die großen gläsernen Schaufenster, durch die man die Straße und gerade noch die Queue der unter Musik vorbeiziehenden Gardekompanie erblickt. Die Schaufenster sind mit einzelnen Uniformstücken, auch Helmen, Mützen, Säbeln, Lackreitstiefeln dekoriert. Komplette Offiziersuniformen stehen auf Holzpuppen ohne Kopf. In der Mitte hinten eine Doppelglastür mit Klingel. Die Glasscheiben tragen in

⁸¹ Eggl, Kurt: Das expressionistische Bühnenbild in Wien: Wien, Univ.Diss. 1951, S. 66. Anmerkung: Es ist unklar, wer das Interview mit dem Künstler geführt hat.

⁸² ÖSTA: Österreichische Bundestheaterverwaltung, 1931, Zl. 1128/2.

⁸³ Anmerkung: Die im Szenen-Titel angeführten Orte sind aus den Regieanweisungen des Burgtheaters, S. 3. übernommen. Sie dazu: Zuckmayer, Carl: Der Hauptmann von Köpenick. Ein deutsches Märchen. Drei Akte. Wien: Bibliothek der Direktion des Burgtheaters (Eigendruck), 1931. (Anmerkung: Regiebuch der österr. Erstaufführung).

verkehrt zu sehenden Goldbuchstaben die Aufschrift der Firma: ‚A. Wormser, kgl. Preuss. Hoflieferant.‘

Auf dem Ladentisch Stoffballen, Uniformknöpfe, Epauletten, Handschuhe, Feld-binden und dergleichen. An der Wand ein Bildnis der kaiserlichen Familie und die Photos höherer Offiziere mit Unterschrift. Auch ein gerahmtes Ehrendiplom und eine Aufnahme des Herrn Wormser in studentischer Couleur. Eine Seitentür führt zu Wormsers Privatkontor.“⁸⁴

Die Bühnenbildentwürfe (Abb.24 - NL-C.H. 5/3 und Abb. 43 - NL-C.H. 12/11):

Die großen gläsernen Schaufenster wurden auf ein großes Fenster reduziert, das Bühnenbild um ein an der linken Wand angelehntes Regal erweitert. Auf die Doppelglastür in der Mitte wurde verzichtet, ebenso auf Ehrendiplom und die Bilder der kaiserlichen Familie. Ob die Tür auf der rechten Seite auf die Straße oder in die privaten Räumlichkeiten führt, kann nicht beantwortet werden und ist für das Stück auch nicht von Relevanz. Die im Fenster gezeichnete Häuserfront gibt es nochmals als Hintersetzer (Abb. 43).

Das Szenenfoto (Abb. 44):

Zwischen dem Bühnenbildentwurf dieses ersten Bildes und der tatsächlichen Realisierung können keine wesentlichen Veränderungen festgestellt werden. Das Wandregal und die im Schaufenster liegenden Requisiten wie Stiefel, Helme und dergleichen dürften auf einer zweiten Ebene hinter dem Schaufenster plastisch gemalt sein. Die Hausfront ist auf einer weiteren Ebene gemalt. Wofür die in der Kostenberechnung der Firma Klement erwähnte Klappe gedient haben mag, ist weder auf dem Bühnenbild noch auf dem Szenenfoto erkennbar. Anweisungen im Regiebuch wurden diesbezüglich keine gefunden.

Zweites Bild: Polizeibüro in Potsdam.

Die Bühnenbildanweisung:

⁸⁴ Zuckmayer, Carl: Der Hauptmann von Köpenick. Ein deutsches Märchen. Drei Akte. Wien: Bibliothek der Direktion des Burgtheaters (Eigendruck), 1931. (Anmerkung: Regiebuch der österr. Erstaufführung), S. 7f.

„Geschlossene Fenster, muffige Luft, viel Papier, Akten- und Kassenschrank. An der Wand Kaiserbild, Verordnungstafeln, Gendarmeriesäbel und Pickelhauben an Kleiderhaken.

Oberwachtmeister und Wachtmeister sitzen einander gegenüber an Schreibtischen. Wilhelm Voigt, Hut und Paket in der Hand, steht dicht beim Oberwachtmeister hinter einer niedrigen hölzernen Schranke. Der Oberwachtmeister schreibt mit kratzender Feder, der Wachtmeister klebt Marken auf Stempelpapier.“⁸⁵

Der Bühnenbildentwurf (Abb. 23 - NL-C.H. 5/2):

Der Entwurf enthält folgende schriftliche Anweisungen des Künstlers: ‚II. Bild, H. v. K.‘ Aktenschrank, An der linken Tür schwarzes Brett mit Zettel, Kaiserbild, Fenste[r] mattes Glas, Geldschrank. Auf die Versatzstücke Geldschrank, Schreibtische, Sessel und hölzerne Schranke, die als reale Requisiten vorgesehen waren, wurde auf dem Bühnenbildentwurf verzichtet. Alles andere – hoher Aktenschrank, Bild mit Rahmen, kleiner Kasten – ist Teil der Bühnenmalerei. Säbel und Pickelhauben an Kleiderhaken hat Hauser hier auch nicht integriert.

Das Szenenfoto (Abb. 45):

Die Umsetzung der Szene entspricht dem Entwurf. Auch hier fehlt der Geldschrank. Sessel, Schreibtisch und hölzerne Schränke sind Dekorationselemente.

Drittes Bild: Cafe National in der Friedrichstraße

Die Bühnenbildanweisung:

„Sonntag Vormittag, wenig Gäste, keine Musik. Im Hintergrund, über einer breiten Portierentür, ein Schild: Zum Billard-Club „Bonne Queue“. Geschlossene Vereinigung.

Von dort hört man das klickernde Geräusch der Billardkugeln, dann und wann gedämpfte Rufe der Spieler.

⁸⁵ Zuckmayer, Carl: ebenda, S. 14.

Einige umfängliche Damen sitzen stumm und gelangweilt an Marmortischen, der frühen Stunde zum Trotz, wie Soldaten, die auch bei ungünstigster Gefechtslage ihren Posten nicht verlassen.

Die Kellner lackeln müde am Buffet.“⁸⁶

Der Bühnenbildentwurf :

Zu dieser Szene wurde kein Entwurf gefunden.

Das Szenefoto (Abb. 46):

Die breite Tür ist ebenso wie das Wandregal links Bühnenmalerei. Kaffeehaustische und –sessel sind, für die Handlung wichtig, daher real. Die Preisliste ist an der rechten Seitentür aufgehängt.

Viertes Bild: Personalbüro der Engros-Schuh-Fabrik „Axolotl“.

Die Bühnenbildanweisung:

„Reklamebilder mit dem Firmentier in verschiedensten Variationen an den Wänden: „Tragt Axolotl!“ – „Axolotl-Halbschuhe sind die Besten! Jedes Paar 12 Mark 50!“ – „Axolotl, der schicke Großstädterstiefel!“ – „Fest im Lebenskampfe steht, wer auf Axolotl geht!“ – „Gutachten bedeutender Wissenschaftler über die durch Axolotl wiedergewonnene Normalfußform!“ – „Bequem, billig, haltbar“ – und so weiter.

Im Hintergrund Glastüren, durch die man reihenweise Tippmädchen an langen Bürotischen sitzen sieht und Maschinengeklapper hört. Im Vordergrund Prokurist Knell und Herr Hirschberg einander gegenüber an Schreibtischen hinter einer Holzschranke, ähnlich wie in einem Polizeibüro.“⁸⁷

Weder Bühnenbildentwurf noch Szenefoto scheinen erhalten zu sein.

⁸⁶ Zuckmayer, Carl: ebenda, S. 22.

⁸⁷ Zuckmayer, Carl: ebenda, S. 40.

Fünftes Bild: Möbliertes Zimmer in Potsdam.

Die Bühnenbildanweisung:

„Elegant möbliertes Zimmer. Plüschsessel, Nippes Photos von militärischen Feiern und Schlachtenbilder an der Wand.“⁸⁸

Das Szenenfoto (Abb. 47):

Dieses Szenenfoto dürfte nicht die komplette Bühnenbreite wiedergegeben haben. Die sichtbaren Teile jedoch entsprechen im Wesentlichen den Anweisungen des Dramatikers, Säbel und Pistolen an der Wand wurden hinzugefügt.

Sechstes Bild: Herberge zur Heimat im Berliner Norden.

Die Bühnenbildanweisung:

„Saubere Bretterwände, mit Dachpappe und Zeitungspapier abgedichtet, zweistöckige Bettstellen aus Holz und Maschendraht, Strohsäcke, Karbidlampen. Mehrere Bettstellen sind schon besetzt. Im Hintergrunde sieht man Wartende vor der Offenen Tür stehen.“⁸⁹

Hierzu gibt es weder Entwurf noch Szenenfoto. In der Kostenberechnung der Firma Klement werden ‚Rückwand mit Türe‘ und ‚sechs Schlafstellen‘ erwähnt.

Achtes Bild: Zuchthauskapelle in Sonnburg.⁹⁰

Keine Anweisungen zum Bühnenbild im Regiebuch des Wiener Burgtheaters.

Das Szenenfoto (Abb. 48):

Die Gefängnis Kapelle ist einfach gehalten: zwei vergitterte Fenster, in der Mitte zwischen den Fenstern ein Bild. Wessen Antlitz dieses Bildnis zeigt, ist nicht

⁸⁸ Zuckmayer, Carl: ebenda, S. 43a.

⁸⁹ Zuckmayer, Carl: ebenda, S. 44.

⁹⁰ Zuckmayer, Carl: ebenda, S. 70.

erkennbar. Die beiden „Verschläge mit je zwölf Sitzen“⁹¹ sind dem Foto nach den Wänden im Farbton angepasst.

Neuntes Bild: Bürgerliche Wohnstube in Rixdorf.

Die Bühnenbildanweisung:

„Die Wohnstube bei Hoprechts in Rixdorf. Bürgerliche Einrichtung mit Sofa, Spiegel, Öldruckbildern, Kalender, Gasbeleuchtung. Zwei Türen, eine zum Gang, eine zum Schlafzimmer. Frau Hoprecht, stehend hat einen Uniformrock mit Unteroffizierstressen überm Bügel an die Schranktür gehängt, zieht die Messingknöpfe in die Knopfgabel ein und bearbeitet sie mit einem putzmittelgetränkten Lappen. Wilhelm Voigt sitzt am Tisch, Hut und verschnürtes Paket auf den Knien, vor einer Tasse Kaffee. Er ist gekleidet wie früher.“⁹²

Die Szenenfotos (Abb. 49):

Diese beiden Fotos zeigen einen Schrank, eine Kredenz mit zwei Spiegelaufsätzen, ein kleines Bild, Wanduhr und eine Gebetsecke, vermutlich mit sakralen Bildern. Davor steht ein großer Tisch mit einer schweren Tischdecke und zwei Stühlen. Auf das Sofa wurde verzichtet.

Zehntes Bild: Schlafzimmer des Bürgermeisters Obermüller in Köpenick.

Die Bühnenbildanweisung:

„Das eheliche Schlafzimmer des Bürgermeisters Obermüller in Köpenick. Breites Ehebett aus prätentiossem Edelholz, Nachttische, Vorhänge, Lampen, Kleiderschränke. Über dem Bett des Mannes hängt die Madonna della Sedia, über dem der Frau der Adam von Michelangelo. Eine Uhr tickt an der Wand, ein Wecker auf dem Nachttisch, beide zeigen drei Uhr fünfzehn Minuten. Ein Telefonapparat auf dem Nachttisch der Dame.“⁹³

⁹¹ ÖSTA: Österreichische Bundestheaterverwaltung, 1931, Zl. 1128.

⁹² Zuckmayer, Carl: a.a.O. S. 77.

⁹³ Zuckmayer, Carl: ebenda, S. 90.

Das Szenenfoto (Abb. 51):

Bei dieser Szene ist ebenfalls anzunehmen, dass nicht die gesamte Breite der Bühne verwendet wurde. Diese Dekoration ist, im Gegensatz zu den bisherigen Szenen, doch üppiger ausgefallen, zumal es sich um das Schlafgemach eines Bürgermeisters handelt. Gardinen umsäumen die Fenster, ob real oder gemalt ist nicht eindeutig erkennbar. Das Ehebett ist mit schwerem Tuch bedeckt. Die beiden Bilder entsprechen den Anweisungen des Dramatikers.

Elftes Bild: Gang vor dem Polizeibüro in Rixdorf.

Die Bühnenbildanweisung:

„Nackte Wand, Bank, Tür. Auf der Tür die Aufschrift: Zimmer neun. Einwohnermeldeamt Rixdorf. Etwa 10 Wartende beiderlei Geschlechts sitzen auf der Bank.“⁹⁴

Zu dieser Szene gibt es ebenfalls kein Bildmaterial.

Zwölftes Bild: Stube mit Bett.

Die Bühnenbildanweisung:

„Kammer mit Bett. Fenster zum Hof, Tür zum Gang. Auf einem Stuhl neben dem Bett sitzt Voigt. Das Bett ist so gestellt, dass man die darin liegende Gestalt kaum sehen kann, - nur ihre Hand, die Voigt in der seinen hält. Überm Bett an der Wand aus Zeitschriften ausgeschnittene Farbdrucke, mit Reißnägeln befestigt. Vom Hof herauf hört man eine Männer- und eine Frauenstimme, zweistimmig ein larmoyantes Lied vortragen. Mandolinbegleitung.“⁹⁵

Auch zu dieser Szene konnte kein Archivmaterial gefunden werden.

Dreizehntes Bild: Bürgerliche Wohnstube in Rixdorf.

⁹⁴ Zuckmayer, Carl: ebenda, S. 99.

⁹⁵ Zuckmayer, Carl: ebenda, S. 106.

Die Bühnenbildanweisung:

„Hoprechts Wohnstube in Rixdorf. Nachmittag. Die Uhr schlägt vier.“⁹⁶

Das Szenenfoto (Abb. 50):

Die Abb. 50 dürfte aus diesem Bild stammen, die Uhr auf dem Bild zeigt vier Uhr nachmittags. Dieses Bühnenbild ist dasselbe wie das neunte Bild.

Vierzehntes Bild: Kleiderladen in der Kanonierstraße.

Die Bühnenbildanweisung:

„Krakauers Kleiderladen in der Kanonierstraße. Dumpfes, fensterloses Lokal, mit Kleidungsstücken aller Art vollgestopft. Stufen zur Straße. Gemalte Schilder mit Inschriften: „Kleider machen Leute“ – „Kostüme und Masken, Verkauf und Verleih“ – „Hier werden getragene Kleider zu Höchstpreisen angekauft.“ Hintern Ladentisch Krakauer, sagenhafte Ghattogestalt, Wilhelm Voigt bedienend.“⁹⁷

Der Bühnenbildentwurf (Abb. 25 - NL-C.H. 5/4):

Links über dem Entwurf steht handgeschrieben neben ‚III/1‘ und ‚XIV. Bild‘ ‚Krakauers Kleiderladen‘. Auf dem unteren Rand stehen die Hinweise für die Schilder, hier hat sich der Maler exakt an die Anweisung Zuckmayers gehalten. Bis auf den Ladentisch ist wahrscheinlich das gesamte Bühnenbild als gemalter Hintersetzer oder die Wand mit realen Kleidern vom Schnürboden herabgelassen worden. Ob auch die Kleidungsstücke gemalt wurden, kann nicht festgestellt werden. Ein dazugehöriges Szenenfoto wurde nicht gefunden.

Fünfzehntes Bild: Halle und Gang mit Abort im Schlesischen Bahnhof.

Die Bühnenbildanweisung:

⁹⁶ Zuckmayer, Carl: ebenda, S. 114.

⁹⁷ Zuckmayer, Carl: ebenda, S. 127.

„Berlin, Schlesischer Bahnhof. Man sieht ein Stück der Halle mit Abfahrts- und Ankunftsstafeln. Rechts ein Gang mit Abort. Aufschrift: Männer. Zwei Türen, auf der einen steht „PP“, auf der anderen „WC“. Diese Tür ist mit einer automatischen Schließvorrichtung versehen. Frühe Morgenstunde. Der Bahnhof ist leer.“⁹⁸

Der Bühnenbildentwurf (Abb. 26 - NL-C.H. 5/5):

Links über dem Entwurf steht handgeschrieben neben ‚III/2‘ und ‚XV‘ ‚Berlin, Schlesischer Bahnhof‘. Am oberen rechten Rand des Entwurfes weist ein Pfeil zur schwarzen Tafel in der Bildmitte ‚zur Gepäckaufbewahrung‘. Rechts steht neben dem großen Glasfenster ist der Schriftzug ‚1m‘ und in einem perspektivischen Quadrat ist ‚00‘ eingefügt. Es kann angenommen werden, dass die rechte Seitentür die Aufschrift trug. In die Fensterscheiben sind unkenntliche Rechtecke eingezeichnet, Anfahrts- und Ankunftsstafeln dürften damit aber nicht angedeutet worden sein. Über den beiden großen Türen links steht zwei Mal ‚Bahnsteig 3‘. Ein Vergleich mit einem Szenenfoto war nicht möglich.

Sechszehntes Bild: Vorhalle mit Treppen im Rathaus zu Köpenick.

Die Bühnenbildanweisung:

„Im Hintergrund weit offenes Flügeltor zur Straße. Es regnet draußen. Drinnen herrscht tiefster Friede. Stadtschutzmann Kilian, ein unförmlich dicker Mensch, hockt in seinem kleinen offenen Wachraum rechts vom Haupteingang und liest Zeitung.“⁹⁹

Das Szenenfoto (Abb. 53):

Vom 16. Bild existiert nur eine Teilansicht. Die großen Mauerplatten in der Vorhalle sind gemalt. Durch die offene Tür sieht man das gegenüberliegende Haus, davor Bäume und Straße als Prospektmalerei. Ein schmaler Schlitz zwischen Flügeltür und Wand lässt Platz für Auftritt und Abgang der Schauspieler.

⁹⁸ Zuckmayer, Carl: ebenda, S. 131.

⁹⁹ Zuckmayer, Carl: ebenda, S. 135.

Siebzehntes Bild: Amtszimmer des Bürgermeisters Obermüller in Köpenick.

Die Bühnenbildanweisung:

An der Wand ein Porträt Bismarcks und eine Photographie Schopenhauers. Obermüller in einem bequemen Sessel hinterm Diplomatschreibtisch.¹⁰⁰

Das Szenefoto (Abb. 54):

Dieses Foto ist die genaue Wiedergabe der vom Dramatiker geforderten Anweisungen zu dieser Szene. Ob die Bilder gemalt wurden oder auf die Rückwand geklebt sind, ist nicht feststellbar.

Achtzehntes Bild: Im Polizeipräsidium Alexanderplatz.

Die Bühnenbildanweisung:

„Vernehmungszimmer im Berliner Polizeipräsidium. Nüchterner Raum mit Schreibtisch, Sessel, Stühlen. Der Kriminalinspektor sitzt im Sessel, der Kommissar seitlich am Tisch, der Untersuchungsgefangene Stutz, ein militärisch aussehender Hochstapler mit aufgewirbeltem Schnurrbart steht vor ihnen.“¹⁰¹

Das Szenefoto (Abb. 55):

Auf diesem Foto ist schwer erkennbar, ob die beiden Türen, die rechte ist nur im Anschnitt zu sehen, gemalt oder reliefartig auf die Rückwand geklebt wurden. Der Stadtplan Berlins dürfte ein realer sein.

Aus dem Carry-Hauser-Zitat in Kurt Eggls Dissertation geht klar hervor, dass Hauser das Drama als Volksstück erkannt und gesehen hat und es daher auch in diesem Sinne dekorierte. Die Problematik der schnellen Verwandlung, ein wichtiges Kriterium für das Funktionieren des dramatischen Ablaufs, dürfte gut gelungen sein, waren die Kritiken der Presse doch durchwegs positiv. Hauser hat auch bei diesem Stück ganz

¹⁰⁰ Zuckmayer, Carl: ebenda, S. 143.

¹⁰¹ Zuckmayer, Carl: ebenda, S. 165.

im Sinne seines Lehrmeisters Alfred Roller gehandelt und wenig auf die Bühne gestellt, was von der eigentlichen Handlung ablenken könnte: Er hat die großen Bühnenflächen in einem einfachen Grau gehalten und die Versatzstücke auf eine angenehme Normalität reduziert, um die inhaltliche Note des zuckmayerschen Stück zu unterstreichen.

In der Wiener Zeitung vom 28. April 1931 wurde lediglich im Zusammenhang mit der Schauspielkunst der einzelnen Protagonisten der Maler als Bühnenbildner mit den Worten „[...] – hier hat wohl auch die Phantasie Carry Hauses bei den Figurinen¹⁰² mitgeholfen, der die Ausstattung geleitet hat – [...]“ erwähnt.

VI. 05. RUDOLF HENZ UND FRANZ KRIEG: DER SPIELMANN

Premiere: 19. Juni 1935, Arkadenhof des Wiener Rathauses
im Rahmen der Wiener Festwochen 1935
3 Vorstellungen

Bühnenbilder und Skizzen im Nachlass:
2 Bühnenbilder (2 Varianten zum Einheitsbild)
1 Szenefoto

Im Textbuch¹⁰³ zum Drama „Der Spielmann“ wurden von Carry Hauser genaue Anweisungen zum Bühnenbild für drei Aufführungsvarianten schriftlich festgehalten:

- a) Aufführung unter freiem Himmel auf größerem architektonisch abgeschlossenem Platz.
- b) Aufführung auf dem Dorfplatz oder im freien Gelände.
- c) Aufführung im geschlossenen Theaterraum.

¹⁰² ÖNB: Signatur 147449-E MUS. Anm.: Auf dem Theaterzettel der Uraufführung gibt es keine Hinweise, dass C. Hauser auch die Kostüme entworfen hat.

¹⁰³ Henz, Rudolf; Krieg, Franz: Der Spielmann. Legendenspiel von R. Henz und F. Krieg, Musik von H. Lechthaler, Op. 30. Augsburg, Wien: Verlag von Anton Böhm & Sohn, o. J., S. 4f.

In den unter Punkt a) angeführten Bauanweisungen wurde die Uraufführungssituation genau beschrieben:

„Aufführung unter freiem Himmel auf größerem, architektonisch abgeschlossenem Platz. Dies war die Situation bei der Erstaufführung im großen Arkadenhofe des Wiener Rathauses (Fassungsraum 3000 Personen). Die Überdimensionierung dieses Hofes verlangte eine Unterdimensionierung des Bühnenbildes, um die Gestalten der Spielenden entsprechend zur Geltung zu bringen. Ein nach rückwärts leicht ansteigendes Podium, das unter Benutzung eines Arkadenbogens, der das Stadttor darstellte, an der Ostfront des Arkadenhofes aufgestellt war, bildete die Bühne. Nur die notwendigsten Bauten: Kapelle, Haus des Goldschmieds und Kerkerturm wurden darauf errichtet. Zwei Treppen rechts und links vorne vergrößerten die Spielfläche. Schräg zur Bühne waren beiderseits aufsteigende Chorrampen mit einem Fassungsraum für je 300 Personen aufgestellt. An diese schlossen sich die beiden Scheinwerfertürme (für je 2 Scheinwerfer) und grenzten so architektonisch das gesamte Bühnenbild ab. Da das Spiel zwei verschiedene Schauplätze verlangt und zwar den Platz außerhalb der Kapelle und das Innere der Kapelle, wurde diese mit einer aus Schleierstoff hergestellten Vorderwand versehen. Sobald das Spiel in der Kapelle sichtbar werden musste, wurde der Schauplatz langsam verdunkelt und gleichzeitig das Innere der Kapelle ausgeleuchtet.“¹⁰⁴

Die Bühnenbildanweisung:

„Szene: Links eine Kapelle mit transparenter Vorderwand, die, sonst undurchsichtig, den Blick ins Innere freigibt, wenn sie von dorthier beleuchtet wird, und eine Marienstatue zeigt, die Königin des Himmels darstellend mit goldener Krone und goldenen Schuhen.

Rechts ein Turm mit dem Kerker. Neben dem Turm nach hinten das Haus des Goldschmieds Andreas, mit einer Bank vor der Türe, zu der einige Stufen emporführen. Rückwärts Mitte das Stadttor.“¹⁰⁵

Das Bühnenbild dieses Auftragswerkes der ‚Wiener Festwochen‘ dürfte in Absprache des Dramatikers mit Carry Hauser und möglicherweise mit dem Regisseur Philipp Zeska in der Vorbereitungszeit zur Uraufführung entstanden sein. Der Arkadenhof des Wiener Rathauses wurde in die Planung einbezogen, schriftliche Anhaltspunkte außer jenen von Hauser im Textbuch wurden allerdings nicht gefunden.

¹⁰⁴ Henz, Rudolf; Krieg, Franz: ebenda, S. 4.

¹⁰⁵ Henz, Rudolf; Krieg, Franz: ebenda, S. 9.

Die Bühnenbildentwürfe (Abb. 38 - NL-C.H. 9/1 und Abb. 39 – NL- 9/2):

Die beiden Bühnenbildentwürfe entsprechen den Anweisungen des Dramatikers. Kapelle, Stadttor, das Haus des Goldschmiedes und Kerker sind zu erkennen. Nachträglich wurde noch mit rotem Stift die Marienstatue eingezeichnet, der Schleier angedeutet. Die Rampen für die beiden großen Chöre wurden nicht berücksichtigt. Zum zweiten Entwurf hat Carry Hauser noch eine zweite erweiterte Fassung für das Textbuch mit einem zusätzlichen Grundriss gestaltet. Im Grundriss sind Kapelle, Madonna, Stadttor, das Haus des Goldschmieds und der Kerker genau festgehalten. Das Bühnenausmaß hatte 12 x 6 ½ Meter.¹⁰⁶

Das Szenefoto (Abb. 57):

Gegenüber dem ersten Entwurf (Abb. 38) zeigt das Foto die Madonna auf einem erhöhten Podest. Das rot eingezeichnete Fenster in der Kapelle wurde nicht realisiert, der Torbogen wurde in der Gestaltung dem neugotischen Stil des Arkadenhofes angepasst.

Die Wiener Zeitung berichtete in der Ausgabe vom 8. Juni 1935 über die einen Tag zuvor abgehaltene Pressekonferenz und zitierte den Bühnenbildner: „Maler Hauser betonte die durch die schlichte volkstümliche Art des Spieles bedingt äußerste Einfachheit der Ausstattung, die nur ein kleines Stückchen einer mittelalterlichen Stadt mit Turm und Stadttor, Bürgerhaus und Kapelle zeigt. Im überdimensionierten Raum des Arkadenhofes gilt es, namentlich die menschliche Gestalt auf der Bühne in ihrer vollen Wirkung hervortreten zu lassen.“¹⁰⁷

In der Premierenkritik der Wiener Zeitung – Ausgabe vom 21. Juni 1935, wird die einfache schlichte Ausstattung lediglich bestätigt.

¹⁰⁶ Henz, Rudolf; Krieg, Franz: ebenda, S. 5.

¹⁰⁷ Wiener Zeitung: 08.06.1935, S. 8.

Die Neue Freie Presse dokumentiert das Bühnenbild von Carry Hauser unter dem Titel „Die Uraufführung der ‚Spielmann‘=Legende“ folgendermaßen:

„Der Zuschauer, der auf dem weiten Platz sitzt, die mächtig ansteigende Fassade [des Innenhofes des Wiener Rathauses] vor sich und die Szene zwischen Haus und Kirche, fühlt sich in einer feierlichen Weise dem Alltag entrückt und in eine Wunderstunde gestellt. [...] Bei der ganzen Vorstellung gibt eine einzige Dekoration – Kirche, Haus und der dazwischenliegende Platz – den szenischen Rahmen. Außer den Lautsprechern, den Scheinwerfern, den Kostümen, ist kein Hilfsmittel in Gebrauch. Die Wirkung ist ergreifend.“¹⁰⁸

VI. 06. EXKURS ZUR ÖSTERREICHISCHEN LÄNDERBÜHNE

Mit der Vaterländischen Front versuchte Bundeskanzler Dr. Engelbert Dollfuß 1933 sich eine neue Massenbasis zu schaffen, die Anhänger und Sympathisanten abseits bisheriger Bünde und –wehren vereinigen sollte. Organisatorisch waren das faschistische Italien und das nationalsozialistische Deutschland mit ihren Strukturen, die sich stets als „Bewegung“ verstanden, das Vorbild. Die ‚Vaterländische Front‘ sollte so eine Art Dachverband für alle ‚vaterländisch gesinnten‘ Menschen, Verbände und Gruppen darstellen.

Dazu gehörte ein Jahr später auch die neu geschaffene Freizeitorganisation „Neues Leben“. Rudolf Henz, Direktor der Österreichischen Radio- Verkehrs-Aktiengesellschaft (RAVAG) und Bundesleiter des ‚Neuen Lebens‘ erarbeitete analog zur Vaterländischen Front Strukturen der einzelnen Abteilungen und Referate.

In der ‚Abteilung II‘ standen unter anderem als Treuhänder dem ‚Referat Bildende Kunst‘ Carry Hauser und dem ‚Referat Theater‘ Hans Brecka vor.

Hausers Aufgabe als Leiter seines Referates war, „von Wien aus ein Netz von Kunstsachwaltern aufzubauen, um dadurch dem Volk Kunst und dem Künstler das

¹⁰⁸ Neue Freie Presse: 21.06.1935, S. 6.

Volk nahezubringen“¹⁰⁹, eigene Ausstellungen auf die Beine zu stellen und zudem alle graphische Gestaltungen für das VF-Werk ‚Neues Leben‘ zu übernehmen. Dazu gehörten auch Drucksachen, Programme und der dergleichen. „Erster Hauptpunkt [...] war der Entwurf des Abzeichens für das ‚Neue Leben‘, [es] zeigt einen aus einem Kruckenkreuz hervor wachsenden Baum, umschlossen von einem Kreis als Sinnbild der geschlossenen Volksgemeinschaft, und querlaufend die Überschrift ‚Neues Leben‘.“¹¹⁰

Ein bemerkenswertes und erfolgreiches Experiment der Vaterländischen Front war die dem Referat Theater untergeordnete Länderbühne, die als Wanderbühne Klassiker, Operetten- und Märchenaufführungen in mehr als 50 Städte der österreichischen Bundesländer brachte. Denn diese Städte hatten kein eigenes Theater, weshalb ihnen die „Theaterkultur der Weltstadt Wien“¹¹¹ vermittelt werden sollte.

Die Österreichische Länderbühne, Gesamtleitung Hans Brecka¹¹², Stellvertreter Hans Czerny, wurde am 1. Juli 1936 gegründet. Drei Schauspieltruppen wurden zusammengestellt, von denen zwei auf Tournee waren und die dritte in Wien die nächsten Theaterstücke vorbereitete. Hauser übernahm innerhalb der Länderbühne auch die Gesamtleitung des Bühnenbildes, beauftragte die technische Ausführung – für die ersten Spielreisen war es das Atelier Karl Klement – und steuerte selbst Bühnenbildentwürfe bei.

¹⁰⁹ Schubert, Rainer: Das Vaterländische Frontwerk. Ein Beitrag zur Geschichte der Kulturpolitik der Vaterländischen Front. Wien: Univ.-Diss., 1978, S. 93.

¹¹⁰ Schubert, Rainer: ebenda, S. 93.

¹¹¹ Cerny Hans (Hrsg.): V.F.-Werk „Neues Leben“ Die Länderbühne kommt. Wien: Eigendruck, o.J., S.

3

¹¹² Hans Brecka war Kulturkritiker der Neuen Freien Presse, ab 1919 Leiter der christlichen Kunststelle im Rahmen des Volksbundes der Katholiken Österreichs. Ab 1934 Präsident der Österreichischen Kunststelle und Leiter des Arbeitskreises Theater. Ab 1936 Treuhänder des Theaterreferates in der Bundesleitung und Leiter der Länderbühne. 1937 Treuhänder für Theater und Film in der Bundesleitung. Aus: Schubert, Rainer: a.a.O., Anhang.

Julius Egon Kaiser, verantwortlich für Organisation und Propaganda, konstruierte eine Wanderbühne, ein eisernes Bühnengerüst mit Rundhorizont und einem eigens dafür ausgedachten Schnürboden. Sie konnte in jeder Stadt innerhalb weniger Stunden aufgebaut und spielfertig gemacht werden. Die Kulissen, die Beleuchtungsanlage, die Ausstattungsgegenstände, Kostüme und Möbel wurden in einem ‚Kulissentransportzug‘ von Spielort zu Spielort gebracht. Zugmaschine und Anhänger hatten eine Länge von vierzehn Metern.

Im Schlosstheater Schönbrunn in Wien fanden die sogenannten ‚öffentlichen Generalproben‘ statt, anschließend wurden die Stücke in den Bundesländern aufgeführt.

Für die erste Gastspielreise von Anfang Oktober bis Mitte November 1936 wurden die Dramen ‚Der Brandner-Kaspar schaut ins Paradies‘ von Josef Maria Lutz und Franz Grillparzers ‚Des Meeres und der Liebe Wellen‘, „für die Jüngsten [...] das Bürknersche Märchen ‚Dornröschen‘“¹¹³ gewählt. Für den Spielbetrieb wurde jeweils eine eigene Fassung erstellt. Carry Hauser hat für die ersten beiden Werke die Bühnenbilder entworfen, das Bühnenbild für das Märchen schuf Walter Hösslin.

Für die dritte Spielreise im Dezember 1936 gestaltete Hauser das Bühnenbild zu Johann Nestroy's ‚Der Zerrissene‘, für die fünfte Tournee – Ende März bis Ende April 1937 - die Bühne zu ‚Tobias Wunderlich‘ von Hermann Heinz Ortner.

VI. 07. JOSEF MARIA LUTZ: DER BRANDNER KASPAR SCHAUT INS PARADIES

Ein gemütliches Spiel um eine ungemütliche Sache in vier Aufzügen
Sogenannte Generalprobe der Österreichischen Länderbühne:
29. September 1936,
Schönbrunner Schlosstheater, Wien

¹¹³ Cerny, Hans: ebenda, S. 9.

Weitere 27 Aufführungen vom 03. bis 31. Oktober 1936

Bühnenbilder und Skizzen im Nachlass:

1 Bühnenbild

In der ersten Spielsaison 1936/37 stand am Beginn von fünf Gastspielreisen der Österreichischen Länderbühne „Der Brandner Kaspar schaut ins Paradies“ auf dem Programm. Premiere war im Schönbrunner Schlosstheater, anwesend war unter anderen auch der damalige Bundeskanzler Dr. Kurt Schuschnigg. Danach - ab dem 03. Oktober 1936 - wurde das Stück gemeinsam mit Grillparzers „Des Meeres und der Liebe Wellen“ in fünfzehn österreichischen Städten aufgeführt. Der Beginn der Tournee war in St. Pölten. Für die Länderbühne wurde, wie für alle anderen Inszenierungen, eine besondere, gekürzte Fassung gespielt.

1934 schrieb Joseph Maria Lutz in einem Vorwort zu einer späteren Auflage zu seinem Volksstück „eine Bitte an die Theaterleiter [...], bei der Aufführung sich möglichst an meine Regiebemerkungen zu halten und allzu operettenhafte Zutaten, wie sie manchmal fremd und störend bei Aufführungen (besonders in den Himmelsszenen) in Erscheinung getreten sind, zu vermeiden.“¹¹⁴

Dritter Aufzug (Die Himmelsszene)

Die Bühnenbildanweisung:

„Auf ganz kurzer Bühne (2 Meter Tiefe genügen) eine Art wolkiger, bayerisch-barocker himmlischer Büroraum. Links gewöhnliche Türe mit Aufschrift ‚Zur Erde‘, über der Türe eine Ziehglocke, die von außen zu betätigen ist. Rechts eine goldene Türe mit Aufschrift ‚Zum Paradies‘. Links ein Lehnstuhl, auf dem ein großes Fernrohr liegt, rechts Schreibpult mit großem, dicken, altmodischen Buch, Federkielen, Streusandbüchse, altem Schraubsessel davor. In die Wolkendekoration der Rückwand ist eine kreisförmige Öffnung von 4 – 5 Meter Durchmesser geschnitten, die zu Beginn des Aktes von einem

¹¹⁴ Lautenbacher, Benedikt: Das Sterben und Leben des Brandner Kaspar, oder Eine Reise, die ins Licht geht. Innsbruck: Univ.Dipl.Arb., 1995, . S. 16.

Wolkenvorhang verdeckt ist, also vorläufig unsichtbar bleibt. Helles, rötliches Licht.“¹¹⁵

Der Bühnenbildentwurf (Abb. 18, NL-C.H. 3/1):

In dem einzigen im Nachlass entdeckten Entwurf für dieses Werk mit dem Untertitel ‚Ein gemütliches Spiel um eine ungemütliche Sache in zehn Bildern‘ wurde der Bitte des Autors überhaupt nicht Rechnung getragen. Die Himmelszene wurde von Carry Hauser in himmelblauen, goldgelben und rosaroten Tönen entworfen. Links eine gelbe Eingangstür ohne Schrift, im Halbrund der Bühne ein ebenfalls gelbes plastisches Fenster. Rednerpult und Stuhl wurden in gleicher Farbe gehalten. Teile der Wände, die Treppe (an Stelle der kreisförmigen Öffnung) samt den Vorhängen und Schleiern sind in der erwähnten dreifarbigen Komposition entworfen. Die halbrunde Bühne wurde ganz ausgefüllt.

Wie weit Hauser das Bühnenbild selbst bestimmen konnte, ist nicht bekannt. Möglicherweise wurde unter dem Druck, erfolgreich sein zu müssen, ein ‚kitschiges‘ Bühnenbild gefordert, musste doch in den Provinzstädten mit guten Kritiken und Mundpropaganda für ein volles Haus gesorgt werden. Mit den beiden anderen Aufführungen fanden an 27 Spieltagen 74 Aufführungen statt, die von 26.807¹¹⁶ Theaterbesuchern gesehen wurden.

Die weitgehend zensurierten Kritiken der Wiener Tageszeitungen „... lobten die sorgfältige Durcharbeitung des Stückes unter dem Spielleiter [...] und die einfachen, aber kräftig wirkenden Bühnenbilder Carry Hausers.“¹¹⁷

¹¹⁵ Lutz, Josef Maria: Der Brandner-Kasper schaut ins Paradies. Ein gemütliches Spiel um eine ungemütliche Sache in 4 Aufzügen (vereinfachte Ausgabe). München: Höfling Verlag, 1936, S. 39.

¹¹⁶ Großruck, Ursula: Die Länderbühne in Oberösterreich. Ein Beitrag zum österreichischen Theater der dreißiger Jahre. Wien: Univ.Dipl.Arb., 2001, S. 128.

¹¹⁷ Großruck, Ursula: ebenda, S. 129.

VI. 08. FRANZ GRILLPARZER: DES MEERES UND DER LIEBE WELLEN

Drama in fünf Aufzügen

Sogenannte Generalprobe der Österreichischen Länderbühne:

01. Oktober 1936,

Schönbrunner Schlosstheater, Wien

Weitere Aufführungen vom 03. bis 31. Oktober 1936 in 15 österreichischen Städten

Bühnenbilder und Skizzen im Nachlass:

3 Bühnenbilder

Zu dieser Aufführung existieren im Nachlass des Künstlers drei Bühnenbildentwürfe, das dritte, vierte und fünfte Bild. Szenenfotos wurden bis dato nicht gefunden.

Dritter Aufzug

Bühnenbildanweisung:

„Gemach im Inneren von Heros Turm. Auf der rechten Seite des Hintergrundes, in einer weiten Brüstung, das hoch angebrachte Bogenfenster, zu dem einige breite Stufen emporführen. Daneben ein hohes Lampengestell. Gegen die linke Seite des Hintergrundes die schmale Tür des Haupteinganges. Eine zweite, durch einen Vorhang geschlossene Tür auf der rechten Seite des Mittelgrundes. Auf derselben Seite, nach vorn, ein Tisch, daneben ein Stuhl mit niedriger Rücklehne.“¹¹⁸

Bühnenbildentwurf (Abb. 42 NL-C.H. 10/3):

Das gesamte Bühnenbild ist in einem warmen Braun-Ton gehalten. Verzierungen der Türen und Bogenfenster, architektonische Andeutungen sind rot. Zwei Lampengestelle sind links und rechts vom Bogenfenster postiert. In Anbetracht der beschränkten Höhe der ‚Kaiserschen Bühnenkonstruktion‘ wurde auf die Stufen zum Bogenfenster verzichtet. Links davon eine von drei Türen, die größer als die beiden anderen ist, und den Haupteingang darstellt. Rechts vom Bogenfenster ein in der Szenenanweisung nicht erwähnter mit Vorhängen versehener Balkon mit Blick auf einen Platz mit

¹¹⁸ Grillparzer, Franz: Des Meeres und der Liebe Wellen. Trauerspiel in fünf Aufzügen. Paderborn: Verlag Ferdinand Schöningh, o. J. , o. S.

Kreuzen. Eingezeichnet sind Tisch und Stuhl, wobei der Stuhl mit einer hohen Rückenlehne skizziert ist.

Vierter Aufzug

Bühnenbildanweisung:

„Offener Platz. Im Hintergrunde das Meer. Rückwärts, auf der linken Seite, Heros Turm, mit einem halb gegen das Meer gerichteten Fenster und einem schmalen Eingange, zu dem einige Stufen emporführen. Daneben am Ufer einige hochgewachsene Sträucher. Nach vorn, auf derselben Seite, laufen Schwibbogen und Säulen, die Nähe von Wohnungen bezeichnend. Die rechte Seite frei mit Bäumen. Quer in die Bühne hinein stehend eine steinerne Ruhebänk.“¹¹⁹

„Kurze Gegend. Rechts im Vordergrund Leanders Hütte. Daneben ein Baum mit einem Votivbilde.“¹²⁰

„Platz vor Heros Turm. Wie zu Anfang dieses Aufzuges.“¹²¹

Bühnenbildentwurf (Abb. 40 - NL-C.H. 10/1):

Der offene Platz in der szenischen Anweisung von Grillparzer wurde durch eine Anhöhe ersetzt, von der man das weite Meer sehen kann. Die Farbgebung des Meeres beginnt in einem hellen Blau und geht abrupt in ein Dunkelblau über. Die Stufen zum Turm führen aus dem Bühnenbild heraus, der schmale Eingang ist nicht zu sehen. Die hochgewachsenen Sträucher sind nur in einer Andeutung sichtbar. Hauser berücksichtigt keine Schwibbögen und Säulen, rechts nur einen Baum, vor dem die steinerne Bank steht. Laut Entwurfsanweisung Hausers stammen beide Dekorationen aus dem zweiten Bild. Die Architektur des Turmes in diesem Bild stimmt mit der Innenausstattung des vorigen Bildes nicht überein.

¹¹⁹ Grillparzer, Franz: ebenda, o. S.

¹²⁰ Grillparzer, Franz: ebenda, o. S.

¹²¹ Grillparzer, Franz: ebenda, o. S.

Fünfter Aufzug

Bühnenbildanweisung:

„Platz vor Heros Turm. Wie zum Schluss des vorigen Aufzuges.“¹²²

„Das Innere des Tempels. Der Mittelgrund durch einen zwischen Säulen herabhängenden Vorhang geschlossen. Auf der rechten Seite des Vorgrundes eine Bildsäule Amors, an deren Arm ein Blumenkranz hängt.“¹²³

Bühnenbildentwurf (Abb. 41 - NL-C.H. 10/2):

Carry Hauser legte Wert auf strenge Symmetrie und verlangte zwei Statuen wie im ersten und zweiten Bild. Auf der rechten Statue ist andeutungsweise der grüne Kranz zu erkennen. Die Vorhänge sind aus violetter Stoff, die halb geöffnet das Tempelinnere zeigen. Zu sehen sind Stufen zum Altar, der ebenfalls mit violetter Stoff verhängt ist.

Das Werk wurde in angenehmen Farbtönen einem Publikum angepasst, das sich an einem Nachmittag, diese Aufführung war für 17 Uhr angedacht, zwei Stunden lang die Weltliteratur vom Feinsten anschauen mochte. Die vom Kritiker in der nachfolgenden Kritik geäußerte Strenge war, wie zumindest bei den drei vorhandenen Entwürfen zu sehen ist, von Hauser nicht gewollt, die Handlung kann sich in dieser Theaterkulisse durchaus entfalten.

In der Neuen Freien Presse wurde folgende Kritik geschrieben: „Vor strengen, einfachen Bühnenbildern Carry Hausers vollzog sich das Schicksal des klassischen Liebespaares. [...] Die schöne Vorstellung, die durch Herbert Wanieks Meisterhand die besten künstlerischen Maße erhielt, wurde mit herzlichem Beifall aufgenommen“¹²⁴

¹²² Grillparzer, Franz: ebenda, o. S.

¹²³ Grillparzer, Franz: ebenda, o. S.

¹²⁴ Neue Freie Presse: 07.10.1936, S. 8.

VI. 09. FRANZ KRIEG: DAS DÖBLINGER PFARRSPIEL

In sieben Bildern

Premiere: 25. Oktober 1936, Pfarrheim der Kath. Aktion St. Paul / Wien Döbling

3 Aufführungen

Bühnenbilder und Skizzen im Nachlass:

2 Bühnenbilder

Franz Krieg schrieb anlässlich der Einweihung des neuen Pfarrheimes der Döblinger Pfarre St. Paul das Drama „Das Döblinger Pfarrspiel“. Krieg, 1898 in Wien geboren, begann bereits früh seine kirchenmusikalische Tätigkeit, er studierte unter anderem Orgel bei Josef Heinrich Schütz und Komposition bei Franz Schreker und war als Chorleiter und Organist in der Pfarre tätig. Neben den weltlichen Kompositionen „Der Rosendieb“ (Kinderoper, 1925), „Dornröschen“ (Pantomime mit Chören, 1929) und Eulenspiegel (Sängerknabenoper, o.J.) schrieb Franz Krieg noch das Laienspiel „Des Österreichischen Jungvolkes festliches Maienspiel“ (gedruckt 1937), das Pfarrer Msgr. DDr. Johannes Klinger dem Verfasser beim Besuch in der Pfarrkanzlei im Spätsommer 2008 zeigte.

Carry Hauser und Franz Krieg kannten sich bereits von der Produktion „Der Spielmann“ für die Wiener Festwochen 1935, Rudolf Henz, zweiter Verfasser des Spielmannes, war selbst Pfarrmitglied von St. Paul. Durch diese Berührungspunkte könnte Hauser zu dieser Arbeit gekommen sein.

In sieben Bildern, beginnend mit dem Jahr 1466, wird in dramatischer Form die Döblinger Heimatchronik mit der Pfarre und markanten Priesterpersönlichkeiten - „... jeder plastisch und bedeutsam in seine Zeit gestellt“¹²⁵ - gezeigt.

¹²⁵ Reichspost: 31.10.1936, o. S. In: Döblinger Pfarrchronik II, 1846 – 1948, S. 236

Aus der Döblinger Pfarrchronik¹²⁶ geht hervor, dass am 25. Oktober 1936 um 15 Uhr die feierliche Einweihung des Pfarrheimes durch Kardinal Theodor Innitzer stattfand und das Pfarrspiel von Franz Krieg den Abschluss bildete.

Zu diesem Pfarrspiel existieren im Nachlass Carry Hausers zwei Entwürfe.

Drittes Bild – Türkennot (Zeit: 1683)

Die Bühnenbildanweisung:

„Nacht. Einige Tote liegen herum, auch ein Türke.
Cahm und Faledr, zwei Fledderer, wie sie als Gesindel großen Heerzügen allezeit nachfolgen, bringen auf einer improvisierten Tragbahre einen Sterbenden. Es ist der Döblinger Pfarrer. Eine Decke ist über ihm.“¹²⁷

Der Bühnenbildentwurf (Abb. 31 - NL-C.H. 6/5):

Der Entwurf zum dritten Bild zeigt eine steinerne Betsäule auf zwei Stufen. Das Kreuz oben auf der Säule ist geknickt, die Stufen mit Blut verschmiert. An den Stufen angelehnt zwei schwarze Holzkreuze. Wahrscheinlich war dies die einzige Dekoration für diese Szene.

Siebentes Bild – Das neue Heim (Zeit: soeben)

Die Bühnenbildanweisung:

„An der Rückwand hängt groß das Pfarrwappen mit dem Kreuz. Darunter ist, unter Blumen versteckt, ein kleiner niedriger Altar errichtet, auf dem drei dem Zuschauer unsichtbare Leuchter stehen. Davor eine Bet- und Kniebank für drei Personen.

Helles, morgenrötliches Licht.

Tobelika, das Mädchen des ersten Bildes, nun aber in symbolisches Festgewand gekleidet, das sie als Personifikation der Pfarrgemeinde kenntlich macht, steht in der Bühnenmitte, nicht ganz vorne. Die Seitenwände entlang

¹²⁶ Döblinger Pfarrchronik II, 1846 – 1948, S. 236.

¹²⁷ Krieg, Franz: Das Döblinger Pfarrspiel. Wien: Verlag der Pfarre Döbling, o. J., S. 31.

gereiht stehen links die männlichen, rechts die weiblichen Abordnungen der Pfarrvereine. Sie tragen Schärpen, auf denen die Namen der Verein zu lesen sind, z. B. „Reichsbund“, „Sonnenland“, „Frohe Kindheit“ usw. An den vorderen äußersten Ecken links und rechts stehen die Fahnen. Tobelika zunächst, halb zu ihr, halb zum Zuschauer gewendet, stehen links ein Jungmann, rechts ein Mädchen und rechts ganz vorne ein Kind, als Vertreter der Naturstände. Diese drei tragen brennende Kerzen in der Hand.“¹²⁸

Der Bühnenbildentwurf (Abb. 30 - NL-C.H. 6/4):

Das Pfarrwappen ist im Verhältnis zum Betschemel überdimensional, eigentlich ist es Teil des Altars. Über dem Wappen das angeordnete Kreuz. Die Blumen auf den Betschemel sind sehr schemenhaft angedeutet, die Kniebank könnte eine Polsterung haben. Die Skizze rechts neben dem Entwurf zeigt grundrissartig die proportionale Aufteilung ‚Wappen – Leuchter – Betschemel‘. Ein Leuchter in einer Rundschale mit Kerze ist darüber skizziert. Möglicherweise waren die Dekorationselemente vor einer halbrunden Rückwand oder einem Vorhang farblich im ausgleichend violetten Ton gehalten.

VI. 10. JOHANN NEPOMUK NESTROY: DER ZERRISSENE

Posse in drei Akten

Sogenannte Generalprobe: 27. November 1936

Schönbrunner Schlosstheater, Wien

Weitere Aufführungen im Rahmen der Österreichischen Länderbühne

Bühnenbilder und Skizzen im Nachlass:

3 Bühnenbilder

2 Bühnenbildgrundrisse

Für die dritte Spielreise der Österreichischen Länderbühne entwarf Carry Hauser dieses Bühnenbild, für die beiden anderen Dramen¹²⁹ zeichnete Walter von Hoesslin.

¹²⁸ Krieg, Franz: ebenda, S. 77.

¹²⁹ Anm.: Neben Nestroys „Zerrissenen“ wurden noch Friedrich Schillers „Kabale und Liebe“ und in Rudolf Preihs' Bearbeitung „Frau Holle“ auf dieser Reise gespielt.

Erster Akt

Die Bühnenbildanweisung:

„Die Bühne stellt einen eleganten Gartenpavillon vor. Im Prospekte rechts und links Türen, zwischen beiden in der Mitte des Prospektes eine große Glastüre, welche nach einem Balkon führt. Seite links Glastüre, Seite rechts ein Fenster. Durch die Glastür, welche auf den Balkon führt, hat man die Aussicht in eine pittoresk-gigantische Felsengegend. Rechts und links Tische und Stühle. Hinter der Mitteltüre rechts ein Ruhebett.“¹³⁰

Der Bühnenbildentwurf (Abb.19 - NL-C.H. 4/1; NL-C.H. 4/3 – ohne Abbildung):

Carry Hausers Entwurf ist bis auf das Fenster, das der Maler durch eine weitere Glastür ersetzte, getreu der Anweisung Nestroys dargestellt. Zwischen den drei Glastüren wurden noch zwei nicht auffallende Tapetentüren hinzugefügt. Im Bühnengrundriss (NL-C.H. 4/3) ist das Ruhebett nicht eingezeichnet. Der mit ‚rot‘ bezeichnete Vorhang war den Angaben zu Folge gerafft.

Zweiter Akt

Die Bühnenbildanweisung:

„Die Bühne stellt das Innere eines Wirtschaftsgebäudes und Getreidespeichers auf dem Pachthofe Krautkopfs vor. Rechts, links und in der Mitte des Fußbodens befinden sich drei praktikable Falltüren. Rechts führt eine Seitentüre nach dem Wohngebäude, links eine Seitentüre ins Freie. Im Hintergrunde in der Mitte ist ein großes Tor, welches zur Dreschtenne führt; im Hintergrunde derselben liegen Getreidegarben hoch aufgeschichtet, rechts im Vordergrund stehen ein Tisch und zwei Stühle, links zwei Stühle.“¹³¹

Der Bühnenbildentwurf (Abb. 20 - NL-C.H. 4/2; NL-C.H. 4/4 – ohne Abbildung):

Die Balken an den Wänden deuten das Wirtschaftsgebäude an. Eine breite offene Türe im linken hinteren Bühnenbereich zeigt zur Tenne, die auf einen Hintersetzer gemalt ist. Die Falltüren wurden auf zwei reduziert, im Bühnengrundriss ist die erste

¹³⁰ Nestroy, Johann (hrsg. v. Franz H. Mautner): Komödien. Zweiter Band. Der Zerrissene. Frankfurt am Main: Insel Verlag, 1970, S. 601.

¹³¹ Nestroy, Johann: ebenda, S. 629

unter der breiten Tür zur Tenne eingezeichnet, die zweite gleich rechts neben der ersten, in einem abgeschrägten Kasten. In Ermangelung einer Unterbühne musste sich Hauser diese Lösung eines seitlichen Wegtretens einfallen lassen. Was mit rotem Stift über Tisch und Sesseln offenbar später gezeichnet wurde, kann nicht interpretiert werden.

Auf dem Bühnengrundriss (NL-C.H. 4/5, ohne Abbildung) ist hinter der rechten Tür eine Treppe eingezeichnet. Hinter der breiten Türe zur Tenne ist ein Hintersetzer skizziert.

Dritter Akt

Die Bühnenbildanweisung:

„Dieselbe Stube wie am Ende des vorigen Aktes.“¹³²

Der Bühnenbildentwurf (Abb.21 - NL-C.H. 4/5):

Diese Szene wurde, wie man der Skizze entnehmen kann, in die Wohnstube verlegt. Der Bühnengrundriss ist der gleiche wie im vorigen Bild. Die Szenerie zeigt links neben der Türe einen Kasten, im linken hinteren Bereich der Bühne ein Bett mit der Möglichkeit Vorhänge vorzuziehen. In der Mitte ist eine große Wanduhr platziert, neben dieser ein Bild und in der rechten Ecke ein Kreuz. Tisch und Sessel stehen frei im Raum. Mit rotem Stift sind Wanduhr und Kasten vertauscht und eine Eckbank schemenhaft in den Entwurf eingezeichnet.

Auf der Skizze des zweiten Bildes ist unter der Bezeichnung ‚2. Bild‘ die Zahl ‚(4.)‘ geschrieben. Ob im dritten Akt (3. Bild) noch ein zusätzlicher Rückbau zum zweiten Akt (2. Bild) stattgefunden hat, um der szenischen Anweisung des Dramatikers und dem inhaltlichen Ende des Bühnenwerkes gerecht zu werden, oder ob im Vorfeld der

¹³² Nestroy, Johann: ebenda, S. 650

Vorbereitungen und Proben ein solcher nur angedacht wurde, kann nicht beantwortet werden.

VI. 11. CARRY HAUSER: DAS SPIEL VON GUT UND BÖSE

1 Vorspiel und 4 Bilder

Premiere: 1943, Pfarre St. Peter und Paul / Zürich

Bühnenbilder und Skizzen im Nachlass:

1 Bühnenbild

Im Vorwort schreibt Carry Hauser, dass dieses Spiel 1943 auf der Bühne des Casinos Aussersihl¹³³ in der Pfarre St. Peter und Paul in Zürich zum ersten Mal aufgeführt wurde.

Zweites Bild

Die Bühnenbildanweisung:

„Tageslicht. Eine Mittelbühne steigt von links nach rechts auf, von Stufen unterbrochen, hat die Wirkung einer Mauer, dahinter soll durch leichte Andeutungen eine Stadt ~~fühlbar~~ [Wort im Typoskript durchgestrichen] werden, aber tief unter der Mauer gelegen. Etwas links von der Mitte ist an der Mittelbühne bzw. an deren von der Mitte hinaufführenden Stufen, eine Art Thron durch Quadern angedeutet, worauf erhöht der Goetze sitzt. Links von ihm (vom Zuschauer aus gesehen): der Chor I (Männer und Frauen, welche in der Kleidung als die Besitzenden und Herrschenden zu erkennen sein sollen), rechts vom Thron der Chor II (gleichfalls Männer, Frauen, event. Kinder, in einfachster, ärmlicher Tracht, die Unterdrückten und Entrechteten darstellend). Wenn der Vorhang aufgeht, - der am Ende des I. Bildes vorbeigezogene Zug der Beladenen hat sich zum Chor II gesellt, - stehen Frau und beide Engel gerade so, dass sie nach links gerichtet, dem Goetzen zugewandt sind. Der Engel der Finsternis steht am nächsten gegen den Goetzen.“¹³⁴

¹³³ Anm.: Im Typoskript steht gedruckt ‚Aussersihl‘, die Pfarre St. Peter und Paul befindet sich im Stadtteil Zürich Aussersihl.

¹³⁴ Hauser, Carl Maria: Das Spiel von Gut und Böse. Typoskript. Wien: Österreichisches Literaturarchiv der Österreichischen Nationalbibliothek, o. J. (ÖLA: 277/02), S. 12.

Der Bühnenbildentwurf (Abb. 29- NL-C.H. 6/3):

Die vorangegangene Bühnenanweisung wurde deshalb herangezogen, da Hauser hier seine Vorstellungen zum Bühnenbild niedergeschrieben hat. In der Anweisung zum dritten Bild steht zusätzlich: „[...] nur durch Versatzstücke: Bäume, Ruinen oder ähnliche, die Stimmung ins Unheimliche steigernde Formen, - verändert.“¹³⁵

Das Vierte Bild hat den Vermerk , [...] wie im II. Bild“¹³⁶.

Der Entwurf zeigt eine von rechts nach links absteigende Mauer. Denkbar ist, dass sich dahinter Treppen zur Vorbühne befinden, die letzten vier Stufen sind im linken Teil sichtbar. Die Quader des Throns sind in einem dunklen Rot, der Goetze sitzt zwischen den beiden Quadern. Auf den Quadern sind leuchtenähnliche Gebilde zu sehen. Über den Stufen links ist eine Stadt erkennbar, der Himmel ist in einem freundlichen Blau gehalten. Die ganze Szene ist mit einem Rahmen aus blauem Vorhang umgeben.

Anweisung und Entwurfsausführung decken sich naturgemäß. Carry Hauser gibt aber im Vorwort zu seinem Drama Anweisungen für weitere Aufführungen: „Das Bühnenbild ist einfach, entweder durch kistenähnliche Bauelemente oder durch ein Gerüst aufzubauen. Wenn auch für einen Bühnenraum gedacht, stehen alle Möglichkeiten einer Aufführung im Freien, sei es in der Landschaft, etwa auf einem Hügel, oder vor einer Architektur, offen. Die Inszenierung gibt der Phantasie des jeweiligen Spielleiters viele Möglichkeiten.“¹³⁷

VI. 12. CARRY HAUSER: DAS SPIEL VON HASS UND LIEBE

1 Vorspiel und 3 Bilder

Keine Aufführung bekannt; Entstehung: 1944

¹³⁵ Hauser, Carl Maria: ebenda, S. 19.

¹³⁶ Hauser, Carl Maria: ebenda, S. 19.

¹³⁷ ÖLA: 277/02

Bühnenbilder und Skizzen im Nachlass:

1 Bühnenbild

Im Vorwort dieses Mysterienspiels schreibt Carry Hauser, dass er es im Sommer 1944 geschrieben hat. Über eine Aufführung gibt es keine Hinweise.

Vorspiel

Die Bühnenbildanweisung:

„Es ist nur ein Drittel des Vorhanges geöffnet. Auf der Bühne: ein Aufbau, Zwei Podien übereinander, jedes ca. 1.50m hoch. In der Mitte des oberen Podiums steht der hl. Erzengel Michael, (weißes Gewand, gegürtet, die Hände auf ein großes breites Schwert gestützt). Hinter ihm, silber oder weiß, ein hoher ca. 1 – 1.20m breiter Hintergrund, in der Form einem gotischen Fenster ähnlich, oder auch, einfachheitshalber eine von oben heruntergespannte Bahn weißen Papiers. Jedenfalls soll der Erzengel übernatürlich groß erscheinen. Das Mittelpodium ist leer. Darunter, in der Mitte, im Dunkel, schwarz und grau gekleidet, (enganliegendes Trikot), der Erzteufel Luzifer, breitspurig hockend auf einem niedrigen, ca. 30 cm hohen, kistenähnlichen Sitz. Hinter ihm, wie der Eingang in einer Höhle, ein roter, halbbogenförmiger Hintergrund. Auf Michael weißes Licht, auf Luzifer rotes.“¹³⁸

Anmerkung: Alle weiteren Bilder spielen in dieser Dekoration.

Der Bühnenbildentwurf (Abb. 32 - NL-C.H. 7/1):

Von diesem Entwurf weiß man nicht, ob er tatsächlich umgesetzt wurde. Hauser hat sich bei diesem Bühnenbild für einen weißen Hintergrund auf dem oberen Podium entschlossen. Links und rechts je drei goldene Hocker. Aus dem roten halbbogenförmigen Hintergrund über der Höhle wurde eine von beiden Seiten über Treppen begehbare zweite Ebene geschaffen. So sind obere und mittlere Ebene miteinander verbunden, die oberste Ebene ist nicht auf direktem sichtbarem Weg erreichbar.

¹³⁸ Hauser, Carl Maria: Das Spiel von Hass und Liebe. Typoskript. Wien: Österreichisches Literaturarchiv der Österreichischen Nationalbibliothek, 1944 (ÖLA: 277/02), S. 1.

Anweisung und Entwurfsausführung finden auch hier natürlich Übereinstimmung.

VI. 13. FRANZ THEODOR CSOKOR: WENN SIE ZURÜCK KOMMT ...

Ein Frauenstück in 10 Bildern

Premiere: 20. April 1948, Theater „Die Insel“ in der Komödie, Wien

Anzahl der Vorstellungen nicht bekannt

Bühnenbilder und Skizzen im Nachlass:

3 Skizzen

3 Bühnenbildgrundrisse

9 Szenenfotos

Das Theaterstück „Wenn sie zurück kommt...“ zeigt eine ganze Reihe verschiedener Frauenschicksale: Eine frisch verheiratete Frau klagt über ihre erste Hochzeitsnacht; die Portiersfrau spricht mit ihrer Tochter über ihren Liebhaber; Prostituierte, Studentinnen, eine Witwe – sie alle ziehen Bilanz über gerade Erlebtes oder Vergangenes. Frauen aller Schichten, aller Altersklassen erzählen wie sie „... verliebt in ihre Liebe, aber nie in den Geliebten ...“¹³⁹ sind. Mit Heiterkeit beginnt das Stück, mit Enttäuschung endet es.

Csokor schrieb dieses Werk ebenfalls im Exil unter dem Pseudonym Anna von Baldass. Datiert ist das für diese Arbeit verwendete Typoskript mit ‚Bucarest-Curzola [sic!], 1940-41‘ mit dem Titel „Wenn sie zurück kommen. Ein Frauenstück in 12 Bildern“. In einem Interview im ‚Abend‘ vom 25. Februar 1948 erwähnte Csokor, er hätte dieses Stück 1942 in Korcula vollendet.

Für Carry Hauser waren die Bühnenbilder zu diesem Drama seines Freundes die ersten (und wahrscheinlich die letzten), die er nach der Rückkehr aus seinem Schweizer Exil gestaltete.

¹³⁹ Adler, Lilly: Die dramatischen Werke von Franz Theodor Csokor, Wien: Univ.Diss., 1950, S. 149

Die Uraufführung am 20. April 1948 wurde nicht in der Reihenfolge der ursprünglichen Niederschrift gespielt. Eine genaue Rekonstruktion, etwa anhand eines Regiebuches, war vorerst nicht möglich. Im Nachlass von Leon Epp waren jedoch auf der Rückseite einiger Szenenfotos andere Bildfolgen als in der von Csokor geschriebenen Fassung angegeben. Aus diesen Angaben ging anders als im Typoskript hervor, dass die folgenden Szenen vertauscht bzw. umgestellt worden waren:

Typoskript	Szene	Szenenfoto
2. Bild	Portierswohnung	6. Bild
6. Bild	Empfangszimmer	5. Bild
12. Bild	Ateliermansarde eines Hochhauses	9. Bild

Alle anderen Fotos waren nicht beschriftet.

Erst durch einen eher zufällig aufgetauchten Theaterzettel, ebenfalls im Nachlass von Leon Epp, konnte die tatsächliche Reihenfolge der ‚gespielten‘ zehn Bilder fixiert werden.

Wesentlich schwieriger erwies sich dann die Katalogisierung des Hauser-Nachlasses. Der Bühnenbildgrundriss, Abb. 5 - NL-C.H. 1/5, mit den Angaben ‘X, XI und XII’ konnte am Beginn der Recherchen nicht eindeutig der tatsächlichen Aufführungsfolge der einzelnen Szenen zugeordnet werden. Wahrscheinlich entspricht das zehnte Bild der Szene „die Bahnhofshalle“. Das elfte Bild könnte „die Ateliermansarde mit erhöhter Terrasse“ gewesen sein, und beim zwölften Bild war es ein schwieriges Unterfangen, dieses einzuordnen. Das im Typoskript als ursprünglich erste Szene geschriebene und durchgestrichene ‚altväterisch [!] möbliertes Gemach‘ erwies sich dann als zehntes Bild in der Uraufführung und war wahrscheinlich im ursprünglichen Konzept das zwölfte Bild, das Hauser in der Abb. 5 im Grundriss darstellte. Daraus ergibt sich die These, dass die im Nachlass gefundenen Skizzen und Grundrisse der erste Schritt für die Uraufführung waren und Hauser weitere Skizzen für Leon Epps Bühne gestaltete.

In der Hoffnung, dass in den Archiven oder Nachlässen weitere Hinweise zu den Bühnenbildern dieser Aufführung gefunden werden, wurden alle zehn Bühnenbildbeschreibungen aus dem Typoskript hier abgedruckt und in der Szenenfolge der Uraufführung gereiht.

Erstes Bild: Anwaltskanzlei (Typoskript: Vorspiel)

Die Bühnenbildanweisung:

„Zimmer der Anwältin: Ein in Fächer geteilter offener Aktenschrank, der bis an die Decke reicht, gefüllt mit Faszikeln und Correspondenzen, umbaut die in der Hintergrundmitte gelegene Eintrittstüre und setzt sich in gleicher Höhe längs der linken Zimmerhälfte fort bis an die linke Seite des Aktenschrankes geschoben. An das Fenster in der rechten Seitenwand ist ein Schreibtisch mit einem Stuhl gerückt; Papiere und Akten bedecken ihn. Rechts vorne ein Kleiderschrank. Mehr gegen die Mitte, doch noch in der rechten Zimmerhälfte gegen den Schreibtisch gerichtete ein Clubsessel mit einem runden Rauchtischchen davor. Früher Morgen.“¹⁴⁰

Zu dieser Szene wurde bislang kein aussagekräftiges Szenenfoto gefunden.

Zweites Bild: Portierswohnung

Die Bühnenbildanweisung:

„Portierswohnung (Conciergerie) im Unterstock (Souterrain) einer Großstadtzinskaserne. Im Hintergrund lässt ein hochgelegenes rechteckiges Gitterfenster die Füße der Straßenpassanten sehen. Gerade unter dem Fenster steht ein alter Divan hinter einem Tischchen, das eine unentzündete Lampe trägt. An einem alten Schrank rechts stößt in der Ecke der primitive Waschtisch mit einem zerbrochenen Spiegelchen darüber. Längs der echten Seitenwand ein Eisenbett mit bunt geblümter Decke, darüber eine runde Küchenwanduhr. In der linken Ecke ein eiserner Kochherd mit Röhre in der Wand und rechts seitlich über Stufen erhöht die Tür zur Straße, über der ein gestickter Hausseggen hängt.“¹⁴¹

¹⁴⁰ Csokor, Franz Theodor: Wenn sie zurück kommen. Ein Frauenstück in 12 Bildern . Von Anna Baldass [d.i.: Franz Theodor Csokor]. O. V. (WSTLB: ZPH 414/15), o. J, S. 1. (Anm.: Die Bühnenbildanweisungen wurden aus dem Typoscript mit dem ursprünglichen Titel entnommen.)

¹⁴¹ Csokor, Franz Theodor: ebenda, S. 8.

Die Skizze (Abb. 8 - NL-C.H. 1/8):

Die erste Studie zu dieser Szene zeigt sehr schemenhaft auf der linken Seite auf Manneshöhe eine Tür, außerdem Geländer und die Stufen, die fast bis auf die andere Seite der Bühne reichen. Darüber ist ein verhältnismäßig großes Fenster gezeichnet, ein ‚F‘ für Fenster ist erkennbar.

Das Szenenfoto (Abb. 58):

Diese Teilansicht zeigt die Portierswohnung nicht halb so tief in den Unterstock gehend wie in der Skizze vorgegeben. Die Treppe führt von der Mitte der rechten Seite herab und endet in der Ecke der zu einem Viertel verwendeten Drehbühne. Eine Sitzbank steht unter dem Fenster mit einfachem Vorhang, davor ein sehr filigranes Tischchen. Eine weitere Sitzgelegenheit oder ein Bett befindet sich im linken Bereich. Auf weiteres Inventar wurde verzichtet. Auffallend gut ist der Lichteffekt des Gitters, der im hinteren Teil der Ecke düstere Stimmung erzeugt.

Drittes Bild: Studentenzimmer

Die Bühnenbildanweisung:

„Studentenmansarde unter mattem Nachmittagslicht aus dem Fenster der Rückwand, dessen Kreuz dunkel gegen den wolkigen Himmel steht. Am Fenster ein Schreibtisch mit Büchern, Heften und einem männlichen Totenkopf. In der rechten Hintergrundecke eine Couch, seitlich rechts ein Schrank und vorne eine Türe. Links seitlich eine kleinere Türe, weiter rückwärts ein Teetisch mit dampfenden Samovar, Tscheinik, zwei Gläser und Teegebäcke; davor ein paar Stühle.“¹⁴²

Die Szenenfotos (Abb. 58 bis 61):

Diese drei Teilansichten lassen nur wenig Aufschluss auf die gesamte Szene zu. Folgt man dem fotografischen Blick, so dürfte es sich um den rechten Teil der Bühne

¹⁴² Csokor, Franz Theodor: ebenda, S. 15.

handeln. Dem Betrachter bleibt der linke Teil der Szene verborgen. Die beiden Darstellerinnen agieren zwischen einer Couch mit Eisengestell, das auch zu einem Bett umfunktioniert werden kann, und einer für die damalige Zeit modernen Sitzgelegenheit, einem Tisch mit Metallgestell und zwei Hockern. Über dem Tisch befindet sich ein Fenster mit relativ einfachen Vorhängen. Der anatomische Wandatlas an der Wand zeugt von der Wohnung einer Medizinstudentin. Das Foto eines Boxers lässt Gedanken an eine bestimmte Vorliebe zur Freizeitgestaltung aufkommen.

Viertes Bild: Gelehrtenzimmer

Die Bühnenbildanweisung:

„Arbeitszimmer eines Gelehrten. Unter der Bibliothek an der Hintergrundwand steht eine breite Couch. Eine Türe ist rechts neben ihr. Wissenschaftliche Geräte (Mikroskope, Instrumente) in einem Schrank an der rechten Seitenwand; anschließend vorne rechts eine Türe. An die linke Seitenwand befindet sich unter dem geschlossenen Fenster der Schreibtisch mit brennender Stehlampe und einem Stuhl dahinter, der den Beschauern zugekehrt ist. Ganz vorne links eine dritte Türe, gleichfalls geschlossen. Nacht. Frühling.“¹⁴³

Die Skizzen (Abb. 6 – NL-C.H. 1/7 und Abb. 7 – NL-C.H. 1/8):

Hier sind zwei Studien für dieses Bühnenbild zu sehen. Bibliothekswand, Fenster, Tür, ein eingezeichnetes Bild, Schreibtisch und Sesseln – alles in einem Viertelkreis einer Drehbühne verpackt. Die Dekoration ist in beiden Skizzen gegensätzlich angeordnet.

Fünftes Bild: Hotelappartement (Typoskript: 6. Bild)

Die Bühnenbildanweisung:

„Empfangszimmer eines Appartement in einem Großstadthotel ersten Ranges. Das Zimmer ist im Rokokostil gehalten, rosa und gold. Ein schwarzer Klavierflügel links mit einer Brockatdecke trägt Blumen und Vasen, einen Sektkorb mit Flaschen, Cognacbouteillen, Weine, Konfekt- und

¹⁴³ Csokor, Franz Theodor: ebenda, S. 22.

Zigaretenschachteln. Einzelne Blumenkörbe mit Visitenkarten stehen auf dem Teppich des Bodens. Rechts ein kleines goldgestrichenes Tischchen, umgeben von ebensolchen Stühlen. Im Hintergrund zwei hohe gardinenverhangene Fenster. Zwischen ihnen auf einer Konsole ein mächtiges Radio. Links seitlich eine große weiße Flügeltüre, rechts zwei ebensolche, nur etwas kleiner; zwischen ihnen wieder eine Konsole unter einem Spiegel. An den Wänden farbige französische Stiche des achtzehnten Jahrhunderts. Sonniger Vormittag.“¹⁴⁴

Das Szenenfoto (Abb. 62):

Es ist wegen des gewählten zu kleinen Ausschnittes unmöglich, aus dieser Teilansicht Schlüsse auf das Gesamtbild zu ziehen. Der Ausschnitt zeigt lediglich Schauspielerinnen auf einer Sitzgelegenheit, darüber ein gemaltes Bild.

Sechstes Bild: Feldbordell (Typoskript: 5. Bild)

Die Bühnenbildanweisung:

„Animierlokal (Feldbordell) in der Etappe. Weißgetünchter rechteckiger Raum mit rotüberzogenen Polsterbänken an den Wänden seitlich links und rechts. Vom Hintergrund links führt eine Treppe entlang der Hintergrundwand in den Oberstock; unten an ihrem Beginn ist eine weiße Türe mit Guckloch und Sanitätszeichen. Vorne links seitlich ist gleichfalls eine Türe, ebenso vorne an der Wand rechts. An der linken Seitenwand ober der Polsterbank ein zerkratzer Spiegel. Rechts seitlich steht ein Fenster in das neblige Morgengrauen offen, aus dem bald stärker, bald schwächer das Knurren von fernen Geschützfeuer dringt. In der Raummitte ein rotgepolsterter Rundsitz, dessen Sockel eine verstaubte Zimmerpalme krönt. Davor ist ein kleines Tischchen mit Gramophon. An den Wänden hängen Kriegsanleiheplakate und Öldrucke, Desdemona vor dem Dogen, Psyche und den schlafenden Amor und Romeo und Julia in der Balkonszene darstellend. Früher Morgen.“¹⁴⁵

Zu dieser Szene wurde weder eine Skizze noch ein aussagekräftiges Szenenfoto gefunden.

¹⁴⁴ Csokor, Franz Theodor: ebenda, S. 35.

¹⁴⁵ Csokor, Franz Theodor: ebenda, S. 29.

Siebentes Bild: Schlafzimmer (Typoskript: 9. Bild)

Die Bühnenbildanweisung:

„Kleinbürgerliches Mittelstandszimmer mit Doppelbett, das Kopfende gegen den Hintergrund; dort, auf der linken Hälfte ein Polster. Daneben ein Nachttischchen mit Telefon, unentzündeter Stehlampe und einem Buch, in dem ein Papiermesser von der Form eines Gondelkieses liegt. Über dem Bett ein Heiligenbild. Rechts von dem Bett ein zweites Nachttischchen. In der linken Seitenwand eine Türe, an der rechten Seitenwand Schränke und vorne rechts unter Gardinen ein Fenster. Mondlicht fällt durch das Fenster in den Raum.“¹⁴⁶

Szenenfoto (Abb. 63):

Diese Teilansicht zeigt den Ausschnitt Bett mit einem hohen Kopfende, neben dem Bett angeschnitten ein Nachtkästchen. Zu den restlichen Requisiten gibt es keine Hinweise.

Achtes Bild: Bahnhofshalle (Typoskript: 11. Bild)

Die Bühnenbildanweisung:

„Ankunftshalle der Eisenbahnstation einer Stadt. In der Hintergrundmitte trägt eine geschlossene Milchglastüre die Aufschrift „Bahnsteig“ (Peron). Rechts und links davon je eine Bank und eine dritte links seitlich. Ganz vorne links seitlich eine Türe mit der Aufschrift „Ankunft“. Rechts seitlich ein Milchglasschalter, darüber an einem Metallarm eine Tafel mit der Aufschrift „Telegrammannahme“ und ein Automat für Telegrammscheine daneben. An allen Wänden Fahrpläne. Beginnende Dämmerung.“¹⁴⁷

Das Szenenfoto (Abb. 64):

Von diesem Bühnenbild gibt es ebenfalls nur eine Detailansicht. Auf einer einfachen Holzbank sitzen die Protagonistinnen. An der Wand darüber Ankündigungen, es nicht ganz klar, ob es sich um Fahrpläne oder Ankündigungen anderer Art handelt. Diese

¹⁴⁶ Csokor, Franz Theodor: ebenda, S. 57.

¹⁴⁷ Csokor, Franz Theodor: ebenda, S. 71.

Szene ist mit einem Lichtkegel ausgeleuchtet, der eine beginnende Dämmerung andeutet.

Neuntes Bild: Atelier (Typoskript: 12. Bild)

Die Bühnenbildanweisung:

„Ateliermansarde eines Hochhauses mit offener erhöhter Terrasse im Hintergrund, von der man über viele Giebeldächer weg das ferne abendliche Gebirge sieht. In der rechten Seitenwand zwei Türen, dazwischen Postamente mit kleinen Tonmodellen, und an der Wand Skizzen architektonischer und plastischer Entwürfe. Seitlich links ein großer Atelierstisch mit Papieren, darüber an einer Zugschnur eine Lampe mit grünen Schirm. Links in der Ecke eine in Tuch gehüllte Plastik auf einem Sockel aus Holz. Große tiefe Stühle im Raum und auf der Terrasse ein geöffneter Liegestuhl. Frühe Abenddämmerung.“¹⁴⁸

Szenenfoto (Abb. 65):

Ein Korbsessel auf einer um zwei Stufen höheren Ebene, ein einfacher Holztisch an der Wand, davor ein Hocker. An der Wand sieht man zwei eigene Skizzen von Carry Hauser. Die restliche Bühne ist leider nicht zu sehen.

Zehntes Bild: Mansarde (Typoskript: 1.Bild)

Die Bühnenbildanweisung:

„Altväterisch möbliertes Gemach mit ebensolcher Tapete. Rechts im Hintergrund breites Fenster mit Blick auf Giebeldächer, über die dünner Schnee schleiert. Links im Hintergrund ein Divan mit geschwungener Lehne, schräg in der Ecke links eine Biedermeierkonsole, die eine alte runde Steuhr trägt, schräg in der Ecke rechts dem Zuschauer zugekehrt ein Stuhl mit hoher Lehne nahe dem Fenster, davor ein rundes Tischchen und zwei kleine Stühle. An der Wand rechts ein offener Kamin, darin Feuer brennt. Ganz vorne rechts eine kleinere Tapetentüre. In der linken Seitenwand eine größere Türe, dann weiter vorne ein Biedermeierschrank.

¹⁴⁸ Csokor, Franz Theodor: ebenda, S. 79.

Es ist Morgen. Wie sich der Vorhang öffnet, schlägt die Uhr auf der Konsole die neunte Stunde.“¹⁴⁹

Szenenfoto (Abb. 66):

Der Divan wurde durch eine gepolsterte Holzbank ersetzt. Darüber sieht man auf dieser Teilansicht noch zwei kleine Bilder, eines davon zeigt ein Portrait.

Aus heutiger Sicht können über die vorhandenen Skizzen und die tatsächliche Umsetzung keine endgültigen Schlüsse gezogen werden. Jedenfalls waren die vorhandenen Skizzen sicher erste Studien von Carry Hauser, ein direkter Schluss auf das tatsächliche Aussehen der Aufführung wäre nicht korrekt.

Die Teilansichten der Szenenfotos zu sieben von den zehn Bildern dieser Aufführung zeigen eine sehr sparsame Bühne. Einerseits waren in der Nachkriegszeit die Mittel generell nicht vorhanden, andererseits war auch das Budget ‚der Insel in der Komödie‘ immer gefordert. Das Gesamtbild erweckt aber den an sich positiven Eindruck, dass sich das Bühnenbild Carry Hausers auch hier dem dramatischen Inhalt subtil unterordnete und die schauspielerische Leistung der siebzehn Damen voll im Vordergrund stehen sollte.

Die Tagespresse urteilte durchwegs positiv über die gesamte Aufführung. Natürlich wurden die schauspielerischen Leistungen besonders hervorgehoben, aber auch das einfühlsame Bühnenbild Carry Hausers wurde lobend betont:

„Die Bühnenbilder von C. M. Hauser versuchten recht geschickt mit wenig Mitteln die verschiedenen Szenen räumlich glaubhaft zu machen.“¹⁵⁰

¹⁴⁹ Csokor, Franz Theodor: ebenda, [auch] S. 1

¹⁵⁰ Der Abend: Wien, 21. April 1948, o. S. (WM: Nachlass Epp, I. N. 200.751-202-767)

„Das Bühnenbild C. M. Hausers unterstützte durch seine auf das Wesentliche beschränkte Unaufdringlichkeit das Walten der vielen guten Kräfte, die an diesem erlebnisvollen Abend teilhatten.“¹⁵¹

„Die Bühnenbilder C. M. Hausers halten den Grundton in Moll eindringlich fest.“¹⁵²

„C. M. Hauser als Bühnenbildner brachte mit sparsamen Mitteln zehn Bilder zur Schau, deren Teils notbetonter, teils wollüstig intimer, teils modern sachlicher Charakter das Thema eindeutig anschluss, das in der betreffenden Szene abgehandelt werden sollte.“¹⁵³

„Das Bühnenbild C. M. Hausers, ein stilechter Ausdruck von Dürsterkeit um jeden Preis.“¹⁵⁴

In der Premierenkritik der Arbeiterzeitung vom 24. April 1948 wurde in keiner Zeile über das Bühnenbild berichtet.¹⁵⁵

¹⁵¹ Die Kulisse: 24. April 1948, o. S. (WM: Nachlass Epp, I. N. 200.751–202-767)

¹⁵² Wiener Zeitung: 24. April 1948, o. S. (WM: Nachlass Epp, I. N. 200.751–202-767)

¹⁵³ Welt am Abend: 22. April 1948, o. S. (WM: Nachlass Epp, I. N. 200.751–202-767)

¹⁵⁴ Weltpresse: 21. April 1948, o. S. (WM: Nachlass Epp, I. N. 200.751–202-767)

¹⁵⁵ Arbeiterzeitung: 24. April 1948, S. 3.

VII. DIE ARBEITSWEISE DES BÜHNENBILDNERS CARRY HAUSER

Für das künstlerische Wirken Carry Hausers als Vertreter der expressionistischen Schule gab es anlässlich von Ausstellungen eine Reihe zeitgenössischer Wortmeldungen voller Wertschätzung. Für den ihm wichtigen Aspekt seines Bühnenbildnerischen Schaffens sind schriftliche Quellen allerdings sehr spärlich. In den Regiebüchern des Burgtheaters wird darauf nicht eingegangen, laut Nachlassverwalter und Erben auch in den Tagebüchern nicht.

Umso wichtiger erscheint ein Kurzreferat, das Carry Hauser beim P.E.N.Club-Kongress im Juni 1955 in Wien hielt. Ganz im Sinne seines Lehrers, des Vordenkers des modernen Theaters Alfred Roller, bekennt er sich hier rückblickend auf seine „Bühnenbilder der Schlichtheit“. Nicht nur, weil Sparmaßnahmen Rechnung getragen werden musste, sei Schlichtheit für ihn ein Wesensmerkmal seiner Arbeit gewesen, es habe vielmehr stets „zu der wesentlichen Eigenart des Formempfindens gehört“¹⁵⁶. Er spricht vom „völlige(n) Sicheinleben in das dichterische Werk, für das [der Bühnenbildner] den Raum zu gestalten hat,“ als von einer „wesentliche(n) Bedingung.“¹⁵⁷ Ganz im Sinne von Alfred Roller hat der Drameninhalte immer die oberste Position einzunehmen. Schauspieler und Bühnenbildner hätten sich dem Inhalt und der Dramaturgie des Stückes unterzuordnen. Für eine geschlossene Einheit, eine Harmonie des Ganzen, habe der Regisseur zu sorgen.

Carry Hausers Bühnenbildentwürfe sind aus diesen Grundsätzen heraus bewusst unspektakulär, Manfred Wagner stellt dazu fest, „... sie erregen kein Aufsehen“¹⁵⁸.

¹⁵⁶ ÖLA: Teilnachlass Carry Hauser, 277/4

¹⁵⁷ ÖLA: ebenda.

¹⁵⁸ Wagner, Manfred: a. a. O., Separatum.

Seine Entwürfe sind dem Inhalt der Dramen immer untergeordnet. Sie spiegeln den klar formulierten Auftrag wider. Hauser stellt das Wesentliche in den Raum und erzielt keine Effekte um ihrer selbst Willen. Das Wesentliche ist die Anweisung des Dramatikers, sie erfüllt er ohne großartiges Zutun. Nicht am „epigonenhafte[n] Pseudoprunk, sondern [an] der liebevollen Hingabe an die Schönheiten reiner und schlichter Formen liegt ...¹⁵⁹“ es ihm.

Auch wenn es zwischen einem ersten Entwurf und dem tatsächlichen Bühnenbild starke Differenzen zu geben scheint, bleibt Hauser diesem seinem künstlerischen Credo treu: So ist die erste Variante der „Gesellschaft der Menschenrechte“ (Abb. 9 bis 17), von der man mit guten Gründen mutmaßen kann, dass sie höchstwahrscheinlich ohne das Einwirken des Regisseurs gemacht wurden, von einer schlichten Ästhetik. Die zweite Variante, allen voran die Abb. 34 und 35 sind mit einem Prunk versehen sind, die nicht der ‚gewohnten Handschrift‘ Hausers zu entsprechen scheint. Offenbar entstanden sie durch den Einfluss des Regisseurs Franz Herterich, der nachweislich nach den ersten Bühnenbildvarianten der „Gesellschaft der Menschenrechte“ die Regie des Stückes übernahm. Auf dem Szenenfoto des fünften Bildes (Abb. 56) wirken die Schauspieler im überdimensionalen Bühnenraum geradezu verloren. Dies ist in den Bühnenbildentwürfen so nicht vorgesehen gewesen.

Wie sehr sich allem äußerlichen Anschein zum Trotz aber Hauser auch in dieser Inszenierung durchsetzen konnte, bezeugt wiederum ein Zitat aus Hausers Referat beim P.E.N.Club-Kongress:

So habe ich seinerzeit im Burgtheater in Franz Teodor Csokors historischem Drama ‚Gesellschaft der Menschenrechte‘ den Empfangssaal des Staatsministers [Anmerkung: 6. Bild] dadurch zu einem höfischen Prunkraum zu gestalten versucht, dass ich ihn auf die Farben Weiß und Gold stimmte, durch eine Reihe hintereinander gelegener hoher Türen konnte ich – mit

¹⁵⁹ ÖLA: a.a.O.

Hinweglassung aller unnötigen Einzelheiten – die entsprechende Atmosphäre er-reichen.¹⁶⁰

Wenn schon ein Prunkraum vom Stück her verwendet werden musste, dann war es für Hauser ein ‚atmosphärischer‘ Prunkraum, entkleidet ‚aller unnötigen Einzelheiten‘. Das heißt: Selbst den Prunk wollte er mit wenigen Mitteln erreichen. Die Wirkung war dennoch schlagend.

Diese Stellungnahme zu seinen eigenen Werken ist bedauerlicherweise eine der wenigen im Österreichischen Literaturarchiv der Nationalbibliothek Wien gefundenen Schriften. Leider wurde dem Verfasser in den vorhandenen Nachlass in diesem Archiv für diese Arbeit nur begrenzt Einsicht gewährt.

Von den siebzehn Bühnenbildern, die Carry Hauser für das Theater entworfen hat, ist von zehn Werken zumindest ein Bühnenbildentwurf vorhanden. Nur von Johann N. Nestroys „Der Zerrissene“ für die Österreichische Länderbühne sind die Entwürfe zu allen Akten im Nachlass überliefert. Zwei Entwürfe zu einem weiteren achtzehnten Drama – Abb. 3 – NL-C.H. 1/2 (16. Bild) und Abb. 4 – NL-C.H. 1/3 (13. Bild) konnten bis dato nicht zugeordnet werden. Beim ersten der beiden Bilder sieht man vor einer übermannshohen Hecke eine steinerne Bank, links und rechts davon je eine Statue aus Stein. Über der Hecke in etwas weiterer Entfernung ist die Silhouette einer Großstadt zu erkennen. Der zweite Entwurf zeigt einen feudalen Speisesaal mit einem großen gedeckten Esstisch und sieben Stühlen herum. An der linken und rechten Seitenwand sind zwei Tapetentüren eingezeichnet. Die hintere Bühnenwand, dreigeteilt und mit bogenförmigen Wandleisten versehen, ist mit drei dreiarmigen Wandleuchtern ausgestattet. Die linke und rechte Wandleiste ist nur teilweise sichtbar, es ist eine Andeutung, dass es dahinter einen Gang geben muss. Vor diesem angedeuteten Gang sind Holzschranken zu sehen, am Ende dieser Schranken gegen die Mitte zu, sind schmale Säulen. Zu welchem sechzehn- und mehrteiligen Drama diese Entwürfe gehören, konnte bis jetzt nicht herausgefunden werden.

¹⁶⁰ ÖLA: ebenda.

Betrachtet man den Zeitrahmen der drei Jahrzehnte, in dem Hauser für das Theater tätig war, gibt es zwei Jahre, in denen der Künstler diesen Bereich seines künstlerischen Wirkens besonders intensiv ausübte: Begonnen hat es im Jahr 1931, in dem Hauser sein Debüt mit Csokors Drama „Gesellschaft der Menschenrechte“ am Burgtheater am 21. März 1931 gab. In nur wenigen Wochen wurden danach zwei weitere Aufführungen von Hauser ausgestattet: „Der Hauptmann von Köpenick“ am 25. April 1931 und noch davor für das Akademietheater Eberhard Wolfgang Möllers „Douaumont“ am 8. April 1931. Weitere Entwürfe gestaltete Hauser für die Wiener Komödie für „Das Wächterspiel“ von Rudolf Henz im Oktober desselben Jahres.

1936 waren es gleich fünf Aufführungen für das Burgtheater (Calderon: „Der standhafte Prinz“, 27.02.1936), Österreichische Länderbühne (Josef M. Lutz: „Der Brandner Kaspar schaut ins Paradies“, 29.09.1936; Franz Grillparzer: „Der Liebe und des Meeres Wellen“, 1.10.1936; Johann N. Nestroy: „Der Zerrissene“, 27.11.1936) und die Pfarre Wien Döbling (H. Krieg: „Das Döblinger Pfarrspiel“, 25.10.1936). Hauser muss in diesem Jahr ziemlich viel gearbeitet haben, so war auch das Referat ‚Bildende Kunst‘ des VF-Werkes ‚Neues Leben‘, für die er die Treuhandschaft übernommen hatte, zu betreuen.

VIII. ZUSAMMENFASSUNG

Zusammenfassend kann festgehalten werden, dass mit dem vorhandenen und aufzufindenden Material Carry Hausers Schaffen als Bühnenbildner die Bedeutung zugewiesen werden kann, die er verdient. Nur so kann er dem in der Einleitung drohenden totalen Vergessen entrissen werden. Bedauerlich ist, dass es wenig schriftliches Material von ihm selbst zu seiner Bühnenbildnerischen Tätigkeit gibt. Auch Autoren und Regisseure seiner Zeit äußerten sich selten zu deren gemeinsamen Arbeit. Möglicherweise wäre in den Tagebüchern noch Erklärendes zu finden, vielleicht geben die Nachlässe von Freunden, Bekannten oder Wegegefährten noch den einen oder anderen Aufschluss.

Die aufgefundenen und damit dokumentierbaren primären und sekundären Quellen weisen darauf hin, dass Carry Hauser weitblickend und in der Gestaltung seiner Bühnenbilder modern war: Er erkannte die dramaturgischen Funktionen des Bühnenbildes, stellte den Inhalt des Stückes stets über den eigenen Beitrag und sich selbst in den Rahmen eines Produktionsteams. Und er schuf somit das Bühnenbild des Einfachen, das einzig darauf ausgerichtet war, den Schauspielern das bestmögliche Podium für ihren Auftritt und ihren Teil am Ganzen, dem Zuseher aber den bestmöglichen Zugang zum Stück zu bieten. Die Einfachheit ist sein Gestaltungsprinzip. Schlichtheit heißt für ihn nicht, dass er auf Effekte ganz verzichtet, aber seine Mittel, um die Effekte zu erzielen, bleiben einfach. Ein Beispiel hierfür ist Hausers Umgang mit der Räumlichkeit in seinen Entwürfen. Der Blick aus den geschlossenen Räumen auf die Außenwelt etwa erzeugt eine räumliche Tiefe, die ein Spannungsfeld zwischen Nähe und Ferne innerhalb des Bühnenbildentwurfes entstehen lässt. Dabei arbeitet er auch mit farblichen Kontrastierungen. Der Innenraum oder die vordere Bühne wurde von ihm oft farblich neutral, heißt grau oder braun, gehalten, während die Außenwelt oder die Ferne in kräftigen Farbtönen

erscheint. Ein typisches Beispiel ist das Bühnenbild zum vierten Aufzug von Franz Grillparzers Theaterstück „Des Meeres und der Liebe Wellen“.

Hauser war ein Grenzgänger zwischen Kunst und Handwerk, da er für beide Bereiche überdurchschnittliches Talent mitbrachte. Er war gleichsam die ideale Besetzung für den gerade zu seiner Zeit neu entstehenden Beruf des Bühnenbildners, des Garanten für ein gedeihliches Zusammenspiel von Darstellern und Raum und damit vom Darsteller im Raum.

IX. BÜHNENBILDENTWÜRFE UND SKIZZEN AUS DEM NACHLASS

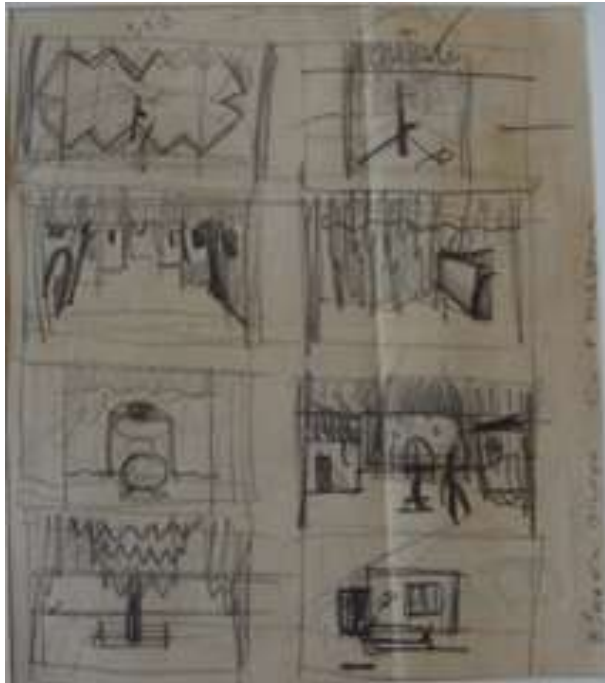


Abb. 1 und Abb. 2 - NL-C.H. 1/1: DIE ROTE STRASSE – mehrere Skizzen zu den einzelnen Bildern. 11 Skizzen mit Bleistift auf Vor- und Rückseite, 3 kleine Studien auf Rückseite.



Abb. 3 - NL-C.H. 1 / 2: Bühnenbildentwurf - 16. Bild eines Dramas

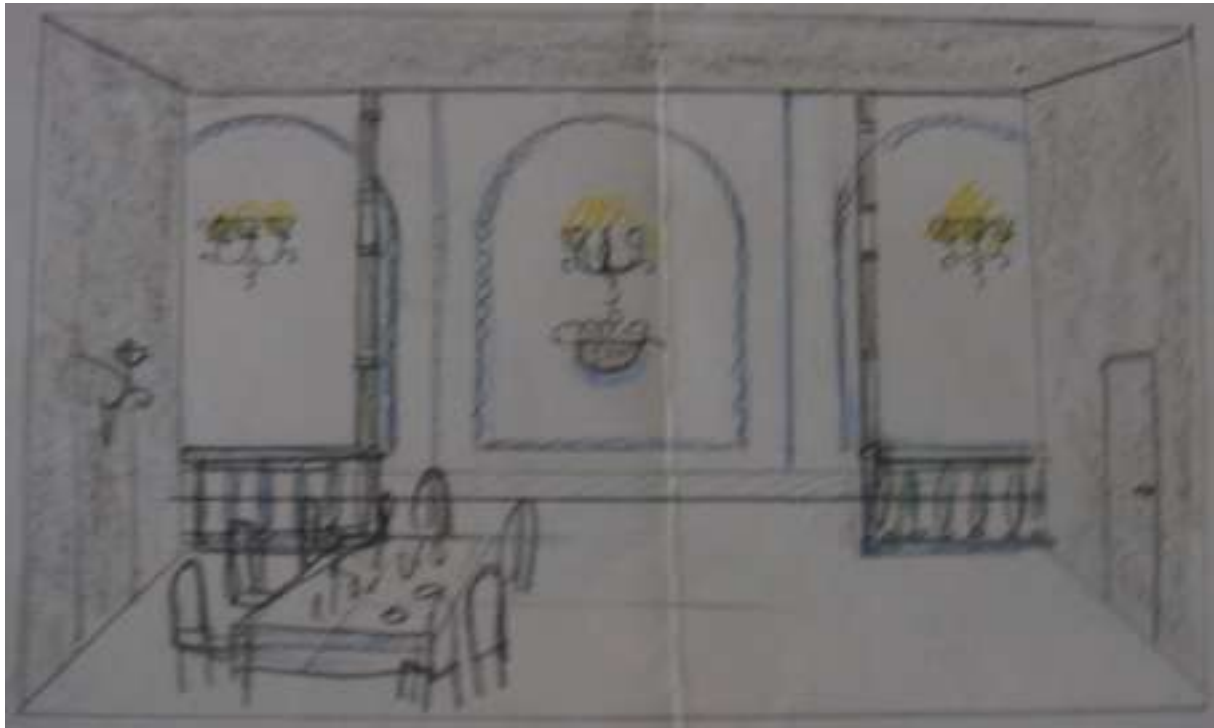


Abb. 4 - NL-C.H. 1/3: Bühnenbildentwurf - 13. Bild eines Dramas

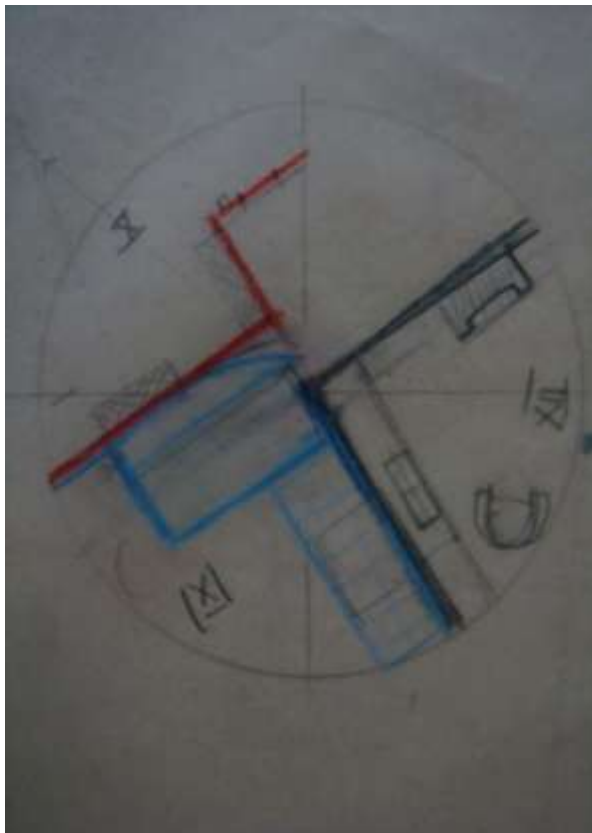


Abb. 5 NL-C.H. 1/5: Wenn sie zurück kommt... - Grundriss der Drehbühne zum 10., 11. Und 12. Bild (ursprüngliche Variante mit 12. Bildern)



Abb. 6 - NL-C.H. 1/7 (Rückseite): Wenn sie zurück kommt... - Erste Skizze zum 4. Bild



Abb. 7 - NL-C.H. 1/8:
Wenn sie zurück kommt... - Skizze zum 4. Bild

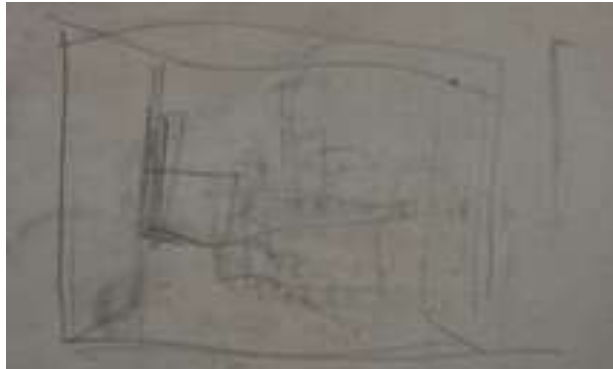


Abb. 8 - NL-C.H. 1/8 (Rückseite):
Wenn sie zurück kommt... - Skizze zum 2. Bild



Abb. 9 - NL-C.H. 2/1: Gesellschaft der Menschenrechte – 10. Bild



Abb. 10 - NL-C.H. 2/2: Gesellschaft der Menschenrechte – 12. Bild



Abb. 11 - NL-C.H. 2/3: Gesellschaft der Menschenrechte - 7.Bild

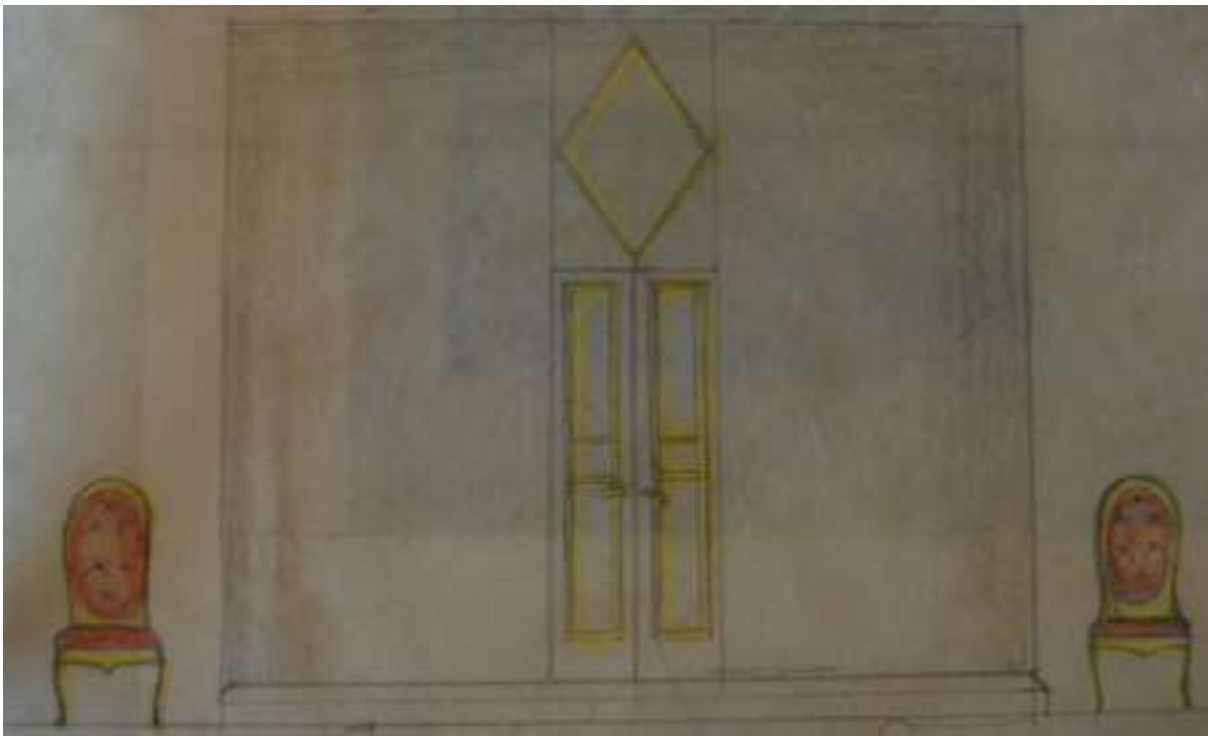


Abb. 12 - NL-C.H. 2/4: Gesellschaft der Menschenrechte - 6.Bild



Abb. 13 - NL-C.H. 2/5: Gesellschaft der Menschenrechte - 5.Bild



Abb. 14 - NL-C.H. 2/6: Gesellschaft der Menschenrechte - 4.Bild



Abb. 15 - NL-C.H. 2/7: Gesellschaft der Menschenrechte - 3.Bild



Abb. 16 - NL-C.H. 2/8: Gesellschaft der Menschenrechte - 2.Bild

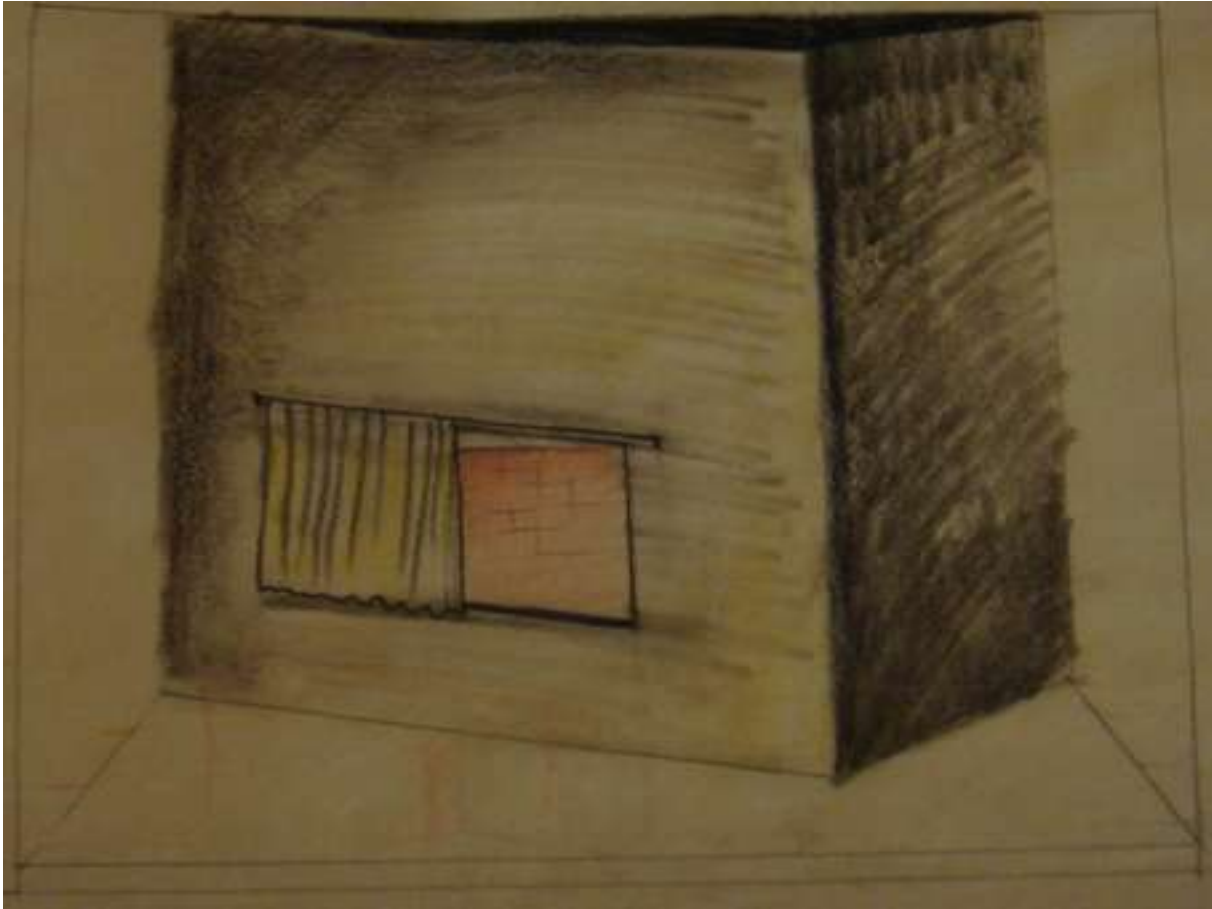


Abb. 17 - NL-C.H. 2/9: Gesellschaft der Menschenrechte - 1.Bild



Abb. 18 - NL-C.H. 3/1: Der Brandner Kasper schaut ins Paradies – Himmelszene

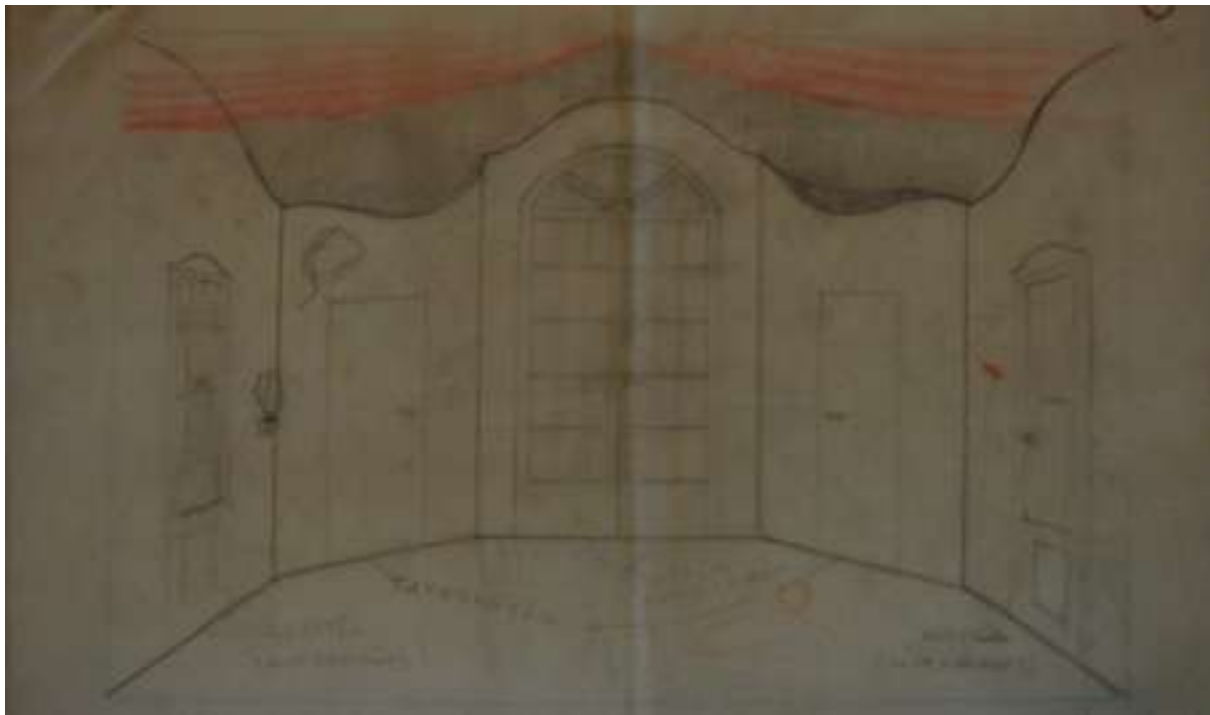


Abb. 19 - NL-C.H. 4/1: Der Zerrissene – 1. Bild

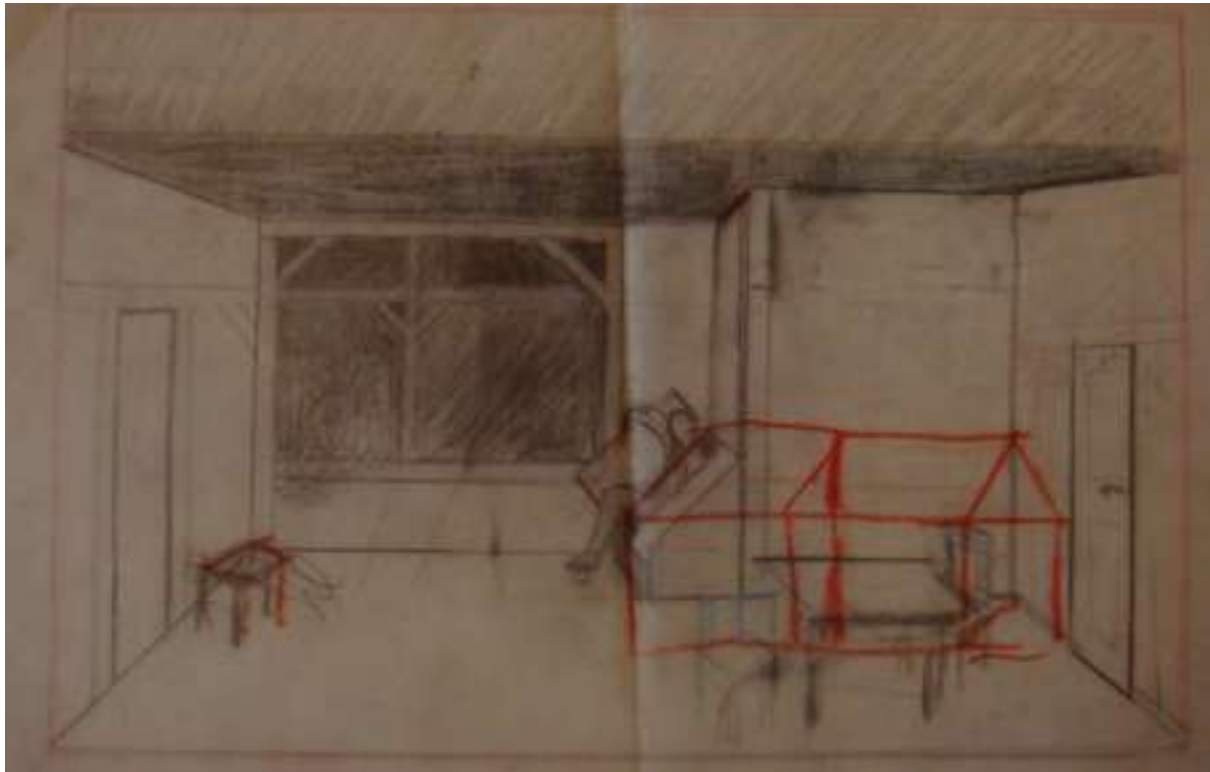


Abb. 20 - NL-C.H. 4/2: Der Zerrissene – 2. Bild

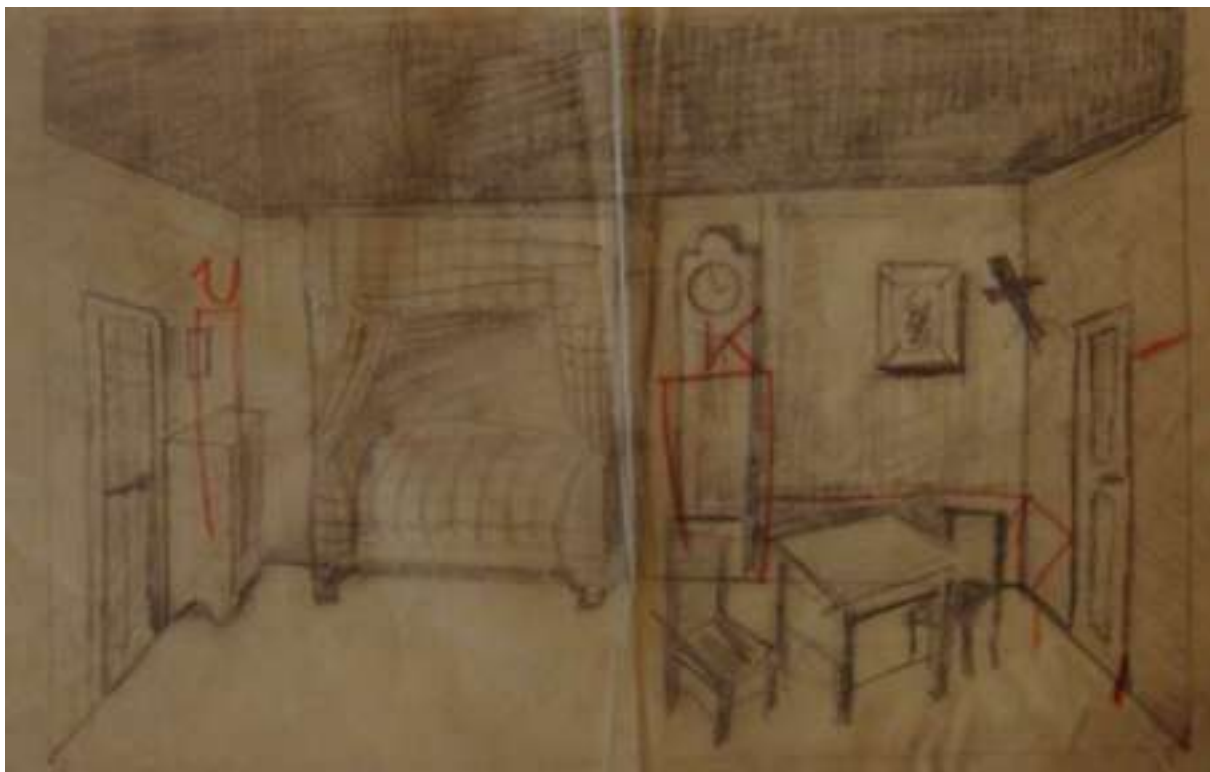


Abb. 21 - NL-C.H. 4/7: Der Zerrissene – 3. Bild

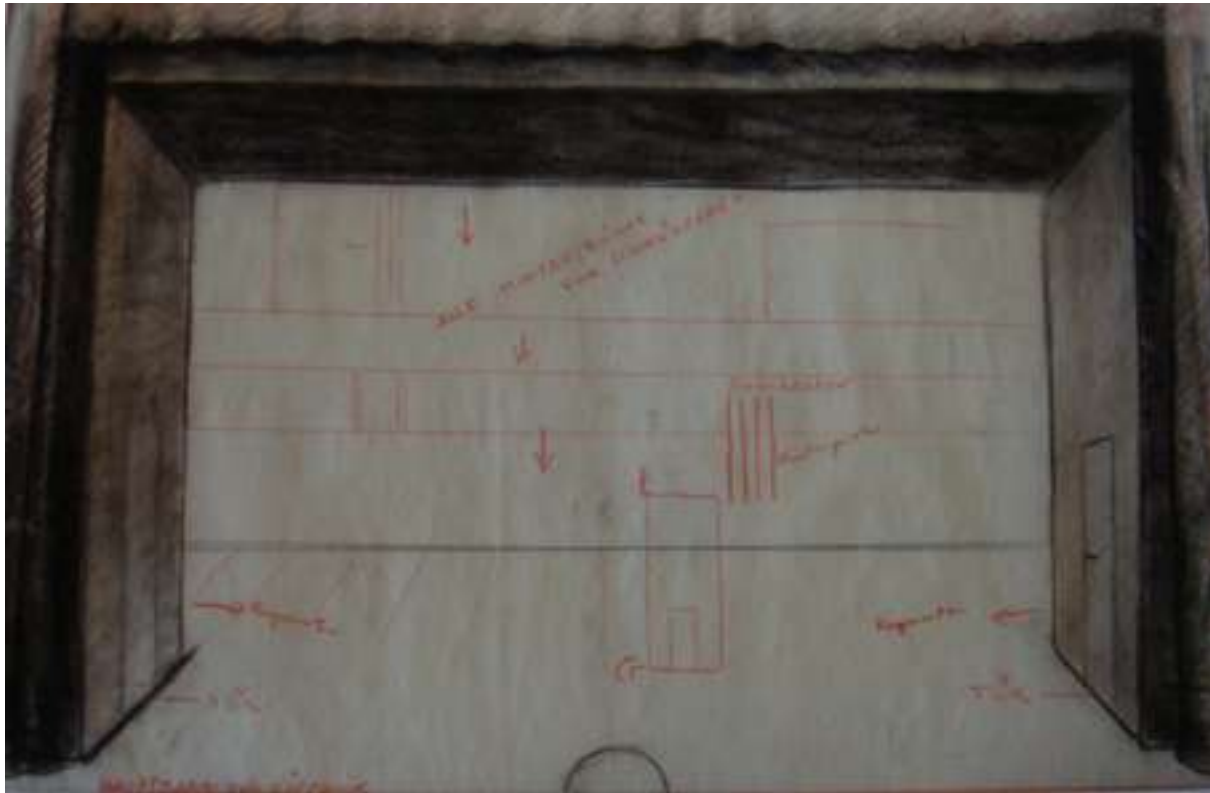


Abb. 22 - NL-C.H. 5/1: Der Hauptmann von Köpenick – Anweisungen zur Bühnenwandlung auf offener Bühne

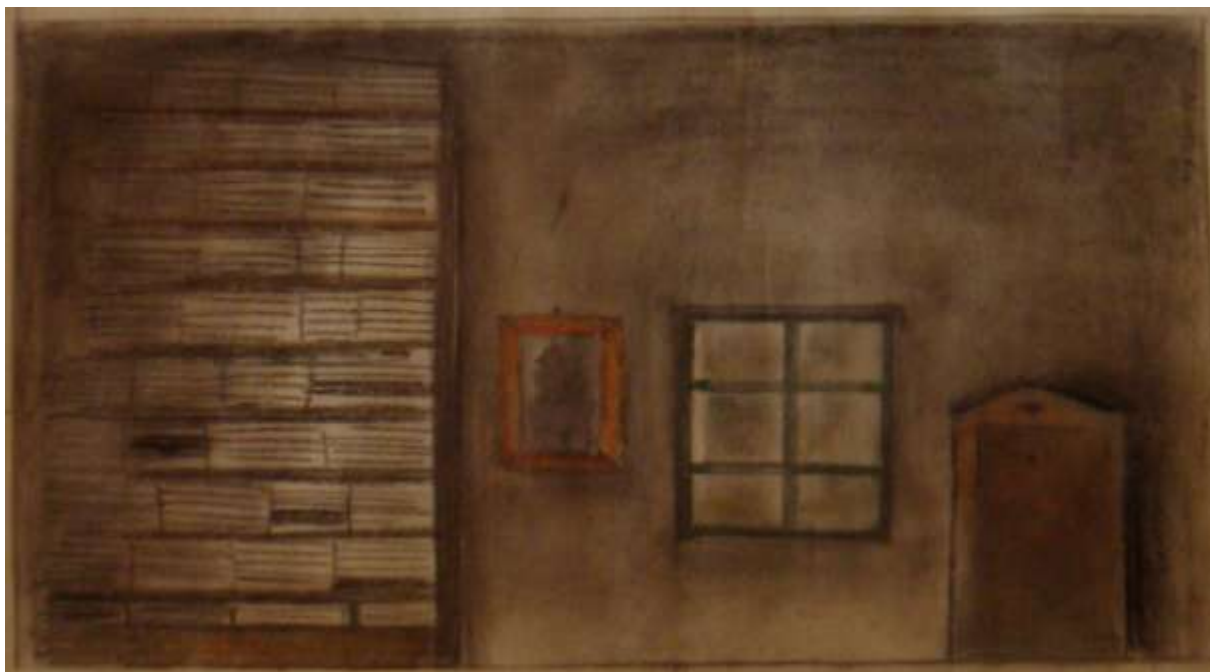


Abb. 23 - NL-C.H. 5/2: DER HAUPTMANN VON KÖPENICK – 1. Akt, 2. Bild



Abb. 24 - NL-C.H. 5/3: DER HAUPTMANN VON KÖPENICK – 1. Akt, 1. Bild



Abb. 25 - NL-C.H. 5/4: DER HAUPTMANN VON KÖPENICK – 3. Akt, 14. Bild



Abb. 26 - NL-C.H. 5/5: DER HAUPTMANN VON KÖPENICK – 3. Akt, 15. Bild



Abb. 27 - NL-C.H. 6/1: Die rote Straße – 6. Bild

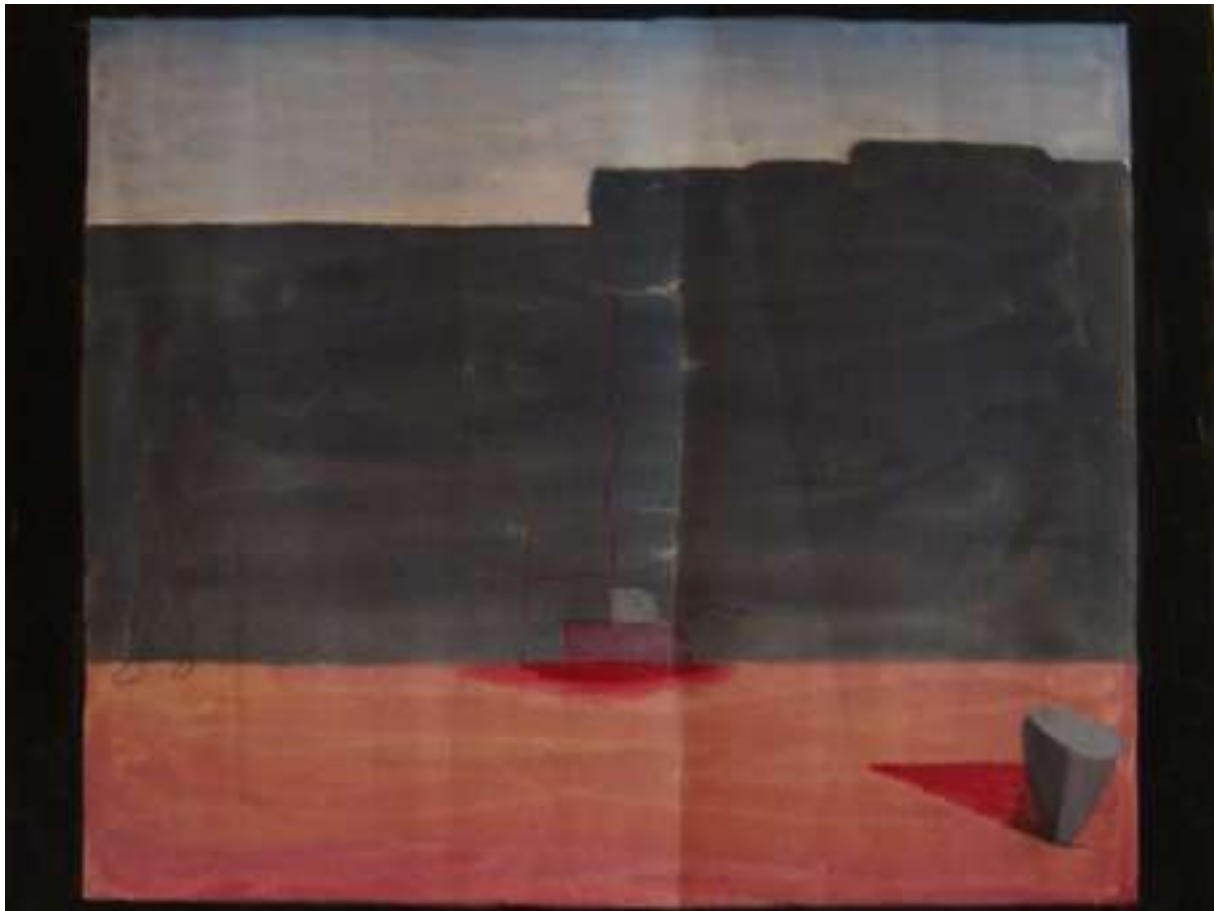


Abb. 28 - NL-C.H. 6/2: Die Ballade von der Stadt – 5., 7., 8., 9. und/oder 10. Bild
(wahrscheinlich nicht vollendet)



Abb. 29 - NL-C.H. 6/3: Das Spiel von Gut und Böse – 2. und 4. Bild (3. Bild mit Versatzstücken)



Abb. 30 - NL-C.H. 6/4: Das Döblinger Pfarrspiel - 7.Bild



Abb. 31 - NL-C.H. 6/5: Das Döblinger Pfarrspiel - 3.Bild



Abb. 32 - NL-C.H. 7/1: Das Spiel von Hass und Liebe – Vorspiel, 1. bis 3. Bild



Abb. 33 - NL-C.H. 8/1: Gesellschaft der Menschenrechte – 1. Szene



Abb. 34 - NL-C.H. 8/2: Gesellschaft der Menschenrechte – 3. Szene



Abb. 35 - NL-C.H. 8/3: Gesellschaft der Menschenrechte – 5. Szene



Abb. 36 - NL-C.H. 8/4: Gesellschaft der Menschenrechte – 10. Szene



Abb. 37 - NL-C.H. 8/5: Gesellschaft der Menschenrechte – 9. Szene



Abb. 38 - NL-C.H. 9/1: Der Spielmann – einheitliches Bühnenbild



Abb. 39 - NL-C.H. 9/2: Der Spielmann – 1. Entwurfsskizze



Abb. 40 - NL-C.H. 10/1: Des Meeres und der Liebe Wellen – 4. Bild



Abb. 41 - NL-C.H. 10/2: Des Meeres und der Liebe Wellen – 5. Bild



Abb. 42 - NL-C.H. 10/3: Des Meeres und der Liebe Wellen – 3. Bild



Abb. 43 - NL-C.H. 12/11: DER HAUPTMANN VON KÖPENICK – 1. Bild - Hintersetzer

X. FOTOS AUS DEN WIENER ARCHIVEN

Bildarchiv der Österreichischen Nationalbibliothek in Wien



Abb. 44 - BA-NB – 1: Der Hauptmann von Köpenick – 1. Bild



Abb. 45 - BA-NB – 1: Der Hauptmann von Köpenick – 2. Bild



Abb. 46 - BA-NB – 1: Der Hauptmann von Köpenick – 3. Bild



Abb. 47 - BA-NB – 1: Der Hauptmann von Köpenick – 5. Bild



Abb. 48 - BA-NB – 1: Der Hauptmann von Köpenick – 8. Bild



Abb. 49 und Abb. 50 - BA-NB – 1: Der Hauptmann von Köpenick – 9. und 14. Bild



Abb. 51 - BA-NB – 1: Der Hauptmann von Köpenick – 10. Bild



Abb. 52 - BA-NB – 1: Der Hauptmann von Köpenick – 15. Bild



Abb. 53 - BA-NB – 1: Der Hauptmann von Köpenick – 16. Bild



Abb. 54 - BA-NB – 1: Der Hauptmann von Köpenick – 17. Bild



Abb. 55 - BA-NB – 1: Der Hauptmann von Köpenick – 18. Bild

Bildarchive des Österreichischen Theatermuseums und Wien Museum



Abb. 56 - ÖTM – Bildarchiv: Gesellschaft der Menschenrechte – 5. Bild



Abb. 57 - ÖTM – Bildarchiv: Der Spielmann



Abb. 58 - WM – Bildarchiv: Wenn sie zurück kommt...: – 2. Bild



Abb. 59 - ÖTM – Bildarchiv:
Wenn sie zurückkommt...: 3. Bild



Abb. 60 - WM – Bildarchiv:
Wenn sie zurückkommt ...: 3. Bild



Abb. 61 - WM – Bildarchiv:
Wenn sie zurück kommt...: – 3. Bild



Abb. 62 - WM – Bildarchiv:
Wenn sie zurück kommt...: 5. Bild



Abb. 63 WM – Bildarchiv:
Wenn sie zurück kommt...: 7. Bild



Abb. 64 - WM –Bildarchiv:
Wenn sie zurück kommt...: 8. Bild



Abb. 65 - WM – Bildarchiv:
Wenn sie zurück kommt...: 9. Bild



Abb. 66 WM – Bildarchiv:
Wenn sie zurück kommt...: – 10. Bild

XI. BIBLIOGRAPHIE

Archive und Sammlungen

Bildarchiv des Österreichischen Theaternuseums, Wien (BA – TM)

Österreichisches Staatsarchiv (ÖSTA)

Bildarchiv der Österreichischen Nationalbibliothek, Wien. (BA – ÖNB)

Österreichisches Literaturarchiv der Österreichischen Nationalbibliothek, Wien. (ÖLA)

Wiener Stadt- und Landesarchiv: Nachlass Franz Theodor Csokor (WSTLB)

Archiv des Burgtheaters (ABT)

Bildarchiv des Wien Museum (BA – WM)

Wien Museum (WM)

Privatsammlung

H. Hauser.

Ausgewählte Periodika

Zeitschriften

Der Turm. Monatsschrift für Österreichische Kultur, 1945 – 1948

Programmhefte

V.F. Werk >>Neues Leben<< (Hg.): Die Länderbühne kommt, Wien 1936.

Tageszeitungen

Die Reichspost

Wiener Zeitung

Die Neue Freie Presse

Der Abend

Welt am Abend

Die Kulisse

Weltpresse

Arbeiterzeitung

Dramen zu den Bühnenbildern

Csokor, Franz Theodor: Die rote Straße. Ein dramatisches Werk in vierzehn Bildern. Weimar: Verlag Gustav Kiepenheuer, 1918.

Csokor, Franz Theodor: Gesellschaft der Menschenrechte. Stück um Georg Büchner. Berlin, Wien: Paul Zsolnay Verlag, 1929. (Anm.: Regiebauch der Burgtheateraufführung)

Csokor, Franz Theodor: Ballade von der Stadt. Ein dramatisches Fresko. Berlin, Wien: Paul Zsolnay Verlag, 1928.

Csokor, Franz Theodor: Wenn sie zurück kommen. Ein Frauenstück in 12 Bildern . Typoskript. Von Anna Baldass [d.i.: Franz Theodor Csokor]. O. V. (WSTLB: ZPH 414/15).

Grillparzer, Franz: Des Meeres und der Liebe Wellen. Trauerspiel in fünf Aufzügen. Paderborn: Verlag Ferdinand Schöningh, o. J.

Hauser, Carl Maria: Das Spiel von Gut und Böse. Typoskript. Wien: Österreichisches Literaturarchiv der Österreichischen Nationalbibliothek, o. J. (ÖLA: 277/02).

Hauser, Carl Maria: Das Spiel von Hass und Liebe. Typoskript. Wien: Österreichisches Literaturarchiv der Österreichischen Nationalbibliothek, 1944. (ÖLA: 277/02).

Henz, Rudolf; Krieg, Franz: Der Spielmann. Legendenspiel von R. Henz und F. Krieg, Musik von H. Lechthaler, Op. 30. Augsburg, Wien: Verlag von Anton Böhm & Sohn, o. J.

Krieg, Franz: Das Döblinger Pfarrspiel. Wien: Verlag der Pfarre Döbling, o. J.

Lutz, Josef Maria: Der Brandner-Kasper schaut ins Paradies. Ein gemütliches Spiel um eine ungemütliche Sache in 4 Aufzügen (vereinfachte Ausgabe). München: Höfling Verlag, 1936.

Nestroy, Johann (hrsg. v. Franz H. Mautner): Komödien. Zweiter Band. Der Zerrissene. Frankfurt am Main: Insel Verlag, 1970.

Zuckmayer, Carl: Der Hauptmann von Köpenick. Ein deutsches Märchen. Drei Akte.
Wien: Bibliothek der Direktion des Burgtheaters (Eigendruck), 1931. (Anmerkung:
Regiebuch der österr. Erstaufführung).

Sekundärliteratur

Aichelburg, Wladimir: Das Wiener Künstlerhaus 1861 – 2001. Die Künstlergenossenschaft und ihre Rivalen Secession und Hagenbund. Band 1. Wien: Österreichischer Kunst- und Kulturverlag, 2003.

Adler, Lilly: Die dramatischen Werke von Franz Theodor Csokor, Wien: Univ.Diss., 1950.

Amann, Klaus (Hrsg.): Expressionismus in Österreich. Die Literatur und die Künste. Wien, Köln, Weimar: Böhlau Verlag, 1994.

Aschenbrenner, Anna Maria: Passionsspiele in Österreich von 1900 bis zur Gegenwart. Wien: Univ.Diss., 1953

Balti, Sonya: Modernes Theater – Die Komödie – „Die Insel“ in der Komödie. Die theatrale Vergangenheit des Metro-Kinos. Ein kommentierte Dokumentation. Wien: Univ.Dipl.Arb., 2002.

Bauer, Charlotte: 100 Jahre Wiener Bühnenbild. Entwicklung von der Dekorationsmalerei zur künstlerischen Raumgestaltung. Wien: Univ.Diss., 1950.

Bärnthaler, Irmgard: Die Vaterländische Front. Geschichte und Organisation. Wien, Frankfurt: Europa Verlag, 1971.

Bortenschlager Wilhelm: Österreichische Dramatiker der Gegenwart. Kreativ-Lexikon. Wien: Österreichische Verlagsanstalt, 1976.

Cabuk, Cornelia: Carry Hauser. Das malerische und graphische Werk bis zum Jahr 1927 – Seine Entwicklung im Umfeld der deutschen und österreichischen Kunst dieser Zeit. Wien: Univ.-Diss., 1995.

Cerny Hans (Hrsg.): V.F.-Werk „Neues Leben“ Die Länderbühne kommt. Wien: Eigendruck, o.J.

Deutsch-Schreiner, Evelyn: Theater im Wiederaufbau. Zur Kulturpolitik im österreichischen Parteien- und Verbändestaat, Wien: Sonderzahl, 2001.

Diebold, Bernhard: Anarchie im Drama. Kritik und Darstellung der modernen Dramatik. Frankfurt am Main: Frankfurter Verlags-Anstalt, 1922.

Eckert, Nora: Das Bühnenbild im 20. Jahrhundert. Berlin: Henschel Verlag, 1998.

Eggl, Kurt: Das expressionistische Bühnenbild in Wien: Wien, Univ.Diss. 1951.

Eschbach, Josef: Rudolf Henz. Das dichterische Werk im Rahmen der Zeit und der Grundzüge des Dichterischen. Bonn: Verlag der Buchgemeinde Bonn, 1945.

Fröhlich, Susanne: Kulturpolitik 1888/89 – 1938 und ihre Auswirkung auf Inszenierungen im Wiener Burgtheater und Volkstheater (Geschichte und Werkanalyse). Wien: Univ.Dipl.Arb., 1994

Großruck, Ursula: Die Länderbühne in Oberösterreich. Ein Beitrag zum österreichischen Theater der dreißiger Jahre. Wien: Univ.Dipl.Arb., 2001.

Hadriga, Franz: Drama Burgtheater-Direktion. Vom Scheitern des Idealisten Anton Wildgans. Wien: Herold Verlag, 1989.

Haiböck, Lambert: Der Maler Carry Hauser. Wien: Österreichische Staatsdruckerei, 1960.

Hauser, Carry, Cejnek, Heidemarie [Red.]: Carry Hauser. 1895 – 1985. Frauenbad bei Wien. 18.5.-9.7.1989. Wien: Niederösterreich-Gesellschaft f. Kunst u. Kultur, 1989.

Hauser, Carry, Schwarzing, Franz [Einf.]: Carry Hauser zum 90. Geburtstag. Eine Rehabilitation. Wien: Hochschule f. Angewandte Kunst in Wien, 1985.

Hochschule für angewandte Kunst in Wien (Hrsg.): Kunst. Anspruch und Gegenstand. Von der Kunstgewerbeschule zur Hochschule für angewandte Kunst in Wien 1918 – 1991. Salzburg: Residenz Verlag, 1991.

Hufnagl, Markus: Die von Carry Hauser gestaltete Anton-Heiller-Orgel der Universität für Musik und darstellende Kunst in Wien. Wien: Dipl.-Arb. Akademie d. bild. Künste, 2006.

Janssen, Franzjoseph: Bühnenbild und Bildende Kunst. München: Univ.Diss., 1957.

Kitzwegerer, Liselotte: Alfred Roller als Bühnenbildner. Wien: Univ.Diss., 1959.

Klauhs, Harald: Franz Theodor Csokor, Leben und Werk bis 1938 im Überblick. Wien: Univ.Diss., 1987.

Koneffke, Silke: Theater-Raum. Visionen und Projekte von Theaterleuten und Architekten. Berlin: Reimer Verlag, 1999.

Lautenbacher, Benedikt: Das Sterben und Leben des Brandner Kaspar, oder Eine Reise, die ins Licht geht. Innsbruck: Univ.Dipl.Arb., 1995.

Nierhaus, Irene: Adoration und Selbstverherrlichung. Künstlerische und kunstpolitische Schwerpunkte an der Akademie der bildenden Künste von den dreißiger bis Ende der vierziger Jahre, in: Seiger, Hans/Lunardi, Michael/Josef, Peter (Hrsg.): Im Reich der Kunst / Die Wiener Akademie der bildenden Künste und die faschistische Kunstpolitik, Wien: Verlag für Gesellschaftskritik, 1990, S. 65 – 141.

Peschina, Helmut: Weihe- und Kirchenspiele. In: Suchy, Viktor (Hrsg.): Dichter zwischen den Zeiten. Festschrift für Rudolf Henz zum 80. Geburtstag. Wien: Wilhelm Braumüller Verlag, 1977. S. 128 – 140.

Pott, Gertrud: Verkannte Größe. Eine Kulturgeschichte der ersten Republik 1918 – 1938. Wien: Kremayer & Scheriau, 1990.

Sapper, Theodor: „Die rote Straße“ und „Der Große Kampf“: Franz Theodor Csokor, in: Sapper, Theodor: Alle Glocken der Erde. Expressionistische Dichtung aus dem Donaauraum. Wien: Europa-Verlag, 1974, S. 87 – 91.

Schubert, Rainer: Das Vaterländische Frontwerk. Ein Beitrag zur Geschichte der Kulturpolitik der Vaterländischen Front. Wien: Univ.-Diss., 1978

Schwamberger, Johannes: Die Entwicklungsgeschichte des Hörspiels. München, Ravensburg: Grin Verlag, 2007.

Schwarzinger, Franz: Carry Hauser als Maler. Monografische Notizen. Wien: Hausarb. Hochschule für Angew. Kunst in Wien, 1983

Thomas Sessler Verlag [Hrsg.]: Franz Theodor Csokor. Pressemappe anlässlich des 100. Geburtstages des Autors. Wien: Sessler Verlag, 1985.

Trübsbach, Claudia: Jugendstil im Bühnenbild des deutschsprachigen Theaters, Wien: Univ.Diss., 1969.

Ujhely, Grete: Die Anfänge des Expressionismus in Österreich (bis 1918), Wien: Univ. Diss., 1925.

Viviani, Annalisa: Dramaturgische Elemente des expressionistischen Dramas. Bonn: H. Bouvier u. Co. Verlag, 1970.

Wessely, Katharina: Theater und Identität. Das Brünner deutsche Theater der Zwischenkriegszeit. Wien: Univ.Diss., 2006.

Wimmer, Paul: Der Dramatiker Franz Theodor Csokor. Innsbruck: Universitätsverlag Wagner, 1981.

LEBENS LAUF

Christian GREGORICH

Persönliche Angaben

Staatsangehörigkeit: Österreich
Geburtsdatum: 3. Juni 1961
Eltern: Hilde, geb. Fillipich, und Karl Gregorich
Kinder: Valentin (geb. 1991) und Dorothea (geb. 1994)

Ausbildung

Volksschule Herzgasse, Wien X.	1967 bis 1971
Gymnasium Papstgasse, Wien X.	1971 bis 1975
Handelsakademie Pernerstorfergasse, Wien X.	1975 bis 1980

Universität Wien	1992 bis 2008
-------------------------	---------------

1. Fach: Theater-, Film- und Medienwissenschaft
2. Fach: Gewählte Fächer (Fächerkombination): Publizistik- und Kommunikationswissenschaft, Musikwissenschaft und Philosophie

ABSTRAKT

Carry Hauser wurde in seinem künstlerischen Schaffen von seinen Zeitgenossen als Erneuerer und Wegbereiter gewürdigt, über das malerische und graphische Œuvre wurde, meist im Zusammenhang mit Ausstellungen, häufig publiziert. Ein wichtiger Aspekt seines künstlerischen Wirkens wurde schon zu seinen Lebzeiten sehr vernachlässigt, und das ist seine doch intensive Arbeit für das Theater als Bühnenbildner. Diese Arbeiten wurden meist nur im Zusammenhang mit einer Kritik eines Theaterstückes erwähnt.

Anlass dieser Arbeit ist es, diesen völlig vernachlässigten Teilaspekt ‚Bühnenbild‘ der vollkommenen Vergessenheit zu entreißen, den Bühnenbildnerischen Nachlass zum ersten Mal zu präsentieren und zu dokumentieren und damit eine Lücke im Wissen um das Wirken dieses vielseitigen Künstlers zu schließen.

Dieser bisher unveröffentlichte und daher völlig unbekannte Nachlass, bestehend aus einer Mappe mit zwölf Bögen, wurde katalogisiert und im Anschluss analysiert, alle im Nachlass befindlichen Teile von Bühnenbildentwürfen und Skizzen sind in der Analyse erstmals beschrieben. Sofern Szenenfotos zu den jeweiligen Theaterstücken gefunden werden konnten, wurden diese in die Analyse mit einbezogen.

Im Nachlass befinden sich Bühnenbilder zu folgenden Dramen:

Franz Theodor Csokor	Die rote Straße Ballade von der Stadt Gesellschaft der Menschenrechte Wenn sie zurück kommt ...
Carl Zuckmayer	Der Hauptmann von Köpenick
Rudolf Henz u. Franz Krieg:	Der Spielmann
Josef Maria Lutz	Der Brandner Kaspar schaut ins Paradies
Franz Grillparzer	Des Meeres und der Liebe Wellen
Johann Nepomuk Nestroy	Der Zerrissene
Franz Krieg	Das Döblinger Pfarrspiel“

Zu zwei von Carry Hauser selbst verfassten Laienspielen – „Das Spiel von Gut und Böse“ und „Das Spiel von Hass und Liebe“ gibt es ebenfalls je einen Bühnenbildentwurf.

Diese Arbeit sieht sich aber auch als Anregung für über diese Arbeit hinausreichende, weiterführende Forschung, möglicherweise gibt es in den nicht zugänglichen Tagebüchern bzw. in Tagebüchern von Freunden und künstlerischen Weggefährten bzw. in etwaigen noch unentdeckten oder noch unter Verschluss gehaltenen Briefwechseln aufschlussreiche Bemerkungen zu Carry Hausers Bühnenschaffen. Mit dieser systematischen Darstellung seines Bühnenkünstlerischen Wirkens sollte auch dafür ein Grundstock gelegt werden.