



universität
wien

MASTERARBEIT / MASTER'S THESIS

Titel der Masterarbeit / Title of the Master's Thesis

Österreichische bildende Künstler.
Arbeiten für das Theater nach 1945.

verfasst von / submitted by

DI Peter Weber, BA

angestrebter akademischer Grad / in partial fulfilment of the requirements for the degree of

Master of Arts (MA)

Wien, 2019 / Vienna 2019

Studienkennzahl lt. Studienblatt /
degree programme code as it appears on
the student record sheet:

UA 066 835

Studienrichtung lt. Studienblatt /
degree programme as it appears on
the student record sheet:

Masterstudium Kunstgeschichte

Betreut von / Supervisor:

a.o. Univ.-Prof. Dr. Martina Pippal

Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung	1
1.1 Forschungsinteresse	1
1.2 Forschungsstand	1
1.3 Methodik	3
1.3.1 Ziel der Untersuchungen	3
1.3.2 Quellenarbeit	3
1.3.3 Aufbau der Arbeit	4
2. Hauptteil	5
2.1 Österreichische bildende Künstler. Arbeiten für das Theater nach 1945 im In- und Ausland (Stand 25.6.2019)	5
2.1.1 Die Theaterproduktionen der ausgewählten Künstler	7
2.2 Nach 1945. Die kulturpolitische Lage	11
2.2.1 Ein neuer Anfang für das Theater	11
2.2.2 Theater zur Identitätsfindung Österreichs	13
2.2.3 Die Situation der bildenden Künste	14
2.3 Bühnenbild als künstlerische Aufgabe	16
2.3.1 Entwicklung des Begriffes „Bühnenbild“	17
2.3.2 Funktionalität	18
3. Das Bühnenbild nach 1945. Tradition und neue Wege	20
4. Fritz Wotruba	21
4.1 Igor Stravinsky „Die Geschichte vom Soldaten“, Wien 1948	21
4.2 Der Sophokles-Zyklus am Burgtheater Wien	22
4.2.1 „König Ödipus“ 1960	23
4.2.2 „Antigone“ 1961	26
4.2.3 „Elektra“ 1963	27
4.2.4 „Ödipus“ und „Ödipus auf Kolonos“, Salzburg 1965	27
4.3 „Der Ring des Nibelungen“, Berlin 1967	29

4.3.1	„Das Rheingold“(Vorabend).....	29
5.	Oskar Kokoschka	31
5.1	Mozart, „Die Zauberflöte“, Salzburg 1955.....	32
5.2	Henrik Ibsen, „Rosmersholm“-Tournée 1960.....	35
5.3	Raimund-Zyklus Burgtheater Wien 1960-1962.....	37
5.3.1	„Moisasurs Zauberfluch“ 1960.....	37
6.	Wolfgang Hutter	39
6.1	„Theater“	40
6.2	Saunders, „Ein Duft von Blumen“, Wien 1966.....	40
6.3	Mozart, „Die Entführung aus dem Serail“, Graz 1974.....	41
6.4	Weitere Arbeiten für das Theater.....	43
7.	Arik Brauer	44
7.1	Ginastera, „Bomarzo“, Zürich 1970.....	44
7.2	Cherubini, „Medea“, Wien 1972.....	45
8.	Ernst Fuchs	46
8.1	Wagner, „Parsifal“, Hamburg 1976.....	47
8.2	Mozart, „Die Zauberflöte“	48
8.2.2	Mozart, „Die Zauberflöte“, Hamburg 1977	49
8.2.3	Mozart, „Die Zauberflöte“-Tournée 1996-2000	50
9.	Alfred Hrdlicka	51
9.1	Goethe, „Faust I und II“, Bonn 1982.....	52
9.2	Nono, „Intolleranza 1960“, Stuttgart 1992.....	55
9.3	Kokoschka, „Mörder, Hoffnung der Frauen“, Hellerau 1996.....	56
10.	Hermann Nitsch	58
10.1	Massenet, „Hérodiade“, Wien 1995.....	58
10.2	Glass, „Satyagraha“, St. Pölten 2001.....	60
10.3	Messiaen, „Saint Françoise d’Assise“, München 2011.....	62
11.	Gottfried Helnwein	64

11.1	„Macbeth“ (nach Shakespeare), Heidelberg 1988.....	64
11.2	Stravinsky, „The Rake´s Progress“, Hamburg 2001.....	66
11.3	Strauss, „Der Rosenkavalier“, Los Angeles 2005.....	68
12.	Zusammenfassung.....	71
13.	Literaturverzeichnis.....	74
14.	Abbildungsnachweis	79
15.	Anhang	
	Biografie Zeitzeuge Heinrich Kraus.....	88
16.	Abbildungen	89
17.	Abstract	132

1. Einleitung

1.1 Forschungsinteresse

Die vorliegende Arbeit basiert auf einer Arbeit, die sich im Rahmen eines Seminars „Kunst in Österreich 1945-1955 – Geschichte einer (Re-)Konstruktion“ an der Universität Wien im Sommersemester 2013 bei Frau Prof. Martina Pippal am Institut für Kunstgeschichte der Universität Wien mit der Kunst des Bühnenbildes auseinandersetzte. Darin wurden Arbeiten von Otto Niedermoser, Clemens Holzmeister, Oskar Kokoschka und Fritz Wotruba vorgestellt.

Die Tatsache, dass der Verfasser seit den frühen 1960er-Jahren nicht nur als Theaterbesucher, sondern auch als Komparse, Chorsänger und schließlich internationaler Gesangssolist über 50 Jahre hindurch die Entwicklung des Bühnenbildes „am eigenen Leib“ miterleben konnte, hat das weitere Forschungsinteresse geprägt.

1.2 Forschungsstand

Eine umfassende Arbeit zu Bühnenbildnerischen Arbeiten österreichischer bildender Künstler existiert nicht. Der Grund dafür liegt nicht zuletzt an den Lücken im überlieferten Material: Entwürfe für Bühnenbilder und Kostüme sowie Bühnenmodelle sind empfindlich und verletzlicher als andere Kunstwerke, da sie nur für den kurzzeitigen Gebrauch in der Vorbereitung auf eine Theaterproduktion gedacht sind. Die Bühnenbilder selbst sind also zumeist kurzlebige Gebilde, oft nach wenigen Monaten schon vernichtet. Und da die Schaffung einer Ausstattung für eine Theaterproduktion zumeist nur eine Episode im Œuvre der jeweiligen Künstler*innen bedeutet, ist auch die mediale Dokumentation oft lückenhaft und, wenn überhaupt vorhanden, über viele Museen und Sammlungen verstreut. So sind im vorliegenden Fall die Theaterarbeiten renommierter Künstler wie Fritz Wotruba, Oskar Kokoschka oder Alfred Hrdlicka bildmäßig sehr gut dokumentiert, während von Hubert Aratym, der in den 1950er Jahren als Maler und Grafiker erfolgreich war und von 1957 bis 1995 über dreißig Bühnenausstattungen im In- und Ausland entworfen hat, nur wenige Bilddokumente greifbar sind. Generell sind die bildlichen Überlieferungen der Nachkriegszeit, den wirtschaftlichen Umständen entsprechend, meist spärlich respektive nur in schlechter Qualität erhalten. Zudem bevorzugen viele Theaterfotografen effektvolle Detailaufnahmen der Darsteller*innen, das dokumentie-

-rende Szenenfoto, also die Totalaufnahme der Bühne mit ihrem viel höheren Informationsgehalt wird dagegen oft vernachlässigt.¹

Die visuelle Auseinandersetzung mit dem Thema der vorliegenden Arbeit fand in Österreich zuweilen in Ausstellungen des Theatermuseums Wien statt, wo einzelne Bühnenbildner Erwähnung fanden und ausgewählte Modelle, graphische Entwürfe, Theaterprogramme und Theaterzettel präsentiert wurden. Eine Sonderausstellung widmete man dort 2016 Hermann Nitsch und präsentiert unter dem Titel „Existenzfest. Hermann Nitsch und das Theater“ – neben seinen Arbeiten für das „Orgien Mysterien Theater“ – auch seine Bühnenarbeiten. Außerhalb des Wiener Theatermuseums wurde die Theaterarbeit bildender Künstler*innen bei einigen gesonderten Gelegenheiten thematisiert: 1968 organisierte die Tiroler Künstlerschaft in Innsbruck die Ausstellung „Österreichische Bühnenbildner der Gegenwart“ und 1985 die Wiener Staatsoper eine Ausstellung mit dem Titel „Bildende Künstler als Bühnenbildner. Die letzten 40 Jahre“. Eine Ausstellung im Salzburger Rupertinum 1986 war Bühnenbildern und Illustrationen von Oskar Kokoschka gewidmet und lief unter dem Titel „Oskar Kokoschka. Welt-Theater“. Das Wiener Künstlerhaus stellte 2008 in der Ausstellung „Alfred Hrdlicka. Der Titan und die Bühne des Lebens“ verschiedene Bühnenarbeiten vor. In Deutschland lief 1986 in der Schirn-Kunsthalle Frankfurt die Ausstellung „Die Maler und das Theater im 20. Jahrhundert“, in der auch österreichische Maler vertreten waren.

Bei Ausstellungen, die nicht speziell auf Theaterarbeiten bezogen waren, gaben die Organisator*innen ebenso wie die Verfasser*innen von Ausstellungstexten und Besprechungen der Theaterarbeit der jeweiligen Künstler*innen nur wenig Raum.²

In einer in ihrer Bandbreite bisher unerreichten Arbeit „Bühne und bildende Kunst im XX. Jahrhundert. Maler und Bildhauer“ setzt sich Henning Rischbieter (Hannover, 1986) mit dem Thema auseinander und bezieht dabei auch österreichische Künstler mit ein. Sachbezogene Informationen zu den Bühnenarbeiten Wotrubas liefert auch die Arbeit von Agnes Pistorius mit dem Titel „Wotruba. Das szenische Werk“. Wolfgang Hutters Werkverzeichnis enthält auch Entwürfe zu seinen Bühnenausstattungen. Ernst Hilger veröffentlichte 1983 „Hrdlicka. Faust. Bühnenbilder“ zu Goethes „Faust“ in Bonn. Generell aber gilt, dass Theaterarbeiten in den einzelnen

¹ Friedrich Dieckmann, Theaterbilder, Berlin 1979, S. 27.

² So wurde in der Retrospektive Christian Ludwig Attersees im 21er-Haus in Wien seinen Bühnenarbeiten nur eine Zeile gewidmet. In der Ausstellung „Arik Brauer“ 2019 im Jüdischen Museum Wien wurden dessen Theaterarbeiten ein kleiner Raum, in einer Besprechung in der FAZ von 112 Zeilen aber nur ganze zwei Zeilen zur Verfügung gestellt.

Monographien und Internetauftritten oft nur ein geringer Stellenwert eingeräumt wird. Ausnahmen stellen hier die Homepages von Hermann Nitsch und Gottfried Helnwein dar, die eine Übersicht ihrer Bühnenarbeiten in Form von ausgewählten Fotografien enthalten. Entwürfe, Skizzen und Modelle dazu sind aber darin nicht zu finden.³

1.3 Methodik

1.3.1 Ziel der Untersuchungen

Das vorrangige Ziel ist es, die Theaterarbeiten österreichischer Künstler*innen aller Sparten (Architektur, Malerei, Skulptur) im In- und Ausland in ihrer größtmöglichen Bandbreite zu erfassen und jene der renommiertesten respektive bestdokumentierten exemplarisch zu analysieren. Dabei liegt ein Hauptaugenmerk auch auf der Frage, mit welchen Mitteln man auf die Herausforderung der Bühne reagiert, und ob es zu Veränderungen und Adaptionen der stilistischen „Handschrift“ kommt, wenn sich Architekten, Maler und Bildhauer in einem anderen künstlerischen Milieu bewegen.

1.3.2 Quellenarbeit

Die Quellen der vorliegenden Arbeit in Schrift und Bild sind Monographien der Künstler*innen, Ausstellungskataloge, Fachbücher und Fachzeitschriften, Presseartikel, öffentliche und private Archive, persönliche Gespräche und Schriftwechsel mit lebenden Künstler*innen und deren Wegbegleiter*innen.

Viele wertvolle Informationen und Hinweise, auch zu bisher in der Forschung vernachlässigten Produktionen, resultierten aus dem Kontakt zu ehemaligen Bühnenkolleg*innen und Assistent*innen jener Künstler, die in einigen der hier vorgestellten Produktionen mitgewirkt haben. Zusätzlich erfolgte Hilfestellung durch Pressebüros und Dramaturg*innen der jeweiligen Opernhäuser sowie Galerien.

Bei diesen Recherchen wurde eine überaus große Zahl von Künstler*innen gefunden, die im überblickten Zeitraum für kleine und große Bühnen im In- und Ausland für das Theater gearbeitet hatten. Um den Rahmen dieser Arbeit nicht zu sprengen, ergab sich schließlich die Notwendigkeit einer Auswahl. Diese Beschränkung bezieht sich dabei auch auf den Verzicht von Künstlerinnen, da prominente Vertreterinnen der bildenden Kunst Österreichs wie Maria Lassnig oder Valie Export keine Bühnenarbeiten geliefert haben.

³ Helnwein erklärte dazu, dass er wohl schon daran dachte ein Buch über seine Bühnenausstattungen herauszugeben, aber dieses bis jetzt aus Zeitmangel nicht verwirklichen konnte. In: Helnwein 2019.

Wie schon in Kapitel 1.3.1 ausgeführt, ist die bewusste Konzentration auf Fritz Wotruba, Otto Kokoschka, Wolfgang Hutter, Arik Brauer, Ernst Fuchs, Hermann Nitsch und Gottfried Helnwein, nicht nur deren internationaler Bedeutung geschuldet, sondern resultiert auch aus der Verfügbarkeit aussagekräftiger Dokumentationen ihrer Bühnenarbeiten in Literatur, Theatersammlungen, Fachzeitschriften, öffentlichen sowie privaten Archiven und Internet. Das gilt im Weiteren auch für die Beschränkung auf aussagekräftige Beispiele der Theaterarbeiten dieser ausgewählten Künstler.

Dabei ist dem Verfasser bewusst, dass Foto- und Bildmaterial stets zeitgebunden sind, dass Dokumente unvollständig und von mangelhafter Qualität sein können, dass in schriftliche Quellen wie Theaterkritiken die subjektiven Meinungen von Rezensent*innen einfließen und dass die Erinnerungen von Auskunft gebenden Personen im Laufe der Zeit verblassen respektive verfälscht werden. Diesem Umstand wird durch größtmögliche Vielfalt der herangezogenen Quellen und durch größtmögliche Genauigkeit der Dokumentation Rechnung getragen.

Es wird dabei rein positivistisch vorgegangen: Das gesammelte Material wird in seiner Gesamtheit vorgestellt und mit Pressestimmen und Aussagen von Zeitzeug*innen ergänzt. Damit soll eine breite Basis für zukünftige Analysen bereitgestellt werden.

1.3.3 Aufbau der Arbeit

Nach der Einleitung werden im Hauptteil zunächst alle erfassten Künstler*innen im Zeitraum 1945 bis Juni 2019 in alphabetischer Reihenfolge angeführt und danach die Liste der in dieser Arbeit eingehend analysierten Künstler und ihrer überprüften Theaterproduktionen vorgestellt. Eingeleitet wird die detaillierte Besprechung ebendieser Theaterarbeiten mit einem Überblick über die Lage des Theaters und der bildenden Künste im Österreich der unmittelbaren Nachkriegszeit, wobei sich ein eigener Abschnitt mit dem Wesen und der Funktion des Bühnenbildes im Allgemeinen auseinandersetzt und einige frühe Tendenzen nach 1945 skizziert. Im Fokus der personalisierten Besprechungen stehen dann die verschiedenen Theaterarbeiten der ausgewählten Künstler, wobei zur Veranschaulichung kurze Inhaltsangaben, Orts- und Zeitangaben der jeweiligen Bühnenwerke gegeben werden.

2. Hauptteil

2.1 Österreichische bildende Künstler. Arbeiten für das Theater nach 1945 im In- und Ausland (Stand 25.6.2019)

Hubert Aratym (1926–2000) Maler, Bildhauer

Oskar Asboth (1925–1991) Techniker, Maler

Christian Ludwig Attersee *1940 Maler, Musiker, Schriftsteller, Sportler

Wander Bertoni *1925 Bildhauer, Restaurator

Arik Brauer *1929 Maler, Grafiker, Sänger und Dichter

Günter Brus *1938 Aktionskünstler und Maler

Friedrich Danielis *1944 Maler und Grafiker

Manfred Deix (1949–2016) Karikaturist, Grafiker und Cartoonist

Ingeborg Fiedler *1921

Paul Flora (1922–2009) Zeichner, Karikaturist, Grafiker und Illustrator.

Adolf Frohner (1934–2007) Maler, Grafiker und Bildhauer

Ernst Fuchs (1930–2015) Maler, Grafiker, Bildhauer, Komponist, Autor

Harry Glück (1925–2016) Architekt

Carry Hauser (1895–1985) Maler, Grafiker, Schriftsteller

Rudolf Hausner (1914–1995) Maler und Grafiker

Xenia Hausner *1951 Malerin

Gottfried Helnwein *1948 Maler, Aktionist

Stefan Hlawka (1896–1977) Maler und Graphiker

Alfred Hrdlicka (1928–2009) Bildhauer, Zeichner, Maler, Grafiker, Schachspieler und Schriftsteller

Rudolf Hoflehner (1916–1995) Bildhauer, Maler und Graphiker.

Wolfgang Hollegger *1929 Maler

Hans Hollein (1934–2014) Architekt

Wilhelm Holzbauer *1930 Architekt

Clemens Holzmeister (1886–1983) Architekt

Lajos von Horvath (1903[1968] Zeichner und Illustrator

Wolfgang Hutter (1928–2014) Maler

Fritz Judtman (1899–1968) Architekt

Oskar Kokoschka (1886–1980) Maler, Grafiker und Schriftsteller

Ceno Kosak (1904–1985) Architekt, Gestalter und Maler

Hans F. Kühnelt (1918]1997) Techniker, Schauspieler, Schriftsteller

Gottfried Kumpf *1930 Maler und Bildhauer

Oskar Laske (1874–1951) Architekt und Maler

Leherb (1933–1997) Maler, Graphiker, Bildhauer,

Anton Lehmden *1929 Maler

Axl Leskoschek (1889–1976) Maler, Grafiker und Illustrator.

Kurt Conrad Loew (1914–1981) Grafiker, Maler, Schriftsteller, Moritatensänger

Franz Karl Lukas (1907–1985) Maler und Bildhauer

Fritz Martinz (1924–2002) Maler und Grafiker

Josef Mikl (1929–2008) Maler und Grafiker

Kurt Moldovan (1817–1977) Maler und Grafiker

Hermann Nitsch *1938 Maler und Aktionskünstler

Gottfried Neumann-Spallart (1915–1983) Architekt, Maler

Oswald Oberhuber *1931 Maler, Bildhauer und Grafiker

Federico Pallavicini (1909–1989) Maler, Graphiker, Innenarchitekt

Johannes Peter Perz (1926–1989) Maler, Bildhauer

Emil Pirchan (1844–1957) Maler, Gebrauchsgraphiker, Architekt und Schriftsteller

Herbert Ploberger (1902–1977) Maler

Hilde Polsterer (1903–1969) Malerin, Designerin

Peter Pongratz *1940 Maler und Musiker

Walter Ritter (1905©1986) Bildhauer

Hans Robitschek (1919–1996) Maler

Oswald Roux (1880–1961) Maler und Grafiker

Epi Schlüsselberger *1926 Gebrauchsgraphikerin, Plakatmalerin

Georg Schmid (1928–1998) Maler, Gebrauchsgrafiker, Architekt

Walter Schmögner *1943 Maler, Zeichner, Buchkünstler, Bildhauer

Rudolf Schönwald *1928 Maler, Grafiker, Karikaturist und Zeichner

Kristian Schweinfurter *1952 Maler und Grafiker

Ernst Steiner *1935 Maler und Grafiker

Inge Steinhoff-Rinaldo *1939 Malerin

Juliane Stolaska (1933–2007) Malerin und Grafikerin

Heinrich Sussmann (1904–1986) Graphiker, Maler, Karikaturist

Mario Terzic *1945 Zeichner, Objektkünstler und Landschaftsdesigner.

Edgar Tezak *1949 Maler und Grafiker

Herbert Traub *1940 Bildhauer

Peter Paul Tschaikner *1941 Maler, Grafiker, Bildhauer, Landschaftsgestalter

Andreas Urteil (1933–1963) Bildhauer und Grafiker

Fritz Wotruba (1907–1975) Bildhauer

Ernst Zadrazil *1944 Maler, Grafiker und Illustrator

Feri (Ferry Zotter) (1923–1987) Maler

2.1.1 Die Theaterproduktionen der ausgewählten Künstler

Fritz Wotruba

1948 Igor Stravinsky „Die Geschichte vom Soldaten“, Wiener Konzerthaus.

1954 Entwurf für den Eisernen Vorhang der Wiener Staatsoper.

1960 Sophokles, König Ödipus, Burgtheater Wien.

1961 Sophokles, Antigone, Burgtheater Wien.

1963 Sophokles, Elektra, Burgtheater Wien 9.3.1963

1965 Sophokles, König Ödipus und Ödipus auf Kolonos, Salzburger Festspiele, Felsenreitschule Salzburg.

1966 Sophokles, König Ödipus, Gastspiel des Burgtheaters Wien im Theater des Herodes Atticus in Athen.

1967 Richard Wagner, Der Ring des Nibelungen, Deutschen Oper in Berlin,

Oskar Kokoschka

- 1909 Oskar Kokoschka, Mörder, Hoffnung der Frauen, Wien Kunstschau.
- 1909 Oskar Kokoschka, Sphinx und Strohmann, Kabarett Fledermaus Wien.
- 1917 Oskar Kokoschka, Hiob, Albert-Theater Leipzig.
- 1917 Oskar Kokoschka, Der brennende Dornbusch, Albert-Theater Leipzig.
- 1921 Oskar Kokoschka, Orpheus und Eurydike, Schauspielhaus Frankfurt.
- 1955 Wolfgang A. Mozart, Die Zauberflöte, Salzburger Festspiele Felsenreitschule.
- 1956 Carl M. v. Weber, Oberon (nicht ausgeführt).
- 1956 William Shakespeare, Ein Sommernachtstraum, Stratford-upon-Avon (nicht ausgeführt).
- 1960 Oskar Kokoschka, Orpheus und Eurydike, Atelier-Theater am Nachmarkt.
- 1960 Ferdinand Raimund, Moisasurs Zauberfluch, Burgtheater Wien.
- 1961 Ferdinand Raimund, Die unheilbringende Krone, Burgtheater Wien.
- 1962 Ferdinand Raimund, Die gefesselte Phantasie, Burgtheater Wien.
- 1963 Giuseppe Verdi, Un ballo in maschera, Maggio Musicale Firenze, Teatro Comunale.
- 1965 Wolfgang A. Mozart, Die Zauberflöte, Grand Théâtre Geneve.
(Projektiert für Covent Garden, 1966 in Chicago gezeigt).

Wolfgang Hutter

- 1957/58 Jean Genet, „Die Zofen/Die kahle Sängerin“, Theater am Fleischmarkt.
- 1959 Von der Nacht zum Tag, Wandbild für das Große Festspielhaus in Salzburg,
Foyer zu den Seitenlogen im Rang links.
- 1961 Peter Ronnefeld, „Peter Schlehml“, Ballett, Österreichisches Fernsehen.
- 1963/64 Franz Karl Ginzkey, „Das kalte Herz“, Theater der Jugend Wien.
- 1966 George Saunder, „Ein Duft von Blumen“, Volkstheater Wien.
- 1968 Jean Francais, „Des Kaisers neue Kleider“, Ballett, Theater an der Wien

- 1970 Wolfgang a. Mozart, „Die Zauberflöte“, Opernhaus Graz, (nicht realisiert).
- 1970/71 William Shakespeare, „Verlorene Liebesmüh“, Theater in der Josefstadt.
- 1972 Engelbert Humperdinck, „Hänsel und Gretel“, Volksoper Wien.
- 1973 „Tänze im Mirabellgarten“ (Musik Wolfgang A. Mozart), Ballett, Wiener Staatsoper.
- 1974 Wolfgang A. Mozart, „Die Entführung aus dem Serail“, Opernhaus Graz.
- 1974 Eiserner Vorhang, Stadttheater Wiener Neustadt

Arik Brauer

- 1970 Alberto Ginastera, „Bomarzo“, Opernhaus Zürich.
- 1971 „Die Todsünden“, Ballett, Theater an der Wien, Ausstattung zusammen mit Ernst Fuchs.
- 1972 Luigi Cherubini, „Medea“, Wiener Staatsoper Bühnenbild und Kostüme.
- 1973 „Alles was Flügel hat fliegt“, Multi-Media-Werk/Fernsehspiel.
- 1977 Wolfgang A. Mozart, „Die Zauberflöte“, Grand Opera Paris.
- 1978 „Sieben auf einen Streich“, Singspiel, Wiener Festwochen.
- 1989 „Sesam öffne Dich“, TV-Show.
- 1992 Richard Strauss, „Josephslegende“, Ballett, Opernhaus Zürich.

Ernst Fuchs

- 1976 Richard Wagner, „Parsifal“, Hamburgische Staatsoper,
- 1971 „Todsünden“, Ballett, Theater an der Wien, Ausstattung zusammen mit Arik Brauer.
- 1976 Jaques Offenbach, „Hoffmanns Erzählungen“, Wiener Volksoper .
- 1977 Wolfgang A. Mozart, „Die Zauberflöte“, Hamburgische Staatsoper.
- 1978 Richard Wagner, „Lohengrin“, Bayerische Staatsoper München.

1977 Richard Strauss, „Josephslegende“ (Ballett), Wiener Staatsoper.

1996/1997/1998 Wolfgang A. Mozart, „Die Zauberflöte“ (Tournée Wien, Bremen, Stuttgart, Frankfurt, Dortmund, Lissabon).

Alfred Hrdlicka

1982 Johann W. v. Goethe, „Faust I und II“, Schauspiel der Stadt Köln/Bad Godesberg.

1992 Luigi Nono, „Intolleranza 1960“, Staatsoper Stuttgart 1992.

1994 William Shakespeare, „König Lear“, Schauspielhaus Köln.

1996 Oskar Kokoschka, „Mörder Hoffnung der Frauen“, Festspielhaus Dresden Hellerau.

2001 Richard Wagner, „Der Ring des Nibelungen“, Staatstheater Meiningen.

2002 Alexander Zemlinsky, „König Kandaules“, Salzburger Festspiele.

Hermann Nitsch

1995 Jules Massenet, „Hérodiade“, Wiener Staatsoper.

1998 Hermann Nitsch, „Mythos“, NÖ Donaufestival im Festspielhaus St. Pölten, übernommen von Wiener Staatsoper 1998.

1999 Richard Wagner, „Parsifal“, Projekt für die Wiener Staatsoper (nicht realisiert).

2001 Philip Glas, „Satyagraha. Gandhi in Südafrika“, Festspielhaus St. Pölten.

2005 Igor Stravinsky, „Renard“, Ballett, Wiener Staatsoper.

2007 Robert Schumann, „Szenen aus Goethes Faust“, Opernhaus Zürich.

2011 Olivier Messiaen, „Saint Francois d'Assise“, Bayerische Staatsoper München.

Gottfried Helnwein

1988 William Shakespeare, „Macbeth“, Stadttheater Heidelberg, Volksbühne Berlin 1995, Musiktheater Linz (Rekonstruktion) 2018..

- 1989 Sophokles, „Oedipus“, Stadttheater Heidelberg.
- 1989 Peter Weiss, „Die Verfolgung und Ermordung Jean Paul Marats dargestellt durch die Schauspielgruppe des Hospizes zu Charenton unter Anleitung des Herrn de Sade“, Staatstheater Stuttgart.
2015 Volksbühne Berlin
- 1990 Carl Orff, „Carmina Burana“, „Carmina Catulli“ und „Trionfi di Afrodite“, Münchner Opernfestspiele/Bayerische Staatsoper München (nicht realisiert).
- 1996 Pier Paolo Pasolini, „Testament des Körpers“, Deutsches Schauspielhaus Hamburg.
- 1997 Heiner Müller, „Hamletmaschine“, 47. Berliner Festwochen/Berliner Arena/Muffathalle.
- 2001 Igor Stravinsky, „The Rake’s Progress“, Hamburgische Staatsoper 2001.
- 2004 Robert Schumann, „Das Paradies und die Peri“, Robert-Schumann-Festival, Tonhalle Düsseldorf
- 2005 Richard Strauss, „Der Rosenkavalier“, Los Angeles Opera,
2006 Israeli Opera Tel Aviv.
- 2006 Richard Wagner, „Der Ring des Nibelungen“: „Das Rheingold“ und „Die Walküre“, Oper Bonn Theater.
2008 „Siegfried“ und „Götterdämmerung“.
- 2010 Gil Shohat, „The Child Dreams“ nach einem Theaterstück von Hanoach Levin, Israeli Oper Tel Aviv.

2.2 Nach 1945. Die kulturpolitische Lage

2.2.1 Ein neuer Anfang für das Theater

Ein paradoxes Zusammentreffen charakterisiert die Situation des österreichischen Theaters nach dem 2. Weltkrieg: Am Nachmittag des 30. April 1945, gegen 15.30, beendete im Berliner Führerbunker Adolf Hitler sein Leben durch Selbstmord. Nur wenige Minuten später hob sich in Wien der Vorhang zur ersten Theateraufführung

nach dem Ende der Kampfhandlungen.⁴ Der Zweite Weltkrieg war also noch nicht zu Ende gegangen, als im von der Roten Armee befreiten Wien auf Wunsch der Sowjets die Wiederaufnahme des Theaterbetriebs⁵ den Beginn eines friedlichen Alltags im wiedererstandenen Österreich signalisieren sollte. Neben den dringenden Fragen der schnellen Instandsetzung von Bahn und Straßenbahn, dem Funktionieren der Post, der Versorgung mit Elektrizität, Gas, Wasser und der medizinischen Betreuung der Bevölkerung galt als einer der ersten Anordnungen der Reaktivierung des Bühnenlebens in der Hauptstadt.⁶ Mit tatkräftiger Unterstützung des sowjetischen Kulturoffiziers Minor Lewitas setzte am Vorabend der Feiern zum 1. Mai das Burgtheater den Auftakt, und zwar nicht im Haus am Ring, das im Zuge der letzten Kampfhandlungen gravierende Schäden erlitten hatte, sondern im blitzartig als Ausweichquartier organisierten Theater-Variété Ronacher. *„Die Russen wollten, dass, wenn schon nichts funktioniert, wenigstens das Theater funktioniert. Die Kunst lenkt vom Elend ab.“*⁷ Die rasche Wiederbelebung des Theaters war also kein Akt sowjetischer Philanthropie, sondern nüchterne Realpolitik. Darüber hinaus spielte dabei auch die hohe Achtung der Sowjets vor dem kulturellen Stellenwert Wiens als Hauptstadt eines ehemaligen Weltreiches eine wichtige Rolle. Das Wiener Kulturleben sollte wieder beginnen und so werden, wie es bis 1938 gewesen war. Das erklärte Lewitas bei einem ersten Zusammentreffen mit Künstlern und Vertretern österreichischer Kulturinstitutionen am 23. April 1945 im Wiener Rathaus. Damit machte er deutlich, dass man nicht daran dachte, das österreichische Kulturleben zu „sowjetisieren“, sondern dort anzuknüpfen, wo es durch den „Anschluss“ an Deutschland 1938 unterbrochen worden war. Das konnte von österreichischer Seite nur mit Wohlgefallen und Erleichterung aufgenommen werden: Kontinuität statt radikaler Neuanfang.⁸ Als Eröffnungsvorstellung stand mit Grillparzers „Sappho“ ein österreichischer Klassiker auf dem Programm. Sicherlich war es weniger ein bewusst gesetztes ideologisches Zeichen als eine aus der Not der äußeren Umstände getroffene pragmatische Lösung: *„Man hat nachgedacht, was können wir überhaupt spielen. Erstens war es ein österreichisches klassisches Stück, zweitens waren wenige Schauspieler notwendig und greifbar, drittens die szenische Optik bei einem antiken Stück war einfach mit einem schwarzen Aushang zu bewältigen. Und natür-*

⁴ Kraus 2017, S. 249.

⁵ Die Theater in Wien wurden im August 1944 gesperrt.

⁶ Lederer, Wien 1986, S. 13.

⁷ Kraus 2013.

⁸ Kraus 2017, S. 249..

*lich hat man bei der dekorativen Ausstattung der Produktionen daran gedacht, den vorhandenen Kulissen-, Requisiten- und Kostümfundus einzubeziehen.*⁹ Obwohl Wien von den Kriegsschäden schwer gezeichnet war und es allerorts am Nötigsten fehlte, war die Aufbruchsstimmung nicht zu bremsen: man hatte keine Druckerei zur Verfügung, die ersten Plakate wurden mit der Hand geschrieben, das Publikum fand sich zunächst nur durch Mundpropaganda zusammen, doch zeigte sich, wie es nach Theater hungerte, denn kein Platz blieb am Abend leer.¹⁰ Einen Tag später, am 1. Mai 1945, folgte die Staatsoper in ihrem Ausweichquartier, der Volksoper am Gürtel, mit einer Aufführung von Mozarts „Die Hochzeit des Figaro“.¹¹ Ebenfalls am 1. Mai 1945 nahm das Theater in der Josefstadt seinen Betrieb wieder auf. Man spielte „Hofrat Geiger“ von Martin Costa im Bühnenbild von Otto Niedermoser, einer Produktion aus dem Jahre 1945. Am 4. Mai, vier Tage vor dem offiziellen Ende des Zweiten Weltkriegs, übernahmen amerikanische Truppen in Salzburg das Kommando. Noch im Frühjahr fiel die Entscheidung zugunsten einer Wiederbelebung der Festspiele. Am 12. August 1945 wurden die Festspiele mit Mozarts „Die Entführung aus dem Serail“ eröffnet.¹²

2.2.2 Theater zur Identitätsfindung Österreichs

Die Geschichte des österreichischen Nachkriegstheaters ist eng verbunden mit dem Aufbau einer österreichischen Identität und den Spannungen zwischen Vergangenheit und Neubeginn. Da das Theater in Österreich bereits in den vorangegangenen Jahrhunderten eine bedeutende Position in Öffentlichkeit und politischem Bewusstsein erworben hatte und eine Form der Selbstrepräsentation Österreichs bedeutete, ist es umso verständlicher, warum ihm auch in der Zweiten Republik eine identitätsstiftende Rolle zukam. Trotz persönlicher Verluste und allgemeiner Verwüstung, trotz Lebens- und Heizmittelknappheit, zerbombter Wohnungen und Spielstätten sowie Transportschwierigkeiten wurde in der unmittelbaren Nachkriegszeit mit ungeheurem Elan wieder Theater gespielt. Da es praktisch nichts zu kaufen gab und zuhause nicht wärmer war als im kalten Theater, strömte das Publikum in die Vorstellungen.¹³ *„Die Vorstellungen mussten wegen der nächtlichen Ausgangssperre nachmittags*

⁹ Kraus 2013.

¹⁰ Haider-Pregler 1997, S. 84-86.

¹¹ Kraus 2017, S. 249.

¹² Geschichte der Salzburger Festspiele (7.10.2019),
URL:<http://www.salzburgerfestspiele.at/geschichte/1945>.

¹³ Mithlinger 2013, S. 38

*beginnen, damit die Besucher wieder rechtzeitig nachhause kommen konnten. Und da anfangs die öffentlichen Verkehrsmittel praktisch nicht funktionierten, kamen sie noch dazu zu Fuß.*¹⁴

2.2.3 Die Situation der bildenden Künste

Die berühmte „Stunde Null“ gab es in der Kunst so wenig wie in der Politik, aber plötzlich war wieder vieles möglich, vor allem für jene, die in den Ereignissen von 1945 die Befreiung Österreichs und nicht die Niederlage sahen. Rückblickend sind die ersten Nachkriegsjahre ein faszinierendes Neben- und Ineinander von Selbstbehauptung und Neugierde, wobei zögerliches Tasten und Sturm und Drang kein Widerspruch waren. Die vielen Wege und Irrwege, die damals eingeschlagen wurden, zeichnen die späten vierziger und fünfziger Jahre als faszinierende Phase der österreichischen Kunst aus – trotz falsch verstandener Internationalisierung, sklavischer Nachahmung und nicht immer gelungener Versuche der Überwindung durch Aneignung.¹⁵ Bald nach Kriegsende bezogen Student*innen wieder die Akademie der bildenden Künste in Wien, und schon im Spätherbst begann der Lehrbetrieb durch Herbert Boeckl, Albert Paris Gütersloh und Fritz Wotruba. Wotruba, der 1939 nach dem Anschluss Österreichs an das Deutsche Reich mit seiner jüdischen Frau endgültig in die Schweiz emigriert war, wurde 1945 Dank einer Initiative Boeckls wieder nach Österreich berufen, um hier die Meisterklasse für Bildhauerei an der Akademie der bildenden Künste zu übernehmen.¹⁶ In dieser „Wotruba-Schule“ – und auch im starken Widerstand gegen Wotruba – entstand ein Spektrum österreichischer Skulptur und Plastik, das von der analytischen Kühle Joannis Avramidis bis zum kraftvollen Realismus Alfred Hrdlickas reicht.¹⁷

Die Student*innen waren nur vage orientiert, gab es doch nichts zu sehen von neuer, moderner Kunst, nur Erzählungen zu hören vom Mekka der Malerei: Paris.¹⁸ Einen nicht zu überschätzenden Beitrag auf der Suche nach künstlerischen Vorbildern – nach dem Vakuum des „Tausendjährigen Reiches“ – leistete die Kultur- und Ausstellungspolitik der britischen und französischen Besatzungsmächte. Wichtige Plattformen für die Künstler*innen wurden (neu)gegründet: 1945 die Secession unter

¹⁴ Kraus 2013.

¹⁵ Natter 2005, S. 182.

¹⁶ Alfred Weidinger, Gedanken zum Frühwerk Fritz Wotrubas, in: Husslein-Arco 1997, S. 14.

¹⁷ Dagmar Chobot, Wotruba Schule. Skulptur als Markenzeichen (7.10.2019),
URL: http://www.weittra.at/uploads/media/Wotruba_Schule_Kurztext.pdf.

¹⁸ Muschik 1974, S. 11.

der Bezeichnung „Vereinigung bildender Künstler Wiener Secession“.¹⁹ 1946 folgte der Art Club unter seinem Präsidenten Albert Paris Gütersloh als eine Plattform für junge Maler, Bildhauer, Autoren und Musiker im Kampf um die Autonomie der modernen Kunst. 1951 eröffnete das Club- und Ausstellungslokal „Strohkoffer – Galerie unter der Kärntnerbar“, wo in der kurzen „wilden“ Phase des Art Clubs das Prinzip „underground“ zum Programm wurde und als „letztes Refugium der offiziell Verpönten und Geschmähten“ (A. P. Gütersloh) entstand. Ausstellungen verbanden sich mit Lesungen, sprachkünstlerische Textvorstellungen und Kompositionen. Im Laufe der Jahre formierten sich neue künstlerische Gruppierungen: 1951 die „Hundsgruppe“ um Ernst Fuchs und Arnulf Rainer, der Kreis der „Informellen“ und Abstrakten um die von Otto Mauer seit 1954 geführten Galerie St. Stephan²⁰ und die Gruppe der Maler der „Wiener Schule des Phantastischen Realismus“.²¹ Anfänglich „Wiener surrealistische Schule“ genannt, wurde sie mit Rudolf Hausner, Arik Brauer, Ernst Fuchs, Wolfgang Hutter und Anton Lehmden an der Spitze zu einer erfolgreichen Trademark. In einer Verquickung von später Surrealismusrezeption und psychoanalytischen Ansätzen schuf man in altmeisterlicher Perfektion schwelgerische Phantastereien.²² Zu den Malern des Anfangs stießen nach einer „Inkubationsfrist“ von rund zwölf Jahren Scharen von jungen Künstler*innen, die ihre Werke allesamt jener post-surrealistischen Weise schufen, welche auf Akribie beharrte. Einer von ihnen war Gottfried Helnwein, der als Maler der grausamen Sicht und seiner hyperrealistischen Technik herausstach. Helnweins Generalthema ist Verletzung, Folter und Mord, exemplifiziert an Kindern.²³

Oskar Kokoschka war 1934 unter dem Eindruck rechtsradikaler Bestrebungen von Wien nach Prag übersiedelt, 1938 als von den Nationalsozialisten als „entarteter Künstler“ diffamiert nach London emigriert, wo er britischer Staatsbürger wurde. Erst 1975 nahm er wieder die österreichische Staatsbürgerschaft an.²⁴ Das offizielle Österreich scheint nicht wirklich interessiert gewesen zu sein, ihn in das nach 1945 neu zu schaffende Kunst- und Kulturleben einzubinden. Selbst das Engagement des

¹⁹ Wien. Geschichte, In: Wiki, URL: [https://www.geschichtewiki.wien.gv.at/Secession_\(Institution\)](https://www.geschichtewiki.wien.gv.at/Secession_(Institution)).

²⁰ In den Räumen der ehemaligen „Neuen Galerie“ in der Grünangergasse, in: Galerie St. Stephan. Geschichtewiki (9.10.2019), URL: https://www.geschichtewiki.wien.gv.at/Galerie_n%C3%A4chst_St._Stephan.

²¹ Denscher 1999, S. 149-150.

²² Natter 2005, S. 184-185.

²³ Muschik 1974, S. 135-137.

²⁴ Austria-Forum, URL: https://austria-forum.org/af/Biographien/Kokoschka%2C_Oscar.

kommunistischen Wiener Stadtrates Viktor Matejka konnte daran nichts ändern.²⁵ Kokoschka gründete 1953 in Salzburg die „Schule des Sehens“ als internationale Sommerakademie und ließ sich im selben Jahr in Villeneuve am Genfer See nieder.²⁶

Der Wiener Aktionismus, als eigenständige österreichische Ausprägung der internationalen Happening- und Fluxusbewegung, war eine der radikalsten künstlerischen Bewegungen des 20. Jahrhunderts. Seine Hauptprotagonisten Günter Brus, Hermann Nitsch, Otto Muehl und Rudolf Schwarzkogler haben Anfang der 1960er-Jahre die Gattungsgrenzen der Malerei zugunsten von Aktionen mit realen Körpern, Objekten und Substanzen in Raum und Zeit überschritten.²⁷ Die Kunst in Österreich erreichte eine bis dahin unbekannte politische Dimension, stellten die Aktionisten doch auch den Staat mit seinen Obrigkeiten und seiner katholischen Prägung in Frage.²⁸ Gottfried Helnwein, obwohl nicht direkt der Gruppe verbunden, hat in seinen ab 1966 entstandenen Aktionen mit Gesichtsverletzungen, Selbstportraits und Bandagierungen, die er in Fotografie und Malerei darstellte, daran angeschlossen.

Erst in den 1980er-Jahren erkannte man, wie groß die Berührungspunkte zwischen Kokoschkas Frühwerk und Künstlern der „mittleren Generation“ wie Arnulf Rainer, Maria Lassnig oder den Wiener Aktionisten Brus, Nitsch, Muehl, Schwarzkogler, und Valie Export waren: Gemeinsam ist ihnen die Auseinandersetzung mit der Körperbefindlichkeit, mit den Bereichen „Tod“ und „Sexualität“, das Ausloten der menschlichen Psyche, welche das Narzisstische und Pathologische mit einbezieht.²⁹

Nicht vergessen sollte man die Höhere Graphische Bundes-Lehr- und Versuchsanstalt in Wien, die nach dem Zweiten Weltkrieg eine große Zahl von Künstlern ausbildete, darunter Gottfried Helnwein, Hermann Nitsch, Manfred Deix, Friedrich Hechelmann, Bernhard Paul und Josef Bramer.³⁰

2.3 Bühnenbild als künstlerische Aufgabe

Schon das antike Theater zu Aischylos' Zeiten (1. Hälfte des 5. Jh. v. Chr.) beschäftigte bildende Künstler zur künstlerischen Ausgestaltung der Theaterszene. Der

²⁵ Hoerschelmann 2008, S. 165.

²⁶ Austria-Forum, URL: https://austria-forum.org/af/Biographien/Kokoschka%2C_Oscar.

²⁷ Eva Badura-Triska, Hubert Klocker (Hg.), Wiener Aktionismus. Kunst und Aufbruch im Wien der 1960er-Jahre, Köln 2012, S. 9.

²⁸ Lucie Binder-Sabha, Wiener Aktionismus und VALIE EXPORT, in: Essl 2016, S. 74.

²⁹ Werkner 1988, S. 12.

³⁰ Gottfried Helnwein. Biographie (7.10.2019), URL: <http://www.gottfried-helnwein.at/artist/biography>.

Maler Agatharchos von Samos wird als erster Schöpfer von Bühnendekorationen mit perspektivischer Wirkung für Stücke angesehen.³¹ Er schuf damit die Grundlagen, auf denen Apollodoros und Zeuxis gegen Ende des 5. und zu Beginn des 4. Jahrhunderts die Malerei weiterentwickeln konnten. Von der Renaissance bis ins 21. Jahrhundert wurden berühmte bildende Künstler – von Leonardo da Vinci und Raffael bis zu Picasso und Baselitz – mit Theaterausstattungen beauftragt. Bis zum 19. Jahrhundert gab es noch so etwas wie eine stilistische Einheitlichkeit auf den europäischen Bühnen. Im 20. Jahrhundert erfolgte ein Wandel insofern, als das Bühnenbild nicht länger nur Illustration, sondern dramaturgische Funktion erhielt und unter zunehmenden Einfluss aktueller Kunstströmungen geriet. Die später einsetzende Vielfalt der Stile, das Nebeneinander extremer Meinungen spiegelt den heutigen Theaterpluralismus wider.³²

2.3.1 Entwicklung des Begriffes „Bühnenbild“

Der Begriff „Bühnenbild“ stammt seiner Bedeutung nach aus einer Zeit, in der im Hintergrund der Bühne Kulissen perspektivisch bemalt wurden, ihm also nur dekorativ-ornamentale respektive illustrierende Funktionen zugemessen wurden. Die Theaterwissenschaften ersetzten „Bühnenbild“ zunehmend durch die Bezeichnung „Szenographie“. Diese meint sämtliche bildlichen und plastischen Elemente, die im Theater den Schauplatz der Handlung in realistisch-illustrierender, symbolischer oder abstrakter Weise darstellen. Sie umfasst Bühnenbild, Licht- und Kostümgestaltung.³³ Bis zum 19. Jahrhundert gab es noch so etwas wie eine stilistische Einheitlichkeit auf den europäischen Bühnen. Im 20. Jahrhundert erfolgte ein Wandel insofern, als das Bühnenbild nicht länger nur eine mimetische, sondern eine dramaturgische Funktion erhielt und unter zunehmenden Einfluss aktueller Kunstströmungen geriet. Das führte zu einer stilistischen Vielfalt, die typisch ist für den heutigen Theaterpluralismus mit seinem Nebeneinander extremer Meinungen.³⁴ Mit der Entwicklung der Dramaturgie verband sich eine autonome Entwicklung der Bühnenästhetik und ein tief greifender Wandel des Textverständnisses und der Textdarstellung auf der Bühne.³⁵ Damit ver-

³¹ Ingeborg Janich, Bühnenbildner, in: Manfred Brauneck, Gérard Schneilin (Hg.), Theaterlexikon 1, Reinbeck 2001, S. 191.

³² Nora Eckert, Das Bühnenbild im 20. Jahrhundert, Berlin 1998, S. 11.

³³ Patrice Pavis, Szenographie, in: Manfred Brauneck, Gérard Schneilin (Hg.), Theaterlexikon 1, Reinbeck 2001, S. 963.

³⁴ Nora Eckert, Das Bühnenbild im 20. Jahrhundert, Berlin 1998, S. 11.

³⁵ Patrice Pavis, Szenographie, in: Manfred Brauneck, Gérard Schneilin (Hg.), Theaterlexikon 1, Reinbeck 2001, S. 964-965.

bunden ergab sich die Diskussion über „Werktreue“ und „Texttreue“ in Sprech- und Musiktheater.

In der vorliegenden Arbeit wird aber der gebräuchliche Begriff „Bühnenbild“ weiter verwendet.

2.3.2 Funktionalität

Generell stehen für die Bühnengestaltung im Sprech- und Musiktheater mehrere Bühnenbildkonzepte respektive Schemata zur Verfügung, die unterschiedlichen Gesetzen folgen und unterschiedliche Wirkungen haben:

- A. Das Bühnenbild überträgt die szenischen Anweisungen des Autors/der Autorin bezüglich Ort und Zeit aus dem Textbuch respektive der Partitur auf die Bühne.
- B. Im Falle, dass solche Angaben nicht vorhanden oder nur angedeutet sind, passt sich das Bühnenbild der narrativen Ebene oder der Entstehungszeit des Stücks an, indem sie den historischen Kontext visualisiert.
- C. Das Bühnenbild unterwirft sich den interpretatorischen Absichten des Regisseurs/der Regisseurin respektive des Bühnenbildners/der Bühnenbildnerin und drängt den Text zurück. Das Bühnenbild mutiert somit zur Bild-dramaturgie.
- D. Das Bühnenbild existiert losgelöst von textlichen und interpretatorischen Vorgaben und steht für sich allein.

Im Laufe des 20. Jahrhunderts zeigt sich die Tendenz, eine Inszenierung zu einem Akt der Interpretation zu machen, wobei die Ausstattung diese Interpretation mit visuellen Signalen verstärkt oder ergänzt. Mit der Verselbstständigung des Bühnenbilds erhebt die Dekoration dann den Anspruch, selbst Interpretation zu leisten, drängt also den Text zurück.³⁶ Dazu meint der Theaterpraktiker Heinrich Kraus: *„Durch die Entwicklungen der Bühnen-, Licht- und Akustiktechnik³⁷ hatte sich einerseits die ‚Klaviatur‘ der Bühnenausstattung erweitert, andererseits ihre Ästhetik*

³⁶ Kruntorad 2008, S. 13.

³⁷ In den letzten Jahrzehnten hat sich die Bühnentechnik (Ober- und Untermaschinerie, Bühnenboden, Licht-, Projektions- und Tontechnik) durch neue Technologien optimiert. Dadurch schafft zum Beispiel eine erhöhte Umbaugeschwindigkeit zeitliche und künstlerische Freiräume. Vor allem aber führte der präzise, computergesteuerte Einsatz der Bühnentechnik dazu, dass Veränderungen im Bühnenbild nur einmal festgelegt und nicht bei jeder Vorstellung von Hand neu eingerichtet werden müssen.

erheblich verändert, vor allem durch immer größere Abstraktion zu einer Zeitlosigkeit hin. Die Theaterleitung wird sich je nach Charakter des aufzuführenden Stückes zwischen der ‚Kategorie‘ des Künstlers, der von der Malerei kommt, und demjenigen, der von der Architektur kommt, entscheiden.“³⁸ Für die Entwicklung des Bühnenbildes von entscheidender Bedeutung war Wieland Wagner, der nach dem Zweiten Weltkrieg das Werk seines Großvaters von Interpretationskonventionen befreite. Er ersetzte das Bühnenbild durch Lichtregie, womit er den „Neubayreuther Stil“ begründete.³⁹ Damit folgte er den Intentionen des Schweizer Bühnenreformators Adolphe Appia (Abb. 6).⁴⁰ Wieland Wagner siedelte die Handlung in einem Symbolraum an und setzte Licht erstmals konsequent ein, um Musik in Bewegung und Farbe umzusetzen (Abb. 7). 1965 führte er dieses Konzept weiter, allerdings entfernte er sich dabei von der leeren Bühne hin zu einer Analogie von musikalischen Chiffren und deren bildnerische Umsetzung durch plastische Elemente, wuchtige Zeichen, die um das Spielpodest angeordnet wurden.⁴¹ Noch kurz vor seinem Tod im Jahre 1966 hatte er sich gewünscht, dass ein Bildhauer wie Henry Moore archaisch plastische Bilder zum „Ring des Nibelungen“ entwerfen würde.⁴²

Die Motive der bildenden Künstler, sich auf die Arbeit im Theater einzulassen, beschreibt auch Hubert Aratym: *„Eine Staffelei bedeutet zwangsläufig Beschränkung, die größere Dimension des Bühnenraums verlangt sowohl Unterwerfung unter das Werk eines Dichters oder Komponisten als auch die Möglichkeit jeglicher Form der Verzauberung. Schauspiel beim Wort genommen: Mittels Farben, Formen und Licht Dramaturgie sichtbar zu machen.“*⁴³ Gottfried Helnweins Veranlassung, Arbeiten für das Theater zu schaffen, waren nach eigener Aussage *„Das Übertragen eines zweidimensionalen Bildes in den dreidimensionalen Bühnenraum und der Wechsel von der Einsamkeit des Ateliers zur Zusammenarbeit mit einer Vielzahl von kreativen Menschen verschiedener Profession“*.⁴⁴

³⁸ Kraus 2013.

³⁹ Gerhard Lose, Berlin 1967. Der Ring des Nibelungen, in Wotruba 1992, S. 113.

⁴⁰ Appia formulierte 1899 in seinem Hauptwerk „Die Musik und die Inszenierung“, dass die Bühne kein Bild, sondern ein Raum ist. Sie muss dreidimensional geformt werden und alleine einfache großlinige Volumina, Podeste, Mauern, Tore enthalten, als dem Ernst, der Feierlichkeit, der Aura des Theaters entsprechende Formen. Lebendigkeit und Atmosphäre wird vor allem mittels Licht erzeugt. In: Rischbieter 1968, S.10-11.

⁴¹ Bauer 1982, S. 246.

⁴² Bauer 1982, S. 249.

⁴³ Aratym 1992, S. 34.

⁴⁴ Helnwein 2019.

In seiner Gesamtheit ist die Aufführung eines Theaterstückes oder einer Oper ein komplexes theatralisches Kunstwerk, das durch das Zusammenspiel von Bühnenbild, Bühnentechnik, Beleuchtung, Kostüm sowie Regie, Musik, Text und Darstellung zur Wirkung kommt. Wegen seiner unmittelbaren Lebendigkeit kann eine Aufführung respektive ihr Bühnenbild nur während der Vorstellung im Theater selbst beurteilt werden. Wie im Kapitel 1.3.2 erwähnt, sind Rekonstruktion und nachträgliche Beurteilung schwierig. Der Schaffungsprozess des Bühnenbildners lässt sich aber im gegebenen Fall anhand von Zeichnungen, Aquarellen und sogar Tafelbildern nachvollziehen, die dem Regisseur und den Werkstätten als Vorlage für die bauliche Umsetzung gedient haben. Besonders aufschlussreich sind Fotografien, die in Form von Totalaufnahmen, Szenen- und Rollenfotos eine bessere Beurteilung ermöglichen. Für Film- oder Videodokumentationen gilt dies umso mehr. Wie schon angesprochen, sind viele Dokumentationen von mangelhafter Qualität, zudem oft nur in Schwarz-Weiß-Bildern vorhanden. Daher werden im Folgenden auch Pressebesprechungen und Fachartikel in die Materialrekonstruktion respektive Beurteilung einbezogen.

3. Das Bühnenbild nach 1945. Tradition und neue Wege

Für die erste Premiere am Wiener Burgtheater nach der Befreiung Wiens am 13. April 1945 (siehe Kapitel 2) wurde die Ausstattung von „Sappho“ aus dem vorhandenen Theaterfundus zusammengestellt. Auch die anderen Theater mussten notgedrungen auf Kulissen und Kostüme zurückgreifen, die in Depots die Kriegszerstörungen überlebt hatten.⁴⁵

Zwei Beispiele sollen veranschaulichen, welche Tendenz die Gestaltung eines Bühnenbildes in der unmittelbaren Nachkriegszeit zeigte. In der Josefstadt zeigte man zur Wiedereröffnung am 1. Mai 1945 die Komödie „Hofrat Geiger“ von Martin Costa, deren romantische Handlung in Wien und der Wachau spielt. Es war eine Wiederaufnahme einer Produktion aus dem Jahre 1943, für die Otto Niedermoser, ein ausgebildeter Architekt und Professor an der Kunstgewerbeschule Wien (heute Universität für angewandte Kunst) das Bühnenbild entwarf. Der Vergleich der Ent-

⁴⁵ Dass ein solcher Rückgriff auf Vorhandenes durchaus erfolgreich sein kann, mag das Beispiel einer Produktion des Wiener Volkstheaters aus dem Jahre 1961 belegen. Hubert Aratym's erste Ausstattung war Jean Genets „Der Balkon“. Er kompensierte die beschränkten Mittel durch „Plünderung“ des theatereigenen Fundus. Nach der erfolgreichen Premiere wurde diese Produktion zum Pariser „Théâtre des Nations“, damals „das“ Forum des Theatergeschehens der ganzen Welt, eingeladen und mit dem ersten Preis für das beste Bühnenbild ausgezeichnet. In: Aratym 1992, S. 55.

würfe und des Modells des ersten Aktes mit der erhaltenen Bühnenfotografie lässt ein durchgeplant naturalistisches, den Ortsangaben des Autors folgendes Bühnenkonzept (Schema A) erkennen, das in diesem volkstümlichen Stück den reibungslosen Ablauf garantiert (Abb. 1 bis 3).

Das Gegenbeispiel ist das von Clemens Holzmeister 1950 für das Große Festspielhaus in Salzburg konzipierte Bühnenbild für Mozarts „Don Giovanni“. Holzmeister war in Salzburg bereits als Architekt (1926 Umbau des alten Festspielhauses, 1955-1960 Neubau Großes Festspielhaus) und auch als Bühnenbildner tätig gewesen. 1933 hatte er für Max Reinhardt die legendäre „Faust“-Stadt in der Felsenreitschule geschaffen (Abb. 4). Für „Don Giovanni“ schuf er nun ein gewaltiges, dekorativ-barockes Bühnenbild (Schema A), in dem mit Hilfe „Piranesischer“ Motive ein flüssiger Ablauf der Handlung und ein Spiel ohne Verwandlungspausen ermöglicht wurden (Abb. 5).

Ob und wie sehr Künstler den Weg des traditionellen Dekorationsstils fortsetzten oder aber durch „Neuerungen“ veränderten, soll im Folgenden anhand von exemplarischen Arbeiten österreichischer Künstler eingehend untersucht werden.

4. Fritz Wotruba

4.1 Igor Stravinsky „Die Geschichte vom Soldaten“, Wiener Konzerthaus

14. 4. 1948

Als Mitglied eines „Vorbereitenden Komitees österreichischer Künstler“, das sich unmittelbar nach Kriegsende im Mai 1945 in Zürich gebildet hatte, war Wotruba von Anfang an bestrebt, beim kulturellen Wiederaufbau Österreichs mitzuwirken. In diesem Zusammenhang ist auch die Bereitschaft von Wotruba zu verstehen, im Jahre 1948 im Wiener Konzerthaus „Die Geschichte vom Soldaten“ von Igor Stravinsky auszustatten. Diese Produktion wurde nur ein einziges Mal am 14. April 1948 aufgeführt.⁴⁶

4.1.1. Kurze Inhaltsangabe (Uraufführung 28.9.1918)

Orts- und Zeitangaben: In der Schweiz, märchenhafte Zeit.

Dieses Musiktheater für eine kleine Wanderbühne handelt von einem aus

⁴⁶ Pistorius 1995, S. 7-8.

irgendeinem Krieg heimgekehrten jungen Soldaten, der vom Teufel ein magisches Buch erhält, das ihn reich macht. Natürlich muss er dem Teufel dafür seine Seele verkaufen. Dargestellt wird die Geschichte mit Musik, Sprache und Tanz. Die Musik besteht aus vielen kurzen, in sich geschlossenen, aneinandergereihten. Dabei wird die Erzählung von der Musik teils untermalt, teils unterbrochen. Die Musik, von komplexer Rhythmik, vermittelt durch ihre Verfremdung etwa von Marsch, Walzer, Tango, den Eindruck von Parodie.⁴⁷

4.1.2 Bühnenbildnerische Umsetzung

„Bildhauer wurde Bühnenbildner“ – unter dieser Schlagzeile kündigte der „Wiener Kurier“ die erste Bühnengestaltung von Fritz Wotruba an. Wotrubas Bühnenausstattung, Resultat einer Not- und Umbruchszeit, kam im Sinne des Komponisten mit den einfachsten Mitteln aus: Links vom Zuschauer ein Instrumental-Ensemble, in der Mitte eine kleine Jahrmarktbühne, rechts daneben ein Vorleser mit einem kleinen Tischchen. Auf der Querstange eines rohen Gestells hing ein großer Prospekt mit hintereinanderliegenden Bildern, die jeweils eine Szene illustrierten und an deren Ende abgerissen wurden (Abb. 8 und 9).⁴⁸ Dem Prinzip der Moritatenerzählung folgend, setzte Wotruba die Idee des Textdichters Charles Ramuz um, der Stravinsky vorschlug, mit möglichst geringen Mitteln eine Wanderbühne zu gründen, die man leicht von Ort zu Ort schaffen und auch in ganz kleinen Lokalen vorführen könne. Über hundert zeichnerische Entwürfe Wotrubas für Bühnenbild und Figuren sind erhalten. Sie sind zumeist in Tusche und Tempera farbig zu Papier gebracht und graphische Umsetzungen der musikalischen Partitur in all ihrer Flüchtigkeit und Kargheit. Dem angesprochenen parodistischen Charakter der Musik wurde Wotruba in den Szenenbildern und vor allem in den Figuren des Teufels und des Soldaten mit wenigen, schnellen Linien gerecht. (Abb. 10 und 11).

4.2 Der Sophokles-Zyklus am Burgtheater Wien

In den ersten Nachkriegsjahren, einer Zeit extremer Wertestabilität, gab es ein starkes Bedürfnis, die eigene Zeit anhand von Beispielen der früheuropäischen

⁴⁷ Handbuch des Musiktheaters. Oper, Operette, Musical, Ballett, Band 2, Freiburg 1992, S. 599-600.

⁴⁸ Pistorius 1995, S. 30. Dagegen berichtet Joseph Marx in einer Aufführungskritik: „Eine auswechselbare Leinwandkulisse gibt mit ein paar skizzierten Andeutungen die Szene.“ In: Konzerte. Ballett. Solisten, Wiener Kurier, 23.4.1948, S. 3.

Tradition zu „orten“. So lässt sich auch die relative Häufigkeit altgriechischer Tragödien in den Spielplänen erklären. Die Tragödien des Sophokles zwangen dazu, sich im Falle von „Ödipus“ mit einem unvermeidbaren Schicksal, in dem von „Antigone“ mit der moralischen Pflicht zum Widerstand gegen eine korruptierte Staatsgewalt auseinanderzusetzen.⁴⁹

4.2.1 „König Ödipus“ 5.4.1960

Gustav Rudolf Sellner war der namhafte Regisseur der jungen Deutschen Republik, der sich intensiv mit der attischen Tragödie auseinandergesetzt hat.⁵⁰ Ernst Haeusserman, Direktor des Wiener Burgtheaters, hatte die Absicht, an seinem Haus einen Antikenzyklus mit drei Werken des Sophokles herauszubringen: „Oedipus“, „Antigone“ und „Elektra“. Für diesen Plan wollte er Gustav Rudolf Sellner gewinnen, der zu jener Zeit der profilierteste Antike-Regisseur war. Fritz Wotruba, einer der prominentesten österreichischen bildenden Künstler, sollte für die Ausstattung gewonnen werden.⁵¹ Wahrscheinlich war für Haeusserman der dramatische Zug in Wotrubas Skulpturen mitbestimmend für die Idee, diese beiden Künstler zusammenzubringen. Lois Egg, damals Ausstattungsleiter am Burgtheater und Freund und Kollege von Wotruba an der Akademie, war von der Vorstellung fasziniert, mit freien Künstlern zu arbeiten. Ihm war sofort klar, dass sich dadurch für das Theater eine neue Situation erschließen würde.⁵² Nach einem ersten Zusammentreffen in Wien im Hotel Sacher besuchte Sellner den Bildhauer in dessen Atelier im Prater: *„Es war relativ leer, er hatte viele Ausstellungen, aber ein paar herrliche Bronzestücke fand ich, darunter den Pylon, das Zeichen, das dann später die Szene des „Oedipus“ beherrschen sollte... und ich holte von der Terrasse drei kleine Bronzen herein: Zwei Reliefwände, wohl Vorarbeiten für das „Dokumentarrelief“ und eine Figur, die ich als Pfeiler ansah. Diese brachte ich in die Mitte zwischen die Wände, die im Winkel einander gegenüber standen. Ich sagte ihm, das sei eigentlich alles, was ich zu „Oedipus“ nötig hätte. Diese Mitte, die einen Altarplatz bedeutete, und zwei tönende Wände, aus denen ein geteilter Chor heraussprechen könne. Das war es. Er sah es sich an und ging an die Arbeit.“*⁵³ Der Entschluss zu dieser Bühnenarbeit war vermutlich, dass in den Augen Wotrubas ja gerade die griechische Tragödie Material

⁴⁹ Gerhard Lohse, Zeitstück oder Seinsbeschwörung, in: Wotruba 1992, S. 30.

⁵⁰ Pistorius 1997, S. 31.

⁵¹ Gerhard Lohse, Wien 1960. Oedipus, in: Wotruba 1992, S. 30.

⁵² Lois Egg, o.T., in Wotruba 1992, S. 72.

⁵³ Gustav R. Sellner, Wotruba als Szeniker, in: Breicha 1995, S. 227-228.

für den Bildhauer liefert, „...denn was hier geschieht, ist so deutlich, so scharf und heftig wie der Schlag des Meißels in den Stein...“.⁵⁴

4.2.1.1 Kurze Inhaltsangabe (Uraufführung ca. 429–425 v. Chr.)

Orts- und Zeitangabe: Thebanischer Sagenkreis.

Oedipus wird prophezeit, seinen Vater zu töten und mit seiner Mutter Kinder zu zeugen. Die Tragödie vollzieht die Wahrheitssuche und Selbstenthüllung Oedipus', die zur Katastrophe seiner Selbstblendung führen. Das Stück spielt vor dem Königspalast in Theben. Die Figur des Oedipus steht als Beispiel dafür, dass das Schicksal einen Menschen von höchsten Höhen in tiefste Tiefen stürzen kann. Oedipus' besondere Tragik ergibt sich daraus, dass er alles tut, um dem Orakelspruch zu entgehen, aber eben damit seinen Untergang herbeiführt.⁵⁵

4.2.1.2 Bühnenbildnerische Umsetzung

Wotruba schuf – wie bei allen seinen szenischen Arbeiten – eine Vielzahl von Entwürfen für Bühnenbild und Kostüm. Eine Skizze Wotrubas ist die graphische Ausarbeitung der ersten Idee Sellners für das Bühnenbild: Ein Pfeiler und zwei Reliefwände (Abb. 12). Die Umsetzung dieser Idee in ein Bühnenmodell zeigt der Bronzeabguss eines Gipsmodells (Abb.13). Es stellt keinen historischen Schauplatz dar, sondern nackte, aufeinandergeschichtete Felsstrukturen, auf und vor und zwischen denen die antike Tragödie stattfinden kann. Es sind Formteile, die einen aus der Skulptur entwickelten Raum bilden, szenische Bauten, die Illusion und Symbolik vermeiden.⁵⁶ In einer weiteren Zeichnung sind bereits unter einer aus der zentralen Stele wachsenden Überdachung die Felsstrukturen in einem Rund angeordnet (Abb. 14). Mit der in der Mitte stehenden und deklamierenden und dem auf den stufenartigen Vorsprüngen sitzenden Chor gibt Wotruba in einem ersten Planungsstadium dem Bühnenbild den Anschein eines antiken Theaters. Diese architektonische Geschlossenheit wurde aber zugunsten einer offenen, unbestimmbaren Skulpturenlandschaft geändert. Der Pylon als Ort, der sowohl Altar als auch Symbol des Apollo sein konnte, blieb der optische und dramaturgische Brennpunkt des Bühnenbildes (Abb. 15).

Auch die Kostümentwürfe zeigen die Hand des Bildhauers: Die Figuren werden aus

⁵⁴ Pistorius 1995, S. 11.

⁵⁵ Mia Sabinger, König Ödipus, in: Inhaltsangabe.de. König Ödipus (7.10.2019), URL: <https://www.inhaltsangabe.de/sophokles/koenig-oedipus/>.

⁵⁶ Sottrifer 1973, S.8, 17.

verschieden großen Quadern zusammenfügt (Abb. 16), die Kopfstudien mit einfachen geometrischen Linien im Charakter von Steinplastiken ausgeführt (Abb. 17). Diese Entwürfe sind überwiegend in grau-braun-schwarz koloriert. Die Kostüme mit den auf den Stoff applizierten kolorierten Flickern ahmen die Struktur der steinernen Landschaft nach und helfen so den Darsteller*innen, mit der Bühnenarchitektur zu verschmelzen und aus dieser wieder herauszutreten (Abb. 18 und 19). Die Gebilde auf der Bühne wirken zwar selbständig als eine Art dramatische Architektur, doch verdrängt ihr künstlerischer Eigenwert in keiner Weise den Menschen respektive die Schauspieler*innen. Alle Proportionen sind auf ihn bezogen.⁵⁷ Über die Ausführung des Bühnenbildes erinnert sich Sellner: *„Wotruba hasste die Vortäuschung von Material. Das Theater kann alles machen, aber es ahmt nach. So entschied er sich zur Ehrlichkeit des Materials. Scheinskulpturen sollte Schein bleiben und als Spielträger erkennbar sein.“*⁵⁸ Die Baukörper für die Bühne wurden also aus einer Holzkonstruktion hergestellt, die mit Styropor ausgefüllt bzw. gefestigt war. Diese Bauteile wurden dann mit Leinen überzogen und mit getönten Mauerfarben angestrichen. Ein schwarzer Vorhang schloss die Szene nach hinten ab. Ein Bühnenvorhang (Abb. 20), dessen Flächengestaltung die figurale Skulptur der Kostüme aufnahm, wurde zu Beginn des Stückes hochgezogen.⁵⁹

Bei den Inszenierungen des Wiener Antikenzyklus hatte ein junger griechischer Regisseur assistiert. Auf seinen Vorschlag hin wurde Sellner eingeladen, mit dem „Ödipus“ der Burgtheaterproduktion bei den Athener Festspielen im Juni 1966 im antiken Herodes Atticus Theater zu gastieren.⁶⁰ Das Wiener Bühnenbild musste dazu adaptiert werden, denn der zentrale Pylon würde direkt vor der „porta regia“ des Herodes Atticus Theaters zu stehen kommen und zentrale Auftritte der Schauspieler behindern. Eine Skizze Wotrubas gibt die Modifizierung des Bühnenbildes für die offene Bühne eines Odeons wieder (Abb. 21). Schließlich entschied sich Wotruba für eine exemplarische Lösung: Der Pylon wurde in zwei Teile zerschnitten, die dann seitlich verschoben wurden (Abb. 22). Wotrubas Kommentar zu diesem Entschluss war: *„Ja, was soll ich euch sagen. Die Antike war stärker als ich.“*⁶¹ Die Höhe des Bühnenbildes wurde auf die halbe Höhe der Bühnenwand beschränkt. Die Strukturen der vier weißen, „tönenden“ Reliefwände nahmen formal, aber nicht stilistisch Bezug

⁵⁷ Gerhard Lohse, Zeitstück oder Seinsbeschwörung, in: Wotruba 1992, S. 54.

⁵⁸ Gustav R. Sellner, Wotruba als Szeniker, in: Breicha 1995, S. 229.

⁵⁹ Pistorius 1997, S. 36.

⁶⁰ Jürgen Nees, Katalog der Bühnenbilder, in: Wotruba 1992

⁶¹ Kraus 2013.

auf die Ruinenmauern der antiken Bühnenwand. Der Bühnenboden wuchs durch eine Vielzahl von flachen Stufen zur eigentlichen Szene hinauf.⁶² „*Sellners magisch-bannende Bewegungs- und Wortregie und Wotrubas archaische Dekorationsbrocken glichen einem siamesischen Zwillingsspaar, schienen ohne einander kaum denkbar.*“⁶³

4.2.2 „Antigone“ 24. April 1961

4.2.2.1 Kurze Inhaltsangabe (Uraufführung wahrscheinlich 442 v. Chr.)

Kreon, Tyrann von Theben, verbietet die Bestattung des Polyneikes, da dieser gegen die eigene Stadt Krieg geführt hat. Antigone, Polyneikes' Schwester, übertritt das Verbot; zur Strafe lässt Kreon sie lebendig einmauern. Dies löst eine Kette von Suiziden aus: Antigone bringt sich um, darauf tötet sich auch ihr Verlobter Haimon, Kreons Sohn, und schließlich nimmt sich Eurydike das Leben, Kreons Ehefrau und Haimons Mutter. Ort der Geschehnisse ist der Königspalast in Theben.⁶⁴

4.2.2.3 Bühnenbildnerische Umsetzung

Während Wotruba für die Bühne des „Oedipus“ auf die Elemente Stele/Pylon und Relief gesetzt hatte, benützte er bei „Antigone“ eine Kombination aus Stelen und entwickelte seine „Liegenden Skulpturen“ (Abb. 23) weiter. Eine erste Skizze zeigt zunächst noch eine Aneinanderreihung liegender und stehender Blöcke (Abb. 24). Die zweite Skizze auf demselben Blatt darunter zeigt durch Schraffierungen bereits eine Tiefenstaffelung. Im Bronzemodell des Bühnenbildes erkennt man, dass Wotruba als zentrales Element die Form einer seiner „Liegenden Figuren“ auf die Bühne übertrug (Abb. 25). Die schon erwähnte Abneigung Wotrubas gegen Materialvortäuschung brachte mit sich, dass das Bühnenbild zur Gänze aus Metallplatten zusammengeschweißt wurde (Abb. 26), wobei sich Wotruba selbst an den Arbeiten beteiligte, denn er wollte, dass die Handschrift des Künstlers erkennbar bleibt.⁶⁵

In den Kostümentwürfen fand Wotruba – im Gegensatz zur skulpturalen Ausführung im „König Ödipus“ – eine extrem vereinfachte Lösung durch fließende Gewänder und den Verzicht auf Applikationen (Abb. 27 und 28). Einwände zu dieser Produktion

⁶² Nees 1992, Katalog der Bühnenbilder, S.109.

⁶³ O.A., „König Ödipus“, in: Die Bühne, Mai 1960, Heft 20, S. 4.

⁶⁴ Antigone (Sophokles). Inhalt (7.10.2019), in: URL: [https://de.wikipedia.org/wiki/Antigone_\(Sophokles\)](https://de.wikipedia.org/wiki/Antigone_(Sophokles)).

⁶⁵ Gerhard Lohse, Zeitstück oder Seinsbeschwörung, in: Wotruba 1992, S. 30.

waren „...die gleißenden, ehernen Bühnenbildbrocken, die zwar das Optimalste und Großartigste ergaben, in denen sich aber akustisch und atmosphärisch zuerst Sellner, dann der Chor, dann das ganze Ensemble und zuletzt Sophokles ‚erkälteten‘.“⁶⁶

4.2.3 „Elektra“ 9.3.1963

4.2.3.1 Kurze Inhaltsangabe (Uraufführung 413 v. Chr.)

Elektra, Tochter von Klytaimnestra und Agamemnon, vergeht in Trauer um ihren aus dem Trojanischen Krieg zurückgekehrten und den von ihrer Mutter und deren Liebhaber Aigisthos ermordeten Vater. Sie wartet sehnsüchtig auf die Rückkehr ihres Bruders Orest, der den Mord an Agamemnon rächen soll. Handlungsort ist die Burg von Mykene.

4.2.3.2 Bühnenbildnerische Umsetzung

Für den dritten und letzten Teil des Sophokles-Zyklus folgte Wotruba einer ganz anderen Bildidee als in den vorangegangenen Inszenierungen. Zunächst entwarf er eine Platte, die hoch über der Bühne schweben sollte, und auf der er Gebilde aus Scheiben und Blöcken errichten wollte (Abb. 29 und 30). Schließlich entstanden durch einen treppenartigen Aufbau ein verwinkeltes Gebäude und unter der Platte eine Höhle (Abb. 31).⁶⁷ Wotruba wollte ursprünglich das Bühnenbild ganz aus Holz ausführen lassen. Das wurde aber wegen der nur in begrenzter Größe verfügbaren Platten und den daraus resultierenden sichtbaren Fugen fallen gelassen. Es wurde schließlich eine Materiallösung wie im „Oedipus“ gewählt. Einzig für „Antigone“ wurde das Bühnenbild auf einer Drehbühne aufgestellt. Das verlangte natürlich nach unterschiedlichen Ansichten ein und desselben Objekts.⁶⁸

Wie schon in „Antigone“ wurden die Kostüme fließend und weich gestaltet (Abb. 32). Lediglich Klytaimnestra trug eine bronzefarbene Krone, die aus einem Filzhelm mit Aufputz aus mit Paper kaschiertem Karton bestand (Abb. 33).

4.2.4 „Ödipus“ und „Ödipus auf Kolonos“, Salzburger Festspiele 27. Juli 1965

4.2.4.1 Kurze Inhaltsangabe (Uraufführung 401 v. Chr.)

Verbannt aus Theben, gelangt der alte, zum blinden Bettler gewordene Ödipus nach Kolonos, begleitet von seinen Töchtern Antigone und Ismene. Dort, in dem länd-

⁶⁶ H.L., „Erkälteter Sophokles“, in: Die Bühne, Juni 1961, Heft 33, S. 2.

⁶⁷ Nees 1992, S. 85.

⁶⁸ Nees 1992, S. 85 und Pistorius 1995, S. 41-42.

lichen Vorort Athens, sucht er Zuflucht an einem Altar, wo er auf Theseus, König von Athen, wartet, um von ihm Asyl zu erbitten. Theseus gewährt ihm diesen Wunsch und bietet dem Fremden Schutz. Ödipus' Söhne Eteokles und Polyneikes sowie deren Onkel Kreon, die in Theben Machtkämpfe ausfechten, versuchen Ödipus eigennützig zur Rückkehr nach Theben zu bewegen und zu politischer Parteinahme. Ödipus aber verkündet, bis zu seinem Tod in Kolonos bleiben zu wollen, und gibt seinen schutzspendenden Segen, den er den streitenden Parteien in Theben verweigert hat, den Athenern für deren Gastfreundschaft.⁶⁹

4.2.4.2 Bühnenbildnerische Umsetzung

Konnten Sellner und Wotruba bei „Ödipus“ am Burgtheater ein „ortloses“ Bühnenbild entwickeln und ließen sie in Athen gegen die Herausforderung griechisch-römischer Architektur spielen, hatten sie sich in Salzburg mit der Architektur des Barock auseinanderzusetzen: Wotruba entwarf zwei Typen von vierzehn Meter hohen Stelen (Abb. 33 und 34). Das Bühnenbildmodell zeigt im rechten Teil vier flache, gezackte Scheiben, im linken Teil zwei kompliziert aus Quadern geschichtete Türme (Abb. 35). Der Boden ist durch niedrige Blöcke strukturiert. Im „Ödipus“ befanden sich diese fahrbaren Türme wie im Modell links und stellten den Stadtbezirk dar, während die Scheiben rechts auf der Bühne die Palastzone markierten (Abb. 36). Im „Ödipus auf Kolonos“ flankierten die Türme die in die Mitte gerückten Scheiben – den Ort göttlicher Entrücktheit (Abb. 37).⁷⁰ Die blendend weiße Farbgebung der Bühnenkörper verstärkte einerseits den Gegensatz zum dunklen, höhlenartigen Hintergrund der Felsenreitschule, schirmten die Szene aber auch vor dessen markanter historischer Architektur ab. Die Naturkulisse der barocken Felsenreitschule schließlich, mit ihrem damals noch offenen Dach und sichtbaren Himmel⁷¹, suggerierte eine antike Atmosphäre ähnlich jener im Theater Herodes Atticus. Die handelnden Personen schienen durch die riesigen Dimensionen der Türme ihrem Schicksal „ausgeliefert“ zu sein und ließen sie wie „Spielzeug der Götter“ aussehen.⁷²

Die Kostüme waren durch ihre breiten Falten und Abhänge markant strukturiert (Abb. 38 und 39), und um ihnen mehr Körper zu geben, mit Schaumgummi ver-

⁶⁹ Perlentaucher.de (7.10.2019), URL: <https://www.perlentaucher.de/buch/sophokles/oedipus-in-kolonos.html>.

⁷⁰ Nees 1992, S. 96 und Pistorius 1995, S. 44.

⁷¹ Erst zwischen 1968 und 1979 wurde im Zuge von Umbauarbeiten nach Plänen von Clemens Holzmeister ein wetterfestes Rolldach eingebaut. In: Felsenreitschule (7.10.2019), URL: <https://www.salzburgerfestspiele.at/felsenreitschule>.

⁷² Gerhard Lohse, Salzburg 1965: Oedipus auf Kolonos, in: Wotruba 1992, S. 96.

größert und ausgesteift. Die Materialien der erstmals für alle Darsteller entworfenen Kopfbedeckungen waren Filz und Schaumgummi. Wotruba wollte die Köpfe der Darsteller – angesichts der Dimensionen des Bühnenbildes – größer wirken lassen und vor allem nach hinten ausladend gestalten (Abb. 40 und 41).⁷³

Kritische Stimmen sprachen von „Dekoration“ auf der Riesenbühne, block-verwirrten kreideweißen Wolkenkratzer, die wie Pappendeckel aussahen und auf eine streng stilisierte Bühne passen würden.⁷⁴

4.3 Richard Wagner, „Der Ring des Nibelungen“, Deutsche Oper Berlin 1967

Gustav Rudolf Sellner, Direktor der Deutschen Oper Berlin, hatte ursprünglich Wieland Wagner für die Inszenierung des „Ring des Nibelungen“ vorgeschlagen. Es wurde aber gemeinsam entschieden, dass dies ein Berliner „Ring“ werden sollte, um ein Gegengewicht zu Bayreuth zu schaffen.⁷⁵ Sellner bemühte sich dann, für die erste „Ring“-Inszenierung nach Wieland Wagners Tod, Fritz Wotruba für die Ausstattung zu gewinnen, er selbst übernahm die Regie. Wotruba sollte in Wotans Nordland etwas von der griechischen Luft spüren lassen.⁷⁶ Wotruba konnte sich aber nicht sofort für dieses Projekt begeistern, der Plan gährte zwei Jahre lang in ihm.⁷⁷⁷⁸ Im Folgenden wird aus der Tetralogie nur der erste Teil, „Das Rheingold“, besprochen, da sich das Prinzip des technischen Aufbaus der einzelnen Bühnenbilder in den drei übrigen Teilen des „Ring“ fortsetzt.

4.3.1 Das Rheingold (Vorabend) 23.1.1967

4.3.1.1 Kurze Inhaltsangabe „Das Rheingold“ (Uraufführung 22.9.1869)

⁷³ Pistorius 1995, S. 44.

⁷⁴ Hans Lossmann, „Ödipus“-Dramen, in: Die Bühne, September 1965, Heft 84, S. 9.

⁷⁵ Pistorius 1995, S. 51.

⁷⁶ Gustav Rudolf Sellner, Der Ring des Nibelungen. Landschaft und Szene, in: Das Opernjournal, Nr. 6, Berlin 1967.

⁷⁷ Wotruba-Marcks 1992, S. 132.

⁷⁸ Fritz Wotruba und Hubert Aratym wurden damals in einer gemeinsamen Ausstellung „Bild und Bühne“ mit ihren Bühnenarbeiten in verschiedenen europäischen Städten vorgestellt. Bei dieser Gelegenheit erinnert sich Aratym, dass Wotruba, angesprochen auf seine Pläne für den ‚Ring‘ in Berlin, antwortete: „Verstehen Sie, ich mag das alles ja nicht, die Kostüme, diese Busen und Requisiten, der Wagner ist ja wie der Karl May! Ich hab´ mir gedacht, ich verlange so viel, dass die Deutsche Oper am Arsch fällt, und wissen Sie, fünf Minuten später haben die unterschrieben“. Es sollen 500.000 DM gewesen sein, die höchste Gage, die je einem Bühnenbildner gezahlt wurde. In: Aratym 1992, S. 82.

Orts- und Zeitangaben: Deutsche Mythologie.

Zu Beginn raubt der Nibelung Alberich den Rheintöchtern das Rheingold, das die Macht hat, alles zu beherrschen, und schmiedet daraus einen Ring. Wotan raubt Alberich das Rheingold, den Tarnhelm und den Ring, worauf dieser den Ring verflucht. Wotan will den Riesen Fasolt und Fafner den ausgemachten Lohn für die Errichtung seiner neuen Burg Walhalla, die Göttin Freia, nicht geben. Stattdessen bietet Wotan den Riesen Alberichs Rheingold an. Der Fluch zeigt Wirkung: Fafner erschlägt seinen Bruder und zieht mit der Beute davon. Die Götter ziehen glücklich in Walhall ein. Nur die Rheintöchter beklagen den Raub des Rheingoldes.

4.3.1.2 Bühnenbildnerische Umsetzung

Zu seiner Vorbereitung zum „Ring“ – einer großen, schauerlichen Ballade, die keine Hoffnung zulässt – schreibt Wotruba, dass er aus architektonischen Objekten vor einem unendlichen Bühnenhorizont einen Schauplatz schaffen wolle, der größte Verwandlungsmöglichkeiten zuließe, und gleichzeitig die vier Teile von Beginn bis zum Ende als ein homogenes Ganzes zeige, analog zu dem geschlossenen Musikdrama. Die Architektur dürfe nicht zur Belastung werden, ihre Schwere und Masse wäre einmal zu steigern, ein andermal aufzuheben. Die statischen Elemente müssten ins Schwebende und Fantastische versetzt werden.⁷⁹

Die Modelle, die Wotruba für den „Ring“ anfertigte, sind wie aus den Steinen eines Architekturbaukastens für Kinder zusammengefügt (Abb. 43, 46, 49). Die gleichen Teile werden in den verschiedenen Bildern in oft veränderter Position eingesetzt. Sie wurden aus Sperrholzplatten gefertigt, die auf einer Eisenrahmenkonstruktion montiert, dann mit Nesselstoff bezogen und flächenweise bemalt wurden. Ein Portalvorhang aus Erbstüll diente als Weichzeichner, Projektionsfläche und, während der Verwandlungen auf offener Bühne, auch als optische und akustische Abdichtung.⁸⁰ Der Entwurf und das Bühnenmodell zum 1. Bild „Auf dem Grunde des Rheins“ zeigen aufeinandergetürmte bogenförmige Blöcke, die Flussboden und Wellen suggerieren (Abb. 42 und 43). Diese gebauten Wogen wurden dann auf der Bühne noch einmal bewegt auf den Portalschleier projiziert und vermittelten dadurch den Eindruck von bewegtem Wasser (Abb. 44).⁸¹ Die Entwurfszeichnung und das Gipsmodell zeigen die verschiedenen Felsformationen (Abb. 45 und 46), die in den Szenenfotos zur „Freien Gegend“ und zur Erscheinung der hell leuchtenden „Walhall“

⁷⁹ Wotruba-Marcks 1992, S. 132.

⁸⁰ Pistorius 1995, S.55, 58.

⁸¹ Pistorius 1995, S.56

am Ende des Vorabends bildhaft verschmelzen (Abb. 47). In gleicher Weise wurde das Bühnenbild des 3. Bildes „Unterirdische Kluft“ ausgearbeitet (Abb. 48 bis 50). Die unterirdische, dunkel-drohende Landschaft lebte vor allem durch die gezielte Beleuchtung von Details in der Felslandschaft.⁸²

Über die mutmaßliche Farbigkeit des Bühnenbildes (Abb. 42) und der Kostüme können einzelne Entwürfe Wotruba und die Rezensionen Auskunft geben. Die Kostüme in „Rheingold“ gestaltete Wotruba unterschiedlich: einerseits skulptural mittels Applikationen, deutlich ausgearbeitet im Kopfschmuck von Wotan und Fricka (Abb. 52 und 53), andererseits durch aufgemalte graphische Muster (Abb. 51 und 52).

Neben Einwänden der Fachpresse zu „...einer szenischen Erstarrung und eintönigen, klotzigen Würfelwelt“⁸³ gab es auch positive Reaktionen: *„Wotruba gibt eine für das ganze Werk einheitlich entworfene, von Szene zu Szene verwandelbare Komposition aus Blöcken, Flächen, aus ineinandergeschobenen und aufeinandergeschichteten Würfeln und plastischen Formen, die die dramatische Aktion als feste, geschlossene Architektur umfängt, eine geometrisch stilisierte Urlandschaft, die sich dem Zuschauer als Bühne, als künstlich-erhabener Raum gleich der antiken Szene präsentiert. Die Götterhöhe der „Rheingold“-Szenerie mit dem urtümlich rohen, weißleuchtenden Turmbau Walhalls im Hintergrund wandelt ihre Stimmung von der Morgenhelle über graue, beklemmende Dämmerung bis zum klaren Lichtblau des vom Gewitterdunst gereinigten Abendhimmels (Abb. 53). Dass auf dieser Bühne Raum ist für opernhafte dekorative, traditionelle Wirkungen keineswegs vermeidendes Kostüm muss zur Vervollständigung des Inszenierungsbildes erwähnt werden.“*⁸⁴

5. Oskar Kokoschka

Oskar Kokoschka gehört mit seiner Doppelbegabung als Maler und Dichter zu den wichtigsten Künstlerfiguren Europas. Während sein bildnerisches Werk weltweit bekannt und hochgeschätzt wurde, bleibt sein literarisches Schaffen für das breite Publikum, und das gilt bis heute, etwas weitgehend Unbekanntes. „Mörder, Hoffnung der Frauen“ 1907, „Sphinx und Strohmann“ 1907, „Der brennende Dornbusch“ 1911,

⁸² Pistorius 1995, S.58.

⁸³ Wolfgang Schimming, Maazels „Ring“ ist fertig, in Die Bühne, November 1967, Nr. 110, S. 20.

⁸⁴ Hans Otto Spingel, Verstandenes und vergessenes Bayreuth, in: Opernwelt, Heft 11, November 1967, S. 30.

„Hiob“ 1917, sowie „Orpheus und Eurydike“ 1918 bilden den Kern von Kokoschkas dichterischem Werk.⁸⁵ Die Bühne gehörte zu ihm wie die Staffelei: Seine ersten Bühnenwerke entstanden um dieselbe Zeit wie seine ersten Bilder. Und Dekorationen malte er zunächst deshalb, weil keine anderen für seine eigenen Stücke in Frage kamen.⁸⁶ Die ersten Fassungen seiner Dramen, die er auf Zetteln an die Mitwirkenden verteilte, gingen verloren, ebenso die Dekorationen und Kostüme, die auf billigste Sackleinwand oder sogar auf die Körper der Schauspieler*innen selbst gemalt waren. Eine gewisse Vorstellung davon vermittelt die Zeichnung am Titelblatt der Wochenschrift „Der Sturm“ (Abb. 54), die eine Illustration zu seinem Drama „Mörder, Hoffnung der Frauen“ ist.⁸⁷ Der autobiographische Bezug ist in den Gesichtszügen Kokoschkas, der zu jener Zeit kahlgeschoren war, unverkennbar.⁸⁸ Dieses, sein Erstlingswerk, stattete Kokoschka 1909 im Sommertheater der Zweiten Wiener Kunstschau aus (Abb.55).⁸⁹ *„Die Handlung beschwört Bilder, die in ihrer ganzen Widersprüchlichkeit, ihrer pubertären Verwirrung sich der Willkür der Inszenierung ausliefert. Kokoschka, ein überzeugter Humanist, setzt auf Bestialität. Mit geradezu kindischer Grausamkeit lässt er seine Darsteller sich gegenseitig in den Orkus befördern. Im gewissen Sinne ist die männliche Hauptfigur, der große Bleiche, ein Über-Struwwelpeter.“*⁹⁰ Erst nach dem Zweiten Weltkrieg kam Kokoschka dazu, auch fremde Stücke auszustatten.

5.1 Wolfgang A. Mozart „Die Zauberflöte“, Salzburger Festspiele 1955

Der Dirigent Wilhelm Furtwängler, der sich um die gleiche Zeit wie Kokoschka am Genfer See niedergelassen hatte, versuchte Kokoschka für die Ausstattung einer Opernproduktion der Salzburger Festspiele zu gewinnen. Kokoschka schlug die Oper „Fidelio“ von Beethoven vor, für die er schon einige Skizzen der wichtigsten Szenen des Stückes angefertigt hatte. Es war vor allem das Thema der Freiheit, das ihn an

⁸⁵ Gorbatenko 2012, S. 1-2 (7.10.2019), URL: <http://www.literaturepochen.at/exil/multimedia/pdf/Kokoschka1.pdf>.

⁸⁶ Hürlimann 1986, S. 33.

⁸⁷ Breicha 1986, S. 17.

⁸⁸ Heinz Spielmann, Mörder Hoffnung der Frauen, in: Kokoschka 1986, S. 56.

⁸⁹ Breicha 1986, S. 17.

⁹⁰ Hrdlicka 1996, S. 4.

dieser Oper reizte. Furtwängler wünschte sich aber Mozarts „Die Zauberflöte“ und konnte Kokoschka schließlich dazu überreden.⁹¹

5.1.1 Kurze Inhaltsangabe (Uraufführung 30.9.1791)

Orts- und Zeitangaben: Märchenland und -zeit.

Die teils erhebende, teils amüsierende Handlung dieser Zauberoper spielt innerhalb der Auseinandersetzung des vom Freimauergeist erfüllten Sonnenreiches Sarastros und der Welt der Königin der Nacht. Es ist die Suche des edlen Fürstensohns Tamino nach der edlen Pamina, Tochter der Königin der Nacht, und die – auf einer irdischen Ebene angesiedelte – Suche des Vogelfängers Papageno nach einer Lebensgefährtin, die er schließlich in der Person der Papagena bekommt.⁹²

5.1.2 Bühnenbildnerische Umsetzung

Die starre Szenerie der Felsenreitschule mit ihrer enormen Breite und geringen Bühnentiefe wurde von Kokoschka als besondere Herausforderung für seine Konzeption akzeptiert.⁹³ Die bescheidene technische Ausstattung der Bühne, in der keine baulichen Veränderungen, Vermehrung oder Verminderung der Elemente während der Aufführung möglich sind, veranlasste den Künstler, den Wechsel des jeweiligen Schauplatzes mittels Beleuchtung, Verdunkelung, farbigem Licht anschaulich zu machen. Licht im gelben bis zum roten Spektrum während der Auftritte des Sarastro symbolisierte den Sonnenmythos, blaues und violettes Licht den Mondkosmos der Königin der Nacht.⁹⁴

Kokoschka teilte seine Zeichnungen hauptsächlich in zwei Kategorien ein: In Blätter, die seine Vorstellungen vom Spielort und dessen architektonisch-räumlicher Konzeption wiedergeben, und in solche mit Darstellungen, die sich rein mit den Figuren und den für sie typischen Posen befassen.⁹⁵ Sie sind skizzenhaft, meist mit kräftigem, nervigem und sich heftig überlagerndem Strich ausgeführt. Die Gesamtentwürfe zum Bühnenbild zeigen Kokoschka nicht nur als den Erfinder eines Bühnenbildes, sondern auch als Dramaturg, der bereits die Figuren der Handlung in Szene setzt und gleichzeitig seine präzisen, bereits angesprochenen Vorstellungen zur Lichtregie im Entwurf handschriftlich festlegt (Abb. 56 und 57). Ein Bühnenfoto zeigt das fertige Bühnenbild vor der Naturkulisse der Felsenreitschule mit ihren

⁹¹ Spielmann, Ludwig van Beethoven. Fidelio, in: Kokoschka 1986, S. 70.

⁹² Mazurkiewicz 1994, S. 94

⁹³ Hürlimann 1986, S. 73.

⁹⁴ Oskar Kokoschka, Über das Licht in der Zauberflöte, in: Kokoschka 1955, S. 17.

⁹⁵ Marzukiewicz 1994, S. 65.

Arkaden (Abb. 58). Es ist ein permanentes Bühnenbild, bei dem die Anordnung von drei Tempeln eine Guckkastenbühne simuliert. Der zentrale Aufbau ist als einziger mit beweglichen, in Scheinarchitektur bemalten Prospekten ausgestattet: „Felsen- gegend“ (Abb. 59 und 60), „Zimmer der Pamina“ (Abb. 61, 62) und „Sonnentempel des Sarastro“ (Abb. 63 und 64). Alle anderen Szenen mussten, wie schon erörtert, durch eine ausgeklügelte Lichtregie suggeriert werden. *„Die ‚Zauberflöte‘ soll man nicht ägyptisieren und das Bühnenbild nicht in einer historischen oder gar ‚modernen‘ Einstellung stilisieren; dabei wird bloß das Skelett des Spieles sichtbar, das Leben aber ginge zum Teufel.“*, so Kokoschka.⁹⁶ In seinen Entwürfen und schließlich im fertigen Bühnenbild setzt er allerdings doch auf eine Architektur mit antik-ägyptischen Zitaten in Form von Pylonen, Kapitellen, Wandmalereien und Sphinxen.

Im Gegensatz dazu sind die Entwürfe der Kostüme eine Mischung verschiedenlicher Stile (Abb. 66–70): Papageno erscheint in origineller alpenländischer Tracht, Pamina in einem schlichten klassizistischen Kleid, Tamino wirkt wie aus einem Stück von Ferdinand Raimund, der Geharnischte hat eine skurrile Montur mit preußischem Helm, Sarastro zeigt sich als mythologischer Fürst mit einem ein Sonnenrad imitierenden Prunkmantel. Es scheint Kokoschka dabei daran gelegen zu sein, das Leben auf der Bühne durch kulturelle Vielfalt auszudrücken. Seine Entwürfe und Ideenskizzen sind vor allem phantastische Kokoschka-Landschaften, koloriert in sehr bunten, bewegten und die Konturen verwischenden Farben. Die Umsetzung der malerischen Ideen in das eigentliche Bühnenbild übernahm er allerdings nicht selbst. Dies besorgten – wie 1960 auch im Ferdinand Raimund-Zyklus am Wiener Burgtheater 1965-1969 – die Ausstattungsleiter des Theaters.⁹⁷ Dazu bemerkt Heinrich Kraus: *„Kokoschka hat ein Bild gemalt, das man an die Wand hängen konnte. Und jetzt war es die Aufgabe eines technischen Leiters und eines Bühnenmalers, in Zusammenarbeit mit Kokoschka dieses zweidimensionale Bild durch Auflösen in verschiedene Bühnengassen in ein dreidimensionales zu verwandeln. Auch am Burgtheater hatte Kokoschka mit dem Bühnenmaler zusammen die Dekorationen ausgearbeitet.“*⁹⁸

Die Erwartungen, die bei dieser Produktion an die Ausstattung Kokoschkas gesetzt wurden, scheinen daher nur teilweise erfüllt worden zu sein, wie eine Besprechung

⁹⁶ Oskar Kokoschka, Über das Licht in der Zauberflöte, in: Kokoschka 1955, S. 17.

⁹⁷ „Salzburgs Festspiel-Ausstattungsleiter Gustav Vargo hielt sich mit Fleiß an des farbenfreudigen Malers Anweisung: ‚Alle Farben nur verwischt auftragen!‘. Dekorationsmeister Vargo verwischte, und die Farben wurden sanfter.“, in: Prossnitz 2007, S. 164.

⁹⁸ Kraus 2013.

im „Berliner Tagesspiegel“ der Premiere feststellt: *„Der Zweiklang Mozart : Kokoschka musste eine Dissonanz ergeben. Es lag nicht so sehr daran, dass die kühn skizzierten Entwürfe auf der Bühne nicht zu realisieren waren, dass der Maler die Raumverhältnisse und den Stil der Felsenbühne nicht berücksichtigt hatte: Was auf der Bühne stand, war eine Märchensymphonie orientalisch üppiger Farben, ein naives Spiel mit sichtbaren Symbolen vom Sonnengold der Priester bis zum Mondblau und zu den magischen Tierkreiszeichen der Königin der Nacht; aber es war weder eine dramatisch brauchbare Szenerie, noch hatte es Beziehung zu der hohen Grazie und dem schlichten Ernst der Mozartschen Musik“.*⁹⁹

Die Gegenüberstellung der Figurine des Papageno (Abb. 66), die einen derben, bauernhaften Burschen darstellt, mit dem ausgeführten, elegant wirkenden Kostüm im Bühnenfoto (Abb.61a) scheint dieses Urteil zu bestätigen.

5.2 Henrik Ibsen, „Rosmersholm“, Schauspielgruppe Becker-Quadflieg 1960

Während Kokoschkas jährlichen Aufenthalten in Salzburg für seinen Unterricht in der „Schule des Sehens“, hatte er die Schauspielerin Maria Becker und den Schauspieler Will Quadflieg kennengelernt. Beide hatten auf der von Friedrich Welz ausgerichteten Feier von Kokoschkas 70. Geburtstag am 1. März 1956 einige seiner Texte gelesen. Deshalb war er gerne bereit, für eine der Inszenierungen der „Schauspieltruppe“, die Becker und Quadflieg gründeten, Bühnenbilder zu zeichnen, zumal es sich um die Aufführung eines Ibsen-Dramas handelte. Der Regisseur Robert Freitag besprach mit Kokoschka in Villeneuve das Konzept der Ausstattung, die nicht aufwändig und für eine Wandertruppe brauchbar sein sollte.¹⁰⁰ An dieser Aufgabe, eine Ausstattung mit bescheidenen Mitteln zu entwickeln, schien Kokoschka sicherlich der Rückbezug auf seine frühen Theaterarbeiten gereizt haben, etwa die seines „Hiob“ im Albert-Theater Dresden 1917 (Abb. 70). In diesem Sinne hatte er auch 1960 sein Drama „Orpheus und Eurydike“ für das Wiener Ateliertheater am Naschmarkt und dessen Leiter Veit Relin in einfachster Ausstattung entworfen.¹⁰¹

5.2.1 Kurze Inhaltsangabe (Uraufführung 17.1.1887)

Orts- und Zeitangaben: Westliches Norwegen, Ende des 19. Jahrhunderts.

⁹⁹ Werner Oehlmann, „Der Tagesspiegel, Berlin 14.8.1955“, in: Prossnitz 2007, S.165.

¹⁰⁰ Heinz Spielmann, Henrik Ibsen. Rosmersholm, in: Kokoschka 1986, S. 91.

¹⁰¹ Heinz Spielmann, Orpheus und Eurydike. Wiener Aufführung 1960, in: Kokoschka 1986, S. 63.

Das einsam gelegene Landgut Rosmersholm im Westen Norwegens ist Schauplatz gleich dreier Selbstmorde. Beate, die Ehefrau von Johannes Rosmer, wurde von der Einsamkeit in den Freitod getrieben. Ihr Bruder, Rektor Kroll, findet ein Jahr nach dieser Verzweiflungstat seinen Schwager in politisch bedenkliche Ansichten abgeglitten. Er nimmt den Kampf um den Freund und für die Grundsätze auf, die ihm heilig sind. Und gegen Rebekka, die junge Frau, die den Platz Beates eingenommen zu haben scheint. Kroll macht sie für die Tragödie verantwortlich. Er wird eine neue Katastrophe auslösen, indem er das labile Gleichgewicht zerstört, auf dem Rebekka und Johannes ihr gemeinsames Leben zwischen Schuld und Trauma gegründet haben. Wut, Verbissenheit und Verzweiflung treiben das Paar in die Ausweglosigkeit. Der reißende Mühlbach wird für sie – wie zuvor schon für Beate – zum Grab.

5.2.2 Bühnenbildnerische Umsetzung

Der in Farbkreide ausgeführte Bühnenbildentwurf zum ersten Akt (Abb. 71) zeigt das Wohnzimmer auf Rosmersholm. Er ist mit schnellem, wirrem Strich in braun, gelb violett braun, gelb und grün ausgeführt, die wesentlichen Requisiten und die vier handelnden Personen in ihren Kostümen sind angedeutet. Die Szenenfotos (Abb. 72 und 73) geben einen Eindruck von der handwerklichen Ausführung der Innenräume: Außer den Sitzmöbeln und Tischen sind alle Einrichtungsgegenstände gemalt. Die Kostüme sind – wie von Kokoschka skizziert – der Mode der Entstehungszeit des Stückes nachempfunden.

Diese Produktion wurde 1961 auch im Fernsehen gezeigt und als gelungene Übersetzung eines Bühnenraumes in die Fläche eines Bildschirms bezeichnet: *„Die Bühnenbilder von Oskar Kokoschka schienen als leicht und farbig skizzierte Dekoration mit der Atmosphäre des Stücks wenig zu tun zu haben; im Fernsehen gewannen sie plötzlich ein Leben im Hintergrunde, wie es noch selten beim Szenenbild eines Fernsehspiels zu beobachten war.“*¹⁰² Die damalige Schwarz-Weiß-Technik des Fernsehens scheint dem Charakter des Bühnenstücks also mehr entsprochen zu haben als die farbenfreudigen Kulissen der Theatertournee. Ein Eindruck, der sich mit Hilfe der Bühnenfotos (Abb. 72 und 73) leicht überprüfen lässt. Für diese Tournee, die vom Herbst 1960 an stattfand, entwarf Kokoschka auch ein Plakat, das von der Figur eines weißen Pferdes – seit jeher der Bote des Todes auf Rosmersholm – dominiert wird (Abb. 74). Sein Körper ist mit breiten pastelligen

¹⁰² J.J., Ibsen als Bilddichtung, in: Die Zeit, Nr. 20, 12.5.1961 (7.10.2019), URL: <https://www.zeit.de/1961/20/ibsen-als-bilddichtung>.

Schraffen ausgeführt, mit einer Linie entsteht der Rücken des Tieres. Mit wenigen Strichen werden markante Ohren und Augen mit stechendem Blick gesetzt.

5.3 Raimund-Zyklus, Burgtheater Wien 1960-62

Im Winter 1958/59 wandte sich der Präsident der Raimund-Gesellschaft, Gustav Pichler, an Kokoschka mit der Frage, ob er für zwei Raimund-Dramen die Ausstattung entwerfen würde. Raimunds Phantasie, die Zeiten und Raum ohne Rücksichten auf die Wirklichkeit mischt, sah Kokoschka als wahlverwandt. Er antwortete noch im Februar 1959 gut gelaunt und zustimmend. Im April besuchten Pichler und der Regisseur Rudolf Steinboeck den Maler in Villeneuve und vereinbarten mit ihm die Einzelheiten für eine Produktion von „Moisasurs Zauberfluch“ am Wiener Burgtheater für die erste Saison von Ernst Haeussermans Direktion. Nach der gelungenen Inszenierung dieses Stücks entstand die Idee für einen Raimund-Zyklus, der mit „Die unheilbringende Zauberkrone“ und „Die gefesselte Phantasie“ fortgesetzt wurde.¹⁰³ Da Kokoschka in allen drei Stücken einem ähnlichen künstlerischen Konzept folgte, soll hier nur „Moisasurs Zauberfluch“ exemplarisch besprochen werden.

5.3.1 „Moisasurs Zauberfluch“ 12.5.1960

5.3.1.1 Kurze Inhaltsangabe (Uraufführung 25.9.1827)

Orts- und Zeitangabe: Märchen- und Zauberwelt.

Das Stück, von Raimund als Zauberspiel bezeichnet, spielt in Indien. Alzinde, die Königin des Diamantenreiches, lässt aus Freude über den Sieg ihres Gemahls und dessen Truppen den Tempel des Dämons Moisasur zerstören und an seiner Stelle einen Tempel für die Tugend errichten. Erzürnt darüber, verflucht Moisasur das Reich, verwandelt die Königin in eine alte Frau und verbannt sie in ein fernes Land. Der Fluch soll erst aufgehoben werden, wenn sie im Arm des Todes Freudentränen weint. Nach etlichen abenteuerlichen Begebenheiten vergießt sie solche, als ihr Ehemann dem Geist der Vergänglichkeit für ihr Leben seine eigene Jugend und Kraft anbietet, um das Leben seiner Gemahlin zu retten.¹⁰⁴

¹⁰³ Heinz Spielmann, Ferdinand Raimund. Moisasurs Zauberfluch, in Kokoschka 1986, S. 94.

¹⁰⁴ Ferdinand Raimund. Werke: Moisasurs Zauberfluch (16.9.20199, in:
URL:<http://members.yline.com/~schovi/moisasur.htm>.

5.3.1.2 Bühnenbildnerische Ausführung

Zwischen 1959 und 1960 schuf Kokoschka eine Folge von Entwürfen mit einem Bühnenvorhang als Abschluss (Abb. 75). Dieser ist in der Manier eines barocken Deckengemäldes angelegt, das eine Apotheose Raimunds zeigt, umgeben von Motiven aus „Moisasurs Zauberfluch“. Im Vordergrund stehen sich die das Drama bestimmenden Prinzipien der Tugend und des Lasters in den Figuren von Alzinde und den auf einem Esel reitenden Teufel gegenüber.¹⁰⁵ Den Hintergrund bildet ein Gebirge, über den Raimund in einer Gloriole mit Lorbeerkranz und Schriftrolle erscheint, zu seiner Rechten ein mit einer Schlange kämpfender Adler, vermutlich Satan und Gott symbolisierend. Der Vorhang wurde dann auch bei den folgenden zwei Stücken des Zyklus verwendet.¹⁰⁶

Vier Studien über Figuren sowie zwölf Szenenentwürfe sind erhalten. Diese beschränken sich nicht, wie schon in den bisher besprochenen Arbeiten Wotrubas bemerkt, auf die reine Szene, sondern gleichen „film stills“, die Kokoschkas bühnendramaturgischen Impetus zeigen. Für „Das Reich der Vergänglichkeit“ gestaltet er mit zarten, feinkolorierten Bleistiftvorzeichnungen Figuren, Architektur und eine felsige Meeresbucht im Hintergrund (Abb. 76). Wucht und Dynamik eines Sturms werden dagegen mit breiten Kreidestrichen wiedergegeben (Abb. 77). Den Entwurf zum Auftritt des bösen Dämons (Abb. 78) beherrscht – durch einen Torbogen sichtbar – dessen zerstörter Tempel im gleißendem Licht. Moisasur wird mit einem drachenförmigen Mantel und einer Krone skizziert.

Das Kostümfoto (Abb. 79) zeigt die Weiterentwicklung der Idee: Der Mantel ist mit unzähligen glänzenden Schuppen bedeckt, die schlangenbekrönte Maske mit starren Augen und schrecklich verzerrtem Mund ist furchteinflößend. Die übrigen Kostüme sind in ihrem Stil dem Handlungsort Indien nachempfunden (Abb. 81, 83). Die teilweise monumentalen Entwürfe (Abb. 80) wurden durch ein Konzept, das unter sparsamer Verwendung fester Aufbauten den Raum durch geschickt hintereinander gestaffelte, bemalte Schleier aufteilte, auf die Bühne übertragen. So konnte dann mit Licht von einer zur anderen Szene übergeblendet werden, einem Verwandlungsschema, das Ähnlichkeiten mit einer barocken Kulissenbühne hatte.¹⁰⁷ Am Beispiel des „Sonnentempels“ (Abb. 80–81) erkennt man, dass die monumentale räumliche

¹⁰⁵ Mazurkiewicz 1994, S. 100.

¹⁰⁶ Heinz Spielmann, Ferdinand Raimund. Moisasurs Zauberfluch, in Kokoschka 1986, S. 94 und Mazurkiewicz 1994, S. 99-100

¹⁰⁷ Wolfgang Storch, Barlach. Kokoschka. Masereel, in: Rischbieter 1968, S. 208.

Wirkung dieser Tempelhalle, in starker Untersicht konzipiert, auf der Bühne stark reduziert wurde. Aus dem breiten Treppenaufgang wurden wenige Stufen, die ornamentierte Kuppel zeigt sich nur in einer Andeutung wieder. Kokoschka setzte auf Farbe und Licht als wirksamstes Bühnenmittel. Nach seinen Anweisungen, die auch hier auf dem Entwurf von ihm eigenständig notiert sind, sollte der farbliche Gesamteindruck „indisch“ wirken, wobei das Kolorit der Innenwände und der Treppenanlage durch ein alles beherrschendes Goldgelb überstrahlt und abgedämpft werden sollte.¹⁰⁸ Im Entwurf zur Szene der „Wolkengruppe mit dem Genius und Geistern der Tugend“ (Abb. 82) ist im Vordergrund das monumentale Eingangstor zum Reich des Dämons mit kräftigen, teils flächigen Strichen gezeichnet, dahinter erhebt sich in großem Abstand ein Wolkenturm von durchsichtiger Leichtigkeit, mit dem Genius und verschiedenen Geisterwesen vor einer strahlenden Sonne gezeichnet. Das ausgeführte Bühnenbild (Abb. 83) dagegen ist reduziert auf eine Wolke im Vordergrund, auf der der Genius – umlagert von den Geistern – mit Lilienzepter erscheint. Dominiert wird die Szene von auf einen Schleier gemalten Sonnenstrahlen.

Die Besprechungen des Raimundzyklus schwankten zwischen „...die in glühender Intensität sprechenden Farben, die Kokoschka mit seinen großflächig-malerischen Dekorationen auf die Bühne brachte...“¹⁰⁹, „...aus dem überladenen Einfallspomps des ersten Versuchs mit Raimund fanden sie zu einem überzeugenderen, fast kühl stilisierten Inszenierungsweg zurück...“¹¹⁰, „...der malerische Hintergrund spielt nicht mit, die Bühne macht den Eindruck des Halbfertigen.“¹¹¹ und „...einer leer geräumten Bühne und flüchtig hingepinselten, kaum einmal farbschönen Hintergrundprospekten.“¹¹²

6. Wolfgang Hutter (1928-2014)

6.1 „Theater“

Ende der 1940er-Jahre malte Hutter jenes Bild, welches man als das für sein Schaffen entscheidende Schlüsselwerk ansieht: „Theater“, WV 5 (Abb. 84). Er löste sich darin von den starken Einflüssen der surrealen Malweise, die noch in seinen

¹⁰⁸ Mazurkiewicz 1994, S. 104

¹⁰⁹ H. L., Burgtheater. Moisasurs Zauberfluch, in: Die Bühne, Heft 21, Juni 1960, Wien 1960, S. 6.

¹¹⁰ o.A., Burgtheater. Zweiter Abend im Raimund-Zyklus, in: Die Bühne, Heft 32, Mai 1961, Wien 1961, S. 11.

¹¹¹ Kurt Kahl, Raimund. Die gefesselte Phantasie, in: Theater heute, Juni 1962, Veber 1962, S. 43.

¹¹² Hans Lossn, Burgtheater. Die gefesselte Phantasie, in: Die Bühne, Mai 1962, Heft 44, S. 8.

ersten Bildern zu erkennen sind und entwickelt eine eigenständige Bilderwelt.¹¹³ Das 100x100 cm messende Bild bietet den Blick aus dem Zuschauerraum auf eine Freilichtbühne mit einem weiten und tiefen Bühnenraum, in dem ein beinah barockes Spektakel geboten wird. Eine große Menge von Figuren, nackt oder mit phantasievollen Kostümen bekleidet, der farbenprächige florale Dekor und die Vielzahl an Requisiten zeigen bereits die Huttersche Bildsprache mit ihren phantastisch-realen Zügen. Hutter bekannte selbst, dass dieses Bild für seine künstlerische Entwicklung entscheidend war: In ihm sei an einzelnen Möglichkeiten, an Ideenvielfalt eigentlich schon alles enthalten, was später zum Tragen gebracht und ausgearbeitet wurde.¹¹⁴ Seine vegetativen Objekte, gefiederte Wolken, geflügelte Blumenmädchen, Schmetterlinge, Leiber von Frauen und Männern, alles, was da züngelt, wuchert, alle diese bunten, deliziösen Träume sind Inszenierungen: Inszenierte Scheinwelt, Spielwelt, Wunderwelt, die kostümiert, geschminkt, maskiert Visionen, Phantasie, Inspiration darstellen.¹¹⁵

Die phantastischen Erzählungen, die seinen Bildern innewohnen, übertrug Hutter bei seinen Aufträgen für das Theater auch auf die Kulissen, Prospekte, Programmhefte, Wandbemalungen und Vorhänge. Seine Ehefrau Birgit Hutter, in fast allen seinen Produktionen kongeniale Partnerin als Kostümbildnerin, erinnert sich: *„Er weigerte sich, als Bühnenbild etwas anderes als Tafelbilder zu schaffen.“*¹¹⁶ Aus diesem Grund werden im Folgenden nur zwei Theaterproduktionen ausführlicher behandelt, da in allen Entwürfen der von Hutter ausgestatteten Stücke bereits die endgültige Gestaltung des Bühnenbildes zugrunde gelegt ist. Als erste Arbeit für das Theater schuf Hutter 1957 für das Theater am Fleischmarkt in Wien die Bühnenbilder für Genets „Die Zofen“ und Ionescos „Die kahle Sängerin“. Von diesen Produktionen sind nur noch das Programmheft und die darin von Hutter geschaffenen Illustrationen auffindbar (Abb. 85).

George Saunders „Ein Duft von Blumen“ ist das erste bildmäßig dokumentierte Bühnenbild Hutters.

6.2 George Saunders „Ein Duft von Blumen“, Volkstheater Wien 28.10.1966

¹¹³ Dolf Lindner, Markierungen auf dem Weg zum „Eros Vindononiensis“, in: Hutter 1983, S. 11.

¹¹⁴ Dolf Lindner, Die phantastische Reise durch künstliche Gärten, in: Hutter 1983, S. 31-32.

¹¹⁵ Paul Blaha, Bilder für das Theater, in: Hutter 1973, S. o.A.

¹¹⁶ Birgit Hutter 2019.

Leon Epp, der in seiner Direktionszeit eine Vielzahl von Malern und Grafikern als Bühnenbildner engagierte, empfand offenbar die Bilderwelt Hutters als idealen atmosphärischen Nährboden für seine Inszenierung der melancholisch-absurden Poesie des Stückes.

6.2.1 Kurze Inhaltsangabe (Uraufführung 30.9.1964)

Orts- und Zeitangaben: England, Gegenwart.

Saunders erzählt in Rückblenden die Geschichte der jungen Zoe, die gerade Selbstmord begangen hat und im Laufe der Zeit immer weiter aus der Erinnerung der Lebenden verschwindet. Zugleich steht diese Zoe aber noch real in der Welt und auf der Bühne, und in ihren Erinnerungsfetzen werden die Gründe ihres Scheiterns deutlich.¹¹⁷

6.2.2 Bühnenbildnerische Ausführung

Abb. 86 zeigt das Bühnenbild zum ersten Akt. Das Innere eines Hauses wird aus mehreren Tafelbildern mit farbenprächtigen Blumen- und Pflanzendekor angedeutet, wohl eine bewusste Assoziation zu dem Titel „Duft von Blumen“. Der Schauplatz eines Kircheninneren im 2. Akt (Abb. 87) wird aus verschiedenen Versatzstücken und Architekturdetails „von bizarrer, anmutiger Geometrik“ gebaut.¹¹⁸ Optisch dominiert im Hintergrund ein altarförmiges Gebilde, bekrönt mit zwei Mondsicheln und einer Art floraler Monstranz. Pagodenförmige Mausoleen, eine Friedhofswand, in der die verstorbene Zoe erscheinen kann, und ein Sarg veranschaulichen den Friedhof des 3. Aktes (Abb. 88 und 89).

„Epps permanentes Bestreben, Maler und Graphiker für Bühnenbilder zu gewinnen, hatte im Falle Wolfgang Hutters den Vorteil verzaubernd-phantastischer Blumenmalerei, den Nachteil aber der wiederum nicht vorhandenen Raum- und Tiefengestaltung.“¹¹⁹

6.3 Wolfgang A. Mozart, „Die Entführung aus dem Serail“, Opernhaus Graz 23.3.1974

6.3.1 Kurze Inhaltsangabe (Uraufführung 16.7.1782)

Ort- und Zeitangaben: An der türkischen Küste, 16. Jahrhundert.

Im Palast des Bassa Selim, eines Renegaten, leben drei Fremdlinge, die vom Bassa

¹¹⁷ James Saunders. Ein Duft von Blumen, in: Rowohlt Theaterverlag (16.9.2019), URL: <http://www.rowohlt-theaterverlag.de/tvalias/stueck/72202>.

¹¹⁸ Paul Blaha, Bilder für das Theater, in: Hutter 1973, S. o.A.

¹¹⁹ o.A., Ein Duft von Poesie, in: Die Bühne, Dezember 1966, Nr. 99, S. 6.

als Sklaven gekauft wurden, nachdem ihr Schiff auf einer Seereise von Piraten überfallen worden war: Zwei Engländerinnen – Konstanze, eine feine Dame, und ihr Mädchen Blonde – und der junge Spanier Pedrillo, der Freund Blondes. Sie werden vom Leibwächter des Bassa, Osmin, bewacht. Belmonte, ein junger spanischer Edelmann und der Geliebte Konstanzes, konnte sich bei dem Überfall als einziger retten. Er erreicht mit einem Schiff das Ufer in der Nähe des Landhauses und will Konstanze und die Übrigen aus der Sklaverei befreien.

6.3.1 Bühnenbildnerische Ausführung

Der Entwurf für das Bühnenbild des ersten Aktes (Abb. 90) zeigt die Terrasse eines am Meer gelegenen Palastes. Aus dem aufgewühlten Meer taucht am Horizont die Sonne als blaue Blüte auf. Das ausgeführte Bühnenbild besteht aus hintereinander gestaffelten, bemalten Prospekten. Das Meer als zentraler Blickpunkt wird durch eine barocke Bühnenmaschinerie hergestellt. Zu ihrem Auftritt schweben Bassa Selim und Konstanze in einer Montgolfière vom Schnürboden herab, begleitet von – in der Wellenmaschinerie auf großbusigen Nereiden reitenden – Janitscharen (Abb. 91).

Für den zweiten Akt (Abb. 92) entwarf Hutter einen Vorhof mit großer Freitreppe zum Eingang des Palastes des Bassa Selims, die als Spielfläche für die Akteure dient (Abb. 93). Die Wände haben achatförmige Muster, der Bühnenboden deutet ornamentale Teppiche an, den Prospekt zieren riesige Bäume in der Hutter eigenen floralen Weise. Der dritte Akt (Abb. 94) wird durch einen an Giorgio de Chiricos Architektur (Abb. 95) erinnernden, zum Meer geöffneten Teil des Palastes gebildet. Eine in einem Wasserbecken sich spiegelnde Mondsichel, die auch dem Meer ihren Schein verleiht, sowie dunkle Achatwände geben die Impression der nächtlichen Szene, in der die Entführung aus dem Serail stattfinden soll.

Die Besprechungen der Presse waren zwiespältig. *„Wenn sich der Vorhang öffnet, vermeint man, aus dem Beatles-Film ‚Yellow submarine‘ sei ein Bühnenmusical gemacht worden. Hutter schafft für Stück und Handlung keine Räume, sondern Bühnenmalerei.“*¹²⁰ *„Prospekte eines Mittelmeers in der Manier japanischer Holzschnitte, Nereiden á la Buontalenti und statt der Barke ein Montgolfière brachen mit*

¹²⁰ Karl Löbl, in: Kurier, Wien, 25.3.1974

*den gängigen Klischees... ein Zaubermärchen mit den Köstlichkeiten Altwiener Volkstheaters.*¹²¹

6.4 Weitere Arbeiten für das Theater

6.4.1 Wandmalerei im Großen Festspielhaus Salzburg

Für die Ausschmückung und Gestaltung des Inneren des zwischen 1956 und 1960 nach Plänen von Clemens Holzmeister neu errichteten Großen Festspielhauses in Salzburg bekamen namhafte österreichische Künstler Aufträge, u.a. Rudolf Hoflehner, Herbert Boeckl, Wander Bertoni und Oskar Kokoschka. Für das Foyer der Seitenlogen im linken Rang entwarf Hutter eine Wandmalerei mit dem Titel „Von der Nacht zum Tag“ (Abb. 96). Zwischen einer Mondsichel vor einer violetten Wolkenwand und einem durch die strahlende Sonne erhellten Himmel breitet sich ein Kaleidoskop von phantastischen Objekten aus.

6.4.2 Gestaltung des Eisernen Vorhangs im Stadttheater Wiener Neustadt

Im Zuge einer Modernisierung des Stadttheaters in Wiener Neustadt zwischen 1977 bis 1979 wurde Wolfgang Hutter beauftragt, den Eisernen Vorhang neu zu gestalten (Abb. 96).¹²² Dafür entwarf er ein riesiges Gemälde, in dem im unteren Teil ein Bühnenboden dargestellt ist, auf dem ein Weg in Zentralperspektive auf ein durch eine Maske bewachtes Gefäß führt. Aus diesem bricht explosionsartig eine Kaskade von Federn, Blüten, Blättern und geometrischen Formen heraus. Sie stellt offensichtlich eine Metapher für die phantastische Vielfalt des Theaters dar.

Anlässlich der Neueröffnung des Stadttheaters schrieb Gotthard Fellerer: *„Das Stadttheater erhielt eines der größten Ölbilder von Wolfgang Hutter, einem Vertreter der Wiener Schule des phantastischen Realismus. Einige befürchteten ein ‚Blumenopfer‘, fühlten sich als Hüter des guten Geschmacks und ergingen sich in Verbalinjurien. Manche hätten den ‚Eisernen‘ vielleicht auch nur zur Hälfte bemalt, sei es, wie es sei, Wolfgang Hutter hatte den Auftrag längst in seiner Tasche.*¹²³

¹²¹ Hansjörg Spies, in: Wiener Zeitung, 26.3.1974.

¹²² Geschichte des Stadttheaters Wiener Neustadt (7.10.2019). URL: <https://stadttheater.wiener-neustadt.at/de/geschichte>.

¹²³ Bianca Werfring, Wolfgang Hutter, Schöpfer des „Eisernen Vorhangs“ im Theater ist tot, meinbezirk.at (16.9.2019), in: URL: https://www.meinbezirk.at/wiener-neustadt/c-lokales/wolfgang-hutter-schoepfer-des-eisernen-vorhangs-im-theater-ist-tot_a1127880#gallery=null.

7. Arik Brauer (*1929)

Nach seinem Studium der Malerei an der Akademie für bildende Kunst in Wien und dem des Gesanges an der Musikschule der Stadt Wien (1945–1951), nach internationalen Auftritten als Sänger und Tänzer und nach ersten erfolgreichen Einzelausstellungen Anfang der 60er-Jahre, erhielt Arik Brauer 1970 seinen ersten Auftrag zu einer Opernausstattung am Züricher Opernhaus. „Die Faszination ist groß für einen Maler, wenn seine Bilder zu Körpern und Bauten werden“.¹²⁴

7.1 Alberto Ginastera, „Bomarzo“, Opernhaus Zürich 5.12.1970

Der Regisseur Imo Moskwicz hatte Arik Brauer eingeladen, die Ausstattung für diese Oper des argentinischen Komponisten Ginastera zu machen. Brauer brachte für diese Aufgabe zwar Bühnenerfahrung als Tänzer und Sänger, jedoch nicht als Bühnenausstatter mit. Seine Bildwelt schien aber wie geschaffen, um den „Sacro Bosco Bomarzo“, den manieristischen Garten von Pier Francesco Orsini, auf die Bühne zu bringen.¹²⁵

7.1.1 Kurze Inhaltsangabe (Uraufführung 19.5.1967)

Orts- und Zeitangaben: In Bomarzo, Rom und Florenz, 16. Jahrhundert.

Diese Oper spielt Mitte des 16. Jahrhunderts und ist ein psychologisches Drama in fünfzehn Szenen mit Zwischenspielen. Pier Francesco Orsini, dem körperlich missgebildeten Herzog von Bomarzo, wurde die Unsterblichkeit prophezeit. Zu diesem Zweck bereitet ihm sein Astrologe Silvio de Narni einen Zaubertrank, den Pier Francesco zu Beginn der Oper trinkt. Doch sein Neffe Nicolás hat den Trank aus Rache vergiftet. Während Pier Francesco im Sterben liegt, durchlebt er in Form von Rückblenden und Halluzinationen die Demütigungen und Träume seines Lebens erneut.¹²⁶

7.1.2 Bühnenbildnerische Umsetzung

Das Zentrum der Inszenierung ist ein riesiger Kopf, der die ganze Bühne ausfüllt (Abb. 98). Er ist dem steinernen „Orkus“ des real existierenden rätselhaften Parks nachempfunden (Abb. 99). Dieser Kopf ist in den wechselnden Szenen immer präsent und verwandelbar (Abb. 100 und 101): Die Zunge kann in Form einer flachen oder steilen Treppe ausgefahren werden, die Augen können hervortreten und

¹²⁴ Arik Brauer, Ausstellungstext, in: Arik Brauer 2019.

¹²⁵ Smola 2014, S. 170.

¹²⁶ Bomarzo, Oper (16.9.2019), in: Wikipedia, URL: [https://de.wikipedia.org/wiki/Bomarzo_\(Oper\)](https://de.wikipedia.org/wiki/Bomarzo_(Oper)).

leuchten. Der Kopf und die Figuren der „Monstren“, wie sie in den Szenenfotos zu sehen sind, wurden zunächst als Tonmodelle in kleinem Maßstab gefertigt (Abb. 102) und dienten als Vorlage für die Bühnenwerkstätten, wo sie auch bunt bemalt wurden. Die Kostüme der Protagonist*innen fasste Brauer als Teil des Bühnenbildes auf und formte diese wie seine phantastischen Bühnenskulpturen (Abb. 103).

Brauers Ansicht, dass der Effekt von Licht gesteigert würde, wenn es auf plastische Objekte fällt, ließ ihn Abstand von der illusionistischen Theatermalerei nehmen. Dieser Effekt wurde dadurch gesteigert, dass Kopf und Monstren vor einem schwarzen Vorhang zur Aufstellung kamen (Abb. 100 und 101).¹²⁷ Das Einheitsbühnenbild und die Lichtregie erlaubten, die Folge von fünfzehn Bildern des Librettos schnell umzusetzen. „Im Allgemeinen bedeutet phantastischer Realismus, dass ein Gegenstand der realen Welt durch die Phantasie des Künstlers umgeformt wird. Der Zuschauer weiß genau, dass es diesen Gegenstand nicht gibt. Es wird nicht die Wirklichkeit vorgetäuscht. Die Gegenstände auf der Bühne scheinen nicht etwas zu sein, sondern sie sind Kunstwerke, die optisch ausdrücken, was im Orchester ausgedrückt wird. Bei ‚Bomarzo‘ beeindruckte mich sehr das Problem des missgestalteten Menschen, seine erotische Überspanntheit, seine Verzweiflung, sein Größenwahn, sein Sterben. Und bei seiner Inszenierung soll ein gewisser Schrecken ausgedrückt werden.“¹²⁸

Die Theaterkritik bemängelte an dieser Ausstattung: *„Indessen führte das sinnbildliche Einheitsniemandsland weit vom Schaustück weg. Die Grenzen zwischen Wirklichkeit, Erinnerung, und erinnertem Traum sind verwischt. Alb und Sehnsucht sehen einander gleich.“*¹²⁹

7.2 Luigi Cherubini, „Medea“, Wiener Staatsoper 31.1.1972

1972 gab die Wiener Staatsoper erneut einem Maler die Möglichkeit, seine bildnerischen Vorstellungen auf der Bühne zu erproben. Die Idee, Brauer für die „Medea“ zu verpflichten, kam vom Regisseur August Everding.¹³⁰

8.2.1 Kurze Inhaltsangabe (Uraufführung 13.3.1797)

Orts- und Zeitangaben: Korinth, antike Sagenwelt.

¹²⁷ Smola 2014, S. 170.

¹²⁸ Stefan Sonns, Heute erzeugt die Technik den Schrecken. Gespräch mit dem Maler Arik Brauer, in: Opernwelt Jänner 1971, Velber 1971.

¹²⁹ Antonio Orlando, Alberto Ginastera „Bomarzo“, in: Die Bühne, Jänner 1971, Nr. 148, S. 20.

¹³⁰ Bletschacher 2008, S. 139.

Nachdem Medea auf Kolchis Jason zum Goldenen Vlies verholpen hatte, also zur Verräterin ihres Vaterlands wurde, folgt sie ihm nach Korinth und zeugte dort mit ihm zwei Kinder. Von Jason wird sie wegen der Tochter des Königs verlassen und verstoßen. Unmittelbar vor deren Hochzeit tötet sie Jasons neue Frau und ihre eigenen Kinder.

7.2.2 Bühnenbildnerische Umsetzung

Vor einen Prospekt mit Bildelementen aus seinen Tafelbildern stellt Brauer eine Großplastik, die unverändert alle Szenen der Oper dominiert und aus zwei Teilen besteht: Ihr weißer unterer Teil ist ein phantastisches Gebilde, dessen Eingang eine Vagina andeutet, der rote obere Teil stellt geflügelte weibliche Brüste dar (Abb. 104). Durch gezieltes Auf- und Abblenden der Beleuchtung werden die im Libretto vorgegebenen Handlungsorte (Palast des Créon, Tempel der Juno, Gebirge) anschaulich gemacht (Abb. 105). Auch bei „Medea“ entwirft Brauer zunächst kleine Tonmodelle (Abb. 106 und 107), die in den Werkstätten auf Bühnengröße umgesetzt und farbig ausgeführt wurden (Abb. 98).

Die Entwicklung einer Figurine vom zeichnerischen Entwurf bis zum fertigen Kostüm ist am Beispiel des Kreon in den Abbildungen Abb. 108–110 zu verfolgen. Sie sind von Brauer wie die Figuren in seinen Tafelbilder mit weicher Um- und Binnenzeichnung ausgeführt. Wie schon bei Brauers „Bomarzo“-Ausstattung bemängelte auch hier die Theaterkritik das Einheitsbühnenbild als *„...zu glatt, zu ästhetisierend schön und zu kunstgewerblich“*.¹³¹ Und es wurde vermerkt, dass *„...die Ausstattung in eine einseitige, theater- und stoffentfremdete Sexualkunde verdrängt ist, die Kostüme von abstruser Hässlichkeit entworfen sind.“*¹³²

8. Ernst Fuchs (1930-2015)

Fuchs, der anfänglich surrealistische Werke schuf und sein Frühwerk als „real-phantastisch“ im Gegensatz zu seinem übrigen Œuvre „phantastisch-realistisch“ bezeichnete, war ein Darsteller von Visionen und symbolistischen Motiven. In seinen Werken werden Mythen, Magie, Mystik und Religion – vornehmlich aus dem jüdisch-

¹³¹ Gerhard Brunner, Von allen bewundert, von Wenigen geliebt, in: Opernwelt März 1972, Velber 1972

¹³² Hans Lossmann, Cherubini-Ereignis, in: Die Bühne, März 1972, S. 8.

christlichen Fundus – verarbeitet.¹³³ Bei seinen Bühnenbildentwürfen und ihrer Umsetzung, wie in großen Teilen seines bildnerischen Schaffens, auf die Formsprache des Fin de siècle zurück, in der Künstler wie Johann Michael Bossard ihr Leben als Maler, Grafiker, Bildhauer und Architekt unter den Begriff des Gesamtkunstwerkes stellten. Fuchs, der bereits 1968 und 1971 am Theater an der Wien Ballettproduktionen ausgestattet hatte, wurde 1976 von August Everding als Intendant der Hamburgischen Staatsoper, für eine Neuproduktion von Richard Wagners „Parsifal“ engagiert.

8.1 Richard Wagner, „Parsifal“, Hamburgische Staatsoper 11.4.1976

8.1.1 Kurze Inhaltsangabe (Uraufführung 22.9.1869)

Orts- und Zeitangaben: In und um die Burg Montsalvat, Deutsche Sagenwelt.

Erster und dritter Aufzug spielen in bzw. bei der Gralsburg, in der die Gralsritter den heiligen Gral verwahren. In der Gralsburg liegt Amfortas, der Sohn des greisen Königs Titurel, krank an einer Wunde darnieder, die ihm einst der Zauberer Klingsor mit dem geraubten heiligen Speer zufügte. Nur ein Außenstehender, ein „reiner Tor“, der durch Mitleid zum Wissenden wird, kann den Speer wiedergewinnen. Der junge, tölpelhafte Parsifal schießt im Gralsbezirk unerlaubt einen Schwan. Gurnemanz, ein älterer Gralsritter, stellt Parsifal zur Rede und erkennt in ihm einen unwissenden Toren. Der zweite Aufzug spielt in Klingsors Zaubergarten: Hier soll Kundry in Klingsors Auftrag Parsifal verführen. Parsifal widersteht Kundry und gewinnt so den heiligen Speer zurück und bringt den Zaubergarten zum Einsturz. Im dritten Aufzug trifft der innerlich geläuterte Parsifal mit dem heiligen Speer erneut auf Gurnemanz, der ihm erzählt, dass König Titurel gestorben sei und Amfortas zu schwach, den Gral zu enthüllen. Gurnemanz erkennt den heiligen Speer und in Parsifal den neuen König. Parsifal erlöst Amfortas mit dem Speer, enthüllt den Gral und wird zum neuen Gralskönig ausgerufen.

8.1.2 Bühnenbildnerische Umsetzung

Fuchs griff beim Entwurf des Bühnenbildes motivisch auf den Stil der Neogotik des 19. Jahrhunderts mit seinem Säulenwald, Strebepfeilern und Kreuzbogengewölben zurück. Es ist sein gestalterisches Anliegen, „Parsifal“ als Architektur von Symbolräumen zu bauen, Wagners musikalischen Räumen einen möglichst adäquaten

¹³³ Schurian 2003, S. 14 und 22.

optischen Raum mittels Farben und Formen als optische Resonanz zu bieten.¹³⁴ Das Bühnenbild verwendet hauptsächlich bemalte Gazeschleier. Diese stellen für den Beginn des ersten Aufzugs, der im heiligen Wald vor der Gralsburg spielt, eine üppige Pflanzenwelt bereit, in der sich Bäume in einer üppigen Mischung aus Grün- und Blautönen ineinander verschlingen (Abb. 111). Für den ersten Auftritt Parsifals wird ein zusätzlicher Schleier eingesetzt, der den von ihm getöteten und vom Himmel fallenden Schwan darstellt (Abb. 112). Die Verwandlung vom heiligen Wald zur Gralsburg besorgen weitere Schleier: Darauf wird der Eingang zur Gralsburg von riesigen engelhaften Wesen (Abb. 113), während das Innere der Gralsburg als Rundbau von Karyatiden in Form von männlichen und weiblichen Engeln gestützt werden, auf deren gefalteten Händen jeweils ein Gralsbecher steht. Ein zentraler Kronleuchter, geformt aus einer Vielzahl konzentrisch angeordneter Schwäne, ergänzt das Bühnenbild (Abb. 114 und 115). Der zweite Aufzug spielt vor einem Schleier mit lebhaftem üppigem Rankenwerk (Abb. 116 und 117). Im Zentrum steht der Thron Klingsors, der nach dem Auftritt der Blumenmädchen vor einem flammenden Hintergrund erscheint (Abb. 118).

Die Kostümentwürfe für Parsifal, Kundry, Amfortas und Klingsor (Abb. 119–121) könnten einer Ausgabe der „Deutschen Heldensagen“ entstammen: Junger Held, Kreuzritter, Hexe, Edelfräulein, Ordensritter und Science-fiction-Tyrann.

Die Besprechungen in der Presse lobten „...den ganz vom Jugendstil geprägten phantastischen Realismus...“¹³⁵ und „...die Übereinstimmung zwischen musikalischer und szenischer Interpretation, wie es auf der Opernszene selten zu erleben ist. Besonders eindrucksvoll die schwüle Atmosphäre der Blumenmädchen-Szenen, dargestellt durch Mädchen wie bunte Blumen, zum Leben erweckte, verführerische Natur.“¹³⁶

8.2 Wolfgang A. Mozart, „Die Zauberflöte“

Ernst Fuchs schuf zwei Ausstattungen zur „Zauberflöte“ mit unterschiedlich technischem Aufwand: In Hamburg für eine Theaterbühne, in Wien für eine Tournee mit einer multifunktionalen Konstruktion für Mehrzweckhallen. „Die ‚Zauberflöte‘ ist für

¹³⁴ Ernst Fuchs, Architektur von Symbolräumen, in: Fuchs 1976, S. 22, 24.

¹³⁵ Bernd Plagemann, Fuchs Du hast die Gunst gestohlen, in: Die Bühne, Juni 1976, Nr. 213, S. 21.

¹³⁶ Imre Fabian, Parsifal in Hamburg, in.: Opernwelt, Mai 1976, Nr. 5, Velber 1976, S. 20-21.

*mich eine phantastische Oper und deshalb für einen phantastischen Maler besonders reizvoll“.*¹³⁷

8.2.1 Kurze Inhaltsangabe siehe Kapitel 6.1.1

8.2.2 Bühnenbildnerische Umsetzung, Hamburgische Staatsoper 17.4.1977

Der Bühnenvorhang zur „Zauberflöte“ (Abb. 122) zeigt eine phantastische Szene: Vor einem strahlenden, geometrisch geformten Himmelsgewölbe, das erfüllt ist von geflügelten Wesen, wird ein Geschöpf – halb Mensch, halb Cherub – von einem Drachen und einer Schlange bedroht. Sein angespannter, muskulöser Körper scheint in seiner tänzerischen Haltung zum abwehrenden Absprung in die Luft und in die Zauberwelt der folgenden Opernszene bereit zu sein, die mit der Verfolgung des Prinzen Tamino durch eine wilde Schlange beginnt. Anders als in der Inszenierung des „Parsifal“ ein Jahr zuvor, bei der Fuchs überwiegend bemalte Prospekte und Schleier für die verschiedenen Szenen entworfen hatte, wird das Bühnenbild der „Zauberflöte“ durch einen raumbeherrschenden, zentralen senkrechten Pfeiler dominiert, der in seiner Mitte eine kreiselförmige, abgestufte Plattform trägt und vor einer aus abgestuften Bögen gebauten unterirdischen Höhle steht (Abb. 123 und 124). Diese Konstruktion ermöglicht die simultane Abfolge von Auf- und Abtritten der handelnden Personen. Der Pfeiler verbindet dabei die sinnliche Ebene der Unterwelt, die gefüllt ist mit allerlei phantasievollen Skulpturen und üppiger Vegetation, mit der geistigen Welt der Priester in ihrer stofflichen Leere. Er ragt daran anschließend in überirdische Höhen. Diesen Weg der Initiation werden Tamino und Pamina während ihrer Prüfungen beschreiten.

Aus dem Entwurf (Abb. 123) lässt sich die farbige Gestaltung des Bühnenbildes nachvollziehen: Die Welt der Priester beherrscht ein kalt-strahlendes Blau, und – getrennt durch die Plattform – die untere Welt ein erdiges Gelb-Rot-Grün-Braun. Mittels bemalten Schleiern und Beleuchtungseffekten wird die Handlung in und vor dem Baukörper in Szene gesetzt. Ähnlich wie in Klingsors Zaubergarten 1976 (Abb. 116) sind die Schleier mit üppiger, phantastisch wuchernder Vegetation bemalt (Abb. 125). Auf- und niederfahrende Schleier und das Abblenden des Hintergrundes ermöglichen zudem einen schnellen Szenenwechsel wie etwa beim Herabschweben der drei Knaben in einer Gondel vom Schnürboden (Abb. 126). Die detailreichen Kostüme (Abb. 127–129) entsprechen den Vorlieben von Ernst Fuchs für phantas-

¹³⁷ Interview im Produktionsvideo, in: Rafael Brown production "Die Zauberflöte" (16.9.2019), URL: <https://www.youtube.com/watch?v=0TZ11SLiUD0>.

tischen Dekor mit einem Anklang von Neoklassizismus.

Besprechungen in den Fachzeitschriften schrieben über „...eine wahrhaft phantastische Szenerie, einem Mittelding aus Wiener Unter- und ägyptischer Oberwelt. Bunt und farbenfroh die Welt der Menschen, streng und distanziert die der Vertreter des Jenseits.“¹³⁸ und „Das malerische Konzept des Bühnenbildners, so bezwingend es in seiner bunten Schönheit zunächst scheint, wird zwar Schikaneders schwer zu realisierenden exotischen Bildern gerecht, nicht aber den in Sekunden-schnelle sich wandelnden Gefühlswelten Mozartscher Musik.“¹³⁹

8.2.3 Bühnenbildnerische Umsetzung „Zauberflöten“-Tournée (1996-2000)

Beginn 12.12.1996

Im Auftrag und in Zusammenarbeit mit dem Theaterproduzenten Raphael Brown, der bereits mit monumentalen „Arena di Verona“-Opernproduktionen wie „Nabucco“ und „Aida“ erfolgreich war, entwickelte Ernst Fuchs für „Die Zauberflöte“ ein Bühnenbild, das für riesige Mehrzweckhallen bestimmt war und am Beginn einer Tournee in der Wiener Stadthalle Premiere hatte. An diesem Projekt reizte Fuchs die enorme technische Herausforderung dafür ein Reich der Phantasie zu erschaffen. Er hatte damit auch die Möglichkeit, seine eigene Kunst einem breiten, sonst nicht erreichbaren Publikum nahe zu bringen.¹⁴⁰ Für das Plakat der Produktion (Abb. 130) griff er auf sein Ölbild „Sonne des Universums“ aus dem Jahre 1980 zurück. Darin löst Fuchs – wahrscheinlich in Anspielung auf Sarastros Schlussgesang „Die Strahlen der Sonne vertreiben die Nacht“ – das Licht der Sonne, die Grundlage für das Leben und Überleben der Menschheit, in seine Spektralfarben auf.¹⁴¹

Das Bühnenbild besteht auf einer Plattform von 30 mal 30 Metern, auf der als äußere Schale eine schwere Kuppelkonstruktion steht, die drehbar und gleichzeitig in acht hydraulisch auf- und zuklappbare Segmente unterteilt ist (Abb. 131 und 132). Diese Konstruktion misst 22 Meter im Durchmesser, in geschlossenem Zustand 10 Meter in der Höhe. In diesem Kuppelraum verbirgt sich die gesamte Zauberlandschaft aus Bergen, Palästen, Gärten und schroffen Felsen. Für eine zügige Szenenfolge werden

¹³⁸ Hans O. Spingel, Aufforderung zur Diskussion, in: Opernwelt, Nr. 6, Juni 1977, Velber 1977, S. 17.

¹³⁹ Heinz Kern, Verstimmte Zauberflöten, in: Die Bühne, Nr. 225, Juni 1977, Wien 1977, S. 20.

¹⁴⁰ Interview im Produktionsvideo, in: Rafael Brown production "Die Zauberflöte" (16.9.2019), URL: <https://www.youtube.com/watch?v=0TZ11SLiUDo>.

¹⁴¹ Fantastic Art Shop Kunsthandel (16.9.2019), URL: <https://www.fashop.at/shop/bildbeschreibungen/ernst-fuchs-meisterwerke>.

diese Elemente durch weitere bewegliche Bühnenaufbauten ergänzt.¹⁴²

Eine Reihe von Entwürfen mit Tempeln, Grotten und exotischer Pflanzenwelt in unterschiedlichen Lichtstimmungen dokumentieren, wie der Findungsprozess seine künstlerischen Ideen zur eine praxistauglichen Bühnenlandschaft werden lässt (Abb. 133–135). In der endgültigen Ausführung zeigt sich die Kuppel zu Beginn der Oper als goldener Pharaonenkopf (Abb. 136), der sich im Laufe der Ouvertüre öffnet, seine Farbe zu Blau wechselt und den Blick freigibt auf eine Felsenlandschaft (Abb. 137–139). Diese kann für die Spielorte der nächsten Szenen auseinandergeschoben werden: Etwa für den Priestertempel (Abb. 140), vor dem dann der erste Auftritt der Königin der Nacht über einen Hubboden aus der Unterbühne erfolgt (Abb. 141). Auf kreisförmigen Schienen können weitere Aufbauten bewegt werden, so etwa die Gondel mit den drei Knaben (Abb. 142). Unterschiedliche Beleuchtungseffekte der Aufbauten und der Innenseite der Kuppelsegmente ergeben eine Vielzahl von wirkungsvollen Stimmungen, beispielsweise im Finale des ersten Aktes, wo der Priestertempel in Gold erstrahlt und überwölbt wird von einer glühenden Krone (Abb. 143). Für das Bühnenbild des zweiten Aktes greift Fuchs auf das in Hamburg 1977 bewährte Konzept von zwei Spielebenen zurück und verwendet die obere für die geistige Welt der Priester und die untere für die irdischen Prüflinge (Abb. 144 und 145). Allerdings wurde aus technischen Gründen der in Hamburg bühnenbeherrschende kreiselförmige Bühnenaufbau durch ein bildliches Zitat im oberen Bereich ersetzt.

Die Kostümentwürfe zeigen den in Tafelbildern und Grafiken angewandten phantastischen und erotischen Stil (Abb. 146–149). Wie im Bühnenbild setzt Fuchs auch hier auf leuchtende Farben, um die teilweise großen Distanzen zum Publikum zu überwinden und eine prägnante optische Wirkung zu erzielen (Abb. 150).

9. Alfred Hrdlicka (1928-2009)

Bereits vor seinen Aufträgen für die Bühne hatte Hrdlicka am Theater praktische Erfahrungen als Bühnenarbeiter bei der Wiener Kammeroper, als gelegentlicher Stehplatzbesucher und als Statist an der Wiener Staatsoper gewonnen. Letztere

¹⁴² Das monumentale Opernereignis. Die Zauberflöte, in: Beilage zum Weserkurier, November/Dezember 1997, Bremen 1997.

Tätigkeit hat er in skizzenhaften, ironisierenden Federzeichnungen festgehalten (Abb. 151).

9.1 Johann W. von Goethe, „Faust I und II“, Bühnen der Stadt Bonn 25.9.1982 („Faust I“), 28.11.1982 („Faust II“)

1982 trat Paul Krontorad, damaliger Chefdramaturg der Bonner Bühnen, an Alfred Hrdlicka heran, ihn für die Gestaltung der Bühnenbilder für Faust I und II zu gewinnen. Der österreichische Theaterdirektor und Regisseur Peter Eschberg besuchte den Künstler daraufhin in Wien und erklärte nach einer Besichtigung von Hrdlickas Atelier (Abb. 168) dieses kurzum zum Bühnenschauplatz.¹⁴³ Hrdlicka akzeptierte diesen Vorschlag. „Hrdlicka und ich waren der Meinung, dass der Raum, der im ersten Teil eine auch dem Norden, dem Mittelalter zugeordnete Stille und Unbeweglichkeit hat, im zweiten Teil den Umgang mit der Klassik unter dem Vorzeichen des Klassizismus berücksichtigen muss.“¹⁴⁴, so Eschberg. Bei der Tragödie „Faust“ faszinierte Hrdlicka die Idee, die Goethesche Geisteswelt aus der Zeit der Aufklärung mit ihrer spezifischen Antikenverehrung zu erklären und zu interpretieren. Ausgangspunkt seiner Überlegungen sind die im Zentrum der dramatischen Handlung stehenden Charaktere Faust und Mephisto, die alle Facetten des menschlichen Seins, alle Fragen der Menschheit, vom Himmel durch die Welt zur Hölle und zurück erleben.¹⁴⁵

9.1.1 Kurze Inhaltsangabe (Erstausgabe 1808, 1832)

Orts- und Zeitangaben: Deutschland, 16. Jahrhundert, Sagenwelt.

Der Prolog findet im Himmel stand. Gott, der Herr, glaubt an das Gute in jedem Menschen: Nicht einmal der zweifelnde Doktor Faust würde sich vom rechten Weg abbringen lassen. Der Teufel, Mephisto, dagegen ist überzeugt, dass er Faust auf Abwege führen könne. Er schließt darüber eine Wette mit Gott ab.

Es werden zwei Handlungsstränge verknüpft: die „Tragödie des Gelehrten Faust“ und die „Gretchentragödie“. Hauptperson ist der Wissenschaftler Heinrich Faust, der nach Erkenntnis strebt und unfähig ist, sein Leben zu genießen. Aus diesem Grund schließt er einen verhängnisvollen Pakt mit dem Teufel und verspricht diesem seine Seele. Damit stürzt Faust auch das unschuldige Gretchen ins Unglück.¹⁴⁶

¹⁴³ Paul Krontorad, Faust. Bühnenbild, in: Hrdlicka 2008, S. 16.

¹⁴⁴ Thiemer 1983.

¹⁴⁵ Peter Bogner, Der Titan und die Bühne des Lebens, in: Hrdlicka 2008, S. 10.

¹⁴⁶ Inhaltsangabe. de, Faust I (11.11.2019), in: URL: <https://www.inhaltsangabe.de/goethe/faust-1/>.

Nach der Hinrichtung Gretchens am Ende von Faust I wird Faust von seinen Erinnerungen befreit und beginnt ein unbeschwertes neues Leben. Er bleibt der geniale und ehrgeizige „faustische“ Mensch, der er zu Beginn des ersten Teils gewesen war. Nach verschiedenen Szenen, die von der griechische Antike bis zum Beginn des Kapitalismus der Goetheschen Zeit reichen und in denen er sich vom Einfluss des Mephisto zu befreien versucht, findet Faust schließlich im Streben nach dem „höchsten Dasein“ und in einer späten Sinnfindung seine Fähigkeiten, sich für das Wohl der Menschheit einzusetzen. Dadurch verliert der Teufel den Besitz über ihn. Faust erfährt am Schluss das Urteil der Engel: „Wer immer strebend sich bemüht, den können wir erlösen“.¹⁴⁷

9.1.2 Bühnenbildnerische Umsetzung

Das Bühnenbild für „Faust I“ stellt die Situation von Hrdlickas großem Atelierraum im Wiener Prater in Form eines „White Cube“ nach. Da die Holzkuppel des originalen Raumes mit seiner natürlichen Beleuchtung offenbar nicht nachzubauen war, wurden als Ersatz Fenster an der linken Wand des Bühnenraumes eingebaut. In ersten Skizzen werden die wichtigsten Bühnenelemente dieser Inszenierung – neben Kopien von schon existierenden eigenen Skulpturen – entwickelt: das Jüngste Gericht (Abb. 153) und Steinquader mit konvexen Körperformen in verschiedenen Haltungen (Abb. 154 und 155). Der Bühnenraum wird dann mit Skulpturen wie dem „Marsyas“ und einigen „non-finito“-Steinarbeiten, Marmorblöcken und Arbeitsgeräten gefüllt (Abb. 156). Zusammen ergibt sich eine eigene faustische Metapher: Der Bildhauer als Schöpfer einer eigenen Menschenwelt steht Gott und dessen Schöpfungsakt gegenüber.¹⁴⁸

„*Faust I' ist von der Moral her christlich, und deshalb habe ich dafür die Offenbarung Johannes genommen, als Prototyp des aktivsten und aggressivsten Christentums*“, meinte Hrdlicka in einem Rundfunk-Interview.¹⁴⁹ Dieser Religionsaspekt wird in Form einer eigenhändig ausgearbeiteten riesigen Zeichnung (Abb. 157) im Format von 10 x 15 Metern erstellt: Das Jüngste Gericht mit einem Gott der Rache, der das Schwert – Symbol seiner fürchterlichen Macht – zwischen den Zähnen hält.¹⁵⁰ Auf diese Zeichnung appliziert Hrdlicka dann die eines Papstes, dem höchsten Repräsentanten

¹⁴⁷ Faust. Der Tragödie zweiter Teil, in: wikipedia (7.10.2019), URL: https://de.wikipedia.org/wiki/Faust._Der_Tragödie_zweiter_Teil, sowie Inhaltsangabe24.de, Faust II (11.11.2019), in: URL: <http://www.inhaltsangabe24.de/faust-der-tragoedie-zweiter-teil-goethe.php>.

¹⁴⁸ Kruntorad 2008, S. 12.

¹⁴⁹ Kruntorad 2008, S. 13.

¹⁵⁰ Kruntorad 2008, S. 13.

der katholischen Kirche (Abb. 158); in seiner Ausführung sicherlich ein Zitat von Francis Bacons „Study after Velázquez’s Portrait of Pope Innocent X“. „Faust I“ spielt also vor der markanten Rückwand des Jüngsten Gerichts und zwischen verschiedenen Kopien bildhauerischer Werke Hrdlickas (Abb. 159). Diese wurden von seinen Meisterschülern Arno Hildebrandt und Michael Plaetschke (Abb. 160) *„im Atelier Hrdlickas nach den Gipsformen, welche uns die Gießerei Zöttel zur Verfügung stellte, in Styropor nachgebaut, wobei wir etwa ein halbes Jahr benötigten.“*¹⁵¹

Für „Faust II“ wurden von Hrdlicka zwei Prospekte entworfen: Den „Antikenprospekt“ und der „Schlachtenprospekt“. Mephisto entführt im Laufe der Handlung Faust in das antike Griechenland, um dort Helena zu gewinnen. Mit den Darstellungen eines „Antiken pornos“ ironisiert Hrdlicka das deutsche Bild der Antike, das sich – so Hrdlicka – in Goethes Zeit als Ideal der klassischen Schönheit herausgebildet hatte und auf einem Anschauungsmaterial von Trümmern gründete.¹⁵²

Wieder entwickelt Hrdlicka in einer Reihe von Skizzen (Abb. 161) den aus mehreren Szenen gefüllten Prospekt, den er in seinem Wiener Atelier eigenhändig malte (Abb. 162). Auf der Bühne wurden, wie schon in „Faust I“, Kopien eigener Werke aufgestellt (Abb. 163). Abbildung 164 gibt einen Eindruck über die farbliche Ausführung des Prospektes.

Dramatische Höhepunkte wie die Eroberung Helenas durch Faust oder Kriege, die Mephisto im Laufe der Handlung anzettelt, mit all ihrer Gewalt und Sexualität, spiegeln eine Gedankenwelt, die sich auch durch Hrdlickas Œuvre wie ein roter Faden zieht. Der „Schlachtenprospekt“, aus einer Vielzahl von Skizzen herausgebildet (Abb. 165 und 166), zeigt dementsprechend Gewalt und die Zerstörung des Menschen durch den Menschen, zeichnerisch nacherzählt durch verschiedene Szenen aus einem modernen Krieg (Abb. 167). Einige dieser Entwürfe sind mit „Chatila“ übertitelt. Hrdlicka bezieht sich hier konkret auf die Massaker an Zivilisten während des libanesischen Bürgerkrieges 1982 in Sabra und Schatila¹⁵³. Besonders sticht hier ein *„...in Caput mortuum, einer geronnenem Blut ähnelnden Farbe“*¹⁵⁴, ausgeführter Teil des Prospektes heraus, der tatsächlich Geschehenes und künstlerische Umsetzung verbindet.

¹⁵¹ Michael Plaetschke in einem Brief an den Verfasser vom 27.1.2019.

¹⁵² Kruntorad 2008, S. 14.

¹⁵³ Massaker von Sabra und Schatila, in: Wikipedia (12.10.2019), URL: https://de.wikipedia.org/wiki/Massaker_von_Sabra_und_Schatila.

¹⁵⁴ Martina Judt, Galerie Hilger, im Gespräch mit dem Verfasser am 21.2.2019.

9.2 Luigi Nono, „Intolleranza 1960“, Staatsoper Stuttgart 11.10.1992

Luigi Nono schwebte in der Konzeption seines Werkes eine Beziehung zwischen musikalischer und szenischer Komposition vor: Die Unabhängigkeit der Elemente, die Eigenständigkeit von Bild, Szene, Sprache und Musik.¹⁵⁵ Der Regisseur Christof Nel wollte die Protagonisten in einem nahezu abstrakten Raum, fast gänzlich ohne dekorative Unterstützung, agieren lassen.¹⁵⁶

9.2.1 Kurze Inhaltsangabe (Uraufführung 13.4.1961)

Orts- und Zeitangaben: Fiktive Orte der Gegenwart.

„Intolleranza“ ist die Geschichte eines Gastarbeiters. Im ersten Teil des Stückes verlässt er die Frau, bei der er Unterkunft und Geborgenheit gefunden hatte, und kehrt zurück in seine Heimat. Auf dem Weg dorthin gerät er zwischen demonstrierende Menschen, wird verhaftet, verhört, gefoltert. Schließlich gelingt ihm die Flucht aus dem Konzentrationslager. Im zweiten Teil gelangt er in ein Land, in dem Bürokratie und Unmenschlichkeit herrschen. Gemeinsam mit einer Gefährtin versucht er gegen Schrecken, Intoleranz und Fanatismus zu kämpfen. Sie nähern sich der Heimat, aber es ereignet sich eine ökologische Katastrophe, mitverschuldet durch die Industrialisierung: Der Fluss tritt über die Ufer hinaus und verschlingt alles.¹⁵⁷

9.2.2 Bühnenbildnerische Umsetzung

Das Bühnenbild wurde als enger, schwarzer Kubus mit einem steil ansteigenden Bühnenboden entwickelt (Abb. 169): Ein neutraler, abstrakter Raum, in dem Plastiken und bemalte Prospekte aus dem Boden herauf- oder vom Schnürboden heruntergefahren werden konnten. Wiederum waren für Hrdlicka eigenhändig gemalte Prospekte (Abb. 170), Grafiken (Abb. 171) und Skulpturen (Abb. 176) ohne unmittelbaren Bezug zur Szene das Mittel der Wahl, um größtmöglichen Ausdruck für das Bild des geschundenen Menschen zu erzielen.¹⁵⁸ Dafür malt er einen Kopf mit entblößtem Gehirn (Abb. 172), der dann mit der Projektion der Gesichtszüge Jean-Paul Sartres¹⁵⁹ überlagert wird (Abb. 173), eine riesige Partiturseite für die Folter-

¹⁵⁵ Claus Spahn, Keine verfallende Idee, in: Die Zeit Nr. 42, 16.10.1992, S. 72.

¹⁵⁶ Peter Bogner, Intolleranza 1960, in: Hrdlicka 2009, S. 32.

¹⁵⁷ Luigi Nono. Intolleranza, in: Heinz Wagner, Das große Handbuch der Oper, Wilhelmshaven 1987, S. 317.

¹⁵⁸ Claus Spahn, Keine verfallende Idee, in: Die Zeit Nr. 42, 16.10.1992, S. 72.

¹⁵⁹ „Wir sind alle Mörder“ stellte Jean-Paul Sartre 1950er-Jahren fest, um seine Mitbürger angesichts des blutigen Kriegs, den Frankreich gegen die algerische Befreiungsbewegung führte, aufzurütteln

szenen – mit einem Zitat von Holbeins „Leichnam Christi im Grabe“ als Predella – über die eine blutige Spur führt (Abb. 174) und einen überdimensionalen Liebesakt (Abb. 175). Ein die hintere Bühnenwand füllendes Relief mit verrenkten Körperabdrücken (Abb. 176 und 177) und von der Bühne herabhängende Hände (Abb. 180), die bildliche Zitate aus Werken von Grünewald, Picasso und Rodin wiedergeben (Abb. 181 und 182), sind die plastischen und skulpturalen Elemente der Ausstattung.

Die Presse anerkannte allgemein *„Die wirkungsvollen Raum- und Bildvisionen Hrdlickas, die mehr als die Musik und die Regie an unser Bewusstsein und unsere Verantwortung appellieren.“*¹⁶⁰

9.3 Oskar Kokoschka, „Mörder, Hoffnung der Frauen“, Festspielhaus Dresden-Hellerau 29.9.1996

Eine in der Literatur noch nicht erwähnte Theaterproduktion Hrdlickas war seine Auseinandersetzung mit Oskar Kokoschkas erstem Bühnenwerk. Detlev Schneider, künstlerischer Leiter des Festspielhauses Hellerau (Abb. 181)¹⁶¹, trat an Hrdlicka mit der Idee heran, dieses Stück auszustatten. Hrdlicka kannte Kokoschka persönlich und wie bei Kokoschka war auch bei ihm das kriegerische „Mann-Weib-Spiel“, der Kampf von Dominanz und Unterwerfung – mit gesellschaftlich-politischem Bezug – ein wichtiger Antrieb in der künstlerischen Arbeit.¹⁶² Diese Nähe zu Kokoschka drückt sich auch im Doppelportrait auf dem Titelblatt des Programmheftes dieser Produktion aus (Abb. 182).

9.3.1 Kurze Inhaltsangabe (Uraufführung 1909)

Orts- und Zeitangaben: In und um einen Turm, Altertum.

und an ihre politische Mitverantwortung zu erinnern. In: Uwe Wittstock, "Wir sind alle Mörder". Frankreich erinnert sich, Die Welt, 5.2.2002 (12.10.2019), URL: <https://www.welt.de/print-welt/article398180/Wir-sind-alle-Moerder-Frankreich-erinnert-sich.html>.

¹⁶⁰ Horst Kögler, Stuttgart. Nono „Intolleranza“, in Opernwelt, Dezember 1992, Velber 1992, S. 37.

¹⁶¹ Das Festspielhaus Hellerau (Abb. 193) wurde 1911 erbaut und gilt als ein Hauptwerk der Architektur des 20. Jahrhunderts und Vorläufer des Bauhauses. 1913 schufen hier der Bühnenbildner Adolphe Appia und der Lichtkünstler Alexander von Salzmann den Prototyp einer neuen Theaterbühne für das 20. Jahrhundert, Hellerau. Europäisches Zentrum der Künste (16.9.2019), in: URL: <https://www.hellerau.org/de/festival/appia/>.

¹⁶² Schneider 1996, S. 3.

Die Handlung zeigt die Geschlechterbeziehung, zugespitzt zum „Geschlechterkampf“ in seiner radikalsten Ausprägung, an dessen Ende der Mord steht.¹⁶³

9.3.2 Bühnenbildnerische Umsetzung

Hrdlickas Konzept für eine szenische Annäherung an das Stück war geradezu aktionistisch. In jeder Aufführung sollte die Schaffung eines malerischen Prospektes mit verschiedenen Schattenspielen auf einer 6 x 10 Meter großen Leinwand an der Stirnwand der Halle gleichzeitig erfolgen (Abb. 183). Dazu wurden Skulpturen aus Styropor und bewegliche zweidimensionale Figuren aus Pappe nach Hrdlickas Anweisungen von seinen Assistent*innen Eva Schaerer und Ben Siegel in seinem Wiener Atelier hergestellt (Abb. 184). Diese wurden auf der Bühne mittels Scheinwerfern als Silhouetten an die Stirnwand projiziert (Abb. 185), während Hrdlicka selbst, auf einer beweglichen Hebebühne stehend, eine herabhängende Leinwand mit malerischen mitteln in einen großen Bühnenprospekt verwandelte (Abb. 186). In den Silhouetten und Hrdlickas malerischen Kommentaren sollten die sexuelle Ausschweifung und Gewalt einschließenden Wortkaskaden Kokoschkas Gestalt annehmen. Die Choreografie wurde durch dreizehn Spielerinnen in Brautkleidern und teilweise mit Kopfschmuck umgesetzt, ein Blasorchester mit Zitaten aus Paul Hindemiths Opernvertonung aus dem Jahre 1921 lieferte die musikalische Ergänzung (Abb. 185).¹⁶⁴ Hrdlickas Schattenspiel (Abb. 187) scheint eine Anspielung auf Friedrich Wilhelm Murnaus Horrorfilm „Nosferatu“ aus dem Jahre 1922 (Abb. 188) zu sein. Der riesige Bühnenprospekt wurde von Hrdlicka schließlich mit einem Zitat aus dem Stück überschrieben: „Wir waren das Rad um ihn/Bestürmer verschlossener Festungen/Führ'uns, Bleicher“ (Abb. 189).

Hrdlickas Intention, eine kollektive, multimediale Rauminstallation zu schaffen, die grafische Ausführung eines Bühnenbildes, die bisher im Atelier stattfand, vor einem Theaterpublikum auszuführen, ist nicht erfolgreich gewesen. Vor allem die wechselweise optische Behinderung durch Projektionen von Schattenfiguren und zeitgleich stattfindender Malerei am Prospekt störte den Ablauf des Stückes. Dies hat auch Hrdlicka selbst im Anschluss an die Vorstellung in einem Interview zugegeben.¹⁶⁵

¹⁶³ Cathérine Hug, Mörder, Hoffnung der Frauen. Szenische Lesung, Kunsthaus Zürich, 25.10.2018 (16.9.2019), in: URL: <https://www.kulturzueri.ch/kulturdatabank-zurich/veranstaltungen/1082-4149-kunstgesprch/>.

¹⁶⁴ Schneider 1996, S. 3.

¹⁶⁵ Hellerau 1996.

„Das angestaubte Skandalstück gerät, halbszenisch und halb geprobt, zum Fiasko.“¹⁶⁶ Diese Produktion wurde nur ein einziges Mal aufgeführt.

10. Hermann Nitsch (*1938)

Ausgangspunkte für die Betrachtung der Bühnenarbeiten von Hermann Nitsch sind seine seit 1960 geschaffenen Schüttbilder sowie seine Beschäftigung mit dem zur gleichen Zeit entwickelten „Orgien Mysterien Theater“, von ihm als „o. m. theater“ apostrophiert: *„Die Schüttbilder gehören zur Praxis meines Theaters. Die Aktionsmalerei, die als dramatischer Prozess der Beginn meiner Theaterrealisation war, ist mein Theater.“*¹⁶⁷ Zentrales Gestaltungselement für Nitsch ist Farbe in ihren erfahrbaren Erscheinungsqualitäten, als Substanz und als Farbigkeit. Farbe kann geschüttet, verspritzt, verschmiert, geknetet werden. Nitsch entwickelte eine eigene Farbenlehre des o. m. theaters, deren Ausdruck Farbskalen sind, mit denen die wechselseitige Wirkung der Farben untersucht und bestimmten Farbtönen Farbklänge zugewiesen werden (Abb. 201).¹⁶⁸ Das o. m. theater ist ein als Gesamtkunstwerk konzipiertes, mehrtägiges Fest der Existenzverherrlichung: Unter Einbeziehung aller Kunstformen, von Opferritualen, christlich liturgischen Elementen und im Agieren mit Materialien und Substanzen sollen in einem alle Sinne berauschenden Prozess Ereignisse wie Geburt, Leben, Sterben und Wiedergeburt symbolhaft zum Ausdruck gebracht werden.¹⁶⁹

10.1 Jules Massenet, „Hérodiade“, Wiener Staatsoper 12.2.1995

Bei der Weltausstellung 1992 in Sevilla, wo Arbeiten von Nitsch als Österreich-Beitrag gezeigt wurden, lernten der Künstler und der damalige Direktor der Wiener Staatsoper, Ioan Holender, einander kennen. Dieser machte Nitsch das Angebot, an seinem Haus „Hérodiade“ von Massenet auszustatten. Holender wollte keine historisierende Interpretation der Oper, sondern einen Farbenrausch.¹⁷⁰ Als Assistent wurde Nitsch der Chefdramaturg Richard Bletschacher zur Seite gestellt, der den in Bühnentechnik und Personenführung unerfahrenen Künstler unterstützen sollte.

¹⁶⁶ Irene Bazinger, Ein Mörderstück mit Kurkapelle, in: DNN, 2.10.1996.

¹⁶⁷ Hirschmann 1995, S. 15.

¹⁶⁸ Frank Gassner, in: Saint Françoise 2011, S. 20.

¹⁶⁹ Lucie Binder-Sabha, Wiener Aktionismus und VALIE EXPORT, in: Essl 2016, S. 74.

¹⁷⁰ Hirschmann 1995, S. 15.

Richard Bletschacher erarbeitete für diese Produktion mit dem Dirigenten eine auf dreizehn Bilder gekürzte Fassung.¹⁷¹ In der Vorstellung des Operndirektors sollte wohl die oratorienhafte, religiös-kultische Handlung der Oper mit ihrer Blut-Thematik in Form von Hinrichtung und Selbstmord in Übereinstimmung mit dem Charakter des o. m. theaters gebracht werden.

10.1.1 Kurze Inhaltsangabe (Uraufführung 19.12.1881)

Orts- und Zeitangaben: Jerusalem, 30 v. Chr.

Salomé ist eine Tänzerin, die in Johannes den Täufer verliebt ist. Herodes wiederum begehrt seine Stieftochter Salomé. Deshalb fordert dessen Gemahlin Herodias aus Eifersucht den Kopf des Propheten, erfährt aber gleichzeitig, dass Salomé ihr eigenes Kind ist, das sie verschollen glaubte. Nach der Hinrichtung des Propheten stürzt sich Salomé mit gezücktem Dolch auf Herodias, um den Tod des geliebten Menschen zu rächen. Doch als sie erfährt, dass Herodias ihre Mutter ist, ersticht sie sich selbst.¹⁷²

10.1.2 Bühnenbildnerische Gestaltung

In seinen Entwürfen definiert Nitsch den Bühnenraum zunächst als Kubus, dessen Wände – je nach Szene – als farbige, fertig ausgeführte Rinn- respektive Schüttbilder erscheinen, wobei die Farbe Rot überwiegt (Abb. 190 und 191). Bühnenvorhang und Bühnenboden sind grafisch gestaltet: Der Vorhang in Form einer topografischen Karte von Herodes` Palast mit eingezeichneten Höhenlinien, der Boden durch die Wiedergabe einer Grafik aus seinem Œuvre, die noch aus der Zeit von Nitschs Beschäftigung mit dem Thema „Parsifal/Gral“ stammt (Abb. 192 und 193). Die verschiedenen Vorhänge, Prospekte und einfache Bühnenaufbauten in Form von Podesten oder Wänden ermöglichen rasche Szenenwechsel (Abb. 194–196). Der Kerker Jochanaans ist die einzige Szene der Inszenierung, in dem die Farbe Weiß dominiert. Einziger Kontrast dazu bildet ein hinter einem bühnenbreiten Paravent aufgehängtes Bild, das ein mit schwarzer Farbe besudeltes Malhemd darstellt (Abb. 197 und 198). In der Schlussszene, die im Festsaal des Herodespalastes spielt, beginnt im Augenblick, als nach der Hinrichtung Jochanaans dessen abgeschlagener Kopf hereingetragen wird, die Verwandlung der weißen Rückwand durch Rinnen von roter Farbe aus einem am oberen Rand des Prospektes befestigten kastenförmigen

¹⁷¹ Bletschacher 2008, S. 119-120.

¹⁷² Klaus Geitel, Von seiner Zeit geliebt: Jules Massenet, in: Fono Forum (16.9.2019), URL: file:///C:/Users/Peter/Downloads/032_VonseinerZeitgeliebtJulesMassenet.pdf.

Behälter (Abb. 199 und 200). Es wurde also bei jeder Aufführung ein mechanisch produziertes „Rinnbild“ in der Nitschen Manier produziert. Das Rinnbild der Vorstellung vom 4. Mai 1995 wurde in Teile zerschnitten und im Rahmen einer Versteigerung, die vom Wiener Dorotheum geleitet wurde, im Gobelinsaal der Wiener Staatsoper verkauft.¹⁷³

Für die Gestaltung der überwiegend in Tunikaform gearbeiteten Kostüme, aber auch der Prospekte und Vorhänge hält sich Nitsch an die Farbskalen seiner Farbenlehre (Abb. 201), die ihm eine große Vielfalt an Farbflächen und Dekors ermöglichen (Abb. 202).¹⁷⁴ Requisiten wie Thron, Tröge und Gerüste (Abb. 194) sind aus unbehandeltem Holz gefertigt und gleichen in Form und Material denen, die während den verschiedenen Aktionen des o. m. theaters verwendet werden.

Die Kritik reagierte unterschiedlich auf diese Produktion. Einerseits lobte man, *„...dass es Nitsch als Ausstatter keineswegs auf Provokation, vielmehr auf Stilisierung und Ritualisierung einer großen Ausstattungssoper in moderner Bildsprache abgesehen hatte, ohne dabei dem Stück eine werkfremde Interpretation wie im Regietheater überzustülpen.“*¹⁷⁵ Andererseits wurde die Inszenierung als ein biederes Arrangement inmitten einer Nitsch-Vernissage bezeichnet: *„Schüttbilder in verschiedenen Farben, T-förmige Malhemden, Kieferholz-Altäre, kübelweise Blüten und Früchte, Chor und Solisten in fröhlichen Längs- und Querstreifen gewandet.“*¹⁷⁶

10.2 Philip Glass, „Satyagraha. Ghandi in Südafrika“, Festspielhaus St. Pölten 12.10.2001

Für das Festspielhaus in St. Pölten wurde Nitsch von der damaligen Intendantin Mimi Wunderer-Dosch mit der Ausstattung der Oper „Satyagraha“ von Philip Glass beauftragt. Als Assistent wurde ihm dabei Michael Schilhan, ein österreichischer Theater-, Opernregisseur und Theaterintendant, an die Seite gestellt.¹⁷⁷

¹⁷³ Oliver Lang, Dramaturg der Wiener Staatsoper, in einem Gespräch mit dem Verfasser am 15.10.2019. Siehe auch: Hermann Nitsch. vorträge&sonstiges, 4.5.1195 (15.10.2019), in: URL: <http://www.nitsch.org/events/>.

¹⁷⁴ Hanna Hollmann, Zu den Kostümen in Hermann Nitschs Operninszenierungen, in: Klocker 2015, S. 791.

¹⁷⁵ Gerhard Kramer, Mysterien – versus Regietheater, in: ÖMZ, Band 5/1995, S. 320.

¹⁷⁶ Stephan Mösch, Engel aus Flammen und Blut aus dem Eimer, in: Opernwelt, April 1977, Berlin 1977, S. 8-9.

¹⁷⁷ Der Dirigent der Produktion Peter Keuschnig im Gespräch mit dem Verfasser am 24.5.2019.

10.2.1 Kurze Inhaltsangabe (Uraufführung 5.9.1980)

Orts- und Zeitangaben: Südafrika, Indien, Russland, Ende des 19. und Anfang des 20. Jahrhunderts.

Satyagraha ist eine 1980 in Rotterdam uraufgeführte Oper in drei Akten von Philip Glass und behandelt Gandhis frühe Jahre in Südafrika. Der Text in Sanskrit stammt aus dem altindischen, spirituellen Gedicht „Bhagavad Gita“, das Libretto wurde vom Komponisten und der amerikanischen Schriftstellerin Constance DeJong erstellt. Jede der drei Akte ist jeweils einer bedeutenden Persönlichkeit aus Kultur und Friedenspolitik gewidmet: Leo Tolstoi, Rabindranath Tagore und Martin Luther King.

10.2.2 Bühnenbildnerische Gestaltung

Die Szene bestand aus einem Podium, das seitlich durch schwarze Samtvorhänge, hinten durch eine weiße Projektionsfläche begrenzt war. Auf diese wurden wechselnde Dias projiziert sowie kurze Ausschnitte aus Videos des o. m. theaters eingeblendet. Für die Fotografie war Heinz Cibulka, für den Film Peter Kasperek verantwortlich.¹⁷⁸ Im Programmheft dieser Produktion erklärt Nitsch das Konzept der Inszenierung: *„Mit vier Weltreligionen hatte es Ghandi in seinem Indien zu tun: Hinduismus, Buddhismus, Christentum und Islam sollte in Indien friedlich koexistieren. Symbole und Bildwerke aller vier Bekenntnisse sollen in der Inszenierung Eingang finden. Die Oper spielt eigentlich in Südafrika. Für mich ist die indische Geisteswelt mehr für die Musik bestimmend als der von der Regie angegebene Ort des Geschehnisses.“*¹⁷⁹ In diesem Sinne wurden Bilder von Krishna und Buddha, von Christi Auferstehung in der malerischen Umsetzung durch Matthias Grünewald, eine Kreuztragung Christi, sowie das letzte Abendmahl in Form einer Druckgrafik von Nitsch aus dem Jahre 1983 (Abb. 207 und 208) auf die hintere Wand projiziert (Abb. 203–206). Farbige gestaltete Malhemden, hölzerne Gerüste, über dem Boden hängende Gekreuzigte, Stangen und eine stilisierte Farbschüttung – in einem aus einer Folie gebildeten Bassin – wurden aus dem Bildvorrat des o. m. theaters übernommen (Abb. 209 und 210).

Die Kostüme von Chor und Solisten wurden, wenn nicht in monochromem Weiß und Rot gehalten, wieder nach den Gesetzen der Nitschschen Farbenlehre entwickelt (Abb. 203–206). Die den drei Teilen zugeordneten historischen Persönlichkeiten, von

¹⁷⁸ Frank Gassner, Bühnenarbeit, in: Karrer 2015, S. 789.

¹⁷⁹ Hermann Nitsch, Zur Ausstattung von Satyagraha, in: Philip Glass. Satyagraha. Ghandi in Südafrika, Programmheft des Festspielhauses St. Pölten, St. Pölten 2001, S. 11.

Statisten gemimt, saßen in entsprechender Maske als stumme Zeugen an einem Tisch nahe an der Rampe (Abb. 205 und 206).

10.3 Olivier Messiaen, „Saint François d'Assise“, Bayerische Staatsoper München 1.7.2011

Klaus Bachler, unter dessen Direktion am Wiener Burgtheater Hermann Nitsch 2005 seine 122. Aktion verwirklicht hatte, verpflichtete als Intendant der Bayerischen Staatsoper München den Künstler für eine Inszenierung von Messiaens Franziskus-Oper.¹⁸⁰ Als Regieassistent wurde ihm Natascha Ursuliak zur Seite gestellt. Grundlegend war wohl auch hier die Idee, die vom Komponisten verarbeiteten Elemente wie Kreuzespassion, Stigmata, Tod und neues Leben mit den Ideen von Nitschs Gesamtkunstwerk zu verbinden.

10.3.1 Kurze Inhaltsangabe (Uraufführung 28.11.1983)

Orts- und Zeitangaben: Italien, erstes Drittel des 13. Jahrhunderts.

Die Oper in drei Akten setzt sich aus der Abfolge von acht sogenannten „Bildern“ zusammen, die acht verschiedene Episoden aus dem Leben des heiligen Franziskus und dessen Gefährten, den ersten Franziskanermönchen, zum Inhalt haben. Neben der Hauptfigur, dem heiligen Franziskus, lässt Messiaen nur wenige Personen mit solistischen Rollen auftreten. Es sind dies seine Mitbrüder Leo, Bernardo, Masseo, Elias, Silvestro und Rufino, der Engel sowie der Aussätzige. Das Libretto schrieb Messiaen wie auch bei seinen anderen Vokalwerken selbst. Die Hauptquelle für die „Scènes franciscaines“ – so der Untertitel des Werkes – waren für Messiaen die „Fioretti di San Francesco“ und die „Betrachtungen über die Wundmale“, beides Schriften anonymen Franziskanermönche des 14. Jahrhunderts.¹⁸¹

10.3.2. Bühnenbildnerische Gestaltung

Olivier Messiaen bezieht sich in seiner Musik vielfach auf Farben und Klänge der Natur. Die mittel- und unmittelbaren Angaben in der Partitur hinsichtlich der gewünschten synästhetischen Ton-Farb-Empfindungen stellten für Nitsch die wesentlichen Ausgangspunkte für die visuelle Gestaltung des Bühnenbildes dar.¹⁸² Dieses

¹⁸⁰ Frank Gassner, Auf der Bühne, in: Klocker 2015, S. 98.

¹⁸¹ Olivier Messiaen. Saint François d'Assise, Die Handlung, in: Saint François 2011, S. 8 München

¹⁸² Frank Gassner, Saint François d'Assise, in: Saint François 2011, S. 20. Hermann Nitsch führt dazu aus: „ich möchte die farbigkeit dieser wunderbaren musik mit optisch wahrnehmbaren farben synästhetisch bereichern, projektionen von sich fortlaufenden ändernden farbskalen und von aktionen meines eigenen theaters werden tatsächlichen aktionen gegenübergestellt. Viele aktionen, die die sänger des saint françoise aus technischen gründen nicht durchführen können,

besteht einzig aus einem großen weißen Rundhorizont und einem von Nitsch grafisch gestalteten Bühnenboden (Abb. 221). Auf dem linken Teil dieser Spielfläche sitzt links ein Teil des Orchesters auf einem Podium. Solisten, Chor und Aktionist*innen teilen sich die übrige Fläche für ihre Auftritte und Aktionen des o. m. theaters. Aktionist*innen werden dafür auf hölzerne Gerüste und Kreuze gebunden, ihre nackten Körper und Gewänder mit roter Farbe überschüttet: als Darstellungen von Leprakranken respektive Franziskus in der Nachfolge Christi, (Abb. 211 und 213). Für die Stigmatisierung des Heiligen werden die fünf Wunden Christi durch leuchtende Neonstäbe veranschaulicht, die von einer Gekreuzigten-Gruppe im Hintergrund auf ihn weisen (Abb. 218).

Die acht Bilder der Oper werden zusätzlich durch die Einblendung eines Videos, in dem ein blutiges Tieropfer des o. m. theaters gezeigt wird, sowie durch wechselnde Projektionen von Dias begleitet: Bilder von Blumen, Vögeln, mathematischen Formeln und katholischem Messgerät (Abb. 214–217). Während der Szene der Stigmatisierung des Heiligen verwandelt sich die weiße Rückwand in ein Schüttbild von roter Farbe (Abb. 219). Im letzten Bild „Tod und Verklärung des Heiligen“ wird die Bühne schließlich in gleißend weiß-gelbes Licht getaucht (Abb. 220).

Die Kostüme der Aktionist*innen sind weiße Hosenanzüge à la o. m. theater, die der Solist*innen und des Chores einfache, mit farbig gestreifte Sackkleider.

Die Presse reagierte zumeist enttäuscht auf diese Produktion. *„Das Team um Nitsch versuchte zumindest, dem Horror Vacui entgegenzuwirken, Messiaens Text und Musik, keineswegs kongruent, in Bildern, Aktionen und Projektionen Bühnenwirklichkeit werden zu lassen.“*¹⁸³ *„Weit weg davon, wiewohl in mitunter niedlicher Bühnenbuntheit, bewegt sich der alte Wiener Aktionskunst-Zausel Hermann Nitsch als Regisseur. Zwischen Oberammergau-hafter Statuarik und peinlich frühpubertärer Computer-simulation spult er während der zentralen Vogelpredigt das übliche Pro-gramm seines berüchtigten Prinzendorfer Orgien-Mysterien-Theaters ab – Blutorgien und Schüttbildproduktion..... Nitschs Selbstfeier ist ein dumpfes Ärgernis.“*¹⁸⁴ *„Da es Messiaen in seinen Tableaus nicht um das Erzählen einer dramatischen Handlung geht, könnte man Nitsch zugutehalten, einen möglichen Deutungsweg gefunden zu*

werden von aktionisten stellvertretend ausgeführt. das wiederholte zitieren von kreuz, fleisch und blut wird zur sublimierung durch farbe und licht geführt.“, in: Saint Françoise 2011, S. 14.

¹⁸³ Frank Gassner, Saint Françoise d'Assise, in: Saint Françoise 2011, S. 20.

¹⁸⁴ Mirko Weber, Aus Erfahrung Blut! , in: Die Zeit, Nr. 28/2011 (16.9.2019), URL: <https://www.zeit.de/2011/28/Musik>.

*haben, Freilich: Ob im Burgtheater oder auf der Opernbühne, es dominieren immer wieder die gleichen Bilder. Letzlich inszeniert Hermann Nitsch sich selbst.*¹⁸⁵

11. Gottfried Helnwein

Gottfried Helnweins Arbeiten werden, was die technische Meisterleistung betrifft, als Fortsetzung der Wiener Schule des phantastischen Realismus, in inhaltlicher Sicht aber als dem Wiener Aktionismus nahestehend angesehen.¹⁸⁶ Diese zweifache Ausrichtung wird insbesondere bei seinen Selbstportraits und performativen Selbstdarstellungen sowie den Darstellungen verwundeter und bandagierter Kinder greifbar.¹⁸⁷

Was seine Arbeiten für das Theater betrifft, sagt er über sich: *„Weder bin ich ein Bühnenbildner, noch habe ich irgendeine Ausbildung. Ich habe keine Ahnung, daher auch keine Vorbilder, die ich nachahmen oder vermeiden will. Ich bin mit der Bühne umgegangen wie mit einem Bild.“*¹⁸⁸ Seine erste Arbeit für das Theater war allerdings kein Bühnenbild, sondern eine Reihe von Plakatentwürfen: zunächst für die Uraufführung von Heiner Müllers „Germania Tod in Berlin“, einem Bilderbogen zur deutschen Geschichte in dreizehn Szenen, in den Münchner Kammerspielen 1978.¹⁸⁹ Ein für eine Neuinszenierung dieses Stücks am Staatstheater Mannheim 1989 wiederverwendeter Plakatentwurf zeigt Abb. 222. Viele weitere Plakatentwürfe folgten zwischen 1984 und 2008, darunter das skandalträchtige Plakat für Frank Wedekinds „Lulu“ am Deutschen Schauspielhaus Hamburg 1988 (Abb. 223), wo Johann Kresnik für Regie und Choreographie verantwortlich war.¹⁹⁰

11.1 „Macbeth“ (nach William Shakespeare), Stadttheater Heidelberg 1988, Musiktheater Linz (Rekonstruktion) 2019.

¹⁸⁵ Oliver Schneider, Orgien-Mysterientheater in München angekommen, in: drehpunktkultur.at, 4.7.2011 (7.10.2019), URL: <http://www.drehpunktkultur.at/index.php/rest-der-welt/ausland/3136-orgien-mysterien-theater-in-muenchen-angekommen>.

¹⁸⁶ Muschik 1974, S. 135-137

¹⁸⁷ Klaus A. Albrecht, Gottfried Helnwein oder die Ästhetik der Angst, in: Helnwein 2013, S. 24.

¹⁸⁸ Mäckler 1992, S. 121.

¹⁸⁹ Mäckler 1992, S. 123 und Theatertexte. Stiftung VDB (15.9.2019), URL: https://www.theatertexte.de/nav/2/2/3/werk?verlag_id=henschel_schauspiel&wid=21&ebex3=3.

¹⁹⁰ O.A., Kränkendes Überweib, in: Der Spiegel 7/1988, S. 202.

Johann Kresnik lud Gottfried Helnwein ein, für eine Neuproduktion von „Macbeth“ am Stadttheater Heidelberg die Ausstattung zu übernehmen.¹⁹¹ Kresnik, österreichischer Tänzer, Choreograph und Regisseur, prägte die deutschsprachige Theaterlandschaft über vier Jahrzehnte – und dies vor allem durch seine spartenübergreifenden Arbeiten, von ihm als „Choreographisches Theater“ bezeichnet. Es gelang ihm dabei eine genreübergreifende Zusammenführung von Schauspiel, Tanz, Oper und bildender Kunst.¹⁹²

11.1.1 Kurze Inhaltsangabe

Orts- und Zeitangaben: Schottland, erste Hälfte des 11. Jahrhunderts.

Am Ende einer erfolgreichen Schlacht begegnen Banquo und Macbeth drei Hexen. Diese prophezeien Macbeth, schon bald König zu sein. Das Stück erzählt diesen Aufstieg und Untergang eines zunächst loyalen Gefolgsmann des Königs, der – angetrieben von seiner skrupellosen Ehefrau – mit dessen Ermordung an die Macht kommt, diese Macht aber nur durch weitere Verbrechen halten kann. Kresnik orientiert sich zwar an der Chronologie der Ereignisse, wie sie das Shakespearsche Drama wiedergibt, verfremdet aber die handelnden Personen in grotesker Weise, um zu zeigen, wie sich eine Gesellschaft unter der Herrschaft eines Tyrannen, der das Töten bereits institutionalisiert hat, verhält.¹⁹³

11.1.2 Bühnenbildnerische Umsetzung

Als Folie für die Geschichte des Macbeth und die fatalen Folgen von Machtgier und Machtmissbrauch diente die 1988 immer noch in allen Medien präsente „Barschel-Affäre“¹⁹⁴ (Abb. 224). Das Bühnenbild wurde in Form eines weißen Kubus konzipiert, an dessen seitlichen Wänden Reihen von Badewannen stehen, die den historischen Bezug zu 1987 herstellen (Abb. 226). Verschiedene Beleuchtungseinstellungen vermitteln zum einen in gleißendem Weiß die kalte, klinische Atmosphäre eines Schlachthauses (Abb. 227), zum anderen durch Konzentration auf die metallische Reflexion des zentralen Tores die bedrohliche Atmosphäre der Burg des Macbeth (Abb. 228). Nach jedem Mord, der die Macht von Macbeth sichern soll, erscheint im

¹⁹¹ Mäckler 1992, S. 123.

¹⁹² Genia Enzelberger, Das „choreographische Theater von Johann Kresnik“ als Theater der Szenographie, Diss. phil. Universität Wien 2015, Abstract.

¹⁹³ Katharina John, Kresniks „Macbeth“, in: Macbeth, Programmheft des Landestheaters Linz, S. 9, Linz 2018.

¹⁹⁴ Der mächtige deutsche Landespolitiker Uwe Barschel, durch Machtverstrickung und Skandale kompromittiert, wurde am 11. Oktober 1987 im Zimmer eines Genfer Hotels tot in der Badewanne gefunden.

„nüchtern, routinierten Ablauf“¹⁹⁵ eine schwarz verummte Gestalt und entsorgt die blutigen Überreste in einem vor dem Bühnenbild liegenden Graben (Abb. 229). In einigen Szenen dominieren überdimensionale Requisiten die Szene: Das riesige Wohnzimmer der Familie des Macduff, Macbeth's größtem Widersacher, erscheint durch die warme Farbgebung als grotesk-trügerische Idylle, wo jedoch im offenen Hintergrund bereits die Mörder in klinisch weißen Gewändern lauern (Abb. 230), eine dichtgeschlossene Formation von gespitzten Pfählen, in dem ein winzig erscheinender Macbeth im Wald von Birnam seinem Ende in übergroßen Stiefeln entgegenstapft (Abb. 231). Dieses Ende verweist auf die zweihundert Jahre zurückliegenden politischen Machenschaften und Morde im Zuge der französischen Revolution und zitiert im Schlussbild Jean-Louis Davids „Die Ermordung des Marat“ (Abb. 225).

Die Kostüme sind in Weiß, Rot und Schwarz ausgeführt, unter Verwendung verschiedener Details aus dem bildnerischen Werk Helnweins, etwa die Krokodil-Handschuhe eines kindlichen Puppenspiels, die schon 1978 in einem Aquarell auftauchen (Abb. 232 und 233). Uniformen, Bandagen und Blut sind weiteres Zubehör aus Helnweins Bildvorrat (Abb. 227, 234).

*„Die Ästhetik der Bilder Helnweins ist trügerisch, sie verdichten und intensivieren das Gezeigte, ...“*¹⁹⁶, *„Helnweins Bilder sind heute genauso grausig einprägsam wie bei der Uraufführung vor 30 Jahren...“*¹⁹⁷.

11.2 Igor Stravinsky, „The Rake's Progress“, Hamburgische Staatsoper 1.6.2001

Jürgen Flimm und Gottfried Helnwein hatten sich auf einer Geburtstagsfeier in Wien kennengelernt. Flimm kam die Idee, dass, wenn er "The Rake's Progress" in Hamburg inszenieren sollte, Helnwein das Bühnenbild machen sollte.¹⁹⁸ Die handwerkliche Präzision und der gesellschaftskritische Inhalt der Bildwerke Helnweins, nämlich Kinder als Opfer, Spießbürgertum und politische Heuchelei, schienen Flimm für eine adäquate Umsetzung des Graphikzyklus seines Malerkollegen William Hogarth – der ja Stravinsky zu dieser Oper inspiriert hatte – besonders geeignet.

¹⁹⁵ Katharine John, Kresniks Macbeth, in: Programmheft Macbeth, Landestheater Linz, Linz 2018, S. 8.

¹⁹⁶ Ditta Rudle, Im Leichenschauhaus. Die Toten erwachen zum Leben, in: Tanzschrift, 14.10.2018 (16.9.2019), URL: <https://www.tanzschrift.at/buehne/kritisch-gesehen/863-kresnik-schwertsik-helnwein-macbeth-linz>.

¹⁹⁷ o.A., Johann Kresniks blutiger Macbeth, in: Wiener Zeitung, 12.7.2019.

¹⁹⁸ Monika Nellissen, Am Ende ist da nur noch die nackte Wahrheit, in: Die Welt, 8.6.2001.

11.2.1 Kurze Inhaltsangabe (Uraufführung 1951)

Orts- und Zeitangaben: England, 18. Jahrhundert.

Der junge Tom Rakewell wünscht sich Geld und wildes Leben, geregelte Arbeit erscheint ihm abstoßend. Ein geheimnisvoller Fremder, Nick Shadow, überbringt ihm ein großes Erbe. Shadow tritt in Toms Dienste, die Bezahlung will er später einfordern. Tom nimmt den scheinbar guten Handel an und verlässt seinen Heimatort und seine Geliebte Anne Truelove, um mit Shadow nach London zu gehen. Dort gerät er in schlechte Gesellschaft und verschleudert sein Erbe. Anne Truelove sucht inzwischen unbeirrt nach ihrem Geliebten. Schließlich fordert der Teufel – denn Nick Shadow ist niemand anderer als dieser – seine Bezahlung: Toms Seele. Bei einem Kartenspiel gelingt es Tom durch intensives Gedenken an seine wahre Liebe Anne, Seele und Leben zu behalten. Der geprellte Shadow kann ihm jedoch seinen Verstand nehmen: Tom findet sich im Irrenhaus wieder, Anne besucht ihn und kann ihn für Momente trösten, doch als sie geht, stirbt er.¹⁹⁹

11.2.2 Bühnenbildnerische Umsetzung

Anders als William Hogarth, der in seinem 1733 entstandenen Bilderzyklus (Abb. 236) die Stationen „Casino“, „Bordell“ und „Irrenhaus“ realistisch genau darstellt, lässt Helnwein das ganze Stück in einem wandlungsfähigen, nach rechts geneigten weißen Schaukasten mit drei Tür- und drei Fensteröffnungen spielen (Abb. 237). In diesem zeit- und ortlosen Raum, dessen verschieden geneigte Wände verschiebbar sind, werden mit Hilfe von Dia-Projektionen und Videos die Stationen des gesellschaftlichen Abstiegs des Helden assoziativ begleitet (Abb. 238–240). Als Anne am Ende den wahnsinnig gewordenen Tom in der Irrenanstalt besucht und mit gebrochenem Herzen verlässt, brechen die Welt-Wände um sie herum in Zeitlupe in sich zusammen (Abb. 240).²⁰⁰ Für diese Produktion entwarf Helnwein auch das Plakat (Abb. 235), auf dem das Portrait eines Mannes dargestellt ist, dass auch für eine Projektion im Bühnenbild verwendet wurde (Abb. 239).

„Die Szene verwandelt sich dank flächendeckender Videoprojektionen im Nu von frühlingshaftem Wolkenhimmel zur den verstopften Straßen der Londoner ‚rush hour‘, von einer schneetreibenden Bildröhre zum höllengleichen Flammeninferno.

¹⁹⁹ The Rake's Progress. Inhalt, URL: <https://www.theater-wien.at/de/programm/production/195/The-Rakes-Progress>.

²⁰⁰ Joachim Mischke, Des Wahnsinns flotte Beute, in: Hamburger Abendblatt, 12.6.2001 (16.9.2019), in: URL: <https://www.abendblatt.de/archiv/2001/article204840097/Des-Wahnsinns-flotte-Beute.html>.

Das erzeugt mitunter suggestive, intensive Bilder, bleibt aber ebenso oft eindimensional und aufdringlich. Helnwein lässt die sensibel agierenden Sänger kaum je in einen Dialog mit seinen visuellen Setzungen treten. Wird von Feuer gesungen, sieht man Feuer, plagt Rakewell das schlechte Gewissen gegenüber der verlassenen Braut, prangt Anne als Schriftzug auf allen Wänden.²⁰¹ „In eine schräge Kiste werden mit dem gesungenen Stichwort Projektionen und Bilder von seltener Einfallslosigkeit geworfen. Tönt da einer von der Stadt, gibt es Banktürme zu sehen und die Parole ‘GO!’ scheint auf, bei ‘London’ rasen Autokolonnen im Zeitraffer. Führt der Teufel in die Hölle, flammt es, singt Anne als Alice im Strawinsky-Wunderland ihren irr gewordenen Tom mit dem hübschen Lied vom kleinen Schiff in den Schlaf, dann wogen virtuelle Wellen. Was gesagt wird, ist verdoppelt als Video zu sehen.“²⁰²

11.3 Richard Strauss, „Der Rosenkavalier“, Los Angeles Opera 29.5.2005

Helnwein, der in Los Angeles ein Atelier und einen hohen Bekanntheitsgrad hat, war für den österreichisch-schweizerischen Regisseur Maximilian Schell der Wunsch-ausstatter.²⁰³ Helnwein beschreibt im Programmheft dieser Produktion, dass in seinen Augen das Zeitalter Maria Theresias eine Zeit war, in der alles – wenigstens für die Oberschicht – „Theater“ war, was sich in der “over-the-top“-Mode mit ihrer extravaganten Kleidung, Perücken und Schminke ausdrückte.²⁰⁴

11.3.1 Kurze Inhaltsangabe (Uraufführung 26.1.1911)

Orts- und Zeitangaben: Wien zur Zeit Maria Theresias.

Die Ehefrau des Feldmarschalls Werdenberg ahnt, dass ihr jugendlicher Liebhaber Graf Octavian Rofrano sie eines Tages wegen einer Jüngerin verlassen wird. Als sie ihn als Rosenkavalier – ein von Hofmannsthal erfundenes Zeremoniell der Brautwerbung – für die geplante Hochzeit ihres rüpelhaften Verwandten vom Land Baron Ochs auf Lerchenau mit Sophie von Faninal vorschlägt, verliebt Octavian sich in die Braut und verhindert durch ein Intrigenspiel die Hochzeit. Die Marschallin, die längst

²⁰¹ David Roesner, Verfall eines Faulenzers, in: FAZ, 11.6.2001.

²⁰² Manuel Brug, Tom in der Menetekel-Kiste, in: Die Welt, 12.6.2001.

²⁰³ Nina Wachenfeld, Der Herr der Rose in L.A., in: Die Welt. Kultur, 7.6.2005.

²⁰⁴ Anthony Tommasini, A 'Rosenkavalier' Without Ham and Schmaltz?, in: The New York Times, 31.5.2001 (15.10.2019), in: URL: https://www.helnwein.com/press/selected_articles/article_2285-Der-Rosenkavalier-reviews-reactions.

gemerkt hat, dass Octavian und Sophie sich lieben, gibt ihren jungen Geliebten großmütig frei.²⁰⁵

11.3.2 Bühnenbildnerische Umsetzung

Konservativer als in den vorangegangenen Produktionen stattet Helnwein den „Rosenkavalier“ in Los Angeles aus. Wieder bildet ein weißer Container das Grundgerüst des Bühnenbildes. Am Beginn jedes Aktes werden während des jeweiligen Orchestervorspiels Teile aus der Schwarz-Weiß-Verfilmung des „Rosenkavaliers“ aus dem Jahre 1926²⁰⁶ auf der Rückwand des Bühnenbildes projiziert (Abb. 241). Die einzelnen Akte werden durch ein striktes monochromes Farbkonzept in Beleuchtung und der Kostümgestaltung bestimmt: Im erste Akt dominiert Blau die erwartungsvolle Morgenstimmung, im zweiten Akt steht Gold-gelb für protzenhaften Reichtum und im dritten Akt Rot für den Augenblick, als die Emotionen explodieren. Nur die Protagonisten Ochs auf Lerchenau, Marschallin, Sophie und Octavian bilden Kontraste mit ihren jeweils gelben, roten, weißen und blauen Kostümen (Abb. 243, 246, 247).²⁰⁷ Die angedeutete Architektur und die sparsame Möblierung der Bühne sind stilistisch zwischen Barock und Empire angesiedelt (Abb. 242), im zweiten Akt dominiert eine monumentale bühnenbreite Galerie mit Balustrade und einer doppelten Freitreppe (Abb. 244). Das Bühnenbild des dritten Aktes wird von einer Vielzahl fotografischer Frauenportraits an den Wänden beherrscht, die auf die Wände projiziert werden (Abb. 245). Sie verwandeln sich anstelle der von den Autoren angegebenen blinden Fenster und Falltüren in Schreckensvisionen des Ochs und werden zu Totenköpfen (Abb. 248).

Als Leitlinie dieser Produktion dient Schell und Helnwein „Alice’s Adventures in Wonderland“, einem erstmals 1865 erschienenen Kinderbuch des britischen Schriftstellers Lewis Carroll.²⁰⁸ In diesem Sinne weisen die Kostüme, neben historisierenden Andeutungen für die Hauptrollen, überwiegend skurrile, karnevaleske Züge auf, wobei geometrische Muster überwiegen (Abb. 249). Auch bekannte Motive der Bilderwelt Helnweins werden von ihm für Chor und Statisterie verarbeitet:

²⁰⁵ Dieter Wunderlich, Der Rosenkavalier (16.9.2019), URL: https://www.dieterwunderlich.de/Hofmannsthal_rosenkavalier.htm.

²⁰⁶ 1925 wurde unter der Regie von Robert Wiene „Der Rosenkavalier“ von Richard Strauss verfilmt. Die Uraufführung fand am 10. Januar 1926 in der Dresdner Semperoper – wo 15 Jahre zuvor auch die Opernvorlage ihre Premiere hatte – mit Orchester-Begleitung unter der Leitung des Komponisten statt. In: Der Rosenkavalier (1926), Wikipedia (13.11.2019), URL: [https://de.wikipedia.org/wiki/Der_Rosenkavalier_\(1926\)](https://de.wikipedia.org/wiki/Der_Rosenkavalier_(1926)).

²⁰⁷ Helnwein 2019.

²⁰⁸ Helnwein 2019.

Bandagierte Kinderköpfe, Mickymaus-Figur und Hase (Abb. 250 und 251). Einige der neuen Figurenfindungen dieser Produktion tauchen später in anderen Bildern Helnweins auf (Abb. 252 und 253): Sie schleichen sich an Kinderbetten oder erscheinen Kindern als traumhafte und unheimliche Visionen.²⁰⁹

²⁰⁹ Elsy Lahner, Gottfried Helnwein. Die Sichtbarmachung des Schreckens, in: Helnwein 2013, S. 21.

12. Zusammenfassung

Die in dieser Arbeit vorgestellten Bühnenausstattungen spannen einen zeitlichen und stilistischen Bogen von der unmittelbaren Nachkriegszeit bis zum Jahr 2005. Im Hinblick auf die damals tätigen professionellen Bühnenbildner*innen zeichnet sich eine Entwicklung ab, die von einer Not- und Mangelzeit mit viel Improvisation über eine Periode, die geprägt war durch durchgeplant-naturalistische, den Ortsangaben des Autors folgende Bühnenkonzepte, bis zu einer Zeit reicht, in der sich Ausstatter immer mehr einer sich weiterentwickelnden Bühnentechnik und neuer visueller Medien bedienten. Über die Gründe, warum sich Theaterleitungen und Regisseure entschieden, nicht professionelle Bühnenbildner*innen für ihre Produktionen heranzuziehen, lässt sich auch nach dieser Untersuchung nur mutmaßen: Einerseits gab es die Hoffnung, dass ein Maler, Grafiker oder Bildhauer einem theatralischen Kunstwerk mit der Unbefangenheit des freien, selbstständigen Künstlers gegenüberstand und dem poetischen respektive musikalischen Geschehen ein ästhetisch gleichwertig optisches Gegengewicht geben würde.²¹⁰ Andererseits wurde im Hinblick auf die natürliche Wechselbeziehung zwischen Theaterarbeit und Publikumsrezeption auch auf den Bekanntheitsgrad des jeweiligen Künstlers gesetzt und die aktuellen stilistischen Entwicklungen in der bildenden Kunst in die Überlegungen miteinbezogen. Das galt in der unmittelbaren Nachkriegszeit vor allem für Fritz Wotruba und Oskar Kokoschka.

Wotruba schuf nicht zuletzt für das traditionell der Avantgarde aufgeschlossene kleinere Publikum im Wiener Konzerthaus eine moritatenhafte Ausstattung für das zeitgenössische Musiktheaterwerk „Die Geschichte vom Soldaten“, was dem in der vorliegenden Arbeit im Kapitel 2.3.2 definierten Bühnenbildschema B entspricht. Auf großen Bühnen – in den Sophokles-Dramen in Wien, Salzburg und Athen sowie im „Ring des Nibelungen“ in Berlin – übertrug es „den scharfen und heftigen Schlag seines Meißels“²¹¹ in monumentale, die Antike respektive die germanische Mythologie visualisierende steinerne Bühnenlandschaften und Kostüme (Schema B-C). Die Theaterkritiker reagierten unterschiedlich und rühmten die geometrisch stilisierte Urlandschaft und künstlich-erhabene Räume, kritisierten aber auch „...*szenische Erstarrung und eine eintönige, klotzige Würfelwelt*.“²¹²

²¹⁰ Hans Otto Spingel, Verstandenes und vergessenes Bayreuth, in: Opernwelt, Heft 11, November 1967, S. 30.

²¹¹ Vgl. Fußnote 53.

²¹² Vgl. Fußnoten 79 und 80.

Oskar Kokoschkas Entwurfsskizzen, in denen er sich nicht nur als Bühnenbildner, sondern auch als Dramaturg zeigte, waren kühner und origineller als ihre Realisation auf der Bühne. Diese bestand vor allem aus bemalten Bühnenaufbauten, Prospekten und Schleiern, in denen man schließlich die Dynamik seiner malerischen und grafischen Handschrift vermissen musste. Aus schematischer Sicht kann man seine Bühnenausstattungen als Kombination A-B beschreiben.

Da die Popularität der „Schule des phantastischen Realismus“ vor allem in den 1960er- und 1970er-Jahren nicht nur in Österreich sehr groß war, verwundert es nicht, dass Theaterleitungen und Regisseure besonders für Theaterstücke mit geheimnisvollen und zauberhaften Handlungen auf diese „phantastische“ stilistische Karte setzten.

Arik Brauer – Maler, aber auch Bildhauer – hat seine Bühnenbilder ausschließlich aus Skulpturen zusammengesetzt, deren Gestaltung an die Figuren seiner Tafelbilder erinnert und die er zur Optimierung der Lichteffekte einer illusionistischen Theatermalerei vorzog (Schema C). Die Gefahr, dass seine Ausstattungen oft als sinnbildliches „Einheitsniemandsland“ empfunden werden konnte, wurde damals kritisch vermerkt.²¹³

Wolfgang Hutter wiederum vertraute bei der Ausführung seiner Bühnenbilder allein den phantastischen Erzählungen seiner Tafelbilder. Das mag zwar optisch prachtvoll-dekorative Kulissen ergeben haben, die Gestaltung von Raum und Tiefe trat dabei aber in den Hintergrund (Schema A-B-C).

Ernst Fuchs griff bei seinen Bühnenbildentwürfen und ihrer Umsetzung auf den Stil seines grafischen und malerischen Œuvres zurück, indem er Kulissen, Prospekte und Schleier mit symbolistischen und vegetabilen Motiven versah. Er wagte sich auch an ein Großprojekt, indem er Mozarts populärste Oper nicht in einen intimen Theaterraum realisierte, sondern für ein Massenpublikum in Sport- und Mehrzweckhallen (Schema A-B).

Die Bühnenarbeiten Alfred Hrdlickas befassten sich mit jenen Themen, die er sich in seinem ganzen Œuvre gestellt hat: der Mensch als Täter und Opfer, Gewalt und Sexualität, Politik und Religion. Er, der sich selbst niemals als „Bühnendekorateur“ sah, zwang mit diesen Aspekten den Theaterwerken seine persönliche Sicht auf und bestach durch seine expressive Kraft seiner Zeichnungen und Figuren. Er blieb in seinen Raum- und Bildvisionen, deren komplexe Aussagen im Ablauf der Handlung

²¹³ Vgl. Fußnote 124.

oft nur schwer nachvollziehbar war, seinen handwerklichen Techniken in ihrer Gesamtheit treu: Er setzte sowohl auf Bildhauerei als auch auf Grafik und Malerei. In einer einmaligen Aktion brachte er Elemente davon sogar „live“ auf der Bühne zum Einsatz. Seine Bühnenbilder lassen sich den Schemata C und D zuordnen.

Hermann Nitschs Bühnenarbeiten waren geprägt von diversen Elementen seines „Orgien Mysterien Theaters“: Er setzte Grafiken, Schütt- und Rinnbilder sowie konkrete Requisiten ein und verband diese zunehmend mit die Handlung illustrierenden Bildprojektionen und Einspielungen von Aktionsvideos (Schema D). In den Kritiken wurden seine Theaterarbeiten immer öfter als bloße Wiederholung seiner Prinzen-dorfer Blutorgien und Schüttbildproduktion, somit also als eine Art Selbstfeier empfunden.

Gottfried Helnweins Bühnenwelt zeigte eine verführerisch anziehende Klarheit und fotografische Qualität. Helnwein, der jüngste der vorgestellten Künstler, konnte als Maler, Zeichner, Grafiker, Fotograf und Filmemacher zunehmend auf der Klaviatur moderner Bild-, Licht- und Filmtechnik spielen und eindrucksvolle, höchst überraschende szenische Lösungen liefern. Dies aber um den Preis, dass visuelle Anspielungen und Verdoppelungen von Textstellen nicht nur als eindringlich, sondern auch als aufdringlich angesehen wurden (Schema C-D).²¹⁴

²¹⁴ Vgl. Fußnoten 199 und 200.

13. Literaturverzeichnis

Aratym 1992

Hubert Aratym, Prozession der Mitvergangenheit, Wien 1992.

Bauer 1982

Oswald Georg Bauer, Richard Wagner. Die Bühnenwerke von der Uraufführung bis heute, Frankfurt 1982.

Birgit Hutter 2019

Birgit Hutter im Gespräch mit dem Verfasser, 1.3.2019.

Bletschacher 2008

Richard Bletschacher, Essays zu Musik und Theater, Wien 2008.

Brauer 2019

Daniela Spira, Daniela Pscheider (Hg.), Arik Brauer. Alle meine Künste (Kat. Ausst. Jüdisches Museum Wien 3.4.-20.10.2019), Wien 2019.

Breicha 1995

Otto Breicha (Hg.), Um Wotruba. Schriften zum Werk, Salzburg 1995.

Essl 2016

Karlheinz Essl (Hg.), Body & Soul (Kat. Ausst. Essl Museum. Kunst der Gegenwart 6.4.-30.6.2016), Klosterneuburg 2016.

Fuchs 1976

Parsifal. Programmheft der Hamburgischen Staatsoper, Saison 1976/77, Hamburg 1976.

Gregor.1953

Joseph Gregor, Clemens Holzmeister, das architektonische Werk. 1. Werke für das Theater, Wien 1953.

Haider-Pregler 1997

Hilde Haider-Pregler (Hg.), Zeit der Befreiung. Wiener Theater nach 1945, Wien 1997.

Helnwein 2019

Gottfried Helnwein im Gespräch mit dem Verfasser, 11.7.2019.

Hellerau 1996

Heidrun Sünderhauf, Filmdokumentation zur Aufführung „Mörder, Hoffnung der Frauen“ im Festspielhaus Hellerau, 29.9.1996, Dresden 1996.

Hilger 1983

Ernst Hilger (Hg.), Hrdlicka. Faust. Bühnenbilder, Wien 1983.

Hirschmann 1995

Elisabeth Hirschmann-Altzinger, Im Rausche der Farben, in: Bühne, Heft 2, Februar 1995.

Hrdlicka 2008

Peter Bogner (Hg.), Hrdlicka. Der Titan und die Bühne des Lebens (Kat. Ausst. Gesellschaft Bildender Künstler Wiens, Künstlerhaus 2008), Wien 2008.

Hürlimann 1986

Martin Hürlimann, Die entfesselte Phantasie. Kokoschka als Bühnenbildner, in: Kokoschka 1986.

Husslein-Arco 2007

Agnes Husslein-Arco (Hg.), Fritz Wotruba. Einfachheit und Harmonie, (Kat. Ausst. Belvedere Wien 24.4.–23.7.2007), Wien 2007.

Hutter 1973

Wolfgang Hutter. Bilder für das Theater (Kat. Ausst. Galerie im Zentrum, Wien 1973), Wien 1973.

Hutter 1983

Wolfgang Hutter, Wolfgang Hutter. Werkverzeichnis, Wien 1983.

Karrer 2015

Michael Karrer (Hg.), Hermann Nitsch. Das Gesamtkunstwerk des Orgien Mysterien Theaters, Köln 2015.

Klocker 2015

Hubert Klocker, Thomas Trabisch, Michael Buhrs (Hg.), ExistenzFest. Hermann Nitsch und das Theater (Kat. Ausst. Theatermuseum Wien, 26.3.2015-6.1.2016), Wien 2015.

Kokoschka 1955

Oskar Kokoschka, Entwürfe für die Gesamtausstattung zu W. A. Mozarts „Zauberflöte“. Salzburger Festspiele 1955/56, Salzburg 1955.

Kokoschka 1986

Oskar Kokoschka 1886–1980. Welt-Theater, Bühnenbilder und Illustrationen 1907–1975, (Kat. Ausst. Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg, 1. März–27. April 1986; Salzburger Landessammlungen Rupertinum, Juni/Juli 1986), Hamburg 1986.

Kraus 2013

Prof. Heinrich Kraus im Gespräch mit dem Verfasser, 21.5.2013.

Kraus 2017

Michael Kraus, Die musikalische Moderne an den Staatsopern von Berlin und Wien 1945-1989. Paradigmen nationaler Kulturidentitäten im Kalten Krieg, Stuttgart 2017.

Kruntorad 2008

Paul Kruntorad, Bühnenbild als Kunst. Kunst als Bühnenbild, in: Peter Bogner (Hg.), Hrdlicka. Der Titan und die Bühne des Lebens (Kat. Ausst. Gesellschaft Bildender Künstler Wiens, Künstlerhaus 2008), Wien 2008.

Lederer 1986

Herbert Lederer, Bevor alles verweht. Wiener Kellertheater 1945 bis 1960, Wien 1986.

Mäckler 1991

Andreas Mäckler, Helnwein, Köln 1991.

Mäckler 1992

Andreas Mäckler, Malerei muss sein wie Rockmusik. Gottfried Helnwein im Gespräch mit Andreas Mäckler, München 1992.

Mazurkiewicz 1994

Michaela Mazurkiewicz-Wonn, Die Theaterzeichnungen Oskar Kokoschkas, Hildesheim 1994.

Mithlinger 2013

Barbara Mithlinger, Auseinandersetzung mit dem Nationalsozialismus im Theater in Österreich nach 1945, phil. Dipl. (ms.), Universität Wien 2013.

Muschik 1974

Johann Muschik, Die Wiener Schule des phantastischen Realismus, Wien 1974.

Natter 2005

Tobias Natter, Wohin gehst Du? Das Jahr 1955 und die österreichische Kunst, in: Das Neue Österreich (Kat. Ausst. Oberes Belvedere Wien, 16.5.-1.11.2005), Wien 2005, S. 182.

Nees 1992

Jürgen Nees, Katalog der Bühnenbilder, in: Wotruba 1992

Nitsch 2015

Michael Karrer (Hg.), Hermann Nitsch. Das Gesamtkunstwerk des Orgien Mysterien Theaters, Köln 2015.

Nitsch 1995

Hermann Nitsch, Vom Orgien Mysterien Theater zur Operninszenierung, in: Wiener Staatsoper (Hg.), „Hérodias“, Programmheft 1995, Wien 1995.

Pistorius 1995

Agnes Pistorius, Fritz Wotruba. Das szenische Werk, Katalog zur Dauerausstellung der szenischen Arbeiten von Fritz Wotruba im Wotruba-Studienzentrum des Österreichischen Theatermuseums, Wien 1995.

Prossnitz 2007

Gisela Prossnitz, Salzburger Festspiele 1945–1960. Eine Chronik in Zeugnissen und Bildern, Salzburg 2007.

Rischbieter 1968

Henning Rischbieter (Hg.), Bühne und bildende Kunst im XX. Jahrhundert. Maler und Bildhauer arbeiten für das Theater, Hannover 1968.

Saint François 2010

„Saint François d’Assise“, Programmheft der Bayerischen Staatsoper, Spielzeit 2010/2011, München 2011.

Schneider 1996

Detlev Schneider, Kokoschkas „Mörder, Hoffnung der Frauen“ im Festspielhaus Hellerau, in: Programmheft Oskar Kokoschka – Alfred Hrdlicka, Hellerau 1996, S. 2.

Schurian 2003

Walter Schurian, Aus der Tiefe der Zeit. Der frühe Ernst Fuchs, in: Friedrich Haider (Hg.), Ernst Fuchs. Zeichnungen und Graphik aus der frühen Schaffensperiode, Wien 2003.

Smola 2014

Franz Smola und Alexandra Matzner (Hg.), Arik Brauer - Gesamt.Kunst.Werk (Kat. Ausst. Leopold Museum Wien, 14. November 2014 bis 16. Februar 2015), Wien 2014.

Sottriffer 1973

Kristian Sottriffer (Hg.), Fritz Wotruba. Zeichnungen für das Theater, Wien 1973.

Thierner 1983

Horst Thierner und Stephan Schmid-Wulffen, Die Fesseln des Prometheus. Ein Theaterstreit um die Bonner „Faust“-Inszenierung, in: Hrdlicka 1983.

Werkner 1988

Patrick Werkner (Hg.), Oskar Kokoschka – Aktuelle Perspektiven, Hochschule für

angewandte Kunst in Wien, Archiv und Sammlung/Oskar-Kokoschka-Zentrum, Wien 1988.

Wotruba 1992

Fritz Wotruba. Der Bildhauer als Bühnenbildner, Verein der Freunde zur Erhaltung und Betreuung des Künstlerischen Nachlasses von Fritz Wotruba, Bremen Gerhard-Marcks-Stiftung 1992.

Wotruba-Marcks 1992

Fritz Wotruba, Eine große, eine schauerliche Ballade. Zur Theaterarbeit an Richard Wagners „Ring“, in: Wotruba 1992, S. 132.

14. Abbildungsnachweis

- Abb. 1: Archiv der Universität für angewandte Kunst Wien, ON 57/7.
- Abb. 2: Photoarchiv der Universität für angewandte Kunst Wien, ON 110/9.
- Abb. 3: Archiv der Universität für angewandte Kunst Wien, ON-57-8c.
- Abb. 4: Austria Forum (16.9.2019), in: URL:
<http://www.aeiou.at/aeiou.encyclop.data.image.h/h850515b.jpg>
- Abb. 5: Gregor 1953, Abb. 36 und 40.
- Abb. 6: Bauer 1982, S. 205.
- Abb. 7: Bauer 1982, S. 225.
- Abb. 8: Ramuz 1979, S. 7.
- Abb. 9: Ramuz 1979, S. 8.
- Abb. 10: Ramuz 1979, S. 55.
- Abb. 11: Ramuz 1979, S. 41.
- Abb. 12: Pistorius 1995, S. 85.
- Abb. 13: Wotruba 1992, S. 69.
- Abb. 14: Rischbieter 1968, S. 237.
- Abb. 15: Pistorius 1995, S. 37.
- Abb. 16: Pistorius 1995, S. 9.
- Abb. 17: Pistorius 1995, S.13.
- Abb. 18: Pistorius 1995, S. 36.
- Abb. 19: Pistorius 1995, S. 14.
- Abb. 20: Pistorius 1995, S. 89.
- Abb. 21: Pistorius 1995, S. 113.
- Abb. 22: Pistorius 1995, S. 49.
- Abb. 23: Art Auction Wien (15.6.2019), in: URL:
<http://www.artvalue.com/auctionresult--wotruba-fritz1907-1975-austri-kleine-liegende-2574095.htm>.
- Abb. 24: Wotruba 1992, S. 77.
- Abb. 25: Wotruba 1992, S. 79.
- Abb. 26: Pistorius 1997, S. 40.
- Abb. 27: Nachlass Fritz Wotruba, Belvedere Wien, Dauerleihgabe der Fritz Wotruba Privatstiftung © Fritz Wotruba Privatstiftung, Wien, HS .48.051/SWZ 052.
- Abb. 28: Theatermuseum Wien, Photosammlung, Inv. Nr.: FS_E956/56956.

- Abb. 29: Wotruba 1992, S. 88.
- Abb. 30: Wotruba 1992, S. 87.
- Abb. 31: Wotruba 1992, S. 91.
- Abb. 32: Wotruba 1992, S. 93.
- Abb. 33: Sottrifer 1973, Tafel 13.
- Abb. 34: Wotruba 1992, S. 105.
- Abb. 34a: Sottrifer 1973, Tafel 2.
- Abb. 35: Wotruba 1992, S. 105.
- Abb. 36: Pistorius 1997, S. 21.
- Abb. 37: Pistorius 1997, S. 21.
- Abb. 38: Nachlass Fritz Wotruba, Belvedere Wien, Dauerleihgabe der Fritz Wotruba Privatstiftung © Fritz Wotruba Privatstiftung, Wien, HS .48.145/SWZ 142.
- Abb. 39: Pistorius 1997, S. 43.
- Abb. 40: Pistorius 1995, S. 105.
- Abb. 41: Pistorius 1995, S. 46.
- Abb. 42: Nachlass Fritz Wotruba, Belvedere Wien, Dauerleihgabe der Fritz Wotruba Privatstiftung © Fritz Wotruba Privatstiftung, Wien, HÜ 48.216/SWZ 190.
- Abb. 43: Pistorius 1995, S. 56.
- Abb. 44: Pistorius 1995, S. 56.
- Abb. 45: Wotruba 1992, S. 115.
- Abb. 46: Wotruba 1992, S. 125.
- Abb. 47: Pistorius 1997, S. 57.
- Abb. 48: Nachlass Fritz Wotruba, Belvedere Wien, Dauerleihgabe der Fritz Wotruba Privatstiftung © Fritz Wotruba Privatstiftung, Wien, HÜ 48.218c/SWZ 192c.
- Abb. 49: Pistorius 1997, S. 115.
- Abb. 50: Pistorius 1997, S. 58.
- Abb. 51: Nachlass Fritz Wotruba, Belvedere Wien, Dauerleihgabe der Fritz Wotruba Privatstiftung © Fritz Wotruba Privatstiftung, Wien, HÜ 48.233/SWZ 200.
- Abb. 52: „Der Ring des Nibelungen“. „Das Rheingold“, Programmheft der Deutschen Oper Berlin, 23.1.1967, Berlin.
- Abb. 53: Pistorius 1997, S. 57.

- Abb. 54: Fondation Oskar Kokoschka (1.9.2019), URL: <https://www.oskar-kokoschka.ch/index.php/biographie.html>.
- Abb. 55: URL: <http://www.oskar-kokoschka.ch/index.php/biographie.html>.
- Abb. 56: Kokoschka 1955, Tafel I.
- Abb. 57: Kokoschka 1955, Tafel II.
- Abb. 58: Archiv Universität für angewandte Kunst Wien, Oskar Kokoschka-Zentrum, Inv. Nr. OK-Th-44-F.
- Abb. 59: Kokoschka 1955, Tafel III.
- Abb. 60: Archiv Universität für angewandte Kunst Wien, Oskar Kokoschka-Zentrum, Inv. Nr. OKV-Sbg-18.
- Abb. 60a: Edda Fuhrich-Leisler, Gisela Prossnitz (Hg.): Vom Salzburger Hanswurst zum Welterfolg der „Zauberflöte“ (Kat. Ausst. Max-Reinhardt-Forschungs- und Gedenkstätte), Salzburg 1979, Abb. 191.
- Abb. 61: Kokoschka 1955, Tafel IV.
- Abb. 62: Archiv Universität für angewandte Kunst Wien, Oskar Kokoschka-Zentrum, Inv. Nr. OK-Th-44-F.
- Abb. 63: Mazurkiewicz 1994, Abb. 7, S. 310.
- Abb. 64: Josef Kaut, Die Salzburger Festspiele. Bilder eines Welttheaters, Salzburg 1973, S.54.
- Abb. 65: Kokoschka 1955, Abb. VIII, S. 60.
- Abb. 66: Kokoschka 1955, Abb. V. S. 59.
- Abb. 67: Kokoschka 1955, Abb. VI, S. 59.
- Abb. 68: Kokoschka 1955, Abb. XIV, S. 62.
- Abb. 69: Kokoschka 1955, Abb. XV, S. 62.
- Abb. 70: Kokoschka 1986, S. 19.
- Abb. 71: Prometheus (1.9.2019), URL: <https://prometheus.uni-koeln.de/de/image/dresden-79e6c3a5fda4d9430dbb241be0e1721b39f3a9bd>.
- Abb. 72: Kokoschka 1986, S. 46 D.
- Abb. 73: Kokoschka 1986, S. 44G.
- Abb. 74: Antiquariat Peter Petrej Zürich (2.9.2019), URL: <https://www.buch-antiquariat.ch/de/deT2613/sa/62621/>.
- Abb. 75: Kokoschka 1986, S. 94, Abb. 138.
- Abb. 76: Kokoschka 1986, S.13, Abb. 152.

- Abb. 77: Kokoschka 1986, S. 9, Abb. 146.
- Abb. 78: Kokoschka 1986, S. 8, Abb. 139.
- Abb. 79: Mazurkiewicz 1997, Abb. 16.
- Abb. 80: Mazurkiewicz 1997, Abb. 14.
- Abb. 81: Mazurkiewicz 1997, Abb. 15
- Abb. 82: Kokoschka 1986, Abb. 147.
- Abb. 83: Mazurkiewicz 1997, Abb. 20.
- Abb. 84: Sammlung Infeld (1.9.2019), in: URL:
http://www.infeld.net/de/images/Ausstellung_Fuchs/Fuchs%20Pressetext%202_09.pdf?page=1.
- Abb. 85: Programmheft, Theater am Fleischmarkt 1957, Wiener Stadt- und Landesbibliothek, A 143.562.
- Abb. 86: Hutter 1983, WV 87.
- Abb. 87: Galerie Kaiblinger Wien (1.9.2019), URL <http://www.galerie-kaiblinger.at/kuenstlerinnen/hutter-wolfgang/buehnenbild-676>.
- Abb. 88: Hutter 1983, WV 89.
- Abb. 89: Die Bühne, Dezember 1966, Nr. 99, S. 2.
- Abb. 90: Hutter 1983, WV 142.
- Abb. 91: Die Bühne, Mai 1974, Nr. 188, Wien 1974, S.16.
- Abb. 92: Hutter 1983, WV 143.
- Abb. 93: Archiv Opernhaus Graz.
- Abb. 94: Hutter 1983, WV 144.
- Abb. 95: Wikiart (1.9.2019), URL: <https://www.wikiart.org/de/giorgio-de-chirico/piazza-d-italia-1913>.
- Abb. 96: Hutter 1983, WV 39.
- Abb. 97: Meinbezirk.at (16.9.2019), URL: https://www.meinbezirk.at/wiener-neustadt/c-okales/wolfgang-hutter-schoepfer-des-eisernen-vorhanges-im-theater-ist-tot_a1127880#gallery=default&pid=2885257.
- Abb. 98: Opernwelt Januar 1971, Velber 1971, Titelseite.
- Abb. 99: Wikipedia (1.9.2019), URL:
[https://de.wikipedia.org/wiki/Bomarzo_\(Oper\)#/media/File:Bomarzo_parco_mostri_orco.jpg](https://de.wikipedia.org/wiki/Bomarzo_(Oper)#/media/File:Bomarzo_parco_mostri_orco.jpg).
- Abb. 100: Brauer 1984, S. 144-155.

Abb. 101: Brauer Biographie (1.9.2019),

URL: http://www.arikbrauer.at/biographie/bio_6.php.

Abb. 102: Arik Brauer Kunstsammlung Wien.

Abb. 103: Die Bühne, Jänner 1971, Nr. 148, Wien 1971, S. 20.

Abb. 104: Brauer 2019, S. 28.

Abb. 105: Theatermuseum Wien, Photosammlung, Inv. Nr. FS_E1694/111.045.

Abb. 106: Ulrike Dembski (Hg.): Der magische Raum. Bühnenbildmodelle aus der Sammlung des Theatermuseums Wien, Wien 2015, S.174.

Abb. 107: Arik Brauer Kunstsammlung Wien.

Abb. 108: Arik Brauer. Alle meine Künste, Ausstellung Jüdisches Museum Wien 3.4.-20.10.2019.

Abb. 109: Smola 2014, S. 172.

Abb. 110: Theatermuseum Wien, Fotosammlung, Foto Ettl, Nr. 38.

Abb. 111: Fuchs 1976, S. 2.

Abb. 112: Fuchs 1976, S. 3

Abb. 113: Fuchs 1976, S. 6.

Abb. 114: Fuchs 1976, S. 7.

Abb. 115: Die Bühne Juni 1976, Nr. 213, Wien 1976, S. 21.

Abb. 116: Fuchs 1976, S. 11.

Abb. 117: Die Bühne Juni 1976, Nr. 213, Wien 1976, S. 21.

Abb. 118: Fuchs 1976, S. 23.

Abb. 119: Fuchs 1976, S. 14.

Abb. 120: Fuchs 1976, S. 19.

Abb. 121: Fuchs 1976, S. 15.

Abb. 122: Jung-Kaiser 2003, Tafel 20.

Abb. 123: Jung-Kaiser 2003, Tafel 19.

Abb. 125: Opernwelt Nr. 6, Juni 1977, Velber 1977, S. 16.

Abb. 126: Die Bühne, Juni 1977, Nr. 225, Wien 1977, S. 20.

Abb. 127-129: „Die Zauberflöte“, Programmheft Hamburgische Staatsoper 1977, Hamburg 1977.

Abb. 130: OBSVG Verbundkatalog (1.9.2019),

URL: <http://media.obvsg.at/AC10536349-4201>

Abb. 131, 132: Raphael Concerts GmbH, „Die Zauberflöte“, Programmheft Dezember 1996, Bad Mergentheim 1996.

- Abb. 133-136: Raphael Concerts GmbH, „Die Zauberflöte“, Programmheft
Dezember 1998, Bad Mergentheim 1998.
- Abb. 137-142: Raphael Brown production, „Die Zauberflöte“, Lissabon 2000,
Filmstills (1.9.2019), URL:
<https://www.youtube.com/watch?v=0TZ11SLiUDo>.
- Abb. 143-149: Raphael Concerts GmbH, „Die Zauberflöte“, Programmheft
Dezember 1998, Bad Mergentheim 1998.
- Abb. 150: Raphael Brown production, „Die Zauberflöte“, Lissabon 2000, Filmstill,
URL: <https://www.youtube.com/watch?v=0TZ11SLiUDo>.
- Abb. 151: Barbara und Theodor Scheufele (Hg.), Alfred Hrdlicka. Zeichnungen,
Dortmund 1996, S. 177.
- Abb. 152-155: Hrdlicka 1983.
- Abb. 156: Hrdlicka 2008, S. 18–19.
- Abb. 157-162: Hrdlicka 1983.
- Abb. 163 Hrdlicka 2008, S. 22–23.
- Abb. 164: Privataarchiv Martina Judt, Galerie Hilger.
- Abb. 165-167: Hrdlicka 1983.
- Abb. 168: Privataarchiv Martina Judt, Galerie Hilger.
- Abb. 169: Hrdlicka 1985, S. 235.
- Abb. 170: Hrdlicka 1985, S. 243.
- Abb. 171: Hrdlicka 1985, S. 240.
- Abb. 172: Hrdlicka 2008, S. 34–35.
- Abb. 173: Die Zeit Nr. 43, 16.10.1992, S. 72.
- Abb. 174: Hrdlicka 1985, S. 242.
- Abb. 175: Hrdlicka 1985, S. 241.
- Abb. 176-177: Hrdlicka 2008, S. 33.
- Abb. 178-179: Hrdlicka 1985, S. 238.
- Abb. 180: Hrdlicka 1985, S. 240.
- Abb. 181: Hellerau. Europäisches Zentrum der Künste, (1.9.2019), URL:
<file:///C:/Z%20STUDIUM%207.11.2014/MASTER%205.6.2019/MASTER%200Hrdlicka/Hrdlicka%20Mörder/Pressefotos%20Festspielhaus%20Hellerau%202%20-%20HELLERAU.html>.
- Abb. 182: Oskar Kokoschka. Alfred Hrdlicka, Programmheft zu „Mörder, Hoffnung der
Frauen“, Festspielhaus Hellerau, 29.9.1996, Titelseite.

Abb. 183-187: Foto Eva Schaerer Wien.

Abb. 188: Friedrich Wilhelm Murnau, Nosferatu. Eine Symphonie des Grauens, 1922, Filmstill (1.9.2019), in: Youtube, URL: <https://www.youtube.com/watch?v=GYfTUiYKtes>.

Abb. 189: Hrdlicka 2008, S. 38.

Abb. 190: Nitsch 1995, S.1.

Abb. 191: Nitsch 1995, S. 8–9.

Abb. 192: Hermann Nitsch, Das Orgien Mysterien Theater, „hérodiade“, Abb. 11, (1.9.2019), URL: <http://www.nitsch.org/actions/herodiade/>.

Abb. 193: Klocker 2015, Abb. 40, S. 95.

Abb. 194: Nitsch 2015, S. 796.

Abb. 195: Nitsch 2015, S. 802

Abb. 196: Nitsch 2015, S. 801.

Abb. 197: Nitsch 1995, S. 120.

Abb.198: Theatermuseum Wien, Photoarchiv, Inv. Nr. 6-374 (19).

Abb. 199: Hermann Nitsch, Das Orgien Mysterien Theater, „hérodiade“, Abb. 10 (1.9.2019), URL: <http://www.nitsch.org/actions/herodiade/>.

Abb. 200: Nitsch 2015, S. 802.

Abb. 201: Klocker 2015, Abb. 41, S. 96.

Abb. 202: Klocker 2015, Abb. 45, S. 103.

Abb. 203-206: Hermann Nitsch, Das Orgien Mysterien Theater, „satyagraha“, Abb. 2, 1, 17, 12 (1.9.2019), URL:<http://www.nitsch.org/actions/satyagraha/>.

Abb. 207: Nitsch 2015, S. 718–719.

Abb. 208-210: Hermann Nitsch, Das Orgien Mysterien Theater, „satyagraha“, Abb. 15, 9, 7 (1.9.2019), URL: <http://www.nitsch.org/actions/satyagraha/>.

Abb. 211-213: Hermann Nitsch, Das Orgien Mysterien Theater, „saint françois d’assise“, Abb. 10, 1, 3 (1.9.2019), URL: <http://www.nitsch.org/actions/saint-francois-dassise/>.

Abb. 214-217: Hermann Nitsch, Das Orgien Mysterien Theater, „saint françois d’assise“, Abb.12, 6, 4, 17 (1.9.2019), URL: <http://www.nitsch.org/actions/saint-francois-dassise/>.

Abb. 218-221: Hermann Nitsch, Das Orgien Mysterien Theater, „saint françois d'assise“, Abb. 9, 18, 17, 21 (1.9.2019), URL:
<http://www.nitsch.org/actions/saint-francois-dassise/>.

Abb. 222: Newshelwein (1.9.2019), URL: http://www.gottfried-helwein.at/news/news_update/article_531-Helwein-painting-for-Heiner-Muellers-Germania-Tod-in-Berlin;jsessionid=42EA4F3E6AFAD1485F40361224D31132?s=1227&sg.=175.

Abb. 223: Mediamarkt (1.9.2019), URL: https://www.mediamarkt.de/de/product/_lulu-theaterinszenierung-drama-dvd-1702000.html.

Abb. 224. Stern (1.9.2019), URL: <https://www.stern.de/politik/deutschland/uwe-barschel-affaere-in-ard-film--das-trauma-6684220.html>.

Abb. 225- 233: WERKEHELNWEIN (1.9.2019), URL: http://www.gottfried-helwein.at/works/theater_and_films/#&gid=1&pid=24.

Abb. 233: Helnwein 1981, S. 31.

Abb. 234: WERKEHELNWEIN (1.9.2019), URL: http://www.gottfried-helwein.at/works/mixed_media_on_canvas/image_2123-The-Murmur-of-.the-Innocents-15.

Abb. 235: ARTISTHELNWEIN (1.9.2019), URL:
http://www.helnwein.com/works/theater_and_films/#&gid=1&pid=2.

Abb. 236: Wikipedia (1.9.2019), URL:
https://de.wikipedia.org/wiki/Datei:William_Hogarth_-_A_Rake%27s_Progress_-_Plate_8_-_In_The_Madhouse.jpg.

Abb. 237-240: Hermann Baus (Hg.), Jürgen Flimm. Theaterbilder, Göttingen 2008, S. 172-173.

Abb. 241, 242 „Der Rosenkavalier“, The Israeli Opera Tel-Aviv-Yafo, Filmstills.

Abb. 243-251: WERKEHELNWEIN (1.9.2019), URL: http://www.gottfried-helnwein.at/works/theater_and_films/:

Abb. 252-253: PRESSEHELNWEIN (1.9.2019), URL:

http://www.gottfried-helnwein.at/press/selected_articles/article_2547-Helnwein-locates-the-latent-menace-in-night-visitors?s=1235&sg=176.

15. Anhang. Biographie des Zeitzeugen Prof. Dr. Heinrich Kraus (1923–2018)

Kraus war Mitarbeiter in der Direktion des Burgtheaters, zugleich arbeitete er als Schauspieler und Regisseur und studierte an der Universität Wien Theaterwissenschaft. 1948 promovierte er zum Doktor der Philosophie. Mit 21 Jahren persönlicher und künstlerischer Assistent des legendären Burgtheaterdirektors und Schauspielers Roul Aslan. Als Zeitzeuge war er am 30. April 1945 dabei, als Aslan mit den zur Legende gewordenen Worten "Hier spielt das Burgtheater" das Ronacher als Ersatzspielort für die ausgebrannte Burg eröffnete. 1951 holte Ernst Haeusserman den Theaterprofi Kraus dann in die Kulturabteilung der amerikanischen Botschaft in Wien. 1957 bis 1959 Intendant des Flüchtlingsorchesters "Philharmonia Hungarica"; 1960–61 Chefdisponent an der "Deutschen Oper am Rhein" Düsseldorf; 1961 von Ernst Haeusserman wieder zurück an die Burg geholt, wo er für die Organisation der großen Welttournee verantwortlich zeichnete. Kraus war im Haus am Ring im Zeitraum von 1964 bis 1971 als Verwaltungsdirektor und ab 1971 als Vizedirektor tätig. 1977 wechselte Kraus an das Theater in der Josefstadt und übernahm die Agenden des geschäftsführenden Direktors und später die des geschäftsführenden Gesellschafters. Neben seiner Karriere im Wiener Theater- und Kulturmanagement lehrte Kraus immer wieder auch am Reinhardt-Seminar und am Institut für Theaterwissenschaften. Ab 1990 war er Präsident der "Internationalen Nestroy-Gesellschaft" und Präsident der Raimund-Gesellschaft.²¹⁵

²¹⁵ Strobl und Bad Ischl ehren Prof. Heinrich Kraus. meinbezirk.at (16.9.2019), in: URL: https://www.meinbezirk.at/salzkammergut/c-lokales/strobl-und-bad-ischl-ehren-prof-heinrich-kraus_a668612.

16. Abbildungen



Abb.1: Otto Niedermoser, Entwurf für Bühnenbild „Hofrat Geiger“ 1. Bild, Th.i. d. J. 1943/1945, aquarellierte Bleistiftzeichnung, 345x260 mm.



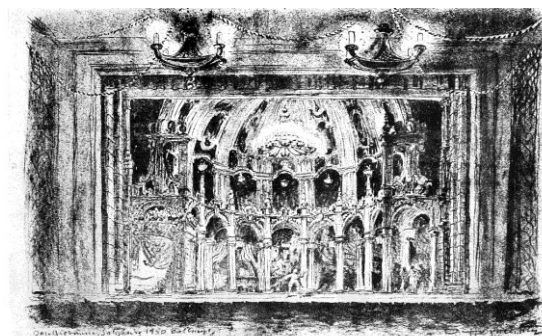
Abb.2: Otto Niedermoser, Bühnenbildmodell „Hofrat Geiger“ 1. Bild, Th.i. d. J. 1943/1945, Bühnenbildmodell 1. Bild, aquarellierte Bleistiftzeichnung, Holz, Papier, Plexifolie, Aquarell, Modelliermasse, 220x360x165 mm



Abb.3: Otto Niedermoser, Bühnenfoto, „Hofrat Geiger“ 1. Bild, Th. I. d. J., 1943/1945, 210x350 mm.



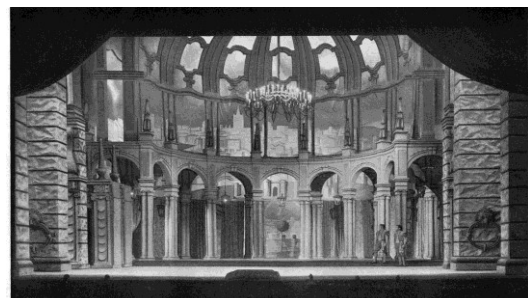
Abb. 4: Clemens Holzmeister, Modell der Fauststadt, „Faust I“, Felsenreitschule Salzburg, 1933.



36 Salzburger Festspiele 1951, „Don Giovanni“: Festsaal des ersten Finales
Salzburg Festival 1951, „Don Giovanni“: Festive Hall for 1st Finale

Kohlezeichnung
Charcoal Drawing

Abb. 5: Clemens Holzmeister, Entwurf und Bühnenfoto, W. A. Mozart „Don Giovanni“, Festsaal 1. Finale, Großes Festspielhaus,



49 „Don Giovanni“, Salzburg 1951: Festsaal (1st Finale), Ausführung auf der Bühne
„Don Giovanni“, Salzburg 1951: Festive Hall (1st Finale), Stage Setting

Bühnenfoto
Stage Photograph

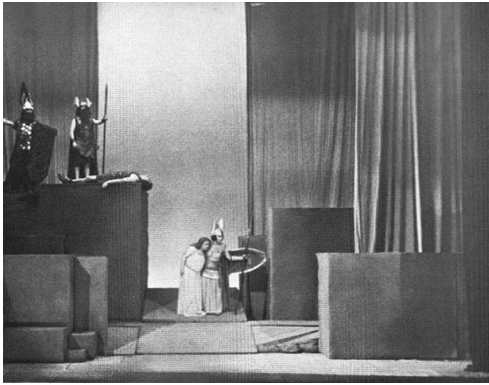


Abb. 6: Szenenfoto, Richard Wagner, „Die Walküre“, Ausstattung Adolph Appia, Stadttheater Basel 1925



Abb. 7: Bühnenfoto, Richard Wagner, „Siegfried“ 2. Akt, Ausstattung Wieland Wagner, Bayreuther Festspiele 1952

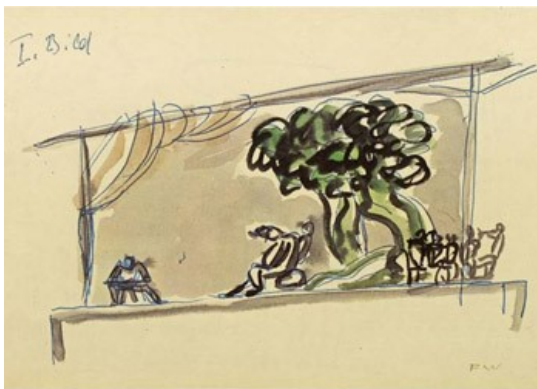


Abb. 8: Fritz Wotruba, Entwurf Bühnenbild „Die Geschichte vom Soldaten“ 1. Bild: Vorleser, sitzender Soldat, 5 Musiker, Tuschpinsel und Tempera über Feder in Tinte auf Papier, ca. 210x297 mm, Privatbesitz Zug.



Abb. 9: Fritz Wotruba, Entwurf Bühnenbild „Die Geschichte vom Soldaten“ 5. Bild, Teufel als weltmännischer Geigenvirtuose, sitzender Soldat, Tuschfeder laviert auf Papier, 210x297 mm, Privatbesitz Zug.

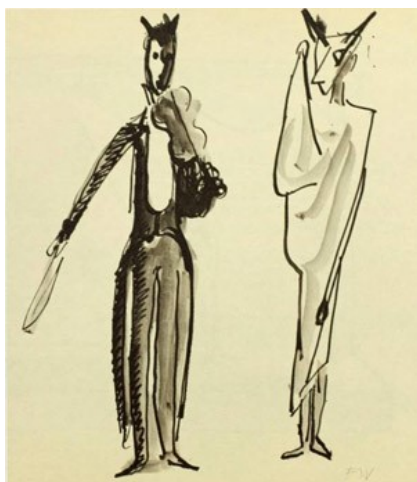


Abb. 10: Fritz Wotruba, Kostümentwurf „Die Geschichte vom Soldaten“, Teufel als Geigenvirtuose im Frack; und in leibhaftiger Gestalt mit Schwanz, Tuschfeder laviert auf Papier, 297x210 mm, Privatbesitz Zug.



Abb. 11: Fritz Wotruba, Kostümentwurf „Die Geschichte vom Soldaten“, Soldat (2 Figuren), Tuschpinsel und Tempera über Kugelschreiber auf Papier, 297x210 mm, Privatbesitz Zug.

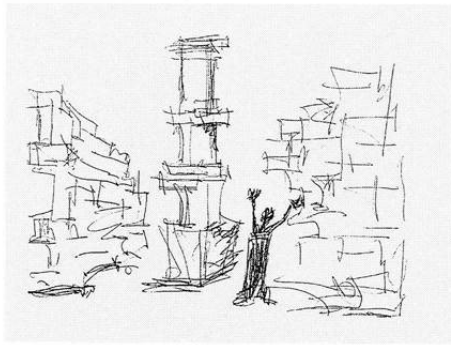


Abb. 12: Fritz Wotruba, Bühnenbildentwurf „König Oedipus“, Wiener Burgtheater 1960, Technik und Maße unbekannt.

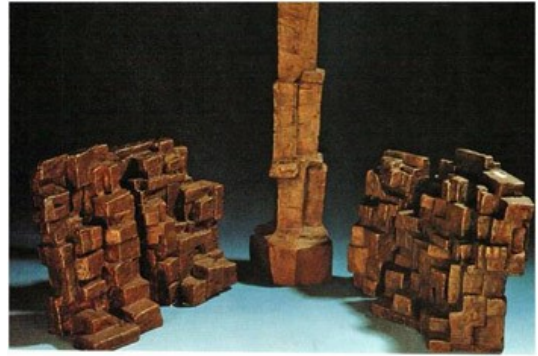


Abb. 13: Fritz Wotruba, Bühnenbildmodell „König Ödipus“, Wiener Burgtheater 1960, Bronzeabguss nach Gipsmodell 80x120x90 cm.



Abb. 14: Fritz Wotruba, Bühnenbildentwurf „König Oedipus“, Wiener Burgtheater 1960,



Abb. 15: Bühnenfoto „König Oedipus“, Wiener Burgtheater 1960



Abb. 16: Fritz Wotruba, Figuren für den Hirten, „König Oedipus“, Wiener Burgtheater 1960, Bleistift, Tusche aquarelliert auf Papier, 285x417 cm

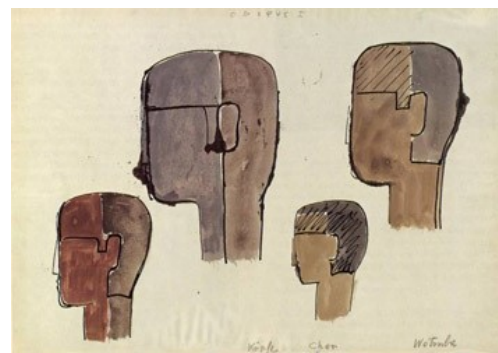


Abb. 17: Fritz Wotruba, Kopfstudien für „König Oedipus“, Wiener Burgtheater 1960, Tusche, Aquarell auf Papier, 285x417 cm

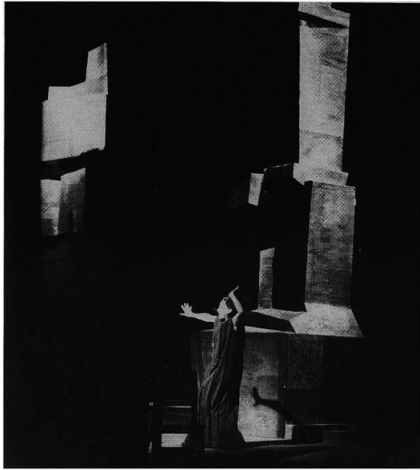


Abb. 18 und 19: Szenenfotos, „König Oedipus“; Wiener Burgtheater 1960

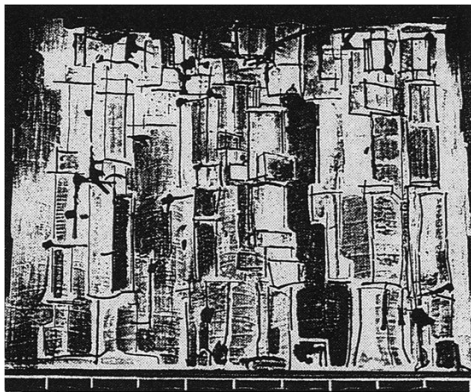


Abb. 20: Fritz Wotruba, Portalvorhang
„König Oedipus“ Wiener Burgtheater 1960

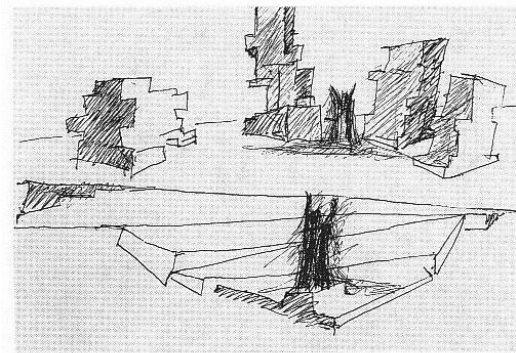


Abb. 21: Fritz Wotruba, Bühnenbildentwurf
(Grundriss), „König Oedipus“, Burgtheater
Gastspiel im Herodes Atticus Theater Athen
1966, blauer Kugelschreiber auf Papier,
209x296mm.



Abb. 22: Szenenfoto, „König Oedipus“,
Burgtheater Gastspiel im Herodes Atticus
Theater Athen 1966



Abb. 23 Fritz Wotruba, Kleine Liegende, Bronze 1960

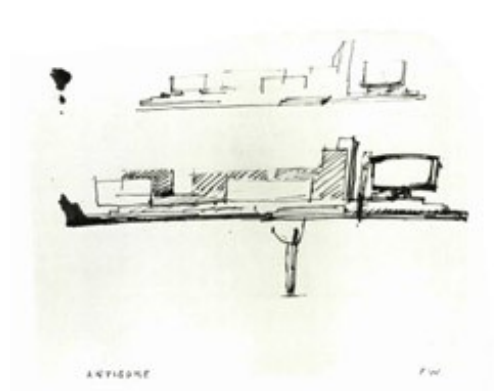


Abb. 24: Fritz Wotruba, Bühnenbildentwurf „Antigone“, Wiener Burgtheater 1961, Tusche, 385x487 mm.



Abb. 25: Fritz Wotruba, Bühnenbildentwurf „Antigone“, Wiener Burgtheater 1961, Bronze, 30x105x30 cm.



Abb. 26 Szenenfoto „Antigone“, Wiener Burgtheater 1961



Abb. 27: Kostümentwürfe für „Antigone“, Wiener Burgtheater 1961, Euridike, Kreon, Bauern, Bleistift aquarelliert, 295 x 418 mm,



Abb. 28: Szenenfoto „Antigone“, Chor, Wiener Burgtheater 1961

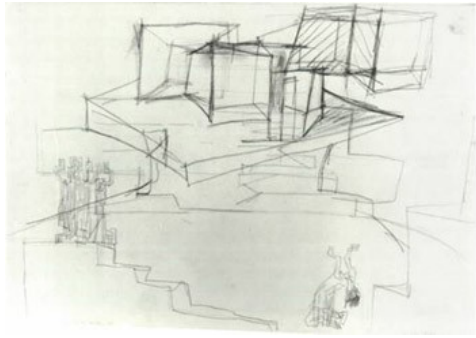


Abb.29: Fritz Wotruba, Bühnenbildentwurf für „Elektra“, Wiener Burgtheater 1963, Bleistift, 295x419 mm



Abb.30: Fritz Wotruba, Bühnenbildmodell für „Elektra“ nach dem Modell in Gips, Wiener Burgtheater 1963, Bronze, 25x42x43 cm

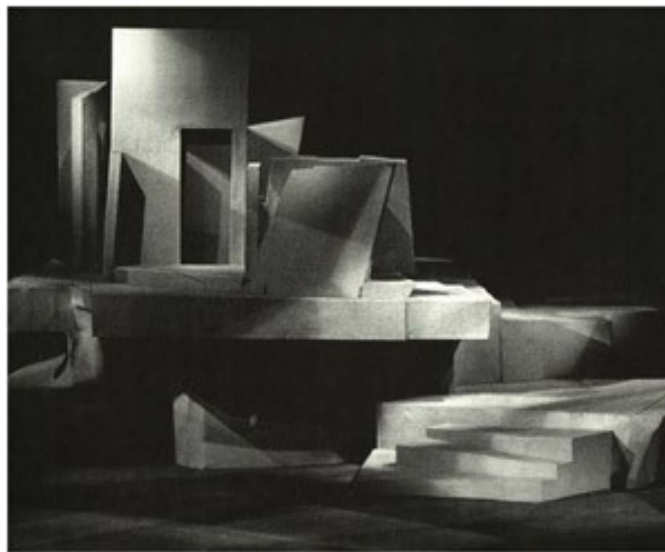


Abb.31: Bühnenfoto „Elektra“, Wiener Burgtheater 1963.

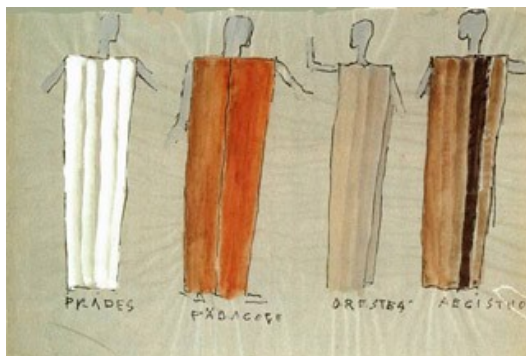


Abb. 32: Fritz Wotruba, Kostümentwurf für „Elektra“, Wiener Burgtheater 1963, Tusche und Aquarell, 447 x 331 cm.



Abb. 33: Fritz Wotruba, Kopfstudien für Klytimestra, „Elektra“, Wiener Burgtheater 1963,

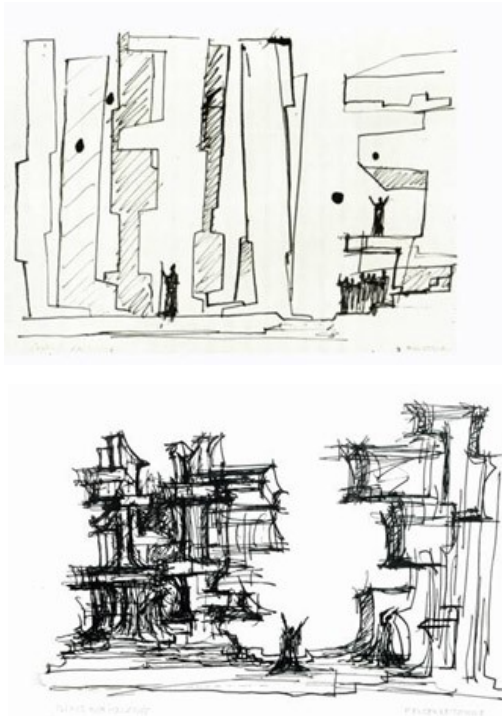


Abb.34 und 34a: Fritz Wotruba,
Bühnenbildentwürfe
„König Ödipus“ und „Ödipus auf Kolonos“,
Salzburger Festspiele 1965, Tusche,
je 297 x 420 mm



Abb.35: Fritz Wotruba, Bühnenbildmodell für
„König Ödipus“ und „Ödipus auf Kolonos“,
Salzburg Festspiele 1965,
Bronze, 65 x 125, 69 cm



Abb. 36 und 37: Bühnenfoto „König Ödipus“ (links) und „Ödipus auf Kolonos“ (rechts),
Salzburg Felsenreitschule 1965



Abb.38: Fritz Wotruba, Kostümentwurf für „König Ödipus“, Ödipus, Chor, Bleistift, Tusche, aquarelliert, Salzburg Felsenreitschule 1965



Abb.39: Szenenfoto „Ödipus auf Kolonos“, Salzburg Felsenreitschule 1965



Abb.40: Fritz Wotruba, Kopfstudien für „König Ödipus“, Ödipus, Jokaste, Bleistift, Tusche, 296 x 419 mm, Salzburg Felsenreitschule 1965



Abb.41: Szenenfoto „König Ödipus“, Salzburg Felsenreitschule 1965

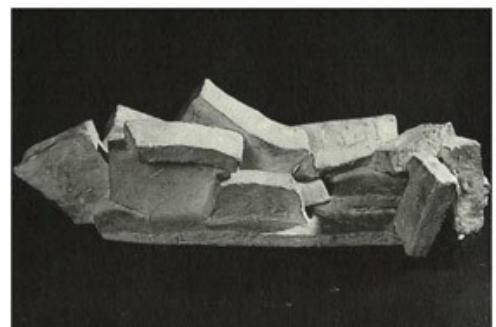
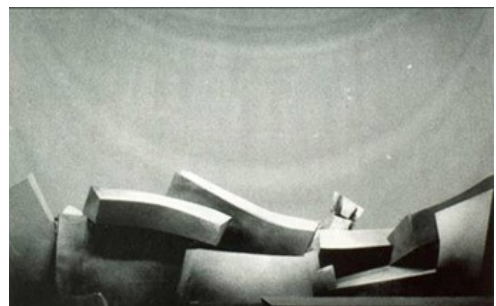


Abb. 42–44 : Fritz Wotruba, Entwurf Bühnenbild „Rheingold“ 1. Bild. Auf dem Grunde des Rheins, Bleistift aquarelliert, 357 x 492 mm; Bühnenmodelle, Gips, je 20 x 60 x 25,5 cm; Szenenfoto, Deutsche Oper Berlin 1967



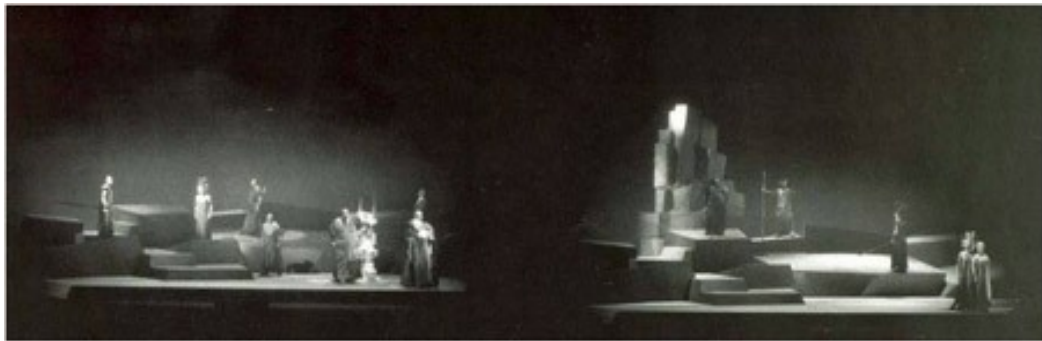
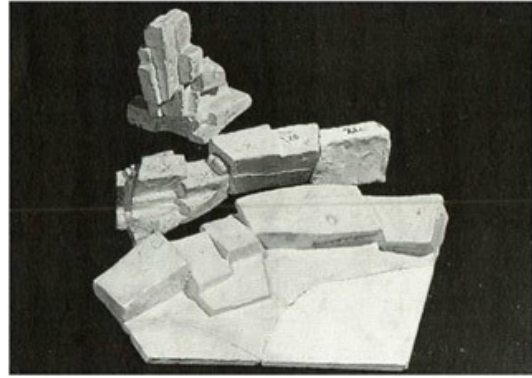


Abb.45–47: Fritz Wotruba,
Entwurf für Bühnenbild, „Rheingold“, Kugelschreiber, 285 x 210 mm;
Bühnenmodell Gips, 40 x 70 x 50 cm;
Szenenfotos 2. und 4. Bild. Freie Gegend auf Bergeshöhen, Deutsche Oper Berlin 1967



Abb. 48–50: Fritz Wotruba,
Entwurf für Bühnenbild „Rheingold“
3. Bild. Unterirdische Kluft,
Kugelschreiber, 298 x 210 mm;
Bühnenmodell, Gips,
je 20 x 60 x 25,5 cm;
Szenenfoto,
Deutsche Oper Berlin 1967.



Abb. 51: Fritz Wotruba, Kostümentwurf für „Rheingold“. Wotan, Loge, Donner, Froh, Bleistift aquarelliert, 344 x 490 mm, Deutsche Oper Berlin 1967



Abb. 52: Szenenfoto „Das Rheingold“, 4. Bild. Freie Gegend auf Bergeshöhen, Deutsche Oper Berlin 1967



Abb. 53: Szenenfoto „Rheingold“ 4. Bild. Freie Gegend auf Bergeshöhen, Deutsche Oper Berlin 1967



Abb. 54: „Der Sturm“, 14. Juli 1910, Titelblatt mit Zeichnung von Oskar Kokoschka zu „Mörder, Hoffnung der Frauen“



Abb. 55: Oskar Kokoschka, Pietá, Plakat zu „Mörder, Hoffnung der Frauen“, 1909.



Abb. 56: Oskar Kokoschka, Felsenreitschule, Vorentwurf zum Bühnenbild „Die Zauberflöte“, Bleistift, Farbkreide, Kohle, leicht aquarelliert, 707x930 mm, Felsenreitschule Salzburg 1955.



Abb. 57: Oskar Kokoschka, Gesamtentwurf für das Bühnenbild „Die Zauberflöte“, Bleistift, Farbkreide, Tempera, 705x980 mm, Felsenreitschule Salzburg 1955.



Abb. 58; Bühnenfoto, Gesamtansicht des realisierten Bühnenbildes „Die Zauberflöte“, Felsenreitschule Salzburg 1955



Abb. 59: Oskar Kokoschka, Entwurf Bühnenbild „Die Zauberflöte“, 1. Akt, Vorhang Felsengegend, Farbkreide, 708x974 mm, Felsenreitschule Salzburg 1955.



Abb. 60: Bühnenfoto, „Die Zauberflöte“, 1. Akt. Felsengegend, Felsenreitschule Salzburg 1955.



Abb. 60a: Szenenfoto, „Die Zauberflöte“, 1. Akt, Felsengegend, Tamino, Papageno, Drei Damen, Felsenreitschule Salzburg 1955.



Abb. 61: Oskar Kokoschka, Entwurf Bühnenbild „Die Zauberflöte“, 1. Akt. Zimmer Paminas, Bleistift, Farbkreide, Tempera, 705 x 933 mm, Felsenreitschule Salzburg 1955.



Abb. 62: Bühnenfoto, „Die Zauberflöte“, 1. Akt, Zimmer Paminas, Felsenreitschule Salzburg 1955

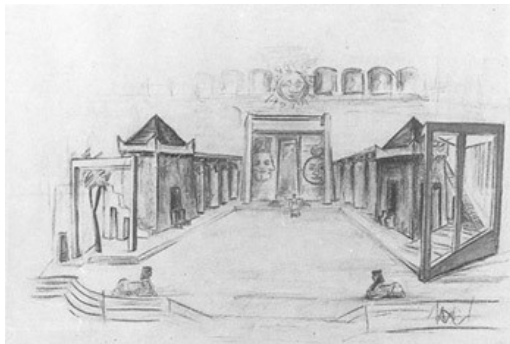


Abb. 63: Oskar Kokoschka, Gesamtentwurf des Bühnenbildes für „Die Zauberflöte“, Bleistift, Farbstifte, Pastellkreide, Aquarell, Salzburg Felsenreitschule 1955

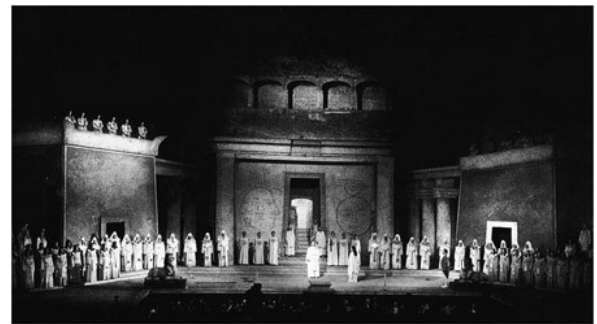


Abb. 64: Bühnenfotos zu „Die Zauberflöte, Sonnentempel, Salzburg Felsenreitschule 1955.



Abb. 65–67: Oskar Kokoschka, „Die Zauberflöte“, Entwurf Figurinen für Papageno, Pamina, Tamino, Farbkreide, Salzburger Festspiele 1955..



Abb. 68–69: Oskar Kokoschka, „Die Zauberflöte“, Entwurf Figurinen für geharnischter, Sarastro, Farbkreide, Salzburger Festspiele 1955..



Abb.70: Szenenfotos, Oskar Kokoschka „Hiob“, Albert-Theater Dresden 1917



Abb. 71: Oskar Kokoschka, Bühnenbildentwurf für Ibsens „Rosmersholm“, 1. Akt. Wohnzimmer auf Rosmersholm, Farbkreide, Bleistift, 51 x 53,5 cm.



Abb. 72: Oskar Kokoschka, Szenenfoto, Ibsens „Rosmersholm“, 1. Akt. Wohnzimmer auf Rosmersholm

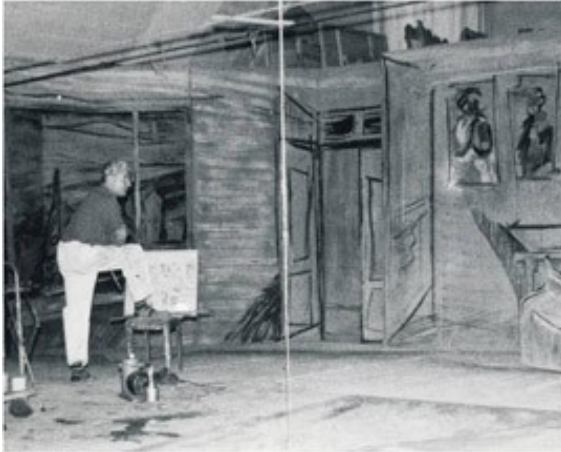


Abb.73: Arbeit am Bühnenbild nach den Entwürfen von Oskar Kokoschka für Ibsens „Rosmersholm“, 1960

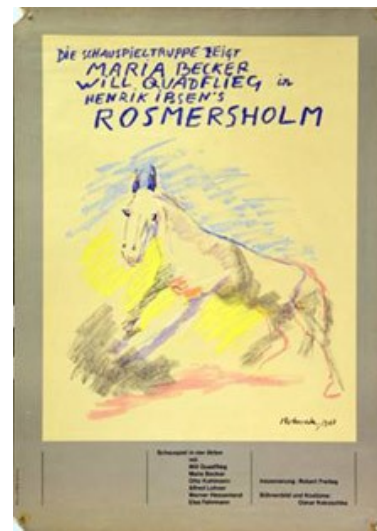


Abb.74: Oskar Kokoschka, Plakat für die Aufführung von Ibsens „Rosmersholm“, 84 x 59 cm, 1960.



Abb. 76 und 77: Oskar Kokoschka, Bühnenbildentwürfe für Raimunds „Moisés und das Meer“, Burgtheater Wien 1960, Das Reich der Vergänglichkeit; Alzinde wird vom Sturm ins Alpenland getragen, Farbkreiden, Bleistift, je 48 x 63,5 cm.



Abb. 78: Oskar Kokoschka,
Bühnenbildentwurf zu Raimunds „Moisés y el Fuego“, Der Dämon des Übels,
Burgtheater Wien 1960,
Farbkreiden, 27,5 x 38,cm



Abb. 79: Kostümfoto zu Raimunds
„Moisés y el Fuego“,
Der Dämon des Übels,
Burgtheater Wien 1960,



Abb. 80 und 81: Bühnenbildentwurf und Bühnenfoto zu Raimunds „Moisés y el Fuego“,
Der Rundtempel der Sonne, Burgtheater Wien 1960,
Farbkreiden, 27,5 x 38,cm



Abb. 82 und 83: Bühnenbildentwurf und Bühnenfoto zu Raimunds „Moisés y el Fuego“,
Wolkengruppe mit dem Genius und Geistern der Tugend, Burgtheater Wien 1960,
Farbkreiden, 43,5 x 58,cm



Abb. 84: Wolfgang Hutter, Theater,
WV 5, Öl auf Sperrholz, 100x100 cm

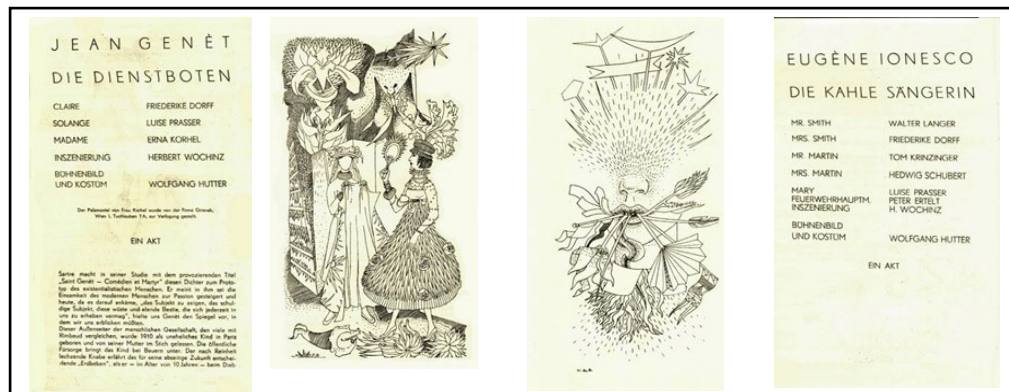


Abb. 85: Programmheft, Theater am Fleischmarkt 1957,
Illustrationen von Wolfgang Hutter, je 14 x 27 cm.

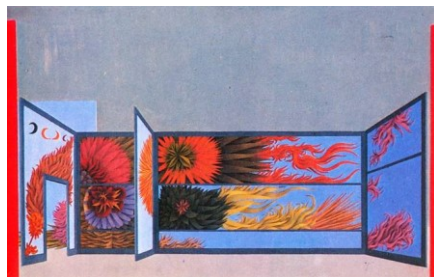


Abb. 86: Wolfgang Hutter, Bühnenbildentwurf
zu „Ein Duft von Blumen (I)“, 1. Akt. Zimmer,
WV 87, 1966, Öl auf Papier, auf
Holzfaserplatte, 25x40 cm



Abb. 87: Wolfgang Hutter, Bühnenbildentwurf
zu „Ein Duft von Blumen (II)“, 2. Akt. Kirche,
WV 88, 1966, Öl auf Papier, auf
Holzfaserplatte, 25x40 cm



Abb. 88: Wolfgang Hutter, Bühnenbildentwurf
zu „Ein Duft von Blumen (III)“, 3. Akt. Friedhof,
WV 89, 1966,
Öl auf Papier, auf Holzfaserplatte, 25x40 cm.



Abb. 89: Szenenfoto, „Ein Duft von Blumen“,
3. Akt. Friedhof,
Wiener Volkstheater, 1966



Abb.90: Wolfgang Hutter, Bühnenbildentwurf zu „Die Entführung aus dem Serail“, 1. Akt, Das Meer, WV 142, 1974, Öl auf Leinen, 33x57 cm

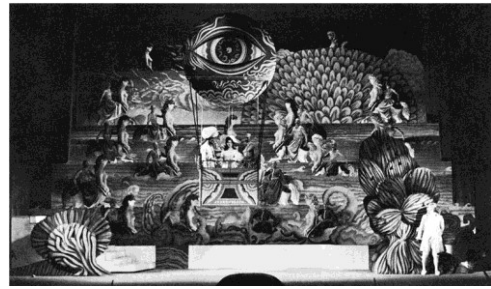


Abb. 91: Szenenfoto „Die Entführung aus dem Serail“ 1. Akt, Auftritt Bassa Selim und Konstanze, Opernhaus Graz 1974



Abb. 92: Wolfgang Hutter, Bühnenbildentwurf zu „Die Entführung aus dem Serail“, 2. Akt, Die Stiege des Palastes, WV 143, 1974, Öl auf Leinen, 33x57 cm



Abb. 93: Szenenfoto „Die Entführung aus dem Serail“ 2. Akt, Blondchen und Pedrillo

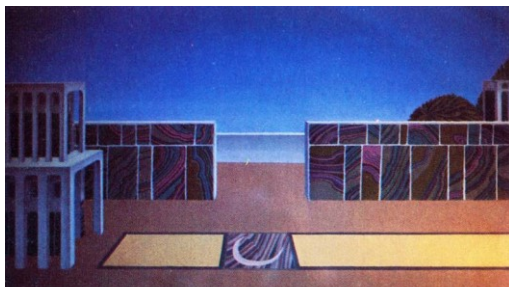


Abb. 94: Bühnenbildentwurf zu „Die Entführung aus dem Serail“ 2. Akt, Der Hof des Palastes, WV 144, 1974, Öl auf Leinen, 33x57 cm

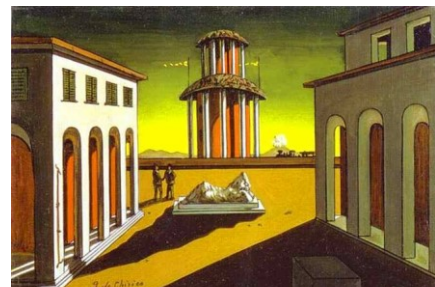


Abb. 95: Giorgio de Chirico, Piazza d'Italia, 1913, Öl auf Leinwand, 35x25 cm, Art Gallery of Ontario



Abb. 96: Wolfgang Hutter, Von der Nacht zum Tag, Entwurf zu einem Wandbild für das Große Festspielhaus in Salzburg, Foyer zu den Seitenlogen im Rang links, 1959, Aquarell auf Papier, 20,5x69,5 cm, WV 39



Abb. 97: Wolfgang Hutter, Eiserner Vorhang, Stadttheater Wiener Neustadt, 1974.



Abb. 98: Probenfoto mit Arik Brauer, Bühnenbild „Bomarzo“, Opernhaus Zürich 1970



Abb. 99: Höllenrachen, Parco dei Mostri (Sacro Bosco), Bomarzo/Viterbo



Abb. 100 und 101: Szenenfotos , Alberto Ginasteras „Bomarzo“, Opernhaus Zürich 1970



Abb. 102. Arik Brauer, Tonmodelle der „Monstren“ für Alberto Ginasteras „Bomarzo“, Opernhaus Zürich 1970, Arik Brauer Kunstsammlung Wien.



Abb. 103: Szenenfotos, Alberto Ginasteras „Bomarzo“, Opernhaus Zürich 1970



Abb. 104 und 105 : Bühnenfotos „Medea“, Wiener Staatsoper 1972



Abb. 106: Arik Brauer, Modellteil für „Medea“, Ton, 15x53x67 cm, Theatermuseum Wien, Inv. Nr. K299



Abb. 107: Arik Brauer, Modell Bühnenskulptur Götze, „Medea“, Ton, Wiener Staatsoper 1972



Abb. 108-110: Entwürfe und Ausführung zu Kostüm Kreon, „Medea“, Wiener Staatsoper 1972



Abb. 111: Ernst Fuchs, Entwurf Bühnenbild „Parsifal“ 1. und 3. Aufzug. Heiliger Wald, Hamburgische Staatsoper 1976



Abb. 112: Ernst Fuchs, Entwurf Bühnenbild „Parsifal“ 1. Aufzug. Schwanenmotiv, Hamburgische Staatsoper 1976



Abb. 113: Ernst Fuchs, Entwurf Bühnenbild „Parsifal“ 1. Aufzug. Die Gralsburg (außen), Hamburgische Staatsoper 1976



Abb. 114. Ernst Fuchs, Entwurf Bühnenbild „Parsifal“ 1. Aufzug. Die Gralsburg (innen), Hamburgische Staatsoper 1976



Abb.115: Szenenfoto „Parsifal“ 1. Aufzug.
Die Gralsburg (innen),
Hamburgische Staatsoper 1976



Abb.116: Ernst Fuchs, Entwurf Bühnenbild.
„Parsifal“ 2. Akt. Orchideenkaskade
Hamburgische Staatsoper 1976

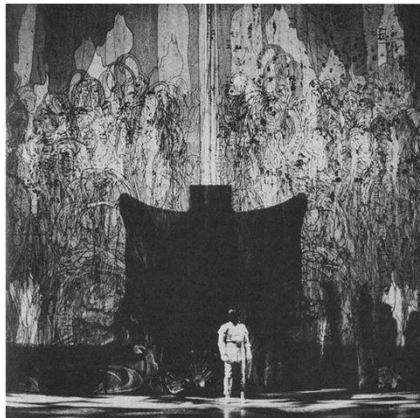


Abb. 117: Ernst Fuchs, Szenenfoto „Parsifal“
2. Aufzug. Klingsors Burg und Zaubergarten,
Hamburgische Staatsoper 1976

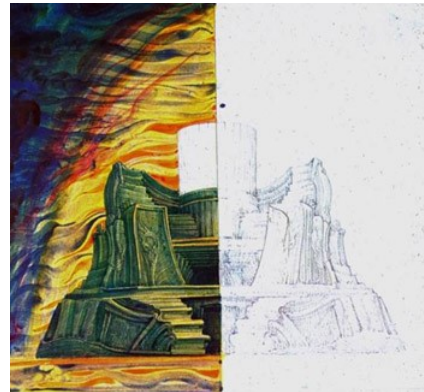


Abb. 118: Ernst Fuchs, Entwurf
Bühnenbild „Parsifal“ 2. Aufzug.
Klingsors Thron,
Hamburgische Staatsoper 1976



Abb. 119: Ernst Fuchs, Kostümentwürfe für
Parsifal 1. und 3. Aufzug, „Parsifal“,
Hamburgische Staatsoper 1976



Abb. 120: Ernst Fuchs, Kostümentwürfe für
Kundry, 1. und 2. Aufzug, „Parsifal“,
Hamburgische Staatsoper 1976



Abb. 121: Ernst Fuchs, Kostümentwürfe für Amfortas und Klingsor, „Parsifal“, Hamburgische Staatsoper 1976



Abb. 122: Ernst Fuchs, Entwurf zum Bühnenvorhang, „Die Zauberflöte“, Hamburger Staatsoper 1977

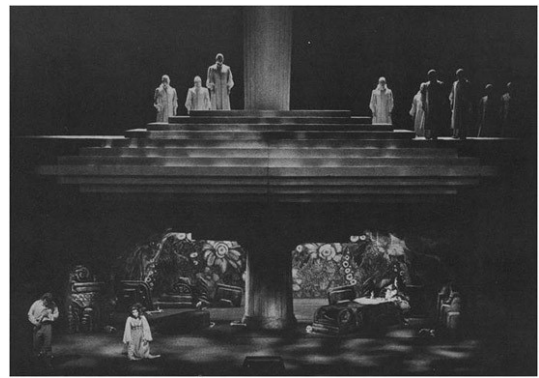
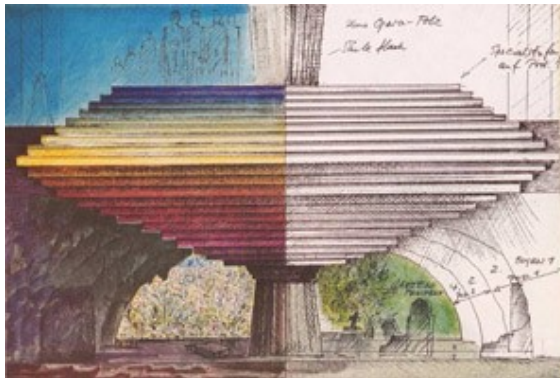


Abb. 123 und 124: Ernst Fuchs, Entwurf Bühnenbild und Szenenfoto, „Die Zauberflöte“, Hamburger Staatsoper 1977



Abb. 125: Szenenfoto „Die Zauberflöte. 1. Akt, Tamino, Papageno und die Drei Damen, Hamburgische Staatsoper 1977

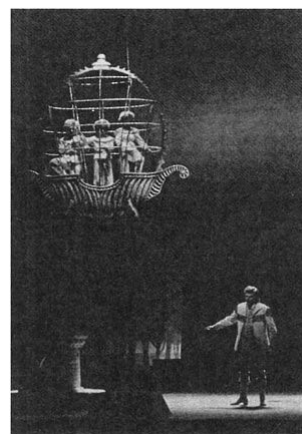


Abb. 126: Szenenfoto „Die Zauberflöte“ 1. Akt, Tamino und Drei Knaben, Hamburgische Staatsoper 1977,



Abb. 127–129: Ernst Fuchs, Kostümentwürfe für Königin der Nacht, Pamina, Papageno, Hamburgische Staatsoper 1977

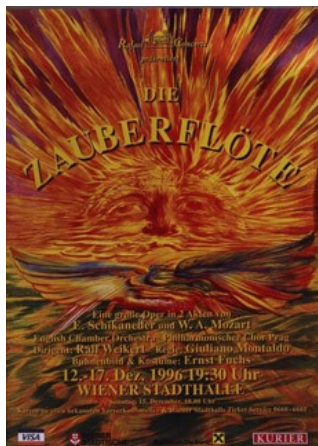


Abb. 130: Ernst Fuchs, Plakat zu „Die Zauberflöte“-Tournée, Wien 1996.

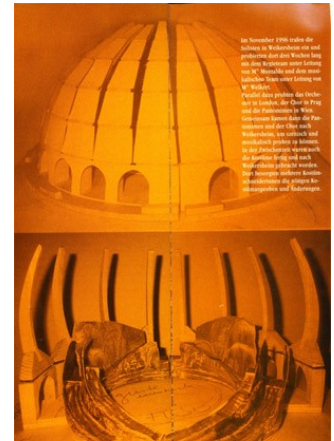


Abb. 131 und 132: Raphael Brown vor den Bühnenmodellen;
Schematische Zeichnung und Bühnenmodell für „Die Zauberflöte“-Tournée 1996-2000 für

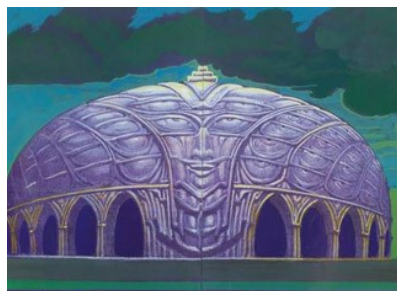


Abb. 133–135: Ernst Fuchs, Entwürfe zu Bühnenbild „Die Zauberflöte“, „Die Zauberflöte“-Tournée 1996-2000



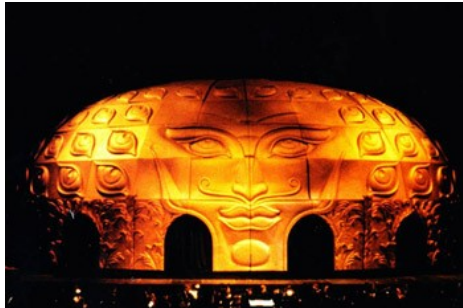


Abb. 136–139: Szenenfotos zu „Die Zauberflöte“, Beginn 1. Akt,
Verwandlung zur 1. Szene, „Die Zauberflöte“-Tournée 1996-2000



Abb. 140–142: Szenenfotos zu
„Die Zauberflöte“. 1. Akt.
Sprecher-Szene;
Auftritt Königin der Nacht;
Auftritt der Drei Knaben,
„Die Zauberflöte“-Tournée 1996-2000



Abb. 143: Szenenfoto zu „Die Zauberflöte“, Finale 1. Akt, „Die Zauberflöte“-Tournee

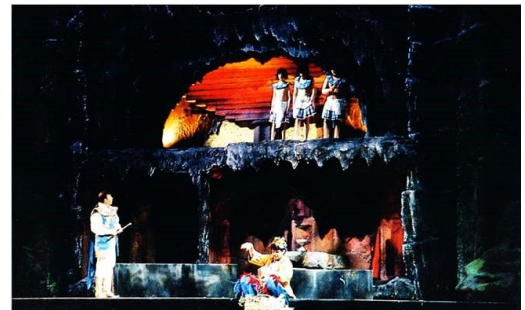
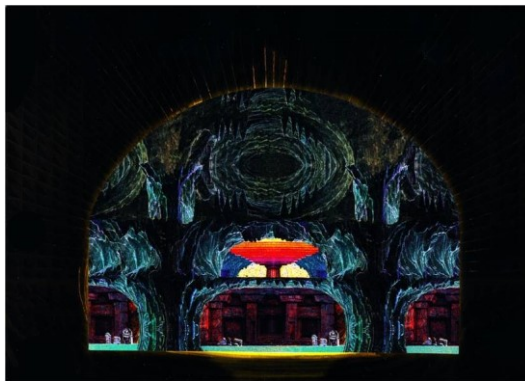


Abb. 144 und 145: Ernst Fuchs, Entwurf und Szenenfoto zu „Die Zauberflöte“, 2. Akt, „Die Zauberflöte“-Tournee

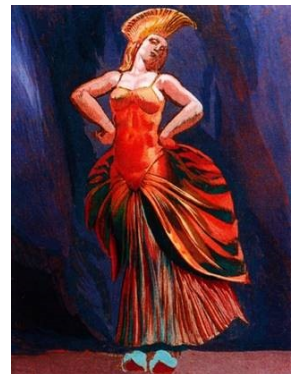


Abb 146–150: Kostümentwürfe und Szenenfoto zu „Die Zauberflöte“, Sarastro, Königin der Nacht, Papagena, Papageno, „Die Zauberflöte“-Tournee



Abb. 151: Alfred Hrdlicka,
Garderobe 1969



Abb. 152: Alfred Hrdlickas Atelier im
Wiener Prater



Abb. 153: Alfred Hrdlicka, Entwurf für
Bühnenbild „Faust I“
Bühnenprospekt Jüngstes Gericht



Abb. 154: Alfred Hrdlicka, Entwurf für
Bühnenbild „Faust I“, Skulpturen

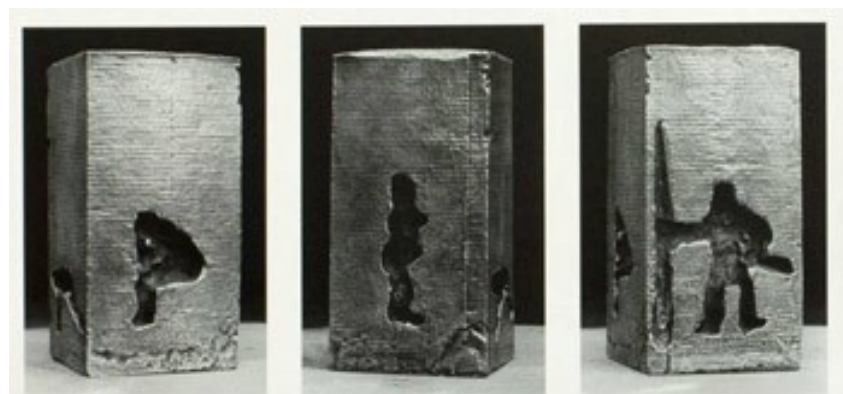


Abb. 155: Alfred Hrdlicka, Entwurf für eine Skulptur zu „Faust I“, Bronze



Abb. 156: Szenenfoto „Faust I“ mit Prospekt „Jüngstes Gericht“,
Bühnen der Stadt Bonn 1982



Abb. 157: Alfred Hrdlickas Atelier im
Wiener Prater-Atelier,
Arbeit am Bühnenprospekt Jüngstes
Gericht für „Faust I“



Abb. 158: Alfred Hrdlicka,
Bühnenprospekt
Jüngstes Gericht für „Faust I“



Abb. 159: Szenenfotos zu „Faust I“,
Bühnen der Stadt Bonn 1982



Abb. 160: Arno Hildebrandt
und Michael Plaetschke
im Atelier



Abb. 160: Arno Hildebrandt
und Michael Plaetschke
im Atelier



Abb. 162: Alfred Hrdlicka, Arbeit
im Wiener Atelier an den
Prospektteilen für den
„Antikenporno“, Bühnenbild
„Faust II“



Abb. 164: Alfred Hrdlicka,
„Faust II“,
Detail des
Antikenprospekts



Abb. 165: Alfred Hrdlicka, Erster
Entwurf zum
Schlachtenprospekt zu „Faust II“



Abb. 166: Alfred Hrdlicka, Entwurf
(Chatila) zum Schlachtenprospekt zu
„Faust II“



Abb. 167: Szenenfoto zu „Faust II“, Faust und Mephisto vor dem Schlachtenprospekt, Bühnen der Stadt Bonn 1982



Abb. 168: Alfred Hrdlicka, „Faust II“, Teil des Schlachtenprospektes 1982



Abb. 169: Alfred Hrdlicka und Jo Speder vor dem Bühnenmodell „Intolleranza“, Zweiter Teil



Abb. 170: Alfred Hrdlicka, Arbeit am Gehirn-Prospekt zu „Intolleranza“, Opernhaus Stuttgart 1996



Abb. 171: Alfred Hrdlicka, Zeichnung für Projektion „Sartre“ zu „Intolleranza“, Opernhaus Stuttgart 1996



Abb. 172: Szenenfoto „Intolleranza“ mit Gehirn-Prospekt, Opernhaus Stuttgart 1996

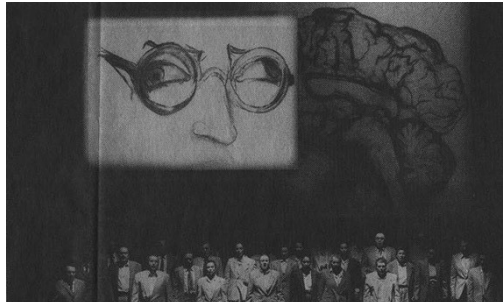


Abb. 173: Szenenfoto „Intolleranza, Gehirn-Prospekt und Projektion „Sartre“, Opernhaus Stuttgart 1996



Abb. 174: Szenenfoto, „Intolleranza“ 6. Szene (Folter), Opernhaus Stuttgart 1996



Abb. 175: Szenenfoto, „Intolleranza“ Liebesprospekt, Opernhaus Stuttgart 1996



Abb. 176: Alfred Hrdlicka, Entwurf für Reliefwand zu „Intolleranza“, 1992, 3-teilig, 30 x 70 x 10 cm, Bronze.



Abb. 177: Szenenfoto „Intolleranza“, Zweiter Teil, Reliefwand, Opernhaus Stuttgart 1996

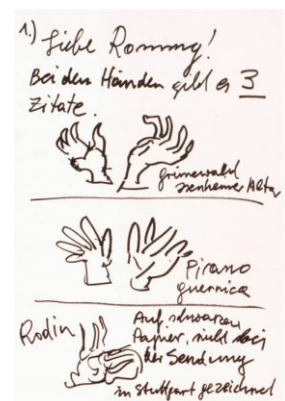


Abb. 178: Alfred Hrdlicka, Brief an die Galerie Valentien*, Stuttgart



Abb. 179: Alfred Hrdlicka, Entwurf für Hände zu „Intolleranza“



Abb. 180: Szenenfoto „Intolleranza“, Arbeiterfäuste, Opernhaus Stuttgart 1996



Abb. 181: Festspielhaus Hellerau, Innenansicht

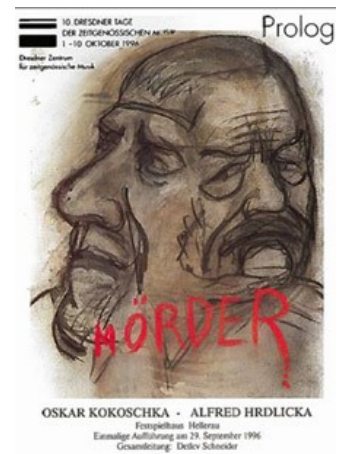


Abb. 182: Alfred Hrdlicka, Plakat und Titelblatt des Programmheftes für Kokoschkas „Mörder, Hoffnung der Frauen“, Hellerau 1996.



Abb. 183: Alfred Hrdlicka, Bühnenbildmodell für Kokoschkas „Mörder, Hoffnung der Frauen“, Hellerau 1996.



Abb. 184: Anfertigung der Schattenfiguren im Wiener Atelier durch Hrdlickas Assistent*innen Schaerer und Siegel.



Abb. 185: Bewegungschor vor den Projektionen zu Kokoschkas „Mörder, Hoffnung der Frauen“, Hellerau 1996



Abb. 186: Hrdlicka malt den Prospekt zu Kokoschkas „Mörder, Hoffnung der Frauen“, Hellerau 1996



Abb. 187: Schattenspiel zu Kokoschkas „Mörder, Hoffnung der Frauen“, Hellerau 1996



Abb. 188: Film-Still aus Friedrich Wilhelm Murnaus „Nosferatu“, 1922



Abb. 189: Alfred Hrdlicka, Prospekt „Der Große Bleiche“ zu Kokoschkas „Mörder, Hoffnung der Frauen“

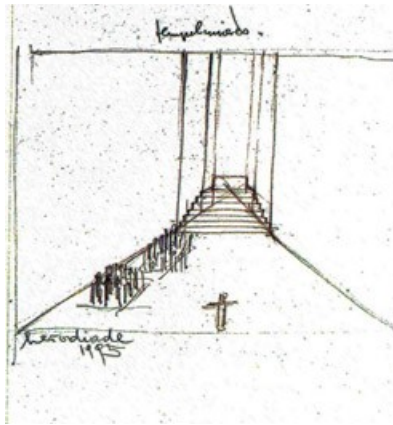


Abb. 190: Hermann Nitsch, Entwurf für Bühnenbild 1. Szene, „Hérodiade“, Wiener Staatsoper 1995



Abb. 191: Hermann Nitsch, Entwurf für Bühnenbild, „Hérodiade“, Wiener Staatsoper 1995



Abb. 192: Szenenfoto, „Hérodiade“, Bühnenvorhang und Bühnenboden, Wiener Staatsoper 1995

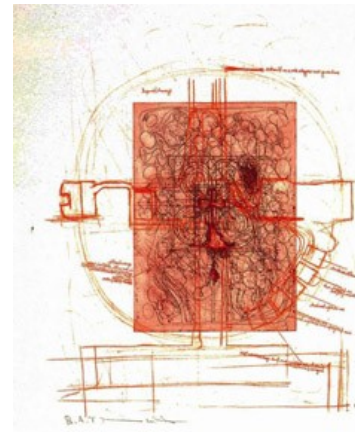


Abb. 193: Hermann Nitsch, o. T. (Variation Entwurf zu einem Gralstempel 1984/1987), Lithographie aus der Serie „Die Architektur des o. m. theaters“, Galerie Fred Jahn, München, 53 x 43 cm.



Abb. 194: Szenenfoto, Marktplatz vor dem Palast, „Hérodiade“, Wiener Staatsoper 1995



Abb. 195: Szenenfoto, Marktplatz vor dem Palast, „Hérodiade“, Wiener Staatsoper 1995



Abb. 196: Szenenfoto, „Hérodiade“,
Wiener Staatsoper 1995

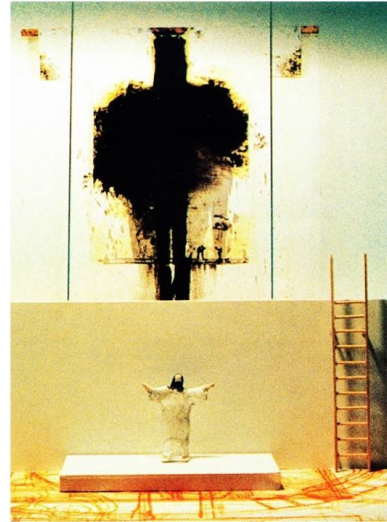


Abb. 197 und 198.
Hermann Nitsch,
Modell für Bühnenbild,
„Hérodiade“, Kerkerszene;
Szenenfoto,
Wiener Staatsoper 1995

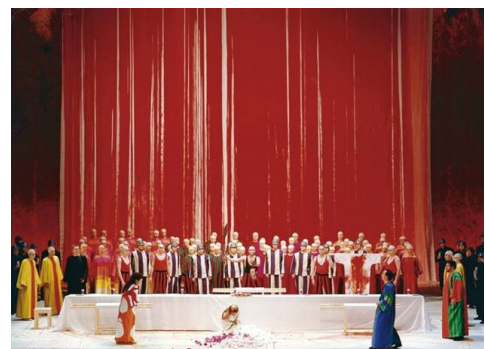


Abb. 199 und 200: Szenenfotos, „Hérodiade“, Schlusszene, Wiener Staatsoper 1995



Abb. 201: Hermann Nitsch, Farbenlehre des o. m. theaters, Farbkreide, Tusche und Druck auf Papier, 80 x 59,5 cm, Mumok Wien

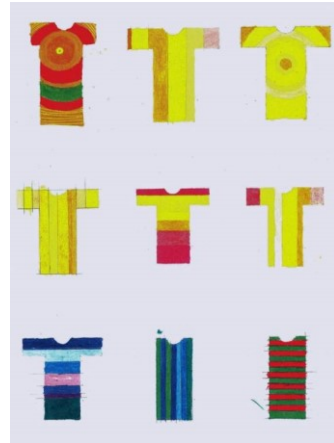


Abb. 202: Hermann Nitsch, Kostümentwürfe, Wachskreide, Bleistift aus Papier, DIN A4, Atelier Nitsch Prinzendorf



Abb. 203–206: Szenenfotos, Philip Glas, „Satyagraha. Ghandi in Südafrika“, Krishna, Auferstehung Christi, Buddha, Kreuztrgung Christi, Festspielhaus St. Pölten 2001



Abb. 207: Hermann Nitsch, Das letzte Abendmahl, Siebdruck mit Farbe auf Originalrelikt, 152 x 372 cm, 1983



Abb. 208: Szenenfoto, Philip Glas, „Satyagraha. Ghandi in Südafrika“, Szene vor prospekt „Das letzte Abendmahl“, Festspielhaus St. Pölten 2001



Abb. 209–210: Szenenfotos, Philip Glas, „Satyagraha. Ghandi in Südafrika“, Kreuzigung, Farbschüttung, Kreuzigung, Festspielhaus St. Pölten 2001

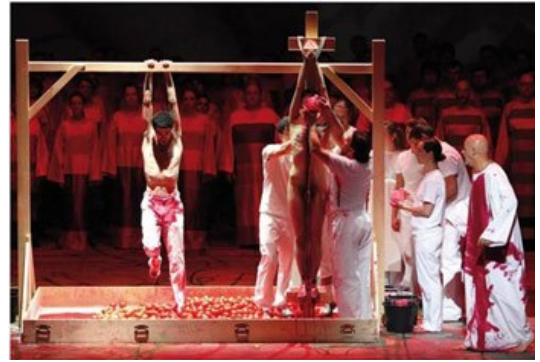
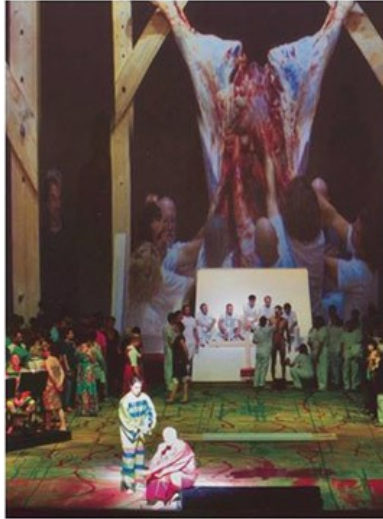


Abb. 212 und 213: Szenenfotos, Rituelle Schlachtung, Lepraopfer, Olivier Messiaen, „Saint Francois d'Assise“, Bayerische Staatsoper München 2011



Abb. 214–217: Szenenfotos, Olivier Messiaen, „Saint Francois d'Assise“, Bayerische Staatsoper München 2011



Abb. 218 und 219: Szenenfotos, Schüttbild und Stigmatisierung, Olivier Messiaen, „Saint Francois d'Assise“, Bayerische Staatsoper München 2011



Abb. 220: Szenenfoto, Tod und Verklärung, Olivier Messiaen, „Saint Francois d'Assise“, Bayerische Staatsoper München 2011



Abb. 221: Bühnenboden in der Malerwerkstatt, Olivier Messiaen, „Saint Francois d'Assise“ Bayerische Staatsoper München 2011



Abb. 222: Gottfried Helnwein, Plakatentwurf für Heiner Müllers „Germania Tod in Berlin“, Staatstheater Mannheim 1989, Aquarell auf Karton, 60 x 42 cm.



Abb. 223: Gottfried Helnwein, Plakatentwurf für Franz Wedekinds „Lulu“, Schauspielhaus Hamburg 1988, verwendet auch für Cover VHS-Kassette.



Abb. 224: Pressefoto, Uwe Barschel tot in der Badewanne, 1987.



Abb. 225: Gottfried Helnwein, Bühnenbild „Macbeth“, Tod des Macbeth, Stadttheater Heidelberg 1988.



Abb. 226: Szenenfoto „Macbeth“, Szene Macbeth und Hexen, Stadttheater Heidelberg 1988



Abb. 227: Szenenfoto „Macbeth“, Mordopfer, Stadttheater Heidelberg 1988



Abb. 228: Szenenfoto „Macbeth“, Szene Lady Macbeth und Macbeth, Stadttheater Heidelberg 1988



Abb. 229: Szenenfoto „Macbeth“, Der schwarze Priester, Landestheater Linz 2018



Abb. 230: Szenenfoto „Macbeth“, Die Ermordung der Familie Macduff, Stadttheater Heidelberg 1988



Abb. 231: Szenenfoto „Macbeth“, Macbeth und der Wald von Birnam, Stadttheater Heidelberg 1988



Abb. 232: Szenenfoto „Macbeth“, Lady Macbeth, Stadttheater Heidelberg 1988



Abb. 233: Gottfried Helnwein, „Crocodile Rock“, Mischtechnik auf Karton, Aquarell, 60 x 90 cm, 1978,



Abb. 234: Gottfried Helnwein, The murmur of the innocents 15, 2010, Öl und Acryl auf Leinwand, 78 X 123 cm. Sammlung Arnold Hirschl.



Abb. 235: Gottfried Helnwein, Plakat für „The Rake's Progress“, Hamburgische Staatsoper 2001



Abb. 236: William Hogarth, A Rake's Progress, plate 8., Irrenhaus, 1763, Kupferstich, 35.5 x 41cm



Abb. 237: Szenenfoto „The Rake's Progress“ Hamburgische Staatsoper 2001

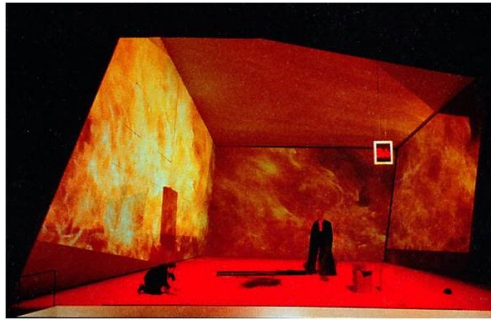


Abb. 238–240: Szenenfotos
„The Rake's Progress“
Hamburgische Staatsoper 2001



Abb. 241: Szenenfoto,
Richard Strauss „Der Rosenkavalier“,
Vorspiel 1. Akt, Filmeinspielung
„Robert Wiene, „Der Rosenkavalier“
(1926), The Israeli Opera Tel-Aviv-
Yafo, 2006



Abb. 242 und 243: Szenenfotos,
Richard Strauss „Der Rosenkavalier“, Beginn 1. Akt, The Israeli Opera Tel-Aviv-Yafo, 2006
und Auftritt Sänger, Los Angeles Opera 2005



Abb. 244:: Szenenfoto, Richard Strauss „Der Rosenkavalier“,
2. Akt. Überreichung der Silbernen Rose, Los Angeles Opera 2005



Abb. 245 und 246: Szenenfotos,
Richard Strauss „Der Rosenkavalier“,
3. Akt. Wirtshaus
und 2. Akt. Ochs und Arzt
Los Angeles Opera 2005



Abb. 247 und 248: Szenenfotos, Richard Strauss „Der Rosenkavalier“,
3. Akt. Schlussterzett und Wirtshaus (Erscheinungen), Los Angeles Opera 2005



Abb. 249 und 250: Szenenfotos, Richard Strauss „Der Rosenkavalier“, 1. Akt Schlusszene und 3. Akt Wirtshaus, Los Angeles Opera 2005



Abb. 251: Szenenfoto, Richard Strauss „Der Rosenkavalier“, 1. Akt, Lever, Angeles Opera 2005



Abb. 252 und 253: Gottfried Helnwein, O.T., Öl und Acryl, je 192 x 249 cm

17. Abstract

Aus der großen Zahl von österreichischen Künstler*innen, die nach 1945 Arbeiten für das Theater geschaffen haben, werden acht bildende Künstler, die in der österreichischen Kunstgeschichte eine herausragende Rolle spielen und auch international eine gewisse Bekanntheit besitzen, im Hinblick auf ihre Arbeiten für das Theater vorgestellt: Fritz Wotruba, Oskar Kokoschka, Wolfgang Hutter, Arik Brauer, Ernst Fuchs, Alfred Hrdlicka, Hermann Nitsch und Gottfried Helnwein. Dabei wird keine systematische Aufzählung sämtlicher Theaterarbeiten dieser Künstler geliefert. Vielmehr werden die – aus Sicht des Verfassers – aussagekräftigsten Beispiele, die im Œuvre des jeweiligen Künstlers Geltung haben, herausgegriffen und einer schematischen Einordnung unterzogen.

Die sich daraus ergebende Materialsammlung soll einerseits die Basis legen für weitere Bearbeitungen des Themas mit der Ausweitung auf die anderen in Kapitel 2.1 aufgelisteten Künstler*innen, andererseits für eine noch eingehendere Beschäftigung mit der Frage, warum die Theaterleitungen Künstler, die ihre vornehmliche Betätigung in Malerei oder Skulptur haben, mit Theaterarbeiten beauftragten, und ob diese dabei ihre eigene „Handschrift“ auf die Bühne übertragen und neue szenische Lösungen finden konnten.