

Raum-Maschine Theater

Herausgegeben von
Petra Hesse und Peter W. Marx

Redaktion von
Sascha Förster

Szene und Architektur

INHALT

Petra Hesse und Peter W. Marx	6	GRUSSWORT
Peter W. Marx	8	SCENA MUNDI Prolegomena zu einer Anthropologie der Imagination
Sascha Förster	24	IM FUNDUS DES THEATERS Szenen zwischen Stadt und Bühne
Peter W. Marx	46	TREPPAUF, TREPPAB
Sandra Bornemann	58	HEILIGE SZENEN Sakralisierungstendenzen im Theater des frühen 20. Jahrhunderts
Gerald Köhler	76	TRÄUME, ÄNGSTE, WÜNSCHE Zu einer ›anderen‹ Architektur des Theaters
Michael Bachmann	98	INNENRÄUME, SEELENRÄUME
Sascha Förster und Peter W. Marx	112	EIN MELANCHOLISCHER BLICK
Remigiusz Otrzonsek	122	DIE WIEDERGEWONNENE SEHNSUCHT NACH ZUKUNFT
		ANHANG
	132	THEATERWISSENSCHAFTLICHE SAMMLUNG DER UNIVERSITÄT ZU KÖLN
	133	AUTOREN
	134	VERZEICHNIS DER KATALOGBILDER

WIENAND

Mit der Ausstellung *Raum-Maschine Theater. Szene und Architektur* beschließt das Museum für Angewandte Kunst Köln (MAKK) sein »Jahr der Architektur« – geradezu passend mit einem Blick auf jene Architektur, die ihrem ganzen Grundzug nach dem Visionären und nicht dem realen Bau verschrieben ist.

Gleichzeitig ist dies die erste Kooperation zwischen dem MAKK und der Theaterwissenschaftlichen Sammlung der Universität zu Köln (TWS). Die TWS, gegründet 1919 und angesiedelt in Schloss Wahn, ist nicht nur eine der größten Sammlungen von Theatralia in Europa, sondern als internationales Forschungszentrum auch Arbeitsstätte und Begegnungsort für Wissenschaftler aus dem In- und Ausland. Mit ihrer einzigartigen Sammlung ist die TWS aber auch ein Bestandteil Kölner Universitäts- und Bürgerkultur – von 1931 bis 1943 gab es tatsächlich ein Theatermuseum am Salierring. Mit der Ausstellungskooperation zeigt die TWS wieder Präsenz inmitten des kulturellen Lebens der Stadt und gibt einen Einblick in ihre Bestände und ihre Forschungsarbeit.

Dabei könnte die Verbindung der beiden Institutionen kaum treffender sein, denn – wie man den Exponaten ansehen kann – Theater ist im besten Sinne »Angewandte Kunst«. So tragen viele der Zeichnungen und Objekte, die Sie in der Ausstellung und im Katalog sehen können, deutlich die Spuren dieser Anwendung bzw. Anwendbarkeit in Form von Maß- oder Materialangaben, mit denen der Bühnenbildner seine graphische Phantasie als Teil eines mehrstufigen Kunst-Produktionsprozesses markiert.

Die Ausstellung und der vorliegende Katalog wären aber nicht möglich gewesen ohne die Unterstützung von vielen Seiten, denen an dieser Stelle unser ausdrücklicher Dank gilt: Der Stadt Köln; der Universität zu Köln; der Studienstiftung Niesen, die die Drucklegung des Katalogs nachhaltig gefördert hat; der Gesellschaft der Freunde und Förderer der Theaterwissenschaftlichen Sammlung Schloss Wahn e.V. für die Förderung von Katalog und Ausstellung und Herrn Hans-Herbert Gronack, der mit seiner persönlichen Spende die Präsentation der Modelle unterstützt. Danken möchten wir besonders den Mitarbeiterinnen und Mitarbeitern der TWS und des MAKK, die in vergleichsweise kurzer Zeit und mit großem Einsatz die Ausstellung und den Katalog auf die Beine gestellt haben. Das Team der TWS mit Dr. Gerald Köhler, Sandra Bornemann und Sascha Förster hat wunderbare Exponate ausgesucht. Die Projektleitung für die Ausstellung haben Sascha Förster und Tobias Wüstenbecker mit hohem Engagement durchgeführt. Allen Kolleginnen und Kollegen in der TWS und im Museum, die an Katalog und Ausstellung beteiligt waren, gilt daher unser herzlicher Dank.

Schließlich sei an dieser Stelle auch allen Künstlerinnen und Künstlern gedankt, die seit langer Zeit durch ihre Spenden und Gaben den Bestand der TWS bereichern und dazu beitragen, dass ein solcher Fundus in universitärer Hand möglich ist und stetig anwächst. Ihre Großzügigkeit und ihr Vertrauen sind das Fundament unserer Arbeit.



Dass die Ausstellung szenische Visionen und Theater(t)räume zu einem Zeitpunkt ausstellt, zu dem die Kölner Bühnen sich selbst neue Orte suchen, kann als glücklicher Zufall gelten, der sich auch in zwei Kabinetten der Ausstellung niederschlägt: Die Logik von Verhüllung (Bauzaun) und Entdeckung (Orte der Stadt werden zu neuen Spielstätten) ist selbst ein wichtiger Bestandteil theatraler Inszenierung. So verweist die Ausstellung über die Exponate hinaus auf die Präsenz theatraler Kultur im urbanen Raum.

Franz Mertz (1897–1966), Bühnenbildmodell zu Sophokles' *König Ödipus*, Hessisches Landestheater Darmstadt, R: Gustav Rudolf Sellner, P: 18.09.1952, 53 x 64 x 72 cm. Photographie: Sascha Fuis Fotografie

Der Raum verdichtet sich zur szenischen Skulptur: Franz Mertz' Bühnenbildmodell für *König Ödipus* markiert keinen historischen Ort mehr, sondern wird zur Spielfläche.

Petra Hesse

Peter W. Marx

IM FUNDUS DES THEATERS

Szenen zwischen Stadt und Bühne

Sascha Förster



Kat. 7 Ernst Stern, *Pause im Deutschen Theater*, o. J.



Abb. 1 Giuseppe Galli-Bibiena (1696–1757), *Prospettiva dei Santi Sepolcri*, 1740, Kupferstich, 31,4 x 62 cm

Schiller war nie in der Schweiz. Als er sich anschickte, seinen *Wilhelm Tell* zu schreiben, füllte er sein Arbeitszimmer mit Landkarten und Stichen und erschuf mittels dieses Studiums und der intensiven Lektüre von Reisebeschreibungen vor seinem inneren Auge ein Bild der Schweiz, das so »authentisch« zu sein schien, dass 1844 in der ersten Ausgabe des Baedeker für die Schweiz Schiller-Zitate zur Beschreibung der Landschaft eingesetzt wurden: Dem Reisenden sollte sich – Schiller zitierend – ein Erlebnisraum öffnen, den er bereits aus Schullektüre und Theaterbesuch kannte. Und das Theater tat mit prächtigen Alpenpanoramen und entsprechenden Kostümen alles, um nach Kräften diesen Kreislauf der Selbstbegründung zu unterstützen.¹

Man muss diesen Zusammenhang kennen, um zu verstehen, warum eine Treppe zum Skandalon der jüngeren Theatergeschichte werden konnte und warum ebendiese Treppe in der Überlieferung zu einer Ikone szenischer Freiheit wurde. Als nämlich 1919 der neu berufene Intendant Leopold Jessner das soeben vom Königlichen Schauspielhaus zum Preußischen Staatstheater Berlin demokratisierte Haus mit Schillers *Wilhelm Tell* eröffnete, da schenkte er dem revolutions- und kriegsgebeutelten Publikum nicht die Selbstvergewisserung eines national aufgeladenen Alpen-Dramas, sondern setzte auf eine radikal-republikanische Lesart, die sich nicht in der Konfrontation zwischen Tell und einem expressiv-wütenden Gessler (gespielt von Fritz Kortner) erschöpfte, sondern einen programmatischen Ausdruck in der Verweigerung der Berge fand. Statt des Bergpanoramas zeigte Jessner (mit Hilfe seines Bühnenbildners Emil Pirchan) nur Podeste und Stufen (Abb. 2) – eine Abstraktion, die der Theaterkritiker Alfred Kerr so zusammenfasste: »Hier wird ja das Rütli zum Kapitol.«² Für die 1920er-Jahre wurde die *Jessner-Treppe* zum Inbegriff einer szenischen Revolution, bei der der Bühnenraum nicht mehr als repräsentierender Schauraum behandelt wurde, sondern sich zum symbolischen Deutungsraum verdichtete.

Dabei war die Treppe auf der Bühne natürlich keineswegs eine Neuheit des 20. Jahrhunderts. Schon die Treppenbilder der italienischen Bühneningenieur der Familie Galli-Bibiena im 18. Jahrhundert bedeuteten einen immensen technologischen Fortschritt: Während bis anhin die Bühnenbilder räumliche Tiefe mittels einer Zentralperspektive konstruierten, die aber einen streng symmetrischen Aufbau erforderten, arbeitete die neue *scena per angolo* oder *Winkelperspektive* mit zwei Fluchtpunkten, so dass nun ein Raumeindruck entstand, der realistischer und vielschichtiger war (Abb. 1). Der Zuschauer blickte nun in einen Raum, der sich nicht klar und übersichtlich vor ihm erstreckte, sondern er war mit einem Raum konfrontiert, den er nur in einem Ausschnitt wahrnehmen konnte. Dieser Effekt ließ sich durch die Verwendung der Treppe insofern noch steigern, als der Raum nun auch eine vertikale Dimension erhielt, die neue Spielmöglichkeiten eröffnete.

Im Folgenden sollen uns vor allem jene Treppen interessieren, die als symbolische Chiffren auf die Bühne gelangen.

DAS GROSSE TREPPENHAUS DER GESCHICHTE

»Die Feudalgeschichte ist eine große Treppe, über die ununterbrochen der Zug der Könige schreitet. Jede Stufe, jeder Schritt nach oben ist von Mord, Treubruch oder Verrat gezeichnet. [...] Von der letzten Stufe ist es dann nur noch ein Schritt in den Abgrund. Die Herrscher wechseln. Aber die Treppe ist immer dieselbe.«

Jan Kott³

Jan Kotts Metapher von der Geschichte als Treppenhaus, in dem die Könige auf- und absteigen, lässt sich nicht allein als textuelle Metapher deuten – sie hat auch eine bühnengeschichtliche Einlösung erfahren. Schon ein Jahr nach dem *Tell* radikalisierte Jessner nämlich seine Idee der Treppe und ließ sich von seinem Bühnenbildner Emil Pirchan für *Richard III.* (Kat. 20) erneut eine die Bühne beherrschende Treppe bauen. Just für dieses Stück, das in der chronologischen Ordnung den Zyklus der Königsdramen beschließt, tatsächlich aber zu den früheren Stücken Shakespeares gehört, ist die Treppe ein besonders einprägsames Bild, weil seine symmetrische Dramaturgie mit dem von Richard im Eingangsmonolog beschriebenen skrupellosen und blutigen Aufstieg zum Thron in Akt III und IV aufsteigt, um dann in seinem rapiden Fall zu enden. Die Treppe als Symbol der Macht scheint tatsächlich einen Aufstieg nur zu bieten, um den tieferen Fall vorzubereiten. Emil Pirchan hat diese Idee schon in seiner Bühnenskizze eindrücklich umgesetzt: Die Treppe ist ebenso blutrot wie der Himmel und die Figuren, die sich vor einem gen Himmel aufreckenden Monarchen beugen – eine Pose freilich, die nur den umso drastischeren Sturz ankündigt.

Freilich ist die Jessner-Treppe nicht ohne Vorbild; so experimentierten schon August Macke und Claus Cito 1906 in Düsseldorf mit einer überdimensionalen Treppe, auf der *Macbeth* (Abb. 3) gespielt werden sollte.

Für eine Inszenierung desselben Stücks in Berlin 1913 hat auch Paul Leni einen abgeschlossenen Raum geschaffen, auf dem die einsame Figur – tatsächlich nur noch ein Schatten ihrer selbst – schlafwandlerisch schreitet (Kat. 23).

Franz Karl Delavilla hat für Glucks *Alceste* in Frankfurt am Main (1918) ebenfalls einen Raum konstruiert, der von einer die gesamte Bühnenbreite einnehmenden Treppe dominiert wird (Kat. 21). Hier allerdings ist die Treppe noch nicht zum Raumsymbol geworden, sondern hat eine praktische Funktion. Bemerkenswert ist dieser Entwurf vor allem, weil er auf den Arbeitsprozess der szenischen Bildfindung hinweist: Ein genauer Blick auf den Entwurf zeigt, wie sehr der scheinbar nur genialische Wurf auf genauer Konstruktion beruht, denn durch die luftigen Gestalten, die die Bühne bevölkern, schimmern die Grundrisse der mit Bleistift vorgezeichneten Treppe, die sich den Gestalten im Wortsinne eingeschrieben hat.



Abb. 2 Emil Pirchan (1884–1957), Bühnenbildmodell zu Friedrich Schillers *Wilhelm Tell*, Preußisches Staatstheater Berlin/Schauspielhaus am Gendarmenmarkt, R: Leopold Jessner, P: 12.12.1919, Rekonstruktion, 64 x 68 x 51 cm. Photographie: Sascha Fuis Fotografie

Abb. 3 Nicolas Joseph »Claus« Cito (1882–1965)/ August Macke (1887–1914), Bühnenbildmodell zu William Shakespeares *Macbeth* (Projekt), Düsseldorfer Schauspielhaus, 1906, Rekonstruktion, 65 x 66 x 73 cm. Photographie: Sascha Fuis Fotografie



Abb. 2 Johann Friedrich Jügel (1772–1833) nach Karl Friedrich Schinkel (1781–1841), »Getreue Nachbildung des Domes zu Rheims in dem Trauerspiel: Die Jungfrau von Orleans«, in: *Mappenwerk »Sammlung von Theater-Decorationen«*, Potsdam 1847, kolorierte Aquatinta, 57,8 x 44,7 cm [Reproduktion des Bühnenbildentwurfs zu Friedrich Schillers *Die Jungfrau von Orleans*, Königliches Opernhaus Berlin, R: Graf Karl von Brühl, P: 18.01.1818]

für deren Erprobung wiederum das Avantgardetheater eine geeignete Plattform bot. So präsentierte der Architekt Bruno Taut 1914 mit dem *Glashaus* seine kristalline Architektur auf der Kölner Werkbundausstellung, die mit der Entkörperlichung des Raums durch Licht- und Farbeffekte an Eigenschaften der gotischen Kathedrale anknüpfen sollte.²¹ In seiner Schrift *Weltbaumeister. Architekturschauspiel für symphonische Musik* (1920) entwickelte Taut eine ähnlich phantastische Formensprache für das Theater. Diese Ansätze finden sich etwa in seinem Bühnenbild für die Inszenierung von Friedrich Schillers *Jungfrau von Orleans* am Deutschen Theater Berlin 1921 unter der Regie von Karlheinz Martin. Im Gegensatz zu Karl Friedrich Schinkels Bühnenbild (1818, Abb. 2), der für die Krönungsszene im 4. Akt die imposante hochgotische Kathedrale von Reims nachbildete, verzichtete Bruno Taut auf ein Architekturzitat (Kat. 27). Er reduzierte die Bühnendekoration auf einen riesigen Aufbau im Hintergrund, der während der gesamten Handlung

variabel eingesetzt werden konnte. In seinem Bühnenbildentwurf deutete Taut ein gotisierendes Kathedralportal lediglich an und erprobte am mittelalterlichen Motiv das Formenrepertoire des Expressionismus: Dargestellt ist eine filigrane Konstruktion aus Eisen und Glas auf einem breiten Treppenpodest. Die klaren gotischen Formen wie Spitzbogen und Maßwerfenster sind verzerrt und zu einem organischen Gitterwerk stilisiert. In weiteren Aquarellskizzen wendete sich Taut der zentralen Gestaltungskomponente zu – der Gliederung des Raums durch eine gezielte Lichtregie: Prismatisch bricht sich das Licht im Glasrahmen und den einzelnen Farbtönen sind konkrete Stimmungswerte zugewiesen.²² Diese Form der Entmaterialisierung des Raums durch Licht und Glas lobte der Theaterkritiker Herbert Ihering als zukunftsweisenden ästhetischen Ansatz für das Theater.²³ Das Zusammenspiel von Bühnenraum, schauspielerischer Darstellung, Musik, Licht und Farbe sollte eine Suggestivwirkung erlangen, um eine »Illusion zu erzeugen, welche aus rein künstlerischen Mitteln heraus zum Vergessen des Alltags und zum unmittelbaren Mitschwingen führt«²⁴. Die inszenatorische Intention Martins und Tauts war die Mystifizierung der Heiligenlegende mit der Raumgestaltung und Beleuchtung als wesentlichem Stimmungsträger des Heiligen: »Uns ist das Stichwort für das ganze Drama Johannes Ausruf im Prolog: »Es geschehen noch Wunder«. [...] Die Architektur als die gebaute Weltanschauung der Menschen ist in sich von vornherein Mystik.«²⁵ Aufgrund der von vielen Kritikern als zu groß empfundenen Diskrepanz zwischen der abstrakten Raumgestaltung Tauts und der Regie Martins wurde die Aufführung als eine der aufsehenerregendsten, jedoch gleichzeitig umstrittensten der Spielzeit 1921 angesehen. Wenn auch einige Kritiker die Beleuchtungssituation als durchaus innovativ lobten, erwies es sich dennoch als problematisch, dass Martins Schauspieler auf die schnellen Lichtwechsel nicht reagieren konnten. Wie Monty Jacobs berichtete, wurde somit die Wahrnehmung der Zuschauer überfor-

dert: »Nimmt man hinzu, daß das Bühnenbild mitten in der Szene pfaunbunt wird, dann wieder aufs Stichwort Helle und Finsternis wechseln läßt, so wird klar, daß Bruno Taut an Mystik und Magie nicht geknauert hat. [...] Man hört eine Maschine, wie sie, ratternd und stöhnend, ununterbrochen Mystik und Magie produziert.«²⁶

PARSIFAL: DIE KÜNSTLERISCHE METAMORPHOSE SAKRALER RÄUME

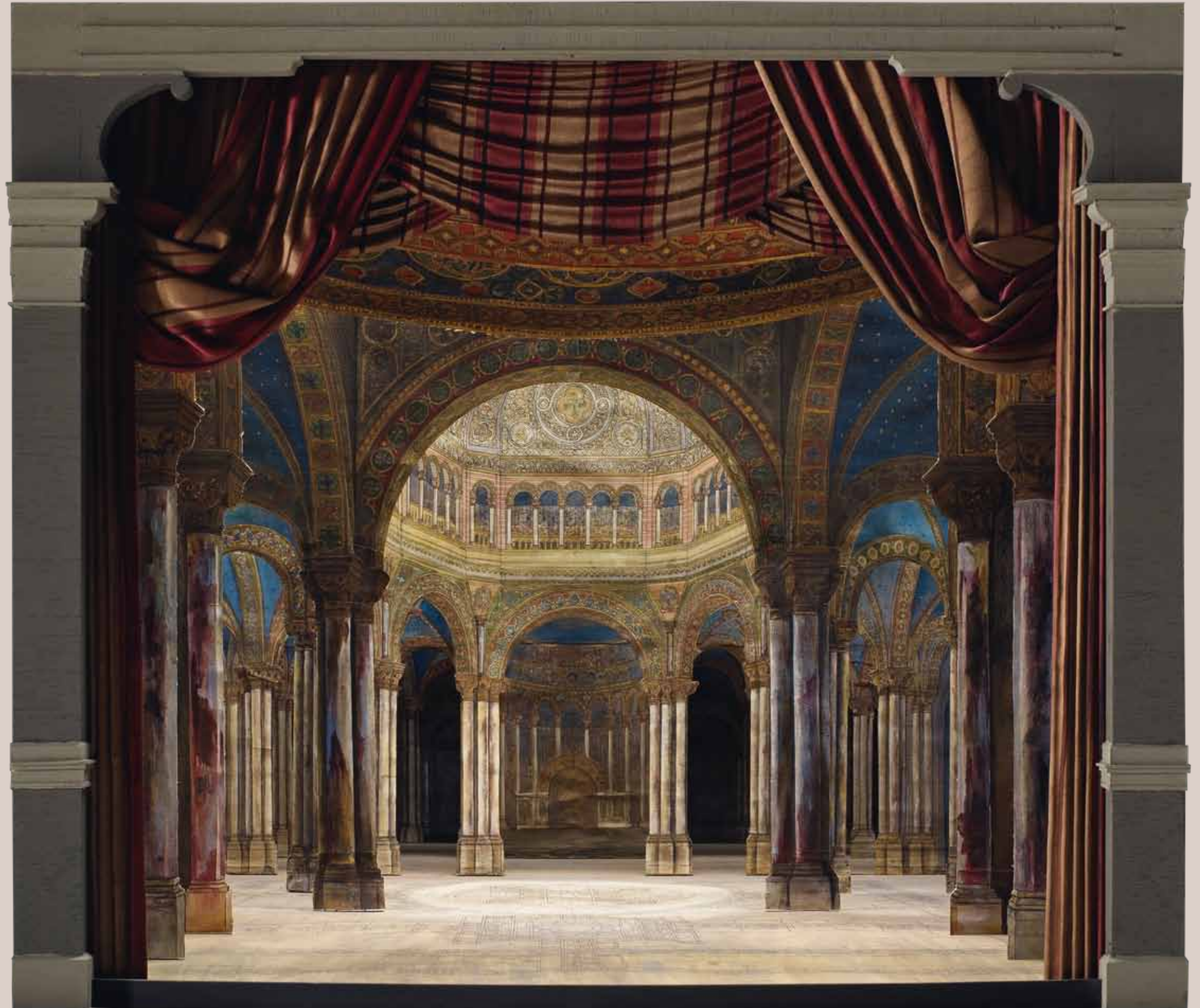
Die Suche nach dem heiligen Gral entstammt zahlreichen uralten Legenden der europäischen Kulturgeschichte. Erst Ende des 12. Jahrhunderts ergab sich eine mögliche Deutung des Grals als Abendmahlskelch des Joseph von Arimathia.²⁷ Richard Wagner knüpfte mit seinem Bühnenweihfestspiel *Parsifal* (1882) an die christliche Interpretation an und wählte eine Kelchform für den Gral, wodurch er mit der christlichen Liturgie einen für das Publikum eindeutigen Bezugsrahmen herstellte.²⁸ Im Verlauf der Handlung offenbart die Oper mehrere Szenen von heiligem Charakter. Die in Wagners Regieanweisungen beschriebenen Landschaften weisen einen hohen Symbolgehalt in der Zuordnung von Gut und Böse auf: »auf dem Gebiete und in der Burg der Gralhüter ›Monsalvat‹; Gegend im Charakter der nördlichen Gebirge des gotischen Spaniens. Sodann: Klingsors Zauberschloß, am Südabhang derselben Gebirge, dem arabischen Spanien zugewandt anzunehmen.«²⁹ Das »gotische« Spanien im Norden repräsentiert Erlösung und Erkenntnis, dem gegenübergestellt wird der Islam im Süden als Ort der Verführung.³⁰

Die Hauptszene der Enthüllung des Grals im Gralstempel bedurfte eines überaus feierlichen Rahmens. Für die Ausführung des Bühnenbilds nach Entwürfen des russischen Malers Paul von Joukovsky beauftragte Wagner das Coburger Atelier Brückner (Kat. 29).³¹ Das im Anschluss an die Entwürfe Joukovskys gefertigte Bühnenbildmodell zeigt den Gralstempel als einen mehrstöckigen, auf Säulen ruhenden, oktogonalen Kuppelraum, der umgeben ist von weiteren Umgängen. Aus dem kreisrunden Grundriss im Zentrum erhoben sich während der Aufführung Sitzbänke und Tische, welche ein dreistufiges, altarähnliches Podest umschlossen, auf dem der Gralskelch ruhte. Als Vorbild für die prachtvolle Gestaltung des Gralstempels diente der Dom von Siena, dessen erhabener Anblick Wagner zutiefst ergriffen haben soll. Jedoch sah der Komponist weniger ein eindeutiges Abbild der gotischen Architektur vor – so verzichteten die Bühnenbildner beispielweise auf die für Italien charakteristische schwarz-weiße Marmor-Inkrustation. Der oktogonale Grundriss, das Oberlicht



Abb. 3 Teo Otto (1904–1968), Bühnenbildentwurf zu Bertolt Brechts *Die heilige Johanna der Schlachthöfe*, Städtische Bühnen Frankfurt am Main/Schauspiel, R: Harry Buckwitz, P: 15.12.1963, Gouache, 72,6 x 59,8 cm

Abb. 4 Gerd Richter (1903–1965), Bühnenbildmodell zu Bertolt Brechts *Die heilige Johanna der Schlachthöfe*, Staatstheater Stuttgart/Schauspiel, R: Benno Besson, P: 27.05.1961, 50 x 73 x 70 cm. Photographie: Sascha Fuis Fotografie



Kat. 29 Atelier Brückner nach einem Entwurf von Paul von Joukowsky, Bühnenbildmodell zu *Parsifal*, Bayreuth 1882



Kat. 35 Franz Angelo Rottonara, Bühnenbildentwurf zu *Undine*, Wiesbaden 1896

EUTOPIEN

Damit die bürgerliche Illusionsmaschine Theater reibungslos laufen konnte, bedurfte es gerade auf der Seite der Zulieferer von Ausstattungskunst einer entsprechenden Ausrichtung, die sich in Begriffen wie Standardisierung, Mengenoptimierung, Mehrfachverwendung und Gewinnmaximierung fassen lässt. Eben dieses boten die Theaterateliers des 19. Jahrhunderts, und selbst wenn Künstler der Ateliers individuell benennbar waren, so unterschieden sie sich doch hauptsächlich in der Kunstfertigkeit der technischen Ausführung, nicht aber in der Wahl oder bildlichen Fixierung der gewünschten Örtlichkeiten. Die Ateliers agierten als Bildmanufakturen mit optimierter Produktionsweise; man konnte z.B. Kataloge mit Set-Vorschlägen einsehen und danach quasi eine Bühnenausstattung »von der Stange«⁵ erwerben. Gerade die zunächst in vielfältiger Varianz gezeichneten und später vom Malersaal ausgeführten Wunschpaläste lassen sich als eklektizistische Architektur bezeichnen, die affektive Bedürfnisse des Publikums befriedigte und die Sehenswürdigkeiten und Sehnsüchte des Bürgertums bediente. Architektonische Bauten waren für Oper, Schauspiel und Ballett begehrte Topoi für den Fundus: Kirchen, Häuserzeilen, Tempel, Ruinen, Rotunden oder Paläste. Sie existierten als ephemere Aufbauten auf der Bühne, und das meist nicht als dreidimensionales Objekt, sondern als Stereometrie suggerierende Bildsets. Viele der Atelierentwürfe wurden nicht für spezifische Werke des Repertoires geschaffen, sondern zeigten als Typendekoration standardisierte Orte, die vielfältig eingesetzt werden konnten, auch weil sie modischen Tendenzen folgten. Die Theater hatten die Unsitte, einmal in den Fundus gewanderte Ausstattungen zu mischen, so dass sich eine Form des modularen Bauens entwickelte. Ein wichtiger Komplex bei den Palastbauentwürfen waren die Wunsch- und Traumpaläste als meist zentralperspektivische Phantasmagorien von Architektur, die sich weitgehend utopisch zeigten, obwohl sie formal durchaus auf realisierte Wunscharchitektur rekurrierten.⁶ Zu ihrer epiphanischen Bühnenrealisation stand in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts ein hocheffizientes Ausstattungssystem zur Verfügung, das mit Bogenkulissen sowie dem Einsatz von plastischen Dekorationsteilen wie Treppenanlagen, Brunnen und anderen dreidimensionalen Objekten auch die architektonischen Bedürfnisse nach plastischer Darstellung umsetzte, sekundiert von fulminanten Lichteffekten. Wichtigstes Bildobjekt war dabei der quintessenzielle Abschlussprospekt. Wie die Schauarchitekturen der Weltausstellungen versuchte auch das Theater im 19. Jahrhundert seine Imaginationsleistung durch eine Technifizierung und Materialmodernität zu optimieren. Es erlaubte sich in dieser Hinsicht gerade keinen Eskapismus: Alle Innovationen von außen nahm die Theatermaschine begierig auf, um wiederum eskapistische Tendenzen des Bürgertums, welche unter anderem vom Theater die Existenz von Wunschpalästen einfordern ließen, zu bedienen.

Zu den renommiertesten Atelierkünstlern gehörte Franz Angelo Rottonara (1848–1938), der vor allem für Innen- wie Außenarchitekturen zuständig war und



Abb. 1 Atelier Kautsky's Söhne & Rottonara/Franz Angelo Rottonara (1848–1938), Bühnenbildentwurf »Palast des Mephisto« zu Charles Gounods *Margarethe*, Hofoper Unter den Linden Berlin, P: 1905, Gouache, 89,5 x 62,8 cm

auf diesem Gebiet seinen virtuosen Zeichenstil einsetzen konnte. Obwohl er ein Exponent des Historismus war, hatte er bei der Gestaltung phantastischer Ambiente die Freiheit, über die getreue Abbildung bestehender Bauten hinauszugehen: Diese hypertrophen Paläste, eingebettet in verwunschene Landschaften, konnten kaum ein Pendant in der Realität haben. Rottonara kaprizierte sich auf die sogenannte *bessere* Architektur, die entsprechend teurer war. »Ausstattungen für Feerien und Ballette entsprachen seiner Begabung am besten«, schreibt Edith Ibscher, aber auch die Szenarien für Opernwerke beweisen sein Können: als »phantastische Dekorationen in leuchtenden Farben, oft filigranartig von einem Netz aus Deckweiß überzogen«⁷. Féerien gehörten wie Ballette und Märchenopern zu den Lieblingen auf der Bühne des 19. Jahrhunderts, und gerade sie verlangten nach einer Vielzahl von Bildern, die in revuehafter Abfolge gezeigt wurden, wobei besonders auf Lichtwirkungen Wert gelegt wurde. Dabei folgte der opulente Zauber einem ökonomischen Kalkül: Die Inszenierungen sollten – über eine lange Zeit gespielt – die Kosten wieder einspielen und der Hauptgarant solchen Erfolges waren szenische Darbietungen wie das Erscheinen von Traumpalästen.

Der Palast lag zumeist in einem phantastischen Garten: Ein Topos, der ein Gegenortssystem zu einer Realität der zunehmenden Industrialisierung und dichten Bebauung der Städte war. Ein *locus amoenus* war im Theater zunehmend leichter aufzufinden als im realen Leben in der Metropole. Auch außerhalb des Theaters mussten Wunschpaläste künstlich erschaffen und inszeniert werden. Eine Bühnenvariante der allseits bekannten Technik-Paläste auf den Weltausstellungen zeigt 1896 Rottonaras Entwurf des Palastes vom Wasserfürsten Kühleborn für die Oper *Undine* (Kat. 35). Das zentralperspektivisch und symmetrisch angelegte Bauarrangement überstrahlt eine Lichtaureole, die auch als Feier der immens erweiterten Bühnenbildmöglichkeiten durch die elektrifizierte Theaterlichttechnik verstanden werden kann: Die Bühnenmaschine offenbart ihre luminöse Potenz. Der Palast des Vaters von Undine erscheint als Lichtféerie im Zuckerbäckerstil, genauso, wie sein Pendant als Huldigungsort auf der Weltausstellung 1900 in Paris präsentiert wurde, denn dort war das *Palais de l'Electricité* Zentralgebäude und Wahrzeichen der Ausstellung, ein aktives Leuchtobjekt, das sich in seiner Lichtmobilität wie ein lebendiges Wesen gerierte und wie ein Theaterakteur jeden Freitagabend eine Lichtvorstellung gab.⁸

Eine in die Bühnenarchitektur eingebrachte *et in arcadia ego*-Sicht findet sich in Rottonaras Entwurf der Erscheinung von Mephistos Palast für die Oper *Margarethe* von Charles Gounod (Abb. 1), eine zunächst idyllisch wirkende Positivvariante der unübersichtlichen Architektur Piranesis, aber bereits in der Handlung wird der Schauplatz als gefährliches Trugbild vorgestellt: Mephisto verursacht bei der Walpurgisnacht die Verwandlung des gespenstischen Brockens im Harz in einen Palast der Verführung, dessen Sinnlichkeit vor allem auf der üppigen und prächtigen Architektur beruht. Der Entwurf Rottonaras erweist sich sozusagen als kulinarische Dystopie. Die gezeigten Bauten verwiesen Faust und damit auch das damalige Publikum auf andere Sehnsüchte: auf Frauen, Reichtum und Rausch. In dem Entwurf kommen Grotte und Palast – die Grotte als architektonische Negativform, der Palast als lichte Positivform – zusammen. Gerade beim Einsatz der Palastszenarien der Ateliers wurde die Illusion gern in ihrer Scheinhaftigkeit ausgestellt – besonders zwingend dann, wenn der Trugbildcharakter auch in der Handlung begründet war.



Kat. 36 Georgy Yakulov, Bühnenbildmodell zu *Prinzessin Brambilla*, Moskau 1920

Die Explosion von Farbe und Form: Georgy Yakulovs Bühnenbildmodell zu *Prinzessin Brambilla* spiegelt schon in seiner Farbenfreude und Vielgestaltigkeit die Spiellust von Tairov's bahnbrechender Inszenierung.



Kat. 56 Doris Gruhn, »Foyer«, Opernhaus am Habsburgerring, Köln 1945–1957

Kat. 57 Doris Gruhn, »Rundgang im 2. Rang«, Opernhaus am Habsburgerring, Köln 1945–1957



Kat. 58 Doris Gruhn, »Zimmer von Herrn Ackermann«, Opernhaus am Habsburgerring, Köln 1945–1957

Kat. 59 Doris Gruhn, »Zuschauerraum«, Opernhaus am Habsburgerring, Köln 1945–1957



DIE WIEDERGEWONNENE SEHNSUCHT NACH ZUKUNFT

Remigiusz Otrzonsek

Das Leben kann – bekannterweise – Geschichten schreiben, die so manche Drehbücher oder Libretti in den Schatten stellen. Vielleicht ist die folgende so eine?

Die Nachkriegsgeschichte der Städtischen Bühnen Köln beginnt mit dem Abriss der ausgebrannten, aber durchaus erhaltensfähigen Oper am Habsburgerring. Die Vergangenheit ist so traumatisch, dass man sich nach Neuem, Verändertem sehnt. Es folgt der Neubau 1957–1962 von Wilhelm Riphahn. Glorreiche Spielzeiten begleiten die Opernjahre, weil aber das Gebäude inzwischen in die Jahre gekommen ist, gibt es ab 2005 Abriss- und Neubaugedanken. Mehr als kontrovers geführte kulturpolitische Diskussionen bestimmen die Gespräche. Soll der Bau Riphahns erhalten bleiben, ist er schützenswert oder soll ein Neubau alles besser machen? Der Pressespiegel der letzten Jahre zu diesem Thema ist spektakulär groß. In Köln ist was los! Letztendlich folgt das Bürgerbegehren, das für die Wendung sorgt: Kein Neubau, das Riphahn-Ensemble wird saniert.

Nach vielen Jahren einer gelebten Kulturdemokratie wird der Auftrag zur denkmalgerechten Generalsanierung der Städtischen Bühnen Köln nach einer europaweiten Ausschreibung vergeben. Zwei Monate später ergänzt der Rat der Stadt Köln den Auftrag um einen Neubau der Kinderoper unter dem Kleinen Offenbachplatz und einer neuen Spielstätte am Ort der ehemaligen Opernterrassen. Der endgültige Baubeschluss folgt am 24. November 2011 in einer sehr langen Sitzung des Stadtrates. Es ist kurz vor Mitternacht, es ist vollbracht: Das Riphahn'sche Ensemble am Offenbachplatz wird erhalten.

Das WDR-Team ist dabei. Ein Journalist fragt uns: »Was ist das für ein Gefühl heute Abend?« – »Ein Gutes! Es geht hier nicht nur um Wilhelm Riphahn, sondern um die Sicherung unserer kulturellen und architektonischen Spuren. Es geht um die Architektur der 1950er-Jahre und wir sind wirklich glücklich und erleichtert und wir wissen, dass es ein langer Weg zum Ziel der Fertigstellung der Städtischen Bühnen Köln im Jahre 2015 ist.«

WAS ALSO BEDEUTET DER ERHALT DER OPER DES WILHELM RIPHAHN?

In der dritten Sitzung des Runden Tisches in der Piazzetta des Rathauses stellen wir uns als Architekten dieser spannenden Bauaufgabe zum ersten Mal der breiten Öffentlichkeit vor. Der Runde Tisch hatte in der Vergangenheit eine wichtige Rolle gespielt, als es darum ging, mit allen Beteiligten die Wege aus der verfahrenen Situation (Neubau oder Erhalt) zu finden.

Wir begannen unsere Präsentation mit der bauzeitlichen Aufnahme der Oper aus dem Jahre 1957 (Kat. 60). Dieses Bild begleitet uns seitdem bei jeder wichtigen Präsentation und deshalb möchten wir auch hier diese Aufnahme zeigen, weil sie auf eine wunderbare Weise die Bedeutung der Architektur der 1950er-Jahre sichtbar macht. Diese Architektur weist den Weg aus dem Trauma des Krieges in die neue Welt der Hoffnung: das Opernhaus als Hoffnungsträger, ein Leuchtturm. Man ist an Klaus Kinski auf dem Turm bei Werner Herzogs *Fitzcarraldo* erinnert.

Von der lustvollen Sehnsucht nach Zukunft: Dorothea Heiermann inszeniert in ihrer Bilderserie des Riphahn-Baus die Eleganz des neuen Theaters. In der Spannung zwischen Großzügigkeit und der spezifischen Ästhetik offenbart sich die Vorfreude auf das Kommende.



Kat. 61–65 Dorothea Heiermann, Oper Köln, 1957