

Das eigentliche „Bühnenbild“ hat im Theater längst ausgedient. Seit vielen Jahrzehnten spielen bemalte Kulissen im professionellen Theater keine Rolle mehr. Doch auch in dreidimensionalen Räumen sind illusionistisch-illustrierende Räume fast nur noch im Boulevard-theater anzutreffen. Theaterräume sind heute stark reduziert und haben dabei einen starken Einfluss auf die Inszenierungen.

Diese Entwicklung reflektieren wir in unserem Schwerpunktthema Theater und Raum. Und zwar indem wir uns mit einigen der führenden Bühnenbildner des aktuellen Theaters beschäftigen. Dabei zeigt sich, dass bei allen Gemeinsamkeiten im Umgang mit dem Spielraum auch in diesen abstrahierenden Bühnenräumen unterschiedliche ästhetische Schwerpunktsetzungen vorliegen.

Nach einer historischen Einleitung der Berliner Professorin Kerstin Laube porträtieren wir die Arbeiten von Katrin Brack, Christian Schmidt, Barbara Ehnes und Johannes Schütz. Außerdem blicken wir auf das aktuelle Theater jenseits traditioneller Bühnenräume. In einem Interview haben wir uns mit dem Regisseur und zeitweiligen Bühnenbildner Andreas Kriegenburg über die praktischen Seiten der Zusammenarbeit der beiden (nach den Schauspielern) wichtigsten Theaterkünstler unterhalten: dem Regisseur und dem Bühnenbildner.

KERSTIN LAUBE

Heutige Bühnenbildner arbeiten aus einem Spannungsverhältnis heraus, das nicht nur in der oft komplexen Wechselbeziehung zwischen Bühnenbildner und Regisseur begründet ist. Es resultiert vielmehr vor allem aus einer grundsätzlichen Wandlung des Berufsbildes selbst zu mehr künstlerischer Autonomie. Mit der Folge, dass das Bühnenbild – schon in seiner Begrifflichkeit zwiespältig zwischen Bühne als dreidimensionalem Raum und

nenbildes geworden: die bildende Kunst als genreübergreifendes Phänomen. Die Arbeit des Bühnenbildners bewegt sich seitdem grundsätzlich auf der Schnittstelle zwischen eigenständiger künstlerischer Arbeit und der Anpassung an das Gesamtkunstwerk Theater. Wobei aus diesem Zuwachs an Selbstbestimmung neue künstlerische Potentiale erwachsen: Allein der dadurch notwendige Prozess der Anpassung und Auseinandersetzung mit dem Theatralen bietet erhebliche kreative Stimulanzien.

Von der Szenerie zum Kunstraum

Der Bühnenraum heute bekennt sich zu seinem Kunstcharakter. Doch wie verlief die Entwicklung von der Illusionsbühne dahin?

dem zweidimensionalen Bild angesiedelt – einen zunehmend schwierigeren Spagat zwischen dem Dienst am Theaterbetrieb und der Formulierung einer eigenen Ästhetik zu bewältigen hat.

Blicken wir zurück, so hat sich das Bühnenbild in einer Entwicklung von über hundert Jahren vollständig vom Druck der reinen „Dienstleistung“ gegenüber der Inszenierung und von der Darstellung jeglicher Illusion über dekorative Kulissen befreit. Die zeitgenössische Szenographie versteht sich weniger als Bühnenbild, sondern vielmehr als Bühnenraum im Sinne eines Kunstraums, der – wenn auch im besten Fall in enger Verzahnung mit der Regie – eigene Setzungen macht und durch die Körperlichkeit der Schauspieler bewegt und belebt wird.

Dabei ist ein außertheatrales Referenzsystem entscheidend für die künstlerische Entwicklung des Büh-

Theaterreformen um 1900

Wie ist es zu dieser Entwicklung gekommen? Im ausgehenden 19. Jahrhundert geriet die Ästhetik des Bühnenbildes erstmals deutlich unter den Einfluss originärer künstlerischer Strömungen. Zu dieser Zeit betätigten sich immer häufiger Künstler selbst als Bühnenbildner, zum Beispiel Karl Friedrich Schinkel. Die Theaterreformbewegungen um 1900 haben dann eine erste bahnbrechende Emanzipation des Bühnenbildes initiiert. Und in den 60er Jahren des 20. Jahrhunderts hat sich das Bühnenbild endgültig davon gelöst, stückbegleitende Realität abzubilden zu müssen.

Ein wichtiger Aspekt, der diese Bewegung begünstigte, war, dass die Vermittlungsfrage im Schauspiel sowie in der Oper zunehmend in den Vordergrund rückte. In dem Maße, in dem seit Beginn des vergangenen Jahrhun-



derts der Regisseur als „Interpret“ der Stücke in Erscheinung trat, entwickelte sich auch die Bühne immer mehr zum Kunstraum (ein Aspekt, der allerdings bereits im barocken „Gesamtkunstwerk“ eine Rolle spielte). Zeitgleich muss es auch beim Publikum ein Bedürfnis nach interpretativer Qualität und deren visueller Wahrnehmung gegeben haben, sonst hätte sich die Ästhetisierung von Bühnengestaltung nicht mit solcher Dringlichkeit formuliert. Diese Veränderung stand ebenso unter dem Einfluss der schnell fortschreitenden Technisierung sowie der Entwicklung zu grundsätzlich offeneren Formen des Theaters.

Den Theaterreformern um 1900 ging es um Vereinfachung, um Konzentration des Bildnerischen auf das Wesentliche. Die Radikalsten unter ihnen, der Schweizer Adolphe Appia und der Engländer Edward Gordon Craig, schufen eine abstrakt elementarisierte Büh-

nenästhetik. Sie entwickelten Räume allein aus Form, Licht und Farbe abseits von jeglichem Illusionismus. Dabei kam – vor allem bei Appia – der Bühnenbodengestaltung über Stufungen, Treppen, Podesten, die die Darsteller zu bewusster Bewegung im Raum animieren sollten, besondere Bedeutung zu. Ein entscheidender Schritt zum Beginn der Bühne als Kunstraum.

Es wurde klar, dass es nichts Künstlicheres auf der Bühne gab als die Imitation der Natur. Die Reformer aber erhoben das Künstliche in Form der Abstraktion zum Prinzip. Von nun an wurde die Bühne zum Relief, zur begehbaren Skulptur. Sie ragte in den Zuschauer-raum und verband sich mit ihm. Das Bühnenbild wurde raumgreifend, und das Portal als Grenze zwischen zwei sehr verschiedenen Welten wurde in Frage gestellt. Im offenen und mit neuester Lichttechnik ausgestatteten Theaterraum des Festspielhauses Hel-

lerau gingen erstmals Spielfläche und Zuschauerraum ineinander über. Er bot mit variabler Bestuhlung und beweglichen, seriellen Bühnenelementen ein wahres Experimentierfeld, um die Positionierung von Bühne und Zuschauer immer wieder neu auszuloten. Appia entwickelte dort ab 1912 mit dem Musikpädagogen Emile Jacques-Dalcroze die „rhythmische Gymnastik“ zu künstlerischer Form. Musikstücke wurden in ganzer Komplexität mittels plastischer Bühnenaufbauten und Lichtregie in räumliche Bewegungen übersetzt.

Aus dieser Befreiung heraus manifestierten sich zu Beginn des 20. Jahrhunderts im Theater fortan deutlich die Stilrichtungen anderer Kunstgattungen, wenn auch größtenteils wieder im Format des traditionellen Guckkastens. Der Kubismus arbeitete mit Räumlichkeit, zum Beispiel mit als revolutionär empfundenen, steilen Stufenbauten, gestaltete aber auch auf verschiede-

1 | Die Bühne von Wilfried Minks für Peter Zadeks Inszenierung der „Räuber“ 1966 am Theater Bremen.

nen Ebenen ineinander geschobene, geometrische Figuren. Die Bühnen des Expressionismus waren Gesamtkunstwerke: visuell und akustisch bizarr, grelle Welten, Kompositionen aus symbolischen Farbkontrasten in gestisch zeichenhafter Formsprache. Es ging mehr um Stimmungen, Farben und Klänge. Über Licht begann man das Bühnengeschehen zu fokussieren, ausschnittshaft dramatische Akzente zu setzen.

Die Idealisierung des Fortschritts markierte der Futurismus. Theatrale Modelle dieser Zeit zielten auf Überraschung, Spontaneität, Darstellung von Aggressivität und Reizüberflutung der modernen Welt. Rationalität und Logik waren ausgeschaltet, Irreales und Absurdes sollte herrschen, was die Dadaisten und Surrealisten später weiterverfolgten. Objekte und Maschinen tauchten erstmals auf der Bühne auf. Der Konstruktivismus setzte hier an und formulierte sachliche, skelettartige und mechanische Raumbühnen. Jenseits von Emotionalität wurde der Mensch in Maschinenfunktionen in einer Welt als riesigem Apparat gezeigt. Anders als beim Expressionismus waren jetzt Bildende Künstler auf der Bühne tätig: etwa Kasimir Malewitsch, El Lissitzky, Vladimir Tatlin, Alexandra Exter, Ljubow Popowa.

Die eigentliche Blüte erlebte das auf Abstraktion und Mechanisierung ausgerichtete Theater am *Bauhaus*. Der Theatermacher Lothar Schreyer definierte bühnenkünstlerische Mittel aus Grundformen (mathematische Körper und Flächen), Grundfarben (Rot, Blau, Gelb, Grün, Schwarz und Weiß), Grundbewegungen (waagerechte und senkrechte, aufsteigende und absteigende Bewegungen, sich öffnende und schließende Spiralbewegung). Sein Nachfolger Oskar Schlemmer studierte intensiv den Ausdruck menschlicher Körperbewegungen. Mittels Gliederpuppe und Marionette entwickelte er das „Triadische Ballett“. Für Schlemmer

war der Darsteller Kunstfigur, symbolische Verkörperung des außengesteuerten Individuums im technischen Zeitalter und auch Ideal der menschlichen Sehnsucht nach Überschreitung der Grenzen.

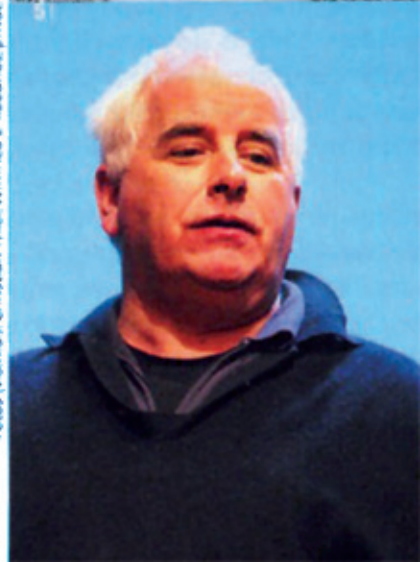
Neue Impulse in den 1960ern

Im nachfolgenden nationalsozialistischen Deutschland wurde solch avantgardistische Kunst als entartet diffamiert. Auch in der Sowjetunion geriet die Künstleravantgarde unter Druck. Die beiden Weltkriege und die Nachkriegszeit erzwangen eine künstlerische Experimentierpause. Nach einer kurzen Phase aufblühender Unterhaltungskultur, überwiegend in romantisch naturalistischer Bühnengestaltung – sozusagen als Entspannung nach schweren Zeiten – belebte die abstrakte Kunst der 50er Jahre wieder das Theater. Heilsam war die Wandlung des Bühnenstils zu darstellerischer Askese, Vorbild wurde der abstrakte vorhanglose Raum. Bei den Sellner-Inszenierungen dieser Zeit finden wir beispielsweise bewusste Distanzierung über „geschlossene Kunstwelten“ auf der Bühne mit hoher Rampe.

Unter Einfluss von Happening und Pop-Art verwandelte jede avancierte Inszenierung die Bühne zum autonomen Kunst- und Aktionsraum. Grenzen zwischen Malerei und Skulptur verwischten. Kunst insgesamt wurde raumgreifender. Installation und Aktion herrschten vor. Die Eroberung des Raumes und die Betonung des Konzept- und Prozesshaften fanden im Theater der 60er Jahre eine kraftvolle Entsprechung, zum Beispiel bei Bühnenbildnern wie Wilfried Minks. Ein Wesensmerkmal der 60er und 70er Jahre war die Abwesenheit des Guckkastens. Er galt als bürgerlich einengend. Größere Nähe zum Publikum wurde angestrebt sowie ein Spiel im offenen Raum, der Inhalte unvermittelt transportieren konnte.

Die vier Bühnenbildner, an deren Beispiel wir im Folgenden wichtige Formen gegenwärtiger Bühnengestaltung darstellen:

- 2 | Katrin Brack.
- 3 | Christian Schmidt.
- 4 | Barbara Ehnes.
- 5 | Johannes Schütz.



Das Bildertheater der 80er und 90er Jahre

Im Bildertheater der 80er und 90er Jahre des letzten Jahrhunderts erfuhren die Guckkasten mit seinem schwarzen Portal dann jedoch wieder eine Renaissance. Die ästhetische Geschlossenheit des abstrakten Kunstraumes fand hier ihren Höhepunkt. Bühnenbildner wie Achim Freyer, Robert Wilson, Axel Manthey oder Rosalie brachten eine exponierte Künstlichkeit auf die Bühne, hinter der die Handlung zumindest auf textlicher Ebene oft zweitrangig zurücktrat. Es wurden keine kausallogisch aufgebauten Geschichten erzählt, sondern bewegte Bilder aneinander gereiht und diese assoziativ verknüpft. Durch magische Bildwelten gewann hier der Bühnenraum in seiner Gestaltung eine zuvor nicht existierende Macht. Die zeitgenössische Bühne ist von dieser Phase nachhaltig beeinflusst. Daher lohnt es sich, auf einzelne Aspekte genauer einzugehen.

Die Intensität dieser Theaterräume ist auch darauf zurückzuführen, dass der Darsteller in die Ästhetik der Örtlichkeit einbezogen wurde. Raum und Figuren standen in unmittelbarem, visuellem Abhängigkeitsverhältnis zueinander und bedingten sich oft. Die konsequente Trennung von Bühne und Zuschauer über das Portal war zwingende Voraussetzung für diese Art von Ästhetik. Achim Freyer nennt das Bild eine Fläche, die über Raum spricht. In ihrer Zeichenhaftigkeit wird die Bühne lesbar. Zeichen wurden oft theatral überhöht und traten zuweilen auch symbolisch als überdimensionale Requisiten sowie Objekte auf, zum Beispiel bei Manthey oder Rosalie.

Am deutlichsten wird bei Freyer auch heute noch der Darsteller zur Figur im Raum. Dabei überwiegt die Zeichnung der Charaktere ins surreal-ironische oder naiv-poetische. Die Figuren wirken fremd und artifizial, entrückt. Sie

leben in ihrer eigenen Welt, in die der Zuschauer nicht eindringen, sondern nur einblicken darf. Robert Wilsons Bühnen wirken dagegen strenger und ernster, offenbaren aber trotz aller Tiefe, Dunkelheit und Suggestivwirkung eine Leichtigkeit, die den Betrachter fasziniert. Auch hier aber bleibt der Zuschauer „außen vor“, mit Respekt, Abstand und in äußerster Konzentration. Atmosphärische Intensität, Stille und Langsamkeit bestimmen das Spiel mit Kontrasten von hell bis dunkel und Farbverläufen. Es entstehen ästhetische Gesamtkunstwerke von höchster Perfektion. Axel Manthey und Rosalie gestalteten den Raum über Objekte als Zeichen. Besonders Rosalie bearbeitet „Gefundenes“ auf der Bühne – ganz anders als Freyer in seinen „Erfindungen“. Sie arrangiert zeichen- und signalhafte Materialien und formt aus diesen auch Requisiten sowie Kostüme. Bei aller formaler Eigenständigkeit entsteht eine ausgesprochene Heiterkeit auf ihren Bühnen.

Nachdem Fernsehen und Video im letzten Viertel des 20. Jahrhunderts die Lust auf bewegte Bilder bis zur Unerträglichkeit gesteigert haben, erhalten in den 90er Jahren verstärkt die neuen Medien Einzug ins Theater. Fortan prägen sie die visuelle Bühnenästhetik über Großprojektion und Video. Bert Neumann zeigt fragmentierte Bildwelten auf der Bühne und nutzt das Medium in enger Zusammenarbeit mit der Regie zum Abbilden von Simultanhandlungen, die die Wahrnehmung des Publikums herausfordern. Diese neuen Visualisierungen erscheinen somit als eine Art Schnittstelle zur Vermittlung von Erzählinhalten über Bild und Bewegung – eine konzeptionelle Schnittstelle zwischen Bühnenbild und Regie.

Neben der Vormacht der Medien im Theater des ausgehenden 20. Jahrhunderts wird auch das Licht zu einem der wichtigsten gestalterischen Mittel. Ein eigenes Berufsbild, das des

Lichtdesigners, entwickelt sich. Der leere Raum als Bühnenraum gewinnt an Bedeutung, da sich allein durch minimale Gestaltungen und die Macht der Lichtdramaturgie – bis hin zum Experiment mit Laserlicht – visuell ästhetische Räume erschaffen lassen. Die Entwicklung zur leeren Theaterbühne ist einer der augenscheinlichsten Aspekte zum Beginn des 21. Jahrhunderts.

Resümee und Typologie des Schwerpunktthemas

Abschließend lässt sich feststellen, dass zwei grundsätzliche Phänomene im Rahmen der Entwicklung des Bühnenbildes einflussgebend auf den zeitgenössischen Bühnenraum bleiben: Zum einen die szenische Dynamik des bildnerisch Prozesshaften über Bewegung und Verwandlung als immer wieder aktivierender Vorgang, in dem sich das Transitorische, ein Entstehen und Vergehen, widerspiegelt. Dieses Denken wurzelt in den 60er Jahren. Zum anderen die magische Kraft und Suggestivwirkung der Räume des Bildertheaters der 80er und 90er Jahre des 20. Jahrhunderts. Der stilistische Pluralismus, den wir heute bei Bühnenräumen vorfinden, greift daraus immer wieder Aspekte heraus. Grundsätzlich lässt er sich in fünf Typen einordnen, die im Folgenden näher betrachtet werden.

- ▶ **Die Bühne als räumliches Zeichen (Katrin Brack)**
- ▶ **Die Bühne als magisch überhöhte Realitätsmetapher (Christian Schmidt)**
- ▶ **Die Bühne als multimedialer Raum (Barbara Ehnes)**
- ▶ **Die Bühne als Spielraum (Johannes Schütz)**
- ▶ **Theater jenseits des Theaters**