

**Persistenter Identifier:** 1571051867188\_1988

**Titel:** ARCH+ : Zeitschrift für Architektur und Städtebau

**Ort:** Stuttgart

**Datierung:** 1988

**Strukturtyp:** volume

**Lizenz:** [Rechte vorbehalten - Freier Zugang](#)

**PURL:** [https://digibus.ub.uni-stuttgart.de/viewer/image/1571051867188\\_1988/1/](https://digibus.ub.uni-stuttgart.de/viewer/image/1571051867188_1988/1/)

**Abschnitt:** Verwandlungen

**Autor:** Alewyn, Richard

**Strukturtyp:** article

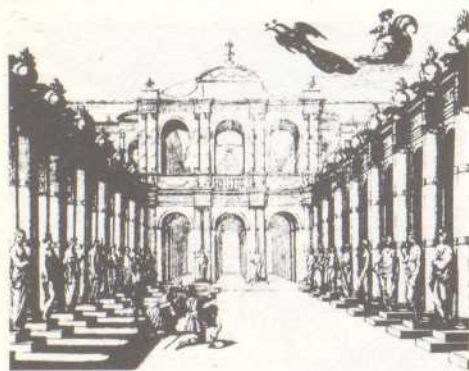
**Lizenz:** [Rechte vorbehalten - Freier Zugang](#)

**PURL:** [https://digibus.ub.uni-stuttgart.de/viewer/image/1571051867188\\_1988/160/LOG\\_0036/](https://digibus.ub.uni-stuttgart.de/viewer/image/1571051867188_1988/160/LOG_0036/)



Bei dem Versuch, uns von dem szenischen Tumult der barocken Bühne eine wirkliche Vorstellung zu machen, sind wir weitgehend auf unsere eigene Anstrengung verwiesen. Denn die zahlreichen Bilder barocker Theateraufführungen, die uns durch Maler und Stecher überliefert sind, sind stumm und starr. Sie vermitteln weder den Klang noch die Bewegung noch überhaupt das Gefühl des Raumes, das in barocker Kunst immer so wichtig ist. Man muß sich zunächst ein ständiges Gewimmel vorstellen, das den Schauplatz bis zu allen Rändern füllt, ja nach allen Seiten über diese hinausquillt.

Wo Menschen und Tiere nicht ausreichen, den Raum zu füllen, bot man die Elemente auf. Das Zeitalter des Barock hat eine Sympathie für den immateriellen Stoff. Wasserkünste und Feuerwerke beanspruchen ein Großteil seiner künstlerischen Aktivität.



Lichtwirkungen waren überhaupt erst möglich geworden, seit das Theater aus dem Freien in den geschlossenen Raum und aus dem Tag in die Nacht übergesiedelt war. Nun erschließt sich erst die Skala der Beleuchtungseffekte, das ganze Drama von Licht und Finsternis. Nacht senkt sich über die Szene, Sonne oder Mond ziehen am Himmel auf oder verdunkeln sich, der Himmel bedeckt sich, und grelle Blitze zucken durch die schwarzen Wolkenballen, blutrote Kometen verkünden drohendes Unheil, aber am Ende triumphiert doch das Licht: strahlende Embleme mit dem Namenszug des Herrschers oder die

Hostie in übernatürlicher Glorie leuchten hoch über der Szene.

Dieses Schaugetümmel aufzunehmen, reicht aber nun die Bühnenfläche nicht aus. Das Theater stellt auch den Luftraum über den Köpfen in seinen Dienst. Damit wird der Bühne eine neue Dimension erschlossen. Wenn die Theaterkunst der Renaissance sich mit der Bühnenfläche begnügt hatte und wenn das 18. Jahrhundert wieder auf diese Ebene zurückkehren wird, so hat das nicht so sehr einen ästhetischen wie einen theologischen Grund. Die Horizontalbühne ist der Ausdruck einer Welt, die über die menschliche Ebene nicht hinausstrebt. Wenn nun umgekehrt im Barock, wie vorher im Mittelalter, das Theater sich nach oben und unten erweitert, wenn sich also die Vertikalbühne wiederherstellt, so ist hier mehr im Spiele als bloß die sinnliche Schaulust des Publikums oder die entfesselte Virtuosität der Ingenieure. Der ganze knarrende Apparat von Winden und Stricken, der das Bühnenflugwesen bediente, und die Eroberung des Luftraumes sind das Zeichen dafür, daß das Theater wieder den ganzen Durchmesser der christlichen Welt umspannte: „Vom Himmel durch die Welt zur Hölle“.

Die meisten der Wirkungen, die wir beschrieben haben, wären unmög-



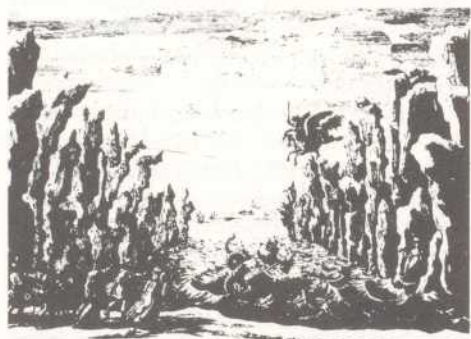
lich gewesen ohne eine der großen Schöpfungen des menschlichen Geistes, die man

Richard Alewyn

## VERWANDLUNGEN

„VOM HIMMEL  
DURCH DIE WELT ZUR HÖLLE“

doch in keiner Geschichte der Erfindungen erwähnt finden wird: die Kulisse. Technische Erfindungen sind keine Zufälle, wie die Techniker sich schmeicheln mögen, sondern sie sind Symbole. Eine Erfindung stellt sich immer nur dann ein, wenn sie einem inneren Bedürfnis entspricht. Man kann zu einer Zeit sagen: Sage mir, was du erfindest, und ich sage dir, was du

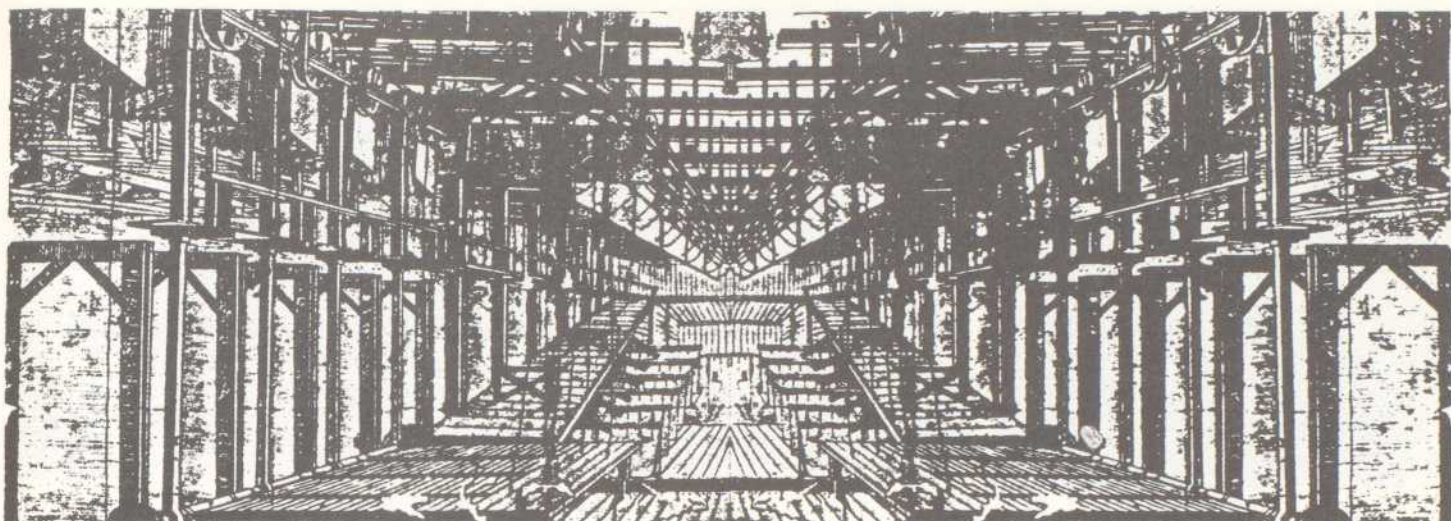


bist. Und die Kulisse ist darum eine so geniale Schöpfung, weil sie genau die Probleme löste, die die Metaphysik dem Barock stellte.

Vorher, soweit man überhaupt Dekorationen auf der Bühne gebrauchte, waren sie aus Holz oder Stein gebaut gewesen, plastisch und dauerhaft. Sie blieben, zum mindesten für die Dauer der Aufführung, unverändert. Das Barock hatte nun den genialen Einfall, auf eine solche Architektur zu verzichten und sie durch leichte Rahmen aus dünnen Latten zu ersetzen, die, mit bemalter Leinwand bespannt oder behängt, auf beiden Seiten der Bühne frontal zum Zuschauer staffelförmig hintereinander aufgestellt werden. Den Hintergrund schließt man ebenfalls mit einer gemalten Leinwand ab. Was ist der Sinn dieser Vorrichtung?

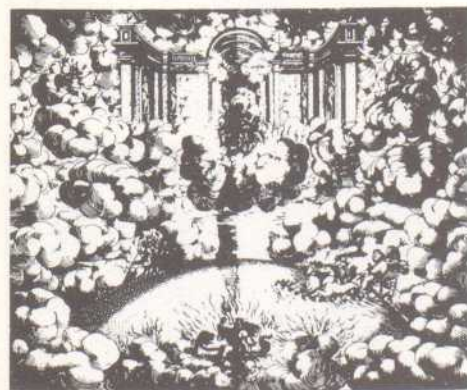
Sie bietet zwei Vorteile: Man kann nun das Bühnenbild wechseln. Es gibt verschiedene Techniken, durch Schieben, Drehen oder Hochziehen im Handumdrehen, während der Vorstellung, wenn nötig sogar auf offener Bühne, die Szene zu verändern.

Das wird zunächst natürlich wieder ausgebeutet als Gelegenheit zur Entfaltung eines unerhörten Prunks. Worauf es der



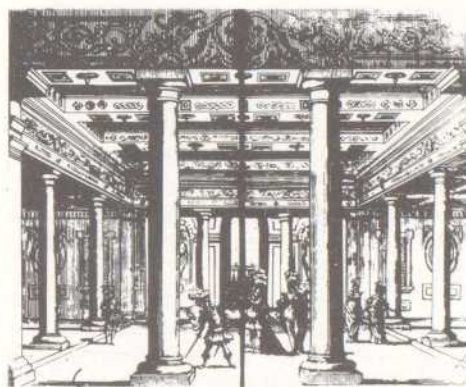
barocke Theatermeister absieht, ist das bewundernde „Ah!“ der gaffenden Menge, wenn der Vorhang vor einem neuen Schauwunder aufgeht. Man beurteilt eine Aufführung nach der Zahl der Dekorationen und brüstet sich damit auf dem Bühnenzettel. Dabei hätte man sich geschämt, dieselbe Dekoration zweimal zu verwenden. Aber es handelt sich dabei um noch mehr als ein szenisches Bilderbuch. Nicht auf die einzelnen Bilder so sehr war es abgesehen als vielmehr auf ihren ständigen Wechsel. Es ist kein Zufall, daß man im deutschen Theater für Dekorationen „Verwandlungen“ sagte.

In der Spätrenaissance von Palladios Teatro Olimpico sind die Wände der Bühne noch Architektur von der gleichen Art, wie sie den Zuschauer umgrenzt. Hier befinden sich Zuschauer und Schauspieler, Wirklichkeit und Bühnengeschehen noch im gleichen Raum. Aber hier schon ist die massive Rückwand der Bühne durchbrochen von drei Gassen, die durch perspektivische Mittel eine Tiefe vortäuschen, die sie in Wirklichkeit nicht besitzen. Ein Schritt weiter, und die Bühne wird statt von der festen Wand von einem gemalten Prospekt abgeschlossen. Etwas länger widerstehen die Seitenwände dem Drang nach Entkörperung. In den ersten Jahren des 17. Jahrhunderts werden auch sie durch die Kulisse verdrängt. So entsteht hier ein neuer Raum, der zwar da beginnt, wo der Zuschauerraum aufhört, der aber keineswegs mehr aus dem gleichen Stoff gemacht ist wie der Raum der Renaissance-Bühne Palladios, sondern dessen



Grenzen und Ausmessungen durch ein System von optischen Täuschungen verschleiert sind.

Es ist die Kulisse, der die Aufgabe zufällt, den Übergang zu vermitteln und zu verbergen. Wie die Decken die Architektur des Raumes, so scheint auch der Prospekt die Architektur der Kulisse noch eine Weile fortzusetzen, ehe er den Blick in



die Unendlichkeit des Scheins entläßt. Auch hier kommt es vor, daß ein Motiv oder ein Gegenstand, der plastisch anhebt, von der Malerei aufgenommen wird. Und die erste Frage, die ein barockes Bühnenbild stellt, nämlich wo die Kulisse endet und der Prospekt beginnt, ist stets nur durch Vermutungen zu beantworten.

Dies ist also der Stoff, aus dem die Welt der Bühne aufgebaut ist: ein Gemisch aus Wirklichkeit und Schein. Und dies ist der Ort, an dem das Spiel abläuft: die Stelle des ungewissen Übergangs zwischen Wirklichkeit und Schein. In einem eigentümlichen Zwischenreich also siedelt sich das Theater an, und dieses Zwischenreich ist es, dem das Barock bis zum Delirium verfallen war. Wir sehen nun schon: Wenn auf einem so zweideutigen Boden mit so fragwürdigen Mitteln eine so sinnbetörende Phantasmagorie aufgebaut wird – also eine Feier der schönen Welt im Sinne der Renaissance ist diese Schöpfung nicht zu gebrauchen. Hier mag vieles am Werk sein: ein Wille zur Be-

täubung, eine Lust an der Verzauberung – nur eines nicht: ein Bekenntnis zur Wirklichkeit.

Also handelt es sich vielleicht gerade um eine Flucht aus der Wirklichkeit? Um die Stiftung eines Reiches der Phantasie, in der die ausgehungerte Seele Entschädigung findet und Ersatz für die Befriedigungen, die das alltägliche Leben versagt? Dies ist ein Gebrauch der Kunst, der vielen von uns, seit die Empfindsamkeit ihn entdeckt hat, nahe liegt, und um einer solchen Deutung vorzubeugen, müssen wir den Sinn der barocken Illusion genau bestimmen und von der „romantischen“ Illusion unterscheiden. Die barocke Illusion ist nämlich stets eine bewußte und gewollte, sie will nie die Seele verführen oder auch nur den Verstand täuschen, sondern immer nur die Sinne. Eben aus diesem Grunde führt sie niemals in die Tiefe des Scheins, sondern hält sich immer nur an seinem Rande auf, jederzeit bereit, die Grenze zu überspringen und den Schein wieder aufzuheben, ebenso bereit freilich auch, ihn zu verdoppeln.



Aus: Richard Alewyn: Das Große Welttheater. Die Epoche der höfischen Feste. 2. erweiterte Auflage. C.H. Beck'sche Verlagsbuchhandlung, München, 1985

Rechts oben: Bühnenmaschine,  
Links oben: Teatro Farnese, Parma, 1628

Alle übrigen Abbildungen:  
Dekorationen, Szene 1-6,  
zur Ecole in Trebe, Florenz 1661