



**Hans Dieter Schaal, Stage Architecture / Bühnenarchitektur, 2001–2022**

With an introduction by Wolfgang Willaschek. 236 pp. with ca. 250 illus., 242 x 297,5 mm, hard-cover, German/English  
ISBN 978-3-86905-030-0  
Euro 78.00, £ 68.00, US \$ 86.00

Play-acting but above all the opera have only seemingly little to do with our everyday life. In fact opera is a very artificial work of art in which reality is nevertheless very much present, but condensed in such a way that it touches us throughout the ages. In experiencing opera performances, we thus become companions of the bard Orpheus in Monteverdi's opera *L'Orfeo*, who mourns the death of his beloved nymph Eurydice with his laments. We transform ourselves into sympathetic and compassionate brothers and sisters of Orpheus, Wozzeck, Tosca, Tristan or Isolde and are thus directly referred to the perils – and also pleasures – in our own lives.

In order to make the visual and sound dimensions of an opera tangible for the audience, a close interaction of dramaturges, actors, singers, dancers, directors, stage designers and technicians is necessary. What role do stage designers play in this? Don't some performances owe their success primarily to the work of the set designer?

The stage settings created by Hans Dieter Schaal, who has worked on almost all German stages, but also in many important international theatre venues, including Vienna, Salzburg, Zurich, Brussels, Paris, Moscow and San Francisco, have, over and over again, such a lasting effect due to their visual power that they remain in the memory of the audience for a long time.

The first volume on Hans Dieter Schaal's stage settings covered the years 1982 to 2000, and with this book, another volume is now being published dedicated to the works from 2001 to 2021. The book is captivating not only because of its abundance of mostly large-format photographs and many design drawings, but also because of the detailed texts written by Schaal himself, which reveal how intensively the artist deals with the respective work. As a result he invents images that often trigger a completely new perspective on the works.

Hans Dieter Schaal, born in Ulm in 1943, is an architect, landscape designer, stage designer, exhibition designer, and artist. His works, the majority of which have been published by Edition Axel Menges, have found an audience far beyond his home country. The author lives and works near Biberach an der Riß.

Wolfgang Willaschek studied music-theatre directing at the Hochschule für Musik und Theater Hamburg. His work as a production dramaturg includes jobs at opera houses and festivals in Munich, Frankfurt, Zurich, Salzburg, London, St. Petersburg and San Francisco. Since 2007 he has been professor for the dramaturgy of audiovisual media at HAW Hamburg (Hochschule für Angewandte Wissenschaften Hamburg).

Distributors

**Brockhaus Commission**  
**Kreidlerstraße 9**  
**D-70806 Kornwestheim**  
**Germany**  
**tel. +49-7154-1327-24**  
**fax +49-7154-1327-13**  
**menges@brocom.de**

**Gazelle Book Services Ltd.**  
**White Cross Mills**  
**Hightown**  
**Lancaster LA1 4XS**  
**United Kingdom**  
**tel. +44-1524-528500**  
**fax +44-1524-528510**  
**sales@gazellebookservices.com**

**National Book Network**  
**15200 NBN Way**  
**Blue Ridge Summit, PA 17214**  
**USA**  
**tel. +1-800-4626420**  
**fax +1-800-3384550**  
**customer@nbnbooks.com**

Das Schauspiel, aber besonders die Oper haben nur scheinbar wenig mit unserem alltäglichen Leben zu tun. Die Oper ist zwar eine sehr artifiziale Kunstform, in der die Wirklichkeit dennoch präsent ist, jedoch in einer Weise verdichtet, daß sie uns über die Zeiten hinweg anrührt. Beim Erleben von Opernaufführungen werden wir so zu Gefährten des Sängers Orpheus in Monteverdis Oper *L'Orfeo*, der mit seinen Klagegliedern den Tod seiner geliebten Nymphe Eurydike betrauert. Wir verwandeln uns in mitfühlende und mitleidende Brüder und Schwestern von Orpheus, Wozzeck, Tosca, Tristan or Isolde und werden damit ganz direkt auf die Fährnisse – und auch Freuden – des eigenen Lebens verwiesen.

Um die visuellen und klanglichen Dimensionen einer Oper für das Publikum erlebbar zu machen, ist ein enges Zusammenspiel von Dramaturgen, Schauspielern, Sängern, Tänzern, Regisseuren, Bühnenbildnern und Technikern erforderlich. Welche Rolle spielen dabei die Bühnenbildner? Haben nicht manche Aufführungen ihren Erfolg vor allem dem Werk des Bühnenbildners zu verdanken?

Die Bühnenbilder von Hans Dieter Schaal, der an fast allen deutschen Bühnen gearbeitet hat, aber auch in vielen bedeutenden internationalen Theaterorten, darunter in Wien, Salzburg, Zürich, Brüssel, Paris, Moskau und San Francisco, entfalten durch ihre visuelle Kraft immer wieder eine so nachhaltige Wirkung, daß sie für lange Zeit dem Gedächtnis des Publikums verhaftet bleiben.

Der erste Band über die Bühnenbilder Hans Dieter Schaals umfaßte die Jahre 1982 bis 2000. Mit diesem Buch erscheint nun ein weiterer Band, der den Arbeiten aus den Jahren 2001 bis 2022 gewidmet ist. Das Buch besticht nicht nur durch eine Fülle von großformatigen Photographien und viele Entwurfszeichnungen, sondern auch durch die von Schaal selbst verfaßten ausführlichen Texte, die erkennen lassen, wie intensiv sich der Künstler mit dem jeweiligen Werk auseinandersetzt. Er erfindet dabei Bilder, die oft eine ganz neue Sicht auf die Werke auflösen.

Hans Dieter Schaal, geboren 1943 in Ulm, ist Architekt, Landschaftsgestalter, Bühnenbildner, Ausstellungsgestalter und Künstler. Seine Werke, von denen die Mehrzahl in der Edition Axel Menges veröffentlicht wurde, haben inzwischen ein Publikum weit über sein Heimatland hinaus gefunden. Der Autor lebt und arbeitet in der Nähe von Biberach an der Riß.

Wolfgang Willaschek studierte Musiktheaterregie an der Hochschule für Musik und Theater Hamburg. Zu seinen Arbeiten als Produktionsdramaturg gehören Tätigkeiten an Opernhäusern und Festivals in München, Zürich, Frankfurt, Essen, London und St. Petersburg. Seit 2007 ist er Professor für die Dramaturgie audiovisueller Medien an der HAW Hamburg (Hochschule für Angewandte Wissenschaften Hamburg).

079.00 Euro  
068.90 £  
086.00 US\$

ISBN 978-3-96905-030-0

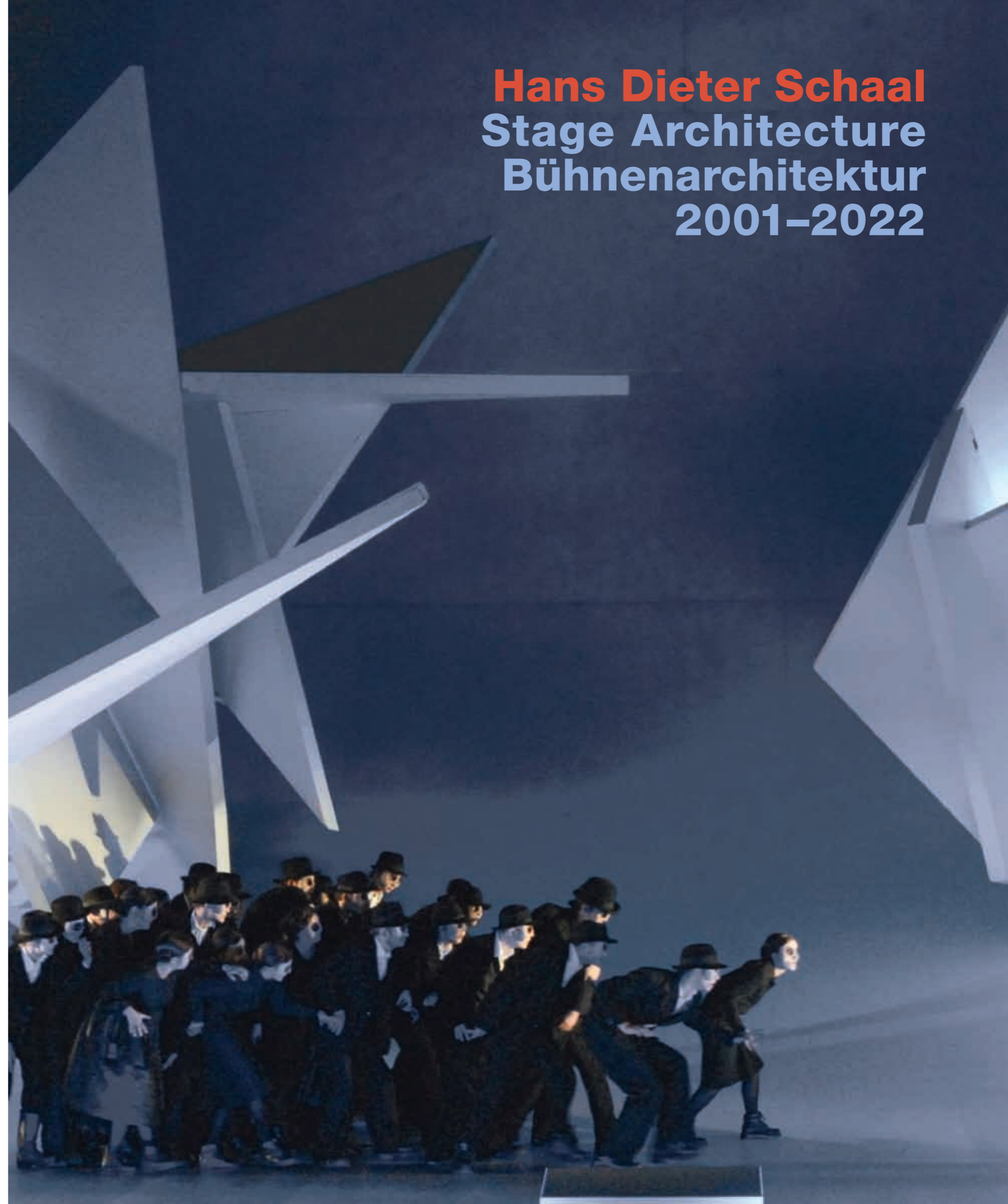


0 8 6 0 0

9 783869 050300

Hans Dieter Schaal Stage Architecture / Bühnenarchitektur 2001–2021 Menges

# Hans Dieter Schaal Stage Architecture Bühnenarchitektur 2001–2022



Play-acting but above all the opera have only seemingly little to do with our everyday life. In fact opera is a very artificial work of art in which reality is nevertheless present, but condensed in such a way that it touches us throughout the ages. In experiencing opera performances, we thus become companions of the bard Orpheus in Monteverdi's opera *L'Orfeo*, who mourns the death of his beloved nymph Eurydice with his laments. We transform ourselves into sympathetic and compassionate brothers and sisters of Orpheus, Wozzeck, Tosca, Tristan or Isolde and are thus directly referred to the perils – and also pleasures – in our own lives.

In order to make the visual and sound dimensions of an opera tangible for the audience, a close interaction of dramaturges, actors, singers, dancers, directors, stage designers and technicians is necessary. What role do stage designers play in this? Don't some performances owe their success primarily to the work of the set designer?

The stage settings created by Hans Dieter Schaal, who has worked on almost all German stages, but also in many important international theatre venues, including Vienna, Salzburg, Zurich, Brussels, Paris, Moscow and San Francisco, have, over and over again, such a lasting effect due to their visual power that they remain in the memory of the audience for a long time.

The first volume on Hans Dieter Schaal's stage settings covered the years 1982 to 2000, and with this book, another volume is now being published dedicated to the works from 2001 to 2022. The book is captivating not only because of its abundance of mostly large-format photographs and many design drawings, but also because of the detailed texts written by Schaal himself, which reveal how intensively the artist deals with the respective work. As a result he invents images that often trigger a completely new perspective on the works.

Hans Dieter Schaal, born in Ulm in 1943, is an architect, landscape designer, stage designer, exhibition designer and artist. His works, the majority of which have been published by Edition Axel Menges, have found an audience far beyond his home country. The author lives and works near Biberach an der Riß.

Wolfgang Willaschek studied music-theatre directing at the Hochschule für Musik und Theater Hamburg. His work as a production dramaturg includes jobs at opera houses and festivals in Munich, Frankfurt, Zurich, Salzburg, London, St. Petersburg and San Francisco. Since 2007 he has been professor for the dramaturgy of audiovisual media at HAW Hamburg (Hochschule für Angewandte Wissenschaften Hamburg).





**Hans Dieter Schaal**  
**Stage Architecture**  
**Bühnenarchitektur**  
**2001–2022**

Preface/Vorwort  
Wolfgang Willaschek

Edition Axel Menges

6	Wolfgang Willaschek, Attempt at a preface	Wolfgang Willaschek, Versuch zu einem Vorwort
16	Hans-Dieter Schaal, About this book	Hans-Dieter Schaal, Zu diesem Buch
26	Helmut Lachenmann, <i>The Little Match Girl</i>	Helmut Lachenmann, <i>Das Mädchen mit den Schwefelhölzern</i>
30	Azio Corghi, <i>Divara – Wasser und Blut</i>	Azio Corghi, <i>Divara – Wasser und Blut</i>
36	Olivier Messiaen, <i>Saint François d'Assise</i>	Olivier Messiaen, <i>Der Heilige Franz von Assisi</i>
42	Gabriel Fauré, <i>Pénélope</i>	Gabriel Fauré, <i>Pénélope</i>
48	Hans Werner Henze, <i>The Betrayed Sea</i>	Hans Werner Henze, <i>Das verratene Meer</i>
54	Carl Maria von Weber, <i>The Marksman</i>	Carl Maria von Weber, <i>Der Freischütz</i>
60	Peter Tchaikovsky, <i>Eugene Onegin</i>	Peter Tschaikowski, <i>Eugen Onegin</i>
64	Alban Berg, <i>Wozzeck</i>	Alban Berg, <i>Wozzeck</i>
70	Gioacchino Rossini, <i>The Barber of Seville</i>	Gioacchino Rossini, <i>Der Barbier von Sevilla</i>
74	Christoph Willibald Gluck, <i>Orfeo and Eurydice</i>	Christoph Willibald Gluck, <i>Orpheus und Eurydike</i>
78	Wolfgang Amadeus Mozart, <i>The Magic Flute</i>	Wolfgang Amadeus Mozart, <i>Die Zauberflöte</i>
86	Wolfgang Amadeus Mozart, <i>Idomeneo</i>	Wolfgang Amadeus Mozart, <i>Idomeneo</i>
92	Jacques Offenbach, <i>The Tales of Hoffmann</i>	Jacques Offenbach, <i>Hoffmanns Erzählungen</i>
98	Peter Tchaikovsky, <i>Mazeppa</i>	Peter Tschaikowski, <i>Mazeppa</i>
102	Sergeji Prokofiev, <i>Cinderella</i>	Sergei Prokofjew, <i>Cinderella</i>
108	Giuseppe Verdi, <i>Otello</i>	Giuseppe Verdi, <i>Otello</i>
112	Dmitri Shostakovich, <i>The Nose</i>	Dmitri Schostakowitsch, <i>Die Nase</i>
118	Peter Tchaikovsky, <i>Pique Dame</i>	Peter Tschaikowski, <i>Pique Dame</i>
124	Erich Wolfgang Korngold, <i>The Dead City</i>	Erich Wolfgang Korngold, <i>Die tote Stadt</i>
128	Johann Strauss jun., <i>The Queen's Lace Handkerchief</i>	Johann Strauss jun., <i>Das Spitzentuch der Königin</i>
130	Richard Wagner, <i>The Flying Dutchman</i>	Richard Wagner, <i>Der fliegende Holländer</i>
134	Alessandro Scarlatti, <i>La Giuditta</i>	Alessandro Scarlatti, <i>La Giuditta</i>
138	Ludwig van Beethoven, <i>Fidelio</i>	Ludwig van Beethoven, <i>Fidelio</i>
142	Eugen d'Albert, <i>The Lowlands</i>	Eugen d'Albert, <i>Tiefland</i>
148	Wolfgang Amadeus Mozart, <i>Don Giovanni</i>	Wolfgang Amadeus Mozart, <i>Don Giovanni</i>
152	Borislav Martinu, <i>The Greek Passion</i>	Borislav Martinu, <i>Die Griechische Passion</i>
156	Leoš Janáček, <i>The Makropulos Affair</i>	Leoš Janáček, <i>Die Sache Makropulos</i>
160	Wolfgang Amadeus Mozart, <i>The Marriage of Figaro</i>	Wolfgang Amadeus Mozart, <i>Die Hochzeit des Figaro</i>
164	Henry Purcell, <i>Dido and Aeneas</i>	Henry Purcell, <i>Dido und Aeneas</i>
168	Jules Massenet, <i>Manon</i>	Jules Massenet, <i>Manon</i>
172	Carlisle Floyd, <i>The Passion of Jonathan Wade</i>	Carlisle Floyd, <i>The Passion of Jonathan Wade</i>
176	Giacomo Puccini, <i>Turandot</i>	Giacomo Puccini, <i>Turandot</i>
180	Georg Frideric Handel, <i>Agrippina</i>	Georg Friedrich Händel, <i>Agrippina</i>
184	Leoš Janáček, <i>Jenůfa</i>	Leoš Janáček, <i>Jenůfa</i>
188	Giacomo Puccini, <i>Madame Butterfly</i>	Giacomo Puccini, <i>Madame Butterfly</i>
192	Giuseppe Verdi, <i>Rigoletto</i>	Giuseppe Verdi, <i>Rigoletto</i>
196	Wolfgang Amadeus Mozart, <i>Idomeneo</i>	Wolfgang Amadeus Mozart, <i>Idomeneo</i>
200	Richard Strauss, <i>Elektra</i>	Richard Strauss, <i>Elektra</i>
206	Giuseppe Verdi, <i>A Masked Ball</i>	Giuseppe Verdi, <i>Ein Maskenball</i>
210	Gotthold Ephraim Lessing, <i>Nathan the Wise</i>	Gotthold Ephraim Lessing, <i>Nathan der Weise</i>
214	Wolfgang Amadeus Mozart, <i>Idomeneo</i>	Wolfgang Amadeus Mozart, <i>Idomeneo</i>
218	Georges Bizet, <i>Carmen</i>	Georges Bizet, <i>Carmen</i>
222	Richard Wagner, <i>Lohengrin</i>	Richard Wagner, <i>Lohengrin</i>
226	Wolfgang Amadeus Mozart, <i>The Marriage of Figaro</i>	Wolfgang Amadeus Mozart, <i>Die Hochzeit des Figaro</i>
230	Epilogue	Nachwort
236	Photo credits	Photonachweis

© 2023 Edition Axel Menges, Stuttgart/London  
ISBN 978-3-86905-30-0

All rights reserved, especially those of translation into other languages.  
Alle Rechte vorbehalten, besonders die der Übersetzung in andere Sprachen.

Printing and binding/Druck und Bindearbeiten:  
Graspo, a. s., Zlín  
Editing/Lektorat: Dorothea Duwe, Nora Krehl-Mühlendahl, Verena Schaal  
Translation into English/Übersetzung ins Englische: Alison Kirkland  
Design: Axel Menges



Wolfgang Willaschek  
**Attempt at a preface**

**Approaches** God be thanked, we are living in the global digital age. I hope you will visit Hans Dieter Schaal's website. The menu on the start page offers eight categories, sharply and neatly delineated between two clear lines. I am consciously choosing to omit the eighth of these categories: »Contact / Imprint«. This leaves seven, from »Museums / Memorials« to »Drawings–Collages–Objects«. And then – but only then – the category that is significant to us here is positioned precisely in the middle: »Stage Sets«. I don't want to spend a lot of time lamenting how I come to think about the human being ... lamenting how I of all people have found myself crafting intelligent sentences about the man who, of all the people I have had the pleasure of meeting in the metier of opera (from »opus« meaning »work«), knows how to contemplate, to write, and, above all, to shape »scenic architecture« and/or »staged spaces« ... Alongside the category »stage sets«, there is »books«. No wonder that, above all else, his texts are very much recordings or sketches, whether in nature, in a museum, in the cinema, in the theatre or in that place where I have been fortunate enough to spend many, many hours with him: Hans Dieter in the Cities ...

**Chronicles** Firstly, I will try to fulfil the task of writing a foreword as a chronicler. According to the list sent to me, Hans Dieter Schaal's stage works for the years 2001 to 2022 comprised 51 works. The present book now contains 44 works. And all of these take place in over 30 different places. I find this to be extraordinarily polyglot in a »business« in which one would like to be all over the world at the same time (at least pre-Covid), but in which at the same time one wishes to settle in the place where one has had the most success and is familiar with the context. 49 of the of the 51 items in total are music theatre. To these are added the ballet *Cinderella*, created in 2006 for the Bolshoi in Moscow, and (in one of the most recent examples found in this book), Lessing's play *Nathan der Weise* (*Nathan the Wise*) at the Staatstheater Wiesbaden 2018. Anyone who has had the chance to know Hans Dieter Schaal can imagine him as the member of a theatre production team who is not afraid to offer a differing opinion to unbending authority figures, like Nathan in front of the mighty sultan (or the intendant or director): »Let each one, freed of prejudice, strive towards /The goal of an uncorrupted love!«, as it goes in Lessing's »parable of the ring«.

**Geography** This book that you are reading, gazing at, devouring right now – where does it spirit you away to? Aside from Vienna, Graz, and Linz, aside from Zürich, Bern, and Geneva, aside from San Francisco, Barcelona, Lyon, the places (or dramatic venues) read like an architecture of the German theatre landscapes. Hans Dieter Schaal and landscape are inseparable. Undeniably, his areas of operation – let us say, in terms of his structure/ material/style/thought – include famous temples of the muses like Berlin, Dresden, Frankfurt, and Stuttgart. A large number, howev-

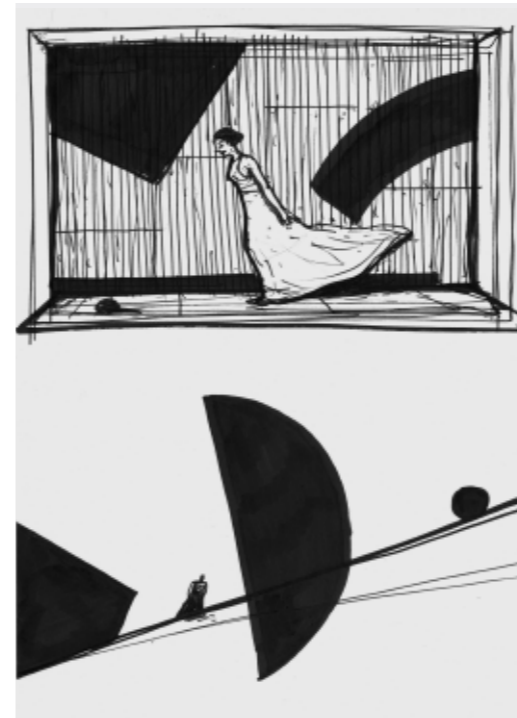
er – since »how« triumphs over »where« – are stages in Kiel, Mainz, Gelsenkirchen, Würzburg, Saarbrücken, and Wuppertal etc. Whilst this may be owing to the commissions he happened to receive and the request of directors, this statistic is remarkable as a declaration of war against every false »province« in people's heads – even if it just »happened« that way.

**Partnerships** The fact that stages like Chemnitz, Rostock, Neustrelitz, Plauen, and Görlitz are included in what I advisedly call Hans Dieter Schaal's fascinating adventure/image/book/ space/journey is thanks to a companion on his scenic journey who was involved in almost half of all the projects in this Volume II: the director, choreographer, and dancer Arila Siegert, born in Rabenau near Dresden and artistically socialized by the Palucca School. On the Internet, Siegert and her productions are described as »body-emphasising, vividly visual, and delicate«: this is also reflected in the inseparability of image and scene, of space and gesture – surely also a striking trademark of Hans Dieter Schaal, as you will see in this book.

My impression is that this wide variety of cities and stages is offset by a striking – and, in this case, positive – »one-dimensionality« in team-building. The scenic spaces in these 51 projects were created in close association with just eight persons. According to Olympic ranking, after Nicolas Brieger, who is also something like a Siamese twin to Hans Dieter Schaal (with partner Marie-Luise Strandt's costume design role for Arila Siegert taken here by Andrea Schmidt-Futterer), there is Johannes Schaaf, Roland Schwab, Dominik Neuner, and Tatjana Gürbaca. Mentioned only once as a director throughout the two decades since 2001, Ruth Berghaus represents the crucial link to Volume I, with the reconstruction in Lyon in 2017 of the now-legendary *Electra* by Richard Strauss in the Dresden staging of 1986. ... I remember it well: a young, inexperienced dramatic adviser from Hamburg was sent to East Berlin in the icy winter of 1987, and was astonished to see the long queues in front of the Staatsoper (State Opera), waiting for a ticket to *Die Zauberflöte* (*The Magic Flute*) – no, for Schönberg's *Moses and Aron*. Director: Ruth Berghaus. Stage set design: Hans Dieter Schaal. There, I saw for the first time – incidentally, it coincided with an East Berlin exhibition of the early mythic drawings by Joseph Beuys, which also attracted large crowds – the contrast of his ghostly isolation walls, in powerful confrontation with mountain-like buildings appearing to stretch upward forever, human habitations with an inexpressible claustrophobic force. On the stage of *Moses and Aron* in 1987 – and as a visual phenomenon in the auditory experience of opera, this was something entirely new and curious to me – there was an element that sprang up out of the floor like a creeping vine, looking partly like a deep-freeze and partly like a gigantic USB cable before USB cables even existed ...

**Works** This book is also a unique guidebook to stage sets and operas, from Henry Purcell's *Dido and Aeneas* and Georg Frideric Handel's baroque opera *Alcina* to a (surely not accidental) leitmotif that leads to 20th-century expression-

1. Gottfried Ephraim Lessing, *Nathan der Weise*, Hessisches Landestheater Wiesbaden, 2018.
2. Richard Strauss, *Elektra*. Opéra National de Lyon, 2018.
3. Georg Friedrich Händel, *Alcina*. Theater Schwe- rin, 2009.



Wolfgang Willaschek  
**Versuch zu einem Vorwort**

**Annäherungen** Gott sei Dank leben wir im globalen digitalen Zeitalter. Besuchen Sie bitte einmal die Website von Hans Dieter Schaal. Acht Kategorien weist das Menü der Startseite auf, gestochen scharf und schön zwischen zwei klare Striche gesetzt. Ich lasse bewußt die letzte der acht Kategorien »Kontakt/Impressum« weg. Es bleiben sieben übrig, von »Museen/Gedenkstätten« bis zu »Zeichnungen – Collagen – Objekte«. Und dann, aber wirklich nur dann, steht exakt in der Mitte dieser Anordnung die hier wesentliche Kategorie: »Bühnenbilder«. Ich will nicht lange lamentieren, wie ich dazu komme, über den Menschen, der wie kein anderer, den ich im Metier Oper (Opus = Werk) kennenlernen durfte, über »Szenische Architektur« und / oder »Inszenierte Räume« nachzusinnen, zu schreiben, vor allem sie zu bilden versteht, wie ausgerechnet ich noch kluge Sätze dazu zimmern sollte ... Und neben der Kategorie »Bühnenbilder« steht: »Bücher«. Kein Wunder, daß neben allem anderen seine Texte erst recht Aufzeichnungen sind, ob in der Natur, im Museum, im Kino, im Theater oder da, wo auch ich glücklicherweise viel, viel Zeit mit ihm verbringen durfte: Hans Dieter in den Städten ...

**Chroniken** Ich versuche, dem Anliegen, ein Vorwort zu verfassen, zunächst als Chronist gerecht zu werden. Hans Dieter Schaals Bühnenarbeiten der Jahre 2001–2022 umfaßte nach der mir zugesandten Liste 51 Werke. Im vorliegenden Buch sind jetzt 44 Werke versammelt. Und all diese tragen sich an über 30 verschiedenen Orten zu. Das finde ich schon erstaunlich polyglott in einem »Gewerbe«, in dem man gerne auf der ganzen Welt zugleich wäre (zumindest vor Corona), aber sich auch gerne da und dort einnistet, wo man mal Erfolg hatte und die Zustände kennt. 49 der insgesamt 51 Werke zählen zum Musiktheater. Hinzu kommt das Ballett *Cinderella*, 2006 für das Bolschoi in Moskau entstanden, und, als eines der jüngsten Beispiele in diesem Buch, Lessings Schauspiel *Nathan der Weise* am Staatstheater Wiesbaden 2018. Wer Hans Dieter Schaal kennenlernen darf, könnte ihn sich gut in der Rolle dessen vorstellen, der in einem Inszenierungsteam unbeugsamer Autoritäten dezidiert eine solch andere Meinung verträte wie eben Nathan vor dem mächtigen Sultan = Intendanten oder Regisseur: »Es eifre jeder seiner unbestoch'nen, von Vorurteilen freien Liebe nach«, heißt es in Lessings »Ringparabel«.

**Geographie** Wohin entführt Sie dieses Buch, das Sie gleich lesen, ansehen, verschlingen werden? Neben Wien, Graz und Linz, neben Zürich, Bern und Genf, neben San Francisco, Barcelona, und Lyon lesen sich die Orte = Spielstätten wie eine Architektur deutscher Theaterlandschaften. Landschaft gehört als Begriff ohnehin untrennbar zu Hans Dieter Schaal. Unübersehbar zählen zu seinen Wirkungsstätten, sagen wir in bezug zu seinem Struktur-Material-Stil-Denken, vermeintliche Musentempel wie Berlin, Dresden, Frankfurt oder Stuttgart. Eine Vielzahl aber – es triumphiert das »Wie« über das »Wo« – sind Bühnen in Kiel, Mainz, Gelsenkirchen, Würzburg, Saarbrücken,

Wuppertal usw. Mag das dem Zufall von Aufträgen oder den Anfragen der Regisseure und Regisseurinnen geschuldet sein, als sich »so« ergebende Kampfansage gegen jede falsche Provinz in den Köpfen ist diese Statistik bemerkenswert.

**Partnerschaften** Daß Bühnen wie Chemnitz, Rostock, Neustrelitz, Plauen oder Görlitz zu der, ich nenne es bewußt so, faszinierend abenteuerlichen Bilder-Buch-Raum-Reise des Hans Dieter Schaal gehören, liegt an jener szenischen Wegbegleiterin, die fast genau die Hälfte all dieser Arbeiten in diesem Band II mitbestimmt: an der Regisseurin, Choreographin und Tänzerin Arila Siegert, geboren in Rabenau bei Dresden und künstlerisch sozialisiert durch die Palucca-Schule. Wenn man ihr und ihren Inszenierungen Etiketten wie »körperbetont, bildkräftig, filigran« anheftet (steht so wieder mal im Internet), spiegelt dies auch die Untrennbarkeit von Bild und Szene, von Raum und Gestus wider, sicherlich auch ein markantes Hans-Dieter-Schaal-Merkmal ... Sie werden es ja sehen in diesem Buch.

Der Vielfalt an Städten und Bühnen steht, finde ich, eine auffällige, in diesem Fall positive »Eindimensionalität« in Sachen Teambildung entgegen. Die szenischen Räume dieser 51 Arbeiten entstanden in enger Bindung an nur acht Personen. Olympischem Ranking zufolge belegen nach Nicolas Brieger, auch er so etwas wie ein siamesischer Zwilling Hans Dieter Schaals (was in Sachen Kostüm bei Arila Siegert die Partnerin Marie-Luise Strandt ausmacht, verkörpert in diesem Fall Andrea Schmidt-Futterer), dann Johannes Schaaf, Roland Schwab, Dominik Neuner und Tatjana Gürbaca die nächsten Plätze. Im Zyklus zweier Jahrzehnte seit 2001 nur einmal als Regisseurin erwähnt, stellt Ruth Berghaus das entscheidende Bindeglied zu Band I dar, mit der in Lyon 2017 gezeigten Rekonstruktion der längst legendären *Elektra* von Richard Strauss in der Dresdner Inszenierung von 1986 ... Gut erinnere ich mich: Da wurde ein junger, unerfahrener Dramaturg aus Hamburg im eiskalten Winter 1987 nach Ostberlin geschickt. Und staunte nicht schlecht über die Warteschlangen vor der Staatsoper, die auf eine Karte zur *Zauberflöte*, nein eben nicht, sondern zu Schönbergs *Moses und Aron* warteten, Regie: Ruth Berghaus, Bühnenbild: Hans Dieter Schaal. Da sah ich zum ersten Mal – übrigens mit einer zeitgleichen, ebenso von Menschen überlaufenen Ostberliner Ausstellung der frühen mythischen Zeichnungen von Joseph Beuys – den Kontrast gespenstischer Isolationswände von ihm, in gewaltiger Konfrontation zu sich anscheinend endlos in die Höhe streckenden Wohnburgen, Menschenbehausungen von unsagbarer claustrophobischer Wucht. Und auf der Bühne von *Moses und Aron*, 1987, gab es – für mich als Sehvorgang im Hörerlebnis Oper damals völlig neu, kurios – ein aus dem Boden wie eine Schlingpflanze herauswucherndes Element, halb aussehend wie eine Tiefkühltruhe, halb wie ein gigantisches USB-Kabel, als es noch gar keine USB-Kabel gab ...

**Werke** Dieses Buch ist auch ein Bühnenbild-Opernführer eigener Art, von Henry Purcells *Dido und Aeneas* und Georg Friedrich Händels barocker *Alcina* bis hin zu einer wohl nicht zufälligen leitmotivischen Spur ins expressionistische 20.

ism, featuring works by Korngold, Berg, Janáček, Martinu, Henze, Prokofiev, and Shostakovich. I would have liked to have seen *Die lustige Witwe* (*The Merry Widow*) or *Das Land des Lächelns* (*The Land of Smiles*) featuring his equally strong architectural designs, partially like gigantomanical screens. (Incidentally, he has more of a mischievous twinkle in his eye and more of a humorous turn than he is generally prepared to admit to.) There are only a few pieces that appear multiple times: *Le nozze di Figaro* (*The Marriage of Figaro*) (doors et al.), *Aida* (pillars et al.), *Pique Dame* (the »gambling hell«), and *Don Giovanni* (hell proper), but the most frequent entry is Mozart's *Idomeneo*, staged multiple times with Arila Siegert and once with Nicolas Brieger. »Gallery in the palace«, »the shore of a not-yet-calm sea«, »royal garden«, »a great sound is heard underground, the statue of Neptune moves«: It is hard to imagine another opera in which there are so few hard stage directions but in which, however, above all where the gigantic extent of all imaginable styles in Mozart's time, a cosmic world, from the inner to the outer world, from hell to heaven, from everything to nothingness, from emptiness to the inferno is traversed as in *Idomeneo*. This may be coincidental, but it is this piece, with its combination of forces of nature, apocalypse, and enlightenment, is an exemplary and archetypal instance of his stage set architecture, one in which the static and constructive qualities develop a dynamic and an explosive power that only appears in »quite« this way in his work.

**First act, first scene – a pathway** I can hear Hans Dieter Schaal say it now, bent slightly forward and with a smile that left one unsure how much irony there really was in this show of affection: »Finally ... the stories«. This is true. I have arrived at personal memories, that part of the »path« that we shared. San Francisco Opera, September 2002, Opus I of this Volume II. It was like a boom from the kettledrum: *Saint François d'Assise*. Nobody believes the story anyway. Pamela Rosenberg, who, in the year 1999, was selected as general director – looking back on this time, she stresses that this also meant that she was constantly employed begging for money from sponsors – and myself, an appointed dramaturgist in a culture where people barely know the word in the context of directing and reflecting, were tramping through deep Stuttgart snow. What production should one put on at a Californian opera house (»it never snows there ...«) at the start of a new director's tenure? Not *Die Meistersinger von Nürnberg* (*The Master-Singers of Nuremberg*), but, then again, not *La Bohème*. How about the monstrous and supposedly totally non-dramatic five-hour opera by Olivier Messiaen? At the time, neither of us just spontaneously thought of François (Franziskus, or Francis) in San Francisco. And that's the truth! The next question, as we stood in the snow with wet hands and feet: who was going to put it on, this magnificent monstrosity? To this day, I still firmly believe that the name of the stage set designer arrived one-tenth of a second before that of the director. From that point on, it was clear that this would be a very different and new Francis ...

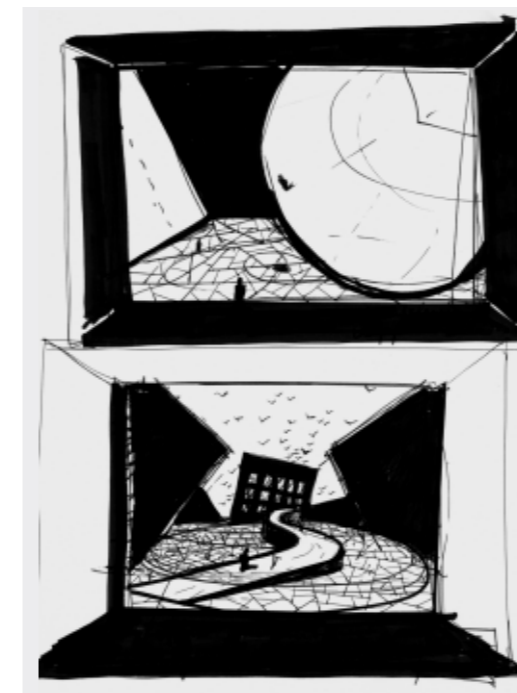
So, who was it who came up with the »pathway«, the key element of the scenery? In a mag-

nificently friction-filled team like Brieger/Schaal/Schmidt-Futterer engaged in a year-long, tense and exciting creative process, the answer to this is inconclusive. Where it came to the heavenly sermon to the birds in Messiaen's opera, all I could think of during the work – and Hans Dieter Schaal was also aware of and amused by this – was the memory of the director Nicolas Brieger hunting the pigeons that were constantly annoying us on his Vienna roof terrace. Lights, camera, action, scene one, take one (Hans Dieter Schaal is a film nerd, as people say today, with all his heart and with all his soul). San Francisco Opera House, 24th September 2002, Premiere: coming suddenly, as if out of nothingness, it is momentarily everything, taking up the space and engrossing the senses. »It« is there, the pathway, on which a whole horde of monks are slowly dragging themselves upwards, reflecting the helpless existence experienced by us all.

Of course, as is generously mentioned in his notes – »Hans Dieter in the Cities«, once again – the single central visual leitmotif of this production is the oversized street crossing. After all, the cross on the stage flooring lies beneath everything built over it – i.e., it lies at the basis of human existence. Just as Pamela Rosenberg and myself did not think of »Franziskus for San Francisco« when we first had the idea, so, too, the all-encompassing symbol of the path is not just one crossing, or *the* crossing. No, it is – to use his words once again – a »gently rising, constantly winding serpentine path«. And this winding queue stumbles heavenwards, presumably also as a symbol of a dubious promise of salvation. At the same time, like a gigantic corkscrew, it constantly bores into the earth, into the flesh of the sinners. It could be a less vertical Jacob's ladder to heaven, but it could also be a screw-operated vice.

In fact, it annoys me to this day that this sensational interpretation, which was given an enthusiastic if sometimes divided reception in the American opera world and which overturned all auditory and visual conventions there, could only be seen in the American West. In our supposedly so enlightened European »opera west«, Messiaen's greatest work is generally dismissed as entirely non-dramatic. After all, doesn't it need singers standing around, laser beams, and light shows? Yet, when you take a calm and careful look at it, the »path« it forges is the breathtakingly authentic symbol of how dramatic this piece really is, how much it gets under the skin and plays on the nerves, from the first note to the last, for the full five hours. One suddenly »hears« Messiaen's music in a different and new way when one »sees« Hans Dieter Schaal's pathway. And this, incidentally, is only one of many stories from the time between 2000 and 2003, when HDS was exploring California like a breathless and yearning – and also culturally pessimistic – archaeologist (usually, in appropriately American style, by car). Where it came to nightly strolls through San Francisco, he was unlike the German theatre people who liked to appear fearless, and would actually heed the warnings of American colleagues to exercise extreme caution in certain areas. He always carried one-dollar bills, usually intended for the astonishingly artistic Afro-Americans who beat out incomparable

4. Olivier Messiaen, *Saint François d'Assise*. Scènes Franciscaïne. San Francisco Opera House, 2002.



Jahrhundert hinein, mit Werken von Korngold, Berg, Janáček, Martinu, Henze, Prokofjew oder Schostakowitsch. Bei *Die lustige Witwe* oder *Das Land des Lächelns*, die er ebenfalls stark architektonisch gestaltet hat, teilweise wie gigantomanische Bildschirme, wäre ich gerne dabei gewesen. (Er hat, nur nebenbei bemerkt, übrigens mehr Schalk im Nacken und Humor im Gepäck, als er zuweilen sich selbst eingesteht.) Nur wenige Stücke tauchen mehrfach auf: *Le nozze di Figaro* (u. a. Türen), *Aida* (u. a. Säulen), *Pique Dame* (die Spielhölle), *Don Giovanni* (die richtige Hölle), am häufigsten jedoch Mozarts *Idomeneo*, mehrfach mit Arila Siegert erarbeitet, einmal mit Nicolas Brieger. »Galerie im Palast«, »Strand am noch bewegten Meer«, »Königlicher Garten«, »Man hört großen unterirdischen Lärm, die Statue Neptuns bewegt sich«: Kaum eine andere Oper ist vorstellbar, in der es weniger karge Vorschriften für die Bühne gibt, in der aber, vor allem was den zu Mozarts Zeit gigantischen Umfang aller nur erdenklichen Stile angeht, eine kosmische Welt von innen nach außen, von der Hölle zum Himmel, von Allem zum Nichts, von der Leere zum Inferno so umspannend und allgewaltig durchschritten wird wie in *Idomeneo*. Mag es Zufall sein: Gerade dieses Stück zwischen Naturgewalt, Apokalypse und Aufklärung ist ein exemplarisches und archetypisches Paradebeispiel seiner Bühnenarchitekturen, in einer aus der Statistik und dem Konstruktiven tatsächlich, finde ich, »so« nur bei ihm sich entfaltenden Dynamik und Sprengkraft.

**Erster Akt, erste Szene – ein Weg** Leicht vornüber gebeugt, mit einem Lächeln, von dem man nie so genau weiß, wieviel Ironie tatsächlich in solcher Zugewandtheit steckt, höre ich Hans Dieter Schaal jetzt sagen: »Na endlich ... die Geschichten«. Ich bin also bei den persönlichen Erinnerungen angelangt, bei den gemeinsamen Spuren: auf dem »Weg«. San Francisco Opera, September 2002, das Opus I dieses Bandes II. Es war wie ein Paukenschlag: *Saint François d'Assise* von Olivier Messiaen. Die Geschichte glaubt einem ohnehin keiner. Pamela Rosenberg, im Jahr 1999 zur Generaldirektorin, zugleich, wie sie es selbst rückblickend betont, zur andauernden Bettlerin von Sponsorengeldern erkoren, und ich, zum Dramaturgen in einer Kultur berufen, in der man allein das Wort im Zusammenhang mit Redaktion und Reflexion kaum kennt, stapften durch tiefen Stuttgarter Schnee. Was soll man an einem kalifornischen Opernhaus (»Da schneit es nie ...«) zu Beginn einer neuen Intendanz bloß als erstes spielen? Bloß nicht *Die Meistersinger von Nürnberg*, aber auch nicht *La Bohème*. Wie wäre es mit diesem Monster an vermeintlich völlig undramatischer Fünf-Stunden-Oper von Olivier Messiaen? Und keiner von uns beiden dachte damals spontan an Franziskus in San Francisco. Wirklich wahr! Und, so die nächste Frage mit schon nassen Schuhen und Füßen im Schnee, wer soll's denn machen, dieses herrliche Unding? Ich glaube bis heute, daß der Name des Bühnenbildners eine Zehntelsekunde vor jenem des Regisseurs fiel. Von da an stand es aber fest: Das wird ein ganz anderer, ein neuer Franziskus ...

Wer den »Weg« als szenische Chiffre tatsächlich ersann? Nicht entscheidend. Nicht in einem

sich herrlich aneinanderreibenden Team wie Brieger-Schaal-Schmidt-Futterer. Und nicht in einem jahrelangen spannenden Entstehungsprozeß. Von der paradiesischen Vogelpredigt in Messiaens Oper habe ich während der Arbeit – und Hans Dieter Schaal hat es nicht weniger amüsiert zur Kenntnis genommen – vor allem noch in Erinnerung, wie der Regisseur Nicolas Brieger auf seiner Wiener Dachterrasse auf Jagd nach den uns ewig nervenden Tauben ging. – Schnitt, Klappe, Einstellung eins, die erste (ein Film-Nerd, so nennt man es heute, ist Hans Dieter Schaal aus ganzem Herzen, ganzer Seele). San Francisco Opera, 24. September 2002, Premiere: Plötzlich, wie aus dem Nichts und augenblicklich alles, den Raum und die Sinne einnehmend ist »er« da, der Weg, auf dem sich eine ganze Schar von Mönchen langsam nach oben schleppt, unser aller hilfloses Dasein widerspiegelnd.

Natürlich, er hat es in seinen Notizen, einmal mehr: »Hans Dieter in den Städten«, ausgiebig erwähnt, ist das eine zentrale visuelle Leitmotiv dieser Inszenierung ein ins Überdimensionale übertragener Kreuz-Weg, liegt doch das Kreuz auf dem Bühnenboden hier unter allem darüber Gebauten, also der menschlichen Existenz zugrunde. Aber so wenig Pamela Rosenberg und ich bei der Idee zunächst dachten: Franziskus für San Francisco, so wenig ist dieses alles aufsaugende Symbol des Weges eben nur ein / der Kreuzweg. Nein, es ist, wiederum in seinen Worten, ein »sanft ansteigender, sich unentwegt drehender Serpentinweg«. Und diese sich windende Schlange stößt himmelwärts, vermutlich auch als Zeichen dubioser Heilsverheißung. Und bohrt sich gleichzeitig, wie ein gigantischer Flaschenöffner, stets in die Erde, ins Fleisch der Sünder und Sünderinnen hinein. Es könnte eine liegende Himmelsleiter sein, aber auch ein Schraubstock.

Eigentlich ärgert es mich bis heute, daß diese sensationell, im amerikanischen Opernbusiness enthusiastisch, teilweise auch zwiespältig aufgenommene, daß die gegen alle dortigen Hör- und Sehgewohnheiten gerichtete Deutung 2002 nur im amerikanischen Westen zu sehen war. Denn in unserem angeblich so aufgeklärten europäischen »Opern-Westen« wird Messiaens Opus summum zumeist als vollkommen undramatisch abgeurteilt. Braucht doch nur herumstehende Sänger und Sängerinnen, Laserstrahlen und Lichtspiele oder? Und dabei, schauen Sie ruhig genau hin, ist der dort eingeschlagene »Weg« das atemberaubende untrügliche Zeichen, wie dramatisch, wie unter die Haut und auf die Sinne und Nerven gehend dieses Stück in Wahrheit ist, vom ersten bis zum letzten Ton, geschlagene fünf Stunden lang. Man »hört« plötzlich Messiaens Musik anders und neu, »sieht« man den Weg von Hans Dieter Schaal. Übrigens ist es nur eine von vielen Geschichten mit dem Kalifornien zwischen 2000 und 2003, als Archäologe atemberaubend wie sehnsüchtig, auch kulturpessimistisch erobernden HDS (typisch amerikanisch zumeist by car). Er war der einzige, der bei nächtlichen Spaziergängen durch San Francisco im Unterschied zu den gern sich tollkühn gebenden deutschen Theaterleuten die Warnungen der amerikanischen Kollegen tatsächlich beherzigte, in bestimmten Regionen lieber übervorsichtig



rhythms on plastic buckets. This made him rather like the American sponsors, but it also meant that out of the whole band of us who were bringing this supposed »European trash« to California, he was the closest to a Franciscan monk.

**First act, second scene – a house** Let me take you, the readers of this volume, with me into another story: the story of why someone who (also) makes a living from building houses would build a house that, regarded carefully, is far more than a house ... What, for *Saint François d'Assise*, was constituted by an inexorable path, became, a year later, on the 7th of October 2003, at the premiere of Gioacchino Rossini's melodrama *buffo Il Barbiere di Siviglia (The Barber of Seville)* precisely the opposite. Fixed in the earth – forgive me, cemented into the stage – stands the house of Doctor Bartolo. What else could someone like Hans Dieter Schaal invent and build for the walled-in sweet Rosina, held against all reason, against all youth and love, so wonderfully belting out her coloratura through windows and doors, but a »house«. (If you ever meet him in person, it might be a good idea not to ask him about his personal experiences with architectural commissions.)

Hans Dieter Schaal, always hurrying through the streets of San Francisco with his coattails flapping (because in late summer it can be more dull and cloudy there than one would expect for California), only pausing on the spot to take his watch from his pocket and to say: »They're still sleeping at home«; he, the best part-time guide for a foreigner I have ever met, shook his head, astonished and unbelieving, when he realized just how much I, a dramaturgist who preferred to withdraw into his tiny office, had to learn from him. I knew that Frank Lloyd Wright had been a legendary architect. But that was all I knew. (Even I had to give in to his urgings for excursions in the Bay Area where it came to Wright, and leave my cell.)

So, now, instead of the pathway, the house. Not just a house: somehow no snapshot of this stage house in any given moment is like another. Because, this being the theatre, it rotates, and is constantly changed by the lighting. Because it is open on all sides. And because the passage that separates the spaces in the middle – which at first sight looks like a hallway – is in its constructed reality a separating line, through which all the characters who want to get into this supposed house must force their way, as if through a border post, a narrow pass, a small prison cell ... And this in a musical comedy!

Another part of this story concerns its origins, the first conversation between the director and the stage set designer. It does not take place in San Francisco, but in Munich. Shortly before Christmas in 2002 in a pizzeria in Schwabing. I am sitting next to Hans Dieter Schaal and the director Johannes Schaaf. The two of them are talking, talking, talking ... About life, about film, about desired waters, on Lake Constance or Lago d'Orta. Both of them ceaselessly exploring their life stories. And yet – I swear this is true – there was one word that was not spoken, or not yet: »house«. Thus is taking shape, piece by piece, drawing by drawing, shutter by shutter, a wonderful reflection of Rossini's score. Some-

times, beneath the lights, it would be feather-light, crystalline, capturing the sunlight, a construct of air open on all sides – a »Haus« from which one could remove the »H« to make »aus«, or »out«. What remains is »in and out« – Rossini's music as architecture. It is quite clear that the happy ending will see Rosina flutter out of it with her Count Almaviva, like a bird not restrained by a cage. Hans Dieter Schaal's »Barbiere« house might itself fly away with exactly the same kind of passion. Just take a good look in this book!

#### **Second act, first scene – Wall – House –**

**Wheel** It is important to go into the stories that the images in this book do not tell and are not able to tell. How are Hans Dieter Schaal's stage architectures actually created? The answer: in the day-to-day reality of theatre, they are created in long drawn-out concept discussions, in frequently contradictory and difficult processes involving the artistic directorship, trades and professions, and participants – subject to an evolution that is in equal parts exciting and taxing to the nerves, from the ensemble's introductory discussions to their final rehearsals. Requirements might include, for instance, the following: the bed at the edge of the stage must not be wider than 80 to 90 cm. And tell the stage set designer that it must be 30 to 40 cm high and positioned on a stump. In this case, it is the bed of Marie, in a new staging of the opera *Wozzeck* by Alban Berg at the Aalto-Musiktheater Essen, premiering on the 26th of June 2004.

**Berlin, autumn 2003** »Line circles, figures – score-structure-gesture – tunnel systems, labyrinths«. These words were written by Hans Dieter Schaal on one of his numerous sketches, lying on the floor of his Berlin home like the layers found in the excavation of Troy. Director Johannes Schaaf picks up on these remarks. Proceeding from »Line circles, figures« from the fourth scene of the first act by Alban Berg's *Wozzeck* (*Wozzeck to the Doctor*: »Who could read that ...«), these thoughts correspond to the three-act basic structure of the opera, which the composer himself identified as the »exposition, peripeteia and catastrophe of a self-contained drama«. Above all, however – and this was something that we all agreed on that rather louring September afternoon, which Hans Dieter Schaal transformed using candles placed on the table and »eating landscapes« of pastries in generous amounts – the drawing and code (»tunnel systems, labyrinths«) reflect the idea that spatial elements are to serve as reflections of psychic torments, inner needs, and unsatisfied yearnings. No one would have said it in this way. But that is how it will have been meant: we need clear and different elements in the space that create a system of references that will under no circumstances become just a series of symbols.

Johannes Schaaf – in a gesture that Hans Dieter Schaal seemed to become used to, given that this was their second joint project – collected up a good dozen of the stage set sketches and put them into his leather bag as »for the road« fuel for his interpretation. There wasn't much left of the pastries on the table. The dramaturgist now needed only to record the most important initial points, fragments of

5. Giacomo Rossini, *Il barbiere di Siviglia*, San Francisco Opera House, 2003/2004.

6. Wolfgang Amadeus Mozart, *Idomeneo (Idomeneo, re di Crete ossia Ilia e Idamante)*. Salzburger Landestheater, Salzburg, 2016.

zu sein. Er trug stets Ein-Dollar-Scheine mit sich, zumeist für ungeheuer artistisch auf Plastikemern unvergleichliche Rhythmen erzeugende Afroamerikaner. Damit glich er sich nicht allein dem amerikanischen Sponsorship an, sondern er war auch von allen, die wir den vermeintlichen »European Trash« nach Kalifornien brachten, derjenige, der dem franziskanischen Mönchswesen am nächsten kam.

**Erster Akt, zweite Szene – ein Haus** Ich nehme Sie als Leser und Leserinnen dieses Bandes mit zu einer anderen Geschichte: Warum jemand, der (auch) vom Häuserbauen lebt, ein Haus baut, das genau besehen weit mehr ist ... Was sich bei *Saint François d'Assise* zur Schlangenlinie eines unaufhaltsamen Weges herausbildet, erweist sich ein Jahr später, am 7. Oktober 2003, bei der Premiere von Gioacchino Rossini's Melodramma *buffo Il Barbiere di Siviglia* als das pure Gegenteil. In der Erde, Verzeihung: im Bühnenboden fest gemauert steht das Haus des Doktor Bartolo. Was sollte jemand wie Hans Dieter Schaal für das Eingemauertsein der gegen alle Vernunft, gegen alle Jugend und Liebe festgehaltenen süßen, so wunderbar ihre Koloraturen durch Fenster und Türen nach draußen schmetternden Rosina anderes erfinden und bauen als eben ein »Haus«. (Sollten Sie ihn einmal persönlich treffen, fragen Sie ihn übrigens lieber nicht nach seinen Erfahrungen mit Bauaufträgen.)

Hans Dieter Schaal, stets mit wehenden Mantelschößen durch die Straßen von San Francisco eilend (da ist es im Spätsommer zuweilen nebeliger, trüber, als man es Kalifornien nachsagt), einzig auf der Stelle verharrend, um seine Uhr aus der Tasche zu holen und zu sagen: »Zu Hause schlafen sie jetzt noch«, er, der beste Fremdenführer im Nebenberuf, den ich je erlebte, schüttelte damals erstaunt und ungläubig den Kopf, als er feststellte, was er mir, dem sich am liebsten in sein winziges Büro verziehenden Dramaturgen, alles noch beizubringen hatte. Denn ich wußte schon, daß Frank Lloyd Wright ein legendärer Architekt gewesen ist. Aber das war es dann auch schon. (Da mußte dann selbst ich seinem Drängen nach Ausflügen in die Bay Area in Sachen Wright nachgeben und meine Zelle verlassen.)

Anstelle des Weges jetzt also das Haus. Eben nicht, denn keine Momentaufnahme dieses Bühnenhauses gleicht irgendwie einer anderen. Weil es sich, ist Theater, dreht oder durch Licht beständig ändert. Weil es nach allen Seiten offen ist. Und weil der die Räume in der Mitte trennende Durchgang, auf den ersten Blick würde man sagen ein Flur, in der gebauten Wirklichkeit ein Strich ist, eine Trennlinie, durch die alle Figuren, die in dieses vermeintliche Haus wollen, sich erst einmal hindurchzwängen müssen, wie durch eine Grenzstation, einen Spalt, eine kleine Gefängniszelle ... Und das in einer musikalischen Komödie!

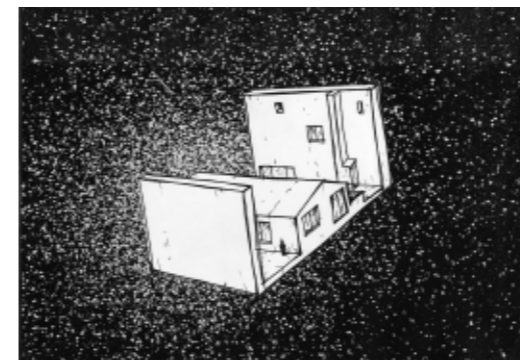
Zu der Geschichte gehört auch deren Ursprung, das erste Gespräch zwischen Regisseur und Bühnenbildner. Es spielt nicht in San Francisco, sondern in München. Irgendwann kurz vor Weihnachten 2002 in einer Pizzeria in Schwabing. Da sitze ich neben Hans Dieter Schaal und dem Regisseur Johannes Schaaf. Und die beiden erzählen, erzählen, erzählen ... Vom Leben, vom

Film, von Wunschgewässern, sei es am Bodensee oder am Lago d'Orta. Beide hören nicht mehr auf, in Lebensgeschichten zu kramen. Nur ein Wort, ich schwöre, fällt damals (noch) nicht: »Haus«. So entsteht Stück für Stück, Zeichnung für Zeichnung, Fensterladen für Fensterladen, eine wunderbare, im Licht zeitweise federleichte, kristalline, Sonnenlicht einfangende Spiegelung der Partitur von Rossini, ein nach allen Seiten offenes Luftgebilde – ein Haus, dem man das »H« wegnehmen kann. Und es bleiben »ein und aus« – Rossini's Musik als Architektur. Klar, daß Rosina da mit ihrem Grafen Almaviva rausflattern wird, beim Happy-End, wie ein Vogel, den kein Käfig hält. Und mit ebensolcher Passion könnte auch das »Barbiere«-Haus des Hans Dieter Schaal einfach wegfliegen. Schauen Sie nur genau hin in diesem Buch!

**Zweiter Akt, erste Szene – Wand – Haus – Rad** Es gilt, auf Geschichten einzugehen, die das Abgebildete in diesem Buch nicht erzählt, nicht erzählen kann. Wie entstehen »neuen« architekturen von Hans Dieter Schaal tatsächlich? Also in der Realität des Theateralltags, in langwierigen Konzeptionsgesprächen, in oft genug widersprüchlichen und schwierigen Prozessen mit Intendanten, Gewerke und Beteiligten – dabei einer ebenso spannenden wie Nerven aufreibenden Evolution ausgesetzt, vom Einführungsgespräch für ein Ensemble bis hin zu den Endproben, wenn beispielsweise gefordert wird: Das Bett am Bühnenrand darf höchstens 80 bis 90 cm breit sein. Und sagt dem Bühnenbildner, es muß 30 bis 40 cm hoch sein und auf einen Stumpf gestellt werden. In diesem Fall ist es das Bett der Marie in einer Neuinszenierung der Oper *Wozzeck* von Alban Berg am Aalto-Musiktheater Essen, Premiere: 26. Juni 2004.

**Berlin, Herbst 2003** »Linienkreise, Figuren – Partitur-Struktur-Gestus – Stollensysteme, Labyrinth«. Dies schreibt Hans Dieter Schaal auf eine seiner zahlreichen Skizzen, die zu trojanischen Schichten gehäuft auf dem Boden seiner Berliner Wohnung liegen. Der Regisseur Johannes Schaaf nimmt diese Anmerkungen auf. Ausgehend von »Linienkreise, Figuren« aus der vierten Szene des ersten Aktes von Alban Berg's *Wozzeck* (*Wozzeck zum Doktor*: »Wer das lesen könnte ...«), entsprechen diese Gedanken der dreiaktigen Grundstruktur der Oper, die der Komponist für sich als »Exposition, Peripeteie und Katastrophe eines in sich geschlossenen Dramas« bezeichnet hat. Vor allem aber, so sind wir uns an diesem eher düsteren Septemberabend einig, den Hans Dieter Schaal mit auf den Tisch gestellten Kerzen und viel, viel Gebäck in wohlige »Esslandschaften« verwandelt, spiegeln Zeichnung und Chiffre (»Stollensysteme, Labyrinth«) die Idee wider, daß die Raumelemente als Spiegelbilder seelischer Qualen, innerer Nöte und unbefriedigter Sehnsüchte dienen sollen. Das wird keiner so gesagt haben. Aber so wird es gemeint gewesen sein: Wir benötigen klare, unterschiedliche Elemente im Raum, die ein Bezugssystem schaffen, das unter keinen Umständen bloße Symbole aneinanderreihen darf.

Johannes Schaaf – Hans Dieter Schaal scheint es in der zweiten gemeinsamen Arbeit inzwischen gewohnt zu sein – rafft ungefragt ein gutes Dut-



thought, discursions, metaphors – thus, the already-discussed »line circles, figures« – in a telegraphic style: »A ›wall‹ is inserted between human beings and their needs ... a ›house‹ becomes a symbol of bourgeois narrowness and inhumanly degrading torture.« There is also something else: a »wheel«. The sentence referring to it in the minutes of the concept discussion goes as follows: »A wheel commences to roll and can no longer be halted.« This wheel, which, in the sketches, initially looks like an oversized screw or like a round moon – of which only the edge remains – appears strangely still undefined in comparison with the »wall« and »house« elements. What is striking, though, is that the director hastily gathers up almost all the wheel drawings. And that the stage set architect, now slowly blowing the candles on the table out, watches this action very sceptically. He appears not to be entirely at ease with his own wheel ...

**Set rehearsal, Wozzeck, Essen, Aalto-Musiktheater, 24th November 2003** Set rehearsals are always outwardly over-friendly to start with. One needs to have good nerves and to keep calm at the critical moments – and this applies to both parties: the directing team and the technical people. Here, you are precisely at the seam and crossing point of the work (opera = opus), concept (fidelity to the work is never called a »museum« approach, but always: realizing for the here and now) and the technical side (a vision must be capable of being built – and, since this business is no bed of roses, as inexpensively as possible). Initially, the special materials and the not-considerable mass of corrugated iron required for the central »wall« element are intensively established. Later, on the stage, it will be seen what this means first and foremost: »a razor blade that cuts the world in two«. Following this, almost an hour was spent on the composition of the stage floor. The director and stage set designer asserted that it should have a design analogous to the central spatial elements. If the flooring was not adapted in the same style, then the elements within the space would look like out-of-context pieces of scenery.

Now, the »house«, cobbled together from marked materials, is shifted onto the stage, primarily as a cell and torture chamber for the Doctor in his dehumanising experiments on Wozzeck. Johannes Schaaf names it »a framework«, because, according to him, it also shows how, according to Georg Büchner, in this play the earth always is »a thin crust«. With unexpected speed and clarity, the stage set designer contradicts him: »No, it is a city-house« – a building that immediately makes it clear (as you can see for yourself in the book) that it is like an exclamation mark for the alienation between nature and civilisation. Thus, it is also given this name until the premiere: »City-House«, freely based on: Hans Dieter in the Cities ...

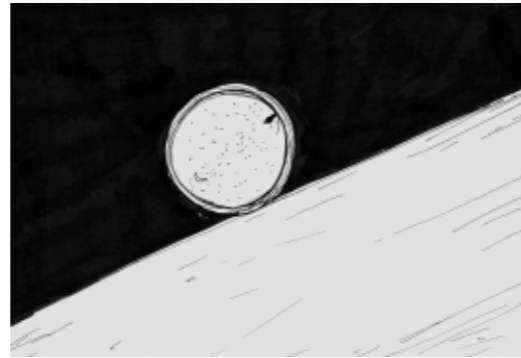
Then, however, they get around to the »wheel«, in which – at least at the time of the discussion – the 12th of the 15 scenes was planned to play out – Wozzeck's murder of Marie, which the director calls a »love-death«. It is good that nobody at the set rehearsal is disrespectful enough to talk about a »Ferris wheel«. Instead, everyone immediately apprehends the metaphor

of the »wheel of life«. The problems are truly, of a different character. The plan is that in the first act this wheel should already be projecting into the scene from the left, like a steamroller. In the first stage plans, it has a total height of 14 metres. By now, it had been reduced to 10 metres – this was necessary to get it onto the stage at all. According to – allegedly – final discussions with the technical department, its maximum possible height, for pragmatic reasons, was established as 7.50 metres. The director was the first to express fury at this: »Then we might as well not bother. That won't be the oversized metaphor that we want.«

Hans Dieter Schaal is in the background, in shadow – which is where he likes to be, in any case. In situations like this, he has the appearance of a carefully-listening scientist in a research laboratory. The director looks around for support. Now, the stage set architect loses his composure too, and he speaks with unusual frankness: »I told you. I always had my doubts about the functionality and aesthetic effect of the wheel. It is a single element that only caught your eye from the beginning. It has nothing to do with the tunnel systems, labyrinths, that we actually want.« One was immediately reminded of the keywords that Hans Dieter Schaal wrote under one of his first *Wozzeck* sketches: »line circles, figures ... tunnel systems, labyrinths«. An awkward situation. None of the bystanders from house management and technical say what they think. But everybody knew: the team can't agree ... it is therefore a good idea for the team to withdraw immediately to the canteen (this tells one a great deal about this place's general significance as the »heart chamber« of a theatre) and repair to its darkest corner.

The minutes recorded after this do not tell us who had the idea that ignited the flames – only that someone did. The wheel of life became, in fact, »the fairground wheel« for the tavern scene, populated by Wozzeck and by lads and wenches. Thus, it would look, in the short term, more like a carousel than a steamroller. Interestingly, at a later point in the rehearsal work, the director consciously discarded the initial idea of placing Wozzeck and the corpse of Marie entirely within the interior of the wheel. Wozzeck drags her to the edge of the wheel. It is as if one heard the voice of the stage set architect here again, speaking about the use and purpose of his elements ... to serve them carefully, to allow them their own life. And, in the place of the numerous plaster figures that the set designer initially wished to place within the wheel, the end result is, with intention, a single, archetypal human figure, adhering there as if in a centrifuge. As the stage set architecture of Hans Dieter Schaal is constantly proving in a breath-taking manner: less is more ...

**Second act, second scene – wall – wedge – arch** »As one spectates and listens to these scenes, it is as if one is standing in a great railway station hall, with all the passers-by shouting at once: the banal and the tragic, inner feelings and yearnings, everyday wishes, rage and fear. The surfaces are broken up ...« This is, admittedly, not a bad dramaturgical summation of the opera revue *The Nose* by Dmitri Shostakovich, which consists of 16 scenes bursting with life



7, 8. Alban Berg, *Wozzeck*. Aalto-Theater Essen, 2004.  
9. Dmitri Shostakowitsch, *The Nose (Die Nase)*. Aalto-Theater Essen, 2006.

zend der Bühnenbildskizzen zusammen und steckt sie als interpretatorische Wegzehrung in seine Ledertasche. Vom Gebäck auf dem Tisch ist ohnehin nicht mehr viel übrig. Der Dramaturg braucht nur noch die wichtigsten Ansätze, Gedankensplitter, Ausschweifungen, Metaphern, eben die besprochenen »Linienkreise, Figuren« im Telegrammstil festzuhalten: »Eine ›Wand‹ schiebt sich zwischen Menschen und ihre Bedürfnisse ... Ein ›Haus‹ wird zum Symbol von bürgerlicher Enge und menschenunwürdiger Tortur.« Und da gibt es noch etwas: ein »Rad«. Der Satz dazu aus dem Protokoll des Konzeptionsgesprächs lautet: »Ein Rad kommt ins Rollen und läßt sich nicht mehr aufhalten.« Dieses Rad, das auf den Skizzen zunächst eher wie eine überdimensionale Schraube oder wie eine Mondscheibe aussieht, von der nur noch der Rand übrig ist, wirkt im Unterschied zu den Elementen »Wand« und »Haus« noch seltsam undefiniert. Auffällig ist nur, daß der Regisseur nahezu alle Rad-Zeichnungen hastig einsteckt. Und daß der langsam die Kerzen auf dem Tisch ausblasende Bühnenarchitekt diesem Treiben dann doch recht skeptisch zusieht. Ihm scheint bei seinem eigenen Rad nicht ganz wohl zu sein ...

**Bauprobe Wozzeck, Essen, Aalto-Musiktheater, 24. November 2003** Bauproben verlaufen nach außen zunächst stets überbetont freundlich. Man muß gute Nerven haben und in den entscheidenden Augenblicken ruhig bleiben, was für beide Seiten gilt: Regieteam und Technik, exakt an der Naht- und Schnittstelle von Werk (Oper=Opus), Konzept (Werktreue heißt nie »Museum«, sondern immer: Vergegenwärtigung für das Hier und Heute) und Technik (eine Vision muß gebaut werden können, und zwar, wir sind hier nicht auf einem Ponyhof: möglichst kostengünstig). Zunächst werden konzentriert die speziellen Materialien und die nicht geringe Masse an Wellblech für das zentrale Element »Wand« festgelegt. Man wird auf der Bühne später sehen, was dies vor allem bedeutet: »ein Rasiermesser, das die Welt durchschneidet«. Danach geht es fast eine Stunde lang um die Beschaffenheit des Bühnenbodens. Er muß laut Regisseur und Bühnenbildner analog zu den zentralen Raumelementen gestaltet sein. Paßt sich der Boden nicht dem Stil an, dann wirken die Elemente im Raum wie bezugslose Versatzstücke.

Jetzt wird, aus markierten Materialien zusammengestückt, das »Haus« auf die Bühne geschoben, gemeint vor allem als Zelle und Folterkammer des Doktors für seine menschenverachtenden Experimente an Wozzeck. Johannes Schaaf nennt es »Fach-Werk«, weil es, sagt er, auch zeige, daß laut Georg Büchner in diesem Stück die Erde ständig »eine dünne Kruste« sei. Unerwartet rasch und klar widerspricht der Bühnenbildner: »Nein, es ist ein Stadt-Haus« – ein Bau, der, das sieht man gleich (sehen Sie selbst im Buch nach), wie ein Ausrufezeichen von der Entfremdung zwischen Natur und Zivilisation kündet. So wird es auch bis zur Premiere genannt werden: »Stadt-Haus«, frei nach: Hans Dieter in den Städten ...

Dann aber kommt es zum »Rad«, in dem, wenigstens bis zum damaligen Zeitpunkt, vor allem die 12. von 15 Szenen spielen sollte, der Mord Wozzecks an Marie, den der Regisseur einen

»Liebestod« nennt. Gut, daß niemand auf der Bauprobe despektierlich vom Riesenrad spricht, sondern jeder sofort die Metapher vom »Rad des Lebens« aufgreift. Die Probleme sind wahrlich andere. Vorgesehen ist, daß dieses Rad bereits im ersten Akt von links in die Szene hineinragen soll, wie eine Dampfwalze. In den ersten Bühnenplänen hat es eine Gesamthöhe von 14 m. Inzwischen ist es auf 10 m reduziert, sonst ließe es sich überhaupt nicht auf die Bühne bringen. Und laut angeblich letzten Absprachen mit der Technik kann es aus pragmatischen Gründen nur noch 7,50 m hoch sein. Als erstes platzt dem Regisseur der Kragen: »Dann kann man es gleich lassen. Das ist nicht mehr das übergroße Sinnbild, das wir wollen.«

Hans Dieter Schaal steht, wie er es ohnehin liebt, im Hintergrund, im Halbschatten. Er wirkt in solcher Position stets wie ein akribisch zuhörender Wissenschaftler in einem Forschungslabor. Der Regisseur dreht sich hilfessuchend nach ihm um. Jetzt platzt auch ihm, dem Bühnenarchitekten, in ungewöhnlicher Deutlichkeit der Kragen: »Ich habe es dir gesagt. Ich habe gleich an der Funktionalität und ästhetischen Wirkung des Rades gezweifelt. Es ist ein Einzelelement, das dir nur von Anfang an ins Auge stach. Es hat nichts zu tun mit den Stollensystemen, Labyrinth, die wir eigentlich wollen.« Da fallen einem jetzt die Stichworte ein, die Hans Dieter Schaal unter einer seiner ersten *Wozzeck*-Skizzen schrieb: »Linienkreise, Figuren ... Stollensysteme, Labyrinth«. Eine heikle Situation. Niemand der Umstehenden von Hausleitung und Technik sagt, was er denkt. Aber alle wissen: Die im Team sind sich nicht einig ... Da ist es gut (daran kann man auch trefflich deren generelle Bedeutung als »Herzkammer« eines Theaters ablesen), daß sich das Team augenblicklich in die Kantine zurückzieht, und zwar in deren hinterste Ecke.

Aus dem späteren Protokoll geht nicht hervor, wer die dann zündende Idee hatte, sondern nur, daß es sie gab. Aus dem Lebensrad wird, ja, »das Jahrmarktsrad« für die von Wozzeck, Burchen und Dirnen bevölkerte Schenkenszene. Es wird dann eher kurzzeitig wie ein Karussell wirken, als an eine Walze erinnern. Interessanterweise hat der Regisseur später in der Probenarbeit bewußt von der Ausgangsidee abgesehen, Wozzeck und die Leiche der Marie vollkommen ins Innere des Rades zu verlegen. Wozzeck schleppt sie an den Rand des Rades. Als würde man auch da noch die Stimme des Bühnenarchitekten hören, wozu denn seine Elemente dienen und taugen sollen ... Sie behutsam bedienen, ihnen ihr Eigenleben lassen. Und anstelle zahlreicher Gipsfiguren, die der Bühnenbildner zunächst im Rad ansiedeln wollte, ist es im Endeffekt bewußt eine einzige exemplarische Menschenfigur, die darin wie in einer Zentrifuge klebt. Auch davon erzählt die Bühnenarchitektur des Hans Dieter Schaal stets auf atemberaubende Art und Weise: Weniger ist mehr ...

**Zweiter Akt, zweite Szene – Wand – Keil – Boden** »Beim Zuhören und Zuschauen der Szenen glaubt man, in einer großen Bahnhofshalle zu stehen, in der alle Passanten durcheinanderschreien: Banales und Tragisches, innere Gefühle und Sehnsüchte, Alltagswünsche, Wut und Angst. Die Oberflächen brechen auf ...« Das ist





and with what feels like more than 100 figures. Unfortunately, it was not written by me, but by Hans Dieter Schaal, in the programme notes for the new Essen production, which premiered on the 4th of June 2006, two years almost to the day after the joint Essen Opus I with *Wozzeck*. For this collaborative project also, there is an abundance of drawings and minutes, from conception to rehearsals to the premiere. This is surely down to the stage set designer's love and passion for what he calls »the post-revolutionary mood of radical change in Russia in the 1920s«, featuring Dadaism, Futurism, Abstraction, New Objectivity, film, photography, and cars etc. ...

Although the images in this volume truly attest to this eloquently, even when expressed in words there is an incomparable charm in how two people, Hans Dieter Schaal and Johannes Schaaf, put their faith in one another and mutually inspired one another between 2002 and 2006. With no causal context, the *Wozzeck* »razor« wall became in *The Nose*, »the chopper«, which rises and falls in a swinging motion, as if it were producing the music of Shostakovich and not the other way round. In the background, a huge »half-arch« crowns the scene and the space. One of us would have already coined the phrase for the Schaal railway station hall: »the end of the perceptible world«. To this are added: a gangway leading into nothingness, an assemblage of seven table tennis tables, a large cross, a still larger clock, huge balloon spheres with long sticks in them (why? No idea: but if not now, to accompany this grotesque music, then when?), and two to seven telephone boxes, as we always put it.

Constantly thumbing our noses with new ideas without leading one another around by the nose. The director and stage set architect constantly rekindled each other's enthusiasm for this work, accompanied in this by costume designer Renée Listerdal, a novice member of the team who seemed as if she had always belonged to it, and by the lighting design of Manfred Voss, who completed our ensemble as a »lighting guru« with extensive experience both in Bayreuth and beyond. Naturally, it was headed by Essen intendant and »musical general« Stefan Soltesz, who conducted as if all the devils and demoneses of Dmitri Shostakovich had entered him. On a scale of emotion from 1 to 100, the opposing poles could not be better occupied than by the dervish conductor and the stage set designer, who, even at times of the highest tension, preserved a state of contemplation. I do not recall any moment in which Stefan Soltesz and Hans Dieter encountered one another during which the controversies arose that were otherwise almost inevitable in the process of getting to the premiere of this »mad« opera. The two respected one another from a distance, as if they knew that the opera required multiple batons to mark its pulse: one musical, one scenic, and one visual. The difficult stage music of Shostakovich has never appeared or sounded so sculptural ...

Probably I am especially moved by the Essen theatre work because it was not only my last direct cooperation with Hans Dieter Schaal, but, above all, my last in the »directing/dramaturgy marriage« with Johannes Schaaf. He died in November 2019. He, Hans Dieter Schaal, and

Renée Listerdal found themselves working together one more time in 2008, on a production of *Pique Dame* by Peter Tchaikovsky at the Theater Bonn.

And if I am not mistaken, there were also endeavours – albeit only vague endeavours – to bring HDS and JS together one more time for an interpretation of Giuseppe Verdi's *Rigoletto*. I do, however, have a story about this. The plan was for the two to meet in Attenweiler, the place where Hans Dieter Schaal is living and working. The stage set designer was supposed to pick the director up at the railway station there. There must be a certain hierarchy between scene and stage. Johannes Schaaf was asleep and missed disembarking. Hans Dieter Schaal stood soberly, in vain, on the platform. The train continued on its way. I have heard two different versions of this: »Why didn't he wake me up when that slow train arrived?« – »But disembarking was something he had to do alone!« I feel that this is a wonderful concluding story because of the subtexts, without which this volume would not have come into being, and yet they pale before the results in space and time, the architecture in the stage sets and images that can be admired in this volume.

**Epilogue** »The relationship to her body is Sundered. She experiences it above all in movement, in walking and mobility ... Over the course of the film, she transforms from a severe academic to an open, free woman who has arrived in her dream world. Later, she embodies a combination of these two aspects.« I would like to quote these sentences for the conclusion. They come from a true gem that I have in my possession: the film script *Die Archäologin* (The Woman Archaeologist), February to October 1999. The author is Hans Dieter Schaal. I will take the liberty of encouraging you, the reader of this book, to temporarily replace the »she« in this text with »he«, if only to gain an impression, intense if fleeting – as it must be, words always ultimately failing before imagery – of the simultaneous significance of »movement, severity, and dream world«. For me, these are a species of ticket granting admission to the picture worlds and stage architectures of Hans Dieter Schaal. And they may not be entirely useless to those entering this volume 2 with curiosity ...

10. Ernst Krenek, *Jonny spielt auf* (*Jonny Strikes Up*). Altes Theater Wuppertal, 2002.



zugegeben kein übler dramaturgischer Text, um der aus 16 lebensprallen Szenen und aus gefühlt mehr als 100 Figuren bestehenden Opernrevue *Die Nase* von Dmitri Schostakowitsch auf die Schliche zu kommen. Leider ist er nicht von mir, sondern von Hans Dieter Schaal, notiert im Programmheft der Essener Neuinszenierung, Premiere am 4. Juni 2006, fast auf den Tag genau zwei Jahre nach dem gemeinsamen Essener Opus I mit *Wozzeck*. Auch für diese Zusammenarbeit gibt es eine Fülle von Zeichnungen und Protokollen, von der Konzeption über die Proben bis hin zur Premiere. Das liegt sicherlich an der generellen Liebe und Passion des Bühnenbildners zur, wie er es nennt, »nachrevolutionären Aufbruchstimmung im Rußland der 1920er Jahre« zwischen Dadaismus, Futurismus, Abstraktion, Neue Sachlichkeit, Film, Photographie und Autos etc ...

Obwohl die Bilder dieses Bandes eigentlich beredt davon berichten, hat es auch in Worten einen unvergleichlichen Charme, wie hier zwei Menschen, Hans Dieter Schaal und Johannes Schaaf, sich in ihrer dritten gemeinsamen Arbeit zwischen 2002 und 2006 vertrauen und gegenseitig inspirieren. Aus der »Rasiermesser«-Wand des *Wozzeck* wird ohne ursächlichen Zusammenhang das »Wiegemesser« in *Die Nase*, das in Schwungbewegungen auf- und abfährt, als würde es die Musik von Schostakowitsch erzeugen und nicht umgekehrt. Im Hintergrund krönt ein riesiger »Halbbogen« Szene und Raum. Irgendjemand von uns wird den Begriff für diese Schaal-sche Bahnhofshalle schon geprägt haben: »das Ende der wahrnehmbaren Welt«. Hinzu kommen eine ins Nichts führende Gangway, eine Ansammlung von sieben Tischtennisplatten, ein großes Kreuz, eine noch größere Uhr, riesige Ballonkugeln mit langen Stecken drin (wozu? Keine Ahnung: Aber wann, wenn nicht jetzt und wenn nicht zu dieser grotesken Musik?), zwei bis sieben Telephonzellen, wie wir immer sagten.

Andauernd mit neuen Ideen wie an einer Nase drehen, ohne sich gegenseitig an der Nase herumzuführen. Regisseur und Bühnenarchitekt befeuern sich in dieser Arbeit ständig neu, begleitet von der Kostümbildnerin Renée Listerdal, die als Novizin in solchem Team agiert, als habe sie schon immer dazugehört, im Light-Design von Manfred Voss, der als nicht nur in Bayreuth erfahrener »Licht-Guru« unser Ensemble vervollständigt. Und natürlich angeführt vom Essener Intendanten und »musikalischem General« Stefan Soltesz, der dirigiert, als seien alle Teufel und Teufelinnen von Dmitri Schostakowitsch in ihn gefahren. Auf einer Gefühlsskala von 1 bis 100 ließen sich die Pole nicht besser besetzen als mit dem dirigierenden Derwisch und dem selbst in höchster Anspannung der Kontemplation huldigenden Bühnenbildner. Ich kann mich an keinen Augenblick erinnern, in dem Stefan Soltesz und Hans Dieter Schaal aneinandergerieten, während es ansonsten fast zwangsläufig andauernd Kontroversen gab, um diese tatsächlich andauernd »verrückte« Oper zur Premiere zu bringen. Die beiden respektierten sich aus der Ferne, als wüßten sie, daß es in der Oper mehrerer Taktstücke bedarf, eines musikalischen, eines szenischen und eben auch eines visuellen. Nie sah und hörte man die schwierigen Bühnenmusiken von Schostakowitsch derart plastisch ...

Wahrscheinlich berührt mich diese Essener Theaterarbeit besonders, weil es nicht nur meine letzte unmittelbare Kooperation mit Hans Dieter Schaal war, sondern vor allem auch meine letzte in der »Regie-Dramaturgie-Ehe« mit Johannes Schaaf. Er starb im November 2019. Hans Dieter Schaal, Renée Listerdal und er haben für *Pique Dame* von Peter Tschaikowski am Theater Bonn noch einmal im Jahr 2008 zusammengefunden.

Und wenn ich mich nicht täusche, gab es Versuche, allerdings sehr vage, HDS und JS für eine Deutung von Giuseppe Verdis *Rigoletto* noch einmal zusammenzubringen. Aber ich kenne eine Geschichte dazu. Beide wollten sich in Attenweiler treffen, dem Lebens- und Schaffensort von Hans Dieter Schaal. Der Bühnenbildner sollte den Regisseur dort am Bahnhof abholen. Eine gewisse Hierarchie zwischen Szene und Bühne muß schon sein. Nur verschlief Johannes Schaaf den Ausstieg. Hans Dieter Schaal stand ernüchert und vergeblich am Bahnsteig. Der Zug fuhr weiter. Ich kenne zwei unterschiedliche Versionen: »Warum hat er mich denn nicht geweckt, als der Bummelzug einfuhr?« – »Also ansteigen müßte er schon allein!« Es ist eine wunderbare abschließende Geschichte, finde ich, für die Subtexte, ohne die dieser Band nicht zustande gekommen wäre und die doch verblasen vor den Ergebnissen in Zeit und Raum, vor der Architektur der hier zu bestaunenden Bühnen und Bilder.

**Epilog** »Das Verhältnis zu ihrem Körper ist gespalten. Sie erlebt ihn vor allem in der Bewegung, beim Gehen und beim Laufen ... Sie verwandelt sich im Laufe des Films von einer strengen Akademikerin in eine offene, freie Frau, die in ihrer Traumwelt angekommen ist. Später verkörpert sie eine Mischung aus beiden Aspekten.« Ich möchte diese Sätze zum Abschluß gerne zitieren. Sie stammen aus einem wahren Kleinod, das ich besitze: dem Filmskript *Die Archäologin*, Februar bis Oktober 1999. Der Autor heißt Hans Dieter Schaal. Ich nehme mir die Freiheit, Sie, die Besucher und Besucherinnen dieses Buches, dazu zu animieren, daß Sie das »Sie« in diesem Text kurzzeitig einmal durch ein »Er« ersetzen. Und sei es, um einen – anders geht es nicht, wenn Worte letztlich immer vor Bildern versagen – flüchtigen, aber sehr intensiven Eindruck von der gleichzeitigen Bedeutung von »Bewegung, Strenge und Traumwelt« zu bekommen. Diese sind für mich so etwas wie Eintrittskarten in die Bildwelten und Bühnenarchitekturen von Hans Dieter Schaal. Und sie mögen nicht ganz nutzlos sein, wenn Sie jetzt in diesen Band 2 neugierig eintreten ...

## About this book

»Give us this day our daily illusion.« (Ernst Bloch, *Prinzip Hoffnung, The Principle of Hope*)

»Music never expresses the phenomenon, but only the inner nature (the in-itself) of every phenomenon.« (Arthur Schopenhauer)

»Where the other arts say: ›this means‹, music for its part says: this is!« (Richard Wagner)

**1** Theatres and opera houses have to do with everyday reality only very remotely. On the one hand, they are museums that preserve the memory of the origin and history of human expressiveness by reviving old texts and music pieces, with and without song; on the other hand, they are visionary places of dream and sound locations, beyond all sober day-to-day trivialities.

Today, as highly-developed, cultured people, we long for this ringing, spacious dream (sometimes a nightmare) and for fictional spaces that we can contemplate and enjoy through a framed window with its heavy red curtains opened, as an opposite pole to living room TV screens and the giant screens of cinemas. Like small children, we are thankful for this life-enriching world of illusions, taking place in front of us in real time with real people in a real stage set. As we listen to singers and to orchestras, we draw close – both individually and collectively – to the original medium of expression for all feelings. Thus, we encounter a long-deceased, mythical world of figures, and transform ourselves into the brothers and sisters of Orpheus, Eurydice, Wozzeck, Tosca, Tristan, Isolde, and Jenůfa, feeling and suffering with them.

When we experience opera performances, we become the listening descendants of those one-time shepherds who articulated their joy in life, but also their complaints concerning the temporary or final absence of a loved nymph, with pan-pipes and lyre music – made from branches, grasses, and reeds. No wonder that the Orpheus/Eurydice motif plays a central role in the dawn of modern opera history.

In contradiction to the prevailing opinion that opera is an ageing and dying medium, I am convinced that, as a unified artwork that embraces architecture, painting, poetry, media, and film, it belongs to the future. Today, in this phase of cultural intermixing, I see it being presented with particularly great opportunities. However, there should have to finally be an end to the same thing, and only the same thing, being offered all the time. There must also be an end to the tracing of the last still open original compositional versions and the highly complicated nuances of every recorded note. The repertoires of opera houses have been like prayer wheels for decades. In the early 20th century, Gustav Mahler, at the Hofoper (court opera) in Vienna, conducted the same opera repertoire that is standard today. Even though the 20th century alone saw the composition of over 10,000 new operas, very few of them have been adopted into the repertoires of the German-speaking world’s 100 opera houses! There may not be such a high density of opera houses in other countries, but

there are in any case as many again. The genre has by no means arrived at the end of its development!

While opera is considered to be »high« art – and by some observers even to be »decadent art«, many musicologists and critics refer to folk and pop music as »low art«. And yet a strong and impressive folk music exists in all regions of the earth: from waltzes, fado, blues, jazz, pop, and rock to hits and tearjerker ballads. Many major composers of opera were also active in these folk and pop music genre. In fact, this is the origin of the most impressive works, when one thinks of Verdi, Bizet, Puccini, Janáček, Bartók, Bernstein, or the modern creators of musicals. No-one knows what the operas of the future will sound like and look like, but it is important for all composers to watch and listen to concerts by famous pop and rock bands. Anyone who, like myself, has seen the Rolling Stones perform in front of a raving 100,000-strong audience will see the whole complex of sound in a different way. Neither Verdi nor Puccini were acquainted with mass phenomena on this scale. Nor did their era have microphones, loudspeakers, lighting systems, or recording and broadcasting.

Regardless of how it is done, everyone wants and needs to have the feeling that someone is speaking and singing to them from their soul, that is me. Many of the migrants of today understand, for instance, the modern street art, graffiti art, and street singers better than, for instance, a painting by Titian or an opera by Monteverdi. The same is true regarding a pop/rock song versus a Mozart opera. Only educated historically-interested citizens and nostalgic persons are enthused by »old things«. To all artists, the harshest criticism is the incomprehension that often greets their work. I know this process amply from my own experience. What the future of sound and image will look like will remain a tensely interesting topic.

As is well-known, it was Arnold Schönberg who first expanded harmonious composition methods – or destroyed them, depending on one’s point of view – by adding his novel twelve-tone technique. Virtually no serious 20th-century composer can escape his influence. This has led to a much-lamented alienation between composer and public. Folk and pop/rock music have no atonality. This music seeks exclusively for simplicity, tunefulness, and harmony. It is precisely this fact that provoked white-hot rage in the most influential music theorist of the 20th century, Theodor W. Adorno. Briefly a student of Alban Berg, he railed against Hollywood, commercial hits, jazz, and easy listening as dishonest, commercialized, capitalist profiteering and opiates! He and his disciples saw opera, also, as a world of enlightenment in terms of political education, including the atonal dissonances! Does the most aberrant dissonance contain a greater truth than tunefulness? That may be the case when one is speaking about Auschwitz or 9/11, but otherwise? Why, one finds oneself asking today, has the genius of Kurt Weill’s compositions not had a greater influence on modern music development than, for instance, the work of Arnold Schönberg? There have been plenty of efforts made in this direction, but where are the results? A proof of the great effectiveness of accessible

or »catchy« music (that promotes a sense of kinship in the positive sense) can be seen in the enormously global successful concert performances of the violinist, conductor, arranger, and music producer André Rieu (born in Maastricht in 1949) and his orchestral! His large (predominantly older) audience see him – in spite of his tendency towards kitsch or precisely because of this – as »King of Waltzes« and »King of Romance« ! Perhaps »serious« composers should respond other than turning their noses up at this.

It is not a question of destroying the old and new opera houses as Pierre Boulez once demanded, but of reviving them and revitalising them as cultural laboratories with stages and exhibition rooms, with cafés, restaurants, bars, discos, museums, debating clubs, and perhaps also gaming salons (as was usual in Rossini’s time) for all age groups. At the same time, they could be converted to television and film studios, to broadcast their output to the world! How many important and interesting productions must go unnoticed in provincial theatres! Instead, the big TV networks are constantly repeating the same films.

I believe that it is above all the composers (and librettists) who, like seismographs, respond most aptly and audibly to the feelings of the time (the *zeitgeist*), to the fears, doubts, depressions, ideals, goals, hopes, and yearnings for tunefulness and happy endings, the feelings of happiness and of desperation.

Who commissions operas today? Once, this was done by princes, nobles, and kings. Today, is it done by the bosses and intendants, male and female, of TV stations (and their editors), the radio stations, the theatre and opera houses, the concert halls and music festivals? Wealthy citizens (sponsors) or modern Broadway and Hollywood producers? The owners/operators of the new media companies?

Perhaps, today, the population needs to be involved to a far greater extent. Hitherto, they have contributed to success or failure only through the purchasing of tickets, CDs, and video recordings, and internet streaming. In the realm of the new media, viewing figures are the yardstick. In our capitalist Western countries, the state, the region, or the city must pay most of the expenses of opera houses, orchestras, singers, and ballet dancers with taxpayers’ money. This financing method also predominates in the socialist states and dictatorships. In America, the world of opera survives primarily on sponsorship.

## 2

Today, in the 21st century, it is difficult for a stage set designer to conceive that, in the 19th century, the era in which most operas were created, all stage decoration was, exclusively, painted. Every act would be defined by a stage-filling, hanging scenery image. In front of it, there would be only set elements painted on thin wood or cardboard. These might be rocks, trees, parapets, or sculptures. Individual items of furniture and real prop items would be used to supplement the very two-dimensional spatial image. The whole thing was illuminated with candles, and, later, with gas-light.

The most significant creators of these illusory decorations in the whole of Europe, active all

## Zu diesem Buch

»Unsere tägliche Illusion gib uns heute.« (Ernst Bloch, *Prinzip Hoffnung*)

»Die Musik drückt an sich nie das Phänomen aus, sondern das innerste Wesen des Phänomens.« (Arthur Schopenhauer)

»Wo die anderen Künste sagen: das bedeutet, sagt die Musik ihrerseits: das ist!« (Richard Wagner)

## 1

Theater und Opernhäuser haben nur sehr bedingt etwas mit der Realität des Alltags zu tun. Zum einen sind sie Museen, die durch Wiederbelebung von alten Text- und Musikstücken, ohne oder mit Gesang, an den Ursprung und die Geschichte menschlicher Ausdrucksfähigkeit erinnern, zum andern sind sie visionäre Traum- und Klangorte, jenseits nüchterner Alltagstrivialitäten.

Als hochentwickelte Kulturmenschen sehen wir uns heute nach diesen klingenden, räumlichen Traum- (manchmal auch Alptraum-) und Fiktionsräumen, die wir durch ein gerahmtes Fensterportal mit geöffnetem, schwerem roten Vorhang betrachten und genießen können, als Gegenposition zu Wohnzimmer-Fernsehbildschirmen und Kino-Riesenleinwänden. Wie kleine Kinder sind wir dankbar für diese lebensbereichernde Illusionswelt, die sich vor uns in Realzeit mit Realmenschen in einem Real-Bühnenbild ereignet. Beim Zuhören von Sängern, Sängerinnen und Orchestern nähern wir uns – individuell und kollektiv – dem ursprünglichen Ausdrucksmedium aller Gefühle. Wir begegnen einer längst untergegangenen, mythischen Figurenwelt, verwandeln uns in mitfühlende und mitleidende Brüder und Schwestern von Orpheus, Eurydike, Wozzeck, Tosca, Tristan, Isolde und Jenůfa.

Beim Erleben von Operaufführungen werden wir zu hörenden Nachkommen der einstigen Hirten, die ihre Lebensfreude, aber auch ihr Klagen über die vorübergehende oder endgültige Abwesenheit einer geliebten Nymphe mit Panflöten und Leierspiel – gebaut aus Ästen, Gräsern und Schilf – artikulierten. Kein Wunder, daß das Orpheus-Eurydike-Motiv am Beginn der modernen Operngeschichte im Zentrum stand.

Im Gegensatz zur vorherrschenden Meinung, die besagt, daß die Oper ein veraltetes, absterbendes Medium sei, bin ich davon überzeugt, daß ihr als Gesamtkunstwerk – einschließlich der Architektur, der Malerei, der Dichtung, der Medien und des Films – die Zukunft gehört. Gerade heute, in einer Phase der kulturellen Durchmischungen, sehe ich große Chancen dafür. Allerdings müßte langsam Schluß sein mit der ausschließlichen Darbietung des Immer-Gleichen. Schluß auch mit dem Nachspüren der letzten, noch offenen kompositorischen Urfassungen und der hochkomplizierten Nuancen aller notierten Klänge. Die Spielpläne der Opernhäuser gleichen seit Jahrzehnten Gebetsmühlen. Bereits Gustav Mahler dirigierte zu Beginn des 20. Jahrhunderts an der Hofoper in Wien das gleiche Opernrepertoire, wie es auch heute üblich ist. Obwohl allein im 20. Jahrhundert über 10000 neue Opern komponiert wurden, fanden die wenigsten davon Aufnahme in die Spielpläne der 100 Opernhäuser im

deutschsprachigen Raum! In anderen Ländern der Welt gibt es zwar keine vergleichbare Dichte an Opernhäusern, aber dennoch kommen noch einmal so viele hinzu. Das Genre ist bei weitem nicht am Ende seiner Entwicklung angekommen!

Während die Oper als »hohe«, für manche Beobachter gar »dekadente Kunst« gilt, sprechen viele Musikwissenschaftler und Kritiker bei der Volks- und Popmusik von »niedriger Kunst«. Dabei gibt es in allen Regionen der Erde eine starke und einprägsame Volksmusik: Walzer, Fado, Blues, Jazz, Pop, Rock bis hin zu Schlagern und Schnulzen. Viele bedeutende Opernkomponisten bedienten sich in diesem Genre der Volks- und Popmusik. So entstanden die eindrucksvollsten Werke, wenn man an Verdi, Bizet, Puccini, Janáček, Bartók, Bernstein oder die modernen Schöpfer der Musicals denkt. Niemand weiß, wie die Opern der Zukunft klingen und aussehen werden. Dennoch wäre es für alle Komponisten wichtig, sich auch Konzerte berühmter Pop- und Rockgruppen anzuschauen und anzuhören. Wer, wie ich, die Rolling Stones vor 100000 tobenden Zuschauern erlebt hat, wird den ganzen Klangkomplex anders sehen. Weder Verdi noch Puccini kannten derartige Massenphänomene. Auch gab es damals keine Mikrophone, Lautsprecher, Beleuchtungssysteme, Aufzeichnungs- und Übertragungstechniken.

Wie auch immer, alle Menschen wollen und müssen das Gefühl haben: Hier spricht und singt mir jemand aus der Seele. Das bin ich. Viele der heutigen Zuwanderer verstehen etwa die moderne Street art, die Graffitikunst und die Straßensänger besser als beispielsweise ein Gemälde von Tizian oder eine Oper von Monteverdi. Das gleiche gilt für einen Pop-Rocksong gegenüber einer Mozartoper. Nur Nostalgiker und historisch interessierte Bildungsbürger schwärmen für »alte Sachen«. Als härteste Kritik gilt allen Künstlern das Unverständnis, mit dem man ihren Werken oft begegnet. Ich kenne diesen Vorgang aus eigener Erfahrung zur Genüge. Es ist und bleibt spannend, wie die Klang- und Bildzukunft aussehen wird.

Bekanntlich war es vor allem Arnold Schönberg, der die harmonischen Kompositionsvorgänge um seine neuartige Zwölftontechnik erweiterte oder zerstörte, je nach Standpunkt. Fast kein ernsthafter Komponist des 20. Jahrhunderts konnte sich seinem Einfluß entziehen. Daher kam es zur vielfach beklagten Entfremdung zwischen Komponisten und Publikum. Die Volks- und Pop-Rockmusik kennt keine Atonalität. Sie sucht ausschließlich nach Einfachheit, Wohlklang und Harmonie. Genau dieser Umstand brachte den einflussreichsten Musiktheoretiker des 20. Jahrhunderts, Theodor W. Adorno, zur Weißglut. Er, kurzzeitig Schüler von Alban Berg, schimpfte gegen Hollywood, kommerzielle Schlager, Jazz und Wohlklang als verlogene, kommerziell-kapitalistisches Werbe- und Einlullungsmittel! Für ihn und seine Adepten galt auch die Oper als bildungspolitische Aufklärungswelt, einschließlich atonaler Mißklänge! Ob in der schrägsten Dissonanz eine größere Wahrheit steckt als im Wohlklang? Bezogen auf Auschwitz oder 9/11 mag das stimmen, aber sonst? Warum, fragt man sich heute, hatte Kurt Weill mit seinen genialen Kompositionen nicht mehr Einfluß auf die moderne Musikentwicklung als etwa Arnold Schönberg? Bemühungen in dieser

Richtung gab es genügend, aber wo sind die Ergebnisse? Einen Beweis für die große Wirksamkeit des Eingänglichen (mit Verbrüderungstendenzen im positiven Sinn) kann man in den global enorm erfolgreichen Konzertdarbietungen des 1949 in Maastricht geborenen Geigers, Dirigenten, Arrangeurs und Musikproduzenten André Rieu und seinem Orchester erkennen! Dem großen – vorzugsweise älteren – Publikum gilt er, trotz seines Hangs zum Kitsch oder gerade deswegen, als »König des Walzers« und »König der Romantik« ! Vielleicht sollten die »ernsthaften« Komponisten und Komponistinnen nicht nur die Nase darüber rümpfen.

Es gilt, die alten und neuen Opernhäuser nicht zu zerstören wie einst Pierre Boulez gefordert hatte, sondern neu zu beleben und sie als kulturelle Labors mit Bühnen und Ausstellungsräumen, mit Cafés, Restaurants, Bars, Diskotheken, Museen, Debattierclubs, vielleicht auch mit Spielalons (wie zu Rossinis Zeiten üblich) für alle Altersgruppen zu beleben. Gleichzeitig könnten sie zu Fernseh- und Filmstudios umgebaut werden und ihre Produktionen in alle Welt versenden! Wie viele wichtige und interessante Inszenierungen in Provinztheatern bleiben unbemerkt! Dafür werden bei den großen Fernsehsendern bestimmte Filme permanent wiederholt.

Ich glaube, daß es vor allem die Komponisten (und Librettisten) sind, die wie Seismographen am treffendsten und hörbarsten auf die Zeitgefühle (die Zeitgeister), auf die Ängste, Zweifel, Depressionen, Ideale, Ziele, Hoffnungen, die Wohlklang- und Happy-End-Sehnsüchte, die Glücksgefühle und die Verzweiflung reagieren.

Wer sind die heutigen Auftraggeber? Früher waren es Fürsten, Adlige und Könige. Heute: die männlichen und weiblichen Chefs und Intendanten der Fernsehanstalten (und deren Redakteure), der Radiosender, der Theater und Opernhäuser, der Konzertsäle und Musikfestivals? Reiche Mitbürger (Sponsoren) oder die modernen Broadway- und Hollywood-Produzenten? Dazu die Besitzer-Betreiber der neuen Medienunternehmen?

Vielleicht müßte heute viel mehr die Bevölkerung mit einbezogen werden. Sie trägt bisher nur mit dem Kauf von Eintrittskarten, DVDs, Videomitschnitten und Internet-Streaming zum Erfolg oder Mißerfolg bei. Im Bereich der neuen Medien gelten die Einschaltquoten als Maßblatten. Bei uns, in den westlich-kapitalistischen Ländern, muß der Staat, das Land oder die Stadt über Steuermittel den Hauptteil des Unterhalts von Opernhäusern, Orchestern, Sängern, Sängerinnen, Balletttänzern und -tänzerinnen bezahlen. Auch in den sozialistischen und diktatorischen Staaten überwiegt diese Finanzierungsmethode. In Amerika lebt die Opernwelt vor allem von Sponsoren.

## 2

Jetzt, im 21. Jahrhundert, kann man sich als Bühnenbildner kaum noch vorstellen, daß im 19. Jahrhundert, der Zeit, in der die meisten Opern entstanden, alle Bühnendekorationen ausschließlich gemalt wurden. Jeder Akt wurde von einem bühnengroßen, hängenden Bildprospekt bestimmt. Davor standen nur auf dünnen Holz oder Pappe gemalte Kulissenteile. Das konnten Felsen, Bäume, Geländer oder Skulpturen sein. Einzelne Möbel und reale Requisiten ergänzten das sehr fla-



over the continent, were the Italians: several generations of the Bibiena and Quaglios families, for instance. The reason is clear: the history of modern opera has its origins in Italy. The motifs would be similar. The preference was for forested perspective and for historic city and interior views, possibly with references to a fictional, imagined antiquity, with wide landscapes and blue skies as a background, or romantic cloudscapes. Models were provided by Piranesi's etchings featuring the ruins of the city of Rome, Dutch landscape painting, and romantically heroic depictions of the era circa 1800.

At the time, stage set painting could be studied at art academies. The task of the »highly cultivated artist« was supposed to be to draw an appropriate, historically correct design on a smaller scale and subsequently to transfer it to canvas, in enlarged form, in the theatre painting room. They would do this work themselves, but with the aid of other, employed painters. To these image creators, the opera stage was a public exhibition hall. The theatre projects of the brilliant Berlin artist/architect Karl Friedrich Schinkel were considered to represent the high point of this art. In addition to his famous imagery for *Die Zauberflöte* (*The Magic Flute*) he designed over 130 stage images during the years of the French occupation of Berlin. He was virtually never involved in the implementation. His design pictures achieved great popularity – which they retain today – largely through their subsequent publication in folio and book form.

Not until the late 19th and early 20th century did the opera outfitters (exclusively men) begin to incorporate constructed elements into their stage sets: stairs, balustrades, terraces, facade elements, vases, sculptures, and larger rocks. Stage technique improved. Trapdoors, stage trolleys, revolving stages, and stores soon became standard for opera houses and theatres. The introduction of electricity offered new and more diverse lighting options. Gone was the footlit or spotlight gloom and the total flatness of all stage spaces! Stage illumination – stage enlightenment!

The early 20th century saw the onset of the great clear-out of art motifs that reached its high point in the Dessau Bauhaus movement, extending to architecture, design, painting, and theatre. War was declared on every form of architecture, interiors, furnishing, clothes, tool objects, stage sets, and film set design overladen with historicising content. Starkly technoid forms and space designs well-adapted to modern times were in demand, in line with the precepts that »form follows function« and »less is more« (Ludwig Mies van der Rohe). Many artists were intoxicated by the artificial forests of high-rises, and geometrically-stylized rock pinnacles of New York, which they saw either in photos or with their own eyes during their travels. The problem was that this went against the generalized popular taste of the public, which tends towards comfortable, harmless conventionalism, always preferring – just as it does today – conservative/romantic and sometimes downright quaintly bourgeois milieu ideals.

Alfred Roller was a typical, very much successful stage set designer of that time who understood how to unite the two ideals (conservative/reactionary and modernist), with a Vienna Secession element. He worked closely with Gus-

tav Mahler, Max Reinhardt, Hugo von Hofmannsthal, and Richard Strauss. His stage sets for the Wiener Hofoper for Richard Strauss' *Elektra* and Richard Wagner's *Ring des Nibelungen* (The Ring of the Nibelung) did not go unnoticed by Adolf Hitler during his lean years in Vienna. A would-be artist himself, he admired Roller so much that that he wrote to him expressing an intention to study with him and become a stage set designer himself. He did receive an invitation from Roller, but he did not keep the appointment. At that point in time, he was presumably suffering from a lack of self-confidence. Later, as *Reichskanzler* (Germany's Chancellor), Hitler made use of these Vienna impressions (which were, in actual fact, not straightforwardly fascist-monumental) as inspiration and starting-point images for his street and building vistas (the Berlin Olympics), for NS marches (flag avenues, flag forests) and mass events such as the Nuremberg party rallies. His monumental classicism outdid everything that had existed before, and also incorporated stylistic elements from Art Déco (then blossoming worldwide). Via Winifred Wagner, he commissioned Roller to design the stage set for Wagner's *Parsifal* in Bayreuth. The two of them met in person at the festivals there, but Roller died a year later in Vienna and was therefore unable to design anything more for Hitler, who had entertained still bigger plans for him.

Two other stage set designers are considered outstanding in this »revolutionary« context: Adolphe Appia and Edward Gordon Craig. Appia pursued the vision of an ascetic, largely cleared-out and empty, three-dimensionally constructed »rhythmic expression space« that, with its »rhythmic geometry« was partially intended to have the spirital resonance of classical buildings and Romanesque or Gothic churches. In 1918, he wrote the following concerning his project in Dresden-Hellerau: »Sooner or later, we will arrive at what will simply be called the ›hall‹ (Saal); a kind of cathedral of the future, that will house the most diverse expressions of our social and artistic life in a spacious, clear, and adaptable hall and will be truly the site where dramatic art can blossom – with or without spectators.«

To this day, his hazily and gauzily drawn and colour-washed stage set designs, with their severe open staircases, terraces, and mighty pillars, are fascinating and revolutionary. Their pale spectral lighting has a veiling effect, falling somewhere between symbolism, suppressed Art Nouveau, Art Déco, and Bauhaus. An antiquated modernity, with an archaic quality.

Edward Gordon Craig was active as an actor, director, stage set designer, graphic artist, and author. He dreamed – in addition to his powerful minimalist spaces – of life-size or larger-than-life-size marionettes. Machine men and theatre robots of the kind designed by Léger and Schlemmer (*Triadisches Ballett*) and included by Fritz Lang in his film *Metropolis*.

Thus, it was a case of individual differing artistic personalities consciously breaking with overfilled, established tradition and following new goals. Other artists (now including women!), and stage set designers and architects across Europe joined this avant-garde, each with their own interpretation. There came a point in time when right-wing and left-wing dictators, some with

their own artistic attitudes (Mussolini and Hitler) commenced building up their regimes of terror, and these aesthetics – above all, the severe, military, classicistic aesthetic – played a major role in this.

In Russia, in the 1920s, it was artists like Malevich, Tatlin, Rodtschenko and El Lissitzki, who introduced their own varieties of abstraction and dynamics (with extensive propaganda aesthetics). In France, this role fell to the Cubists and Surrealists: Léger, Picasso, Apollinaire, Breton, Mallet-Stevens, and Le Corbusier, and, in Italy, to the futurists Marinetti, Boccioni, Sant'Elia, and de Chirico.

After the Second World War, the field of stage set design was dominated (worldwide?) by workmanlike commercial art with a touch of the surreal, and abstraction. Many advances of the pre-war years appeared to have been forgotten. At the time, women were entering more into the life of the theatre (as they did in Russia in the 1920s). Most image creations drew their inspirations from the realm of free art, rather than from the architecture of those years. The successful ones among them (Günther Schneider-Siemssen and Jürgen Rose) were those who proved that they could tackle any task, who did not produce any stylistic visions of their own. Each of them, incidentally, designed and realized between 500 and 1,000 stage sets!

Some contemporary stage set designers, such as Wilfried Minks – a man for whom I have great respect – based their designs on the painted work of the American pop-art artists of the 1960s and 1970s. Sometimes, Minks even wholesale adopted famous images invented by Roy Lichtenstein, enlarging them to serve as stage set vistas.

In 1980, when I began to actively operate in the world of stage set design, the »Eastern Bloc« still existed, with all its Stalinist-socialist restrictions, regarded with distrust and sometimes with contempt by the West. The borders and Wall prevented – usually – exchanges between East and West. In the art scene of the GDR, Socialist Realism was promulgated. This precept applied to painting, poetry, music, and authorship, and also to the theatre, opera, and stage sets. All artworks had to be plain and comprehensible, and positively in the spirit of Socialism. Criticism was not wanted. A kind of cultural Stasi kept a close eye on these events, thereby increasing their significance!

In some respects – expression zones, lives, costumes, and shop window decorations – one can hardly imagine a greater difference than that which existed between East Berlin and West Berlin, between the GDR's citizens and those of the Federal Republic of Germany. I tirelessly researched, drew, and photographed this divided city as if it were a foreign and mysterious landscape, located somewhere between the rich »here« and the grey »beyond«. This city corresponded exactly to my sense of my own divided existence. It was still unclear where the journey would take me – where it would take all of us who were sharing this life. At the time, no-one could imagine things really changing. Only with the heightened and sometimes exaggeratedly destructivist medium of collage did I feel at ease, and creative. The fragmentary and unanswered,

che Raumbild. Beleuchtet wurde das Ganze mit Kerzen, später mit Gaslicht.

Die bedeutendsten, europaweit tätigen Schöpfer derartiger Illusionsdekorationen waren in ganz Europa Italiener: die Bibienas und Quaglios etwa, über mehrere Generationen. Das ist einleuchtend, da die moderne Operngeschichte in Italien ihren Ursprung hat. Die Motive glichen sich. Bevorzugt wurden perspektivisch zugespitzte, historische Stadt- und Raumsichten, möglichst mit Anspielungen auf eine fiktiv-imaginierte Antike, im Hintergrund weite Landschaften mit blauem Himmel oder romantischen Wolkenstimmungen. Als Vorbilder dienten die Radierungen Piranesis mit den Ruinen der Stadt Rom, holländische Landschaftsgemälde und romantisch-heroische Darstellungen der Zeit um 1800.

Damals konnte das Fach Bühnenmalerei an Kunstakademien studiert werden. Die Aufgabe der »hochgebildeten Künstler« sollte es sein, einen passenden, historisch richtigen Entwurf in kleinerem Maßstab zu zeichnen und anschließend im Theater-Malsaal vergrößert auf die Leinwand zu übertragen. Eigenhändig, aber auch mit Hilfe anderer, angestellter Maler. Die Opernbühne war für diese Bildschöpfer ein öffentlicher Ausstellungssaal. Als Höhepunkt gelten die Theaterarbeiten des genialen Berliner Künstler-Architekten Karl Friedrich Schinkel. Außer seinen berühmten Bildern zur *Zauberflöte* hat er in den Jahren der französischen Besetzung Berlins über 130 Bühnenbilder entworfen. An der Ausföhrung beteiligte er sich fast nie. Große Popularität erreichten seine Entwurfsbilder – damals wie heute – vor allem durch die anschließenden Veröffentlichungen in Mappen- und Buchform.

Erst gegen Ende des 19. und zu Beginn des 20. Jahrhunderts, begannen die Opernausstatter (ausschließlich Männer) gebaute Elemente in ihre Bühnenbilder einzufügen: Treppen, Balustraden, Terrassen, Fassadenteile, Vasen, Skulpturen und größere Felsen. Die Bühnentechnik hatte sich verbessert. Versenkungen, Bühnenwagen, Drehbühnen und Depots gehörten bald zur Standardausstattung der Operhäuser und Theater. Durch die Einführung der Elektrizität boten sich ganz neue, vielfältigere Beleuchtungsmöglichkeiten. Schluß mit dem penetrant-düsteren Rampenlicht und der totalen Flachheit aller Bühnenräume! Bühnen-Erhellung. Bühnen-Aufklärung!

Mit Beginn des 20. Jahrhunderts setzte jene große Kunst-Motiv-Entrümpelung ein, die im Dessauer Bauhaus, bezogen auf Architektur, Design, Malerei und Theater, ihren Höhepunkt fand. Man kämpfte gegen jede Form von historisierend-überladenen Architekturen, Innenräumen, Möbeln, Kleidern, Gebrauchsgegenständen, Bühnenbildern und Film-Set-Designs. Modernzeitgemäße, kahl-technoide Formen und Raumbilder waren gefragt, immer nach dem Prinzip »Funktion bestimmt die Form« und »Weniger ist mehr« (Ludwig Mies van der Rohe). Viele Künstler berauschten sich an den künstlichen Hochhaus-Wäldern und geometrisch-stilisierten Felszinnen New Yorks, über Photos oder eigene Reisen dorthin. Das Problem: Man wandte sich damit teilweise gegen den allgemein-bürgerlichen, zum gemütlichen harmlos-biedereren tendierenden Publikumsgeschmack, der immer noch – wie heute – konservativ-romantische, manchmal auch biedermeierliche Ideale bevorzugt.

Ein typischer, überaus erfolgreicher Bühnenbildner jener Zeit, der es verstand, beide Ideale (konservativ-reaktionär und modernistisch), auch im Sinne der Wiener Secession zu verbinden, war Alfred Roller in Wien. Er arbeitete eng mit Gustav Mahler, Max Reinhardt, Hugo von Hofmannsthal und Richard Strauss zusammen. Seine Bühnenbilder an der Wiener Hofoper für Richard Strauss' *Elektra* und Richard Wagners *Ring des Nibelungen* blieben auch von Adolf Hitler während seiner Wiener Hungerjahre nicht unbemerkt. Er, der Möchtegernkünstler, bewunderte Roller so sehr, daß er ihm schrieb, es sei seine Absicht, bei ihm zu lernen, um ebenfalls Bühnenbildner zu werden. Obwohl er eine Einladung von Roller erhielt, nahm er den Termin nicht wahr. Zu diesem Zeitpunkt litt er vermutlich noch unter mangelndem Selbstbewußtsein. Später, als Reichskanzler, benutzte Hitler diese Wiener Impressionen (die eigentlich nicht unbedingt faschistoid-monumental waren) als Anregung und Ausgangsbilder für seine Inszenierungen von Straßen und Gebäuden (Olympiade Berlin), von NS-Aufmärschen (Fahnenalleen, Fahnenwälder) und von Massenveranstaltungen, wie etwa bei den Nürnberger Parteitagen. Sein monumentaler Klassizismus übertrieb alles bisher Dagewesene und bezog auch Stillewartung des Art déco (wie er weltweit blühte) mit ein. Er vermittelte Roller über Winifred Wagner den Auftrag, in Bayreuth das Bühnenbild für Wagners *Parsifal* zu entwerfen. Die beiden begegneten sich bei den dortigen Festspielen persönlich, aber Roller starb ein Jahr später in Wien und konnte für Hitler, der noch größere Pläne für ihn hatte, nichts mehr entwerfen.

Zwei andere Bühnenbildner gelten in diesem »revolutionären« Zusammenhang ebenfalls als herausragend: Adolphe Appia und Edward Gordon Craig. Appia verfolgte die Vision eines asketischen, weitgehend leer geräumten, dreidimensional gebauten »rhythmischen Ausdrucksraums«, der mit »seiner rhythmischen Geographie« auch die geistige Ausstrahlung antiker Bauten und romanischer oder gotischer Kirchen haben sollte. Über sein Projekt in Dresden-Hellerau schrieb er 1918: »Früher oder später werden wir zu dem gelangen, was man ganz schlicht den ›Saal‹ nennen wird; eine Art Kathedrale der Zukunft, die in einem weiten, freien und verwandlungsfähigen Raum die mannigfaltigsten Kundgebungen unserer sozialen und künstlerischen Lebens beherbergen und recht eigentlich die Stätte sein wird, wo die dramatische Kunst blühen kann – mit Zuschauern oder ohne.«

Bis heute sind seine dunstig-duftig gezeichneten und getuschelten (lavierten) Entwürfe von Bühnenräumen mit ihren strengen Freitreppen, Terrassen und mächtigen Pfeilern noch faszinierend und revolutionär. Das fahle Raumllicht wirkt wie verschleiernd, angesiedelt irgendwo zwischen Symbolismus, unterdrücktem Jugendstil, Art déco und Bauhaus. Eine antikisierende Moderne der archaischen Art.

Edward Gordon Craig war als Schauspieler, Regisseur, Bühnenbildner, Graphiker und Autor tätig. Er träumte – neben seinen kraftvollen Reduktionsräumen – von lebensgroßen und überlebensgroßen Marionetten. Maschinen-Menschen und Theater-Roboter, wie sie Léger und Schlemmer entwarfen (*Triadisches Ballett*) und Fritz Lang in seinem *Metropolis*-Film einsetzte.

Es handelte sich demnach um einzelne Künstlerpersönlichkeiten, die gezielt mit überfüllten, festgefahrenen Traditionen brachen und neue Ziele verfolgten. Andere Künstler (jetzt auch Künstlerinnen!), Bühnenbildner und Architekten schlossen sich europaweit dieser Avantgarde mit eigenen Interpretationen an. Bis zu dem Zeitpunkt, an dem rechte und linke Diktatoren mit manchmal künstlerischen Veranlagungen (Mussolini und Hitler) ihre Terrorregime aufbauten. Die Ästhetik, vor allem die strenge, militärisch-klassische Ästhetik, spielte dabei eine große Rolle.

In Rußland waren es in den 1920er Jahren Künstler wie Malewitsch, Tatlin, Rodtschenko und El Lissitzki, die dabei eigene Spielarten der Abstraktion und Dynamik (mit viel Propaganda-Ästhetik) einbrachten. In Frankreich waren es die Kubisten und Surrealisten: Léger, Picasso, Apollinaire, Breton, Mallet-Stevens, Le Corbusier, in Italien die Futuristen Marinetti, Boccioni, Sant'Elia und de Chirico.

Nach dem Zweiten Weltkrieg überwogen im Bereich des Bühnenbildes (weltweit?) das leicht surreal angehauchte Brav-Kunstgewerbliche und die Abstraktion. Viele Fortschritte der Vorkriegszeit schienen vergessen. Damals mischten sich auch vermehrt Frauen ins Theatergeschehen ein (wie bei den Russen der 1920er Jahre). Die meisten Bildschöpfungen bezogen ihre Anregungen aus dem freien Kunstbereich, weniger aus der Architektur jener Jahre. Die erfolgreichsten unter ihnen (Günther Schneider-Siemssen und Jürgen Rose) erwiesen sich als Alleskönner, die keine wirklich eigenen Stilvisionen hervorbrachten. Jeder von ihnen entwarf und realisierte übrigens zwischen 500 und 1000 Bühnenbilder!

Manche zeitgenössischen Bühnenbildner, wie etwa der von mir sehr verehrte Wilfried Minks, orientierten sich bei ihren Entwürfen an den gemalten Werken der amerikanischen Pop-Art-Künstler aus den 1960er und 1970er Jahren. Manchmal übernahm Minks sogar ungehemmt berühmte Bilderfindungen von Roy Lichtenstein und vergrößerte sie zu bühnengroßen Prospekten.

Als ich 1980 begann, diese Welt der Bühnenbilder aktiv mitzugestalten, existierte noch der im Westen mißtrauisch beobachtete und meist auch verachtete »Ostblock«, mit all seinen sozialistisch-stalinistischen Verhärtungen. Zonengrenze und Mauer verhinderten – normalerweise – den Austausch zwischen West und Ost. In der DDR wurde im Bereich der Kunst der Sozialistische Realismus propagiert. Diese Vorgabe galt für die Malerei, die Dichtung, die Musik und Schriftstellerei wie auch für das Theater, die Oper und das Bühnenbild. Alle Werke mußten klar verständlich und positiv im Sinne des Sozialismus sein. Kritik war nicht erwünscht. Eine Art Kultur-Stasi überwachte das Geschehen genau und steigerte damit dessen Bedeutung!

Bei manchen Dingen, Ausdruckszonen, Lebensläufen, Kleidungen und Schaufensterdekorationen konnte man sich kaum größere Gegensätze vorstellen als zwischen Ost- und Westberlin zwischen DDR- und BRD-Bürgern und Bürgerinnen. Unermüdllich erforschte, zeichnete und fotografierte ich diese gespaltene Stadt wie eine fremde, rätselhafte Landschaft, gelegen irgendwo zwischen reichem Diesseits und grauem Jenseits. Diese Stadt entsprach genau mei-

that which calls matters into question, was also a natural part of this. In spite of all the overstatement, it is a question of a balance between assent and rejection, between yes and no, between positive and negative, between grey »tristesse« and a world of bright and glittering merchandise. A navigator of borders, I imagined the stage as a battleground of opinions and an experimenting ground, not as a place for instruction and preaching.

My own, my whole body, my head became a battleground where quiet peace and fictional battle sounds could both prevail at once. My worktable stood between banal reality, possible utopia, and nightmare fiction.

In parallel with this, the usual pluralism was taking place all around. In theatre and opera, everything was possible – everything from Bob Wilson's almost too-beautiful stylisations (designer theatre) to the realistic/visionary theatre of Ruth Berghaus and the »Neuen Wilden« (»New Wild Ones«), like Einar Schleef, Achim Freyer, and Axel Manthey. Later, after the Reunification, they were joined in the realm of stage set design by the widely-popular »healthcare provider and GDR House of Culture« style of Anna Viebrock, which saw uncritical – perhaps satirical »replicas« of conventional day-to-day architecture creep into the stage space. Human dreamscapes dwindled into banal waiting room projects that experienced a charmingly ironic redemption through the wittily satirical directorial notions of Christoph Marthaler. Sometimes one way, sometimes the other. No progress in stage set design events. Ultimately no true »history«, in the sense of art history.

Stage set technique, on the other hand, became ever more perfect. Previously, the flyloft, with its numerous pull rods parallel to the stage portal from which the backdrops hung, was decisive – it was the reason for the architecturally-prominent tall superstructures over the stage areas. Over the decades, varying-speed revolving stages, trapdoor areas with the option of obliquely positioning the upper surfaces, and extensive lighting facilities (today, these are LED lamps controlled and programmed from a lighting desk console) have made stages into extraordinary technological chambers of wonders. The digital techniques of recent decades have elevated these magic boxes beyond the dreams of stage set designers and directors of the past.

### 3

My first book on stage set architecture was published in 2002. It presented and described my most important 51 theatre projects from the years 1981 to 2001. This current book is concerned with designs I created between 2001 and 2022. Once again, we are speaking of around 50 projects, created for opera houses and theatres all over the world, in major world cities and in far-flung provincial locations.

Not all of the productions were successful and found their more or less satisfactory conclusion in the premiers.

As with all stage set designers, most of my activity has always taken place ahead of the production. Discussions, proposals, plans, designs, sketches, photos, and model-building are, for me, the most really exciting and creative phases of my work.

Sometimes, one of my projects ends during the planning phase, or following the stage set rehearsals. My proposals are not always accepted, given differences of opinion and conflicts. For instance, a discussion with Andrea Breth in Berlin, during which she tried to read the play *Fiesco* to me in its entirety, ended prematurely. I simply could not stand any more, either of Friedrich Schiller or of Andrea Breth and fled. Similarly, my work with Peter Konwitschny did not get beyond a brief meeting in Munich. At the time, we never discussed a specific project. There was, as people say, no chemistry. Konwitschny is considered a great opera director, but he places no great value upon stage sets, and appears to regard them as being of secondary importance.

Some directors swiftly became enthused by an image or idea for a space. With others, it was more difficult. In individual cases – notably with the director Nicolas Brieger – I might have to build ten different versions before he was happy with it (if, indeed, he ever would be). Everyday theatre – comedies and tragedies – in the background, quasi in darkness and concealment. Incidentally, Ruth Berghaus – who plays no major role in this book as she died in 1996 – was the only director who accepted all my designs without requesting alterations, right away and very respectfully. The only exception was *Tristan und Isolde* for the Hamburger Staatsoper, for which she requested another doorway in the large wall in Act 2. Naturally, I acceded to her wish.

I was never short of ideas for spaces and images. Deciding on which ones to select, however, is rarely easy for me. To aid me in this, there are our already-mentioned round-table discussions, which have taken place for many years in my small rented Berlin apartment. Unfortunately, these creative idylls within the metropolis, much loved by all participants, were brought to a regrettable end after more than 30 years. In 2008, a South German property shark bought up the whole residential area and threw out all the tenants, citing renovation and conversion work as the reason.

Since 1980, I have lived and worked at Biberach an der Riss in the Swabian province, between Ulm and Lake Constance, with my small architecture firm and studio – in a large and beautiful former rectory, which was originally the summer residence of the abbots of the monastery of Schussenried. With its original stucco pieces by Dominikus Zimmermann from the year 1728, this stately estate even once featured in the Dehio guidebook. My wife Verena and I arranged for its removal. Ever since we did this, the house and garden have been peaceful even at weekends. No tourists appear these days.

During my designing work – in Berlin, in Attenweiler, or on the road – I read the libretti and theatre texts, listened to the compositions on CD, meditated on the music, the location details, the dialogues, the monologues, the arias, and the problems of the protagonists. I tried to understand the histories and psychic states of the main figures, and to penetrate into the centre of their emotions – into the heart of the powerstation, so to speak.

What turns the figures into what they represent in this fragmentary complex of plot action? In what historical context do they exist? What

memories do they carry with them? What do their perceptions, hopes, dreams, and yearnings look like? In what tapestry of relationships have they become entangled? What is the motor of their evil, good, or seeming decisions? Where, for them, do the boundaries lie between reality and fiction? What are the neuroses, phobias and (false?) wishes that spark and control their emotions? What kinds of spaces do they spend their time in? How much realism does the plot require? In what time and place does the plot play out? How can one represent the past? What does the here and now mean for them? How much of it are they (and ourselves) in fact aware of? As a stage set designer, should one obediently follow the instructions of the librettist and composer? Or should one be more independent of these and instead visualize the inner worlds of the protagonists, including one's own subjective way of seeing things and one's own artistic style? Would a bare, empty stage with a few spotlights and dramatically-charged lighting moods be sufficient? How is the magic of theatre and opera created? At what point does the story become banal and trivial, the enchantment gone? At what point do exaggeration, persiflage, unintentional comedy, irony, or even pathos gain the upper hand? Are narrow labyrinths or wide, open rooms more fitting? Will the actors experience the artfully-built walls and ceilings as threatening? Do the protagonists feel protected or confined by these spaces – even imprisoned by them? Without the pressure from the audience and directors, would they prefer to flee the footlights? Do they suffer under the strictures of the author, the composer, or (later) the stage set designer and director? Or do they feel that someone has finally understood them – that they are exhibitionists, for instance – and blossom? Is the space, whatever its style, a kind of stamp with absolute power, hard and unyielding?

How would the actors affect us if they lived in a Gothic, baroque, expressionist or Bauhaus room? What does the environment, the architectural image, do to them? Do they suffer by reason of the image? Are they even aware of it? Do they experience great freedom within it, or an oppressive captivity? Is the space sad or happy? Do the proportions fit? Do they feel like dwarfs or giants? Does it amplify their voices, or swallow all sounds and songs? Do they feel as if they were in a glass case in a museum, in a display window, mercilessly exposed to the gaze of the viewers?

Is there, in fact, anything more absurd or more surreal than people singing in artificial spaces cut open on one side?

Unfortunately, I have found time and again that very few singers, conductors, musicians, and dramaturgists are interested in stage set design. No musician from the orchestra has ever turned up on the stage or in the auditorium to talk to me. At most, the conductor asks about the constructed material on the stage. They all hate fabric and fabric backdrops (so they must hate the 19th century!). They view it as the sound-swallowing element. They love wood. In reality, in most cases, it is heavily flammable or non-flammable, painted or plastered chipboard or plywood that are used for the building work: a good sounding board, as with many instruments (flutes, drums, violins, violas, cellos, pianos).

nem gespaltenen Seinsgefühl. Noch war unklar, wohin die Reise – für mich und für alle anderen Mitlebenden – gehen würde. Niemand konnte sich damals eine wirkliche Veränderung vorstellen. Erst in der zugespitzten, manchmal übertrieben destruktivistischen Collage, die hier an jeder Ecke zu sehen war, fühlte ich mich wohl und kreativ. Natürlich gehörte dazu auch das infragestellende Fragmentarisch-Unbeantwortete. Trotz aller Übertreibung galt es, die Waage zu halten zwischen Zustimmung und Ablehnung, zwischen Ja und Nein, zwischen Positiv und Negativ, zwischen grauer Tristesse und bunt-glitzernder Warenwelt. Ich imaginierte als Grenzgänger die Bühne als Meinungskampfplatz und Experimentierfeld und nicht als belehrenden Ort der Predigt.

Mein Ich, mein ganzer Körper, mein Kopf wurden zum Kampfplatz, an dem Ruhe und fiktiver Kriegslärm zur gleichen Zeit herrschen konnten. Mein Arbeitstisch stand zwischen banaler Realität, möglicher Utopie und Alpträum-Fiktion.

Parallel dazu gab es, ringsum, den üblichen Pluralismus. In der Theater- und Opernwelt war alles möglich, zwischen Bob Wilsons fast zu schönen Stilisierungen (Designer-Theater), dem real-visionären Theater der Ruth Berghaus und den Neuen Wilden, wie Einar Schleef, Achim Freyer und Axel Manthey. Später, nach der Wende, kam im Bereich des Bühnenbildes der allseits beliebte Krankenkassen- und DDR-Kulturhaus-Stil einer Anna Viebrock hinzu. Mit ihr schlich sich der unkritische, vielleicht auch satirische »Nachbau« biederer Alltagsarchitektur in das Bühnenbild ein. Die menschlichen Träumereien verkümmerten zu banalen Wartezimmeraktionen, die nur durch die witzig-satirischen Regie-Einfälle von Christoph Marthaler eine charmant-ironische Rettung erfuhren. Mal so, mal so. Fortschritt kennt das Bühnenbildgeschehen nicht, letztlich auch keine wirkliche »Geschichte«, im Sinne der Kunstgeschichte.

Die Bühnentechnik dagegen wurde immer perfekter. Früher war der Schnürboden mit den zahlreichen, portalparallelen Zugstangen, an denen die Prospekte hingen, entscheidend, aus diesem Grund gab es auch die städtebaulich markanten Hochbauten über den Bühnenbereichen. Drehbühnen mit unterschiedlichen Tempi, Versenkungen mit Schrägstellungsmöglichkeiten der oberen Flächen und umfangreiche Beleuchtungsanlagen (heute von Schaltpults aus gesteuert und programmierten LED-Lampen) machten im Laufe der Jahrzehnte aus den Bühnen technische Wunderkammern der ganz besonderen Art. Die digitalen Techniken der letzten Jahrzehnte vollendeten die Zauberkisten zu dem, wovon frühere Bühnenbildner und Regisseure nur träumen konnten.

### 3

Mein erstes Buch über Bühnenarchitekturen erschien im Jahr 2002. Dargestellt und beschrieben wurden darin meine wichtigsten 51 Theaterarbeiten aus den Jahren 1981 bis 2001. Das jetzt vorliegende Buch beschäftigt sich mit Entwürfen, die zwischen 2001 und 2022 entstanden sind. Wiederum waren es etwa 50 Projekte, realisiert für Opernhäuser und Theater in der ganzen Welt, in großen Weltstädten genauso wie in abseits gelegenen Provinzorten.

Nicht alle Produktionen waren erfolgreich und fanden in den Premieren ihren mehr oder weniger glücklichen Abschluß.

Meine Haupttätigkeit fand und findet – wie bei allen Bühnenbildnern – im Vorfeld der Produktionen statt. Gespräche, Vorschläge, Planungen, Entwürfe, Skizzen, Photos und der Bau von Modellen gehören für mich zu den eigentlich spannenden, kreativen Arbeitsphasen.

Manchmal endete für mich ein Projekt schon während der Planungsphase oder nach der Bauprobe. Nicht jedesmal konnte ich mich mit meinen Vorschlägen durchsetzen. Es gab Meinungsverschiedenheiten und Streit. So fand etwa ein Gespräch mit Andrea Breth in Berlin, bei der sie mir den gesamten *Fiesco* vorlesen wollte, ein frühzeitiges Ende. Ich hielt es einfach nicht mehr aus, weder Friedrich Schiller noch Andrea Breth, und floh. Auch mit Peter Konwitschny blieb es bei einer kurzen Begegnung in München. Ein konkretes Projekt hatten wir damals nicht diskutiert. Die Chemie stimmte wohl nicht, wie man so sagt. Konwitschny gilt zwar als großer Opernregisseur, aber auf Bühnenbilder legte er keinen besonderen Wert. Sie schienen für ihn Nebensache zu sein.

Manche Regisseure und Regisseurinnen waren schnell für eine Bild- oder Raumidee zu begeistern. Bei anderen war es schwieriger. In Einzelfällen, vor allem mit dem Regisseur Nicolas Brieger, mußte ich manchmal zehn Varianten bauen, bis er zufrieden war (oder immer noch nicht). Alltags-theater – Komödien und Tragödien – im Hintergrund, quasi im Dunkeln und Verborgenen. Übrigens war Ruth Berghaus, die in diesem Buch keine große Rolle mehr spielt, da sie bereits 1996 starb, die einzige Regisseurin, die alle meine Entwürfe ohne Korrekturwünsche sofort und sehr respektvoll akzeptierte. Nur ein einziges Mal, bei *Tristan und Isolde* an der Hamburger Staatsoper, wollte sie, daß ich noch eine Türöffnung in die große Wand des 2. Aktes einbaue. Natürlich erfüllte ich ihren Wunsch.

An Raum- und Bildideen mangelte es mir nie. Dagegen fiel mir die Entscheidung der Auswahl selten leicht. Aber dafür gab es unsere bereits erwähnten Besprechungsrunden, die über viele Jahre in meiner kleinen Berliner Mietwohnung stattfanden. Leider brach diese kreative, von allen Beteiligten geliebte Großstadtdylike nach über 30 Jahren ungewollt ab. 2008 kaufte ein süddeutscher Bauhai das gesamte Wohnareal und warf alle Mieter wegen Renovierungs- und Umbaumaßnahmen hinaus.

Seit 1980 wohne und arbeite ich, mit kleinem Architekturbüro und Atelier, in der schwäbischen Provinz, zwischen Ulm und Bodensee, bei Biberach an der Riß. In einem schönen, großen ehemaligen katholischen Pfarrhaus, das ursprünglich den Äbten von Kloster Schussenried als Sommerresidenz diente. Mit seinen Originalstuckaturen von Dominikus Zimmermann aus dem Jahr 1728 stand das stattliche Anwesen sogar einst im Dehio-Reiseführer. Meine Frau Verena und ich sorgten dafür, daß es dort gelöscht wurde. Seither herrscht auch am Wochenende Ruhe in Garten und Haus. Kein Tourist taucht mehr auf.

Während meiner Entwurfsarbeit – in Berlin, Attenweiler oder unterwegs – las ich die Libretti und Theatertexte, hörte die Kompositionen auf CD, meditierte über die Musik, die Ortsangaben,

die Dialoge, Monologe, Arien und die Probleme der Protagonisten. Ich versuchte, die Geschichten und psychischen Zustände der Hauptpersonen zu verstehen und in das Zentrum Ihrer Emotionen, in die Mitte des Kraftwerks sozusagen, vorzudringen.

Was macht die Figuren zu dem, was sie hier, in diesem fragmentarischen Handlungskomplex darstellen? In welchem historischen Umfeld stehen sie? Welche Erinnerungen tragen sie mit sich? Wie sehen ihre Wahrnehmungen, Hoffnungen, Träume und Sehnsüchte aus? In welches Beziehungsgeflecht haben sie sich verstrickt? Was ist der Motor ihrer bösen, guten oder intriganten Entscheidungen? Wo liegen für sie die Grenzen zwischen Realität und Fiktion? Von welchen Neurosen, Phobien, und (falschen?) Wünschen werden ihre Emotionen befeuert und gesteuert? In welcher Art Räume halten sie sich auf? Wieviel Realismus benötigt die Handlung? In welcher Zeit und an welchem Ort spielt sich die Handlung ab? Wie kann man Vergangenheit darstellen? Was bedeutet für sie das Heute und Jetzt? Was davon nehmen sie (und wir) überhaupt wahr? Sollte man als Bühnenbildner brav die Angaben der Librettisten und Komponisten befolgen? Oder sollte man – unabhängig davon – eher die Innenwelten der Protagonisten, einschließlich der eigenen, subjektiven Sehweise und des eigenen Stils visualisieren? Würde die nackte, leere Bühne mit wenigen Spots und dramatisch aufgeladenen Lichtstimmungen genügen? Wodurch entsteht Theater- und Opernmagie? Von welchem Punkt an wird die Geschichte banal, trivial und entzaubert? Ab wann überwiegen Übertreibung, Persiflage, unfreiwillige Komik, Ironie oder gar Pathos? Sind eher enge Labyrinth oder offene, weite Räume passend? Erleben die Darsteller die künstlich erbauten Wände und Decken als Bedrohung? Fühlen sich die Protagonisten vom Raum geschützt oder beengt, vielleicht sogar eingesperrt? Würden sie – ohne Druck der Zuschauer- und Regisseure – die Flucht aus dem Rampenlicht bevorzugen? Leiden sie unter den Vorgaben von Autor, Komponist, später von Bühnenbildner und Regisseur? Oder fühlen sie sich endlich – zum Beispiel als Exhibitionisten – verstanden und blühen auf? Ist der Raum, in welchem Stil auch immer, ein Prägestock mit Absolutheitsanspruch, hart und unerbittlich?

Wie würden die Darsteller wirken, wenn sie in einem gotischen, barocken, expressionistischen oder Bauhauszimmer lebten? Was macht die Umgebung, das architektonische Bild mit ihnen? Leiden sie unter dem Bild, nehmen sie es überhaupt wahr, empfinden sie darin große Freiheit oder beengende Gefangenschaft? Ist der Raum traurig oder fröhlich? Stimmen die Größenverhältnisse? Fühlen sie sich wie Zwerge oder Riesen? Verstärkt er ihre Stimme, oder verschluckt er alle Töne und Gesänge? Fühlen sie sich wie in einer Museumsitrine, wie in einem Schaufenster, unerbittlich den Blicken der Betrachter ausgesetzt?

Gibt es eigentlich etwas Absurderes, Surrealeres als singende Menschen in künstlichen, auf einer Seite aufgeschnittenen Räumen? Leider mußte ich immer wieder feststellen, daß sich die wenigsten Sänger und Sängerinnen, Dirigenten, Musiker und Dramaturgen für das Bühnenbild interessieren. Kein Orchestermusiker



Every audience member can read the libretti or dialogue texts before seeing the opera or going to the theatre. During the performance, the spoken or sung texts usually appear as projections over the portal in the language of the country where it is being performed. The actors and singers have learned their roles thoroughly. Thus, everything that happens on the stage – with and without music – is prefabricated and artificial life, severed from day-to-day life, preserved, dissected, and mounted. A conserved life, an alien life, running (almost) the same every evening, with the same fate, with the same stage set, the same costumes, with the same preprepared love or hate intoxication, the same preprepared, slow death.

Interaction with artificial things of this type and processes of playing is inborn in us. As small children, we play at »house«, »shop«, »city«, »racing track«, »station«, »forest«, »ship«, or »plane«. Either we would make do purely with gestures, or we call the folded piece of paper that we hold in our hands »a plane«. »As if« was sufficient. The shop counter was constructed from a table and chair. The same stool might in a moment transform into a horse or a racing car and lean into a curve with its rider or driver, accompanied by humming brmm-brmm sounds or squealing. A world of illusion. Pure surrealism.

As adults, on the other hand, we are damned to spend our everyday lives suppressing all emotions (above all, love, jealousy, feelings of happiness, depression, loneliness, feelings of being insulted or humiliated, desperation, and hate). Even whistling or turning the radio up too loud is considered unwarranted encroachment, recklessness, disturbing the peace. Today, if one wishes to talk to oneself out loud in the street, one must at least pretend to use a mobile phone. This wasn't always the case. One only needs to think of the Italian alleys in the 1950s and 1960s, with their loudly singing and shouting messenger boys, newspaper sellers and market traders, washerwomen and beggars, singing gondoliers, craftsmen singing to themselves as they work in the open air, while scrubbing or beating. Loud whistling was also part of the normal street soundscape. Like the sound of mopeds and car alarms, demolition or building site work, which are still widespread in the cities of today. We still have some who increase the volume for effect – motor bikers and posers with loudly snarling machines and the loudly honking marriage motorcades of young Turks and Italians.

In spite of this, one is forced to admit that the European opera world is foreign to many people and cultures. In Africa, for instance, only a single European-type opera house exists – aside from Schlingensief's endeavours in Burkina Faso – and that is in Cairo. The nearest building of this kind is located farther north, in Tel Aviv, in the Middle East.

One place where there are more opera houses than a German – or any European – might suspect, is a country like Russia (including Siberia and other former Soviet Union countries such as Kyrgyzstan, Kazakhstan etc.) Enormous buildings exist even in Novosibirsk, Baku, Horki, Tbilisi, Homel, Tashkent and Frunze.

In his book on Sigmund Freud, Ludwig Marcuse wrote the following concerning his percep-

tion of human beings in 1956: »The great deed of art – to give to that which may not live in reality a non-dangerous life in a seeming reality – also indicates its origin ... Imagination originated as a ›mercy‹ in the ›painful transition from desire to the reality principle‹, as ›a replacement for the satisfying of urges‹. This realm is the home of the most diverse fantasists. The paranoiac, the neurotic, the dreamer – and also the pious, the speculative thinker, and the ›artist‹.«

In art, we see humanity dreaming (to loosely quote Sigmund Freud): both humanity generally and the individual »I«. Dramas, libretti, and opera never explain, they work through everything in a dream dance, in fictional spaces. Between me and you, between two individuals, in dialogue. Opinions are expressed, and are opposed by other opinions. Duets, misunderstandings, resolved peacefully or through conflict. These produce no »revelations of the world«. Naturally, there are monologues – although, in opera, they are called arias. But they tell only of lonelinesses, love, hate, errors, confinements, desperations.

All theatre pieces and operas are archetypal show and building sites, fragments of a greater whole (all operas together form a unity?), incomplete places of feeling and discussion between ignorance, assertion, lie, truth, love, fiction, tragedy, melo and death. The work of composers – if they are not dedicated to pure abstraction – also tends in this direction. Of all of them, Mozart and Rossini scored this attitude to life in the most beautiful and natural way. All composers who incline toward endlessly flowing music (like Richard Wagner and Anton Bruckner) risk monotony and boredom (as in the *Ring des Nibelungen*).

**4** My career as a stage set designer and architect began, from an autobiographical point of view, very tardily, when I was almost 40 years old. In the first volume of my »Stage Architectures« work, I have already told the story of how I was discovered in 1981 by the then co-intendant of the civic opera of Frankfurt am Main, Klaus Zehelein. All of my efforts in this direction during my school days in Ulm and my study of architecture in Hannover and Stuttgart were unsuccessful. After gaining my university diploma in urban planning, I initially worked as an independent artist and experimental architect. My activities combined ecology and construction (with Frei Otto and Buckminster-Fuller as my major influences), expressive futurism and organic considerations, function, history, imagination, art, the present day, future, and utopia.

It was only with the publication of my books in the 1970s, primarily consisting of drawings and short texts (with many quotations from philosophers, sociologists, and poets whom I had read and admired) that I, with my architectural fantasies and design proposals, came to the attention of prominent theatre people and museum directors. My subjective posing of questions and concepts now also attracted the interest of magazines and »normal« every day architects. Compared to conventional career paths (such as those of my fellow students), my path was indirect, oblique, and punctuated by numerous surprises, disappointments, successes, and severe

blows. After I returned from Rome (the Villa Massimo) and moved from Stuttgart into the Swabian uplands, I was not sure how I could make a living. I made virtually nothing from my artistic activities, or from my books. The reality was that these things cost me money. My outgoings were higher than my income. My wife earned just enough to cover living expenses. I did found an architecture firm in Attenweiler, but I did not receive many commissions. After suddenly receiving the call from Frankfurt, I therefore decided to abandon the fully autonomous artistic/architectural life and to actively pursue the old dreams of theatre, film, and stage set design from my school and student days.

Whereas normal stage set designers begin their careers at small theatres shortly after completing their studies, fate propelled me, in the course of a day and at an advanced age, to the top of the hierarchy and the biggest opera houses in Europe. In East Berlin, Klaus Zehelein introduced me to the woman who was the most famous opera director in Germany of the time (both East and West), Ruth Berghaus. She accepted me, completely inexperienced as I was, right away. Even though I had never seen any of her productions, and that is still a marvel to me. It was the start of a ten-year, wonderful collaboration with this interesting, celebrated, but also controversial woman, whose husband, Paul Dessau, had died a year prior to our meeting. I was the first to design and build for the Frankfurter Opernhaus, »the greatest stage set of the post-war era« (according to Klaus Zehelein). Max von Vequel-Westernach, the technical director at Frankfurt, assisted me in the technical planning and implementation for my major *Les Troyens* project. I set to work in Attenweiler as if in a dream, but also highly motivated and liberated. I wanted to consciously create a new and very personal style that would relate to the works of Wilfried Minks, which I knew from Ulm and Bremen, and the fascinating stage set designs of the Russian 1920s avant-garde. Additionally, I found my role models in the films of Fritz Lang and his set designers Erich Kettelhut and Otto Hunte, visualized and realized first and foremost in their legendary and famous – if rather simple in terms of its script – film *Metropolis*. Fritz Lang himself never really liked the completed film. This was of course partly down to the scriptwriter, his then wife Thea von Harbou, who at an early stage allied herself with the Nazis.

I was also impressed by successful set designers in Hollywood productions of that era: above all, Norman Bel Geddes, Cedric Gibbons, and Hans Dreyer. I was fascinated by the works of Oskar Schlemmer and Frederik Kiesler, the architects Frank Lloyd Wright, Adolf Loos, Carlo Scarpa, Josef Hoffmann, Robert Mallet-Stevens, Le Corbusier, Frei Otto, and the architectures of César Manrique, virtually a visual artist, the designer Raymond Loewy, and the legendary musical director Busby Berkeley. Then there were the films of Joseph von Sternberg, Ernst Lubitsch, Alfred Hitchcock, John Huston, Federico Fellini, and Ingmar Bergman. The hard black-and-white of these film images, with their nuances and shadows, was important to me.

I was finally able to open my inner floodgates, and I met with an enthusiastic reception in the

ist je auf der Bühne oder im Zuschauerraum aufgetaucht und hat mit mir gesprochen. Wenn es hoch kommt, fragt der Dirigent oder die Dirigentin nach dem verbauten Material auf der Bühne. Sie alle hassen Stoff und Stoffkullissen (also auch das 19. Jahrhundert?). Für sie sind das schallschluckende Elemente. Sie lieben Holz. In der Realität sind es in den meisten Fällen schwerentflammbare oder nicht brennbare, bemalte oder verputzte Spanplatten und Sperrhölzer, die hier verbaut werden, ein guter Resonanzboden wie bei vielen Instrumenten (Flöten, Trommeln, Geigen, Bratschen, Cellos, Flügel).

Jeder Besucher kann die Libretti oder Dialogtexte vor seinem Opern- oder Theaterbesuch lesen. Während der Aufführung erscheinen die gesprochenen oder gesungenen Texte meist als Projektionen über dem Portal in der Sprache des jeweiligen Landes. Die Schauspieler und Sänger haben ihre Rollen auswendig gelernt. Damit ist alles, was sich auf der Bühne ereignet – mit und ohne Musik – vorgefertigtes, künstliches Leben, herausgeschnitten aus dem Alltag, präpariert, seziiert und angerichtet. Konservenleben, fremdes Leben, jeden Abend mit dem (fast) gleichen Verlauf, mit dem gleichen Schicksal, mit dem gleichen Bühnenbild, den gleichen Kostümen, mit dem gleichen, vorgefertigten Liebes- oder Haßrausch, dem gleichen vorgefertigten, langsamen Tod.

Der Umgang mit derartig künstlichen Dingen und Spielvorgängen ist uns angeboren. Schon als kleine Kinder spielten wir »Haus«, »Kaufladen«, »Stadt«, »Rennbahn«, »Bahnhof«, »Wald«, »Schiff« oder »Flugzeug«. Entweder griffen wir damals zu puren Gesten, oder wir nannten das gefaltete Blatt Papier, das wir in der Hand hielten, »Flugzeug«. Das »Als-ob« genügte. Die Ladentheke wurde aus Tisch und Stuhl gebaut. Der gleiche Stuhl konnte im nächsten Moment zum Pferd oder Rennauto mutieren und sich, gemeinsam mit Reiter oder Fahrer in die Kurven legen. Dazu wurde gesummt, gebrummt, gequiescht. Illusionswelt. Surrealismus pur.

Als Erwachsene dagegen sind wir im Alltagsleben dazu verdammt, alle Emotionen (vor allem Liebe, Eifersucht, Glücksgefühle, Depression, Einsamkeit, Beleidigt- und Erniedrigt-Werden, Verzweiflung und Haß) zu unterdrücken. Schon lautes Pfeifen oder Radiohören gilt bei uns als übergreifig, rücksichtslos und ruhestörend. Heute muß man zumindest so tun, als würde man mobil telefonieren, wenn man Lust hat, auf der Straße laute Selbstgespräche zu führen. Das war nicht immer so. Man denke nur an die italienischen Gassen in den 1950er und 1960er Jahren, mit laut singenden und rufenden Botenjungen, Zeitungs- oder Marktverkäufern, Wäscherinnen und Bettlern, singenden Gondoliere, vor sich hin trällernden Handwerkern, während sie ihre schrubbenden und klopfenden Arbeiten im Freien ausübten. Auch lautes Pfeifen gehörte zu den normalen Stadtgeräuschen. Ähnlich wie Moped- und Autolärm, Abriß- oder Baustellentätigkeiten, die auch in den heutigen Städten noch weit verbreitet sind. Bleiben als Steigerung die Motorradfahrer und Poser mit ihren laut aufheulenden Maschinen und die hupenden Hochzeitskorsos der jungen Türken oder Italiener.

Trotzdem muß man zugeben, daß gerade die europäische Opernsphäre vielen Menschen und

Kulturen fremd ist. In Afrika beispielsweise existiert – abgesehen von Schlingensiefs Bemühungen in Burkina Faso – nur ein einziges Opernhaus im europäischen Sinne, und zwar in Kairo. Das nächste Haus dieser Art befindet sich weiter nördlich in Tel Aviv, am Nahen Osten.

Wo es mehr Opernhäuser gibt als mancher Deutscher oder Europäer vermutet, ist ein Land wie Rußland (Sowjetunion, einschließlich Sibirien, Kirgisien, Kasachstan etc). Selbst in Nowosibirsk, Baku, Gorki, Tiflis, Gomel, Taschkent und Frunse stehen riesige Bauten.

Ludwig Marcuse schrieb in seinem Buch *Sigmund Freud: Sein Bild vom Menschen* im Jahr 1956: »Die große Tat der Kunst: dem, was in der Realität nicht leben darf, in einer Scheinwirklichkeit ein ungefährliches Leben zu schenken, weist auch hin auf ihren Ursprung ... Die Phantasie entstand als ›Schonung‹ beim ›schmerzlichen Übergang vom Lust- und Realitätsprinzip‹, als ›Ersatz für Triebbefriedigung‹. In diesem Bereich siedelten sich die verschiedensten Phantasierer an. Der Paranoiker, der Neurotiker, der Träumer – auch der Fromme, der spekulative Denker und der ›Künstler‹.«

Mit der Kunst träumt die Menschheit (frei nach Sigmund Freud), allgemein und im einzelnen Ich. Theaterstücke, Libretti und Opern erklären nie, sie arbeiten alle traumtänzerisch in fiktiven Räumen. Zwischen Ich und Du, zwischen zwei Individuen, dialogisch. Meinungen werden geäußert, andere dagegen gesetzt. Duette, Mißverständnisse, friedlich oder im Streit beigelegt. Dadurch entstehen keine »Weiterklärungen«. Natürlich gibt es auch Monologe, in der Oper Arien genannt. Aber sie berichten nur von Einsamkeit, Liebe, Haß, Verirrung, Einengung und Verzweiflung.

Alle Theaterstücke und Opern sind beispielhafte Schau- und Baustellen, Fragmente aus einem großen Ganzen (alle Opern zusammen eine Einheit?), unfertige Gefühls- und Diskussionsorte zwischen Unwissenheit, Behauptung, Lüge, Wahrheit, Fiktion, Tragik, Melo und Tod. Auch Komponisten arbeiten oft – wenn sie nicht auf reine Abstraktion schwören – in dieser Richtung. Am schönsten und natürlichsten vertonten Mozart und Rossini diese Lebenshaltung. Bei allen Komponisten, die zu endlos fließender Musik neigen (wie Richard Wagner und Anton Bruckner), lauern Eintönigkeit und Langeweile (etwa im *Ring des Nibelungen*).

**4** Meine Karriere als Bühnenbildner und Bühnenarchitekt verlief, autobiographisch gesehen, sehr zögerlich und begann für mich erst, als ich fast 40 Jahre alt war. Wie ich 1981 vom damaligen Co-Intendanten der städtischen Oper in Frankfurt am Main, Klaus Zehelein, entdeckt wurde, beschrieb ich bereits im ersten Band meiner »Bühnenarchitekturen«. Alle meine Versuche in dieser Richtung während meiner Schulzeit in Ulm und meines Architekturstudiums in Hannover und Stuttgart, blieben erfolglos. Ich arbeitete nach Erlangung eines Universitätsdiploms im Fach Städtebau, zunächst als freischaffender Künstler und experimentierender Architekt. Zwischen Ökologie und Konstruktion (die Einflüsse von Frei Otto und Buckminster-Fuller waren dabei am größten), zwischen expressivem Futurismus und organischen Überlegungen, zwischen Funktion, Ge-

schichte, Phantasie, Kunst, Gegenwart, Zukunft und Utopie.

Erst durch meine in den 1970er Jahren veröffentlichten Bücher, die primär aus Zeichnungen und kurzen Texten (mit vielen Zitaten von Philosophen, Soziologen und Dichtern, die ich las und bewunderte) bestanden, wurden wichtige Theaterleute und Museumsdirektoren auf mich, meine Architekturphantasien und Entwurfsvorschläge aufmerksam. Meine subjektiven Fragestellungen und Einfälle stießen jetzt auch auf das Interesse von Zeitschriften und »normalen« Alltagsarchitekten. Entgegen bürgerlicher Berufswege (meiner Kommilitonen etwa) verlief mein Weg krumm, schief und war gespickt mit zahlreichen Überraschungen, Enttäuschungen, Erfolgen und Tiefschlägen. Für mich war, nach der Rückkehr aus Rom (Villa Massimo) und dem Umzug von Stuttgart ins schwäbische Oberland unklar, wovon ich leben sollte. Die Erträge aus dem Kunstbereich tendierten gegen null, ebenso die Gewinne aus meinen Buchproduktionen. In Wirklichkeit kosteten diese Dinge nur Geld. Meine Ausgaben waren höher als die Einnahmen. Noch verdiente meine Frau den notwendigen Lebensunterhalt. Ich gründete zwar in Attenweiler ein Architekturbüro, aber es mangelte an Aufträgen. Deswegen entschloß ich mich, nach dem plötzlichen Anruf aus Frankfurt, das völlig autonome Künstler-Architekturleben aufzugeben und aktiv an alte Theater-, Film- und Bühnenbildträume aus meiner Schul- und Studentenzeit anzuknüpfen.

Während normale Bühnenbildner ihre Karrieren schon kurz nach dem Studium an kleinen Theatern beginnen, warf mich das Schicksal im fortgeschrittenen Alter von einem Tag zum anderen an die Spitze der Hierarchie und damit an die größten Opernhäuser Europas. Klaus Zehelein stellte mich in Ostberlin der damals berühmtesten Opernregisseurin Deutschlands (in Ost und West), Ruth Berghaus, vor. Sie akzeptierte mich, den völlig Unerfahrenen, sofort. Und das auch, obwohl ich keine einzige ihrer Inszenierungen gesehen hatte, bis heute ein Wunder für mich. Damit begann eine zehnjährige, wunderbare Zusammenarbeit mit dieser interessanten, gefeierten, aber auch umstrittenen Frau, deren Ehemann Paul Dessau ein Jahr vor unserem Kennenlernen gestorben war. Als erstes durfte ich damals am berühmten Frankfurter Opernhaus »das größte Bühnenbild der Nachkriegszeit« (so Klaus Zehelein) entwerfen und bauen. Max von Vequel-Westernach, der Technische Direktor in Frankfurt, half mir bei der technischen Planung und Umsetzung meiner *Trojaner*-Großtat. Wie im Traum, aber auch hoch motiviert und befreit, hatte ich mich in Attenweiler ans Werk gemacht. Ich wollte bewußt einen neuen, ganz persönlichen Stil erschaffen, der an die Arbeiten von Wilfried Minks, welche ich aus Ulm und Bremen kannte, und an die faszinierenden Bühnenbildentwürfe der russischen Avantgardisten aus den 1920er Jahren anknüpft. Außerdem sah ich meine Vorbilder in den Filmen von Fritz Lang und dessen Set-Designern Erich Kettelhut und Otto Hunte, visualisiert und realisiert vor allem in ihrem legendär-berühmten, obgleich vom Drehbuch her etwas einfältigen Film *Metropolis*. Fritz Lang selbst mochte den fertiggestellten Film nie wirklich. Das lag natürlich auch an seiner damaligen

opera and theatre world – in both west and east Germany. Between 1982 and 1992, I was constantly on the move, usually by plane, from Stuttgart to Berlin (west and east), to Vienna, Hamburg, Brussels, Paris, Zürich, and once to the USA. Unfortunately, the Berghaus project – *Moses und Aron* (*Moses and Aaron*) by Arnold Schönberg in Blossom, Cleveland, with Christoph von Dohnányi as musical director, fell through. Potential sponsors rejected us because they thought we were communists. In the 1980s, East Berlin was still considered an enemy country and a vassal state of the Soviet Union.

With the fall of the Wall and the death of Ruth Berghaus in 1996, my career appeared to have arrived at its premature end. By that time, however, I was so well-known that, by and by, other directors got in touch with me. I never tried to acquire contacts and contracts myself. I was not represented by an agency, as most other internationally active stage set designers, singers, conductors, and editors are. Nor did I ever attend a premiere or any other events where one could reach people. I even declined offers to lecture.

Since the early 1990s, I have worked with many directors, some very different from others: with Guy Joosten, Arila Siegert, Nicolas Brieger, Jürgen Tamchina, Dominik Neuner, Martin Schüler, Christoph Nel, Tatjana Gürbaca, Katrin Hilbe, Nils Peter Rudolph, Juri Prossokow, Johannes Schaaf, and Roland Schwab. I also worked with the most famous conductors: Michael Gielen, Claudio Abbado, Stefan Soltesz, Ulf Schirmer, Ralph Weikert, Michail Jurowski, Enrico Dovico, Sylvain Cambreling, Adam Fischer, Friedrich Goldmann, Will Humburg, Donald Runnicles, Toshiyuki Kamioka, Günter Neuhold, Paolo Carignani, Siegfried Kurz, Christoph von Dohnányi, Bernhard Kontarsky, Lothar Zagrosek, Rubén Dubrowsky, Michael Schneider, Leo Siberski, Enrico Calesso, Milos Krejčí, Stefan Malzew, Martin Schelhaas, Cornelius Meister, Adrian Kelly, Lutz de Veer, Clemens Heil, Marius Stieghorst, Anu Tali, Fabrice Bollon, Niksa Bareza, Pavel Baleff, Ludwig Mandl, James Allen Gähres, Wolf-Dieter Hauschild, Lutz Glandien, Philipp Auguin, Zoltan Pesko, Christian Thielemann, Hillary Griffiths, Bertrand de Billy, Hartmut Haenchen, Eliahu Imbal, Friedrich Haider, and Mirga Gražinytė-Tyla.

Throughout all these years, I considered it to be a great privilege to be allowed to design spatial images for the most important compositions in opera history. Unlike most mere mortals, I saw every production four to six times during final rehearsals. As a musical layman, a new and exciting aspect opened up for me every time. Unfortunately, among the post-2000 productions, there were no longer any world premieres. Only a few works experienced their first performance in Germany, Austria, or America thanks to our »reanimation«. I was allowed to »illustrate« certain works repeatedly, six times in the case of Wolfgang Amadeus Mozart's *Idomeneo*, in Vienna, Barcelona, Hamburg, Heidelberg, Salzburg, and Pilsen. The Vienna production by Nicolas Brieger was performed at three separate theatres: at the Theater an der Wien, at the Gran Teatre del Liceu in Barcelona, and at the Hamburgische Staatsoper. One particular performance of *Idomeneo* was especially moving for me. This was the pro-

duction by Arila Siegert at the Salzburger Landestheater in 2018. At the premiere, it was primarily the rising young female star conductor Mirga Gražinytė-Tyla who was celebrated. I will explore this in more detail in the following individual depictions.

## 5

My battle for greater respect and recognition for the stage-set genre, for exhibition design, for interior architecture, and for architecture in general met with little success. Many admirers of my acrylic pictures and drawings from the 1970s even regarded my (then) new theatre activities – if they took note of this work at all – as »a betrayal of art«, and contemptuously distanced themselves from me. After all, the work of stage set designers (like that of costume designers) continues to be described disparagingly as trivial »commercial art«. In Italy, Spain, and France, they are called »decorators«, which carries overtones of shop window dressing and advertisement. I, however, consider all of these creative areas important, and very much underrated.

Much of what I designed and built for theatre and opera is now considered by some critics to belong to a dark (postmodern) past. Only a few of the old stagings are still performed. In Lyon, where our Dresden *Elektra* (1986) was reconstructed in 2017, the advance announcements saw critics describe myself and my renowned colleague Erich Wonder as »Old Masters – The retro trend has now reached the opera houses ...« (in *Die Zeit* on the 7th of April 2016). Following the premiere, however, the press reports were full of praise. For instance, Eleonore Brüning wrote the following in the *FAZ* on the 24th of March 2017:

»... hence the stage set, this legendary leaping tower of Mycenae, often copied, never equalled. Out of the centre grows this white-hot, raging *banda*, imploringly dancing yearning love waltzes: an evil tower, a fascistoid architecture of dominance. Behind every open passageway lurks a deadly danger, a traitorous serving maid, a murderous mother. This image is a powerful force.«

In her book *Das Bühnenbild im 20. Jahrhundert* (The Stage Design in the 20th Century), which appeared in 1998, Nora Eckert wrote the following about my work and my influence in general: »Schaal uses the term »laboratory« when speaking about the situation in the theatre – something which, incidentally, Ruth Berghaus, with whom he has developed numerous opera productions, does also. Consequently, the plot is to him an experiment, and the audience members are at once researchers and voyeurs. The relationship between the actor and the space possesses for him a symbolic character – it is a relationship that expresses the state of mind of the character. »The stage space is a headspace, a concept space, a thought space«, Schaal explains. »The internal is turned outward«. His stage sets exemplify this in a fascinating way. They are, in the truest sense of the word, »thought buildings«.

She goes on to say that: »Schaal's stage set architectures are, in their rhythm and structure, musicalized to a certain extent, but this is in any case a side-effect, as the intrinsic quality un-

doubtedly dominates. His stages, given clear contours by their black-and-white optics, look like enlarged specimen models, with imagination rather than functionality – not to say the fantastic – as the decisive factor. The only functionality is that of keeping the space useable for the singers. A main motif for the design work is, consistently, the metaphorical character of the architectural landscape.«

Ehefrau, der Drehbuchautorin Thea von Harbou, die sich allzu früh den Nazis andiente.

Auch die erfolgreichen Set-Designer der Hollywood-Produktionen jener Zeit hatten es mir angetan: allen voran Norman Bel Geddes, Cedric Gibbons und Hans Dreyer. Ich war fasziniert von den Werken Oskar Schlemmers und Fredrik Kieslers, der Architekten Frank Lloyd Wright, Adolf Loos, Carlo Scarpa, Josef Hoffmann, Robert Mallet-Stevens, Le Corbusier, Frei Otto und den Architekturen César Manriques, der eigentlich zu den bildenden Künstlern zählt, dem Designer Raymond Loewy und dem legendären Musical-Regisseur Busby Berkeley. Die Filme von Joseph von Sternberg, Ernst Lubitsch, Alfred Hitchcock, John Huston, Federico Fellini und Ingmar Bergman kamen dazu. Das harte Schwarzweiß jener Filmbilder, mit all ihren Nuancen und Schattierungen, war mir wichtig.

Endlich durfte ich meine inneren Schleusen öffnen und fand dafür – im Westen wie im Osten Deutschlands – begeisterte Aufnahme in der Welt der Oper und des Theaters. Zwischen 1982 und 1992 war ich permanent unterwegs, meist im Flugzeug. Von Stuttgart nach Berlin (Westen und Osten), Wien, Hamburg, Brüssel, Paris, Zürich, einmal auch in die USA. Aber das Berghausprojekt *Moses und Aron* von Arnold Schönberg in Blossom bei Cleveland, unter der musikalischen Leitung Christoph von Dohnányis, zerschlug sich leider. Wir wurden von den potentiellen Sponsoren als Kommunisten eingestuft und abgelehnt. Ostberlin galt in den 1980er Jahren noch als vermintes Feindesland und Vassallenstaat der Sowjetunion.

Mit der Maueröffnung und dem Tod von Ruth Berghaus 1996 schien meine Karriere an ihrem vorzeitigen Ende angekommen zu sein. Aber mein Bekanntheitsgrad war damals so groß, daß sich nach und nach andere Regisseure bei mir meldeten. Ich selbst bemühte mich zu keiner Zeit um Kontakte und Aufträge. Ich ließ mich von keiner Agentur vertreten, wie die meisten anderen, international tätigen Bühnenbildner, Sänger, Dirigenten und Regisseure. Auch besuchte ich nie eine Premierenfeier oder andere, kommunikationsfördernde Veranstaltungen. Selbst Angebote für Lehrstühle lehnte ich ab.

Seit Beginn der 1990er Jahre arbeitete ich mit vielen, teilweise sehr unterschiedlichen Regisseuren und Regisseurinnen zusammen: mit Guy Joosten, Arila Siegert, Nicolas Brieger, Jürgen Tamchina, Dominik Neuner, Martin Schüler, Christoph Nel, Tatjana Gürbaca, Katrin Hilbe, Nils Peter Rudolph, Juri Prossokow, Johannes Schaaf und Roland Schwab. Außerdem mit den berühmtesten Dirigenten: Michael Gielen, Claudio Abbado, Stefan Soltesz, Ulf Schirmer, Ralph Weikert, Michail Jurowski, Enrico Dovico, Sylvain Cambreling, Adam Fischer, Friedrich Goldmann, Will Humburg, Donald Runnicles, Toshiyuki Kamioka, Günter Neuhold, Paolo Carignani, Siegfried Kurz, Christoph von Dohnányi, Bernhard Kontarsky, Lothar Zagrosek, Rubén Dubrowsky, Michael Schneider, Leo Siberski, Enrico Calesso, Milos Krejčí, Stefan Malzew, Martin Schelhaas, Cornelius Meister, Adrian Kelly, Lutz de Veer, Clemens Heil, Marius Stieghorst, Anu Tali, Fabrice Bollon, Niksa Bareza, Pavel Baleff, Ludwig Mandl, James Allen Gähres, Wolf-Dieter Hauschild, Lutz Glandien, Philipp Auguin, Zoltan

Pesko, Christian Thielemann, Hillary Griffiths, Bertrand de Billy, Hartmut Haenchen, Eliahu Imbal, Friedrich Haider und Mirga Gražinytė-Tyla.

All die Jahre empfand ich es als großes Privileg, Raumbilder für die wichtigsten Kompositionen der Operngeschichte entwerfen zu können. Im Gegensatz zu Normalsterblichen sah ich jedes Werk während der Schlußproben vier- bis sechsmal. Und jedesmal erschloß sich für mich, den musikalischen Laien, ein neuer, spannender Aspekt. Leider befanden sich unter den Aufführungen nach 2000 keine Uraufführungen mehr. Nur wenige Werke erlebten durch unsere »Reanimierung« ihre deutsche, österreichische oder amerikanische Erstaufführung. Gewisse Werke durfte ich zum wiederholten Male »bebildern«, darunter sechsmal Wolfgang Amadeus Mozarts *Idomeneo*, in Wien, Barcelona, Hamburg, Heidelberg, Salzburg und Pilsen. Die Wiener Inszenierung von Nicolas Brieger wurde an drei verschiedenen Theatern gezeigt: am Theater an der Wien, am Gran Teatre del Liceu in Barcelona und an der Hamburgischen Staatsoper. Eine *Idomeneo*-Aufführung berührte mich besonders. Es war die Inszenierung von Arila Siegert am Salzburger Landestheater im Jahr 2018. Bei der Premiere wurde vor allem der aufsteigende, junge, weibliche Dirigenten-Star Mirga Gražinytė-Tyla gefeiert. Bei den nachfolgenden Einzeldarstellungen werde ich näher darauf eingehen.

## 5

Mein Kampf für eine höhere künstlerische Bewertung des Bühnenbild-Genres, der Ausstattungs-gestaltung, der Innenarchitektur und der Architektur im allgemeinen blieb ziemlich erfolglos. Viele Bewunderer meiner Acrylbilder und Zeichnungen aus den 1970er Jahren betrachteten meine damals neuen Theateraktivitäten – sofern sie diese Arbeiten überhaupt zur Kenntnis nahmen – sogar als »Verrat an der Kunst« und distanzieren sich verachtend von mir, denn die Tätigkeit der Bühnenbildner und Bühnenbildnerinnen (genauso wie der Kostümbildnerinnen) wird nach wie vor abwertend als triviales »Kunstgewerbe« betrachtet. In Italien, Spanien und Frankreich spricht man von »Dekorateurs«, was an Schaufenstergestaltung und Werbung denken läßt. All diese Kreativzonen halte ich jedoch für wichtig und völlig unterbewertet.

Inzwischen gilt vieles von dem, was ich für den Theater- und Opernbereich entworfen und gebaut habe, manchen Kritikern als finstere (post-moderne) Vergangenheit. Nur wenige der alten Inszenierungen werden noch gespielt. In Lyon, wo unsere Dresdner *Elektra* (1986) im Jahr 2017 rekonstruiert wurde, bezeichneten mich (gemeinsam mit dem berühmten Kollegen Erich Wonder) Kritiker und Kritikerinnen in der Vorankündigung als »Alte Meister – Der Retrotrend erreicht jetzt auch die Opernhäuser ...« (in der *Zeit*, 7. April, 2016). Nach der Premiere allerdings überschlugen sich die Presseberichte mit Lob. So schrieb Eleonore Brüning in der *FAZ* am 24. März 2017:

»... Weshalb das Bühnenbild, dieser legendäre Sprungturm von Mykene, oft kopiert, nie erreicht, aus der Mitte dieser gleißenden, tobenden, flehentlich sehnsüchtig Liebeswalzer tanzenden Banda herauswächst: ein böser Turm, eine fascistoide Herrschaftsarchitektur. Hinter jedem offenen Durchgang, jeder Ecke lauert tödliche

Gefahr, eine verräterische Dienstmagd, eine mörderische Mutter. Dieses Bild ist eine Wucht.«

Nora Eckert formulierte in ihrem Buch über *Das Bühnenbild im 20. Jahrhundert*, das 1998 erschien, folgende Sätze über meine Arbeit und mein Wirken ganz allgemein: »Schaal benutzt, wie übrigens auch Ruth Berghaus, mit der er zahlreiche Opernproduktionen erarbeitet hat, den Begriff Labor, wenn er von der Theatersituation spricht. Folgerichtig erscheint ihm die Handlung als Experiment und der Zuschauer als Forscher und Voyeur zugleich. Das Verhältnis von Darsteller und Raum hat für ihn symbolischen Charakter, denn in den Relationen soll sich die Befindlichkeit der Figuren ausdrücken. »Der Bühnenraum ist ein Kopfraum, ein Gedankenraum, ein Denkraum«, erläuterte Schaal. »das Innen wird nach außen gekehrt«. Seine Bühnenbilder exemplifizieren dies auf faszinierende Art und Weise. Sie werden im wahrsten Sinne des Wortes zu »Denkgebäuden«.

Und weiter: »Schaals Bühnenarchitekturen sind in ihren Rhythmisierungen und Strukturen gewiß auch musikalisiert, doch bleibt das allenfalls ein Nebeneffekt, fraglos überwiegt die Eigenqualität. Seine Bühnen, klar konturiert und in Schwarzweißoptik, sehen wie vergrößerte, beispielbare Modelle aus, wobei die Phantasie und nicht die Funktionalität, um nicht zu sagen, das Phantastische, einen entscheidenden Einfluß besitzt. Funktionalität geht hier nur so weit, den Raum für Sänger benutzbar zu halten. Ein Hauptmotiv der Entwurfsarbeit ist und bleibt der metaphorische Charakter der Architekturlandschaft.«



### Saint François d’Assise

Opera (*Scènes Franciscaine*) by Olivier Messiaen in 3 acts (8 images), libretto: Olivier Messiaen, location and time period: in the environs of Assisi, 13th century. First performance: Opéra, Salle Garnier, Paris, 28th November 1983

San Francisco Opera House, 2002; musical director: Donald Runnicles, director: Nicolas Brieger, sets: Hans Dieter Schaal, costumes: Andrea Schmidt-Futterer

Finally, I can present a large-scale project that led to a positive and satisfying result. It also pleased the press and the public. Possibly the reason for this success was that Olivier Messiaen was a man who combined two contradictory world-views: musically, he is considered a 20th-century avant-gardist with a utopian flair, whilst at the same time he was an extremely and happily conservative man, who possessed a belief in the Catholic church that was almost naive, and medievally coloured. Then there was his reverence for nature, shown in his love for birds and for their voices.

The whole production was closely associated with Pamela Rosenberg, whom I had known since my work at the Frankfurter Oper in 1982. In 1999/2000, she became the new opera intendant in San Francisco. Unfortunately, in spite of her ability, her experience, and her charming missionary awareness (to bring Americans closer to European opera), the five years that she spent in San Francisco were not blessed with good fortune. Born in Caracas and raised in Los Angeles, she had spent the previous years working in German theatres (Frankfurt and Stuttgart) as a co-intendant, and, with this Californian premiere, she wanted to set the tone in a spectacular way.

Let us remember: in the late 1990s, the dot-com bubble had burst. Many media firms – and their stock exchange speculators – were floundering, especially in California. Some of them, including some potential opera house sponsors, lost all their wealth. On the 11th September 2001, Islamist terrorist attacks shook America and the whole world. At that time, I was in San Francisco preparing my stage set design, and I was seized with panic. During the live TV transmissions from New York in the early morning – which I knew to watch because my opera colleagues had phoned, waking me up, and told me to watch it – I thought that my last day had come. With the fall of the Twin Towers, the old world, for me, was finally gone. All of us were faced with a new era.

Prompted by her chief dramaturgist Wolfgang Willaschek, Pamela Rosenberg had chosen a very extreme work, never before performed in America, to premiere: *Saint François d’Assise* by Olivier Messiaen! It was the only opera on which he had worked for many years – from 1975 to 1983 – and was commissioned by Rolf Liebermann, then intendant of the Opéra Garnier in Paris.

A daring, visionary decision – in California, virtually no-one has heard of this composer. The reasons for this, however, were very illuminating. After all, the namesake of the city of San Francisco is none other than Saint Francis of Assisi. At the beginning of the settling of the West Coast by migrants and settlers from Europe, monks of

the Franciscan order founded a small monastery here, on this picturesque section of the Californian coast, with its bay that cuts deeply into the land. As missionaries, they wanted to convert the »Indians«, or America’s indigenous inhabitants, to Christianity. Later, they addressed the gold prospectors of the »Wild West« with a similar religious fervour.

My previous involvement with Messiaen had been limited. Now, I had to overcome certain inner reservations. His thoroughly religious world-views – as musician and librettist – initially remained alien to me. Messiaen originally wanted to write and compose a work about Jesus, but he swiftly abandoned this thought and instead made Saint Francis the central character of his monumental chief work. In addition to religion, the theme of »nature and creation« is at the centre of the story. This is a very conciliatory and forward-looking idea – as we all know, global interest in ecology, nature, and saving the world has greatly increased since the 1980s, under the real threats of pollution and climate catastrophes. Francis was also well-known as an adherent of nature who, in all sincerity, preached to the animals, birds, and plants.

I met with Wolfgang Willaschek and Nicolas Brieger several times in Berlin. Remarkably quickly, we hit upon a visual idea that also played a major role in the libretto, as an identifier of place. In the centre, there was to be a »street«. I designed a slightly ascending, 2 m-wide serpentine route that began at »level zero«, at the edge of the rotating stage, and rose to a height of 2 m. Under the highest point, I situated the grotto that is of great significance in the fifth scene: here, after long prayer, Saint Francis breaks into his famous Canticle of the Sun. All around is an abstract landscape, composed not of stylized elements but of dull, leaden-grey emptiness with architectural remnants: a monastery, a church, a city?

In the background looms the silhouette-like, black high-rise skyline of a decayed city. All of the buildings are in a state of final collapse, just as if an earthquake or a terrorist attack had just taken place. I positioned 8 m-high dark towers covered with black gauze two on the left and two on the right of the revolving disc. The choir were deployed in these towers to sing, invisible to the audience. On the serpentine path, the saint encounters the single-winged angel, whom Andrea Schmidt-Futterer dressed entirely in blue. Later, Francis stood here to preach to the birds. They answer with forceful and long-winded birdsong – provided by the giant orchestra and by the many voices of the choir.

The precise sequence of the scenes is: »The cross, the lauds, the kiss for the leper, the angel traveller, the angel musician, the sermon to the birds, the stigmata, death and new life.«

In his book *50 Klassiker: Oper. Die wichtigsten musikalischen Bühnenwerke von Aida bis zur Zauberflöte*, which came out in 2000 (before our production), Wolfgang Willaschek wrote enthusiastically about Messiaen’s Saint François: »At the central point of the work, in the 5th scene, Francis, through his meeting with the musical angel, enters into a space of sound filled with tones like that of a glass harp; this has fascinated composers of all eras and styles, whether as heav-

enly ladder or as the music of the spheres. The secret of existence is opened to the composer Messiaen as a musical revelation. Initiated into the essence of music, Francis enters into an impassioned dialogue with nature.«

After all the stations of his passion, the saint dies. Nicolas Brieger places him on a narrow projection over the orchestra pit, amid the music. Halleluiah and a great silence. Plentiful light. »Approximating to eternity« (Messiaen). The intense light could be seen in many ways: as the final enlightenment, as the Last Judgment, as the final atom bomb explosion, as the beginning or end of the world, followed by blackness and deep, ultimate night. But that was not a theme suited to a devout believer like Olivier Messiaen.

Incidentally, it was an Afro-American singer who impressively portrayed Saint Francis in our San Francisco production, the resonantly named William White.

It is debatable whether it is possible or desirable, with the mighty almost five-hour-long, largely static mass of bombastic sound that Messiaen created, to celebrate the world, belief, and reverence for nature. After all, this is an account of the life of poor, self-castigating, nature-loving monks. The orchestra required by Messiaen consists of 119 musicians: ten drums, 50 strings and 38 wind instruments. The 150-voice choir would be suited to singing state propaganda anthems in Stalin’s Russia in the past or in today’s China. Even Handel’s *Halleluiah Chorus* and Richard Strauss’s *Also Sprach Zarathustra (Thus Spake Zarathustra)* cannot compete.

Donald Runnicles, a native of Scotland and San Francisco’s new chief conductor, magnificently conducted this work and its massive sound-making resources! Nicolas Brieger likewise confidently solved all the numerous problems of directing the opera, usually by very simple means. Pamela Rosenberg and Wolfgang Willaschek had every right to be pleased with their decision!

If I had stuck to the scene and location instructions given by the composer, the result might well have been pure religious kitsch, just like the first performance in Paris, when Olivier Messiaen sat with the director and stage set designer. He had insisted on his own conservative scenery, and wanted a painting with a gold background, with a medieval light, as if painted by Giotto. For him, heaven was not empty, and God was not dead.

#### Der Heilige Franz von Assisi (Saint François d’Assise)

Oper (*Scènes Franciscaine*) von Olivier Messiaen in 3 Akten (8 Bildern), Libretto: Olivier Messiaen, Ort und Zeit: in der Umgebung von Assisi, 13. Jahrhundert. Uraufführung: Opéra, Salle Garnier, Paris, 28. November 1983

San Francisco Opera House, 2002; musikalische Leitung: Donald Runnicles, Inszenierung: Nicolas Brieger, Bühne: Hans Dieter Schaal, Kostüme: Andrea Schmidt-Futterer

Endlich kann ich ein Großprojekt vorstellen, das zu einem positiv-erfreulichen Ergebnis geführt hat. Auch Presse und Publikum waren begeistert. Vielleicht lag der Erfolg darin begründet, daß Olivier Messiaen zwei widersprüchliche Weltanschauungen in sich trug: Er galt musikalisch als Avantgardist des 20. Jahrhunderts mit utopischem Flair, gleichzeitig war er ein extrem konservativ-glücklicher Mensch und bekannte sich zur katholischen Kirche mit einem fast naiven, mittelalterlich gefärbten Glauben. Hinzu kam seine Naturverehrung, die sich in der Liebe zu Vögeln und Vogelstimmen zeigte und ausdrückte.

Die gesamte Produktion hing eng mit Pamela Rosenberg zusammen, die ich seit 1982 von meiner Arbeit an der Frankfurter Oper kannte. Sie war 1999/2000 zur neuen Opernintendantin in San Francisco ernannt worden. Leider stand, trotz ihres Könnens, ihrer Erfahrung und ihres charmanten Sendungsbewußtseins (den Amerikanern europäische Opernkultur nahezubringen), kein guter Stern über den fünf Jahren, die sie in San Francisco verbrachte. In Caracas geboren und in Los Angeles aufgewachsen, hatte sie in den Jahren davor an deutschen Theatern (Frankfurt und Stuttgart) als Co-Intendantin gearbeitet und wollte jetzt mit der kalifornischen Premiere ein spektakuläres Zeichen setzen.

Erinnern wir uns: Ende der 1990er Jahre war die Dotcom-Blase zerplatzt. Viele Medienfirmen und deren Börsenspekulanten waren – vor allem in Kalifornien – ins Trudeln geraten. Manche von ihnen, auch einige der möglichen Opernhaus-sponsoren, verloren ihr ganzes Vermögen. Am 11. September 2001 erschütterten muslimische Terroranschläge Amerika und die ganze Welt. Auch ich hielt mich während dieser Tage zur Vorbereitung meiner Bühnenbildarbeit in San Francisco auf und wurde von Panik gepackt. Während der TV-Live-Übertragungen aus New York am frühen Morgen, zu deren Beobachtung mich Opernmitarbeiterinnen telephonisch geweckt und aufgefordert hatten, dachte ich, der letzte Tag meines Lebens sei angebrochen. Mit dem Einsturz der Twin Towers ging für mich die alte Welt endgültig unter. Ein neues Zeitalter stand uns allen bevor.

Pamela Rosenberg hatte, auf Anregung ihres neuen Chefdramaturgen Wolfgang Willaschek, zur Premiere die amerikanische Erstaufführung eines sehr extremen Werkes ausgewählt: *Saint François d’Assise* von Olivier Messiaen! Die einzige Oper, an der er viele Jahre lang – von 1975 bis 1983 – im Auftrag von Rolf Liebermann, dem damaligen Intendanten der Opéra Garnier in Paris, gearbeitet hatte.

Eine gewagte, visionäre Entscheidung, denn diesen Komponisten kannte in Kalifornien fast niemand. Aber die Gründe dafür waren mehr als

einleuchtend. Denn der Namenspatron der Stadt San Francisco ist kein anderer als der heilige Franziskus von Assisi. Mönche des Franziskanerordens hatten an diesem malerischen, kalifornischen Küstenabschnitt mit tief ins Land eingeschchnittener Bay zu Beginn der Besiedlung der Westküste durch Siedler und Auswanderer aus Europa eine kleine Klosterniederlassung gegründet. Als Missionare wollten sie alle amerikanischen Ureinwohner, die Indianer, zum Christentum bekehren. Den später im »Wilden Westen« ankommenden Goldsuchern begegneten sie mit dem gleichen religiösen Eifer.

Bisher hatte sich meine Beschäftigung mit Messiaen in Grenzen gehalten. Nun hieß es, einige innere Vorbehalte zu überwinden. Seine durch und durch gläubige Weltsicht – als Musiker und eigener Librettist – blieb mir zunächst fremd. Messiaen wollte eigentlich ein Werk über Jesus schreiben und komponieren, gab diesen Gedanken jedoch bald auf und entschloß sich stattdessen, den heiligen Franziskus in den Mittelpunkt seines monumentalen Hauptwerks zu stellen. Damit trat, neben der Religion, das Thema »Natur und Schöpfung« ins Zentrum der Handlung. Eine sehr versöhnliche, auch zukunftsweisende Idee, denn seit den 1980er Jahren nahm bekanntlich das globale Interesse an Ökologie, Natur und der Rettung der Welt, unter den realen Bedrohungen von Umweltverschmutzung und Klimakatastrophen zu. Franziskus war, wie man weiß, auch ein überzeugter Naturjünger, der in allem Ernst den Tieren, Vögeln und Pflanzen predigte.

Ich traf mich mit Wolfgang Willaschek und Nicolas Brieger mehrmals in Berlin. Erstaunlich schnell fanden wir eine Bildidee, die auch im Libretto als Ortsangabe eine große Rolle spielt. Im Zentrum sollte eine »Straße« stehen. Ich entwarf einen leicht ansteigenden, 2 m breiten Serpentinweg, der auf der Nullebene, am Rand der Drehbühne ansetzte und bis zu einer Höhe von 2 m anstieg. Unter der höchsten Stelle baute ich jene Grotte ein, die im fünften Bild von großer Bedeutung ist, denn hier stimmt Franziskus nach langen Gebeten seinen berühmten Sonnengesang an. Ringsum eine abstrakte Landschaft, die nicht aus stilisierten Naturelementen bestand, sondern aus fahler, grau-bleierner Leere mit Architekturüberresten: ein Kloster, eine Kirche, eine Stadt?

Im Hintergrund ragten die scherenschnittartigen, schwarzen Hochhausschatten einer zerfallenden Stadt auf. Alle Häuser befanden sich im Zustand des finalen Umkippens, ganz so als hätte sich gerade ein Erdbeben oder ein Terroranschlag ereignet. Links und rechts der Drehscheibe platzierte ich jeweils zwei 8 m hohe, dunkle, mit schwarzer Gaze bespannte Türme, in denen der, für das Publikum unsichtbare, Chor verteilt war und sang. Auf dem Serpentinweg begegnete der Heilige dem von Andrea Schmidt-Futterer ganz in Blau gekleideten, einflügeligen Engel. Später predigte Franziskus von dieser Stelle aus den Vögeln. Sie antworteten – über das Riesenorchester und den vielstimmigen Chor – mit gewaltigen, langatmigen Vogelstimmen-Gesängen.

Die genaue Bildabfolge lautet: »Das Kreuz, die Laudes, der Kuß für den Leprakranken, der reisende Engel, der musizierende Engel, die Vogel-

predigt, die Stigmata, der Tod und das neue Leben.«

Wolfgang Willaschek schreibt in seinem Buch *50 Klassiker: Oper. Die wichtigsten musikalischen Bühnenwerke von Aida bis zur Zauberflöte*, das im Jahr 2000 (also vor unserer Produktion) erschien, begeisterte Sätze über Messiaens Saint François: »In der Mitte des Stückes, im fünften Bild, dringt Franziskus bei der Begegnung mit dem musizierenden Engel in einen von glashar-ten-ähnlichen Tönen erfüllten Klangraum vor, der Komponisten aller Zeiten und Stile faszinierte, sei es als Himmelsleiter oder Sphärenmusik. Das Geheimnis des Seins erschließt sich dem Komponisten Messiaen als musikalische Offenbarung. Eingeweiht in das Wesen der Musik, tritt Franziskus in einen erregten Dialog mit der Natur.«

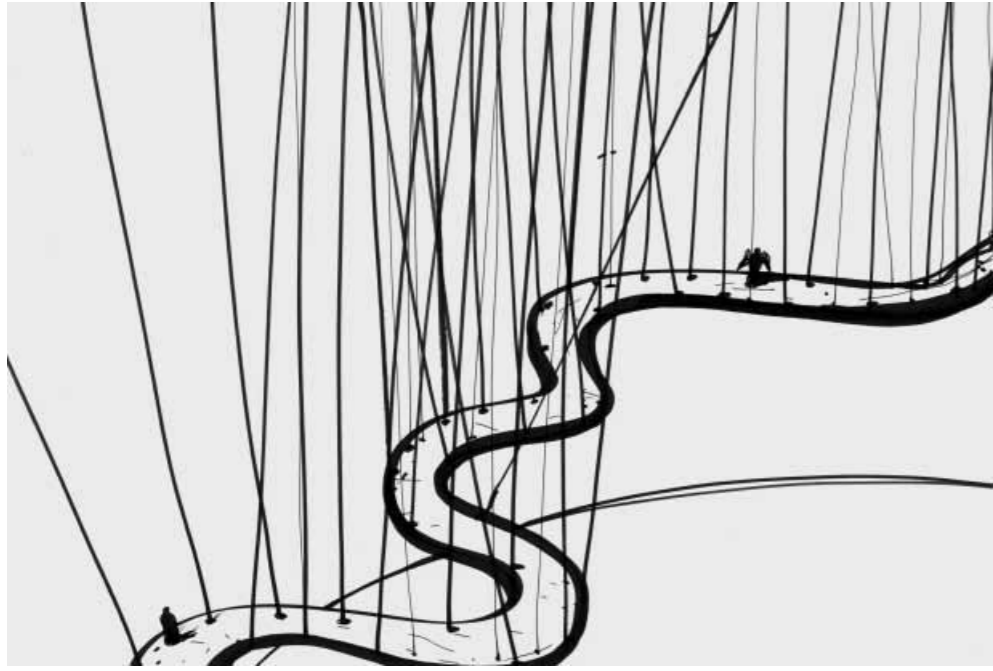
Nach allen Stationen seiner Passion stirbt der Heilige, von Nicolas Brieger auf eine schmale Auskragung über den Orchestergraben gelegt, inmitten der Musik. Halleluja und großes Schweigen. Dazu viel Licht. »Annäherungswerte an die Ewigkeit« (Messiaen). Das intensive Licht konnte vieldeutig gesehen werden: als endgültige Aufklärung, als Jüngster Tag, als finale Atombomben-Explosion, als Anfang oder Ende der Welt, danach Schwärze, tiefe, endgültige Nacht. Aber das war kein Thema für einen tief Gläubigen wie Olivier Messiaen.

Übrigens war der eindrucksvolle Darsteller des Heiligen Franziskus in unserer San-Francisco-Produktion ein afro-amerikanischer Sänger, der den klangvollen Namen William White trägt.

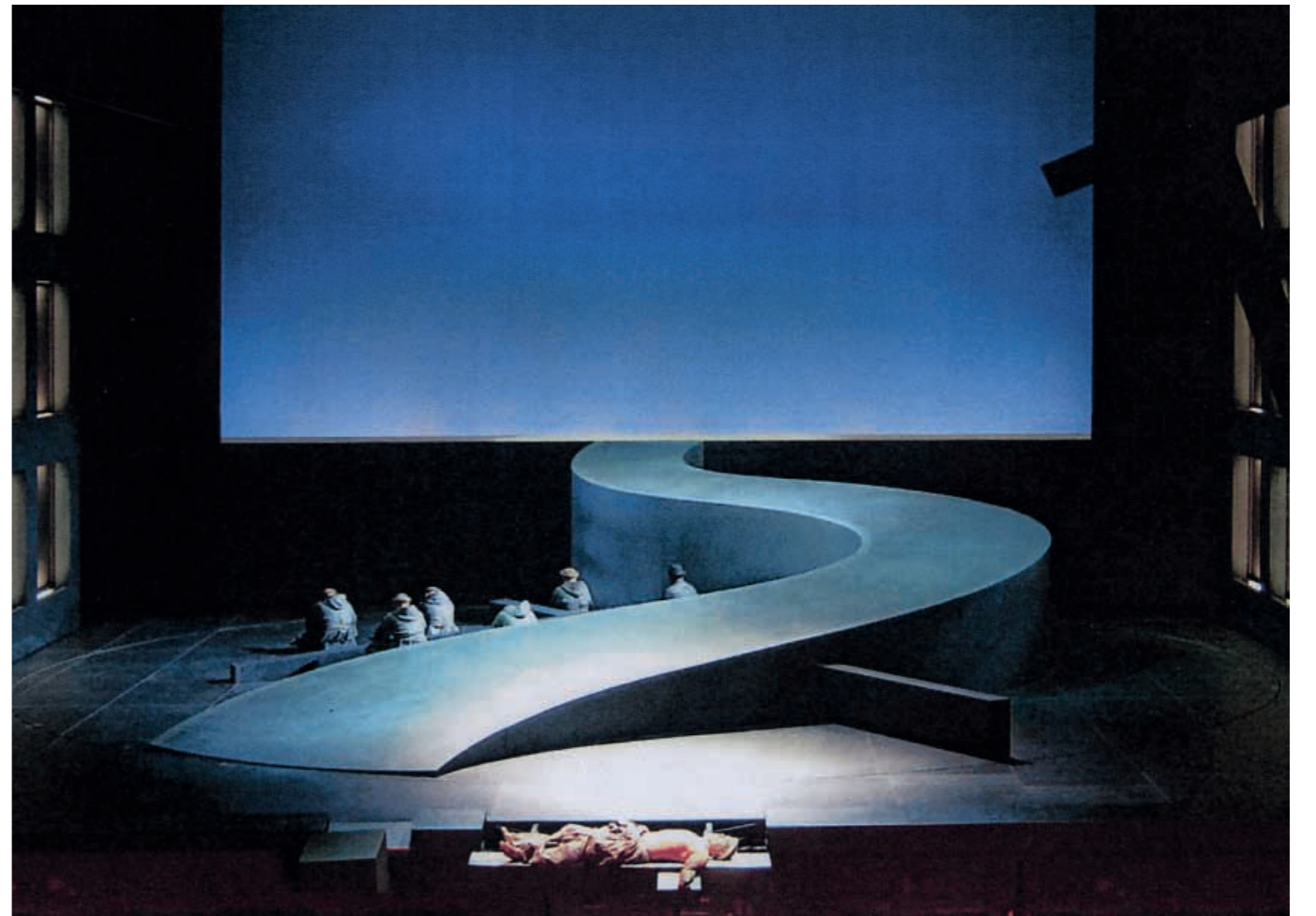
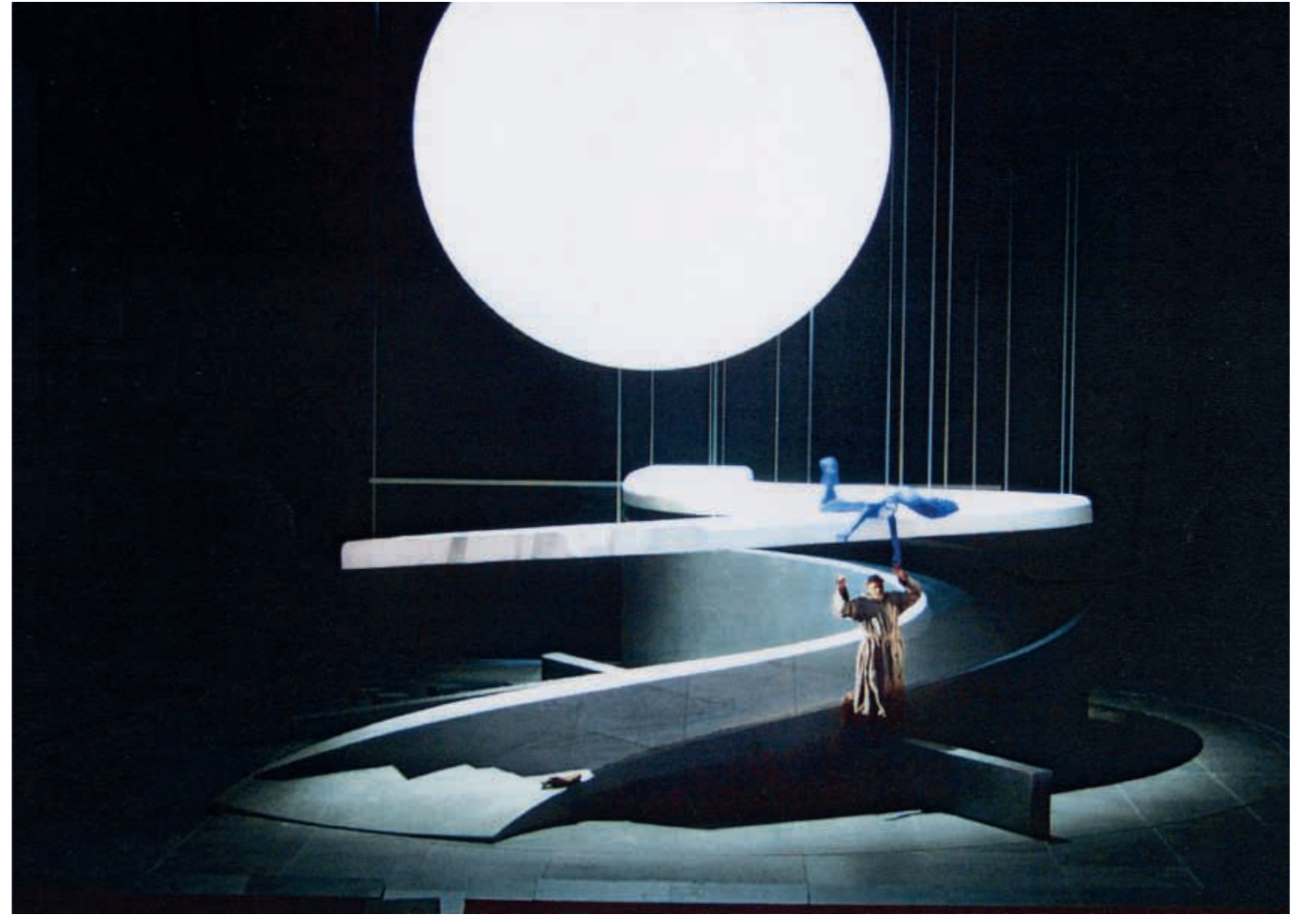
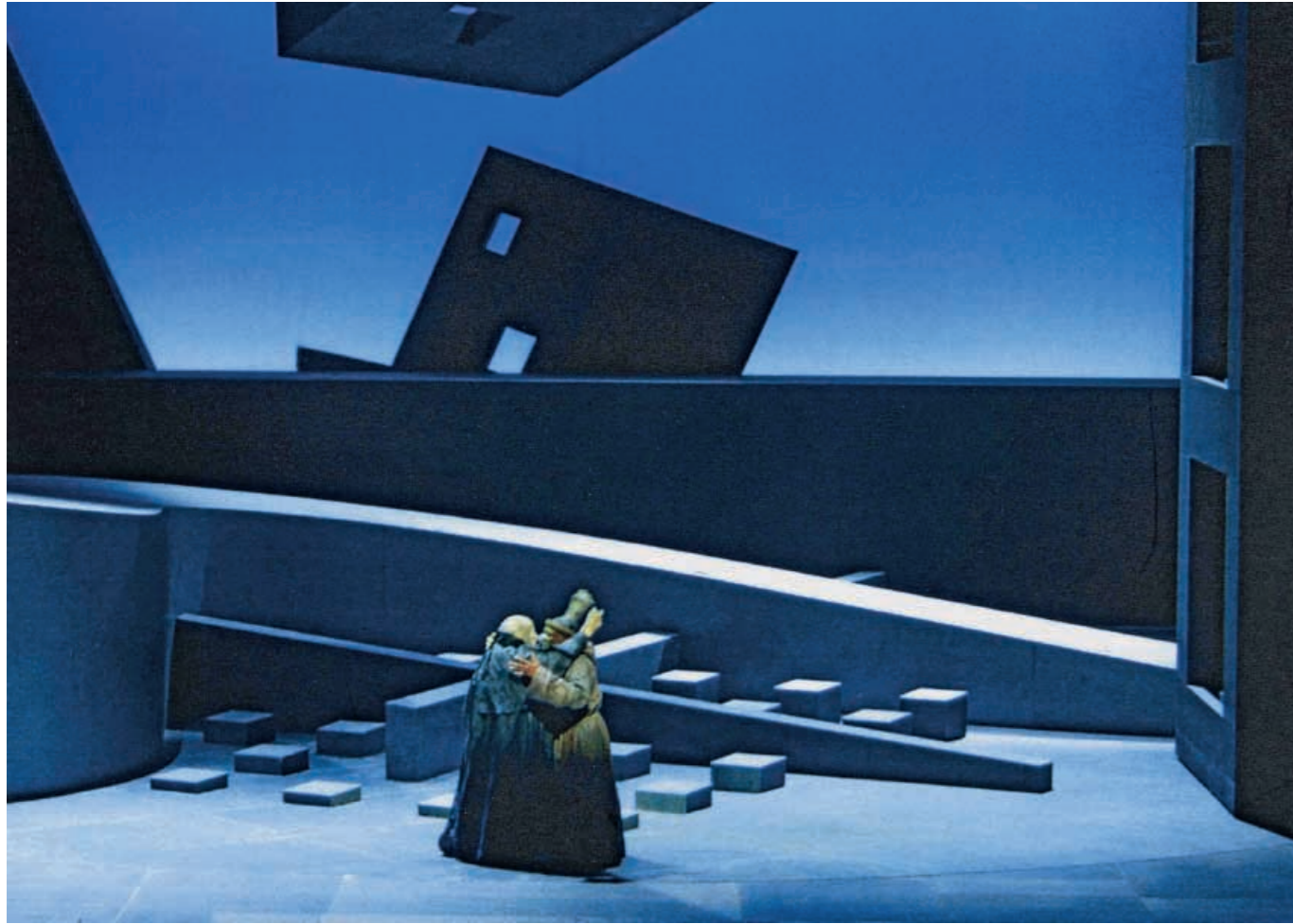
Man kann sich darüber streiten, ob die Welt, der Glaube und die Naturverherrlichung mit einem so gewaltigen, fast fünfständigen, meist sehr statischen Klang-Bombast wie bei Messiaen gefeiert werden kann und muß. Immerhin handelt es sich um die Lebensbeschreibungen von armen, sich selbstkasteienden, naturliebenden Mönchen. Das von Messiaen geforderte Orchester besteht aus 119 Musikern, davon zehn Schlagzeuger, 50 Streicher und 38 Bläser. Auch der Chor mit seinen 150 Stimmen hätte das Format zu propagandistischen Staatshymnen im einstigen Stalin-Rußland oder im heutigen China. Da können selbst Händels *Halleluja* und *Also sprach Zarathustra* von Richard Strauss nicht mehr mithalten.

Donald Runnicles, der neue aus Schottland stammende Chefdirigent in San Francisco, dirigierte das Werk mit diesem riesigen Klangkörper grandios! Auch Nicolas Brieger löste hier alle, zahlreich vorhandenen Regieprobleme souverän, meist mit sehr einfachen Mitteln. Pamela Rosenberg und Wolfgang Willaschek konnten mit ihren Entscheidungen zufrieden sein!

Wenn ich mich an die Bild- und Ortsangaben des Komponisten gehalten hätte, wäre vielleicht nur purer Religionskitsch dabei herausgekommen, wie bei der Uraufführung in Paris. Olivier Messiaen saß damals neben Regisseur und Bühnenbildner. Er hatte auf seinen konservativen Bildern bestanden und wünschte sich Gemälde mit Goldgrund, mittelalterlich leuchtend, wie von Giotto gemalt. Für ihn war der Himmel nicht leer und Gott nicht tot.









**Pénélope**

Poème lyrique in three acts by Gabriel Fauré, li-bretto by René Fauchois, location and time period: Ithaca in the mythical era. First performance: Opéra de Monte Carlo, 4th March 1913

Opernhaus Chemnitz, 2002; director: Arila Siegert, sets: Hans Dieter Schaal, costumes: Marie-Luise Strandt

This work was a premiere for Germany. Gabriel Fauré is a French composer little known in Ger-many, remembered in the history of music mostly for his chamber music works and songs. Follow-ing a standard career as a professor (succeeding Jules Massenet) at the Paris Conservatory, it was only towards the end of his life that he began to compose his only opera. At the time, he was – like Beethoven – facing an increasing loss of hearing.

For the story, Fauré chose a tried-and-tested classical theme, one already used for numerous dramas, libretti, and prose texts. The story be-gins ten years after the end of the Trojan War. Ithaca belongs to the Ionian islands, off the West Coast of Greece. Odysseus was (and still is) king there, and produced a son with his wife Péné-lope before going to the Trojan Wars. During his absence, Pénélope had to rule this tiny state alone. After ten years of waiting, many of the young male inhabitants of the island are looking to marry the supposedly widowed queen. But Pénélope steadfastly refuses. She is convinced that her husband will one day return.

Pénélope, with her maidens, is weaving a shroud. At night, she unweaves what she has woven, in order to buy time in the face of the waiting males. Every day, she goes to a certain spot on the coast to expectantly watch.

For this purpose, I built a round white towers with a curved outer stair and a terrace with a view. It was surrounded by a low fortress wall with a watch post and observation path. The aforementioned group of young men wishing to marry her have been laying siege to the tower, living in low tents, for weeks. They have become increasingly impatient, and demand that Péné-lope choose one of them. And yet, every day, she continues to look out to sea hopefully. And then one day, quietly and almost unnoticed, it happens. Odysseus lands his boat in a concealed island bay, and creeps into the castle complex disguised as a beggar. No-one except a female servant and a dog recognize him. Even Pénélope does not.

When he sees the loitering young men and the danger of the situation, he demands that a con-test should take place the next day. Anyone who can string his old and very powerful bow and hit the target with an arrow will be declared the vic-tor and the new ruler of Ithaca. As he expected, he defeats his competitors, and the great, cun-ning, strong Odysseus emerges as the glorious victor. As punishment, and to calm down the sit-uation, he stabs all his rivals, or has them mur-dered by his male and female servants. Only after the bloodbath does the still-doubting Péné-lope recognize her husband, aged and marked by war, weather, and the sea. Her years of wait-ing have been rewarded. Her faith has been vindicated. This rather gentle and melancholy-sounding opera ends with a grand song to pa-

tient, female matrimonial faithfulness. A happy ending with an incidental bloodbath.

The most exciting part of our scenery interpre-tation was, in fact, the snow-white, round watch-tower with its delicate railings, like the railings of a ship, around the viewing terrace.

In the front part of the stage, I constructed a vertical, framed network structure of beams and slats. This element could be lowered from the fly-loft and raised again. On the various levels, Pénélope’s maidens sat, weaving my abstract geometric cloth. Its intervening spaces were so large that fishing nets or a symbolic fabric of space and time (a kind of calendar, a symbolic land or star chart) can be seen in them. The maidens become Norns, holding all the threads of fate in their hands.

In her book *Arila Siegert. Tänzerin, Choreo-graphin, Regisseurin*, (Arila Siegert. Dancer, Cho-reographer, Director), 2014, Arila Siegert writes this concerning her directorial works: »We are searching. And we were always searching. Other-wise, there would be no tomorrow. Searching also means that one takes the yearning seriously, this knowledge that it is not yet there. That one can also go astray and get it wrong, and that un-derstanding of oneself and others develops. That one doesn’t need to prove, that one knows. That one looks to see, in all naivety, what is all around. Alexander Kluge said that theatre was knowing naivety. By that token, I am in the right profes-sion. My home is art.«

In addition to all the dramatic movement se-quences and directorial ideas of Arila Siegert, and, of course, the beautiful costumes by Marie-Luise Strandt, the performance of the singers and musicians, and the conductor Fabrice Bol-lon, the lighting installations, and thus the moods created for the scenes in Chemnitz were particu-larly impressive. Above the white cyclorama, the young Chemnitz lighting master Holger Reinke succeeded in conjuring up one new and intense spatial atmosphere after another. Clouds, sunset, evening gloom, night with stars and a crescent moon. We left out the sea horizon, for whatever reason.

I regard these images as some of the most successful that we achieved together. Later, I tended to compare every new creation with our Chemnitz Pénélope, which, incidentally, was also well-appreciated by the public and by the press.

**Pénélope**

Poème lyrique in drei Akten von Gabriel Fauré, Li-bretto von René Fauchois, Ort und Zeit: Ithaka in mythischer Zeit. Uraufführung: Opéra de Monte Carlo, 4. März 1913

Opernhaus Chemnitz, 2002; Inszenierung: Arila Siegert, Bühne: Hans Dieter Schaal, Kostüme: Marie-Luise Strandt

Bei diesem Werk handelte es sich um eine deut-sche Erstaufführung. Gabriel Fauré ist ein in Deutschland wenig bekannter französischer Kom-ponist, der vor allem mit seinen kammermusikali-schen Werken und Liedern in die Musikgeschich-te einging. Nach einer üblichen Karriere als Pro-fessor (Nachfolger von Jules Massenet) am Pari-ser Konservatorium begann er erst gegen Ende seines Lebens damit, seine einzige Oper zu kom-ponieren. Dabei war er – wie Beethoven – von zunehmender Taubheit bedroht .

Als Handlung wählte Fauré ein bewährtes, klassisches Thema, das bereits in zahlreichen Theaterstücken, Libretti und Prosatexten behan-delt worden war. Die Handlung setzt zehn Jahre nach Ende des Trojanischen Krieges ein. Ithaka gehört zur ionischen Inselgruppe vor der West-küste Griechenlands. Odysseus war (und ist) dort König und hatte mit seiner Ehefrau Péné-lope, bevor er in den Trojanischen Krieg zog, ei-nen Sohn gezeugt. Während seiner Abwesenheit mußte Pénélope den winzigen Staat allein ver-walten. Nach zehn Jahren des Wartens lauern viele junge, männliche Inselbewohner darauf, die vermeintlich verwitwete Königin zu heiraten. Aber Pénélope weigert sich standhaft. Sie ist davon überzeugt, daß ihr Ehemann irgendwann zurück-kehren wird.

Mit ihren Mägden webt Pénélope ein Toten-tuch. Nachts trennt sie das Gewobene auf, um gegenüber den wartenden Männern Zeit zu ge-winnen. Jeden Tag geht sie zu einer bestimmten Stelle an der Küste und hält Ausschau.

Ich baute dafür einen runden, weißen Turm mit gebogener Außentreppe und Aussichtsterrasse. Umgeben von einer niedrigen Festungsmauer mit Ausblicks- und Beobachtungsweg. Die Gruppe besagter junger, heiratswilliger Männer umlagert den Turm, in niedrigen Zelten wohnend, schon seit Wochen. Sie werden zunehmend ungeduldi-ger und fordern, daß sich Pénélope für einen von ihnen entscheiden müsse. Jeden Tag jedoch hält sie hoffnungsvoll weiterhin Ausschau. Und tat-sächlich tritt das Ereignis still und fast unbemerkt ein. Odysseus ist in einer versteckten Inselbucht mit seinem Boot gelandet und schleicht sich, als Bettler verkleidet, in die Burganlage. Niemand, bis auf eine Magd und einen Hund, erkennt ihn. Auch nicht Pénélope.

Als er die herumlungernden jungen Männer sieht und die Gefährlichkeit der Situation erkennt, fordert er, daß am Tag darauf ein Wettkampf stattfinden solle. Wer dabei seinen alten, sehr kräftigen Bogen spannen könne und das Ziel mit dem Pfeil treffe, werde zum Sieger und neuen Herrscher über die Insel Ithaka erklärt. Wie von ihm vorhergesehen, unterliegen alle Mitbewerber, und er, der große, listige und starke Odysseus, geht aus dem Wettbewerb der Männer als strah-lender Sieger hervor. Zur Strafe und zur Beruhi-gung der Situation ersticht er alle Konkurrenten, oder läßt sie von Knechten und Mägden ermor-

den. Erst nach dem Blutbad erkennt die immer noch zweifelnde Pénélope ihren gealterten, von Krieg, Wetter und Meer gezeichneten Ehemann wieder. Das Warten hat sich gelohnt, ihre Treue hat sich bewährt. Diese eher sanft und melancholisch vertonte Oper endet als hohes Lied auf gedul-dige, weibliche Treue. Happy-End mit Blutbad, nur so nebenher.

Das Spannende unserer Bildinterpretation war tatsächlich der schneeweiße, runde Warteturm mit seinem filigranen, relingartigen Geländer rings um die Aussichtsterrasse.

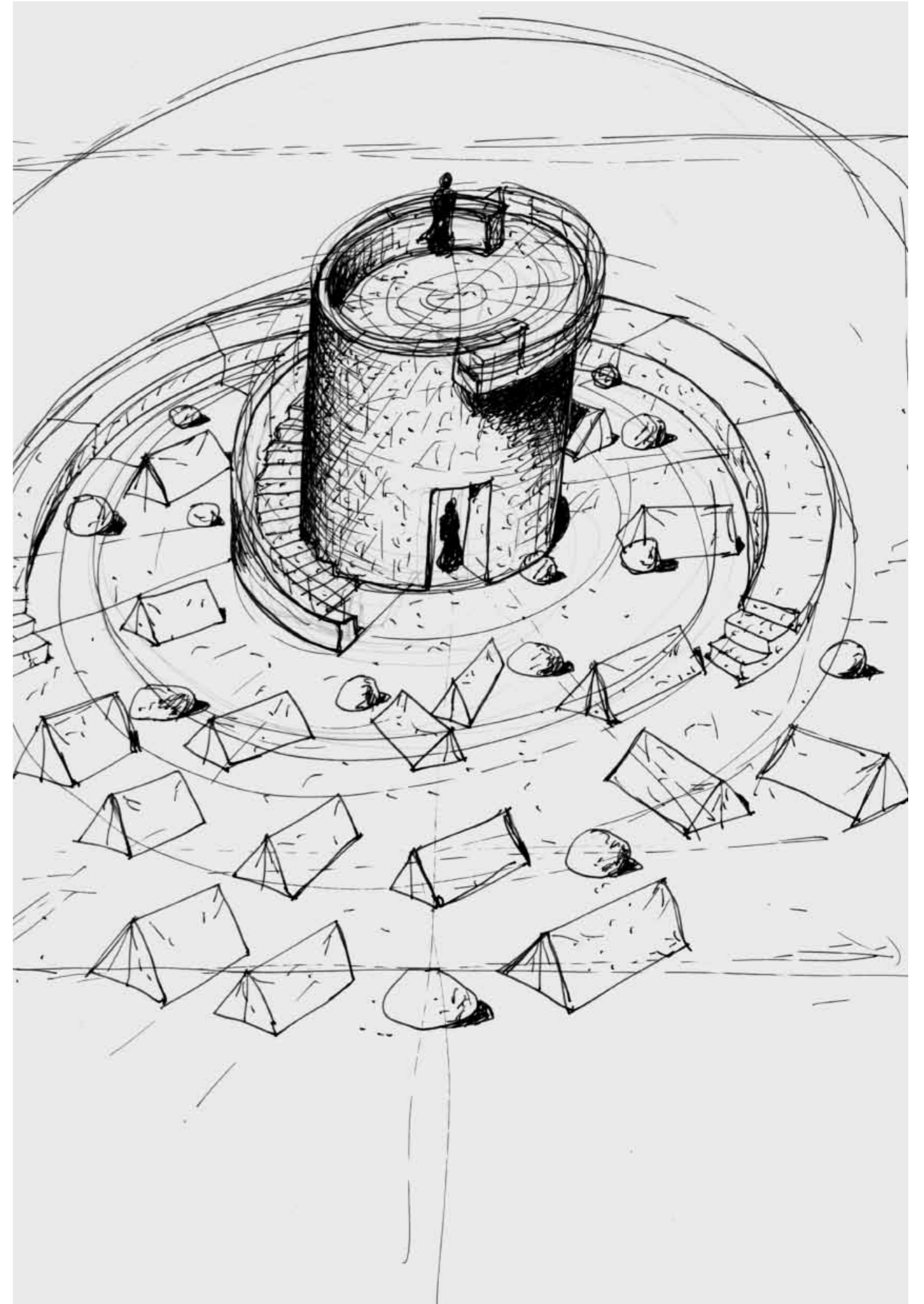
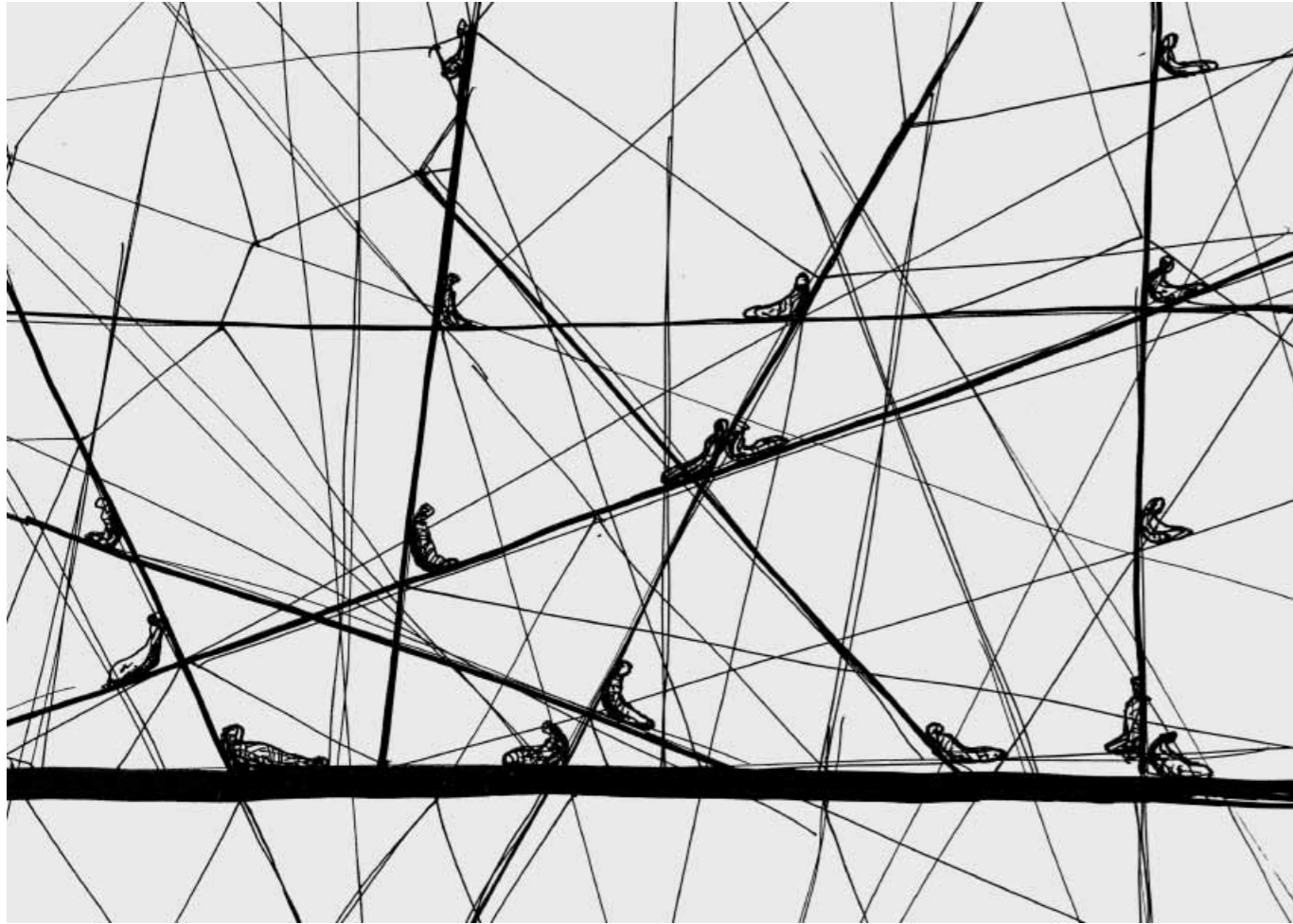
Im vorderen Bereich der Bühne hatte ich eine vertikale, gerahmte Netzstruktur aus Balken und Latten gebaut. Dieses Element konnte aus dem Schnürboden herabgesenkt und hochgezogen werden. Auf verschiedenen Ebenen saßen die Mägde der Pénélope und woben an meinem ab-strakt-geometrisierten Tuch. Dessen Zwischen-räume waren so groß, daß auch Fischernetze oder symbolische Raum- und Zeitgewebe (eine Art Kalender, eine symbolische Land- oder Ster-nenkarte) darin gesehen werden konnten. Die Mägde wurden zu Nornen, die alle Schicksalsfä-den in ihren Händen hielten.

Arila Siegert schreibt über ihre Regie-Arbeit in dem Buch *Arila Siegert. Tänzerin, Choreographin, Regisseurin* (2014): »Wir sind auf der Suche. Und wir waren immer auf der Suche. Sonst gäbe es kein Morgen. Suchen heißt auch, daß man die Sehnsucht ernst nimmt, dieses Wissen, daß es das noch nicht ist. Daß man sich auch irren und verlaufen kann und Verständnis für sich und die anderen entwickelt. Daß man sich nicht bewei-sen muß, daß man’s weiß. Daß man schaut mit aller Naivität, was um einen herum ist. Theater ist wissende Naivität, sagte Alexander Kluge. Da bin ich im richtigen Beruf. Meine Heimat ist die Kunst.«

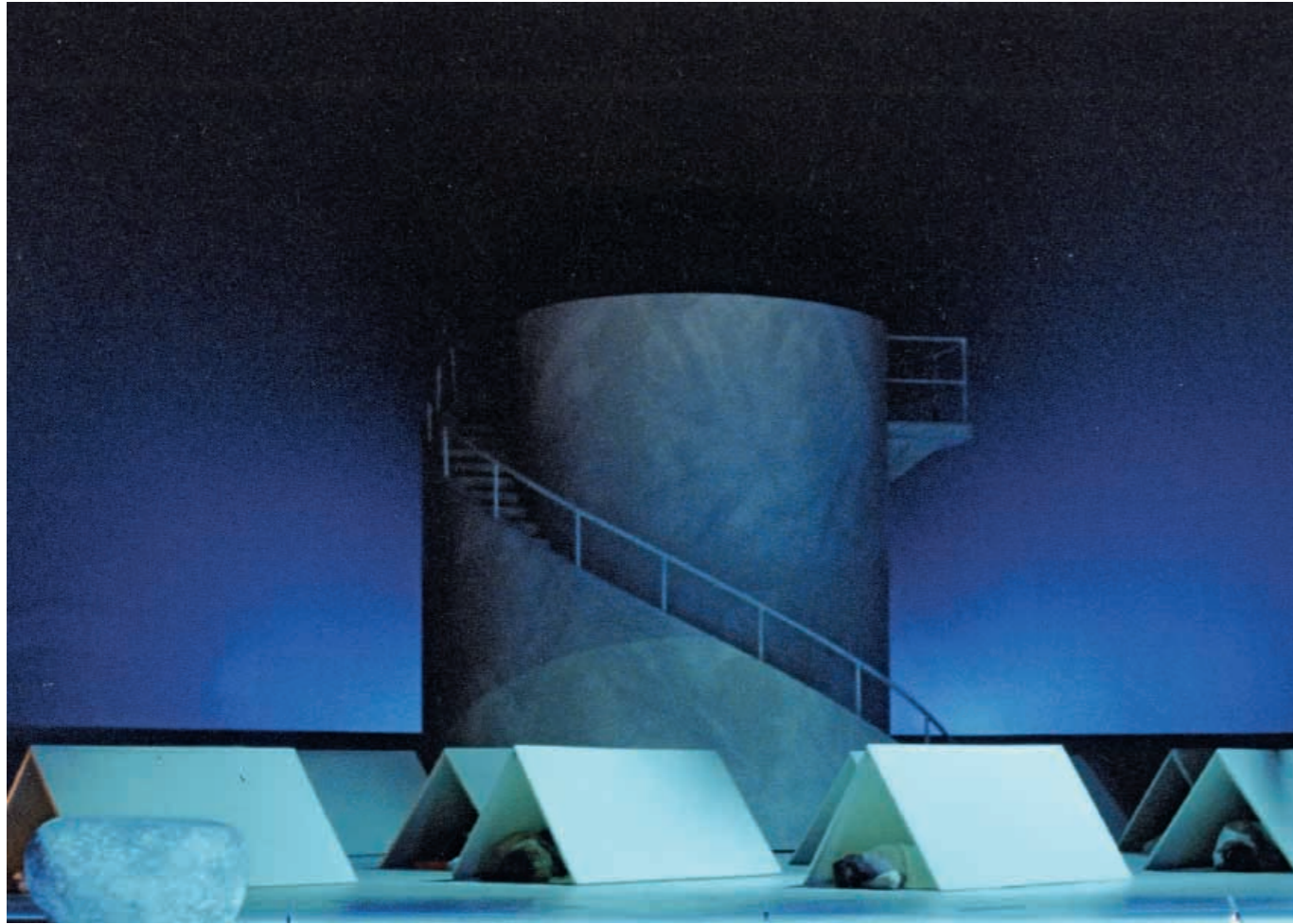
Neben all den spannenden Bewegungsabläu-fen und Regie-Einfällen Arila Siegerts, natürlich auch neben den schönen Kostümen von Marie-Luise Strandt, dem Wirken der Sänger, Sängerin-nen, Musiker und des Dirigenten Fabrice Bollon, waren in Chemnitz die Lichteinstellungen und damit die Szenenstimmungen besonders ein-drucksvoll. Über den weißen Rundhorizont ge-lang es dem jungen Chemnitzer Beleuchtungs-meister, Holger Reinke, immer wieder neue und intensive Raumatmosphären herbeizuzaubern. Wolken, Sonnenuntergang, Abenddämmerung, Nacht mit Sternen und Mondsichel. Den Meeres-horizont sparten wir aus. Warum auch immer.

Für mich gehören diese Bilder zum Gelungens-ten, was wir gemeinsam erreicht haben. Später neigte ich immer wieder dazu, alles Neugeschaf-fene, Neuentstandene mit unserer Chemnitzer *Pénélope* zu vergleichen, von der übrigens auch Publikum und Presse begeistert waren.











### he Betrayed Sea (Das verratene Meer)

Opera in two parts and 14 scenes by Hans Werner Henze, libretto: Hans Ulrich Treichel, from the novel *The Seaman* by Yukio Mishima. First performance: Deutsche Oper Berlin, 5th May 1990

Oper Frankfurt am Main, 2003; director: Nicolas Brieger, sets: Hans Dieter Schaal, costumes: Margit Koppendorfer

I had the good fortune to work as a stage set designer on a total of four works by Hans Werner Henze. Over the course of several work meetings, I became better acquainted with the composer and with his conservative worldview. We had some interesting days and evenings. The first project we worked on together took place in 1986, at the Austrian premiere of his ballet *Orpheus* at the Wiener Staatsoper (the Vienna State Opera). The piece was directed and choreographed by Ruth Berghaus. It was a gift from the city of Vienna, to mark the composer's 60th birthday. In 1997, it was followed by his *Prinz von Homburg*, directed by Dominik Neuner at the Staatstheater Wiesbaden, and, in 1998, his early opera *Boulevard Solitude* at the Oper Frankfurt. The director was Nicolas Brieger, the conductor Bernhard Kontarsky. I have already presented these projects in the first volume of my Stage Set Architecture work. Then we come to Henze's most recent and at the same time most controversial work: *The Betrayed Sea*.

In this case, the problem was not Hans Werner Henze, but the Japanese author Yukio Mishima, who had provided the basis for the libretto. The German author Hans-Ulrich Treichel had reworked the original novel by Mishima from the year 1963 for Henze. Earlier, in the 1960s, Mishima was also widely read in West Germany, and his work – primarily his No theatre dramas – was much performed in theatres. The Japanese author was nominated for the Nobel Literature Prize several times, but his right-wing thinking always deterred the Swedish prize committee from awarding it to him.

Following his radical right-wing putsch attempt on the 25th of November 1970 with 100 likeminded men armed with swords, and his ritual suicide inside the Japanese Ministry of Defence, the tide turned against him. Since that time, his work has been disregarded and not performed in Germany. The background: Mishima, who was a celebrated poet in Japan at the age of 16, became, over the course of his life, an extreme conservative reactionary, enamoured with tradition, radically right-wing and a devotee of the Emperor. He strove against communists and all Western influences, regarding them as expressions of decadence, attacking the foreign and non-national as Goebbels and Hitler once did in Germany. Mishima was certainly a great poet. At the same time, however, he was a Japanese fascist of the worst kind. He also had self-destructive affinities to the samurai tradition and to homosexuality. His divided attitude is also shown by the fact that he was married, had two children, drove a big American limousine, and lived in a big modern house in a suburb of Tokyo, where he lived a privileged life, with servants. Contradiction upon contradiction.

What was it that fascinated Henze of all people – an openly communist and homosexual man

– about this Japanese poet? Was it the gay aspect, was it the atmospheric representation of the strayings of puberty, the viciousness within a youth gang, the oedipal love of the main figure for his mother, that attracted him to this story? In the 1970s, many artists – such as Pier Paolo Pasolini, Jean Genet, and Rainer Werner Fassbinder – were adventurously bringing together and mixing anarchy, communism, fascism, antisemitism, left-wing and right-wing ideology, homoeroticism and homosexuality.

The plot is soon told: a boy lives in the Japanese harbour city of Yokohama with his mother, who runs a fashion boutique. His father is no longer present. In the evening, the boy watches through a hole in the wall as his own mother undresses, which stirs sensual feelings in him. One day, during a visit to a ship, she gets to know a sailor. The two of them fall in love, and frequently meet on land. At first, the boy admires the sailor. When he discovers that his mother has decided to marry, and that her future husband has decided to embrace life on land, his admiration turns to contempt and hate. The gang he hangs around with on the harbour and in the warehouses every day goads him. He has to kill a cat as a test of courage. They then jointly decide that the sailor must be killed, as a betrayer of the »great eternal sea«.

At the time, I wrote the following text for the programme: »Bedroom, ship, park, boudoir, warehouse, harbour, living room, boutique, industrial landscape – these are the locations for this opera. Two worlds stand facing one another: that of the parents, and that of the boys going through puberty. They are both threatened by something alien, by something far more powerful: the endlessly vast sea, the chaos of feelings, and they try to tame their emotions through strange rules and rituals. The power of nature and technicalities of ritually-maintained order confront one another, in conflict. The story plays out on the limit. The waves beat hungrily against the hard concrete walls of the breakwater. This is where the youth gang meet, and this is where the murder of the boy's future stepfather is decided upon. Puberty as a time of boiling emotions. Flotsam and jetsam, tossed this way and that between sexual desire and brutal force. Shut into one's own body, eyes like bullet holes. The gaze of lust bores through cupboard walls, whole houses, cities, and seas. In the head, a mix of moist women's bodies, thighs, breasts, sperm, and blood. The own mother becomes an object of desire, oedipal thoughts. Like helpless gestures of order, furniture passes through the scene. The comfortable living room, the marriage bed and own wardrobe, bored through by desirous gaze, look as if there were such a thing as the security of home, but the giant wave frozen in motion speaks a different language. The laws, customs, and rituals of the respectable world can hardly hold back the monstrous forces with their vanishingly thin membrane of habit: behind all this, the romantic promise of the far horizon, the primal, archaic, archetypal cliché of supposed liberation, the possibility of arrival, even of redemption emerges. The sea wind, with its smell of salt, blows into the boutique, the bedroom, the warehouse. Then, there is the tirelessly pulsing, smacking, striking sound of the monoto

nous surf. It ends, but how does the story go on? Will these events be followed by a verdict, life in prison, flight, or suicide?«

The main element of my white stage set architecture, towering above everything else, was a big frozen wave, which looked like a mixture of Hokusai's *Great Wave*, a tsunami, a half-pipe, and an art object. Behind it a two-storey architectural structure that represents the warehouse required by the libretto. There were lowered down from the flyloft: hanging from steel cables, portholed walls, sharks, and giant metal containers with strange marks of writing. Well-sealed and forbidding, as if they did not want to reveal their secrets.

I furnished the boutique owner's room with mobile remote-controlled wardrobes, shelves, tables, armchairs, and sofas. It all functioned wonderfully. In their self-chosen anonymising industrial harbour surroundings, the youths could turn into vicious killers with no trouble at all.

Henze's music was modern, sometimes atonal or twelve-tone, then mellifluous and romantic again. His idea that all the sounds and songs rise like waves crowned with foam from a kind of tonal sea could not plainly be heard in the music. To achieve this, he would have had incorporate more minimal music, possibly mixed with the pathos of Richard Wagner or the expressiveness of Richard Strauss. Henze's work is performed far less today than it was in his lifetime. This is primarily because he never really succeeded in composing popular operas like his revered role models Jacques Offenbach and George Bizet. Astonishingly, he was particularly fond of *The Tales of Hoffmann* and *Carmen*!

I will never forget his short, very original overture to *The Betrayed Sea*. It consists only of a chirp from the orchestra, repeated three times. It lies somewhere between a whistle and the cry of gulls. A secret sign, an announcement, a warning signal?

### Das verratene Meer

Oper in zwei Teilen und 14 Szenen von Hans Werner Henze, Libretto: Hans Ulrich Treichel nach dem Roman *Der Seemann* von Yukio Mishima. Uraufführung: Deutsche Oper Berlin, 5. Mai 1990

Oper Frankfurt am Main, 2003; Inszenierung: Nicolas Brieger, Bühne: Hans Dieter Schaal, Kostüme: Margit Koppendorfer

Ich hatte das Glück, insgesamt vier Werke von Hans Werner Henze als Bühnenbildner ausstaten zu dürfen. Den Komponisten mit seiner konservativ-modernen Weltsicht lernte ich bei mehreren Arbeitstreffen genauer kennen, es waren spannende Tage und Abende. Unsere erste gemeinsame Arbeit fand 1986 bei der österreichischen Erstaufführung seines Balletts *Orpheus* an der Wiener Staatsoper statt, inszeniert und choreographiert von Ruth Berghaus. Es war ein Geschenk der Stadt Wien zum 60. Geburtstag des Komponisten. 1997 folgte sein *Prinz von Homburg* unter der Regie von Dominik Neuner am Staatstheater Wiesbaden, 1998 seine frühe Oper *Boulevard Solitude* an der Oper Frankfurt. Der Regisseur war Nicolas Brieger, der Dirigent Bernhard Kontarsky. Ich habe diese Arbeiten bereits im ersten Band meiner Bühnenarchitekturen vorgestellt. Und jetzt also Henzes aktuellstes, gleichzeitig umstrittenstes Werk *Das verratene Meer*.

Das Problem war in diesem Fall nicht Hans Werner Henze, sondern der japanische Schriftsteller Yukio Mishima, von dem die Vorlage für das Libretto stammt. Der deutsche Autor Hans-Ulrich Treichel hatte den zugrundeliegenden Roman von Mishima aus dem Jahr 1963 für Henze umgearbeitet. Früher, in den 1960er Jahren, wurde Mishima auch in Westdeutschland viel gelesen und an den Theatern – vor allem mit seinen No-Spielen – aufgeführt. Mehrfach war der Japaner für den Nobelpreis nominiert, aber sein rechtes Gedankengut ließ die schwedische Entscheidungskommission immer wieder davor zurückschrecken, ihm den Preis zu verleihen.

Nach seinem rechtsradikalen Putschversuch am 25. November 1970 mit 100 schwertbewaffneten Gleichgesinnten und seinem rituellen Selbstmord im japanischen Verteidigungsministerium wendete sich das Blatt. Seitdem wird er in Deutschland nicht mehr beachtet und aufgeführt. Der Hintergrund: Mishima, in Japan bereits mit 16 Jahren als Dichter gefeiert, hatte sich im Laufe seines Lebens zu einem extrem konservativ-reaktionären, traditionsverliebten und rechtsradikalen Verehrer des Kaisers gewandelt. Er bekämpfte die Kommunisten und alle westlichen Einflüsse als Dekadenzerscheinungen, prangerte das Fremde und Nicht-Nationale an wie einst Goebbels und Hitler in Deutschland. Mishima war sicher ein großer Dichter, gleichzeitig jedoch auch ein japanischer Faschist der schlimmsten Sorte. Hinzu kamen todessüchtige Affinitäten zur Tradition der Samurai und zur Homosexualität. Seine schizoide Veranlagung zeigte sich ebenso in der Tatsache, daß er verheiratet war, zwei Kinder hatte, eine große amerikanische Limousine fuhr, ein großes, modernes Haus in einem Vorort Tokios bewohnte, wo er ein vornehmes Leben mit Dienern führte. Widersprüche über Widersprüche.

Was faszinierte ausgerechnet Henze, der sich zum Kommunismus und zur Homosexualität bekannte, an diesem japanischen Dichter? War es

das Schwüle, war es die stimmungsvolle Darstellung der Pubertätsverirrungen, die Börsartigkeit innerhalb einer Jugendgang, war es die ödipale Liebe der Hauptfigur zu seiner Mutter, was ihn an dieser Handlung anzog? Zuweilen berührten und vermischten sich bereits in den 1970er Jahren bei vielen Künstlern – etwa bei Pier Paolo Pasolini, Jean Genet und Rainer Werner Fassbinder – Anarchie, Kommunismus, Faschismus, Antisemitismus, linkes und rechtes Gedankengut, schwüle Erotik und Homosexualität auf abenteuerliche Art und Weise.

Die Handlung ist kurz erzählt: Ein Junge lebt in der japanischen Hafenstadt Yokohama mit seiner Mutter zusammen, die eine Modeboutique betreibt. Den Vater gibt es nicht mehr. Durch ein Loch in der Wand beobachtet er abends die eigene Mutter mit sinnlichen Gefühlen beim Ausziehen. Eines Tages lernt diese bei einer Schiffsbesichtigung einen Seemann kennen. Die beiden verlieben sich ineinander und treffen sich immer wieder an Land. Zunächst bewundert der Junge den Seemann. Als er jedoch erfährt, daß sich seine Mutter zur Heirat und der zukünftige Ehemann zum Landleben entschlossen haben, schlägt seine Bewunderung in Verachtung und Haß um. Seine Gang, mit der er jeden Tag am Hafen bei den Lagerhallen herumhängt, hänselt ihn. Er muß eine Mutprobe bestehen und dabei eine Katze töten. Gemeinsam wird entschieden, daß der Seemann als Verräter des »großen, ewigen Meeres« umzubringen sei.

Für das Programmheft schrieb ich damals folgenden Text: »Schlafzimmer, Schiff, Park, Boudoir, Lagerhaus, Hafen, Wohnzimmer, Boutique, Industrielandschaft – das sind die Orte dieser Oper. Zwei Welten stehen sich gegenüber: die der Eltern und die der pubertierenden Jugendlichen. Sie sind beide bedroht durch das Fremde, das Übermächtige, das unendlich große Meer, das Chaos der Gefühle, und sie versuchen, ihre Emotionen durch seltsame Regeln und Rituale zu zähmen. Naturgewalt und technisch-rituelle Ordnung begegnen einander kämpfartig. Die Geschichte spielt auf der Grenze. Gierig schlagen die Wellen des Meeres gegen die harten Betonwände der Mole. Dort trifft sich die Jugendgang, dort wird der Mord am zukünftigen Stiefvater beschlossen. Die Pubertät als Zeit der brodelnden Gefühle. Strandgut, hin und her geworfen zwischen sexueller Gier und brutaler Gewalt. Eingeschlossen im eigenen Körper, die Augen wie Einschußlöcher. Der lüsterne Blick durchbohrt Schrankwände, ganze Häuser, Städte und Meere. Im Kopf ein Gemisch aus feuchten Frauenkörpern, Schenkeln, Brüsten, Sperma und Blut. Die eigene Mutter wird zum Objekt der Begierde, Ödipus-Gedanken. Wie hilflose Ordnungsgebärden fahren Möbel durchs Bild. Das gemütliche Wohnzimmer, das Ehebett und der vom Blick durchbohrte eigene Schrank sehen aus, als gäbe es so etwas wie heimatische Geborgenheit, aber die riesige, in ihrer Bewegung erstarrte Welle spricht eine andere Sprache. Gesetze, Bräuche und Rituale der bürgerlichen Welt können mit ihrer hauchdünnen Gewohnheitsmembran das Ungeheuerliche nur mühsam zurückhalten, hinter allem das romantische Versprechen des fernen Horizonts, das uralt-archaische, archetypische Klischee der vermeintlichen Befreiung, der möglichen Ankunft, ja der Erlö-

sung taucht auf. Der Seewind weht mit seinem Salzgeruch hinein in Boutique, Schlafzimmer und Lagerhaus. Dazu die unermüdlich pulsierend-schmatzenden Schlaggeräusche der eintönigen Brandung. Schluß, aber wie wird sich die Geschichte weiterentwickeln? Folgen Verurteilung, lebenslängliches Zuchthaus, Flucht oder Selbstmord?«

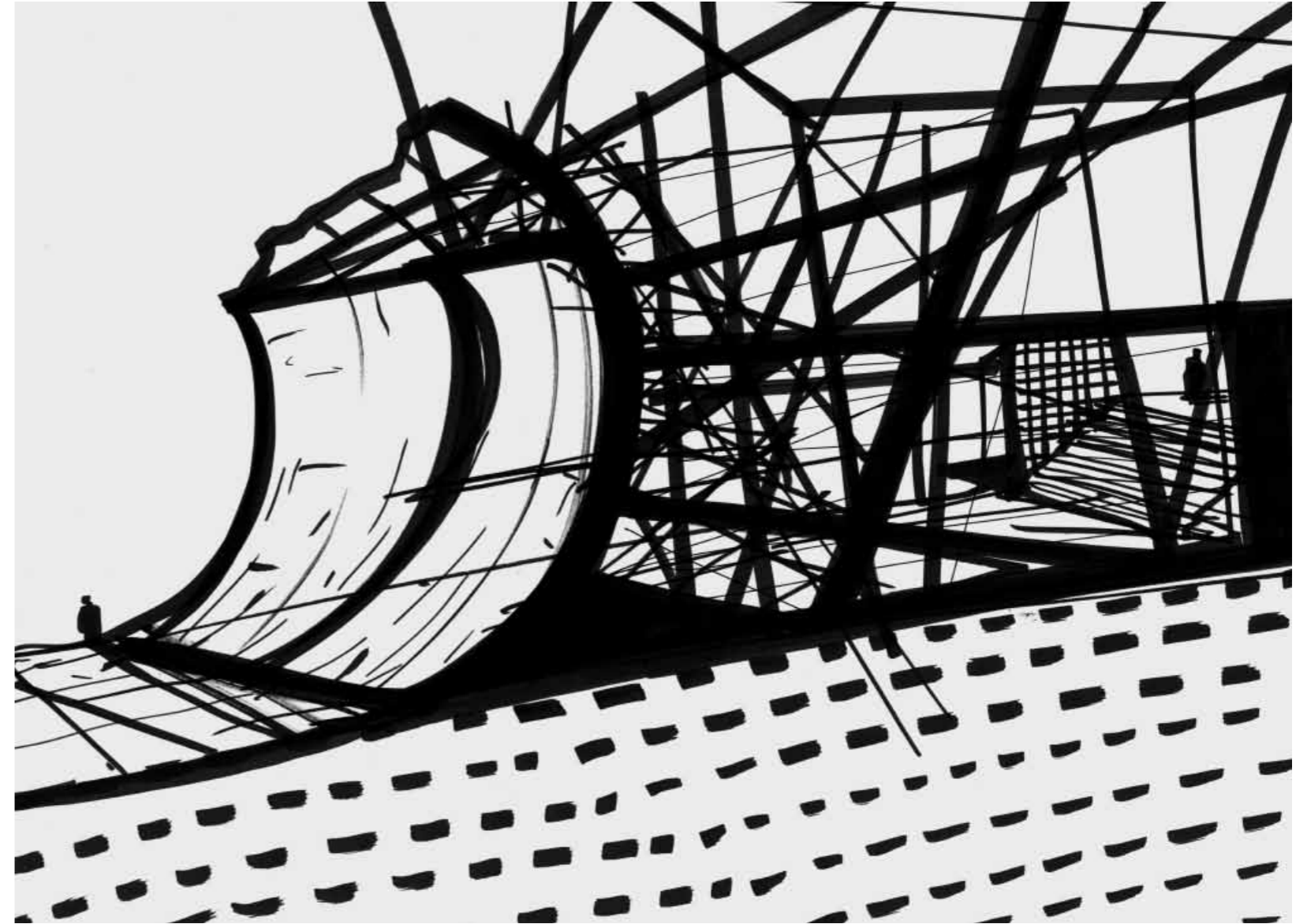
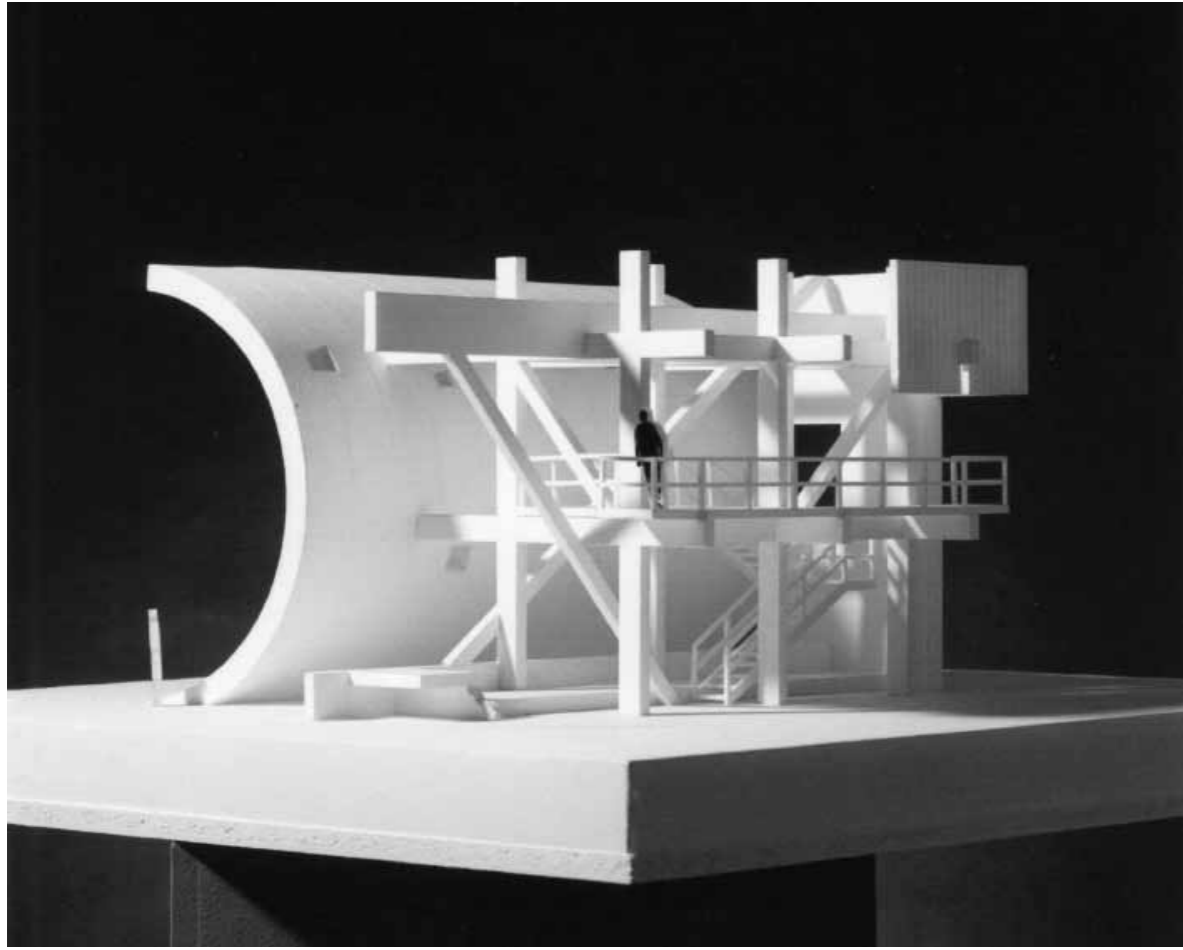
Das alles überragende Hauptelement meiner weißen Bühnenarchitektur war eine große erstarrte Woge, die aussah wie eine Mischung aus Hokusais *Großer Welle*, Tsunami, Halfpipe und Kunstobjekt, dahinter eine zweigeschossige Architekturstruktur, die das im Libretto geforderte Lagerhaus am Hafen andeutete. Von oben aus dem Schnürboden senkten sich, an Stahlseilen hängende Bullaugenwände, Haie und riesige Metallcontainer mit seltsamen Schriftspuren herab. Gut verschlossen und abweisend, ganz so, als wollten sie ihre Geheimnisse nicht offenbaren.

Die Zimmer der Ladenbesitzerin möblierte ich mit fahrbaren, ferngesteuerten Schränken, Regalen, Tischen, Sesseln und Sofas. Alles funktionierte wunderbar. Die Jugendlichen konnten sich in der selbst gewählten, anonym-industriellen Hafenumgebung problemlos in bössartige Killer verwandeln.

Henzes Musik war modern, manchmal atonal-zwölftönig, dann wieder einschmeichelnd romantisch. Seine Idee, daß sich alle Klänge und Gesänge wie Wellenaufbäumungen mit Gischt aus einer Art Tonmeer erheben, war nicht eindeutig herauszuhören. Dafür hätte er mehr Minimal-Musik, vielleicht gemischt mit dem Pathos eines Richard Wagner oder der Expressivität eines Richard Strauss mit einbeziehen müssen. Henzes Werke werden heute weit weniger aufgeführt als zu seinen Lebzeiten. Das liegt vor allem daran, daß es ihm nie wirklich gelang, populäre Opern zu komponieren wie seine bewunderten Vorbilder Jacques Offenbach und George Bizet. Erstaunlicherweise liebte er besonders *Hoffmanns Erzählungen* und *Carmen*!

Unvergänglich bleibt mir seine kurze, sehr originelle Ouvertüre zum *Verratenen Meer*. Sie besteht nur aus einem dreimaligen Zirpen im Orchester. Irgendwo angesiedelt zwischen Piffen und dem Geschrei von Möwen. Ein geheimes Zeichen, eine Ankündigung, ein Warnsignal?











### The Marksman (Der Freischütz)

Romantic opera in 3 acts by Carl Maria von Weber, libretto: Friedrich Kind, location and time period: Bohemia, shortly after the end of the Thirty Years' War. First performance: Königliches Schauspielhaus, Berlin, 18th June 1821

Opernhaus Chemnitz, 2003; director: Arila Siegert, sets: Hans Dieter Schaal, costumes: Marie-Luise Strandt

Carl Maria von Weber lived, interacted, and worked in an era marked by the ideas of the French Revolution and the onset of the enthusiasm for Napoleon. The tide turned, however, after Napoleon unsuccessfully tried to impose a new order on Germany and returned defeated along with the remnants of his army from Russia. When his soldiers suffered a devastating defeat at Waterloo at the hands of Prussia and England in the year 1813, the passion for him faded.

The unified German national spirit was reactivated during the following restoration period, and was celebrated in literature, in romantic tales and Rhine poems (Brentano, Chamisso, Novalis, Tieck, Heine).

In the context of opera, the old battle between Italian and German opera flared up once again. Mozart had expressed a commitment to the German *Singspiel* with his *Zauberflöte* (*The Magic Flute*). Beethoven also became involved in this battle, composing his *Fidelio* based on a libretto written in German. However, as wealthy nobles and kings were still the main financiers and commissioners of compositions and operas, this movement appeared to have faltered.

Following an itinerant life of theatre and giving concerts that Carl Maria von Weber had led as his father's wunderkind, in the spirit of his unreliable, sometimes verging on criminal father, who piled up debts everywhere, he finally settled down in 1817, when he was appointed as royal orchestra master (*Kapellmeister*) and director of the German opera in Dresden. In the same year, he married a singer and started his own family. All of his six German romantic operas – composed before his settled period – met with moderate success. As a man used to society with the manner of a dandy, it was in Dresden that he got to know numerous like-minded Romantics, including the sideline author Johann Friedrich Kind. Kind drew his attention to the German folk tale – or ghost tale – of *The Marksman*. There had been previous attempts to produce dramas and »Singspiele« based on it. Over the next few years, during the summers he spent in Hosterwitz near Pillnitz, he composed his chief work. During the rest of the time, he was obliged to work in Dresden, studying and conducting operas.

Carl Maria von Weber had suffered from poor health since his youth. In addition to a bone condition, he was troubled by breathing problems. During the 1820s, he became aware that he suffered from tuberculosis. His mother had died from this widespread illness of the lungs, also known as consumption. He died during a working visit to London, aged 40, one day before his planned return to Dresden. He was buried in a Catholic cemetery in London. Some years later, a young devotee native to Saxony arranged for the removal of his mortal remains to Dresden. It was

Richard Wagner, who said that a performance of *The Marksman* had been raising his admiration of German operas.

The success of the Berlin premiere in 1821 in the newly-built Königliche Schauspielhaus, designed by Karl Friedrich Schinkel, was indescribable. At a stroke, Carl Maria von Weber became the most famous composer of his age. A kind of *The Marksman* fever seized not only his friends E. T. A. Hoffmann, Heinrich Heine, the king, and the princes and princesses, but the whole population of Berlin. Carl Maria von Weber had caught the tone of the times perfectly. In this period following the Vienna Congress, a kind of *Biedermeier* mood of romantic nationalism predominated. At the time, no-one could have foreseen that, many decades later, Bismarck would succeed – via the brutal route of three wars – in founding a German national state.

Anyone who reads the text of *The Marksman* today will likely see it as a small-scale, trivial historical drama with a tendency towards the »Heimatroman« (homeland novel). For the period setting Kind and Weber selected Bohemia after the Thirty Years' War. At the time, it was among the most severely destroyed and plundered landscapes of Europe.

The plot itself might be described as a backstairs story, Ganghofer or Oberammergau folk theatre. At the time, however, it was precisely in this trivialized folktale world that the audience saw the restoration of their ideal. There was a desire to move away from all the classical themes loved by the cultivated nobility, and to see, hear, and enjoy a new romantic world with a German citizenry's understanding and feeling. Depth, *à la* Novalis, was not wanted. Instead, the gaze turned more towards the ghostly and unpredictable. Ancient primal themes such as »good and evil« had to be told in a new way. Or, as Wolfgang Willaschek writes in his opera book from the year 2000 (*50 Klassiker: Oper. Die wichtigsten musikalischen Bühnenwerke von Aida bis zur Zauberflöte*): »The Marksman – of heaven and hell. Once declared the national opera because it embodied the quintessence of German soul and heightened sentimentality, this work deals with dreams and insane delusions, with fears of life, suppressed sexuality, and a ubiquitous demoniac quality – it is a work that generates a fear of the German forest, and of the German essence.«

The fact that Carl Maria von Weber, in spite of the ghosts from folktales and backstairs librettos, succeeded in creating an opera from this material whose famous music and song numbers still move romantic people today has to rank as a great achievement. One must not necessarily share the fundamental stuffily narrow German national mood of the work, but one should be conscious of the dimensions of substance and the musical intensity that they enabled for the composer.

It is at this point that our work as reanimators and interpreters begins. We could have reconstructed the story as »Biedermeier« romanticism, or set it in the Elbe sandstone hills of today, with traveller's huts, forest paths, rocks, guesthouses, hotels, stations, roads, fuel stations, and tourists, as well as rucksacks and walking sticks. Equally, we could have chosen a timeless German spruce

wood with passing hunters. Another possible option was a shooting festival setting with a beer tent, rough tables, benches, and a brass band. The Munich Oktoberfest is not too far removed from this.

For my imagery, I chose the spruce wood. In Chemnitz, however, there were no evergreen trees standing vertically and sighing in the wind, only sawn logs. The plot plays out, one might say, on the storage site of a sawmill. In our case, the dark wooded gully in which the devilish bullets are cast was transformed into a narrow crevice between two obliquely rising piles of tree trunks. The bullets swelled nightmarishly into giant white billiard balls. For the final happy ending, which is brought about by the forest-dwelling hermit, the men in power – these oh-so-honourable men with their guns and fine hunters' costumes – sat on a collection of white-painted high seats, looking down on the people, just as they have done throughout the ages.

The opinions of the critics were all very positive. For instance, in *Opernwelt*, Joachim Lange wrote: »In the case of *the* German national opera, which has been performed so often, to come up with original insights is an achievement in itself. However, when this rounds out into a stylized whole of a meaningful stage set and a thoroughly formulated metaphor as it has for Arila Siegert in Chemnitz, then that belongs to the most felicitous acts of staging ... Hans Dieter Schaal has radically deforested the German forest – surely with Samiel's help. The trees have been felled, and the order of mechanical industry has long since triumphed over the romantic underground weave of the forest. Only the undergrowth of the soul is still haunting, in personified form ...«

### Der Freischütz

Romantische Oper in 3 Akten von Carl Maria von Weber, Libretto: Friedrich Kind, Ort und Zeit: Böhmen, kurz nach Ende des Dreißigjährigen Krieges. Uraufführung: Königliches Schauspielhaus, Berlin, 18. Juni 1821

Opernhaus Chemnitz, 2003; Inszenierung: Arila Siegert, Bühne: Hans Dieter Schaal, Kostüme: Marie-Luise Strandt

Carl Maria von Weber lebte, wirkte und arbeitete in einer Zeit, die geprägt war von den Ideen der Französischen Revolution und der anfänglichen Begeisterung für Napoleon. Nachdem dieser jedoch glücklich versucht hatte, Deutschland neu zu ordnen und sieglos mit den Resten seiner Armee aus Rußland zurückgekehrt war, wendete sich das Blatt. Als seine Soldaten im Jahr 1813 in Waterloo von den Preußen und Engländern vernichtend geschlagen wurden, war die Begeisterung erloschen.

Das allgemeine, deutsch-nationale Wesen wurde während der nachfolgenden Restaurationszeit reaktiviert und literarisch in romantischen Märchen und Rheindichtungen gefeiert (Brentano, Chamisso, Novalis, Tieck, Heine).

Im Bereich der Oper flammte der alte Kampf zwischen italienischer und deutscher Oper erneut auf. Schon Mozart hatte sich mit seiner *Zauberflöte* zum deutschen Singspiel bekannt. Auch Beethoven griff in den Kampf ein und komponierte seinen *Fidelio* auf der Grundlage eines in deutsch verfaßten Librettos. Aber da immer noch reiche Adlige und Könige die wichtigsten Finanziere und Auftraggeber von Kompositionen und Opern waren, schien die Bewegung ins Stocken geraten zu sein.

Nach einem reiselustigen Theater- und Konzertleben, das Carl Maria von Weber, ganz in der Tradition seines unstenen, teilweise halbkriminellen, überall schuldenanhäufenden Vaters, als dessen »Wunderkind« verbracht hatte, kam er erst 1817 durch seine Berufung zum königlichen Kapellmeister und Direktor der deutschen Oper in Dresden zur Ruhe. Im gleichen Jahr heiratete er eine Sängerin und gründete eine eigene Familie. Alle seine sechs deutschen, vor diesem Zeitpunkt komponierten, romantischen Opern waren mäßige Erfolge. In Dresden lernte er als versierter Gesellschaftsmensch mit dandyhaften Manieren zahlreiche gleichgesinnte Romantiker kennen, darunter auch den Nebenbei-Schriftsteller Johann Friedrich Kind. Dieser machte ihn auf die deutsche Märchen- und Gespenstergeschichte des *Freischützes* aufmerksam. Es gab schon zuvor Versuche, daraus Theaterstücke und deutsche Singspiele zu schaffen. Während seiner Sommeraufenthalte in Hosterwitz bei Pillnitz, komponierte er in den nächsten Jahren sein Hauptwerk. Die restliche Zeit mußte er in Dresden arbeiten, Opern einstudieren und dirigieren.

Von Jugend an war Carl Maria von Weber kränklich. Neben einer Beinbehinderung machten ihm Atemprobleme zu schaffen. In den 1820er Jahren wurde ihm bewußt, daß er an Tuberkulose litt. Bereits seine Mutter war dieser weit verbreiteten Lungenkrankheit, auch Schwindsucht genannt, erlegen. Während eines Arbeitsaufenthaltes in London ist er, einen Tag vor seiner geplanten Rückreise nach Dresden, mit 40 Jahren gestorben. Er wurde auf einem katholischen Fried-

hof in London beerdigt. Einige Jahre später sorgte ein junger, sächsischer Verehrer für die Überführung seiner sterblichen Überreste nach Dresden. Es war Richard Wagner, der von sich sagte, daß eine *Freischütz*-Aufführung in Dresden sein Erweckungserlebnis als Komponist deutscher Opern gewesen sei.

Der Erfolg der Berliner Uraufführung 1821 im neu errichteten, von Karl Friedrich Schinkel entworfenen Königlichen Schauspielhaus, war unbeschreiblich. Von einem Tag zum andern wurde Carl Maria von Weber zum berühmtesten Komponisten seiner Zeit. Nicht nur seine Freunde E. T. A. Hoffmann, Heinrich Heine, der König, die Fürsten und Fürstinnen, sondern die gesamte Berliner Bevölkerung wurden von einem *Freischütz*-Fieber gepackt. Carl Maria von Weber hatte genau den Nerv der Zeit getroffen. Jetzt, nach dem Wiener Kongreß, herrschte eine nationalistisch-romantische Biedermeier-Stimmung. Niemand konnte damals ahnen, daß es erst Bismarck viele Jahrzehnte später gelingen würde – über den brutalen Umweg von drei Kriegen – einen deutschen Nationalstaat zu gründen.

Wer heute nur das Textbuch des *Freischützes* liest, wird darin vielleicht ein kleinkariertes, triviales Historiendrama mit Tendenz zum Heimatroman erkennen. Als zeitliches Umfeld wählten Kind und Weber Böhmen nach dem 30jährigen Krieg, das damals zu den am schlimmsten zerstörten und ausgeplünderten Landschaften Europas gehörte.

Die Handlung selbst könnte man als Hintertreppen-Story, Ganghofer- oder Oberammergauer Volkstheater bezeichnen. Aber genau in dieser trivialisierten Märchenwelt sahen die Zuschauer zur Zeit der Restauration ihr Ideal. Man wollte sich abwenden von all den antiken Themen, die der gebildete Adel liebte, und eine neue, bürgerlich-deutsche verständliche und gefühlvolle Welt der Romantik vor sich sehen und hörend genießen. Tiefgang *à la* Novalis war unerwünscht. Der Blick wendete sich mehr dem Gespensterhaften, Unberechenbaren zu. Uralte Themen wie »Gut und Böse« mußten neu erzählt werden. Oder wie Wolfgang Willaschek in seinem Opernbuch aus dem Jahr 2000 (*50 Klassiker: Oper. Die wichtigsten musikalischen Bühnenwerke von Aida bis zur Zauberflöte*) schreibt: »Der Freischütz – von Himmel und Hölle. Einst als Inbegriff deutscher Seele und Rührseligkeit zur Nationaloper verklärt, handelt das Stück von Traum- und Wahnbildern, von Lebensangst, verdrängter Sexualität und allgegenwärtiger Dämonie – ein Stück, das Angst vor dem deutschen Wald und dem deutschen Wesen macht.«

Daß es Carl Maria von Weber, trotz seines märchenhaften Gespenster- oder Hintertreppen-Librettos gelang, eine Oper zu schaffen, deren berühmte Musik- und Gesangsnummern jeden romantisch veranlagten Menschen auch heute noch tief berühren, ist sein großer Verdienst. Die bieder-enge deutsch-nationale Grundstimmung des Werkes muß man nicht unbedingt teilen, sollte aber wahrnehmen, welche inhaltlichen Dimensionen und musikalische Dichte sie dem Komponisten ermöglichte.

An diesem Punkt setzte unsere Arbeit als Reanimierer und Interpretierer ein. Wir hätten die Geschichte als Biedermeier-Romantik rekonstruieren oder sie im heutigen Elbsandsteingebirge ansiedeln können, mit Wanderhütten, Waldwe-

gen, Felsen, Gasthäusern, Pensionen, Bahnhöfen, Straßen, Tankstellen und Touristen, nebst Rucksäcken und Walking-Stöcken. Wir hätten ebenso einen zeitlosen deutschen Fichtenwald mit passenden Schützenfest-Situation mit Bierzelt, groben Tischen, Bänken und Blaskapelle wäre vorstellbar gewesen. Das Münchner Oktoberfest liegt nicht weit davon entfernt.

Ich wählte als Bildmotiv den Fichtenwald. Allerdings waren in Chemnitz keine senkrecht stehenden und im Wind rauschenden, immergrünen Bäume zu sehen, sondern nur abgesägte Baumstämme. Die Handlung spielte quasi auf dem Lagergelände eines Sägewerks. Die dunkle Waldschlucht, in der die teuflischen Freikugeln gegossen werden, verwandelten sich bei uns zu einem engen Spalt zwischen zwei schräg ansteigenden Hügeln von Baumstämmen. Die Gewehrkgeln wuchsen albraumartig zu riesigen, weißen Billardkugeln heran. Beim finalen Happy-End, das durch den im Wald lebenden Eremiten herbeigeführt wird, sitzen die machthabenden, ach so ehrenvollen Männer mit ihren Gewehren und schmucken Jägerkostümen auf einer Ansammlung weiß angestrichener Hochsitze und blicken auf das Volk hinab wie zu allen Zeiten.

Die Kritiken waren alle äußerst positiv. So hieß es beispielsweise in der *Opernwelt* von Joachim Lange: »Bei der so oft inszenierten deutschen Nationaloper schlechthin mit originellen Einsichten aufzuwarten, ist an sich schon eine Leistung. Wenn sich das aber dann noch zu einem stilistischen Ganzen aus sinnstiftendem Bühnenraum und akribisch durchgeformter Metaphorik rundet wie jetzt bei Arila Siegert in Chemnitz, dann gehört das zu den beglückenden Inszenierungstaten ... Den deutschen Wald hat Hans Dieter Schaal – wohl mit Samiels Hilfe – radikal abgeholt. Die Bäume sind gefällt, und die Ordnung einer industriellen Mechanik hat längst über das romantisch untergründige Waldweben triumphiert. Nur das Seelenunterholz geistert noch personifiziert herum ...«



