

Zeitschrift: Das Werk : Architektur und Kunst = L'oeuvre : architecture et art
Band: 27 (1940)
Heft: 10

Artikel: Bühnenbilder von Eduard Gunzinger
Autor: Baur, Albert
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-22284>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 30.01.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

Bühnenbilder von Eduard Gunzinger

Seit sich die Bühnengestaltung von der alten Routine befreit hat – und das ist nun ungefähr ein Vierteljahrhundert her – hat sich die Schweiz immer mehr von ausländischen Vorbildern losgelöst und ist mit Erfolg eigene Wege gegangen. Damals fand im Kunstgewerbemuseum Zürich eine erste Theaterausstellung statt, wo man Edward Gordon Craig und das deutsche Theater von Max Reinhardt kennenlernte, aber auch den Genfer Adolphe Appia, der mit seinen kühnen Plänen, die Wagnerinszenierung auf eine rein künstlerische Grundlage aufzubauen, im Ausland besser als bei uns bekannt war. Auf die Blütenpracht, die man damals erhoffte, ist dann wie ein Schnee der lange Krieg gefallen, und doch waren nicht alle Keime abgestorben; seither ist auf den städtischen Theatern wie in sommerlichen Festspielen viel des Guten und Zukunftsversprechenden hervorgebracht worden, gefördert durch mehrere Ausstellungen der Gewerbemuseen.

Auch die Landesausstellung hat in ihren Spielen und in ihrer Theaterabteilung manches gezeigt, was uns über die Vergangenheit unserer nationalen Bühne belehrte und Bestrebungen für Gegenwart und Zukunft aufwies. Hier war auch das Modell für eine Inszenierung zu sehen, die durch ihre heitere Erscheinung und ihre vielseitige Brauchbarkeit den Eindruck erweckte, dass ihr nicht nur ein Bühnenpraktiker, sondern ein wirklicher Gestalter Pate gestanden hatte. Sie war für das Schauspiel «Der Magier» von Robert Faesi geschaffen worden, und für sie zeichnete *Eduard Gunzinger*, der in Zürich als Bühnenbildnerassistent und später als erster Bühnenbildner am Stadttheater Basel amtete.

Dass seine Bühnenwirksamkeit auf jene Bewegung zurückgeht, die etwa vor fünfundzwanzig Jahren eingesetzt hat, zeigt sich vor allem darin, dass er es nicht darauf abgesehen hat, schön gemalte Hintergründe und Kulissen neben der topfebenen Bühne aufzuhängen und Versatzstücke hinzustellen. Denn das besser geschulte Auge des heutigen Theaterbesuchers erträgt nicht mehr den körperlichen Schauspieler neben unkörperlichen Dekorationen, die das Licht auf andere Weise weiterspiegeln, die keinen oder einen falschen Körperschatten tragen und unmögliche Schlagschatten werfen. Denn jede Bewegung erhält erst durch Beziehung zu einem Raume, an den wir glauben, einen Sinn und ihr Mass, und diesem Raum fügt sie sich ein, indem sie sich durch Stufen, Treppen und Rampen auch dessen Höhe dienstbar macht.

Nur die volle Plastik des Bühnenbildes lässt uns daran glauben, dass die Welt, auf der sich die dramatische Handlung vollzieht, auch von hinten, von rechts und links betrachtet die nämliche Welt ist.

Die Wege, auf denen die Einheitlichkeit einer Inszenierung erreicht wird, können sehr verschieden sein, und

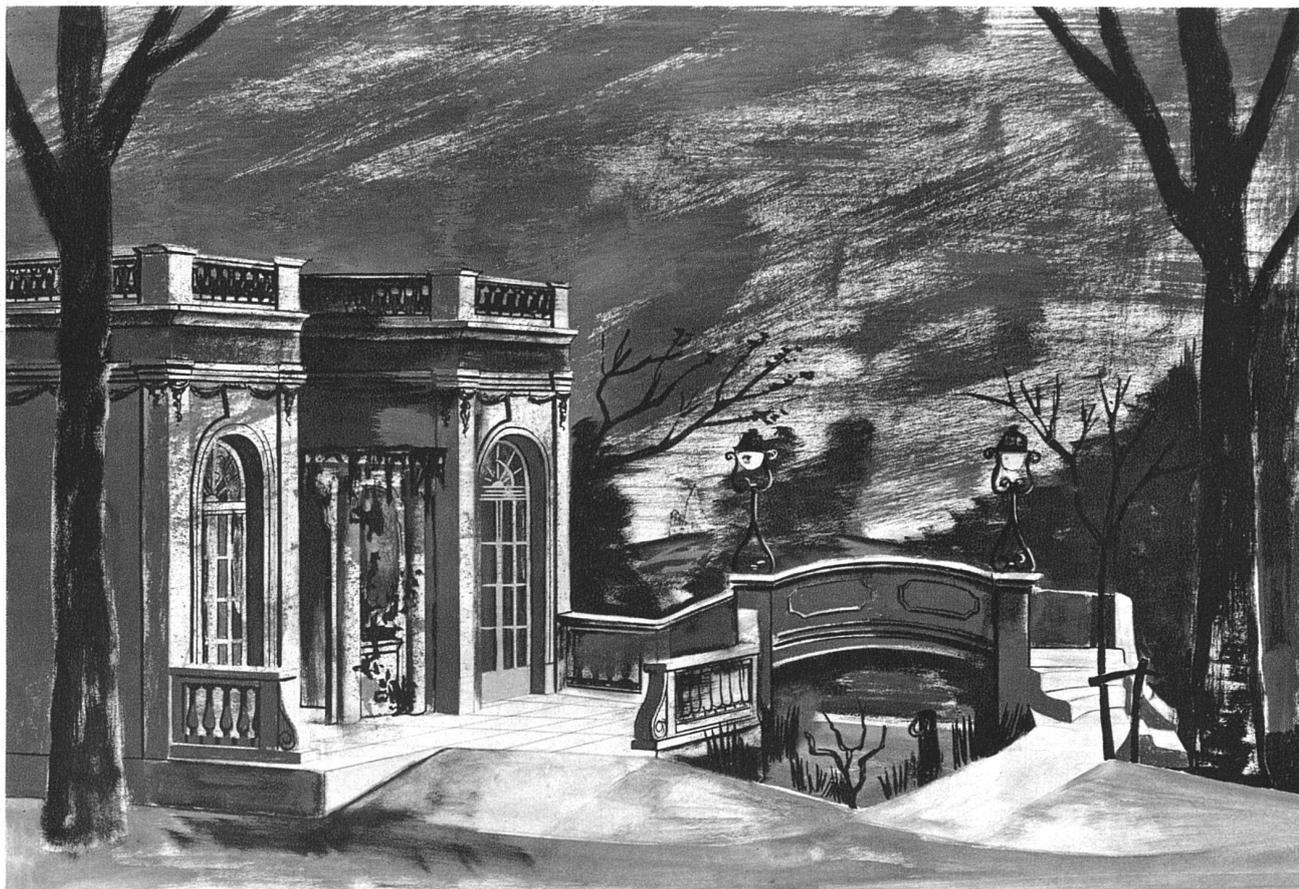
der Grundsatz der Einheit des Ortes, an den sich das klassische französische Theater so streng gehalten hat, war eigentlich gar nicht so töricht.

Die Buffo-Oper «*Boccaccio*» von Suppé wurde in den letzten Jahren meist auf der Drehbühne gespielt. Dadurch wurden die einzelnen Bildräume zu klein und für die Entwicklung grosser Chöre blieb nicht mehr genügend Platz; auch war kein Kontrast für die Wirkung intimer Szenen mehr möglich. Demgegenüber wurde hier jeder Akt für grosse Operette eingerichtet. Der erste zeigt einen freien, weiträumigen Platz in Florenz, wie es gegen Ende des Mittelalters ausgesehen haben mag, mit Häusern im Inkrustationsstil. Breite Stufungen führen zum hinteren Bühnenteil; die Häuser sind so gestellt, dass zehn verschiedene Auftrittsmöglichkeiten gegeben werden. Bei aller Anlehnung an Florentinisches sind die Häuser lustig und fantastisch. In der Malerei wurde auf jede Luftperspektive verzichtet; Weichheit der Farbtöne und Weiträumigkeit werden durch Beleuchtung hervorgebracht.

Der zweite Akt des *Boccaccio* zeigt, um einen Gartenhof gruppiert, die nämliche toskanische Bauweise in mehr ländlicher Abwandlung. Wieder wurde durch freie Anlage von Treppen das ewig Horizontale gebrochen. Jede Einzelheit ist auf das Spiel eingestellt und unerlässlich; nichts wurde der blossen Schmuckdekoration überlassen.

Bei der Inszenierung der «*Italienerin in Algier*» von Rossini wurde die Einheit dadurch erreicht, dass die vier Haupthandlungsorte die Seiten eines quadratischen maurischen Hofes mit breiten Hufeisenbögen darstellen; sie öffnen sich nacheinander gegen einen kleinen Saal im Palaste des Bey, gegen das Meergestade mit seinen Schiffen, gegen einen prächtigen Saal und gegen ein Kabinett. Also ein imaginärer Grundriss, in dessen Mitte sich der Zuschauer gestellt sieht. Einheitsarchitektur, durch die breiten Bögen gewahrt, und Verwandlungstechnik haben sich hier vorteilhaft vermählt. Die Oper kann ohne Pause, ohne dass der Vorhang gesenkt wird, gespielt werden; die fahrbaren Hauptstücke werden bei offener Bühne eingeschoben. Die Bühne hat sich entrümpelt; der Darsteller bleibt die Hauptsache.

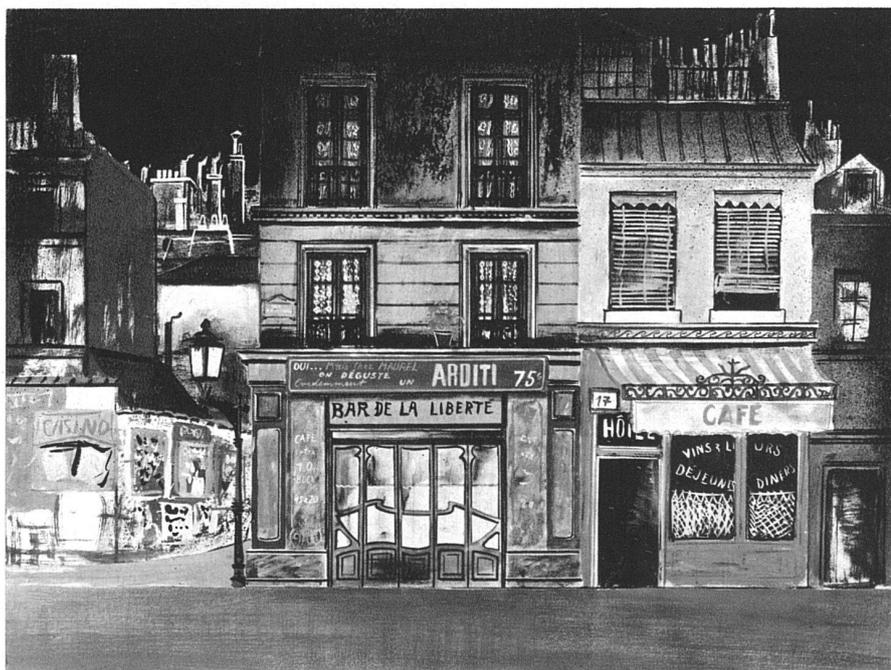
Bei dem erfolgreichen englischen Drama «*Mord in der Kathedrale*» von Th. S. Eliot, das den Tod des Thomas Beckett, Erzbischofs von Canterbury, zum Gegenstand hat (wie Conrad Ferdinand Meyers Roman «*Der Heilige*»), wurde die Simultanbühne der mittelalterlichen Mysterienspiele auf moderne Art umgedeutet und durch neue Lichttechnik verlebendigt. Die hohen Bündelpfeiler, die sich nach oben endlos verlieren, geben das Bild eines weiten kirchlichen Raumes; zwischen zweien dieser Pfeiler steht ein Altar, der durch einen Vorhang aus unsern Augen entrückt werden kann. Daran schliesst sich ein Lettner,



von dem in drei Absätzen eine Treppe ins Schiff hinunterführt, und hier, im einspringenden Winkel, steht ein schwerer gotischer Tisch und ein Stuhl. Diese Szenerie wird nie verändert, wirkt aber dadurch immer wieder als neue Oertlichkeit, dass gewisse Teile von ihr durch den Scheinwerfer hervorgeholt und andere ins Dunkel getaucht werden. Eine Szene spielt vor dem Altar; in einer andern wird vor dem grossen Pfeiler eine Kanzel aufgestellt, vor der sich die Handlung sammelt; der Tisch deutet das Ge-

mach des Erzbischofs an und die Treppe den Weg zu diesem Gemach. Mit Einschluss einer Vorbühne, die vor dem Souffleurkasten über der Orchesterversenkung für Massenentwicklungen aufgebaut ist, können sich hier in reibungs- und pausenloser Folge neun verschiedene Schauplätze abwickeln.

Die Dekoration des «M a g i e r s» von Faesi, von der eingangs die Rede war, besteht in einem rosenroten Gasthäuschen irgendwo an der Küste des Mittelmeeres als einem



Eduard Gunzinger, Zürich, Bühnenbildner

oben: Entwurf für das Stadttheater Basel zur Oper «Mignon» von Ambroise Thomas, II. Akt, 1. Bild. Eleganter Gartenpavillon und Park mit ansteigenden Ebenen, kleinen Stufungen, Teich und Landschaftsausblick

unten: Zur Operette «Graf von Luxemburg» von Lehar. Prospekt zum Vorspiel (Stadttheater Basel), Strassenbild auf Montmartre

Foto: Ochs, Basel



Bauwerk vor dem klaren Himmel, ohne irgendwelchen Kullissenzauber. Die Verwandlung geht zwischen Innenraum und Terrasse vor sich, wobei der Innenraum die astrologisch ausgezierte Hokuspokusstube des Magiers darstellt; dann spielen wieder Innenraum und Terrasse zusammen, das Balkönchen bleibt auch nicht stumm und das sprungbrettartige Miniatursonnenbad wartet auf seine anmutige, quietschlebendige Dekoration. Fast möchte man sagen, dass diesmal das Haus die erste Rolle spielt, so sehr ist es immer

vom Leben durchpulst, das nach allen seinen Fensterlöchern drängt und in allen Richtungen durcheinanderpurzelt.

Zum Schluss noch ein wohlgeratenes Dekorationsprojekt für die Oper « Mignon ». Eine Parkszenen aus dem achtzehnten Jahrhundert mit der edel stillen Architektur eines Pavillons, den wir auch von innen zu sehen bekommen, und mit einem Brücklein, das den Boden für die Anmut des Spiels reich macht. Gerade hier zeigt es sich, dass

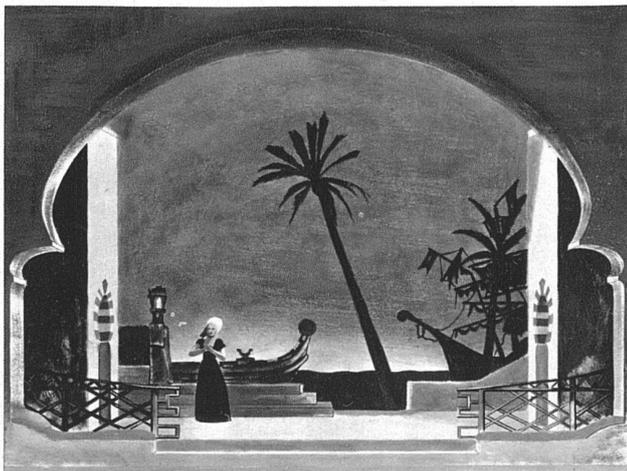
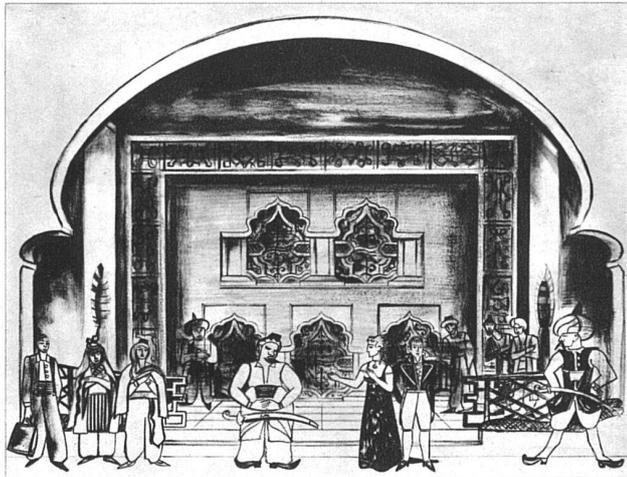
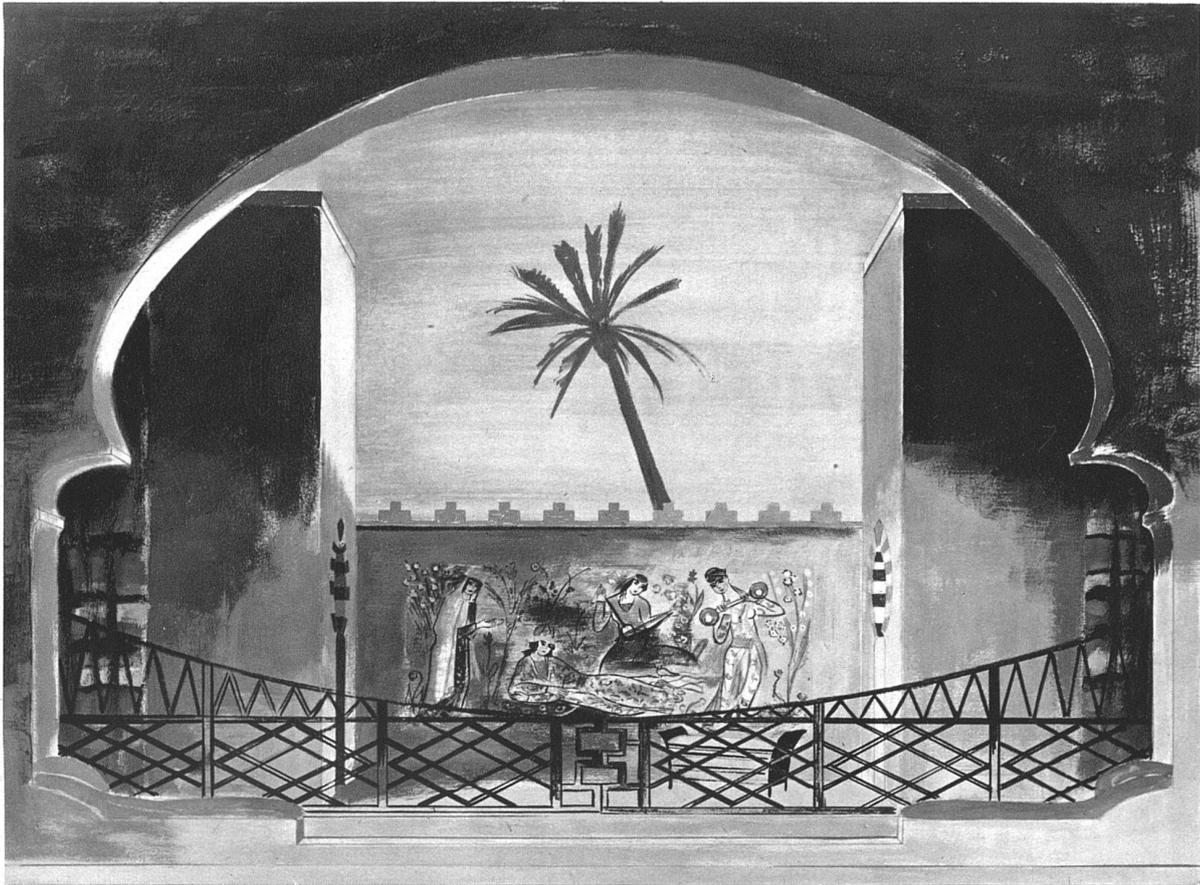
Eduard Gunzinger, Zürich. Bühnenbilder zur Buffo-Oper «Boccaccio» von Franz von Suppé im Stadttheater Basel

oben: 1. Akt. Freier Platz in Florenz, geschmückt zum Volksfest

unten: 2. Akt, linke Bühnenhälfte, Haus und Hof des Fassbinders Lotteringhi, rechte Seite Haus und Garten des Krämers Lambertuccio

Foto oben: H. Ochs, Basel





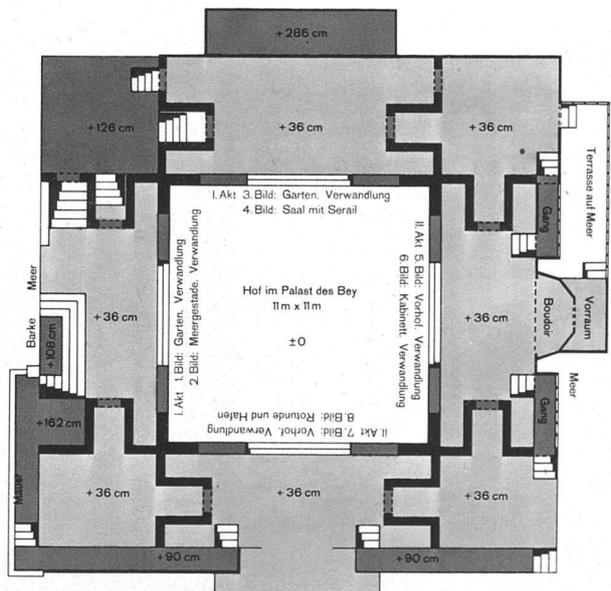
Eduard Gunzinger, Bühnenbilder zur komischen Oper «Die Italienerin in Algier», von G. Rossini, im Stadttheater Basel

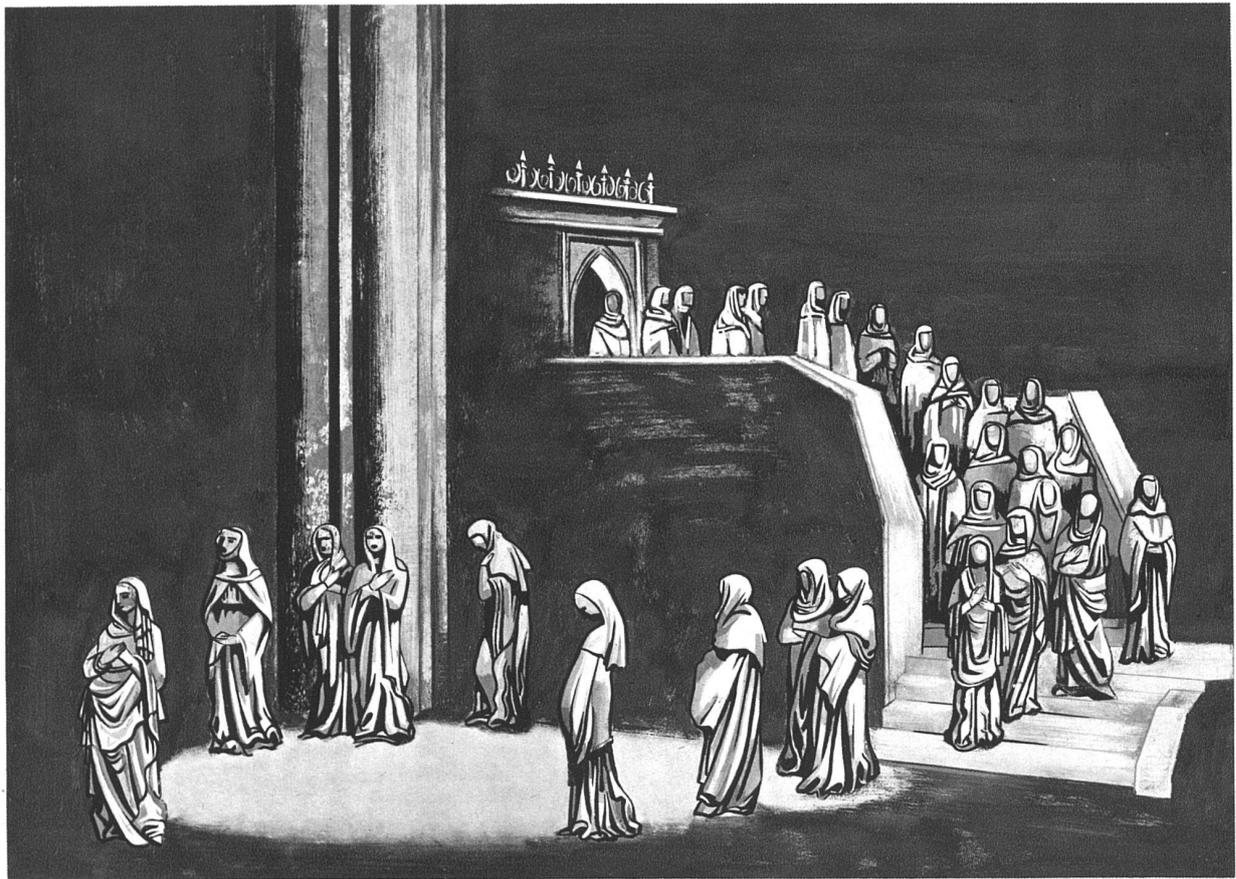
oben: I. Akt, 1. Bild. Garten im Palaste des Bey, mit persischer Wandmalerei. Häuser, Mauer und Gitter sind fahrbar. Im rückwärtigen Teil des Bühnenraumes steht das zweite Bild bereit

Mitte: I. Akt, 4. Bild. Verwandlung vom 3. Bild, in welchem das 1. Bild als Verwandlung sich wiederholt; ein prächtiger Saal. Durch die Fenster des zweistöckigen Serail im Hintergrund erkennt man die sich bewegenden Haremsfrauen

unten: I. Akt, 2. Bild. Verwandlung vom 1. Bild. Meergestade nach einem Sturm, vom Hofe eines Palastes aus gesehen

unten rechts: Gesamtgrundriss mit natürlichen Massen und baulichen Verhältnissen für acht verschiedene Schauplätze, auf welchen sich in Verwandlungen die pausenlose Handlung der Oper im architektonischen Zusammenhang abspielt

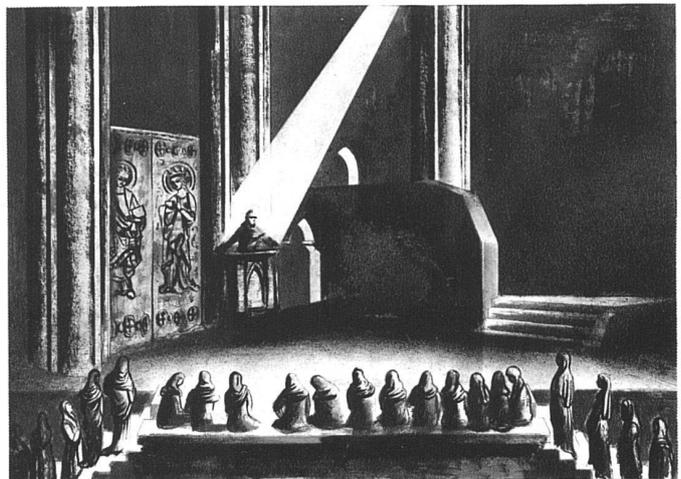




Beleuchtung wichtiger ist als Farbe; sie schafft die Atmosphäre im genauen Sinn des Wortes als bestimmendes Bindeglied zwischen Musik und Bühnenbild.

Der heutige Bühnenbildner ist Architekt und Bauzeichner, Bühnentechniker und Maler in einer Person und bedarf, um diese Vielseitigkeit zu erreichen, einer besondern Fachausbildung, um so mehr, als er auch kulturgeschichtliche Kenntnisse besitzen und ein Bühnenwerk in seinem ganzen Wesen verstanden haben muss, bevor es auf der Bühne Gestalt angenommen hat. Er muss die Beleuchtungstechnik mit Geschick zu handhaben wissen; denn durch sie erhält jede Dekoration erst ihre farbige Einheitlichkeit, viel mehr als durch die Malerei.

Albert Baur



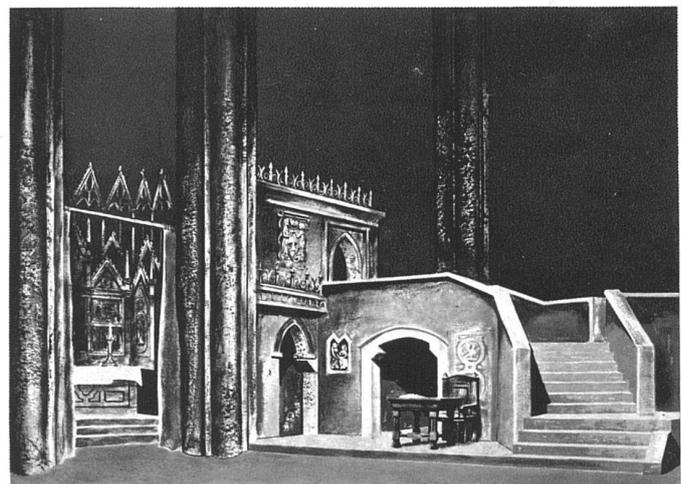
Eduard Gunzinger, Zürich. Bühnenbilder zum Drama «Mord in der Kathedrale», von Thomas Stearns Eliot. Deutsche Uraufführung im Stadttheater Basel

Eine Art Mysterienspiel mit einem Sprechchor nach dem Vorbild der antiken Tragödie. Simultanbühne mit plastischer Architektur ohne Ergänzung durch Malerei

oben: Gang der Frauen von Canterbury zum Gemach des Erzbischofs

Mitte: Die grosse Predigt des Thomas Becket. Der Chor steigt aus der Tiefe des Orchesters auf die Vorbühne zwischen Souffleur und Zuschauer

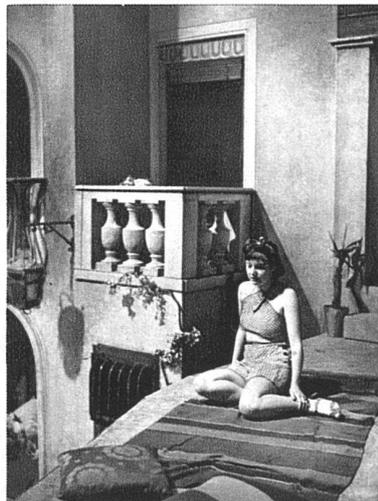
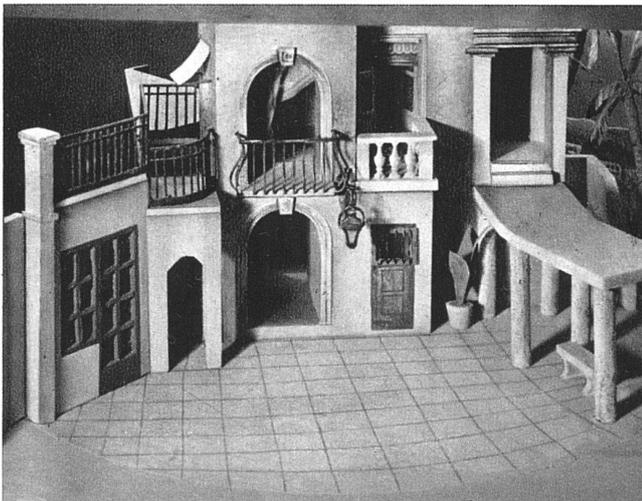
unten: Das Gemach des Erzbischofs. Fotos: H. Ochs, Basel





Eduard Gunzinger, Zürich. Bühnenbilder zum Schauspiel «Der Magier» von Robert Faesi. Uraufführung im Stadttheater Basel
Fotos: Jenny, Basel, und Dräyer, Zürich (unten links)

Drehbühne, links astrologisches Studienkabinett, rechts ein zum Hotel umgebauter kleiner Palazzo an der Riviera



Mitte links:
Bild 1, 3, 5, 7, 8, 10, 12, 14:
astrologisches Studienkabinett, die Türe rechts führt zur Hotelterrasse

unten links:
Plastisches Modell von der L.A. Jeder Architekturteil wird für das Spiel benötigt

unten rechts:
Ueberzeugendes Verhältnis der Figur zum plastischen Detail der Bühne