© Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum, Innsbruck download unter www.biologiezentrum.at

Abb. 1: Lois Egg, Passionsspielbühne in Erl, 1959. Fotoabzug im Nachlass TLMF.

© Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum, Innsbruck download unter www.biologiezentrum.at

EIN „GERÜST ZUEM SPIL“ DES 20. JAHRHUNDERTS

Lois Eggs Bühne für die Passionsspiele in Erl

Claudia Mark

ABSTRACT

Lois Egg (1913–1999), born in Innsbruck, worked as stage designer at theatres in Prague, Bern and Vienna. In addition, he was commissioned for productions in various cities, such as Salzburg, Cologne and Sydney. A year after his death, a substantial part of his estate was given to the Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum, including (inter alia) production photographs and almost 5000 drafts for 400 stage designs, realised between 1939 and 1985. In 1959, Lois Egg designed the stage for the traditional “Passionsspiele” given in Erl/Tyrol. Considering the ephemeral character of his other works, this is an exception in his oeuvre – it is his only stage which has been preserved almost without any modifications and which until recently had been still in use. In addition, this conception gives valuable insight into formation and pictorial invention in his creative activity, being two aspects on which this paper focuses on.

Am 11. Oktober 2013 wäre der international tätige Bühnenbildner Lois Egg hundert Jahre alt geworden. Ein gebührender Anlass, um des 1999 verstorbenen Künstlers mit diesem Beitrag zu gedenken. Und ein weiteres Jubiläum gilt es heuer zu feiern: 400 Jahre Passionsspiele in Erl. Was hat das Eine mit dem Anderen zu tun? Lois Egg konzipierte 1959 die Bühne für das neu erbaute Spielhaus, die bis 2008 bei den alle sechs Jahre stattfindenden Aufführungen den Darstellern und Darstellerinnen die Plattform bot, um die Leidensgeschichte Ereignis werden zu lassen. Sein ausgeklügeltes Bühnenpodest prägte über annähernd ein halbes Jahrhundert die Erler Passion, ja verlieh ihr in dieser Zeit gewissermaßen ihr Gesicht.[1] Für die diesjährige Inszenierung unter der Regie von Markus Plattner, die auf dem Text von Felix Mitterer basiert, nahm die freischaffende Bühnenbildnerin Annelie Büchner in Zusammenarbeit mit dem Lichtdesigner Ralf Wapler eine Neugestaltung des Bühnenbildes vor.[2] Eine Ära ging damit zu Ende.

PROLOG

Der gebürtige Innsbrucker Lois Egg stand als Bühnenbildner auf den Brettern, die sprichwörtlich die Welt bedeuten. Im Rahmen fester Engagements an den großen Theatern in Prag, Bern und Wien gestaltete er den szenischen Raum

---

1 Die Bühne erfuhr in diesen Jahren lediglich geringfügige Modifikationen, etwa durch andere Bildprojektionen oder Requisiten. So ließ Lois Egg anlässlich der Neuinszenierung 1979 statt der schwarz-weißen Darstellungen der ursprünglichen Konzeption farbige Bilder auf den Bühnenhintergrund projizieren. Diese Projektionsplatten sind erhalten und befinden sich Besitz des Vereins der Erler Passionsspiele.

2 Eggs Bühne wurde allerdings nicht abgetragen, sondern lediglich durch reversible Umbauten adaptiert und teilweise in die Neugestaltung integriert. So suggeriert das mit weißen Tüchern verhängte Podest Eggs in der Neugestaltung einen Felsen, wie Annelie Büchner in einem Statement zu ihrer Konzeption erklärt: „Seit 1959 bestimmte das Bühnenbild von Lois Egg die Passionsspiele, eine hölzerne abgestufte Podesterie mit Eselsrampe, eingerahmt vom holzvertäfelten Rundhorizont. Im Jahr 2013 wird eine den gesamten Bühnenraum erfassende Bodenschräge von einem weißen Felsen durchbrochen und bietet eine abstrakte karge Wüstenlandschaft als Einheitsraum für die neue Passion. Der Felsen, mit seiner symbolischen Kraft, wird in allen Bildern präsent sein […]“. URL: http://www.passionsspiele.at/php/buehnenbildnerin-annelie-buechner_de_87.html (Zugriff 30.8.2013).

© Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum, Innsbruck download unter www.biologiezentrum.at

sowohl im Bereich des Schauspiels als auch des Musiktheaters. Zudem führten ihn zahlreiche Gastspiele von Salzburg über Köln bis nach Sydney. Dennoch gelangte sein künstlerischer Nachlass ein Jahr nach seinem Tod zurück in seine Heimatstadt und befindet sich seither in Verwahrung des Tiroler Landesmuseums Ferdinandeum.[3] Allein annähernd 5000 Skizzen, Entwürfe und Pläne stehen in Zusammenhang mit der Konzeption und Realisierung der Bühnenbilder[4] zu über 400 Inszenierungen aus den Jahren 1939 bis 1985, in denen ein halbes Jahrhundert seiner Leidenschaft für das Theater ihre Spuren hinterlassen hat.[5]

„Im Grunde ist es schon etwas Sonderbares, dass man immer nur eine Scheinwelt aufbaut. […] Ich habe Hunderte von Bühnenbildern gemacht, und alles hat sich aufgelöst, nichts ist geblieben, nur die Schubladen füllen sich mit Skizzen"[6], so äußerte sich Lois Egg über das der bühnenbildnerischen Arbeit inhärente Paradoxon. Er realisierte in 50 Jahren am Theater mindestens 560 Bühnenbilder, von denen allerdings nur eines überdauerte: die Passionsspielbühne in Erl. In der Regel ist die Erhaltung von Bühnenbildern schon allein aus rein praktischen Gründen nicht zu bewerkstelligen. Kein Theater verfügt über die räumlichen Kapazitäten, die notwendig wären, um die 1:1 auf Bühnengröße dimensionierten Ausstattungen dauerhaft deponieren zu können. Im besten Fall gelangen Kostüme, einzelne Requisiten und Dekorationsteile in den Fundus, um aus ökonomischen Gründen bei anderen Inszenierungen wiederverwendet zu werden. Während das Museum ein Ort der Konservierung von Artefakten vergangener Epochen ist, neben dem Sammeln, Forschen und Vermitteln das Bewahren eine der Säulen der Museumsarbeit darstellt, verhält es sich am Theater geradezu konträr. Man könnte sogar sagen, dass das Theater in dieser Hinsicht einen Gegenpol zum Museum bildet, weil es „keine Institution für die Bewahrung von Ewigkeitswerten"[7] ist. Gleichwohl geschieht Theater keineswegs fernab von Traditionen und losgelöst von Konventionen oder gar Moden. Wir können Theatergeschichte ebenso „schreiben" wie die Geschichte der bildenden Kunst. Allerdings mit der gleichen Einschränkung. Das Theater existiert genauso wenig wie die Kunst – verstanden im Sinne Ernst H. Gombrichs, eines Großmeisters der Kunstgeschichtsschreibung.[8] Hier wie dort sind es Künstler und Künstlerinnen, die mit ihren Werken auf Zeitgenossen und nachfolgende Generationen wirkten und sich mit ihrem Tun im kulturellen Gedächtnis verankerten. Doch ebenso wie wir Werke der Malerei kanonisieren und in allgemeine Kategorien fassen, stützen wir uns auch bei der Szenografie auf vergleichbare Ordnungssysteme, wenn wir etwa von der Bühne der Antike oder des mittelalterlichen Mysterienspiels, der Renaissance- und Barockbühne, der Shakespeare-Bühne, den historisierenden Bühne des 19. Jahrhunderts oder der Brecht-Bühne sprechen. Lois Egg kannte diese „Ordnungssysteme" sehr genau. Er verfügte

---

3 Lois Egg war dem Ferdinandeum durch eine Reihe von Ausstellungen Zeit seines Schaffens verbunden. Meilensteine für den Künstler als auch für das Ferdinandeum stellten Eggs Ausstellungsdebüt 1937 und eine weitere Einzelpräsentation seiner Werke 1945 im Rundsaal des durch Bombenangriffe stark beschädigten Gebäudes in der Museumstraße dar, mit der die Ausstellungstätigkeit nach dem Zweiten Weltkrieg wieder aufgenommen wurde. Eine weitere Hommage noch zu Lebzeiten des Künstlers war die 1988 aus Anlass seines 75. Geburtstags ausgerichtete Schau, in der neben den bühnenbezogenen Arbeiten vorwiegend seine späten Aquarelle zu sehen waren. 70 Jahre nach seiner ersten Ausstellung im Ferdinandeum wurde der Künstler 2007 postum mit der Präsentation einer Werkauswahl aus seinem Nachlass unter dem Titel „Lois Egg. Theater – Bilder" gewürdigt. Der gleichnamige Ausstellungskatalog enthält ein von der Verfasserin erstelltes Werkverzeichnis, das alle im Tiroler Landesmuseum befindlichen bühnenbezogenen Zeichnungen und Szenenfotos sowie freikünstlerischen Arbeiten aus dem Nachlass des Künstlers umfasst. Vgl. Mark, Claudia: Werkverzeichnis, in: Meighörner, Wolfgang (Hg.): Lois Egg. Theater – Bilder, Katalog Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum 2007, Innsbruck 2007, S. 125–159.

4 Ungefähr 1800 weitere Grafiken, 700 Fotos und 10 Modelle, die hauptsächlich für Ausstattungen zu Produktionen am Burgtheater entstanden sind, übergab Lois Egg bereits 1979 dem Theatermuseum in Wien als „Stiftung Prof. Lois Egg für die Theatersammlung der Österreichischen Nationalbibliothek".

5 Ein chronologisches Verzeichnis aller Inszenierungen von 1937 bis 1985, für die Lois Egg als Bühnenbildner und fallweise auch als Kostümbildner verantwortlich zeichnete, wurde von Corinna Boskovsky erstellt und 1985 veröffentlicht. Vgl. Boskovsky, Corinna: Werkverzeichnis, in: Lois Egg. Bühnenentwürfe Skizzen Aquarelle 1930–1985, Katalog Akademie der bildenden Künste in Wien 1985, Wien 1985, S. 175–189.

6 Egg, Lois: Das Tiroler Porträt: Bühnenbildner Egg, in: das Fenster. Tiroler Kulturzeitschrift 3, 1969, S. 374–399, S. 391.

7 Eckert, Nora: Das Bühnenbild im 20. Jahrhundert, Berlin 1998, S. 11.

8 Vgl. Gombrich, Ernst H.: Die Geschichte der Kunst, London [16]1996, S. 15.

© Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum, Innsbruck download unter www.biologiezentrum.at

über eine beachtliche stilkundliche Kennerschaft, die er sich während seiner Ausbildung an der Akademie der bildenden Künste bei Emil Pirchan und Clemens Holzmeister erwarb und die er sich Zeit seines Schaffens für seine Bühnenschöpfungen zunutze machte. Im Dialog mit Regisseuren nahm er auf der Interpretation der dramatischen und musikalischen Werke beruhende Gestaltungen des Szenenraums vor, bei denen er sich häufig – so auch für die Erler Passionsspiele – an historischen Bühnenformen orientierte und diese gezielt paraphrasierte.[9] Durch das Bemühen um den Dramen und Opern angemessene Lösungen führte Egg im Grunde das weiter, was in der europäischen Kunsttheorie über die Jahrhunderte unter dem Begriff *Decorum* verankert war. Dadurch lässt sich auch seine erstaunliche Wandlungsfähigkeit und die Bandbreite seiner Bühnengestaltungen von „barockdekorativen, illusionistischen, biedermeierlich verbrämten über kubistische, sachliche zu funktional-kinetischen Räumen“[10] verstehen, wie der Kunsthistoriker Gert Ammann stilterminologisch prägnant konstatierte.

Der Schwerpunkt von Lois Eggs bühnenbildnerischem Schaffen reicht bis in die Mitte der 1970er Jahre und endet in der Frühzeit der neuen Medien und der Verlagerung des Performativen auch in die Domäne der bildenden Kunst.[11] Wie auch für andere Bühnenbildner seiner Generation gelangten für ihn in der Szenografie, die seit dem frühen 20. Jahrhundert zunehmend in den Einflussbereich der bildenden Kunst geriet, vor allem die „klassischen“ Gattungen zur Synthese und setzen somit – auch beim heutigen Rezipienten – ein tiefgreifendes Verständnis für Malerei, Architektur und Skulptur voraus. „Ein wirklich erstklassiger Bühnenbildner sollte eigentlich Maler, Bildhauer, Zeichner und Architekt sein, um seine vielfältige Aufgabe erfüllen zu können“[12], befand Egg über die Anforderungen jenes Berufs, den er über Jahrzehnte ausübte und von 1966 bis 1984 als Leiter der Meisterschule für Bühnenbild und szenische Gestaltung an der Akademie der bildenden Künste in Wien auch lehrte. Dass sich in der Szenenraumgestaltung das Skulpturale und das Architektonische synthetisieren und das Malerische und Grafische mit einbezogen ist, wird bei der Durchsicht seines bühnenbildnerischen Lebenswerks deutlich. Die Wirkung von Lois Eggs Pawlatschenbühne für die Inszenierung von Ferdinand Raimunds „Der Bauer als Millionär“ 1961 bei den Salzburger Festspielen etwa beruhte wesentlich auf Effekten, die nur die Malerei hervorzubringen vermag, während die Kuppelkonstruktion für die Aufführung von Bertolt Brechts „Leben des Galilei“ 1966 am Burgtheater in Wien die Bühne durch eine architektonische Gestaltung räumlich erschloss und für die Darsteller strukturierte.[13] Wenn wir im Zusammenhang mit der Szenografie von Malerei und Zeichnung sprechen, so werden wir uns jedoch in erster Linie auf die vorbereitenden Skizzen und Entwürfe beziehen. Vor allem wenn sie von der Hand eines virtuosen Zeichners wie Lois Egg stammen.[14] Neben ihrem Wert als Ausstattungsentwürfe zur Verständigung mit Regisseuren und als Vorlagen für die Umsetzung in den Theaterwerkstätten sowie retrospektiv zur Rekonstruktion der nicht mehr bestehenden Resultate, äußert sich in ihnen schlichtweg Eggs Lust an der Malerei und Zeichnung. Dennoch kann nichts darüber hinwegtäuschen, dass sich Theater – sei es nun Schauspiel oder Oper – ausschließlich im Moment der Vorstellung ereignet und darin die Herausforderung für alle Mitwirkenden liegt. Das Theater folgt demnach seinen eigenen Gesetzen, die mit jenen der bildenden

---

9 Ausführlicher zu dieser These vgl. Mark, Claudia: Lois Egg – zwischen Theater und bildender Kunst. Ausgewählte Werke aus dem Nachlass des Bühnenbildners und Malers, masch. phil. Dipl., Innsbruck 2012.

10 Ammann, Gert: Für Lois Egg, in: Lois Egg. Bühnenentwürfe Modelle Skizzen Aquarelle, Beilage zum Katalog Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum 1988, Wien 1988 [o. pag.].

11 1976 verließ Egg das Burgtheater. Bis zu seinem letzten Bühnenbild 1985 war er nur mehr selten am Theater tätig: vgl. Boskovsky: Werkverzeichnis (wie Anm. 5), S. 189. Er widmete sich in diesen Jahren vor allem der autonomen Malerei.

12 Egg: Tiroler Porträt (wie Anm. 6), S. 390.

13 Vgl. Mark: Lois Egg (wie Anm. 9), S. 56–77, S. 90–108.

14 Als solcher wurde er auch wahrgenommen. Ottmar Schuberth etwa erwähnt in seinem 1955 in der Erstausgabe erschienenen Standardwerk zum Bühnenbild Lois Egg als am Stadttheater in Bern tätigen Bühnenbildner, „wo er durch graphisch besonders reizvolle Entwürfe auffällt.“ Schuberth, Ottmar: Das Bühnenbild. Geschichte Gestalt Technik, Wilhelmshaven ^{2}2005, S. 119.

© Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum, Innsbruck download unter www.biologiezentrum.at

Kunst nicht unbedingt vergleichbar sind. „Theater ist reine Aktualität, existiert allein in seinem authentischen Vollzug als aktuelle Situation in der Dialektik von Spielen und Zuschauen. Darin liegt die Lebendigkeit von Theater als Kunstform begründet“[15], so der Theaterwissenschaftler Manfred Brauneck. In diesem Sinn vervollständigt sich das Bühnenbild ausschließlich im Vorgang der Aufführung, ähnlich wie sich der dramatische Text erst auf der Bühne vollendet. Ohne diesen Kontext ist es lediglich eine sinnentleerte Hülle, die deswegen nach Ablauf der Spieldauer einer Inszenierung zerstört wird.[16] Ein Berufskollege Lois Eggs, der annähernd gleichaltrige Bühnenbildner Teo Otto, erklärte das Bühnenbild darum zum „flüchtigsten aller Kunstwerke“ und machte auf einen wesentlichen Unterschied zu Werken der bildenden Kunst aufmerksam: „Was beide, den Bühnenbildner vom freien Künstler, unterscheidet, ist die Wahl. Der eine wählt die Hoffnung auf das Unvergängliche, der andere den Glauben an das Vergängliche. Der eine kennt die Überwindung seiner Arbeit, um vollendeter in der nächsten zu werden. Der andere wählt die Zerstörung und erlebt buchstäblich, wie Axt und Säge seine Arbeit zersplittern.“[17] Lois Egg hätte dieser Meinung wohl zugestimmt. Und doch stellt sich die Frage, was bleibt, wenn die Vorstellung vorüber ist? Ist es tatsächlich so, wie Manfred Brauneck darlegte, dass sich „gespieltes Theater […] wie gelebtes Leben allein in der Erinnerung bewahrt“?[18] Durch den ephemeren Charakter des Theaters und damit der Bühnengestaltung stellen sich jedenfalls auch jene, welche sich mit dem Werk eines Bühnenbildners auseinandersetzen, unweigerlich einer Herausforderung: „Will man einen Szenographen künstlerisch würdigen, so muss man von den fragmentarischen Dokumenten ausgehen, die man hat, und diese in einem Kontext eines Kunstwerks betrachten, das man nicht hat“[19], so der Theaterwissenschaftler Joachim Geil. In der Regel umfassen diese Dokumente Entwürfe, Skizzen und Pläne, welche die Entstehung eines Bühnenbildes oftmals von der ersten Idee bis zur Ausführung zumindest auf dem Papier nachvollziehbar machen. Hinzu kommen Szenenfotos, anhand derer sich die realisierten Szenenraumgestaltungen rekonstruieren lassen und im besten Fall transportieren stimmungsvolle Beschreibungen in den Rezensionen der Tagespresse ihre Wirkung während der Aufführung. Es liegt somit auf der Hand, dass die Passionsspielbühne in Erl wahrlich ein Glücksfall für die Rezeption von Lois Eggs Œuvre ist, und zwar aus zweierlei Gründen: Einerseits ist sie als fix installierte Bühnenarchitektur sein einziges Werk, das nahezu unverändert erhalten blieb und bis vor wenigen Jahren noch bespielt wurde, und andererseits gibt ihre Konzeption auch Antworten auf generelle Fragen zur Werkgenese und Bildfindung im bühnenbildnerischen Schaffen Lois Eggs. Diese Aspekte aufzuzeigen, soll mit dem vorliegenden Beitrag unternommen werden.

DIE ERLER PASSION IM SPANNUNGSFELD ZWISCHEN TRADITION UND MODERNE

Als Lois Egg 1958 den Auftrag für die Gestaltung der Erler Bühne erhielt, zeichnete ihn mit bis zu zehn Ausstattungen pro Spielsaison die Erfahrung vieler Berufsjahre aus. Sein Schwerpunkt lag eindeutig im Bereich des Schauspiels, das die griechischen Tragödien ebenso umfasste wie die englischen, französischen und deutschen Klassiker oder die

---

15 Brauneck, Manfred: Theater im 20. Jahrhundert. Programmschriften, Stilperioden, Reformmodelle, Reinbek bei Hamburg 1982, S. 24.

16 Ziehen wir an dieser Stelle den Vergleich zu performativen oder aktionistischen Formen der bildenden Kunst, kristallisiert sich ein gewichtiger Unterschied heraus. Den „Settings“ und „Requisiten“ von Performances, Aktionen oder Happenings wird als materiellen Relikten ein Erinnerungswert beigemessen und ein ästhetischer Eigenwert zuerkannt, der ihre Bewahrung legitimiert. Ob sie es vermögen, in einem anderen Kontext, etwa als Ausstellungsexponat in einer Galerie oder in einem Museum, autonom zu bestehen und inwiefern kunstmarktstrategische Faktoren für diese Bewahrung ausschlaggebend sind, wäre gesondert zu diskutieren.

17 Otto, Teo: Meine Szene, Köln 1965, S. 33.

18 Brauneck: Theater im 20. Jahrhundert (wie Anm. 15), S. 25.

19 Geil, Joachim: Urmodelle oder Vom Standard der Avantgarde. Szenische Stationen in Berlin und Zürich, in: Teo Otto (1904–1968). Der Bühnenbildner, der Maler, der Lehrer, Katalog Galerie der Stadt Remscheid 2001 und Theatermuseum der Landeshauptstadt Düsseldorf 2001, Bottrop 2000, S. 6–29, S. 6.

© Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum, Innsbruck download unter www.biologiezentrum.at

Uraufführungen zeitgenössischer Dramen. Im Rahmen der Engagements an den Theatern in Prag und Bern wirkte Egg außerdem im Musiktheater und entwarf zahlreiche Bühnenbilder für Opern, Operetten und Ballettaufführungen. Neben modernen Werken wie Alban Bergs „Wozzeck" (Abb. 2) oder Gottfried von Einems „Der Prozess" war Egg auch zum Routinier des klassischen Opernrepertoires von Mozart über Puccini und Verdi bis hin zu Wagner gereift. Seit Mitte der 1950er Jahre kehrte Egg überdies wiederholt für mitunter ungewöhnliche Projekte nach Tirol zurück. Er wirkte an Produktionen des Tiroler Landestheaters mit, war für die künstlerische Leitung des Landesfestumzugs anlässlich der 150-Jahrfeier der Erhebung Tirols 1809 verantwortlich[20] und fertigte Pläne für den Wiederaufbau der 1944 durch Bomben zerstörten Dogana, die als erstes festes Theater- und Opernhaus nördlich der Alpen 1629/30 erbaut worden war. Obwohl die Tätigkeit des Bühnenbildners nach Eggs Auffassung jener des Architekten verwandt ist, hatte er sich bisher nicht mit Theaterbau beschäftigt. Für den Bühnenbildner, dessen Werke eben in der Regel ephemer sind, lag der außerordentliche Reiz wohl nicht nur in der Bauaufgabe, sondern auch in der Möglichkeit, ein bleibendes Gebäude zu errichten.[21] Etwa zeitgleich erreichte ihn die Berufung als Ausstattungsleiter an das Burgtheater in Wien, die den Zenit seiner künstlerischen Karriere bedeutete.

Abb. 2: Lois Egg vor den Entwürfen zu Wozzeck, 1950/1951. Fotoabzug im Nachlass TLMF.

Dennoch war für den versierten Bühnenbildner die Arbeit in Erl keineswegs alltäglich, ist doch die szenische Darstellung der Leidensgeschichte durch Laiendarsteller nur bedingt mit den Aufführungen im Theater vergleichbar. Nach Einschätzung des Theaterwissenschaftlers, Volkskundlers und Dramatikers Ekkehard Schönwiese stehen die Passionsspiele, die sich ursprünglich aus der Osterliturgie entwickelten, noch „heute im Spannungsfeld zwischen Gottesdienst und Theater, zwischen liturgischer und historischer Treue, zwischen bildhafter Meditation und dramatischer Wirkungsabsicht".[22] Die Darsteller empfinden ihr Spiel daher als Laiengottesdienst, als eine Form von rituellem Vollzug, bei dem es – für die Akteure und Zuschauer – um eine Vergegenwärtigung ihres Glaubens und die Identifikation mit dem auf der Bühne Dargestellten geht. Es sei ein Unterschied, so Schönwiese weiter, „ob der Zuschauer

[20] Vgl. Buzas, Herbert: Festzug im Gedenkjahr ohne Kitsch und falsches Pathos, in: Tiroler Tageszeitung, 6.12.1958, S. 3–4. – Egg: Tiroler Porträt (wie Anm. 6), S. 394–395, Abb. – Eggs Entwurf für das Plakat zum Gedenkjahr wurde im Rahmen eines Wettbewerbs von einer Jury mit dem ersten Preis ausgezeichnet und zur Ausführung bestimmt. Vgl. h.[einz] m.[ackowitz]: Sieger: Der historische Tiroler Adler. Zur Ausstellung der Gedenkjahr-Plakatentwürfe im Kunstpavillon, in: Tiroler Nachrichten, 29.10.1958, S. 4. Ein Exemplar des Plakats befindet sich in den Graphischen Sammlungen des Tiroler Landesmuseums Ferdinandeum (Inv.-Nr. PLE/2).

[21] Eggs Entwürfe gelangten allerdings nicht zur Ausführung. Die Reaktivierung als Dogana-Saal des Kongresshauses erfolgte erst zwischen 1970 und 1973. Vgl. Egg: Tiroler Porträt (wie Anm. 6), 1969, S. 396, Abb.

[22] Schönwiese, Ekkehard: Passionsspiele in Tirol. „Gelöbnisspiele" als Trauerarbeit, in: Henker, Michael/Dünninger, Eberhard/Brockhoff, Evamaria (Hg.): Hört, sehet, weint und liebt. Passionsspiele im alpenländischen Raum, hg. vom Haus der Bayerischen Geschichte, Katalog Oberammergau 1990, München 1990, S. 43–47, S. 44.

© Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum, Innsbruck download unter www.biologiezentrum.at

dem Handlungsgang folgt, von der Vorstellung des Kreuzwegs gefangengenommen ist und deshalb mitleidet, oder ob ihn das Bild bewegt, durch das etwas in ihm selbst in Bewegung kommt. […] Der Außenstehende vergießt vielleicht Tränen, der Einbezogene dagegen erlebt seine Leidensfähigkeit."[23] Die vielerorts durch Gelöbnisse zu Zeiten von Kriegen, Naturkatastrophen oder Epidemien initiierten Passionsspiele haben demnach im Gegensatz zum Theater nichts mit Hedonismus, Unterhaltung oder Schaulust zu tun. Trotzdem besteht aus der Sicht des Bühnenbildners wohl eine entscheidende Gemeinsamkeit. Bei der Gestaltung der Bühne geht es nämlich nicht nur darum, sie so zu formen, dass sie den Erfordernissen in rein praktischer oder ästhetischer Hinsicht Rechnung trägt, etwa indem den Akteuren bestmögliche Auf- und Abgänge geschaffen, schnelle Szenenwechsel ermöglicht oder – wie bei der szenischen Darstellung der Passion – Massenszenen mit bis zu 500 Darstellern möglichst ansprechend nach der Art eines Tableau vivant arrangiert werden. Entscheidender ist vielmehr der Anspruch, der Handlung und der Stimmung des gesprochenen Worts oder der Musik auch visuell adäquat Ausdruck zu verleihen und die gestalterischen Effekte so einzusetzen, dass bei den Zuschauern Affekte ausgelöst werden. Es ist stets der Versuch, durch Bilder auf der Bühne innere Bilder zu evozieren. Und wer jemals im Theater einen Applaus für das Bühnenbild miterlebt hat, weiß um die Bedeutung, wenn es glückt, das „Wie" und das „Was" derart in Übereinstimmung zu bringen, dass die Form gleichsam zum vollendet formulierten Inhalt wird. Es ist einer jener seltenen Momente, in denen das, was sich dem Auge darbietet, so überwältigend ist, dass es das Publikum zu spontanem Beifall bewegt.

Die Erler Passion geht auf ein Osterspiel von 1613 zurück, das auf der Abschrift eines Textes des Augsburger Meistersingers Sebastian Wild (gedruckt 1566) basierte.[24] Seither wurden in Erl geistliche Volksschauspiele über die Jahrhunderte bis 1932 in unregelmäßigen Abständen, doch ohne längere Unterbrechung aufgeführt.[25] Das Jahr 1933 bedeutete allerdings einen folgenschweren Einschnitt: Durch Brandstiftung fiel das 1912 erbaute Passionsspielhaus mit der gesamten Ausstattung den Flammen zum Opfer. Nach dem Zweiten Weltkrieg wurde die Initiative zur Wiederaufnahme der Passion mit der Gründung des Vereins im Jahr 1946 gesetzt. Allerdings war man an einem neuralgischen Punkt angelangt, da es einerseits die Tradition zu wahren und andererseits eine Neuausrichtung zu wagen galt. Die Diskussion über die zeitgemäße Inszenierung und die Überarbeitung der tradierten antisemitischen Spieltexte zog sich zwar über mehrere Jahre, jedoch trieb man die Errichtung eines neuen Spielhauses dennoch voran. Am 14. Juni 1959 fand die Eröffnung des von Robert Schuller (Landesbaudirektion Tirol) geplanten Neubaus mit der ersten Vorstellung[26] nach 27 Jahren statt, bei der auch die von Lois Egg konzipierte Bühne erstmals bespielt wurde.

SPIELHAUS UND BÜHNE – LOIS EGGS ZUSAMMENARBEIT MIT ROBERT SCHULLER

Die Eigenwilligkeit des modernistischen Gebäudes von Robert Schuller, das in manchen Details von Le Corbusier inspiriert ist, hatte zunächst Skepsis und Bedenken hervorgerufen. Mit der annähernd halbkreisförmigen Außenmauer und dem imposanten 38 Meter hohen Bühnenhaus reali-

---

23 Schönwiese: Passionsspiele (wie Anm. 22), S. 46f.

24 Schönwiese, Ekkehard: Passion Erl. Bilder Geschichte Spieltradition, hg. vom Passionsspielverein Erl, Kufstein 1997, S. 16.

25 Unter der Regentschaft von Maria Theresia und Joseph II. wurden Spielverbote für die an die zweihundert Dorfbühnen in Tirol erlassen. Der weltlichen Obrigkeit der Aufklärung galten Passionsspiele als abergläubisch. Die Kleriker richteten sich gegen die Spiele, weil sie die Profanisierung der Passion Christi befürchteten. Aus konkret politischen Gründen untersagte man die Spiele zur Zeit des Vormärz, um durch die Zusammenkunft und Ansammlung von Menschen revolutionäre Energien und potentiellen Widerstand nicht aufkeimen zu lassen. Erst nach der Revolution 1848 wurden die Verbote wieder aufgehoben. In Erl und Thiersee wurde dennoch seit 1802 gespielt. Vgl. Schönwiese: Passionsspiele (wie Anm. 22), S. 43–46. – Schönwiese: Passion Erl (wie Anm. 24), S. 50–54.

26 Der Inszenierung lag ein von der Dichterin Marie Luise Thurmair-Mumelter überarbeiteter Spieltext zugrunde. Regie führte Ernst Auer (Exl Bühne, Innsbruck), die musikalische Leitung hatte Johannes Hafner inne.

© Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum, Innsbruck download unter www.biologiezentrum.at

sierte Schuller seine Vision eines aus dem Berg wachsenden, aufsteigenden Bogens. Der Innenraum spricht durch seine hervorragende Akustik[27] und Funktionalität für sich: Antiken Amphitheatern ähnlich steigen die Sitzreihen des Zuschauerraums dem Hangniveau folgend an und gewähren von jedem der 1500 Sitzplätze aus bestmögliche Sicht auf die Bühne.

Der ältere und routinierte Bühnenbildner und der junge talentierte Architekt – Schuller war damals 30 Jahre alt und das Passionsspielhaus sein erster größerer Auftrag – bildeten ein kongeniales Team, um für Erl eine moderne Raum- und Bühnenarchitektur zu schaffen. Die Bauvorgabe war, ein Gebäude, „in dem raumumhüllende Architektur, Szenerie und Zuschauerraum eine völlige Einheit bilden müssen"[28], zu realisieren. Egg kam seine langjährige Erfahrung zugute. Er agierte als Bühnenbildner stets im Wissen, dass die Raumbildung auf der Bühne primär bedeutet, das Verhältnis zwischen Publikum und Akteuren mitzugestalten und dadurch jene Dialektik von Spielen und Zuschauen zu ermöglichen, die konstitutiv für das Theater ist. (Auch seine bühnenbezogenen Zeichnungen zeigen diesen Aspekt anschaulich auf. Sie dokumentieren, dass Egg gewissermaßen den Standpunkt des Zuschauers einnahm und aus dieser Perspektive immer den gesamten Bühnenausschnitt festhielt.)

Egg und Schuller brachen mit den Prinzipien der herkömmlichen Guckkastenbühne zugunsten einer Art Raumbühne[29] (Abb. 1, s. Seite 228), in der sich Zuschauerraum und Bühne miteinander verbinden. Sie setzten gezielt architektonische Interventionen, um – so Egg – „[…] die Geschehnisse näher an das Publikum heranzubringen, es mit in die Atmosphäre der Bühne einzubeziehen. Darsteller und Zuschauer leben in der gleichen Umgebung."[30] Die Trennung durch ein Bühnenportal wurde deshalb deutlich zurückgenommen. Das bewegliche hölzerne Tor, das geöffnet zur Variation des Bühnenausschnitts diente und geschlossen die Funktion eines Vorhangs übernahm, konnte gleichermaßen zum Zuschauerraum als auch zur Szene gehörig wahrgenommen werden. Mit der gleichen Intention wurde die Holzverschalung des Rundhorizonts an den Wänden des Zuschauerraums weitergeführt. Auf der Bühnenfläche ließ Lois Egg eine puristische Podesterie aus Holz errichten. Alle Stationen der Leidensgeschichte spielten sich auf den Stufen und Rampen dieser fest installierten Konstruktion und auf der leeren Vorbühne ab. Durch die gezielte Lichtregie eignete sich das Podium sowohl als intime Einzelspielfläche, als auch für das prozessionsartige Spiel mit vielen Darstellern. Egg konkretisierte die einzelnen Schauplätze nur durch charakteristische Requisiten und Versatzstücke, die sich aus dem Schnürboden herabsenkten. So kam er für das letzte Abendmahl mit wenigen Möbeln und einigen halbhohen Wänden aus, die fragmentarisch einen Raum bildeten (Abb. 3–4). Im Saal des Hohen Rates stand ein siebenarmiger Leuchter auf der Bühne und über der Szene schwebte eine vergrößerte Thorarolle frei im Raum (Abb. 5–6). Durch großflächige Bildprojektionen auf dem Rundhorizont bewirkte Egg zudem fließende, beinahe unmerkliche Szenenwechsel. Dies lässt sich besonders eindrücklich anhand von zwei Entwürfen zur Kreuztragung nachvollziehen (Abb. 7–8). In den ersten Stationen des Kreuzwegs zeichneten sich im Hintergrund die monumentalen Häuser und engen Gassen Jerusalems ab. Und als sich die Menschenmenge auf den Rampen nach oben bewegte und sich im Verlauf der Handlung Golgatha näherte, war auf dem gewölbten Bühnenhintergrund die Mauer und die Dachlandschaft der weit entfernten Stadt zu sehen.

---

27 Die Raumakustik war für Gustav Kuhn, Gründer und Dirigent der Tiroler Festspiele Erl, der entscheidende Grund, das Passionsspielhaus seit 1998 auch für Opernaufführungen und Orchesterkonzerte zu nutzen.

28 [o. Verf.]: Ein Haus für die Passion von Erl, in: Der Bau 14, 1959, S. 244–245, S. 244.

29 Der Architekt Friedrich Kiesler führte den Begriff 1924 ein. Die Bestrebungen anderer Theaterreformer, die Raumordnung des Guckkastentheaters mit der strikten Trennung zwischen Zuschauerraum und Bühne aufzuheben, reichen allerdings bereits an den Beginn des Jahrhunderts zurück. Neben Friedrich Kiesler war es vor allem Walter Gropius, der in den 1920er Jahren mit seinen Plänen zum sogenannten Total-Theater derartige Reformversuche unternahm. Vgl. Eckert: Bühnenbild (wie Anm. 7), S. 25–34.

30 Schönwiese: Passion Erl (wie Anm. 24), S. 67.

© Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum, Innsbruck download unter www.biologiezentrum.at

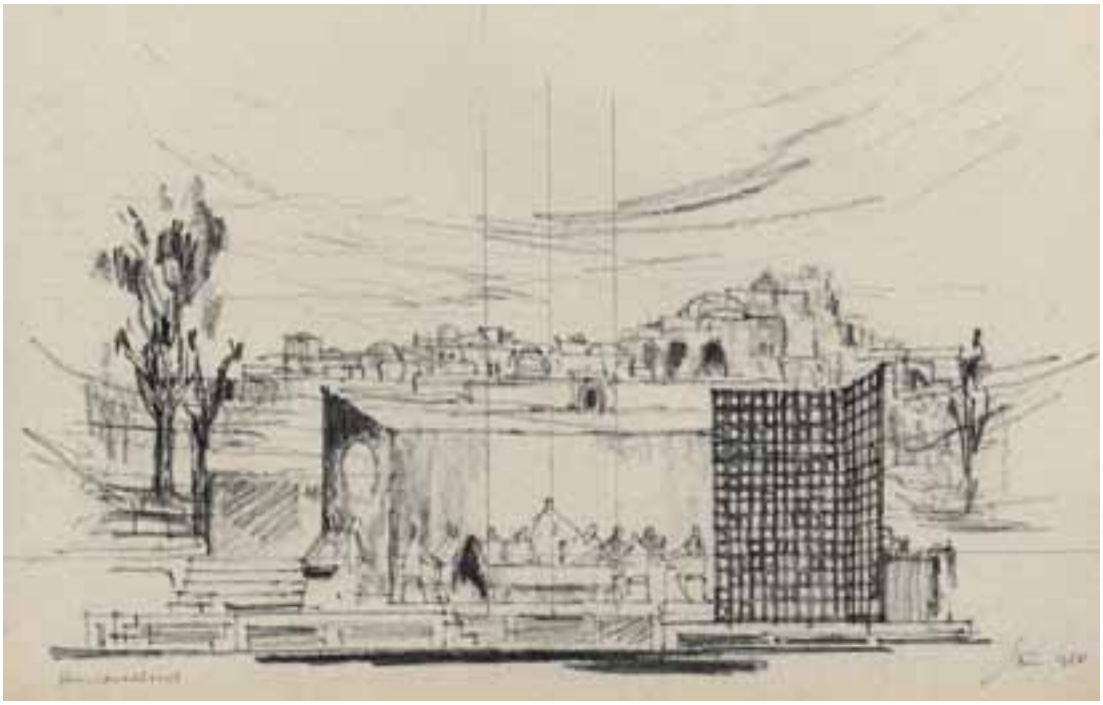

Abb. 3: Lois Egg, Das letzte Abendmahl, Bühnenbildentwurf, 1958. Lichtpause, Bleistift/Papier, 32,5 x 42,5 cm, Nachlass TLMF.

Abb. 4: Das letzte Abendmahl, Bühnenansicht Passionsspielhaus Erl, 1959. Fotoabzug im Nachlass TLMF.

© Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum, Innsbruck download unter www.biologiezentrum.at

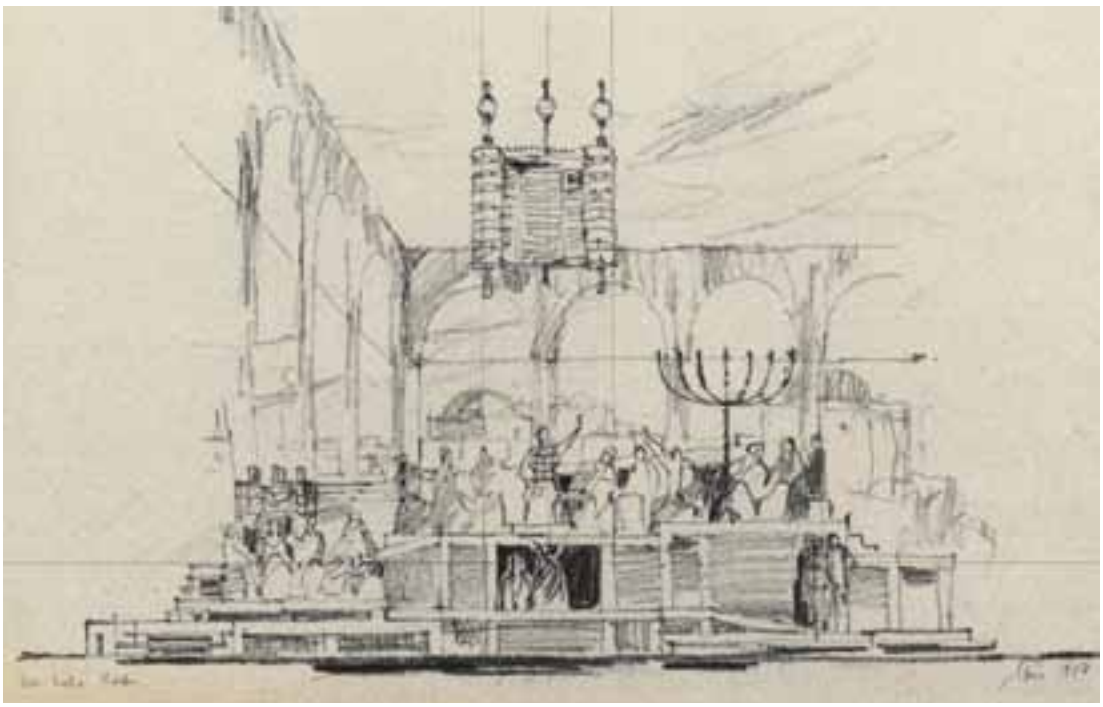

Abb. 5: Lois Egg, Saal des Hohen Rates, Bühnenbildentwurf, 1958. Lichtpause, Bleistift/Papier, 32,5 x 42,5 cm, Nachlass TLMF.

Abb. 6: Saal des Hohen Rates, Bühnenansicht Passionsspielhaus Erl, 1959. Fotoabzug im Nachlass TLMF.

© Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum, Innsbruck download unter www.biologiezentrum.at

Abb. 7 und 8: Lois Egg, Kreuzweg, 1958. Negativreproduktionen der Bühnenbildentwürfe, je 32,5 x 42,8 cm, Nachlass TLMF.

© Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum, Innsbruck download unter www.biologiezentrum.at

Für die Projektionen ließ Egg Negativreproduktionen seiner Bleistiftentwürfe anfertigen[31] und prägte so die Bühne auch wesentlich über die Handschrift seiner Zeichnungen.[32]
Lois Egg leistete einen gewichtigen Beitrag zur Erneuerung und Modernisierung der Erler Passionsspiele. Seine äußerst reduzierte Lösung erschloss die Bühne in erster Linie räumlich und bezog dadurch radikal Position gegen die historisierende Guckkastenbühne des 1933 abgebrannten Spielhauses. Diese 1912 in Anlehnung an die Oberammergauer Ausstattung eingerichtete Dekoration beruhte auf dem Prinzip der Kulissenbühne[33] (Abb. 9) und imitierte mittels illusionistisch bemalter und über Holzrahmen gespannter Leinwände einen klassizistischen Tempelbau, der Tiefenräumlichkeit lediglich vortäuschte. In der Abkehr von der Bildbühne hin zu einer Raumbühne wiederholte sich in der Unterländer Gemeinde eine Reform, die in den avantgardistischen Theatern europaweit bereits um die Jahrhundertwende vollzogen worden war. Damals bewirkte der Fortschritt in der Beleuchtungstechnik durch die Elektrifizierung eine folgenreiche „Desillusionierung" der über die Jahrhunderte tradierten und im 19. Jahrhundert zu einer letzten Hochblüte gelangten Bühnenform. Die Diskrepanz zwischen den räumlich agierenden Darstellern, die unnatürliche und daher unliebsame Schatten auf die gemalten Szenerien warfen, und den wackelnden Kulissen ließ sich nicht mehr verbergen, ja trat vielmehr im gleißenden Licht offen zu Tage. „Der Ausdruck ‚Bühnenbild' ist ein schlechter Notbehelf. Die Bühne setzt keine Bilder, sondern Räume […]"[34], bemerkte dahingehend etwa Alfred Roller, der in einem Atemzug mit Adolphe Appia und Edward Gordon Craig zu nennen ist. Ihnen kam das Verdienst zu, die Bühne vom illusionistischen „Kulissenzauber" zugunsten abstrahierter Raum- und Lichtgestaltungen befreit zu haben.

Abb. 9: Kulissenbühne der Erler Passionsspiele, 1912.
Foto: Archiv Peter Kitzbichler, Erl.

Den unterschiedlichen Konzepten lag als gemeinsamer Nenner zugrunde, dass sie die Bühne an sich als einen monumentalen plastischen Hohlkörper begriffen und von der werkimmanenten Deutung der Dramen und Opern ausgingen.
Die Leistungen dieser Reformer stießen auf Resonanz bei expressionistischen Nachfahren wie etwa Emil Pirchan. Seine Stufenbühne für die Inszenierung von Friedrich Schillers „Wilhelm Tell" (Abb. 10) 1919 am Staatstheater in Berlin gab keine Schweizer Ansicht wieder, wie es der konventionellen Ausstattung des Stückes entsprochen hätte, sondern markierte einen ort- und zeitlosen Schauplatz. Pirchan verbannte jegliche Art überflüssiger Dekoration von der Bühne zugunsten der Darsteller, denen in diesem geradezu leer gefegten Zentrum und auf der nüchternen Konstruktion aus Rampen, Stufen und Brücken eine bis dahin ungekannte Form der Präsenz zuteil wurde. Und an dieser Stelle schließt sich der Kreis. Lois Egg nahm 1934

---

31 Im Frühjahr 1959 wurde im Tiroler Kunstpavillon eine Ausstellung mit Modellen, Skizzen und Entwürfen zum Gebäude und zur Bühne von Robert Schuller und Lois Egg ausgerichtet. Dort zeigte Egg auch diese Negativreproduktionen, um den Ausstellungsbesuchern einen anschaulichen Eindruck von der Bühnenwirkung zu geben. Vgl. dr. hö.: Die Erler Passion bekommt ihre Gestalt. Zur Ausstellung im Kunstpavillon. Lois Eggs Bühnenbilder von seltener Eindringlichkeit, in: Tiroler Nachrichten, 21.3.1959, S. 7. – A. Strobel: Passionsspieltradition mit modernen Kunstmitteln. Die Ausstellung der Bühnenentwürfe Lois Eggs für die Erler Passionsspiele im Sommer 1959, in: Tiroler Tageszeitung, 21.3.1959, S. 12.

32 Lois Eggs Nachlass im Tiroler Landesmuseum enthält neben Bleistiftzeichnungen auch Negativreproduktionen dieser Entwürfe sowie Pläne und Fotos (Graphische Sammlungen, Inv.-Nr. E 511): vgl. Mark: Werkverzeichnis (wie Anm. 3), S. 145–146, WV 281.

33 Vgl. Schönwiese: Passion Erl (wie Anm. 24), Abb. S. 66.

34 Zit. nach Dembski, Ulrike: Die Entwicklung des Bühnen-Spiel-Raumes, in: Pausch, Oskar (Hg.): Vom Bild zum Raum. Bühnenmodelle des Österreichischen Theatermuseums, Katalog Österreichisches Theatermuseum 1987, Wien ²1993, S. 5–6, S. 6.

© Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum, Innsbruck download unter www.biologiezentrum.at

Abb. 10: Emil Pirchan, Wilhelm Tell, Bühnenbildentwurf, 1919, Kohle, Kreide/Papier, 44 x 55,7 cm. Österreichisches Theatermuseum, Wien, © Österreichisches Theatermuseum, Wien.

sein Studium in der Bühnenbildklasse von Emil Pirchan[35] an der Deutschen Musikakademie in Prag auf. Mit dessen Berufung als Professor für Theaterdekoration und Kostümkunde an die Akademie der bildenden Künste in Wien verlegte auch Egg 1936 seine Ausbildung an die eben erst durch Clemens Holzmeister gegründete Meisterschule für Bühnenbildnerei und Festgestaltung[36], die er als erster Absolvent im darauffolgenden Jahr beendete. Die erfahrenen und renommierten Lehrer Pirchan und Holzmeister vermittelten dem angehenden Bühnenbildner die künstlerische Konzeption und den architektonischen Zugang zur Szenenraumgestaltung über die „vollkommene Beherrschung der wesentlichen Stilmerkmale aller Zeiten in ihren Raumverhältnissen und Teilformen".[37] Um die Genese von Eggs Bühne in Erl von einer weiteren Richtung zu beleuchten, kehren wir in diese frühe Phase seines Schaffens zurück.

LOIS EGGS PASSIONSSPIELBÜHNE VON 1937 UND ANDERE REFERENZEN

In einem autobiografischen Beitrag in der Tiroler Kulturzeitschrift „das Fenster" erklärte Egg, dass es ihm leicht gefallen sei, „sozusagen über Nacht für das Passionsspiel die Bühnenbilder zu entwerfen"[38], weil er 1937 zum Abschluss seines Studiums eine Freilichtbühne für die Aufführung der Leidensgeschichte konzipiert und als maßstäblich verkleinertes Modell (Abb. 11 und 15) der Prüfungskommission präsentiert hatte. Vinzenz Oberhammer, der als Kustos des Tiroler Landesmuseums im gleichen Jahr Eggs erste Einzelausstellung im Ferdinandeum ermöglichte, widmete diesem Entwurf in der Beilage der „Neuesten Zeitung" eine lobende Besprechung: „[…] er fügt die verschiedenen Einzelszenerien, wie sie das Stück verlangt, zu einem einzigen großen Gesamtbild zusammen, in dem sich das Spiel in flüssiger, ungezwungener Folge entwickeln kann. In der Mitte des Ganzen als zentraler Punkt das Haus des Pilatus, mit seinen zwei korinthischen Säulen Symbol des Römertums, vor dem eine ganze Reihe von wichtigen Szenen, Verurteilung, Geißelung, Zurschaustellung usw. sich abspielt. Links davon, im Gegensatz hiezu in orientalisierender Architektur, der Kuppelbau des Tempels, der Synagoge, dem auf der rechten Seite – das Motiv des Pilatushauses variierend – das Haus des Herodes entspricht. Auf den terrassenartigen Plänen zwischen diesen drei Hauptpunkten, die für das Ganze eine klare Gliederung schaffen, ist reicher Raum zur Entfaltung von einer Reihe von kleineren Szenen, vor allem aber für die Darstellung des Abendmahles (links) und des Hohen Rates (rechts), die durch diese betonte, symmetrische Gegenüberstellung zweifellos zu ganz besonderer Wirkung

---

35 Zu Leben und Werk von Emil Pirchan vgl.: Schepelmann-Rieder, Erika: Emil Pirchan und das expressionistische Bühnenbild, Wien 1964. – Pierwoß, Klaus: Der Szenen- und Kostümbildner Emil Pirchan. Eine Darstellung seines Gesamtwerkes unter besonderer Berücksichtigung seiner Zusammenarbeit mit dem Regisseur Leopold Jessner, masch. phil. Diss., Wien 1970.

36 Szenenraumgestaltung wurde in Wien bisher nur an der Kunstgewerbeschule (heute: Universität für angewandte Kunst) unterrichtet. Nach dem Tod von Alfred Roller und Oskar Strnad 1935 sah Holzmeister die Qualität der Ausbildung nicht mehr gewährleistet und initiierte in seiner Funktion als Rektor die Einrichtung einer Meisterschule an der Akademie, die sich die „vielseitige theoretische und praktische Ausbildung von Szenenkünstlern, also Theaterarchitekten, Bühnenarchitekten und Bühnenmalern, für den Entwurf von Dekorationen und Kostümen" zum Ziel setzte. Neben Pirchan und Holzmeister hielten Joseph Gregor, Theaterwissenschaftler und Gründungsleiter der Theatersammlung der Österreichischen Nationalbibliothek, und Lothar Wallerstein, Regisseur an der Wiener Staatsoper, Vorlesungen über die Geschichte der szenischen Kunst und Theaterregie ab. Vgl. Wagner, Walter: Die Geschichte der Akademie der bildenden Künste in Wien, Wien 1967, S. 305–307, S. 306.

37 Holzmeister, Clemens: Bauten, Entwürfe und Handzeichnungen, Salzburg–Leipzig 1937, S. 187.

38 Egg: Tiroler Porträt (wie Anm. 6), S. 398.

© Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum, Innsbruck download unter www.biologiezentrum.at

gelangen können. Ueber dem Hause des Pilatus, in der Mittelachse also wiederum, zu der das Spiel in seinen Hauptpunkten immer wieder zurückkehrt, befindet sich das Grab; darüber als Bekrönung des Ganzen durch die feine Bergformation außerordentlich gesteigert, Golgatha. Auf den Bändern und Terrassen dazwischen können sich in breiter Form die großen Massenszenen entwickeln; auf dem flachen Plan im Vordergrunde, vor dem ganzen Aufbau, der Einzug nach Jerusalem, aus dem Tore rechts gegen den Tempel hin; im Mittelgrunde der Gang nach Bethanien; über die Terrassenstufen des Golgathaberges schließlich der Kreuzgang. Schon aus diesen knappen Andeutungen ersieht man: Eine ganze Fülle von regietechnischen Ueberlegungen und künstlerischen Einzelgedanken [...] ist schließlich zu einem knappen und straffen, dabei bis zum letzten Winkel lebendigen Bilde verarbeitet."[39] Egg konzentrierte alle Schauplätze simultan an einem Ort, indem er die vollplastischen Bühnenhäuser um eine halbkreisförmige Fläche anordnete. Er bezog sich damit auf die Passions- und Mysterienspiele, die seit dem 15. Jahrhundert aus dem Inneren der Kirchen auf die öffentlichen Plätze[40] verlegt oder als Prozessionen durch die Gassen der Städte geführt wurden. Spätmittelalterliche Gemälde vermögen es, uns eine Vorstellung von dieser Aufführungspraxis zu geben. So zeigt etwa Hans Memlings Simultandarstellung (um 1470, heute: Galleria Saubada, Turin) die Stationen der Leidensgeschichte in eine Stadt eingebettet, während das Mehrerauer Triptychon (um 1480, heute: Vorarlberger Landesmuseum, Bregenz) im Hintergrund der Kreuztragung vermutlich einen realienkundlichen Hinweis auf die eigens errichteten Spielstände und Häuser-Attrappen (*mansiones*) gibt.[41] Erhalten haben sich auch Pläne – etwa für das Luzerner Osterspiel von 1583 –, die wichtige Quellen für die Rekonstruktion der Passionsspiele darstellen. Das nachgebaute Modell des Weinmarkts von Luzern (Abb. 12) zeigt, dass die Realarchitektur Teil der

Abb. 11: Lois Egg, Bühnenmodell Freilicht-Passionsspiel, 1937. Fotoabzug im Nachlass TLMF.

Abb. 12: Rekonstruktion der Bühne am Weinmarkt in Luzern um 1583, Modell nach den Plänen des Renward Cysat, vor 1940. Theaterwissenschaftliche Sammlung, Universität zu Köln.

Szenerie war, indem sie die eigentliche Spielfläche begrenzte. Die einzelnen Spielorte (*loci*) waren in Form von einfachen Bühnenhäusern, Requisiten wie dem Höllenrachen oder provisorischen Holzpodesten über den Platz verteilt und dadurch sämtliche Schauplätze der Handlung gleichzeitig nebeneinander eingerichtet. Es ist anzunehmen, dass Lois Egg vergleichbare Darstellungen kannte. Vielleicht war es Clemens

---

39 Oberhammer, V[inzenz]: Eine Passions-Freilichtbühne des Innsbrucker Bühnenbildners Lois Egg, in: Neueste Zeitung, Beilage, 14.8.1937, S. 6. Oberhammer erwähnt, dass Egg auch Vorstudien und Skizzen angefertigt habe. Der Verfasserin sind weder der Verbleib des Modells noch Skizzen oder Entwürfe zu diesem Projekt bekannt. Abzüge der abgebildeten Fotografien befinden sich im Nachlass im Tiroler Landesmuseum (Inv.-Nr. Foto 232).

40 Vgl. Schönwiese: Passionsspiele (wie Anm. 22), S. 45.

41 Vgl. Keil-Budischowsky, Verena: Zusammenhänge zwischen geistlichem Schauspiel und bildender Kunst im Mittelalter aufgezeigt am Beispiel der Passionsreliefs des ehemaligen gotischen Chorgestühls von St. Stephan in Wien, in: Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte XXXIX, Wien–Köln–Graz 1986, S. 59–86, S. 73, S. 261f., Abb. 45–46. – Pochat, Götz: Theater und bildende Kunst im Mittelalter und in der Renaissance in Italien, Graz 1990, S. 46–47, Abb. 34.

© Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum, Innsbruck download unter www.biologiezentrum.at

Abb. 13: Clemens Holzmeister, Faust-Stadt, Bühnenansicht, 1933.
© Archiv der Salzburger Festspiele/Foto: Jurischek.

Abb. 14: Clemens Holzmeister, Passionsspiele im Zirkus Renz Bühnenbildentwurf, 1933. Repro-Fotografie: Julius Scherb, © Archiv für Baukunst, Nachlass Clemens Holzmeister, Fotoarchiv.

Holzmeister, der ihm als Leiter der Meisterklasse nicht nur das Projektthema vorgab, sondern auch den Impuls setzte, sich der Konzeption über das Studium der historischen Aufführungspraxis und Bühnengestalt anzunähern. Immerhin orientierte sich auch Holzmeister wiederholt an Vorlagen. Für Max Reinhardts Inszenierung von Goethes „Faust I" 1933 (Abb. 13) bei den Salzburger Festspielen ließ er in die Felsenreitschule – ähnlich den Mansionen der Passions- und Mysterienspiele – Häuser und Treppen, Gewölbe und Portale, Gärten und Straßen bauen, um so eine mittelalterliche Stadt zu suggerieren. In Anlehnung an das Prinzip des Stationentheaters eroberte sich in diesem Nebeneinander der Schauplätze das Spiel sukzessive die gesamte Bühne und in einzelnen Szenen sogar die Galerien der Felswände. Die als „Faust-Stadt" bekannte Konzeption machte Theatergeschichte.[42] Im gleichen Jahr entwarf Holzmeister auch eine Passionsspielbühne im Zirkus Renz[43] in Wien (Abb. 14), die im Aufbau und der halbkreisförmigen Anordnung der Bühnenarchitektur eine gewisse Ähnlichkeit mit Lois Eggs Modell aufweist. Bei Holzmeister wurde allerdings nicht nur die Auseinandersetzung mit mittelalterlichen Bühnen wirksam, sondern vor allem die Bezugnahme auf das antike Theater im Zusammenhang mit seiner Vision eines „Idealtheaters"[44], die von der Faszination für die historischen Amphitheater getragen war. In diesem Sinn stellte die Manege des Zirkus für Holzmeister ein Analogon zur Orchestra der antiken Spielstätten dar, wodurch sich seine und Eggs Konzeption wiederum grundsätzlich unterscheiden.

EPILOG

1937 bot sich Lois Egg keine Gelegenheit, sein Modell 1:1 umzusetzen. Zwanzig Jahre später bestand der besondere Reiz des Erler Auftrags für ihn daher wohl auch in der Möglichkeit der Fortführung der damaligen Überlegungen und der tatsächlichen Realisierung. Aus der Zusammenschau werden die Gemeinsamkeiten und Unterschiede jedenfalls deutlich. Egg ersetzte die als Vollbauten geplanten Bühnenhäuser durch auf den Rundhorizont projizierte Bilder, die skizzenhaft Innenräume und Stadtlandschaften wiedergaben. Er isolierte die Rampe, die im Hintergrund des Modells als stilisierte Felsformation den Weg nach Golgotha markierte, und rückte sie in Erl ins Zentrum der Bühne (Abb. 15–16). Sie war nicht

[42] Vgl. Gregor, Joseph: Clemens Holzmeister, das architektonische Werk. Werke für das Theater, Wien 1953, S. 16.

[43] Die festen Zirkusbauten waren im frühen 20. Jahrhundert beliebte Veranstaltungsorte auch für Theateraufführungen. Vgl. Koch, Sabine: Die Ringbühne und ihre Vorbilder, in: Oskar Strnad 1879–1925, Katalog Jüdisches Museum Wien 2007, Wien 2007, S. 59–63.

[44] Ausführlicher zu Holzmeisters Plänen für ein Idealtheater vgl. Muck, Herbert/Mladek, Georg/Greisenegger, Wolfgang: Clemens Holzmeister. Architekt in der Zeitenwende, Salzburg 1978, S. 289–294.

© Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum, Innsbruck download unter www.biologiezentrum.at

Abb. 15: Lois Egg, Bühnenmodell Freilicht-Passionsspiel, 1937. Fotoabzug im Nachlass TLMF.

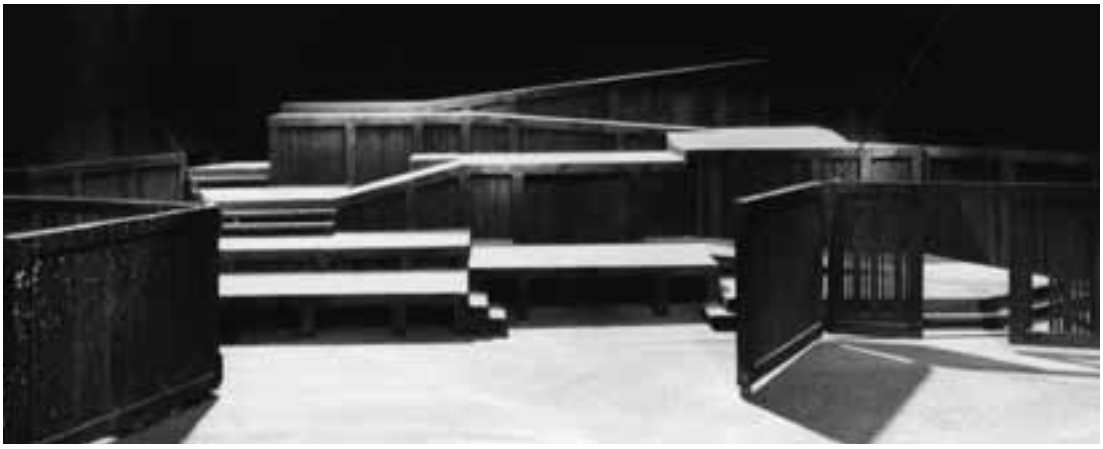

Abb. 16: Lois Egg, Bühnenansicht 1979. Foto: Archiv Dr. Peter Baeck.

mehr ausschließlich den Szenen der Kreuztragung vorbehalten, sondern bildete stattdessen als starre Grunddekoration einen neutralen Schauplatz für alle Szenen. Die Bezugnahme auf die Ausstattung der mittelalterlichen Passionsspiele behielt Egg auch in Erl bei, indem er die provisorischen Holzpodeste der Aufführungen auf den Markplätzen (Abb. 12) aufgriff und modifizierte. Diese in historischen Quellen als „gerüst zuem spil"[45] oder „pün" bezeichneten Spielgerüste erfüllten den rein praktischen Zweck, die Darsteller zu erhöhen und für die Zuschauer sichtbar zu machen. Indem Egg dieses eminent einfache Element für seine Bühnengestaltung als zentral und entscheidend erachtete, demonstrierte er nicht nur den souveränen Umgang mit Paraphrasen, sondern auch die Reflexion über das Wesen des Schauspiels, das auf der Dialektik von Spielen und Zuschauen, von Zeigen und Sehen beruht. Die Theaterwissenschaftlerin Ulrike Hass gelangte in ihrer Untersuchung über das Verhältnis von Bühnenform und Wahrnehmung zur Conclusio, dass sich in der Gestaltung der Bühne generell „ein spezifisches Wissen über den Zusammenhang von Wahrnehmen und Darstellen ausdrückt und herstellt".[46] Lois Eggs Bühne für die Passionsspiele in Erl bringt dies eindrücklich zur Anschauung.

---

[45] Die früheste Eintragung über das Spiel aus Hall aus dem Jahr 1430 verweist auf ein Bühnenpodium. Zit. nach Michael, Wolfgang F.: Zur Entstehung der Podiumsbühne, in: Badenhausen, Rudolf/Zielske, Harald (Hg.): Bühnenformen – Bühnenräume – Bühnendekorationen, Beiträge zur Entwicklung des Spielorts, Berlin 1974, S. 9–18, S. 13. – Vgl. Wackernell, Joseph E.: Die ältesten Passionsspiele in Tirol (= Wiener Beiträge zur deutschen und englischen Philologie 2), Wien 1887, S. 157–160.

[46] Haß, Ulrike: Das Drama des Sehens: Auge, Blick und Bühnenform, München 2005, S. 16.

ZOBODAT - www.zobodat.at

Zoologisch-Botanische Datenbank/Zoological-Botanical Database

Digitale Literatur/Digital Literature

Zeitschrift/Journal: Wissenschaftliches Jahrbuch der Tiroler Landesmuseen

Jahr/Year: 2013

Band/Volume: 6

Autor(en)/Author(s): Mark Claudia

Artikel/Article: Ein "Gerüst zuem Spil" des 20. Jahrhunderts. 229-243