

Nebojša Tabački: Kinetische Bühnen: Sean Kenny und Josef Svoboda – Szenografen als Wiedererfinder des Theaters

Bielefeld: transcript 2014 (Szenografie & Szenologie, Bd.10), 239 S., ISBN 9783837628760, EUR 29,99

(Zugl. Dissertation an der Universität der Künste Berlin, 2013)

Der 10. Band der Reihe „Szenografie und Szenologie“ *Kinetische Bühnen: Sean Kenny und Josef Svoboda – Szenografen als Wiedererfinder des Theaters* gibt Informationen über die Veränderung des Theaters durch die hochtechnologischen und szenischen Bauten im 20. Jahrhunderts. Sean Kenny und Josef Svoboda, zwei der wichtigsten Szenografen der Nachkriegszeit, führen mit ihrer Arbeit neue Bühnenkonzepte im Theater ein, aus denen Konzepte für Theaterbauten resultieren. Nebojša Tabački untersucht anhand von vier Produktionen die Entwicklung der kinetischen Bühne und die Innovation der Theaterarchitektur, der Technik und der Szenografie.

Er legt sich für seine Arbeit die zentrale Frage zugrunde, ob heute noch etwas für die Szenografie aus Kennys und Svobodas Arbeiten und Ergebnissen zu gewinnen ist und nennt im Vorwort das Ziel seiner Arbeit. Tabački möchte die Hochtechnologie, im Kontext der Theaterproduktionen, zu Beginn des 20. Jahrhunderts nachvollziehen und seine Erkenntnisse für weitere Forschungen verfügbar machen, da bisher im deutschsprachigen Raum keine Ergebnisse dazu vorhanden sind (vgl. S.16). Seine Arbeit, welche klar strukturiert ist, beginnt mit der Geschichte der kinetischen Bühne, welche bis zu Leonardo da Vinci ins 15. Jahrhundert reicht. Außerdem erläutert er die verwendete Technik und Bio-

mechanik sowie die architektonischen Elemente. Zudem erklärt Tabački seine Herangehensweise an die Arbeit und legt dar, dass er sich für insgesamt vier Szenografien entschieden hat, die alle damalig neue Bühnenkonzepte beinhalten. Diese besaßen als Leitmotiv die Hochtechnologie und spiegelten damit die Veränderung der Gesellschaft im Theater wieder (vgl. S.37f.). Der Autor geht auf die Biografien Kennys und Svobodas ein, wobei das Hauptmerkmal auf den architektonischen Ausbildungen der beiden Szenografen liegt, und nennt die Gründe, warum sie in ihren Arbeiten die Hochtechnologie nutzen. Es folgt ein Blick auf die Veränderungen des Theaters nach dem Zweiten Weltkrieg, Konzepte der Szenografen verschiedener Theatergebäude, wie auch erarbeitete Projekte, denen er Originalskizzen und Grundrisse beifügt (vgl. S.52ff.).

Dieser informative Teil sorgt dafür, dass Leser_innen ein breites Wissen über grundlegende Informationen erhalten, welche jedoch nicht alle von Relevanz zum Verständnis der Arbeit erscheinen.

Das Buch lässt sich in vier Teile gliedern, welchen ein Fazit und eine Ausschau zur heutigen Entwicklung folgen.

Im ersten Teil behandelt der Autor das Musical *Oliver!* (1960), welches auf dem Roman *Oliver Twist, or The Parish's*

Boy Progress von Charles Dickens (vgl. S.99) basiert und bei welchem Kenny als Szenograf tätig war. Dieses Musical sorgte mit seinen technischen Neuerungen, wie der Drehbühne, mitunter für die technische Wende im englischen Theater. Besonders geht der Autor auf das szenografische Konzept, die technischen und organisatorischen Aspekte der Produktion, die theaterstrukturellen Bedingungen und die Innovation ein und arbeitet die Verselbstständigung der mechanischen Technik, wie auch den Optimismus der Moderne in dieser Produktion heraus.

Im zweiten Teil wird das Musical *Blitz!* (1962) analysiert, welches den Mut und die Standfestigkeit der Londoner Gesellschaft zur Zeit der Luftangriffe thematisiert (vgl. S.117f.). Tabački analysiert hier die verschiedenen Ansprüche und Herausforderungen an die Szenografie, wie auch die Organisation der Produktion. Er unterstützt seine Arbeit mit Zitaten, oftmals von Kenny selbst, welche er aus Presseberichten und Filmen bezieht. Die erfolgreiche Verwendung der Zitate verdeutlicht die Meinungen, der Szenografen, Mitarbeiter_innen und der Presse, und Handlungen der Produktionen und schafft einen engeren Bezug zur Arbeit. Des Weiteren ist es für Tabački von Bedeutung, dass nicht die Szenografen alleine hinter einer Produktion stehen, sondern ein großes Team aus unterschiedlichsten Arbeiter_innen beteiligt ist. Dem Autor ist es trotz seines Fokus auf zwei Szenografen also gelungen, das gesamte Team nicht zu vernachlässigen und die Wichtigkeit einzelner Bereiche hervorzuheben.

Außerdem rekonstruiert er anhand von Beschreibungen und vorhandener Grundrisse der Bühnen selbst die einzelnen Bühnenteile und fügt diese innerhalb des Kapitels bei.

Der dritte Teil besteht aus einer Analyse der Produktion *Clownaround* (1972), welche eine Art Kombination aus Zirkus und Theater ist. Der Autor nennt zu Beginn wieder das Konzept und die beteiligten Personen der Produktion, analysiert danach die Szenografie und ihre notwendige Mechanik, um daraufhin die verwendete Bühne rekonstruieren zu können (vgl. S.145). Auch geht er auf die Kritik des Stückes ein, welche sich auf das Ensemble und den Inhalt bezieht.

Im vierten Teil geht es um die Produktion *Der Ring der Nibelungen* (1974-76), bei der Svoboda für die Szenografie verantwortlich ist. Im Gegensatz zu den bisherigen Produktionen handelt es sich hierbei um eine Oper, die aus vier Teilen, mit jeweils eigenen Opern, besteht. Auf die Inszenierung und den Bühnenbau jedes einzelnen Teils wird eingegangen, jedoch im Vergleich zu den zuvor analysierten Stücken der Inhalt stärker mit der Bühne verknüpft. So werden zum Beispiel die dramaturgischen Aspekte anhand der Bühne erklärt. Auch das Konzept, die technische Innovation, die Organisation und die Finanzierung spielen wieder eine wichtige Rolle und werden von Tabački in seiner Arbeit berücksichtigt.

Im Fazit des Buches werden die gesamten Ergebnisse der Kapitel zusammengefasst. Tabački benennt Kenny und Svoboda als Ursprung der

technischen Erneuerung, die im 20. Jahrhundert im Theater stattfindet und sich von damaligen Bewegungsmustern, aufgrund ihres architektonischen Einflusses, frei löst. Er verdeutlicht mehrfach, dass sie nur die Urheber der Konzeptidee sind, die Produktion aber abhängig von dem technischen Team, der Organisation und Finanzierungen ist. Der Fortschritt der kinetischen Bühne ist also nur möglich gewesen durch die Kombination verschiedener Arbeitsbereiche. Diese Erkenntnisse setzt der Autor abschließend in Bezug mit zwei aktuellen Theaterproduktionen und geht auf Konzepte und architektonische Elemente ein, die übernommen und heute noch zu finden sind. Auch benennt er die Erwartungen und Wünsche Kennys und Svobodas, die noch nicht erreicht oder umgesetzt wurden. Die letzten Worte widmet Tabački der

Zukunft der High-Tech-Szenografie und seiner Wahrnehmung über die wahre Natur eines Raumes: „Meine Wahrnehmung des Raumes [...] hatte sich mehrmals grundsätzlich verändert, ohne dass ich mich durch ihn bewegen musste. An diesem Abend bewegte sich der Raum zu mir“ (S.208).

Aufgrund der ausgiebig analysierten Produktionen Kennys und Svobodas eignet sich Tabačkis Arbeit besonders für Spezialist_innen, aufgrund der Informationsbreite jedoch auch für allgemeiner an der kinetischen Bühne Interessierte. Das Buch ist aufgrund der gut verständlichen Sprache, der informativen Einleitung, dem umfassenden Inhalt sowie der ausgiebigen Recherche, auch ohne Grundwissen, verständlich.

Maria Terkamp