

DER BÜHNENMALER FRANZ A. ROTTONARA (1848 - 1938)

1. Kindheit und Studienjahre

Franz Xaver Rottonara wurde am 3. Dezember 1848 als Sohn des Josef Angelo Rottonara und dessen Ehefrau Magdalena, geb. Dasser, in Corvara geboren. Sein Vater war Bürgermeister des Ortes sowie Besitzer und Wirt des Gasthauses Zirm. Franz Rottonara, der sich später nach dem zweiten Vornamen seines Vaters Franz Angelo nannte, war der jüngste der drei Söhne und vier Töchter der Wirtsleute. Schon in jungen Jahren faßte er den Entschluß, Maler zu werden.

„Gezeichnet habe ich schon immer als kleiner Bub, und mein Ideal war ein ‚Heiligenbildmaler‘ zu werden, wie sie in Tirol von Ort zu Ort ziehen, und für die Dorfkirchen, insbesondere für die Grabstätten auf den Friedhöfen verschiedene Heiligenbilder hinzumalen.“¹⁾

Nach dem Besuch der heimatlichen Dorfschule kam er im Schuljahr 1861/62 an die Zeichenakademie nach Urtijëi (St. Ulrich) in Gröden, die er mit großem Erfolg absolvierte. Auf Empfehlung des Pfarrers wurde Franz Rottonara zur weiteren Ausbildung nach München geschickt, wo er zunächst für ein Jahr (1864/65) die Vorbereitungsstufe der „Königlichen Akademie der Künste“ besuchte. Nach erfolgreichem Abschluß wurde er am 28. Oktober 1865 als „ordentlicher Schüler der Zeichenkunst“ in die Akademie aufgenommen.²⁾ Zwei Jahre lang arbeitete er unter der Leitung von Alexander Straehuber in der Antikenklasse (1865-67), die folgenden Semester (1867-69) lernte er bei Alexander von Wagner in der Klasse für Maltechnik. Karl Piloty lehrte im Fach Historienmalerei (zu seinen Schülern zählten in diesen Jahren auch Franz Lenbach und Franz Defregger); die Klasse für Aktzeichnen leitete Moritz von Schwind.³⁾ Durch die Unterstützung der Gemeinde Corvara, die dem jungen Künstler ein Armenzeugnis ausstellte, und mit einem Staatsstipendium konnte er seine Studien,

„deren Fortsetzung sehr wünschenswert“ seien, „da der hoffnungsvolle junge Künstler seine Lehrjahre mit großen Auszeichnungen begonnen habe“⁴⁾

an der erst ein Jahr zuvor gegründeten „Kunstgewerbeschule des Österreichischen Museums für Kunst und Industrie“ fortsetzen. Rottonara besuch-

1) Franz Rottonara, in: Neues Wiener Tagblatt, 29.3.1929.

2) Matrikelurkunde vom 16.4.1866. – Eintragung im Matrikelbuch: „Zahl 2189, Name: Rottonara Franz, Geburtsort und Stand der Aeltern: aus Corvarer in Tyrol, dessen Vater: Wirth, kath., Tag der Aufnahme: 28.

Oktbr. 1865, Bemerkungen: Erhielt am 16. April 1866 die Matrikel“.

3) Zeugnisse vom 13.7.1866; 18.7.1868; 9.1.1869 (sämtliche Privatbesitz, Wien).

4) Armenzeugnis der Gemeinde Corvara, ausgestellt am 7.8.1867, erneuert am 20.9.1869 (Privatbesitz, Wien).

te den Zweig für figurales Malen und Zeichnen, als dessen leitender Professor der Historienmaler Ferdinand Laufberger seit Juni 1868 tätig war. Über die Ausbildungsziele der Fachschule ist in den Statuten folgendes nachzulesen:

„Diese Fachschule hat das Zeichnen und Malen nach Vorbildern und der Natur zum Gegenstande, soweit es als Vorbildung zur kunstgemäßen Darstellung figuralischer Objekte aus dem Feld der Kunstindustrie nöthig ist.

Der Unterricht in derselben bezweckt einerseits durch Studien nach bestehenden Meisterwerken der Antike und nach dem lebendigen Modelle den Zöglingen die Kenntnis der menschlichen Formen anzueignen, ihren Schönheitssinn zu pflegen und die Fertigkeit im richtigen und sicheren Zeichnen von Figuren nach dem Runden auszubilden.

Weiter soll dieser Unterricht auch dazu dienen, den Zöglingen an den vorzüglichsten Mustern des Kunstgewerbes und der rein decorativen Kunst die Verwendung der menschlichen Figur als Ornament zu zeigen und sie zu lehren, die in ihrem Fach einschlägigen Vorbilder entsprechend nachzuzeichnen und in Farbe darzustellen.

Die Zöglinge dieser Fachschule haben die Vorträge über architektonische Stillehre und Terminologie der Kunst, über Anatomie, Farbenlehre und Farbenchemie sowie Perspektive zu besuchen.“⁵⁾

Neben den alljährlichen Ausstellungen von Schülerarbeiten der Fachschulen wirkte Rottonara in diesen Wiener Studienjahren auch an anderen Ausstellungen, z.B. der Wiener Weltausstellung des Jahres 1873 mit. Gezeigt wurde dort der Entwurf für eine Sgraffitodekoration und eine Kohlezeichnung (Carton), beides „nach eigener Erfindung“. Außerdem wurden dort von ihm und anderen Schülern der Kunstgewerbeschule „Compositionsskizzen nach einer gegebenen Aufgabe“ ausgestellt. Die Arbeiten, die in den Räumen des Museums für Kunstgewerbe am Stubenring gezeigt wurden, fanden große Anerkennung.⁶⁾

2. Frühe Südtiroler Arbeiten

Der größte Teil der erhaltenen Werke dieser frühen Jahre befindet sich heute in der ladinischen Heimat des Künstlers, wohin er während der Zeit seiner Ausbildung häufig zurückgekommen ist. Die Arbeiten entstanden entweder dort, z.T. brachte er sie aber wohl aus Wien nach Tirol. Schon im Jahr 1865 ist vermutlich ein Fresko entstanden, das an der Außenwand des Gasthofs „Croce bianca“ in S. Linert (St. Leonhard) im Gadertal zu sehen ist. Es zeigt die Äbtissin Verena von Stuben aus dem Kloster Sonnenburg im Pustertal. Die beiden Stilleben, die sich in La Ila (Stern) im Privatbesitz befinden, stammen aus dem Jahr 1867. Das Bildnis des Anton Kortleiter, Kurat zu San Martin de Tor (St. Martin in Thurn) und Senior des Diözesanklerus von Brixen, malte der junge Künstler

5) Bucher, Bruno: Das K.K. Österreichische Museum und die Kunstgewerbeschule. Festschrift 1873: Lehrplan und Studienordnung S. 90, 91.

6) ibid. S. 133; Langl, Josef: Zeichen-

und Kunstunterricht, in: Kunst- und Kunstgewerbe auf der Wiener Kunstausstellung 1873, hrsg. von Lützw, Carl, Leipzig 1875, S. 482.

wenige Tage vor dessen Tod. Es hat als Photographie zum Gedenken an den Verstorbenen Verbreitung gefunden. 1871 entstand ein Portrait Josef Angelo Rottonaras, des Vaters des Künstlers. Auch diese Arbeit ist im Privatbesitz und befindet sich in der Gaststube des Gasthofes "Croce bianca" in S. Linert. In privaten Händen wird ein weiteres Bildnis, wahrscheinlich wieder eine Darstellung des Künstlervaters, aufbewahrt (La Ila). Die Bleistiftzeichnung dürfte noch vor dem zuvor genannten Portrait entstanden sein. Eine weitere Bleistiftskizze, bezeichnet "el pere äl an 1873 ai Okt. 7", befindet sich heute beim Nachlaß des Künstlers in seinem Sommerhaus in der Nähe von Wien. Diese Skizze war vermutlich eine Vorarbeit zu dem großen repräsentativen Ölgemälde von 1881, das den Vater in seiner Funktion als Bürgermeister als Dreiviertelportrait im Feiertagsrock an einem Tisch sitzend wiedergibt. Der offizielle Charakter des Bildes wird gesteigert durch das Wappen in der linken oberen Bildecke. Das Gemälde ist in privatem Besitz im Geburtshaus des Künstlers, das auch heute noch als Hotel "Posta Zirm" bewirtschaftet wird.

Ebenda findet sich auch das im gleichen Jahr in Wien entstandene Bildnis der Künstlermutter Magdalena Rottonara.

Ein weiteres, etwas späteres Zeugnis des Schaffens Rottonaras für die alte Heimat gibt eine Schützenfahne aus dem Jahr 1907. Sie zeigt eine Herz-Jesu-Darstellung auf grün/weißem Fahnengrund. Auf der Rückseite ist der Tiroler Adler dargestellt. An die feierliche Fahnenweihe vom 22. September 1907 erinnert eine alte Photographie.

Zu nennen bleibt eine "Ecce homo"-Darstellung, Öl auf Holz, aus dem darauffolgenden Jahr 1908. Auch diese Arbeit ist in privaten Händen (S. Linert).

3. Wiener Jahre

Obwohl Franz Rottonara sein ganzes Leben der ladinischen Heimat stark verbunden blieb, sollte doch die Theaterstadt Wien das Zentrum seines Lebens und Schaffens werden.

Hier heiratete er am 20. September 1877 die Wienerin Karoline Christina Lutz, Tochter des Ciseleurs Hermann Traugott Lutz und seiner Ehefrau Maria, geb. Schwelka.⁷⁾ Im Jahr 1882 wurde die erste Tochter, Eugenie, geboren; 1887 folgte eine weitere Tochter, Hermine, und einige Jahre später ein drittes Mädchen, Angela.

Mit der Aufnahme in die "Gesellschaft der Bildenden Künstler Wiens" am 24. März 1893 gehörte er der damals größten und einer der wichtigsten Künstlervereinigungen der damaligen Zeit in Wien an.⁸⁾

Im Jahr 1896 wurde dem Gesuch Rottonaras auf Aufnahme in den Gemeindeverband des X. Wiener Bezirkes entsprochen. Er besaß damit das Heimatrecht in Wien.⁹⁾

7) Trauungsschein, Pfarrei St. Josef, Wien; Trauungsbuch, Tom. 1877, Fol. 51.

8) Antrag auf Aufnahme zur Gesellschaft der Bildenden Künstler Wiens vom 16.2.1893 (Künstlerhausarchiv,

derzeit im Wiener Stadt- und Landesarchiv, Wien, Kandelgasse: Personalakte Rottonara).

9) Urkunde vom 18.1.1897 (Privatbesitz, Wien).

In einer Wiener Dekorationsfirma begann der junge Künstler schließlich seine Tätigkeit als Bühnenmaler.

4. Wien als Zentrum der Dekorationskunst

Schon in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts hatte die Theatermetropole Wien große Bedeutung für die Dekorationskunst. Seit der gesamte süddeutsche Raum der italienischen Opernpraxis huldigte, verbanden sich in Wien mit der Ausstattungskunst die Namen so bedeutender Künstlerdynastien wie Burnacini und Galli-Bibiena. Ihre Arbeiten ziehen die letzte Konsequenz aus dem italienischen Spätbarock des Borromini und Pozzo. Während damals die Dekorationskünstler nur für den Kaiserlichen Hof arbeiteten, waren es im späten 19. Jahrhundert daneben v.a. auch die zahlreichen neugegründeten Theater, die einen hohen Bedarf an Ausstattungen hatten.

Die Dynastie, welche das Wiener Dekorationswesen jetzt am stärksten bestimmte, war die Familie der ursprünglich aus Mailand stammenden Brioschi. Der Stammvater, Giuseppe Brioschi, ein Schüler Sanquiricos, hatte zunächst zusammen mit diesem an der Mailänder Scala gearbeitet. Seit 1838 war ihm in Wien die Leitung des Malerateliers an der Hofoper übertragen.¹⁰⁾ Sein Sohn Carlo Brioschi, Schüler von Kuppelwieser, Th. Ender und Steinfeld an der Wiener Akademie, arbeitete früh im väterlichen Atelier mit. 1854, zwei Jahre vor dem Tod des Vaters, übernahm er die Leitung. Auch er schuf zunächst hauptsächlich Dekorationen für die Hofoper. Im Jahr 1863 schloß Carlo Brioschi sich mit Johann Kautsky zusammen, ab 1866 gehörte auch Hermann Burghart dem Consortium an. Das Atelier wurde als unabhängiges Privatatelier geführt, d.h. man arbeitete nun nicht mehr nur für die Hofoper, sondern für Opernhäuser und Theater "in aller Herren Länder", wo die Künstler den guten Ruf der Wiener Dekorationsmalerei immer mehr verbreiteten und festigten.¹¹⁾ Charakteristisch für die Bühnenbilder dieser Zeit ist das Streben nach einer bis ins Detail gehenden historischen Treue mit dem Ziel der Kunstausbildung des Theaterbesuchers.

In diesem Atelier Brioschi/Johann Kautsky/Burghart erhielt Franz Rottonara nach Beendigung seiner Studien an der Kunstgewerbeschule seine erste Anstellung.

"Dort im Museum hatte ich als Kameraden die Söhne des Hoftheatermalers Brioschi, der damals in seinem Fach in sehr hohem Ansehen stand. Durch seine Söhne wurde ich mit dem Meister bekannt, und erhielt schließlich eine Anstellung in seinem Atelier, mit monatlich 60 Gulden."¹²⁾

Einzelne selbständige Arbeiten von seiner Hand können in diesen frühen Jahren seiner Tätigkeit nicht nachgewiesen werden. Sicher wirkte Rottona-

10) Thieme, Ulrich - Becker, Franz: Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler, Bd. 5, Leipzig 1911, S. 22; Bauer, Charlotte: 100 Jahre Wiener Bühnenbild, Diss. Wien 1950, S. 13.

11) Martinez, August: Wiener Ateliers, Wien 1891, S. 9.

12) Franz Rottonara, in: Neues Wiener Tagblatt, 29.3.1929.

ra jedoch mit bei der Ausstattung der großen Verdiopern, die damals am Wiener Opernhaus inszeniert worden sind. Exemplarisch sollen hier nur die Erstaufführung von Aida (29.4.1874), die Inszenierung von La Traviata (5.2.1879) sowie die Wiener Erstaufführungen von Simon Boccanegra (18.11.1882) und Othello (14.3.1888) genannt werden.¹³⁾

Einen Hinweis auf sein reges Schaffen neben der Tätigkeit für die Bühne geben die Einlaufbücher des Wiener Künstlerhauses (= Genossenschaft der Bildenden Künstler), in welchen zahlreiche Werke verzeichnet sind, die er dort für Ausstellungen oder zum Verkauf vorgelegt hat.¹⁴⁾

Im Jahr 1890 trennte sich Johann Kautsky von seinen Kollegen Brioschi und Burghart, um sich zusammen mit seinen beiden Söhnen Hans und Fritz und mit Franz Rottonara selbständig zu machen. Es war eine häufige Erscheinung in diesen Ateliers, daß sich einzelne Mitarbeiter, nachdem die Firma sich im In- und Ausland einen Namen erworben hatte, abspalteten und eigene Betriebe aufzogen. Als Gründe sind, neben anderen, wohl häufig Kompetenzstreitigkeiten anzunehmen.

5. Bemerkungen zum Atelierwesen des 19. Jahrhunderts

Dekorationsateliers in der Art wie das der Gebrüder Kautsky & Rottonara kennt man im deutschen Sprachraum etwa seit Mitte des 19. Jahrhunderts. Das Ende der großen Zeit der Atelierpraxis ist für die Jahre zwischen 1920 und 1930 anzusetzen.

Die Aufgabe der Ateliers bestand in der Herstellung von Theaterausstattungen (im weitesten Sinn). Diese Dekorationen wurden nach eigenen oder fremden Entwürfen hergestellt. Die Firma unterstand meist der Leitung eines Dekorationsmalers, der sich als Hoftheatermaler bereits einen Namen gemacht hatte. Zusammen mit Kollegen oder z.T. auch Schülern gründeten die Künstler dann private Unternehmen, die auch für andere Theater Aufträge ausführten. Die Arbeitsweise der Ateliers kann mit dem Begriff der Ausstattungsindustrie charakterisiert werden.

Die Auftraggeber konnten aus einer Art Katalog, bzw. aus Vorlagebüchern bestimmte Dekorationselemente auswählen und so Einfluß auf die Gestaltung nehmen. Von dieser Möglichkeit wurde jedoch in der Regel wenig Gebrauch gemacht. (Großen Einfluß, v.a. auf die Inszenierungen zu den Wiesbadener Maifestspielen nahm dagegen Wilhelm II.). Man bestellt z.B. ein "Schloßinterieur", oder die Dekoration zu "Wagner, Walküre, 1. Akt, 1. Szene: Hundings Hütte". Die Ausführung lag dann beim Künstler, der einen Entwurf schuf und dem Auftraggeber vorlegte. Die Entwürfe wurden häufig mehrmals verwendet. Der Industriecharakter der Ateliers drückte sich auch in zunehmender Spezialisierung aus. So kannte man z.B. Spezialateliers für Kostümwesen, für die Herstellung von Metallarbeiten (Rüstungen etc.) oder für Möbel und andere Versatzstücke. Auch inner-

13) Neue Freie Presse, 10.12.1933;
Neues Wiener Tagblatt, 29.3.1929;
Smolyan, Walter: Verdis Opere in
Wien, in: Österreichische Musik-

zeitschrift 10, 1963, S. 462-475.

14) Einlaufbücher des Künstlerhausarchives, Jg. 1884-1932.

halb der Firmen ist die Tendenz zur Spezialisierung feststellbar. Während sich der eine Teilhaber auf die landschaftlichen Dekorationen verlegte, fertigte der andere hauptsächlich architektonische Entwürfe. Ein Grund für dieses Spezialistentum ist sicher die Forderung nach größtmöglicher historischer Treue. Die Spezialisierung auf bestimmte kleine Gebiete ermöglichte "die Beachtung aller Forschungsergebnisse" und damit eine "im damaligen Sinne fortschrittliche Theatermalerei".¹⁵⁾

Ein Vorteil dieser rationellen, "industriemäßigen" Arbeitsweise der Ateliers lag sicher darin, daß auf diese Weise relativ billig qualitativ hochwertige Dekorationen hergestellt werden konnten, deren Erwerb auch für kleine bzw. neugegründete und finanzschwache Theater möglich war.

Eine negative Folge war die häufig große Ähnlichkeit der Ausstattungen an den verschiedenen Häusern. Man lieferte eben Standardausstattungen, die zwar immer wieder variiert, so aber doch mehrmals verwendet wurden. Ein weiterer Nachteil lag in dem häufigen Fehlen einer gewissen Einheitlichkeit der Inszenierungen. Jedes Bühnenbild innerhalb eines Stückes war ja meist von einem anderen Künstler geschaffen. Die sich dadurch ergebende Diskrepanz gehörte jedoch

"zum eigenartigen künstlerischen Kräftespiel dieser Zeit, das vom Publikum in hohem Maße mitgenossen wurde."¹⁶⁾

6. Das Atelier "Kautsky's Söhne und Rottonara", Wien

Die "Hoftheatermalerfirma Kautsky's Söhne und Rottonara" hatte ihren Sitz in der Eckertgasse im Wiener X. Bezirk Favoriten. Eine zweite Niederlassung wurde (vermutlich ab 1903) in Berlin von Hans Kautsky geleitet. Johann Kautsky, der Vater, zog sich bald aus dem Unternehmen zurück.

Das Wiener Atelier beschränkte sich auf die Herstellung von gemalten Dekorationen. Man fertigte dort weder Kostüme noch Requisiten oder Möbel an (im Gegensatz zu Berlin, wo auch Näherinnen und Tischler beschäftigt waren).¹⁷⁾ Gearbeitet wurde fast ausnahmslos nach den Entwürfen von Franz Rottonara und Hans Kautsky (Fritz Kautsky war hauptsächlich als Bühnentechniker tätig). Über sein Vorgehen bei der Arbeit an einer Dekoration berichtet Rottonara im Wiener Tagblatt vom 29.3.1929:

"Zuerst", so führt er aus, "habe ich mir immer genau das Stück durchgelesen, für das die Dekorationen geschaffen werden sollten. Ich selbst mußte ganz erfüllt von dem Geschehen sein, wenn ich gute Bilder entwerfen sollte. – Dann bin ich an die Arbeit gegangen, und habe zunächst eine Skizze in den Maßen eines mittleren Wandbildes angefertigt. Diese habe ich dem Theaterdirektor vorgelegt. Nach dieser Skizze wurde dann auf einer kleinen Modellbühne der Prospekt und die Seitenkulissen in verkleinertem Maßstab ausgeführt. Wenn der Eindruck ein günstiger war, ging es an die Arbeit im Großen.

15) Ibscher, Edith: Theaterateliers des deutschen Sprachraums im 19. und 20. Jahrhundert, Diss. Frankfurt 1972, S. 45.

16) Dietrich, Margret: 300 Jahre Österreichisches Bühnenbild, Wien 1959, S. 13.

17) Ibscher, op. cit. Anm. 15, S. 177, 178.



Rechts im Bild: Franz A. Rottonara

Da handelte es sich um ganz gewaltige Maße. Denn so ein Prospekt mißt durchschnittlich 19 x 12 Meter. Man braucht zur Arbeit einen ganzen Saal. Die Leinwand liegt am Boden und man malt mit mächtigen Pinseln, die so groß wie Zimmerbesen sind. Die ganze Fläche wird in Meterquadrate eingeteilt, und nun wird genau nach der Skizze, Stück für Stück im großen Maßstab aufgetragen. Dabei tut noch eine Reihe von Hilfsmalern mit, denn ein Mensch allein könnte diese Arbeit nicht bewältigen. Die Palette ist gegen zwei Meter lang und einen Meter breit und die Farben sind auf ihr in mächtigen Töpfen angereicht. Eigene Farbenreiber sorgen dafür, daß immer genug flüssige Farbe vorhanden ist."

7. Auftraggeber

Rottonara arbeitete für zahlreiche Wiener Bühnen. An der Hofoper waren v.a. seine Entwürfe für Ballettinszenierungen und Märchenspiele sehr gefragt. So schuf er z.B. die Dekorationen zu Bertés "Die Goldene Märchenwelt" (2.4.1893) und zu dem Ballett "Die Braut von Korea" von Josef Bayer (1897). Für das 1894 neu eröffnete Raimundtheater entwarf er Bühnenbilder zu Ferdinand Raimunds Zauberspiel "Die gefesselte Phantasie" (zur Eröffnungsvorstellung am 28.11.1893). Im Jahr darauf stattete er Schillers "Die Verschwörung des Fiesco zu Genua" ebenfalls für eine Inszenierung des Raimundtheaters mit Dekorationen aus.¹⁸⁾ Das Wiener Carl-Theater brachte 1895 die Operette "König Chilperich" (Hervé) mit Bühnenbildern von Rottonara zur Aufführung.¹⁹⁾ Weitere Wiener Häuser, für welche die Dekorationsfirma arbeitete, waren das K.K. priv. Theater in der Josefsstadt, das K.K. priv. Theater an der Wien und das Ronacher-Theater.²⁰⁾

Einen wesentlichen Anteil am Werk Rottonaras stellen die Arbeiten dar, die er für den Verband der preußischen Hoftheater gefertigt hat. Dazu zählten damals in Berlin die Königliche Oper unter den Linden, das Königliche Schauspiel am Gendarmenmarkt und das Neue Königliche Operntheater am Königsplatz (bekannt als Krolls Theater). Neben den Berliner Häusern unterstanden dem Generalintendanten seit 1867 auch die Hoftheater in Hannover, Kassel und Wiesbaden.²¹⁾ Die Wiener Hoftheatermaler Kautsky und Rottonara wurden im Juli 1903 vom damals neuen Generalintendanten Georg Graf von Hülsen-Haeseler verpflichtet. Man kann davon ausgehen, daß der größte Teil der unter seiner Intendanz erfolgten Inszenierungen bühnenbildnerisch von Kautsky und Rottonara betreut worden ist. Von besonderer Bedeutung war dabei die Arbeit für die alljähr-

18) Castle, Eduard: Deutsch-Österreichische Literaturgeschichte, Bd. 4, Wien 1937; Müller-Guttenbrunn, Adam: Das Raimundtheater, Wien 1897, S. 106-109.

19) Rosner, Leopold: Fünfzig Jahre Carl-Theater (1847-97), Wien 1897, S. 40.

20) Neuer Theaternalmanach, 7. Jg., Berlin 1896, S. 534; 14. Jg., 1903, S. 562;

22. Jg. 1911, S. 702 und 711.

21) Koch, Marianne: Das Königliche Schauspielhaus in Berlin unter Bolko Graf von Hochberg (1886-1902), Diss. Berlin 1957, S. 1; Reichel, Hans-Günther: Das Königliche Schauspielhaus unter Georg Graf von Hülsen-Haeseler (1903-1918), Diss. Berlin 1962, S. 192.

lichen Maifestspiele in Wiesbaden. Der Kaiser selbst nahm an diesen Inszenierungen regen Anteil und übte z.T. sogar in praktischen Fragen tätigen Einfluß aus. Er wirkte mit bei der Programmwahl, lieferte Ideen zur Gestaltung der Kostüme und Dekorationen und sprach schließlich bei den Proben bei musikalischen und schauspielerischen Einzelheiten mit. Über die Bedeutung, die er dem Theater zuschrieb, sprach er anlässlich seines zehnjährigen Regierungsjubiläums vor Mitgliedern des Hoftheaters:

”Ich war immer der Meinung, und hatte mir fest vorgenommen, daß das königliche Theater ein Werkzeug des Monarchen sein sollte, gleich der Schule und der Universität.... Ebenso soll das Theater beitragen zur Bildung des Geistes und des Charakters und zur Veredelung der sittlichen Anschauung. Das Theater ist auch eine meiner Waffen...”²²⁾

Die Dekorationen mußten ”ausnehmend prunkvoll und von einer bis ins Detail gehenden historischen Treue” sein. Gerade der Prunk der Ausstattungen wurde jedoch schon in der zeitgenössischen Presse zum Kritikpunkt.

”Andererseits räumte er ihm [dem Ausstattungswesen, Anm. d. V.] eine Bedeutung bei, die... manchmal über das Ziel hinausschoß, indem die Nebensache zur Hauptsache wurde, und außerdem einen Aufwand an Zeit und Kosten verursachte, der einer reicheren Abwechslung im Spielplan hinderlich war.”²³⁾

Von den Wiesbadener Arbeiten Rottonaras sollen hier exemplarisch die Entwürfe zu Schiller: ”Die Jungfrau von Orleans” (1905) [vgl. Abbildung], Wagner: ”Götterdämmerung” (1898) und Auber: ”Der schwarze Domino” (1902) genannt werden.^{23a)}

Weitere wichtige Stationen für das Schaffen Rottonaras waren die Theater in Hamburg und Mannheim. Für das Hamburger Schauspielhaus schuf er beispielsweise die Dekorationen zur Eröffnungsvorstellung (15.9.1900), einer Inszenierung von Goethes ”Iphigenie auf Tauris”.²⁴⁾ In Mannheim stattete er Wagners ”Meistersinger”, den ”Oberon” (C.M. v. Weber), Schillers ”Räuber” und Hebbels ”Herodes und Mariamne” mit Bühnenbildern aus. Die genannten Stücke wurden im Jahr 1907, anlässlich des 300-jährigen Stadtjubiläums zur Aufführung gebracht.²⁵⁾ Daneben müssen Dekorationen für Theater in München, Frankfurt und Köln, sowie für das Drury-Lane-Theater in London und verschiedene Häuser in New York genannt werden.

Neben einer großen Zahl von Bühnenbildern hat Franz Rottonara auch Entwürfe zu etlichen sehr qualitätvollen Theatervorhängen geschaffen. Auf den Vorhang für das Opernhaus Zürich habe ich bereits bei anderer

22) Zit. bei: Pohl, Max: Vierzig Jahre Rampenlicht, Berlin 1919, S. 63.

23) *ibid.*, S. 59.

23a) Ein Vollständigkeit anstrebendes Werkverzeichnis ist Gegenstand meiner Arbeit an der Universität Regensburg. Mit der Fertigstellung ist in Kürze zu rechnen.

24) Abbildung des Theaterzettels der Eröffnungsvorstellung bei: Koehne, Ernst: Fünfundzwanzig Jahre Deutsches Schauspielhaus, Hamburg 1925, S. XXIII.

25) Stahl, Ernst Leopold: Das Mannheimer Nationaltheater, Mannheim-Berlin-Leipzig 1929, S. 243.

Gelegenheit verwiesen, ebenso auf Entwürfe für Hamburg und Prag.²⁶⁾ Zu ergänzen ist der Vorhang des Stadttheaters in Bielsko-Biala (Polen), der (von Rottonara im Jahr 1890 entworfen) sich heute noch im dortigen Theater in Gebrauch befindet [vgl. Abbildung].

8. Rücktritt von der Theaterarbeit

Von der Theaterarbeit zog sich der Südtiroler in den Jahren des ersten Weltkrieges zurück, als er das 70. Lebensjahr schon überschritten hatte. Auch die Dekorationskunst hatte sich in den Jahren nach der Jahrhundertwende unter dem Einfluß von Strömungen wie der Wiener Sezession (als wichtigster Künstlervereinigung dieser Jahre) stark verändert. Rottonara, der in Zusammenarbeit mit dem Sezessionisten Alfred Roller (1902 Präsident der Sezession, Herausgeber der Zeitschrift "Ver Sacrum", des grundlegenden Veröffentlichungsorgans der Künstlergesellschaft) deutliche Ansätze zur Vereinfachung seines Bühnenbildes gezeigt hatte, konnte sich mit dem in den 20er Jahren vorherrschenden Aufführungsstil nicht anfreunden.

"Man hat damals sehr armselige Inszenierungen bevorzugt, man hat vor grünen, gelben oder schwarzen Tüchern Theater gespielt und gesagt, daß es zu Shakespeares Zeiten noch primitiver zugegangen ist. Mit dieser Richtung habe ich mich aber nicht befreunden können. Ich glaube noch immer, daß es im Theater prunkvoll und festlich ausschauen soll und daß die Theaterszene immer irgendwie übertreiben muß, da auf der Bühne alles in vergrößerten Maßen vor sich geht. Das Pathos ist stärker als die Sprache des gewöhnlichen Lebens, der Schmuck der Diva muß mehr funkeln und glänzen als im Salon einer Dame der Gesellschaft, Säle in Schlössern müssen weitläufiger und prunkvoller ausgestattet sein als in der Wirklichkeit. Mit einem Wort, die ganze Szene muß eine Erhöhung und Erhellung des Alltagslebens sein, dann ist ein wirkliches Theater da, dann kann der Schauspieler im gesteigerten Spiel-eifer die Zuschauer ergreifen und rühren."²⁷⁾

Die Wiener Stadtwohnung benutzte der Künstler in den folgenden Jahren nur noch selten, die meiste Zeit verbrachte er in seinem Sommerhaus am Semmering. Über das einfache Leben, das er dort führte, berichtet er:

"Um ½ 8 Uhr stehe ich auf, nach dem Frühstück, das aus Kaffee und einer Semmel besteht, gehe ich eine Stunde spazieren, und zwar bei jedem Wetter, auch wenn es regnet oder schneit. Wenn ich dann nach Hause komme, wird die Pfeife angezündet, und ich stelle mich vor die Leinwand, um zu malen. Damit verbringe ich die Zeit bis gegen Mittag zu. Das Mittagessen besteht aus einer sehr bescheidenen Hausmannskost. Dazu trinke ich immer nur Wasser. Seit einigen Jahren pflege ich mich nach dem Essen auf eine Stunde zur Ruhe zu legen. Nachmittags wird dann wieder ein bißchen gemalt, um 4 Uhr ist die Jause und um 6 Uhr gehe ich Tag für Tag in eine Weinstube, wo ich das Abendessen, immer etwas Kaltes, einnehme und dazu zwei Viertel Wein trinke. Gegen 8 Uhr komme ich dann nach Hause, es wird noch eine Pfeife angezündet und so gegen ½ 10 Uhr gehe ich zur Ruhe. Sport habe ich nie im Leben

26) Dolomiten, 4.6.1985.

27) Neues Wiener Tagblatt, 29.3.1929.

getrieben und mich auch im Sommer als echter Tiroler am wohlsten in einer rauchigen Bauerngaststube gefühlt..... Ich glaube, jeder Mensch tut am Klügsten, die Lebensweise zu führen, die ihm am Besten zusagt. Wichtig ist auch, daß man einen Beruf ausübt, der einem Freude bereitet. Ich habe mich immer sehr glücklich beim Malen gefühlt.“²⁸⁾

Die wirtschaftliche Situation Rottonaras war in den Nachkriegsjahren sehr schlecht. Finanziell unterstützt wurde er, v.a. durch den Einfluß der Genossenschaft der Bildenden Künstler, deren langjähriges Mitglied er war, von verschiedenen Seiten. Die Stadt Wien bewilligte dem Künstler eine Ehrenpension in Höhe von S 100, außerdem verfügte er über eine Kleinrente von S 50.²⁹⁾ Franz Rottonara starb am 26. Mai 1938 im Alter von 90 Jahren in seiner Wiener Wohnung in der Johann-Strauß-Gasse im IV. Bezirk an Gefäßverkalkung.³⁰⁾ Unter Hinweis auf die zahlreichen Auszeichnungen, mit denen der Künstler für sein Schaffen geehrt worden ist, ersuchte die Genossenschaft der Bildenden Künstler die Stadt um Übernahme der Begräbniskosten.³¹⁾ Die Beisetzung fand am 31. Mai 1938 in einem Rottonara "ehrenhalber von der Stadt Wien gewidmeten Grab" am Wiener Zentralfriedhof statt.³²⁾

9. Das Werk Rottonaras im Kontext der zeitgenössischen Kunst

Das Hauptschaffen Franz Rottonaras fiel in eine Zeit (1890 bis etwa 1920), in der sich auch auf dem Gebiet der Bühnenmalerei weitreichende Veränderungen abzeichneten. Von der bisher größten Künstlervereinigung Wiens, der Genossenschaft der Bildenden Künstler (zu deren Mitgliedern auch Rottonara zählte) spaltete sich im Jahr 1897 eine Gruppe ab, um – angeführt von Gustav Klimt und Otto Wagner – eine neue Vereinigung, die "Wiener Sezession", zu gründen. Für die Entwicklung der Bühnenmalerei war v.a. der Sezessionist Alfred Roller von Bedeutung. Seit 1903 war er unter der Direktion von Gustav Mahler als Vorstand des Ausstattungswesens an der Wiener Hofoper tätig. Beide (bzw. für Berlin auch Roller in Zusammenarbeit mit Max Reinhart) gelten als die großen Reformer des Operntheaters zu Beginn des 20. Jahrhunderts. Ziel war die "Entrümpelung" der Bühne.³³⁾ Von größter Bedeutung waren nun die Wirkung von Material, Farbe und Licht, wobei einfache und klare Linien vorherrschten. Ein Zusammenwirken von Roller und Rottonara ist für mehrere Inszenierungen nachzuweisen (z.B.: 1915, Burgtheater: "Götz von Berlichingen"; 1921: "Stella" und "Dame Kobold" zur Eröffnung der Redoutensäle in Wien).³⁴⁾

28) Neues Wiener Tagblatt, 29.3.1929.

29) Briefwechsel im Künstlerhausarchiv, Personalakte Rottonara.

30) Sterbeurkunde Pfarramt St. Florian, Wien, Eintragungsbuch-Nr. 889/84; Volksbote, 17.6.1938; Dolomiten, 1.6.1938.

31) Schreiben vom 27.5.1938, Künstlerhausarchiv.

32) Eintragung im Totenbuch, Zentralfriedhof Wien, Tom. 8, fol. 21, Rz. 124.

33) Kitzwegerer, Liselotte: Alfred Roller als Bühnenbildner, Diss. Wien 1959, S. 78.

34) Huesmann, Heinrich: Welttheater Reinhart, München 1983, Nr. 1340 und 1344.

Deutlich wird der Rollersche Einfluß auch bei dem Entwurf des Südtirolers zur "Zauberflöte" (1906), "Erscheinung der Königin der Nacht". Das Blatt zeigt eine auffallend schlichte Gestaltung [vgl. Abbildung]. Neben diesen Ansätzen bleibt das Hauptwerk des Künstlers jedoch der traditionellen, nach historischer Treue und Illusionismus strebenden Bühnenmalerei verpflichtet. Die wichtigsten Wurzeln seiner Kunst sind die Märchen- und Sagenbilder Feuerbachs, Böcklins und v.a. Moritz von Schwind, eine Kunstrichtung, die auch (man denke an seine Märchen- und Ballettdekorationen) thematisch von Bedeutung für ihn waren. Wichtig ist ferner die Historienmalerei Kaulbachs, Pilotys und Laufbergers. Die Gemälde dieser Künstler, "von realistischem Pathos und farbigem Wirklichkeitsgehalt"³⁵⁾ wurden in der Bühnenmalerei häufig sogar als Vorlagen benutzt.³⁶⁾ Eine dritte entscheidende Wurzel zum Verständnis des Schaffens Rottonaras ist die Kunst des Hans Makart (1840-84), der das Kunstgeschehen seiner Zeit ungleich stark beeinflusste. Wohnungseinrichtung, Tracht und Mode, Ausstellungswesen und die Bühnenausstattung wurden von ihm geprägt. Sein Name steht für die "beabsichtigt inhaltslose Dekoration, ohne den Ehrgeiz, Geschichte malen zu wollen", für die "um nichts als der Farbe zuliebe erfundene, von keinerlei gedanklichem Inhalt beschwerte Festdekoration".³⁷⁾ Das Dekorative wurde bei ihm zu einer ungeheuren Pracht gesteigert. Über den Einfluß des Malers auf die Kunst Rottonaras schreibt die Wiener Theaterwissenschaftlerin Margret Dietrich:

"Zum Kreis derer, die die Tendenzen des Makart-Zeitalters im Bühnenbild zu den Grenzfällen des Möglichen führten, eben deshalb jedoch überall gesucht waren, gehörte auch der Südtiroler F.A. Rottonara."³⁸⁾

10. Zusammenfassung

Rottonara wurde im Laufe seines künstlerischen Werdegangs von stark gegensätzlichen Kräften beeinflusst. Zum einen war da die frühe Berührung mit der romantischen, der Wirklichkeit nicht unmittelbar verpflichteten Idealkunst des Moritz von Schwind, die stark bestimmt durch "das fast musikalisch gelöste und beschwingte Linienspiel und die dekorative Helligkeit des Farbigen" war.³⁹⁾ Daneben wirkt die mehr der dekorativen Pracht, v.a. der Venezianer zugewandte Kunst Makarts auf den Südtiroler. Neben dem der Historienmalerei stellt dieser Einfluß wohl die wichtigere Komponente in seinem Werk dar.

Neuerungen, wie sie in der Kunst und speziell auch in der Dekorationskunst der Jahre rasch und radikal wirksam werden, greift er zwar durchaus in Ansätzen auf, bleibt in seinem Hauptwerk jedoch der traditionellen Bühnenmalerei verpflichtet. Margret Dietrich würdigt das Schaffen Rottonaras mit den Worten:

35) Ginhard, Karl: Die Bildende Kunst in Österreich, Wien-München-Brünn 1943, S. 182.

36) Bauer op. cit. Anm. 10, S. 11.

37) Thieme-Becker, op. cit. Anm. 10, Bd. 23, Leipzig 1929, S. 583.

38) Dietrich, op. cit. Anm. 16, S. 13.

39) Ginhard, op. cit. Anm. 35, S. 188.

”Es wäre verfehlt, Rottonaras Arbeiten zu unterschätzen. Sie tragen ihre besondere Signatur so ausgeprägt an sich, daß jede Rottonara-Dekoration sofort sich von allen Entwürfen etwa des Kreises Brioschi-Kautsky-Burghart scharf abhebt durch eine raffinierte Mischung der Farben, durch das oft Filigrane und Zierliche inmitten an sich großliniger Raumkonzeptionen und durch die überaus stark aufgegliederte Raumgestaltung. Rottonaras Konzeptionen, die auch dem Ballett gewidmet sind, gehörten – trotz all ihrer kunsthandwerklich-kommerziellen Herstellungsweise – zu den wirkungsvollsten und in manchen Zügen schon ins Impressionable weisenden ihrer Zeit.”⁴⁰⁾

40) Dietrich, Margret: Neuerungen in Bühnenbild, Bühnentechnik und Theaterarchitektur im Österreich des

20. Jahrhunderts, in: Maske und Kosturn, 15. Jg., Wien-Graz-Köln 1969, S. 361.

Josef Weingartner

**DIE
KUNSTDENKMÄLER
SÜDTIROLS**

BAND I

EISACKTAL
PUSTERTAL
LADINIEN

Siebte Auflage

Gesamtredaktion: Magdalena Hörmann-Weingartner
Bearbeitung Eisacktal, Pustertal: Kriemhild Graf
Bearbeitung Ladinien: Magdalena Hörmann,
Herlinde Menardi (Cortina), Reinhard Rampold (Buchenstein)

VERLAGSANSTALT ATHESIA - BOZEN
TYROLIA-VERLAG - INNSBRUCK - WIEN
1985

Tafel 1

"Die Jungfrau von Orleans"

Tragödie in fünf Akten

Friedrich Schiller

UA: Leipzig, 1801

F.A. Rottonara

Entwurf zu IV/4: "Freier Platz vor der Kathedralskirche Reims"

Wiesbaden, 10.3.1905

Aquarell

89,5 x 63 cm

nicht bezeichnet

Theatersammlung der Nationalbibliothek Wien

[im folgenden abgekürzt: ÖNB]

Der Entwurf entstand zur Inszenierung des Wiesbadener Hoftheaters zum 10.3.1905. Wahrscheinlich lag das gleiche Blatt auch der Dekoration zugrunde, die man zwei Monate später bei der Aufführung des Stücks im Rahmen der Maifestspiele sah. Der Festspielaufführung vom 18.5. wohnte der Kaiser bei.¹⁾

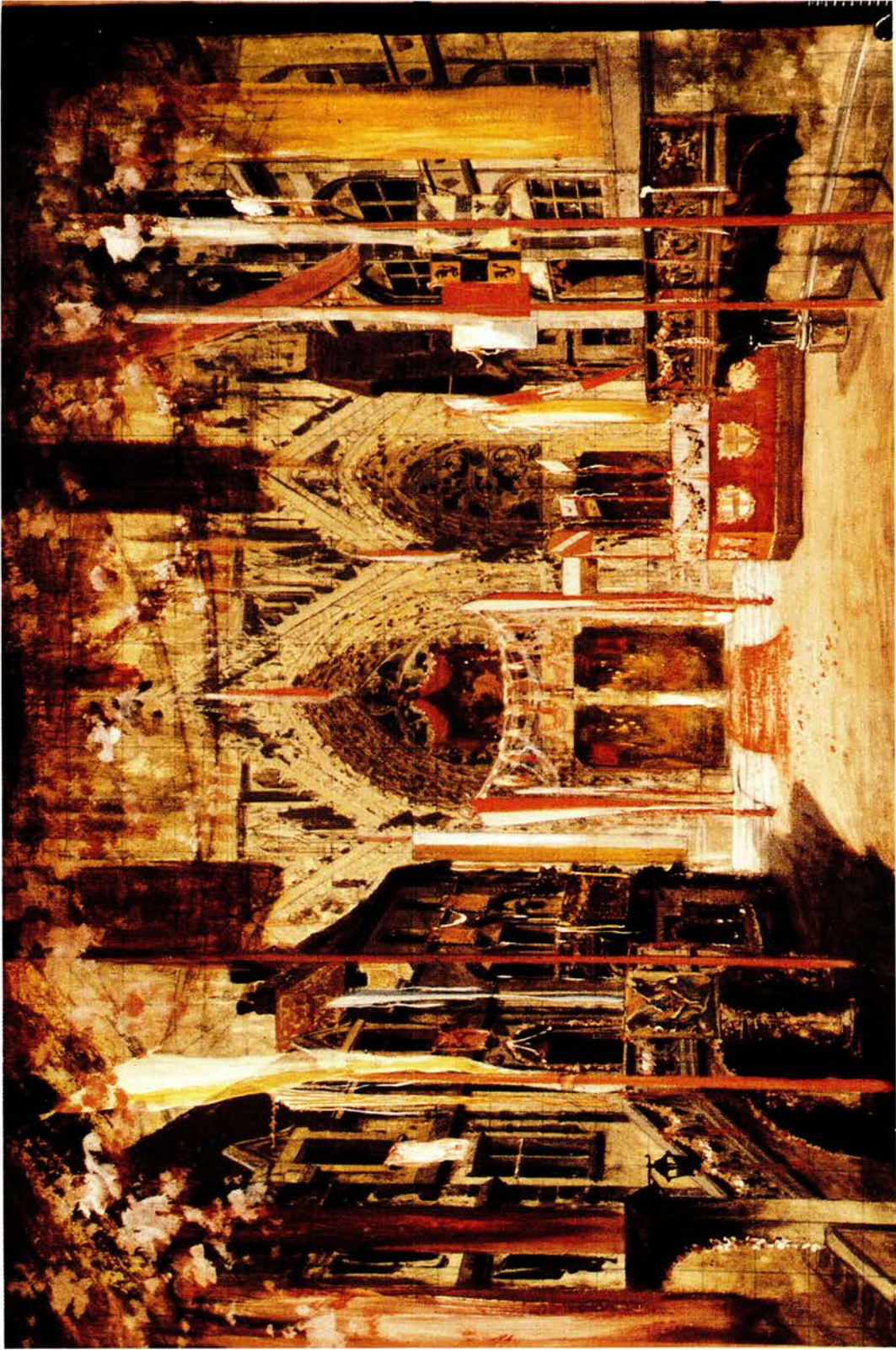
Die Angaben zur Gestaltung des Schauplatzes lauten im Text: "Die Szene verwandelt sich in einen freien Platz vor der Kathedralskirche."¹⁾ Verlangt sind außerdem für den bevorstehenden Krönungszug zur Kirche geschmückte Straßen.

Rottonara läßt in seiner Darstellung der Szene den Betrachter eine Straße mit geschmückten Häusern hinunterschauen, an deren Ende sich das Portal einer gotischen Kathedrale öffnet. Die Portalzone wird nicht in ihrer ganzen Breite sichtbar. Das nördliche Seitenschiffportal bleibt hinter der Front der linksseitigen Häuserzeile verdeckt. Diese Ansicht der Kathedrale durch eine recht schmale Straße entspricht wohl der, die sich dem Betrachter im 19. Jahrhundert geboten hat, der durch die Rue de la Libergier auf die Westfront der Kirche zuschritt.²⁾

Die Häuser, meist einfache, vorwiegend gotische Wohnhäuser, zeigen sich für den bevorstehenden Krönungszug festlich geschmückt. Aus vielen Fenstern hängen Fahnen; Girlanden sind an den Balkonen und Treppenhäufen befestigt. Auf beiden Straßenseiten stehen hohe Masten mit rot/weißen bzw. gelb/weißen Fahnen. Auf der rechten Bildseite, vor dem südlichen Seitenportale, hat man einen bühnenartigen Bau errichtet, der sich mit rotem Tuch verkleidet und mit Fahnen und Blumengirlanden geschmückt präsentiert.

1) Schiller, Friedrich, Werke. Nationalausgabe, Bd. 9, hrsg. von Benno von Wiese und Liselotte Blumenthal, Weimar 1948, S. 268.

2) Reinhardt, Hans: La Cathédrale de Reims, Paris 1963, Tafel 1.



Tafel I

Über die Stufen zum Hauptportal, dessen Türflügel weit offen stehen, wodurch der Schein der Kerzen nach draußen dringt, liegt ein roter Teppich gebreitet.

Handlungsort der Szene im Schillerschen Trauerspiel ist die Stadt Reims, Schauplatz der Krönung die dortige Kathedrale. Die im Entwurf Rottonaras gezeigte Portalzone stimmt im Aufbau, den hauptsächlich architektonischen wie Schmuckelementen mit der originalen Westfassade des Reimser Kirchenbaues überein. Die Rose über dem Hauptportal erscheint im Dekorationsentwurf mit einer festlichen Stoffdraperie verhängt. Die Anordnung der Rosen bzw. von Drei- und Vierpassmotiven, das tiefe Gewände des Figurenportals, die Figurengruppe am Wimberg des Hauptportals entsprechen dem Reimser Vorbild.³⁾ Die einzelnen Figuren erfahren dagegen keine detailgenaue Wiedergabe. Die Darstellungsweise entspricht der Betrachtung aus der weiten Entfernung des Zuschauerstandpunktes. Rottonara gibt in seinem Entwurf alle wesentlichen Elemente wieder, durch welche die Architektur als die Portalzone der Reimser Kathedrale charakterisiert wird. Seine Darstellung verliert sich dabei nicht im unwichtigen Detail. Er verzichtet auch darauf, ein Bild der gesamten Fassade zu geben. Für den Einzug ist allein die Portalzone von Bedeutung. Über dieser verliert sich die Szene hinter Stoff- und Blumendraperien, die das Blatt nach oben hin abschließen.

3) Vgl. Paillard, E.M.: Portail de Reims, Marne 1936, Fig. 1; und Schäffke,

Werner: Frankreichs gotische Kathedralen, Köln 1979, S. 167.

JOSEF GASTEIGER - MARKUS VALLAZZA

JOS. MORODER LUSENBERG

1846 - 1939

AQUARELLE

*

Goethe-Galerie, Bozen
1985



Tafel 2

Tafel 2

"Tannhäuser"

Große romantische Oper in drei Aufzügen
Text und Musik: Richard Wagner
UA: Dresden, 1845

F.A. Rottonara
Entwurf zu II/1: "Die Sängerrhalle auf der Wartburg"
Aufführungsort: –
Aufführungsdatum: –
Aquarell
89 x 62,5 cm
rechts unten: "Rottonara"
Wien, ÖNB

Die Entstehung des Blattes ist mit Sicherheit – wie im folgenden ausgeführt werden wird – auf "nach 1891" anzusetzen. Nicht in Frage kommt wohl die Inszenierung der Metropolitan Opera, New York, am 1.2.1923. Wie O.G. Bauer ausführt, hatte "... die neuen Dekorationen... das Atelier Kautsky geliefert."¹⁾ Kolodin weist jedoch darauf hin, daß 1923 an der Met die Pariser Fassung inszeniert worden ist.²⁾ Möglich erscheint dagegen eine Entstehung des Entwurfes für die Wiesbadener Festspiele, zum 14.5.1896. Gerade bei den Wiesbadener Einrichtungen Hülsen-Haeselers strebte man nach größtmöglicher historischer Treue: "... wurden verlässliche Nachschlagewerke verschiedener Stilepochen benutzt oder alte Stiche kopiert..."³⁾

Die Oper "Tannhäuser" spielt Anfang des 13. Jahrhunderts in Thüringen auf der Wartburg. Die Szenenanweisung Wagners zum zweiten Akt verlangt: "Die Sängerrhalle auf der Wartburg; nach hinten freie Aussicht auf den Burghof und das Thal".⁴⁾

Die originale Sängerrhalle der historischen Wartburg wurde von Wagner selbst jedoch – anlässlich der Neuinszenierung des Tannhäuser für München 1867⁵⁾ – als "unschön" und "völlig untauglich" abgelehnt. Zu diesem scheinbaren Widerspruch, dem Problem des angeblichen Realismus Wagnerscher Inszenierungen schreibt Steinbeck: "Indeß gilt es zu differenzieren: 'Realistische' Bildgestalt muß nicht gleichbedeutend sein mit realistischer Bildidee, Stilhaltung und dramaturgischer Funktion. Wagner intendiert im Gegenteil eine totale Illusion der Wirklichkeit. Publikum

- 1) Bauer, Oswald Georg: Richard Wagner. Die Bühnenwerke von der Uraufführung bis heute, Fribourg/Schweiz - Frankfurt - Berlin - Wien 1982, S. 83.
- 2) Kolodin, Irving: The Metropolitan Opera 1883-1935, New York 1936, S. 303.
- 3) Haddenhorst, Gerda: Die Wiesbade-

ner Kaiserfestspiele 1896-1914, Wiesbaden 1985, S. 139.

- 4) Wagner Richard: Gesammelte Schriften und Dichtungen; Bd. 2, Leipzig 1897, S. 17.
- 5) Ludwig II. hatte für die Münchener Inszenierung eine Kopie der originalen Sängerrhalle verlangt.

und Bühne sollen zur Einheit von Aktion und Illusion zusammenwachsen. Die totale Illusion der Wirklichkeit darf indeß keineswegs imitierende Naturdarstellung sein, sondern muß das Erlebnis einer eigenen dramatischen Wirklichkeit, ein 'Wahrträumen des hier Erlebten' suggerieren. Wagners Theater zielt weniger auf eine identische Darstellung empirischer Wirklichkeit, als vielmehr auf 'natürliche Wirkung', die es dem Publikum erlaubt, das dramatische Geschehen als in sich wirklich zu erleben."⁶⁾ Als die ideale Umsetzung der Intentionen Wagners gilt die Dekoration der Dresdner Uraufführung von 1845. Sie stammte aus einem Pariser Atelier⁷⁾ und war nach Wagners Worten "...so vortrefflich, daß ich jedem Theater nur raten kann, sich eine Zeichnung davon zu beschaffen, um sie [die Dekoration, Anm. d. Verf.] nach ihr anfertigen zu lassen."⁸⁾ Trotzdem blieb diese Dresdner Sängerkapelle, die einen hohen, im Balkenwerk an englische Neugotik erinnernden Raum mit Spitzbogen zeigte, mit Ausnahme einer Pariser Inszenierung von 1861 ohne größeren Einfluß. Beispielhaft, v.a. für die Inszenierungen um die Jahrhundertwende wurde die Bayreuther Inszenierung Cosima Wagners von 1891. Auch hier war nicht die Sängerkapelle der Wartburg Vorbild, sondern der Festsaal im obersten Geschoß des Landgrafenhauses der Wartburg.⁹⁾ Diese Dekoration wurde bei zahlreichen Inszenierungen, sei es als genaue Kopie (z.B. Mailänder Scala, 1891, Dekoration von Zuccarelli), oder in Anlehnung daran, mit dem immer wiederkehrenden Zitat der "Sängerlaube" verwendet.

Auch der Entwurf Rottonaras schließt sich an die Bayreuther Inszenierung an, indem er eben diesen Festsaal der Wartburg zum Handlungs-ort macht. (Die Entstehung des Blattes ist daher auch mit Sicherheit für nach 1891 anzunehmen). Wesentlich weitergehend als die vorherigen Entwürfe (einschließlich des Bayreuther Entwurfes) beschränkt sich Rottonara jedoch nicht auf einzelne Architekturzitate, sondern gibt hier eine recht genaue Kopie des Festsaales wieder. Das Programm der Malereien gibt den Sieg des Christentums über die Heiden und die Rückführung der Ahnenreihe des großherzoglichen Hauses über die Ludowinger bis auf Karl den Großen wieder. Die drei Figuren an der Stirnwand (nach Entwürfen von Michael Welter und Konrad Knoll) zeigen Hermannus (in der Mitte) mit Schwert und Schriftband, Ludewikus (links), mit Schild und erhobener Rechter, sowie S. Elisabetha (rechts) mit dem Buch.¹⁰⁾ Auch bei der Gestaltung der Sitzgelegenheiten bleibt der Künstler exakt am Vorbild mit den entlang der Wände aufgestellten, mit rotem Samt bespannten Sitzbänken. Er weicht damit deutlich von der Vorstellung Wagners ab, der auch hierfür die Lösung der Dresdner Inszenierung für optimal erklärt

6) Steinbeck, Dietrich: Richard Wagners Tannhäuser-Szenarium, Berlin 1968, S. 26.

7) Die Entwürfe stammen von Edouard-Désiré-Joseph Despléchin (1802-1870).

8) "Über die Aufführung des Tannhäu-

ser 1852", in: Wagner op. cit. Anm. 4, Bd. 5, Leipzig 1898³, S. 149, 150.

9) Vgl. Voß, Georg: Die Wartburg, Burg bei Magdeburg 1925, S. 53, Abb.

10) Noth, Werner: Die Wartburg, Leipzig 1983, S. 123.

hatte, wo die Sitzreihen tribünenartig in der rechten Bildhälfte angeordnet waren.¹¹⁾

Eine Veränderung der realen Architektur des Festsaaes nimmt Rottonara in seinem Entwurf an der Stirnwand des Raumes vor. Um die in der Wagnerschen Szenenanweisung geforderte "nach hinten freie Aussicht auf den Burghof und das Thal"¹²⁾ zu erreichen, erweitert er das mittlere des von einer dreibogigen Arkade gebildeten Fensters nach unten zur Tür, die auf einen Balkon führt. Im Hintergrund stellt er einen Bergrücken, den Hörselberg, dar.

Lit.: Gregor, Joseph - Hadamowsky, Franz: Katalog der Handzeichnungen der Theatersammlung der Nationalbibliothek, Wien 1930, S. 74.

11) op. cit. Anm. 8, S. 150: "Auch die Einrichtung der Szene in Bezug auf die Aufstellung der Sitzreihen der Zuhörer des Sängerkampfes war dort [in Dresden, Anm. d. Verf.] so glücklich getroffen, daß ich nur auf die Benutzung der Angaben zu drin-

gen habe...". - Eine Abbildung der Dresdner Einrichtung findet sich bei Mack, Dietrich: Der Bayreuther Inszenierungsstil, München 1976, Abb. 100.

12) Wagner op. cit. Anm. 4, S. 17.

KARL KNÖTIG

**DIE SONNENBURG
IM PUSTERTAL**

*

Athesia - Bozen
1985



Tafel 3

Tafel 3

"Die Walküre"

Bühnenfestspiel, 1. Tag der Tetralogie "Der Ring des Nibelungen"

Musik und Text: Richard Wagner

UA: München 1870

F.A. Rottonara

Entwurf zu I/1: "Hundings Hütte"

Aufführungsort: -

Aufführungsdatum: -

Aquarell

80,5 x 60 cm

rechts unten: "F.A. Rottonara"

Wien, ÖNB

Eine endgültige, sichere Datierung des Blattes erscheint nicht möglich. Auszuschließen ist die New Yorker Inszenierung vom 9.1.1913, für welche die Dekorationen von "Kautsky aus Wien" geliefert worden sind: "The work had been done by Kautsky of Vienna. A drapery which fell to the floor was seen in place of the door that Wagner had indicated for Hundings hut, and the marvelous tree also made its first appearance".¹⁾ Auf Grund der Übereinstimmungen mit dem Bayreuther Entwurf Brückners von 1896 wird eine Datierung "1896", bzw. "nach 1896" wahrscheinlich. Möglich wäre eine Entstehung im Jahr 1896, anlässlich der Wiesbadener Festspiele. Die Aufführung fand am 19.5. statt.²⁾

"In der Mitte steht der Stamm einer mächtigen Esche, dessen stark erhabene Wurzeln sich weithin in den Erdboden verlieren; von seinem Wipfel ist der Baum durch ein gezimmertes Dach geschieden, welches so durchschnitten ist, daß der Stamm und die nach allen Seiten hin sich ausstreckenden Äste durch genau entsprechende Öffnungen hindurch gehen; von dem belaubten Wipfel wird angenommen, daß er sich über dieses Dach ausbreite. Um den Eschenstamm, als Mittelpunkt, ist nun ein Saal gezimmert; die Wände sind aus behauenem Holzwerk, hie und da mit geflochtenen und gewebten Decken behangen. Rechts im Vordergrund steht der Herd, dessen Rauchfang seitwärts zum Dache hinausführt; hinter dem Herde befindet sich ein innerer Raum, gleich einem Vorrathsspeicher, zu dem man auf einigen hölzernen Stufen hinaufsteigt; davor hängt, halb zurückgeschlagen, eine geflochtene Decke. Im Hintergrunde eine Eingangsthüre mit schlichtem Holzriegel. Links die Thüre zu einem inneren Gemache, zu dem gleichfalls Stufen hinaufführen; weiter vorne auf der selben Seite ein Tisch mit einer breiten, an der Wand gezimmerten Bank dahinter, und hölzernen Schemeln davor."³⁾

1) Kolodin, Irving: The Metropolitan Opera 1883-1935, New York 1936, S. 198.

2) Haddenhorst, Gerda: Die Wiesbadener Kaiserfestspiele 1896-1914, Wies-

baden 1985, S. 216.

3) Wagner, Richard: Gesammelte Schriften und Dichtungen, Bd. 5, Leipzig 1898³, S. 2.

Die Szenenanweisung Wagners kann hier fast zugleich als Beschreibung des Entwurfes von Rottonara stehen.

Der Raum wird beherrscht von einem riesigen blattlosen Baum, dessen Krone über dem Dach der Hütte anzunehmen ist und dessen Äste sich quer über die gesamte obere Raum- bzw. Bildhälfte erstrecken. Vor dem mächtigen Stamm befindet sich der Tisch. Diese Anordnung entspricht der der Bayreuther Inszenierung von 1896, mit Bildern von Max Brückner.⁴⁾

Noch 1878 zeigen die Entwürfe Josef Hoffmanns für Bayreuth den Tisch links vom Eschenbaum, welcher hier das Blatt in zwei gleiche Hälften teilt.⁵⁾ Wie Brückner rückt also auch Rottonara den Eschenstamm leicht nach links und verdeckt damit die linke hintere Hüttenwand. Rechts öffnet sich bei beiden Entwürfen (Brückner und Rottonara) eine zweiflügelige Tür. Bei Brückner sind beide Flügel geöffnet und geben den Blick auf eine Waldlandschaft frei. Rottonara schließt dagegen den rechten, aus einfachen Brettern zusammengenagelten Torflügel und gibt nur links einen Ausblick ins Freie.

Der Szenenanweisung entsprechend führen in der rechten Bildhälfte zwischen Tor und Feuerstelle einige Stufen in einen "Vorrathsspeicher". Die von Wagner genannte "halb zurückgeschlagene Decke" vor der Tür ist bei Rottonara nicht zu beobachten. Als den Raum charakterisierende und stimmungsbildende Details finden sich dagegen bei dem Entwurf des Südtirolers (wie auch bei Brückner) Gegenstände wie der erlegte Wolf oder die Lanze neben der befeuerten Herdstelle.

In Übereinstimmung mit der Wagnerschen Vorgabe sind links die Stufen (Geländer) zur Tür, die zu einem weiteren Raum führt, dargestellt. In der linken hinteren Bildecke, z.T. verdeckt durch den gewaltigen Eschenstamm ist (vgl. auch den Entwurf Brückners) diverses Mobiliar abgebildet.

Lit.: Gregor-Hadamowsky op. cit. Abb. 2, S. 74.

4) Mack, Dietrich: Der Bayreuther Inszenierungsstil, München 1976, Abb. 123.

5) *ibid.* Abb. 8.

Tafel 4

"Die Zauberflöte"

Singspiel in zwei Aufzügen und zwölf Dekorationen

Libretto: Emanuel Schikaneder

Musik: W.A. Mozart

UA: Wien 1791

F.A. Rottonara

Entwurf zu I/6: "Erscheinung der Königin der Nacht"

Aufführungsort: Wien

Aufführungsdatum: 1906

89,5 x 63 cm

links unten: "F.A. Rottonara"

Wien, ÖNB

Der Entwurf zeigt die Gestalt der Königin der Nacht, erhöht um drei Stufen und rechts und links von je einer riesigen Sphinx auf hohem Sockel flankiert. Der gesamte Hintergrund wird eingenommen von einem "weiten flimmernden Sternenhimmel."¹⁾

Der Entwurf scheint auffallend schlicht gestaltet. Er entstand vermutlich unter dem Einfluß Alfred Rollers. Dieser war seit 1903 Leiter des Ausstattungswesens an der Hofoper. Zusammen mit Gustav Mahler, seit 1897 Direktor der Hofoper, schuf er Neugestaltungen von Don Giovanni, Figaros Hochzeit und der Zauberflöte. Für die Zauberflöte wurden dabei nicht sämtliche Dekorationen neu geschaffen, sondern die vorhandenen Entwürfe Hoffmanns "durch Roller und andere Künstler" ergänzt.²⁾ Das genaue Datum der Aufführung ist nicht zu ermitteln. Möglich wäre eine Aufführung in der Zeit zwischen dem 29.4. und dem 5.5.1906.

Lit.: Tenschert, Roland: Mozart. Ein Leben für die Oper, Wien 1941, Abb. 105; Skalicki, Wolfram: Das Bühnenbild der Zauberflöte, Diss. Wien 1957, S. 73; Calënder Ladin 1974, S. 74; Artisc ladins dla Val Badia, in: Rezia n. 17, 1980, S. 51.

1) Skalicki, Wolfram: Das Bühnenbild der Zauberflöte, Diss. Wien 1957, S. 73.

2) Rosenberg, Alfons: Die Zauberflöte, München 1964, S. 302.



Tafel 4



Tafel 5

Entwurf für einen Theatervorhang, um 1890

Die Darstellung umfaßt einen Kreis von sieben tanzenden Nymphen, umgeben von malerisch gestalteten Bäumen, Rosensträuchern und Amoretten. Die Bordüre enthält Motive eines Grotesken-Ornamentes, mit theatralischen Masken. Der Vorhang ist in rötlich-braunen und pastellartigen Tönen gehalten. Er ist signiert "F.A. Rottonara, Atelier Johann Kautsky". Der Vorhang befindet sich auch heute noch im Stadttheater von Bielsko-Biala (Polen).