

Zeitschrift: Badener Neujaarsblätter
Herausgeber: Literarische Gesellschaft Baden; Vereinigung für Heimatkunde des Bezirks Baden
Band: 58 (1983)

Artikel: Hat die Vergangenheit eine Zukunft? : Toni Businger, sein Franzosenhaus und seine Bühnenbilder
Autor: Radecke, Erich
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-324191>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 14.12.2025

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

Hat die Vergangenheit eine Zukunft?

Toni Businger, sein Franzosenhaus und seine Bühnenbilder

Die nachhaltigste Illusion der Badenfahrt 1982 war ohne Zweifel das Franzosenhaus. Es war eben eine Illusion, die, für einige Wochen wenigstens, Wirklichkeit wurde. Diese Kulisse wirkte nicht als Schein, sondern als Sein. Sie hat das Gesicht einer Gasse verändert, sie hat ein Stück Stadt wohnlich gemacht.

Als die Attrappe, ein Stahlgerüst mit Stoff und Leim und Holz und Farbe drum herum, abgerissen werden musste, häuften sich in der Lokalpresse die Leserbriefe, welche flehten, forderten, baten, das Franzosenhaus solle und müsse stehen bleiben. Es konnte nicht. Es war nur für eine kurze Lebensdauer gebaut. Der Wonnemonat der Illusionen musste den Winterstürmen der Realitäten weichen. Aber dieses Franzosenhaus hat die Phantasie angeregt. Es hat seine Spuren hinterlassen. Nicht im Stadtbild selber. Aber im Bild, das sich die Stadtbewohner und Stadtbenützer von der Stadt machen. Eine Illusion, eine Utopie wirkt nach. Forderungen werden gestellt, Pläne geschmiedet. Zu viele haben gesehen, wie es wäre, wenn an der Weiten Gasse . . .

Dieses Wenn lässt sich nicht mehr ausradieren. Es ist eine Kraft geworden. Ob sie ausreicht, diese Ecke der Stadt auf Dauer, nicht nur, wie an der Badenfahrt gehabt, auf einige Wochen, zu verändern, muss sich erst weisen. Aber immerhin. Der gescheiteste Vortrag, der engagierteste Zeitungsartikel hätte nie die Wirkung dieses Franzosenhauses haben können.

Dabei ist schon die Bezeichnung falsch. Es war kein Haus. Es tat nur so. Aber wie es tat als ob! Ist es ein Zufall, dass dieses Haus, das keines war und doch weit mehr Haus schien als viele wirkliche, solide Häuser, seine Gestalt von einem Bühnenbildner, einem Theatermenschen, erhalten hat? Jedenfalls hat das Theater, diese Illusionsanstalt, zu allen Zeiten die Wirklichkeit vorweggenommen. Nicht zuletzt dann, wenn es vermeintlich Vergangenes darstellte.

Der Bühnenbildner, welcher das Franzosenhaus schuf und mit ihm solchen Widerhall fand, heisst Toni Businger. Er ist Wettinger, in seinem Metier seit Jahren, seit Jahrzehnten bekannt an den bedeutendsten Bühnen der alten und neuen Welt. Aber das Franzosenhaus war seine erste Arbeit, die man in Baden sehen konnte – die zweite in der Region, denn immerhin hat er seinem Geburtsort die Erstlingsreverenz erwiesen, als er dort den Torbogen als Eingangspforte zum Wettinger Klosterfest baute, auch so eine historische Phantasie, die wirklichkeitsnäher war als mancher tatsächlich historische Bau. Er stand etwas länger als das Badener Franzosenhaus, Bestand hatte aber auch jene Illusion

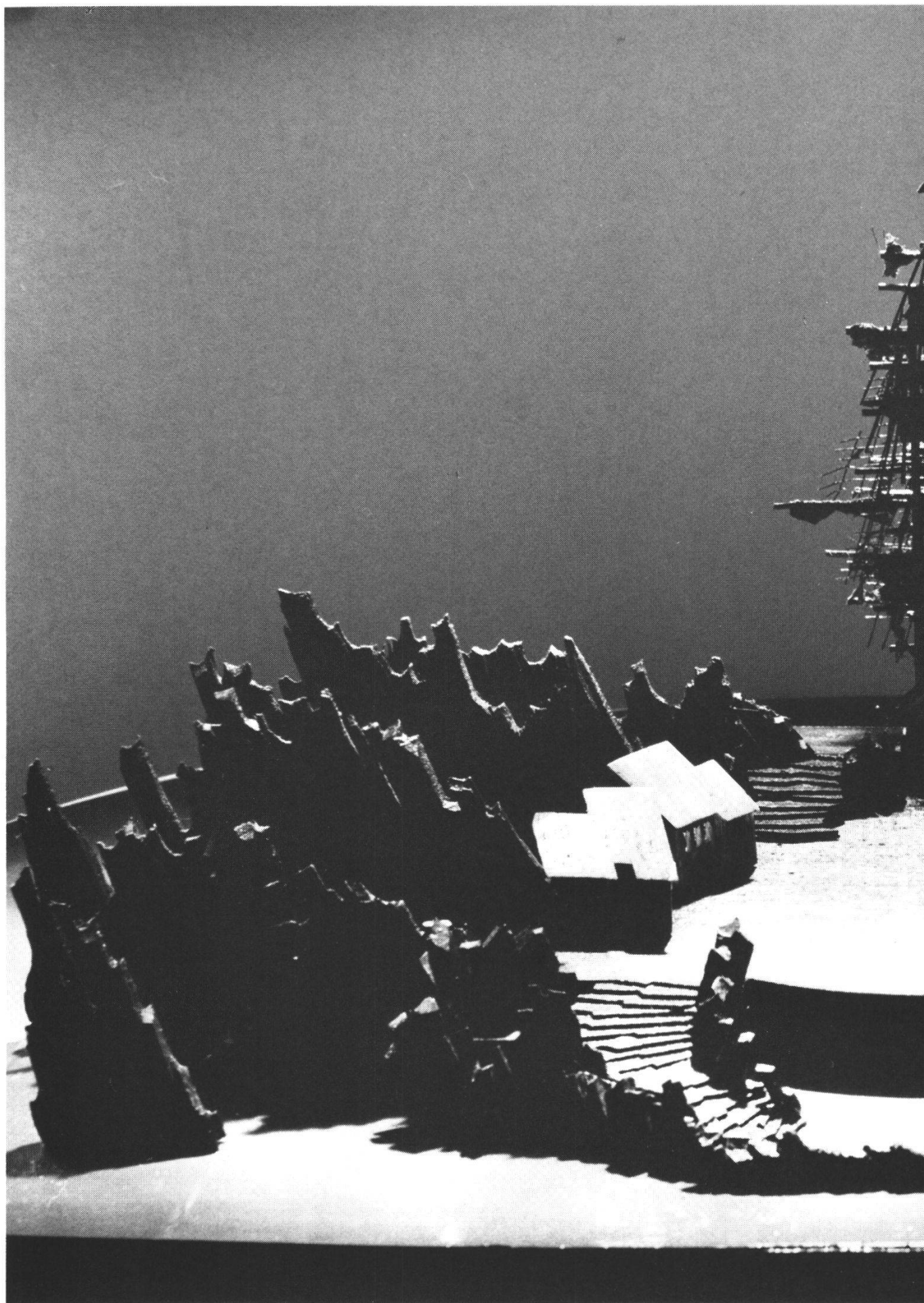
nicht – Schicksal des Theaterkünstlers. Seine Werke werden schon keiner Mitwelt, geschweige denn einer Nachwelt erhalten. Sie sind als Skizzen, Abbildungen, Photographien allenfalls in Archiven noch greifbar. Verfälscht, ein Schatten nur, denn Photos geben nur ein Bild, keine Bühne wieder. Wie sie wirklich waren, leben Bühnenbilder nur in den Köpfen jener fort, die sie gesehen, mehr: erlebt haben. Und natürlich waren sie nicht wirklich so, wie wir sie erinnern, denn Erinnerung ist selektiv, eine Auswahl, von Zufällen und Stimmungen des Momentes diktiert. Ein Augen-Blick, kein Blick aufs Ganze.

Aber Erinnerungen haften. Meine ersten Bühnenbild-Erinnerungen waren desillusionierend. Ich sammelte sie bei sonntagnachmittäglichen Opernaufführungen, von denen die Eltern den Kindern allwinterlich eine spendierten. Der über dem Parkett schwebende Kronleuchter im Zürcher Stadttheater, heute Opernhaus, der war schon eine spannende Angelegenheit: Wann wird er wohl hinunterfallen und 100 Köpfe zerschmettern? Er fiel nie – aber nie, auch seit ich es mir leisten könnte, habe ich mir in jenem Theater einen Parkettsitz geleistet... Das Bühnenbild war eine andere Sache. «Furchtbar gähnt der düstre Abgrund... ich kann nicht hinab» sang Max im «Freischütz», dabei führte eine adrette Treppe auf den Grund der Wolfsschlucht. Anders hätte der ebenso beliebte wie beleibte Tenor nicht hinabgefunden. Die Schlange, vor der Tamino in der «Zauberflöte» in Ohnmacht sank, glich ganz einem Staubsaugerschlauch, man sah auch die Fäden, an denen sie bewegt wurde. Und in der «Entführung» verhedderte sich Osmins Peitsche derart im angeblichen Feigenbaum, dass derselbe umstürzte und seine unbemalte Rückseite preisgab: Da war alles aus Pappe.

Es folgte eine kulturelle Pause. Dann durfte ich, inzwischen Gymnasiast, erstmals richtig ins Theater, das heisst am Abend. Es war diesmal eine Schauspielhaus-Aufführung. Das Stück war von Gerhart Hauptmann und hiess «Und Pippa tanzt». Ich habe nicht die leiseste Ahnung mehr, worum es in diesem Stück ging. Haften geblieben sind mir die langen Haare der Hauptdarstellerin und der weiche Klang ihrer Stimme, haften geblieben ist vor allem die Atmosphäre, die ein Märchen ganz normal, wirklich, überzeugend machte. Diese Atmosphäre, kaum zu beschreiben, nur zu erleben, war zum Teil gewiss auch von den Schauspielern hervorgebracht, im Gedächtnis bleibt aber das Bühnenbild, das diese Stimmung wahrhaft schuf, eine ofenwarme Hütte und rundherum Winter, ein Hintergrund, der mitspielte, der eigentlich gar nicht auffiel, so selbstverständlich schien er, und der sich doch stärker als alles andere einprägte. Ein Bühnenbild, lernte ich da, kann mehr sein als blosser Dekoration von Pappe, es kann mitspielen. Das ist übrigens genau 25 Jahre her.

Ich habe erst sehr viel später erfahren, dass meine Erstlingserfahrung punkto

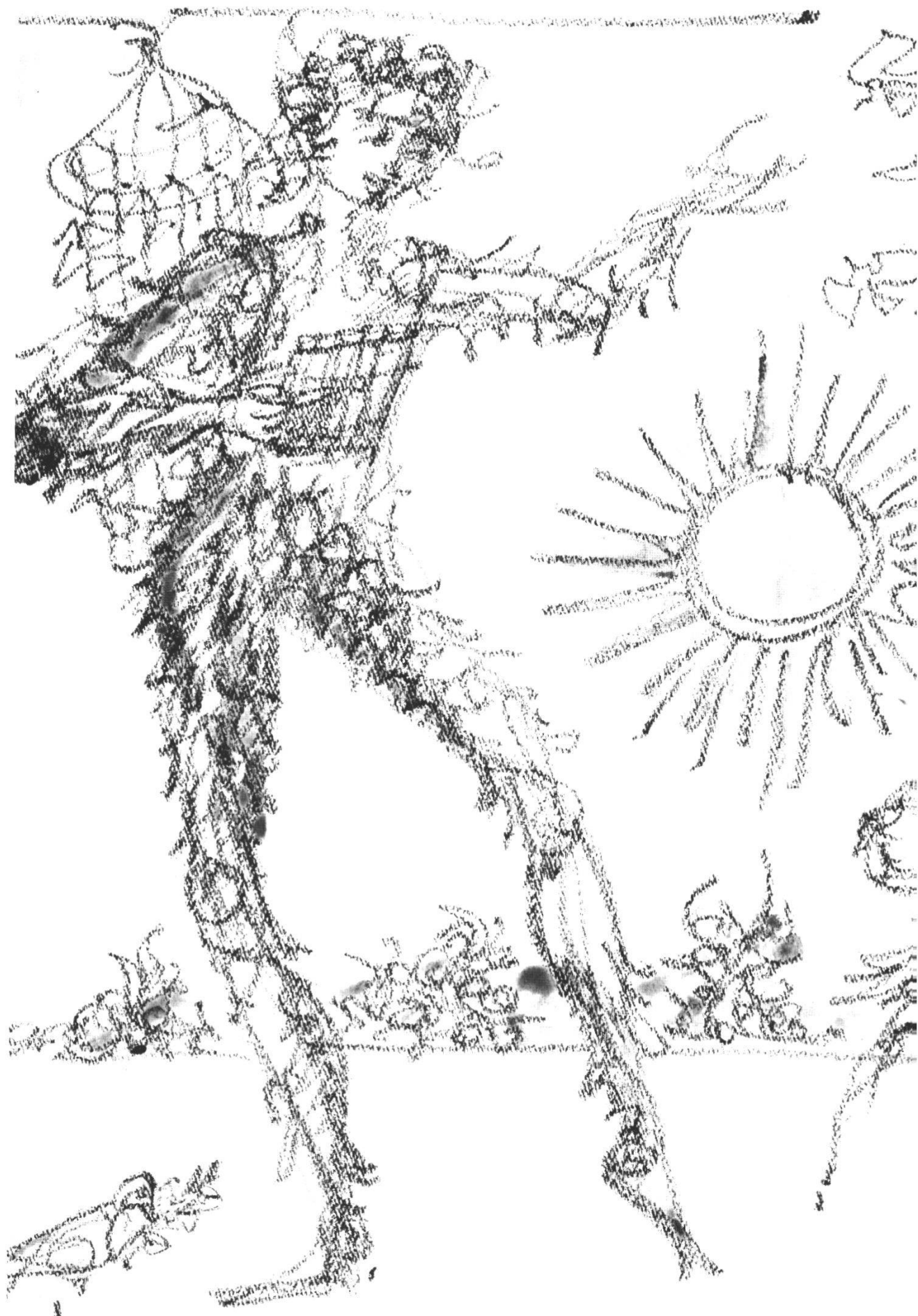


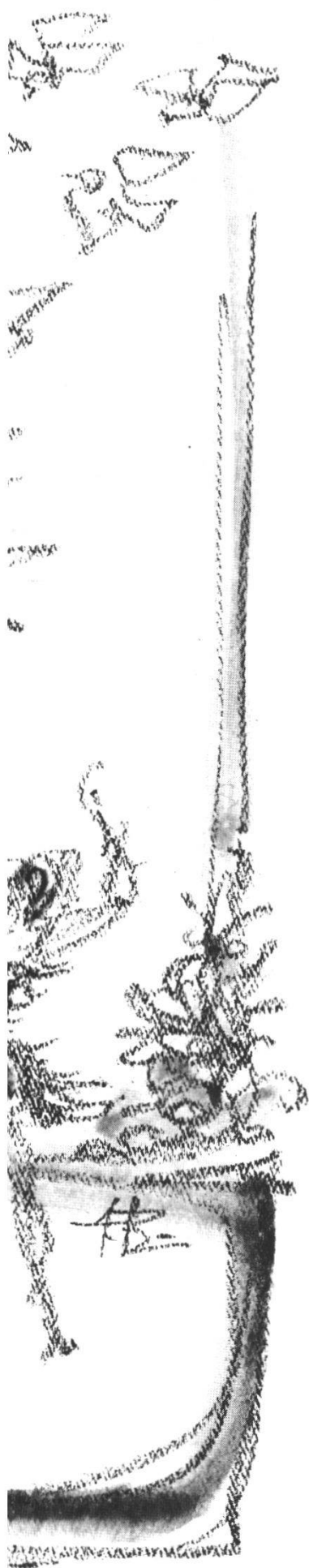


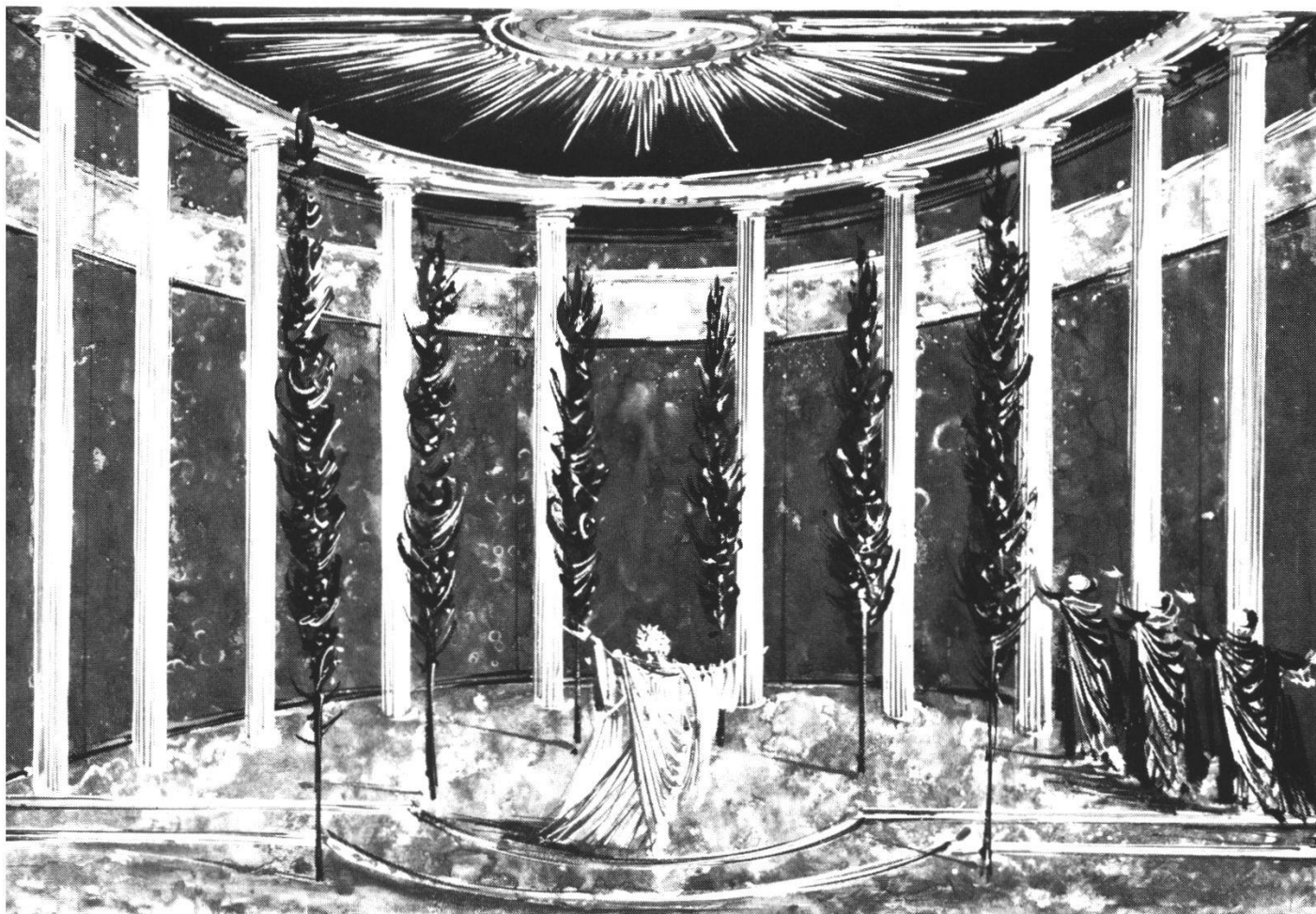












Bühnenbild auch eine Erstlingserfahrung für den Bühnenbildner selbst war. Er hiess Toni Businger, «Und Pippa tanzt» war seine erste Ausstattung. Bekanntes ist da zu wiederholen: Der Literaturstudent war ein Jahr zuvor, nachdem er Teo Otto die Ergebnisse eines Malaufenthaltes in Südfrankreich vorgelegt hatte, von diesem Meister der Bühnengestaltung als Assistent engagiert und bald mit selbständigen Aufgaben betraut worden. Das erste eigene Bühnenbild brachte ganze 100 Franken in Busingers Kasse: Es war schliesslich eine Ehre, dem Schauspielhaus eine Dekoration liefern zu dürfen...

Es war, für den Theaterbesucher, ein Vergnügen, Busingers Entwürfe als Theaterwirklichkeit zu erleben. Natürlich sah das zu Anfang oft noch stark nach Otto, dem Lehrmeister, aus, aber es hatte auch dessen Qualitäten: Es war atmosphärisch genau, es machte aus wenig viel, es war vor allem bescheiden, passte sich dem Raum und den technischen Gegebenheiten an, diente dem Stück und verstellte es nicht. In diesem Sinne bescheiden sind Busingers Dekorationen geblieben, auch seit er aus dem vollen schöpfen kann, seit es auf ein paar Tausender mehr nicht ankommt (welch grosszügigen Umgang mit den Mitteln auch die Initianten und Bezahler des Franzosenhauses zu spüren bekamen).

Die erste persönliche Begegnung – die eigentlich gar keine war, sondern eher das Beobachten einer Begegnung – folgte mehr als zehn Jahre nach der Begegnung mit dem ersten Bühnenbild. Ich machte eine Reportage über die Werkstätten des Zürcher Opernhauses und kam dabei auch in den Malersaal. Den grössten Teil des Bodens, eine einfamilienhausgrosse Fläche, bedeckte eine leinene Riesenblache, aus der es nach einer überaus poetisch stimmungsvollen Vorlage in Scherenschnittmanier tausend Einzelheiten – Bäume, Blüten, Äste, Vögelchen –, auszuschneiden und zu bemalen galt. Eine Riesenaufgabe. Es war der Hintergrundprospekt für ein Ballett, «Le Loup» von Henri Dutilleux, wenn ich mich recht entsinne, und es war der Wald an sich. Aber eine verfluchte Arbeit für die, welche diesen Entwurf auszuführen hatten. Plötzlich erschien ein junger Mann im Hintergrund des Saales. Er sah sich das Arbeiten kurz an und brach dann in Reue aus: «Was habe ich euch da zugemutet! Das ist wirklich nicht nett von mir». Sprachs und verschwand, um indes kurz dar-

Die Bilder in ihrer Abfolge, beginnend nach Seite 8:

Das Franzosenhaus an der Badenfahrt 1982 – Modell zu «Der fliegende Holländer» von Richard Wagner (Bregenzer Festspiele 1973) – «Eine Nacht in Venedig» von Johann Strauss (Bregenzer Festspiele 1975) – Papageno in Mozarts «Zauberflöte» (San Francisco Opera 1967) – «Carmen» von Georges Bizet (Bregenzer Festspiele 1974) – Zwei Mal «Die Krönung der Poppea» von Monteverdi (oben: Stadttheater Bern 1965; unten: Opernhaus Nürnberg 1973). Die Bühnenbilder und Figurinen entstammen dem Band: Toni Businger, Bühnenbildner, Baden Verlag, 1978.

auf zurückzukehren, unter dem Arm einige Weinflaschen und Leckerbissen, spontan im nächstgelegenen Delikatessenladen requiriert. Die Leute im Malersaal sollten wenigstens auf angenehme Art ausfressen können, was ihnen der Businger da an Mehrarbeit eingebrockt hatte . . .

Das scheint mir, um den gefährlichen Ausdruck zu gebrauchen, typisch für den Menschen Toni Businger. Typisch für den Bühnenbildner Toni Businger sind nun gemalte Prospekte eben nicht. Natürlich kommt er nicht immer ohne sie aus. Aber typisch für seine Bühnenbilder ist doch, dass sie weniger gemalt als gebaut sind. Businger macht nicht Bilder, er macht Räume; er ist im Grunde Architekt. Und dabei erst noch in der glücklichen Lage, dass er auf keine Bauordnung Rücksicht nehmen muss, sondern nur dem künstlerischen Ausdruck folgen darf.

Beschränkungen gibt es allerdings auch für ihn. Sie sind diktiert von den Ausmassen und den technischen Möglichkeiten der jeweiligen Bühne, mehr aber noch vom Werk, das es aufzuführen gilt. Gerade Ballett, denke ich mir, muss doch für einen Bühnenraumbauer frustrierend sein. Kann er Schauspieler, Statisten, Sänger und Chor über Treppen und Rampen schreiten lassen, durch Galerien führen oder auf Balkonen postieren, fordern die Tänzer – schon nur aus Gründen der Unfallprävention – weite ebene Flächen. Da bleibt für Bühnenarchitektur kaum Platz. Businger schafft die Illusion auch hier.

Als ich erstmals in Verona war, dieser Stadt, deren Plätze Bühnen sind, auf denen das Volk ohne Gage den Hauptdarsteller spielt, kam mir das merkwürdig bekannt vor. Das hatte ich doch schon einmal gesehen. Es kam mir auch in den Sinn, wo. Im Zürcher Opernhaus nämlich, anlässlich des Prokofjew-Ballettes «Romeo und Julia». Dafür hatte Businger beileibe kein Prospekt-Verona kolportiert, ja überhaupt kein realistisch angehauchtes Veroneser Sujet abgewandelt, vielmehr nur einige wenige Bogenformen der italienischen Renaissance rund um die leere weite Fläche des Bühnen- oder in diesem Falle Tanzbodens als Rahmen angeordnet. Und trotzdem hatte das den Charakter einer gebauten Stadt, atmete jene Atmosphäre, die ich, viel später, am realen Schauplatz wiederfand. Auch wo Businger durch die Bühnenumstände auf reine Dekoration zurückgebunden bleibt, versteht er den Eindruck des Gebauten zu erwecken, in zwei Dimensionen die dritte hineinzuzaubern.

Diese plastische Sinnlichkeit lebt er auch aus, wo es die Bühnenbevölkerung anzuziehen gilt – Businger hat nie ein Bühnenbild gemacht, ohne gleichzeitig die Kostüme zu entwerfen. Und was da speziell an weiblichen Attributen gerundet ist, hat er nie versäumt, ins rechte Bühnenlicht zu stellen. Unvoreilhaftige Schwellungen hingegen zaubern seine Kostüme weg; nicht von ungefähr hat eine gefeierte Sängerin, an der nicht nur die Stimme als umfangreich zu

bezeichnen ist, zwei Businger-Kostüme zum Privatgebrauch bei Konzertauftritten angekauft, die sie noch heute trägt: Diese Kleider nehmen ihr optisch einige Kilos weg.

Doch ich bin vom Thema abgekommen. Seine bühnenarchitektonisch aufsehenerregendsten Leistungen hat Businger auf der Seebühne der Bregenzer Festspiele geliefert, wo er von 1972 bis 1979 zwar nicht den Ton, aber das Bild angab. Diese Spielfläche muss einen Bühnengestalter, der neben der Phantasie Wagemut besitzt, auch reizen. Da ist er nicht beenzt. Da kann er in die Breite gehen und in die Tiefe, aus zehn Metern werden hundert.

Musikdramatisch puritanisch gesehen, war es zwar ein Unding, ausgerechnet Bizets in ihren wesentlichen Teilen kammerspielartig intime «Carmen» auf einer solchen Cinemascope-Bühne anzusiedeln. Es entbehrte nicht der unfreiwilligen Komik, wenn der Chor der Schmuggler sang: «Ein Fehltritt bricht dir das Genick» und dabei statt auf einem Gebirgsgrat einer Hafenmole entlang balancierte, wo ein Fehltritt eben höchstens nasse Hosen gebracht hätte. Da konnte selbst ein Businger nicht mit. Aber für die drei in der Stadt spielenden Akte: Was hatte er da für ein Sevilla gebaut, mit allen Wassern gewaschen, nicht nur denen des Bodensees! Oder das leicht ironische Bilderbuch-Venedig für Johann Straussens Nacht in demselben.

Furore gemacht hat Busingers szenische Lösung des «Fliegenden Holländers» auf dem See. Spöttisch fragten wochenlang zuvor die Zweifler: Toni, wann fährt denn dein Holländer in Lindau los? Das Spotten sollte den Spöttern vergehen. Denn das Holländerschiff brauchte nirgends loszufahren, es war schon da, hinter dem Bühnenaufbau versteckt. Es war auch gar kein Schiff, nur ein Mast, allerdings ein riesenhoher, der mit seinen verrotteten Rahen und zerfetzten Segeln ausreichte, die Illusion eines ins Mystische gesteigerten Seelenverkäufers überzeugend und überraschend hinzuzaubern. Der eigentliche Trick aber war, wie dieser Mastbaum, der ein ganzes Schiff darstellte, auftauchte. Nämlich – dank ingeniöser Technik – sekundenschnell, von hinten hochgeklappt. Das war eine Anfahrt im Zeitraffer, es schien, als lege das Schiff tatsächlich innert Sekunden Meilen zurück, und wenn mir's der Businger später nicht erklärt hätte, ich wäre nie darauf gekommen, wie das funktionierte. Das ist schliesslich auch nicht so wichtig. Wichtig ist der Eindruck. Und den kann man kaum beschreiben. Es war jedenfalls der einzige Holländer unter meinen sonst meist peinvollen Wagner-Erlebnissen, der tatsächlich ein fliegender war. Technische Brillanz – Busingers «gewusst wie» – hat eine in höchstem Masse künstlerische Darstellung ermöglicht. Man soll dem oft missbrauchten Wort gegenüber misstrauisch sein, aber dieser Kniff (und technisch gesehen war es nichts anderes) war genial.

Noch mehr berührt hat mich eine andere Bregenzer Seebühnen-Gestaltung, nämlich jene zu Webers «Oberon». Da war die Spielfläche – eine wirkliche, der Handlung genau entsprechende Insel – von riesigen, grün-grau-blau irisierenden, erstarrten Wogen eingefasst, die je nach Beleuchtung den Ozean als das arienbesungene Ungeheuer oder als freundliche Märchenlandschaft (zum glücklichen Ende) zeigten. In dieser Dekoration wurde eine Oper, die jedem Dramaturgen und Regisseur schlaflose Nächte bereitet, deren herrliche Musik indes gebieterisch nach Aufführungen verlangt, erst darstellbar: Das Bühnenbild spielte mit, und siehe, alles andere ergab sich von selbst, eine «unspielbare» Oper wurde zum musikdramatischen Ereignis.

Es ist zu bezweifeln, ob die genannten Beispiele auch für Businger selbst denselben Schwerpunkt-Charakter haben. Er hat im Laufe seiner Laufbahn bald an die 300 Inszenierungen ausgestattet. Ich habe die wenigsten davon gesehen, und naheliegenderweise jene, die geographisch nahe lagen. Vielleicht sind für Businger die in Hamburg und San Francisco, in Miami und Wien realisierten Entwürfe die wichtigeren gewesen.

Aber wer geht denn schon wegen des Bühnenbildes ins Theater? Ein Schauspieler oder Sänger kann einen Umweg lohnend erscheinen lassen, ein Regisseur eine Reise wert sein. Das Bühnenbild nimmt man in Kauf. Und trotzdem muss darin, pflegt Toni Businger gern seinen Lehrmeister Teo Otto zu zitieren, nur eine Farbe falsch sein, und die ganze Aufführung ist im Eimer, ohne dass jemand sagen könnte, warum eigentlich.

Ausser den architektonischen Merkmalen finden sich weitere Konstanten in Busingers Stil. Eine davon sind die Farben, die immer stimmen. Da hat Ottos Warnung offenbar genützt. Ein wichtigeres Merkmal ist die Leichtigkeit – das Schwerste, das in der Kunst zu erreichen ist –, eine scheinbare Leichtigkeit, die selbst dort noch herrscht, wo Inszenierung und Bühnenbild hart, provozierend, gnadenlos sind. Leicht ist vielleicht der falsche Ausdruck. Es ist vielmehr, um schon wieder ein abgedroschenes Wort zu verwenden, Harmonie, die Busingers Ausstattungen prägt. Es ist kein Wunder, dass er immer wieder eine besonders glückliche Hand bei Inszenierungen Mozartscher Opern bewiesen hat. «Weil aber die Leidenschaften, heftig oder nicht, niemals bis zum Eckel ausgedrückt seyn müssen, und die Musick, auch in der schaudervollsten lage, das Ohr niemals beleidigen, sondern doch dabey vergnügen muss»: Nimmt man diesen Auszug aus einem Brief Mozarts, den er während der Arbeit an der «Entführung» an seinen Vater schrieb, und wendet ihn vom Musikalischen ins Optische um, dann hat man die Ästhetik, welche Busingers Bühnenbilder prägt, treffend definiert. Und wenn er auch liebend gern aus dem Vollen schöpft (wie es beispielsweise auch Mozart gerne tat, wenn er, selten genug, ein grosses Or-

chester zur Verfügung hatte), weiss er sich auch (wie Mozart) mit kleinräumigen Verhältnissen, mit Beschränkungen zurecht zu finden. Und vielleicht findet die «Kunst des Augenblicks», wie er es nennt, manchmal gerade da ihre schönste Erfüllung, wo sie aus solchen Zwängen geboren wird.

Gebrauchskunst auszuüben, heisst freilich auch, sich gebrauchen lassen. Nicht alle Businger-Bilder, die ich sah, waren so gelungen wie die bisher erwähnten. Ich kann mich an eine «Fidelio»-Aufführung erinnern, in der Florestans Kerker keine Gruft, sondern eher ein Luxusgefängnis war, wie es in Spanien zwar heutigen Putschisten, nicht aber den Oppositionellen früherer Zeiten zur Verfügung steht, bzw. stand. Der Bühnentext war da durch das Bühnenbild Lügen gestraft. Dieses Bild, erfuhr ich später, entsprach denn auch nicht Busingers ursprünglichem Entwurf. Der hatte ein Verlies vorgesehen. Aber die rückständige Bühnentechnik des Hauses machte den vom Stück geforderten raschen Umbau in dieser Version unmöglich – praktisch in letzter Minute musste der Notbehelf der Luxuslösung eingerichtet werden. Soll man einen Bühnengestalter tadeln, wenn er auch in solchen Situationen gute Miene zum nicht so guten Spiel macht? Wer das Abenteuer Bühne wagt, muss auch gelegentliches Scheitern in Kauf nehmen.

Ist es Zufall, wenn Toni Businger, der – um es zu wiederholen: als Literaturstudent – bei der Sprechbühne begann, sein Schaffen mehr und mehr auf die Oper verlegte? Jedenfalls findet dort die Phantasie breiteren Spielraum. Die Oper zwar, wo sie nicht im Märchenbereich siedelt, hat meist ziemlich konkrete historische Situationen zum Ausgangspunkt. Businger erobert sich aber die Vergangenheit nicht durch Geschichtsbücher, sondern durch seine Phantasie. War es beim Franzosenhaus anders?

«Was glänzt, ist für den Augenblick geboren; das Echte bleibt der Nachwelt unverloren» – kann, was glänzt, nicht auch echt sein? Ist vom Augen-Blick weiter nichts zu erwarten? Haben nicht alle Propheten ihre Zukunftsvisionen als eine Wiederherstellung von Verganem begriffen? Darf der Prophet im Vaterlande nichts gelten? War ein gedachtes, vergangenes Haus als Kulisse in die Badener Altstadt gestellt, eine Prophezeiung? Könnte es Zukunft haben?

Erich Radecke