

# Das moderne italienische Bühnenbild

Autor(en): **Stadler, Edmund**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Das Werk : Architektur und Kunst = L'oeuvre : architecture et art**

Band (Jahr): **34 (1947)**

Heft 7

PDF erstellt am: **24.09.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-27018>

## **Nutzungsbedingungen**

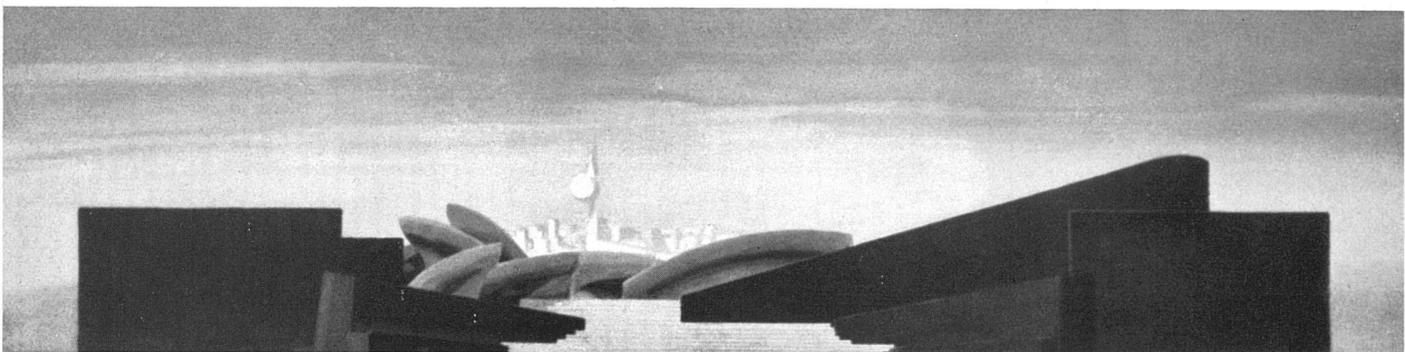
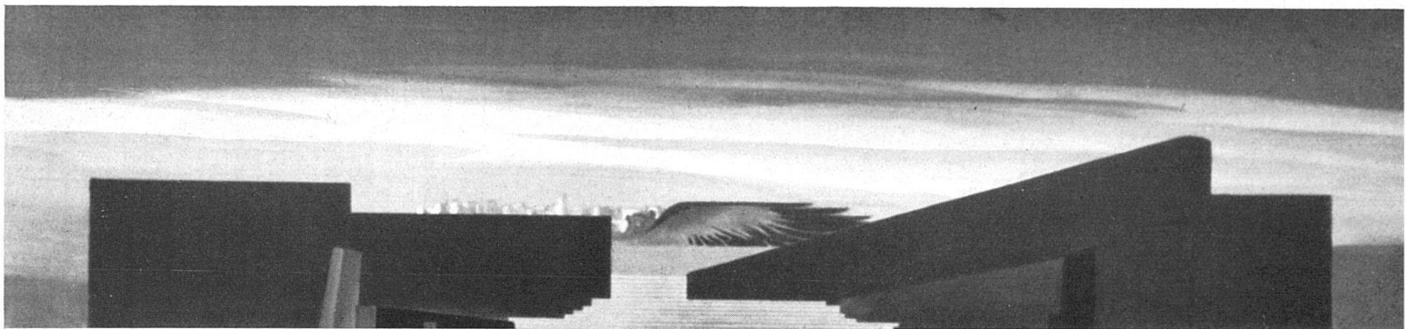
Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

## **Haftungsausschluss**

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.



*Duilio Cambelotti. Bühnenbildentwürfe für «Ödipus» von Sophokles. Griechisches Theater, Syrakus, 1936 | Maquettes de décors pour l'«Œdipe» de Sophocle. Théâtre grec de Syracuse | Designs for stage settings for «Oedipus», by Sophocles. Greek Theatre, Syracuse*

## Das moderne italienische Bühnenbild

Von Edmund Stadler

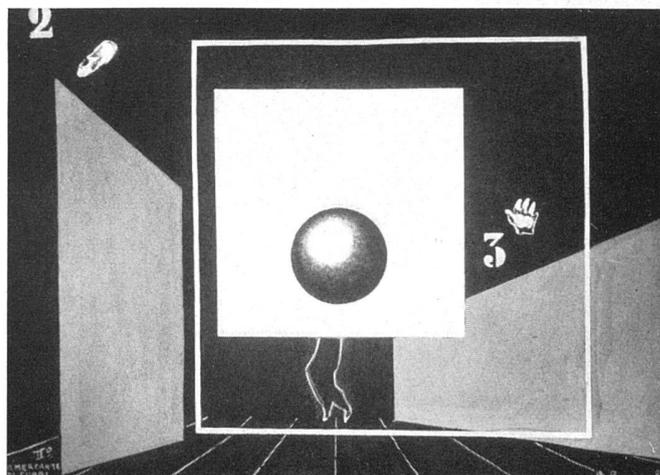
Mit dem Ende des Barocks wird die Vorherrschaft des italienischen Bühnenbildes in Europa gebrochen. Wenn zwar noch am Anfang des 19. Jahrhunderts im Mutterlande und in Polen, in Deutschland und in Österreich ein Hauch einstiger Größe zu verspüren ist, so geht in der Folge die Bedeutung Italiens für das europäische Bühnenbild vollkommen verloren. Gewiß vermag auch im übrigen Europa die Einführung des «Plein air» und der geschlossenen Zimmerdekoration nicht darüber hinwegzutäuschen, daß die Illusionsbühne mit dem Ende des Barock ihre künstlerische Daseinsberechtigung verloren hat. Aber die hier tätigen Kräfte sind noch frischer und unverbraucht und lassen Anregungen, die aus dem ältern und neuern Volkstheater zufließen, nicht außer acht. Vor allem aber machen sich hier seit der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts immer wieder Reformbestrebungen geltend, die nicht ungehört verhallen. Seit 1895 mindestens ist es der Schweizer Adolphe Appia, der noch vor dem Engländer Edward Gordon Craig und dem Deutschen Peter Behrens die dreidimensionale Stilbühne der zweidimensionalen Illusionsbühne entgegengesetzt und das Licht als raumschaffendes Stilmittel in seine Reformpläne einbezieht. Es folgen mehr von einer malerischen Stilisierung des naturalistischen

Bühnenbildes her freie Maler aus Rußland, Österreich, Deutschland, der Schweiz, England und Frankreich, die sich um moderne Bühnenstilbildner wie Stanislavsky und Diaghileff, Reinhardt und Fuchs, Mahler und Gregor, Rouché und Cochran u. a. scharen. Italien, das Mutterland des europäischen Bühnenbildes, bleibt davon noch im ersten Jahrzehnt des 20. Jahrhunderts kaum berührt. Gewiß findet hier Craig im Zusammenwirken mit der Duse ein Wirkungsfeld seit 1905. Rom besitzt im «Teatro Argentina» eine Bühne, an der Achille Ricciardi und Anton Giulio Bragaglia, die als erste Italiener die psychologische Bedeutung der Farbe, bzw. des Lichtes und der szenischen Atmosphäre eruieren, ab und zu praktisch tätig sein können, ebenso wie der moderne Architekt Duilio Cambelotti. Aber das alles fällt im europäischen Konzert nicht in Betracht und findet im Lande selber keinen großen Widerhall.

Man muß einmal den beispiellosen Siegeszug des italienischen Bühnenbildes im Barock verfolgt haben, um zu ermessen, was es brauchte, um sich von der Belastung durch eine allzu reiche Tradition zu befreien und den Vorsprung der andern Länder wieder einzuholen. Es bedurfte hier wirklich jener das Leben in seinen politi-

schen und künstlerischen Äußerungen gesamthaft revolutionierenden Bewegung des Futurismus, um anstelle der szenischen Lethargie neue Energie zu setzen, auch wenn uns heute vieles als maßlos übersteigert erscheint. Nachdem ihr Begründer, der Schriftsteller F. T. Marinetti, in seinem programmatischen Artikel im Pariser «Figaro» vom 20. Februar 1909 das Theater gestreift und in dem 1910 veröffentlichten «Manifesto tecnico della letteratura futurista» die Freiheit des Wortes und der Syntax gefordert hat, folgt 1915 das «Manifesto del teatro futurista sintetico». Verlangt wird darin die totale Zerstörung der Technik der überlebten Theaterformen. Dramaturgisch interessieren nur noch das Unterbewußtsein, die unbestimmten innern Kräfte, die reine Abstraktion, auch wenn sie noch so unwahrscheinlich, bizarr und antitheatralisch sind. Anstelle der überlebten Schauspielformen wie der Farce, des Vaudeville, der Pochade, der Komödie, des Schauspiels und der Tragödie sollen das Tempo, der freie Rhythmus, die Simultaneität und gegenseitige Durchdringung, das kleine belebte Dichtwerk, die in Szenen eingeteilte Sensation, die dialogisierte Heiterkeit, die negative Handlung, die außerlogische Diskussion, die synthetische Deformation, das Schaufenster treten, anstelle der drei oder fünf Akte theatralische Aktionen von 15, 20, 25 Synthesen, deren Dauer oft nur Minuten oder Sekunden beträgt, sogenannte Ketten suggestiver Überraschungen in beschleunigtem Tempo, ohne Psychologie und logische Vorbereitung. Endlich soll jegliches Bewußtsein der Bühnenrampe verschwinden und die Handlung ins Parterre mitten unter die Zuschauer eindringen.

Natürlich mußte diese neue Dramaturgie auch auf das Bühnenbild einwirken, zumal die bildenden und angewandten Künste sich der futuristischen Bewegung anschlossen. Nachdem die jungen Maler, Bildhauer und Architekten Balla, Boccioni, Carrà, Pozzo, Prampolini, Sant'Elia, Severini u. a. seit 1910 für einen neuen futuristischen Stil eingetreten und diesen seit 1912 durch Ausstellungen in den Großstädten Europas – u. a. auch in Zürich – zur Diskussion gestellt haben, veröffentlicht Enrico Prampolini 1915 das «Manifesto sulla scenografia futurista». Es folgen Aufsätze in Zeitschriften und 1923 das «Manifesto sull' atmosfera futurista». Seine Hauptforderungen sind kurz zusammengefaßt: Szenische Synthese von Stufenarchitektur und zweidimensionalen Oberflächen, szenische Plastik im Spiel und Widerspiel von Form, Rauminhalt und Architektur, szenische Dynamik in der Vierdimensionalität, wo das Mitwirken der Bewegung sowohl dem Bühnenbild wie der theatralischen Aktion eine ganz neue Physiognomie aufprägt, Spiel von Farb-Licht-Architektur im Raum, endlich eine neue Realität, was wir Surrealismus nennen. Es bleibt aber nicht bei schwer verständlichen Theorien. Nachdem Balla und Prampolini 1912 im «Teatro Costanzi» in Rom die ersten futuristischen Dekorationen geschaffen haben, macht das «Teatro sintetico» in einer von 1916–1924 dauernden Tournée mit den neuen Ideen bekannt. 1917 erregen die «Balli meccanici» Aufsehen, von 1926–1928 die «Pantomima fu-

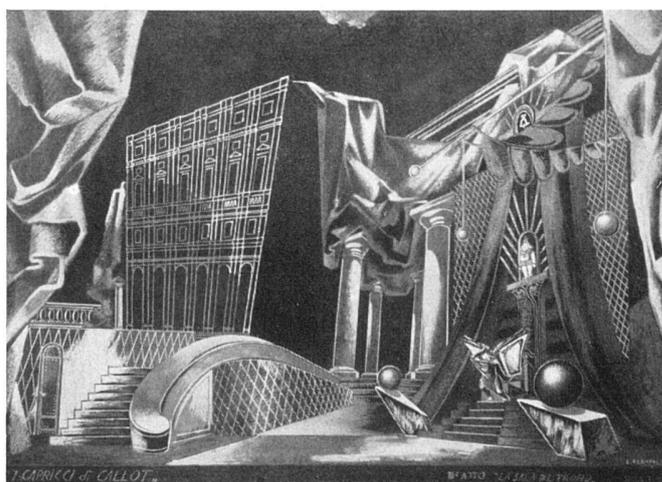


Enrico Prampolini. Bühnenbildentwurf für «Il mercante di cuori» von E. Prampolini und F. Casavola. Théâtre de la Madeleine, Paris, 1927



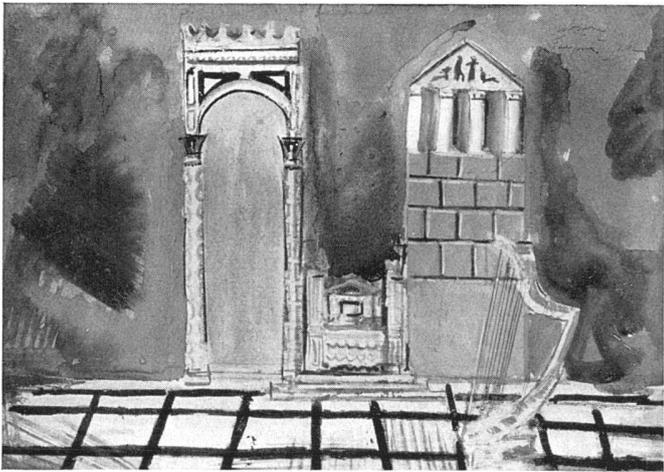
Enrico Prampolini. Bühnenbildentwurf für «Il Ruzzante» (Commedia dell'arte). Teatro delle Arti, Rom, 1940

Enrico Prampolini. Bühnenbildentwurf für «I capricci di Callot» von F. Malipiero, III. Akt. Teatro dell'Opera, Rom, 1942



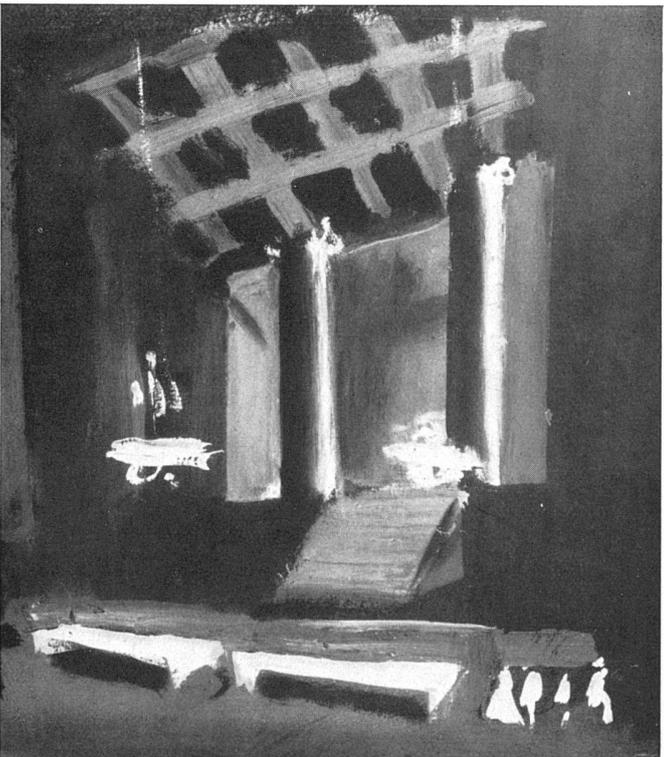


Gino Severini. Bühnenbildentwurf für «Pulcinella» von Stravinsky. Teatro Quirini, 1944



Mario Sironi. Bühnenbildentwurf für «Il Dottor Faust» von Busoni

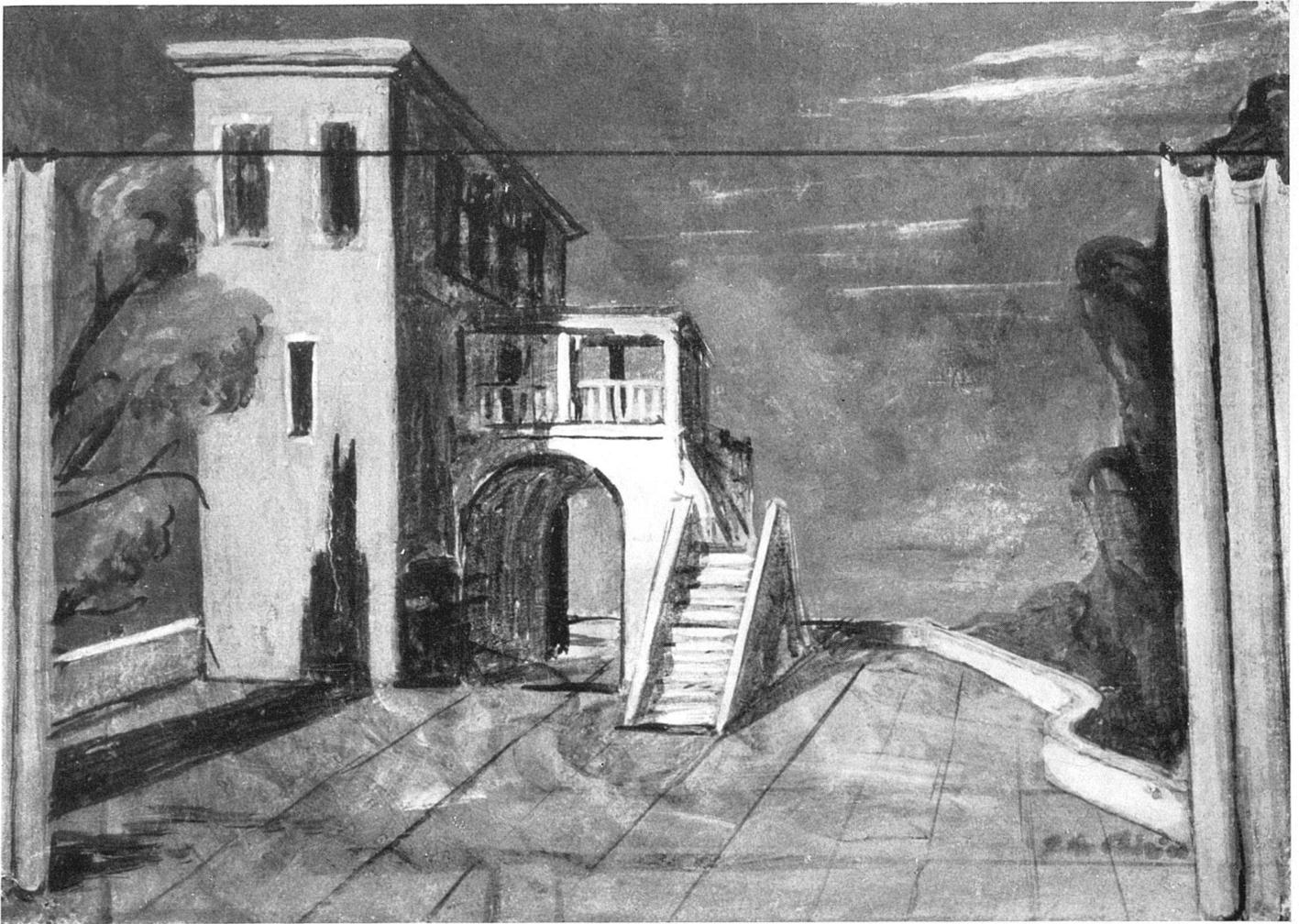
Mario Sironi. Bühnenbildentwurf für «Don Carlos» von Verdi



turista» und 1929 die «Compagnia del Teatro Marinetti».

Prampolini wird damit zum eigentlichen Anführer der modernen Bühnenbildner in Italien und zum Begründer einer neuen europäischen Ära des italienischen Bühnenbildes. Jetzt erst werden Ricciardi und Bragaglia zu eigenen Experimentierbühnen angeregt wie dem «Teatro del Colore» (1920) bzw. dem «Teatro degli Indipendenti» (1922–1936). Es ist in diesem Sinne bezeichnend, daß einer ihrer wichtigsten Bühnenbildner Prampolini selber ist. Jetzt erst wagt es die «Scala» in Mailand für die szenische Erneuerung des «Tristan» (1923) und der «Walküre» (1924) Appia herbeizuziehen. Einen ähnlichen Monumentalstil entwickeln die Architekten Aschieri, Filomarino und Fagioli. Jetzt erst findet Cambelotti seinen eigenen Freilichttheaterstil in Syracus, der moderne Architektur, Malerei und Chôreographie verwendet und von dem mehr archaisierenden «Ödipus» von 1922 bis zu jenem mehr kubistischen von 1936 reicht.

Jetzt erst wenden sich auch in Italien die freien Maler dem Bühnenbilde zu, unter ihnen ein Guido Marussig, der bereits 1912 mit der Inszenierung der «Florentinischen Tragödie» von Wilde in Venedig und 1918 mit der Oper «La Nave» von D'Annunzio und Montemezzi in Mailand hervorgetreten ist und neben Emilio Sobrero, C. E. Oppo und Ettore Polidori am entschiedensten von allen Italienern der Nachfolge Appias bis in die jüngste Zeit treu geblieben ist. Erinnern wir nur an das Bühnenbild zur Oper «Romanza» von Bianchini, an den architektonisierten Wald der «Götterdämmerung» oder an das «Labirinto», wo Marussig das französische Boskett ins Überdimensionale steigert und ähnlich wie Appia durch eine gewisse Monotonie der Farben und Formen die Monumentalität noch verstärkt. Ausgesprochenere der futuristischen Richtung verhaftet sind Ernesto Thayaht, der für seine Entwürfe zur «Aida» den «Italica-Preis» bekommt, Luigi Bartolini, dessen Entwürfe für den «Ödipus» an der Grenze der szenischen Übertragungsmöglichkeit liegen, Bruno Munari und Riccardo Ricas. Durch die Schule des Futurismus gehen, auch wenn sie sich später davon abwenden, Carlo Carrà, Felice Casorati, Primo Conti, Ang. Maria Landi, F. T. De Pisis, Gino Severini, Mario Sironi und in gewissem Sinne auch der Autodidakt Giovanni Vagnetti. Jedenfalls trägt diese Schule zur suggestiven Ausdruckskraft ihrer Bühnenbilder bei. Wie z. B. Carrà in allen Bildern der «Bohème» ein kaltes Blau und Weiß vorherrschend läßt und nur etwas absetzt mit dem trostlosen Schwarz des Flurs vor dem Atelier, dem warmen Gelb, das aus dem Café Momus strahlt und den zarten Pastelltönen im dritten Bild, verdichtet mit dem Symbol der Farbe in ganz ungewohnter Weise die Atmosphäre der Puccinischen Oper, von der auch die formal sehr schlicht gehaltenen Innen- und Außenräume nicht ablenken. Auch Sironi erreicht neben einer an Appia geschulten Überdimensionalität durch die symbolischen Farbwerte der stumpfen Rot und harten Schwarz und



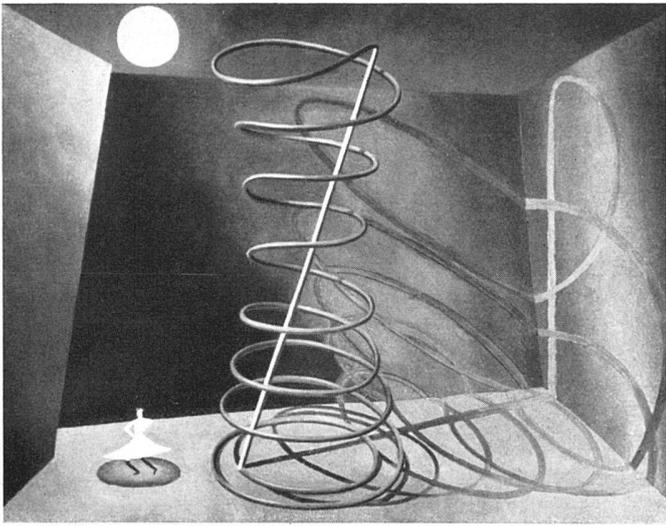
Giorgio de Chirico. Bühnenbildentwurf für «La Giara» von Casella. Théâtre des Champs Elysées, Paris

Weiß mehr für die Sichtbarmachung des einsamen Königs in Verdis «Don Carlos» als mit überladener barocker Architektur. Es geht also nicht an, hier von Bildern zu sprechen, denen der Titel eines Werkes unterlegt wird, wie dies ein römischer Kritiker tut. Gerade an solchen Repertoire-Opern fällt ja die moderne Bühnengestaltung viel mehr auf, als etwa bei modernen musikalischen Werken wie dem «Flaminio» von Casella und dem «Puleinella» von Strawinsky, für die sie als selbstverständlich gilt. Allerdings dürften hier die graphisch verspielten, farblich zarten und formal musikalischen Entwürfe von Severini nicht so schnell ihresgleichen finden. Erwähnen wir endlich noch Casorati, der in leicht archaisierender Weise eine vollkommene Durchdringung von Form und Farbe erreicht, wie z. B. in «Dido und Aneas» mit den leuchtend roten Schiffskielen und den weißen Segeln oder in «Ecuba» in dem rostbraunen Zeltlager vor dem gedeckten Blau des Meeres.

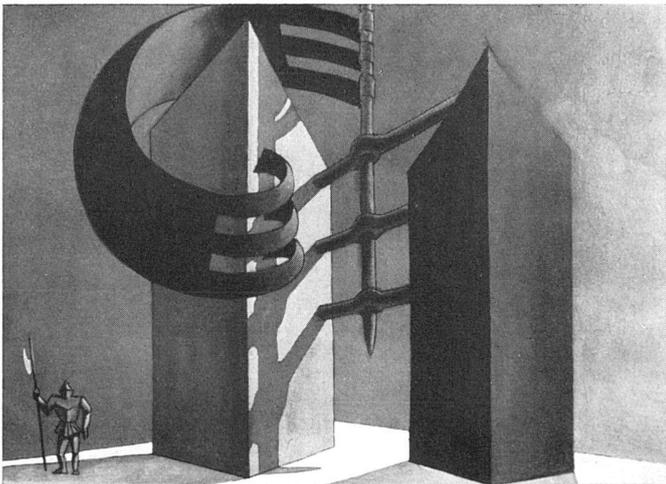
Jetzt erst wird auch der Berufsbühnenbildner wieder zum Ziele einer Generation. Nachdem zunächst als Fortsetzer des Werkes von Prampolini die Bianco, Depero, Grandi, Marchioro, Marchi, Pannaggi, Parravicini und

Stroppa vor allen genannt werden, weist die von Prampolini 1936 an der Triennale in Mailand veranstaltete internationale Bühnenbildausstellung neben freien Malern über dreißig hervorragende Berufsbühnenbildner auf, die, meist von Appia beeinflusst, sich mehr oder weniger der futuristischen plastischen Abstraktion verschrieben haben: in ihrer Raumauffassung, in der Simultaneität und gegenseitigen Durchdringung der Bühnenflächen, in dem Spiele des Raumes und des Lichtes und in der Farblichtarchitektur. Erwähnen wir die erklärten Mitglieder der futuristischen Bewegung Abbattecola und Andreoni, aber auch die Bologna, Broggi, Cagnoli, Chetoffi, Colosanti, Comencini, Cosmacini, Cristini, Furiga, Grigioni, Kaneclin, Mandolini, Montanati, Panni, Quaroni, Reina, Sagrestani, Segota, Tosi, Valente, Venturini, Zimelli, die außerordentlich begabte Bühnenbildnerin Titina Rota und den jungen Italienschweizer Ulrico Hoeppli mit einem in der Bühnenrahmung und der Lichtwirkung ganz eigenartigen «Tannhäuser» (vgl. Enrico Prampolini, Scenotecnica, Milano 1940).

In Europa richten sich in den zwanziger Jahren die Blicke erneut nach dem italienischen Bühnenbild, das

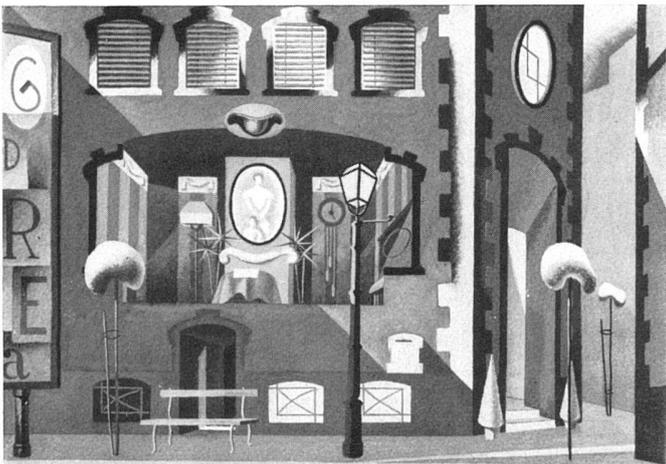


Mario Marrucci. Bühnenbildentwurf für «Boléro» von Ravel



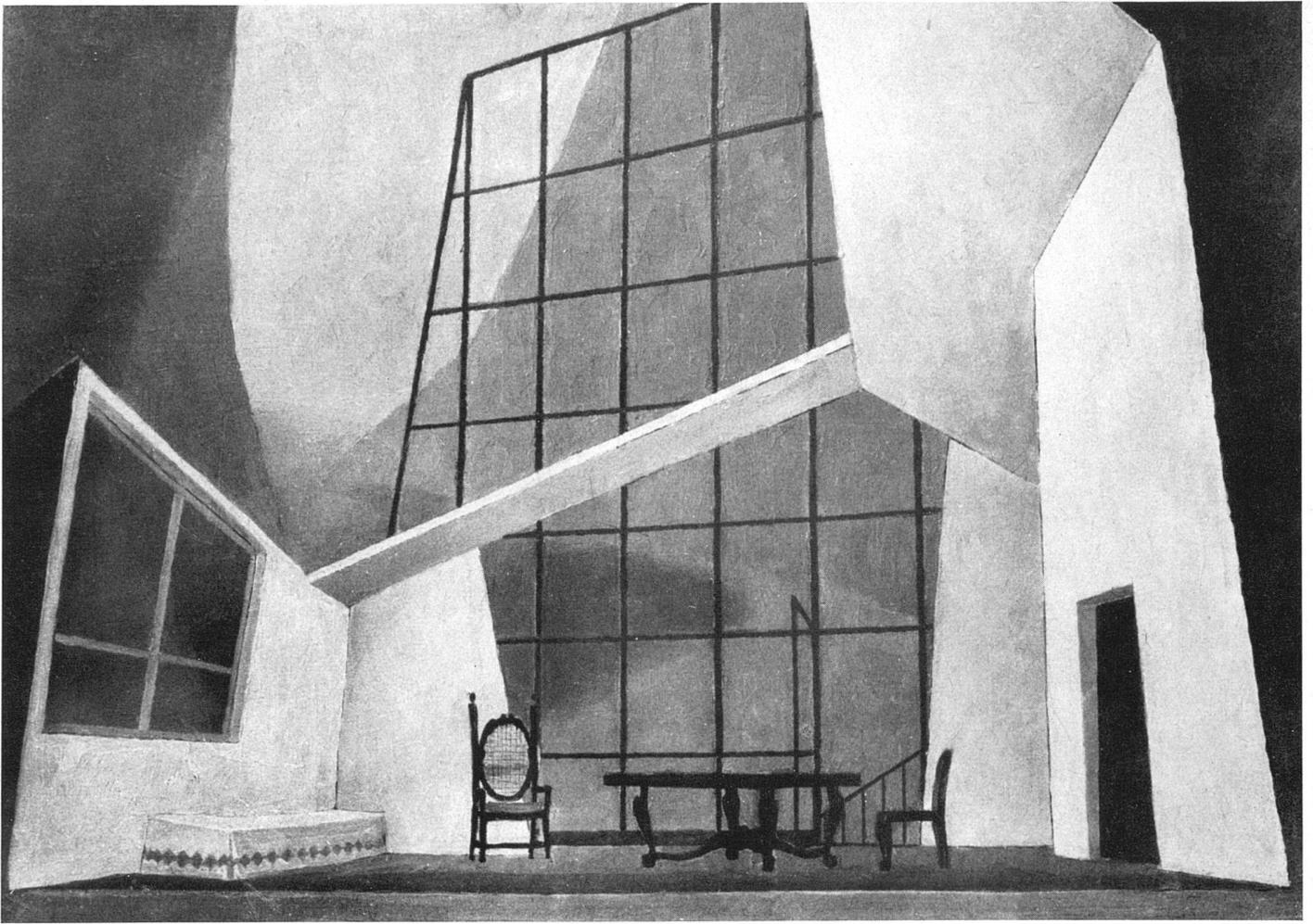
Mario Marrucci. Bühnenbildentwurf für «Hamlet» von Shakespeare I/5

Mario Marrucci. Bühnenbildentwurf für «Wetterleuchten» von Strindberg



zwar seine ehemalige Vormachtstellung nicht wieder erlangt, aber immerhin seinen wesentlichen Beitrag an das moderne europäische Bühnenbild leistet. Prampolini, der durch die Gastspiele seiner Bühnen in Prag, Wien, Paris und andern Orten international bekannt geworden ist, erhält an der internationalen Ausstellung für dekorative Kunst in Paris 1925 für sein «Teatro magnetico» den ersten Preis. 1926 eröffnet er im «Théâtre de la Madeleine» die «Pantomima futurista». Seine programmatischen Aufsätze veröffentlicht die Kunstzeitschriften Europas. Auch wird er nach Nord- und Südamerika eingeladen. In Paris reiht sich der in Griechenland geborene italienische Maler Giorgio de Chirico mit seinen Entwürfen für das «Schwedische Ballett» von R. de Marè, das Diaghileff-Ballett und die Pariser Oper würdig unter die berühmtesten Pariser Maler, wie die Russen Bakst, Natalia Gontcharowa, Larionow, Tchelitchew und Yakoulow, die Spanier Picasso und Pruna, die Franzosen Braque, Derain, Léger, Rouault, Survage, Utrillo und andere mehr. Chiricos Bühnenbild zu dem Ballett «Le Bal» von Rieti (1929) wird noch heute in Kunstzeitschriften als Musterbeispiel eines modernen Bühnenbildes angeführt. Sein erstmalig 1925 für das «Schwedische Ballett» geschaffene Bühnenbild für «La Giara» von Pirandello und Casella besticht sowohl durch die Weiträumigkeit wie die einzigartigen farblichen Gegensätze: Auf leicht ansteigendem Terrain wird ein leuchtend rotes Haus gegen den Azur des Himmels gestellt und mit dem ebenso intensiven Gelb der Vorhänge auf der Vorderbühne kontrastiert. Neben De Chirico tritt in neuerer Zeit Luigi Veronesi in Paris hervor, der als Mitglied der Pariser Malergruppe «Abstraction-Création» auch für die abstrakten Filme von Brzckowsky und Seuphor tätig ist. In Nordamerika finden wir Abbatecola, in Südamerika Alfredo Furiga, der auch in Deutschland mit einer konstruktiven Gestaltung des «Faust» bekannt wird – erinnert sei an die Szene «Vor den Toren» –. In Holland sind Enrico Caneclin und Vagnetti tätig, in Ägypten Thayaht, in verschiedenen Ländern Europas Antonio Valente. Das 1933 in London erschienene Standardwerk «Settings and Costumes of the modern Stage» weist auf Prampolini und Balla hin und veröffentlicht neben Bragaglia Entwürfe von Baldessari, Cagnoli, Palladini und Zimelli.

Trotz dieser europäischen Anerkennung sind noch in den dreißiger Jahren die Widerstände der subventionierten und kommerziellen Bühnen Italiens groß. So ist Cagnoli Mitglied der «Acht jungen lombardischen Bühnenbildner auf der Suche nach einer italienischen Bühne» und klagt Bragaglia etwas sarkastisch, daß Italien das Land der modernen Bühnenbildner ohne Theater sei. Jedenfalls scheinen erst die Wirren der Kriegs- und Nachkriegsjahre, die mit vielem alten Ballaste aufgeräumt haben, den italienischen Theatern neue Impulse einer vermehrten Heranziehung moderner Bühnenbildner gegeben zu haben. Dies wies sowohl die internationale Bühnenbildausstellung im Mai 1946 in Rom nach, wie auch die Ausstellung «Moderne italieni-

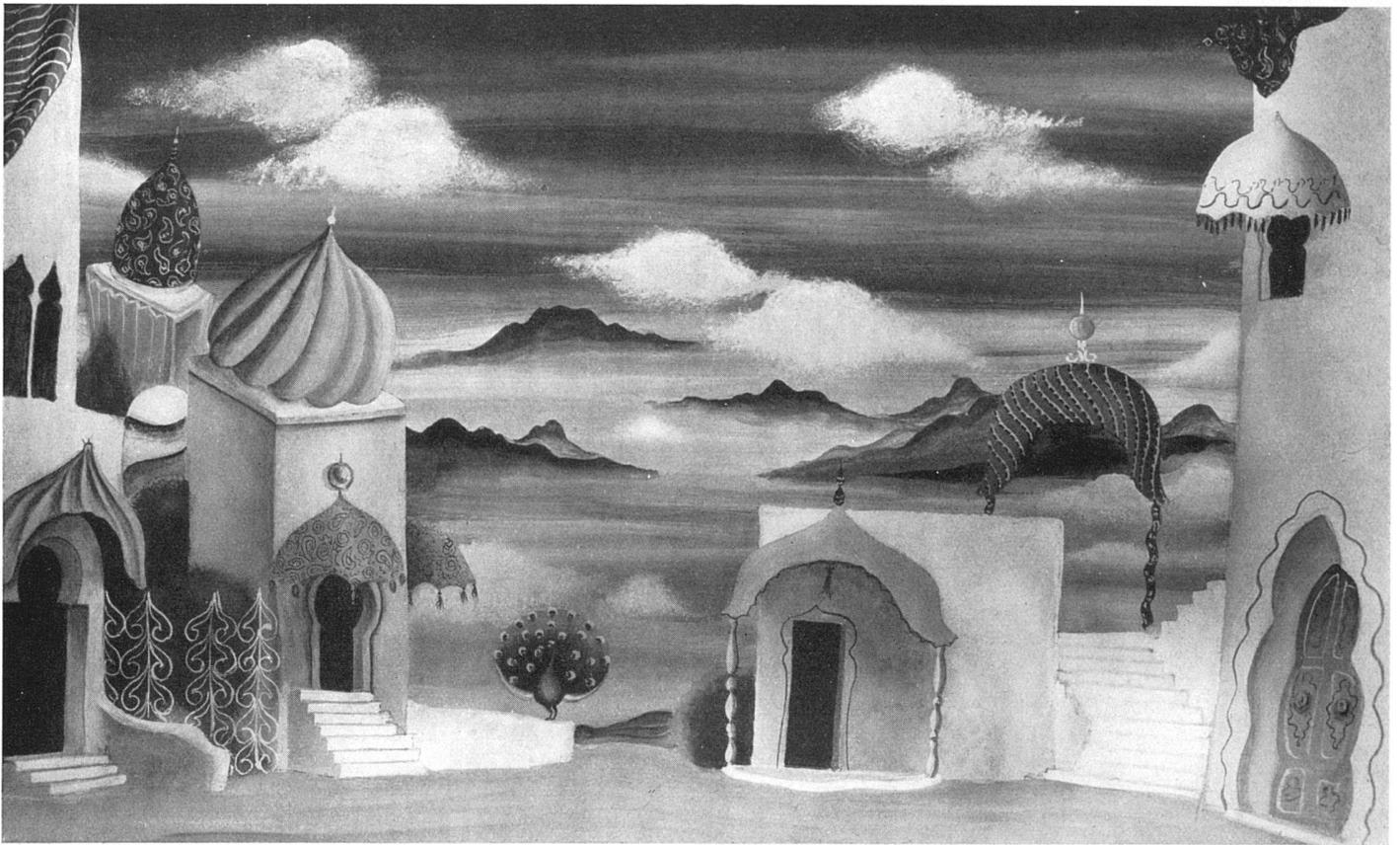


Aurelio Barbagallo. Bühnenbildentwurf für «Gespenster» von Ibsen

sche Bühnenbilder», die die Gesellschaft für schweizerische Theaterkultur mit Ugo Blättler, Rom, und der «Kunsthalle» im November 1946 in Bern veranstaltet hat. Es würde zu weit führen, die rund 50 italienischen Namen der römischen Ausstellung auch noch anzuführen, die zudem weniger exklusiv ausgewählt worden sind wie jene an der Triennale. Es sei nur vermerkt, daß nur ein Drittel der bisher zitierten modernen Namen auf ihr vertreten waren. Auch fehlte der Name Prampolini wenigstens im Prospekt. Dabei hat der Altmeister der italienischen Moderne noch nichts von seiner Lebendigkeit verloren, wie es an der Berner Ausstellung ein eigenes Prampolini-Kabinett zeigte. Natürlich kommen auch heute seiner Art moderne musikalische Werke wie der «Renard» von Strawinsky, «Hin und Zurück» von Hindemith und die «Sinfonia tragica» von Alban Berg mehr entgegen als etwa Verdis «Aida». Es überrascht auch nicht, daß der klassische japanische Holzschnitt auf Prampolini seinen Eindruck nicht verfehlt. Seine Entwürfe für die «Tre ,No' Giapponesi» im Universitätstheater in Rom sind denn auch in der Subtilität der Übertragung des japanischen Stiles auf die moderne Bühne unter ähnlichen Versuchen in Europa einmalig. Geradezu aufdrängen muß sich diesem Bühnenbildner die «Commedia dell'arte» mit ihrer Improvisation: Die

Verbindung von plastischen Häusern und einem kleinen Canale-Bild, das vor einen schwarzen, bewölkten Himmel gestellt wird, bedeutet für den «Ruzzante» szenische Erfüllung ebenso wie die surrealistische Zusammenstellung von Decke, Wand, Türe und Einrichtungsgegenständen in den Innenräumen. In eine ähnliche Richtung weisen die Bühnenbilder zu Malipieros «Capricci di Callot». Daß hier trotz allem Surrealismus leichte Anklänge an das barocke Bühnenbild ertönen, überrascht nicht. Auch der alternde Appia wendet sich in seinen Entwürfen für Goethes «Faust» 1927 dahin, und ähnliche Strömungen finden wir in England, Frankreich und Deutschland.

Eine neue konstruktive Richtung, die aber gemäßigter erscheint als jene der zwanziger Jahre in Rußland und Deutschland und formal und farblich stark symbolistisch geprägt ist, führt der junge Berufsbühnenbildner Mario Marrucci an. Wie diese vielversprechende Begabung z. B. Ravels monotonen Boléro-Rhythmus in ein spiralisches Gestänge und dessen Schatten einfängt und mit hohen Wänden, über die ein blasser Mond blickt, einschließt, wirkt viel zwingender als noch so schöne spanische Landschaften. Geradezu prädestiniert mutet der Entwurf für das konstruierte Kammerspiel «Wet-



Giulio Coltellacci. Bühnenbildentwurf für «Die Entführung aus dem Serail» von Mozart

terleuchten» von Strindberg an. Wie spielerisch gelöst erscheint auch der vom Künstler der «Schweizerischen Theatersammlung» geschenkte Entwurf zu Giraudoux' Komödie «Der trojanische Krieg findet nicht statt». Aber auch für klassische Werke weiß Marrucci beispielhafte Lösungen zu finden: In Büchners «Dantons Tod» läßt eine durch die Farbverteilung zusammengehaltene vierzehnräumige Simultanbühne mit einer überdimensionalen Guillotine in der Mitte den schicksalhaften Ablauf des Schauspiels im Zuschauer von Anfang an sichtbar werden. Für Shakespeares «Hamlet» überzeugen der Thronsaal mit der lastenden surrealistischen Deckendraperie und die ganz gelöste Kirchhofszene, während die Ebene in Dänemark mit der seltsam konstruierten Wolke und dem aus ihr fahrenden roten Blitze zwar den Rachemonolog des Fortinbras symbolisieren will, einer gewissen Verstiegtheit aber nicht entbehrt. Der neuen konstruktiven Richtung scheint sich auch der erst 25jährige Aurelio Barbagallo verschreiben zu wollen, wenn er für Ibsens «Gespenster» eine Art Glashaus konstruiert, dessen scheinbar unbegrenzter Ausblick sofort wieder durch den engen Fjord mit den steilen Bergwänden eingeengt wird. Führen wir hier endlich den begabten Italienschweizer Ugo Blättler mit seinen Entwürfen für «Nembo» von Bontempelli an.

Neben dieser konstruktiven behauptet sich auch bei den jüngern italienischen Bühnenbildnern eine ausgesprochen malerische Richtung. Allerdings reichen weder die

farblich reizvollen Berufsbühnenbildner Marcello Boccacci und Aldo Calva, noch der graphisch interessante Gianni Maria Polidori in ihren Entwürfen an die Symbolkraft der noch heute für die Bühne arbeitenden ältern Maler heran, sowenig wie Domenico Purificato, der gelegentlich auch dem Theater seine Kunst gibt. Schon eher ist das bei dem Maler Orfeo Tamburi der Fall: in seiner Gestaltung der «Follia di Orlando» und der «Camera dei disegni» von Casella, während der in der Schweiz auf einer italienischen Kunstausstellung bekannt gewordene Giulio Coltellacci sowohl in dem modernen Ballett «L'allegra piazzetta» von Mortari als auch in Mozarts «Entführung» durch die musikalische Bewegung von Architektur, Ornamentik und Landschaft über das Farbliche hinaus ganz eigenartige Wirkungen erzielt. Vergessen andererseits die ältern Maler nur selten die Bühnenwirklichkeit und geben sie ihren Bühnenbildern durch reiche Verwendung von Spielflächen und Podesten, praktikablen Treppen und Balkonen die Beispielbarkeit, so kann man dies bei den sogenannten Anführern der heutigen Moderne Mario Mafai und Renato Gustoso kaum behaupten. Jedenfalls lösen die Entwürfe Mafais für den «Coro dei morti» von Petrassi jegliche Raumvorstellung durch die Farbe vollkommen auf. Letzten Endes muß das Endziel eines Bühnenbildentwurfes aber seine Verwirklichung auf dem Theater bleiben, und sein Wert kann nicht absolut, sondern nur in Verbindung mit dem dargestellten dramatischen oder musikalischen Werke festgestellt werden.