

Zeitschrift: Bündner Jahrbuch : Zeitschrift für Kunst, Kultur und Geschichte Graubündens
Herausgeber: [s.n.]
Band: 42 (2000)

Artikel: Eine Notiz zum Bühnenbildner Thomas Zindel
Autor: Frank, Wolfram
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-972043>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. 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. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

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. [Voir Informations légales.](#)

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. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 26.11.2024

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

«Immer aber, Liebes, gehet die Erd' und der Himmel hält»

(Hölderlin)

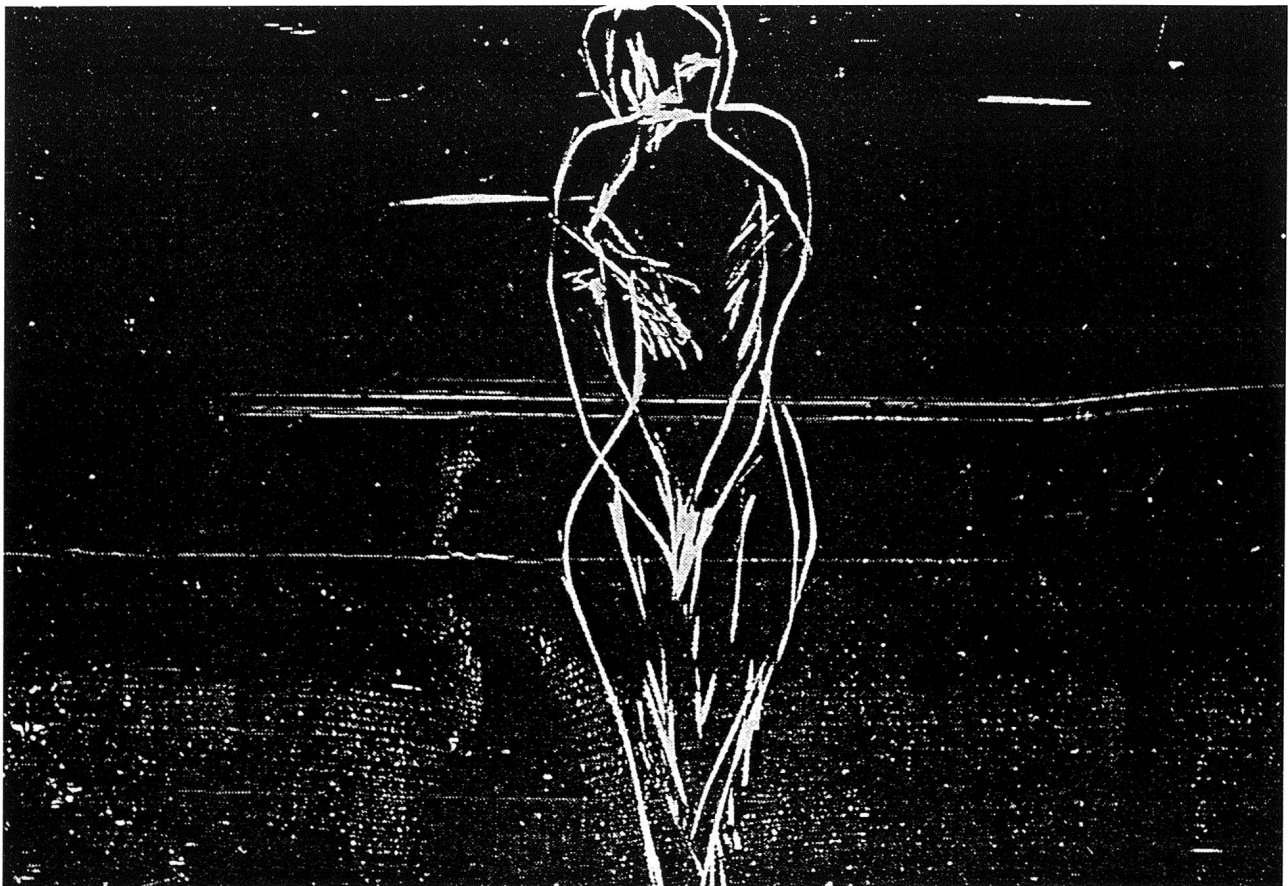
Eine Notiz zum Bühnenbildner Thomas Zindel

von Wolfram Frank

Wir schreiben über den Freund, den Mitstreiter so vieler Schlachten, Kämpfe um das Bild, den Maler und Bühnenbildner Thomas Zindel – denn auch das Bühnenbild, der Name sagt es, ist *Bild* –, dessen Arbeit von der eigenen einzig so zu trennen wäre wie die Haut des Marsyas von dessen Leib? Und was ist ein Maler?

Jemand, der sich dem Bild eigens zuwendet – die Welt aber *ist* nur im Bild; das ist es, was dem Maler und dem Bild diese Last gibt, jenes «Schweregewicht», von dem Nietzsche sprach.

Immer aber schon ist der Name ein Zeichen. Der heilige Thomas ist der, der nach der Wunde



frägt, der sich an diese Frage *verschwendet*; die Wunde ist das Offenstehen, das Ekstatische im Wortsinn; sie ist das Offensein gegenüber der Verletzung wie der Heilung, dem Heiligen. Und es ist mit der Wunde wie mit dem Suchen, Finden und Wiederverlieren des Bildes: sie schliesst sich nur, um erneut aufzubrechen.

Thomas Zindels Bilder beginnen mit und *als* diese Wunde, diese Verletzung, diese Entblössung; in jener Scham und Beschämung der Urszene aller Wunden: «*Und sie erkannten sich.*»

Sie umspielten Scotts Reise nach dem Südpol: «*Werde ich das so sehr gesuchte und so lang*



verfolgte Ziel erreichen?» Scott hätte diesen Satz ebenso notieren können, wie ihn Cézanne tatsächlich in einem Brief an Bernard, den Kollegen, niederschrieb. Denn die Reise nach dem Pol ist dieselbe wie die nach dem Bild, sie fordert dieselbe Masslosigkeit, Anstrengung, Verschwendung; immer sind Thomas Zindels Bilder auf diesem Weg, dieser Reise. Und zuletzt ist es mit dem Pol wie mit dem Bild: Scott zog nicht zum Pol, der Pol zog ihn.

Am Anfang dominierten die Ekstasen der Erotik, aber vielleicht sind dies Trugbilder in der Nähe des Südpols. Damals fand er auch das Urzeichen seiner Malerei, das dann auch zu unserem Zeichen von IN SITU wurde, ein maschinenförmiges Glied, vielleicht aber auch eine Wegroute, oder eine greifende Hand, der Versuch der Berührung . . .

Diese Bilder, die zunächst dem Betrachter so offen standen, verschlossen sich ab Ende der achtziger Jahre; das Bild des vergitterten Menschen aus den ersten Werkserien ging auf die Verhüllung selbst. Nun umgehen sie den Betrachter sogar, sie weichen ihm aus, um gleichsam hinter seinem Rücken wieder aufzutauchen. Denn es ging Thomas nun nicht mehr darum, Bilder zu malen, sondern *das Bild* selbst zu suchen.

Wie jedem wirklichen Künstler ist ihm ein bestimmtes Bild des Menschen schon eingeboren; jede seiner kleinsten Skizzen zeigt dies. Dieser Mensch entbirgt sich in und durch diese Geste der Liebe, der Scham, der Entblössung, der Verbergung. Die Geste ist aber zugleich auch jenes, indem sich in der Kunst, in der Welt alles zusammenschliesst: Wort, Bild, Ton, Bewegung. Das Gestische war das Geheimnis des antiken Theaters, wie auch Becketts Theater, wie Heraklits «Schlag»; es ist selbst nichts anderes als der Moment des Aufbrechens der Wunde.

Es ist auch das Geheimnis von Zindels Kunst. Kaum wer hat wie er dieses Empfinden für den Augenblick der Geste, diesen Augenaufschlag, in dem ein einziges Wort, ein einziges Bild, eine einzige Berührung für einen Moment in ihrer ganzen Schönheit die Welt zu erleuchten vermag.

Dieses Empfinden der Geste ist auch das, was der Begriff der Empfindung bei Cézanne meint: «*Alles lässt sich darin zusammenfassen: Empfindungen haben und die Natur lesen.*» Nichts hat dieser Begriff der Empfindung bei Cézanne zu tun mit jener nach diesem Wort benannten Epoche «Empfindsamkeit», er ist vielmehr ihr Gegenteil: «*Nach der Natur malen bedeutet nicht den Gegenstand kopieren, es bedeutet seine Empfindungen zu verwirklichen*» (Cézanne).

Die Lehre von den Bildern gleicht der Lehre von der Thora; beide sind sie in sich ohne Ende. Alle

Maler sind Schüler – oder wie Cézanne es sagte: Kollegen – vor dem Bild. So lebt der Maler immer in einer anderen Zeit, in einer anderen Geschichte: der des Bildes: «*Ein Tisch für Ahnen und Enkel.*» Sie wechseln sich ab vor der Leinwand, das Bild aber bleibt. Dabei wird, um es paradox zu sagen, das Bild nie gefunden, aber sogleich wiederverloren. Und im Masse, in dem der Maler dem Bild, dem Pol, näher kommt, wächst nicht die Sicherheit, sondern der Zweifel, die Verwirrung.

Nie hat die Malerei ihren mittelalterlichen Zunftcharakter ganz verloren. Unablässig beschreibt Van Gogh die Bilder von Delacroix, Millet, Chardin, Monticelli, Monet etc. (Das Theater dagegen kann-

als ob die Form des Menschen immer über das hinaus ginge, was der Mensch ist) (Giacometti). Die Suche nach ihm gleicht zuletzt der Suche nach dem Wort für das Wort, von der Stefan George sprach.

Dabei bleibt stets – für Zindel nicht anders als für Cézanne – Giotto das Mass, also jener Ursprungsmoment des modernen Bildes: «*Ein Rätsel ist Rein-entsprungenes.*» Dieser Augenblick bleibt einzigartig wie jener Palast des Bildes, Giottos Scrovegni-Kapelle in Padua.

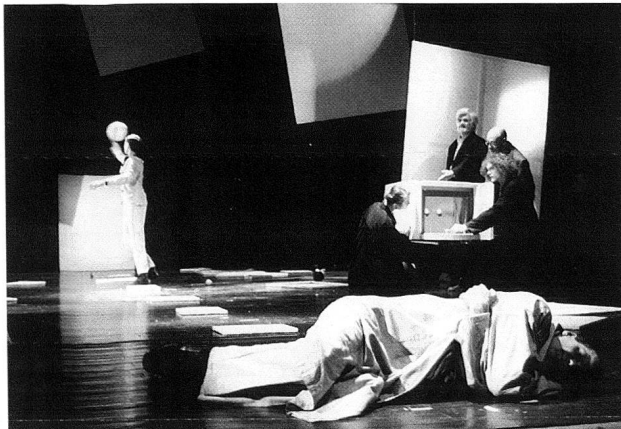
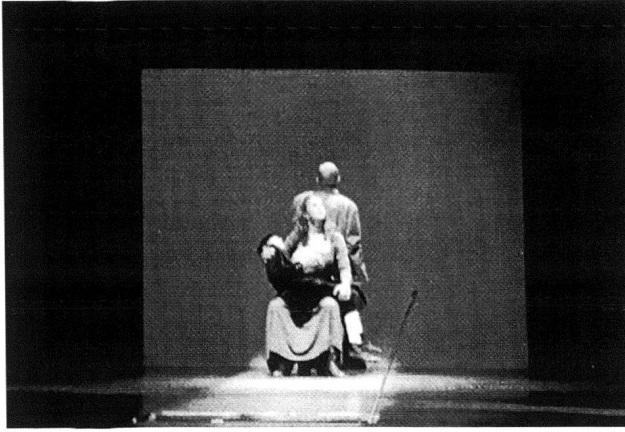
Da Thomas Zindel Maler ist und seine ganze Aufmerksamkeit dem Bild gilt, *berührt* er die Bühne ganz anders als ein traditioneller Bühnenbild-



te diese Tradition der Meister und Schüler nie finden, weil es *nicht bleibt.*)

Immer ist der wirkliche Maler «*nur von der Liebe zur Malerei besessen, die mit tyrannischer Hartnäckigkeit sein Leben beherrscht*» (Bernard über Cézanne). Und es bleibt in diesem Kampf um das Bild «*immer zweifelhaft, ob man jeweils wiederbekommt, was die ganze Malerei gekostet hat*» (Van Gogh). Denn das Bild ist kein Abbild: «*Es ist*

ner. Er arbeitet nicht dem Stück zu, genauer, er bekämpft es da, wo es von der Lüge, dem nur Theatralischen bedroht ist, das im Theater nur zu gern jeden Winkel bewohnt. Das erste ist immer, das Bühnenbild aus seinem Funktionszusammenhang zu lösen, in dem es seit der Neuzeit als Dekor und Dekoration steht. Nie hat Thomas mir die sogenannten todsicheren Bühnenbilder gebaut, die so effektivvoll, so leicht zu bespielen sind – jene mit Türen,



Treppen und Galerien; immer hat er die Verborgenheit, die Nacktheit der Bühne, ihr Schweigen und Atmen bewahrt und beschützt. Denn es ist mit der leeren Bühne wie mit der Leinwand: «*Die Wirklichkeit der Malerei ist die Leinwand; es ist eine Leinwand da und sie ist die einzige Wirklichkeit . . .*» (Giacometti).

Das Bild der Bühne ist ihm also zunächst diese selbst. Im griechischen Ursprung ist dies der Ort der Begegnung von Himmel und Erde, den Sterblichen und den Göttern. Es ist ein ausgezeichnete Ort, wie jener Ort des Malers, von dem Hölderlin schrieb: «*Und der Himmel wird wie eines Malers Haus, wenn seine Bilder sind aufgestellt.*»

Was dieser leere und offenstehende Raum der Bühne versammelt, sind Zeichen; die Dinge, die Zeichen sind nicht etwas, was noch zum Menschen hinzukommt, sondern sie sind nur auf *ihn hin*, sie sind so in einem gewissen Sinne er selbst. Darum ist ein Tisch, ein Stuhl auf der Bühne nie identisch mit einem Tisch in der unbeachteten Realität. Die hölzernen, nackten, im Licht goldenen Tische und Stühle, die Thomas für «*Die Nacht*» baute, sind selbst Körper, Zeichen der Gemeinschaft, der Einsamkeit, dieser Wunde.

Diese Zeichen aber kommen selbst immer schon einen langen geschichtlichen Weg heran, in dem sie zu dem *Wink* wurden, der sie sind. Deshalb auch nannten wir einige unserer Aufführungen «*Ikono-graphische Erzählungen*». Zwei Beispiele auf der gegenüberliegenden Seite mögen dies andeuten: das Bild des Malers mit dem Modell vor der Leinwand aus unserem Nietzsche/Segantini-Projekt als «*Übertragung*», als *Gespräch* mit jener berühmten Photographie, die Segantini mit seinem Modell in der Gebirgslandschaft von Maloja zeigt; der Schlussmoment aus der «*Zweiten Erinnerung*», in dem der Maler dem schlafenden Erinnernden das Modell der Bühne überbringt, wie in jener letzten Szene des Bildzyklus der Scrovegni-Kapelle, in der der Stifter das Bild der Kapelle dem Maler zureicht.

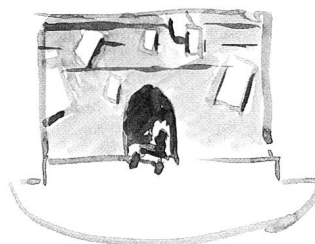
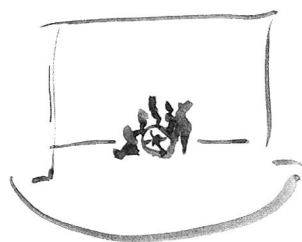
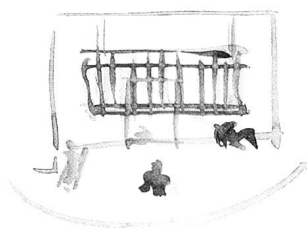
Die Ordnung und Anordnung dieser Dinge und Zeichen aber hat für Thomas kein anderes Ziel, als dem Wort, der Sprache *den Raum zu öffnen*. Denn zuletzt sind sie, das Wort und das Bild, das gleiche. So griffen auch seine Bilder immer weit in die Inszenierung, die Sprache hinein, wie umgekehrt

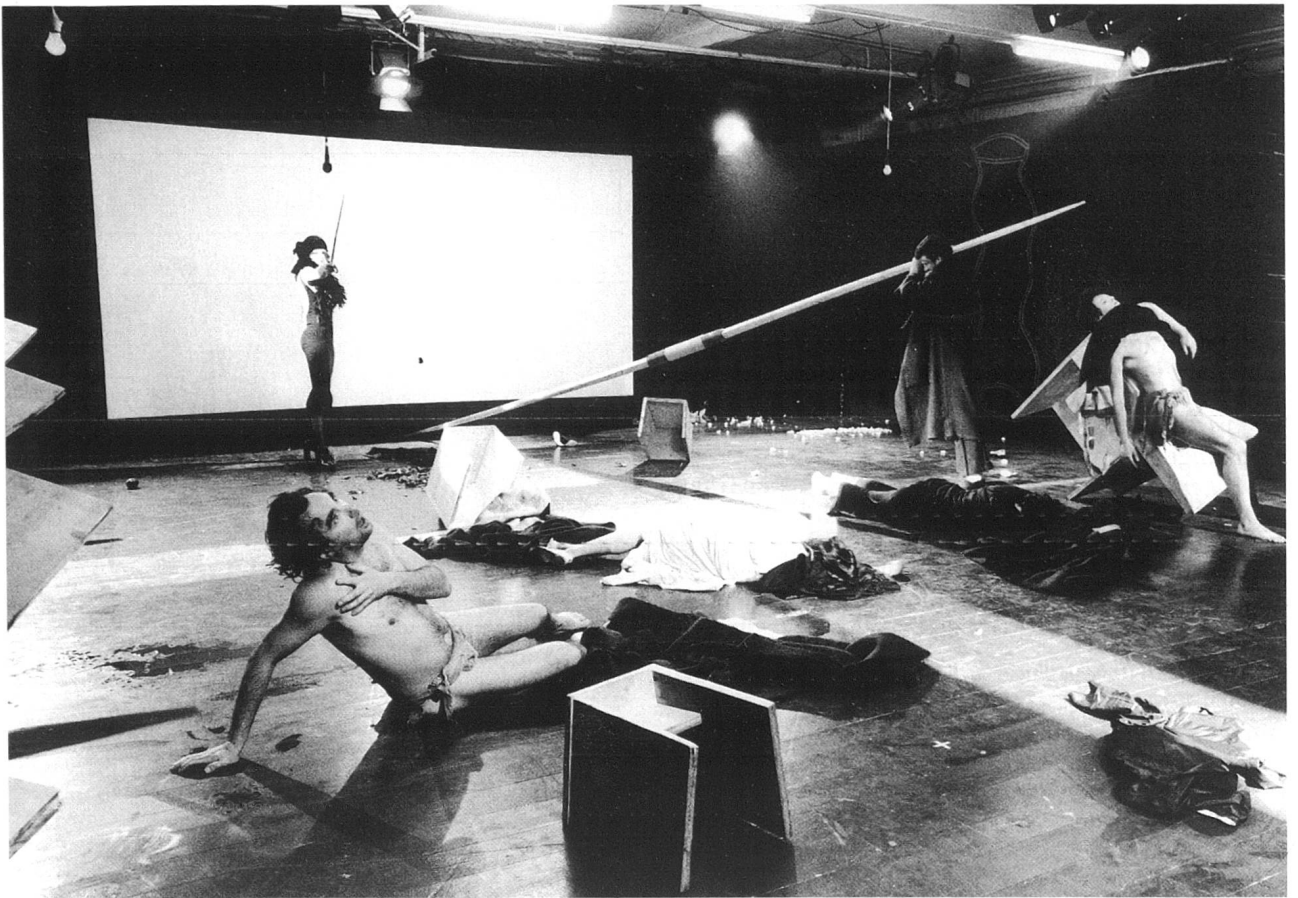
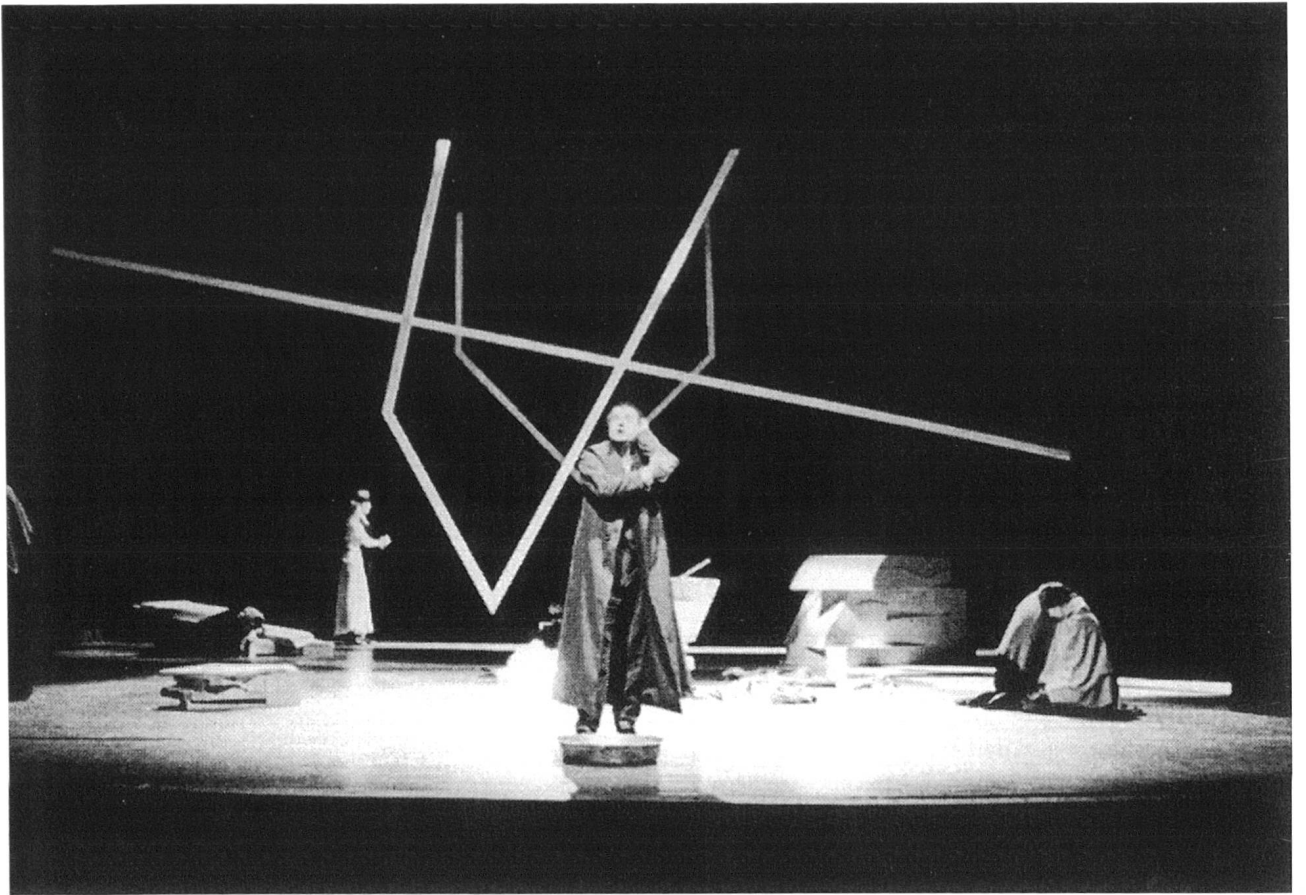
auch diese ins Bild. Viele unserer schönsten Bild-erfindungen waren seine: der Halbkreis der Bilder am Ende des Nietzsche-Projektes, der sich wie ein beschützendes, bergendes Versprechen einer endlichen Versöhnung auf die Bühne senkte; die Szene des Eismees in der «Zweiten Erinnerung», als der Maler (der Freund Andrea Sonder, auch er Maler) den langen Kreis um die auf dem Boden liegenden Bilder zog, dies zu den Worten aus Van Goghs letztem Brief und Schuberts letztem Lied aus der «Winterreise», dem «Leiermann».

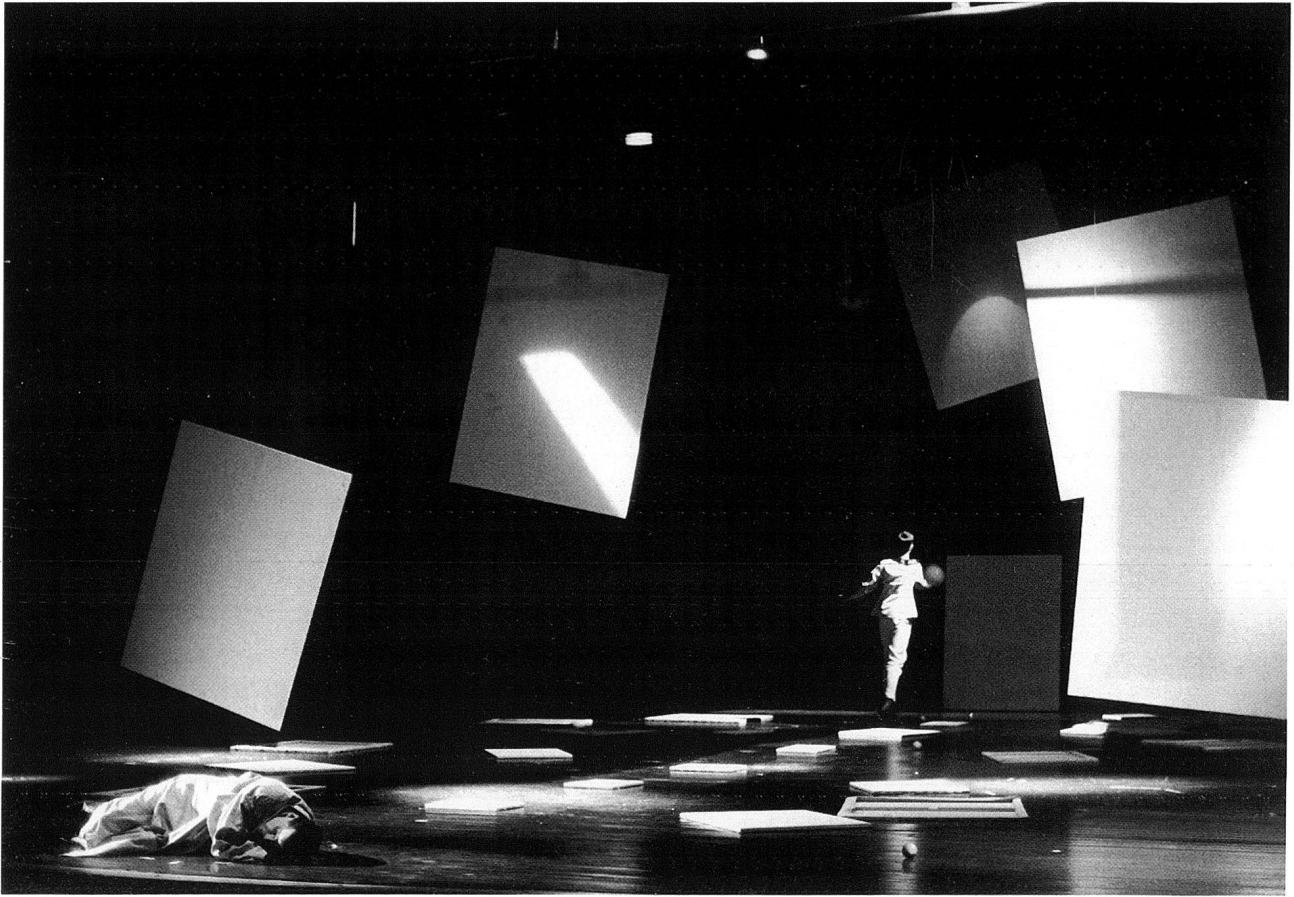
Das absurde Gerede über den Tod der Malerei hat Konjunktur insbesondere seit 1989, dem Moment des Zusammenbruches der *Idee*. Tatsächlich hat sich seitdem das Bild der Welt, hat sich *Scotts Pol* entzogen wie vielleicht nie zuvor. Der Betrieb der Welt wie der Kunst begnügt sich gerne mit dem unverantworteten Bild, dem Trugbild. Das Bild aber muss eigens gesucht werden. Dieses Bild ist zugleich der Sinn. Die Arbeit des Malers gilt ihm. Es ist eine einsame Arbeit. Thomas Zindel ist Maler.

Bühnenbild

- 1985 *Das ausgeblutete Gewicht* von Mariella Mehr, Stadttheater Chur (Uraufführung).
Neuer Lübecker Totentanz von Hans Henny Jahnn, Stadttheater Chur (Schweiz. Erstaufführung).
 1986 *Die Erinnerung*, von Wolfram Frank und Thomas Zindel, Schloss Haldenstein.
Der Seiltänzer, von Jean Genet, Stadttheater Chur (Uraufführung).
 1988 *Das Flanellnachthemd* von L. Carrington, Schauspielhaus Zürich.
Calderon, von P.P. Pasolini, Landestheater Tübingen (deutschsprachige Erstaufführung).
 1990 *Don Juan*, von Nikolaus Lenau, Landestheater Tübingen (Uraufführung).
 1991 *Lenz*, nach Georg Büchner, Stadttheater Chur.
Anni B. oder die fünf Gesänge der Not, nach einer Idee von Mariella Mehr, Theaterhaus Gessnerallee, Zürich.
 1992 *La Musica II* von M. Duras, Klibühni, Schnidruzunft, Chur.
 1993 *Fernando Krapp hat mir diesen Brief geschrieben* von Tankred Dorst, Stadttheater Trier.
N.–Der Berg, Der Maler, Der Denker, ein szenisches Fragment nach Texten von Friedrich Nietzsche, Giovanni Segantini u.a., Stadttheater Chur.
 1994 *Das ist mein Anton*, Westendtheater Zürich.
 1995 *La Grande Festa*, ein musikalisch-szenisches Capriccio, 125 Jahre Graubündner Kantonalbank, Chur.







1996 *Die zweite Erinnerung*, von Wolfram Frank und Thomas Zindel, Stadttheater Chur.
Die Jäger Zeit (Uraufführung), Passugg.
1997 Franz Kafka, *Das Schloss*, Schloss Haldenstein.
1998 *Die Nacht – ein szenisches Bild*, von Wolfram Frank, Städtische Prozebühne, Chur.
Saul – ein Requiem, Theaterhaus Gessnerallee, Zürich.
Regie führte bei sämtlichen Stücken Wolfram Frank.

Bildlegende

- 1 Der sterbende Gott, erster Teil, Blatt 1, Holzschnitt 43,5 x 61,5 cm 1986.
- 2 und 3 *La Musica II*, M. Duras.

- 4 *Maler und Modell – N.– der Berg, der Maler, der Denker*
- 5 Segantini, Maloja
- 6 *Die zweite Erinnerung*, Schlussmoment
- 7 Giotto, Scrovegni-Kapelle, Padua
- 8 Bühnenbildskizzen zu: *N.– der Berg, der Maler, der Denker*
- 9 *Lenz*, nach Georg Büchner
- 10 *Die Nacht*, von Wolfram Frank
- 11 *Die zweite Erinnerung*, von Wolfram Frank und Thomas Zindel
- 12 *Saul – ein Requiem*
- 13 Skizze für das Schlussbild von *N.– der Berg, der Maler, der Denker*

