Zeitschrift: Das Werk : Architektur und Kunst = L'oeuvre : architecture et art
Band: 1 (1914)
Heft: 3

Artikel: Die Musik und das Bühnenbild
Autor: Appia, Adolphe
DOI: https://doi.org/10.5169/seals-1743

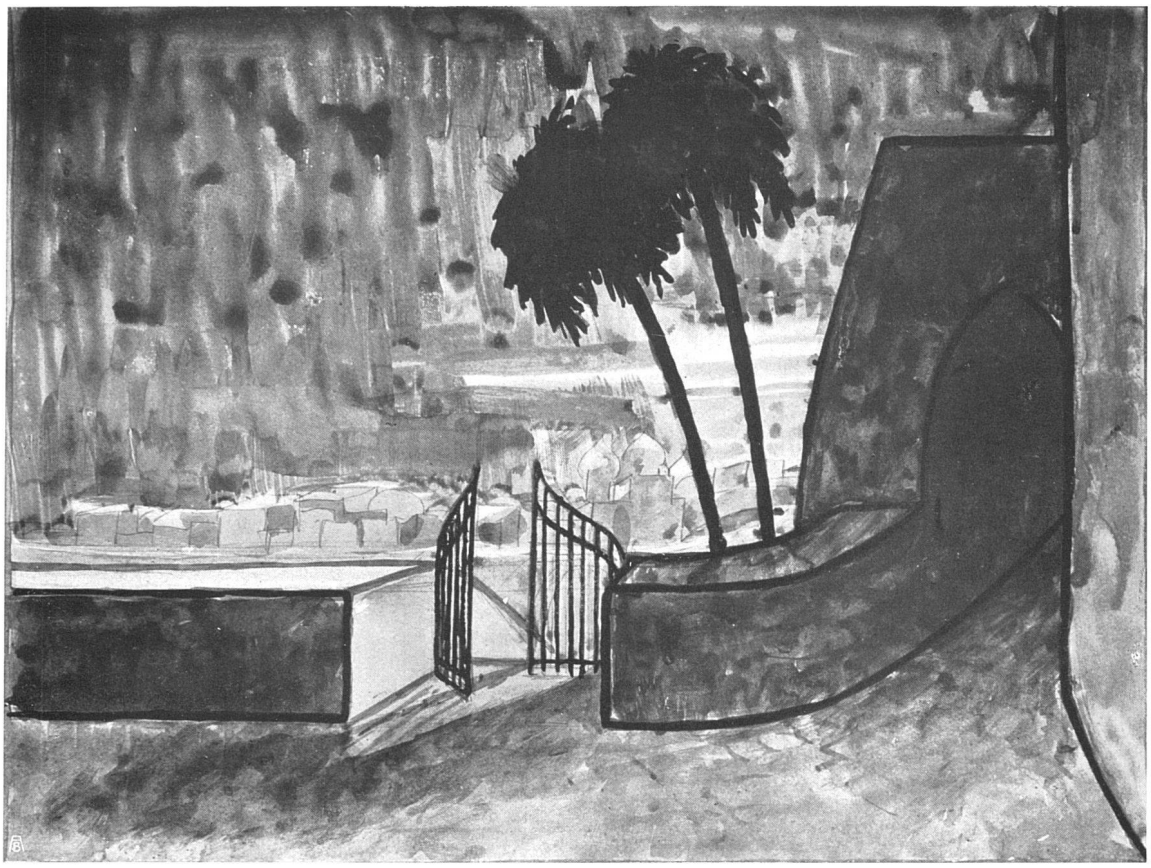
Nutzungsbedingungen
Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. 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: 14.07.2025

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



Bühnenbild zu Vollmöller „Assüs, Fitne und Sumurun". Am Flußufer

Walter Bertina
Frankfurt a. M.

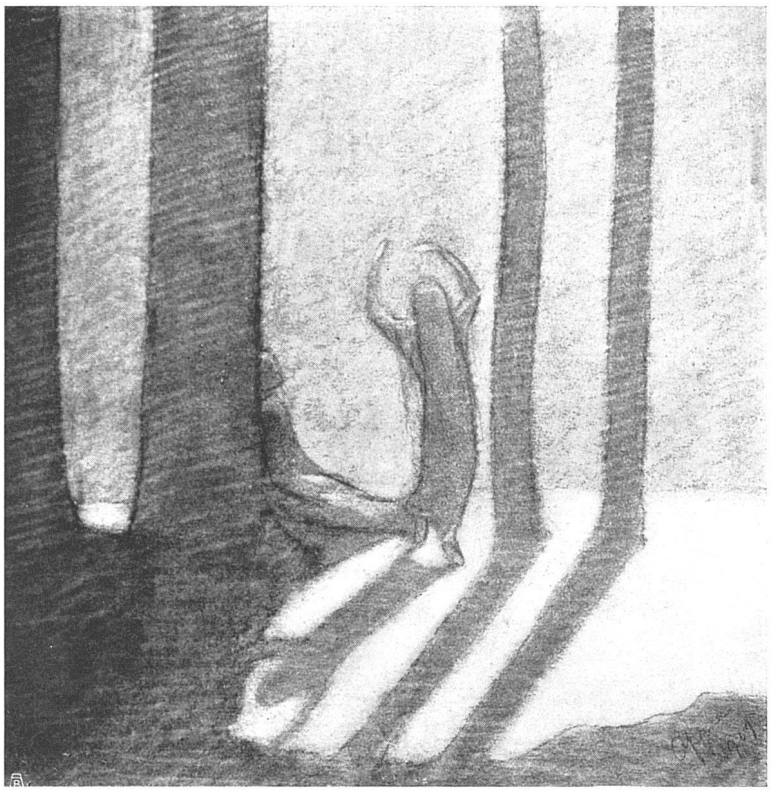
DIE MUSIK UND DAS BÜHNENBILD

Wir glauben unsern Lesern die Intentionen des Waadtländers Adolphe Appia nicht besser nahebringen zu können als durch den Abdruck der Worte, die der Künstler selbst seinen in Zürich ausgestellten Bühnenbildern mitgab. Sie sind dem vorzüglichen und literarisch wertvollen Ausstellungskatalog entnommen. (Red.)

In Wien fand vor etwa zwanzig Jahren eine Musikausstellung statt. Da sah man eine Menge Instrumente, Figurinen, Entwürfe, Bildnisse, Manuskripte; man sah sogar Theaterkostüme und unter Glas besondere Patentmieder für Opernsängerinnen; — nur von Musik sah man nichts; denn die Musik kann man eben nicht ausstellen.

Der Gedanke einer Theaterkunst-Ausstellung scheint einen ähnlichen Widerspruch in sich zu schließen. — Wir gehen ins Theater, um lebende Wesen in voller Körperlichkeit und Bewegung zu schauen und zu hören, und um sie herum — welch seltsamer Gegensatz — papierene und leblose Gegenstände, die auf die Leinwand der Kulissen gemalt sind. Die beste Art einer Ausstellung von Theaterkunst könnten uns also nur untadelige, Darsteller und Inszenierung umfassende Aufführungen nach allen Arten und Abarten der Bühnenkunst darbieten.

Was kann denn heute der Zweck einer solchen Ausstellung sein? Als vor wenigen Jahren noch die Inszenierung überall auf einem geistlosen Schema beruhte, das in einem offenbaren Widerspruch zu einer

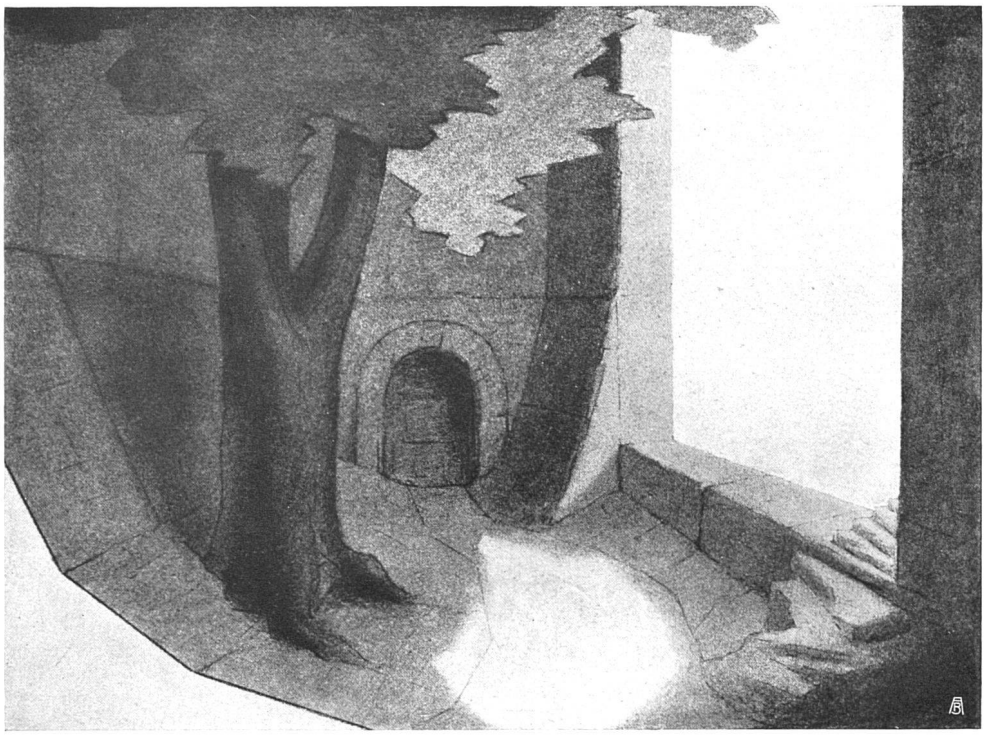


Zeichnung zur Pantomime „La Forêt de Brocéliande“ von Ph. Monnier, Musik von Reymond (1906)

Adolphe Appia, Rivaz im Waadtland

gesunden dramatischen Kunst stand, hätte sie wirklich keinen Zweck gehabt; da hätten auch einige Erklärungen genügt, um die Wißbegier des Theaterpublikums vollauf zu befriedigen. Nun ist das aber alles anders geworden; die Bühne hat sich heute von den künstlichen Fesseln, die sie niederhielten, zu befreien gesucht, um aus sich selbst heraus ein unabhängiges System zu schaffen, das sich ihrem Wesen anpassen soll. Was sich heute noch als Musikdrama, als ein großes Kunstwerk brüstet, sucht zwar sein Heil in einer unglaublichen Steigerung des äußeren Aufwands, wo doch gerade hier die strengste Einfachheit ein Segen wäre. Und das Schauspiel glaubt sich durch die Vortäuschung der Wirklichkeit einen Stil schaffen zu können; doch kann wie überall auch bei ihm der Stil nur aus Beschränkung und Begrenzung hervorgehen. So ist für keines von beiden ein wirkliches Fortschreiten möglich. Und wir müssen noch dem Kinematographen Dank wissen, daß er uns jeden Tag beweist, wohin schließlich das Streben nach äußerem Aufwand und Vortäuschung von Wirklichkeit führt. Immerhin haben sich seit einigen Jahren verschiedene Künstler darum bemüht, der Inszenierung ein rein künstlerisches Gepräge zu geben. Ihre Versuche waren nicht erfolglos; und obwohl diese Reform noch in der ersten Zeit ihres Wachstums begriffen ist, darf man nun von ihr eine vollständige Erneuerung der Bühnenkunst erwarten. — Eine Theaterkunstausstellung darf also heute nur den großen und einzigen Zweck haben, ihren Besuchern diesen neuen Weg zu zeigen und sie soweit zu bringen, daß sie die innere Harmonie zwischen den neuen Formen und den geheimsten Wünschen begreifen, die der Dichter auf die äußere Erscheinung seines Werkes gesetzt hat.

Wie kann uns das aber gelingen, wenn



Bühnenbild zu Wagners „Tristan und Isolde“
III. Akt beim Aufgehen des Vorhangs (1896)

Adolphe Appia, Rivaz
im Waadtland

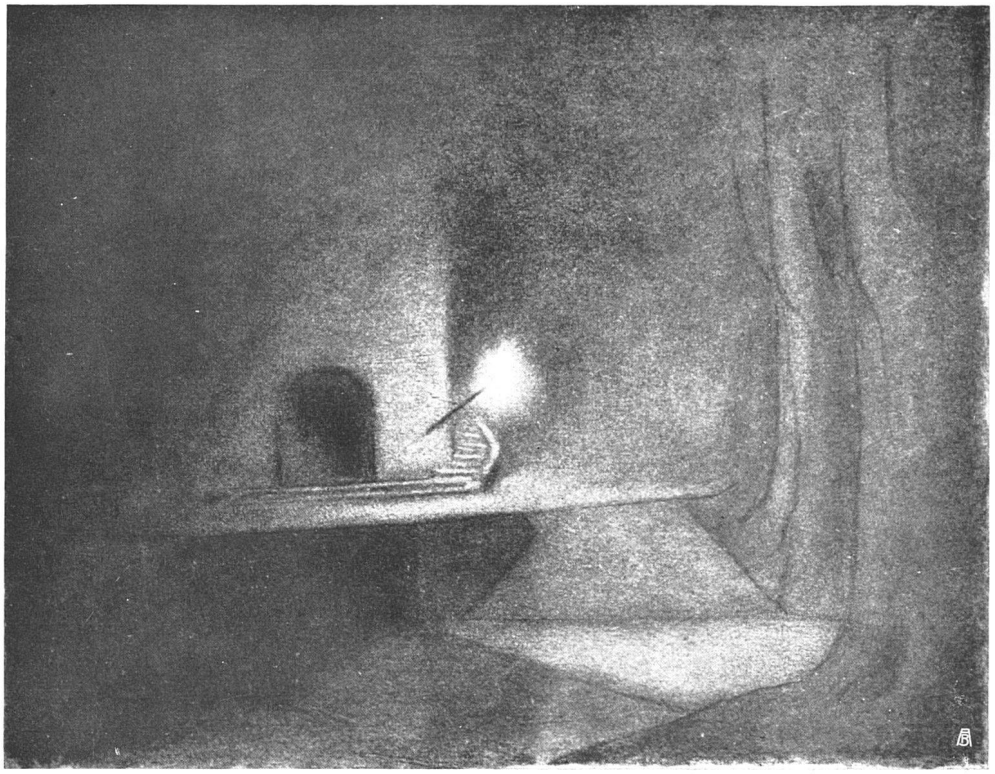
die Ausstellung die Werke selber nicht in Wirklichkeit vorführen kann? Wir müssen eben an die liebevolle Mitarbeit eines jeden Besuchers appellieren, sonst bleiben die stummen Bilder unbelebt, die wir ihm vorlegen. Vielleicht ist es ja gerade die Inszenierung unserer Repertoiretheater, die oft seinen Geschmack mißleitet hat; der Beschauer hält deren althergebrachtes Schema für unvermeidlich. Damit er nun die Unabhängigkeit des Urteils erlange, die er bei der stets gelobten Ausschlachtung jenes Schemas nicht gewinnen konnte, möge er mir gestatten, ihm die Grundlagen einer rein ästhetischen Bühnenkunst zu erläutern, die hoch über allen Konventionen stehen; er wird dann selbst die Schlüsse daraus ziehen, die zu einer vernünftigen Inszenierungskunst führen müssen.

Zuerst sei festgestellt, daß zwischen der bemalten Leinwand der Kulissen und Versatzstücke und der plastischen, bewegten Form des Darstellers ein unauflöslicher Widerspruch besteht. Es ist offenbar, daß der lebendige Mensch nie ein richtiges Verhältnis zu gemalten Schatten, Lichtern und Gegenständen gewinnen wird.

Ferner verlangen die bemalten Kulissen eine Beleuchtung im dunkeln Raum, den die Bühne ja darstellt, die mit der Beleuchtung, wie sie der lebendige Darsteller erfordert, nicht in Einklang zu bringen ist.

Schließlich, und das faßt die beiden ersten Punkte in eins zusammen: je mehr eine Dekoration nach den Gesetzen eines Bildes geschaffen ist, umso weniger wird sie mit der lebendigen Gegenwart von Darstellern zusammen als geschlossenes Kunstwerk wirken. Oder umgekehrt: je plastischer und lebendiger der Darsteller die Bühne beherrscht, umsoweniger wird der Dekoration eigenes Leben zukommen können.

Zu diesem letzten Punkt drängt sich eine



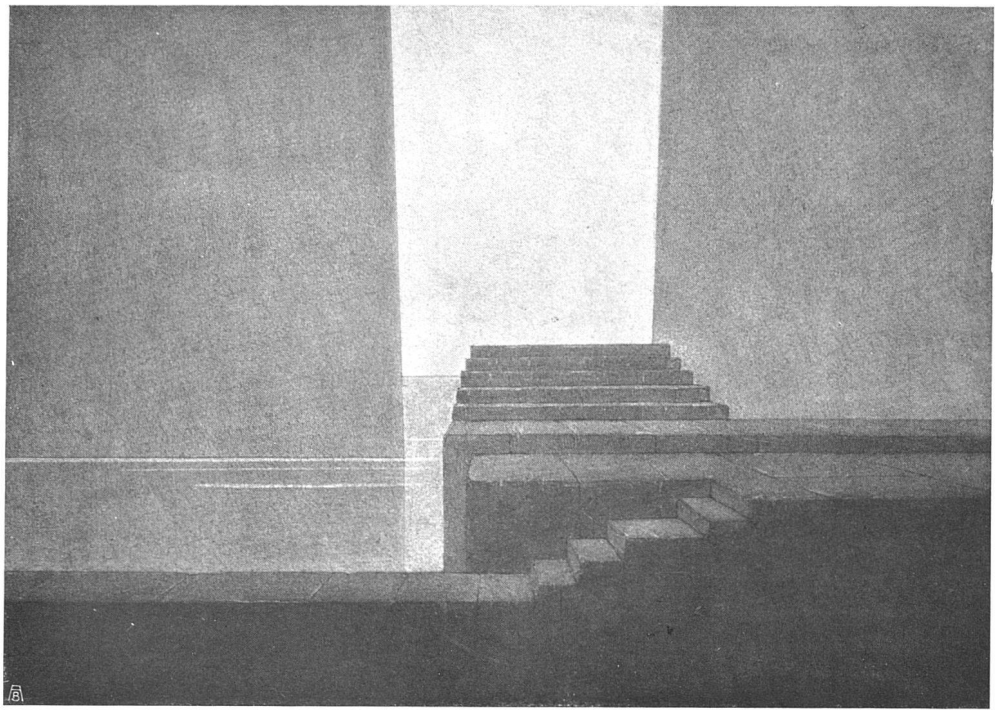
Bühnenbild zu Wagners „Tristan und Isolde" II. Akt.
Stand der Bühne in der ersten Szene (1896)

Adolphe Appia, Rivaz
im Waadtland

Frage auf: ist die Schaubühne ein Panorama, in dem sich alles der gemalten Dekoration unterordnen muß? Ist sie nicht eine lebendige Kunst, wo des Darstellers Spiel, Gesang und Wort die ganze Belebung des Kunstwerks ausmacht? Ist man also dem ausübenden Künstler oder seinem bloßen Rahmen Opfer schuldig?

Die Antwort drängt sich auf. Welches sind nun aber die Opfer, welche die Gegenwart des Darstellers von uns verlangt? Gibt es etwas, das, ob wir es wollen oder nicht, dem Darsteller die stärkste Wirkung in der Stufenleiter der Bühnenwirkungen zuerteilt, und das uns sicher zeigt, was wir unterdrücken können und beiseite lassen müssen?

Dieses Element ist nun ganz unbestreitbar in der Musik enthalten. Indem sie uns ermöglicht, ohne Zuhilfenahme des Verstandes unser geheimstes Gemütsleben rhythmisch auszudrücken, zu dessen Tiefen das Wort allein niemals gelangen könnte, gibt sie uns das imperative Gesetz der musikalischen Dauer. Die musikalische Dauer ist von derjenigen des normalen Geschehens unabhängig, dafür aber genau meßbar, und ihre Proportionen können für die Bühne in räumliche Proportionen umgewandelt werden. Nun kann aber die Musik nur durch das Medium des Darstellers in ein Verhältnis zur Bühne gebracht werden; nur sein Körper und sein Gesang können zwischen der musikalischen Dauer und Ausdruckskraft einerseits und den räumlichen Proportionen und der Möglichkeit ihrer Darstellung anderseits vermitteln. Auf der Bühne muß also die Musik für die lebendige Gestalt des Darstellers den Rang bestimmen, der ihm gebührt — das heißt den allerersten Rang — und ihm dann endgültig die andern dekorativen Mittel unterordnen; und das ganz unabhängig von unserem Willen. Die Musik



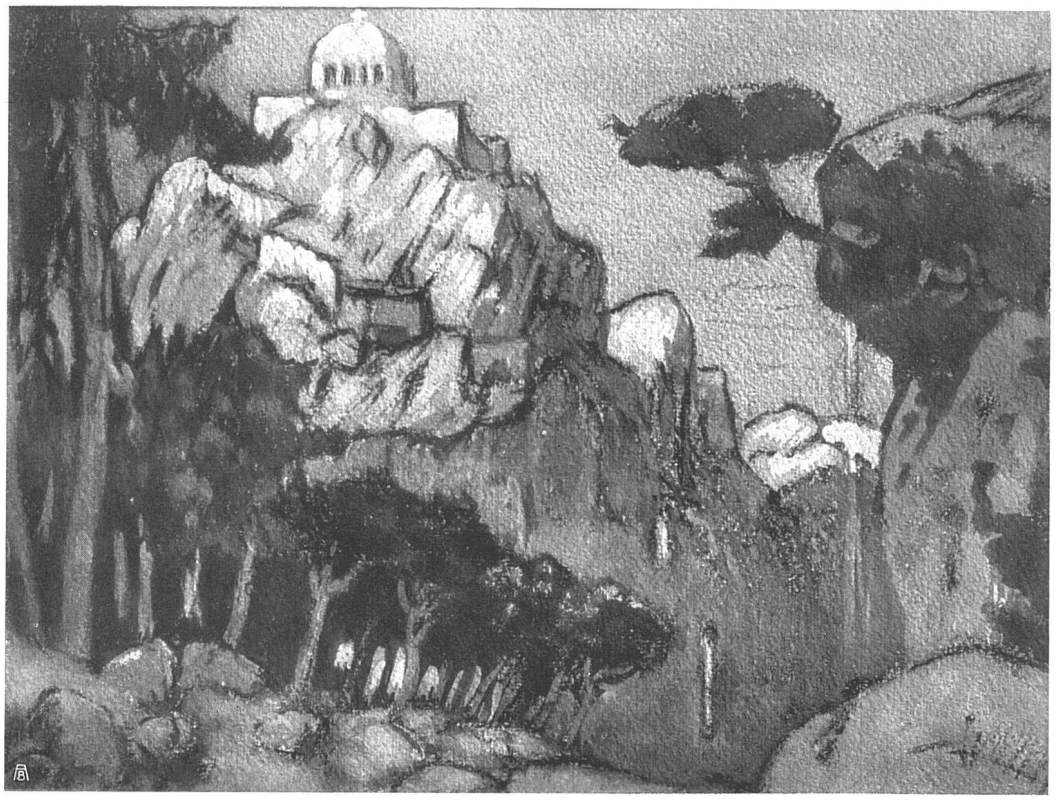
Bühnenbild für rhythmische Gymnastik
v. Jaques-Dalcroze, von Hellerau (1909)

Adolphe Appia, Rivaz
im Waadtland

also ist auch für die Dekoration der Oper das ordnende und stilbildende Prinzip par excellence; ihr soll und muß die Führung überlassen werden.

Es unterliegt keinem Zweifel, daß wir bis heute bei der Inszenierung die Musik ganz außer Spiel ließen und nicht unsere schöpferische Erfindung, wie wir hätten tun sollen, in ihren Bann stellten. Da heißt es nun einen neuen Weg einschlagen und die Phantasie des Bühnenkünstlers, die ja auf sich allein gestellt auf der Bühne wirkungslos bleibt, ganz von der gewaltigen und zarten Hand der Musik leiten lassen. Haben wir uns dieses Axiom zu eigen gemacht, so wird es uns ein Leichtes sein, den zögernden Schritten des suchenden Bühnenkünstlers durch Eingehen auf Rhythmus, Farbe und Dynamik der Musik einen Halt und ein Ziel zu geben.

Fassen wir zusammen: Die Erfindung des Bühnenkünstlers darf aus keiner andern Inspirationsquelle fließen als aus der Art, wie der Darsteller in all den wechselnden Momenten der Handlung das Musikalische auszudrücken hat. Niemals darf die Dekoration eine auf sich allein gestellte Schöpfung sein: die belebten menschlichen Formen müssen sie stets bestimmen und begründen. Die Inszenierung, die sich lediglich auf die Form des Tafel- oder Wandbildes stützt, steht in einem offenbaren Gegensatz zur dramatischen Kunst; nur die dreidimensionale Auffassung des Geschehens, die mit den zweidimensionalen Darstellungen auf der Leinwand unvereinbar ist, kann dem Drama Leben und künstlerische Geschlossenheit verleihen. Da sich aber diese Auffassung mit der herkömmlichen Vortäuschung von Wirklichkeit niemals vertragen kann — im Grunde ist diese ja nur ein läppisches, täppisches Spiel — müssen wir endgültig auf jede Illusion verzichten. Von allen hervorragen-



Entwurf zu Szenenbildern für die Parsifalaufführungen in Zürich 1913. Wandeldekoration

Gustav Gamper, Bern

den Vertretern der bildenden Kunst ist sie ja längst verworfen und durch stilbildende Mittel ersetzt worden. Und für die Bühne gelten die gleichen ehernen Gesetze, die jedwedes Kunstschaffen beherrschen.

Wir bitten die Besucher dieser Ausstellung, uns das Geleit auf dem Wege zu geben, der uns zu unsern Versuchen geführt hat.

Die Entwürfe, die ich hier ausstelle, stehen alle im Zeichen der Musik. Die einen sind für die Musikdramen Richard Wagners bestimmt; die andern wurden mir durch die rhythmische Gymnastik von Jaques-Dalcroze eingegeben.

Ich habe schon an anderm Orte nachgewiesen, daß alle Angaben für die Inszenierung der Wagneropern in den Partituren enthalten sind und daß man nicht einmal die szenischen Bemerkungen zu Beginn der einzelnen Akte zu Rate zu ziehen braucht. Es ist mir leider unmöglich, das hier in allen Einzelheiten nachzuweisen. Nur das möchte ich feststellen, daß diese Entwürfe nicht das Werk meiner Phantasie sind; alles daran habe ich in den Partituren Wagners gesucht und gefunden. Da nun aber in der Partitur eigentlich fast nur von den Darstellern die Rede ist, benötigen diese Zeichnungen eine eingehende Beschreibung ihrer Verwendung, sonst sind sie unbrauchbar und tot. Da ich aber den Theaterbesucher dieses Scenario nicht mitteilen kann, bitte ich sie, die Worte und die Musik der Akte zu Rate zu ziehen, als deren unmittelbarer Ausfluß diese Dekorationen zu betrachten sind. Sie stammen alle aus den Jahren 1896 und 1897, aus einer Zeit also, wo sich jedermann noch streng an die Inszenierung von Bayreuth hielt. Nur die drei Dekorationen für Parsifal sind erst im Jahre 1904 ganz vollendet worden.

Die Entwürfe, die mir durch die rhythmische Gymnastik von Jaques-Dalcroze ein-

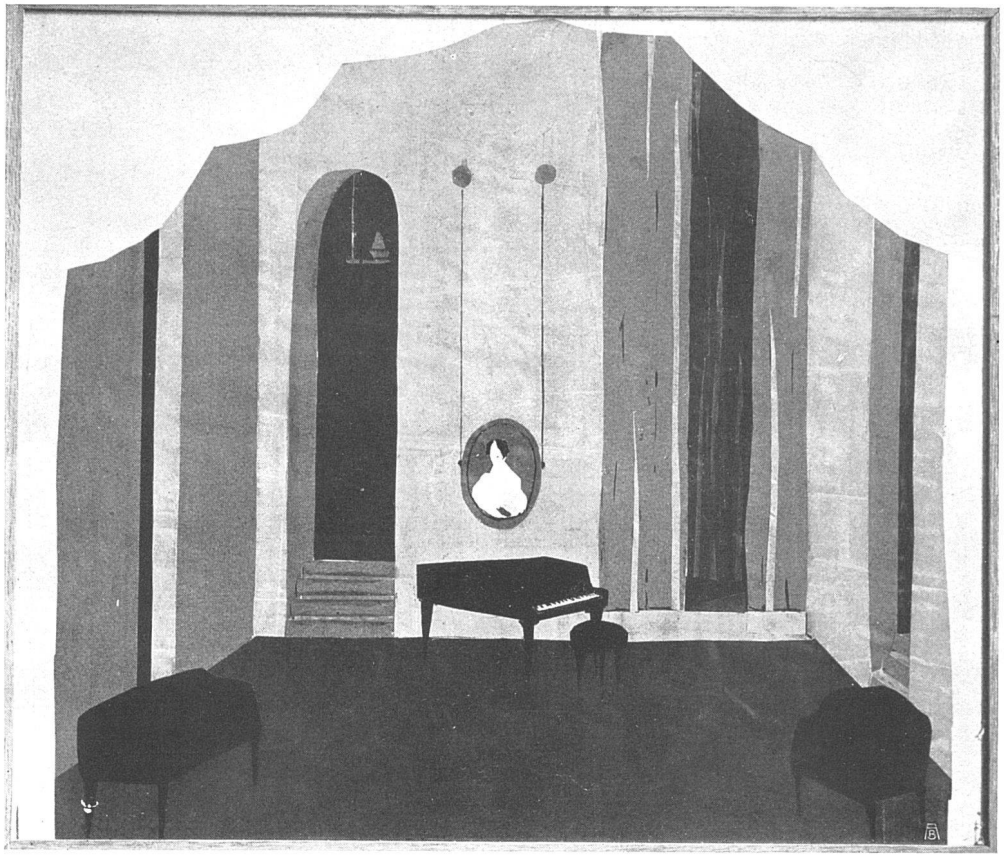
Entwurf zu Szenenbildern für die Parsifalaufführungen in Zürich 1913. Klingsors Zaubergarten

Gustav Gamper, Bern

gegeben wurden, habe ich 1909 und 1910 aufgezeichnet, bevor noch von der Anstalt in Hellerau die Rede war. Zu jener Zeit fristete noch die Kunst von Jaques-Dalcroze ein kümmerliches Leben in einem kleinen Saale zu Genf, der die Inspiration nicht leicht anregen konnte. Eine verschiedene Behandlung der einzelnen Teile des Schauplatzes, Hindernisse um die Bewegung der Körper zur Geltung zu bringen und zu entwickeln, eine wechselvolle kunstgerechte Beleuchtung fehlten noch gänzlich; ich habe diese Entwürfe damals nur geschaffen, um etwas der Phantasie von Jaques-Dalcroze nachzuhelfen. Mit Ausnahme der Dekorationen für Prometheus und Orpheus war keine einzige davon zur Ausführung bestimmt.

Nichtsdestoweniger baute sich gerade auf ihnen die Inszenierung der Hellerauer Festspiele auf, im besondern jene von Glucks Orpheus. Nun ist aber Hellerau eine Erziehungsanstalt; die unvergleichliche Schönheit seiner Vorführungen ist nicht ihr eigentliches Ziel, sondern nur das vorläufige Ergebnis einer Erziehung, die ganz allein auf der Musik beruht. Der menschliche Körper steht dabei natürlich und ungesucht im ersten Rang; alles, was ihn umgibt, wird ihm untergeordnet. Die Orpheus-Aufführungen haben mir und andern die Richtigkeit der Stufenleiter von Grundsätzen, die ich hier dargelegt habe, feierlich dargetan; kein einziger Zuschauer hat die bemalten Kulissen und Hintergründe vermißt; die meisten haben nicht einmal deren Abwesenheit bemerkt. Erst wenn sie so dem Auge erläutert wird, erreicht die dramatische Handlung die höchste Gewalt ihrer Wirkung und erscheint das Kunstwerk in einem Licht, das ihm lauter neue, vertiefte Werte verleiht.

Adolphe Appia.



Bühnenbild zu „Hoffmanns Erzählungen". III. Akt. Crespels Wohnung, Theatermuseum (Klara Zieglerstiftung) München. Das Bühnenbild ist durch aufgeklebtes farbiges Papier dargestellt

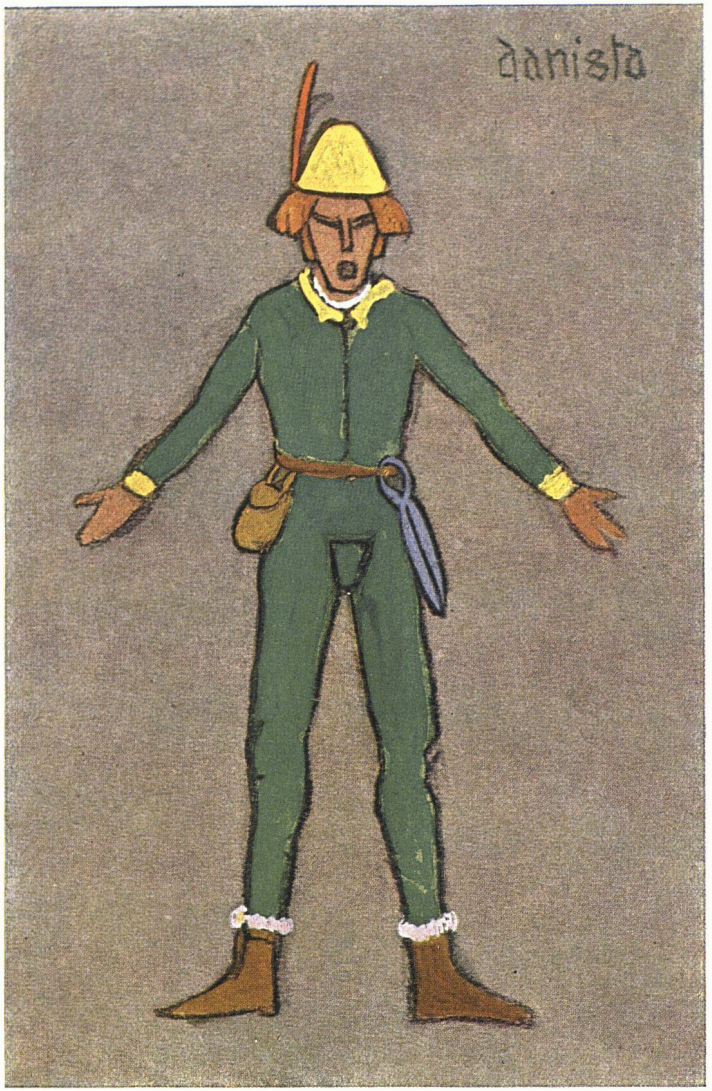
Emil Pirchan, Architekt, München

FIGURINE ZU BASILIO AUS „FIGARO“

Karl Walser

Druck von Benteli A.-G., Bümpliz

Leere Seite
Blank page
Page vide

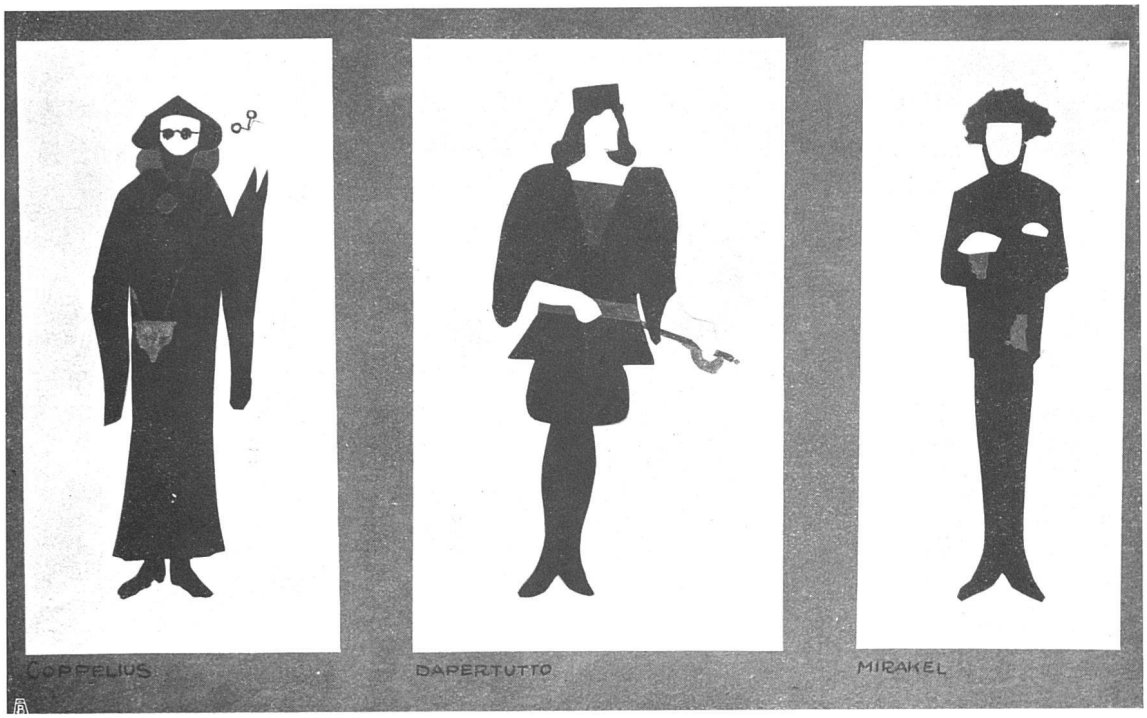


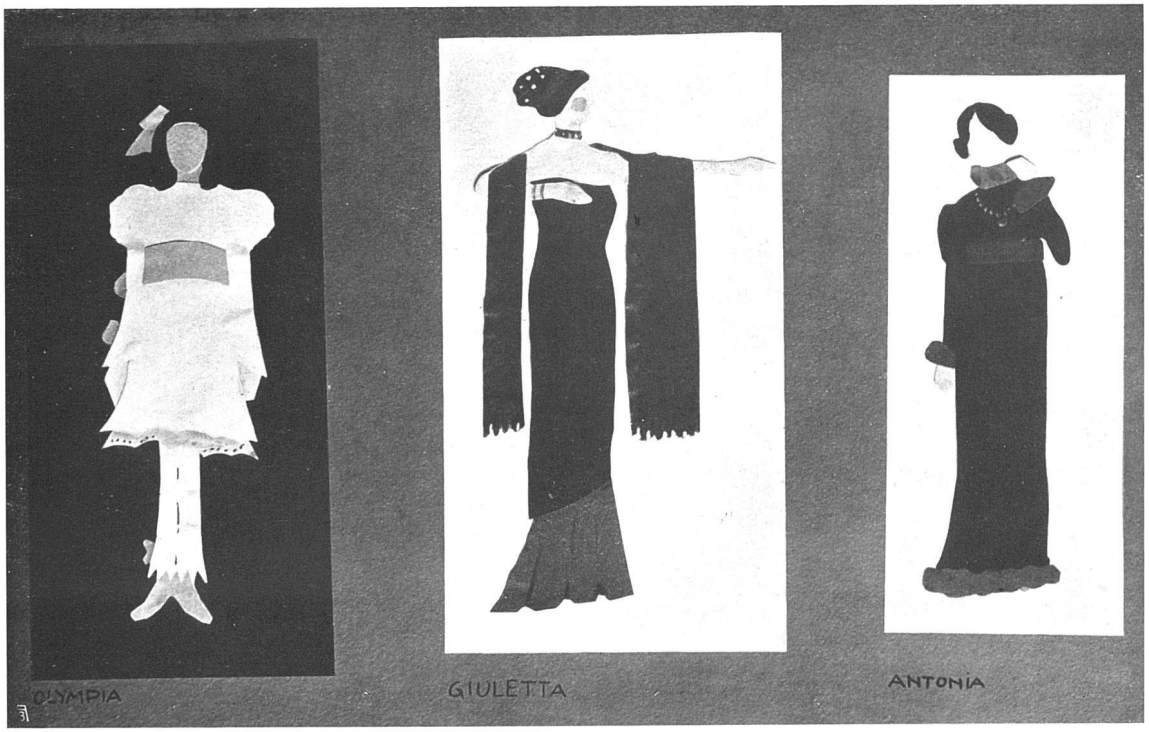
FIGURINEN ZU „HENNO DER BAWR“ VON HANS SACHS

für die Aufführung auf dem Heimatschutztheater der Schweiz. Landesausstellung in Bern

E. Linck, Bern

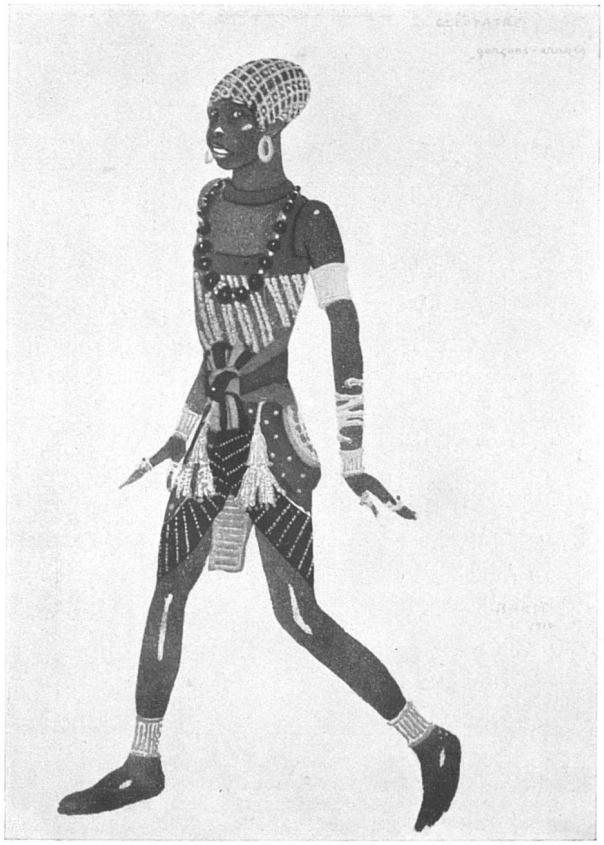
Leere Seite
Blank page
Page vide





Figurinen zu „Hoffmanns Erzählungen", Theatermuseum (Klara Ziegler-Stiftung) München. Die Figurinen sind durch aufgeklebtes Papier dargestellt

Emil Pirchan, Architekt, München

Figurinen f. das russische Ballett
aus der Sonderpublikation
„L'art décoratif de Léon Bakst"

Léon Bakst, Paris