

**Zeitschrift:** Die Schweiz = Suisse = Svizzera = Switzerland : offizielle Reisezeitschrift der Schweiz. Verkehrszentrale, der Schweizerischen Bundesbahnen, Privatbahnen ... [et al.]

**Band:** 49 (1976)

**Heft:** 8

**Artikel:** Ein Schweizer Theaterreformer : Adolphe Appia und Bayreuth = Adolphe Appia et Bayreuth

**Autor:** Stadler, Edmund

**DOI:** <https://doi.org/10.5169/seals-774762>

### **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:** 19.10.2024

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

Ein Schweizer Theaterreformer:

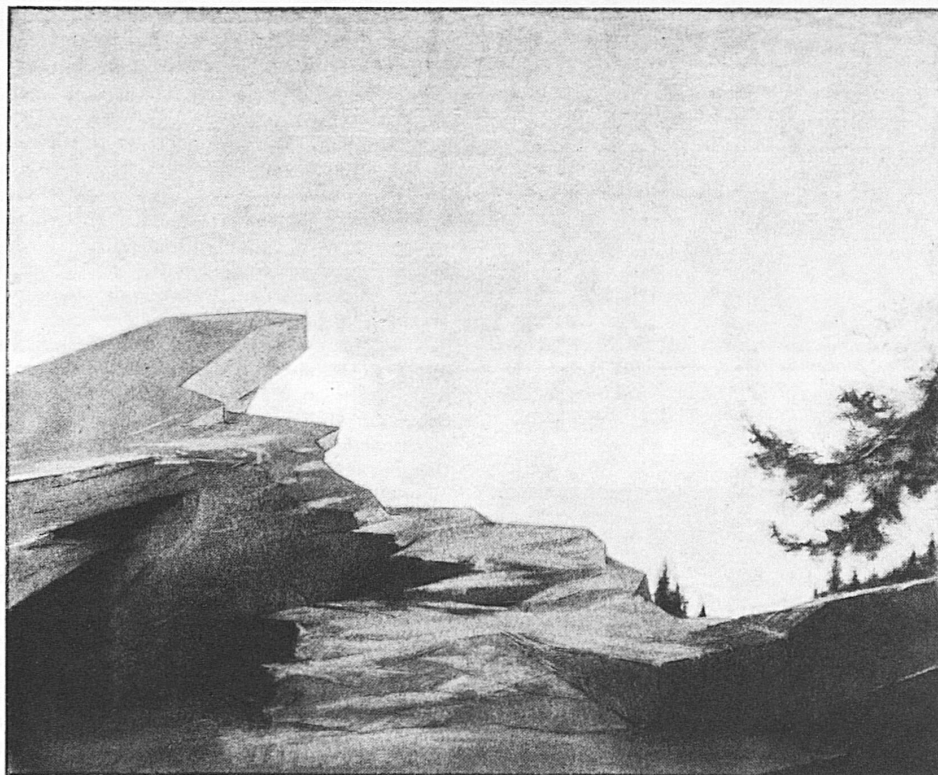
## Adolphe Appia und Bayreuth

1882 besuchte der zwanzigjährige Genfer Musikstudent Adolphe Appia zum ersten Mal das Festspielhaus in Bayreuth und sah dort «Parsifal» in der Inszenierung des Dramatiker-Komponisten Richard Wagner. Er war hingerissen von der dramatischen Musik und erblickte im Wagnerschen Wort-Ton-Drama das Schauspiel der Zukunft. Er bewunderte den amphitheatralischen Zuschauerraum und dessen damals noch unkonventionelle Verdunkelung während der Aufführung. Die Bühne erschien ihm jedoch als ein riesiges Schlüsselloch, durch das man in indirekter Weise Geheimnisse erfahre, die nicht für einen bestimmt seien. Die Dekorationen, Kostüme und Lichteffekte empfand er trotz des grösseren Luxus als genau so konventionell wie jene der Genfer Oper. Appia wurde sich gleichzeitig bewusst, dass eine grosse Zahl der Missverständnisse und Schwierigkeiten bei der Begegnung mit dem Wagnerschen Musikdrama ihre Quelle in dem Missverhältnis der Ausdrucksmittel hat, deren sich Wagner für die dramatisch-musikalische Konzeption bediente, mit jenen, die er für die szenische Verwirklichung einsetzte. Die Lösung dieses Problems liess ihm keine Ruhe mehr und sollte bald seine Lebensbahn bestimmen.

Nachdem Appia nach dem Tode Richard Wagners noch «Tristan und Isolde» sowie «Die Meistersinger» in Bayreuth besucht hatte, fasste er 1888 den endgültigen Entschluss, sein ganzes Leben und seine ganze Kraft für die Reform der Wagner-Inszenierung einzusetzen. Nach Volontariaten an den Hofopern in Dresden und Wien, wo er die bestehende Bühnentechnik studierte, zog er sich 1891 an den Genfersee zurück und erarbeitete im Angesicht dieser grossräumigen, lichtdurchflossenen Landschaft, die ihn im besonderen die Anregung zu seinem später überall nachgeahmten Walkürefelsen gab, ein Regiebuch für den «Ring des Nibelungen», das im Winter

1891/92 im Manuskripte zusammen mit Entwürfen für «Rheingold» und «Walküre» vorlag. Bereits hier postulierte er zwei radikale Reformen, die eine dritte erst ermöglichen: an Stelle der starren Rampen- und Kulissenlichter eine bewegliche Beleuchtung von oben und den Seiten, welche die szenische Atmosphäre schafft, und an Stelle der zweidimensionalen Kulissenbühne ein dreidimensionales Bühnenterrain mit verschiedenen Spielebenen bei weitgehender Abstraktion von Realismus und Historizismus, das Evolutionen des Darstellers in die Tiefe und Höhe ermöglicht. Erst damit wird es möglich sein, an Stelle der Klischees von Haltung und Gestik eine lebendige Kunst der Bewegung zu erreichen, die jedoch nichts mit Realismus zu tun hat, sondern eine Choreographie im vollen Sinne des Wortes ist.

Nach Aussage Appias waren Regiebuch und Entwürfe bereits 1892 in Bayreuth, wo Cosima Wagner eine Wiederaufführung des «Rings» vorbereitete. 1895 folgte die in diesem Jahre in Paris veröffentlichte Schrift «La mise en scène du drame wagnérien». Aber erst am 13. Mai 1896 schrieb Cosima Wagner an ihren späteren Schwiegersohn Houston Stuart Chamberlain, der Appia empfohlen hatte: «Ich habe in diesen Tagen Appias (Notes sur l'anneau du Nibelung) vorgenommen, in der Hoffnung etwas Verwendbares darin zu finden. Leider vergebens. Appia scheint nicht zu wissen, dass 76 der «Ring» hier aufgeführt wurde, folglich auf Dekorationen und Regie nichts mehr zu erfinden ist. So ist in seiner Schrift alles Richtige überflüssig, weil den Angaben der Partitur entsprechend, das übrige unrichtig bis zur Kinderei...» Was die Entwürfe betraf, so erinnerten diese Cosima an Bilder von der Nordpolexpedition Nansens, aber nicht an die Werke ihres Gatten. Positiv stellte sich Cosima nur zu der von Appia an-

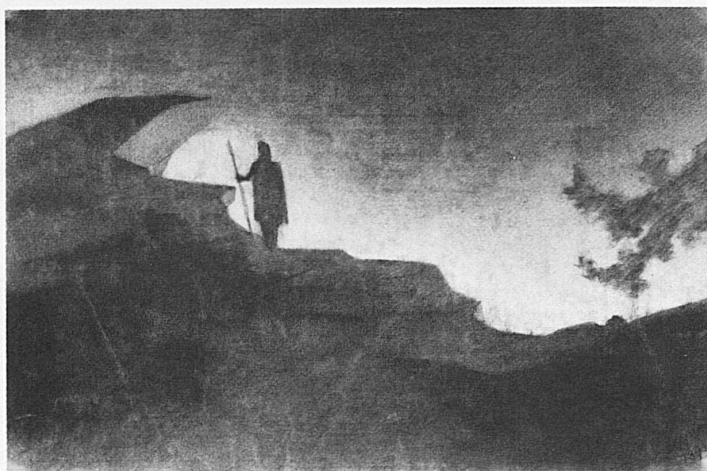
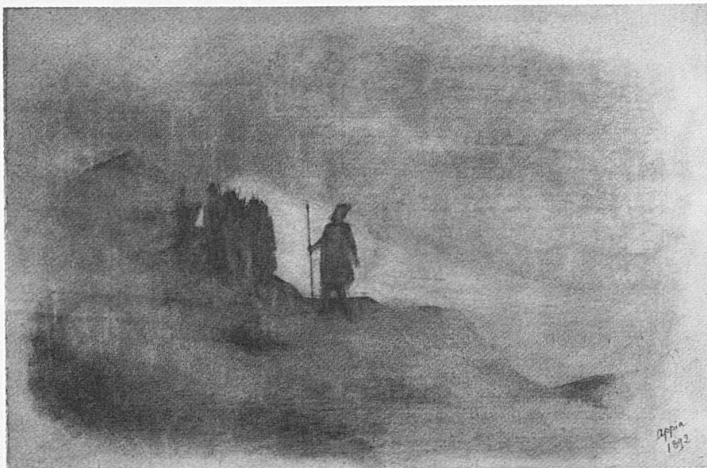


Adolphe Appia: Entwurf zum 3. Aufzug «Walküre», 1892. Die Anregung zu seinem später überall nachgeahmten Walkürefelsen fand Appia in seiner Heimat, der grossräumigen, lichtdurchflossenen Landschaft des Genfersees. Die vollständig plastische Dekoration stellt einen Berggipfel dar. Rechts und hinten sind nur Tannenspitzen sichtbar (im Gegensatz zu Wagners Anweisung, der einen Tannenwald vorschreibt), womit der Himmel, der hier eine aktive Rolle spielt, ganz offenbleibt

Adolphe Appia: Ebauche pour le troisième acte de «La Walkyrie», 1892. Le rocher des Walkyries, qui fut plus tard imité partout, fut inspiré à Appia par le vaste et lumineux paysage de lac près de Genève, sa ville natale. Le décor entièrement plastique représente le sommet d'une montagne. A droite et à l'arrière-plan, on n'aperçoit que des cimes de sapins (contrairement à l'annotation de Wagner, qui indique une forêt de sapins), de sorte que le ciel, qui joue ici un rôle important, reste tout à fait dégagé

Adolphe Appia: Bozzetto per il terzo atto «La Valchiria», 1892. L'idea di una rupe della Valchiria, che venne poi ripresa ovunque, fu suggerita ad Appia dal vasto e luminoso paesaggio del Lago di Ginevra, sua patria. La decorazione interamente plastica rappresenta la cima di una montagna. A destra e sullo sfondo si scorgono solo le cime dei pini (contrariamente alle istruzioni dettate da Wagner il quale prescriveva una foresta di pini), per cui rimane interamente aperta la volta del cielo

Adolphe Appia: Project for Act III of «The Valkyrie», 1892. Appia found the idea for his Valkyrie rocks, which were later regularly imitated, in his home country, the wide, light-flooded landscape of the Lake of Geneva. The fully three-dimensional setting represents a mountain summit. Only the tips of pines are visible to the right and in the background (though Wagner had here specified a pinewood), so that the sky, which plays an active part in this act, remains wholly free



*Beispiele von Appias Lichtregie: die einzelnen Szenen des 3. Aufzugs «Walküre» bekommen ihre besondere Atmosphäre durch bewegliches Licht von oben und Projektion: 1 Wotan und die Walküren; 2 Feuerzauber; 3 Schlussbild*

*Exemples de la régie de l'éclairage d'Appia: les différentes scènes du troisième acte de «La Walkyrie» tirent leur atmosphère spéciale de la lumière mobile dirigée d'en haut et par projection:*

*1 Wotan et les Valkyries; 2 Enchantement du feu; 3 Scène finale*

*Esempi della regia delle luci secondo Appia: le singole scene del terzo atto de «La Valchiria» sono calate in una particolare atmosfera grazie alla luce mobile dall'alto ed alla proiezione: 1 Wotan e le Valchirie; 2 Incanto di fuoco; 3 Quadro finale*

*Examples of Appia's lighting: the various scenes of the third act of "The Valkyrie" are given their special atmosphere by moving lights from above and the use of projection: 1 Wotan and the Valkyries; 2 Fire magic; 3 Final scene*



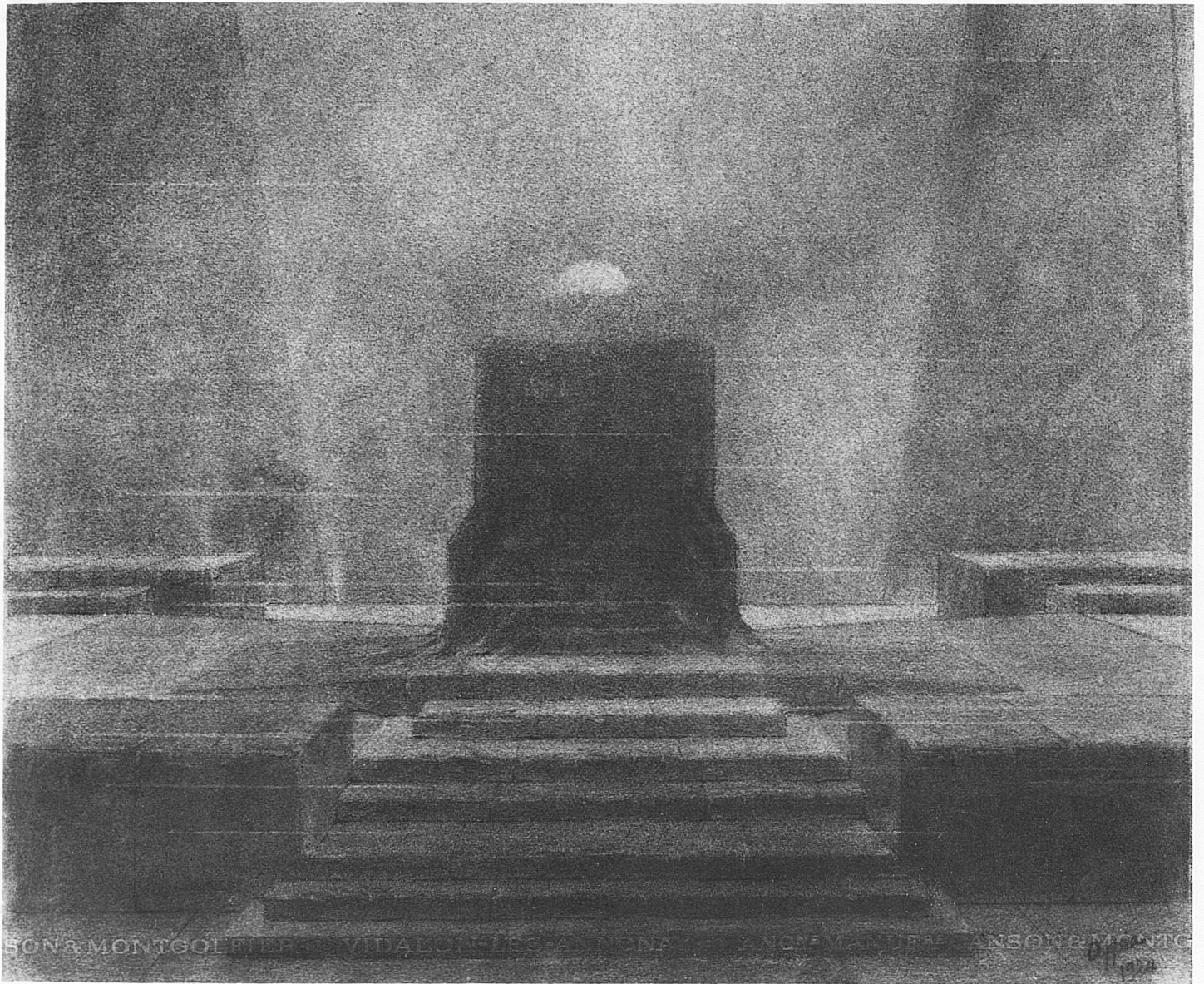
gestrehten Reform der Beleuchtung ein, wobei sie ihn allerdings bloss als Techniker würdigte: «Ich nehme an, dass Appias Bedeutung auf dem Gebiete der Technik liegt, und zwar der Beleuchtungstechnik. Da ist noch ein grosser Spielraum auszufüllen, wenn die Intentionen wirklich ausgeführt werden sollen, denn das elektrische Licht ist da, aber noch sehr grell. Die Übergänge zu bewerkstelligen, zarte Modifikationen hervorzubringen, dazu gehört ein Techniker, der in seinem Fache zu erfinden weiss; nur muss Appia nicht dunkel wollen, wo die Dichtung hell sagt, und vice versa...»

An dieser konservativen Haltung Bayreuths änderte auch nichts Appias 1897 im französischen Manuskripte vollendetes, 1899 in deutscher Übersetzung in München erschienene Hauptwerk «Die Musik und die Inszenierung», welches im Anhang auch eine in die Zukunft weisende Regiekonzeption von «Tristan und Isolde» enthielt. Im Gegensatz zu andern namhaften Opernhäusern des deutschen Sprachgebietes, wo bereits im 1. und im beginnenden 2. Jahrzehnt unseres Jahrhunderts Appias Ideen nachgeahmt wurden, verhielt sich Bayreuth ablehnend, auch als 1909 Siegfried Wagner die künstlerische Oberleitung übernahm. Es wusste noch 1925 bei Appias Inszenierung der «Walküre» am Stadttheater Basel den Obmann der Bayreuther Festspielstiftung für die Schweiz so zu mobilisieren, dass die vorgesehene Neuinszenierung des ganzen «Rings» trotz des beispielhaften Einsatzes von Oskar Wälterlin abgebrochen werden musste. Appia liess sich allerdings nicht beirren. In Genf stellte er 1925 in seinem Essay «Richard Wagner et la mise en scène» erneut fest, «dass Wagner sein dramatisches Werk dem Publikum seiner Zeit nicht in einer Form vorzustellen wusste, welche voll und ganz sein Genie offenbarte... der Meister hat sein ausserordentliches Werk in den traditionellen Rahmen seiner Epoche gestellt; und wenn alles im Zuschauerraum von Bayreuth das Genie ausdrückt, so widerspricht ihm jenseits der Rampe alles. Und man möchte wirklich einen solchen Stand der Dinge verewigen!... Zuerst muss man Richard Wagner lieben und zutiefst respektieren. Dann muss man handeln, und Handeln im Theater, das heisst, ein geschriebenes Werk auf die Bühne bringen und sein noch latentes und in einem Manuskript verborgenes Leben unseren Augen offenbaren. Wenn wir die Partituren Wagners wie Manuskripte betrachten und folglich allen traditionellen Plunder hinter uns werfen, der sich zwischen sie und uns eingestellt hat, adoptieren wir die primäre Haltung, was schon eine für das vertiefte und genaueste Studium des Wagnerschen poetisch-musikalischen Textes sehr günstige Unabhängigkeit schafft. Nur zu diesem Text nehmen wir Zuflucht; die szenischen Anweisungen des Meisters bedürfen alle der Bestätigung, da sie alle aus einer toten Tradition hervorgegangen oder zum mindesten von ihr beeinflusst worden sind...» Wagner begrub sein Werk in seiner realistischen Inszenierung – gefolgt vom Anhang seiner Adepten, die gewiss aufrichtig und begeistert waren, doch blind und verblendet... «Unser Respekt muss bis zur entschlossenen Verletzung der Wünsche von jenem gehen, dessen ungeheures musikalisches Vermögen die ästhetische Harmonie gestört hat.» Siegfried Wagner sah sich veranlasst, sich in einem offenen Briefe von Appia zu distanzieren, obwohl er in seinen bescheidenen szenischen Neuerungen in Bayreuth offensichtlich kleine Anleihen bei seinem Schweizer Antipoden gemacht hatte.

Inzwischen hatte Appia, bestärkt durch die Begegnung mit Emile Jaques-Dalcroze und seiner rhythmischen Gymnastik seine Wagner-Inszenierung mehr oder weniger auf elementarste Grundformen reduziert, wie es schon 1912 bei der Regiekonzeption für «Parsifal» der Fall war, wie es sich 1922 beim Entwurf für dessen Blumengarten erwies, 1923 bei der Inszenierung von «Tristan und Isolde» an der Scala in Mailand unter der Stabführung von Toscanini, 1924/25 beim Basler «Ring-Torso», vor allem jedoch 1926 bei der Regiekonzeption für «Lohengrin»: Stufen, Podeste, Pfeiler, Vorhänge und Lichteffekte sind allein noch übrig geblieben.

Damit wurde der von Wieland Wagner (1917–1966) seit 1951 geprägte neue Bayreuther Stil auch in seinen extremsten Formen nochmals um fünfundzwanzig Jahre vorweggenommen. Hatte die Wagner-Enkelin Friedlind nach Wielands Inszenierungen von «Parsifal» und dem «Ring des Nibelungen» 1951 nicht zuletzt aufgrund der von der Schweizerischen Gesellschaft für Theaterkultur veranstalteten Appia-Ausstellungen schon inoffiziell auf die Zusammenhänge mit den bahnbrechenden Ideen Appias hingewiesen, so bekannten ihre Brüder Wieland und Wolfgang 1955 im Programmheft der Bayreuther Festspiele: «Was der Schweizer Bühnenbildner Adolphe Appia in seinem Buche (Musik und Inszenierung) forderte und mit seinen Wagner-Dekorationen im ersten Viertel unseres Jahrhunderts schuf – die stilisierte Raumbühne aus dem Geist der Musik und dem Gefühl der Dreidimensionalität, seine Erkenntnis von der Symbolkraft der Farbe und des Lichtes im rhythmisch kombinierten Raum –, das sind die ersten Impulse zu einer Reform der Operninszenierung, die sich folgerichtig zum (neuen Bayreuther Stil) entwickelt.»

*Edmund Stadler*



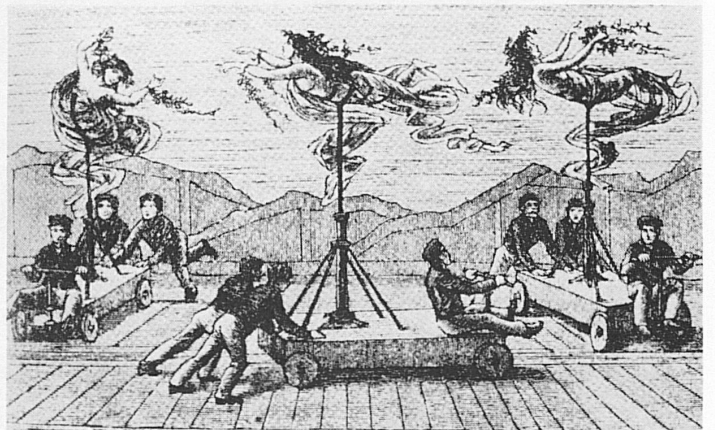
«Rheingold», Stadttheater Basel 1924, 1. Aufzug, 1. Szene. Auch hier verlangt Appia absolute Stilisierung der Dekoration, die nur noch aus Kuben, Stufen und seitlichen Vorhängen besteht. Sanftes blaues Licht, im Vordergrund dunkel, im Hintergrund sehr hell bis zum Aufleuchten des Goldes, und ein blauer, in den Bühnenrahmen eingespannter Gazeschleier, auf den wenige dunkle oder helle Streifen gemalt sind, geben den Eindruck des Wassers auf dem Grunde des Rheins wieder. Die Schwimmapparate sind weggelassen: Die Rheintöchter, nackt unter ärmellosen blauen Faltentuniken, stehen und gehen aufrecht und bewegen sich rhythmisch, ohne Schwimmbewegungen nachzuahmen

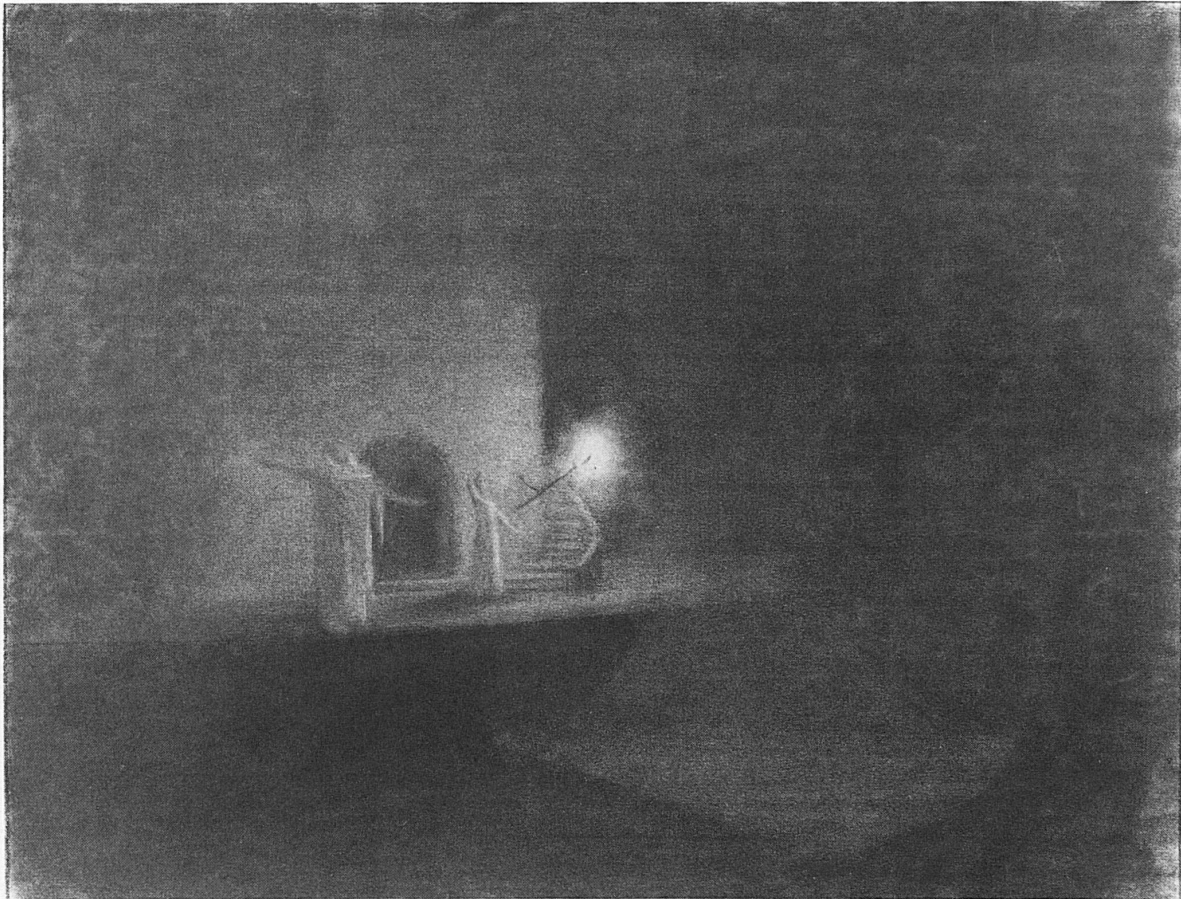
«L'Or du Rhin» au «Stadttheater» de Bâle en 1924, acte I, scène 1. Ici encore, Appia réclame une absolue stylisation du décor, qui se réduit à des cubes, des gradins et des rideaux latéraux. Une douce lumière bleue, sombre à l'avant-scène et très claire à l'arrière-plan jusqu'à ce que l'or s'illumine, ainsi qu'un voile de gaze bleue tendu à travers la scène et où sont peintes quelques raies sombres ou claires, évoquent l'impression de l'eau dans la profondeur du Rhin. Les accessoires de natation sont supprimés: les Filles du Rhin, nues sous des tuniques plissées bleues, sans manches, sont debout et se meuvent rythmiquement sans imiter les mouvements de la nage

«L'oro del Reno», «Stadttheater» di Basilea 1924, primo atto, scena prima. Anche in questo caso Appia richiede l'assoluta stilizzazione della decorazione ormai ridotta a cubi, gradini e drappaggi laterali. Tenue luce blu, in primo piano scuro, sullo sfondo forte luminosità fino al manifestarsi del luccichio dell'oro; sul proscenio è steso un velo di garza con dipinte strisce chiare o scure che danno l'illusione dell'acqua sul fondo del Reno. Le figlie del Reno, nude sotto le tuniche blu a pieghe, sono in piedi e si muovono ritmicamente senza imitare i movimenti natatori

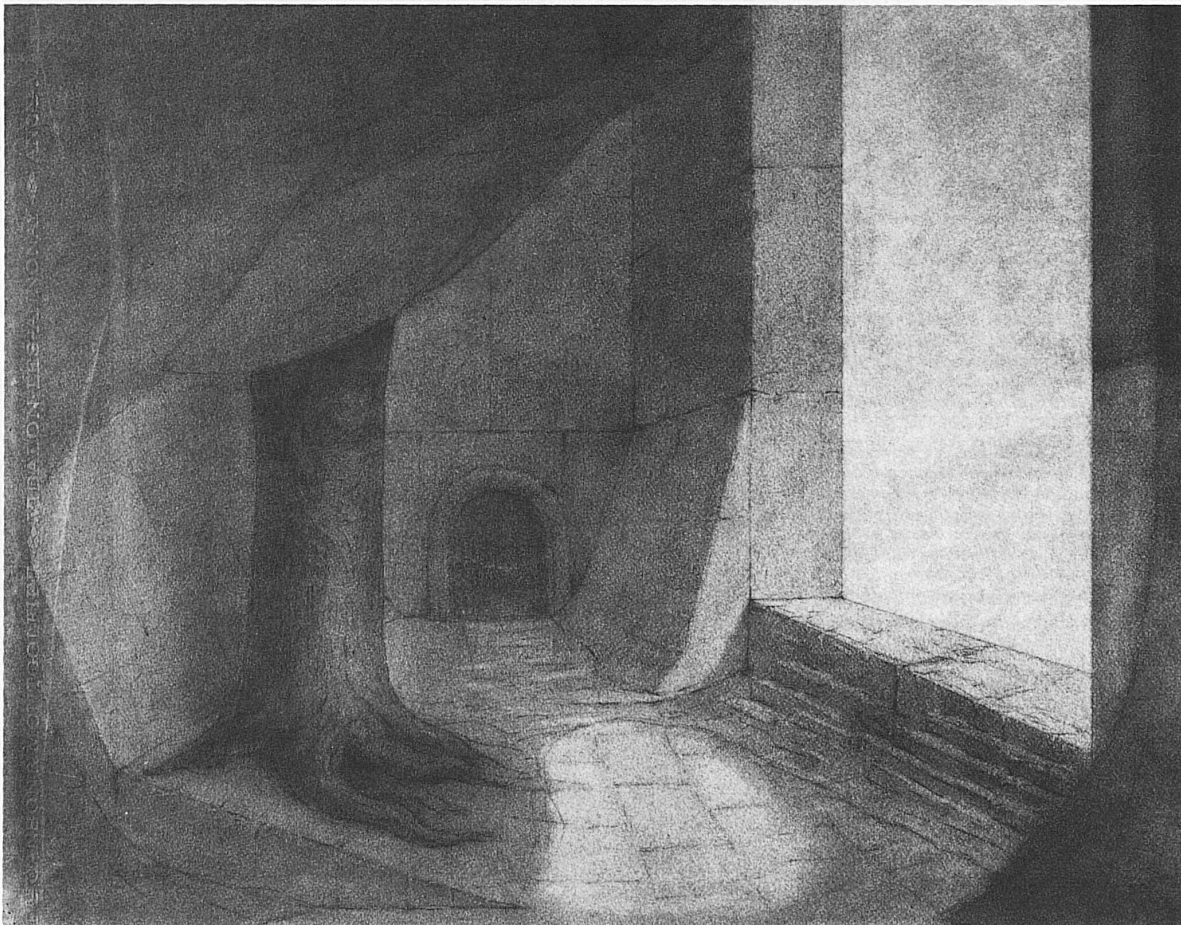
"The Rhinegold", Civic Theatre, Basle, 1924, Act I, Scene 1. Here too Appia postulated absolute stylization of the setting, which consists only of cubes, steps and lateral curtains. Soft blue light, dark in the foreground, very bright in the background and culminating in the glint of gold, and a blue veil of gauze hung in the stage opening, with a few dark or bright bands painted on it, create the impression of water on the bed of the Rhine. The swimming apparatus has been eliminated. The Rhine maidens, naked under their sleeveless blue tunics, stand and walk upright, moving rhythmically but without imitating the motions of swimmers

Unten: Wagners «Schwimmwagen» für die Rheintöchter in Bayreuth  
En bas: Le chariot de natation de Wagner pour les Filles du Rhin, à Bayreuth  
Sotto: Il «carro natatorio» di Wagner per le figlie del Reno nella messa in scena a Bayreuth  
Below: Wagner's "swimming carriages" for the Rhine maidens in Bayreuth





Oben: «Tristan und Isolde», 2. Aufzug, 1. Szene, Appias Entwurf von 1896. Die Formen der dreidimensionalen Dekoration mit zwei Spielerebenen, von einer an der oberen Mauer aufgesteckten Fackel mit Licht und Schlagschatten belebt, sind nur verschwommen wahrzunehmen, eine oder zwei kaum sichtbare Linien deuten die Bäume an. Wenn Isolde die Fackel verlöscht, wird die Szenerie «in ein gleichtoniges Helldunkel gehüllt, in dem sich das Auge verliert, ohne dass eine Linie, ein Gegenstand es hemmt»



Unten: «Tristan und Isolde», 3. Aufzug, Scala, Milano, 1923. Die Stilisierung ist hier noch weiter vorangetrieben worden. In dem bewusst verengten dreidimensionalen Burghof ist der Stamm der Linde das einzige vegetative Element; das Meer bleibt unsichtbar, die grosse Öffnung rechts zeigt nur Himmel und Licht. Die Hauptrolle in dem in der Seele Tristans sich abspielenden Drama spielt die Beleuchtung

En haut: «Tristan et Iseult», acte II, scène 1, ébauche d'Appia de 1896. Les formes du décor à trois dimensions avec deux niveaux de scène, animées par la lumière et les ombres projetées par un flambeau fixé au mur supérieur, n'apparaissent que vaguement; une ou deux lignes à peine visibles suggèrent des arbres. Quand Iseult éteint le flambeau, la scène «s'estompe dans un clair-obscur homogène où le regard se perd sans qu'aucun objet ni aucune ligne ne l'arrête»

En bas: «Tristan et Iseult», acte III, Scala de Milan, 1923. La stylisation est ici encore plus poussée. Dans la cour du château, intentionnellement étrécie, le tronc du tilleul est le seul élément végétal. La mer reste invisible; par la grande ouverture à droite on n'aperçoit que le ciel et la lumière. L'éclairage joue un rôle essentiel dans ce drame qui se déroule dans l'âme de Tristan

## Adolphe Appia et Bayreuth

En 1882 un jeune Genevois de 20 ans, Adolphe Appia, qui étudiait la musique, se rendit pour la première fois à Bayreuth où il assista au Théâtre du Festival à la représentation de «Parsifal» dans la mise en scène de Richard Wagner, l'auteur qui était à la fois le compositeur et le dramaturge. Enthousiasmé par la composition dramatique, il salua dans le «Wort-Ton-Drama» wagnérien le spectacle de l'avenir. Il admira la salle en amphithéâtre ainsi que l'obscurcissement pendant la représentation, qui n'avait pas encore cours à l'époque. Mais il lui sembla que la scène était un immense trou de serrure à travers lequel le spectateur accédait indirectement à des secrets qui ne lui étaient pas destinés. Les décors, les costumes, les effets de lumière lui parurent, malgré le très grand déploiement de luxe, tout aussi conventionnels que ceux de l'Opéra de Genève. Il était en même temps conscient du fait que la plupart des malentendus et des difficultés suscités par le drame musical wagnérien provenaient de la disproportion entre les moyens d'expression utilisés par Wagner dans sa conception du drame musical et ceux auxquels il recourait pour la réalisation scénique. La solution de ce problème ne lui laissa plus de répit: elle allait d'ailleurs bientôt déterminer sa carrière.

Quand, après la mort de Richard Wagner, Appia eut assisté encore à la représentation de «Tristan et Iseult» et des «Maîtres chanteurs», il décida, en 1888, de consacrer le reste de ses jours et de ses forces à réformer la conception de la mise en scène wagnérienne. Après des stages à l'Opéra royal de Dresde et à Vienne, où il étudia la technique scénique de l'époque, il se retira en 1891 sur les rives du lac, à Genève où, dans le cadre grandiose d'un paysage lumineux qui inspira sa réalisation du rocher des Walkyries, imitée plus tard partout, il rédigea un livre de régie pour l'«Anneau des Nibelungen», dont le manuscrit fut prêt en hiver 1891/92, en même temps que des ébauches scéniques pour «L'Or du Rhin» et «La Walkyrie». Il y proposait deux réformes fondamentales, dont allait découler une troisième: un éclairage mobile partant d'en haut et des côtés pour créer l'atmosphère de la scène – au lieu des lumières fixes de la rampe et des coulisses – et un espace scénique à trois dimensions, au lieu de deux comme dans le décor à coulisses, permettant d'abstraire à différents niveaux réalisme et historicisme et, à l'acteur, de se déplacer en profondeur et en hauteur. Ainsi seulement pourrait se substituer aux clichés figés des attitudes et des gestes un art vivant du mouvement, qui pourtant se distancerait totalement du réalisme et serait, au plein sens du mot, une chorégraphie.

Au dire d'Appia, le livre de régie et les ébauches se trouvaient déjà en 1892 à Bayreuth, où Cosima Wagner préparait une reprise de la «Tétralogie». En 1895 parut l'ouvrage «La mise en scène du drame wagnérien» édité à Paris. Mais ce n'est que le 13 mai 1896 que Cosima Wagner écrivit à son futur gendre, Houston Stuart Chamberlain, qui lui avait recommandé Appia: «J'ai pris en main ces jours derniers les «Notes sur l'anneau du Nibelung» avec l'espoir d'y trouver quelque chose d'utilisable. En vain, hélas! Appia semble ignorer que l'Anneau a été représenté ici en 76 et que, par conséquent, on ne peut plus rien inventer quant au décor et à la régie. Ainsi, tout ce qui est juste dans son écrit est superflu, puisque cela correspond aux indications de la partition; le reste est erroné jusqu'à la puérité...» Quant aux ébauches, elles lui rappelaient des images de l'expédition de Nansen au pôle Nord, mais non les œuvres de son époux. Elle n'apprécia que les changements d'éclairage proposés par Appia, en qui elle ne discernait toutefois qu'un simple technicien.

Cette attitude conservatrice de Bayreuth ne fut nullement modifiée par l'ouvrage principal d'Appia, «La musique et la mise en scène», dont il avait achevé le manuscrit en 1897 et qui parut dans la traduction allemande en 1899 à Munich; on y trouvait aussi en supplément une conception novatrice de régie de «Tristan et Iseult». Contrairement à d'autres théâtres d'opéra célèbres en pays de langue allemande, où les idées d'Appia se firent jour déjà dans la

première décennie de ce siècle ainsi qu'au début de la deuxième, Bayreuth y demeura réfractaire, même lorsque Siegfried Wagner en assumait la direction artistique en 1909.

Encore en 1925, quand «La Walkyrie» fut jouée au «Stadtheater» de Bâle selon les conceptions d'Appia, Bayreuth parvint à influencer le président de la Fondation du festival pour la Suisse de sorte que, malgré la prestation exemplaire d'Oskar Wälterlin, la nouvelle mise en scène de toute la «Tétralogie» dut être interrompue. Mais Appia ne se laissa pas décourager. Dans son essai «Richard Wagner et la mise en scène», publié à Genève en 1925, il confirmait sa pensée «que Wagner n'a pas su présenter son œuvre dramatique au public de son temps sous une forme qui révélât pleinement son génie...: le maître a placé son œuvre exceptionnelle dans le cadre traditionnel de son époque; et si tout dans la Salle de Bayreuth exprime son génie, au-delà de la rampe tout y contredit. Et l'on voudrait perpétuer un tel état de choses!... Premièrement, il faut aimer et respecter souverainement Richard Wagner. Ensuite agir; or, agir au théâtre c'est transporter sur la scène une œuvre écrite, et révéler ainsi, à nos yeux, sa vie encore latente et cachée dans un manuscrit.

En considérant les partitions de Wagner comme des manuscrits, en jetant derrière nous, par conséquent, le fatras traditionnel qui s'est interposé entre elles et nous, nous adopterons l'attitude préliminaire, l'attitude indispensable à l'action libératrice sur la scène, ce qui implique déjà une indépendance très favorable à l'étude approfondie et minutieuse du texte poétique-musical wagnérien. C'est à ce texte seul que nous aurons recours; les indications scéniques du maître sont toutes sujettes à caution, puisqu'émanant toutes d'une tradition morte, ou, du moins, influencée par elle...» Wagner «ensevelissait son œuvre – suivi du cortège de ses adeptes, certes sincères et enthousiastes, pourtant aveugles ou aveuglés... Notre respect doit aller jusqu'à violer délibérément les désirs de celui dont le formidable pouvoir musical a déséquilibré l'harmonie esthétique.» Siegfried Wagner se sentit obligé de se distancer d'Appia dans une lettre ouverte, quoiqu'il eût fait manifestement de petits emprunts à son antagoniste suisse dans ses modestes essais d'innovations scéniques à Bayreuth.

Dans l'intervalle, encouragé par sa rencontre avec Emile Jaques-Dalcroze et avec sa gymnastique rythmique, Appia avait plus ou moins ramené sa mise en scène wagnérienne à des formes de base très élémentaires, comme ce fut le cas déjà en 1912 dans la conception de la régie pour «Parsifal», en 1922 dans son esquisse du Jardin de fleurs pour le même opéra, en 1923 dans la mise en scène de «Tristan et Iseult» à la Scala de Milan, sous la direction de Toscanini, en 1924/25 dans la «Tétralogie» à Bâle, et surtout en 1926 dans la conception de la régie pour «Lohengrin», où seuls subsistèrent les gradins, les estrades, les piliers, les rideaux et les effets de lumière.

Par là Appia anticipait encore une fois d'un quart de siècle sur le nouveau style de Bayreuth conçu dès 1951 par Wieland Wagner (1917–1966) et même sur ses formes extrêmes. Si, après les mises en scène de «Parsifal» et de la «Tétralogie» par Wieland, la petite-fille de Wagner, Friedlind, influencée sans doute par les expositions Appia organisées par la Société suisse du théâtre, s'était en 1951 déjà officiellement référée aux idées novatrices d'Appia, ses frères Wieland et Wolfgang s'y rallièrent en 1955 en rédigeant le programme du festival de Bayreuth: «Ce que le scénographe suisse Adolphe Appia demandait dans son livre «Musique et mise en scène» et qu'il avait réalisé dans ses décors wagnériens du premier quart de ce siècle – la scène stylisée découlant de l'esprit de la musique et du sens de l'espace à trois dimensions, son intuition de la force symbolique de la couleur et de la lumière sur une scène agencée rythmiquement – voilà les premières impulsions en vue d'une réforme de la mise en scène de l'opéra, dont émane logiquement le «nouveau style de Bayreuth».

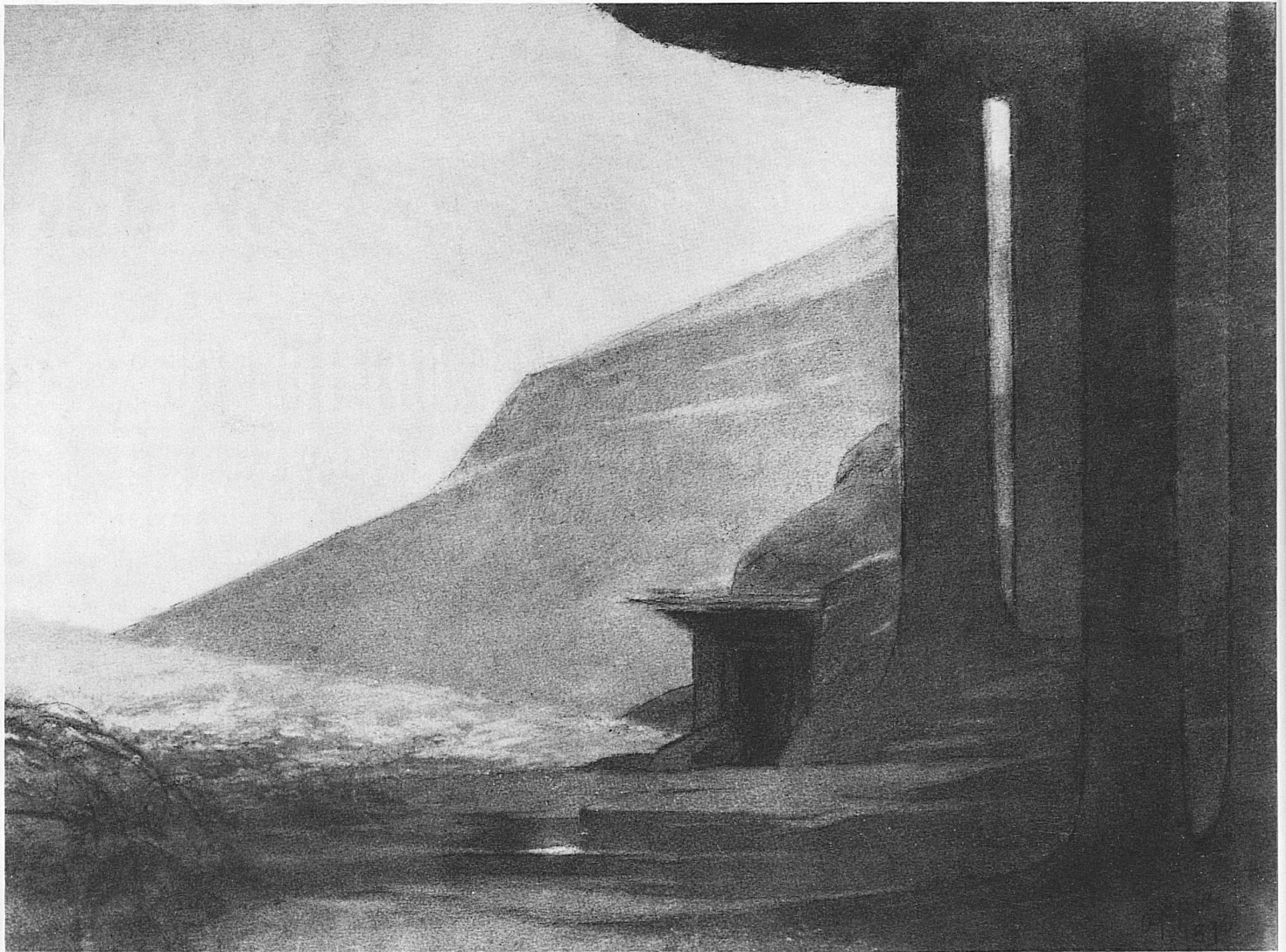
Edmund Stadler

*In alto: «Tristano e Isolda», secondo atto, scena prima, bozzetto del 1896 creato da Appia. Sono vagamente percettibili le forme della decorazione tridimensionale su due livelli scenici ravvivate dalla luce e dal gioco d'ombre provenienti da una fiaccola fissata sul muro superiore; una o due linee pressoché impercettibili alludono agli alberi. Quando Isolda spegne la fiaccola, la scena è avvolta in un chiaro-scuro uniforme nel quale l'occhio si sperde, senza che alcuna linea o alcun oggetto glielo impediscano»*

*Sotto: «Tristano e Isolda», terzo atto, Teatro alla Scala di Milano, 1923. Qui la stilizzazione è stata portata ad un punto estremo. Nella corte tridimensionale della rocca, volutamente ristretta, il tronco del tiglio è l'unico elemento vegetativo; il mare rimane invisibile, la grande apertura a destra lascia intravedere solo cielo e luce. Nel dramma che si snoda nell'animo di Tristano, il ruolo principale è svolto dall'illuminazione*

*Top: "Tristan and Isolde", Act II, Scene 1, Appia's design, 1896. The shapes of the three-dimensional décor with two levels of action, animated with light and shadow by a torch placed on the upper wall, can only be vaguely made out, one or two hardly visible lines suggest trees. When Isolde puts out the torch, the scene is "plunged in a uniform twilight in which the glance wanders without coming up against a line or an object"*

*Below: "Tristan and Isolde", Act III, Scala, Milan, 1923. Stylization has been carried even further. In an intentionally confined three-dimensional courtyard the trunk of the lime is the only vegetable element; the sea remains invisible, the big opening on the right reveals only light and sky. The main role in the drama taking place in Tristan's soul is played by the lighting*



R. WAGNER'S PARSIFAL.

R. WAGNER'S PARSIFAL.

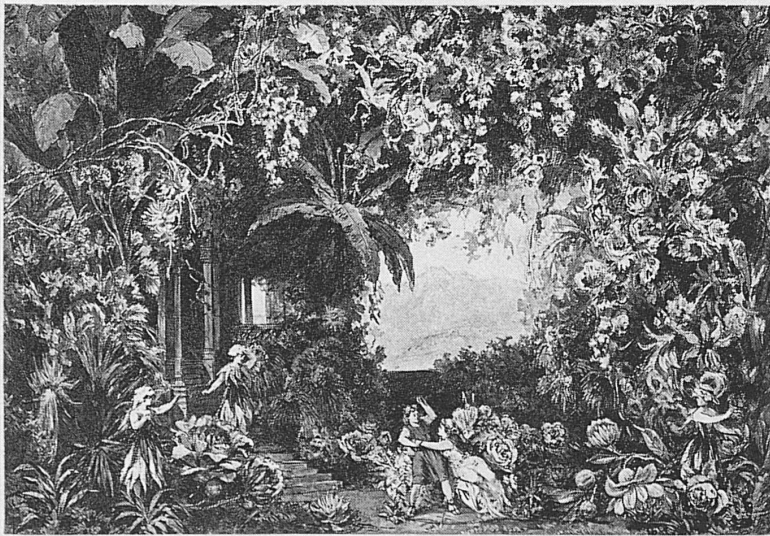
No 7.

Oben: Appias Entwürfe zu «Parsifal»: links die Blumen-  
aue im 3. Aufzug, 1896; rechts der Zaubergarten des  
2. Aufzugs, 1922

Unten: die entsprechenden Bühnenbilder in der Insze-  
nierung von Richard Wagner in Bayreuth, 1882, an der  
Jahrzehntelang kaum etwas verändert wurde

En haut: Ebauches d'Appia pour «Parsifal»; à gauche le  
Pré fleuri du troisième acte, 1896; à droite le Jardin  
enchanté du deuxième acte, 1922

En bas: Les décors correspondants dans la mise en  
scène de Richard Wagner à Bayreuth, qui est restée  
très longtemps inchangée



R. WAGNER'S PARSIFAL.

R. WAGNER'S PARSIFAL.

№ 3.

*In alto: Bozzetti scenici di Appia per il «Parsifal»: a sinistra lo spiazzo fiorito nel terzo atto, 1896; a destra il giardino incantato del secondo atto, 1922*

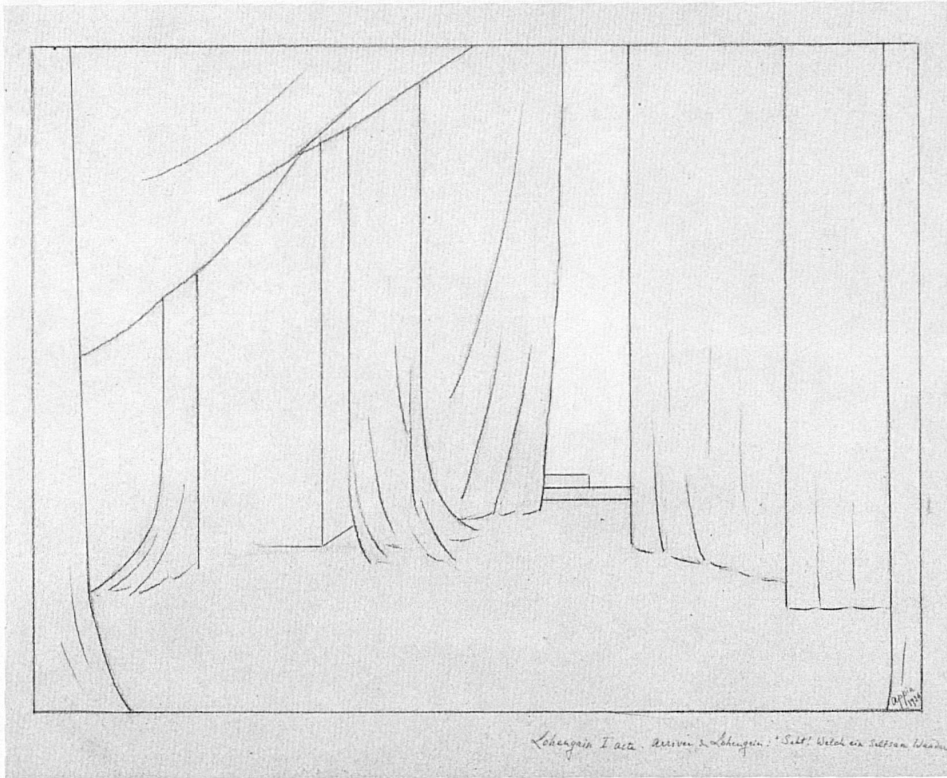
*Sotto: i corrispettivi scenari nella messa in scena di Richard Wagner a Bayreuth, 1882; essi non vennero praticamente modificati durante interi decenni*

*Top: Appia's designs for "Parsifal". On the left the flowery meadow in Act III, 1896; on the right the magic garden in Act II, 1922*

*Bottom: The same sets in Richard Wagner's production in Bayreuth, 1882, which were hardly changed for twenty or thirty years*

*Die Originalzeichnungen von Adolphe Appia im Besitz der «Fondation Adolphe Appia» befinden sich in der Schweizerischen Theatersammlung, zurzeit in der Landesbibliothek Bern. Geöffnet Montag bis Freitag, 9.30 bis 12.00 und 15.00 bis 17.00*





Links: Appias Inszenierungsideen und Bühnenskizzen zu «Lohengrin», 1926, zeigen eine Reduktion auf elementare Grundformen: Stufen, Podeste, Pfeiler, Vorhänge und Lichteffekte bleiben allein noch übrig. Appia entkleidet dieses Drama, das für ihn wesentlich musikalisch ist, des üblichen romantischen Apparates und lässt nur die Kostüme die Verbindung zwischen dem vereinfachten Dekor und der verschütteten Romantik herstellen

A gauche: Les projets de mise en scène et les esquisses de décor d'Appia pour «Lohengrin», 1926, se réduisent à des formes élémentaires: des gradins, des estrades, des piliers, des rideaux et des effets de lumière subsistent seuls. Appia dépouille ce drame, qui pour lui est essentiellement musical, de tous les accessoires romantiques usuels et confie aux seuls costumes la mission de relier le décor simplifié au romantisme sous-jacent

A sinistra: Le concezioni sceniche di Appia e i bozzetti per il «Lohengrin», 1926, comportano una riduzione a forme essenziali, elementari: rimangono solamente scale, piedestalli, pilastri, sipari e effetti di luce. Appia spoglia questo dramma – da lui considerato essenzialmente musicale – di tutti i retaggi romantici, lasciando ai soli costumi il compito di stabilire una relazione fra la spoglia decorazione scenica ed il sepolto filone romantico

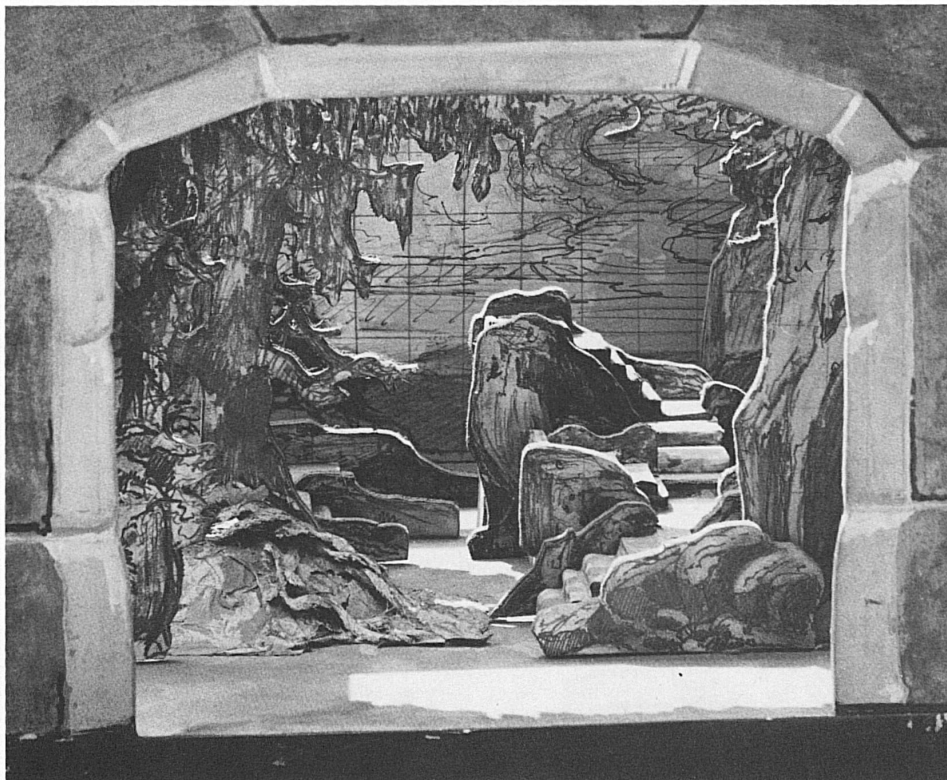
Left: Appia's ideas and sketches for "Lohengrin", 1926, display a reduction to elementary forms: steps, platforms, pillars, curtains and light effects are all that remains. Appia strips the drama, which for him was essentially musical, of all the customary romantic paraphernalia and leaves the costumes to establish the connection between the simplified setting and the vanished Romanticism

Unten: Die konventionelle Kulissenbühne, wie sie bis zum Ersten Weltkrieg durchwegs üblich war. Der Vergleich dieser Maquette einer Berliner Theaterbaufirma für den 3. Aufzug «Walküre» im Basler Stadttheater mit dem entsprechenden Entwurf Appias lässt das grundsätzlich Neue in dessen Inszenierungsideen deutlich werden

En bas: La scène à coulisses conventionnelle, telle qu'elle était partout en usage jusqu'à la Première Guerre mondiale. En comparant cette maquette d'une entreprise berlinoise de construction de décors pour le troisième acte de «La Walkyrie» au «Stadttheater» de Bâle avec le projet correspondant d'Appia, on saisit toute l'importance révolutionnaire de ce dernier

Sotto: Il convenzionale palcoscenico a quinte diffuso un po' ovunque fino alla Prima Guerra mondiale. La carica rivoluzionaria delle idee di Appia è evidenziata dal raffronto fra il suo bozzetto e il modello fornito da una ditta specializzata berlinese per il terzo atto de «La Valchiria» messa in scena al Teatro Comunale di Basilea

Below: The conventional stage with painted scenes, as generally used up to the First World War. A comparison of this design by a firm of stage decorators from Berlin for Act III of "The Valkyrie" in the Civic Theatre, Basle, with the same setting as designed by Appia reveals the revolutionary dimension of his work



1853 weilte Wagner zur Kur in Bad St. Moritz. Unter Führung des Schulmeisters von Samedan überquerte er den Roseggletscher

En 1853 Wagner fit sa cure à Bad St-Moritz. Le maître d'école de Samedan lui servit de guide dans la traversée du glacier de Roseg

Nel 1853 Wagner soggiornò a Bad St. Moritz per una cura termale. Sotto la guida del maestro della scuola di Samedan, egli attraversò il ghiacciaio di Roseg

In 1853 Wagner took the waters in St. Moritz. He crossed the Roseg Glacier with the schoolmaster of Samedan as his guide

«Wiederum und diesmal in gesteigertem Grade empfang ich den erhabenen Eindruck der Heiligkeit der Öde und der fast gewaltsam beschwichtigenden Ruhe, welche jedes Erstorbensein der Vegetation auf das pulsierende Leben des menschlichen Organismus hervorbringt. Nachdem wir zwei Stunden lang tief in die Gletscherstrasse hineingewandert waren, musste uns ein mitgebrachtes Mahl mit in den Eisspalten frapptem Champagner für den schwierigen Rückweg stärken.» (Mein Leben)