

Hubertus Günther



Maler als Bühnenbildner zwischen 1910 und 1930
II. Teil: Maler erobern die Bühne

SIEG ÜBER DIE SONNE

Das frühe 20. Jahrhundert brachte in vielen Lebensbereichen tiefgreifende Veränderungen: Einstein entwickelte die Relativitätstheorie, Freud begründete die Psychoanalyse, das Automobil eroberte die Städte. In dieser Zeit wandelten sich auch die Künste.

Die Maler der verschiedensten Richtungen waren seit ca. 1910 jeweils auf eigene Weise bestrebt, die traditionellen Grenzen der bildenden Kunst aufzulösen und Elemente in die Malerei einzubeziehen, die bisher anderen Künsten zugeordnet wurden. Die Integration einzelner, eigentlich artfremder Elemente in die bildenden Künste hatte eine lange Vorgeschichte. Neu war die Massierung dieser Tendenzen und ihre ebenso bewußte wie konsequente Durchführung. Die Grenzen zwischen den Künsten, und ansatzweise sogar zwischen Kunst und Wirklichkeit, lösten sich auf. Diese Auflösung war das erklärte Ziel vieler Künstler. So ahnte Umberto Boccioni bereits 1911: „Es wird eine Zeit kommen, in der das Bild nicht mehr ausreicht. Seine Unbeweglichkeit wird gegenüber der schwindelerregenden Bewegung des menschlichen Lebens ein Anachronismus sein. Das menschliche Auge wird die Farben wie Gefühle in sich wahrnehmen. Die Farben werden keine Formen mehr benötigen, um verstanden zu werden, und die malerischen Werke werden wirbelnde musikalische Kompositionen aus riesigen far-

bigen Gaswolken sein... Wir werden Leinwand und Pinsel beiseitelegen. Wir werden der Welt anstelle von Bildern riesige ephemere Gemälde bieten, die aus den leuchtenden Farben elektrischer Scheinwerfer und farbigem Glas gebildet sind...“ Das Theater, im weiten Sinn, bot sich als das geeignete Medium an, in dem die Künste miteinander verschmelzen könnten. Verschmelzen heißt hier im Unterschied zur Verbindung der Künste in Wagners „Gesamtkunstwerk“ das Eingehen einer Verbindung, die unlöslich und nicht mehr in einzelne Teile zerlegbar ist. Diese können höchstens als ästhetische Fragmente für sich bestehen.

Die Entwicklung des modernen Theaters leistete der Tendenz zum neuen Gesamtkunstwerk Vorschub. Edward Gordon Craig und Adolphe Appia standen die Bühne als selbständigen Kunstraum, der nicht mehr die Funktion erfüllt, einen Ort außerhalb vorzutäuschen, sondern den tieferen Gehalt eines szenischen Vorgangs oder eines Musikstücks veranschaulichen soll. Appia kritisierte Wagner, weil sich die beteiligten Künste nicht vereinigen könnten, solange die Partitur die ordnende

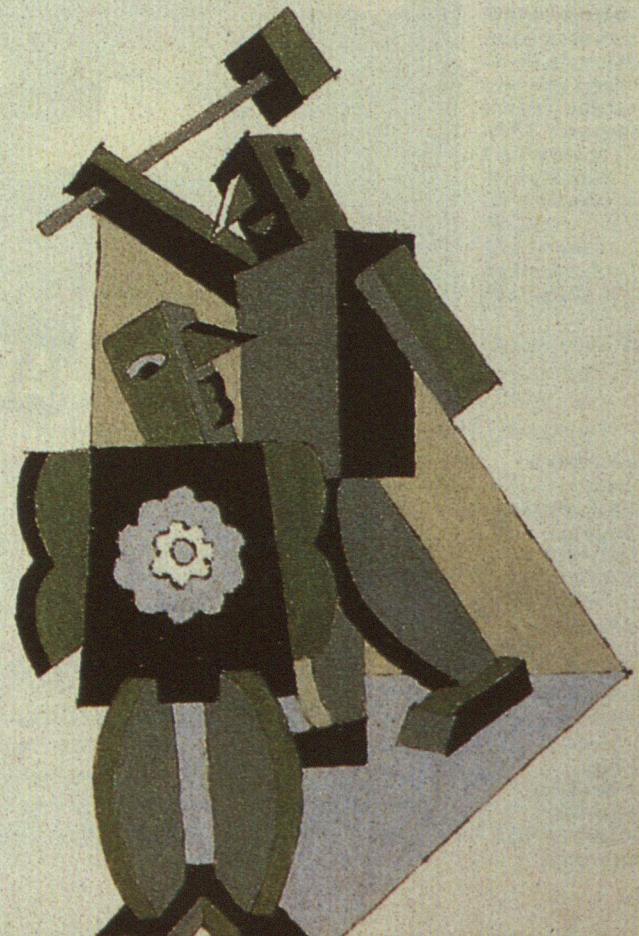
Kraft bilde. Er rückte den Schauspieler ins Zentrum des Bühnengeschehens: „Die Bewegung, die Beweglichkeit, die ist das leitende und versöhnende Prinzip, welches die Vereinigung unserer verschiedenen Kunstformen regeln wird.“ Die Bühnentechnik offerierte neuerdings ein weiteres Mittel der Beweglichkeit, unabhängig vom Schauspieler: das Scheinwerferlicht, das die Erscheinung der Bühne kontinuierlich verändern kann. Appia und Craig unterstützten diesen Effekt noch durch farbiges Licht und Reflexion der Bühnenelemente. Der Einsatz des Scheinwerferlichts war für die Bühnenaufführungen der Maler richtungweisend. Darauf verweist schon Boccionis Zitat. Offenkundig inspirierte das moderne Theater auch direkt die bildenden Künstler (z. B. Craigs „Hamlet“, Moskau 1912). Im Unterschied zum modernen Theater wollten jedoch die Maler ihre progressiven Bühnenaufführungen nicht Texten oder Partituren unterordnen, sondern eben gleichberechtigt mit den übrigen Kunstgattungen fungieren und mit ihnen verschmelzen. Um 1910 setzten erstaunlich spontan von vielen Seiten Experimente zur Verschmelzung der

Künste in Bühnenaufführungen ein. Daran beteiligten sich Maler, Schriftsteller und Musiker (wie Arnold Schönberg, Alexander Skrjabin oder Erik Satie), dann auch professionelle Schauspieler und Tänzer. Maler der verschiedensten Richtungen interessierten sich im Zeitraum zwischen ca. 1910/1930 für die Bühne und die Möglichkeit zur Verschmelzung der Künste, die sie bot. Wenn man nach einem zusammenfassenden Kriterium für die Malerei dieser Epoche sucht, so bietet sich neben dem Bestreben zur Auflösung der Grenzen zwischen den Künsten dieses Interesse für die Bühne an, weil es über die vielen Stilrichtungen hinweg, die damals blühten, virulent war und fast alle Maler von Format erfaßte.

1909 konzipierte Wassily Kandinsky drei Bühnenwerke, deren neuartiger Charakter schon aus den Titeln hervorgeht: „Der gelbe Klang“, „Grüner Klang“, „Schwarz und Weiß“. Das erste publizierte und kommentierte er im Manifest des „Blauen Reiter“ (1912). Das Werk besteht aus drei Elementen: „1. musikalischer Ton und seine Bewegung, 2. körperlich-seelischer Klang und seine Bewegung, durch Menschen und Gegenstände ausgedrückt,

1 Arnold Schönberg (1874–1951), Skizze zum Musikdrama »Die glückliche Hand«, um 1911, Öl/Lwd., 22 x 30 cm; Privatbesitz

2 Fortunato Depero (1892–1960), Drei Marionetten des »Teatro plastico«, 1918, Tempera/Papier, 50 x 35 cm; Galleria Museo Depero, Rovereto





3 Alexandra Exter (1882-1942), L'homme sandwich, L'homme réclame, 1926, Kollagen auf Karton, Holz, Draht, Stoff und Paillette, H. 55 und 60 cm; Australian National Gallery, Canberra

3. farbiger Ton und seine Bewegung.“ Die Musik hatte Thomas von Hartmann komponiert. Die auftretenden Figuren sind höchstens vage nach der äußeren Form gekennzeichnet, nur ihre Farben werden klar. Noch vager sind die Bühnenelemente charakterisiert. Menschliche Stimmen ertönen in mehr oder minder zusammenhanglosen Wörtern oder Sätzen, die nur „eine gewisse ‚Stimmung‘ bilden“ sollen. „Der Klang der menschlichen Stimme wurde auch rein angewandt, d. h. ohne Verdunkelung desselben durch das Wort, durch den Sinn des Wortes.“ Die Figuren bewegen sich nach der Musik, teils menschlich, teils unwirklich. Dazu variieren Licht und Dunkelheit in wechselnden Farben. In dieser Trias von Bewegungen manifestiert sich nach Kandinsky der „Komplex der inneren Erlebnisse (Seelenvibrationen) des Zuschauers.“

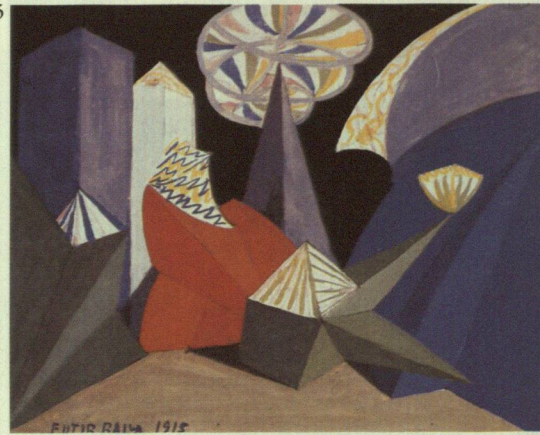
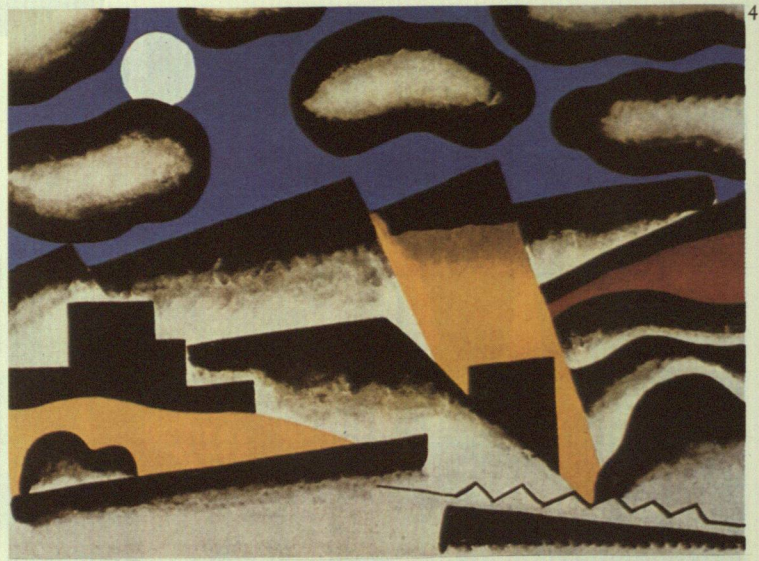
Im gleichen Manifest des „Blauen Reiter“ wird ein Bühnenwerk für Orchester und Farbklavier von Alexander Skrjabin besprochen: „Prometheus, le poème du feu“, 1911. Zu verschiedenen Farbklangen, die den gesamten Aufführungssaal erfassen („lila Dämmerung“ oder „blendende Strahlen“) ertönen Zusammenklänge, die ohne Rücksicht auf herkömmliche Harmonielehren Stimmungen evozieren sollen, und die gebündelte Wirkung dieser mystisch-religiösen Kunst soll zur Extase führen.

Schließlich beteiligte sich am „Blauen Reiter“ auch Arnold Schönberg, der 1911 mit „Die glückliche Hand“ ein Bühnenstück konzipiert hatte, das formal offensichtlich Kandinsky nahestand und sich ebenfalls als „Darstellung der inneren Vorgänge“ begriff (Abb. 1).

Hinter all diesen Bühnenwerken stand die Vorstellung, daß Farben und Klänge einander evozieren. Diese synästhetische Theorie war schon im 18. Jahrhundert bekannt und wurde im späten 19. Jahrhundert mit besonderer Intensität wissenschaftlich untersucht. Die Orphisten und Kandinsky selbst orientierten sich daran in der Malerei. Die Bühnenwerke nutzten sie, um durch die synchrone Ansprache mehrere Wahrnehmungsorgane mit analogen Effekten gesteigerte Stimmungen zu erzeugen. Kandinskys Bühnenwerke ha-

ben auch literarische Parallelen und Vorläufer (Maeterlinck, Strindbergs frühe Dramen, Wedekinds „König Nicolo“). Stärker drängte indes eine andere Gattung von Literatur bei der Zusammenarbeit mit bildenden Künstlern in den Vordergrund: Ihr Ahnherr hieß Rabelais. Die neue Richtung konsolidierte sich mit dem Wutschrei „Merdre!“, der das ebenso banale wie degoutante Drama „Ubu roi“ von Alfred Jarry paradigmatisch eröffnet. Der Mailänder Literat Filippo Tommaso Marinetti steigerte den Stil des notorischen Nonkonformisten zum Futurismus. Das erste futuristische Manifest (1909) steht unter dem Motto: „Ein Rennwagen ist schöner als die Nike von Samothrake“.

Entsprechend flott waren die ersten Soirées, die die Futuristen ab 1910 veranstalteten, erst in italienischen Großstädten, ab 1912 in vielen europäischen Metropolen. Diese Veranstaltungen sollten die futuristischen Ideen unter Volk bringen, aber nicht in Form langatmiger Erklärungen, sondern ebenso dynamisch, wie die Theorie selbst war, und unter Einbeziehung des Publikums als Akteure. Der Futurismus wurde gleich ausgelebt. Das Ergebnis bestand gewöhnlich in chaotischen Saalschlachten. Auf besondere bildnerische Dekoration wurde gewöhnlich verzichtet – falls man dazu nicht das Gemüse zählen wollte, das das italienische Publikum stets reichhaltig als Wurfgeschosse einsetzte. Luigi Russulo erfand die Lärmmaschine, bestehend in ihrer klassischen Ausbildung aus einem Arsenal von Lautsprechern, die einen höllischen Lärm veranstalteten. Russulo war so von der Komposition spezieller Orchesterwerke ohne reine Töne fasziniert, daß er die Malerei aufgab. Fortunato Depero schuf kombinierte Lärm- und Geruchsmaschinen und kreierte „Motorgeräuschkostüme“. Marinetti oder die Maler Balla und Francesco Cangiullo verfaßten sinnfreie Stimm-Modulationen für „Theatersynthesen“. „Nieder mit Tango und Parcival“, hieß die Parole: Es ging nicht darum, neue ästhetische Freiräume zu entdecken, sondern „die frenetische Aktivität der großen Städte“ nachzuvollziehen (Marinetti, 1910). Marinetti formulierte die Ziele eines futuristischen Thea-



4 **Fernand Léger (1881–1955), Bühnenentwurf zu »La création du monde« von Jean Börlin, 1923, Gouache/Papier; Dansmuseet, Stockholm**

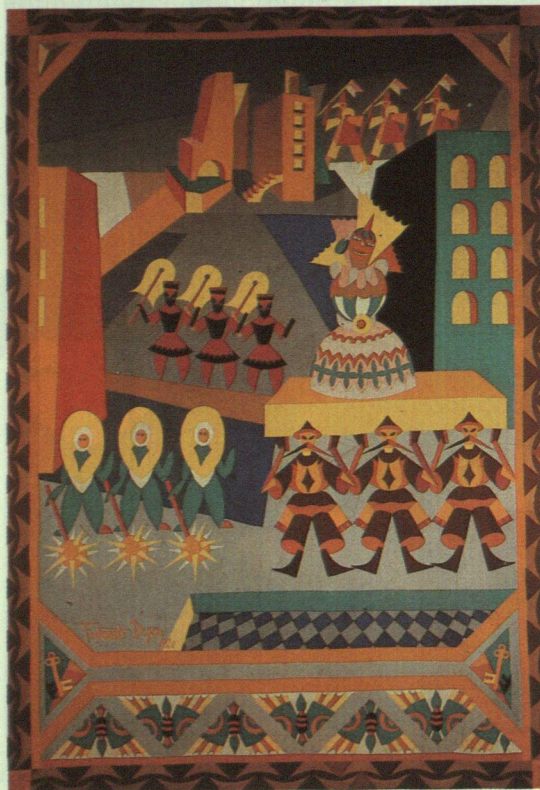
5,6 **Giacomo Balla (1871–1958), Bühnenbildentwürfe für »Fen d'artifice« von Igor Strawinsky, 1917, Tempera/Papier, 16 x 20 und 33 x 48 cm; Museo Teatrale della Scala, Mailand**

ters so: „Der Futurismus will das Varieté in ein Theater der Schockwirkungen, des Rekord und der Psychotollheit verwandeln“ (1913), oder: „Das futuristische Theater wird es verstehen, seine Zuschauer in Begeisterung zu versetzen, d. h. sie die Eintönigkeit des täglichen Lebens vergessen zu lassen, indem es sie durch ein Labyrinth der Sinneswahrnehmungen schleudert, die absolut originell und völlig unvorhergesehen zusammengefügt sind“ (1915). Schriftsteller wie Hugo Ball und Tristan Tzara oder André Breton und Louis Aragon begründeten gemeinsam mit bildenden

Künstlern den Dadaismus, der nach eigener Auffassung „den Kubismus zum Tanz auf der Bühne“ machte. Eingepackt in ein kubistisches Pappkostüm, dabei zuckend wie ein verhinderter Insekt, trug Ball seine „Klanggedichte“ vor. Eine hitzige Diskussion beim „Dadaistischen Weltkongreß“ 1919 endete mit drei Pistolenschüssen, die sich nach großem Aufruhr unter Polizei und Presse jedoch als inszenierte Blindgänger erwiesen. Im übrigen wurde der Antrag eingebracht, das Wort „Bilder“ durch ein Schnippen mit den Fingern zu ersetzen. Die Dadaisten bekannten sich zum „Nar-



7 **Fernand Léger (1881–1955), Entwurf für das Bühnenbild zu »La création du monde« von Jean Börlin, 1923, Gouache/Papier, 41 × 54 cm, Detail; Dansmuseet, Stockholm**
 8 **Fortunato Depero (1892–1960), Corteo della gran bambola, 1920, eingefärbter Stoff, 330 × 230 cm; Galleria Museo Depero, Rovereto**



renspiel“, zu Absurdem, Kindischem, Clownerie, und Francis Picabia forderte 1915: „Die Kunst soll der Höhepunkt der Unästhetik werden, unnützlich und durch nichts zu rechtfertigen“. Kurt Schwitters, Dada nahe, aber von Raoul Hausmann wegen seines maßvollen Ästhetizismus als „abstrakter Spitzweg“ eingestuft, entwickelte eine eigene Theatertheorie: Die Künste, die früher nur auf der Bühne zusammengewirkt hätten, werden demnach im „Merzbühnenwerk“ „untrennbar miteinander verbunden; es kann nicht ge-

schrieben, gelesen oder gehört, es kann nur im Theater erlebt werden“. Die Realisierung derartiger Theatertheorien außerhalb des Klamaus erwies sich als schwierig. Sie gelang zuerst in Rußland, mit dem „Sieg über die Sonne“. Im Westen war es Sergej Diaghilew, der den avantgardistischen Künstlern Gelegenheit bot, ihre Ideen für die „Ballets Russes“ zu gestalten. 1917 schuf Balla für „Feu d’artifice“ von Igor Strawinsky einen Raum prismatischer, von innen farbig leuchtender Körper, die sich bei wech-

selndem Licht zur Musik bewegten (Abb. 5, 6). Pablo Picasso besorgte die Ausstattung zu Jean Cocteau’s Spektakel „Parade“, mit der Musik von Erik Satie (Titelbild). Ähnlich wie Satie in der Musik, verband Picasso verschiedene Stilrichtungen und griff auf volkstümliche Bilder zurück. Die Tänzer steckten in Kostümen aus kubistischen oder anderen sperrigen Elementen. Eine wirkliche Verschmelzung der Künste scheint den „Ballets Russes“ nicht gelungen zu sein. Offenbar entstand der Eindruck, die bildenden Künstler verdrängten die begnadeten Tänzer der Truppe und behinderten das Bühnenspiel. (Das war 1913 sogar schon Léon Bakst vorgeworfen worden.) Im Prinzip ähnlich wie Picasso stattete Fernand Léger für die „Ballets Suédois“ das phantastische Bühnenspiel „La création du monde“ aus (Abb. 7, 9): Während die Bühne sich zunehmend von tiefem Dunkel zu klarem „Frühlingslicht“ aufhellte, erwuchs eine bewegte Masse von Fabeltieren und einzelnen menschlichen Gliedern oder Pflanzen. Von den Tänzern waren nur die Beine sichtbar. Die „Ballets Suédois“ konnten den vorgezeichneten Weg konsequenter gehen, denn die Truppe war darauf eingestellt, daß Tanz mit Ausstattung und Musik zur Einheit werden sollte. Allerdings trat der bildende Künstler mehr in den Hintergrund. Die Schweden arbeiteten mit neuartigen Choreographien und scheuten nicht vor ungewöhnlichen Mitteln zurück. In „Skating Rink“ (1921) wirbelte eine snobistische Großstadt-Gesellschaft auf Rollschuhen umher. Die Dekoration besorgte wieder Léger. Besonders bündig vereinten sich Musik und Darstellung in „Relache“, Musik von Satie, Idee und Ausstattung von Francis Picabia. Das Bühnenbild bestand nur aus Reflektoren, die wie ein Portal angeordnet waren. Eine Handlung gab es nicht, wohl aber ein durchgehendes Thema: großstädtisches Leben, flüchtig, attraktiv, bunt und laut. Eine andere Art von Konsequenz zog 1918 Depero zusammen mit dem Schriftsteller Gilbert Clavel im „plastischen Theater“. Die Akzentuierung des Rhythmus, der hier wie im gesamten Umfeld des Futuris-

mus als „die Seele aller Handlungen“ galt, erforderte so strenge Stilisierung von Form und Bewegung, daß sie den Menschen durch Marionetten und Hampelmänner von der Bühne verdrängte (Abb. 2, 8). So wandelte sich die Bühne zum bewegten plastischen Bild: „Die Vorstellung entnimmt ihr beherrschendes Gefühl der harmonischen Einheit aller Werte – so wie ein Gemälde –, nur mit dem Unterschied, daß die durch den Rahmen gesetzten Grenzen bei der fortwährenden Prüfung auf der Bühne überschritten werden“ (Clavel). Die Rückbesinnung auf das Marionettentheater fand auch in anderen Ländern statt. Sie nahm jeweils unterschiedliche Form an, in der Schauspielschule Meyerholds, bei Oskar Schlemmer und an der Hamburger „Kampf“-Bühne von Lothar Schreyer. Léger (»Charlot cubiste«, 1921) oder Alexandra Exter (»Aelita«, 1926) übertrugen sie auf den Film (Abb. 3). El Lissitzky gelangte dazu, die Schauspieler durch „Spielkörper“ zu ersetzen, die wie Teile einer Maschine wirken sollten. Piet Mondrian wollte die Schauspieler in die Rechtecke seiner Bilder auflösen. 1926 schuf er Bühnenmodelle für ein ziemlich futuristisches Stück, das Michel Seuphor für Chor und Ballett geschrieben hatte, „L’éphémère est éternel“: Ein Kasten, der mit rechteckigen Farbfeldern bemalt war und verschiebbare plastische Elemente enthielt. Zum Bühnenspiel bemerkte Mondrian: „Wenn es von mir abhinge, würde ich die Schauspieler hinter kleine Kulissen stellen, so daß man sie nicht sähe, sondern nur den Text verstünde.“

Fortsetzung in der nächsten Ausgabe!

Literatur
 H. Kindermann, Naturalismus und Impressionismus II. Theatergeschichte Europas IX. Salzburg 1970.
 H. Rischbieter, W. Storch, Bühne und bildende Kunst im 20. Jahrhundert. Velber bei Hannover 1968.
 Dada in Europa. Werke und Dokumente. Kat. Ausstg. 1977/78.
 Der Hang zum Gesamtkunstwerk. Europäische Utopien seit 1800. Aarau/Frankfurt 1983.
 S. Alyson Stein, Kandinsky and the abstract stage composition: practice and theory 1909–12. In: Art Journal 43, 1983, S. 61–66.
 Futurismo & Futuristi. Kat. Ausstg. Venedig 1986.
 Die Maler und das Theater im 20. Jahrhundert. Kat. Ausstg. Frankfurt 1986.

9 Fernand Léger (1881–1955), Die Königin, Kostümentwurf zu »La création du monde« von Jean Börlin, 1923, Gouache/Papier, 27 × 17 cm; Dansmuseet, Stockholm

