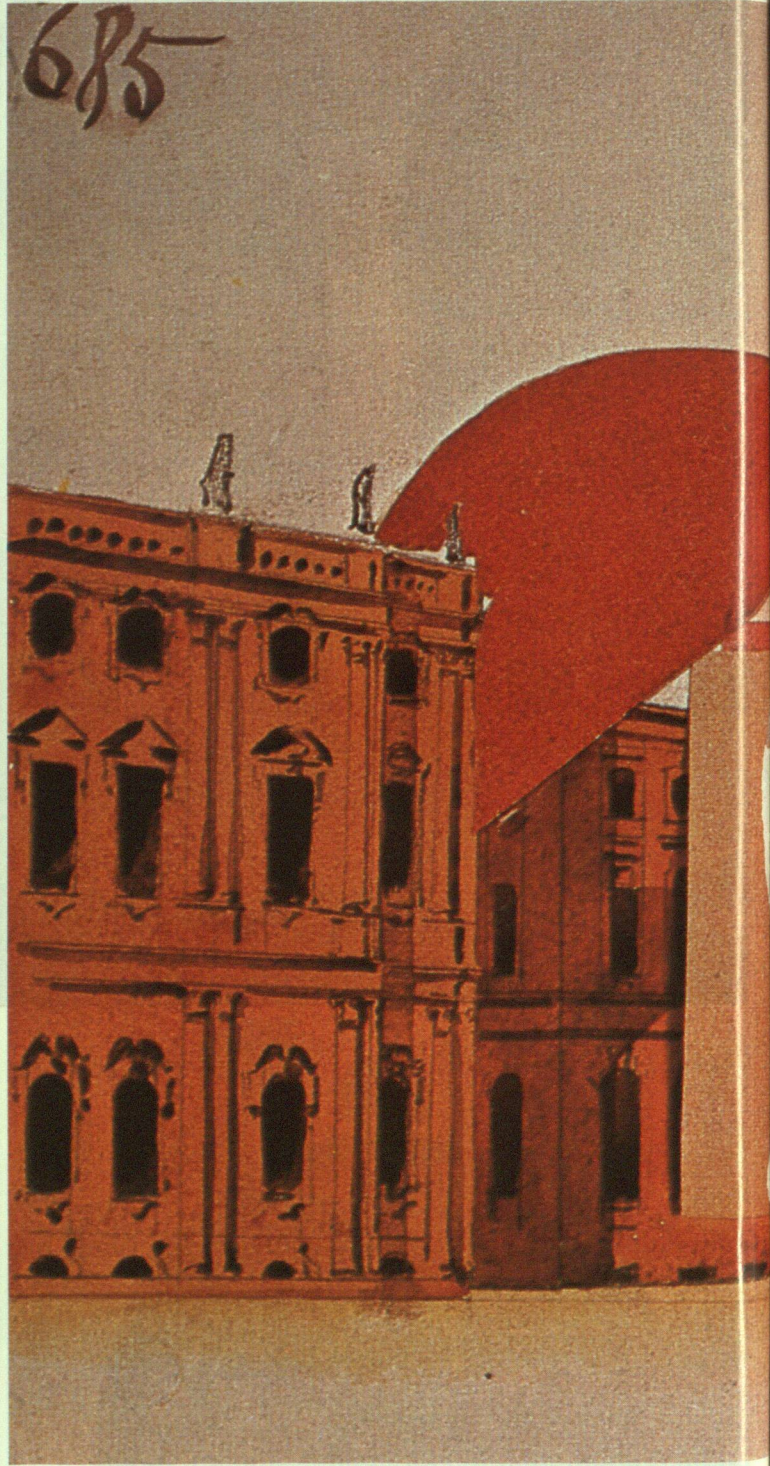


Maler als Bühnenbildner  
zwischen 1910 und 1930  
IV. Teil: Konstruktivistische  
Konzeptionen der Bühne

1 Alexandra Exter,  
(1882–1942), Bühnenbild-  
entwurf, um 1924, Gouache/  
Papier, 56 × 54 cm;

Fast gleichzeitig mit den epochalen Romanen von Kafka, Musil, Joyce brachten die Futuristen eine Welt jenseits logischer Sinnzusammenhänge auf die Bühne. Die Lösung der Bindungen an herkömmliche Ordnungen von Vernunft und Harmonie befähigte die Künste zu neuartiger Verschmelzung miteinander.

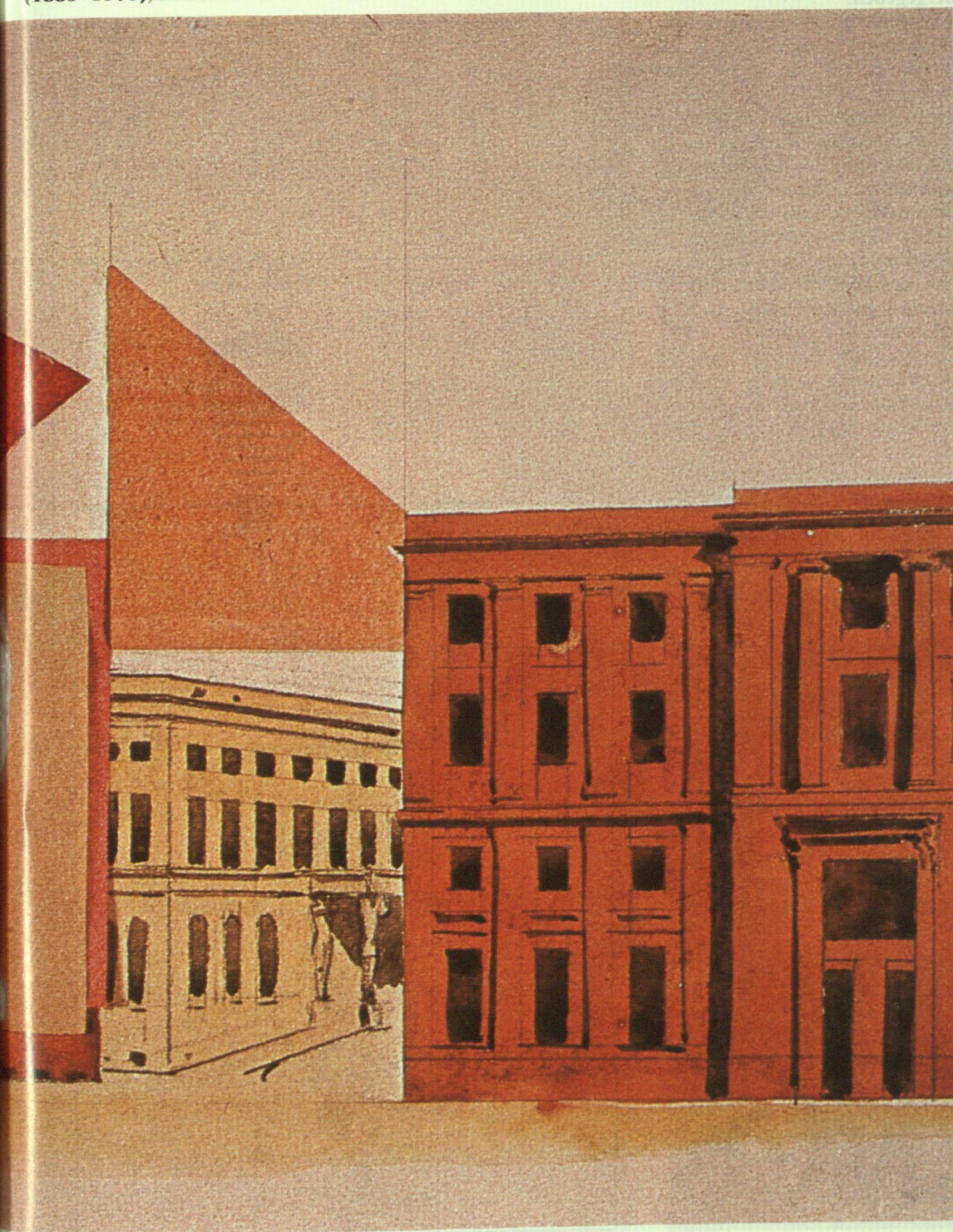


**SIEG  
ÜBER  
DIE  
SONNE**  
Hubertus Günther

Sammlung Francesco Dal Co, Venedig  
2 Nathan Altmann,  
(1889–1970), Dekoration

des Platzes vor dem Winterpalais anlässlich der Feier zum ersten Jahrestag der Oktoberrevolution,

Petersburg, 1918,  
Collage, 29 x 39 cm;  
Staatliches Russisches Museum, Leningrad



Die russischen Künstler verwirklichten die neue Bühnenkonzeption besonders konsequent, vielleicht weil ihre akademische Tradition jünger als im Westen war. In Rußland fanden entsprechende Experimente von verschiedenen Seiten her gleichzeitig statt. Am „Lunapark-Theater“ in Petersburg wetteiferten 1913 die Aufführungen von „Sieg über die

Sonne“ und der futuristischen ‚Tragödie‘ „Wladimir Majakowski“ von und mit Wladimir Majakowski miteinander. Das „Lunapark-Theater“ hatte wesentlich dazu beigetragen, dem Bühnenspiel neue Perspektiven zu eröffnen. Hier begann 1906 der Regisseur Wsewolod Meyerhold seine schauspielerischen Experimente. Meyerhold strebte nach einer Lösung von der emotionsbezogenen, sprachlichen

und gestischen Ausdruck miteinander verbindenden Schauspielkunst, die sein Lehrer Konstantin Stanislawsky zur Vollendung geführt hatte. An die Stelle spontaner und individueller Ausdrucksmittel setzte er gleichförmige Sprechweise und eine typisierte Gestik, die symbolartigen Charakter trägt. Tänzerische Ausbildung gehörte zu den Grundlagen der Pantomimik. Meyerhold berief sich auf die

regulativen Normen des französischen Barocktheaters, auf die Commedia dell'arte, besonders aber auf das Marionettenspiel.

2 Heinrich von Kleist legt in seinem Essay „Über das Marionettentheater“ dar, warum die Gliederpuppen lebhaft agieren können, ohne daß Myriaden von Fäden gezogen werden müssen. Das Geheimnis dieses Phänomens besteht darin, daß die Glieder nicht einzeln gezogen werden, sondern wie Pendel den Schwingungen folgen, die der gesamte Körper der Marionette aus einem „Schwerpunkt“ heraus vollführt.

Kleist meint, „daß in dem Maße, als in der organischen Welt die Reflektion dunkler und schwächer wird, die Grazie darin immer strahlender hervortritt“. Hier liegen die Ansätze der neuen Pantomimik, die Meyerhold „biomechanisches Theater“ nannte.

Zu der gleichen Zeit, als „Sieg über die Sonne“ aufgeführt wurde, bereicherten Alexander Archipenko und Wladimir Tatlin die bildende Kunst um die abstrakte Plastik aus Glas, Beton oder Holz, die freischwebend im Raum aufgehängt war, und aus solchen technoiden Konstruktionen entwickelten Naum Gabo und Antoine Pevsner die kinetische Plastik. El Lasar Lissitzky übertrug den „Konstruktivismus“ auf die Malerei. In seinen sogenannten „Prounen“ legten die geometrischen Figuren ihre symbolhafte Isolation ab, die ihnen Malewitschs „Suprematismus“ zuwies, um Bewegungen, Beziehungen und Verkehr wiederzugeben.

Mit der Oktoberrevolution wurde die Utopie einer humaneren Gesellschaft zur Hoffnung. Die Avantgarde schloß sich begeistert den Roten an. Emigranten wie Kandinsky kehrten zurück. Das neue Regime seinerseits adaptierte den Konstruktivismus mit ähnlicher Konsequenz wie einst die Jakobiner den Klassizismus, und ähnlich wie seinerzeit David und seine Schüler die Propaganda der neuen Werte in Bild und Dekoration besorgten, so taten dies jetzt Malewitsch und sein Kreis. Malewitsch beteiligte sich schon 1917 an der Ausschmückung des Umzugs zum 1. Mai in Moskau und malte 1918 gemeinsam mit Matjuschin einen Saal im Winterpalais in Peters-

burg für einen Kongreß des Komitees für Dorfarnut aus. Lissitzky illustrierte die Edikte der Revolution und entwarf die neue Fahne. Über zwanzigttausend Quadratmeter Leinwand wurden bemalt, um zum ersten Jahrestag der Revolution den Sturm auf das Winterpalais mit Tausenden von Akteuren nachzuspielen (Abb. 2).

Meyerhold brachte zum ersten Jahrestag der Oktoberrevolution an der Kunstschule in Witebsk seine erste Inszenierung unter dem neuen Regime heraus: kein dröhnender Heroenkult, sondern ein heiter werwegenes Agitationspektakel von Majakowski, das schon im Titel seine futuristische Erbschaft verrät: „Mysterium buffo“. Die Ausstattung besorgte Malewitsch. Seine Entwürfe beeinflussten vermutlich die Gestaltung der Wiederholung im folgenden Jahr (Abb. 3).

In den ersten Jahren der Revolution brachte der russische Konstruktivismus eine ganze Serie großartiger Inszenierungen hervor. Hier sei nur eine davon als typisches Beispiel angeführt, die Aufführung der Farce „Le cocu magnifique“ des flämischen Schriftstellers Fernand Crommelynck am „Theater des Schauspielers“, Moskau 1922. Inszenierung: Meyerhold; Bühnenbild und Ausstattung: Ljubov Popowa (Abb. 7).

Wieder kam kein tiefgründiger

zugetan bleibt. Die Elemente der Szene, in der die Handlung spielt, waren im Bühnenbild wiedergegeben.

Aber sie hatten ihren natürlichen Zusammenhang eingetauscht gegen die Einbindung in eine Bühnenmaschinerie, die in einem kargen Raum aus Ziegelwänden stand. Die Räder der Mühle, die das skurrile Ehepaar bewohnte, wandelten sich zu Schwungrädern, die sich mit unterschiedlichen Geschwindigkeiten zum Rhythmus der Handlung drehen, und ähnlich wurden die Requisiten gewissermaßen zu Maschinenteilen umgedeutet.

Die Kostüme waren weitgehend vereinheitlicht zu einer Art von Arbeitsanzügen mit Accessoires zur Markierung der Rollen. Gestik und Sprache der Schauspieler waren nach den Richtlinien der „Biomechanik“ typisiert. Alles fungierte strikt als Glieder der Fabrik des Schauspiels.

Angeregt wohl durch die Inszenierung von „Le cocu magnifique“ und durch eine Reprise von „Sieg über die Sonne“, die Malewitsch an der Kunstschule in Witebsk veranstaltete, entwarf Lissitzky 1923 eine neuartige Aufführung von Krutschonychs Stück. Er steigerte die Idee eines Theaters, das wie eine Maschine funktioniert, zu einer „elektromechanischen Schau“ (Abb. 5): „Wir bauen auf einem Platz, der von allen Seiten zugänglich und offen ist, ein Gerüst auf, das ist

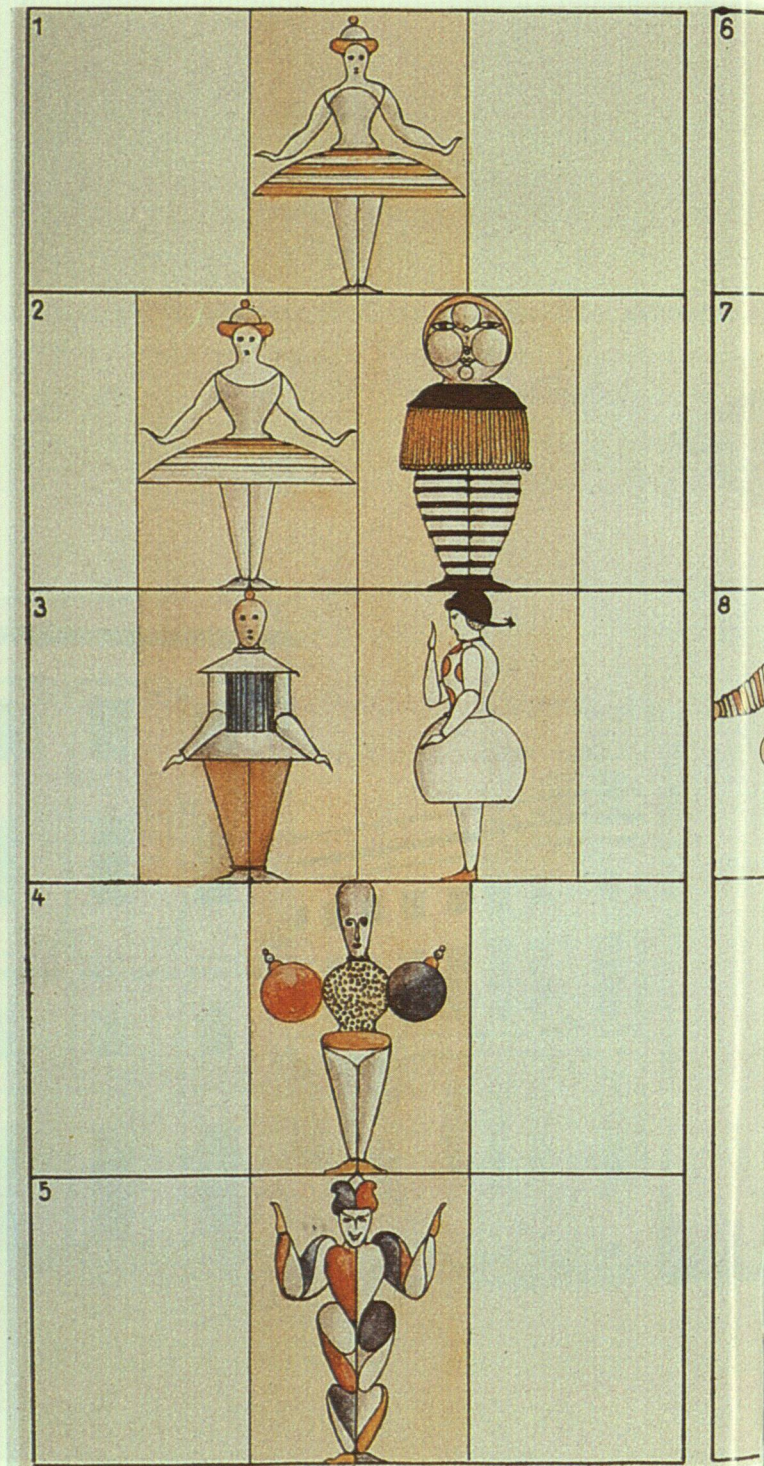


3

die Schaumaschinerie.“ Die einzelnen Teile dieses Gerüsts sollten „verschiebbar, drehbar, dehnbar usw.“ sein. Anstelle von Schauspielern sollten „Spielkörper“ agieren, das sind konstruktivistische Gebilde aus verschiedenen Materialien, die „vermittelt elektro-mechanischer Kräfte in Bewegung gebracht“ werden. Die Fähigkeit der Elemente, in der Gesamtheit des Spiels aufzugehen, bereitete der Futurismus

vor, und daher stammte auch die Begeisterung der Künstler für die Technik. Die gehörte nun auch zur offiziellen Ideologie der Revolution. Allerdings wandelte sich der Rausch greller Dynamik zur natürlichen Ästhetik perfekt ausgerichteter Arbeitsgänge, Mechanik und Organisation. Meyerhold stilisierte sein „biomechanisches“ Theater zu einer Verdichtung des Alltagslebens der Werktätigen. „Wenn man ei-

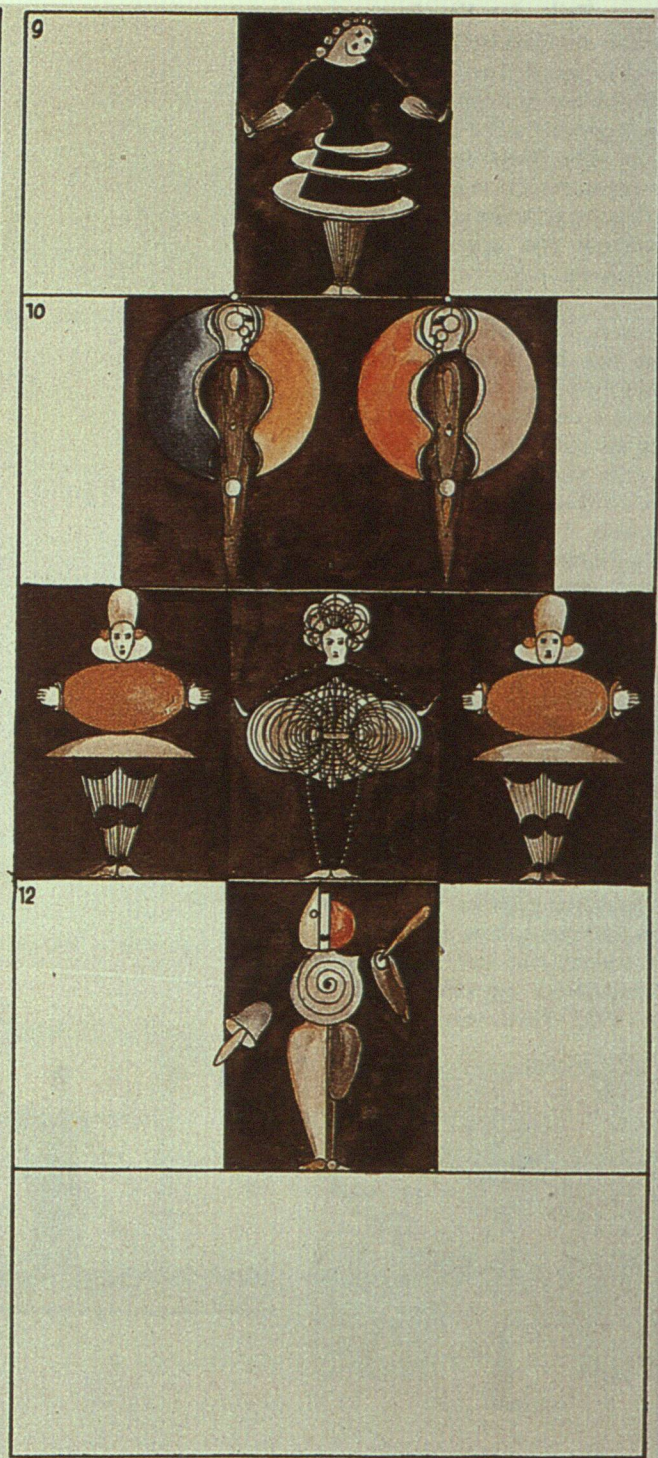
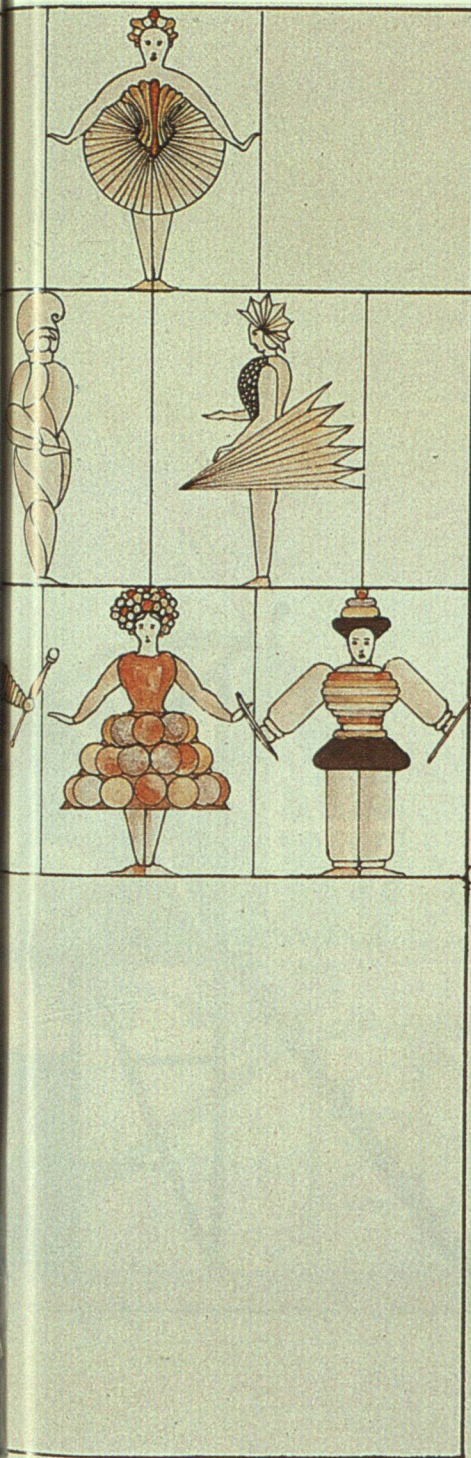
nen erfahrenen Arbeiter bei seiner Arbeit beobachtet, merkt man in seinen Bewegungen folgendes: das Fehlen überflüssiger, unproduktiver Bewegungen, Rhythmik, das richtige Finden des Schwerpunktes seines Körpers, Ausdauer. Die auf diesen Grundlagen aufgebauten Bewegungen zeichnen sich durch tänzerische Leichtigkeit aus; der Arbeitsprozeß eines erfahrenen Arbeiters erinnert immer an



3 **Kasimir Malewitsch** (1878–1935), **Kostümentwürfe** zu „Mysterium buffo“, 1919, Aquarell, 75 x 162 cm;

Staatliches Literaturmuseum, Leningrad  
**Oskar Schlemmer** (1888–1943), **Figurinenplan**

zu „Triadisches Ballett“, 1924–26, Feder, Aquarell/Papier, 44 x 60 cm; Theatermuseum der Universität Köln



4 sentierte. Hier wurden naturalistisches Bühnenspiel und Bühnengestaltung durch Typisierung ersetzt, die den Gehalt der Handlung hervorkehren sollte. Dann machte sich allerdings auch ein direkter Einfluß des russischen Konstruktivismus bemerkbar. Schon Oskar Schlemmer urteilte 1928, daß die „entscheidenden Neuerungen der Bühnenkunst“ aus Rußland kamen. Er nannte Meyerhold und Malewitsch als Protagonisten. Das „Bauhaus“ bildete ein Sammelbecken für die neuen Bühnexperimente bildender Künstler. Manche Ideen, die dort ausgebaut wurden, waren schon vorher gekeimt, aber sie fanden die ideale Atmosphäre zum Wachsen in der Umgebung von Walter Gropius, der die Künste zusammenführen wollte zum Dienst am „Gesamtkunstwerk“ der Architektur. Gropius ging davon aus, daß die Industriegesellschaft neue Ansprüche an die Kunst stellte. Aber das geistig ausgerichtete Individuum blieb stets im Zentrum seiner Weltordnung. Mechanisierte Arbeit und Maschine schienen ihm als Selbstzweck leblos; er sah sie nur als Mittel, um die „Geisteskräfte“ zunehmend von mechanischer Arbeitslast zu befreien. Die Theaterarbeit am Bauhaus begann 1921 mit dem Eintritt Lothar Schreyers, der die Hamburger „Kampf“-Bühne ins Leben gerufen hatte. Schreyer faßte den Bühnenraum als „eine Entsprechung des kosmischen Raums“ auf; in ihm wird nicht die äußere Welt abgebildet, sondern die „innere Schau“ des Menschen in der Verbindung von Farbe, Form, Bewegung und Klang zum Ausdruck gebracht. Hier wirkten offenbar Kandinskys Ideen nach. Kandinsky selbst kam 1922 ans Bauhaus; 1927 realisierte er dort eine neue Bühnenkomposition. Das Werk bestand aus sechzehn Bühnenbildern (Abb. 6), die sich durch wechselndes Licht zu der Musik von Modeste Mussorgskys „Bilder einer Ausstellung“ veränderten, und aus bewegten kubistischen Figuren, die auf wenige geometrische Elemente reduziert waren. 1923 übernahm Oskar Schlemmer die Schauspielklasse im Bauhaus. Schlemmer, selbst geschulter Tänzer, hatte sich bereits einen Namen gemacht als Bühnen-

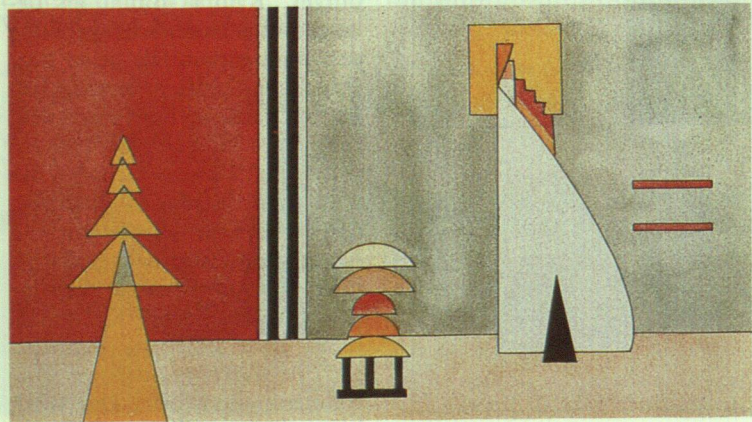
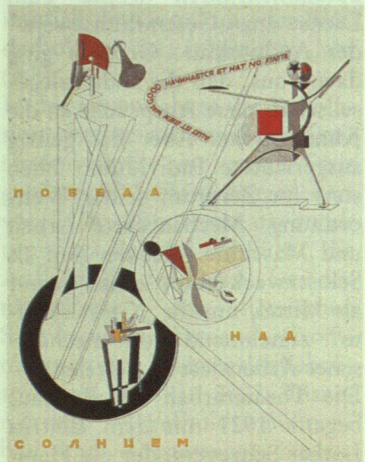
Tanz, hier erreicht die Arbeit die Grenze zur Kunst.“ Schließlich wirkte die Sicht des Arbeitslebens aus der Warte des Konstruktivismus doch zu idealistisch. Die bildende Kunst wurde dem Diktat des „sozialistischen Realismus“ unterworfen. Viele russische Künstler gingen ins Exil. Meyerhold wurde hingerichtet. Nach dem ersten Weltkrieg lebten auch in Deutschland avant-

gardistische Bühnenkonzeptionen auf, die eine Verschmelzung der Künste beabsichtigten. Manches läßt sich mit den Verhältnissen in Rußland vergleichen: zunächst der Effekt, die Vielfalt und Intensität der Experimente. In anderen Ländern waren sie seltener und gewöhnlich weniger rigoros. Auffallend unterschiedlich ist, daß in Deutschland die gesellschaftlichen Ideen, die sich mit den neuen Bühnenkonzep-

ten verbanden, weniger radikal waren als in Rußland und daß hier eine ältere Kunsttradition fortwirkte. Vielfach wurde Neues im Rückblick auf das Alte angestrebt. Die Ideen Runges und Wagners wurden weiterentwickelt. Die Voraussetzung für die Erneuerung des Theaters bildete in Deutschland das expressionistische Theater, wie es Max Reinhardt 1905–20 in Berlin reprä-

bildner für Ballette zur Musik von Paul Hindemith, vor allem aber durch die Inszenierung des „Triadischen Balletts“ (1922) (Abb. 4). Das „Triadische Ballett“ stellte den Versuch dar, Tanz und Marionettenspiel miteinander zu verbinden. Triadisch heißt es, weil es lauter formale Triaden gesetzmäßig verbindet. (Die geometrischen Grundfiguren Kugel, Kegel, Kubus / die Raumdimensionen Höhe, Breite, Tiefe / den Zusammenhang von Form, Farbe und Bewegung oder von Tanz, Kostüm, Musik etc.). Mit Berufung auf Runge wollte Schlemmer den Makrokosmos im Mikrokosmos Mensch durch die Übereinstimmung in „Zahl, Maß und Gesetz“ versinnbildlichen.

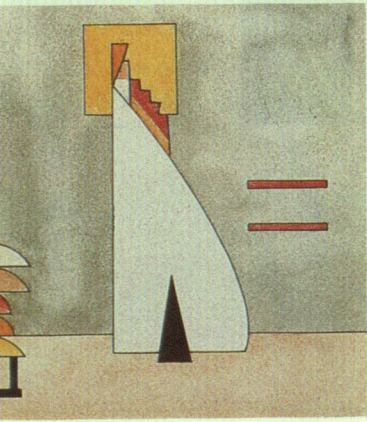
Schlemmers Lehre von der Har-



monie der menschlichen Bewegung geht letztlich von Kleists Essay „Über das Marionettentheater“ aus. Aber die Ausstattung des Balletts war sichtlich dem Kubismus verpflichtet. Kubistisch waren die Elemente der Kostüme und das Zusammenwirken von Bühne und Kostümen. Das Ballett teilte sich in drei Abschnitte mit unterschiedlichen Charakteren, die farblich voneinander geschieden waren

(burlesk – gelb, ernst – rot, heroisch – schwarz). Die Farben bestimmten Bühne und Kostüme, bei entsprechender Beleuchtung gingen Teile der Kostüme optisch in der Gesamtfarbe auf. Besonders im dritten Teil wurde dadurch die Auflösung der Figuren in geometrische Elemente erreicht. Die Antinomie zwischen Bewegungsharmonie und Formzerlegung verweist auf den Antagonismus von geistiger Metaphysik und körperlichem Mechanismus, den Schlemmer im Menschen beobachtete.

Mit der Berufung von Laszlo Moholy-Nagy (1923) hielt der russische Konstruktivismus Einzug ins Bauhaus. Aufbauend auf älteren von Gabo und Pevsner beeinflussten Plastiken, hatte Moholy-Nagy 1922 ein „dynamisch-konstruktives Kraftsystem“ entwickelt: ein schräggestellter von einer Spirale umgebener Kegel, der im Innern eine weitere Spirale birgt, offenbar eine Weiterentwicklung von Wladimir Tatlins „Monument der 3. Internationalen“ (1920). In der Beschreibung des Apparates klärt Moholy-Nagy, daß die Spiralen, wie Rollrampen, beweglich sein sollten und daß sie für Schauspiel gedacht waren: Auf der äußeren sollten die Zuschauer stehen, auf der inneren die Schauspieler agieren. Ebenfalls seit 1922 experimentierte Moho-



ly-Nagy an einer Lichtmaschine, die de facto eine kinetische Plastik bildet, aber als Mittel zur Erzeugung von Lichtwerten gedacht war. Er prognostizierte, daß derartige „Lichtspiele“ bald für Reklame und Massenunterhaltung Verwendung finden würden, berief sich auf barocke Feste, also eine moderne Metamorphose von Feuerwerk. 1929 fand Moholy-Nagy in Berlin Gelegenheit, seine theoretischen

5 El Lasar Lissitzky (1890–1941), Blatt 1 aus der Figürinenmappe zu „Sieg über die Sonne“, Teil der

Schaumaschinerie, Lithografie, 53 x 45 cm; Kunsthalle, Bielefeld  
6 Wassily Kandinsky



Ideen in den Dienst der Bühne zu stellen. Natürlich ließen sie sich nicht gleich als Ganzes auf herkömmliche Theaterbauten übertragen, aber konstruktivistische Gerüste, Bewegung der Bühnenelemente und Spiel in der Höhenrichtung gelangten zur Wirklichkeit.

Im Bauhaus regte Moholy-Nagys grandioses „Theater der Totalität“ zu weiteren Studien an, die vielfach seine Ideen variierten.

Sein ungarischer Landsmann Farkas Molnár entwarf 1923 ein Theater mit U-förmigen Zuschauertribünen, die mehrere, in der Höhe gestaffelte, teilweise von der Decke herabhängende Bühnenebenen einschlossen. Andreas Weininger gelang es 1926, die dynamische Bewegung mit klassizistischer Raumform zu verbinden. Sein Theater sollte die Form einer Kugel haben, an deren unterer Hälfte die Zu-

(1866–1944), Bühnenbildentwurf zu „Bilder einer Ausstellung“, Bild VII  
Aquarell, 39 × 51 cm;

Theatermuseum der Universität Köln  
7 Ljubov Popowa (1889–1924), Bühnenbildentwurf zu Fer-

nand Crommelyneks „Le cocu magnifique“, 1921,  
Tempera/Karton, 29 × 46 cm;  
Theatermuseum Köln



der Freiheit“, und 1923 durchaus zutreffend feststellte, daß sich am Bauhaus alle die künstlerischen Kräfte sammelten, „die zukunftsgläubig-himmelstürend die Kathedrale des Sozialismus bauen wollen“. Die Oktoberrevolution muß wohl mit dem Konstruktivismus gewisse politische Inhalte verbunden haben, wenn sie ihn zur Staatskunst machte und ebenso wenn sie ihn verformte.

Woraus bezogen die Bühnexperimente der Zeit um 1920 ihre politische Bedeutung? Schwerlich aus dem Inhalt, der war oft alogisch oder trivial. Matjuschin gestand mit liebenswürdiger Offenheit, die Arbeiter und Bauern „fanden sich in unseren künstlerischen Leistungen vielleicht nicht ganz zurecht, aber sie vertrauten unserem Enthusiasmus“. Die Richtung zur Lösung der Frage weist Franz W. Seifert, der sich als Künstler und Marxist zugleich verstanden wissen wollte: „Jedes Kunstwerk trägt in sich die Möglichkeit, aus sich die gesellschaftlichen Zustände abzulesen zu lassen, in denen es entstand. Und zwar nicht einfach so, in dem was dargestellt ist, sondern noch vielmehr in dem, wie es gemacht ist“ (1925).

Seiferts Antwort gilt auch für gegenständliche Kunstwerke. Das Besondere am Klassizismus, der zum Vergleich herangezogen wurde, ist nicht die Darstellung antiquarischer Themen an sich, sondern die Versinnbildlichung von Tugend und Staatstreue durch die Art der Darstellung. Auch der Stil selbst, die Reduktion barocken Formenreichtums auf strenge, primitive Formen, verstand sich ganz bewußt als Ausdruck asketischer Moral. Mehrdeutig konnte der Gehalt von Bildern auch schon damals sein: Die großen Bilder Davids, die die Jakobiner als Aufruf zur Revolution verherrlichten, wurden im Namen des Königs bestellt und honoriert. ❏

Literatur:  
Theater in der Weimarer Republik. Kat. Ausstlg. Berlin/Bonn 1977.  
Paris–Moscou 1900–1930. Kat. Ausstlg. Paris 1979.  
Programmheft zu den Aufführungen von „Der gelbe Klang“ und „Das Triadische Ballett“, Frankfurt 1982.  
Wechselwirkungen. Ungarische Avantgarde in der Weimarer Republik. Kat. Ausstlg. Kassel/Bochum 1986/87.  
Raumkonzepte. Konstruktivistische Tendenzen in Bühnen- und Bildkunst 1910–1930. Kat. Ausst. Frankfurt 1986.

schauer plaziert waren. Das Bühnenspiel sollte sich entlang der Höhenachse der Kugel ranken, auf einer Art kinetischer Spiralplastik. Walter Gropius versuchte 1927 in Entwürfen für Erwin Piscator, das „Totaltheater“ zu realisieren als „eine große Klaviatur für Licht und Raum“. Schlemmer vertrat 1923 die Ansicht: „Die Triumphe von Industrie und Technik vor dem Krieg und deren Orgie im Zeichen der

Vernichtung währenddessen riefen jene leidenschaftliche Romantik wach, die flammender Protest war gegen Materialisierung und Mechanisierung von Kunst und Leben.“ Seine eigenen Vorstellungen von Künstlern waren jedenfalls romantisch: „Wie die Mystiker wollen sie durch tiefstes Ichgefühl zum Allgefühl und Gott gelangen“ (1918). Demgegenüber notierte seine Frau nach der Premiere des

„Triadischen Balletts“: „Von reaktionären Kreisen wurde das Ballett jedoch sofort als Maschinentanz verschrien und als moskovitisch gebrandmarkt.“ Erstaunlich, welche politische Brisanz das reine Formenspiel annehmen konnte. Schlemmer selbst bestätigte dieses Phänomen, wenn auch sicher nicht gleich die unterstellte politische Richtung, indem er 1913 behauptete: „Ein Kunstwerk ist die Verkündigung