

Zeitschrift: Das Werk : Architektur und Kunst = L'oeuvre : architecture et art
Band: 31 (1944)
Heft: 2: Das Bühnenbild

Artikel: Moderne Bühnenbildtypen
Autor: Curjel, Hans
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-24974>

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: 06.02.2025

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

Die grundsätzliche Wendung, die das Theater unserer Zeit genommen hat, läßt sich ganz besonders anschaulich an der Wandlung des Bühnenbildes ablesen.

Von den Anfängen des neueren europäischen Theaters in der Renaissance über das Barocktheater hinweg bis zum optischen theatralischen Stil des 19. Jahrhunderts erfüllt das Bühnenbild bei aller Verschiedenheit seiner in den Stilepochen sich verändernden technischen und künstlerischen Systeme im wesentlichen eine *dekorative* Funktion. Es stellt den sichtbaren Hintergrund dar, vor dem sich die dramatischen Vorgänge abspielen, gleichgültig, ob es sich um die phantasievoll gebauten Gebilde der Barockzeit, um die klassizistisch gemalten Hintergründe eines Schinkel oder um die naturnachahmenden Bildbauten des 19. Jahrhunderts in der Art des Meininger Naturalismus oder des ersten Bayreuther Wagnerstiles handelt. Der Schauplatz des theatralischen Geschehens wird mit stabilen dekorativen Mitteln zur Anschauung gebracht; die menschlichen Gestalten bewegen sich vor diesen festen Hintergründen in einer Weise, die dem ganzen den Eindruck einer Art Kette «lebender Bilder» verleiht. Die Beziehung zwischen Spiel und Bild beschränkt sich auf die Schauplatz-Vorschrift: Landschaft, Garten, Straße, Innenraum erscheinen in den verschiedenen Stilformen und in verschiedener qualitativer Durchbildung als einziger Sinn des Bühnenbildes. Damit entspricht das Bühnenbild dem Wesen des Theaters jener Zeiten, das auf die direkte Darstellung szenischer Vorgänge zielt: Leben, gesteigertes und gestaltetes Leben gewinnt auf der Bühne Gestalt.

Das moderne Theater zielt über die Gestaltung des direkten Lebens hinaus auf die Verlebendigung der inneren Zusammenhänge und Vorgänge, auf das *Irrationale*.

Dementsprechend geht das Bühnenbild der modernen Zeit von völlig anderen Gesichtspunkten aus und verfolgt andere Ziele. Es begnügt sich nicht mehr mit der einfachen oder auch formal reichen Verwirklichung der Schauplätze, sondern wird selbst zum Bestandteil des dramatischen Geschehens; an die Stelle der dekorativen Zielsetzung treten *geistig funktionale* Tendenzen, an die Stelle der dekorativen Impression tritt die unmittelbare dramatische Sinn- und Gestaltgebung. Das optische Bild, einer wechselnden Pointierung unterworfen, gerät im Ablauf des theatralischen Vorganges selbst in Bewegung, es spielt selbst mit. Daß sich das Bühnenbild angesichts dieses grundsätzlichen Veränderungsprozesses neben neuen künstlerischen Mitteln auch eine neue technische Struktur schafft, entspricht den neuen gestellten Aufgaben.

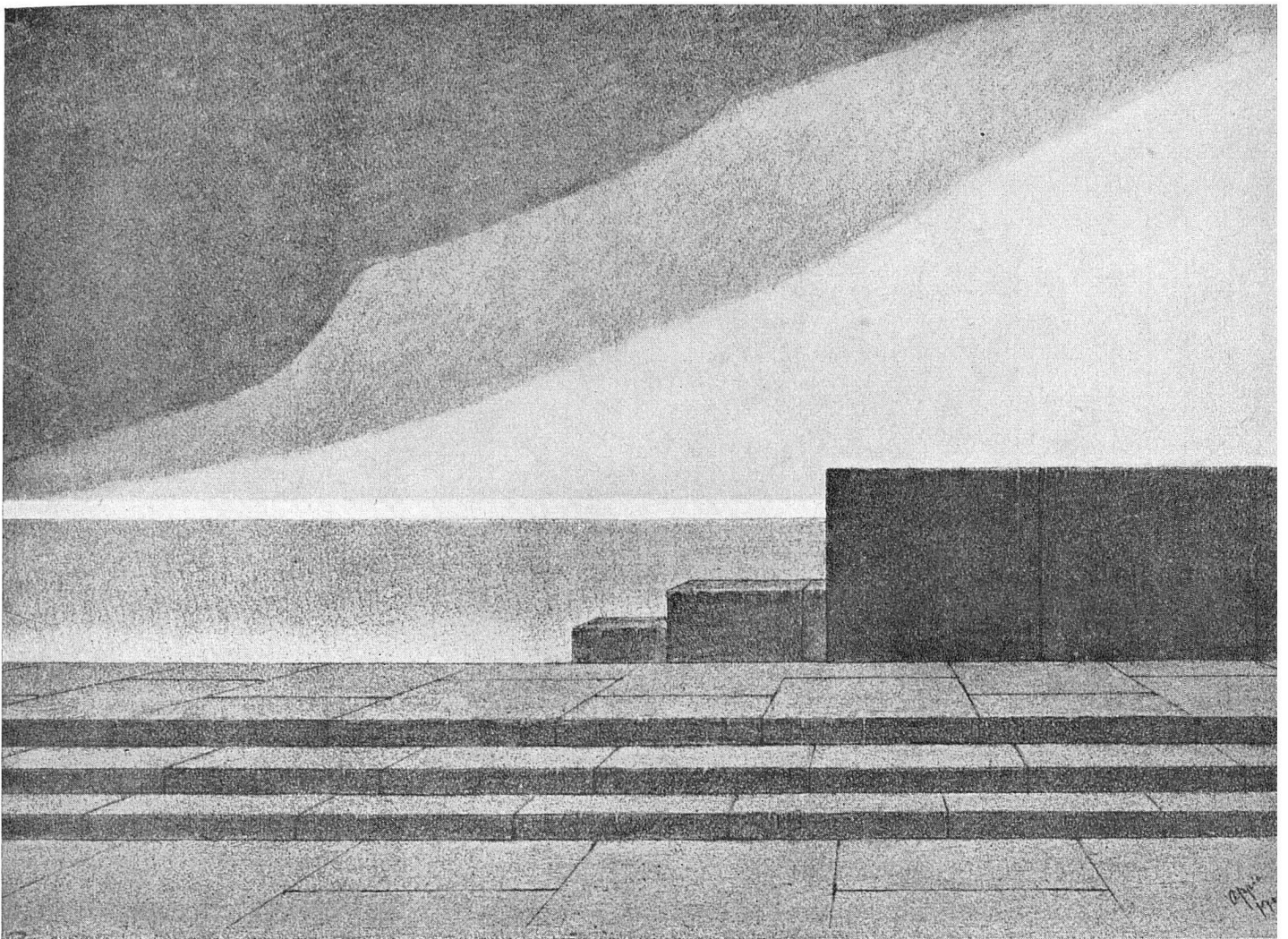
Am Beginn dieser Entwicklung zum modernen Bühnenbild steht der Genfer *Adolphe Appia*. Sein Gedanken- und Gestaltungsgut tritt zunächst in seinen theoretischen Arbeiten in Erscheinung, mit denen er im letzten

Jahrzehnt des 19. Jahrhunderts die Grundlage für die neue optische und geistige Fundierung des Theaters geschaffen hat*. Im großen Fluß der allgemeinen Besinnung auf die Grundlagen der Kunst überhaupt, die sich im vitalen geistigen Reinigungsprozeß jener Jahre der Jugendstilepoche abspielt, bezieht Appia das Theater in diese säubernde Erneuerung ein.

An die Stelle der dekorativ naturalistischen Schauplatzfunktionen des Bühnenbildes setzt er primäre räumliche und plastische Beziehungen, denen er mit Hilfe der neuen elektrischen Beleuchtungsmöglichkeiten statt der illusionistischen Malerei das bewegte und gestaltende Licht beigelegt. Er löst die optische Welt des Theaters von der panoptikumartigen Szene, indem er den Theatervorgang vor allem aus seinen inneren, irrationalen Spannungen entwickelt. Die Hülle der dekorativen Überfülle fällt ab, und an ihre Stelle tritt eine stilisierte Formenwelt, die sich auf die Grundelemente von Kubus und kristallinischer Form stützt. In dieser nun wirklich plastisch greifbaren und fühlbaren Welt bewegt sich der schauspielernde Mensch mit einer gereinigten und disziplinierten Gestik, die seinem theatralischen Wesen und Werden neue künstlerische Ausdrucksmöglichkeiten schenkt. Als wesentliches Element tritt das Licht hinzu; es intensiviert die räumlichen Beziehungen der Bühne, umspielt die menschliche Gestalt, deren bewegte Plastik gesteigert wird, und folgt in wellenartigem Auf und Ab unmittelbar gestaltend dem Verlauf des dramatischen Vorganges.

Praktisches Ergebnis: eine neue Bühnenwelt freier künstlerischer Gestaltung, ein kristallinisches System von Podesten, Treppen und primären plastischen Gebilden, in deren Reinheit und innerer Größe das Spiel neue Aspekte gewinnt; das Ganze überflutet von belebtem Licht, das mit seinem wechselnden Spiel zusammen mit dem reibungslos fluktuierenden Wechsel der Lichtfarben in die Rechte des Malerischen eintritt. Diese elementare, in ihrer Formensprache abstrakte Bühnenwelt Appias führt ihrerseits das Bühnenspiel – sei es in seinem Grundwesen musikalisch, von wo aus Appia zuerst seine Reform entwickelte, oder auch gesprochen – zu einer ebenso elementaren Ausdruckswelt, in der sich die irrationalen, die eigentlichen dramatischen Vorgänge in größter Kraft und Reinheit zu entfalten vermögen. Die gestaltende Neuschöpfung steht mitten in jenem erwähnten ebenso ästhetischen wie ethischen Reinigungsprozeß jener Zeit und führt zu einer Synthese der formalen und geistigen Grundelemente des Theaters; das Tor für eine neue, große Entwicklung ist aufgestoßen.

* Adolphe Appia geboren zu Genf 1862, gestorben 1928. Die beiden theoretischen Hauptwerke: *La mise en scène du drame wagnerien* (Paris 1895) und *Die Musik und die Inszenierung* (München 1899); Mappenwerk mit 56 Tafeln (Zürich 1929) mit einleitendem Text.



Adolphe Appia 1862–1928 *Dessin de Rythmique* (Prop. de M. Jacques Dalcroze)

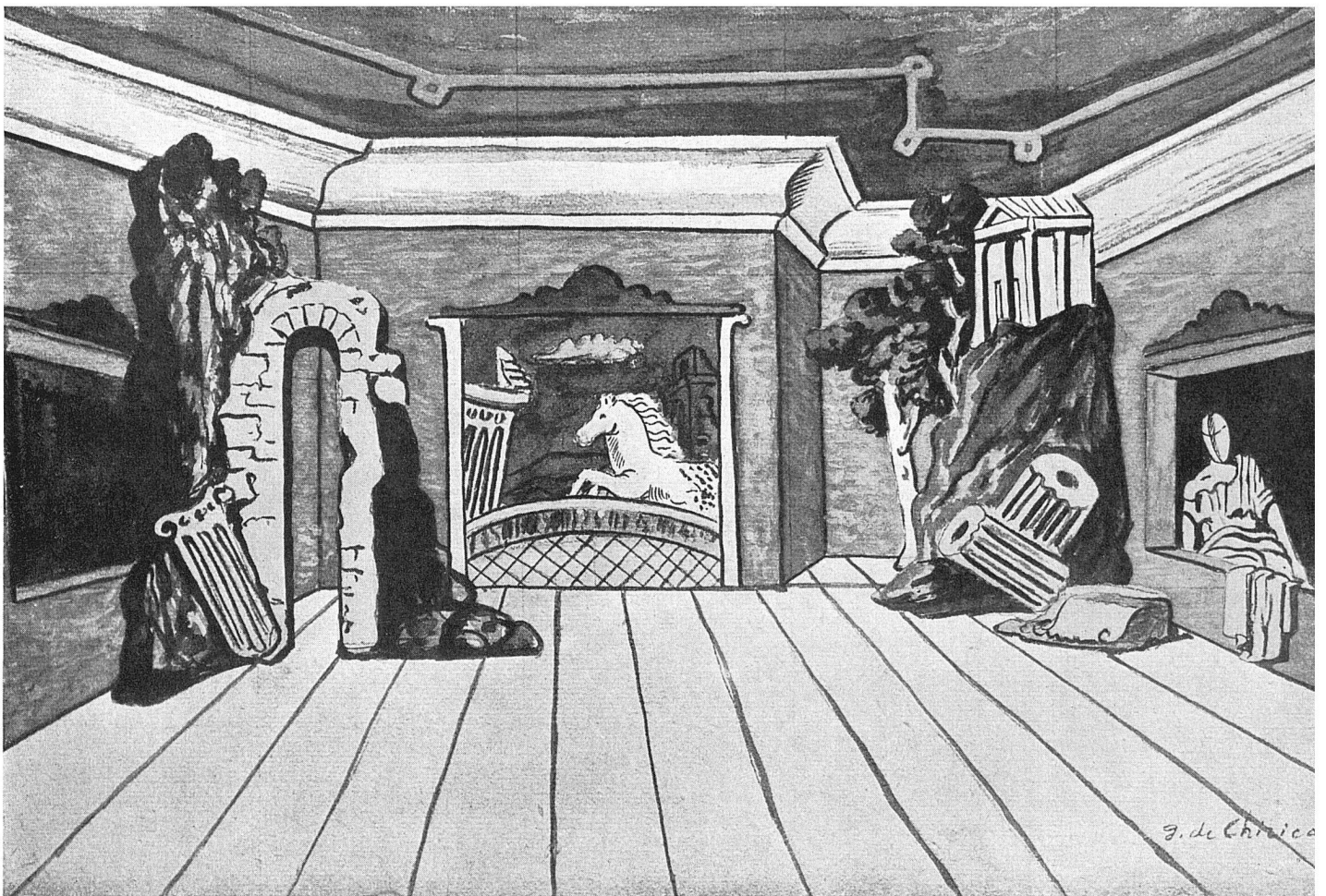
Von Appias zunächst rein theoretischer Arbeit, der übrigens auf den Gebieten des Gestischen und Tänzerischen die Neuerungen des anderen Genfers, Jacques-Dalcroze, entsprechen, gingen unmittelbar und mittelbar die stärksten Impulse aus.

Die Forderung nach künstlerischer Durchgestaltung des optischen Sektors des Theaters, den das Bühnenbild in umfassender Bedeutung darstellt, setzte sich rasch durch. Auf Appias Thesen folgte schon in den ersten Jahren des 19. Jahrhunderts die praktische Arbeit seines englischen Kameraden Gordon Craig, der den neuen Stil des modernen Theaters beispielhaft verwirklichte.

Die Parole nach künstlerischer Erneuerung der Szene erscheint auf einem anderen, zunächst gleichsam rückfällig erscheinenden Weg im Theater Max Reinhardts, bei Gustav Mahlers Wiener Inszenierungen und beim Münchner Künstlertheater. Bedeutende Malerpersönlichkeiten des ersten Jahrzehnts des 20. Jahrhunderts (Edvard Munch, Max Slevogt, Robert Walser, Alfred Roller, Ludwig von Hofmann) schaffen in der zeitnahen Formensprache jener Jahre Bühnenbilder, die von freier künstlerischer Vision aus eine neue optische Atmosphäre realisieren. Die künstlerischen Zwischen-

töne, das Irrationale erscheinen als das Wesentliche dieser Gestaltungen, die vom Vibrato des dramatischen Gehalts und von seinen inneren Bewegungsvorgängen ausgehen. Obwohl mit den technischen Mitteln früherer Bühnenmalerei ausgeführt, beweist sich in der plastischen Durchführung der Details (berühmt war Reinhardts aus plastischen Bäumen bestehender Sommer-nachtstraum-Wald) indirekt die zwingende Kraft der plastischen Bühnen-Raumforderungen Appias.

Nach diesem Einzug der Maler in das Reich des Bühnenbildes bedeutet der *Kontakt mit der neuesten Malerei*, der im zweiten Jahrhundertjahrzehnt erfolgt, die logische Folge der künstlerischen Tendenzen des modernen Theaters. Derain, Matisse, Picasso, Kandinsky, de Chirico schaffen für die Bühne von Diaghilews Russischem Ballett und pflanzen auf diese Weise die Welt der Neuen Kunst mitten in die Lebenszusammenhänge der theatralischen Vorgänge. Die Bühne ihrerseits erkennt in den neuen künstlerischen Schaffensprinzipien neue theatralische Möglichkeiten: in der formalen Abstraktion und der malerischen Montage wie in den Abbraviaturen moderner malerischer Gestaltung spiegeln sich die Seelenzustände der menschlichen Natur, und die aufgebrochene Phantasiewelt der Neuen Kunst er-



G. de Chirico: Décor pour « Le Bal » ballets russes (aus « Décors de Théâtre » par R. Cogniat, Ed. des Chroniques du jour, Paris, 1930)

steht auf der Bühne zu unmittelbarem Leben; die neuen von der Gegenwart geschaffenen geistigen Aspekte gewinnen selbst sichtbare und greifbare Gestalt.

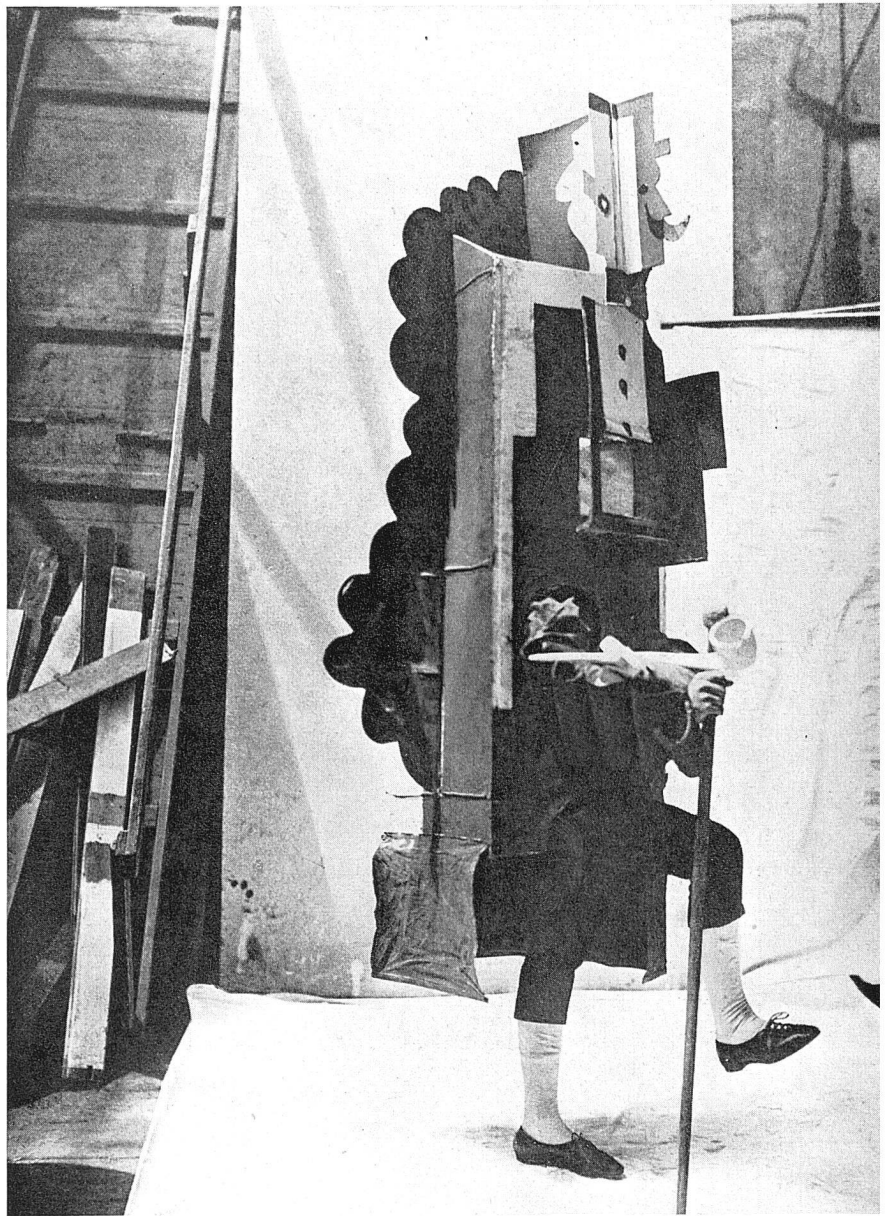
All diese neuen künstlerischen und geistigen Zuflüsse zur Bühne erfolgen als eine Art von Überspülung, ohne daß eine weitere Strukturänderung der Bühne eintritt. Mit den Bühnenproblemen als solchen hat sich aus den Kreisen der Neuen Kunst nur *Oskar Schlemmer* theoretisch und praktisch befaßt. Seine geometrisch-mathematische Aufteilung des Bühnenraumes und seine raumplastische Führung der Gestalten erscheinen als die Weiterbildung der Forderungen Appias, und seine abstrakt automatischen Tanzfiguren des Triadischen Ballettes entpuppen sich als Realisierungen der « Übermarionette », in der Gordon Craig das Ideal allgemeingültiger Bühnendarstellungskunst sah.

Neben Schlemmers neue Elementarstruktur tritt um 1920 die neue Bühnenstruktur des russischen Theaters: alles Dekorationswerk verschwindet, es bleibt allein das *Konstruktionsgerüst* der offenen Bühne mit seinen Podesten, Treppen und Schrägen, das den gesamten Theatervorgang unter das Gesetz der dramatischen Dynamik stellt. Die letzten Konsequenzen aus Appias Thesen werden mit einer unerbittlichen Logik gezogen, in der zugleich der gesamte konstruktiv technische

Apparat der Bühne mitsamt Licht und Maschinerie dem dramatischen Geschehen beigeordnet werden.

In seinen bekannten Arbeiten für die Krolloper hat dann *L. Moholy-Nagy* auf der Basis der Gerüstbühne die Prinzipien des Konstruktivismus mit allen Möglichkeiten des Material- und Lichtspiels lebendige Gestalt werden lassen.

Während sich die Bühne in stürmischer Weise von den vielfältigen Prinzipien der Neuen Kunst befruchten läßt, macht gleichzeitig die bühnenmäßige Gestaltung gegebener realer Schauplätze entscheidende Wandlungen durch. Im Surrealismus ist das geheime Leben des realen Einzelgebildes mit seinen Kreuz- und Querverbindungen assoziativer Lebenszusammenhänge, die künstlerische Unterbewußtseinswelt entdeckt worden. Von hier aus erhält auch auf der Bühne das reale Detail neue Akzente. Ein Möbel, ein Requisit, ein realistisch aufgebautes Schauplatzfragment, ein Lichtstrahl – all dies in unmittelbaren Beziehungen zu den Dingen, die in und vor allem zwischen den Zeilen von Sprache und Musik stehen, und zugleich in Raumspannung zum darstellenden Menschen gesetzt, ergibt das *neue realistische Bühnenbild*, fern jedem dekorativen Naturalismus; an die Stelle des früheren « Schauplatzes » tritt eine magische Wirklichkeit.



Picasso: Un manager de «Parade» ballets russes (aus «Décors de Théâtre» par R. Cogniat)

So steht dem heutigen Bühnenbildner eine Vielfalt künstlerischer und technischer Gestaltungsmöglichkeiten zur Verfügung, von der kubisch-kristallinen Elementarbühne und ihrer letzten Konsequenz der offenen Gerüstbühne über die zeitnahe, der Neuen Kunst entsprechende Bühnenmalerei zur surrealen und neurealistischen Requisit- und Fragmentbühne, die allen Kombinationen eines simultanen und assoziativen Bildaufbaus lebendige Realisierung gestattet.

All diesen neuen Bühnenbildkünstlerischen Prinzipien, die auch in vielfältigen Mischungen auftreten können, entsprechen neue technische Möglichkeiten: das Licht mit all seiner strömenden, rhythmisch einzuteilenden, farbumfassenden Beweglichkeit, das schließlich in der Anwendung der bildwerfenden Projektion den ganzen Bühnenraum wie ein malerisches Netz zu überspannen vermag und zugleich als virtuelle Malerei an die Stelle der früheren starren Prospektgemälde tritt. Sodann die reichen Möglichkeiten bewegter Bildgestaltung mit Hilfe der Dreh-, Schiebe-, Versenk- und Klappbühne, die

wie die Lichttechnik als künstlerische Gestaltungsmittel des dramatischen Geschehens eingesetzt werden können.

Dieser Reichtum der künstlerischen Gestaltungsmöglichkeiten und die Vielfalt der einsetzbaren technischen Mittel, die sich aus der umwälzenden, von Appia bis zur Gegenwart führenden Entwicklung ergeben haben, legt dem Bühnenbildner von heute eine besondere Verantwortung auf, da die Anwendung all dieser Mittel jeweils im Einklang mit dem Wesen des darzustellenden Werkes stehen muß. Nichts ist auf der Bühne gefährlicher als ein Werk, das im falschen, mißverstandenen oder überladenen optischen Gewand erscheint; beides erscheint in solchen Fällen diskreditiert: das Werk wie die gesamte Bühnenkunst.

Es zeigt sich, daß gerade die ungeheure Bereicherung, die der Bühne in den letzten vierzig Jahren zugeflossen ist, den Bühnenbildner vor künstlerische Pflichten stellt, denen er sich nur durch eine wahrhafte Vertiefung in Wesen und Sinn des Theaters gewachsen zeigen kann.