Zeitschrift: Wissen und Leben
Herausgeber: Neue Helvetische Gesellschaft
Band: 4 (1909)

Artikel: Adolf Appias Bühnenreform
Autor: Senger, A. v.
DOI: https://doi.org/10.5169/seals-749394

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: 09.12.2025

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

ADOLF APPIAS BÜHNENREFORM

Die heurigen Maifestspiele des „Ring des Nibelungen“ bedeuteten für Zürich ein Ereignis und bieten die günstige Gelegenheit, die Inszenierung der Wagneroper zu besprechen.

Es wird wohl mancher unbewusst die Disharmonie empfunden haben, die den Aufführungen der Wagnerschen Schöpfungen innewohnt; und nicht wenige sind es, die es vorziehen, einsam am Klavier die Partitur durchzublättern und so Augenblicke harmonischer Kunstoffenbarung zu erleben statt im Theater durch den häufigen Missklang zwischen dem Bühnenbild und dem Worttondrama gestört zu werden.

Der springende Punkt besteht darin, dass man die Inszenierung nicht als dem Gebiete der Kunst angehörend betrachtet. Bei Aufführung Wagnerscher Werke sind wir gewohnt, es als unabwendbare Notwendigkeit zu empfinden, dass unserem Ohr ein Kunstwerk dargebracht wird, nicht aber unserem Auge. Um einen wirklich vollkommenen Kunstgenuss zu haben, sollte aber beides, Auge und Ohr, gleich künstlerisch befriedigt werden.

Der fundamentale Irrtum, in dem die Inszenierung befangen ist, besteht darin, dass sie die Täuschung der Wirklichkeit hervorzurufen sucht. Vortäuschung der Wirklichkeit durch Malerei und plastische Staffage ist höchstens in einem Panorama, Panoptikum, im Schauspiel bei Darstellung eines Innenraums möglich und erstrebenswert. In allen anderen Fällen ist Vortäuschung der Wirklichkeit unmöglich, aber vor allem verächtlich als ausserhalb des Gebietes der Kunst stehend.

Die auf Fläche gemalte Dekoration ist nie in Einklang zu bringen mit dem plastischen Schauspieler; die Inszenierung muss ihre Ausdrucksmittel anders gestalten, um Kunst zu werden.

Den grossen Dienst, den eigentlichen Zweck der Inszenierung theoretisch und praktisch klargestellt zu haben, gebührt unserem Genfer Mitbürger Adolphe Appia. Durch seine „Mise en scène du drame Wagnerien“ [1]) und besonders durch sein Buch „Die Musik und die Inszenierung“ [2]) ist er der Ausgangspunkt der beginnenden

---

[1]) Paris, Challey 1895.
[2]) Bruckmann, München 1899.

Bühnenreform gewesen, die wir heute beim Schauspiel wie beim Wagnerschen Wort-Tondrama entstehen sehen. — „Die Musik und die Inszenierung“, dieses eigenartige Buch, das Werk einer künstlerischen Persönlichkeit, eines Philosophen und Musikers, der die Welt mit den Augen eines Malers betrachtet, ist derartig überreich an tiefsinnigen Betrachtungen und genialen Ausblicken, dass man sehr wohl begreift, wenn es noch nicht sein Publikum, wohl aber reichlich seine Plagiatoren gefunden hat.

Die Linien, die ich hier niederschrieb, sind bloss eine skizzenhafte Andeutung der Grundgedanken, die Appias Werk enthält.

* * *

Wie soll man nun das Bühnenbild gestalten, wenn nicht die szenische Täuschung das zu erstrebende, das stets unerreichbare Ziel ist?

Appia sagt uns, dass die Inszenierung selbst eine Ausdrucksform des Dramas sein soll. So gewinnt sie einen festen Boden; sie wird nicht irgend ein von der Willkür des jeweiligen Dekorationsmalers abhängiges Milieu für das Drama, sondern sie wird ein Teil des Dramas selbst, aus ihm herausgewachsen, durch dasselbe bedingt sein.

Die Art der Inszenierung wird also mit dem Charakter des Bühnenwerkes wechseln, bekommt eine unendliche Mannigfaltigkeit; statt alle dramatischen Werke auf den gleichen Fuss zu stellen und sie also in eine gleiche Inszenierungsweise zu zwingen, die unmöglich zu allen passen kann, zerfällt sie in zwei grosse Klassen: Inszenierung für das Wortdrama und für das Wort-Tondrama. — Appia sagt:[1])

„Der blosse Wort-Dichter wendet sich zunächst an unseren Verstand und erst indirekt durch Vermittlung des Verstandes an unser Gefühl. Sein Drama gewinnt also erst organisches Leben durch ein unausgesetztes Rekonstituieren und Ergänzen seitens des Zuschauers. Dies ist nicht die Folge analytischen Zerlegens der vom Dramatiker angewandten Mittel, sondern es ergiebt sich einfach aus der Tatsache, dass durch Wort und Gebärde die dramatische Handlung einzig von ihrer Aussenseite, die Seelenvorgänge nur in ihren äusseren Ergebnissen, ihren Symptomen, dargestellt werden können, und also der Zuschauer den Rückschluss auf

[1]) Musik und Inszenierung, Seite 9 und 10.

den wesentlichen Teil des Dramas selbst zu vollziehen hat. Nun liefert uns das Alltagsschauspiel des Lebens auch nur den äusseren Anschein der Dinge; wir sind demnach an jene Rekonstituierungsarbeit gewöhnt, sie ist uns zu etwas ganz Unbewusstem geworden. Deshalb können wir am organischen Leben des gesprochenen Dramas vollen Anteil nehmen, ohne die Rolle zu ahnen, die wir selbst dabei spielen.

Dagegen stellt uns der Wort-Tondichter, dank der Musik, nicht mehr bloss die nach aussen tretenden Ergebnisse der seelischen Vorgänge dar, nicht mehr bloss den Aussenschein des im Drama enthaltenen Lebens, — nein, er gibt uns diese seelischen Vorgänge selber, jenes Leben in seiner vollen innerlichen Wirklichkeit, so wie wir es in der tiefsten Tiefe unseres Wesens zu erfassen vermögen. — Jetzt bedürfen wir Zuschauer jener Rekonstituierungsarbeit nicht mehr: jede einzelne handelnde Person stellt sich uns dar, als wir selbst, als unser eigenes Ich; nur tritt die eine mehr, die andere weniger hervor, je nach dem Grad des ihr zufallenden dramatischen Interesses.

Damit aber dieses wundermächtige Ausdrucksmittel, die Musik, unser Seelenleben in dieser Weise bringen könne, muss sie die Form, welche sie von ihm empfängt, in ein ganz anderes Zeitmass giessen, als jenes, das wir aus dem Alltagsschauspiel des Lebens gewohnt sind. Wir selbst müssen uns, wollen wir zum vollen Genuss dieses Ausdrucks gelangen, gänzlich in jenes neue Zeitmass hineinversetzen, so dass in dem Augenblick unser gesamtes, persönliches Leben gleichsam transponiert, in eine neue Sphäre versetzt wird, um uns einzig in dem inneren wesentlichen Leben des Dramas aufgehen zu lassen. Denn so leicht sich unsere Aufnahmefähigkeiten mit jenem Zwiespalt des Zeitmasses, das heisst dem Unterschied zwischen demjenigen des äusseren täglichen Lebens und dem des musikalischen Ausdrucks abfinden, so lange nur die Zeit davon berührt wird, so führt jener Zwiespalt, wenn die szenische Verwirklichung hinzutritt, so fühlbare Veränderungen in deren äusseren Verhältnissen herbei, dass wir dieselben unmöglich hinnehmen könnten, fände nicht der Ausdruck, dem sie entkeimen, seine höchste Verherrlichung in unserem eigenen Herzen.

So ist die Musik im Wort-Tondrama, vom darstellerischen Gesichtspunkt aus, nicht mehr bloss ein Zeitmass innerhalb der Zeit, nicht mehr bloss ein von dem Zeitmass, in welchem die Zuschauer im Saal leben, verschiedenes, fiktives Zeitmass, — nein, die Musik wird die Zeit selbst."

Nachdem Appia alle Faktoren der Inszenierung analysiert hat, stellt er eine hierarchische Ordnung auf, die er organisch nach der Wichtigkeit ihrer Glieder aufbaut. Dann fasst er sie folgendermassen zusammen: „Aus der Musik (im weitesten Sinne des Wortes[1]) entspringt die Konzeption des Dramas; diese gestaltet der Dichter aus Wort und Ton zum Drama und lässt es in Erscheinung treten durch Darsteller, Aufstellung, Beleuchtung und Malerei."

---

[1]) Man vergleiche: Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik von Friedrich Nietzsche.

So begründet wird die Inszenierung vollständig von der Partitur abhängig: da die Musik die Zeit ist, nicht nur ihrem Intensitätsgrade nach, sondern vor allem räumlich projiziert, so wird die Inszenierung eine Funktion der Musik. — Diese Tatsache zu beweisen, ist der Zweck des Buches von Appia.

Um ein harmonisches Ganzes mit dem nie stillstehenden Fluss der dahinströmenden Musik zu bilden, muss das Bühnenbild jede Starrheit verlieren; es muss bei jedem musikalischen Akkord harmonisch mitklingen können. Die Inszenierung kann nur die nötige Geschmeidigkeit und Ausdrucksfähigkeit erreichen, indem sie die meisten toten und starren Ausdrucksmittel verlässt, die durch die Malerei auf senkrechter Leinwand hervorgebracht werden, und indem sie der Beleuchtung die grösste Rolle gibt, wie es ihr auch von Rechts wegen zukommt. Dies zieht eine grosse Verringerung der vorgestellten Gegenstände mit sich zugunsten des allmächtigen Ausdrucksmittels des Lichtes. Apoll war nicht nur Gott der Musik, sondern auch des Lichtes (Chamberlain).

Die Drangabe von Einzelheiten, eine Hauptsache in der Kunst, schien lange von unsern Bühnen verbannt zu sein.

Diese Vereinfachung des szenischen Bildes, die es um so ausdrucksvoller macht, verlegt den Schwerpunkt der Inszenierung von der Bühne in unsere Phantasie.

Die dramatische Fiktion, die der Musik ein Objekt gibt und die uns erlaubt, uns jenseits dieses Objektes das ewige Leben unserer Seele zu offenbaren, findet so eine genau übereinstimmende szenische Form: die neue Inszenierung sowie die Partitur verringert die Zufälligkeiten der Aussenwelt auf ein Minimum, um uns in ihrer ganzen Tiefe die Realität der Erscheinung zu zeigen.

* * *

Statt hier weiter theoretisch Appias Bühnenreform begründen zu wollen, bitte ich den Leser, die hier beigefügten Inszenierungsentwürfe zu betrachten und sich zugleich die musikalischen Harmonien zu vergegenwärtigen, die ihnen entsprechen. Ich bin überzeugt, dass jeder künstlerisch Empfindungsfähige sich bewusst wird, er stehe da vor einem neuen künstlerischen Ausdrucksmittel, das aus der Musik herausgewachsen, aus deren Harmonien geboren und Leben schöpfend, wohl das mächtigste ist, das wir kennen.

Ich muss hier bemerken, dass Appias Inszenierungsentwürfe die Frucht eingehenden Studiums sind. H. S. Chamberlain, dem Appia als Freund sein Werk widmete, bezeichnete dieses in seinem Buch über Richard Wagner als etwas, das Epoche zu machen verspreche. Wie kein anderer hat Appia sich in den Geist Wagners eingelebt, und die beiliegenden Inszenierungsentwürfe, die nur eine kleine Auswahl bilden, sind ausschliesslich aus dem Studium der Partitur entstanden und durch langjährige Arbeit bis ins letzte Detail ihres Szenarios für die Aufführung durchgearbeitet.

Wir haben gesehen, dass Zürich auf dem Gebiete der Inszenierung etwas zu leisten vermag; man erinnere sich nur der letzten Aufführungen „Macbeths" und an den zweiten Akt Siegfrieds. Der grosse Aufschwung auf künstlerischem Gebiete, den Zürich in den letzten Jahren genommen hat, zeigt sich nirgends so deutlich als wie in unserem Bühnenwesen; man begegnet dort einem Verständnis und Entgegenkommen, das des vollen Lobes würdig ist. — Direktion und musikalische Leitung, Regie und Dekorationsmaler haben bei den letzten Festspielen bewiesen, dass wir das Material besitzen, mustergültige Festspiele aufzuführen, die der ganzen Schweiz zur Ehre gereichen möchten, wenn wir zur Inszenierung noch Appia herbeizögen[1]). Es ist unmöglich, selbst von dem begabtesten Dekorationsmaler und von dem erfahrensten Regisseur zu verlangen, dass sie die Inszenierung Wagnerscher Werke so beherrschen wie Appia, der sein ganzes Leben der Frage gewidmet hat.

Zürich, das mit Wagner und seinem Schaffen so eng verknüpft ist, hat durch die letzten Festspiele gezeigt, dass es wie kaum eine andere Stadt prädestiniert und fähig ist, des grossen Meisters Werke würdig aufzuführen. Die Krone würde es sich aufsetzen, wenn es durch eine angemessene Inszenierung die erste würde, dem Ring, unserem höchsten Epos, den Stempel der Vollkommenheit aufzudrücken.

ZÜRICH A. v. SENGER

---

[1]) Man könnte vielleicht mit einigen bescheideneren Versuchen beginnen; mit einem oder zwei Akten des „Ring" oder „Tristan". Schon mit den bestehenden Dekorationen übernimmt es Appia, durch Beleuchtung und kleine Änderungen in der Ausstattung das Publikum für eine radikalere Reform vorzubereiten.