Zeitschrift: Jahrbuch der Gesellschaft für Schweizerische Theaterkultur
Herausgeber: Gesellschaft für Schweizerische Theaterkultur
Band: 4 (1931-1932)

Artikel: Theaterausstellungen in Basel und Zürich
Autor: Weiss, Fritz
DOI: https://doi.org/10.5169/seals-986497

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: 12.12.2025

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

Theaterausstellungen in Basel und Zürich

Vielleicht fragt sich mancher verwundert, wenn er das Wort „Theater-" oder „Theaterkunstausstellung" hört, was es denn beim Theater auszustellen gebe. Gewiss: Theater ist die Schöpfung eines Augenblicks, das transitorische Erlebnis einiger weniger, glücklicher und befreiender Abendstunden, das in Erscheinung tritt mit dem Aufgehen des Bühnenvorhanges und das zu Ende geht, sobald sich dieser selbe Vorhang über dem aufblitzenden und im Aufblitzen schon wieder verlöschenden Leben der Bühne senkt. Sein Wesen liegt wie das Wesen jedes Erlebnisses im Rausch und in der Begeisterung des einen voll ausgeschöpften Augenblickes.

Mit dieser Leistung des Theaters hat allerdings eine Ausstellung nichts zu tun. Anderseits ist aber das jeweilige Augenblickserlebnis auch wieder abhängig von einer Unsumme von Teilfaktoren, deren mancher für sich allein betrachtet werden kann; ja, gelegentlich auch mit Gewinn für sich allein betrachtet werden muss. Denn die Kunst — darüber dürfen wir uns nicht hinwegtäuschen — beherrscht heute vielfach der Intellekt; ob zu ihrem Nutzen oder Schaden, haben wir hier nicht zu entscheiden. Man darf nur nicht vergessen, dass erst das Zusammenwirken aller Teile miteinander das fertige Ganze schaffen. Das schönste Zifferblatt ersetzt noch lange keine Uhr; und doch kommt es schon sehr darauf an, wie dieses aussieht, wenn die Uhr ihren Käufer finden soll.

Ein nicht unwesentlicher Teilfaktor beim Zustandekommen des Theaterkunstwerkes ist die räumliche Umwelt, in der sich das lebendige Geschehen der Bühne zu vollziehen hat: das Schaubare, das szenische Bild.

Das Theater hat im Lauf seiner Entwicklung durch die Jahrhunderte hindurch viele Wandlungen durchgemacht. Ihren sichtbarsten Ausdruck fanden diese unaufhörlichen Veränderungen jeweilen wohl im Bühnenbild. Das griechische Theater, das mittelalterliche Theater Mitteleuropas, das englische Theater Shakespeares, unser heutiges Theater: sie alle unterscheiden sich von einander nicht zuletzt durch die äussere Gestaltung der Bühne. Und was seinerzeit den „Meiningern" zu ihrem Welt-

ruf verhalf, waren nicht die schillerschen und shakespeareschen Bühnenwerke, sondern die besondere Art ihrer schauspielerischen und szenischen Gestaltung durch den Theaterherzog Georg.

Nun bemächtigten sich gerade des Bühnenbildes, der äussern Gestaltung der Szene, selten so starke und so neuartige Einflüsse und Kräfte wie in der jüngsten Vergangenheit und in der Gegenwart. Immer wieder macht ein wesentlicher Teil aller Diskussion und Auseinandersetzung, die sich um die Erfassung der gegenwärtigen Kunst der Bühne bemüht, Halt vor dem Problem der Inszenierung.

Ueber Inszenierungen kann man oft die widersprechendsten Ansichten und Urteile hören. Bald klingt das Lob in den höchsten Tönen, bald wird das Bühnenbild nach allen Regeln der Kunst „verrissen". Dann heisst es, „früher" sei alles viel schöner, viel verständlicher, viel natürlicher gewesen. Warum man denn davon abweiche, da es doch gut war, und warum man um jeden Preis modern sein, zum mindesten aber immer etwas anderes hinstellen müsse als früher. Wie man sich — als Schöpfer oder als Betrachter — zu einer Inszenierung stellt, das ist letzten Endes immer eine Weltanschauungsfrage. Weltanschauung aber ergibt sich stets aus dem Verständnis der grossen geistigen Bewegungen, die das Leben des Einzelnen wie der Gesamtheit fortwährend tangieren und beeinflussen, und dokumentiert sich als das Resultat zu Ende geführter Denkvorgänge.

Von hier aus betrachtet, eröffnen sich auch für „Theater- und Theaterkunst"-Ausstellungen ganz bestimmte Perspektiven. Als die Stadt Magdeburg vor vier Jahren das grosse Wagnis einer „Deutschen Theaterausstellung" unternahm, handelte es sich nicht um das „blosse Zurschaustellen einer Ueberlieferung", sondern vielmehr um den Versuch, „die eigentümliche Welt des Theaters der Vergangenheit und der Gegenwart in einer zur *Besinnung* einladenden Schau zum Leben zu erwecken"; dergestalt, dass zu hoffen war, es werden „in einem neuen, noch nicht lange entdeckten Bereich geistesgeschichtlicher Betrachtung Kunst und Wissenschaft *Förderung* erfahren".

Ob gross oder klein: jede Ausstellung, die zu tätiger Auseinandersetzung anregt oder auffordert, die zur Besinnung lädt, die durch Besinnung zu neuem Leben erwecken will, durch die Kunst und Wissenschaft — wir wollen hinzufügen, auch das Leben — Förderung erfahren können: steht in sich selbst ge-

rechtfertigt da. Einer solchen Ausstellung letzter Sinn wird nie darin bestehen, endgültige Ergebnisse zu zeigen oder eine abgeschlossene Entwicklung nachzuweisen; was sie bietet, sind Durchgangsformen, die in der Erscheinungen Vielfalt der ordnenden und sichtenden Betrachtung dienen.

Bei den beiden Ausstellungen, die vom 15. Februar bis zum 15. März die Räume des Gewerbemuseums in Basel und vom 25. April bis zum 31. Mai diejenigen des Kunstgewerbemuseums in Zürich füllten (jene als „Problemtheater", diese als „Theaterkunstausstellung"), kam es nicht darauf an, den Rahmen einer üblichen „Bühnenbild-Schau" zu spannen, in der möglichst viele Beispiele wahllos neben- und durcheinander hängen, sondern allein auf die wesentliche Erkenntnis ganz bestimmter, durch Zeit und Umstände bedingter Bewegungen, mit denen sich auch das Theater auseinandersetzen muss, — in bejahendem oder verneinendem Sinne — weil sie nun einmal in allen Lebensäusserungen unserer Gegenwart entscheidend wirksam sind.

Beide Ausstellungen waren um dieselben Grundgedanken gruppiert und boten in ihrem Kern auch das gleiche Material. Nur hatte man in Zürich die Grenzen etwas weniger eng gezogen; was zuvor in Basel gezeigt worden war, erschien hier auf etwas breiterem Raum; Zusammenhänge und Vergleichsmöglichkeiten waren reicher belegt.

Die beiden Ausstellungen gaben ein selten lebendiges Bild der vielen Kräfte und Tendenzen, welche die szenische Gestaltung des Bühnenkunstwerkes gegenwärtig von allen Seiten her berühren und wandeln. Bewusst einseitig orientiert, galt die eine wie die andere Schau „neuem Wollen, dem Experiment, kühnen Eroberungen, einer Kunst ohne Formeln, Erweiterung verengter Begriffe, dem Werdenden und heute Lebendigen, dem Ringen um neue Formen aus neuem Material" und veranschaulichte, wie „Grundkräfte unserer Zeit im Spiegel der Bühne Gestalt werden" können (Basler Ausstellungskatalog, Seite 4). Das „Projekt" war deshalb auch stärker vertreten als die wirklich ausgeführte Inszenierung. Und keinen Platz fanden jene bildkünstlerischen Bestrebungen — an sich oft nicht weniger modern und problematisch — die eine mittlere Linie einhalten, sich zum Ausgleich der Extreme bekennen und Gebrauchsformen sein wollen. Aller Nachdruck lag auf den konstruktivistischen

und aktivistischen Ideen, die in dem Russland und Deutschland der Gegenwart Ausdruck gefunden haben.

Dass der Schweiz auf dem Gebiet der Bühnenbilderneuerung auch eine kleine, nichtsdestoweniger beachtenswerte Rolle zugefallen ist, dafür zeugt der Name des Genfers *Adolphe Appia.* War er es doch, der die gestaltende Kraft des Lichtes für die Bühne entdeckte, der für die Bewegung des Darstellers mit Nachdruck den wirklichen, gegliederten Raum forderte. An Appia, der allerdings spät, erst kurz vor seinem Tode, die Verwirklichung seiner bahnbrechenden Ideen durch Dr. Wälterlin in Basel noch erleben durfte, konnten die Ausstellungen darum auch nicht vorübergehen. Zwar sind seit seinem ersten Vorstoss 1899 (Das Buch „Die Musik und die Inszenierung") bereits mehr als dreissig Jahre vergangen, und der Weltkrieg mit seinen Folgen, den Revolutionen in Russland und Deutschland, hat das Theater in noch ganz anderer und viel tiefer greifender Weise auf neue Geleise gelenkt.

Immerhin machte Appia Schule. Die Vereinfachung des Raumes, der Verzicht auf perspektivische Täuschung führte zur Stilbühne und zur symbolischen Dekoration. Eine Art neuromantischer Stimmung strömte aus ornamentierten und einfachen weichen Vorhängen aus. Das geistige Zentrum für diese stilisierenden Vereinfachungen, die schon dem von der Malerei herkommenden Expressionismus verpflichtet sind, gruppiert sich etwa um die Namen *Emil Pirchan* (Richard III., Wilhelm Tell), *Cäsar Klein* (Faust), *Ewald Dülberg* (Don Giovanni), *Caspar Neher* (König Johann). Die Versuche zu Fauststilisierungen, die von *Walter v. Wecus* stammten, fand ich indessen geschmacklos.

Während sich in den Schöpfungen dieser Künstler noch immer eine Entwicklung zeigt, die mehr oder weniger einer Reform bestehender Zustände gleichkommt, ohne dass diese im Grunde dadurch aufgehoben würden, kündigt sich im russischen und danach auch im deutschen Theater der Nachkriegs- und Revolutionszeit etwas völlig neues an. Den Anstoss dazu gaben Tairoff mit seinem „entfesselten Theater" und Meyerhold, der kurzweg die ganzen technischen Behelfe der bisherigen Dekorationsweise herunterriss und mit nackten Gerüsten, Treppen, Leitern, Rädern, Brücken die „konstruktivistische Bühne" aufbaute.

Tairoffs Schauspielkunst sollte körperliche Höchstleistung sein. Sie beruht ganz auf schauspielerisch-tänzerischen Elementen, arbeitet mit der Turnergewandtheit eines durchtrainierten Körpers und verlangt vom Darsteller fast seiltänzerische Schrittsicherheit. Dem Schauspieler stellen sich schräge Ebenen gegenüber, die seinen Anlauf aufnehmen; mit Behendigkeit muss er an senkrechten Stangen blitzschnell heruntergleiten. „Die Dekoration erhält dynamische Funktionen". Die hervorragendsten Entwürfe für diesen Expressionismus der Tairoff-Bühne schuf *Alexandra Exter*, von deren Kunst die Ausstellung eine reiche Auswahl zur Schau bot.

Die „konstruktivistische Bühne" ist eine Verbeugung vor dem die Zeit beherrschenden Dämon Maschine. „Die Maschine" — schreibt Niessen in seiner vorzüglich orientierenden Wegleitung zu den beiden Ausstellungen — „war ein Dämon, der den Blick aufschluckte, den Menschen mit Gefahren bannte; der Dienst an ihr war Lauer und Kampf, Gegenwehr gegen Ueberranntwerden und zermalmendes Verschlingen. Alles vergass man umher, die malerische Landschaft zerging vor der brüllenden Kanone, vor der hungernden Gier nach der Feldküche oder den tückischen Greife-Armen der landwirtschaftlichen Maschine". Diese Vormachtstellung der Technik konnte auch für die Bühne nicht ohne Einfluss bleiben; und es ergab sich ein doppeltes: einerseits Technisierung der Szene und anderseits Verzicht auf alles, was nicht unmittelbar beschritten oder angefasst werden musste (ibid.). Die Konstruktion braucht ihre Funktion nicht mehr zu verleugnen. Ein bezeichnendes Beispiel: *Moholy-Nagys* Lösung des szenischen Problems für „Hoffmanns Erzählungen", die für die Kroll-Oper in Berlin ausgeführt wurde. Aus Spalanzanis mechanischem Kabinett ist auch der leiseste Hauch von „Romantik" verbannt. In *El Lissitzkys* Schau „Sieg über die Sonne" (sehr starken Kompositionen) feiert die Technik und die Mechanik geradezu letzte Triumphe. Ein Einziger dirigiert und gestaltet das Spiel. „Er schaltet das Radiomegaphon ein, und über den Platz tönt das Getöse der Bahnhöfe, das Rauschen des Niagarafalles, das Gehämmer eines Walzwerkes... (er spricht) in ein Telephon, das mit einer Bogenlampe verbunden ist, oder in andere Apparate, die seine Stimme je nach dem Charakter der einzelnen Figuren verwandeln. Elektrische Sätze leuchten auf und ver-

löschen. Lichtstrahlen folgen den Bewegungen der Spielkörper, durch Prismen und Spiegelungen gebrochen". In *Schlemmers* „Triadischem Ballett" war der Tänzer immer noch ein Mensch, wenn er auch zu rotierenden Maschinenteilen wurde.

Die Revolutionen in Russland und Deutschland propagierten aber auch die politische Aktualisierung des Theaters. Die Bühne wurde zur Tribüne. Das szenische Bild betonte ein politisches Programm oder zerrte die Lächerlichkeit gewisser Zeittypen an den Tag. *George Grosz* hat die scharfe satirische Profilierung gewisser menschlicher Schwächen den bekannten Gotteslästerungsprozess eingetragen. *Adolf Mahnke* charakterisiert das römische Forum für die Leichenrede in Shakespeares „Julius Cäsar" durch vier gewaltige Liktorenbündel, die als Säulen in die Luft ragen. Photomontagen werden auf die Bühne übertragen, das Mittel der Projektion ausgebeutet: *Theo Ottos* „Fünfjahresplan" ist dafür ein sprechendes Beispiel.

Diesen neuen szenischen Formen, die ja nur Ausdruck explosionsartig zum Durchbruch gelangender, lange gestauter Kräfte sind, kann konsequenterweise der gegebene Raum der Guckkastenbühne und des Rangtheaters nicht mehr genügen. Der passive Zuschauer soll in die Handlung hineingerissen, soll selber aktiviert werden. So konstruiert *Walter Gropius* die neue „Raumbühne", deren drehbares Zuschauerparkett es ermöglichen soll, dass ein Ring von Projektionen Zuschauer und Darsteller gemeinsam einkreist. Und *Andreas Weininger* schlägt ein sogenanntes „Kugeltheater" vor.

Noch vieles wäre über die beiden Ausstellungen zu sagen, deren innerer Reichtum hier nur angedeutet werden konnte. Der Beschränkung auf das Problem verdanken sie beide die Stärke ihrer Wirkung.

Man mag sich nun diesen modernen und hypermodernen Bestrebungen der Bühnenbildkünstler aus unserer Gegenwart gegenüber verhalten wie man will; man mag die vielfachen Bemühungen der Theater um die bildliche und räumliche Erfassung der Kräfte dieser Zeit, die mit einem Energieaufwand sondergleichen Herr über sich selber zu werden sucht, als „Extrem artistischer Spielereien" bezeichnen, wie der —e— Korrespondent der „Schweizer Bühne" (Seite 5 der Septembernummer 1931): Die Tatsache, dass die beiden Ausstellungen Probleme auch einmal in der Schweiz zur Diskussion stellten,

an denen die Theater nicht einfach vorübergehen können — wir müssen uns ja gleichermassen mit allen neuen Aeusserungen in Kunst und Wissenschaft und Technik auseinandersetzen — diese Tatsache ist allein so wichtig, dass man über jeden Versuch einer praktischen Ausführung zunächst vollkommen hinwegsehen darf. Und Niessen hat durchaus recht, wenn er sagt, dass man mit billigen Witzen dieses Streben, „aus den eigensten Mitteln einer veränderten Zeit Ausdruck für ihren Rhythmus zu gewinnen", nicht einfach erledigen kann. Der tiefste Wert der beiden Ausstellungen war ja kein praktisch-materieller — er sollte es auch nie sein — sondern ein eminent geistig-ideeller. Von ausschlaggebender Bedeutung musste auch für den Betrachter der bewusst schöpferische und neu gestaltende Wille an sich sein, der in kühnen Vorstössen als lebendige Kraft mit befruchtender Intensität durchbricht und ohne jede Rücksicht auf sogenannte Gebrauchsformen einzig als „Traum, Wunsch und Forderung" nach plastischem Ausdruck ringt.

Dr. Fritz Weiss, Basel.

Erste schweizerische Theaterkunstausstellung in Bern. Nachdem die Theaterkunstausstellungen in Basel und Zürich das konstruktivistische Theater, das keine aesthetische Spielerei, sondern der Ausdruck der sovietistischen Weltanschauung ist, in den Mittelpunkt der Betrachtung rückten, unternimmt es die Gesellschaft für Theaterkultur, eine erste *schweizerische* Theaterkunstausstellung zu zeigen. Was da an Kostüm- und Dekorationsentwürfen zu sehen ist, braucht den Vergleich mit dem Ausland nicht zu scheuen. Die wertvollsten Beiträge stammen wohl aus der Westschweiz. Voran stehen die vor dreissig Jahren grundlegenden Entwürfe Adolphe Appias. Cingrias Entwürfe sind so bildmässig und sprühend, dass es nicht verwunderlich wäre, wenn Kunstfreunde sie ankauften. Am bühnengerechtesten sind die farbensatten und prächtig gegliederten Entwürfe von Vincent-Vincent. Zum erstenmal findet man eine so grosse Zahl schweizerischer Künstler vereinigt, die im Dienste des Theaters tätig sind. Der *Katalog* nennt ihre Namen, und der Bühnenleiter, der Kostüm- oder Raumbilder für seine Aufführungen braucht, weiss nun, wo er seine Helfer findet.