

Die Zürcher Theaterkunstaussstellung

Autor(en): **Schlosser, Heinrich**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Das Werk : Architektur und Kunst = L'oeuvre : architecture et art**

Band (Jahr): **1 (1914)**

Heft 3

PDF erstellt am: **21.09.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-1742>

Nutzungsbedingungen

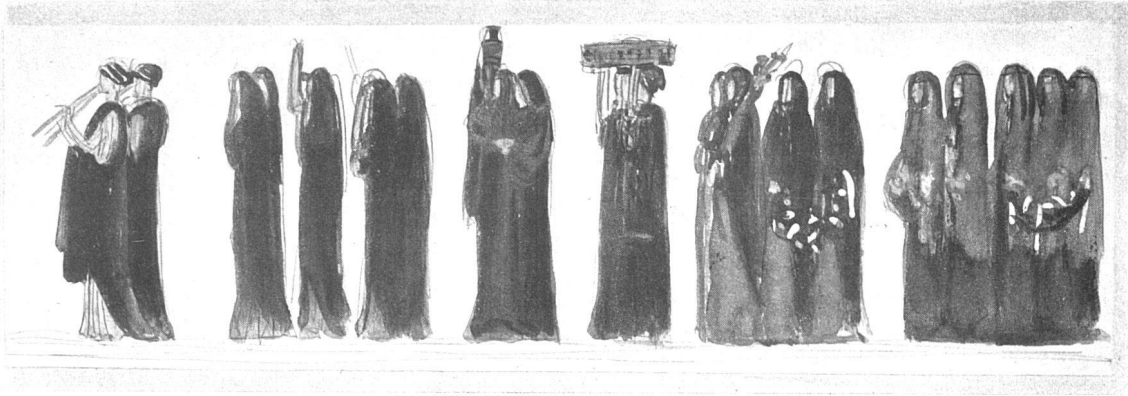
Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.



Théâtre du Jorat in Mézières
Figurinen zu Orpheus

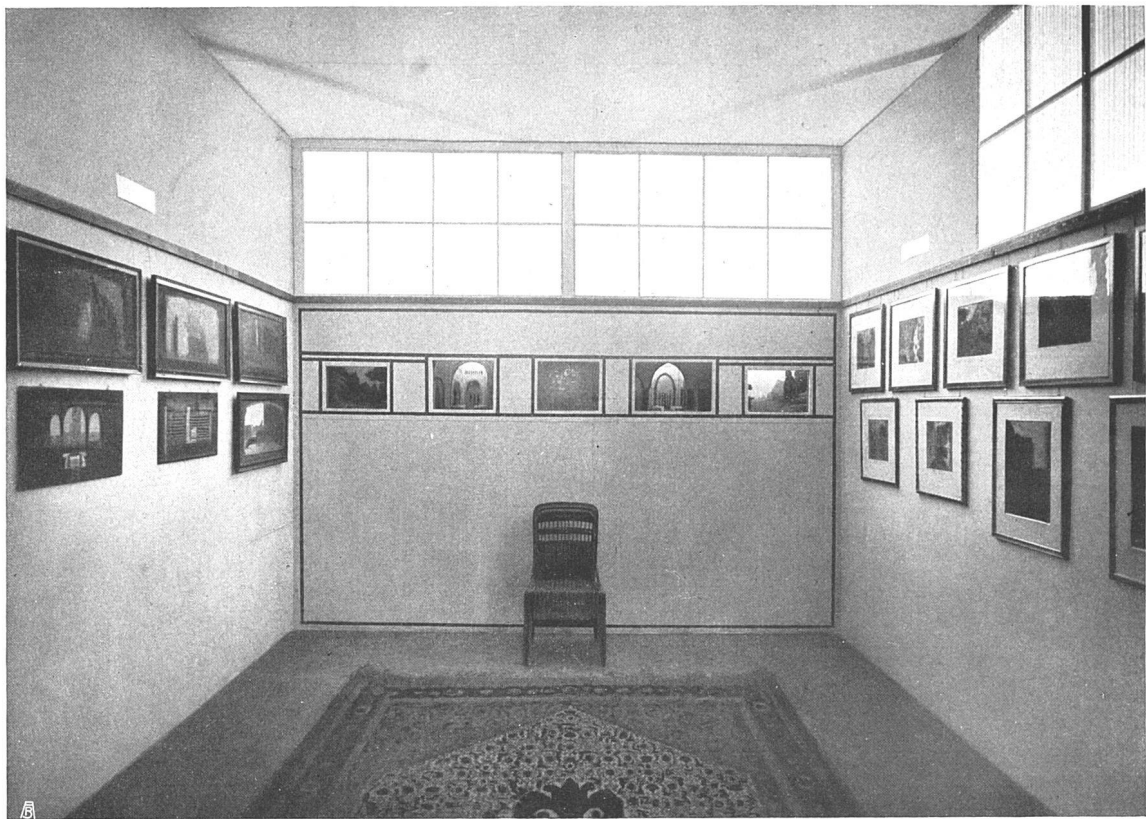
Jean Morax

DIE ZÜRCHER THEATERKUNSTAUSSTELLUNG (FEBRUAR—MÄRZ)

Im Kunstgewerbe-Museum der Stadt Zürich hat Direktor Alfred Altherr eine Ausstellung veranstaltet, die ihrem wesentlichen Zwecke nach der Veranschaulichung der heutigen Bestrebungen auf dem Gebiete der dramatischen Inszenierung dient. Entgegen der Mannheimer Theaterkunstaussstellung vom Jahre 1912, die das gleiche Ziel in der Darstellung von Theaterarchitektur, einzelnen Figurinen und Bühnenbildern in geschlossenen Gruppen verfolgte, ist in Zürich durch Zusammenfassung der Arbeiten des einzelnen Künstlers in besonderen Räumen ein klares Erkennen der Eigenart desselben und seiner Stellung zum Problem der modernen Inszenierung ermöglicht, was im Hinblick auf die reichhaltige Vertretung einiger besonders markanten Individualitäten wie Edward Gordon Craig und Adolphe Appia von größtem Wert ist.

Was bei der Betrachtung der ausgestellten Szenenbilder, der Modelle und Figurinen mit unerhörter Eindringlichkeit sich kundgibt, das ist die entschiedene Absage an die jeglicher künstlerischer Raumgestaltbare Inszene, die uns der Realismus in Drama und Oper gebracht hat und die sich

heute noch mit wenigen Ausnahmen überall breit macht. Es gilt den Kampf gegen jene wahllose Vielfältigkeit der Farbe, jene perspektivischen Ungeheuerlichkeiten und jene offenbare Vorherrschaft, die die Inszene an sich gerissen hat. Sie soll zurückgeführt werden in ihre Rolle als dienendes Glied des Ganzen, zugleich aber, künstlerisch vertieft und veredelt, die Forderung der Raumeinheit erfüllen. Sie wird demnach auf jegliche Überladung verzichten müssen, überhaupt alles, was nicht durch das aufzuführende Werk unabweisbar gefordert wird, meiden. Ihre Raumgestaltung wird allein auf die Erfüllung der Bedürfnisse der Spielbewegung bedacht sein und die malerische Lösung wird nicht minder aller ablenkenden Sonderwirkungen entraten, was auch beim Entwurf der Kostüme von maßgebender Bedeutung sein wird. Es ist ohne weiteres einleuchtend, daß durch eine solche weise Beschränkung der Mittel weit größere Gewähr für wirklich künstlerisch hochstehende Leistungen geboten ist, und daß wir Aufführungen entgegensehen können, in denen uns der Geist der Werke rein von allem Tand und unverlangtem „Schmuck“ übermittelt wird.



Theaterkunstaussstellung in Zürich

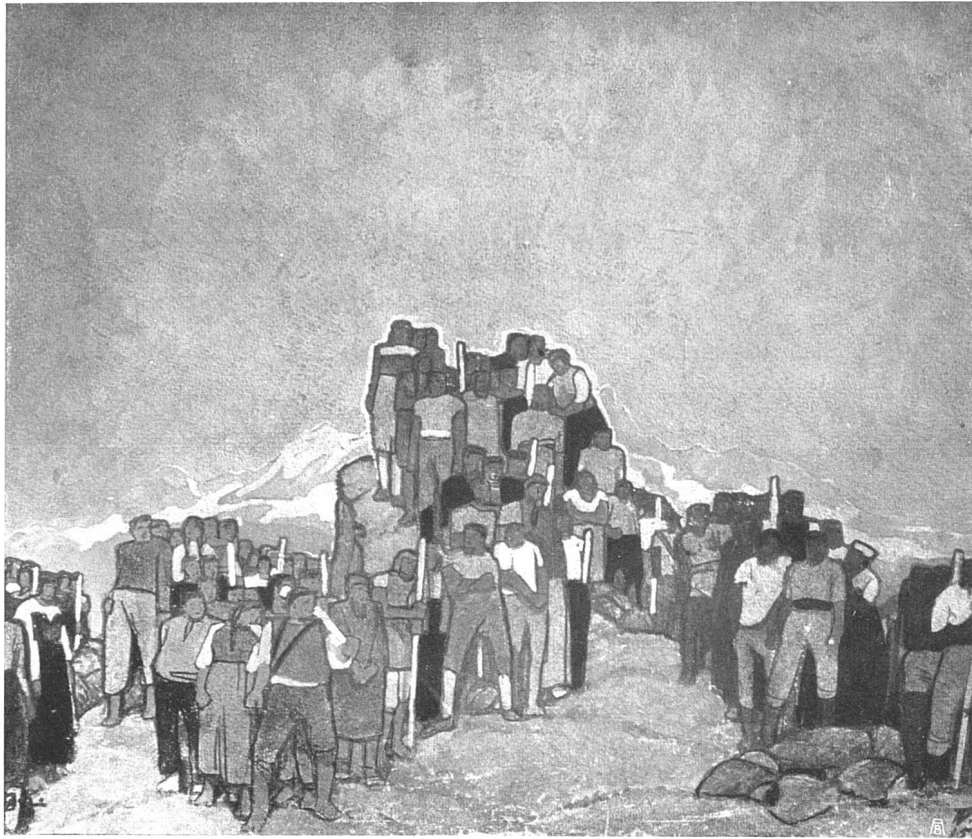
Blick auf die Anordnung der Bühnenmodelle zu Parsifal von Albert Isler, Theatermaler in Zürich

Wir müssen uns leider des engbegrenzten Raumes wegen, der uns zur Verfügung steht, darauf beschränken, mit einigen Worten auf die Entwürfe und Modelle zweier Künstler hinzuweisen, die in der ganzen Bewegung eine führende Stellung einnehmen: Adolphe Appia und Edward Gordon Craig.

Adolphe Appias (Rivaz) Entwürfe zu Tristan und Parsifal und zu den Bühnenbildern für die Hellerauer Festspiele zeigen in prächtiger Weise die monumentale Wirkung, die durch Beschränkung in der Raumbehandlung erreicht werden kann, und die in Verbindung mit einer ganz meisterhaften Behandlung der Beleuchtung Bühnenbilder von wunderbarer Einheit in der Raumwirkung ermöglicht. Hier ist die Diskrepanz der zwei- und dreidimensionalen Darstellung der Illusionsbühne glänzend überwunden.

Mit noch einfacheren Mitteln schafft Edward Gordon Craig (Florenz) Bühnenräume von elementarer Raumwirkung. Seine vier Bühnenmodelle zu Shakespeares „Hamlet“ zeigen die Verwendung der von ihm gedachten wandschirmartigen Versatzstücke. Ganz abgesehen von der künstlerischen Wirkung seiner Räume, muß der praktische Wert eines solchen Bühnenbaues einleuchten. Durch geringfügige Verschiebungen können ganz neue Raumwirkungen erzielt werden. Jegliche Inanspruchnahme des Schnürbodens und irgend welcher Maschine fällt weg. Die einzelnen Schirme sind leicht zu handhaben, gestatten einen raschen Transport und ermöglichen die denkbar billigste Szenerie. Auch hier spielt natürlich die Verwendung des Lichtes bei der Gestaltung des Raumes eine bedeutsame Rolle.

Unter der großen Zahl der übrigen



Entwurf zu Schillers „Wilhelm Tell“
Schlußbild

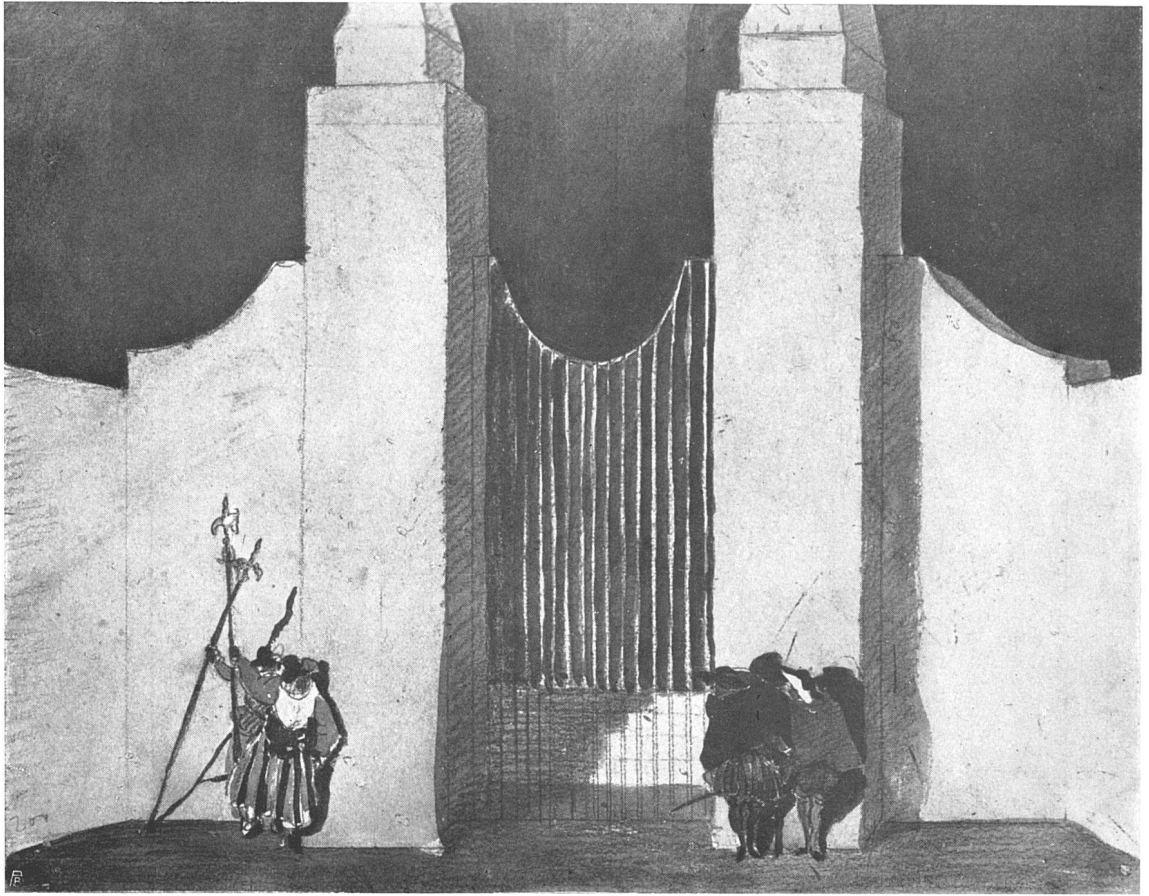
Rochus Gliese, am Deutschen Künstler-Theater
Sozietät in Berlin

Aussteller finden wir bei Knut Ström (Düsseldorf) in seinen Entwurfsskizzen zu „Iphigenie“, „Soenke Erichsen“, „Hamlet“ und „Edelwild“, ferner bei Frau Else Oppler-Legband (Freiburg) in ihren Modellen zur „Aïda“ ein ähnliches Bestreben nach künstlerischer Raumgestaltung. Leider fehlen Ernst Hahns und Georg Wunderwalds Parsifaldekorationen. Sie hätten, da sie ihre Aufgabe auf dem gleichen Wege zu lösen suchen, eine willkommene Ergänzung geboten. Fritz Schumachers (Hamburg) Hamletinszenierung, bei der durch Hinzufügung einzelner architektonischer Glieder zur Grundszene und namentlich durch die Verwendung von Vorhängen Raumvariationen geschaffen werden, weist wohl eine zur Bildebene parallele Gliederung der architektonischen Elemente auf, kann aber bei einzelnen Räumen nicht auf

den zweidimensionalen Hintergrund verzichten.

Noch ein Wort von den Figurinen. Auch hier erkennt man deutlich die Befreiung von der Schablone, das Abstreifen alles Hergebrachten und eine Konzentration auf das Wesentliche in Form und Farbe und als ein neues: die Rücksicht auf die Einordnung in den Raum. Als besonders glückliche Lösungen sind da Craigs Entwürfe, dann die geistreichen, farbig und formell gleichbedeutenden Vorlagen Léon Baksts (Paris), die stilvollen Figurinen zu « Orpheus », « Assis, Fitne und Sumurun » von Walter Bertina (Frankfurt) und die eigenartigen Schöpfungen von Pirchan (München), Starke (Frankfurt) und Voltmer (Hamburg) zu nennen.

Als Ergänzung treten die historische Abteilung, die Entwürfe und Zeichnungen zu



Bühnenbild zu Shakespeares „Viel Lärm um nichts“. Vor dem Park

Ernst Stern, Berlin

den Schweizer Festspielen und zu den Inszenierungen im Théâtre du Jorat in Mézières hinzu. Die Abteilung Marionettentheater, die einige farbige ganz prächtige chinesische und javanische Puppen aufweist, und die graphische Abteilung, die Plakate und Drucksachen zeigt (Theaterzettel) machen den Beschluß. Gerade die letzte Abteilung bietet in mancher Hinsicht Vorbildliches in stilvoller Anordnung des Schrift-Satzes und künstlerisch wirkungsvoller Gestaltung der Reklame. Ein letztes Wort sei dem prächtig ausgestatteten, in der vornehm-grazilen Ehmke-Antiqua gedruckten Katalog gewidmet. Besonders wertvoll sind die Aufklärungen, die Appia und Craig über die Ziele ihrer Inszenierungskunst erteilen. Dr. A. Baur behandelt

in einem längern Aufsatz das Theater als Bauwerk. Über die bildende Kunst auf der Bühne verbreitet sich Dr. W. F. Storck. August Schmid gibt einen interessanten Überblick über die schweizerischen Fest- und Volksschauspiele der letzten zwei Jahrzehnte. Der illustrative Teil bringt Reproduktionen einiger Bühnenräume von Appia und G. Gamper, dann Figurinen von Bertina, Starke und Voltmer, Innenansicht und Grundriß des Theaters Farnese zu Parma, einen bremischen Theaterzettel vom Jahre 1688, dazu als Pendant einen vorbildlichen modernen Theaterzettel. Als Titelbild wurde die wohlgelungene Reproduktion des schönen Theater-Kunstaustellungsplakates von C. Roesch gewählt. Heinrich Schlosser.



Bühnenbild zu Vollmöller „Assüs, Fitne und Sumurun“. Am Flußufer

Walter Bertina
Frankfurt a. M.

DIE MUSIK UND DAS BÜHNENBILD

Wir glauben unsern Lesern die Intentionen des Waadtländers Adolphe Appia nicht besser nahebringen zu können als durch den Abdruck der Worte, die der Künstler selbst seinen in Zürich ausgestellten Bühnenbildern mitgab. Sie sind dem vorzüglichen und literarisch wertvollen Ausstellungskatalog entnommen. (Red.)

In Wien fand vor etwa zwanzig Jahren eine Musikausstellung statt. Da sah man eine Menge Instrumente, Figurinen, Entwürfe, Bildnisse, Manuskripte; man sah sogar Theaterkostüme und unter Glas besondere Patentmieder für Opernsängerinnen; — nur von Musik sah man nichts; denn die Musik kann man eben nicht ausstellen.

Der Gedanke einer Theaterkunst-Ausstellung scheint einen ähnlichen Wider-

spruch in sich zu schließen. — Wir gehen ins Theater, um lebende Wesen in voller Körperlichkeit und Bewegung zu schauen und zu hören, und um sie herum — welcher seltsamer Gegensatz — papierene und leblose Gegenstände, die auf die Leinwand der Kulissen gemalt sind. Die beste Art einer Ausstellung von Theaterkunst könnten uns also nur untadelige, Darsteller und Inszenierung umfassende Aufführungen nach allen Arten und Abarten der Bühnenkunst darbieten.

Was kann denn heute der Zweck einer solchen Ausstellung sein? Als vor wenigen Jahren noch die Inszenierung überall auf einem geistlosen Schema beruhte, das in einem offenbaren Widerspruch zu einer



Zeichnung zur Pantomime „La Forêt de Brocéliande“
von Ph. Monnier, Musik von Reymond (1906)

Adolphe Appia, Rivaz
im Waadtland

gesunden dramatischen Kunst stand, hätte sie wirklich keinen Zweck gehabt; da hätten auch einige Erklärungen genügt, um die Wißbegier des Theaterpublikums vollauf zu befriedigen. Nun ist das aber alles anders geworden; die Bühne hat sich heute von den künstlichen Fesseln, die sie niederhielten, zu befreien gesucht, um aus sich selbst heraus ein unabhängiges System zu schaffen, das sich ihrem Wesen anpassen soll. Was sich heute noch als Musikdrama, als ein großes Kunstwerk brüstet, sucht zwar sein Heil in einer unglaublichen Steigerung des äußeren Aufwands, wo doch gerade hier die strengste Einfachheit ein Segen wäre. Und das Schauspiel glaubt sich durch die Vortäuschung der Wirklichkeit einen Stil schaffen zu können; doch kann wie überall auch bei ihm der Stil nur aus Beschränkung und Begrenzung hervorgehen. So ist für keines von beiden ein wirkliches Fortschreiten möglich. Und wir müssen noch

dem Kinematographen Dank wissen, daß er uns jeden Tag beweist, wohin schließlich das Streben nach äußerem Aufwand und Vortäuschung von Wirklichkeit führt. Immerhin haben sich seit einigen Jahren verschiedene Künstler darum bemüht, der Inszenierung ein rein künstlerisches Gepräge zu geben. Ihre Versuche waren nicht erfolglos; und obwohl diese Reform noch in der ersten Zeit ihres Wachstums begriffen ist, darf man nun von ihr eine vollständige Erneuerung der Bühnenkunst erwarten. — Eine Theaterkunstausstellung darf also heute nur den großen und einzigen Zweck haben, ihren Besuchern diesen neuen Weg zu zeigen und sie soweit zu bringen, daß sie die innere Harmonie zwischen den neuen Formen und den geheimsten Wünschen begreifen, die der Dichter auf die äußere Erscheinung seines Werkes gesetzt hat.

Wie kann uns das aber gelingen, wenn



Bühnenbild zu Wagners „Tristan und Isolde“
III. Akt beim Aufgehen des Vorhangs (1896)

Adolphe Appia, Rivaz
im Waadtland

die Ausstellung die Werke selber nicht in Wirklichkeit vorführen kann? Wir müssen eben an die liebevolle Mitarbeit eines jeden Besuchers appellieren, sonst bleiben die stummen Bilder unbelebt, die wir ihm vorlegen. Vielleicht ist es ja gerade die Inszenierung unserer Repertoiretheater, die oft seinen Geschmack mißleitet hat; der Beschauer hält deren althergebrachtes Schema für unvermeidlich. Damit er nun die Unabhängigkeit des Urteils erlange, die er bei der stets gelobten Ausschlichtung jenes Schemas nicht gewinnen konnte, möge er mir gestatten, ihm die Grundlagen einer rein ästhetischen Bühnenkunst zu erläutern, die hoch über allen Konventionen stehen; er wird dann selbst die Schlüsse daraus ziehen, die zu einer vernünftigen Inszenierungskunst führen müssen.

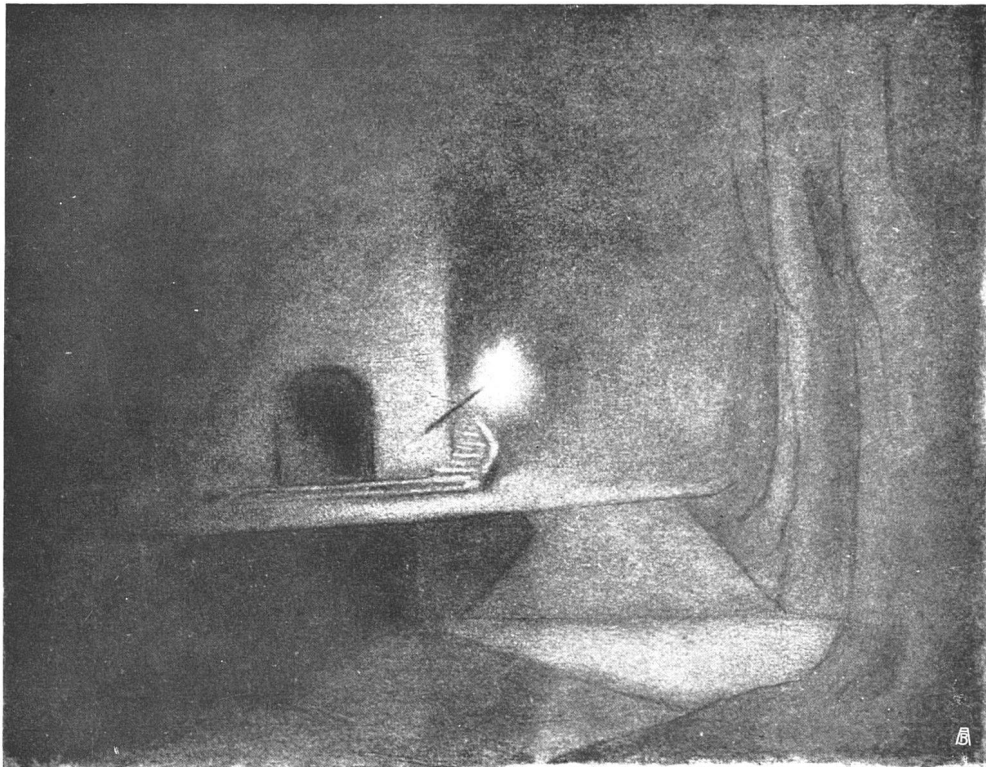
Zuerst sei festgestellt, daß zwischen der bemalten Leinwand der Kulissen und Versatzstücke und der plastischen, bewegten

Form des Darstellers ein unauf löslicher Widerspruch besteht. Es ist offenbar, daß der lebendige Mensch nie ein richtiges Verhältnis zu gemalten Schatten, Lichtern und Gegenständen gewinnen wird.

Ferner verlangen die bemalten Kulissen eine Beleuchtung im dunkeln Raum, den die Bühne ja darstellt, die mit der Beleuchtung, wie sie der lebendige Darsteller erfordert, nicht in Einklang zu bringen ist.

Schließlich, und das faßt die beiden ersten Punkte in eins zusammen: je mehr eine Dekoration nach den Gesetzen eines Bildes geschaffen ist, umso weniger wird sie mit der lebendigen Gegenwart von Darstellern zusammen als geschlossenes Kunstwerk wirken. Oder umgekehrt: je plastischer und lebendiger der Darsteller die Bühne beherrscht, umso weniger wird der Dekoration eigenes Leben zukommen können.

Zu diesem letzten Punkt drängt sich eine



Bühnenbild zu Wagners „Tristan und Isolde“ II. Akt.
Stand der Bühne in der ersten Szene (1896)

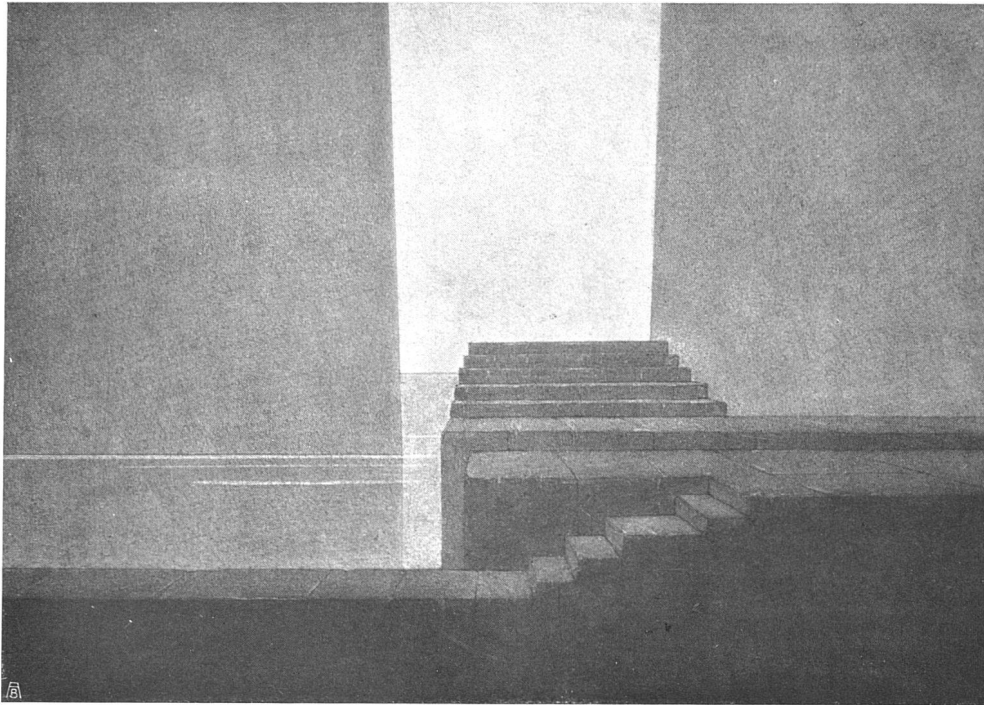
Adolphe Appia, Rivaz
im Waadtland

Frage auf: ist die Schaubühne ein Panorama, in dem sich alles der gemalten Dekoration unterordnen muß? Ist sie nicht eine lebendige Kunst, wo des Darstellers Spiel, Gesang und Wort die ganze Belebung des Kunstwerks ausmacht? Ist man also dem ausübenden Künstler oder seinem bloßen Rahmen Opfer schuldig?

Die Antwort drängt sich auf. Welches sind nun aber die Opfer, welche die Gegenwart des Darstellers von uns verlangt? Gibt es etwas, das, ob wir es wollen oder nicht, dem Darsteller die stärkste Wirkung in der Stufenleiter der Bühnenwirkungen zuerteilt, und das uns sicher zeigt, was wir unterdrücken können und beiseite lassen müssen?

Dieses Element ist nun ganz unbestreitbar in der Musik enthalten. Indem sie uns ermöglicht, ohne Zuhilfenahme des Verstandes unser geheimstes Gemütsleben rhythmisch auszudrücken, zu dessen Tiefen

das Wort allein niemals gelangen könnte, gibt sie uns das imperative Gesetz der musikalischen Dauer. Die musikalische Dauer ist von derjenigen des normalen Geschehens unabhängig, dafür aber genau meßbar, und ihre Proportionen können für die Bühne in räumliche Proportionen umgewandelt werden. Nun kann aber die Musik nur durch das Medium des Darstellers in ein Verhältnis zur Bühne gebracht werden; nur sein Körper und sein Gesang können zwischen der musikalischen Dauer und Ausdruckskraft einerseits und den räumlichen Proportionen und der Möglichkeit ihrer Darstellung anderseits vermitteln. Auf der Bühne muß also die Musik für die lebendige Gestalt des Darstellers den Rang bestimmen, der ihm gebührt — das heißt den allerersten Rang — und ihm dann endgültig die andern dekorativen Mittel unterordnen; und das ganz unabhängig von unserem Willen. Die Musik



Bühnenbild für rhythmische Gymnastik
v. Jaques-Dalcroze, von Hellerau (1909)

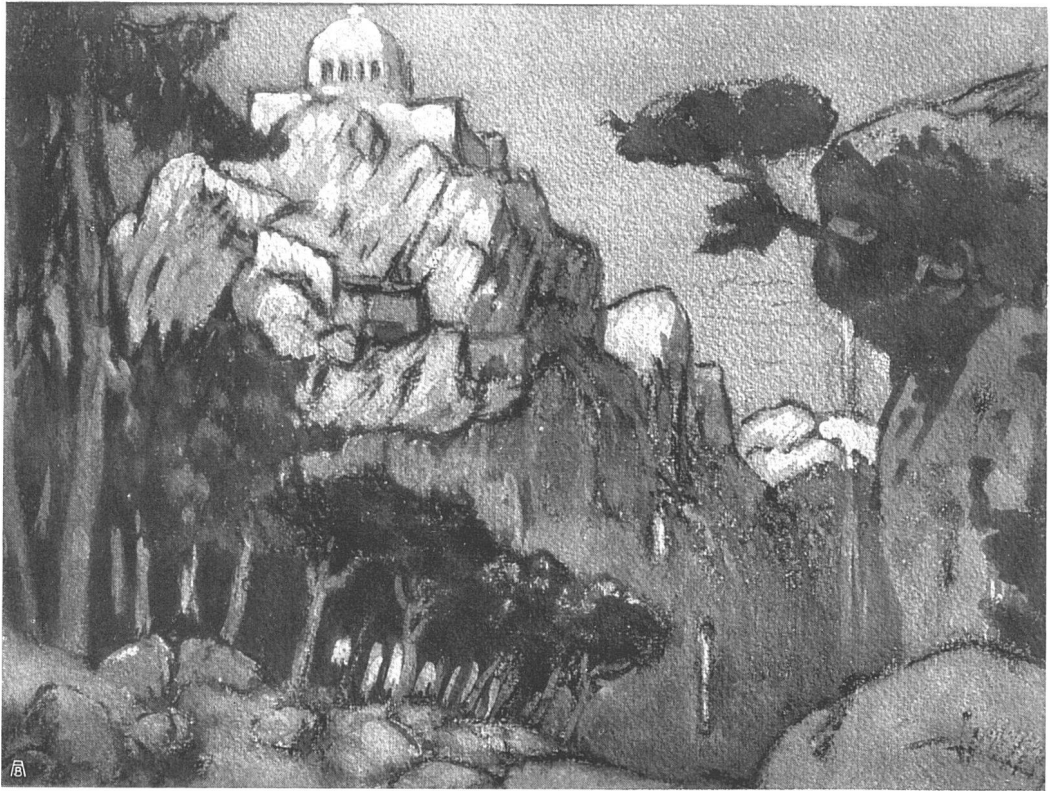
Adolphe Appia, Rivaz
im Waadtland

also ist auch für die Dekoration der Oper das ordnende und stilbildende Prinzip *par excellence*; ihr soll und muß die Führung überlassen werden.

Es unterliegt keinem Zweifel, daß wir bis heute bei der Inszenierung die Musik ganz außer Spiel ließen und nicht unsere schöpferische Erfindung, wie wir hätten tun sollen, in ihren Bann stellten. Da heißt es nun einen neuen Weg einschlagen und die Phantasie des Bühnenkünstlers, die ja auf sich allein gestellt auf der Bühne wirkungslos bleibt, ganz von der gewaltigen und zarten Hand der Musik leiten lassen. Haben wir uns dieses Axiom zu eigen gemacht, so wird es uns ein Leichtes sein, den zögernden Schritten des suchenden Bühnenkünstlers durch Eingehen auf Rhythmus, Farbe und Dynamik der Musik einen Halt und ein Ziel zu geben.

Fassen wir zusammen: Die Erfindung des Bühnenkünstlers darf aus keiner andern

Inspirationsquelle fließen als aus der Art, wie der Darsteller in all den wechselnden Momenten der Handlung das Musikalische auszudrücken hat. Niemals darf die Dekoration eine auf sich allein gestellte Schöpfung sein: die belebten menschlichen Formen müssen sie stets bestimmen und begründen. Die Inszenierung, die sich lediglich auf die Form des Tafel- oder Wandbildes stützt, steht in einem offenen Gegensatz zur dramatischen Kunst; nur die dreidimensionale Auffassung des Geschehens, die mit den zweidimensionalen Darstellungen auf der Leinwand unvereinbar ist, kann dem Drama Leben und künstlerische Geschlossenheit verleihen. Da sich aber diese Auffassung mit der herkömmlichen Vortäuschung von Wirklichkeit niemals vertragen kann — im Grunde ist diese ja nur ein läppisches, täppisches Spiel — müssen wir endgültig auf jede Illusion verzichten. Von allen hervorragenden



Entwurf zu Szenenbildern für die Parsifalaufführungen
in Zürich 1913. Wandeldekoration

Gustav Gamper, Bern

den Vertretern der bildenden Kunst ist sie ja längst verworfen und durch stilbildende Mittel ersetzt worden. Und für die Bühne gelten die gleichen ehernen Gesetze, die jedwedes Kunstschaffen beherrschen.

Wir bitten die Besucher dieser Ausstellung, uns das Geleit auf dem Wege zu geben, der uns zu unsern Versuchen geführt hat.

Die Entwürfe, die ich hier ausstelle, stehen alle im Zeichen der Musik. Die einen sind für die Musikdramen Richard Wagners bestimmt; die andern wurden mir durch die rhythmische Gymnastik von Jaques-Dalcroze eingegeben.

Ich habe schon an andern Orte nachgewiesen, daß alle Angaben für die Inszenierung der Wagneroperen in den Partituren enthalten sind und daß man nicht einmal die szenischen Bemerkungen zu Beginn der einzelnen Akte zu Rate zu ziehen braucht. Es ist mir leider unmöglich, das

hier in allen Einzelheiten nachzuweisen. Nur das möchte ich feststellen, daß diese Entwürfe nicht das Werk meiner Phantasie sind; alles daran habe ich in den Partituren Wagners gesucht und gefunden. Da nun aber in der Partitur eigentlich fast nur von den Darstellern die Rede ist, benötigen diese Zeichnungen eine eingehende Beschreibung ihrer Verwendung, sonst sind sie unbrauchbar und tot. Da ich aber den Theaterbesucherndieses Szenario nicht mitteilen kann, bitte ich sie, die Worte und die Musik der Akte zu Rate zu ziehen, als deren unmittelbarer Ausfluß diese Dekorationen zu betrachten sind. Sie stammen alle aus den Jahren 1896 und 1897, aus einer Zeit also, wo sich jedermann noch streng an die Inszenierung von Bayreuth hielt. Nur die drei Dekorationen für Parsifal sind erst im Jahre 1904 ganz vollendet worden.

Die Entwürfe, die mir durch die rhythmische Gymnastik von Jaques-Dalcroze ein-



Entwurf zu Szenenbildern für die Parsifalaufführungen
in Zürich 1913. Klingsors Zaubergarten

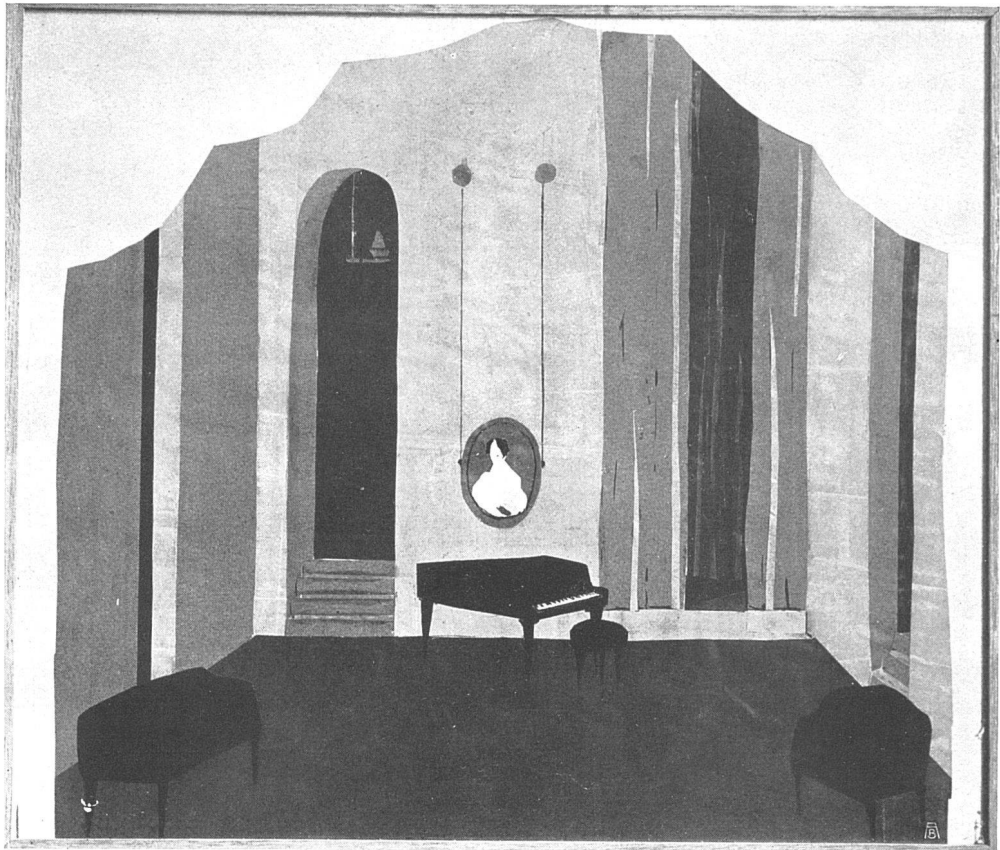
Gustav Gamper, Bern

gegeben wurden, habe ich 1909 und 1910 aufgezeichnet, bevor noch von der Anstalt in Hellerau die Rede war. Zu jener Zeit fristete noch die Kunst von Jaques-Dalcroze ein kümmerliches Leben in einem kleinen Saale zu Genf, der die Inspiration nicht leicht anregen konnte. Eine verschiedene Behandlung der einzelnen Teile des Schauspielplatzes, Hindernisse um die Bewegung der Körper zur Geltung zu bringen und zu entwickeln, eine wechselvolle kunstgerechte Beleuchtung fehlten noch gänzlich; ich habe diese Entwürfe damals nur geschaffen, um etwas der Phantasie von Jaques-Dalcroze nachzuhelfen. Mit Ausnahme der Dekorationen für Prometheus und Orpheus war keine einzige davon zur Ausführung bestimmt.

Nichtsdestoweniger baute sich gerade auf ihnen die Inszenierung der Hellerauer Festspiele auf, im besondern jene von Glucks Orpheus. Nun ist aber Hellerau

eine Erziehungsanstalt; die unvergleichliche Schönheit seiner Vorführungen ist nicht ihr eigentliches Ziel, sondern nur das vorläufige Ergebnis einer Erziehung, die ganz allein auf der Musik beruht. Der menschliche Körper steht dabei natürlich und ungesucht im ersten Rang; alles, was ihn umgibt, wird ihm untergeordnet. Die Orpheus-Aufführungen haben mir und andern die Richtigkeit der Stufenleiter von Grundsätzen, die ich hier dargelegt habe, feierlich dargetan; kein einziger Zuschauer hat die bemalten Kulissen und Hintergründe vermißt; die meisten haben nicht einmal deren Abwesenheit bemerkt. Erst wenn sie so dem Auge erläutert wird, erreicht die dramatische Handlung die höchste Gewalt ihrer Wirkung und erscheint das Kunstwerk in einem Licht, das ihm lauter neue, vertiefte Werte verleiht.

Adolphe Appia.



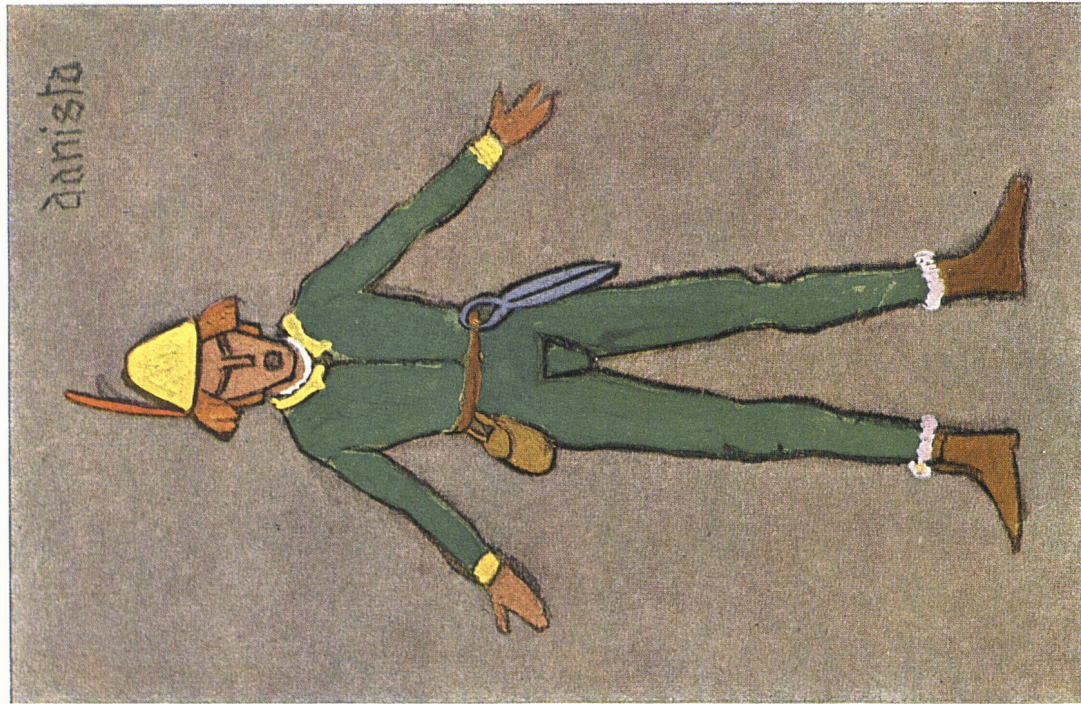
Bühnenbild zu „Hoffmanns Erzählungen“. III. Akt.
Crespels Wohnung, Theatrumuseum (Klara Ziegler-
stiftung) München. Das Bühnenbild ist durch auf-
geklebtes farbiges Papier dargestellt

Emil Pirchan, Architekt,
München



FIGURINE ZU BASILIO AUS „FIGARO“

Karl Walser



FIGURINEN ZU „HENNO DER BAWR“ VON HANS SACHS
für die Aufführung auf dem Heimatschutztheater der Schweiz. Landesaussstellung in Bern

E. Linck, Bern



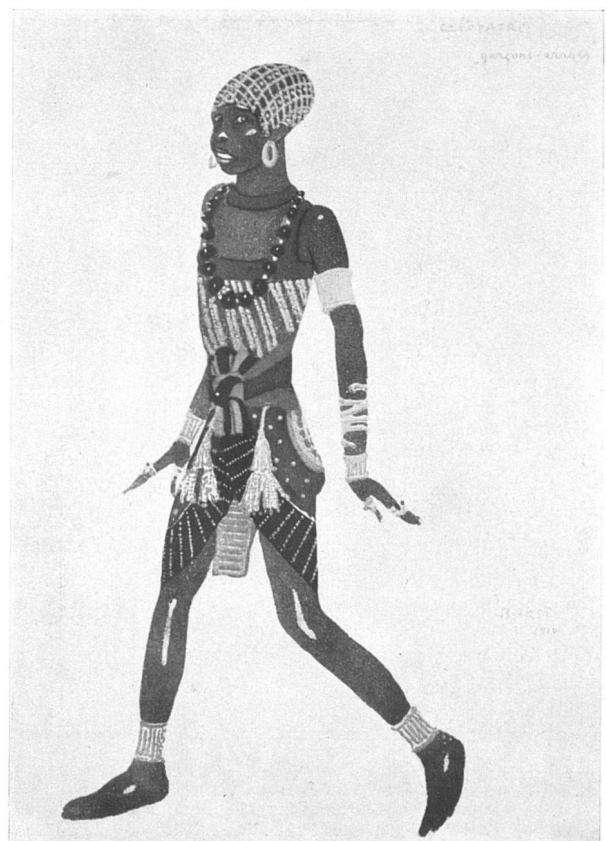
Figurinen zu „Hoffmanns Erzählungen“, Theaterruseum (Klara Ziegler-Stiftung) München. Die Figurinen sind durch aufgeklebtes Papier dargestellt

Emil Pirchan, Architekt, München

Figurinen f. das russische Ballett
aus der Sonderpublikation
„L'art décoratif de Léon Bakst“



Léon Bakst, Paris





Figurinen zu Nymphen im Erostepel in Glucks
„Orpheus und Eurydike“

Ottomar Starke, Frankfurt

VOM HEIMATSCHUTZTHEATER DER SCHWEIZERISCHEN LANDESAUSSTELLUNG 1914

Die schweizerische Vereinigung für Heimatschutz beabsichtigt die Pflege einer neuzeitlichen Kulturentwicklung in mannigfachen Gebieten aus den Anregungen einer guten, alten Tradition heraus. Da rechnet sie auch das Theater mit, und dies um so mehr, als im Schweizer von alten Zeiten her viel Lust für Spiel und Mummenschanz mitlebt. Leider ist der lebendige Zusammenhang mit den köstlich naiven Fastnachts- und Krippenspielen oder mit den reichen Aufführungen des Barock schon längst gebrochen. Die Literatur unserer Volksbühne deckt sich zum weitaus größten Teil mit dem Begriff der Schundliteratur. Die Berufsbühne steht im Spielplan, in der Auswahl der Darsteller, in der stilistischen Durchführung der Spielleitung in vollständiger Abhängigkeit zum

Ausland. In den Dekorationen hat die Illusionsbühne Geltung, vom Theater der Städte bis hinaus zu den schlechtesten Nachahmungen in den Kulissen der kleinen Bühnen auf dem Lande.

Das Heimatschutztheater möchte eine Wendung dieser Dinge suchen. Es sei an dieser Stelle das Hauptgewicht auf die szenische Gestaltung gelegt. Der Versuch kann in der Ausführung sehr wohl misslingen, in einzelnen Fällen vergebliche Wiederbelebungsversuche erkennen lassen. Als Hinweis aber auf spätere Entwicklungsmöglichkeiten dürfte er von Bedeutung sein. Und das soll uns genügen. Die Spielkommission hat die langwierige Arbeit übernommen, aus der großen Zahl von Erscheinungen die wenigen wertvollen Werke herauszuheben. Damit ist ein kleines Lite-