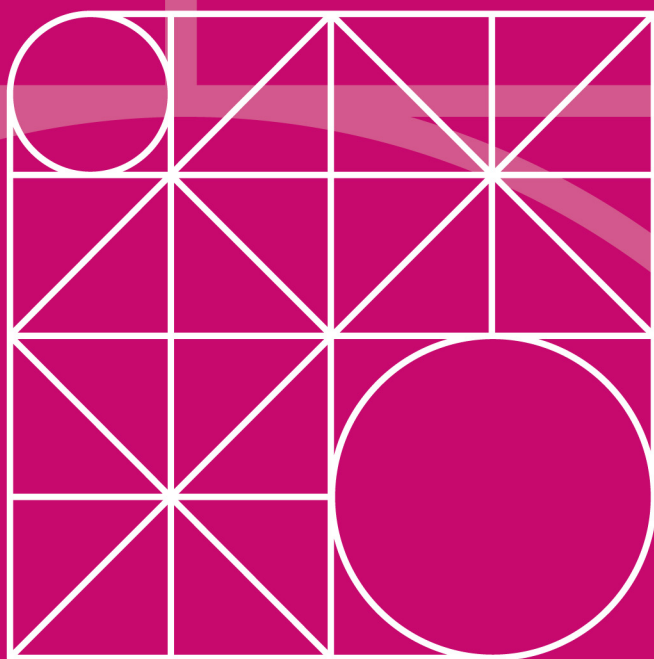


Bettina Wilts

ZEIT, RAUM UND LICHT –

VOM
BAUHAUSTHEATER
ZUR
GEGENWART



VDG

Bettina Wilts
Zeit, Raum und Licht

Bettina Wilts

ZEIT, RAUM UND LICHT

Vom Bauhaustheater zur Gegenwart

VDG

© VG Bild-Kunst, Bonn 2004 für die Werke von:
Merz, Gerhard „Lichtpavillion“
Moholy-Nagy, László „Bühnenbild z. Hoffmanns Erzählungen“
Moholy-Nagy, László „Lichtrequisit“
Gropius, Walter „Totaltheater“
Kandinsky, Wassily „Figurinen z. Bilder einer Ausstellung“
Mies van der Rohe, Ludwig „Barcelona Pavillion“
Gonzalez-Foerster, Dominique „Tropicale Modernité“

© VDG · Verlag und Datenbank für Geisteswissenschaften · Weimar 2004

Kein Teil dieses Werkes darf ohne schriftliche Einwilligung des Verlages in irgendeiner Form (Fotokopie, Mikrofilm oder ein anderes Verfahren) reproduziert oder unter Verwendung elektronischer Systeme verarbeitet, vervielfältigt oder verbreitet werden.

Verlag und Autorin haben sich nach besten Kräften bemüht, die erforderlichen Reproduktionsrechte für alle Abbildungen einzuholen. Für den Fall, dass wir etwas übersehen haben, sind wir für Hinweise der Leser dankbar.

Grafikentwurf: Dipl. Ing. Claudia Wonnemann
Layout: Knoblich & Wolfrum, Berlin

E-Book ISBN: 978-3-95899-241-2

Für meine Eltern
Karin und Jan Wilts
und für Bernd

Inhalt

Einleitung	9
ZUR KRISE DES THEATERS AM BEGINN DES 20. JAHRHUNDERTS – IDEEN ZU EINER REFORM	17
THEORETISCHE UND PRAKTISCHE AUSEINANDERSETZUNGEN EINZELNER BAUHAUSKÜNSTLER MIT DEM MEDIUM THEATER	43
Die Bühnenwerkstatt unter der Leitung von Lothar Schreyer	43
1. Die geistige Verwandlung des Menschen zur Rettung seines Seelenheils	43
2. Schreyers Scheitern am Bauhaus	54
Oskar Schlemmer	58
1. Theatertheoretische Überlegungen und praktische Umsetzung	58
2. Das Triadische Ballett	68
3. Schlemmers Tätigkeiten als Bühnenbildner im Spiegel seiner Briefe und Tagebücher	74
László Moholy-Nagy	86
1. Theoretische Überlegungen für ein Theater der Totalität	86
2. Moholy-Nagy als Bühnenbildner	89
3. Der Licht-Raum-Modulator – Das Lichtrequisit einer elektrischen Bühne	98
4. Moholy-Nagy/ Alexander Dorner: Der Raum der Gegenwart	110
Die reflektorischen Lichtspiele – Darstellung und Einordnung	122
Kurt Schmidt – Das mechanische Ballett	135
Andor Weininger	140
1. Die mechanische Bühnen-Revue	140
2. Das Kugeltheater	144
Architektonische Theatermodelle	149
Das Totaltheater von Walter Gropius	149
Farkas Molnár: Das U-Theater	157
Marcel Breuer: Das aktive Theater	159
Bauhausstudierende – Heinz Loew/ Alexander Schawinsky	162
Wassily Kandinsky und das Theater des inneren Klangs	165
1. Kunsttheoretische Grundlagen	165
2. Der Gelbe Klang	172
3. Bühnenbilder für Modest Mussorgsky: Bilder einer Ausstellung	176

NACHFOLGEN UND REKONSTRUKTIONEN	183
Positionen	183
Nach der Bauhausbühne – Schlemmers Schüler	186
Rekonstruktionen und Realisationen	192
Anklänge des Bauhaustheaters in der Arbeit heutiger Regisseure und Gruppen	207
Dominique Gonzalez-Foerster: <i>Tropicale Modernité</i>	210
Kaufmann & König: K&K Experimentalstudio, Wien	215
Theater der Klänge, Düsseldorf	219
Das Bildertheater von Robert Wilson	225
Licht als Material	237
Das Prinzip Licht: Die Gruppe Zero	243
<i>Otto Piene: Lichtraum 2001</i>	250
<i>Günther Uecker- Bühnenbilder und -skulpturen</i>	255
Multimedia	262
<i>John Sanborn</i>	262
<i>Kiyoshi Furukawa</i>	264
Stelarc – Der Körper als Kunstfigur	266
THEATERKUNST HEUTE – EIN BLICK AUF FORM UND INHALT	273
Zum gesellschaftlichen Stellenwert	275
Zeitgenössische Dramatik	291
Live Art und Stefan Pucher, Spurensuche im Heute	294
Jo Fabian – Ein Theater hinter dem Blick	301
Hans-Werner Kroesinger – Möglichkeiten einer Dramaturgie der Orte	320
Thomas Ostermeier – Eine Parallelwelt mit Bühnengesetzen	337
Armin Petras – Theater als Angebot innerhalb des Möglichen	359
PERSPEKTIVEN	377
DANKSAGUNG	391
ANHANG	393
Bibliografie	393
Transskripte	416
Begleitmaterial	417
Siglenverzeichnis	417
Abbildungsverzeichnis	418

Einleitung

„Licht ist das Element, das uns hilft, zu hören und zu sehen, und wir verstehen vermutlich mehr Dinge im Theater als nur das, was wir sehen und hören. Ich kann ein Glas Milch beleuchten und dabei sprechen, und ich sehe dieses Glas Milch, höre den Text, und in dem Moment ist das Licht wie ein Schauspieler, und das Glas Milch wird genauso wichtig wie der Text. Licht gibt uns den Fokus, ohne Licht gibt es keinen Raum.“

(Robert Wilson)¹

Vom 13. bis zum 16. Oktober 1928 erstrahlt ‚Berlin im Licht‘, so der Titel eines Lichtfestes, einer mit Hilfe von Millionen von Glühbirnen, Neonröhren und Scheinwerfern durchgeführten Veranstaltung. Die gesamte Innenstadt vom Kurfürstendamm, Tauentzienstraße über die Linden bis zum Alexanderplatz sowie einige beteiligte Außenbezirke wie Pankow und Köpenick sind festlich illuminiert. Trotz dringlichster Wohnungsnot zeigt sich zu diesem von der Stadt und den Wirtschaftsverbänden initiierten Fest der Glanz einer repräsentativen Architektur und des Materials an sich. Der Vorwurf der Geldverschwendung und ästhetischer Verfehlungen schmälert nicht die öffentliche Begeisterung für die beleuchteten Häuser, Schaufenster, Springbrunnen und Straßen, was sich von den Veranstaltern ungeachtet der enormen Kosten als ein Erfolg verbuchen lässt. Die jeweils von 19.00 bis 1.00 Uhr gefeierte Veranstaltung ‚Berlin im Licht‘ begleitet ein Festprogramm, dessen ästhetischer Charakter sich der Spannbreite des Materials verpflichtet fühlt.² Eine solche Zelebration eines immateriellen Stoffes sowie eine begeisterte Akzeptanz würde heute als ein ‚Event‘ bezeichnet.³ Licht und seine Bedingungen als Grundlage eines öffentlichen Spieles im kleinen Rahmen führt uns zum Theater.

Das auf natürliches Licht verzichtende, weil fensterlose Theater vermittelt sich im künstlichen Licht. Das steinzeitliche Höhlenfest ist bereits ein Beispiel für künstliche Beleuchtung, während die gotischen Kathedralen natürliches Licht durch farbiges Glas in

-
1. Robert Wilson im Interview mit Gabriele Henkel. In: *SZ* vom 04.10.2001, S. 17.
 2. Neben der öffentlichen Festbeleuchtung gab es einen Auto-Lichtkorso, ein Lichtfest auf dem Flughafen Tempelhof, einen Lichtball sowie Konzerte mit zum Teil eigens für das Lichtfest komponierten Werken u.a. von Kurt Weill und eine abschließende ‚Bunte Bühne‘ mit Sängern, Tänzern und Schauspielern.
 3. Zur Entwicklung und Bedeutung der städtischen Beleuchtung s. Gerd Held: *Stadtbeleuchtung*. In: Regina Bittner (Hrsg.): *Urbane Paradieste. Zur Kulturgeschichte modernen Vergnügens*. Edition Bauhaus. Frankfurt; New York 2001, S. 232-247.

den Raum dringen lassen. Der Gemeinde führt dies eine Emanation des Numinosen vor Augen und beweist ihnen die göttliche Existenz.

Im Theater anfänglich eingesetzte Lichtquellen wie Fackel, Kerze und Öllampe entwickeln sich zu einem ganzen System des elektrischen Lichtdesigns. Während das Bühnenbild früher durch ein Heer von Kerzenlichtern und deren Bewegungen verlebendigt erscheint, muss dieser Effekt heute durch ein Beleuchtungskonzept ersetzt werden. Die Ausführungen Hans Sedlmayrs zum Bezug des Lichtes auf das Material wollen dessen Kapitulation vor dem Immateriellen in Form der Lichtstrahlung belegen: „Alle glanz- und schimmerverleihenden Techniken verraten an sich schon ein gesteigertes Verhältnis zum Licht: das Polieren von Steinen und Erzgüssen, das Lackieren von Holz, das Firnissen und Verglasen von Bildern, das Appretieren von Stoffen, das Schleifen von Glas und Edelsteinen, das Versilbern und Vergolden und Emaillieren, wobei das Phänomen des Glanzes bis zum Spiegelglanz, z.B. von Parketten, gesteigert werden kann. Dasselbe gilt von der Anwendung lichtmehrender und lichtzerstreuender Elemente: Spiegel, Kristalllüster und -leuchter, lichtreflektierende Wasserflächen und Fontänen.“⁴

Das Auge als das „privilegierte Sinnesorgan“⁵ unserer Kultur, verbindet Licht mit dem Gegenständlichen; ein Erhellen des Raumes wird erst durch Licht ermöglicht, Licht ist der „Raumbildner schlechthin“⁶, so Hartmut Böhme. László Moholy-Nagy entwickelt ein „Raum Kaleidoskop“, eine mobile Skulptur, „designed mainly to see transparencies in action“⁷. Moholys gesamte Bühnenarbeit sowie seine Filme speisen sich alle, seiner eigenen Ansicht nach, aus der gleichen Quelle: der Lichtmalerei („to paint with light“⁸) Seine Bühnenbildentwürfe für *Hoffmanns Erzählungen* (1928) sind eindrucksvolle Beispiele eines durch Licht und Schatten erzeugten Raumes.

Die evokatorische Bedeutung des Lichtes erscheint Moholy-Nagy so immens, dass er das Licht zu einem eigenständigen Gestaltungsmittel seiner Arbeit erhebt. Im Alter von 22 Jahren ist er sich über das Prinzip des Lichtes im Klaren als er schreibt: „Licht, ordnend, führend, Licht so unerreichbar als Abglanz leuchtend, reines Sein erhellend,

-
4. Hans Sedlmayr: Das Licht in seinen künstlerischen Manifestationen. Mittenwald 1979, S. 15.
 5. Monika Wagner: Das Material der Kunst. Eine andere Geschichte der Moderne. München 2001, S. 260.
 6. Hartmut Böhme: Das Licht als Medium der Kunst. Über Erfahrungsarmut und ästhetisches Gegenlicht in der technischen Zivilisation. Antrittsvorlesung 02.11.1994. Öffentlichen Vorlesungen Heft 66 (HU Berlin (Hrsg.) Berlin 1996, S. 4.
 7. László Moholy-Nagy: Abstract of an artist. In: The new vision. New York 1949, S. 65-86. (4. verän. Aufl. 1947 [1928]), S. 80. ‚The new vision‘ ist eine stark veränderte Fassung von ‚Von Material zu Architektur‘, ‚Abstract of an artists‘ erscheint als Appendix S. 65-86.
 8. Ebd. S. 86.

(...) Materie, Raum und Zeit in Lichtkonturen, in ewigem Licht, Licht als die Kraft, die zeugt. Und Nichtigkeit, so eitel gleichgesetzt mit Zeit und Raum, umgibt den dunklen Menschen. Nur Licht, totales Licht macht ihn total.“⁹



Abb. 1
Lichtpavillon/ G. Merz,
2000

Als ein solches Beispiel einer „Aktivmachung des Raumes mittels dynamisch-konstruktiver Kraftsysteme“¹⁰ lässt sich eine Aktion im stillgelegte Hauptgüterbahnhof der Stadt Hannover anführen.¹¹ Der Künstler Gerhard Merz wandelt den Hauptgüterbahnhof in einen hellen Lichtraum um; für Herbert Molderings handelt es sich um ein Beispiel, dass das Projekt der Moderne nicht abgeschlossen ist.¹² In dem mit elf Gleisen ausgestatteten und seit 1999 stillgelegten Bahnhof baut er einen zweckfreien, begehbaren Pavillon von 40 Metern Länge. Die 42000m² große Halle lädt den Besucher schon von außen mit einem immensen Lichtstreifen ein und bereitet ihn auf die zu erwartende Helligkeit vor. Der Pavillon selbst besteht aus leuchtenden Quadern aus mattem Glas mit umseitigen Korridoren, die mit Glasplatten umgeben sind. Sowohl die Bahnhofshalle als auch der Pavillon sind mit langen Lichtreihen illuminiert, die parallel zu den Bauträgern und -elementen verlaufen. Die beiden von oben herab leuchtenden Lichtstreifen sind eine Längsreihe von je 1500 Leuchtstoffröhren, die beiden in den Korridoren angebrachten Lichtbänder setzen sich aus je neunhundert Leuchtstoffröhren zusammen, und der Lichtstreifen außen an der Südfassade aus 1300 Leuchtstoffröhren.

-
9. Sibyl Moholy-Nagy: László Moholy-Nagy, ein Totalexperiment, Mainz und Berlin 1972 (1950), S. 24/25.
 10. L. Moholy-Nagy/ Alfred Kemény: Dynamisch-konstruktives Kraftsystem. In: Der Sturm 13.Jg., Nr.12/1922, S. 186.
 11. Während der Expo 2000 in Hannover wartet die Stadt mit einem immensen Kulturprogramm auf, das sie nicht nur auf dem Ausstellungsgelände, sondern extern über die Stadt verteilt, präsentiert.
 12. Herbert Molderings: Der Pavillon. In: Ders.: Gerhard Merz. Ein Künstler des Agnostizismus. Hannover 2000, S. 91.

Für den ganzen Kunstraum ergibt sich zusammen mit dem Inneren des Glaskubus eine Gesamtsumme von fast achttausend Leuchtstoffröhren.

Die Wahl des Ortes für den Lichtraum resultiert nicht aus einer sentimentalen Industrieromantik, und ist nicht als eine Installation zu verstehen, sondern bleibt „ohne jede parasitäre Teilhabe an der morbiden Atmosphäre des Ortes“¹³ und reiht sich in die Tradition funktionaler Glasarchitektur ein. Das Zusammenwirken von Güterbahnhof und Lichtraum suggeriert Weite durch die Länge der Halle und durch die vordere Öffnung. Die verstörende Helligkeit unterstreicht die Klarheit des Pavillons, die Wahrnehmung des Besuchers pendelt als Kontrastschneise zwischen Halle und Pavillon. Er taucht nicht in ein warmes Sonnenlicht ein, sondern in „das kalte, künstliche Licht der Kunst.“¹⁴

Nach Besuch des Lichtraumes im Hauptgüterbahnhof verwundert es nicht, dass Merz Ludwig Mies van der Rohe, den dritten und letzten Direktor des Bauhauses, zu seinen Vorbildern zählt, denn ein Vergleich zwischen Lichtpavillon und Barcelona-Pavillon drängt sich förmlich auf. Der von Mies van der Rohe entworfene Barcelona-Pavillon (1929), eine begehbare Skulptur, strukturiert Raum durch Licht und Schatten, da sich Raumgrenzen aufgelöst zu haben scheinen. Der Besucher gewinnt den Eindruck, dass die Funktion der Wände lediglich in einer Manifestation des Materials liegt; der Architekt benutzt Glas, Onyx, Stahl, Travertin und Marmor. Dementsprechend ist der Hauptgüterbahnhof kein Ort der Melancholie oder des Abschieds, sondern Treffpunkt, Umschlagplatz für Besucher einer Weltausstellung, Symbol eines neuen Raum-Zeit-Bewusstseins. Dass dieser Ort trotz klimatischer Imponderabilien mitunter für Theater-spiele genutzt wird, liegt nicht fern.¹⁵

Anhand dieser zwei angeführten Dislokationen zeigen sich die Bezugspunkte der vorliegenden Arbeit. Theater als ephemere Kunst aus Zeit, Raum und Licht steht im Fokus dieser Betrachtung. Meine Arbeit untersucht Theaterideen einzelner Bauhauskünstler, die Rekonstruktionen und Nachfolgen dieser Konzepte bis hin zu einer heutigen Positionierung im deutschen Theater als auch im gegenwärtigen Umgang mit dem Computer bzw. dem Virtuellen als Paradigma. Die im Computerjargon geläufigen Begriffe

-
13. Ebd., S. 75-92, hier S. 75. Siehe auch Jürgen Homeyer: Endspiel in Lumilux 11. In: Der Spiegel 21/2000, S. 266-268.
 14. H. Molderings: A.a.O., S. 79. Zum Lichtpavillon als ‚Energiefeld‘ siehe Jutta Schenk-Sorge: Gerhard Merz. In: Kunstforum International Bd. 152, S. 328/329.
 15. Im Februar 2001 inszeniert eine Klasse der Hochschule für Musik und Theater, Hannover im Güterbahnhof ein Stück von Theresia Walser: So wild ist es in unseren Wäldern schon lange nicht mehr.

‚Surfen‘ und ‚Navigation‘ sind Metaphern, um das Verständnis für ein neues Medium zu fördern. Sie dienen der Orientierung, ohne den zu Grunde liegenden Vorgang hinreichend zu erklären. Gleichzeitig fungieren altbekannte Bilder wie z.B. Papierkörbe und Aktenordner als Icons für Einrichtungen im Computer.

Trotz seiner nur kaum mehr als eine Dekade andauernden Existenz, zählt das von Walter Gropius gegründete Bauhaus zu den bedeutendsten kulturellen Institutionen des 20. Jahrhunderts. Seine definitorische Einordnung variiert zwischen Hochschule für Gestaltung, Kunst-Universität, Schule für modernes Design oder Architekturschule, seine Versinnbildlichung als ein Hort der klassischen Moderne erreicht mythische Ausmaße. So unterschiedlich wie die Umschreibungen für das Bauhaus ausfallen, so verschieden erscheinen die Theaterkonzepte der in dieser Arbeit vorgestellten Künstler, die am Bauhaus wirkten. Das Theater bot sich als geeignetes Laboratorium an, die wechselseitigen sinnlichen Wahrnehmungen in Bezug zu Mensch, Raum, Zeit und Material zu ergründen. Die verschiedenen Konzepte resultieren aus einer Kritik am bestehenden Theater, das keine Relevanz mehr für die Welt und in der Welt aufzuweisen schien. Die nicht singulär und über das Bauhaus hinausgehenden Versuche zu einer Veränderung des Theaters stelle ich unter dem Oberbegriff der Theaterreform dar, um die Bestrebungen des Bauhaustheaters (als Subsumption) in den historischen Zusammenhang einzubetten. Um dem Eindruck vorzubeugen, dass es einen Bauhaustheaterstil gegeben habe, stehen die Darstellungen einzeln, und es gibt kein zusammenfassendes oder vergleichendes Kapitel über die Theaterkonzepte der Bauhauskünstler.

Die Konzeptionen (Theorie) und Konkretionen (Praxis) aus dem Bereich des Bauhaustheaters werden nicht in chronologischer Folge, sondern nach inhaltlichen Gesichtspunkten angeordnet. Die beiden Leiter der Bühnenabteilung, Lothar Schreyer und Oskar Schlemmer, bilden den Auftakt. Daran schließt der Themenkomplex zu László Moholy-Nagy an, weil spätere Kapitel auf Aspekten seiner Arbeit beruhen. Als nächstes stelle ich am Bauhaus durchgeführte Bühnenspiele von Kurt Schmidt und Lichtspiele von Kurt Hirschfeld-Mack dar. Die theoretische und praktische Tätigkeit Wassily Kandinskys sind Gegenstand eines weiteren Kapitels. Die Mechanische Bühnen-Revue und das Kugeltheater von Andor Weininger markieren den Übergang zu architektonischen Theatermodellen von Walter Gropius, Marcel Breuer und Farkas Molnár.

In einem zweiten Themenkomplex erläutere ich anhand von umfangreichem Material diverse Rekonstruktionen und Nachfolgen. Dirk Scheper fasst in seinem grundlegenden Buch über Oskar Schlemmer und die Bauhausbühne die Auswirkungen bis in die 80er Jahre in zwei kurzen Kapiteln zusammen.¹⁶ Ich gehe in meiner Arbeit weit über Oskar Schlemmer und Mitglieder der Bauhausbühnengruppe hinaus und spanne den

Bogen bis zum Anfang des 21. Jahrhunderts. Die vielfältigen Arbeiten der ZERO-Künstler Otto Piene, Heinz Mack und Günther Uecker nehmen innerhalb der Nachfolgen des Bauhaustheaters eine Sonderstellung ein, da sich hier besonders deutlich Ideen von Schlemmer und Moholy-Nagy wiederfinden. Der von Otto Piene für das Kunstmuseum Celle konzipierte *Lichtraum 2001* vermittelt auf eindrucksvolle Weise das Prinzip Immersion mit der Wirkung und Bedeutung des Licht-Raum-Modulators.

Bei der Beschäftigung mit den Theaterideen am Bauhaus frage ich mich, ob sie für heutige Regisseure relevant sind. Lassen sich hier Einflüsse oder Berücksichtigungen finden und welche Stellung nehmen die befragten Regisseure ein. Die Untersuchung der exemplarisch ausgewählten Regisseure und ihrer Produktionen im dritten Hauptteil basiert auf persönlich geführten Gesprächen, Inszenierungsanalysen sowie auf einer Auswertung der Dramenvorlagen, Artikel, Rezensionen, Interviews und Eigenpublikationen. Jo Fabian vermittelt seine Arbeit zudem auf einer Homepage, während Thomas Ostermeier als Co-Leiter auf der Homepage der Schaubühne erscheint.

In der vorliegenden Arbeit versuche ich im Bereich des Theaters nach Verbindungen vom Bauhaus in die Gegenwart zu forschen und die Ansätze hier möglichst zu bündeln und zu verorten. Welche Stellung nimmt Oskar Schlemmers Idee von der Kunstfigur in heutiger Zeit ein? Ist der menschliche Körper überaltert, wie der australische Künstler Stelarc postuliert, und ist der Mensch als Maß des Raumes noch ausschlaggebend oder ist er antiquiert? Welche Funktion nimmt hierbei das gegenwärtige Theater ein, versucht es modisch oder modern zu sein?¹⁷ László Moholy-Nagy schreibt bereits 1925, die Unzulänglichkeit der menschlichen Bewegungsmöglichkeiten führt zur „Forderung einer bis ins Letzte beherrschbaren, exakten Form- und Bewegungsorganisation, welche die Synthese der dynamisch kontrastierenden Erscheinungen (von Raum, Form, Bewegung, Ton und Licht) sein sollte.“¹⁸ Ob das Lichtrequisit aus heutiger Sicht im Vergleich zu einer Einschätzung von 1977 ein fast unbemerktes Signal zum Aufbruch¹⁹ ist, soll in dieser Arbeit ebenfalls erörtert werden.

-
16. Dirk Scheper: Oskar Schlemmer – Das Triadische Ballett und die Bauhausbühne. Schriftenreihe der Akademie der Künste Band 20. Berlin 1988. S. 281-289. Abgekürzt als DSOS.
 17. „Theater ist heute nach meiner Ansicht oft mehr modisch als modern.“ Der Bühnen- und Kostümbildner Toto im Gespräch mit Annett Gröschner. In: *Theater der Zeit*, April 2002, S. 20-23, hier S. 22.
 18. L. Moholy-Nagy: Theater, Zirkus, Varieté. In: Ders./ Oskar Schlemmer/ Farkas Molnár: Die Bühne im Bauhaus. Reprint der Ausg. von 1925 [Bauhausbuch Bd.4] 3. Aufl. Mainz 1985 [1965] S. 44-56, hier S. 48. Im Folgenden als BiB abgekürzt.
 19. Hans Joachim Albrecht: Skulptur im 20. Jahrhundert. Köln 1977, S. 119.

Ist nun ein Avatar²⁰ im virtuellen Raum eine solche Form der mechanischen Bewegung oder schwingt das Pendel des Immateriellen und Virtuellen in eine Aufwertung des Objekthaften zurück?²¹ Lev Manovich, in Amerika lehrender Professor für Visual Arts, lokalisiert unsere Kultur erst in der Mitte einer neuen Medienrevolution, wobei er von einem sehr weit gefassten Begriff der neuen Medien ausgeht.²²

Ist Theater nicht heute erst recht die wiederkehrende Wirklichkeit im ‚global village‘ (Marshall McLuhan), eine simulierte Welt auf der Bühne, auf der sich der Mensch nicht oder nur bedingt berechnen lässt. Die im Computer beschworene Realzeit löst das Theatergeschehen als Grundvoraussetzung ein. Innerhalb einer angestrebten Entität von Theater und Computer wird der performative Charakter korrelativ betont. Der Computer zeigt sich als ein Raum, den es zu erfassen und zu ermessen gilt, obwohl es sich eher um einen wahrzunehmenden und zu erschließenden Nicht-Raum handelt. Der räumlich erfahrene Nicht-Raum dient als ein Beispiel innerhalb des Möglichkeitsbereichs des ‚elektronischen Bauhauses‘ (Jürgen Claus)²³.

Ich analysiere und reflektiere in der vorliegenden Arbeit die historischen Ideen verschiedener Künstler, um daran sich anschließende Entwicklungen, die in die heutige Zeit reichen, aufzuzeigen. An Punkten, wo die angebrachte Ausführlichkeit nicht angestrebt werden kann, wird das Prozesshafte exemplarisch verdeutlicht. Die Arbeit dient der Klärung, ob es sich bei den Theaterkonzepten einzelner Bauhauskünstler um abgeschlossene Etüden handelt oder ob sie über ein bis dato wirkendes Innovationspotential und über katalytische Leistungen verfügen.

-
20. Unter einem Avatar ist das Hineinschlüpfen eines Menschen in einen computeranimierten Körper und dessen Darstellung zu verstehen. Das Wort entstammt dem indischen Sanskrit und bedeutet das Hinübergleiten eines Wesens oder einer Gottheit in den Körper einer anderen Person.
 21. „Jede kulturelle Bewegung äußert sich als Pendelschlag. Nach der Euphorie des ‚Immateriellen‘ und des so genannten Virtuellen nimmt die Wertschätzung der unverstellten Objekte zu; das Pendel schwingt zurück.“ Horst Bredekamp in *Die Zeit* vom 01.03.2001, S. 41.
 22. Lev Manovich: *The Language of New Media*. MIT Cambridge/ Massachusetts 2001, S. 19. Manovich untersucht den Computer von der bildnerischen Seite her und führt dessen Ästhetik auf andere visuelle Medien wie Film und Fotografie zurück. In diesem Sinne ist der Computer kein neues Medium, sondern eine enorme Erweiterung des Darstellungspotentials.
 23. Jürgen Claus: *Das elektronische Bauhaus: Gestaltung mit Umwelt*. Zürich 1987. Ein Aufsatz von Claus mit dem gleichen Titel unter: www.thing.at/ejournal/NeueMed/clabau.html

ZUR KRISE DES THEATERS AM BEGINN DES 20. JAHRHUNDERTS – IDEEN ZU EINER REFORM

„Kunst ist untrennbar von menschlichem Tun. (...) Denn die Kunst ist nichts anderes als ein individuelles Ausdrücken der Freiheit und der persönlichen Wahl“
(Le Corbusier, 1929)¹

Da wir uns zu Beginn des 21. Jahrhunderts in einer Welt befinden, in welcher der Mikrochip „das eigentliche Monument unserer Zeit“² (Peter Weibel) ist, mögen uns die ehemaligen Anforderungen an die Wahrnehmung, z.B. die Panik beim Anblick einer gefilmten Lokomotive, rätselhaft erscheinen. Zum Ende des 19. Jahrhundert kommt es zu vielfältigen Innovationen im Bereich der Technik und Medizin, die das Leben des Einzelnen verändern. Thomas Alva Edison erfindet 1880 die Glühbirne, 1885 entwickelt Pasteur einen Impfstoff gegen Tollwut, der erste Wolkenkratzer entsteht 1884 in Chicago und in Paris steht zur Weltausstellung 1889 der 300m hohe Eiffelturm als Symbol eines neuen technischen Zeitalters. Der erste Flug des Zeppelin erfolgt 1900 und versetzt die Menschen in Aufregung; Erfindungen wie Photographie, Film, Dampfisenbahn (Stephenson 1814), Telefon (Bell 1876) oder Autos und eine damit verbundene Verbreitung von Elektrizität und Automatisierung führen zu einer veränderten Wahrnehmung, zu einer Aufhebung des natürlichen Raumes, weil sich das Verhältnis zu Geschwindigkeit und Entfernung verschiebt. Diesen Veränderungsprozess empfinden viele Menschen entweder als Bedrohung oder als Bereicherung.

Das Theater als Ort der Bildung kann diesem veränderten Raum- und Zeiterleben nicht mehr gerecht werden. Die Bühne befindet sich in einem Dämmerzustand; jede Beziehung zur Kunst, der sie verpflichtet sein sollte, hat sie verloren. Das Theater verkommt zu einem gesellschaftlichen Ort der Unterhaltung und Bildung des Bürgertums. Thomas Mann äußert sich 1908 über den Stellenwert des Theaters: „Uns Deutschen ist eine Ehrfurcht vor dem Theater eingeboren, wie keine andere Nation sie kennt. Was dem übrigen Europa eine gesellige Zerstreung ist, ist uns zum mindesten ein Bildungsfaktor. Noch neulich hat der deutsche Kaiser gegen eine französische Schauspielerin ge-

-
1. Le Corbusier: Wo beginnt die Architektur? In: *Die Form*, 1929, S. 180/181, hier S. 180.
 2. Peter Weibel: Pictoraler Raum in der elektronischen Kunst. Katalogbeitrag zur *Ars Electronica* 1986, unter http://www.aec.at/20Jahre/archiv/19862/1986b_133.html

äußert: Wie die Universität die Fortsetzung des Gymnasium sei, so sei uns die Fortsetzung der Universität das Theater.“³

Kaiser Wilhelm II bezeichnet 1898 Theater neben Schule und Universität als ein weiteres Erziehungsmittel, um das „heranwachsende Geschlecht heranzubilden und vorzubereiten zur Arbeit für die Erhaltung der höchsten geistigen Güter unseres herrlichen deutschen Vaterlandes.“⁴ Theater sei ebenfalls dazu geeignet Geist, Charakter und Sittsamkeit zu bilden und zu veredeln.

Viele Menschen stellen diesen festgefahrenen Akademismus und die Stagnation des Theaters im Zuge der wandelnden Lebensumstände in Frage, da sie es als nicht mehr zeitgemäß empfinden. Eine „Entrümpelung der Bühne“⁵ scheint die konsequenteste Vorgehensweise, um Platz für Neues zu schaffen.

Sowohl Personal als auch Repertoire und Ausstattung der Spielhäuser sind restlos überaltert. Die Bühnenmalereien und Requisiten sind nicht der visuelle Ausdruck des Stückes, sondern vielmehr der Versuch einer möglichst präzisen Wiedergabe des Handlungsortes und der Handlungszeit. Dieser Naturalismus verfehlt seine Wirkung und wandelt sich ins Gegenteil: „Gerade das scheinbar ‚Natürlichste‘ schlägt für den wissenden Blick in das ‚Künstlichste‘ um, das ‚Lebenswahrste‘ erscheint als starr und tot“⁶. Die Partizipation des Zuschauers am Bühnenkunstwerk ist gering, seine Fantasie wird gar nicht erst bemüht. Reformen erweisen sich zu diesem Zeitpunkt mehr als notwendig und angebracht.

Dem Bühnenbildner, der eher ein Dekorationsmaler ist, obliegt für gewöhnlich die Ausstattung des Theaters, wobei er in manchen Fällen denselben Entwurf als Kopie an mehrere Theater verkaufen kann. Jedes Theater verfügt über ein Repertoire an Kulissen, Dekorationen, Landschaften, Möbeln und Versatzstücken, deren Pflege zum Aufgabenbereich des Theatermalers zählt. Innen- und Außenräume sowie Landschaften finden häufig in verschiedenen Stücken Verwendung.

Johannes Molzahn kritisiert 1925, dass das Theater, dessen Sinn nur noch in einer gesellschaftlichen Präsenz zu liegen scheint, eine Scheinkultur sei, „die eines Tages katastrophale Rückwirkungen haben muß auf einen Staat, der es andauernd versäumt,

-
3. Thomas Mann: Versuch über das Theater (1908). In: Christopher Balme (Hrsg.): Das Theater von Morgen. Texte zur deutschen Theaterreform (1870-1920). Würzburg 1988, S. 214-221, hier S. 214.
 4. Zit. nach Friedrich Michael/ Hans Daiber: Geschichte des deutschen Theaters. Frankfurt am Main 1990, S. 100.
 5. Nora Eckert: Das Bühnenbild im 20. Jahrhundert. Berlin 1998, S. 18.
 6. Henning Rischbieter: Einleitung. In: Ders./ Wolfgang Storch: Bühne und bildende Kunst im XX. Jahrhundert. Velber bei Hannover 1968, S. 9.

dieses hochwertige Aufbaumittel einer Gemeinschaft zu vollen Funktion zu entwickeln.“⁷

Eine Reform des Theaters hält Molzahn für zwingend notwendig und zieht einen Vergleich mit der Natur, denn „es ist zugleich ein biologisches Gesetz, und jede Pflanze ist ein Beispiel dafür, daß eine veränderte Lebensbedingung auch andere Funktion und Form der Anpassung nach sich zieht, denn sonst wäre längst jedes Pflanzenleben erloschen.“⁸

Für das von ihm sogenannte „Theater der Stahlzeit“, fordert Molzahn staatlich subventionierte Experimentierbühnen.

Die Erfindung des elektrischen Lichtes löst die bisherige Gasbeleuchtung ab und sorgt für mehr Sicherheit. Die schlechten Bühnenbilder zeigen sich mehr als deutlich; das Publikum lässt sich nicht länger mit schlechter Qualität täuschen. Mariano Fortuny erkennt die Bedeutung von Lichtgestaltung und entwickelt ein nach ihm benanntes System, das 1906 in *Kroll's Etablissement* in Berlin (die spätere Krolloper) eingesetzt wird. Die Fortuny-Beleuchtung wird ebenfalls 1914 im neuen Haus der Freien Volksbühne in Berlin eingebaut.⁹ Hierbei handelt es sich um indirekte Beleuchtung durch große, bunte Seidenstoffflächen, die Lampen mit hoher Lichtstärke bestrahlen und das Licht auf die weiße Kuppel reflektieren. Die Helligkeitsregulierung erfolgt mittels einer schwarzen Fläche, die den Lichteinfall bestimmt. Die nun statt Bogenlampen eingesetzten Glühlampen lassen sich in der Volksbühne über eine Lichtanlage regulieren. Die Beleuchtung der Spielfläche erfolgt getrennt von derjenigen der Kuppel. Durch Öffnungen, vor denen farbige Gläser (blau, rot, gelb, violett, grün) sowie Abdeckschieber zur Lichtregulierung bewegt werden, strahlt diffuses Licht in beliebigen Helligkeitsstufen auf die Bühnenfläche. Nicht nur indirektes, auch direktes blaues Licht zur Beleuchtung der Kuppel ist möglich, wofür 10 direkt wirkende Nitratlampen in blauer Farbe zur Verfügung stehen. Insgesamt besteht das Fortuny-System der Volksbühne aus 30 Lampen à 3000 Glühbirnen, weiterhin aus einer Horizontbeleuchtung, welche die Kuppel von unten bestrahlt. Eine partielle, betonende Beleuchtung von Personen oder Bühnenausschnitten ist mit Scheinwerfern erreicht. Die gesamte Lichtanlage erfolgt von einer zentralen Beleuchterloge aus.

7. Johannes Molzahn: Auf dem Wege zur stahlzeitlichen Theatergestalt. In: *Die Form*, 1.Jg. 1925/26, S. 98-101, hier S. 98.

8. Ebd. S. 99.

9. Siegfried Schloß: Die Bühnenbeleuchtung des neuen Hauses der freien Volksbühne. In: *Die Scene*, 5.Jg. Feb 1915, Heft 2, S. 28-29.

Obwohl das Fortuny-System nur eine einzelne Möglichkeit für die Ausstattung der Bühne darstellt, ist in ihm der Anfang einer Entwicklung angelegt, die bis heute anhält. Eine Inszenierung ohne Lichtdesigner ist heute undenkbar; Licht ist die Grundbedingung eines an sich nach außen abgeschlossenen Bühnenraums, als Gestaltungsmittel, als Ausdrucksträger und –vermittler ist es unverzichtbar.

Seit Beginn des 20. Jahrhunderts diskutieren auch Zeitschriften wie z.B. die von der Vereinigung künstlerischer Bühnenvorstände herausgegebene *Die Scene, Blätter für Bühnenkunst*, Möglichkeiten zu einer Reform des Theaters. In einem Aufsatz über die Endlichkeit der Bretterbühne fasst Paul Nicolaus 1918 die Defizite zusammen.¹⁰ Seine Kritik am Theater, das seiner Ansicht nach schlecht und in Konventionen erstarrt ist, richtet sich gegen Dekorationen, Regie und Schauspieler. Der Regisseur stehe über und außerhalb des Stückes, sei aber nicht in der Lage, das Werk des Dichters zu würdigen. Dieser Dienst sei nur noch rudimentär vorhanden. Ein zukünftiges reformiertes Theater solle nur Rücksicht auf die Kunst kennen. Die Dekorationen seien zu real, zu sehr Naturabbild, als dass sie den Zuschauer berühren könnten, der nur seine Sensationslust befriedigen wolle, anstatt seine Fantasie zu bemühen. Nicolaus sieht den Theatermaler vor die schwierige Aufgabe gestellt, eine Dekoration zu entwerfen, die nicht ablenkt, aber als künstlerisches Werk bedeutungsvoll ist. Einen nicht unerheblichen Anteil am Niedergang des Theaters kommt laut Nicolaus den Kritikern zu, die zukünftig zu sachlicher und fachlicher Kritik zu erziehen seien.

Auch Hermann Dannenberger kritisiert den Naturalismus der Bühnenkunst, denn der Zweck des Theaters sei nicht die Vortäuschung der Wirklichkeit.¹¹ Er betont, dass das Theaterspiel nach wie vor ein gesellschaftliches Unternehmen darstellt. Das Theater, die beste Chronik der Zeit, wurzelt in dem menschlichen Bedürfnis Vergangenheit als miterlebte Gegenwart darzustellen. Urzelle der Entstehung des Theaters ist die „Sehnsucht nach Befriedigung der Schaulust“¹². Für entsprechend wichtig hält Dannenberger das Bühnenbild. Er stellt fest, dass das Bühnenbild das Geschehen oder die Dichtung weder schmälert noch beeinträchtigt, sondern bereichert. Die Forderung nach einer zunehmenden Beteiligung bildender Künstler am Theater ist darin implizit angelegt.

Das Bühnenbild, die visuelle Seite des Theaters überhaupt, erfährt eine enorme Wertsteigerung und erhält zunehmende Bedeutung. Dementsprechend rückt der bilden-

10. Paul Nicolaus: Die Endlichkeit der Bretterbühne. In: *Die Scene*, 8.Jg. Feb/ März 1918, Heft 2/3, S. 13-16.

11. Hermann Dannenberger: Über den Bühnenstil. In: *Die Scene*, Aug 1920, Heft 8, S. 118-125.

12. Ebd. S. 122.

de Künstler in den Vordergrund, da sein Werk von nun an einen wesentlichen Teil des Kunstwerks ausmacht. Der ehemalige Dekorateur ist nun als eigenständiger Künstler gefragt, kann er dieser Rolle nicht gerecht werden, verpflichtet der Regisseur Maler, die nicht am Theater arbeiten. Die Teilnahme des bildenden Künstlers am Theater ist umstritten und wird diskutiert.¹³ Max Krüger erörtert 1915 in einem Aufsatz die Frage nach dem Anteil der Malers am dramatischen Kunstwerk.¹⁴ Er kommt zu dem Ergebnis, dass das Bühnenbild nicht naturalistisch bzw. realistisch sein darf, da der Schauplatz nicht wirklich und die Handlung der Schauspieler nur Spiel ist. Die Teilnahme des Malers hält Krüger am Theater für zwingend notwendig. Weiterhin vertritt er die Ansicht, dass der lebendige menschliche Körper nie gänzlich in einer abstrakten Figur aufgehen kann. Die Theaterexperimente am Bauhaus, z.B. das *Mechanische Ballett* oder Oskar Schlemmers *Triadisches Ballett*, widerlegen später diese Überzeugung. Ralf Voltmer vertritt 1920 die Meinung, dass sich die Mitarbeit des bildenden Künstlers am Theater als unersetzlich herausgestellt hat, die Praxis habe anfänglich geäußerte Skepsis widerlegt.¹⁵ Für wünschenswert hält er eine Vereinigung der Künstler am Theater, da es durch unterschiedliche Parteinahmen zu Auseinandersetzungen kommt, die es zu vermeiden gilt.

Max Reinhardt ist der erste Theaterleiter in Deutschland, der bereits in den Jahren zwischen 1903 bis 1907 mit Künstlern zusammenarbeitet. Er lässt Edvard Munch 1906 die Bühnenbilder zu Ibsens *Gespenster*, im folgenden Jahr zu *Hedda Gabler* entwerfen. Lovis Corinth, Max Slevogt und Max Liebermann arbeiten nun ebenfalls für das Theater. Reinhardt versteht das Theater in erster Linie als Spiel und versucht eine Erneuerung vom Schauspielerischen her zu betreiben. So nutzt er die Möglichkeiten der Künstler zur Mitarbeit und nicht um eine grundsätzliche Reform zu erreichen.

In Frankreich involviert Serge Diaghilew 1917 Pablo Picasso in die Planungen seines Balletts. Georges Braque übernimmt 1920 den Auftrag die Bühne und die Kostüme für *Le Chant du Rossignol* von Igor Strawinsky zu entwerfen, Fernand Léger entwirft die Kostüme für schwedische Tänzer und Marc Chagall für das Moskauer Künstlertheater.¹⁶

Die Dominanz der bildenden Künste im theatralen Kunstwerk zu Beginn dieses Jahrhunderts ist keine Sensation. Bereits im Spätmittelalter und im höfischen Bühnen-

13. Anne Cattaneo: Do artists hate the theatre, or vice versa? In: *Theatre Crafts*, April 1984, S. 28/29 + 82.

14. Max Krüger: Bühne und bildende Kunst. In: *Die Scene*, Heft 12, Dez 1915, S. 148-150.

15. Ralf Voltmer: Der bildende Künstler und die Bühne. In: *Die Scene*, Heft 2, Februar 1920, S. 17/18, Nachtrag in Heft 4, April 1920, S. 69.

16. Vgl. H. Rischbieter (Hrsg.)/ W. Storch: A.a.O.

wesen der Renaissance und des Barock beeinflussen und prägen Maler, Bildhauer und Architekten das Theater. Durch eine Verschiebung zu Gunsten des Textes werden sie in den Hintergrund gedrängt und auf die Rolle des Dekorateurs reduziert, um dann vor allem in den Zehner und Zwanziger Jahren des jetzigen Jahrhunderts eine Blüte zu erleben.¹⁷ Die „große Welle der Abstraktion“¹⁸ springt hierbei allmählich von der bildenden Kunst auf die Bühne über.

Einige der bildenden Künstler wie z.B. Oskar Kokoschka oder Ernst Barlach genügen sich nicht länger als Gestalter von Bühnenbildern und Kostümen, sondern schreiben eigene Dramenvorlagen. Die Forschung bezeichnet sie als Doppelbegabungen, wobei die Popularität ihrer malerischen Werke meist die ihrer dramatischen Werke weit übersteigt.¹⁹

Kokoschkas zweites Stück *Mörder, Hoffnung der Frauen*²⁰ erreicht den größten Bekanntheitsgrad unter den Dramen der Künstler. Die Polarität der Geschlechter bildet die thematische Basis der kurzen Szenen. Dies führt zu einer Aufwertung des Szenischen als wesentlichen Träger des Ausdrucks. Kokoschkas Drama gehört zu den bekanntesten Stücken des Expressionismus, wobei zweifelhaft bleibt, ob es diese Anerkennung auch ohne sein malerisches Schaffen erlangt hätte.

Ein intellektueller Wahrnehmungsprozess tritt beim expressionistischen Theater zugunsten einer Darstellung des Psychischen zurück, die inneren Vorgänge werden durch äußere Handlungen dargestellt. Fritz Steiner beschreibt 1920 den Expressionismus, und dies gilt auch für das Theater: „An die Stelle des passiven Aufnehmens künstlerischer Impressionen soll der tätige Ausdruck des individuell Seelischen treten, des Einmaligen, das, nirgends von des Gedankens Blässe angekränkelt, reiner Ausdruck einer inkommensurablen psychischen Situation ist.“²¹

-
17. Peter Simhandl: *Bildertheater. Bildende Künstler des 20. Jahrhunderts als Theaterreformer*. Berlin 1993, S. 8.
 18. Hans Curjel: Oskar Schlemmer und die abstrakte Bühne. In: *Melos, Neue Zeitschrift für Musik*, 30.Jg. Heft 10, Oktober 1963, S. 331-338, hier S. 334.
 19. Vgl. Thomas Schober: *Das Theater der Maler. Studien zur Theatermoderne anhand dramatischer Werke von Kokoschka, Kandinsky, Barlach, Beckmann, Schwitters und Schlemmer*. Stuttgart 1994, [Phil. Diss. Berlin 1993]. Zur Doppelbegabung der Bauhauskünstler vgl.: Leonie von Wilckens: Zur Ausstellung ‚Die Maler am Bauhaus‘. Haus der Kunst, München. In: *Kunstchronik* 3.Jg. Heft 6/1950, S. 109-113.
 20. Oskar Kokoschka: *Mörder, Hoffnung der Frauen*. In: Lothar Schreyer: *Expressionistisches Theater. Aus meinen Erinnerungen*. Hamburg 1948, S. 108-120.
 21. Fritz Steiner: *Das Theater und der Expressionismus*. In: *Die Scene*, Heft 9, Sept 1920, S. 136-138, hier S. 136.

Für den Theaterwissenschaftler Christopher Balme kristallisieren sich trotz unterschiedlichster Stile fünf zentrale Momente der Bühnenreform heraus, die den Übergang vom 19. ins 20. Jahrhundert markieren und die Theatermoderne charakterisieren:

- „1. Die Retheatralisierung des Theaters, die sich in der Abkehr vom logozentrischen, d.h. dem Dramentext verpflichteten Theater manifestiert und zu
2. einer Ausrichtung auf die Ausführung und zur Aufwertung des Regisseurs führte.
3. Die Szenographie, d.h. die visuellen Komponenten, Bühnenbild und Beleuchtung, erlangt einen neuen Stellenwert.
4. Das Interesse am Zuschauer als einer mitgestaltenden Komponente der Aufführung. Dieser Aspekt hat vor allem im Theaterbau Folgen.
5. Demokratisierungstendenzen in der Organisation. Das Volkstheater wird als Gegenpol zum bürgerlichen Unterhaltungs- und Bildungstheater hervorgehoben.“²²

Der dramatische Dialog als Träger der Handlung und die realistische Schilderung einer festgelegten Umgebung verlieren kontinuierlich an Funktion. Ausdrucksmittel wie Bewegung, Tanz, Pantomime und Ballett lösen den Text ab. Die Vielfalt an Gattungen strebt nach einem Austausch des Dramas. Das Bühnengeschehen ist nun ein fiktiver Gegenentwurf mit einem variierenden Maß an Utopie. Weil der Inhalt nicht länger im Mittelpunkt steht, erfolgt nun eine künstlerische Auseinandersetzung mit den Formen. Die Maler übertragen im Theater keineswegs ihre zweidimensionale Malerei auf einen dreidimensionalen Bühnenraum, sondern betonen den synästhetischen Charakter des Theaters.

Die Rolle des Regisseurs ist hierbei aufgewertet. Bislang fungiert er als Koordinator der schauspielerischen Leistungen, nun rückt er in den Vordergrund, um das Bühnenwerk nicht mehr streng nach Vorlage, sondern seiner eigenen künstlerischen Vision entsprechend zu gestalten.

Das Theater soll nicht länger einer kleinen Gruppe zugänglich sein, sondern den Massen offen stehen. Als sozialer Anspruch soll die Möglichkeit des Kunstgenusses jedem, auch dem Ungebildeten und Armen, offen stehen, Barrieren, z.B. durch zu hohe Eintrittspreise, gilt es abuschaffen.

Nahezu sämtlichen in dieser Zeit entstehenden Ideen ist die Verwendung des Begriffes „Gesamtkunstwerk“ gemeinsam. Richard Wagner formuliert 1850 in seiner Schrift *Das Kunstwerk der Zukunft* das „große Gesamtkunstwerk, das alle Gattungen der Kunst zu umfassen hat, um jede einzelne dieser Gattungen als Mittel gewissermaßen zu verbrauchen, [...] dieses große Gesamtkunstwerk erkennt er [der Künstler] nicht als

22. Ch. Balme: A.a.O., S. 12/13.

die willkürlich mögliche That [sic!] des Einzelnen, sondern als das nothwendig [sic!] denkbare gemeinsame Werk des Menschen der Zukunft.“²³

In diesem Zitat sind zwei Punkte des Wagnerschen Begriffes vom Gesamtkunstwerk enthalten, die auch heute noch zu häufigen Missverständnissen führen. Die spezialisierten Einzelkünste sind nicht nur zu addieren, sondern gleichrangig zu integrieren. Nicht das zufällige Zusammentreffen von mehr als einer Kunstgattung führt zwangsläufig zum Gesamtkunstwerk. Wagner ist der Ansicht, dass die einzelnen Künste seit der Antike durch eine zunehmende Spezialisierung zerfielen, dem babylonischen Turmbau vergleichbar. Der Künstler der Zukunft habe die drei Schwesterkünste Musik, Sprache und Tanz dem Drama unterzuordnen. Das Gesamtkunstwerk soll die Spezialisierung der Einzelkünste überwinden und so zur Entfaltung bringen.

Der zweite Punkt, der gewöhnlich übersehen wird, ist die Tatsache, dass Wagner das Gesamtkunstwerk mit einer Kulturutopie verbindet. Das höchste gemeinsame Kunstwerk ist das Drama, welches sich am Vorbild der griechischen Tragödie orientiert. Der Niedergang der Tragödie steht in Zusammenhang mit der Auflösung des athenischen Staates. Es ist das ästhetische Pendant des griechischen Gemeinwesens. Vorbild des Wagnerschen Kunstwerks der Zukunft ist demnach die griechische Polis, in der das Kunstwerk Teil der Gemeinschaft war, gebunden an eine Öffentlichkeit und integriert im Gemeinwesen. Das Interesse des Individuums muss mit dem der Öffentlichkeit zusammenfallen. Die Kunst ist unfähig auf das öffentliche Leben einzuwirken, das Publikum tritt ihr als eine isolierte Größe gegenüber. Kunst ist ein artifizielles Kulturprodukt, Wagner bezeichnet sie als eine Treibhauspflanze, die „aus dem Leben nicht wirklich selbst hervorgegangen ist und nun, (...), unmöglich in dem natürlichen Boden und in dem natürlichen Klima der Gegenwart Wurzel zu schlagen vermag.“²⁴

Die Kunstrezeption obliegt statt der Gemeinschaft nur einer kleinen Gruppe: „Die Kunst ist das Sondereigentum einer Künstlerklasse geworden; Genuß bietet sie nur denen, die sie verstehen, und zu ihrem Verständnis erfordert sie ein besonderes, dem wirklichen Leben abgelegtes Studium, das Studium der Kunstgelehrsamkeit.“

Seit seiner Jugend beschäftigt sich Wagner mit der Antike, er besitzt detaillierte Kenntnisse in griechischer Literatur, Mythologie und Geschichte, die sich in seinem Werk nachweisen lassen.²⁵ Wagners Betrachtung der griechischen Kultur ist keine Forderung nach einer sentimentalischen Wiederbelebung der Polis, sondern das Messen des

23. Richard Wagner: Das Kunstwerk der Zukunft. Leipzig 1850, S. 32.

24. Ebd. S. 183.

25. Ulrich Müller: Richard Wagner und die Antike. In: Ders./ Peter Wapnewski (Hrsg.): Richard-Wagner-Handbuch. Stuttgart 1986, S. 7-18.

Zukünftigen am Vergangenen. Es war für die Griechen nicht notwendig, sich ein Gesamtkunstwerk vorzunehmen oder anzustreben, man *besaß* das Gesamtkunstwerk, wie es Friedrich Dieckmann ausdrückt.²⁶

Das Phänomen und der Begriff des Gesamtkunstwerkes steht in einer langen Tradition. Vorläufer sind Sulzer, Thoreau (Natur als Gesamtkunstwerk), Runge, Herder, Goethe, Ast, Schinkel u.a.. Wagner erwähnt diesen Terminus eher beiläufig, er entwickelt sich jedoch zu dem Kernbegriff seiner Kunsttheorie.²⁷ Eine ausgiebige Rezeption setzt bereits zu Lebzeiten Wagners ein, durch die er sich missverstanden fühlt, er avanciert zum „Kulturgott, zu dem alle beten“²⁸. Wagner beklagt 1853 in einem Brief, dass sowohl Anhänger als auch Gegner außerstande seien seine Schriften richtig zu lesen: „Es wäre sonst ganz unmöglich, daß als Frucht von allen meinen Bemühungen diese unglückliche ‚Sonderkunst‘ und ‚Gesamtkunst‘ herausgekommen wäre.“²⁹

Auch Dieter Borchmeyer weist darauf hin, dass das Gesamtkunstwerk bei Wagner zwei verschiedene Vorstellungen beinhaltet. Einerseits meint es die Synthese aller Künste als eine Kulturutopie, die eine konkrete künstlerische Realisation überschreitet und andererseits die „Vereinigung der Künste als durchaus strukturbestimmendes Programm des musikalischen Dramas“, was die „Integration des mimisch-gestischen, sprachlichen und musikalischen Mediums“ bezeichnet.³⁰

Das Kunstwerk der Zukunft ist nicht mehr zu erreichen.³¹ Das Gesamtkunstwerk, das bei den Griechen im öffentlichen Bewusstsein vorhanden war, kann nicht realisiert werden. Festzustellen ist allenfalls eine Thematisierung, ein *Hang* zum Gesamtkunstwerk.³²

-
26. Friedrich Dieckmann: Vom Gesamtkunstwerk. In: *Bildende Kunst*, Heft 7/1988, S. 298/299, hier S. 298.
27. Dieter Borchmeyer: *Das Theater Richard Wagners. Idee-Dichtung-Wirkung*. Stuttgart 1982, S. 68.
28. Nike Wagner: Wagner und die Nachwelt. In: Joachim Jäger/ Peter-Klaus Schuster (Hrsg.): *Das Ende des XX. Jahrhunderts*. Köln 2000, S. 184-201, hier S. 185.
29. Zit. nach D. Borchmeyer: A.a.O., S. 69.
30. Ebd. Zum Bayreuther Festspielhaus und den Festspielen als gesellschaftliches, politisches und ästhetisches Phänomen siehe Hans Mayer: *Richard Wagner. Mitwelt und Nachwelt*. Stuttgart; Zürich 1978, S. 258.
31. Zur Kritik an Wagner siehe Theodor W. Adorno: *Versuch über Wagner*. Berlin; Frankfurt am Main 1952 und Friedrich Nietzsche: *Der Fall Wagner*. Sowie Ders.: *Nietzsche contra Wagner*. Kritische Studienausgabe (KSA) Bd. 6.
32. Harald Szeemann (Hrsg.): *Der Hang zum Gesamtkunstwerk. Europäische Utopien seit 1800*. Frankfurt am Main 1983.

Der Schweizer Adolphe Appia setzt sich intensiv mit Richard Wagners Werk auseinander und entwirft abstrakt-geometrische Dekorationen zu dessen Opern.³³ Er gilt als einer der ersten, der sich vom naturalistischen Bühnenbild abwendet und sich seit 1888 mit Bühnentechnik und Bühnenarchitektur beschäftigt.

Der Musik und dem Licht misst Appia in seinem theoretischen Hauptwerk *Die Musik und die Inszenierung* enorme Bedeutung bei: „Die Musik dagegen setzt nicht nur das Zeitmaß und die Aufeinanderfolge der Vorgänge im Drama fest, sondern vom darstellerischen Standpunkt muß sie [...] als die Zeit selbst betrachtet werden. [...] Das Licht kann, gleich der Musik, nur das ausdrücken, was dem ‚inneren Wesen aller Erscheinung‘ angehört. [...] Mit Licht malt der Wort-Tondichter sein Bild.“³⁴

Die Reformansätze von Adolphe Appia führt der Engländer Edward Gordon Craig weiter, der verstärkt auf bildende Kunst Wert legt. Der Feierlichkeit des Theaters entsprechend sollen große Mauern, Tore, Schluchten oder Podeste Verwendung finden. Theater soll nicht Abbild eines Ortes, sondern Sinnbild eines dramatischen Geschehens sein. So entwirft Craig ein reformiertes Theater mit einer selbständigen Bühnenarchitektur. Vor allem die Bilder für Hamlet 1909 gleichen eher Szenenmodellen als Bühnenbildern.³⁵

Von 1908 bis 1929 erscheint Craigs Zeitschrift für Theaterkunst *The Mask*, in der sein wichtigstes Theatermanifest *The actor and the über-marionette* erscheint.³⁶ Der Aufsatz ist das Ergebnis langjähriger Überlegungen und definiert die Stellung und Rolle des Schauspielers, der nicht als Künstler bezeichnet werden darf, weil Kunst auf kalkulierbarem Material beruht, womit der Mensch als Spieler ausscheidet. Craig will den fühlenden und denkenden Schauspieler durch eine Über-Marionette ersetzen, die allein der Regisseur dirigiert und manipuliert: „The actor must go, and in this place comes the inanimate figure – the über-marionette we may call [sic] him, until he has won for himself a better name.“³⁷

33. Die Inszenierungen Wieland Wagners sind laut Walter Romstöck eine Fortsetzung der Arbeiten Adolphe Appias. Walter H. Romstöck: Bühnenbild und Szene im 20. Jahrhundert. In: *Baukunst+Werkform*, 8. Jg. Heft 4, 1955. S. 241-254.

34. Adolphe Appia: Die Inszenierung als Schöpfung der Musik (1899). In: Manfred Brauneck: Theater im 20. Jahrhundert. Programmschriften, Stilperioden, Reformmodelle. Aktualisierte Ausgabe, Reinbek bei Hamburg 1991, S. 39-46, hier S. 40f.

35. Denis Bablet: Edward Gordon Craig. Köln; Berlin 1965.

36. Edward Gordon Craig: The actor and the über-marionette. In: *The Mask*, 1, Nr.2, April 1908, S. 3-15.

37. Ebd., S.11.

Das Ideal der Marionette, das Oskar Schlemmer später wieder aufgreift, thematisiert Heinrich von Kleist in einem berühmt gewordenen Aufsatz.³⁸ Der Vorteil der Marionette liegt in einem Höchstmaß an Ebenmaß, Beweglichkeit und Leichtigkeit: „Der Kreis ihrer Bewegungen ist zwar beschränkt; doch diejenigen, die ihnen zu Gebote stehen, vollziehen sich mit einer Ruhe, Leichtigkeit und Anmuth, die jedes denkende Gemüth in Erstaunen setzen.“³⁹

Die Marionette gehorcht vollkommen dem Willen des Puppenspielers, sie symbolisiert die Realität eines Anderen und versucht einen Ausgleich zwischen dem Spieler und der Welt. Marionette, Gliederpuppe und Automaten sind Phantasmen der Moderne, die als „Vexierbild zwischen Realistik und forcierter Künstlichkeit“⁴⁰ stehen. Die intensive Auseinandersetzung innerhalb der Avantgarde mit diesen künstlichen Figuren in Fotografie, Malerei und Plastik zeugt von einem frühen Paradigmenwechsel des Körpers. Arnd Wesemann schreibt, dass das Theater die Kunstfigur, die Puppe braucht: „Maske und Puppe sind die ersten Medien der Menschheit: Zu ihnen verhält sich der menschliche Körper selbst wie eine technische Antriebsmaschine. Erst der Körper konnte die Medien zum Leben erwecken.“⁴¹

In Deutschland entwickelt Peter Behrens, Mitgründer der Münchner Sezession, ein Reformkonzept. Entgegen dem Raumbühnenprinzip von Craig und Appia fordert Behrens in seiner Schrift *Feste des Lebens und der Kunst* von 1900 „eine Bühne für reliefartige Wirkung, mit vorspringendem Proscenium“⁴².

Diese Ideen führt Georg Fuchs weiter, indem er die Abschaffung der Rampe fordert, da diese für ihn „ausgehend von Schopenhauer und Nietzsche [...] die durch den Sündenfall symbolisierte Entfremdung des Menschen, die Subjekt-Objekt-Spaltung, [...] versinnbildlicht.“⁴³

Fuchs beschäftigt sich ebenfalls mit Theaterreformplänen und veröffentlicht 1904 seine wichtigste theaterprogrammatische Schrift: *Die Schaubühne der Zukunft*. In Zu-

38. Heinrich von Kleist: Ueber das Marionettentheater. In: Helmut Sembdner: Kleists Aufsatz über das Marionettentheater. Studien und Interpretationen. Berlin 1967, S. 9-16.

39. Ebd., S. 11.

40. Pia Müller-Tamm/ Katharina Sykora (Hrsg.): Puppen, Körper, Automaten. Phantasmen der Moderne. Ausstellungskatalog Köln 1999, S. 88.

41. Arnd Wesemann: Die Spiegelspiele der neuen Medien. Die Geschichte des Tanzes war immer auch eine Geschichte der Technologien. In: *Ballett International/ Tanz aktuell*, Heft 8/ 9, 1997, S. 37-39, hier S. 37.

42. Peter Behrens: *Feste des Lebens und der Kunst* (1900). Ausz. in: M. Brauneck: A.a.O., S. 46-50, hier S. 48.

43. Ch. Balme (Hrsg.): A.a.O., S. 203.

sammenarbeit mit dem Architekten Max Littmann entwirft er das Münchner Künstlertheater, das mit einer Reliefbühne ausgestattet ist. Das Proszenium, das als das wichtigste architektonische Glied im Theater angesehen ist, ragt weit in den Zuschauerraum hinein, der amphitheatralisch zur Rückwand ansteigt. Die Bühnenform mit ‚Moment-Reliefs‘ hält Fuchs für ausreichend, eine tiefe Bühne verlöre durch Redundanz in der Szenengestaltung an Ausdruck. Massenszenen lassen sich einfacher gestalten, weil der Eindruck einer dichtgedrängten Menschenmenge einfacher zu erzielen ist, statt mit Quantität könne nunmehr mit Qualität gearbeitet werden. Das Künstlertheater will nicht mit technischen Effekten blenden, sondern sucht nach architektonischen Lösungen. Der bildende Künstler kann nun als Bühnenbildner einen geeigneten Rahmen für das Drama und den Darsteller sowie günstige Rezeptionsbedingungen für den Zuschauer schaffen.

Im Mittelpunkt der Bühnentheorie des Russen Alexander Tairow steht die Theatralisierung des Theaters, also ein Verzicht auf die textliche Vorlage mit einer Rückbesinnung auf das Szenische. Die Reformen der Jahrhundertwende kritisiert er und fordert statt der Über-Marionette einen neuen „Typus des Meisterschauspielers“⁴⁴, der Körper und Stimme vollkommen beherrsche.

Das stilisierte Theater von Wsewolod Meyerhold knüpft ebenfalls an Craig, Appia und Fuchs an. Im Zuge der Oktoberrevolution entstehen bis 1925 circa 100, zum Teil sehr kurzlebige, neue Theater in Russland, die eine fieberhafte kulturelle Aktivität auslösen. Meyerhold proklamiert den ‚Theateroktober‘, denn auch die Bühne habe der Revolution zu dienen.⁴⁵

Neben den visuellen Künsten sollen Pantomime, Parodie und Groteskformen des Kabarett mit einbezogen werden. Weiterhin fordert Meyerhold die Partizipation des Zuschauers, den er neben Autor, Regisseur und Schauspieler als vierte Konstituente einsetzt. Die Bewegungs- oder Schauspielkunst der Biomechanik, die Verbindung von Bewegung mit Technik, beschränkt Meyerhold auf den Körper der Schauspieler. In einer experimentellen Studiobühne des Moskauer Künstlertheaters führt Meyerhold antinaturalistische szenische Versuche durch, die er nie aufführt. Unter Kunst versteht er die Organisation von Material und vergleicht die Arbeit des zukünftigen Schauspielers mit dem „eines richtig arbeitenden Menschen“. In einem Vortrag über den Schauspieler der

44. Alexander J. Tairow: Das Entfesselte Theater. Ausz. in: M. Brauneck: Klassiker der Schauspielregie. Reinbek bei Hamburg 1988, S. 240-251, hier S. 240.

45. Ludwig Hoffmann/ Dieter Wardetzky (Hrsg.): Wsewolod E. Meyerhold/ Alexander I. Tairow/ Jewgeni B. Wachtangow: „Theateroktober“. Beiträge zur Entwicklung des sowjetischen Theaters. Leipzig 1972.

Zukunft und die Biomechanik im Juni 1922 skizziert er vier Merkmale bei der Beobachtung eines Arbeiters, die auch für den Schauspieler zutreffen: „1. das Fehlen überflüssiger, unproduktiver Bewegungen, 2. Rhythmik, 3. Das richtige Finden des Schwerpunkts seines Körpers, 4. Ausdauer.“⁴⁶

Die sich hieraus ergebenden Bewegungen zeichnen sich für Meyerhold durch tänzerische Leichtigkeit aus, er sieht eine Nähe der Arbeit zum Tanz, als Grenze zur Kunst. Ob ein Arbeiter seine Bewegungen als tänzerisch und kunstvoll empfindet, ist fraglich. Meyerhold stellte die Formel $N = A^1 + A^2$ als Verdeutlichung der Organisation von Schauspieler und Regisseur auf. N ist der Schauspieler als Summe von Anweisungen (A^1) und seines ausführenden Körpers (A^2). Der Körper als Material des Schauspielers muss dergestalt trainiert sein, dass er jederzeit in der Lage ist, den Anweisungen des Regisseurs Folge zu leisten. Jeglichen intuitiven Ausdruck als Ergebnis einer inneren Haltung, soll der Spieler möglichst verhindern.

Meyerholds Kritik beschränkt sich nicht auf das Bühnengeschehen, sondern schließt die Architektur der Theater mit ein. Im *Gespräch mit jungen Architekten* 1927 lehnt er die Renovierung alter Gebäude ab und fordert statt dessen eine Revolution im Theaterbau.⁴⁷ Anstelle eines in Zuschauerraum und Bühne unterteilten Gebäudes schlägt er einen einzigen Raum vor, in dem auch Massenszenen spielbar seien. Eine Verbindung von Zuschauerraum und Straße hält Meyerhold dabei für sehr förderlich. Die Architektur dürfe nicht länger statisch, sondern müsse dynamisch sein. Die Bühne müsste nach dem Vorbild eines Schiffes gestaltet werden, jederzeit müssen an beliebigen Stellen Versenkungen möglich sein. Die peripheren Bereiche des Theaters wie Garderobe oder Café müssen zur Zeitersparnis und Erleichterung besser durchdacht werden. Ebenso unzureichend in Anordnung, Größe und Ausstattung ist die Garderobe des Schauspielers, die Meyerhold als ‚Hundehütte‘ bezeichnet. Akustik und Musik benötigen eine bessere Lösung zur Entfaltung des Spieles; Klänge sollten aus verschiedenen Bereichen zu vernehmen sein.

Meyerholds Forderungen können überzeugen und erscheinen durchgehend sinnvoll. Er war sich darüber im Klaren, dass jede Reform, auch des Theatergebäudes, an die Akzeptanz des Zuschauers gebunden ist.

Henry van de Velde sucht ebenfalls nach einer neuen Theaterarchitektur und baut für die Werkbundaussstellung in Köln das *Werkbundtheater*. Das Publikum erhält zur

46. Wsewolod Meyerhold: Der Schauspieler der Zukunft und die Biomechanik. Vortrag vom 12. Juni 1922. In: Rosemarie Tietze (Hrsg.): Wsewolod Meyerhold. Theaterarbeit 1917-1930. München 1974, S. 72-76, hier S. 73.

47. Ders.: Gespräch mit jungen Architekten (11. April 1927). In: Ebd., S. 161-165.