

KARIN WIMMER (LUDWIGS-MAXIMILIANS-UNIVERSITÄT MÜNCHEN)

DE CHIRICO UND DAS MODERNE BÜHNENBILD

Zusammenfassung

Dieser Beitrag beschäftigt sich mit der Thematik des modernen Bühnenbildes in den Werken Giorgio de Chiricos. Ab 1909 entwickelte de Chirico in seinen Werken völlig neue Raumdarstellungen, die die Kunst des 20. Jahrhunderts entscheidend prägten. Durch ihren Raumaufbau erwecken die Werke de Chiricos häufig den Eindruck eines Bühnenbildes. In der Forschung zu de Chirico blieb diese Problematik bisher unbeachtet. In diesem Beitrag werden die Theaterreformer Adolphe Appia und Edward Gordon Craig im Hinblick auf die sich einstellenden Veränderungen in den Werken de Chiricos untersucht. Bei Appia und Craig handelt es sich um zwei Theaterreformer, die Anfang des 20. Jahrhunderts durch ihre theoretischen Überlegungen entscheidend zur Erneuerung des Theaters beitrugen.

>1<

Die Forschungsgeschichte zur Problematik des Bühnenbildes bei de Chirico lässt sich kurz abhandeln, denn im Gegensatz zu de Chiricos, ab 1924 eigenen entstandenen Bühnenbildentwürfen¹, die eingehend untersucht wurden, blieb die Bedeutung des modernen Bühnenbildes für die Malerei de Chiricos von der Forschung bisher so gut wie unberührt.² Lediglich wurde darauf hingewiesen, dass die Bilder de Chiricos den Eindruck einer Raumbühne erwecken. Schmied schrieb beispielsweise 1989 in *De Chirico und sein Schatten*: »Der Bildraum de Chiricos hat von Anfang an den Charakter einer Bühne.«³ Auch Runte verwies in ihrem Aufsatz »Dinge sehen dich an. Die Melancholie des leeren Platzes in der metaphysischen Malerei« im Zusammenhang eines inkohärent dargestellten Bildraumes auf »theatrale Zwischenräume«.⁴ Ubl verglich in seinem Aufsatz *André Breton, Giorgio de Chirico und der Gebrauch toter Bilder* die Struktur des Werkes *Das Rätsel eines Tages* von 1914 mit dem Werk *Der Graf Lepic* von Edgar Degas (1834–1917).



Abb. 1 Giorgio de Chirico, *Das Rätsel eines Tages*, 1913
(c) VG Bild-Kunst, Bonn 2013

DeChiricos Werk deutete er als zweifaches Off (rechts das helle und zugängliche, aber aufgrund des Bildausschnittes unsichtbare Zentrum des Bildes, links eine dem Bildfeld immanente, zerteilende Opazität), das am Beginn einer Geschichte des Off in der modernen Malerei stehen könnte und im Unterschied zu Degas' Bild szenographisch angelegt ist.⁵

Als Kritiker die Werke de Chiricos 1914 mit Bühnenbildern verglichen, äußerte sich de Chirico zu dieser Thematik mit folgender Stellungnahme:

»Sehr geehrter Herr Herausgeber, ich bitte Sie um ihre freundliche Unterstützung bei meinem Protest gegen die irrije Interpretation meiner Bilder seitens der Kritiker, welche die Indépendants rezensierten. Ausgenommen von Apollinaire sprachen fast alle von Bühnenbildnerie. Ich möchte nun, dass diese Herren erfahren, dass meine Gemälde nichts mit Bühnenbildern zu tun haben, was ihre Titel ja hinreichend beweisen [...].«⁶

Dieses Dokument zeigt die polemische Haltung, die de Chirico gegenüber den Kunstkritikern einnahm. In seinem Brief an den Direktor des »Paris-Midi« vom 16. März 1914 klagte er all jene Kritiker an, die seine Gemälde als Bühnenbilder bezeichneten, nur Apollinaire verschonte er damit. Anzunehmen ist, dass sich diese Stellungnahme auf eine Kritik von Dunoyer de Sogonzac und Albert Moreau begründete, denn diese waren für die Platzierung der Werke im Salon zuständig.

De Chirico stellte 1912 auf Anraten von Apollinaire im Salon des Indépendants aus. Bei einem Rundgang vor der offiziellen Ausstellungseröffnung beglückwünschten de Sogonzac und Moreau de Chirico zu seinen Bildern. Sie äußerten sich mit den Worten, dass diese sehr »dekorativ, ja geradezu theatergerecht seien und de Chirico das Zeug zu einem hervorragenden Bühnenbildner habe«. De Chirico schloss daraus, dass sie dies vermutlich in boshafter Absicht gesagt hätten, um ihn zu verärgern. Zudem war er der Ansicht, dass sie nichts von der großen Einsamkeit und dem tiefgründigen Lyrismus dieser Bilder verstünden.⁷ Es stellt sich hier die Frage, was de Chirico mit seiner Äußerung erreichen wollte. Beabsichtigte er, seine Kritiker in die Irre zu führen oder aber wollte er vorhandene Parallelen abstreiten? Festgestellte Übereinstimmungen zwischen de Chiricos Werken und den Bühnenbildern von Adolphe Appia und Edward Gordon Craig waren Grund zu der Verlassung, diese Thematik intensiver zu untersuchen. Die Forschungslage ist mangelhaft, lediglich tauchen die Namen Appia und Craig auf; weitere Untersuchungen unterblieben bisher.⁸ Als einziger Autor beschäftigte sich Francesco Poli mit dieser Problematik.⁹ Er verwies in seinem Aufsatz *Considerazioni sulla prima formazione di de Chirico: Fondamenti estetici e riferimenti di cultura artistica* auf Parallelen zwischen de Chirico, Appia und Craig.¹⁰ Ebenso behandelte er in einem Kapitel seines 1989 erschienenen Buches *La Metafisica* verschiedene Einflüsse Appias und Craigs auf de Chirico. Aufgrund der wenigen vergleichenden Gegenüberstellungen von Werken de Chiricos mit Werken Appias und Craigs ist seine Beweisführung jedoch nicht immer nachvollziehbar und bleibt deshalb lückenhaft.¹¹

>2<

Adolphe Appia und Edward Gordon Craig trugen Anfang des 20. Jahrhunderts durch ihre theoretischen Überlegungen entschieden zur Erneuerung des Theaters bei. Sie erscheinen als die beiden stärksten Persönlichkeiten der idealistischen Strömung dieser Zeit. Beide protestierten gegen die Unterjochung des Theaters, verurteilten den naturalistischen Realismus und lehnten die Wagnerische Idee des Gesamtkunstwerks ab.¹² In Paris gab es bereits um 1890 die ersten Bestrebungen zur Überwindung des traditionell rhetorischen wie des naturalistischen Theaters.¹³ Man sprach davon, die Bühne als Fiktion zu verstehen. Die Konzentration auf die Wahrheit und das Wesentliche hinter den Erscheinungen zu suchen, galt als Aufgabe der Maler im Hinblick auf die Bühne. Die technischen Konsequenzen daraus waren: Verzicht auf Perspektive und Trompe-l'Œil-Malerei. Linie und Farbe sollten sich von der Realitätswiedergabe emanzipieren. Das betraf aber zumeist den Hintergrundprospekt. Ebenso wichtig wie die Emanzipation von Form und Farbe war die Sensibilisierung des Lichtes. Mit den technischen Entwicklungen der Elektrizität und dem Scheinwerfer standen unterschiedlichste Anwendungsmöglichkeiten zur Verfügung. Licht- oder Schattenzonen wurden in gesteigertem Maße zum Ausdrucksträger. Erscheinungsformen und Inszenierungsstile des Theaters zur Zeit der Jahrhundertwende reichen von den sensibel verschatteten, empfindungsmäßig vereinfachten, aber im Kern doch realistischen Dekors bis hin zu den ausgeprägten, stilisierten, ins ganz und gar Künstliche und Ornamentale entrückten, reinen

Jugendstildekors. Der Schweizer Adolphe Appia und der Engländer Edward Gordon Craig forderten zudem eine neue Bühnenarchitektur. Ihr Bedürfnis nach einfachen, großflächigen Volumina (Podeste, Mauern, Tore, Schluchten) zeigte sich in all ihren Entwürfen, die sie in Graphiken zum Ausdruck brachten und festhielten.¹⁴ Appia und Craig arbeiteten unabhängig voneinander: Appia in Genf, Craig anfangs in England und Deutschland und dann später ab 1906 in Florenz. Die Arbeiten Appias lernte Craig 1909 kennen.¹⁵ Ein gemeinsames Treffen kam erst 1914 zustande, als sie beide an der Theaterausstellung des Kunstgewerbemuseums in Zürich teilnahmen. Craig empfing Appia am Bahnhof. Ihre Konversation gestaltete sich schwierig, da Appia kein Wort Englisch und Craig kein Französisch sprach. Allerdings waren beide von dem Gedankenaustausch auf der Basis gemeinsam gezeichneter Ideen begeistert.

>3<

De Chiricos Interesse für Theater und Musik wurde in München geweckt; er pflegte wöchentlich ins Theater, in die Oper oder ins Konzert zu gehen. Insbesondere faszinierte ihn die Musik Richard Wagners (1813–1883).¹⁶ Sein Bruder Alberto Savinio war begeisterter Klavierspieler. Er nahm in München Privatstunden in Harmonie und Kontrapunkt bei dem Komponisten und Organisten Max Reger, der damals als der moderne Bach angesehen wurde.¹⁷ Während des Aufenthaltes in München schrieb und komponierte Savinio das erste Werk für ein Musiktheater: die Oper *Carmela*. 1908 siedelte er nach Mailand über, um an seiner Karriere als Musiker zu arbeiten und nahm dort Kontakte mit Pietro Mascagni (1863–1945) und dem bekannten Musikverleger Tito Ricordi (1811–1888) auf. Diese verschafften ihm am 23. Januar 1911 ein Konzert in der Tonhalle zu München. Es war das erste und einzige Konzert mit großem Orchester, das Savinio Zeit seines Lebens gab.¹⁸ Während Alberto die Musik komponierte, war Giorgio für die poetischen Ideen verantwortlich, die den Kompositionen zugrunde liegen.¹⁹ Dieses Konzert war sicherlich der Höhepunkt ihres Gemeinschaftsprojektes, das ab Herbst 1909 konkrete Formen annahm. Ihr Ziel war es, die »Tiefste Musik« zu komponieren. Sehr wahrscheinlich entsprang die Vorstellung von der »Tiefe«, die von den Brüdern Giorgio und Alberto bis zum Superlativ gesteigert wurde, den Vorstellungen Schopenhauers und Nietzsches.²⁰ Musik, so Schopenhauer, beantwortet die Grundfrage der Kunst, ist »tiefer« als die übrigen Künste, »indem sie, in einer ganz unmittelbar verständlichen Sprache, die jedoch in der Vernunft nicht übersetzbar ist, das innerste Wesen alles Lebens und Daseyns ausspricht.«²¹ In Nietzsches *Ecce homo* heißt es: »Ich sage noch ein Wort für die ausgesuchtesten Ohren: was ich eigentlich von der Musik will. Dass sie heiter und tief ist, wie ein Nachmittag im Oktober.«²² Die Uraufführung des Konzertes von Alberto und Giorgio war für das Teatro della Pergola in Florenz geplant. Jedoch hatte dessen großes Orchester, dirigiert von Alberto, erhebliche Schwierigkeiten, die Intentionen der Komponisten adäquat umzusetzen. Das Projekt wurde nach einigen Proben abgebrochen, woraufhin die Brüder im Januar 1911 Kontakt zur Tonhalle aufnahmen, um die Uraufführung in München zu veranstalten. Leider existiert nur noch die Vorankündigung des Münchner Programms. Das Florentiner Konzertprogramm ist

jedoch erhalten. Ersichtlich wird hierbei, dass die Titel der musikalischen Kompositionen // *pomeriggio d'autunno* und *L'enigma dell'autunno* den Bildtiteln der metaphysischen Werke de Chiricos entsprechen.

VORANZEIGE
Konzert-Agentur OTTO BAUER, Maximilianstraße 5
Türkenstrasse 5 **TONHALLE**
Montag, den 23. Januar 1911, abends 7^{1/2} Uhr
Uraufführungen eigener Werke
von
ALBERTO VON CHIRICO
unter Mitwirkung des
Konzertvereins-Orchesters.
Leitung: Der Komponist.

PROGRAMM:

I. Teil: **Phantastisches Heldengedicht**
Die Dämmerung über das Festland, Die Erleerungen und der Traum, Der Gruß der dem Tode Geweihten, Das Gebell der Orgie, Die Flucht in der Nacht

II. Teil: **Klavierstücke:**
1. a) Das Erwachen, b) Der Tanz des kleinen Faunes, c) Der Vangel des Krieges (für Klavier-Duo), d) Die Insel ohne Helden.

III. Teil: **Der erste musikalische Fall**
Erdbeben vom Rheid der ewigen Wiederkehr

Preis der Plätze inkl. Lunchkonsum:
Balk. Nr. 1. 2.30, Bal. vom 1. Abt. 4.10, Bal. vom 2. Abt. 3.10, Bal. vom 3. Abt. 2.00, Balkon-Platz Nr. 4.10, Balkon 2. Reihe M. 3.10, Balkon III-V. Reihe M. 2.00, Balkon M. 1.50, Kasse-Platz Nr. 1.10. (Lounge nur an der Abendkasse für Studierende gegen Anzeig.)

Kartenverkauf von 10-11 Uhr, 11-12 Uhr bei **Otto Bauer**, 2. Bayer Hofmusikverlag, Passagenstr., Maximilianstr. 5. Tel. 189.
Kassa-Eröffnung 7 Uhr. Ende gegen 9^{1/2} Uhr.

PROGRAMMI

PARTE I

Il Risveglio
Poema fantastico
L'addio dei fuoristi
Il salire
Il preludio della guerra

PARTE II

La fantasia
Il destino
La disperita
Il canto sul mare
Il ritorno dei restanti
L'ignavia dei mari
I giganti delle acque
Il passaggio evitato
La difesa
La morte sulle rovine
Il ritorno di sera

PARTE III

Il crepuscolo sugli abissi
Il salire del "Punto" alle rovine
Il "Cala delle Torioni"
La ricchezza e il sogno di "L'Inchiesta"
La notte del "L'Organo"
I fiocchi sulle rovine

LE RIVELAZIONI
LA MUSICA PIÙ PROFONDA SINORA SCRITTA

Rivelazioni sull' "enigma dell'eterno ritorno":

Alberto de Chirico
N.º 15
= 16
= 17: Il richiamo
dell'isola delle Nonne

Giorgio de Chirico
Sacrificio di tribuni
Il pomeriggio d'autunno
La partenza dell'isola solitaria
L'interrogazione e i canti consolatori
L'enigma dell'autunno
"Il canto al mattino dei restati alle rovine"
per il ritorno.
Il passaggio del "Pulvis" - Poema fantastico.

Abb. 2 Vorankündigung des Münchener Konzertprogramms von Giorgio de Chirico und Alberto Savinio im Münchner Kunst- und Theater- Anzeiger vom 22. Januar 1911 (c) VG Bild-Kunst, Bonn 2013 (links) und Abb. 3 Florentiner Konzertprogramm von Giorgio de Chirico und Alberto Savinio mit einer Übersetzung der Musiktitel durch Giorgio de Chirico (c) VG Bild-Kunst, Bonn 2013 (rechts)

>4<

Die Begeisterung, die die Brüder de Chirico der Musik entgegenbrachten, führt uns auf die Spur Appias, denn in seinem Schaffen spielte die Musik eine herausragende Rolle. Sie bildete die Basis für jede Inszenierung. Appias ästhetische Definition des Theaters war die einer dramatischen Kunst. Er wandte sich grundsätzlich gegen jede gedankliche Trennung von Theater und Drama, da, so Appia, das Drama erst durch die Darstellung auf der Bühne ästhetische Gültigkeit erlange, und die subjektive Freiheit und Autonomie des Künstlers beide vereine. Die Musik war für Appia das ordnende Prinzip; sie verleiht dem Dramatiker nicht nur Autonomie über die szenischen Mittel, sondern ist unmittelbarer Ausdruck der Seelenbewegungen und wendet sich an das Gefühl ohne alle Vermittlung durch Begrifflichkeiten.²³ Zugleich bleibt sie als Erscheinung unfassbar, das heißt, dass sie die Willensbewegungen und Gefühle ganz allgemein vermittelt, ohne sie je gegenständlich werden zu lassen.²⁴ Nur in der Verbindung mit Sprache wird die Musik der dramatischen Handlung teilhaftig. Da die Musik als totaler Ausdruck der Seelenbewegungen der

dramatischen Personen den Darstellern gleichsam die Mühe abnimmt, die Rolle mit eigenem seelischen Leben zu füllen, verändert sich mit der Aufgabenstellung für den Darsteller auch der Gebrauch seiner künstlerischen Mittel fundamental. Das Drama bekommt einen abstrakten Zeit- und Ausdruckscharakter.²⁵ Appia konzipierte für seine Inszenierungen das Wort-Ton-Drama.²⁶ Für dieses neu entstehende Drama suchte er nach einer Bühne, auf der sich dieser Inszenierungsvorgang abspielen konnte. Die Bühne seiner Zeit, die auf der Technik des Kulissensystems und der Dekorationsmalerei beruhende Illusionsbühne des 19. Jahrhunderts, war für den Funktionszusammenhang des Wort-Ton-Dramas völlig ungeeignet. Sie widersprach den Bedingungen, die für die Übertragung des musikalischen Zeitmaßes in architektonische Raumverhältnisse erforderlich sind. Appia entwarf daher selbst die Kriterien, die diese Übertragung ermöglichten und benannte drei Elemente als Materialien des Bühnenbildes: die Aufstellung (nach Appia die Anordnung der Dekoration im leeren Bühnenraum), die Beleuchtung und die Malerei.²⁷ Das Verhältnis, das diese drei Faktoren auf der Kulissenbühne miteinander eingehen, bestimmte sich, wie Appia ausführte, aus dem ästhetischen Prinzip der szenischen Täuschung, die mittels bemalter und ausgeschnittener Leinwandflächen einen fiktiven Raum schaffe. Die Aufgabe der Beleuchtung beschränke sich dabei darauf, die Leinwandflächen so zu erhellen, dass die Malerei deutlich sichtbar würde und die Einheit der malerischen Fiktion gewahrt bliebe. Dies sei wiederum nur möglich, wenn die Leinwände dem Licht eine günstige und stabile Angriffsfläche böten. Die Aufstellung sei daher Funktion der Beleuchtung. Appias Fazit lautete: Die harmonische Gesamtwirkung der bemalten Dekorationen würde auf Kosten einer freien Betätigung von Beleuchtung und Aufstellung erzielt; nur wenn diese Faktoren sich den Zwecken der Malerei unterwürfen, erfülle sich die ästhetische Intention der Illusionsbühne. Die Vorherrschaft der Malerei bliebe aber nur solange intakt, als der fiktive Raum der Malerei nicht durch die reale Gestalt des Darstellers gestört würde. Sobald dieser aber in das unbelebte Bild trete, sinke die Bedeutung der Malerei hinter diejenige der Beleuchtung und Dekorationsaufstellung fühlbar zurück. Dieser Konflikt beeinträchtige und zerstöre entweder die szenische Täuschung oder die Bewegungsfreiheit des Darstellers.²⁸

>5<

Appia studierte Musik in Genf. Sein Studium führte ihn nach Zürich, Leipzig, Paris und Dresden. Ab 1888 arbeitete er an seinen Inszenierungsreformen, wobei zunächst das Musikdrama Wagners bestimmend blieb. Dank eines Freundes gewann er Einblicke in die Bayreuther Bühnenpraxis. Von 1889 bis 1890 arbeitete er auf der Bühne des Hoftheaters in Dresden, am Burgtheater und der Hofoper in Wien. Dort machte er sich mit den praktischen Möglichkeiten von Dekoration, Bühnentechnik und Beleuchtung vertraut. 1891 entwarf er das Manuskript und das Bühnenbild für die Opern *Das Rheingold* und *Die Walküre*. Sein theoretisches Schaffen postuliert, wie oben ausgeführt, zwei radikale Reformen: die der Beleuchtung und der Dekoration. Appias großes theoretisches Werk *La musique et la mise en scène*, das er 1892 begann und 1897 vollendete,

wurde 1899 in deutscher Übersetzung (*Die Musik und die Inszenierung*) im Bruckmann Verlag in München publiziert.²⁹ Auf dreihundert Seiten mit achtzehn Bühnenbildentwürfen behandelt Appia Inszenierungsprobleme eines Musikdramas bis ins letzte Detail. Diese Abhandlung Appias über Beleuchtung und Dekoration muss de Chirico, wie nachfolgend ausgeführt wird, gekannt haben. In Appias Gesamtproduktion bezeichnet dieses Werk Höhepunkt und Überwindung einer intensiven Auseinandersetzung mit den Musikdramen Wagners. Appia löste sich darin zum ersten Mal weitgehend vom praktischen Problem der Wagnerinszenierung. Er betonte zwar, dass seine ästhetische Konzeption ohne Wagner nie hätte entstehen können, aber dass die einzelnen Wagnerschen Musikdramen als exemplarische Objekte oder Modellfälle für seine Theorie nicht in Betracht kommen könnten. Nicht nur in der Theorie, sondern auch in der Praxis entfernte sich Appia ab etwa 1900 mehr und mehr von den Wagnerischen Werken und von seinen eigenen frühen Inszenierungen.³⁰ 1906 traf er mit Émile Jaques-Dalcroze (1865–1950) zusammen, der im gleichen Jahr in Genf mit öffentlichen Lehrgängen für Eurythmie begann und sich um die systematische Grundlegung einer Rhythmischen Gymnastik bemühte. Die Zusammenarbeit mit Jaques-Dalcroze eröffnete die zweite Periode im Werk Appias. 1909/10 entwarf er für Jaques-Dalcroze eine Folge von Raumkompositionen, in denen sich stilistisch der Übergang von den malerisch-atmosphärischen Bühnenbildern der Wagner-Periode zu kubisch-geometrischen Bühnenarchitekturen klassizistischer Prägung vollendet.³¹ Die Abbildung *Der rhythmische Raum. Schräger Schatten* von 1909/10 zeigt einen Entwurf für dieses Bühnenbild.

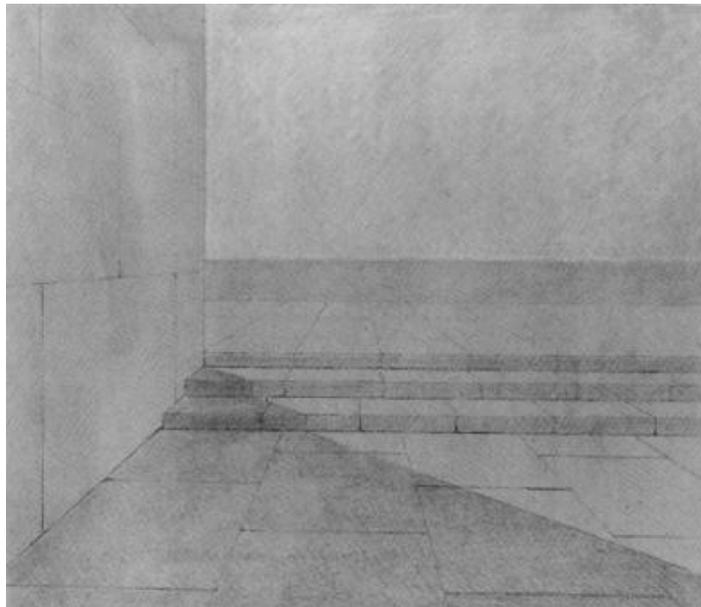


Abb. 4 Adolphe Appia, *Der rhythmische Raum. Schräger Schatten*, 1909



Abb. 5 Giorgio de Chirico, *Morgendliche Meditation*, 1911–12, (c) VG Bild-Kunst, Bonn 2013 (links) und
Abb. 6 Giorgio de Chirico, *Herbstliche Meditation*, 1911–12, (c) VG Bild-Kunst, Bonn 2013 (rechts)

>6<

De Chiricos Werke *Herbstliche Meditation* sowie *Morgendliche Meditation*, beide von 1911/12 zeigen im Vergleich zu Appias Bühnenbild *Der rhythmische Raum. Schräger Schatten* unübersehbare Parallelen hinsichtlich des Raumaufbaus. Auffällig bei Appia ist die ganz leere Bühne; auf dieser Bühne schiebt sich ein riesiger Schatten von links in den Raum. In *Morgendliche Meditation* lässt sich ebenso ein von rechts einfallender, diagonal über den Bildraum verlaufender Schatten feststellen. Der technische Fortschritt schuf hier die Voraussetzungen für die neuen Einsatzmöglichkeiten des Lichts. Appia war der erste, der dies für die Bühne zu nutzen verstand, was ihm neue Möglichkeiten in der Gestaltung des Bühnenraums eröffnete. Der Bühnenraum wurde zum leeren, ungegliederten Raum, der sich in seiner Struktur durch Klarheit und Wesentlichkeit auszeichnete. Auf dieser leeren Bühne setzte der Darsteller die ersten räumlichen Akzente. Zwischen Darsteller und Dekorationsmaterial bestand ein Berührungspunkt: Praktikabilität. Ausgangsbasis dafür war die Anordnung auf dem Bühnenboden. Den ersten wichtigen Zweck der Aufstellung sah Appia darin, dass dem Darsteller ein architektonisch gegliedertes Terrain gegeben wird, das seiner plastischen Gestalt und den Anforderungen seiner Bewegung entspricht.³² Die Anforderungen an den Darsteller, die Übertragung des musikalischen Zeitmaßes auf die räumlichen Verhältnisse der Bühne, bildeten die schwierigsten Probleme. Die Dekorationsaufstellung sollte also ausschließlich nach dem Gesichtspunkt der Praktikabilität geregelt werden; das heißt, dass der Rhythmus der architektonischen Gliederung der Bühne sich tatsächlich allein nach den Anforderungen der rhythmischen Aktion des Darstellers richtete so wie diese sich nach den rhythmischen Gesetzen der Musik richtete. Die Konsequenzen, die sich aus diesem abstrakten Modell ergaben, schlossen jede individuelle und subjektive künstlerische Initiative des Bühnenbildners aus. Das Bühnenbild beruhte nicht mehr auf Erfindung und Phantasie eines Künstlers. Es war vielmehr eine architektonisch gegliederte Bühne, die sich letztendlich aus der Musik ergab. Die architektonische Bühne sollte auf ein Minimum reduziert

werden, um zu ermöglichen, dass die Beleuchtung die inhaltliche Charakterisierung leistet. »Im Wort-Ton-Drama soll kein Ort wiedergegeben werden, wie er sich jedem, der hinversetzt wäre, darstellen würde, sondern vielmehr so, wie der poetisch-musikalische Text ihn ausdrückt [...].«³³ Dieses Zitat Appias erinnert an die wiedergegebene Stimmung, die uns in den Werken de Chiricos begegnet. Auch die Werke de Chiricos stellen keinen Bezug zu einem realen Ort dar, sondern erwecken den Anschein, als würden sich die Szenen auf einer Theaterbühne abspielen. Unter dem Gesichtspunkt der Praktikabilität verloren für Appia mit der Dekorationsmalerei auch die statischen Lichtverhältnisse ihre Existenzberechtigung. Das »Wort-Ton-Drama« erforderte eine dynamische Lichtführung, die der Gestalt des Darstellers und der szenischen Architektur folgen kann. Appia bezeichnete diese dynamische Beleuchtung im Unterschied zum »verteilten Licht« der Kulissenbühne als »gestaltetes Licht« und brachte damit zum ersten Mal auf einen ästhetischen Begriff, was durch die Entwicklung der elektrischen Beleuchtung an technischen Möglichkeiten freigesetzt wird. Erst der Scheinwerfer ermöglichte die Beweglichkeit und Modulationsfähigkeit des Lichts, durch welche die Beleuchtung im Sinne Appias gestaltend wirkt. Die einfachste und wirksamste Methode aber, unter Verzicht auf die Dekorationsmalerei die charakteristischen Merkmale eines Schauplatzes anzudeuten, sah Appia in der Verwendung von Projektionen und Schatten; in ihnen können gegenständliche Formen, vom Gegenstande losgelöst, in voller begrifflicher Sinnfälligkeit in Erscheinung treten.³⁴ »Ein andermal erschöpft der Maler alle Mittel der Perspektive und der Farben, um einen schönen Gegensatz von Licht und Schatten hervorzurufen: z. B. eine dunkle Galerie und an deren Ende einen sonnigen Lichtblick ins Freie [...].«³⁵ Die formulierten Gedanken Appias lassen an de Chiricos Werk *Geheimnis und Rätsel einer Straße* denken, in dem das spielende Mädchen der Sonne entgegen läuft.



Abb. 7 Giorgio de Chirico, *Geheimnis und Rätsel einer Straße* 1914
(c) VG Bild-Kunst, Bonn 2013

Nach eingehender Diskussion der theoretischen Überlegungen und praktischen Ausführungen Appias gilt es festzuhalten, dass sich de Chirico am neuen Einsatz des Lichtes und an den Vorstellungen Appias im Hinblick auf den Aufbau des Raumes auf der Bühne orientierte.

>7<

Analog sollen nun die Bühnenbilder Craigs auf Kongruenz mit de Chiricos bildnerischem Werk untersucht werden. Craigs Ziel, das Theater sowohl in technischer als auch in inhaltlicher Hinsicht neu zu gestalten, entfaltete sich bereits um die Jahrhundertwende. Craig wurde 1872 in London geboren. 1889 wurde er unter Henry Irvings Leitung Schauspieler im Londoner Lyceum Theatre bis er später als Direktor einer Wanderbühne in die Provinz zog. 1898 gab Craig seinen Schauspielberuf auf und begann zu zeichnen. Es war nie Craigs Absicht, reine Kunst zu produzieren; seine Blätter waren als Vorlagen für Inszenierungen gedacht. Für ihn war die Aufgabe des Bühnenmalers mit dem Entwurf der Dekorationen nicht zu Ende, denn sein Ideal war der künstlerische Regisseur, der für alle Künste im Theater zuständig ist. Vom Regisseur verlangte Craig, dass dieser durch den suggestiven Einsatz von Linie und Farbe die Natur nicht in ihrer zufälligen Erscheinung, sondern in ihrem Wesen erfasse, dass er zudem aus denselben Quellen schöpfe, aus der der Dichter seine Visionen entwickelt. Um beispielsweise das Meer auf der Bühne darzustellen, genügte für Craig eine schwarze Fläche, denn diese suggerierte für ihn die Empfindung des Unendlichen. Eine ähnliche Vorstellung finden wir auch bei de Chirico, wenn er versuchte das Meer als dunklen Streifen darzustellen. Craig, der Urheber wichtiger Theaterreformen, formulierte diese Ansprüche nicht nur theoretisch, sondern er war der erste, der diese Forderungen in die Bühnenpraxis umsetzte.³⁶ Craigs erste Inszenierung, in der er für Dekoration, Kostüme und Anordnung der Gruppen zuständig war, geschah im Auftrag der Purcell Opera Society in London für die Oper *Dido und Aeneas* des englischen Komponisten Henry Purcell (1659–1695). Bis 1905 inszenierte Craig eine größere Anzahl von Werken, darunter eine Oper von Händel und Shakespeares *Viel Lärm um Nichts*. Vor allem durch Ibsens *Nordische Heerfahrt* und *The Masque of Love* erlangte er Berühmtheit. Ende 1904 siedelte Craig nach Berlin über, wo sich die Anfänge einer originalen Bühnenkunst zu zeigen begannen. In den Jahren 1904/05 entwarf er für das Lessingtheater unter Otto Brahm (1856–1912) die Dekorationen für Hugo von Hofmannsthals *Das gerettete Venedig* und *Elektra* (mit Eleonora Duse [1858–1924] in der Titelrolle). 1905/06 veranstaltete er erfolgreiche Ausstellungen seiner Bühnenentwürfe in Berlin, Wien, Dresden, Weimar, London und Rotterdam. 1906 entstand in Florenz die szenische Einrichtung von Henrik Ibsens *Rosmersholm* für Eleonora Duse. 1908 organisierte Craig in Florenz eine Ausstellung seiner Graphik.³⁷ In der Szene zu *Hamlet* von 1909 manifestierte sich sein neuer Stil: nackte Mauerflächen, Vertikalismus, Stoffe an den Bühnenseiten sowie prägnante Licht- und Schattenzonen.

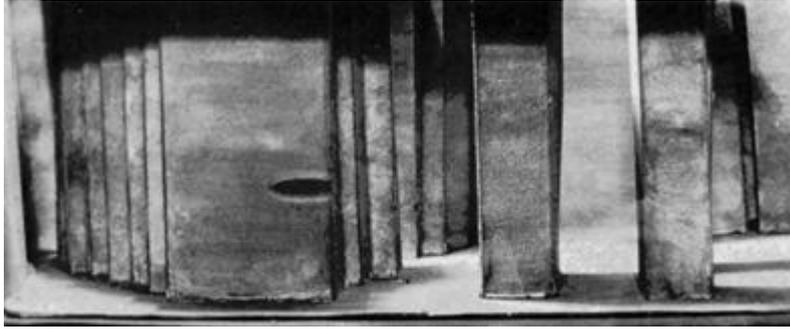


Abb. 8 Edward Gordon Craig, *Hamlet*, Akt 1, Szene 1, 1909



Abb. 9 Giorgio de Chirico, *Die angstvolle Reise*, 1913
(c) VG Bild-Kunst, Bonn 2013

Dieser Entwurf verrät Craigs Vorliebe für rechteckige Flächen und den Parallelismus der Vertikalen. Die Bekanntschaft mit Henry van de Velde (1863–1957) und Josef Hoffmann (1870–1956) Anfang des 20. Jahrhunderts gab sicherlich wichtige Impulse für die zunehmend bedeutende Rolle der Architektur im Bühnenbild und für die bewusste Einfachheit in der Darstellung und Ausführung.³⁸

>8<

Die angstvolle Reise de Chiricos aus dem Jahr 1913 weist Parallelen zu Craigs Bühnenbild für *Hamlet* auf. Durch die Anordnung der unterschiedlichen labyrinthartigen Bogengänge ergeben sich in beiden Werken mehrere Fluchtpunkte. Im Unterschied zu Craigs Bühnenbild weist das Werk de Chiricos auf der linken Bildfläche zusätzlich einen Rundbogen auf. Der Architektur als Gestaltungsmittel kommt – wie auch im nächsten Beispiel ersichtlich wird – sowohl im Werk de Chiricos als auch im Szenenbild Craigs eine bedeutende Rolle zu. In Craigs Bühnenbild *Die Stufen* nimmt beispielsweise eine Treppe die ganze Bühnenbreite ein.

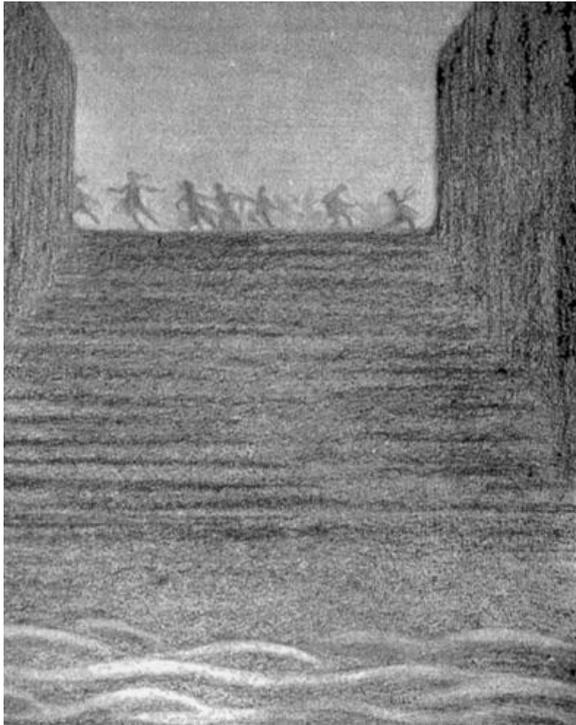


Abb. 10 Edward Gordon Craig, Szene zu *Die Stufen*, 1905 (links) und Abb. 11 Giorgio de Chirico, *Der rote Turm*, 1913 (c) VG Bild-Kunst, 2013 (rechts)

Die Szenen des Bühnenbildes zu *Die Stufen* von 1905 beschreiben keine Handlung, sondern sie geben wie de Chiricos Werke eine Stimmung wieder. Craig bezeichnete die Szenenfolge daher mit »Erste Stimmung«, »Zweite Stimmung« etc. Das hier gezeigte Bühnenbild wird seitlich von zwei hohen Mauern eingefasst und führt vom Bühnenboden zu einer höher gelegenen Plattform. Die Treppe tritt als selbständige Architektur auf. Die Architektur, die für Craig, »that noblest of all men's work« darstellte, übernimmt die Aufgabe des »Beständigen«.³⁹ Sie ist das zentrale Element. »And among all dreams that the architects has laid upon the earth, I know of no more lovely things than his flights of steps leading up and leading down, and of this feeling of architecture in my art I have often thought how one could give life (not a voice) to these places, using them to a dramatic end.«⁴⁰ Die Architektur de Chiricos im Werk *Der rote Turm* von 1913 orientiert sich an Craigs Bühnenbild, was den Raumaufbau des Bildes betrifft. Auch bei de Chirico wird die Architektur zum zentralen Gestaltungsmittel des Werkes. Zwei seitlich dargestellte Arkadengänge rahmen das Bild, dadurch wird der Blick des Betrachters auf den in der Bildmitte angeordneten roten Turm gelenkt. De Chiricos Lichtregie im Bild orientiert sich am Einsatz der Theaterscheinwerfer. Wie in den Szenen Craigs wird die Einteilung eines Bildes mittels Licht- und Schattenzonen vorgenommen.⁴¹ Sogar das spielende Kind im Werk *Geheimnis und Rätsel einer Strasse*, das nur als Schatten seiner selbst auftaucht, übernimmt de Chirico aus Craigs Szene *Die Stufen*.

>9<

Als zweite grundlegende Konkordanz zwischen den Werken de Chiricos und Craigs lässt sich das Verhältnis der Figuren zu der in die Höhe strebenden Architektur beobachten. Der Turm in

de Chiricos *Die Sehnsucht nach dem Unendlichen* von 1912 ist im Verhältnis zu den dargestellten Personen im Bild überproportional dargestellt.



Abb. 12 Giorgio de Chirico, *Die Sehnsucht nach dem Unendlichen*, 1912 (c) VG Bild-Kunst, Bonn 2013 (links)
Abb. 13 Edward Gordon Craig, *Eingefrorene Augenblicke*, 1907 (rechts)

In Craigs Szenenbild *Eingefrorene Augenblicke* von 1907 kommt dieses Verhältnis deutlich zum Ausdruck. Die überproportional dargestellten Türme de Chiricos und Craigs beruhen auf einer gemeinsamen Motivik: Das Streben nach Unendlichkeit.

>8<

Craigs wesentliche theoretische Schriften und Aufsätze entstanden in den Jahren 1905 bis 1928. Seine Bühnenbildentwürfe wurden in deutschen und österreichischen Galerien ausgestellt. Seine theoretischen Ausführungen publizierte er ab 1908 in seiner Zeitschrift *The Mask*. Er arbeitete zuerst als Schauspieler und später als Regisseur. Nachdem er den Schauspielberuf aufgegeben hatte, befasste er sich eingehend mit der Kunst- und Theaterkritik. Neben Ruskin setzte er sich mit Goethe, Tolstoi, Wagner, Nietzsche und Flaubert auseinander. Sie trugen entscheidend zur Entwicklung seiner eigenen Ästhetik bei.⁴² Durch sie entdeckte er das Wesen der Kunst, die Bedeutung von Vorstellungsvermögen und Disziplin, die Eitelkeit des konventionellen Realismus, die Leere der ganzen dekorativen und deskriptiven Überladenheit und schließlich den Wert einer Kunst, in der die Vorstellung stärker als die Reproduktion, die Idee wertvoller als ihre Verwirklichung ist. 1905 wurde die bedeutende Schrift *The Art of the Theatre* – ein fiktiver Dialog zwischen einem Regisseur und einem Theateramateur – veröffentlicht, der formal an die

platonischen Dialoge erinnert. Das Werk fand internationale Beachtung; es erschien in deutscher und englischer Sprache, 1906 auf Niederländisch und Russisch. Ab dem Jahr 1906 nahm Craig die Arbeit am Teatro della Pergola in Florenz für die Bühnenbilder von Ibsens *Rosmersholm* auf.⁴³ In der Zeit zwischen 1907 und 1914 widmete er sich ganz der Durchführung und Verbreitung seiner Ideen. In Florenz schrieb er *Der Schauspieler* und die *Über-Marionette*, konzipierte neue Szenen und experimentierte mit Bühnenmodellen. Craig veröffentlichte die Zeitschrift *The Mask*, die bis 1915 regelmäßig monatlich erschien, entwarf Bühnenbilder für *Hamlet* und gründete seine eigene Theaterschule.⁴⁴ Ab September 1908 arbeitete er in der Arena Goldoni in Florenz, einem römischen Freilichttheater, wo er sich auch sein Atelier einrichtete.⁴⁵

>10<

Florenz markiert einen Schnittpunkt in der Biographie Craigs und de Chiricos. De Chirico zog im Anschluss an München, 1909 nach Florenz. Hier könnte de Chirico auf die Bühnenbilder Craigs gestoßen sein. Durch de Chiricos nachgewiesenes Interesse am Theater kann davon ausgegangen werden, dass er über die neuesten Strömungen im Theaterbereich Bescheid wusste. Höchstwahrscheinlich kannte er auch die von Appia 1899 im Bruckmann Verlag in München erschienene theoretische Abhandlung, in der dieser seine Reformen vorstellte. Die hier durchgeführten Vergleiche zwischen dem bildnerischen Werk de Chiricos und der Entwicklung einer neuen Auffassung des Bühnenbilds der Theaterreformer Appia und Craig weisen eine Konkordanz auf und versuchen spezifisch formale sowie inhaltliche Berührungspunkte aufzuzeigen. Ausschlaggebend für de Chirico und die Theaterreformer waren der Bruch mit den Konventionen, die Stimulanz aus der Rezeption literarischer und philosophischer Werke und das experimentierende Bemühen um neue Ausdrucksformen.

Abbildungsverzeichnis

- Abb. 1: Giorgio de Chirico, *Das Rätsel eines Tages I*, 1913, Öl auf Leinwand, 185.5 x 139.7 cm, The Museum of Modern Art, New York
- Abb. 2: Giorgio de Chirico, Vorankündigung des Münchener Konzertprogramms von Giorgio de Chirico und Alberto Savinio im Münchner Kunst- und Theater-Anzeiger vom 22. Januar 1911
- Abb. 3: Florentiner Konzertprogramm von Giorgio de Chirico und Alberto Savinio mit einer Übersetzung der Musiktitel durch Giorgio de Chirico
- Abb. 4: Adolphe Appia, *Der rhythmische Raum. Schräger Schatten*, 1909
- Abb. 5: Giorgio de Chirico, *Morgendliche Meditation*, 1911–12, Öl auf Leinwand, 52 x 70 cm, Finarte Casa d'Aste S.p.A., Mailand
- Abb. 6: Giorgio de Chirico, *Herbstliche Meditation*, 1911–12, Öl auf Leinwand, 53.3 x 69.8 cm, Francois De Menil collection, New York
- Abb. 7: Giorgio de Chirico, *Geheimnis und Rätsel einer Strasse* 1914
- Abb. 8: Edward Gordon Craig, *Hamlet*, Akt 1, Szene 1, 1909
- Abb. 9: Giorgio de Chirico, *Die angstvolle Reise*, 1913, Öl auf Leinwand, 74.6 x 106.7 cm, The Museum of Modern Art, New York
- Abb. 10 Giorgio de Chirico, *Der rote Turm*, 1913, Öl auf Leinwand, 73.5 x 100.5 cm, Peggy Guggenheim Collection, Venedig
- Abb. 11 Giorgio de Chirico, *Die Sehnsucht des Unendlichen*, 1912, Öl auf Leinwand, 135.5. x 64.8 cm, The Museum of Modern Art, New York
- Abb. 12 Edward Gordon Craig, *Eingefrorene Augenblicke*, 1907

Bildnachweis

- Abb. 1, 2, 3, 5, 6, 8, 10, 11: Paolo Baldacci: De Chirico, 1888–1919. *La Metafisica*, Mailand 1997 (c) VG Bild-Kunst, Bonn 2013
- Abb. 4 Bablet, Denis: *Adolphe Appia. 1862–1928. Darsteller-Raum-Licht*, Zürich 1979.
- Abb. 7, 9,12 Bablet, Denis: *Edward Gordon Craig*, Köln 1965.

Zur Autorin

Wissenschaftliche Assistentin am Institut für Kunstgeschichte der LMU München, Studium der Kunstgeschichte in Wien und Siena, 2004 und 2006 Forschungsstipendien in Rom und Florenz, Promotion 2011 zum Thema: Surreale Räume. Die räumliche Unordnung in den Werken de Chiricos von 1909 bis 1914. Forschungsschwerpunkte: Surrealismus, Raumtheorien und Raumproblematik im 20. Jahrhundert. Publikationen Auswahl: Giorgio de Chirico. Der Künstler zwischen Traum und Wirklichkeit, in: Kuckuck. Notizen zur Alltagskultur, Bd. 25, 2010, H. 1; Der surreale Raum: Giorgio de Chirico in Paris, in: Großstadt. Motor der Künste in der Moderne, hg. v. Burcu Dogramaci, Berlin 2010, Netzwerke des Exils. Künstlerische Verflechtungen, Austausch und Patronage nach 1933 (Hg. mit Burcu Dogramaci), Berlin 2011.

1 Die Bühnenbilder, die ab 1924 entstanden, weisen Parallelen zu den Werken der metaphysischen Phase auf. De Chiricos erstes Bühnenbild ist *Die Amphore* von 1924. Siehe ausführlicher dazu: Martin, Marianne W.: »On de Chirico's Theater«, in: Ausst.-Kat. 1982 A, S. 81–100; Rischbieter 1968.

2 Siehe ausführlicher dazu: Martin 1982; Rischbieter 1968; Ausst.-Kat. 1997 A.

3 Schmied 1989, S. 55; Schmied 1993, S. 39 f.

4 Runte 2005, S. 412. Den Begriff des Zwischenraumes übernahm Runte von Helga Finter; vgl. Finter, Helga: »Der subjektive Raum«, 2. Bd., Tübingen 1990.

5 »[...] Der dargestellte Raum wurde mit denselben Verfahren hergestellt wie die Darstellung, ebenso wie diese ist er eine Kulisse. Entsprechend wird derjenige Teil des Platzes, der aus dem Blickwinkel des Bildbetrachters nicht sichtbar ist, nur ein weiterer, ebenfalls begrenzter, gemalter und bemalter Teil des Bühnenraums sein, wie auch die dunklen Arkaden Resultate der Kulissenmalerei sind.«, in: Ubl 2004, S. 131.

6 Paris-Midi, 16. März 1914, abgedruckt in: Bohn, Willard: »Metaphysics and Meaning: Apollinaire's Criticism of Giorgio de Chirico«, in: Arts Magazine, März 1981, S. 112.

7 Ausst.-Kat. 1982 B, S. 27.

8 Auch bei Baldacci fallen die Namen Appia und Craig, siehe Baldacci 1997, S. 38. Einen ebensolchen Verweis auf die Namen Appia und Craig gibt es bei Martin, siehe Martin 1982, S. 87–89). Runte vermerkte in Anm. 19 in ihrem Aufsatz, dass es kaum verwundert, dass unter dem Eindruck einer europäischen Theaterreform, deren Abschied vom Naturalismus u. a. die Bühne als Traumbild (Adolphe Appia, Edward Gordon Craig, Max Reinhardt) hervorbrachte, de Chirico in Paris zunächst als Bühnenbildner verkannt wurde (siehe: Runte 2005, S. 395).

9 Poli 1989.

10 Ders. 1983.

11 Ders. 1989, S. 85–96.

12 Vgl. Bablet 1965, S. 202f.

13 Im November 1890 wurde das Théâtre d'Art von Paul Fort eröffnet, 1893 folgte Aurélien Lugné-Poes Théâtre de l'Œuvre. Edvard Munch (1863–1944), Henri de Toulouse-Lautrec (1864–1901), Édouard Vuillard (1868–1940), Pierre Bonnard (1867–1947), Paul Sérusier (1864–1927) und Maurice Denis (1870–1943) arbeiteten für diese symbolistischen Bühnen. Von ihren Dekorationsentwürfen ist leider wenig erhalten, aber die Programme weisen auf malerische Visionen hin.

14 Craig arbeitete mit Holzschnitten, Radierungen und Federskizzen, Appia mittels Tusch- oder Kohlezeichnung. Vgl. Rischbieter 1968, S. 10.

15 1904 bei einem Interview gab er noch an, dass er die Arbeiten Appias nicht kennen würde. Sein Freund Placci zeigte ihm in Florenz drei Reproduktionen von Appias Entwürfen zu Wagners Dramen. Vgl. Bablet 1965, S. 202.

16 Vgl. Schmied 1989, S. 36.

17 Allerdings dürfte sich die Anzahl der Musikstunden auf einige wenige beschränkt haben, da Reger oft außerhalb von München war. Vgl. Ausst.-Kat. 2001 A, S. 27.

18 Vgl. Roos, Gerd: »Konglomerate von Geräuschen. Zur Aufführung der Tiefsten Musik in München 1911«, in: Ausst.-Kat. 2001 A, S. 97–115, hier: S. 97f.

19 Für eine fundierte Analyse fehlen die entscheidenden Quellen, da sämtliche Kompositionen der »Tiefsten Musik« einschließlich der Texte einiger zu singender Partien verschollen sind. Auf viele Fragen lassen sich daher keine oder nur vorläufige Antworten finden. Siehe ausführlicher: Roos 2001, in: Ausst.-Kat. 2001 A, S. 97–115.

20 Schopenhauer sprach in folgenden Zusammenhängen über die »tiefsten Empfindungen« respektive »tiefsten Erkenntnisse«: Einmal im Zusammenhang mit dem Genie: »Mein Kniff ist, das lebhafteste Anschauen und das tiefste Empfinden, wann die gute Stunde es herbeigeführt hat, plötzlich und im selben Moment mit der kältesten abstrakten Reflexion zu übergießen und es dadurch erstarrt aufzubewahren [...].« (Schopenhauer, Arthur: *Der handschriftliche Nachlass*, hg. v. Arthur Hübscher, Bd. 1–5, München 1985, Bd. 1, S. 59). Ein weiteres Mal im Zusammenhang der ästhetischen Anschauung eines Kunstwerkes: »Und weil sich nun zuletzt ergeben wird, dass die ästhetische Anschauungsweise, oder diejenige Erkenntniß welche nicht durch Lehren und Worte sondern allein durch Kunstwerke mitgeteilt werden und nicht in abstracto sondern bloß anschaulich aufgefasst werden kann, die tiefste und wahrste Erkenntnis vom eigentlichen Wesen der Welt ist; so werden wir um uns dieses philosophisch deutlich zu machen, etwas weit ausholen müssen, werden ehe wir auf die Betrachtung der einzelnen Künste kommen, sehr gründlich die ästhetische Erkenntniß, oder das Schöne im Allgemeinen untersuchen müssen [...].« (Schopenhauer, Arthur: *Metaphysik des Schönen. Philosophische Vorlesungen. Teil III. Aus dem handschriftlichen Nachlaß*, hg. v. Volker Spierling, München 1985, S. 40.)

21 Schopenhauer 1985, S. 214.

22 Nietzsche 1980, KSA., Bd. 6, S. 290.

23 Appias Fundament baute sich auf Schopenhauer auf: »Die Musik an sich und durch sich allein drückt sich niemals die Erscheinung aus, sondern das innere Wesen der Erscheinung.« Der von Appia frei zitierte Text Schopenhauers lautet wörtlich: »Man darf jedoch bei der Nachweisung aller dieser vorgeführten Analogien nie vergessen, dass die Musik zu ihnen kein direktes, sondern nur ein mittelbares Verhältniß (sic) hat; da sie nie die Erscheinung, sondern allein das innere Wesen, die Ansicht aller Erscheinung, den Willen selbst, ausspricht.« (Schopenhauer, Arthur: *Die Welt als Wille und Vorstellung*, Sämtliche Werke, hg. v. Paul Deussen, München 1911–1942, Bd. I, S. 308.) Im Zusammenhang dazu sei auf Nietzsches Theater verwiesen, das aus der Musik entspringt, die er 1874 in *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik* niederlegte.

24 Auch hier steht Appia Schopenhauer sehr nahe: »Die Musik vermag zwar aus eigenen Mitteln jede Bewegung des Willens, jede Empfindung auszudrücken; aber durch Zugabe der Worte erhalten wir nun

überdies auch die Gegenstände dieser, die Motive, welche jene veranlassen.« (Schopenhauer 1911–1942, Bd. II, S. 513).

25 Ähnliches vollzog sich auch bei Craig, jedoch mit noch radikalerer Konsequenz. Die Schauspieler wurden am Ende ganz von der Bühne verbannt und durch die utopische Figur der Über-Marionette ersetzt. Vgl. hierzu auch Nietzsche. Auch in de Chiricos Werken wurde ab 1914 der Mensch durch eine Marionette ersetzt.

26 Den Begriff prägte sein Freund Houston Stewart Chamberlain. Vgl. Appia, Adolphe: *Œuvres complètes*, hg. v. Marie-Louise Bablet-Hahn, Bd. 1, S. 444, Anm. 7: Auf der ersten Seite von *La Mise en scène du drame wagnérien* schrieb Appia, er verwende »den deutschen Begriff Wort-Tondrama – also ein Drama, in dem der Dichter Wort und Musik gleichermaßen einsetzt. Diese Art von Drama ist in gewisser Hinsicht eine Synthese von Wortdrama, dem »Drama in Worten« also dem eigentlichen Theaterstück, und dem Tondrama, dem einzigen echten »Musikdrama«, in dem nur Musik verwendet wird, wie etwa Beethoven in »Coriolan«, »Die heldische Symphonie« usf., Berlioz in seiner Symphonie »Fantastique«, Liszt in seinen »Symphonischen Gedichten«. Man kann nicht oft genug wiederholen, dass Wagner den Begriff »Musikdrama« unter keinen Umständen auf seine Bühnenwerke angewandt haben wollte. Da die Franzosen über keinen entsprechenden Begriff für ein Wort-Tondrama verfügen, werde ich den Begriff »Wagnersches Drama« (*drame wagnérien*) oder »Drama des Dichters-Musikers« (*drame du poète-musicien*) verwenden; der Leser darf aber nicht vergessen, dass ich mit »Wagnerisches Drama« nicht nur die Werke Richard Wagners meine, sondern die von ihm geschaffene neue Dramenform.«

27 Appia 1899, S. 16.

28 Vgl. Appia 1899, S. 17; S. 67f.

29 Die deutsche Übersetzung stammt von Elsa Cantacuzène (Elsa Bruckmann). Sie ist bis in jüngste Zeit als einziger Text zugänglich gewesen, und sie muss darum gewissermaßen als historisches Original betrachtet werden. Das französische Manuskript wurde 1963 in Bern veröffentlicht, siehe Stadler 1963.

30 Ausführlicher dazu siehe: Kreidt 1968, S. 41.

31 Vgl. ebd. In Bayreuth stieß Appia mit seinen Forderungen auf Unmut. Er wandte sich wahrscheinlich deshalb der rhythmischen Gymnastik zu.

32 Appia 1899, S. 71f.

33 Ebd., S. 79.

34 Ebd., S. 93.

35 Ebd., S. 69.

36 Vgl. Thieme-Becker 1983, Bd. VIII, S. 48f.

37 Ebd.

38 Van de Velde war künstlerischer Berater des Großherzogs in Weimar und leitete dort die Kunstgewerbeschule, Hoffmann war ein Schüler Otto Wagners. Beide zählen zu den Vertretern der funktionellen, von jeglichem Ornament befreiten Kunst.

39 Craig 1913, S. 41.

40 Ebd.

41 Vgl. Bablet 1965, S. 107. Alle vier Szenen von *The Steps* sind in Licht- und Schattenzonen eingeteilt.

42 Ebd., S. 47.

43 Das Teatro della Pergola war das führende Musiktheater. Klee erlebte dort 1902 einen Auftritt der Schauspielertruppe der japanischen Tänzerin und Schauspielerin Sada Yakko (1871–1946), der ihn tief beeindruckte. Das Programm der Pergola zeigt im Übrigen, wie wichtig auch in Florenz die bereits von Jacob Burckhardt beobachtete Tendenz zur Rezeption der Musik Richard Wagners war, zum Nachteil italienischer Produktionen. In der Saison 1899/1900 zum Beispiel standen *Lohengrin* und der *Thannhäuser* auf dem Programm. Siehe ausführlicher dazu: Roeck 2001, S. 102.

44 Hier ist ein deutlicher Bezug zu Nietzsche vorhanden. In *Zarathustra* verkündete Nietzsche die Lehre vom Übermenschen. Durch ihn sollte der alte Mensch überwunden werden: »Ich lehre euch den Übermensch. Der Mensch ist etwas das überwunden werden soll. [...] Der Übermensch ist der Sinn der Erde«, Nietzsche, Friedrich Wilhelm: *Also sprach Zarathustra. Ein Buch für Alle und Keinen*, in: Ders. 1901, S. 3.

Dieser nietzscheanische Gedanke manifestierte sich ab 1914 in de Chiricos Werken. Auch in Weiningers *Geschlecht und Charakter* spielt dieser Gedanke eine Rolle. Bei ihm handelt es sich jedoch um einen Sendungs- und Erlösungsgedanken.

45 Craig arbeitete bis Dezember 1916 in der Arena Goldoni, die 1916 von der italienischen Armee beschlagnahmt wurde. Heute befindet sich dort ein Kino.