

um die Antike neu zu vitalisieren und ihre Kunstgattungen miteinander zu verschweißen (A. v. Buttlar 213 ff.).

Ein Fazit über die Bedeutung des „Archäologen Klenze“ wird nicht gegeben. Da der Wissenschaftler Klenze hinter dem Architekten, Künstler und Stadtplaner weit zurücksteht, mußte es sich verbieten. Die Antike bot ihm ihr Formeninstrumentarium zu einer alles subsumierenden Theoriebildung und zu kreativer Neuverwendung an, wie sie beide gleichnishaft etwa auf dem Titelblattentwurf Katalog Nr. 107 sichtbar werden. Insofern Klenze einen griechischen Traum träumte, hat er ihn tags zum Gesicht des heutigen München verwirklichen können, vor allem auch in seiner untergegangenen Glyptothek. Deren Gedanken- und Formensystem erstreckte sich auf jedes Detail und veränderte die Winkelmannschen Ideale durch die unpersönlichen und leblosen Züge einer hierarchischen Struktur und auch durch die Realisierung selbst. Der Traum der Aufklärung konkretisierte sich in einem Palais der Musen am Königsplatz zur Erziehung des bayrischen Volkes.

Mit Klenzes Glyptothek ist das wohl gewichtigste Gesamtkunstwerk des deutschen Klassizismus verloren, das diese Entwicklung verdeutlichen konnte, auch das erste kunsthistorische Museum mit chronologischer Gliederung. Zumal sich die Jubiläen von Glyptothek, Klenze und nun auch Ludwig in den achtziger Jahren drängen, muß sich die alte Diskussion um die endgültige Preisgabe des Wiederherstellbaren neu entzünden. Schon ein Raum der alten Glyptothek könnte der Stadt einen Höhepunkt ihrer Geschichte zurückgeben. In der Glyptothek selbst müßte er das heutige Gefüge sprengen. Im zukünftigen Museum für Abgüsse klassischer Bildwerke wäre er vorstellbar.

Henning Wrede

DIE MALER UND DAS THEATER IM 20. JAHRHUNDERT

Frankfurt, Schirn-Kunsthalle, 1. 3.—19. 5. 1986

RAUMKONZEPTE — KONSTRUKTIVISTISCHE TENDENZEN IN BÜHNEN- UND BILDKUNST 1910—1930

Frankfurt, Städtisches Kunstinstitut, 2. 3.—25. 5. 1986

(mit sechs Abbildungen)

Die achtziger Jahre stehen offenbar im Zeichen einer intermediären Betrachtung der Künste und eines gesteigerten Interesses an übergreifenden Grenzgebieten. Ausstellungen wie *Der Hang zum Gesamtkunstwerk*, *Die Kunst und die Zeit*, *Abenteuer der Ideen* oder *Vom Klang der Bilder* bekunden die neu erwachte Suche nach gemeinsamen Entwicklungen, Gesetzmäßigkeiten und Wechselbeziehungen.

Daß sich aber gleich zwei große Ausstellungen unabhängig voneinander (später in weiser Abstimmung) gleichzeitig mit dem Thema Bühnen- und Bildkunst befassen und dies auch noch in einer Stadt (Frankfurt), ist denn doch eine ungewöhnliche Koinzidenz und Konkurrenz. Dem Theaterfreund in Form von unterschiedlichen Inszenierungen eines Stückes durchaus vertraut, bieten die beiden Veranstaltungen des Städtischen Kunstinstituts und der neuen Schirn-Kunsthalle am Römerberg nicht nur eine wahrhaft

erschöpfende Materialfülle, sondern auch die Möglichkeit des methodischen Vergleichs.

Während die von Erika Billeter mit Denis Bablet und Christoph Vitali realisierte Eröffnungsausstellung der Schirn das Thema *Die Maler und das Theater im 20. Jahrhundert* mit rund tausend Objekten enzyklopädisch ausbreitet, beschränkt sich Hannelore Kersting in der zusammen mit dem Kölner Theatermuseum vorbereiteten Schau des Städel auf die *Konstruktivistischen Tendenzen in Bühnen- und Bildkunst 1910 bis 1930*.

Die Konzentration auf einen begrenzten Zeitraum und die Gegenüberstellung der Gattungen Malerei, Plastik und Theaterkunst ließen im Städel von vornherein eine eingehendere wissenschaftliche Bearbeitung zu als bei der gigantischen, aber leider auch ziemlich ungegliederten Aufreihung von Entwürfen, Fotos und Modellen, gelegentlich auch Vorhängen und Kostümen in der Kunsthalle, die durch ungünstige Raumverhältnisse in dem nur acht Meter breiten „Langhaus“ der neuen Galerie ermüdend wirkt.

Und doch: von über achtzig Leihgebern aus aller Welt und mit einem Kostenaufwand von zwei Millionen Mark ist hier neben bekannten Objekten eine Fülle von weithin unbekanntem Materialien zusammengetragen worden, die von den vielfältigen Theater-Kunst-Beziehungen in unserem Jahrhundert künden.

Das Spektrum reicht von den noch kaum gezeigten Szenenbildern Edvard Munchs für die Dramen seines Landsmanns Ibsen (*Abb. 1*) über die bekannten Künstler der „Ballets Russes“ wie Bakst, Gontscharowa, Larionow, Picasso und Braque und der „Ballets Suédois“ wie Léger oder Picabia bis hin zu den heiter-phantasievollen, teilweise futuristisch anmutenden Operngestaltungen von David Hockney.

Sie alle illustrieren die These, daß von den bildenden Künstlern wesentliche Impulse zur Befreiung des Bühnenbildes aus der illusionistischen Kulissenhaftigkeit zugunsten einer plastisch-dynamischen Raum- und Lichtgestaltung ausgingen — eine Entwicklung, die um 1950 in die Performances mündete, wie sie Merce Cunningham und John Cage mit Malern wie Rauschenberg und Johns verwirklicht haben.

Um diesen Trend zu einer Synthese der Künste auf der Bühne wirkungsvoll zu veranschaulichen, werden die Zeitgenossen durch aufwendige Bühnenausstattungen in Originalgröße (etwa von Dubuffet oder Tinguely) präsentiert, während die erste Hälfte des Jahrhunderts mit wenigen Ausnahmen (Rekonstruktionen des Vorhangs von Malewitsch zur Matjuchin-Oper *Sieg über die Sonne* oder der Kostümbauten von Picasso zum Ballett *Parade*; *Abb. 2a*) größtenteils durch Skizzen und Vitrinenobjekte dokumentiert sind.

Die zahlreichen Originalmodelle von szenischen Gestaltungen der zwanziger Jahre sind in der Städel-Ausstellung zu finden und führen eindrucksvoll vor Augen, daß die Bühne als Gesamtkunstwerk bei Tairow, Meyerhold oder Piscator oft kühner verwirklicht war als in so mancher aufwendigen Künstler-Inszenierung von heute.

Die abstrakt-konstruktiven Tendenzen zwischen 1910 und 1930 sind denn auch ein Schwerpunkt beider Ausstellungen. Daraus resultieren zwangsläufig Parallelen und Überschneidungen, nicht nur bei den „Bauhäuslern“ wie Kandinsky und Moholy-Nagy, Schlemmer, Schreyer und Weisinger, sondern auch bei den russischen Konstruktivisten wie Lissitzky, Popowa und Exter, Stenberg, Wesnin (*Abb. 3b*) und Jakulow. So sind beispielsweise hier und dort Modelle bzw. eine Rekonstruktion im Maßstab 1:1 (Schirn) der mechanistischen Bühnenapparatur von Ljubow Popowa zu Crommelyncks Stück *Der großmütige Hahnrei* von 1922 für das Meyerhold-Theater (*Abb. 3a*) oder Bühnen-

bilder der Brüder Stenberg zu Shaws *Die Heilige Johanna* von 1924 für das Moskauer Kammertheater (das Modell dazu im Städel) anzutreffen, hier wie dort Studien zu *Offenbachs Erzählungen* von Moholy-Nagy für die Berliner Kroll-Oper oder die dadaistischen Montagefiguren von George Grosz zu Yvan Golls *Methusalem oder Der ewige Bürger* von 1922. (Doch nur im Städel-Katalog erfährt man von Helmut Grosse, daß diese weit ausgearbeiteten Figurinen-Entwürfe von Grosz gar nicht ausgeführt wurden, weil sich der Regisseur den Vorstellungen des Künstlers nicht beugen wollte).

Der Besucher kann also in einem imaginären Puzzle zwischen den beiden Ausstellungen zahlreiche Werkzusammenhänge ausfindig machen, was eine neue Art von intellektueller Unterhaltung sein mag. Wenn da z. B. das Splitting so weit getrieben wird, daß von Kandinskys abstraktem Bühnenschauspiel zu Mussorgskys Komposition *Bilder einer Ausstellung* ein Teil der Entwürfe im Städel, ein anderer in der Schirn gezeigt wird, obwohl beide aus derselben Quelle, dem Theatermuseum der Universität zu Köln, stammen, so wird die paritätische Bestückung sicherlich zu weit getrieben. (Lieber hätte man da z. B. in der Schirn den anderen kompletten Set von Kandinsky-Entwürfen gesehen, der sich im Centre Pompidou befindet und in Deutschland noch nie ausgestellt war.)

Das Kölner Theatermuseum mit seiner einzigartigen, in den zwanziger Jahren von Carl Niessen zusammengetragenen Sammlung verfügt über so reichhaltige Bestände, daß es zwei Institute großzügig mit Leihgaben versorgen kann, obwohl (oder gerade weil) es bis heute nicht über eigene Schauräume verfügt. Erst vor kurzem sind in dem Fundus, zu dem der Nachlaß von Teo Otto hinzukam, weitere, bisher unbekannte Arbeiten aufgetaucht, die im Städel erstmals gezeigt werden. Dazu gehört eine prachtvolle Gouache von Lissitzky zum Schauplatz seiner elektromechanischen Bühnenkonstruktion für die Oper *Sieg über die Sonne* sowie diverse Bühnenbilder von Schlemmer zu Inszenierungen wie *König Hunger* (Berliner Volksbühne) oder *Spielzeug* (Ballett nach Tschai-kowsky für die Oper in Dresden 1928), wobei letztere wiederum auf beide Ausstellungen verteilt sind.

In der Kunsthalle dagegen ist unter den Schlemmer-Exponaten eine mit Sicherheit nicht eigenhändige Figurinen-Studie aus englischem Privatbesitz ausgestellt (Kat. Nr. 435, Abb. S. 372), die inzwischen zurückgezogen wurde.

Schlemmer gehört überhaupt, wie Denis Bablet in seiner Einführung betont, zu den zentralen Künstlerpersönlichkeiten in diesem Zusammenhang, weil er als genuine Doppelbegabung von früh an sowohl bildnerisch wie theatralisch kreativ war (*Abb. 2b*).

Daß das russische Theater aber keineswegs nur von den in Frankfurt gut vertretenen konstruktivistischen „Produktionskünstlern“ geprägt wurde, sondern in weit größerem Ausmaß von eher konventionellen Bühnenmalern, dokumentieren die zahlreichen Leihgaben aus den Theatermuseen in Moskau und Leningrad, die Christiane Bauermeister für die Schirn zusammenholen konnte. Darunter befinden sich so manche Studien von eher belangloser Qualität, die aber eine naive Erzählfreude verraten. Für Theaterkenner ist sicher gerade dieses im Westen nie gezeigte Material (trotz seines Übergewichts im Rahmen der Ausstellung) eine Fundgrube.

Auch sonst lassen sich vielerlei Entdeckungen machen. Sind es in der Kunsthalle besonders Trouvaillen bei den Malern wie Ensor, Van de Velde, Matisse, Macke oder Baumeister, so sind es im Städel überraschend kühne Bühnenkonzepte von Leuten wie

Roman Clemens, Ewald Dülberg, Hein Heckroth, Traugott Müller, Ernst Rufer, Lothar Schenck von Trapp, Gustav Singer oder Teo Otto — überwiegend Bühnenbildnern also, deren Namen einer breiteren Öffentlichkeit kaum geläufig sind. Sie haben den von Helmut Grosse in einem kenntnisreichen Katalogbeitrag gewürdigten „szenischen Konstruktivismus“ in Deutschland geschaffen. Und sie relativieren auch die angebliche Überlegenheit des bildenden Künstlers über den professionellen Bühnenbildner.

Natürlich gab es die Sternstunden des Gesamtkunstwerks und dies überwiegend im Forum des Tanztheaters — von Diaghilew bis Cunningham. Aber keineswegs immer führte die Betrauung eines bekannten Malers zu überzeugenden Lösungen auf dem Theater. Entwürfe wie die von Chagall oder Kokoschka wirken dilettantisch, sind lediglich vergrößerte Gemälde, im Gegensatz zu gekonnten und effektvollen Ausstattungen wie z. B. Shaws *Cäsar und Cleopatra* von Remigius Geyling oder anderer Künstler, die sich ganz dem Theater verschrieben haben.

Da die Maler vielfach zu radikalen Formulierungen neigen und der Szene unverkennbar ihre persönliche Handschrift aufprägen, führt ihre Beteiligung nur da zu einer total-künstlerischen Synthese, wo die geistige und ästhetische Identifizierung mit dem Gehalt des Stückes gelingt oder aber wo — wie z. B. im Falle Uecker-Wagner oder Uecker-Beethoven — nicht eine audiovisuelle Assimilierung, sondern bewußte Kontrastbildung angestrebt wird. Dennoch ist die bildende Kunst, was die Städel-Ausstellung mit ihrer Konfrontation beider Gattungen eindringlich belegt, immer vorbildhaft gewesen, insofern der durch sie geschaffene Epochenstil mehr oder weniger direkt von den Bühnenbildnern aufgegriffen wurde.

Grundsätzlichere Überlegungen, die zur Herausarbeitung bestimmter Kriterien führen könnten, werden freilich nur in der Einführung von Hubertus Gassner „Zum Rhythmus in Bild- und Bühnenwerken des Konstruktivismus“ in der Städel-Publikation angestellt. Mit dem Rhythmus-Begriff, dessen Wichtigkeit der Verfasser durch Zitate von Tairow, Léger, Exter, aber auch Klages belegt, greift er einen zentralen, neuerdings recht beliebten Begriff der vergleichenden Ästhetik auf, anhand dessen er den Innovationen auf der Bühne der zwanziger Jahre nachgeht. So erläutert er am Beispiel von Wesnins *Phädra*-Inszenierung von 1921 für das Moskauer Kammertheater, wie die „Synthese von griechischer Kriegsbekleidung und roboterhaften Konstruktionen in der Kostümierung“ zur allmählichen „Ausschaltung des menschlichen Leibes“ und konstruktiven „Skulptisierung des Schauspielers“ führt. Die von Craig schon 1908 propagierte „Übermarinette“ eroberte die Bühne in den vielfältigsten Variationen, von Lissitzky über Rodtschenko bis Exter (Abb. 4), von Léger über Schlemmer bis Prampolini und Depero.

Daß der Rhythmus auch im Tanz immer mehr zum Mechanischen tendierte, fand seinen Ausdruck sowohl in Meyerholds „biomechanischem“ Bewegungstraining der Schauspieler als auch in den fabrikartigen Schaugerüsten von Wachtangow, Stenberg oder Popowa, bei denen die Akteure auf mehreren Etagen gleichzeitig oder in synkopischen Wechsel auftraten.

So reflektierte das Bühnengeschehen der zwanziger Jahre durch schnellere Gangart, härtere Rhythmen und gerüsthafte Montagen ebenso wie durch die Einbeziehung des Films (bei Piscator) die Dynamik des zeitgenössischen Großstadtlebens.

Obwohl sich Hannelore Kersting im Anschluß an Gassners Einleitung mit der Kombination von kunstbezogenen Überblickskapiteln zu den konstruktivistischen Strömungen in Europa und informativen Erläuterungen zu den einzelnen Bühnenprojekten (die Bernd Vogelsang beigesteuert hat) um eine synoptische Betrachtung beider Bereiche bemüht, bleibt ein Rest von Ungelöstem, bleibt — wie bei allen thematischen und dazu noch komparatistischen Ausstellungen — das Problem der Strukturierung. Vom Stoff her bot sich eine Gliederung nach den diversen Zentren des Konstruktivismus an, der Kersting zunächst auch folgt. Dann aber wird plötzlich — und eigentlich zu spät — der „Szenische Konstruktivismus in Deutschland“, getrennt von der „Bauhausbühne“, betrachtet, gefolgt von einem kurzem Kapitel über das „Politische Theater“, das fast nur die Piscatorbühne behandelt. Schließlich finden sich unter dem willkürlich anmutenden Stichwort „Prinzip Collage und Musiktheater“ Künstler beieinander, die einerseits bereits in anderem Kontext (Bauhaus) erscheinen, andererseits nichts mit dem „Prinzip Collage“ (Dülberg) zu tun haben, wofür die Beispiele des „Politischen Theaters“ viel geeigneter gewesen wären.

Solche Unstimmigkeiten schmälern jedoch nicht die fundierte Aufarbeitung des Themas, die mit weiteren Beiträgen auch die Übergänge zum Dadaismus und zum Film einbezieht.

Erika Billeter wählt eine locker chronologische Anordnung mit Schwerpunkt-Themen wie „Diaghilew und die Ballets Russes“, „Das Experiment der abstrakten Bühne“ oder, als Schlußkapitel, „Bühne und Kunstwerk als Einheit“, das trendgemäß mit „wilden“ Szenen von Lüpertz und Brus ausklingt.

Ausgeklammert bleibt z. B. das Happening, obwohl es eng mit der Malerei eines Pollock oder Jim Dine zusammenhängt, aber auch ein Theater-Künstler par excellence wie Salvador Dalí, der verschiedentlich für die Bühne gearbeitet hat (z. B. das *Ballet de Gala* von 1961 in der Choreographie von Maurice Béjart).

Den Löwenanteil des drei Kilo schweren Katalogs stellen die großzügig gedruckten Abbildungen, die aber oft nur mit spärlichen (gelegentlich irreführenden) Angaben versehen sind. Die beiden ganzseitig abgebildeten Aquarelle von Léger z. B. mit Motiven zu *Skating Rink* für das Schwedische Ballett sind keine „Kostüm-Entwürfe“, sondern Vorstudien für den Umschlag eines Programmheftes der *Ballets Suédois* (Vgl. Kat. Nrn. 416, 417, Abb. S. 362 f.).

Allen inszenatorischen Künsten zum Trotz werden bei beiden Ausstellungen auch die Grenzen des Mediums deutlich. Das Theater als multimediales Ereignis ist eben in mehr oder weniger zufällig erhaltenen Skizzen und Relikten nur unzulänglich dokumentierbar, denn das Eigentliche vollzieht sich „live“. Auch wenn am Ende in der neuen Kunsthalle durch plastische Bühnenbauten das Theatererlebnis näherrückt (was vor allem bei der *Toten Klasse* von Tadeusz Kantor gelingt), kann letztlich nur ein schwacher Abglanz der Aufführung vermittelt werden. Daher ist auch zu bedenken, daß vieles, was nur in Vorstudien des Künstlers gezeigt werden kann, auf der Bühne vielleicht ganz anders wirkte.

Umso mehr begrüßt man das Aufführungsprogramm, das in dem variablen Mehrzwecksaal der Schirn stattfindet und das neben Rekonstruktionen klassischer Stücke wie Kandinskys *Bilder einer Ausstellung*, Schlemmers *Bauhaustänze* oder Ueckers *Röhrenballett* nach einer Bach-Suite auch experimentelle Stücke jüngerer Künstler bietet.

Karin v. Maur