

## Adolphe Appia und Houston Stewart Chamberlain

VON WALTHER R. VOLBACH, AMHERST, MASS.

Werden Adolphe Appia, der geniale Schweizer Bühnenbildner und Philosoph, und Houston Stewart Chamberlain<sup>1</sup> zusammen genannt, muß der Geist Richard Wagners berufen werden, denn nur mit Wagner als einigendem Band kann die langwährende Freundschaft der beiden Männer erklärt und verstanden werden. Dennoch bedeutete der Meister von Bayreuth für sie nicht das gleiche. Während Chamberlain sich offen als Bayreuthianer bekannte, kritisierte Appia die Inszenierungen der Festspiele aufs schärfste, obgleich er die Musikdramen über alles liebte. Appia konzentrierte sich besonders auf *Tristan und Isolde* und den *Ring des Nibelungen*; für Chamberlain dagegen war Wagner nicht nur der größte aller Komponisten, sondern auch unfehlbar als Autor und Bühnenfachmann.

Abgesehen von Wagner gibt es nicht viel, was diese beiden Männer über 30 Jahre lang in engster Freundschaft binden konnte, da sie im Grunde genommen unendlich verschiedene Persönlichkeiten waren. Chamberlains extreme politische Anschauungen fanden keinen Widerhall in seinem Freund, der zwar die deutsche Kultur unendlich schätzte, aber dennoch nicht gewillt war, sein Westschweizer Erbe zu negieren. Appia war so fern von jeder nationalistischen Einstellung, daß er am ehesten als Weltbürger bezeichnet werden darf.

Beide waren nervös, sehr sensitiv und reagierten scharf, wenn jemand ihre Ideen und Prinzipien nicht teilte; um so wunderlicher ist es, wie sie so lange ohne Streit miteinander auskamen, wenn man nicht hinzufügt, daß ihre Feinfühligkeit sich auch auf andere erstreckte und sie so alles vermieden, was diese beleidigen oder verletzen konnte. Viele Jahre hindurch hatten sie denselben Freundeskreis von Musikern und Musikfreunden, aber gleichzeitig verkehrten sie in Bezirken, die einander völlig fremd waren: Chamberlain, ein glänzender, wenn auch etwas eitler Plauderer, war stets bestrebt, Mitglied der besten Gesellschaft zu sein; Appia hatte gerade gegen diese eine tiefe Abneigung und zog die Umgebung einfacher Leute vor. Er war fast immer in seinem sehr individuellen, etwas sonderbaren, unmodischen Stil gekleidet, während Chamberlain ein sehr gepflegter Mann war. Appia zog sich mit den Jahren immer mehr von den Menschen zurück, hauptsächlich wegen seiner ausgeprägten Sprachhemmung, die ihn dazu trieb, so wenig wie möglich mit Unbekannten zu reden.

Eine Reihe von weiteren Gegensätzen fällt ins Auge. Chamberlain, der Zögling einer romantisch-humanistischen Schulung, widmete sich dem Studium der Wissenschaften. Appia ging nach Absolvierung der Mittelschule (Collège in Vevey) nicht auf die Universität, sondern studierte Musik, vor allem in Leipzig und Paris, und versuchte danach, sich im Zeichnen auszubilden. In seiner seltsamen Mischung von Asketentum und Sinnenlust könnte man ihn wohl einen Mystiker nennen.

---

<sup>1</sup> Adolphe Appia, geboren am 1. September 1862 in Genf; gestorben am 29. Februar 1928 in Nyon. Houston Stewart Chamberlain, geboren am 9. September 1855 in Portsmouth; gestorben am 9. Januar 1927 in Bayreuth. Zu ganz besonderem Dank bin ich Herrn Dr. Joachim Bergfeld, Richard-Wagner-Gedenkstätte in Bayreuth, verpflichtet, der mir den größten Teil der Briefe Appias zur Verfügung stellte.

Chamberlain hatte keinerlei Schwierigkeiten, sich mündlich und schriftlich in drei Sprachen auszudrücken. Appia war nicht nur durch seinen Sprachfehler sehr gehemmt, er hatte auch große Mühe, seine Ideen klar niederzuschreiben, so daß selbst seinen besten Freunden manche symbolischen Erläuterungen unverständlich blieben. Er war ein Künstler, der sich immer tiefer und tiefer in ein ihn faszinierendes Problem verbohrt, während Chamberlain es verstand, in einfachen, aber schön gesetzten Worten und Sätzen komplizierte Fragen und Persönlichkeiten zu erörtern. Er selbst betonte, er sei „kein Wissenschaftler und kein Philosoph, sondern ein Weltanschauer“<sup>2</sup>. Daß die so einschneidend verschiedene Erziehung und Entwicklung die beiden Männer nicht trennte, sondern im Gegenteil ihre Freundschaft befestigte, lag wohl zum großen Teil an Appias ungeheurer Wißbegierde. Für ihn war der ältere, hochgebildete Chamberlain eine Art Mentor.

Es ist nicht bekannt, wann und wo die beiden sich kennenlernten. Die Vermutung liegt nahe, daß dies 1884 geschah, als Chamberlain an der Genfer Universität immatrikuliert war und Appia auf Ferien in seiner Geburtsstadt weilte. Sicher ist, daß beide im Jahre 1886 ihren Wohnsitz in Dresden hatten, wo sie mehrere Jahre weilten.

Wenn auch Appia nicht so umfassend gebildet und gründlich ausgebildet war wie Chamberlain, sein Ziel kannte er seit seiner frühen Jugend. Er selbst berichtet ausführlich, wie entsetzt er über die realistisch bemalten wackelnden Leinwanddekorationen war, die er 1881 bei seinem ersten Theaterbesuch in einer Aufführung von Gounods *Faust (Margarete)* in Genf sah. Jahre ehe er diesen Schock erlitt, der ihm die innere Leere des damaligen Theaters enthüllte, hatte er schon von plastischen Bühnenbildern geträumt. Als Zwanzigjähriger kritisierte er Inszenierungen in Bayreuth, wo er 1882 den *Parsifal* hörte. Die schauspielerische Ausarbeitung in Bayreuth fand er bewundernswert, weniger die Dekorationen, die ihm, abgesehen von ihrem „*ungewöhnlichen Luxus*“, keiner Erwähnung wert schienen. Vor allem bemängelte er die oberflächliche Äußerlichkeit und den Widerspruch zwischen Bild und Darstellung, außer im Gralstempel. In diesen Jahren sah er nur zwei Vorstellungen, die ihn positiv beeindruckten: *Ein Sommernachtstraum*, den der Regisseur Hiltl in Braunschweig 1883 nach Ideen von Ludwig Tieck herausbrachte, und Goethes *Faust*, erster Teil, den Otto Devrient im selben Jahre in Leipzig mit großem Erfolg inszenierte<sup>3</sup>.

Appia und Chamberlain wurden ziemlich rasch gute Freunde, obwohl sie, soweit dies bekannt ist, nie das vertraute „Du“ benutzten, wie mit anderen Freunden. Alle Briefe Appias an seinen Freund zeigen das formelle „vous“, und in den wenigen bekannten Briefen von Chamberlain heißt es „Sie“. Diese etwas offizielle Haltung verhinderte aber nicht, daß Appia seine Briefe, jedenfalls seit der Mitte der neunziger Jahre, mit „*Romeo*“ unterschrieb. Keyserling war der erste, der diesen intimen Zug erwähnte<sup>4</sup>. Anscheinend erhielt Appia diesen Namen von Frau Chamberlain; er ist leicht zu erklären, denn Appia war ein besonders gut aussehender, sogar schöner Mann mit klassischen Gesichtszügen und einem südlichen Temperament.

<sup>2</sup> H. Keyserling: *Reise durch die Zeit*, Vaduz 1948, S. 132.

<sup>3</sup> A. Appia: *Expériences de Théâtre et Recherches Personnelles*, Manuskript, Adolphe-Appia-Stiftung, Landesbibliothek Bern.

<sup>4</sup> Keyserling, a. a. O., S. 177.

Chamberlain wird in den Briefen mit „Wotan“ angedet; auch dies dürfte nicht schwer zu deuten sein, wenn man sich bewußt ist, welche Bedeutung Appia der Figur des Wotan zumaß und welche große Hochachtung er für den allwissenden Freund hatte. Die gemeinschaftliche Verehrung für Wagner führte wohl auch zur Wahl eines Beinamens für Chamberlains Gattin, die von Appia mit „Wala“ angedet wird — sicherlich eine Anspielung auf Wagners „Urwala“ Erda. Anna Chamberlain, die etwa zehn Jahre älter war als ihr Gatte (woraus sich die Wala-Assoziation teilweise schon erklären dürfte), spielte geistig zwar keine bedeutende Rolle, aber Appia schätzte sie, und selbst nach der Scheidung des Ehepaares blieb er noch lange in Kontakt mit ihr <sup>5</sup>.

In Dresden, wo die Chamberlains etwa vier Jahre blieben, lebte auch Appia bis 1889. Offiziell studierte er Musik, vor allem Theorie, aber einige Andeutungen erlauben die Vermutung, daß er, wenn auch nur kurze Zeit, Unterricht im Zeichnen oder Malen nahm. Im Grunde ist er aber als Bühnenbildner ein „self-made man“. Chamberlain, der überall gute Verbindungen besaß, erreichte offenbar, daß Appia Freikarten zu Vorstellungen in den Hoftheatern erhielt und außerdem Proben beiwohnen und den technischen Apparat besichtigen durfte. In ähnlicher Weise war Chamberlain wohl auch später, als er (bis 1908) in Wien wohnte, seinem Freund behilflich, wenn dieser ihn dort besuchte.

Appia kehrte von Dresden in die Schweiz zurück und lebte meistens in dem kleinen Ort Bière, im Kanton Waadt; er verbrachte aber auch viele Monate in Paris und München. Die Chamberlains traf er, außer in Wien, auch in München und einige Male in den Schweizer Alpen, wo sie gern ein paar Sommerwochen verweilten. Da beide Männer große Naturliebhaber waren, planten sie, sobald sie beisammen waren, Ausflüge, auf denen sie die Schönheiten der Natur genossen, ohne deshalb die vielen Kunstschätze der Vergangenheit zu vernachlässigen, die sie auf solchen Spaziergängen sahen.

Es gab wohl keinen Gedanken, keine Anregung oder Beobachtung, keine Bekanntschaft, kein Erlebnis, nichts, das in dem Briefwechsel der beiden nicht einen Widerhall gefunden hätte. Leider besitzen wir nur ganz wenige Briefe von Chamberlain, doch die Hunderte von Briefen Appias sind auch für sich allein sehr aufschlußreich. Appia schrieb sehr offen und impulsiv, und so geben sie mehr den Eindruck von Plaudereien mit einem abwesenden Freund als von wohlgeordneten Briefen; ehe Chamberlain antworten konnte — es dauerte sicherlich vier bis fünf Tage, ehe ein Brief von Wien kommen konnte — war oft schon ein weiteres Schreiben von Appia unterwegs. Je nachdem, was er erlebte oder auf dem Herzen hatte, wurde das Schreiben kurz oder lang, manchmal sehr lang, bis zu zwanzig Seiten. Wie in einer Konversation springt Appia von einem Thema zum andern und kehrt dann wieder zum ersten zurück. In derselben nonchalanten Weise wird ein Postskriptum hinzugefügt oder eine neue Seite angefangen, falls ein Schreiben über Nacht liegenblieb. Er bedient sich durchweg der französischen Sprache, flücht aber deutsche Worte, auch ganze Sätze ein.

Ein so eingehender langwährender Gedankenaustausch sollte nicht ohne Einfluß auf die Korrespondenten bleiben. Vielleicht trifft dies weniger auf Chamberlain,

---

<sup>5</sup> Brief von Dr. Raymond Penel an den Verfasser, 14. Oktober 1961.

einen anerkannten Autor zu, als auf Appia, der zwar seine künstlerische Aufgabe klar vor sich sah, aber nicht den Weg, den er einschlagen sollte. Immerhin öffnete er Chamberlains Augen für die Möglichkeiten einer Reform im Theaterbau und in der Inszenierung; ob dieser allerdings tief im Innern wirklich Appias Ideen verstand und billigte, ist etwas zweifelhaft. Appia seinerseits lernte sehr viel von seinem Freund. Einen guten Teil seiner tieferen Bildung, sein Verständnis für Wagners Prinzipien, für Ästhetik, Literatur und Kultur im allgemeinen hatte er Chamberlain zu danken, der ihn zum Lesen anregte und viele Dinge mit ihm persönlich diskutierte. Man sollte deshalb annehmen, daß Appia so stark unter dem Einfluß des reiferen Mannes stand, daß er viele Gedanken und Zitate übernommen hätte. Das ist aber keineswegs der Fall. Appias Schriften zeigen eine Einstellung, die sich in vieler Hinsicht grundsätzlich von der Chamberlains unterscheidet. Nur wenige Aussprüche wurden direkt von Chamberlain übernommen, so etwa „*Apollo war nicht der Gott des Gesangs allein, sondern auch des Lichts*“<sup>6</sup>. Das ist nicht einmal ein origineller oder typischer Gedanke Chamberlains, aber Appia liebte ihn, da er seinem eigenen Gedankengang entsprach. In seinen ersten Büchern gebrauchte er den Ausdruck „*Wort-Ton-Drama*“. „*Den Ausdruck ‚drame wagnérien‘ hat er von mir*“, informierte Chamberlain Frau Cosima Wagner, „*und in meinem Sinn übernommen und versteht darunter das Wort-Ton-Drama überhaupt, nicht dieses oder jenes Werk. Er nimmt (ohne es zu wissen) eine Idee wieder auf, die schon Goethe beschäftigt hat . . . — wie die Musik durch ihre Mitwirkung am Drama, nicht bloß die Zeit, sondern implicite auch den Raum bestimmt . . .*“<sup>7</sup>.

Da sich Appia in seinem ganzen Leben eingehend mit dem Verhältnis von Raum und Zeit beschäftigte, war es interessant zu finden, daß er zuerst durch Chamberlain auf dieses Problem stieß. Dem jungen Künstler gefiel der Ausdruck „*Wort-Ton-Drama*“ so gut, daß er ihn in seinem französischen Manuskript einfach mit „*WTD*“ abkürzte. In die Kategorie von Chamberlain-Worten gehört auch „*Wort-Ton-Poet*“, das verschiedentlich bei Appia auftaucht.

Trotzdem würde die Annahme, Chamberlain habe Appias Auffassungen von Wagners Musikdramen entscheidend beeinflusst, zu weit gehen, denn sie würde die wichtige Tatsache der Grundverschiedenheit der beiden Persönlichkeiten außer acht lassen. Daß Chamberlain eine hohe Meinung von Appia gewann, kommt häufig zum Ausdruck. In seinem Werk *Richard Wagner* (S. 215) deutete er Ideen an, die Appia in *Die Musik und die Inszenierung* — das Buch ist Chamberlain gewidmet — ausführlich darlegte. Es darf als sicher angenommen werden, daß die Ausführungen über die Rolle des Darstellers in seinem Verhältnis zur Musik von Appia herühren. In einer Fußnote betonte Chamberlain dann, daß „*der nächste große Fortschritt in der Inszenierung nicht im Gebiet der Musik, sondern des Sehens gemacht wird*“. Auch hierin folgte er Appia. Später (S. 317) wies er auf Appias Bestreben hin, das Bühnenbild im *Tristan* auf ein Minimum zu beschränken. Sicherlich fügte der Autor diese Gedanken nicht bloß ein, weil Appia sein Freund war, sondern hauptsächlich, weil er sie für wertvoll hielt. In diesem Sinne half er ihm auch mit einer Empfehlung an den Verlag Leon Chailley in Paris, der 1895 Appias erstes

<sup>6</sup> H. St. Chamberlain: *Richard Wagner*, englische Ausgabe, S. 196.

<sup>7</sup> P. Pletsch: *Cosima Wagner und Chamberlain im Briefwechsel*, Leipzig 1934, S. 398.

Büchlein *La Mise en Scène du Drame Wagnérien* druckte. Es ist aber nicht ganz klar, ob er sich an den ihm bekannten Verleger wandte oder dies durch gemeinsame Freunde, Wagnerianer in Paris, einleitete. Als Appia keinen französischen Verlag für sein zweites Buch, *La Musique et la Mise en Scène* fand, wandte sich Chamberlain an seinen Freund, den Verleger Hugo Bruckmann in München, der auch sofort um Zusendung des Manuskripts bat. Es wurde von der Prinzessin Elsa Catacuzène (Frau Bruckmann) übersetzt und erschien 1899 unter dem Titel *Die Musik und die Inszenierung*.

Die gegenseitige Hochachtung schloß nicht ein, daß die Freunde sich beweihräucherten. An kritischen Bemerkungen ist kein Mangel, wenn der eine ein Manuskript von dem andern erhielt. Chamberlain war offensichtlich nicht immer mit Appias Stil einverstanden. Appia verteidigte sich gegen solche Vorwürfe und machte Gegenvorschläge. Es ist richtig, daß Appias Stil immer kompliziert blieb. Aber da er versuchte, eine vollkommen neue Inszenierungskunst zu beschreiben, darf der Leser nicht überrascht sein, wenn manche Stellen dunkel bleiben. Außerdem war er sich bewußt, daß er in erster Linie Bühnenkünstler war und nur gezwungen Schriftsteller. Wir wissen ferner, daß Appia nach dem Durchlesen eines Manuskripts seines Freundes verschiedene Änderungen vorschlug, um im allgemeinen und hinsichtlich einzelner Ausdrücke einen Gedanken zu verdeutlichen. In solchen Fällen benutzte er deutsche Worte. Stets handelte es sich aber um Fragen der Form, nicht des Inhalts; trotzdem ist es bemerkenswert, wieviel Kritik Chamberlain zweifellos von Appia annahm. Dieser lobte das Buch *Richard Wagner* sehr, das er ausgezeichnet fand — mit Ausnahme der Abschnitte, in denen Chamberlain Inszenierungsprobleme behandelte<sup>8</sup>. Über das eingefügte Bildmaterial war er sogar besonders unglücklich. Tatsächlich könnte man angesichts dieser Bilder fragen, warum Chamberlain seinen Freund nicht durch eine Auswahl aus dessen Entwürfen ehrte, statt die konventionellen von Brückner, Joukowsky und anderen zu nehmen. Die Erklärung dürfte sein, daß Chamberlain auf jeden Fall ein populäres, nicht ein „problematisches“ Buch veröffentlichen wollte und daß er außerdem die Abneigung Cosima Wagners gegen jede Änderung der Bayreuther Tradition kannte und einkalkulierte.

Nicht viele wissen, daß Chamberlain sein Glück auch als Dramatiker versuchte. Der Briefwechsel mit Appia zeigt, daß er seine Pläne, vor allem deren szenische Probleme, ausführlich mit seinem Freund durchging. In der Buchform der Schauspiele erscheinen zwei Bühnenbild-Entwürfe Appias für *Der Weinbauer*<sup>9</sup>. Sie erwecken allerdings nicht das Gefühl, als ob der Künstler mit vollem Herzen bei der Sache gewesen sei. Die leicht impressionistischen Bilder lassen von den revolutionären Reformen Appias nichts ahnen. Zweifellos war der Künstler in ihm mit einem solchen Auftrag nicht sehr glücklich, und er bat wohl, seinen Namen in der Buchform nicht zu erwähnen. So drückte denn Chamberlain im Vorwort seinen Dank nur im allgemeinen aus. Im April 1896 wurde *Der Weinbauer* im Züricher Stadttheater aufgeführt, und Appia fuhr hin, um der sogenannten Generalprobe und der Premiere beizuwohnen. Sein Bericht war vernichtend, obgleich er ver-

<sup>8</sup> Appia, a. a. O.

<sup>9</sup> H. St. Chamberlain: *Drei Bühnendichtungen*, München 1902.

sicherte, das Werk enthalte wunderbare Gedanken, die allerdings von den Schauspielern ruiniert worden seien. Seiner Meinung nach könnte das Drama wirkungsvoll sein, aber nicht in der gegenwärtigen Fassung, die keine rechte Stimmung aufkommen lasse. Eine kurze Zeitungsnotiz, man kann sie kaum eine Kritik nennen, gab nicht einmal die Namen der Mitwirkenden, deutete nur an, daß diese „Nullität“ wohl ihre erste und letzte Aufführung hatte<sup>10</sup>. Chamberlain muß diese Vorstellung im Sinn gehabt haben, als er von einer „Hinrichtung“ schrieb, für die er den Dramaturgen und Regisseur verantwortlich hielt. Schließlich machte Appia auch Entwürfe für eines der anderen Dramen, *Der Tod der Antigone*. Chamberlain übernahm sie nicht in sein Buch, weil, wie er sich ausdrückte, Gruppenbildung und Beleuchtung eine so große Rolle spielten, daß eine bloße Dekoration nicht den rechten Eindruck gebe<sup>11</sup>.

Die Bühnenmusik für den *Weinbauer* stammte von einem andern guten Bekannten des unglücklichen Dramatikers, Friedrich Klose, der 1902 mit seiner „dramatischen Sinfonie“ *Isebill* Erfolge gehabt hatte. Chamberlain versammelte um sich einen großen Kreis von Freunden oder vielleicht besser gesagt von Bekannten; seine faszinierende Persönlichkeit, seine Freundlichkeit und Hilfsbereitschaft lockten viele an, aber nur wenigen trat er näher. Die Eintagsfliegen verschwanden, wenn es zu Meinungsverschiedenheiten kam. Andere waren nicht bereit, seine übertriebene Bewunderung für Bayreuth oder seine pangermanischen Ideen zu teilen. Wenn es zu Unstimmigkeiten kam, gegen die Vermittlungsversuche keinen Erfolg erbrachten, war Appia stets auf der Seite Chamberlains.

In diesem Kreis fanden sich junge Komponisten, Dirigenten und Schriftsteller, die fast alle einen guten Namen hatten oder erwarben. So traf man bei den Chamberlains außer Klose auch Siegmund von Hausegger und Felix von Weingartner, den Appia schon aus seinen Leipziger Jahren kannte. 1903 wurde Appia, wohl auf Veranlassung der ungarischen Gräfin Zichy, einer Bekannten von Chamberlain, aufgefordert, eine Vorstellung in dem Pariser Privattheater der Gräfin Martine de Béarn vorzubereiten. Für diesen Abend schlug er zuerst Szenen oder einen Akt aus *Tristan* mit Weingartner als Dirigenten vor. Dieser zog sich jedoch vor der endgültigen Entscheidung zurück, und Appia wandte sich an Hugo Reichenberger, der offensichtlich die musikalische Leitung der drei Aufführungen übernahm, die Szenen aus *Manfred* und *Carmen* brachten.

Unter den jungen Schriftstellern um Chamberlain ist der Name von Arthur Seidl bekannt. Nicht vergessen sei Robert Godet, der Chamberlains *Grundlagen des XIX. Jahrhunderts* ins Französische übersetzte. Zu der Gruppe gehörte auch Agénir Boisier, der aus einer angesehenen Genfer Familie stammte und Appia in jenen Jahren in Verlagsfragen beriet. Hier erschien auch Hans von Wolzogen, der treue Jünger von Bayreuth. Trotz der Antipathie, die Cosima Wagner gegen Appias Reformideen zeigte, schrieb er eine im ganzen anerkennende Besprechung über dessen *La Mise en Scène du Drama Wagnérien*, die ausführlichste Kritik, die dieses Werk erhielt. Wolzogen legte die Hauptpunkte gut und klar dar, fügte aber hinzu, Appia sei nicht

<sup>10</sup> Neue Zürcher Zeitung, gez. sh, 10. April 1896.

<sup>11</sup> Chamberlain: *Drei Bühnendichtungen*, S. 1.

ganz auf dem richtigen Wege, da er die genauen szenisch-dramatischen Vorschriften des Meisters zu symbolisch auslege<sup>12</sup>.

Eine der interessantesten Persönlichkeiten im Chamberlain-Kreis war Graf Hermann Keyserling. Er teilte in keiner Weise den politischen Fanatismus Chamberlains, den er seit seiner Studentenzeit in Wien 1901 kannte, aber er gibt in seinen Memoiren zu, daß er unendlich viel von ihm lernte, und so nannte er ihn seinen „bestmöglichen Wegweiser und Wegbereiter“<sup>13</sup>. Es ist erstaunlich, daß Keyserling und Chamberlain so lange miteinander auskamen, da sie sich in einigen peinlichen Eigenschaften sehr ähnlich waren: beide wurden leicht überschwenglich, leicht doktrinär, und beide hörten sich selbst gern reden. 1903 führte Appia den jungen Grafen in seinem Pariser Freundeskreis ein. Bei ihren täglichen Zusammenkünften muß Appia gegenüber dem stets das Wort führenden Keyserling sehr tolerant gewesen sein. Später äußerte er sich jedoch ironisch: „Man muß zuhören und schweigen, als ob man Gott Vater zuhörte“<sup>14</sup>. In einem langen Abschnitt seiner Memoiren zollte Keyserling der eigenartigen und bedeutsamen Persönlichkeit Appias tiefen Respekt. Er half auch bei den früher erwähnten Pariser Aufführungen und schrieb einen ausführlichen Bericht über sie für eine Münchener Zeitung. Der drei Seiten umfassende Artikel beschränkte sich nicht auf eine Besprechung der Inszenierung, sondern erstreckte sich auf eine Bewertung von Appias Prinzipien im allgemeinen. So teilte Keyserling Appias Widerwillen gegen die bestehende Illusionsbühne und unterstützte dessen Bestreben, den Darsteller zum Mittelpunkt und Maßstab der Inszenierung zu machen. Aus diesen Gründen mußte das szenische Bild einfach und plastisch gestaltet und dem Licht eine wesentliche Rolle zugestanden werden. Keyserling wies auf die erfolgreiche Erprobung dieser Theorien in Paris hin und schloß seinen Bericht mit dem Wunsch, ein deutsches Theater möge Appia einladen, eine große Inszenierung in seinem Sinne auszuführen<sup>15</sup>.

Die bedeutendste Gestalt in Chamberlains Kreis war Frau Cosima Wagner. Eigentlich wäre es richtiger zu sagen, daß er ihrem Kreis angehörte, zu dem er bereits Ende der achtziger Jahre als treuer Wagnerianer und vor allem als begeisterter Bayreuthianer zugelassen wurde. Bei verschiedenen Gelegenheiten machte er den Versuch, seinen Freund Appia und dessen Bühnenbilder zu empfehlen, hatte aber keinen Erfolg. Offenbar hielt es Frau Cosima, die Hüterin des Erbes von Richard Wagner, zwar für angebracht, den einen oder anderen Brief, den sie von Appia erhielt, zu beantworten; diese Korrespondenz ist jedoch nicht erhalten. Ob Appia je Wagners Witwe sprach, ist sehr fraglich. Die anderen Mitglieder des Hauses Wahnfried lernte er durch seinen Freund Chamberlain kennen.

Appia und Chamberlain besuchten die Festspiele seit 1882 beinahe regelmäßig. Chamberlain konnte sich das ohne Schwierigkeiten leisten; für Appia war es ein großes finanzielles Opfer, 400 Goldmark für alle Aufführungen des *Ring* zu bezahlen, da sein Einkommen aus einer monatlichen Rente von etwa 180 Schweizer Franken bestand, die sich nach 1900 auf nicht mehr als 240 erhöhte<sup>16</sup>. Wir haben schon

<sup>12</sup> Bayreuther Blätter 1895, Stück IV/V.

<sup>13</sup> Keyserling, a. a. O., S. 117.

<sup>14</sup> Brief von Dr. Raymond Penel an den Verfasser, 27. März 1962.

<sup>15</sup> Keyserling: Die erste Verwirklichung von Appias Ideen zur Reform der Bühne, Allgemeine Zeitung, München, 6. April 1903.

<sup>16</sup> W. R. Volbach: A Profile of Adolphe Appia, Educational Theatre Journal XV, 1963, Nr. 1.

oben festgestellt, daß Appia trotz aller Begeisterung für die Musikdramen — fast möchte man sagen, gerade wegen dieser Begeisterung — deren Inszenierung in Bayreuth für falsch hielt. So suchte er mit Chamberlains Hilfe jeden Weg, um Cosima zu überzeugen, daß er die wahre Lösung für das Gesamtkunstwerk besitze. Cosima erhielt Exemplare seiner ersten zwei Bücher, wohl von Chamberlain. Schon 1892 sandte Appia Entwürfe für stilisierte Dekorationen der Musikdramen nach Bayreuth, deren Empfang aber nie bestätigt wurde<sup>17</sup>. Einige Jahre danach bat Appia seinen Freund, ihm zu ermöglichen, den Festspielproben beizuwohnen; er fragte zugleich, ob Chamberlain bei seiner etwaigen Anwesenheit dort vielleicht von sich aus Änderungen und Ausmerzungen erreichen könne. Etwa 1895 brachte Chamberlain dann eine Mappe mit Entwürfen für den *Ring* zu Frau Cosima, die sich aber weigerte, diese auch nur anzusehen, mit der Begründung: „*Genau so als ob Richard noch am Leben wäre, nichts wird an seinen ästhetischen Prinzipien geändert*“<sup>18</sup>.

Aus dem Briefwechsel zwischen Cosima und Chamberlain ersieht man deutlich, wie er immer wieder auf Appia hinwies. So entschuldigte er sich einmal dafür, daß er nicht zu Hause war, als sie ihn besuchen wollte, da er gerade bei seinem „*lieben Freunde Appia*“ saß, der ihm erklärte, wie die Beleuchtung in den *Meistersingern* behandelt werden müsse, „*damit Licht und Musik eine Einheit bildeten*“<sup>19</sup>. Später schrieb er Cosima, wie er sich darauf freue, *Tannhäuser* zusammen mit Appia zu genießen (Briefwechsel S. 51). Nicht nur künstlerische Erlebnisse, sondern auch persönliche wurden in diesen Briefen erwähnt; so beschrieb er, wie er mit Appia Kletterpartien in Österreich nicht weit von Wien unternahm (Briefwechsel S. 171, 174). Die kargen Reaktionen von Frau Cosima ließen keinen Zweifel, daß kein noch so diskreter Versuch ihre Haltung ändern werde. Im Winter 1895 las sie Appias erste Schrift, hielt jedoch an ihrer vorgefaßten Meinung fest, daß „*die Inszenierung in den Partituren genau angegeben ist und daher diese Arbeit keinen Wert habe*“. Ironisch fügte sie hinzu, das Büchlein möge in Frankreich vielleicht etwas Gutes tun (Briefwechsel S. 396). Als Trumpf spielte Chamberlain dann darauf an, Appia habe die Chance, an einer Operninszenierung in Paris mitzuwirken (Briefwechsel S. 405). Aber auch diese Neuigkeit veranlaßte Cosima nicht, ihre Reserve aufzugeben. Im Mai 1896 las sie Appias *Essay Notes sur l'Anneau du Nibelung* und kam wiederum zu einer negativen Entscheidung. Die einzige Anerkennung, die sie dem Künstler zollte, bezog sich auf Fragen der Beleuchtungstechnik, aber auch hier kritisierte sie Appias Wahl von Hell und Dunkel. Alle seine anderen Vorschläge über die Aufteilung des Bühnenraums, die Vereinfachung der Kostüme, die Eliminierung von Requisiten, die Placierung der Charaktere, kurz, die dramatische Wiedergabe im allgemeinen wurde von ihr schroff abgelehnt (Briefwechsel S. 464—465). Aus Cosimas Briefen geht hervor, daß sie Appias revolutionäre Ideen grundsätzlich verwarf, sie als vollblütige Romantikerin aber wahrscheinlich nicht ganz verstand. Zu einem kurzen Austausch von Briefen zwischen Cosima und Appia kam es nur im Jahre 1902 anläßlich eines Artikels, in dem er das Bayreuther Festspielhaus pries und die unbefriedigende Lösung des neuen Münchener Prinzregententheaters unter-

<sup>17</sup> Appia, a. a. O.

<sup>18</sup> Brief von Jean Mercier an den Verfasser, 30. April 1960.

<sup>19</sup> Pretsch, a. a. O., S. 19.

strich<sup>20</sup>. Aber sie lehnte es entschieden ab, weiter auf die von Appia angeschnittenen Fragen einzugehen, was verständlich ist, ihn jedoch sehr bedrückte.

Trotz des Mißerfolges aller seiner Versuche, von Frau Cosima erhört zu werden, und der daraus resultierenden Depression blieb seine Beziehung zu Chamberlain ungetrübt. Als bald nach der Jahrhundertwende Spannungen in der Ehe der Chamberlains eintraten, war er bereit, alles zu tun, um sowohl seinem Freund als auch dessen Frau zur Seite zu stehen. Es gelang ihm, auch nach dem Bruch, der kurz nach 1905 kam, die Freundschaft mit beiden aufrecht zu erhalten. Chamberlain bedeutete ihm natürlich mehr; trotzdem gab er dessen Frau nicht auf, sondern wechselte noch Jahre lang Briefe mit ihr. Im Jahre 1908 heiratete Chamberlain Eva, die Tochter Wagners, und übersiedelte nach Bayreuth. Während der Festspiele war Appia meist Gast im Hause Chamberlain. Man gewinnt aber den Eindruck, daß der früher so rege Gedankenaustausch in dem Maße aufhörte, in dem Chamberlain ein offizielles Mitglied des Hauses Wahnfried wurde.

Obwohl äußerlich zunächst nichts zu merken war, muß bereits nach 1906 eine leichte Änderung in Appias innerer Einstellung gegenüber Chamberlain eingetreten sein. In dieser Zeit traf er Emile Jaques-Dalcroze, mit dem er in den folgenden Jahren energisch an der Entwicklung der rhythmischen Gymnastik arbeitete. Hier findet man nicht mehr das Verhältnis von Lehrer und Schüler, sondern das von zwei gleichberechtigten Kollegen, die gemeinsam alle Theorien und Taten analysierten, verwarfen oder billigten. In der von Dalcroze geplanten musikalisch-rhythmischen Ausbildung junger Menschen fand Appia die Lösung für seine eigenen Ideen über die Führung der Darsteller. Dalcroze seinerseits übernahm von Appia Vorschläge für die Anwendung von Podesten, Treppen, Rampen und der Beleuchtung. Zusammen bemühten sie sich, den menschlichen Körper zu höherer Ausdrucksfähigkeit zu erziehen. Der Höhepunkt ihrer gemeinsamen Arbeit wurde erreicht, als sie Glucks *Orpheus und Euridice* 1913 bei den Festspielen in Hellerau bei Dresden aufführten<sup>21</sup>. Chamberlain war über diese Entwicklung informiert, kam aber nicht zu den Festspielen; sein Name erscheint nicht in der Liste der berühmten Gäste. Abgesehen von Besuchen in Bayreuth, um die Musikdramen zu genießen und seinen Freund zu sprechen, hat sich Appia in diesen Vorkriegsjahren wenig mit Wagner beschäftigt; seine Essays und Entwürfe sind ganz und gar den Problemen gewidmet, die er gemeinsam mit Dalcroze zu lösen versuchte. In dieser Arbeit fand er ein ihn vollkommen beherrschendes Thema, das ihn von Chamberlain unabhängig machte. Auch dies trug wohl zur Lockerung des engen Kontaktes bei.

Einen schweren, unheilbaren Schlag erlitt die Freundschaft, die sich so lange bewährt hatte, durch den Ausbruch des ersten Weltkrieges. Chamberlain, der gebürtige Engländer, der nun deutscher Staatsbürger wurde, verteidigte die Ziele der extremen pangermanischen Gruppe. Appia wiederum war entsetzt über die Brutalität der deutschen Kriegsführung. Einige Freunde nahmen an, er sei bereit gewesen, den Protest von alliierten und neutralen Gelehrten und Künstlern gegen die Be-

<sup>20</sup> Pretsch, a. a. O., S. 638. Adolphe Appia: *Der Saal des Prinzregententheaters*, Die Gesellschaft III, Dresden 1902.

<sup>21</sup> W. R. Volbach: *The Collaboration of Adolphe Appia and Emile Jaques-Dalcroze*. Festschrift für Dr. Pisk, Austin 1965.

schießung der Kathedrale von Reims und der Bibliothek von Loewen zu unterschreiben, wie dies Dalcroze tat. Die Unvereinbarkeit der Standpunkte Appias und Chamberlains führte so zwangsläufig zu einem Erkalten der alten Freundschaft, aber dennoch nie zum offenen Bruch. In den Kriegsjahren lebte Appia in dem aus dem 12. Jahrhundert stammenden Château de Glérolles bei Vevey, direkt am Genfer See. Von dort schrieb er an Chamberlain, er habe die Tauben (er meinte vielleicht Möven?) an seinem Fenster vorbeifliegen sehen, und sie hätten die Wahrheit gesprochen, im Gegensatz zu den deutschen Tauben (ein Typ der deutschen Militärflugzeuge waren die Rumpfer-„Tauben“)<sup>22</sup>. Die drei Briefe von Chamberlain an seinen Freund, die veröffentlicht sind, stammen alle aus der Kriegszeit. Das freundschaftliche Gefühl ist in ihnen noch lebendig, aber eine fremde Atmosphäre wird deutlich bemerkbar. Chamberlain war betrübt, „daß im Augenblick keine Spur einer dem Verständnis Brücken bauenden Sympathie zwischen uns besteht. Manchmal ist Schweigen das Freundschaftlichste, was man dem Freunde antun kann...“<sup>23</sup>. Briefe wurden auch nach dem Weltkrieg ausgetauscht, aber die beiden Freunde haben sich nicht mehr getroffen<sup>24</sup>; die zwei Bände von Chamberlains Briefen enthalten keinerlei Hinweise auf Appia, die von Belang sind. So ist man auf die Korrespondenz mit Cosima Wagner angewiesen, wenn man eruieren will, wie Chamberlain über Appia dachte und fühlte. Und die spärlichen Bemerkungen dort erlauben kein definitives Urteil über seine Haltung.

Von Appia dagegen besitzen wir eine Reihe von Äußerungen, die uns ein abgerundetes Bild seiner Bewunderung für Chamberlain geben. Trotz der offenkundigen Kühle, die im Kriege entstand, hat er nie aufgehört, seinen Dank an Chamberlain auszudrücken. Nur Chamberlain konnte er im Sinne haben, wenn er die wichtige Rolle des Lehrers als „intermédiaire“ erörterte; wie er schrieb, übernahm ein Freund diese Rolle, der „ein sehr gebildeter Mann war, ein Humanist und Wissenschaftler“. Appia versicherte, daß dieser Lehrer nur jene geistigen Eigenschaften, die er vollkommen erkannte, vertiefte, aber „das Innerste meiner Persönlichkeit unberührt ließ“. Und dann fährt er fort: „Der ideale Vermittler gab mit einer Hand, während er bereit war, mit der andern zu empfangen . . . Glücklicherweise muß der junge Mann genannt werden, der einem solchen Freund begegnet!“<sup>25</sup>. Selten wurde einem Freund eine größere Anerkennung gezollt. Wieviel Appia Chamberlain verdankte, erklärte er in seinem noch unveröffentlichten Essay *Expériences de Théâtre et Recherches Personnelles*, in dem er auseinandersetzte, daß Chamberlain ihm „ein prägnantes und dokumentiertes Bild von Wagners Persönlichkeit“ gab, „verklärt durch die Begeisterung und Bewunderung eines durch und durch informierten künstlerischen Schülers“. Und er betont, er hätte diese Kenntnis auf keine andere Weise erlangen können.

Ob Chamberlain wirklich ein großer Segen für Appia war, ist eine Frage, die nicht ohne weiteres beantwortet werden kann. Daß er dessen Augen und Ohren für viele Dinge öffnete, darüber besteht kein Zweifel. Aber seine Einseitigkeit und Neigung zur Dogmatik bargen auch Gefahren, von denen Appia sich nicht befreite,

<sup>22</sup> Brief von Dr. Raymond Penel an den Verfasser, 18. Februar 1961.

<sup>23</sup> H. St. Chamberlain: *Briefe (1882—1924)*, München 1928, Band I, S. 268.

<sup>24</sup> Karl Reyle: *Briefe von Adolphe Appia*, Manuskript.

<sup>25</sup> A. Appia: *L'Intermédiaire*, Manuskript, Adolphe-Appia-Stiftung, Landesbibliothek Bern.

bis er Dalcroze traf. Ohne Dalcroze wäre er vielleicht sogar in eine Richtung getrieben, die seine Weiterentwicklung gestört hätte, trotz seiner gesunden Natur, die es ihm ermöglichte, ihm nicht zusagende Einflüsse abzuschütteln. Auf jeden Fall hat Chamberlain im Leben und in der künstlerischen Entwicklung Appias einen unendlich wichtigen, dennoch aber nur vorübergehenden Einfluß ausgeübt.

Das Werk Chamberlains war zeitgegeben und zeitgebunden, während Appias Kunst zeitlos ist. Die politischen und rassen-ideologischen Prinzipien von Chamberlain — die meisten waren nicht einmal seine eigenen — hatten noch zu seinen Lebzeiten eine furchtbare Wirkung. Aber wir dürfen ihm, dem Ästheten, nicht die Schuld für die grauenhafte Nutzenanwendung seiner Theorien geben. Heute sind sie nur noch Material für den Historiker. Von seinen Schriften werden die über Richard Wagner noch zitiert, aber auch ihre Bedeutung, so maßgebend sie für die Popularisierung des Bayreuther Meisters waren, liegt in der Vergangenheit.

Zu seinen Lebzeiten hat Appia nicht den Ruhm geerntet, den sein Freund erlebte. Zwar wurde er von Arturo Toscanini nach Mailand geholt, um 1923 an der Scala die szenische Neugestaltung von *Tristan und Isolde* zu übernehmen; aber seine Bühnenbilder wurden von der gesamten Presse abgelehnt. Ein Jahr darauf sollten seine Ring-Entwürfe für eine Neuinszenierung am Stadttheater in Basel verwendet werden. Trotz aller Bemühungen des Regisseurs Oskar Waelterlin, eines Schülers von Appia, und seiner eifrigen Mitarbeiter drang die Reform nicht durch. Konservative Wagnerianer aus der Stadt entfesselten nach der Premiere der *Walküre* einen halbstündigen Skandal, so daß das Experiment abgebrochen wurde<sup>26</sup>. So war Appia der persönliche Erfolg versagt. Statt dessen erlebte er, daß vor allem nach 1918 manche Regisseure eindrucksvolle Inszenierungen auf seinen Ideen aufbauten, ohne ihm Dank zu wissen. Sein Prinzip der Beleuchtung, wie er es bereits vor 1900 festgelegt hatte, wird heute von allen Sachverständigen anerkannt und benutzt.

Appia war auch der erste, der auf eine durchgreifende Stilisierung der Dekoration und auf die systematische Anwendung von Podesten drang. Diese Idee und seine Bestrebungen, das Proszenium zu eliminieren, das Zuschauer und Schauspieler unnötigerweise voneinander trennt, sind jetzt nicht mehr umstritten. Sogar sein Wunsch, den Darsteller zum lebenden Mittelpunkt der Aufführung zu machen, nach dem sich alles andere richten müsse, wird nun weitgehend befolgt, allerdings mehr im Bereich des Tanzes als in dem des Schauspiels und der Oper. Nach dem zweiten Weltkrieg erinnerte sich seiner selbst das Haus Wahnfried, dessen Tore ihm so lange verschlossen geblieben waren. Die Vereinfachung der Festspieldekorationen, vor allem die wichtige Rolle, die der Beleuchtung zuteil wird, lassen deutlich den Ahnherrn erkennen.

Adolphe Appias hundertster Geburtstag im Jahre 1962 schließlich wurde zum Anlaß für internationale Ehren. In den Vereinigten Staaten begann man bereits zwei Jahre früher, seine Schriften zu publizieren, und ein ähnlicher Plan besteht in Italien. Endlich hat sich auch die offizielle Schweiz ihres genialen Sohnes erinnert, ihm einen Raum in der Berner Landesbibliothek eingeräumt und beschlossen, seine Gesammelten Schriften zu veröffentlichen.

---

<sup>26</sup> W. R. Volbach: *Appia's Productions and Contemporary Reaction*, Educational Theatre Journal XIII, 1961, Nr. 1.