



Ippicoli
THEATERWERKSTATT Gerhard Weiß

**COCTEAU
PICASSO
SATIE**

PARADE



Aufführung: I-piccoli Theaterwerkstatt Gerhard Weiß

Der Direktor: Gerhard Weiß
Der Clown: Mario Hänel

Orchestre du Capitole de Toulouse
Michael Plasson

Choral-Prélude du Rideau rouge

- 1. Prestidigitateur**
- 2. Petit fille américaine**
- 3. Acrobates**
- 4. Final-Prélude du Rideau rouge**

PARADE

ist eine Entdeckung, ein Theaterfund, der das Herz eines jeden Micro-Figurentheater-Spielers höher schlagen lassen muß.

Dieses kubistische, surreale, DaDaistische, skandalöse, nach Aussage Apollinaires, „realistische“ Bühnenwerk der „Folles“, der verrücktesten Pariser Avangardekünstler hatte 1917 in Paris... und 2005 Premiere in der Theaterwerkstatt „I-piccoli“ von Gerhard Weiß.

Was macht es da schon, wenn der Prinzipal die Rollen von drei Direktoren übernimmt, und ein Clown die ganze Cirkuswelt aus Blechbüchsen holt, wenn hölzerne Reiter und Trapezkünstler, wenn blecherne Radfahrer mit einer tanzenden Barbiepuppe zu Sirenengeheul und ratternden Lotterierädern das Publikum in den Cirkus locken wollen?

Geräusche, für die Cocteau, bedrängt von Picasso und Sati, auf seinen Text, der aus Blechtüten schallen sollte, verzichtet hat.

Ich wünsche meinen Gästen, daß diese Cirkus-Parade eine kuriose und kurzweilige Belustigung auch für die Zuschauer des 3. Jahrtausends geworden ist.

Bon amusement!

Zeitgenössische Kritik 1917

„Parade“ ein Ballettstück, im Saal des Châtelet.

Cocteau war Librettist,
 Picasso gestaltete das Bühnenbild
 Massine wirkte als Choreograph.

Ein Kritiker von damals:

„Der unharmonische Clown Erik Satie hat seine Musik aus Schreibmaschinen und Rasseln komponiert.

Sein Komplize, der Stümper Picasso, spekuliert auf die nie endende Dummheit der Menschen...

Guillaume Apollinaire, dem Dichter und naiven Visionär, gelang es, alle Kritiker, alle Stammgäste der Pariser Premieren, alle Lumpen aus der Butte und die Trunkenbolde von Montparnasse zu Zeugen des extravagantesten und sinnlosesten aller verhängnisvollen Produkte des Kubismus zu machen...

(zit. nach: Mackworth, S. 261 aus Grete Wehmayer: „Erik Satie“, Regensburg 1974.)



VORWORT



Léonide Massine als chinesischer Gaukler, 1917

Ende 1915 lernten sich Cocteau und Picasso kennen. Kurz darauf besuchte Cocteau in einem Harlekinkostüm Picasso in seinem Atelier. Während Picasso Cocteaus Porträt malt, fordert er ihn auf, den Plan eines Balletts mit der Musik von Erik Satie für Diaghilevs Ballets russes die Dekoration zu entwerfen. Im Mai schließlich besucht Cocteau mit Diaghilev das Atelier von Picasso, der eben seine „Demoiselles d'Avignon“ vollendet hat.

Am 24. August stimmt Picasso, der von Anfang an klar machte, daß er für kein herkömmliches Libretto zur Verfügung

steht, der Mitarbeit grundsätzlich zu. Cocteaus Idee für Parade war sehr einfach, die Handlung soll auf irgendeinem Pariser Boulevard stattfinden, eine Gruppe von Darstellern - Akrobaten, ein chinesischer Zauberer und ein „American-Girl“ - sollen routinemäßig Auszüge aus ihrem Programm zeigen, um das Publikum in das Innere eines Circus zu locken.

Cocteau träumt von Stimmen, die schrill-schnatternd das Geschehen kommentieren. Picasso und Satie dagegen wollen die Darbietung visueller gestalten. Deshalb war es nötig, alles zu vermeiden, was die Aufmerksamkeit des Publikums von den Tänzern ablenkt, wie z.B. Cocteaus Texte, die aus einem Verstärker, ähnlich einem Grammophontrichter schallen sollen.

Diese werden schließlich durch drei wild gestikulierende von Picasso eingeführte Theaterdirektoren ersetzt. Die kunstvollen Figuren sollen entmenslichende und die Tänzer auf Puppenproportionen reduzierende Gewänder tragen.

Obgleich, nach Cocteau, im kubistischen Kodex Reisen verboten waren, ausgenommen vom „Place des Abesses zum Boulevard Raspail“, fahren Cocteau und Picasso im Februar 1917 nach Rom, um sich mit Diaghilev, dem Choreographen Massine und Fortunato Depero zu treffen. Das Magazin „Les arts“ bemerkte dazu ironisch: „Wird es Picasso gelingen den Heiligen Vater zum Kubismus

zu bekehren“? Fortunato Depero arbeitet seit 1914/15 für Diaghilev. Das Bild des Theaterautomaten wie in der Jahrhunderte alten Jahrmarktstradition stand im Mittelpunkt von Deperos Bühnenarbeit.

Dabei entwickelte er Gedanken für eine futuristische Szenerie aus Mensch-Maschine, neuartigen Lichteffekten und dynamischen Bühnenverwandlungen, verbunden mit klanglichen, clownesken und prä-DaDaistischen Spielereien, die wesentlich zum Erfolg des „Ballets russes“ beigetragen haben.

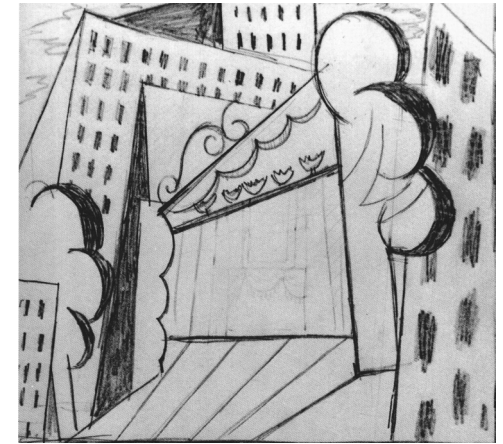
Picasso lernt in Rom die Ballerina „Olga“ Koklova, kennen und trifft Gertrude Stein der er von einer Reise nach Neapel und Pompeji schreibt: „Ich habe pompejische Phantasien und Karikaturen von Diaghilev gemalt“.

Nach der Rückkehr aus Rom beendet Picasso die Arbeiten am Bühnenbild.

Am 18. Mai 1917 findet die Premiere von Parade im Theatre du Chatelet in Paris statt.

Als der Vorhang sich hebt, werden die Zuschauer mit Geräuschen von Dynamos, Sirenen, Schnellzügen, Flugzeugen und Schreibmaschinen, gefolgt von einem rhythmischen Stampfen, begrüßt.

Der französische und der amerikanische Theaterdirektor erscheinen. Sie tragen zehn Fuß hohe, aus eckigen Kuben aufgebaute Röhren auf dem Rücken, die des Franzosen symbolisieren die Bäume auf den Boulevards, die Figurinen des



Picasso, Bühnenbildentwurf 1917

Amerikaners türmen sich hoch wie ein Wolkenkratzer.

Der dritte Theaterdirektor ist ein Pferd; zwei Tänzer sind in seinem Bauch versteckt. Es gibt noch vier weitere Tänzer: den chinesischen Zauberer, das American Girl und die beiden Akrobaten.

Einige Zuschauer buhen und rufen: »Sales boches!« (Dreckige Deutsche). Sie sehen das Ballett als kubistische Manifestation und deswegen als unfranzösisch an.

Juan Gris lobt es trotzdem und schreibt Ravel an die Front es sei „bescheiden, fröhlich und vor allem komisch“.

Lit.: David Vaughan/Giovanni Lista
Die Maler und das Theater des 20. Jahrhundert



PICASSOS VORHANG

Zur Uraufführung am 18. Mai 1917 im Theatre du Chatelet hob sich zum Erstaunen der meisten Mitwirkenden nicht der geplante rote Vorhang, (zur Musik von Saties „Petit prelude du rideau rouge“), sondern ein von Picasso in letzter Minute ausgetauschter von ihm in aller Eile gemalter 17,25 x 10,60 m großer neuer „realistischer“ Vorhang. Selbst Apollinaire erwähnt im Programmheft zu Parade nichts über diesen neuen Vorhang. Offensichtlich hat er ihn nicht gesehen, weshalb er schreibt: „Picassos kubistische Bühne und Kostüme legen Zeugnis ab vom Realismus seiner Kunst“.



Picasso, Bühnenvorhang 1917

oben links:
Picasso, 1. Bühnenbild Entwurf 1917

Für Cocteau und Apollinaire ist es ein realistisches Ballett, aber deren Realismus hat nichts gemein mit dem Realismus mit dem Picasso jeden in letzter Minute überrascht hat. Alfred Barr: „Es war die größte und kompletteste Figuren-Komposition, die er bis dahin geschaffen hat und vielleicht sein erstes Bild in seinem neuen Stil...“

Der Parade-Vorhang stellt zweifellos einen Bruch in Picassos Werk dar, der vermutlich mit seiner ausgedehnten Italienreise (mit Diaghilev und Cocteau) nach Rom, Neapel, Pompeji und Florenz in Zusammenhang steht.

In Picassos Biographie finden sich sonst keine Studienreisen oder Museumsbesuche, als Vorbilder dienten ihm nur Zeitgenossen. Der Vorhang erinnert stellenweise an den Zöllner Rousseau, dem ersten „naiven“ Maler und seiner plakativen „Perspektivlosigkeit“.

Hat Picasso den Vorhang am Ende seiner Italienreise entworfen und kam er nur zustande durch Picassos Begegnung mit Italien?

Das Skizzen-Buch seiner Italienreise hat er bis zu seinem Tod aufbewahrt! Dort fanden sich u.a. Fotos neapolitanischer Szenen, von Achille Vianelli. Von dessen Taverna-Bild ist Picassos „ParadeVorhang“ eindeutig beeinflusst:

Die um einen Tisch versammelten, nach links gerichteten Personen; die Bank im Vordergrund mit einem angelehnten Musikinstrument; die Überschneidung von Innen- und Außenraum (das Fensterthema wird in Picassos Werk immer wichtiger: Bild im Bild wie Theater im Theater); die Landschaft im Hintergrund, aber anstatt Rauch aus dem Vesuv zeigt Picasso Wolken; mit der stehenden Figur rechts und der Säule folgt er Vianelli fast wörtlich.

Warum nimmt Picasso dieses pittoresque Vianelli-Bild des 19. Jahrh. das keinen Bezug zur Handlung des Ballets hat, als Ausgangspunkt für seinen Vorhang?

Vianellis Genreszenen erinnerten Picasso an die spanische Malerei, an das „goya-eske“ und an die spanischen Elemente in seinem Jugendwerk. Um einen Tisch versammelte Figuren kommen in Picassos Frühwerk häufig vor. Er hat sich bei dem Parade-Vorhang zurückerinnert an seine eigenen thematischen topoi, deswegen hat er sich auch bei Vianellos „Taverna“ bedient.

Die Arbeit für Diaghelevs „Ballets russe“ war für Picasso eine gute Möglichkeit aus der künstlerischen Isolation auszubrechen, denn seine Arbeit wurde



Achille Vianelli, Taverne in Neapel, Tempera auf Stoff,



kaum öffentlich gezeigt, wie auch der Kubismus immer mehr und mehr attackiert wurde.

Picasso hat für seine Arbeit bei Diaghelev den Kubismus mit figürlicher Malerei kombiniert. Diese beiden Stil-Sprachen hat Picasso später oft zusammen angewandt, bzw. er schwankte zwischen beiden Stilen immer wieder hin und her.

Die alternierende Wiedergeburt des Abstrakten und Wiedergeburt des Figürlichen war für die Zeitgenossen ungewöhnlich und irritierend.

Vorhang figürlich - Kostüme kubistisch.

In „Parade“ hat Picasso die Gleichzeitigkeit der Stile eingeführt und ihnen gleichen Wert zugeordnet. Er hat einer Entwicklung der Avantgarde ein Ende gesetzt, nämlich der Revolte gegen das 19. Jahrhundert.

Von „Parade“ an verschwindet bei Picasso der Zusammenhang zwischen Stil und Thema und wird ersetzt durch stilistische Freiheit.

Lit: Werner Spies
Katalog Palazzo Grassi Venedig 1998

ERIK SATI (1866 - 1925)



Satie, Véritable Prélude Flasques (pour un chien)

Die Rede ist von einem „vollkommen musikalischen Analphabeten“

(1) „ein netter zweitrangiger Geist mit kurzem Atem „der zeitlebens Anfänger geblieben ist“

(2) aber auch, „es gibt nicht den geringsten Zweifel, daß er ein genialer Künstler war“

(3), „seine Musikästhetik ist die einzige des 20. Jahrhunderts“

(4), und „Die Frage ist nicht, ob Satie relevant ist. Er ist unerlässlich.“

(5) Ab 1874, mit 8 Jahren, erhält Satie

in seinem Heimatort Honfleur Musikunterricht in Klavier, Orgel und Gregorianischem Choral. 1878 heiratet sein Vater in Paris die Pianistin Eugénie Barnetsche, die sich in den Kopf setzte, den kleinen Satie zu pianistischen Höhen zu führen. Am Conservatorium wird er bald als „begabt, aber lässig“ gar als „faulster Student“ bezeichnet.

Nach 12 Jahren Studium, einem kurzen Zwischenspiel beim Militär, dem er rasch wieder entflohen, begann Satie ein Leben als Bohemien, als Klavierspieler in Kneipen und Kabaretts. Allerdings frönte er dem Alkoholgenuß dermaßen stark, daß seine Spielfähigkeit darunter zu leiden begann. Er litt an erheblichem Lampenfieber und fiel in Panik, wenn er öffentlich auftreten sollte.

Eigene Kompositionen ließ er aus Angst, den Anforderungen nicht genügen zu können, von Kollegen öffentlich spielen. Freunde sprachen von „Legastenie auf höherer Ebene“.

Als Satie 1925 an Leberzirrhose starb, fand man zwei Klaviere mit zusammengebundenen Pedalen deren eines als eine Art Briefkasten diente.

Satie nimmt eine Sonderstellung ein. So verschiedenartige Stilrichtungen wie Impressionismus, Symbolismus, Neoklassizismus, Futurismus, DaDaismus, Surrealismus, Fluxus lassen sich, zumindest ansatzweise, auch bei Satie finden. Und dennoch paßt kein Wort weniger auf ihn als „avantgarde“, dieser von einem fort-

schrittsgierigen Bürgertum dem Militärjargon entlehnten Begriff.

Oft versah Satie seine Partituren mit ungewöhnten, höchst verwirrenden Titeln. Manchmal bat er seine Musiker bei der Aufführung seiner Werke, besonders enervierende Stellen achtzehn Stunden lang ununterbrochen zu wiederholen, oder er veröffentlichte Kompositionen, deren Anhören er allerdings verbot.

Am liebsten wünschte er sich einen einzelnen Zuhörer.

Diaghilev, der Begründer des „Ballet russe“, betraute Picasso mit der Ausstattung seines neuen Balletts.

Als Picasso einwilligte, für „Parade“ seine Bilder auf die Bühne zu versetzen, schmerzte es Satie sehr, daß er nicht frei seinen „neuen & seltsamen Ideen“ folgen konnte, sondern an Coctaus Szenarium gebunden war.

Picasso entwarf ein Bühnenbild, das „im Stück mitspielt. Er führte drei unvorhergesehene Figuren ein, die „Manager“, ungeheure kubistische Pappriesen, wahre „Karyatiden des Neuen Zeitgeistes“ die desto mächtiger wirkten, als sie neben sehr zierlichen Abziehbildfigürchen gestellt wurden.

Picasso gelingt es schließlich, Cocteau davon zu überzeugen, daß er auf seinen Dialog verzichtet, den er ursprünglich von anonymen Stimmen durch Zirkus-Sprachrohre hatte führen lassen wollen.



Satie erklärte sich einverstanden seine Musik als „Unterlage für bestimmte Geräusche und Laute anzusehen, die der Librettist zur Präzisierung seiner Figuren für unerlässlich hielt.

Cocteau erklärte, daß er diese <trompe-l'oreille>- Sirenen, Lotterierad auf dem Rummel, Schreibmaschine - nicht anders einsetzt als die Maler Zeitungen, Holzimitationen und Drucklettern in ihren Bildern, die Braque sehr zutreffend als <faits>, Fakten bezeichnete.

aus: Ludwig Striegel,
Piano Pädagogik Musikverlag Burkhard Muth
(1) Barraqué 1964 (2) Landormy 1924
(3) Collaer 1963 (4) Thompson 1952
(5) John Cage 1958

HANDLUNG:

aus dem Programm 1917



Die Kulissen zeigen
Pariser Häuser am
Sonntag.
Rummelplatz.
4 Varieté-Artisten
führen die Parade an:
Chinesischer
Zauberer,
American-Girl,
2 Akrobaten.

Drei monströse Theaterdirektoren be-
ginnen ihr Animationsgeschrei, aber die
Zuschauer halten die Parade für die ei-
gentliche Vorstellung. Die drei Theater-
direktoren versuchen in sehr primitiver
und unzulänglicher Weise das Publikum
über das Mißverständnis aufzuklären.
Niemand ist überzeugt.

Nach dem Auftritt des letzten Artisten
unternehmen die Theaterdirektoren den
Versuch, das Publikum in das Zelt zu
locken.
Der chinesische Zauberer, die Akro-
baten und das American-Girl kommen
aus dem leeren Circuszelt zurück.
Als sie die Theaterdirektoren erfolglos
sehen, versuchen sie es ein letztes Mal
mit ihren Mitteln, mit „Charme und
Grazie“.

Aber es ist zu spät.

Futuristisches, „Leberkäs-Carpaccio

DAS GROSSE FUTURISTISCHE BANKETT IN PARIS

Zur Kolonialausstellung in Paris ver-
wirklichte der futuristische Architekt
Fiorini einen kühnen Pavillon, der
mechanische Atmosphäre, und futuri-
stische Empfindungen ausdrückte.

Die Speisekarte:

... Alkoholkarussell...
...Simultan-Vorspeisen...
...Appetitanreger
...Veränderliche Vorreden
...Äquator + Nordpol
... Luftspeise,
...fühlbar, geräuschvoll und parfümiert
...als Überraschung erregtes Schwein -
(heute als Leberkäs Fleischplastik-
Carpaccio von Gerhard)
...Weine - Schaumweine - Parfüms -
Musikstücke - Geräusche und Lieder
aus Italien...



Voraussetzung ist eine Parma-Schinken
geeignete Schneidemaschine.

Pro Person: 30 Gr „Feinen Leberkäs“
(auch „Stuttgarter Leberkäs“ genannt)
hauchdünn, wie rohes Rinderfilet mit
der Maschine aufschneiden, und mit
der Soße bedecken, mindestens 1 Std
ziehen lassen und vor dem Servieren
mit ungewürztem Nisselsalat (Feldsalat)
oder ersatzweise Rucola dekorieren.

Die Marinade

In reichlich Olivenöl erhitzen,
Zwiebelringe glasig dünsten, mit Essig
ablöschen und einkochen bis die
Flüssigkeit sämig geworden ist.
Pinienkerne unbedingt rösten,
Sultaninen (dunkle, wegen der Farbe),
in Marillen Brand- (ersatzweise Obstler)
tränken, mit etwas Muskat und Zimt
bestreuen und mit
den Zwiebeln vermengen.
Gegebenenfalls mit etwas weißem
Balsamico oder Weißwein verdünnen.



Leberkäs-Carpaccio à la Gerhard



Mango-Zitronen Salat mit
Crème Gerhard



OEuvres de
GUILLAUME APOLLINAIRE
CHRONIQUES D'ART
(1902 - 1918)
Gallimard

Die Definitionen von „Parade“ sprießen wie Fliederzweige im Spätfrühling.

Es ist ein szenisches Gedicht, das der Musikerneuerer Eric Satie in eine staunenswert expressive Musik übersetzt hat, so klar und einfach daß man hier den wunderbar helllichtigen Geist Frankreichs selbst wiedererkennen wird. Der kubistische Maler Picasso und der wagemutigste Choreograph, Leonide Massine, haben diese Allianz der Malerei,

der Plastik, des Tanzes, und der Mimik realisiert, die als Zeichen einer kommenden, umfassenderen Kunst zu sehen ist. Man möge nicht von einem Paradox sprechen! Die Alten, in deren Leben die Musik einen so großen Platz einnahm, haben vollständig die Harmonie ignoriert, die fast die ganze moderne Musik beherrscht. Aus dieser neuen Allianz - kommt in „Parade“ eine Art Surrealismus heraus, worin ich den Ausgangspunkt einer Serie von Äußerungen dieses neuen Geistes sehe, und der heute Gelegenheit hat, sich zu zeigen. Er wird nicht verfehlen die Elite zu verführen, sie für sich einzunehmen und er verspricht, von oben bis unten die Künste und die Sitten in eine universelle Fröhlichkeit zu verändern, denn der gesunde Menschenverstand will, daß diese wenigstens auf der Höhe des wissenschaftlichen und industriellen Fortschritts sind.

Indem Massine mit der Tradition bricht, die denen teuer ist, die man seit kurzem in Rußland seltsamerweise <ballettomanes> nennt, so hat er sich doch davor gehütet, in die Pantomime zu verfallen. Er gestaltete dieses gänzlich neue, wunderbar verführerische Projekt, das Jean Cocteau ein realistisches Ballett nennt, mit einer so lyrischen, so menschlichen, so fröhlichen Wahrheit, daß sie gut fähig wäre, die schreckliche schwarze Sonne der Melancholie von Dürer aufzuhehlen.

Die Bühnenausstattung und die kubistischen Kostüme von Picasso legen vom Realismus seiner Kunst Zeugnis ab.

Wenn man so will, ist dieser Realismus, oder dieser Kubismus, das, was die Künste in den letzten zehn Jahren am tiefsten bewegt hat. Bühnenausstattung und Kostüme von Picasso zeigen klar sein Bemühen, aus einem Objekt alles, was es an ästhetischem Gefühl geben kann, herauszuarbeiten.

Sehr oft hat man versucht, die Malerei auf ihre elementaren Elemente zurückzuführen. Es gibt bei den Holländern, bei Chardin, bei den Impressionisten kaum etwas anderes als Malerei. Picasso geht weiter als sie alle. Man wird ihn in „Parade“ mit Erstaunen sehen, woraus schnell Bewunderung wird. Es handelt sich vor allem darum, die Wirklichkeit zu übersetzen. Dennoch ist das Motiv nicht mehr reproduziert, sondern nur dargestellt und mehr als dargestellt möchte es angedeutet sein durch eine Art Analyse - Synthese, die alle seine sichtbaren Elemente und mehr umfaßt. Eine integrale Schematisierung sollte möglichst versuchen, die Widersprüche zu versöhnen, indem sie manchmal wissentlich darauf verzichtet, den unmittelbaren Eindruck des Objekts wiederzugeben.

Massine hat sich in erstaunlicher Weise der Disziplin Picassos gebeugt. Er hat

sich mit ihr identifiziert und die Kunst hat sich um anbetungswürdige Erfindungen bereichert, wie die realistischen Schritte des Pferdes von „Parade“, von dem ein Tänzer die Vorderfüße und ein anderer Tänzer die Hinterfüße abgibt.

Die fantastischen Konstruktionen, die diese gigantischen und unerwarteten Personen darstellen: Die Manager, weit davon entfernt die Phantasie Massines zu beeinträchtigen, haben ihm, wenn man so sagen darf, mehr Ungezwungenheit gegeben.

Insgesamt wird „Parade“ die Ideen und Vorstellungen von nicht wenigen Zuschauern revidieren.

Sie werden sicher erstaunt sein, aber auf höchst angenehme Weise und, solcher Art bezaubert, werden sie lernen, die ganze Anmut der modernen Bewegungen zu erfahren, die sie sonst niemals geahnt hätten.

Ein großartiger Chinese der <music hall> wird ihre freie Phantasie erblühen lassen und, indem sie die Kurbel eines imaginären Autos bedient wird das junge amerikanische Mädchen die Magie ihres täglichen Lebens ausdrücken, dessen stumme Riten der Akrobat im blau-weißen Trikot mit einer erlesenen und überraschenden Behendigkeit feiert.

Übersetzung: Margareta Heinrichs



SERGEI DIAGHILEV

wurde am 31. März 1872 bei Novgorod geboren und studierte Jura. Eigentlich wollte er Komponist werden, wurde aber von Rimsky-Korsakov abgebracht. Er gründete schon bald mit Bakst und Benois das fortschrittliche Kunstmagazin *Mir Iskusstva*.

1899 wurde er künstlerischer Berater des Theaters in Mook und inszenierte zahlreiche Opern und Ballette, die ihn 1908 nach Paris führten. 1909 gründet er mit einer Gruppe russischer Tänzer, u.a. V. Nijinsky, A. Pawlowa, die „Ballets Russes“. Mit diesem Ensemble fand er seine Idealvorstellung vom Ballett als Kunstform, die Tanz, Drama, Musik und Malerei in sich vereint.

Er starb 1929 in Paris.



JEAN COCTEAU

wurde am 5. Juli 1889 in Maisons-Lafitte bei Paris geboren. Mit 17 schrieb Jean bereits Gedichte, die in seinem ersten Gedichtband „Lampe d'Aldin“ erschienen. 1917 schreibt er das Libretto für das Ballett „Parade“. Anfang der 30er Jahre dreht er seinen ersten Film, dem bald mehrere folgen in denen er als Regisseur, Drehbuchautor oder als Schauspieler mitwirkt. Seine Freundschaft zu Jean Marais veranlaßt ihn, Marais Filmrollen auf den Leib zu schreiben. Zu seinen bedeutendsten Filmen gehören „La belle et la bête“ (1946) und „Orphée“ (1950). 1954 wird er Mitglied der Akademie der Künste von Frankreich und von Belgien.

Er starb am 11. Okt. 1963 in Paris.



ERIK SATIE

wurde am 17. Mai 1866 in Honfleur an der Atlantikküste geboren. Er studierte am Pariser Konservatorium, war Barpianist, später Leiter von Salonorchestern in Cafés, wo er 1891 Debussy kennenlernte. Er komponierte in den 80er und 90er Jahren des 19. Jh. eine Reihe von Klavierstücken, einschließlich der berühmten „Trois gymnopedies“ und der „Gnossiennes“ und einige Chansons. Ab 1905 setzte er seine Studien bei Vincent d'Indy und Albert Roussel an der Schola Cantorum fort. Satie lehnte die romantische Musikästhetik ab, mit seinen kompositorischen Neuerungen hatte er großen Einfluss auf jüngere Musiker. Neben „Parade“ hatte er weitere große Erfolge mit „Mercury“, „Vexations“ für Klavier, die „Messe des pauvres“, die Pantomime „Jack-in-the-Box“.

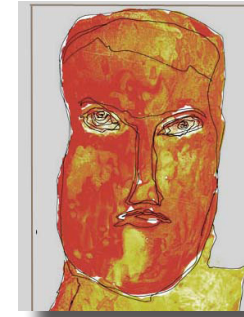
Er starb 1925 in Paris.



FORTUNATO DEPERO

wurde 1892 in Fondo (IT) geboren. 1914 stößt er zu den Futuristen. Mit G. Balla verfasst er 1915 das Manifest „Die futuristische Rekonstruktion des Universums“. In ihm kündigen beide an, die gesamte Erscheinungswelt mit futuristischen Materialien und mittels abstrakter, aus der Maschinenwelt abgeleiteter Formen neu zu erschaffen. Sein Beitrag zum Futurismus besteht einerseits in der Einführung spielerischer Elemente, andererseits in einer Ausweitung der gestalterischen Aktivitäten auf nahezu alle Bereiche der angewandten Kunst bis hin zur Architektur und Werbung. In seiner „Casa artigianale“ entstehen in den 20er Jahren u.a. Stoffe, Gewänder, und Möbel.

Er starb 1957 in Rovereto.



GUILLAUME APOLLINAIRE

Wilhelm Apollinaris de Kostrowitski wurde am 26. August 1880 als unehelicher Sohn einer polnischen Gräfin und eines italienischen Offiziers in Rom geboren, lebte ab 1898 in Paris und kurze Zeit auch als Hauslehrer in Deutschland. Er hielt sich mit erotischer Literatur über Wasser, meldete sich zur französischen Armee und wurde 1916 verwundet. Apollinaire wurde als enger Freund von Dufy, Braque und Matisse zum Sprachrohr der Kubisten. Er gilt als einer der Erneuerer der französischen Lyrik und hatte als Kritiker großen Einfluß auf die moderne Kunst. Der Untertitel „drame surréaliste“ seines Bühnenwerkes „Les Mamelles de Tirésias“ (1917) gab der surrealistischen Bewegung ihren Namen.

Er starb 1918 in Paris.



Theaterwerkstatt Gerhard Weiß

Marktstr. 16 Hauseingang 3. Stock ohne Lift
(nahe Münchner Freiheit U3 / U6)
über dem Gasthaus „Grünes Eck“

Mail: gerhard.weiss@i-piccoli.de

Internet: i-piccoli.eu

Tel: 089 398733