deutsche theaterausstellung magdeburg 1927

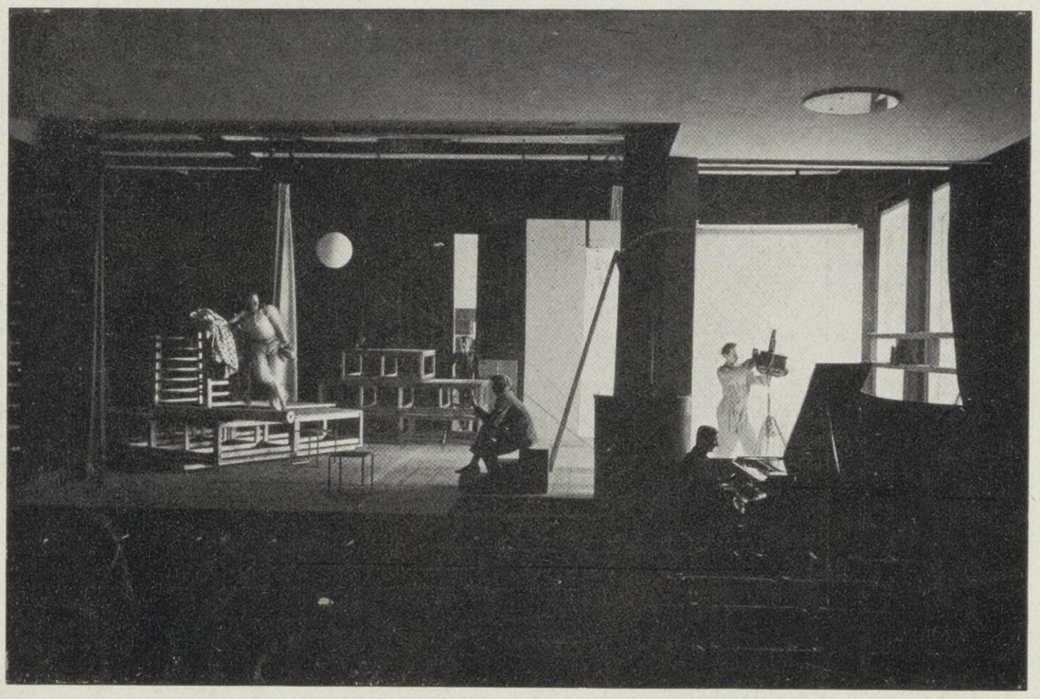
preis 1 mk.

bauhaus 3

1927

die zeitschrift erscheint vierteljährlich / bezugspreis: jährlich mk. 2.—, / preis dieser nummer mk. 1.— /
mitglieder des „kreis der freunde des bauhauses" erhalten die zeitschrift kostenlos /
schriftleitung: w. gropius und l. moholy-nagy /
verlag und geschäftsstelle: dessau, lange gasse 21, telefon 2054 und 2224 /

1



die **bühne** / nach zwei seiten (aula und kantine) zu öffnen
technische einrichtung: joost schmidt / beleuchtung: a.e.g.-berlin

foto: consemüller

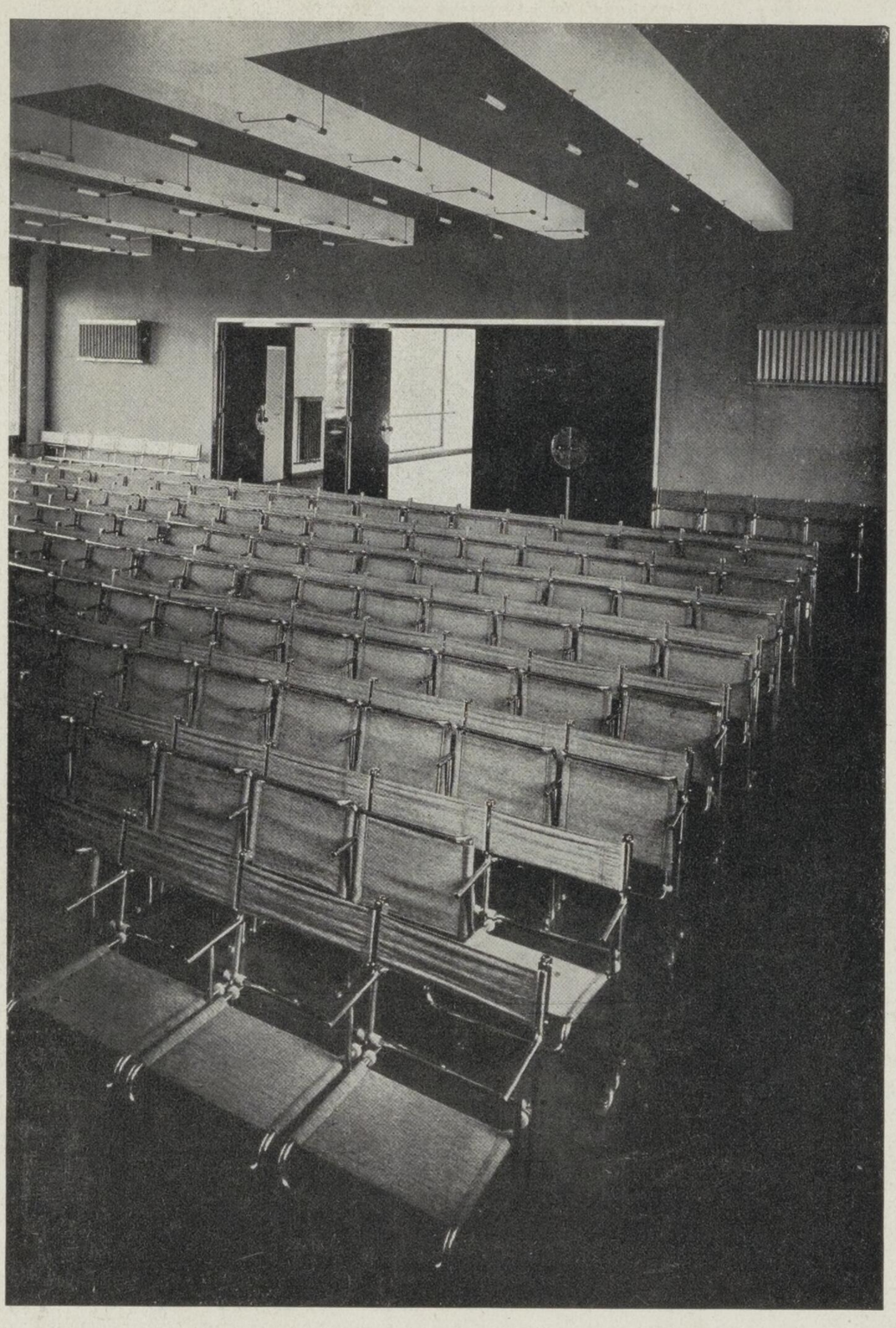
72 qm praktikabel ermöglichen einerseits die erhöhung des bühnenbodens um durchgängig 50 cm und dienen andrerseits als szenisches baumaterial. an der decke vierreihiges schienensystem für fahrbare wände, requisiten usw.

architekt: walter gropius

der zuschauerraum (aula)
vernickelte stahlsitze mit gurtbespannung von marcel breuer
deckenbeleuchtung: krajewski

foto: consemüller

2



bühne

aus einem vortrag von oskar schlemmer mit demonstrationen auf der bühne vor dem kreis der freunde des bauhauses am 16. märz 1927

um über die bühne am bauhaus etwas auszusagen, ist es nötig, kurz ihre entstehungsgeschichte, daseinsberechtigung, weg und ziel zu betrachten, die bestrebungen darzulegen, alles vom grundsätzlichen, elementaren her zu unternehmen, mit welchen bestrebungen sich die bühne am bauhaus organisch in dessen gesamtkomplex einreiht. diese bestrebungen am bauhaus, welche die verbindung von künstlerisch-ideellem und handwerklich-praktischem auf dem wege der erforschung der gestaltungselemente suchen, die bestrebungen, die in richtung auf den bau universal zusammenfassen wollen, beziehen sich naturgemäß auch auf das gebiet der bühne. ist sie doch gleich dem bau ein orchestraler komplex, der nur durch das zusammenwirken vieler und verschiedener kräfte besteht, — ist sie doch eine zusammenfassung der verschiedenartigsten gestaltungselemente — und dient sie doch nicht zuletzt dem metaphysischen bedürfnis des menschen, indem sie eine scheinwelt aufrichtet und auf der basis des rationalen das transzendentale schafft. bühne am bauhaus war mit dem ersten tag seines bestehens da, weil der spieltrieb vom ersten tag an da war. der spieltrieb, den schiller in seinen noch immer wunderbaren „briefen über die ästhetische erziehung des menschen" als die kraft bezeichnet, aus der die wahrhaft schöpferischen werte des menschen fließen, ist jene unreflektierend naive lust am schaffen und gestalten, ohne nach wert und unwert, sinn oder unsinn, gut oder böse zu fragen. diese gestaltungslust war in den anfängen, um nicht zu sagen, in der kindheit des bauhauses

i n w e i m a r

besonders mächtig und äußerte sich in überschwenglichen festen, beschwingten improvisationen, im bau fantastischer masken und kostüme. dieser zustand der naivität, aus welchem der spieltrieb also erwächst, wird im verlauf der entwicklung abgelöst von reflexion, zweifel und kritik, die bis zur zerstörung des unsprünglichen zustandes sich entwickeln können, wenn nicht eine art zweiter sozusagen skeptischer naivität diese gefährliche krise ausgleicht. wir sind sind heute sehr viel bewußter geworden, gesetzmäßigkeiten haben sich aus dem unbewußten und chaotischen gelöst und begriffe wie norm, typus, synthese bezeichnen den weg, der zur idee der gestaltung führen soll. — nur aus einer gesteigerten skepsis heraus war es z. b. möglich, daß ein 1922 von lothar schreyer unternommener versuch, eine bauhausbühne zu schaffen, versagte, da so gut wie kein sinn für weltanschauungstendenzen, zumal in sakralen expressionismus gekleidete, vorhanden war. hingegen ein ausgeprägter sinn für satire und parodie. es war wohl dadaistisches erbe, zunächst einmal alles, was nach pathos und ethik roch, lächerlich zu machen. so blühte das groteske. es lebte von der travestie, von der verspottung der überlebten formen des bestehenden theaters, war aber im grunde negativ. das positive war die erkenntnis des ursprungs alles theatralischen spiels, seiner bedingungen, seiner gesetze. — immerdar aber lebte der tanz! dieser wandelte sich im verlauf der entwicklung vom rüpeltanz der wandervögel zum befrackten step, desgleichen die begleitende musik, die sich von der quetschkommode zur jazzkapelle mauserte (a. weininger). aus dem tanz aller erwuchs seine reflexgestalt auf der bühne im tanz der einzelnen: es entstand das farbig-formale, das mechanisierte ballett (k. schmidt-boglerteltscher). manipulationen mit farbigem licht und schatten verdichteten sich zu den „reflektorischen lichtspielen" (schwertfeger und l. hirschfeld-mack). eine marionettenbühne wurde angefangen. — während in weimar mangels einer eigenen bühne die produktionen auf irgendeinem fragwürdigen vorstadtpodium vorgeführt werden mußten, sind wir nunmehr durch den neubau

i n d e s s a u

in der glücklichen lage, eine „hausbühne" zu besitzen. ursprünglich nur als vortragspodium gedacht und für veranstaltungen kleineren stils vorgesehen, verfügt sie doch über die notwendigsten einrichtungen, um ernsthaft an bühnenprobleme heranzugehen. diese liegen für uns im grundsätzlichen, elementaren, in der bloßlegung ihres primären sinns. wir bemühen uns um das typische, um den typus, um zahl und maß, um das gesetz. — es braucht wohl kaum gesagt zu werden, daß diese faktoren in zeiten bester kunst mit am werke, um nicht zu sagen herrschend waren; daß sie es aber nur sein konnten aus sozusagen gefühlsgeladener spannung, als regulativ eines intensiven welt- und lebensgefühls. von den vielen aussprüchen bedeutender menschen, die sich auf zahl, maß und gesetz in der kunst beziehen, sei nur ein satz von phillipp otto runge zitiert, der heißt: . . . „die strenge regularität sei gerade bei den kunstwerken, die recht aus der imagination und der mystik unserer seele entspringen, ohne äußeren stoff und geschichte, am allernotwendigsten . . ."

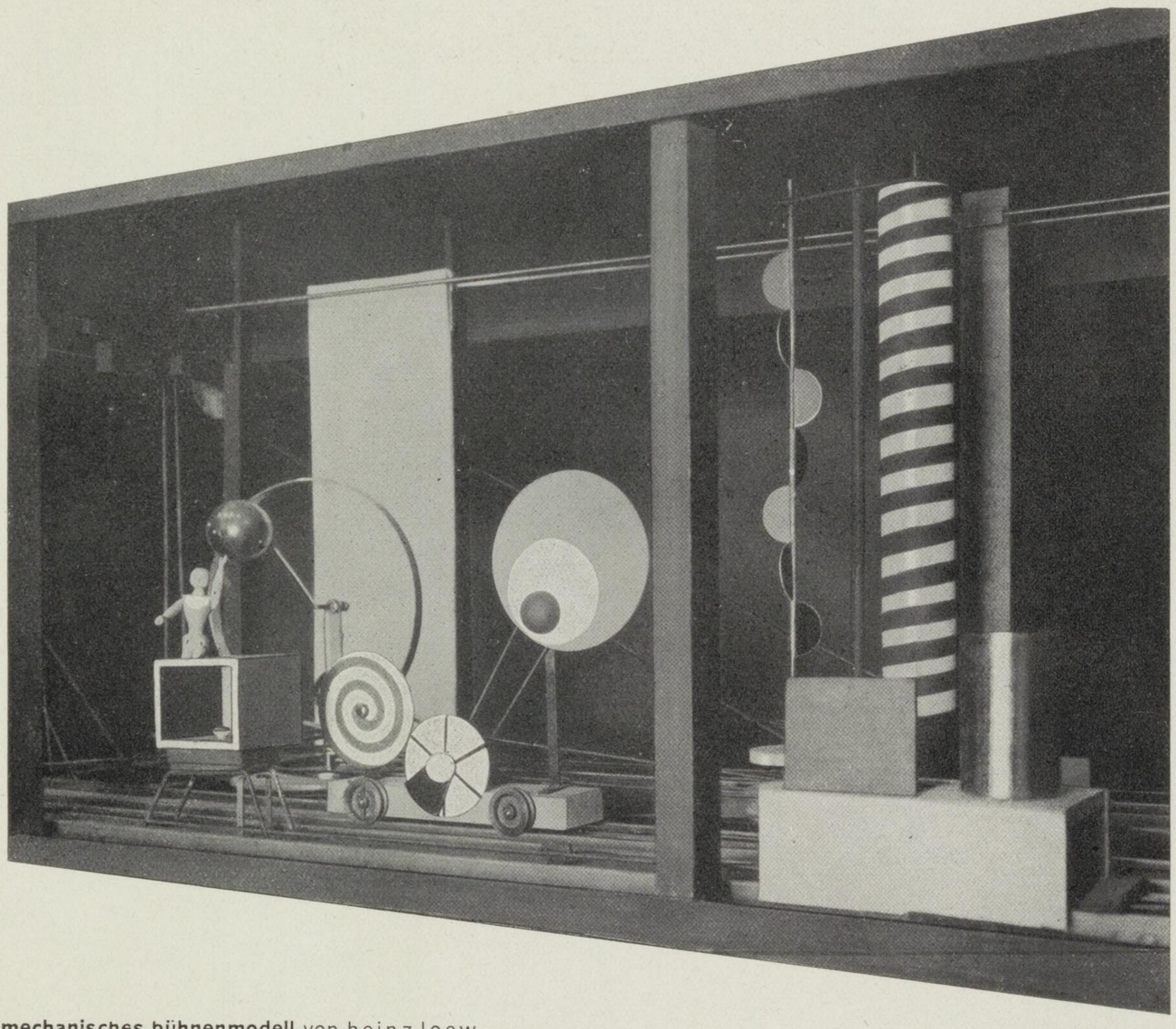
wenn die tendenzen des bauhauses auch die unserer bühne hier sind, so stehen für uns im vordergrund des interesses naturgemäß folgende elemente: der r a u m als teil des größeren gesamtkomplexes b a u. die bühnenkunst ist eine raumkunst und wird es in zukunft in erhöhtem maße sein. denn die bühne, einschließlich des schau-raums, ist vor allem ein architektonisch-räumlicher organismus, in dem alle geschehnisse — zu ihm und unter sich — raumbedingt in beziehung stehen. — teil des raums ist die f o r m, die flächenform, die plastische form; teil der form ist die f a r b e und das l i c h t.

indem wir dem licht erhöhte bedeutung zumessen, weil wir vornehmlich augenmenschen sind und daher im rein optischen schon genüge finden können; weil wir die formen bewegen und in der unsichtbaren mechanischen bewegung geheimnisvolle, überraschende wirkungen erblicken; weil wir den raum mit hilfe von formen, farbe, licht verwandeln, umwandeln können; — so ist zu sagen, daß das wort s c h a u - s p i e l schon erfüllt wäre, wenn alle diese elemente, total erfaßt, in erscheinung träten und damit das erhabene „fest der augen" zustande käme. — wird der enge bühnenraum gar gesprengt und der begriff raum auf den bau überhaupt übertragen (und nicht nur auf den innenbau, sondern auf die gesamtarchitektur — ein gedanke, der angesichts des bauhausneubaus besonders faszinierend ist — **(23)**, so könnte der begriff r a u m b ü h n e in wohl kaum gekannter weise demonstriert werden.

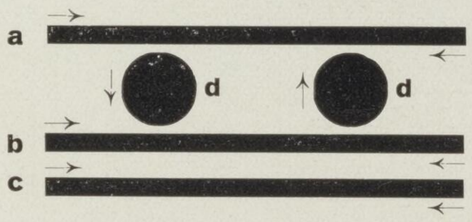
es sind also spiele zu denken, deren geschehen lediglich in der bewegung von formen, farben und licht besteht. geschieht die bewegung auf mechanische weise, unter gänzlicher ausschaltung des menschen, es sei denn des einen am schaltbrett — so erfordert dies eine technische einrichtung gleich dem präzisionswerk eines grandiosen automaten. — die heutige technik hält die hierfür nötige apparatur bereit; es ist eine geldfrage und es ist nicht zuletzt die frage, inwieweit der technische aufwand dem erzielten effekt entspricht, nämlich, wie lange das rotierende, schwingende, sausende spielwerk, einschließlich aller variationen der formen, der farben und des lichts zu interessieren vermag. es ist die frage, ob die rein mechanische bühne als selbständige gattung zu denken ist und ob sie auf die dauer zu verzichten vermag auf dasjenige wesen, das hier nur als „vollkommener maschinist" und erfinder tätig ist: den m e n s c h e n. ● da wir die vollkommene mechanische bühne zunächst nicht haben (die technische einrichtung unserer

● zur klarstellung: es handelt sich um das selbständige mechanische bühnen - s p i e l w e r k, nicht um die mechanisierung, technische neuerung und durchbildung der gesamtbühneneinrichtung, die mit dem b a u des neuen theaters beginnt, des theaters aus eisen, beton, glas mit rotationsscheiben, filmprojektion usw., das alles folie für ein vom menschen getragenes bühnengeschehen sein soll.
eine realisierung solcher möglichkeiten wird voraussichtlich das piscatortheater von gropius bringen. — ein utopisches, zunächst nicht realisierbares projekt ist das kugeltheater **(4)**.

3

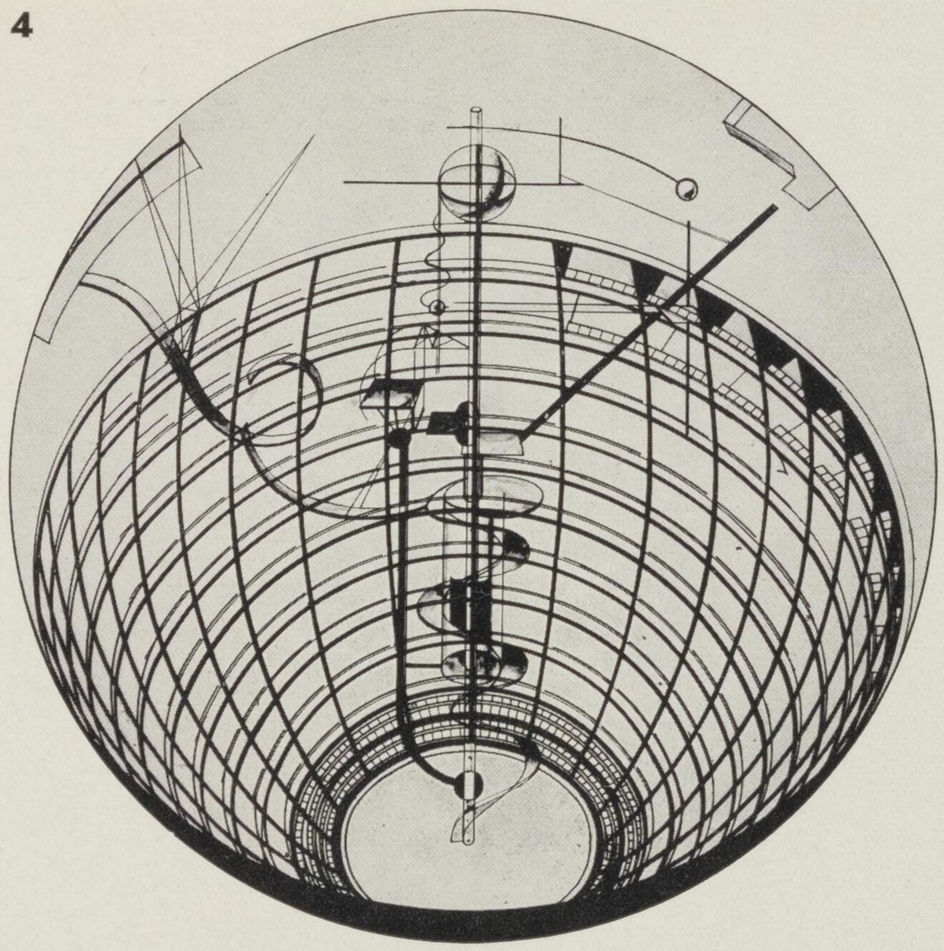


mechanisches bühnenmodell von heinz loew
zeigt die grundelemente einer mechanischen bühne mit einem dreischienensystem (a, b, c) und zwei drehscheiben (d) zur bewegung von
a) gradlinig statischen
b) exzentrisch dynamischen
c) transparenten flächigen
d) konstanten plastischen
} elementen
das zusammenspiel der einzelnen fahrgestelle erfolgt durch eine mechanische steuerung, welche je nach der komposition geändert werden kann.



zur bühnenmechanik im allgemeinen:
von einem falschen gefühl geleitet, versucht man heute jeden technischen vorgang auf der bühne ängstlich zu verbergen. deshalb ist für den modernen menschen die bühne von hinten oft das interessantere schauspiel, zumal im zeitalter der technik und der maschine. — die meisten bühnen verfügen über einen technischen riesenapparat, der ungeheure energien darstellt, von denen der zuschauer aber keine ahnung hat. das gebot der zukunft wäre also, ein den akteuren ebenbürtiges technisches personal heranzubilden, das diesen apparat unverhüllt, „an sich", als selbstzweck, in seiner eigentümlichen neuartigen schönheit zur darstellung bringt.
h. l.

4

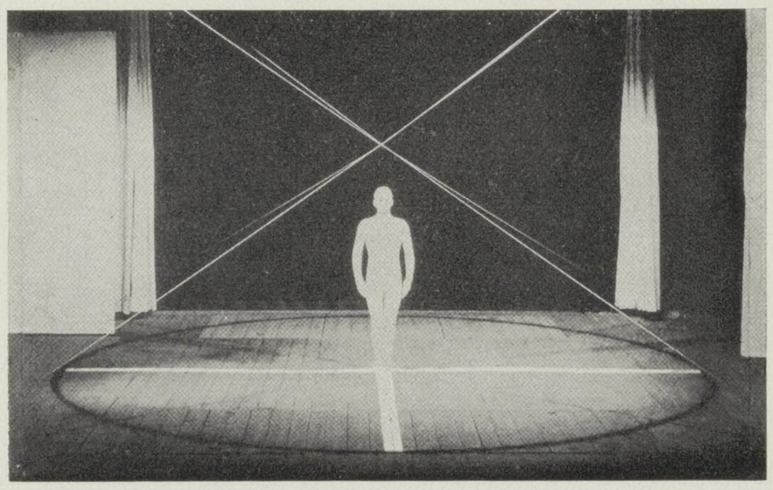


das kugeltheater von andreas weininger. eine antwort auf die frage des raumtheaters, **problem des zukünftigen theaters.** — die raumbühne, das raumtheater als der ort des mechanischen schauspiels. **die bewegung** ausgangspunkt aller primären mittel, wie raum, körper, fläche, linie, punkt; farbe, licht; ton, geräusch; zu einer mechanischen synthese gestaltet (im gegensatz zur statischen synthese in der architektur).

eine kugel als architektonisches gebilde an stelle des üblichen theaters. die zuschauer befinden sich auf dem inneren kugelrand in einem neuen raumverhältnis; sie befinden sich infolge übersicht des ganzen, infolge der zentripetalkraft in einem neuen, psychischen, optischen, akustischen verhältnis: sie befinden sich gegenüber neuen möglichkeiten konzentrischer, exzentrischer, richtungsbeliebiger, mechanischer raum-bühnen-vorgänge. — das mechanische theater, um seine aufgaben ganz zu realisieren, beansprucht für sich die im dienste der zweckmäßigkeit befindliche, hochentwickelte technik. — zweck: die menschen durch gestaltung von neuen bewegungsrhythmen zu neuen betrachtungsweisen zu erziehen; elementare antworten auf elementare notwendigkeiten zu geben.
a. w.

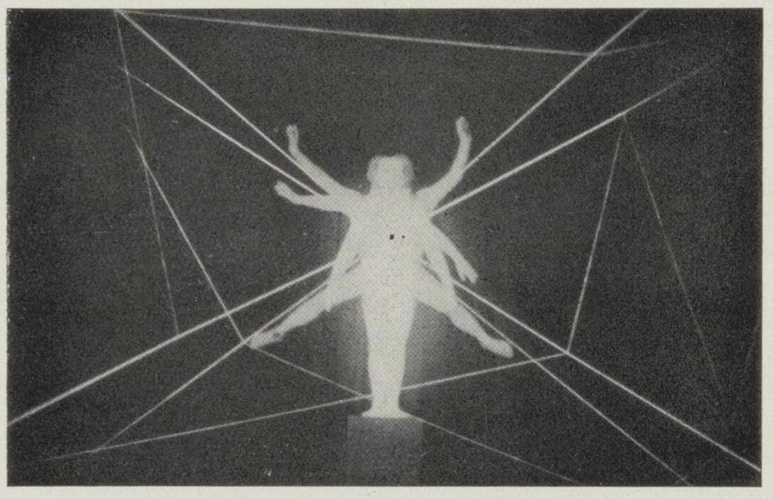
versuchsbühne bleibt vorerst hinter den technischen einrichtungen der offiziellen bühnen weit zurück), ist uns der mensch ein wesentliches element. er wird es auch sein und bleiben, solange die bühne lebt. er ist gegenüber der rationalistisch bestimmten raum-, form- und farbenwelt das gefäß des unbewußten, unmittelbaren, transzendentalen; organismus aus fleisch und blut sowohl als ein maß- und zeitbedingtes fänomen und er ist künder, ja schöpfer e i n e s gewichtigen elements der bühne, vielleicht des wichtigsten: l a u t, w o r t, s p r a c h e. — wir gestehen, daß wir davor zunächst vorsichtig halt gemacht haben, nicht um es zu negieren, sondern um es, seiner bedeutung wohl bewußt, langsam zu erobern, wir begnügen uns zunächst mit dem stummen spiel von geste und bewegung, mit p a n t o m i m e, und sind des festen glaubens, daß sich daraus eines tages mit notwendigkeit das w o r t entwickle. da wir es „unliterarisch" erfassen wollen, eben e l e m e n t a r, als ereignis, als würde es erstmals vernommen — das macht uns gerade dieses gebiet zum problem.

5



figur im raum mit bodengeometrie und raumlinien foto: lux feininger

6



raumlineatur mit figur foto: feininger

7

vorhang- und bewegungsstudien (siedhoff) foto: consemüller

8

stadien dramatischer gestik (siedhoff) foto: consemüller

9

aus einer chorischen pantomime foto: feininger

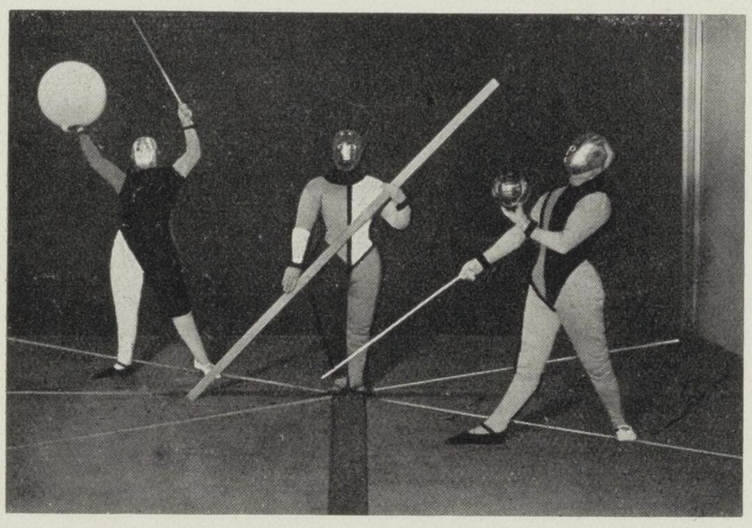
(inzwischen hat uns ein versuch nach dieser richtung („haus π") gelehrt, daß dieser weg der wortentwicklung und des dramatischen geschehens sehr wohl möglich ist. aus der tatsache eines aufgebauten szenariums, aus seinen räumlichen verhältnissen (etagen, fahrbare kasten usw.), aus beleuchtungsexperimenten konnte aus zufall, aus einfall, aus dem stegreif der beteiligten ein extrakt gewonnen werden, der in seinem entstehen um so reizvoller war, je mehr möglichkeiten sich boten, den roten faden der handlung endgültig zu fixieren. es zeigte sich auch hier, daß der ablauf einer szene zuletzt einem rhythmischen, zahlenmäßig zu bestimmenden gesetz unterliegt, vielleicht am nächsten den gesetzen der musik, ohne daß sie als solche selbst zur anwendung kommt.)

was von wort und sprache gesagt ist, gilt auch für den musikalischen k l a n g und t o n. auch hier suchen wir auf eigene weise,

10

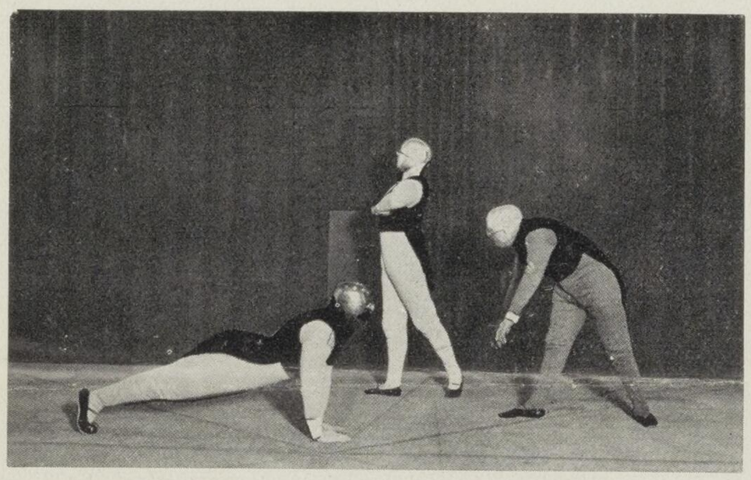
raumtanz (schlemmer, siedhoff, kaminsky) foto: consemüller

11



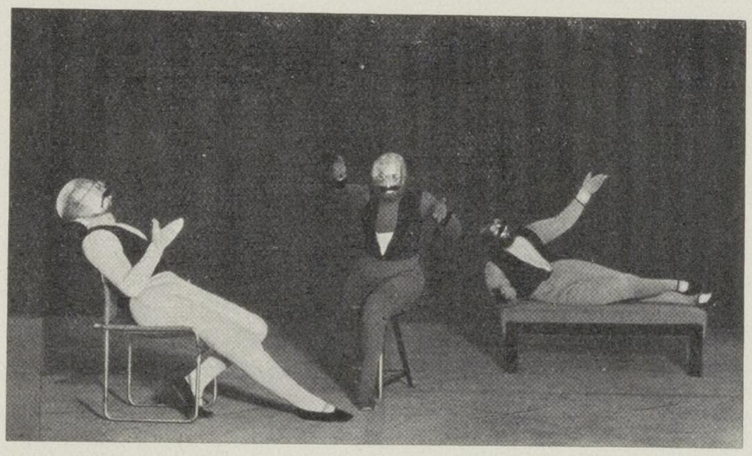
formentanz (schlemmer, siedhoff, kaminsky) foto: consemüller

12



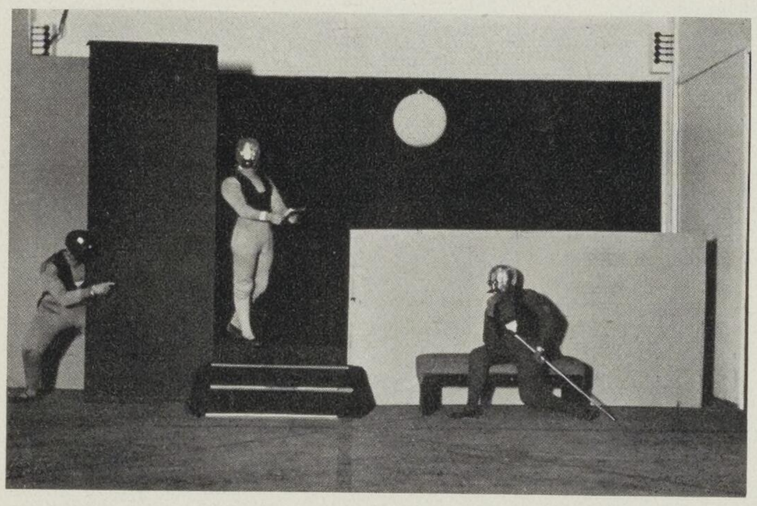
gestentanz I (schlemmer, siedhoff, kaminsky) foto: consemüller

13



gestentanz II (schlemmer, siedhoff, kaminsky) foto: consemüller

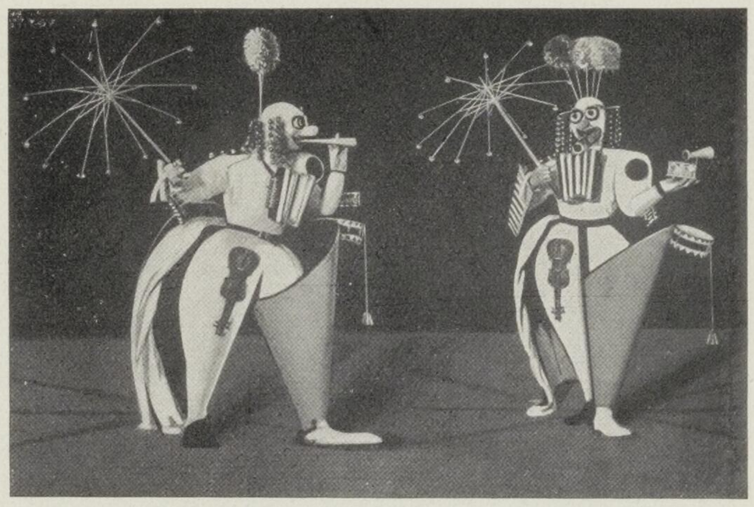
14



szene der drei (schlemmer, siedhoff, kaminsky) foto: consemüller

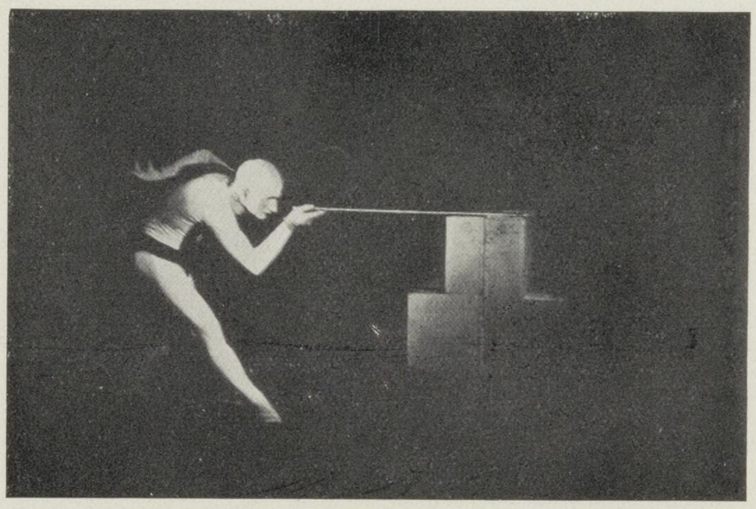
aus bedürfnis und notwendigkeit der jeweiligen gestaltung den ausdruck zu schaffen und begnügen uns zunächst mit den einfachen stimulantien gong und pauke.
um kurz über den ablauf unserer demonstrationen auf der bühne etwas zu sagen: ebenso skeptisch wie frohgemut machen wir zunächst vor jedem ding halt und untersuchen es auf seine wesensart. wir werden, beginnend mit dem v o r h a n g, diesen als ding an sich auf seine eigenschaften untersuchen. — zunächst scheidet er im bunde mit der rampe die beiden welten zuschauerraum und bühne in zwei feindlich-freundliche lager. hier wie dort spannung heischend. dort die spannung: was wird geschehen? hier: wie wird es wirken? — „der vorhang geht a u f!“ — doch wie? er kann es auf die verschiedenste weise tun. er kann im tempo des auf und zu, langsam sich entfaltend oder in 2, 3 großen zügen aufgerissen, seine eigene sprache sprechen, und es ist ein vorhangspiel zu denken, das aus dem „stoffe“ selbst entwickelt, sein geheimes wesen unterhaltend offenbart. — im bunde mit dem akteur vervielfachen sich die möglichkeiten des spiels. — **(7)**
wir werden uns den leeren bühnenraum betrachten und durch lineare aufteilung ihn gliedern, um ihn zu begreifen. wir teilen die quadratische bodenfläche in mitte und die entsprechenden achsen, in diagonale und kreis und gewinnen eine bodengeometrie, deren verfolgung durch die bewegung des menschen das elementare des raums eindeutig veranschaulicht **(5).** — durch gespannte seile, die die ecken des raumkubus verbinden, ersteht der raummittelpunkt und die diagonalen teilen ihn stereometrisch. durch beliebig viele solcher luftlinien entsteht ein räumlich-lineares gespinst, das den sich darin bewegenden menschen entscheidend beeinflußt **(6).** — wir werden das erscheinen der menschlichen gestalt als ereignis wahrnehmen und erkennen, daß sie, im moment, da sie teil der bühne geworden, ein sozusagen „r a u m b e h e x t e s“ wesen ist. jede geste und bewegung wird mit automatischer sicherheit in die sphäre des bedeutsamen gerückt. (selbst „der herr aus dem zuschauerraum“, seiner sphäre entrückt und in die der bühne gestellt, wird vom nimbus des magischen umkleidet.) die menschliche gestalt also, der akteur, nackt oder mit weißem trikot uniformierend bekleidet, steht im raum. vor sich die auf jede regung und aktion gespannten, aufnahmebereiten zuschauer — hinter sich die sichere rückendeckung wand, zu beiden seiten die zu- und abgänge: es ist die situation, die sich instinktiv jeder schafft, der sich z. b. aus einer gruppe mehrerer schaulustiger löst, um ihnen etwas „vorzumachen“. es ist die situation, die den guckkasten erzeugte, und ist, wenn man so will, ursprung alles theatralischen spiels zu nennen.
von hier aus sind zwei grundsätzlich verschiedene gestaltungswege möglich. entweder der des seelischen ausdrucks, des gefühlgeladenen affekts, der dramatischen mimik und gestik **(8)** oder der der bewegungsmathematik, der gelenkmechanik und zahlenmäßigen rhythmik und gymnastik **(10 u. f).** beide wege können in konsequenter verfolgung höchstleistungen ergeben, wie auch ihre verschmelzung zu einer einheitlichen kunstform führen kann. der akteur vermag nun durch jedes ihm beigesellte objekt, maske, kostüm, requisit so verändert, verwandelt, behext zu werden, daß habitus, körperliche und seelische struktur des trägers aus dem gleichgewicht gebracht bezw. in ein anderes versetzt werden. (das wesen des schauspielers und schauspielerischen menschen offenbart sich am deutlichsten in der intensität der veränderung seines gehabens durch solcherart ihm beigesellte attribute, sei es zigarette, hut, stock, anzug usw.) da wir ferner nicht auf naturalistische illusion bedacht sind und also keine kulissen malen, um eine art zweiter natur auf die bühne zu verpflanzen; da wir also nicht wald, zimmer, berge, wasser vortäuschen wollen, so schaffen wir uns aus holz und leinwand weißbezogene wände, die wir hintereinander gestaffelt an paralellen schienen führen und darauf unser licht projizieren. oder wir schaffen eine transparenz der wände und damit eine illusion in höherem sinne, unmittelbar aus den mitteln erzeugt **(18, 19).** wir werden mit unserer beleuchtung nicht sonne und mondschein, morgen, mittag, abend, nacht erzeugen wollen, sondern lassen das licht wirken als das was es ist, nämlich gelb, blau, rot, grün, violett usw. — belasten wir diese einfachen fänomene nicht mit begriffen wie rot = dämonie, blauviolett = mystik, orange = abend usw., öffnen wir vielmehr auge und nerv für die reine kraft von farbe und licht. — wir werden des weiteren mit überraschung feststellen, daß sich die gesetze der farblehren, der veränderlichkeit der farben durch farbiges licht kaum überzeugender nachweisen lassen als auf dem physikalisch-chemischen laboratorium der bühne und wir werden die fantastischen möglichkeiten der farbigen veränderung durch bloße beleuchtung erkennen. —
wir werden die 1, 2, 3 akteure uniformieren und typisieren durch wattierte trikots und kaschierte masken, welche die differenzierten körperglieder in einfache vereinheitlichende formen zusammenfassen und wir werden die 3 akteure in die grundfarben rot, blau, gelb kleiden. — teilen wir jedem dieser akteure eine bestimmte schrittart zu — langsam, normalschritt, trippelnd — und lassen wir sie im takt der pauke, trommel und holzschlag den raum ausschreiten, so entsteht das, was wir „raumtanz“ nennen **(10).** geben wir ihnen bestimmte elementare formen wie kugel, keule, stab und stange zur hand und lassen wir sie entsprechend damit hantieren und sich bewegen, so entsteht das, was wir „formentanz“ nennen **(11).** — versehen wir die masken mit schnurrbart und brille, die hände mit handschuhen, den körper mit simplem frack und schaffen wir zu den gangarten sitzgelegenheiten wie drehstuhl, sessel, bank; ton- und geräuscharten wie murmeln, zischen, kauderwelsch, spektakel, grammofon, klavier, trompete, so entsteht daraus, was wir „gestentanz“ nennen **(12—13).** — der ins bewußt groteske gesteigerte „musikalische clown“, mit unbespanntem regenschirm, glaslocken, farbenbusch, glotzaugen, ballonnase, kindersaxofon, ziehharmonikabrust, xylofonarm, miniaturfiedel, dütenbein mit militärtrommel, gazeschleppe, schnabelschuh ist empfindsam tönender kompagnon der drei zu einem seriösen quartett **(17).**
wir werden die 4 akteure zu einem c h o r der grauen, lemuren, der stereotypen erweitern und er wird, selbständig oder begleitend, rhythmische u. dramatische bewegungsarten demonstrieren **(9).** wir werden den spielern eine umwelt schaffen aus wänden, gestellen, apparaten, instrumenten, leicht transportabel und überallhin verpflanzbar **(14).**
s i n n u n d e n d e:
durch die beschränkung auf ein teilgebiet aus dem großen komplex bühne, auf das gebiet der pantomime und der intensivierten kleinkunst, zu einer form zu gelangen, die am wenigsten sich bestrebt, mit der großen bühne zu wetteifern; nicht aus resignation, sondern aus der erkenntnis, daß die intensivierung eines solchen teilgebiets gegenüber offizieller oper und schauspiel den vorzug hat, f r e i von deren vom rein künstleri-

15



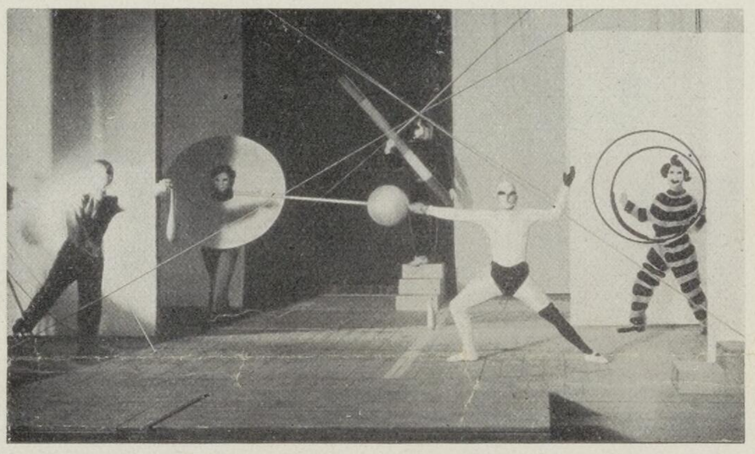
musikalischer clown (a. weininger) foto: consemüller

16



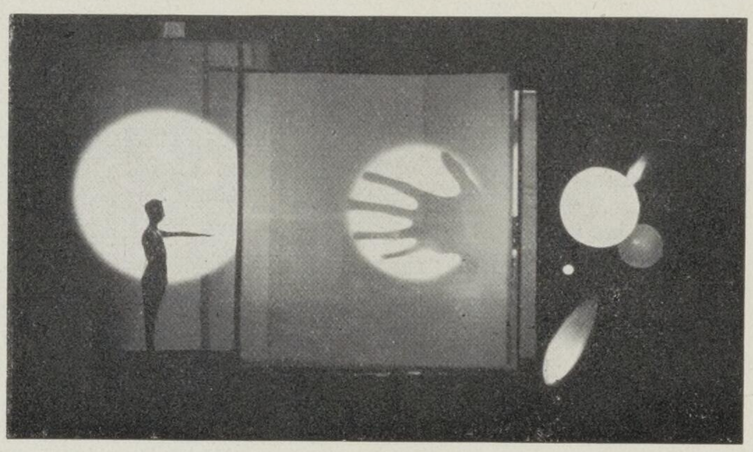
kastenspiel (siedhoff) foto: hollos

17



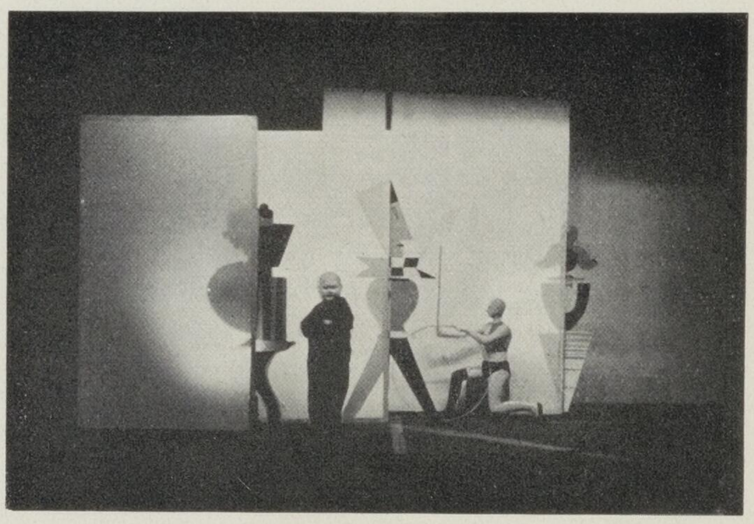
equilibristik (loew, hildebrandt, lou scheper, siedhoff, weininger) foto: consemüller

18



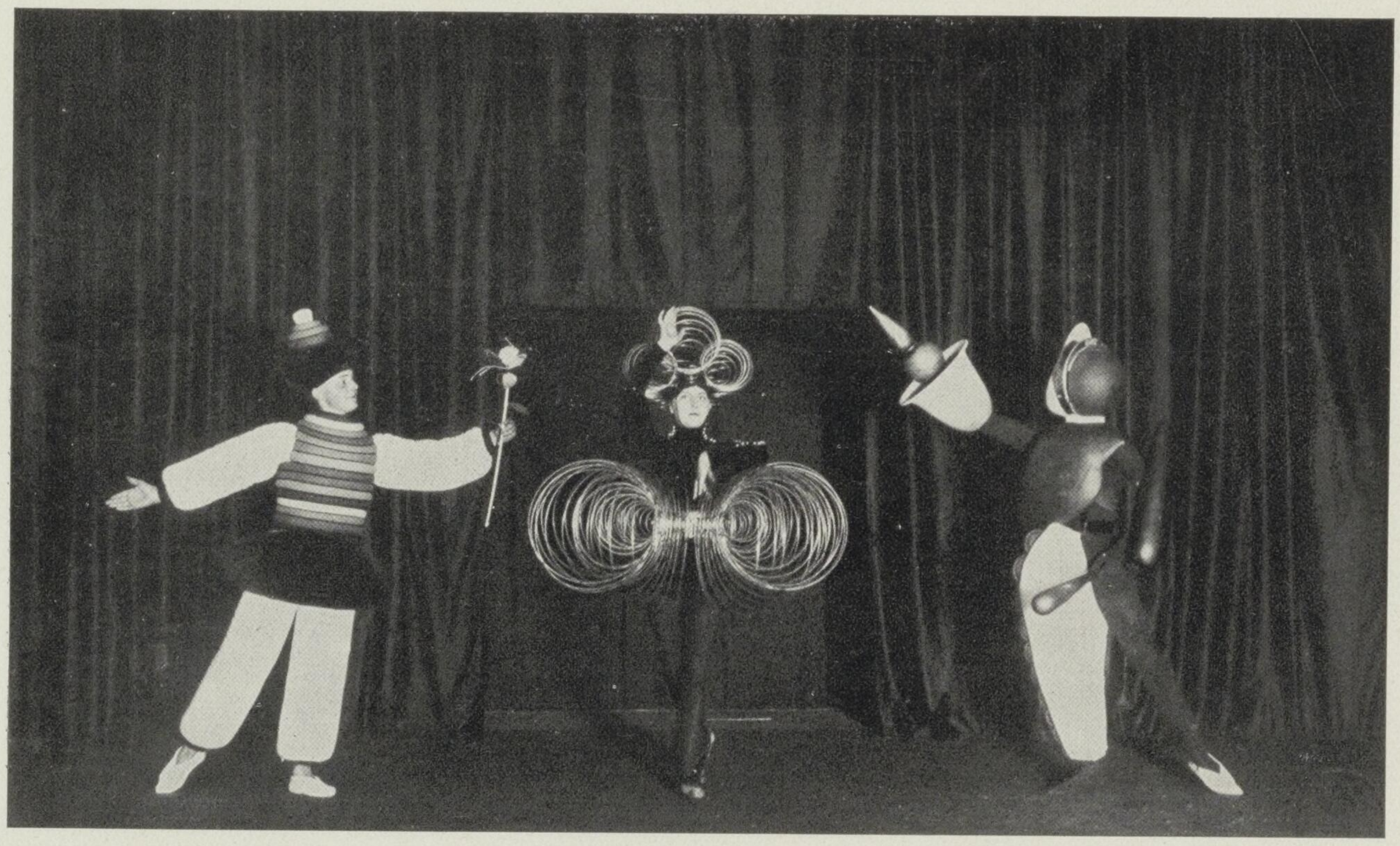
lichtspiel mit projektion und transparenz foto: feininger

19

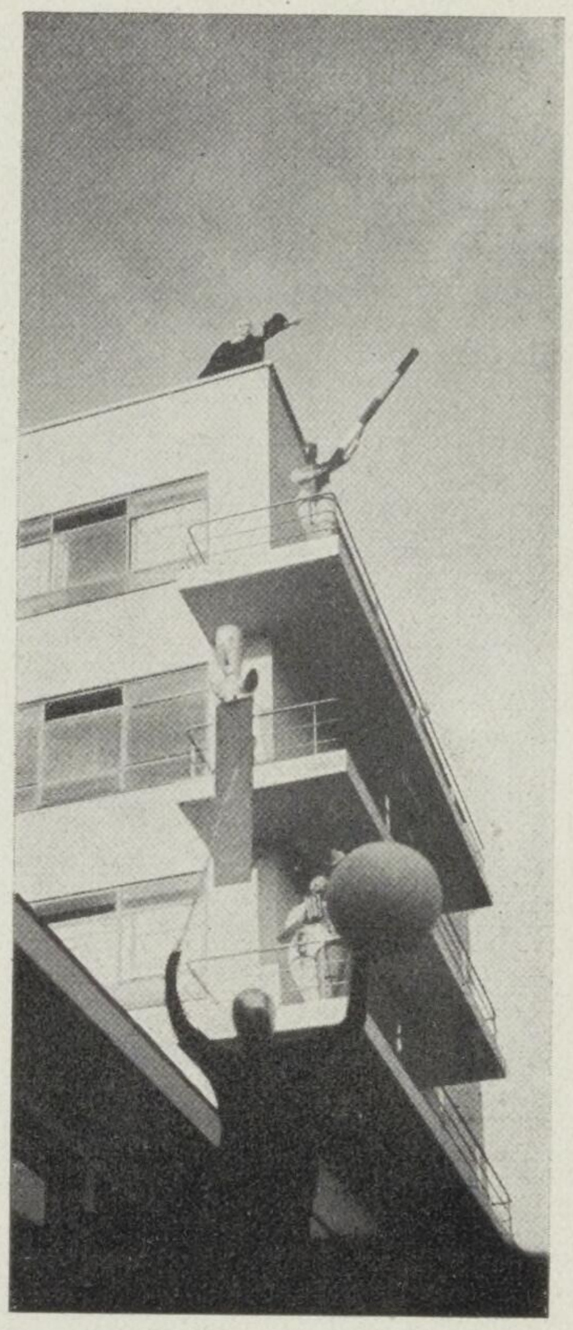


aus einer pantomime mit figuren und transparenten wänden (lou scheper, siedhoff) foto: feininger

20



23



aus dem
triadischen ballett
von oskar schlemmer

technische herstellung:
carl schlemmer

aufführungen in
stuttgart, weimar, dresden,
donaueschingen (mit musik für eine mechan. orgel von paul hindemith)
frankfurt/main,
berlin

tanztrilogie
(3 abteilungen in gelb, rosa und schwarz)
12 tänze, 18 kostüme

(die figurinen sind gesetzl. geschützt)

foto: grill
klischee:
aus „körperseele“
von f. giese
delphinverlag
münchen

der bau als bühne

außenaufnahme: lux feininger

der moderne bau mit seinen gestuften begehbaren dachflächen, terrassen, veranden bildet die ideale zukünftige freilichtbühne

21

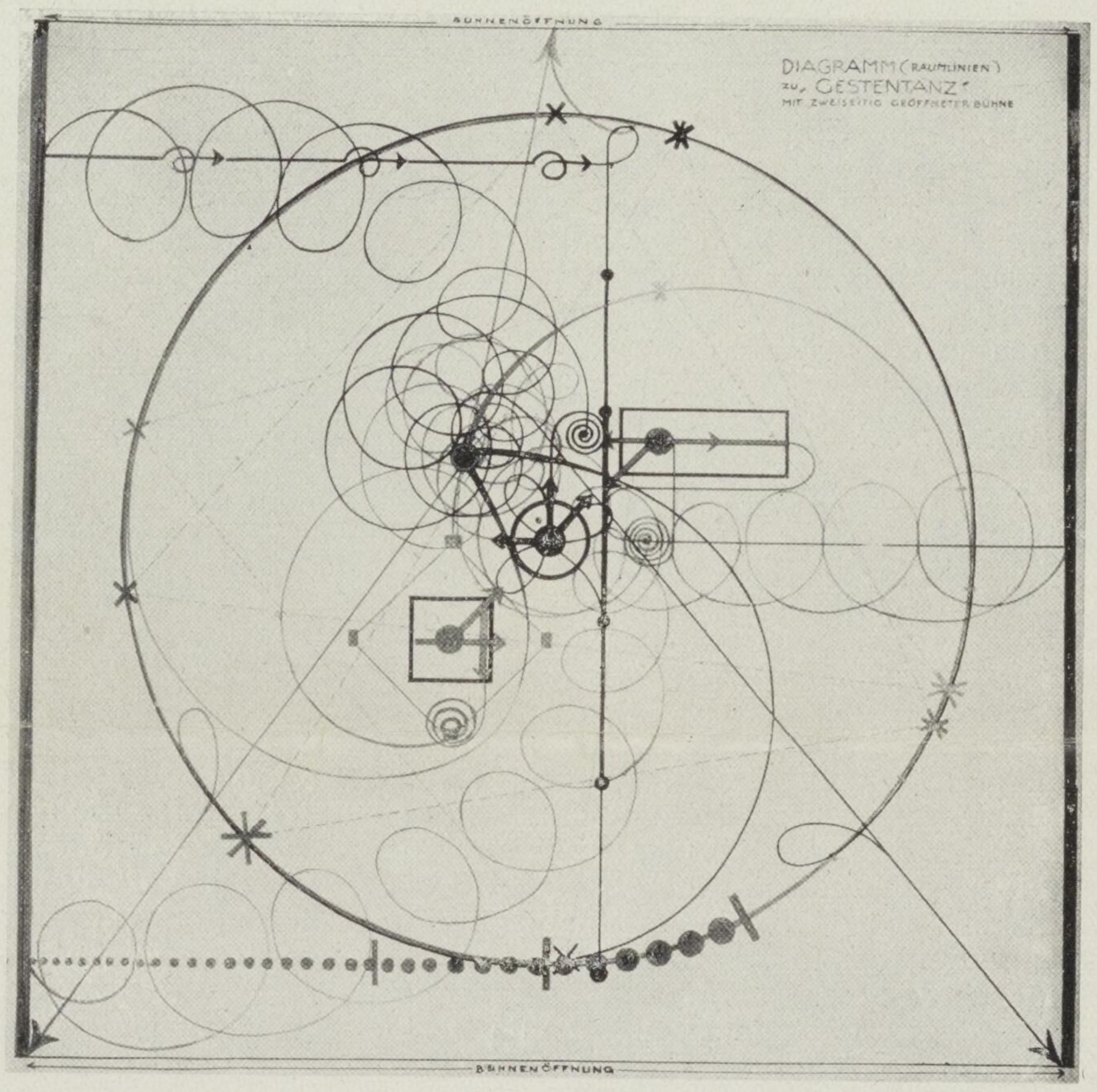
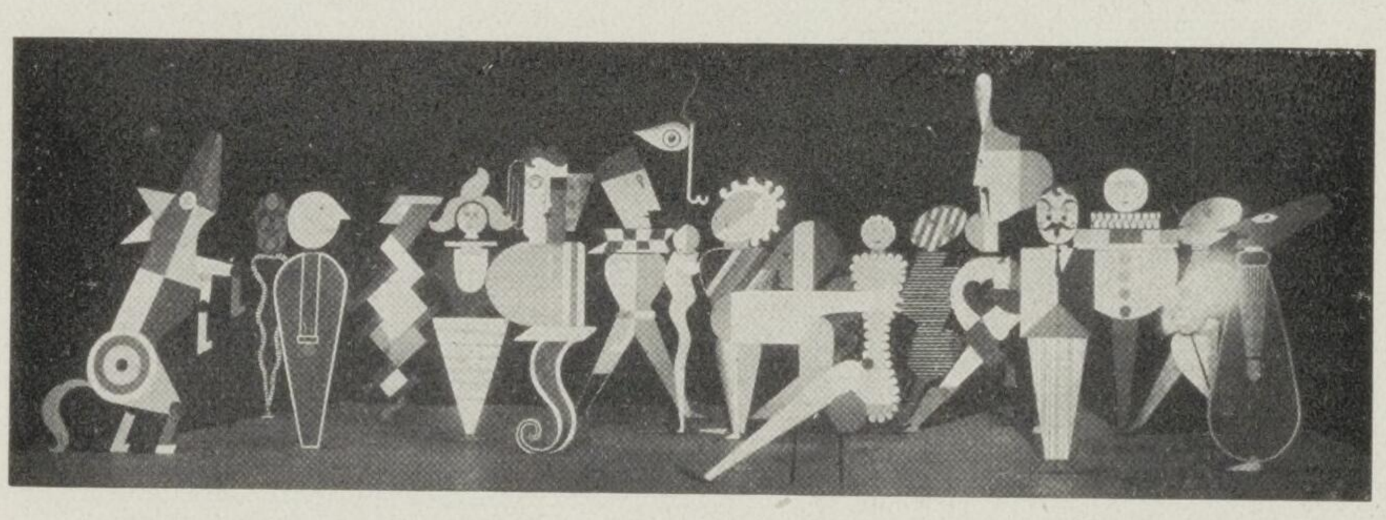


diagramm zu „gestentanz“ von schlemmer — foto: hatzold

das diagramm, die lineare darstellung der bewegungswege, die projektion der fortbewegung auf die grundfläche des schauplatzes, ist das eine hilfsmittel, einen bewegungsablauf grafisch zu fixieren. das andere mittel ist, ihn zu beschreiben (text nebenstehend). beide mittel der darstellung ergänzen sich, ohne indessen das geschehnis - trotz zeitmaß und geräuschangaben - total zu erschöpfen. noch fehlt die präzision der gesten (die rumpf-, bein-, arm-, handbewegungen), der mimik (kopfbewegungen, gesichtsausdruck), der tonlage bei stimmen usw. - - es soll damit auf das schwierige problem der tanz- und bewegungsschrift gewiesen werden, die, je restloser sie das ganze geschehen zu fixieren sucht, infolge des zuviel an darstellungsnotwendigem sich zunehmend kompliziert und damit den zweck, die leichte ablesbarkeit gleich der notenschrift verfehlen muß.

22



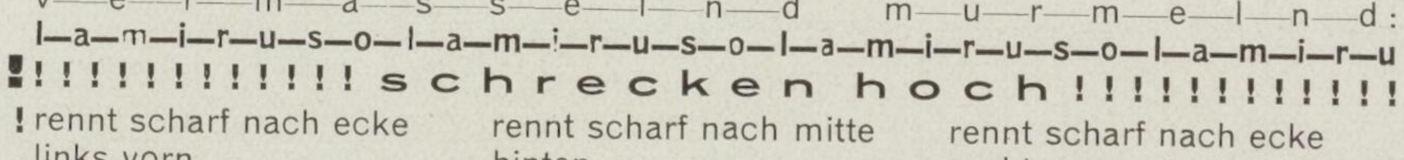
aus dem **figuralen kabinett** von oskar schlemmer
technische herstellung: carl schlemmer
aufführung mit musik von g. münch-dresden in vorbereitung
(die figurinen sind gesetzl. geschützt) — foto: strauch-halle

schen oft ablösenden bindungen zu sein, hingegen theatralischer fantasie, erfindung, technik um so größeren spielraum läßt. spiele also zu schaffen, die sich von tairoff und blauem vogel, die des öfteren zum vergleich herangezogen werden, unterscheiden einerseits durch das naturgemäß nationale, andererseits durch das bestreben nach gesetzmäßigkeit des theatralischen spiels, das, wenn es vorbilder suchen sollte, diese eher im javanischen, japanischen und chinesischen theater zu finden glaubt als im heutigen europäischen.
sinn und ende:
zu einer fliegenden truppe zu werden, die ihre spiele zeigt, wo immer sie zu sehen gewünscht werden.

g e s t e n t a n z

geräusche | **A** der gelbe | **B** der rote | **C** der blaue | sek.

von links vorn
spr ngt expressiv
5 schritte vor — 3
rasch rückwärts zurück — 5
in trippelschritt
7 schritte vor — 5
rasch rückwärts zurück — 7
9 schritte vor und — 7
klavier: „a-u-f i-n d-e-n k-a-m-p-f . . . .“ | in großen triumfierenden marschschritten | *von links hinten*
vor **nickelstuhl** | **3 schritte vor** — 3
1 schritt seite • | rasch kehrt! — 12
1 schritt rücken • | **3 schritte vor** — 1:3
1 schritt seite • | rasch kehrt! — 1:3
1 schritt vorn und | **3 schritte vor** — 1:3
sitzt !!!!!!!!! | rasch kehrt! — 1:3
streckt bein ▬ | **reckt sich hoch auf!** — 1:3
legt arm ▬ | blickt scharf auf drehstuhl — 1:3
wirft kopf | mitte — 1:3
scharf in gerader linie — 1:3
vor — 7:1
kehrt! — 1
ebenso **zurück** — 5
kehrt! — 1
ebenso **vor** — 4
kehrt! — 1
zurück, dann — 3
vor stuhl, dann — 2
über stuhl . . . . | *von mitte rechts* — 1
kreuzquer ✕ | kriecht langgestreckt — 1
kreuzquer ✕ | herein — 1
kreuzquer ✕ und | bis — 1
sitzt !!!!!!!!! | vor bank — 1
schnellt hoch !!!!!!!!!!!!! | und schnellt sofort hoch !!! | schnellt hoch !!!!!!!!!!!!! — 1
eigenstimmen: | s-e-t-z-e-n s-i-c-h z-e-i-t-l-u-p-e-n-h-a-f-t l-a-n-g-s-a-m
gong! | **b**SSSSSSSSSSSSSSSSSSSSSSSSSSSSSSSSSSSSSSSSSSSSSSSSSSS — 8
sitzt! ▬▬ | sitzt! ▬▬ | sitzt! ▬▬ — 1
— 8
wendet sich zu **B** → | *wendet sich zu* **A** → | selbstversunken — 1
w i n s e l n f a l s e t t g e s p r ä c h | selig trunken — 21
wendet sich zu **C** → — 3
vorgebeugt | v e r s t ä n d n i s i n n i g e s g e m a u n z e — 15
sagt **B** *was ins ohr* → | *hält hand ans ohr* ← — 9
a-r-m-s-c-h-w-u-n-g-g-e-l-ä-c-h-t-e-r- | selbstversunken — 15
hält hand ans ohr → | *sagt* **A** *was ins ohr* ← | selig trunken — 9
v e r g n ü g l i c h e s h ä n d e r e i b e n — 12
hält hand ans ohr → | *sagt* **B** *was ins ohr* ← — 9
k • ö • r • p • e • r • g • e • l • ä • c • h • t • e • r — 15
fall | reckt sich scharf nach vorn! | reckt sich scharf nach hinten! | reckt sich kerzengerade hoch! — 1
uhr schlägt | 1—2—3—4—½5—6—7—8—9—¾10—11—½12
l-a-u-s-c-h-e-n a-n-g-e-s-p-a-n-n-t — 42
wecker rasselt | schnellen hoch und drehen sich wie besessen um sich selbst — 21
dumpfe pauke | g-e-h-e-n l-a-n-g-s-a-m i-n t-a-p-p-s-c-h-r-i-t-t-e-n a-u-f
s-i-c-h z-u. j-e n-ä-h-e-r d-e-s-t-o r-o-l-l-e-n-d-e-r u-n-d
u-n-t-e-r a-r-m- u-n-d k-ö-r-p-e-r-b-e-w-e-g-u-n-g-e-n
d-i-c-h-t b-e-i-s-a-m-m-e-n s-i-c-h i-n s-i-c-h
v-e-r-m-a-s-s-e-l-n-d m-u-r-m-e-l-n-d:
l-a-m-i-r-u-s-o-l-a-m-i-r-u-s-o-l-a-m-i-r-u-s-o-l-a-m-i-r-u — 30
schlag! | **!!!!!!!!!!!!! s c h r e c k e n h o c h !!!!!!!!!!!!** — 1
p f i f f f ! | rennt scharf nach ecke links vorn | rennt scharf nach mitte hinten | rennt scharf nach ecke rechts vorn — 5
s t i e r e n s t a r r i n s l e e r e h i n a u s — 12
??
dumpfe paukenschläge *wiet·opfen* | i-n w-e-i-t-a-u-s-h-o-l-e-n-d-e-n t-e-i-g-s-c-h-r-i-t-t-e-n
i-m k-r-e-i-s-e g-e-h-e-n-d — 14
schrecksprung! | s t i e r e n a u f **A** — 1:4
s-t-a-p-f-e-n w-e-i-t-e-r t-e-i-g-s-c-h-r-i-t-t k-r-e-i-s — 10
schrecksprung! (kürzer) | s t i e r e n a u f **A** — 1:4
s-t-a-p-f-e-n w-e-i-t-e-r t-e-i-g-s-c-h-r-i-t-t k-r-e-i-s — 8
schrecksprung! (kurz) | s t i e r e n a u f **A** — 1:4
stimme: **brüder!** | b i e g e n s c h a r f a b ! b e d e u t e n d a u f m i t t e
m i t a u s g e s t r e c k t e m a r m — 3
h a n d a u f l e g e n — 9
fanfare! | . . . . **s c h w u r !** . . . . — 7
— —
kitsch **grammophon** spielt:



— 15
rotieren sich wiegend im walzertakt zu ihren ausgängen hinaus
—2—3—4 paukenschläge **-5-!** | a u s a u s g a n g s t ü r i n a u s f a l l s t e l l u n g — 4
rechtes bein vor! ▬ **armkraftgeste** — 3
rasch weg! — 1

24

die arbeit co-op

1. die arbeit co-op

thema: gegensatz der akkordarbeit im privatbetrieb und der lohnarbeit im genossenschaftsbetrieb

ein arbeitstag! - im dunkel der hinterbühne eine fabriklerin. sie gähnt. sie schafft akkord. akkord ist mord. - der patron. er ist gereizt. er hetzt. er verschwindet. sie frühstückt. er fährt dazwischen. er hetzt weiter. er nickt ein . . . sie tritt aus. er fährt auf. er hetzt weiter. sie schafft akkord. akkord ist unlust. akkord ist hetze. akkord ist mord. - dunkelkeit.
in der helle der vorderbühne ein arbeiter co-op. er liest und pfeift. - eine sirene: er werkt. im gleich-maß. im gleich-takt, ste-tig, freu-dig, re-gel-mä-ßig. eine sirene: er stoppt. - - ein sprung: das kind mit papa's essen. es tänzelt, singt, fällt um, eilt davon. der vater jagt ihr nach. - singsang und familiensinn treiben die fabriklerin herbei. sie ist wach. sie blickt in eine welt. - helligkeit.

am fono: j'en ai marre / gounod: totentanz einer marionette / das brienzerbüürli / bernermarsch / dalcroze: le petit noël

2. der traum co-op

thema: einer armseligen familie erscheint im traumgesicht die wahre genossenschaft

elend! eine mutter und zwei kinder schlafen. eine kaffeekanne schwankt im raum. eine schwarze spinne. entsetzen der mutter. sie schlägt die kinder. - auftreten des vaters. die spinne flieht. stille und erwartung. - aus einem papier wickelt der vater ein brot. das papier ist ein co-op=plakat. das plakat an der wand: erregung der familie.
schlummer. schlafen. schnarchen. stöhnen. als co-op=standard gaukeln herab: würste, waren, wickelkind, - entschwinden. die blechhand der rückvergütung kommt herab, - entschwindet. das familienbild der zukunft spukt an der wand, - entschwindet. gier in den träumern. der spuk zerfällt. erwachen. zukunftsfreude.

am fono: zopfenberger mazurka / peer gynt suite: anitra's tanz und tanz in den hallen des bergkönigs / gruß aus nottwil

3. das kleid co-op

thema: vereinfachung der lebenshaltung durch standardisierten volksanzug

zwei damenfüße trippeln vorbei. zwei herrenfüße sind hinterher. - zwei damenbeine erscheinen. zwei herrenbeine dazu. vier beine davonlaufend. - ein damenrock. eine herrenhose. idyll.-konfektion! ein weib geht vorbei, ein mann hinterher. sie ist modisch, er bizarr gekleidet. sie ist verkäuferin, er ist käufer. beide treten in den laden. - sie zeigt ihm ein puppenpaar in ältester tracht (5 unterröcke!) er ist entsetzt. sie zeigt ihm ein puppenpaar in neuester mode (38-er taille!) er ist abermals entsetzt. beide hilflos. der engel co-op. mit der schachtel co-op. darin das volkskleid co-op. verzückt fällt der mann um. das weib hilft ihm auf. er wird bekleidet. es ist erreicht. beide tanzen.

am fono: la java / l'orient / dä vom allggi / die alten schweizer / la nuit de chine

4. der handel co-op

thema: ausschaltung des zwischenhandels durch einigung des erzeugers mit dem verbraucher

ein schweizer jodellied. noch ein schweizer jodellied. ein vorhang in den schweizer landesfarben. dahinter eine schweizer landschaft, mit schweizer kuh, schweizer schießstand, schweizer drahtseilbahn und schweizer berghotel. davor eine schweizerische verbottafel. darunter eine schweizerische sitzbank. darauf eine schweizer hausfrau und ein schweizer bauer. -
sie strickt. sie wird romantisch. der mond geht auf. er schneuzt. er spuckt. ein licht geht ihm auf. - zwei schweizer unter gegenseitiger anziehung. schweizerische liebessehnsuchtstränenstimmung. -
plumps: ein spekulant! - plumps: ein migroshändler! - plumps: eine krämersfrau! - plumps: ein musterreisender! - schreckhafte ernüchterung der hausfrau und des bauern. - er bietet ihr eine rübe. sie bietet ihm ein fünffrankenstück. nie erhielt er soviel. nie zahlte sie weniger. jene viere lebten auf kosten dieser zwei. - die viere tanzen. die zwei verjagen sie. die viere verduften. die zwei umhalsen sich. der engel co-op (bauer + hausfrau = ewige treue).

am fono: le rang des vaches / echojodel / entlibucher kuhreigen / yes, we have no bananes / credo du paysan

das kleid co-op

25

das propagandatheater co-op

hannes meyer-basel und jean bard-genf

spielort:
die internationale ausstellung des genossenschaftswesens und der sozialen wohlfahrtspflege (e·i·c·o·s) in gent, belgien

spielzeit:
15. juni — 15. september 1924

spielherr:
der verband schweizerischer konsumvereine (v·s·k)
spitzenorganisation von 516 konsumgenossenschaften mit 360000 schweizer familien unter weitblickendem führer: bernhard jäggi, mit seltenem verständnis für unsern

vorschlag:
es sei diese tausendste gelegenheit zu übergehen, hunderttausend ausstellungsbesucher mit üblichem, architektonisch oder kaufmännisch aufgeputztem wust der waren, tabellen und modelle ausstellungsmüde zu machen. es sei dieser anlaß zu verpassen, „schweiz" vor internationalem publikum durch kuh, châlet, schokolade, schießstand mit schwyzerin in landestracht bloßzustellen. hingegen sei erster versuch zu wagen, mit zeitgemäßer kleinbühne im gebärdenspiel lebendige landesvertretung unter 30 ausstellenden ländern auszuüben.

spielraum:
so wurde schweizerischer stand der e. i. c. o. s. zuschauerraum, ein langer saal in rot. signalrot signalisierte überall wärme und hetzte zur propaganda: signalrote decke, signalrote sitzbänke, signalrote wandeinfassungen, und in der saalmitte ein übergroßer glasschaukasten: die vitrine co-op, signalrotes terrarium der co-op / standard / artikel genossenschaftlicher bedarfsdeckung. am saalende über rechteckausschnitt der bühne und musikdosenhaftem fonopavillon in signalroten lettern:
le théâtre co-op.

ergebnis:
in der folge brachte dreimonatige spielzeit an 100 aufführungen gegen 15000 zuschauer, brachte arbeitsvolk aller schichten, vlamen, wallonen, analfabeten, kriegswaisen, internationale.
das thema „schweizerisches genossenschaftsleben" aktuell und allumfassend im lande der 12000 genossenschaften, wo selbst der schweizerische staat als eid-genossenschaft sich formte, aus des vorwurfs vielgestalt wurden die vier kernfragen der arbeit, familie, kleidung, handel ausgeschnitten und ins gebärdenspiel übersetzt. so entstanden vier querschnitte durch genossenschaftliche umwelt, als schaustück ohne anfang und ohne ende, moralinfreie zustandsschilderung schweizerischen gemeinschaftslebens.
schwierigkeit war, wort- und sprachlos mit dem esperanto der geste genossenschaftliches wesen festzuhalten, genossenschaftliche ideen zu umschreiben, genossenschaftliche wohltat zu beweisen; sie besiegte ausdruckreichstes können und sinnfälligstes gebärdenspiel der beiden welschen meister des „dynamisme", monsieur und madame jean-bard.
im zusammenspiel menschengroßer puppen mit dem schauspielenden menschen erstanden unsrer kleinbühne geahnte reize und reichtum der gegensätze: mensch contra puppe, sozial: co-op contra antico-op. hier die durch herz, hirn, sitte, affekt und intellekt diktierte bewegung des menschen. dort die gefühlsfreie, scham- und geistlose, ungebremste haltung und hingabe der puppe, absolutes „spiel". mensch und puppe unerbittlich dirigiert durch den stahlstift in der rotierenden rille der grammofonplatte. zeitentsprechendes musizieren eines zeitgenössischen durcheinanders von jazz / peer gynt, jodler, choral / jazz / militärmarsch, gounod, volkslied / jazz / dalcroze, tingeltangel, walzer / jazz; geräuschvolle illustration der bühnenvorgänge.
unsere spielmittel bejahten restlos unser zeitalter der radio, kino, fono, mecano, elektro, auto. daher wirkte theater co-op in spielbewegung automatisch, in musikgeräusch mechanisch, in bühnenvision kinematografisch. sprache ward ausgemerzt aus gründen leichterer faßlichkeit und weil gebärde schönste internationale zeichensprache hinweg über bildungsschicht und landesgrenze. klar zeigten sich die lebenskräfte unserer volksbühne: ihre kleinheit sichert wirtschaftlichkeit; ihre bühnentechnik vereinfacht mobilhaltung; ihre sprachlosigkeit erweitert aktionskreis; ihre einfachheit macht sie volkstümlich.
idealste arbeitsgemeinschaft des welschschweizers mit dem deutschschweizer bestimmte scenario, spiel, musik, gebärde und puppe. vermummt und vermengt sind dein und mein unsrer arbeitsgemeinschaft, und von beiden kennt keiner grenze eigenen tuns, doch jeder dessen losung: bewußte abkehr von literarischer bühne; freudiges bekenntnis zur synthese des absoluten propagandatheaters mit dem ziel:

menschenseelen durch das schauspiel von körper, licht, farbe, geräusch und bewegung zu erschüttern.

kreis der freunde des bauhauses

werben sie mitglieder für den
kreis der freunde des bauhauses

mindestbeitrag jährlich 10 mk. (für das zweite und jedes weitere mitglied einer familie ermäßigt sich der beitrag). geldsendungen bitten wir an die kreissparkasse dessau auf das konto 2826 „kreis der freunde des bauhauses" oder auf das postscheck-konto magdeburg 2084 einzuzahlen.

die mitglieder erhalten die bauhauszeitung kostenlos und besondere vergünstigungen für alle unsere veranstaltungen.

die beiträge und stiftungen werden für die förderung der bauhausproduktion und die stützung der bauhausstudierenden verwendet.

die bauhausbücher **verlag albert langen, münchen, hubertusstraße 27**

1 walter gropius, internationale architektur	geheftet **5** mk.	leinen **7** mk.
2 paul klee, pädagogisches skizzenbuch	geheftet **6** mk.	leinen **8** mk.
3 ein versuchshaus des bauhauses	geheftet **5** mk.	leinen **7** mk.
4 die bühne im bauhaus	geheftet **5** mk.	leinen **7** mk.
5 piet mondrian, neue gestaltung	geheftet **3** mk.	leinen **5** mk.
6 theo van doesburg, grundbegriffe der neuen gestaltenden kunst	geheftet **5** mk.	leinen **7** mk.
7 neue arbeiten der bauhauswerkstätten	geheftet **6** mk.	leinen **8** mk.
8 l. moholy-nagy, malerei, fotografie, film	geheftet **7** mk.	leinen **9** mk.
9 w. kandinsky, punkt und linie zur fläche	geheftet **15** mk.	leinen **18** mk.
10 j. j. oud, holländische architektur	geheftet **6** mk.	leinen **9** mk.

in vorbereitung:

11. walter gropius, die neuen bauten des bauhauses in dessau
12. k. maléwitsch, die gegenstandslose welt
13. reklame und typografie des bauhauses

aufsätze z. t. mit bildbeigaben von **oskar schlemmer**

„der theatralische kostümtanz" europa-almanach verlag kiepenheuer potsdam
„tänzerische mathematik" musikblätter des anbruch wien · sonderheft „der tanz in unserer zeit"
„mechanisches ballett" bühnenvolksbund e. v. berlin · sammelband „tanz und reigen" 1927
„der neue bühnenbau" und **„die bühne im bauhaus"** almanach des theaters der stadt münster i. w.
„moderne bühnenmittel" magdeburgische zeitung 15. 5. 27
„abstraktes theater" berliner illustrierte zeitung 1. 1. 27

bücherbesprechungen

„der tanz der zukunft" von f. böhme (delphin-verlag)
das buch zieht die große linie vom alten ballett zum neuen tanz unter einbeziehung des abstrakten kostümtanzes und mechanischen balletts bis zum maschinell organisierten farbigformalen lichtspiel.

„körperseele" von f. giese (delphin-verlag)
eine umfassende geschichte des menschlichen körpers, der modernen systeme gymnastischer bildung und der verschiedenen ausdrucksarten in körper- und kostümtanz.

„geschichte des tanzes" von j. schikowsky (büchergilde gutenberg berlin)
eine replik des tanzes aller zeiten, beginnend bei den urvölkern, über antike, mittelalter, neuzeit bis zu deren letzten tänzerischen manifestationen.

„jazz" von paul bernhard (delphin-verlag)
eine interessante darstellung der herkunft, entwicklung und des zukunftswertes der jazzband; seiner instrumente, instrumentation und kompositionselemente, unterstützt durch text- und notenbeigaben.

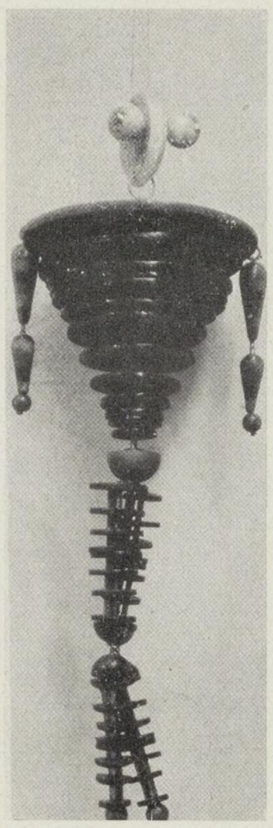
„das stegreiftheater" verlag des vaters. gustav kiepenheuer-verlag potsdam.
der gegenüber mechanisch-maschinellen tendenzen auf dem gebiet der bühne überaus wertvolle versuch, den ursprung theatralischen spiels aus improvisation und einem minimum an szene aufzuzeigen. in „die gottheit als komödiant" u. a. derselben schriftenreihe wird das thema ins metaphysische erweitert.

„die schaukunst der japaner" dramen, szenenbilder und schauspielerporträts des altjapanischen volkstheaters von maria piper. verlag walter de gruyter & co. berlin und leipzig (preis brosch. mk. 12. –).
in diesem ausgezeichneten werk wird die fänomenale intensität und bildkraft des ins kultische eingebetteten japanischen schauspiels offenbar. möge diesem werk bald ein solches über das chinesische theater folgen!

„individualität" zweimonatsschrift für filosofie und kunst. herausgeber: willy storrer und hans reinhard. amalthea-verlag.
alle bezirke des geistigen umfassend, sind die „theatrum mundi" betitelten abschnitte forum grundsätzlicher abhandlungen.

o. s.

26



marionette von hilde rantzsch

aus **wassily kandinsky:**

über die abstrakte bühnensynthese

(staatliches bauhaus in weimar 1919—1923)

. . . die künste, die ein eigenes leben weiterführen werden, wofür ebenso wichtig und unumgänglich die analytische periode ist, werden der bühne rein synthetisch dienen können. in diesem falle verzichten sie auf eigene ziele, um dem gesetz der bühnenkomposition zu unterliegen, die gleich den anderen künsten zur neuen praxis nur mit hilfe der kunsttheorie kommen kann.
die methoden der kunstwissenschaft der einzelnen künste und der synthetischen theaterkunst bleiben dieselben, d. h. sie müssen drei hauptfragen umfassen:
speziell auf der bühne:

1. **elemente der bühne und ihre inneren kräfte - grundelemente, hilfselemente usw., d. h. genaue systematische prüfung der abstrakten werte.**
2. **das gesetz des aufbaues - konstruktion der bühnenelemente, die ebenso rein wissenschaftliche experimentale arbeiten voraussetzen.**
3. **das gesetz der unterordnung der elemente und der konstruktion dem inneren ziele des werkes - komposition.**

es sollen theaterlaboratorien geschaffen werden, wo einzelne elemente im sinne und zum zweck des theaters geprüft werden sollen . . . .

---

aus **„violett“,** romantisches bühnenstück von **kandinsky**

bild VI (anfang)

dunkel.
eine freche **bubenstimme** singt sehr laut: „kommt ein vogel geflogen“.

männerstimme: nein! nein! nein!
gesang verstummt.

(3●)

eine **geige** wird gestimmt und es wird sehr tief „im tiefen keller“ gespielt (einige takte).

(3)

zwei chöre abwechselnd - einfach und herzlich:

männer: schaut nicht auf die bäume. schaut nicht auf die bäume in der luft. schaut aber auf die bäume im wasser.

(3)

wie ihre äste, blätter, nadeln sich verwandeln und welches durcheinander geboren wird - bogen, kurven, zickzacks. und neben diesen bogen, kurven, zickzacks noch andere bogen, kurven, zickzacks.

(3)

dazwischen aber bläuliche, grünliche, weißliche, rosige und . . . weiße kleine, kleinere, ganz kleine fleckchen sich kräuseln.

frauen: schaut nicht auf das boot und nicht auf den menschen im boot und auch nicht auf die . . . ruder.
schaut auf den kleinen wasserberg, der aus dem wasser vom ruderschlag geboren ist. bloß auf den kleinen wasserberg ist das schauen nötig: welche seiten und rippen er hat - besonders rippen sind wichtig! auf rippen und seiten sind rinnen, die die rippen und seiten hinaufklettern.

(3)

es ist wichtig zu sehen, wie die rippen und rinnen schmiegsam und hart sind, und scharf und ach! weich. zerdrücken könnt ihr sie nicht, aber mit dem finger durchstechen - sehr wichtig ist das! auf dem kleinen wasserberg ist eine spitze aus spritzen - teils sind die spritzen mit der spitze verwachsen, teils sind sie aus dem kleinen berg gewachsen, teils über dem kleinen berg in der luft hängend, was sehr wichtig ist.

männer: schaut nicht auf das boot.

(3)

schaut nicht auf das tiefblaue, auf das dunkelgrüne wasser. nicht auf das weiße, rosafarbige blaufarbige, violettfarbige, rote, schwarze, lilafarbige, olivenfarbige, braune wasser.

frauen: auch nicht auf das violettfarbige — darum bitten wir alle sehr!
(das wort „violettfarbige“ sehr gedehnt)

männer: schaut nicht auf das harte wasser und nicht auf das luftlose.

(3)

(sehr unterstrichen) aber nur, nur und nur auf das grellgrüne, das gestreichelt werden sollte, das beleckt sein könnte, in das die hand unbedingt hinein möchte und will, das man nach hause bringen müßte, womit das atmen möglich erscheint, wovon in der brust bleibt jung, frisch, klar, hell, kühl, lustig, sicher, wovon es nach ewigkeit duftet, das nur, nur, nur unter dem boot zu sehen ist. wer kann es glauben, daß dieses grellgrüne wasser das boot trägt?
da schweigt der verstand.

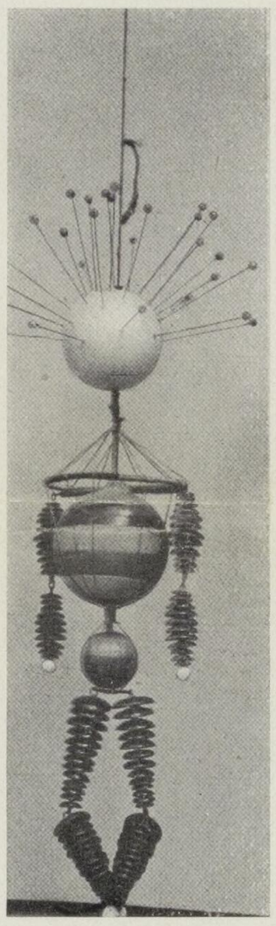
frauen (sehr schnell): schaut nicht auf den menschen, aber auf seine beine, vielmehr auf seine füße - wie jeder fuß auf seine art sich biegt und in der luft fliegt, mit der ferse auf den boden schlägt, sich auf den boden stützt. und wieder auf seine art sich biegt, in der luft fliegt.

baßstimmen: schaut nicht auf die stämme.
kinderstimmen: aber auf das, was zwischen den stämmen ist,
altstimmen: auf das unter dem tisch,
sopran: über dem dach,
tenor: unter der ameise,
kind: hinter den zeppelin,
baß: unter die zunge im mund,
sopran: in die glocke - ob sie klein oder groß ist -
kind (sehr hoch): hinter den vorhang
baß (sehr tief): und . . . in . . . die . . . mitte . . . seiner quaste.

● die zahlen geben die zeit in sekunden an.

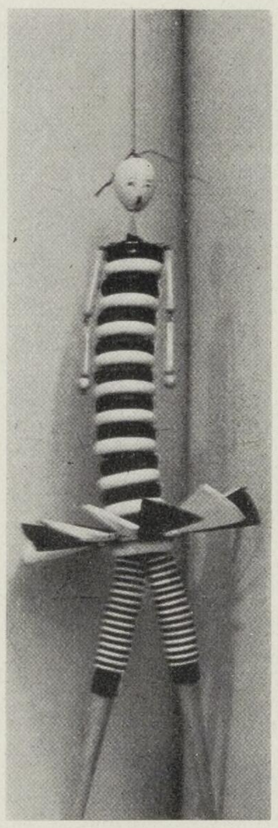
dieser abschnitt aus „violett“ wurde im sommer 1914 geschrieben.

27



marionette von hilde rantzsch

28



marionette von hilde rantzsch

aus **l. moholy-nagy:**

wie soll das theater der totalität verwirklicht werden?

bauhausbuch band 4: „die bühne im bauhaus“
verlag albert langen, münchen

die eine heute noch wichtige auffassung besagt, daß das theater aktionskonzentration von ton, licht (farbe), raum, form und bewegung ist. hier ist der mensch als mitaktor nicht nötig, da in unserer zeit viel fähigere apparate konstruiert werden können, welche die nur mechanische rolle des menschen vollkommener ausführen, als der mensch selbst.

die andere, breitere auffassung will auf den menschen als auf ein großartiges instrument nicht verzichten, obwohl in der letzten zeit niemand die aufgabe, den menschen als gestaltungsmittel auf der bühne zu verwenden, gelöst hat.

aber wie lassen sich menschliche bewegungs- und gedankenfolgen in den zusammenhang von beherrschten, „absoluten“ ton-, licht- (farbe), form- und bewegungselementen gleichwertig einordnen? man kann dem neuen theatergestalter in dieser hinsicht nur summarische vorschläge machen: so kann die wiederholung eines gedankens mit denselben worten, in gleichem oder verschiedenem tonfall durch viele darsteller als mittel synthetischer theatergestaltung wirken; (chöre — aber nicht der begleitende, passive, antike chor!) oder die durch spiegelvorrichtungen ungeheuer vergrößerten gesichter, gesten der schauspieler und ihre der vergrößerung entsprechend verstärkten stimmen. ebenso wirkt die simultane, synoptische, synakustische (optisch- oder fonetisch-mechanische) wiedergabe von gedanken (kino, grammofon, lautsprecher) oder eine zahnradartig ineinander greifende gedankengestaltung.

die zukünftige literatur wird — unabhängig von dem musikalisch-akustischen — zuerst nur ihren primären mitteln eigene (assoziativ weitverzweigte) „klänge“ gestalten. dies wird sicherlich auch einen einfluß auf die wort- und gedankengestaltung der bühne ausüben.

das bedeutet u. a., daß die bisher in den mittelpunkt der sogenannten „kammerspiele“ gestellten fänomene unterbewußten seelenlebens oder fantastischer und realer träume kein übergewicht mehr haben dürfen. und wenn auch die konflikte heutiger sozialer gliederung, weltumspannender technischer organisation, pazifistisch-utopischer und anderweitig revolutionärer bestrebungen in der bühnengestaltung raum haben können, werden sie nur in einer übergangsperiode bedeutung gewinnen, da ihre zentrale behandlung vielmehr der literatur, politik und filosofie zukommt.

als gesamtbühnenaktion vorstellbar ist ein großer, dynamisch-rhythmischer gestaltungsvorgang, welcher die größten miteinander zusammenprallenden massen (häufung) von mitteln — spannungen von qualität und quantität — in elementar gedrängter form zusammenfaßt. dabei kämen als gleichzeitig durchdringender kontrast beziehungsgestaltungen von geringerem eigenwert in betracht (komisch-tragisch; grotesk-ernst; kleinlich-monumental; wiedererstehende wasserkünste; akustische und andere späße usw.). der heutige zirkus, die operette, varieté, amerikanische und andere clownerie (chaplin, fratellini) haben in dieser hinsicht und in der ausschaltung des subjektiven — wenn auch noch naiv, äußerlich — bestes geleistet, und es wäre oberflächlich, die großen schaustellungen und aktionen dieser gattung mit dem worte „kitsch“ abzutun. es ist gut, ein für allemal festzustellen, daß die so verachtete masse trotz ihrer „akademischen rückständigkeit“ oft die gesundesten instinkte und wünsche äußert. unsere aufgabe bleibt immer das schöpferische erfassen der wahren und nicht der vorgestellten (scheinbaren) bedürfnisse.

die mittel

die tongestaltung wird sich in zukunft der verschiedenen schallapparate mit elektrischem und anderem mechanischen betrieb bedienen. an unerwarteten stellen auftretende schallwellen — z. b. eine sprechende oder singende bogenlampe, unter den sitzplätzen oder unter dem theaterboden ertönende lautsprecher, schallverstärker — werden u. a. den überraschungszustand des publikums im bereich des akustischen so heben, daß eine auf anderen gebieten nicht gleichwertige leistung enttäuschen muß.

die farbe (licht) hat in dieser hinsicht noch größere wandlungen durchzumachen.

die entwicklung der malerei der letzten jahrzehnte hat die absolute farbengestaltung geschaffen und dadurch auch die herrschaft der klarleuchtenden töne. die kristallene ausgeglichenheit ihrer harmonien wird natürlich auch nicht einen verwischt-geschminkten, durch die mißverständnisse des kubismus, expressionismus usw. zerrissen kostümierten schauspieler dulden. die verwendung von metallenen oder aus exakten künstlichen materialien hergestellten masken und kostümen wird auf diese weise selbstverständlich; die bisherige blässe des gesichts, die subjektivität der mimik und geste des schauspielers auf einer farbigen bühne ist damit ausgeschaltet, ohne die kontrastwirkungen zwischen dem menschlichen körper und irgendeiner mechanischen konstruktion zu schädigen. dazu gesellt sich die verwendbarkeit von reflektoren wie projektion zu flächenfilmen und raumlichtspielen, die aktion des lichtes als höchst gesteigerter kontrast und die durch die heutige technik gegebene gleichwertigkeit auch dieses mittels (licht) neben allen anderen. es ist noch verwendbar als unerwartete blendung, als aufleuchten, fosforeszieren, ganz in-licht-tauchen des zuschauerraumes mit der gleichzeitigen steigerung oder dem vollkommenen erlöschen aller lichter der bühne. all das in der gegenseitigen beziehung durchaus verschieden von den jetzigen überlieferten bühnengewohnheiten.

mit der tatsache, daß auf der bühne gegenstände mechanisch bewegbar wurden, ist die bisher im allgemeinen horizontal gegliederte bewegungsorganisation im raum um die möglichkeit vertikaler bewegungssteigerung bereichert worden. der verwendung von komplizierten apparaten, wie film, auto, lift, flugzeug und anderen maschinen, auch optischen instrumenten, spiegelvorrichtungen usw., steht nichts im wege.

eine weitere bereicherung wäre es, wenn die isolation der bühne aufgehoben würde. im heutigen theater sind bühne und zuschauer zu sehr voneinander getrennt, zu sehr in aktives und passives geteilt, um schöpferische beziehungen und spannungen zwischen den beiden zu erzeugen.

es muß endlich eine aktivität entstehen, welche die masse nicht stumm zuschauen läßt, sie nicht nur im innern erregt, sondern sie zugreifen, mittun und auf der höchsten stufe einer erlösenden ekstase mit der aktion der bühne zusammenfließen läßt.

daß ein solcher vorgang nicht chaotisch, sondern mit beherrschtheit und organisation vor sich gehe, das gehört zu den aufgaben des tausendäugigen, mit allen modernen verständigungs- und verbindungsmitteln ausgerüsteten neuen spielleiters.

selbstverständlich ist zu einer solchen bewegungsorganisation die heutige guckkastenbühne nicht geeignet.

die nächste form des entstehenden theaters wird auf diese forderungen — in verbindung mit den kommenden autoren — wahrscheinlich mit schwebenden hänge- und zugbrücken kreuz und quer, aufwärts und abwärts, mit einer in den zuschauerraum vorgebauten tribüne usw. antworten. außer einer drehvorrichtung wird die bühne von hinten nach vorn und von oben nach unten verschiebbare raumbauten und platten haben, um geschehnisteile (aktionsmomente) der bühne in ihren einzelheiten — wie die großaufnahme des films — beherrschend hervorzuheben. es könnte an die stelle des heutigen parterrelogenkreises eine mit der bühne verbundene laufbahn angebracht werden, um die verbindung mit dem publikum (etwa in zangenartiger umklammerung) zu ermöglichen.

die auf der neuen bühne entstehenden und möglichen nivounterschiede von beweglichen flächen würden zu einer wirklichen raumorganisation beitragen. der raum besteht dann nicht mehr aus bindungen der fläche in dem alten sinne, der eine architektonische raumvorstellung nur bei geschlossenen flächenbindungen kannte; der neue raum entsteht auch durch lose flächen oder durch lineare flächenbegrenzungen (drahtrahmen, antennen), so daß die flächen unter umständen nur in ganz lockerer beziehung zueinander stehen, ohne daß sie einander zu berühren brauchen.

1924

---

studienplan der versuchsbühne am bauhaus in dessau • leitung: oskar schlemmer

1. art:
a) die bühnenabteilung dient der praktischen und theoretischen schulung von bühnenmäßig begabten, zum zweck der zusammenarbeit an dem gemeinsamen ziel einer neuen bühnenform
b) die bühnenabteilung gliedert sich in die bühnenwerkstatt für maler und techniker und in die versuchsbühne für tänzer, schauspieler, regisseure.
c) da die abteilung vornehmlich versuchscharakter trägt, wird kein lehrvertrag abgeschlossen und auch keine abschließende ausbildung in einem bestimmten fach gewährleistet.

2. anmeldung:
die anmeldung in die bühnenabteilung muß schriftlich erfolgen mit folgenden anlagen:
a) selbständige zeichnerische oder handwerkliche arbeiten, fotos
b) lebenslauf (vorbildung, staatszugehörigkeit, persönliche verhältnisse und unterhaltsmittel — bei minderjährigen durch eltern oder vormund —)
c) polizeiliches leumundszeugnis
d) ärztliches gesundheitszeugnis
e) lichtbild
f) gegebenenfalls zeugnisse über vorangegangene praktische oder theoretische ausbildung.

3. aufnahme:
die aufnahme in die bühnenabteilung erfolgt probeweise
a) nach erfolgreicher halbjähriger teilnahme an der obligatorischen grundlehre des bauhauses
b) nach endgültiger aufnahme verpflichtet sich der studierende, mindestens ein jahr lang an der arbeit der bühnenabteilung teilzunehmen.
c) lehrgebühren: aufnahmegebühr mk. 10.—
grundlehre: mk. 30.— pro halbjahr
hauptlehre und werkstatt: frei
hospitanten: mk. 50.— pro halbjahr.

4. aufgabe:
a) in der bühnenabteilung werden bestimmte von der abteilungsleitung gestellte aufgaben gelöst.
je nach fähigkeit des einzelnen sind diese ideell-schöpferischer oder handwerklich-praktischer natur.
b) sie beziehen sich vor allem auf die bühnenelemente der form, der farbe, des raums und der bewegung.
c) im weiteren auch auf sprache und ton; ferner auf theatralische idee und komposition.
alle diese gebiete sollen in ihren elementaren formen und erscheinungsarten erforscht, erprobt und angewandt werden mit dem ziel, zu einer neuen bühnengemäßen darstellungsweise zu gelangen.

5. aufführungen:
die ergebnisse der studien sollen in zwangloser folge in aufführungen zunächst innerhalb des bauhauses, später auch außerhalb zur schau gestellt werden.

6. arbeitsgebiet:
die arbeit in der bühnenabteilung verteilt sich nach dem von der abteilungsleitung jeweils festgesetzten stundenplan auf:
a) bau von masken und kostümen
b) bau von instrumenten, apparaten, requisiten
c) szenische raumgestaltung, bühneneinrichtung
d) anfertigung von bühnenmodellen, aufrissen, perspektiven
e) gymnastische, tänzerische
f) musikalische
g) sprachliche
} studien und gestaltungen
h) improvisationen, stegreifspiele, dramatische kompositionen
i) choreographische darstellungen, diagramme, partituren.

7. arbeitsgemeinschaft:
das vielgestaltige gebiet der bühne macht eine arbeitsteilung und arbeitsgemeinschaft notwendig, deren gruppen (darsteller und praktiker) sich zusammensetzen aus:
I. gruppe: studierende der bühnenabteilung, die sich ausschließlich einem oder mehreren gebieten der bühnenabteilung widmen
II. gruppe: studierende des bauhauses, die nur in der freizeit und nach bedarf an der bühnenarbeit teilnehmen
III. gruppe: nicht dem bauhaus angehörende, die aber auf einem gebiet der bühne tätig oder dafür begabt sind und nur gelegentlich und nach bedarf an der bühnenarbeit teilnehmen.

8. abgang:
nach abgang von der bühnenabteilung kann auf wunsch ein amtliches zeugnis ausgestellt werden.

datum des erscheinens: 10. juli 1927 ● für die einzelnen beiträge trägt der betreffende autor die verantwortung ● diese nummer hat oskar schlemmer zusammengestellt ● druck der hofbuchdruckerei von c. dünnhaupt g.m.b.h. dessau