



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Die Schauspielbühne im Bauhaus oder wie das Theater
tanzen lernte.“

Verfasserin

Julia Rausch

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag. phil.)

Wien, 2015

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 317

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Theater-, Film- und Medienwissenschaft

Betreuer:

Univ.-Prof. i.R. Dr. Johann Hüttner

Ehrenwörtliche Erklärung

Ich erkläre ehrenwörtlich, dass ich die vorliegende Arbeit selbstständig und ohne fremde Hilfe verfasst habe, andere als die angegebenen Quellen nicht benutzt und die den Quellen wörtlich oder inhaltlich entnommenen Stellen als solche kenntlich gemacht habe. Die Arbeit wurde bisher in gleicher oder ähnlicher Form an keiner anderen Universität eingereicht und auch noch nicht veröffentlicht. Die vorliegende Fassung entspricht der eingereichten elektronischen Version.

Wien, Januar 2015

Inhalt

1. Einleitung	8
2. Die Avantgarde zu Beginn des 20. Jahrhunderts.....	10
2.1 Die Programmatik	10
2.1.1 Das Theater der Avantgarde	11
2.1.2 Der Schauspieler vs. Maske, Kostüm und Figurine	14
2.2 Visionäre der Avantgarde	15
2.2.1 Adolphe Appia.....	15
2.2.2 Edward Gordon Craig.....	16
2.3 Der Raum im Theater	17
2.3.1 Die Raumbühne Friedrich Kieslers	17
2.3.2 Das Railway-Theater.....	18
2.3.3 Das <i>kinetisch konstruktive system</i> von László Moholy-Nagy	23
3. Das Bauhaus und seine Schauspielbühne	26
3.1 Das Bauhaus (1919 – 1933) – Geschichte und Idee	26
3.1.1 Das Bauhaus- Manifest von Walter Gropius (1919).....	28
3.1.2 Die Phasen des Bauhauses	29
3.1.3 Exkurs: Musik, Fotografie und Film im Bauhaus.....	35
3.2 Die Schauspielbühne am Bauhaus.....	36
3.2.1 Die Schauspielbühne unter der Leitung Lothar Schreyers.....	37
3.2.2 Die Schauspielbühne unter der Leitung Oskar Schlemmer.....	38
3.2.3 Oskar Schlemmer und das Triadische Ballett - Vorüberlegungen zum Verhältnis der Figur im Raum	41
3.3 Oskar Schlemmers Wirken am Bauhaus	45
3.4 Wie das Theater tanzen „lernte“ – Die Schauspielbühne als Wegbereiter der Performance	46
3.4.1 Schlemmers Theorie: Mensch und Kunstfigur von 1925 und der Unterricht am Bauhaus – Der Mensch	46
3.4.2 Die Erforschung des Prinzips Mensch im Raum in der Praxis: die Bauhaustänze	52
3.5 Die Abgrenzung zum Ausdruckstanz.....	59
3.5.1 Exkurs: Wegfall der Sprache	62
3.5.1 Exkurs: Architektonische Theaterentwürfe	63
4. Einfluss der Bühnentheorie Schlemmers auf die Performance und das moderne Tanztheater	66
4.1 Die (direkte) Nachfolge des Bauhaus: Das <i>New Bauhaus</i> in Chicago	66
4.2 Der Einfluss des Bauhauses auf die Avantgarde der USA.....	67

4.2.1	Das <i>Black Mountain College</i>	69
4.2.2	Xanti Schawinskys konzeptuelles Theater.....	70
4.2.3	<i>Light Sound Movement Workshop</i>	72
4.2.4	John Cage: <i>Theatre Piece No.1</i>	74
4.3	Merce Cunningham und der Postmodern Dance.....	75
4.3.1	Merce Cunningham: <i>“The subject matter of his dance is the dance itself.”</i>	76
4.3.2	Eine Gegenüberstellung der Arbeiten von Oskar Schlemmer und Merce Cunningham.....	79
5.	Fazit	84
6.	Abstract.....	86
7.	Literaturverzeichnis	87
8.	Internetquellen:	90
9.	Abbildungsverzeichnis.....	91
10.	Lebenslauf	92

1. Einleitung

Die vorliegende Arbeit strukturiert sich wie im Folgenden: Zuerst findet eine allgemeine Einführung in (ausgewählte) Strömungen der Avantgarde statt. In dieser Zeit finden radikale Änderungen statt, die sich durch die Auflösung der Grenzen zwischen den Künsten bedingen. Für das Theater hat das weitreichende Folgen, die seinen Aufbau betreffen.

Dies führt zum zentralen Thema der vorliegenden Arbeit: die Schauspielbühne des Bauhauses. In diesem (Haupt)Kapitel wird verstärkt auf das Wirken des Künstlers Oskar Schlemmer und dessen zentraler Betrachtungsgegenstand der Bewegung der Figur im Raum eingegangen.

Dieser durch die zeitlichen Umstände entstehende revolutionäre Ansatz der Verschmelzung zwischen den Disziplinen Tanz, Theater und Pantomime wird beleuchtet. Im darauffolgenden Kapitel wird dann der weitere Weg dieser Entwicklung, an dessen Ende die *Performance* und das *Happening* stehen, und der enorme Einfluss auf den modernen Tanz, geschildert.

Um das Phänomen Bauhaus in seiner Erscheinung zu verstehen, muss man es zuerst in den Gesamtzusammenhang seiner Zeit einbetten, denn ohne Frage ist es eine der wichtigsten Strömungen der Moderne. Die vorliegende Arbeit behandelt jedoch nicht die Gesamtheit aller Facetten des Bauhauses, wie Architektur, Typographie oder Industriedesign, sondern konzentriert sich ausschließlich auf die Ergebnisse der Bühnenwerkstatt des Bauhauses.

Ganz allgemein kann eingangs konstatiert werden, dass sich das Theater der Moderne von der ‚Fessel der Literatur‘ befreit. Hier findet also eine Entliterarisierung statt, in der nicht mehr der Dramatiker, sondern der Regisseur der „Schöpfer“ des so entstehenden Theatergesamtkunstwerkes ist.

Zwar hatte der Naturalismus schon eine Art Literaturrevolution ausgelöst, diese ließ aber das Theater und das Wesen des Schauspiels insbesondere außen vor. Im Mittelpunkt der Betrachtung stand nach wie vor die Ausführung nicht die Aufführung.¹

In der Folge befreit sich das Regietheater von der Dominanz des Textes und verlagert das Hauptaugenmerk auf die optische Komponente. So werden aus Worten Bilder.

Immer mehr schaffen auch Bildende Künstler und Architekten Theater: die Grenzen zwischen den einzelnen Künsten werden fluide und verschwinden. Statt des Guckkastentheaters und der Konfrontation von Bühne und Publikum etabliert sich das Arena- oder Rundtheater.²

¹ Eleonora Louis und Toni Stooss: Oskar Schlemmer: Tanz Theater Bühne, Vortragsreihe zur Ausstellung in der Kunsthalle Wien, Wien 1007, S. 8.

² S. ebd., S. 9.

Es entsteht eine Einheit von Kunst und Technik, die für alle künstlerischen Bereich gilt: Bildende Kunst, Malerei, Architektur und das Theater.³

Genau dies ist auch der oberste Grundsatz des Bauhauses.

Diese Strömung nimmt in der Geschichte von Kultur, Architektur, Design, Kunst und neuen Medien des 20. Jahrhunderts eine ganz besondere Rolle ein. Als eine der ersten Hochschulen für Gestaltung führt das 1919 gegründete Bauhaus führende Köpfe aus Kunst und Architektur dieser Zeit zusammen und ist zugleich eine pädagogisch innovative Ausbildungsstätte als auch Produktionsort.

“The fact it was an idea, I think is the cause of its enormous influence that the Bauhaus had on every progressive school around the globe. You cannot do that with organization, you cannot do that with propaganda. Only an idea spreads so far.”⁴

Nach dem Ende des 1. Weltkrieges lag das primäre Ziel der Menschen darin, ihre aus den Fugen geratene Welt wieder in Ordnung zu bringen. Jeder entwickelt hierfür eine eigene Methode.

In diesem Zusammenhang kann man die Bauhaus-Gemeinschaft auch als „*eine kleine abgeschlossene Insel im Meere des [...] Spießbürgertums*“ sehen, in der unterschiedliche Weltanschauungen, wie Theosophie, Anthroposophie, Katholizismus, Spiritismus, Wanderapostel, sektiererische Propheten, Anhänger der Mazdaznanlehre (Vermischung verschiedener asiatischer Lebensphilosophien nach westlicher Rezeption), Sozialismus, Kommunismus aber auch Künstler mit vollkommen konträren Vorstellungen von Kunst, einen Zufluchtsort finden.

Was in der Konsequenz auch bedeutet, dass das Bauhaus in seiner Entwicklung einer fortwährenden Veränderung unterworfen war.⁵

„Man war ja andauernden Wandlungen preisgegeben: Wir fingen ja fast mittelalterlich an mit unseren Satzungen von Formmeistern, Handwerksmeistern und Lehrlingen und endeten doch am Schluß (1933) mit einer Avantgarde auf allen Gebieten. Was sich auch ereignete in Kultur und politischem Geschehen, es spiegelte sich bei uns.“⁶

Diese neuartige Lebensform zeigt sich in allen Facetten des Alltags: vom Bauhaus-Pfiff über die Bauhaus-Kleidung bis hin zu den legendären Bauhaus-Festen. Sie steht in ihrer Lebensauffassung vollkommen in Opposition zur bürgerlichen Gesellschaft, die, man vergleicht die „Bauhäusler“ sogar mit „Zuchthäuslern“ versucht den Kindern Angst

³ Louis und Stooss, 1997, S: 10.

⁴ Mies van der Rohe: Address on the 70th birthday of Walter Gropius, Blackstone Hotel, Chicago am 15.5.1953, IN: Giedion, Siegfried: *Walter Gropius: Work and Teamwork*, New York 1954, S. 27, zit. nach Sigrid Pawelke: Einflüsse der Bauhausbühne in den USA. Eine Untersuchung von Bauhausbühne und amerikanischer Bühnenperformance und Postmodern Dance unter ästhetischen und pädagogischen Aspekten, Nürnberg 2005, S. 16.

⁵ Vgl. hierzu: http://www.thomas-schinkoeth.de/SCHUBLADEN/KUNST_UND_GESELLSCHAFT/BauhausMusikUndBuehne.pdf, S. 1.

⁶ Tut Schlemmer: ... vom lebendigen Bauhaus und seiner Bühne. In: Eckhard Neumann (Hrsg.): *Bauhaus und Bauhäusler. Erinnerungen und Bekenntnisse*. Köln 1985: DuMont, S. 226, zit. nach: http://www.thomas-schinkoeth.de/SCHUBLADEN/KUNST_UND_GESELLSCHAFT/BauhausMusikUndBuehne.pdf, S. 1.

einzujaßen: „Wenn ihr euch nicht benehmt, dann stecken wir euch ins Bauhaus!“⁷

2. Die Avantgarde zu Beginn des 20. Jahrhunderts

2.1 Die Programmatik

Die Avantgarde der 1920er Jahre kennzeichnet sich durch die Abkehr vom bis dahin vorherrschenden mimetisch-abbildenden Prinzip der Künste aus. Die jeder Kunst ureigenen Gestaltungsmittel werden einer genauen Betrachtung unterzogen, in ihre Einzelheiten zerlegt und wieder ‚neu‘ zusammengesetzt – was in der logischen Konsequenz zu völlig neuen Erkenntnissen und Reflexionen im modernen Kunstwerk selbst führt.⁸

Für das Theater bedeutet dies den Bruch mit den Illusionen, es findet eine Entrümpelung des Bühneninventars statt sowie ein radikaler Bruch mit den darstellerischen Konventionen. Wie schon eingangs erwähnt, beginnt dies schon im Naturalismus (in radikal sozialkritischer Varianten), dieser wird jedoch ausschließlich als Wegbereiter der Avantgarde gesehen und nicht als ihr zugehörig. Des Weiteren sind radikal politisches Engagement und radikale Abwendung von der Realität gleichermaßen ein Hauptmerkmal der theatralischen Avantgarde. Dies liegt begründet in den schrecklichen Erfahrungen der Menschen im 1. Weltkrieg – Pazifismus auf der einen (DADA) und Kriegsverherrlichung auf der anderen Seite (Futurismus).

Den meisten Strömungen ist eine Abkehr von der Psychologie und der Innerlichkeit gemeinsam. Literarische Bewegungen wie DADA und Surrealismus stellen eine neue Art von Theatertexten vor, die sich von der Konvention der „verteilten Rollen“ entfernt. Der Regisseur Edward Gordon Craig entwirft die „Über-Marionette“ als Ideal des neuen Schauspielers. Wsewolod Meyerhold schafft eine körperbetonte Basis für das Schauspiel ausgehend vom Taylorismus. Erwin Piscator setzt auf den Einsatz modernster Technik auf der Bühne mit Film- und Toneinspielungen.

Die avantgardistischen Strömungen in der Bildenden Kunst, wie z.B. der Kubismus, beeinflussen enorm die Gestaltung von Bühnenbildern und Kostümen; hier wird Stück für Stück das organisch Ganze auseinandergelegt und neu zusammengesetzt.

Der Regisseur Adolphe Appia setzt z.B. der naturalistischen Illusionsbühne einen leeren Bühnenraum, der allein durch die ausgeklügelte Beleuchtung funktioniert, entgegen.

Bild, Bewegung und Musik werden auf eine völlig neue Art und Weise kombiniert wie im *Triadischen Ballett* von Oskar Schlemmer zu sehen sein wird. Der Ausdruckstanz (Isadora Duncan, Laban, Hötzel) intoniert die Bewegungstechnik des Balletts auf eine völlig neue Art und schafft so die Voraussetzungen für das moderne Tanztheater. Die Zielsetzungen und

⁷ mündliche Überlieferung, zit. nach: http://www.thomas-schinkoeth.de/SCHUBLADEN/KUNST_UND_GESELLSCHAFT/BauhausMusikUndBuehne.pdf, S. 1.

⁸ Vgl. hierzu: Louis und Stooss, 1997, S.72.

auch die Ausführungen der verschiedenen Avantgardeströmungen mögen sich unterscheiden, der Einfluss der einzelnen Kulturströmungen untereinander ist jedoch fließend und unübersehbar. Dies liegt in der ideellen Nähe der Künstler untereinander begründet.

Ganz stark hervorzuheben ist die Tatsache, die allen künstlerischen Bestrebungen der Avantgarde gemeinsam ist: die Grenzüberschreitung. Kein Künstler ist mehr ausschließlich Maler, Architekt, Regisseur oder Schriftsteller allein – jeder beschäftigte sich mit den für ihn interessanten Facetten der anderen Fachgebiete und versucht auf diesem Wege zu neuen Erkenntnissen und Ergebnissen für seine Arbeit zu gelangen. Dies öffnet auch dem Zuschauer völlig neue Perspektiven. Mit diesen vollkommen neuen Verknüpfungen der einzelnen Künste untereinander werden andersartige Assoziationen und Erfahrungen möglich.

Da das Thema der vorliegenden Arbeit das Theater am Bauhaus mit dem zentralen Aspekt der Verknüpfung von Bühne mit Tanz und Pantomime ist, wird hauptsächlich auf diese Verbindung innerhalb der Avantgardeströmungen eingegangen. Malerei, Literatur und Architektur bleiben natürlich nicht unerwähnt, werden aber nicht in derselben Ausführlichkeit betrachtet – ansonsten würde der Rahmen gesprengt werden.

2.1.1 Das Theater der Avantgarde

Am Anfang steht erneut die Feststellung, dass die Moderne die Zeit ist, in der die Grenzen zwischen den einzelnen Künsten durchlässig werden und zunehmend verschwinden.

Aus der Architektur, Malerei, Bühnenbildnerie und Bildhauerei wird der Raumaspekt für das Theater übernommen werden und verändert so sein Bild auf eine vollkommen neuartige Art und Weise.⁹ In diesem neuen Zusammenhang wird der Bühnenraum somit fortan als *Bildraum* neu verstanden.

Am Anfang steht die Feststellung, dass die Bildende Kunst hiermit die Literatur als „Herrscher“ über das Theater ablöst. Dazu kommt, dass die Moderne eine experimentierfreudige Zeit gewesen ist, denkt man zB. an Jarrys *Ubu Roi* oder die Soirees der Futuristen und DADA- Aktionisten mit einer für die damalige Zeit unüblichen Mischung aus Genres und Medien, wie Zirkus, Akrobatik, Varieté, Film- und Bildprojektion, die das Bühnenereignis zu einem Spektakel werden lassen.

So stellt sich auch die Frage, was dieses neuartige Bewegungs- und Ereignistheater genau ist: ist es Tanz, Inszenierung, Performance oder vielleicht eine vollkommen neue Gattung?

Das „*totale Theater*“¹⁰ hat genau das bezwecken wollen; Verwirrung stiften durch Experimente.

Jedoch führte die Durchlässigkeit der Grenzen zwischen den einzelnen Künsten aber auch

⁹ Wobei die Aufwertung des Raumes als theatralischer Handlungsträger längst überfällig war.

¹⁰ Louis und Stooss, 1997, S. 84f.

zu einer Wiederbesinnung auf traditionelle Theaterformen, wie der ‚Commedia dell‘ arte‘, dem Theater der Antike oder dem Marionetten- und Maskentheater.

Desweiteren beschäftigt man sich auch mit außereuropäischen Theaterformen, wie etwa dem japanischen ‚Nô- Theater‘. Dieses Masken-, Kostüm- und Körpertheater arbeitet mit Konzepten von Schauspielkunst, die stark an Craigs Übermarionette erinnern.

Darüber hinaus trägt die Auseinandersetzung mit asiatischen und afrikanischen Theaterstücke zur weiteren Reduktion und Stilisierung der Ausdrucksweise und der Bewegung der Bühnenakteure bei.¹¹ Durch diese Einflüsse, wird vielleicht die Spaltung der Moderne zwischen Mechanisierung auf der einen, und Abstraktion von organisch- kultischen Materials auf der anderen Seite, deutlich – *Visueller Rationalismus* und *Neue Transzendenz*.¹²

Hierbei sei Kandinskys Idee einer abstrakten Bühnensynthese erwähnt, die besagt, dass das neue *totale Theater* nicht mehr nur länger eine simplen Addition der Einzelkünste ist, sondern eine Einheit darstellt, die aus den einzelnen Elemente Form, Farbe, Bewegung, Musik und Klang besteht.

„Also streng genommen ist die reine abstrakte Form des Theaters die Summe der abstrakten Klänge:

1. der Malerei - Farbe
2. der Musik - Klang
3. des Tanzes - Bewegung

im gemeinsamen Klange der architektonischen Gestaltung.“¹³

Kandinskys Programmatik kann also als eine Synthese durch Abstraktion statt Addition verstanden werden.

Die am Bauhaus entstandene Produktion *Bilder einer Ausstellung* von 1928 veranschaulicht diese Programmatik par excellence und gilt bis heute als Höhepunkt der Theatermoderne.

Bis auf wenige Szenen, in denen Tänzerinnen zu sehen sind, hat Kandinsky die Komposition des Musikers Modest Mussorgsky in ein reines Spiel abstrakter Farbformen übersetzt.¹⁴

Auch László Moholy- Nagys sogenannte *Mechanische Exzentrik* gehorcht diesem Anspruch: hier wird versucht durch die Zerlegung der szenischen Bestandteile und neuartiger Zusammensetzung zu einer (neuen) *Grammatik der Bühnenelemente* zu gelangen. Dies stellt wiederum den Ausgangspunkt für eine Synthese auf einer höheren Ebene dar, der die Elemente Licht, Farbe, Form, Geruch, Bewegung und Ton mit der mechanischen Motorik der Akteure zu einem szenischen „Aktionsvorgang“ verbinden soll.

„Das Theater der Totalität muss mit seinen mannigfaltigen Beziehungskomplexen von Licht, Raum, Fläche, Form, Bewegung, Ton, Mensch - mit allen Variations- und Kombinationsmöglichkeiten dieser Elemente untereinander - künstlerischer Gestaltung: ORGANISMUS sein [...] Als Gesamtbühnenaktion vorstellbar ist ein großer, dynamisch- rhythmischer

¹¹ Vgl. hierzu: Louis und Stooss, 1997, S. 85/86.

¹² Vgl. hierzu: Louis und Stooss, 1997, S. 87.

¹³ Wassily Kandinsky: Über die abstrakte Bühnensynthese, 1927, zit. nach: Louis und Stooss, S. 89.

¹⁴ Vgl. hierzu: Louis und Stooss, 1997, S. 89.

Gestaltungsvorgang, welcher die größten miteinander zusammenprallenden Massen (Häufungen) von Mitteln zusammenfasst. Dabei kämen als gleichzeitig durchdringender Kontrast Beziehungsgestaltungen von geringem Eigenwert in Betracht (komisch- tragisch, grotesk- ernst, kleinlich- monumental, akustische und andere Späße, usw.) Der heutige Zirkus, die Operette, Varietee, amerikanische und andere Clownerie haben in dieser Hinsicht und in der Ausschaltung des Subjektiven - denn auch noch naiv- äußerlich - Bestes geleistet.“¹⁵

Immer mehr halten Technik und Mechanik Einzug auf den Theaterbühnen, was sich natürlich auch auf das Geschehen auf der Bühne, auswirkt. Der Akteur verschwindet immer mehr von der Bühne und das Theater wird sozusagen zu einem *Theater der Gegenstände*¹⁶.

Auf dem Gebiet der Verwissenschaftlichung des Theaters, was bezeichnend für das Bauhaus und den Konstruktivismus ist, sei noch Wsewolod E. Meyerhold (1874-1940) mit seinem Konzept der *Biomechanik* zu erwähnen. Im Großen und Ganzen geht es hierbei um die Entwicklung einer Methode, schauspielerische Leistung noch effizienter zu machen und zu beschleunigen. Sein Konzept orientiert sich an wissenschaftlichen Methoden des „Fordismus“ und „Taylorismus“, zur Verbesserung der Arbeitskraft, die zuvor in den USA entwickelt worden waren. Obwohl rein kapitalistische Prinzipien, überträgt der Sozialist Meyerhold diese Prinzipien auf den künstlerischen Bereich, um der Forderung Lenins zu entsprechen, die Kunst produktionsartig zu machen:

„Der Konstruktivismus hat vom Künstler gefordert, daß er auch zum Ingenieur wird. Die Kunst muß auf wissenschaftlicher Grundlage basieren, das gesamte Schaffen des Künstlers muß ein bewußter Prozeß sein. Die Kunst des Schauspielers besteht in der Organisation seines Materials, d.h. in der Fähigkeit, die Ausdrucksmittel seines Körpers richtig auszunützen. (...). Weil das Schaffen des Schauspielers im Schaffen plastischer Formen im Raum besteht, muß er die Mechanik seines Körpers studieren. Das ist deshalb für ihn wichtig, weil jedes Auftreten von Kraft (auch im lebendigen Organismus) den gleichen Gesetzen der Mechanik unterworfen ist (und das Schaffen von plastischen formen im Raum der Bühne durch den Schauspieler ist natürlich eine Erscheinungsform der Kraft des menschlichen Organismus). Der Hauptmangel des heutigen Schauspielers ist seine absolute Unkenntnis der Gesetze der Biomechanik. (...). Die Taylorisierung des Theaters wird es möglich machen, in einer Stunde so viel zu spielen, wie wir heute in vier Stunden bieten können.“¹⁷

An dieser Aussage Meyerholds werden die antagonistischen Pole der Moderne deutlich: Wissenschaft und Kunst, Technik und Natur, Zivilisation und Mythos, Vergangenes und Hochaktuelles, das Reine und das Totale, das Organische und das Mechanische, etc.¹⁸

Der Künstler der Moderne ist zerrissen zwischen diesen beiden Polen, die für uns heute unauflösbare Antagonismen darstellen, die man zu dieser Zeit aber noch miteinander zu

¹⁵ Moholy- Nagy: Theater, Zirkus, Varieté, 1925, zit. nach: Louis und ss, 1997, S. 89.

¹⁶ Louis und Stoos, 1997, S. 89.

¹⁷ Wsewolod E. Meyerhold: Der Schauspieler der Zukunft und die Biomechanik, 1922, zit. nach Louis und Stoos, 1997, S. 89.

¹⁹ Schlemmer über Wigman und Joos auf dem Essener Tänzerkongreß 1928, zit. nach: Louis und Stoos, 1997, S. 94.

¹⁸ Vgl. Louis und Stoos, 1997, S. 94.

verbinden versucht hat.¹⁹

2.1.2 Der Schauspieler vs. Maske, Kostüm und Figurine

Die zentrale Frage ist hier, wie sich die neue Aufgabe des Akteurs auf der Bühne definiert. Die Vorschläge hierzu reichen davon, den Menschen völlig von der Bühne zu verbannen bis hin zu einem sich zwar artikulierenden, aber nicht mehr sprechenden Akteur.²⁰

Fakt ist, dass der Darsteller nach Ansicht der modernen Bühnenkunst nichts mehr von Bedeutung zu äußern hat:

„Das selbstherrliche bürgerliche Subjekt existierte de facto nicht mehr, es hatte sprichwörtlich nichts mehr zu sagen, geschweige denn: zu rezitieren. Und sollte es sich dennoch auf der Bühne befinden, so wurde der ‚Mensch‘ durch den Begriff des ‚Menschenmaterials‘ ersetzt.“²¹

Fernand Léger hierzu:

„Es ist an der Zeit, das kleine Menschlein unauffällig von der Bühne verschwinden zu lassen. Daß sie deshalb längst nicht leer wird, dafür übernehme ich die Garantie, denn wir bringen nun die Dinge ins Spiel, lassen die Gegenstände agieren. Die menschliche Gestalt wird nicht von der Bühne verbannt, doch, wo sie auftaucht, geschieht es ohne den mindesten persönlichen Ausdruck, ist sie stark geschminkt oder trägt eine Maske, wird völlig verwandelt oder agiert mit mechanisch geregelter Bewegung [...] Soweit es dem geschlossenen Gesamtablauf einer Nummer nicht abträglich ist, kann das Menschenmaterial auch in parallel rhythmisierten oder kontrastvoll aufeinanderstoßenden Gruppen eingesetzt werden.“²²

Doch musste man einsehen, dass es nicht vollkommen ohne „das kleine Menschlein“ funktionierte, also wurde der Schauspieler dehumanisiert, zu einer Puppe entfremdet.

Gerade für die Moderne ist diese Suche nach einem ‚neuen‘ Menschenbild sinnbildlich, dass sich irgendwo zwischen Organischem und Mechanischem, dem Einzelnen und der Masse, Abstraktion und Einfühlung, neuem technischen Rationalismus und mystischer Weltflucht, befindet. Dieses neue Ideal wurden nun der Tänzer und die Marionette.

Kleists berühmter Marionettenaufsatz von 1810 gehört demnach folglich zu den einflussreichsten Texten für die Moderne. Moderne Schauspielkunst war somit in erster Linie die Kunst, den Körper im Raum zu bewegen.

„[...] Der Schauspieler ist seinen Gefühlen preisgegeben, sie bemächtigen sich seiner Glieder und lenken sie nach ihrem Willen. Er tanzt nach ihrer Pfeife [...] wie einer, der von Sinnen ist [...] Und wie mit der Körperbewegung, so verhält es sich auch mit dem Gesichtsausdruck [...] Der menschliche Körper ist also [...] von Natur aus als Material für eine Kunst untauglich. [...] Schafft den Schauspieler ab, und ihr schafft die Mittel ab, durch die ein unechter Bühnenrealismus entstanden und zur Blüte gekommen ist. [...] Der Schauspieler muss das Theater räumen und seinen Platz wird die unbelebte Figur einnehmen - wir nennen sie die Über- Marionette, bis sie sich einen besseren Namen erworben hat. [...] Die Über- Marionette wird nicht mit dem Leben wetteifern, sie wird über das Leben hinausgehen. Ihr Vorbild wird nicht der Mensch aus Fleisch und Blut sein, sondern der Körper in Trance sein.“²³

Ein weiteres abstraktes Konzept, dass dieselbe Richtung einschlägt aber noch radikaler ist,

¹⁹ Vgl. hierzu: Louis und Stooss, 1997, S. 94.

²⁰ Vgl. hierzu: Louis und Stooss, 1997, S. 79/80.

²¹ Louis und Stooss, 1997, S. 80.

²² Fernand Léger: Mensch, Maschine; Malerei, 1924, o.A. zit. nach: Louis und Stooss, 1997, S. 81.

²³ Edward Gordon Craig: Der Schauspieler und die Über- Marionette, 1907, o. A., zit. nach Louis und Stooss, 1997, S. 82.

ist das der Über-Marionette von Edward Gordon Craig. In diesem Konzept findet eine Neubewertung von Maske und Kostüm statt, und somit schließlich letztendlich auch die der Figurine. Vormalig noch Hilfsmittel und Requisiten gewinnen diese „Dinge“, wie Léger sie genannt hatte, zunehmend an Bedeutung. Maske, Kostüm, Figurine werden mehr und mehr zu den eigentlichen Trägern der szenischen Handlung – der Schauspieler als solches verschwindet in und hinter ihnen. Die Typisierung der Akteure, die Molière mit dem Tragen von Masken hatte entkommen wollen, wird gerade jetzt erst recht angestrebt und perfektioniert. In ihren extremsten Ausführungen war die Figurine derart gestaltet, dass die Freiheit der Bewegung auf ein konzeptionell vorgegebenes Maß eingeschränkt war. Allein die von Craig beklagte Unplanbarkeit der physischen und psychischen Regungen scheint somit unüberwindbar zu sein. Der Darsteller ist allerdings nun nicht mehr sehr viel mehr als eine Marionette in den Händen der Regisseure.²⁴

2.2 Visionäre der Avantgarde

2.2.1 Adolphe Appia

„Im Wortdrama ist die Gegenwart des Schauspielers die unumgängliche Bedingung für jedwede Mitteilung, und sie gewinnt dadurch eine ganz normale darstellerische Bedeutung [...] Im Wort- Tondrama dagegen ist der Darsteller nicht mehr der einzige, auch nicht mehr der höchste Vermittler zwischen Dichter und Publikum, hier ist er: eines der Ausdrucksmittel, nicht mehr und nicht minder notwendig als alle übrigen Bestandteil des Dramas [...]. Dieser gewissermaßen musikalische Raum, zu welchem die Inszenierung für das Wort- Tondrama wird, muss demnach ein ganz anderer gearteter sein als derjenige, in welchem der bloße Wortdichter sein Drama verwirklichen sucht [...] Denn wie ich darlegen werde, messen die von der Musik festgesetzten Bewegungen des Darstellers den Raum, lassen das musikalische Zeitmaß gleichsam im Raum Gestalt gewinnen und bestimmen auch die Verhältnisse der gesamten Inszenierung.“²⁵

Adolphe Appia (1862-1928) war ein Schweizer Bühnenbildner, Theoretiker und Musiker. Zusammen mit Émile Jacques-Dalcroze gilt er als Begründer und Ideengeber des Festspielhauses in Hellerau. Aufgrund seines 1899 erschienenen Hauptwerkes *Die Musik und die Inszenierung*, in welchem er das Zusammenspiel der Bewegung des Schauspielers, des Raumes und des Lichtes forderte, gilt er als der Vater des modernen Bühnenlichtes und der modernen Bühnengestaltung.

Appia fordert die Auflösung der Trennung zwischen Zuschauer und Darstellern ohne Barriere, was dann später im Festspielhaus Hellerau auch realisiert wurde. Zugleich lag sein Anliegen darin, das Publikum zu mehr Kritik erziehen zu wollen, er kritisiert dessen Trägheit und Passivität. 1909 schreibt er hierzu konsumkritisch:

„Wir betrachten die Kunst wie eine Fabrikation von Luxus-Dingen, die man uns anbietet. Wir wählen wie beim Konditor das, was unsere Naschhaftigkeit

²⁴ Vgl. hierzu: Eleonora Louis und Toni Stoss, 1997, S. 82f.

²⁵ Adolphe Appia: *Die Musik und die Inszenierung*, München 1899, zit. nach: Louis und Stoss, 1997, S. 73.

anspricht und wir haben wohl viele Künstler dazu gezwungen, Konditoren zu werden.“²⁶

In Appias Vorstellung ist die Musik der Grundstein der Inszenierung, sogenannte „rhythmische Räume“ entstehen aufgrund dieser Prämisse. Statt der bis dato bestehenden Pseudowirklichkeit auf der Bühne, wollte er einen Bühnenraum schaffen, der die Wahrnehmung des Publikums erweitert.

„Die Handlungen, die der Musik untergeordnet sind, finden in einem bestimmten Raum statt (wie auch in einer bestimmten Zeit), und dieser Raum wiederum, stellt dem Schauspieler das Terrain und die Gegenstände zur Verfügung, die er für seine Bewegungen und seine Gesten braucht. Auf diese Weise wird – sagt Appia – die Musik, die bereits die Zeit der Aufführung kontrolliert, auch den Raum kontrollieren: durch die Vermittlung des Schauspielers wird sie gleichsam in den Raum transportiert und nimmt körperliche Gestalt an.“²⁷

Gerade Appia hat sich gefragt, wie eine einheitliche Theaterinszenierung durchgeführt werden kann und wo hier das ordnende Prinzip liegt. Diese Frage beantwortet er mit der Forderung: *„Heute muß sich das Gesamtkunstwerk durch technische Mittel einen Weg bahnen.“*²⁸ Diese technischen Mittel und das ordnende Prinzip sieht Appia im Zeitmaß der Musik, das derart alle anderen Kunstarten strukturiert und nach den Erfordernissen der dramatischen Handlung anordnet. Hieraus erfolgt eine Hierarchie der Darstellungsmittel: als erstes ist hier der Darsteller zu nennen, der mit den Mitteln eines Tänzers das Zeitmaß der Musik in den Raum transportiert. Danach kommt der Raum selbst, mit Hilfe dessen Dreidimensionalität der Tänzer im Raum das Drama in all seine Facetten (Zeit, Ort, Handlung) ausdrückt.

Appia ist gegen das gemalte Bühnenbild, weil es in seiner vorgetäuschten Dreidimensionalität im Widerspruch zur existierenden Realität steht: *„Wir wollen die Dinge auf der Bühne nicht mehr so sehen, wie wir wissen, dass sie sind, sondern so, wie wir sie empfinden.“*²⁹ Ganz wichtig ist für ihn in dieser Hinsicht der dynamische bewegliche Einsatz des Lichtes. In Appias These wird ein bis heute gültiges Prinzip formuliert: das Bühnenkunstwerk ist eine aus mehreren Faktoren zusammengesetzte Raumkunst: *„Es ist die Aufgabe des Regisseurs nun diese Einzelelemente – also Musik, Darsteller, Raum, Licht – zu ordnen und einzusetzen.“*³⁰

2.2.2 Edward Gordon Craig

In der Theorie Craigs (1872-1966) ist es das alleinige Wirken des Regisseurs, welches dem Theater seiner ausschließlich dialogischen-literarischen Funktion entledigt, um so ein

²⁶ <http://t-m-a.de/cynetart/archive/f2011/a-p-p-i-a-lab/adolphe-appia/>.

²⁷ <http://t-m-a.de/cynetart/archive/f2011/a-p-p-i-a-lab/adolphe-appia/>.

²⁸ Adolphe Appia: Die Musik und die Inszenierung, München 1899, S. 216, zit. nach: Louis und Stooss, 1997, S.118.

²⁹ https://www.alexander-verlag.com/autoren/autor/56-Adolphe_Appia.html.

³⁰ Appia, zit. nach: Louis und Stooss, 1997, S. 118.

suggestives, atmosphärisches und imaginatives Bühnengeschehen zu schaffen.³¹

In seinem Aufsatz *Die Kunst des Theaters* aus dem Jahre 1905, die wesentliche Spuren in den theoretischen Entwürfen Schlemmers hinterlässt, unterstreicht er den autonomen Charakter des Theaters: „*Nein, die kunst des theaters ist weder die schauspielkunst noch das theaterstück, weder die szenengestaltung noch der tanz. Sie ist die gesamtheit der elemente, aus denen diese einzelne bereiche zusammengesetzt sind.*“³²

Craig definiert das Theater als Zusammenspiel seiner verschiedenen Elemente wie Bewegung, Wort, Linie, Farbe und Rhythmus. Die Einheitlichkeit der Inszenierung wird durch den Regisseur erreicht, dessen Arbeit daraus besteht, eine Synthese aus all diesen Elementen herzustellen. Die Radikalität des Materialgedankens Craigs führt in seiner Konsequenz weg vom anthropologisch-zentrierten zu einem ausschließlich auf Bewegung gestützten Theater.

In seinem Aufsatz *Der Schauspieler und die Über-Marionette* von 1908 stellt er die Forderung auf, den belebten, eigenmächtigen und fühlenden Schauspieler durch die Übermarionette zu ersetzen, denn nur diese sei vom Regisseurs plan-, verfüg- und manipulierbar. Folglich ist das Geschehen auf der Bühne auch nicht mehr nur eine plumpe Nachbildung des Lebens, die „*reproduktion der natur*“³³. „*schaft den schauspieler ab, und ihr schafft die mittel ab, durch die eine unechter bühnen-realismus entstanden und in blüte gekommen ist.*“³⁴

Die Über-Marionette in ihrer Künstlichkeit wird in der Folge also zu einem Vorbild für den Schauspieler. Das Theater der Zukunft ist demnach nur ein Zusammenspiel seiner technischen Mittel, es fußt auf dem Primat der Bewegung, ist sich seiner Künstlichkeit bewusst und lebt von der Sinnlichkeit der eingesetzten Materialien. Es ist ein mimetisches Theater und sprengt die Raum- und Zeitkategorien des Alltags.³⁵

Diese Überlegungen Craigs haben weitreichende Auswirkungen auf den Futurismus, Dada und die Farb-Lichtspiele am Bauhaus: die Figürinen Schlemmers und das postmoderne Bildtheater knüpfen in direkter Linie an seine Überlegungen an.³⁶

2.3 Der Raum im Theater

2.3.1 Die Raumbühne Friedrich Kieslers

„*Die Bühne ist keine Kiste mit einem Vorhang als Deckel*“, sondern „*ein elastischer Raum.*“³⁷

³¹ Vgl. hierzu: Louis und Stooss, 1997, S. 119.

³² Edward Craig: *Über die kunst des theaters*, Berlin 1969, S. 101, zit. nach: Louis und Stooss, 1997, S. 120.

³³ S. ebd., S. 120.

³⁴ S. ebd., S. 120.

³⁵ Vgl. hierzu: Louis und Stooss, 1997, S. 121.

³⁶ Vgl. hierzu: Louis und Stooss, 1997, S. 122.

³⁷ Katalog Programm Almanach zur: Internationalen Ausstellung Neuer Theatertechnik, hg. von Friedrich Kiesler unter Mitwirkung der Gesellschaft zur Förderung Moderner Kunst in Wien. Im Rahmen des Musik und Theaterfestes der Stadt Wien 1924, S. 58.

2.3.2 Das Railway-Theater

Schon in seinem Konzept des „Railway-Theaters“ versuchte Kiesler die herkömmliche Sicht auf die Bühne – nämlich die der Guckkastenbühne – aufzuheben und eine vollkommen neuartige Bühnenform zu schaffen – die der Raumbühne.

„Die Raumbühne des Railwaytheaters, des Theaters der Zeit, schwebt im Raum. Sie benützt den Boden nur mehr als Stütze für ihre offene Konstruktion. Der Zuschauerraum kreist in schleifenförmigen elektromotorischen Bewegungen um den sphärischen Bühnenkern.

Die von alters her gebräuchliche Form einer zentralen Lagerung der Szene hat mit dem modernen Problem der Raumbühne nichts zu tun. Eine Zentralbühne oder ein Zentraltheater ist keine Raumbühne oder ein Theater der Zeit.

Der Sportplatz schafft, was Architektonik und Spiel betrifft, die Impulse für die bauliche Anlage unseres Theaters. Das Theater der Zeit ist ein Theater der Geschwindigkeiten. Deshalb ist seine konstruktive Form und das Spiel der Bewegung poly- dimensional, das heißt: sphärisch.

Der individualistische Schauspieler verschwindet vollständig in seiner übernatürlichen Typenform.

Kulissen fallen gänzlich weg.

Milieu- Suggestion schafft die Filmprojektion.

Plastische Formen entstehen aus glasartigem Ballonstoff.

Die Dichtung unserer Zeit ist weder Versequilibristik noch Stegreifspiel.

Der Dichter unserer Zeit ist Ingenieur der mit höchster mathematischer Präzision berechneten optophonetischen Spielsymphonie.“³⁸

In seinem Theorietext *Débauche des Theaters*, der im Ausstellungskatalog zur Internationalen Ausstellung Neuer Theatertechnik, erscheint, fasst er die Gesetzmäßigkeiten der Guckkastenbühne in neun Punkten zusammen. Diese Systematisierung gipfelte in einer pseudomathematischen Formel, auf die Kiesler provokativ das ästhetische Prinzip der Guckkastenbühne, das er für eine errechenbare Größe hielt, zurückgeführt hat:

„ $G = \text{Bühne} + \text{Element} \times \text{Bewegung}$ “³⁹

Die Bühnengestaltung „G“, die unbekannte Größe in dieser Gleichung, lässt sich seiner Überlegungen nach demnach ganz einfach berechnen, indem man die formalisierten Werte für „Bühne“ usw. einsetzt.

Für die Raumbühne hat Kiesler allerdings noch keine Formel gefunden, denn hier würde eine Gleichung mit zu vielen Unbekannten entstehen. In den Punkten 1 bis 9 versuchte er dann ein Bild der Raumbühne aus der Verneinung der Guckkastenbühne zu entwerfen: „*Die Bühne ist keine Kiste mit einem Vorhang als Deckel*“, sondern, so postuliert er, „*ein elastischer Raum*.“⁴⁰ Er setzt somit gegen die von erstarrten Baukonventionen bestimmte Guckkastenbühne eine offene, unbestimmte Form, die noch nicht exakt beschrieben werden kann. Was Kiesler zunächst erreichen will, ist die Sensibilisierung des Lesers für das neue Raumgefühl, von dem er sich bei der Gestaltfindung für die neue Bühne leiten lässt.

Deshalb wiederholt er immer wieder in vielen kleinen Abstufungen dieses neue

³⁸ Kiesler, 1924, S. 59.

³⁹ S. ebd., S. 60.

⁴⁰ S. ebd., S. 58.

Raumbedürfnis: „...*Bühne ist Raum...Der neue Wille sprengt die Bildbühne, um sie in Raum aufzulösen...er schafft die Raumbühne, die nicht nur a priori Raum ist, sondern auch als Raum erscheint.*“⁴¹

Im Folgenden macht sich Kiesler auch Gedanken über die nun veränderten Inszenierungsmodalitäten der Raumbühne. Der im traditionellen Theater stattfindenden „*Addition von Wort, Mensch, Gegenstand, Kulisse, Licht*“, die nur *Detailklitterung* und „*Szenensummierung*“⁴² bewirkt, will er ein Ende bereiten.

Um die einzelnen theatralischen Theatervorgänge lenken zu können, herrscht im traditionellen Theater noch eine Trennung der verschiedenen Theaterdisziplinen vor, die das Theater der Moderne über das Mittel der Vermischung aller an einem Theaterereignis beteiligten Kunstgenres zu lösen versucht. Hierfür stehen in den 1920er Jahren vor allem zwei Richtungen bzw. Methoden zur Debatte.

Erstere, von Kiesler gleich zu Beginn seines Textes *Débaîcle des Theaters* von 1924 erwähnt, ist das Stegreifspiel, von dem er sich jedoch distanziert, da es seiner Meinung nach zwar Weg, aber nicht das Ziel sein kann. Als zweite Methode ist die total kontrollierte Aktion, die sogenannte „*opto-phonetische Gestaltung*“⁴³ in einer „*elektronischen Arena*“⁴⁴ zu nennen. Diese wird vor allem von Anhängern der abstrakten Kunst, insbesondere von experimentell arbeitenden Künstlern bevorzugt, deren Interesse auf dem Gebiet der Verquickung von elementaren Ausdrucksmitteln mit Mechanisierungstechniken liegt. Während das Stegreiftheater mit Mitteln der Improvisation und Spontaneität arbeitet, um die Vorherrschaft des „*dialogisierten Theaters*“⁴⁵ und das „*Frontalverhältnis des Spielers zur Dichtung*“⁴⁶ zu brechen, besteht die andere Methode in einer äußerst exakten Programmierung der elementar und abstrakt verstandenen theatralischen Gestaltungsmittel wie etwa Musik, Tanz, Plastik, Pantomime, Architektur, Mimik, Beleuchtung, Gebärdenspiel und Dekorationen. Kiesler, der als Architekt der Raumbühne naturgemäß die Betonung und das Schwergewicht auf die Raumdimension legt, fordert daher, bezogen auf die Inszenierung das „*Raumspiel*“⁴⁷, welches die Wirkungskraft des neuen Theaters sein soll. Demzufolge besteht die Aufgabe der Regie, die Raumdimension durch das Bühnenspiel zu verlebendigen.

Die Gestaltungsmittel des Schauspielers will Kiesler ebenfalls vereinfachen; die angelernten, regelhaften Spielkonventionen abschaffen, um die verschüttete „*elementare, schauspielerische Intensität*“⁴⁸ freizulegen. Er will das Schauspiel von der Diktatur der

⁴¹ Kiesler, 1924, S. 52ff.

⁴² S. ebd., S. 47.

⁴³ S. ebd., S. 45.

⁴⁴ S. ebd., S. 45.

⁴⁵ Die Kritik des „dialogisierten Theaters“ vgl. hierzu: Antonin Artaud: *Das Theater und sein Double*, F. a. Main 1979, S. 35ff, zitiert nach Barbara Lesak: *Die Kulisse explodiert. Friedrich Kieslers Theaterexperimente- und Architekturprojekte 1923-1925*, Wien 1988, S. 135.

⁴⁶ Kiesler, 1924, S. 43.

⁴⁷ S. ebd., S. 44.

⁴⁸ S. ebd., 1924, S. 50.

imitierenden oder illustrierenden Gebärde, vom Zwang einer realistischen Menschengestaltung erlösen. Kiesler schält das Spiel des Schauspielers aus der festen und einengenden Umklammerung der Guckkastenbühne heraus und befreit so den Schauspieler vom Rampenspiel, indem er die Spielfläche neu organisiert.

„Im traditionellen Theater“, so kritisiert er, „würden die Schauspieler die Tiefe der Bühne (meiden)“ und „jede passende und unpassende Gelegenheit benutzen, um sich an die Rampe zu flüchten.“⁴⁹

Auf einer zentral platzierten, räumlich gestaffelten Raumbühne hingegen wäre der Weg für ein *„offene(s) Spiel“⁵⁰* frei, der Schauspieler könne oder müsse sich in alle Richtungen bewegen: hinauf, hinunter, radial, diagonal, vor und zurück, so, oder so ähnlich können sich auf einer zur Bewegung anstiftenden Bühnenarchitektur, die Bewegungsabläufe abwickeln. Solche Bewegungsprozesse würden die Aufgabe zu erfüllen, *„das Raumerlebnis optisch exakt zu vermitteln.“⁵¹*

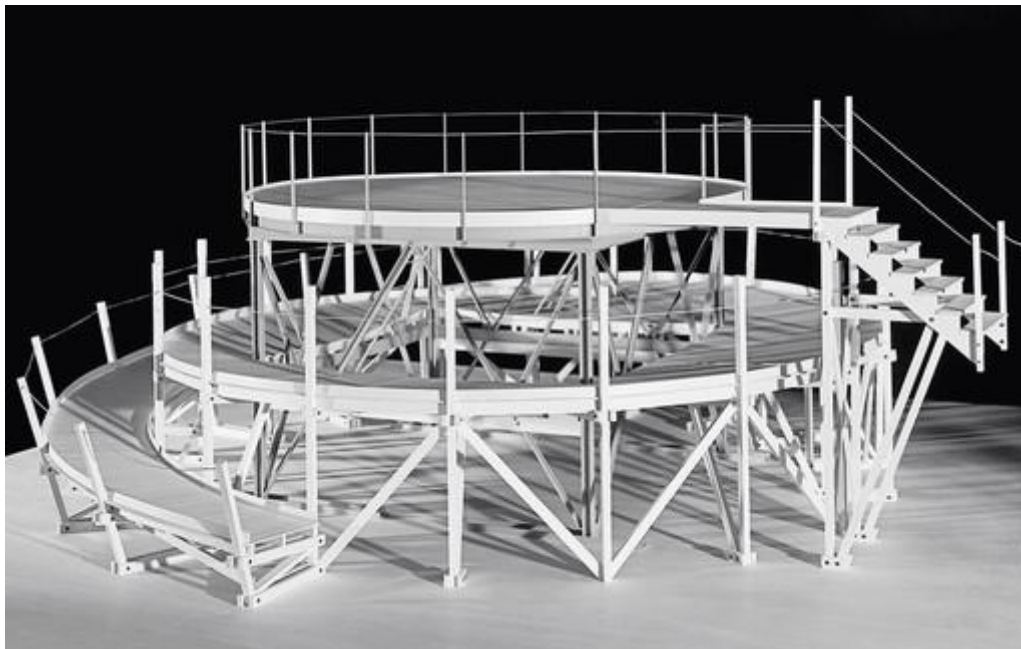


Abb. 1: Die Raumbühne Friedrich Kieslers⁵²

Praktisch sah die Raumbühne also folgendermaßen aus:

„Sie war ein denkbar einfacher, zinnoberrot gemalter Skelettbau aus Holz- und Eisenelementen der sich in drei Teile gliederte: in eine vom Parkett aus ansteigende, spiralförmig gewundene eine halbe Umdrehung beschreibende Rampe in einem mittleren Ring, in den die Rampe einmündete, und in eine vom Mittelring abgesetzte, nach oben gehobene runde Plattform. Diese hatte einen Durchmesser von 7m verfügte über eine Art Reling und war vom Mittelring und von der Basis nur über zwei schmale Eisenleitern bzw. eine breite Holztreppe zu erreichen. Im Inneren der Raumbühne befand sich auf der Mittelachse ein

⁴⁹ Kiesler, 1924, S. 51.

⁵⁰ S. ebd., S. 51.

⁵¹ S. ebd., S. 54.

⁵² <http://www.proholz.at/typo3temp/pics/de32b7f358.jpg>.

Aufzugsschacht für einen Fahrstuhl, der zum mittleren Ring führte [...] dem Eintretenden bietet sich folgendes Bild: Dort, wo die Parkettreihen sein sollten, erhebt sich saalfüllend ein Rundgerüst, nackt ragende Eingeweide aus Eisenstangen und Traversen, um die spiralig ein hölzerner Steg führt. Die Holzterasse ist neu und knarrt bei jedem Schritt. Die eiserne Konstruktion aber trägt als Aufsatz dieses gewundenen Turmes gleichsam eine falsche Scheibe. Normalbühne ohne Kulisse und Vorhang.“⁵³

Die Beziehung Kieslers zum Bauhaus liegt auf der Ebene des gegenseitigen Interesses und der gemeinsamen Aufgabengebiete.

Vergleicht man das Theaterprojekt Kieslers des *Railway-Theater* mit Moholy-Nagys *kinetischer konstruktion system, bau mit bewegungsbahnen für spiel und beförderung*, so lässt sich zumindestens eine gewisse Analogie mit den Experimenten des Bauhauses finden.

⁵³ Anton Kuh: „Das Drama auf der Rutschbahn“, Prager Tagblatt vom 5. Oktober 1924, S. 11, zitiert nach Lesak, 1988, S. 144.

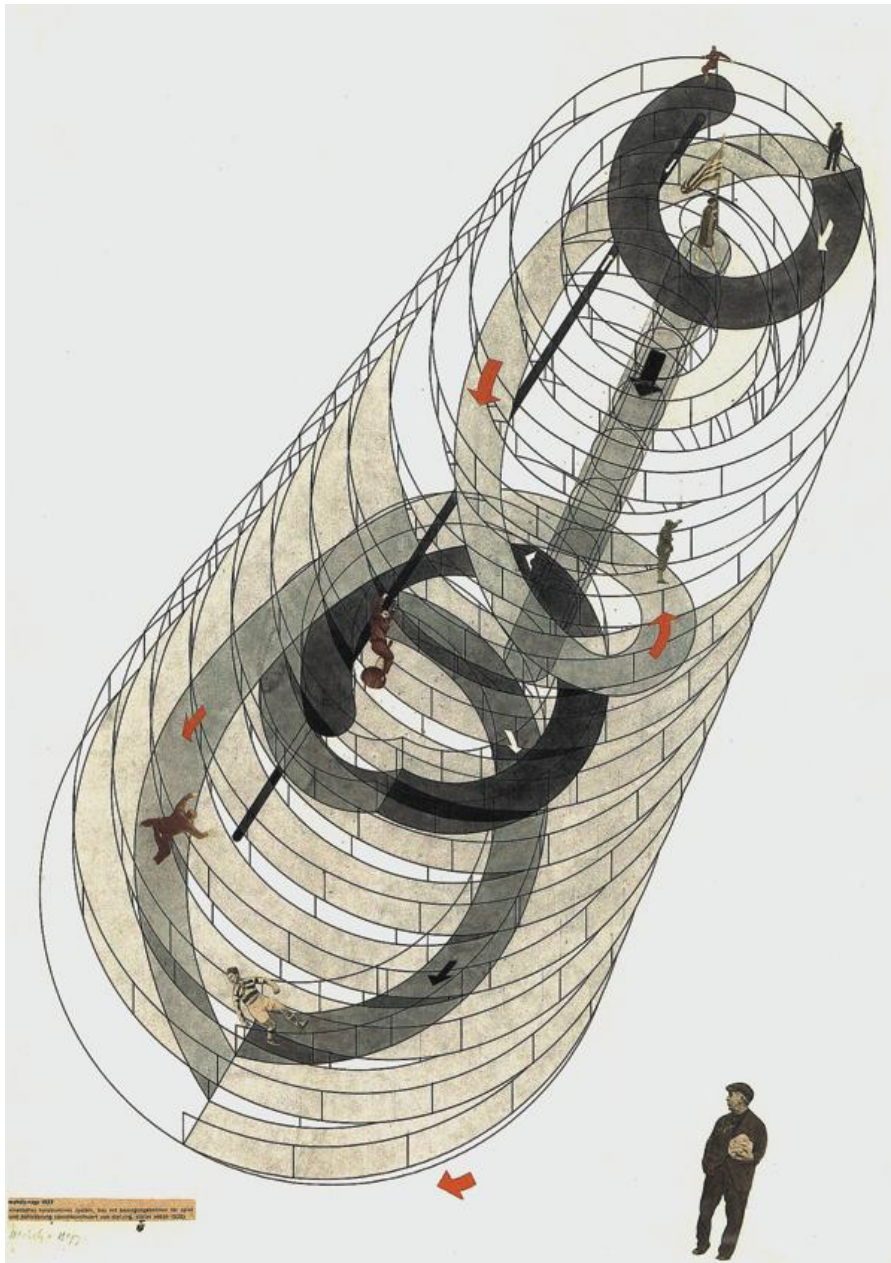


Abb. 2: Das *kinetisch konstruktive system* von László Moholy-Nagy.⁵⁴

In beiden Fällen handelt es sich um einen architektonischen Lösungsversuch das mechanische Theater bzw. die Bühne zu einem mechanistischen Spielkörper selbst umzufunktionieren.

Kiesler und Moholy-Nagy gehen beide von der Überzeugung aus, dass die Bühne und in der Folge auch der Zuschauerraum nicht mehr feste und unbewegliche Orte bleiben. Sie versuchen, gewisse Bewegungsmomente in die an und für sich starre Architektur selbst aufzunehmen, diese umzusetzen und wenn möglich direkt auf sie zu übertragen, indem sie bewegliche Mechanismen an den Gelenken der an und für sich immobilen Baukonstruktionen einsetzen.

⁵⁴ www.hdc-satellite.hu/sites/default/files/exhibition/images/moholy-kinetisch-konstruktives-system-1922.jpg.

So sieht Kiesler für sein *Railway-Theater* einen kreisenden Zuschauerraum vor, der sich „in schleifenförmigen elektro-motorischen Bewegungen um den sphärischen Bühnenkern“⁵⁵ drehen sollte; in der Mitte dieser rotierenden Drehscheibe für den Zuschauer befand sich die Raumbühne, eine „offene Konstruktion“⁵⁶ mit spiralförmiger aufsteigender Rampe. Durch die Verwendung und den Einsatz von Formen und Mechanismen, die einerseits Bewegung vortäuschten bzw. simulierten (wie die spiralförmige Raumbühne, die in den Augen des Betrachters zu einer dynamischen Form wird) und die andererseits Bewegungen real ausführten (wie der drehbare Zuschauerraum), gelingt es Kiesler, die statische Architektur ein wenig aus den Angeln zu heben und zu dynamisieren.

2.3.3 Das kinetisch konstruktive system von László Moholy-Nagy

Sehr ähnlich, nur viel konsequenter, ist das *kinetisch konstruktive system* von Moholy-Nagy, das sich aus vielen beweglichen Teilen zusammensetzt. Auch er verwendet in seinem mechanischen Turm das Motiv der Spirale für die Rampen und Bewegungsbahnen, die im Turminnen verlaufen; zusätzlich sieht er noch Rutschen, Fahrstühle, Rutschstangen und rollende Bänder als weitere Beförderungsmittel vor; schließlich vollführt der ganze Bau eine Drehung um die eigene Achse. Eine genaue Schilderung des Funktionsablaufes und eine Erläuterung der Bewegungsprozesse die in diesem kinetischen Bau möglich waren, gibt Moholy-Nagy in seiner Erklärung zur Benützung des konstruktiven Systems:

„der bau enthält eine äußere bahn mit spiraler steigung zur beförderung des publikums, daher mit geländer statt stufen und rollrampe. abschluß oben und zugleich verbindung zur äußeren spiralrampe. Eine horizontale halbringplattform, der ein fahrstuhlschacht angegliedert ist. Ihr oberes ende ist gelenkig. Das untere ende läuft in einen horizontale ringplattform aus, die mit einem rollenden band das publikum durch eine rutsche herausschleudert. Die horizontale ringplattform schleudert in verbindung mit dem fahrstuhl und durch die drehung des ganzen baus alles abwärts...über der oberen plattform für das publikum eine horizontale dreiviertel kreisringfläche, die abschluß der bahn der aktöre ist, zugleich verbindung mit einer rutschstange parallel zu dem publikumsbefördernden fahrstuhlschacht.“⁵⁷

In beiden Theaterprojekten, wobei Moholy-Nagy den Terminus „Theater“ für sein *kinetisch konstruktives system* gar nicht mehr gelten lässt, besteht die Hauptattraktion für das Publikum aus dem Erlebnis der Geschwindigkeit, der Bewegung in allen möglichen Abstufungen. Kiesler selbst verkündigt in seinem *Railway-Theater*-Manifest mit Nachdruck dieses Ziel, „dass (das) Theater der Zeit...ein Theater der Geschwindigkeiten“⁵⁸ zu sein habe. Dafür existiert auch ein Vorbild aus dem Alltag, auf das sich beide Künstler ausdrücklich bezogen und beriefen – nämlich die mechanischen Spielgerüste in den

⁵⁵ Kiesler, 1924, S. 11.

⁵⁶ S. ebd., S. 11.

⁵⁷ László Moholy-Nagy, S. 205, zitiert nach Lesak, 1988, S. 236.

⁵⁸ Kiesler, 1924, S. 11.

Vergnügungsparks der Großstädte: „Tobogan“⁵⁹ und *Achterbahn* hießen die damals neuesten und beliebtesten Vergnügungsmaschinen. Nicht ohne Grund nannte Kiesler sein Theater eben *Railway-Theater*, womit er ausdrücklich auf seine Inspirationsquelle die Achterbahn, die damals wegen ihres amerikanischen Ursprungs auch ‚Railway‘ hieß, verweist. Und wenn Moholy-Nagy als erklärenden Untertitel seines *kinetisch konstruktiven systems* angibt: ‚bau mit bewegungsbahnen für spiel und beförderung‘, sind dies eben auch Worte, mit der gleichzeitig auch die Funktion des ‚Tobogan‘ beschreiben werden kann, so ist auch bei ihm klar, auf welche volkstümlicher Quelle er sich beruft.

Noch mehr Berührungspunkte mit dem Bauhaus hat die architektonische Vision Kieslers, die der *Raumstadt*. Zwar wendet sich Kiesler gegen den Funktionalismus des *Neuen Bauens* – der seit 1923 auch die Architekturtheorie des Bauhauses wesentlich mitbestimmte (ab 1923 kann man von einer Festlegung der Architekturwerkstatt auf den typisch rationalen Bauhaus-Stil sprechen) und forciert in seinem Manifest von 1925 *Die Vitalbau – Raumstadt – funktionelle Architektur den Internationalen Stil*.

Für Kiesler bedeuten die Stilmerkmale wie glatte und ornamentlose Fassaden, einfach kubische Baukörper, Flachdach, Verwendung standardisierter Bauteile, regelmäßige Gliederung des Bauwerkes noch keinen Fortschritt oder gar eine Verbesserung gegenüber der traditionellen Architektur. Er hat die „Vision“ einer **neuen urbanen Architektur**.

Seine „*Raumstadt*“ war eine „*Landstadt*“⁶⁰. Diese stellt keine Erweiterung der alten gewachsenen Strukturen dar. Ganz im Gegenteil sollen neue Städte auf dem Land gegründet werden und nicht die alten zerfaserten Strukturen „geflickt“ werden.

„Er forderte daher die ‚förderative‘, dezentralisierte Stadt, die sich im Gegensatz zur traditionellen Stadt horizontal ausdehnen, erdangebunden sein sollte, indem sie im Raum schwebt und nur an ein paar Punkten mit Stützen im Terrain verankert sei. Die traditionelle Trennung zwischen Stadt und Land würde aufgehoben werden, da sich die neue Stadt wie ein weitmaschiges, luftdurchlässiges Gewebe weithin über das Land erstreckt. Das Land mit seiner Vegetation usw. würde von der Raumstadt nicht angetastet werden, da sie darüber schwebt. Als neuer Bauplatz bot sich der atmosphärische Raum an: Umwandlung des sphärischen Raumes in Städte.
Uns von der Erde lösen, Aufgabe der statischen Achse.
Keine Mauern, keine Fundamente.“⁶¹

Verbindet ihn in den 1920er Jahren mit dem Bauhaus und Moholy-Nagy noch dieselbe technisch vorausblickende Phantasie, wendet er sich in den nächsten 10 Jahren von der Maschinenbegeisterung ab, „*Form folgt nicht mehr der Funktion, Form folgt der Vision...*“⁶². Das bedeutet eine Abkehr vom rationalen funktionalistischen Prinzip und die Hinwendung zur subjektiv einmaligen Lösung, wodurch er in einen absoluten Widerspruch zum Bauhaus

⁵⁹ S. ebd., S. 11.

⁶⁰ Lesak, 1988, S. 172.

⁶¹ Lesak, 1988, S. 172.

⁶² S. ebd., S. 173.

gerät.

Nach diesem kleinen Ausflug zum Raumkonzept Kieslers, der dem geneigten Leser auch ein wenig die Architektur dieser Zeit etwas veranschaulichen soll, zurück zu einem anderen Raumkonzept – diesmal aus dem Bereich des Theaters. Und zwar zu einem ganz speziellen, nämlich dem zentralen Betrachtungsgegenstand der vorliegenden Arbeit:

Oskar Schlemmer mit der Schauspielbühne im Bauhaus und ihr Verhältnis der *Figur im Raum*.

„Oskar Schlemmer untersucht in seiner theatralischen Kunst die Verknüpfungspunkte zwischen dem abstrakten Raum und der menschlichen Figur. Während im naturalistischen Theater seiner Meinung nach der abstrakte Raum dem Menschen angepasst wird, sucht er selbst nach tieferen Verbindungen zwischen diesen beiden theatralischen Kunstelementen. Als gemeinsamer Nenner entdeckt er die Geometrie und erarbeitet des Weiteren Möglichkeiten, den menschlichen Körper in seiner Geometrie soweit zu treiben, dass er in den abstrakten Raum passt. Als Übersetzungsmedium erstellt er Kostüme, welche die Geometrie des menschlichen Körpers betonen oder sogar ad absurdum treiben. Das Kostüm kann auch das Organische des Menschen in den Vordergrund stellen und somit einen Gegenklang zum geometrischen Raum erzeugen.“⁶³

⁶³ Louis und Stooss, 1997, S. 126.

3. Das Bauhaus und seine Schauspielbühne

Zunächst erfolgt in diesem Kapitel ein kurzer geschichtlicher Abriss der Geschichte des Bauhauses, angefangen mit seiner Gründung, die Idee dahinter und seine Zielsetzung, die im Wesentlichen auf dessen Gründungsvater Walter Gropius zurück geht. Mit der Konzentration der Darstellung auf die Schauspielwerkstatt des Bauhauses wird dann das Kernthema vorliegender Arbeit, die Integration von Tanz und Pantomime in das Medium Theater, vorgestellt.

3.1 Das Bauhaus (1919 – 1933) – Geschichte und Idee

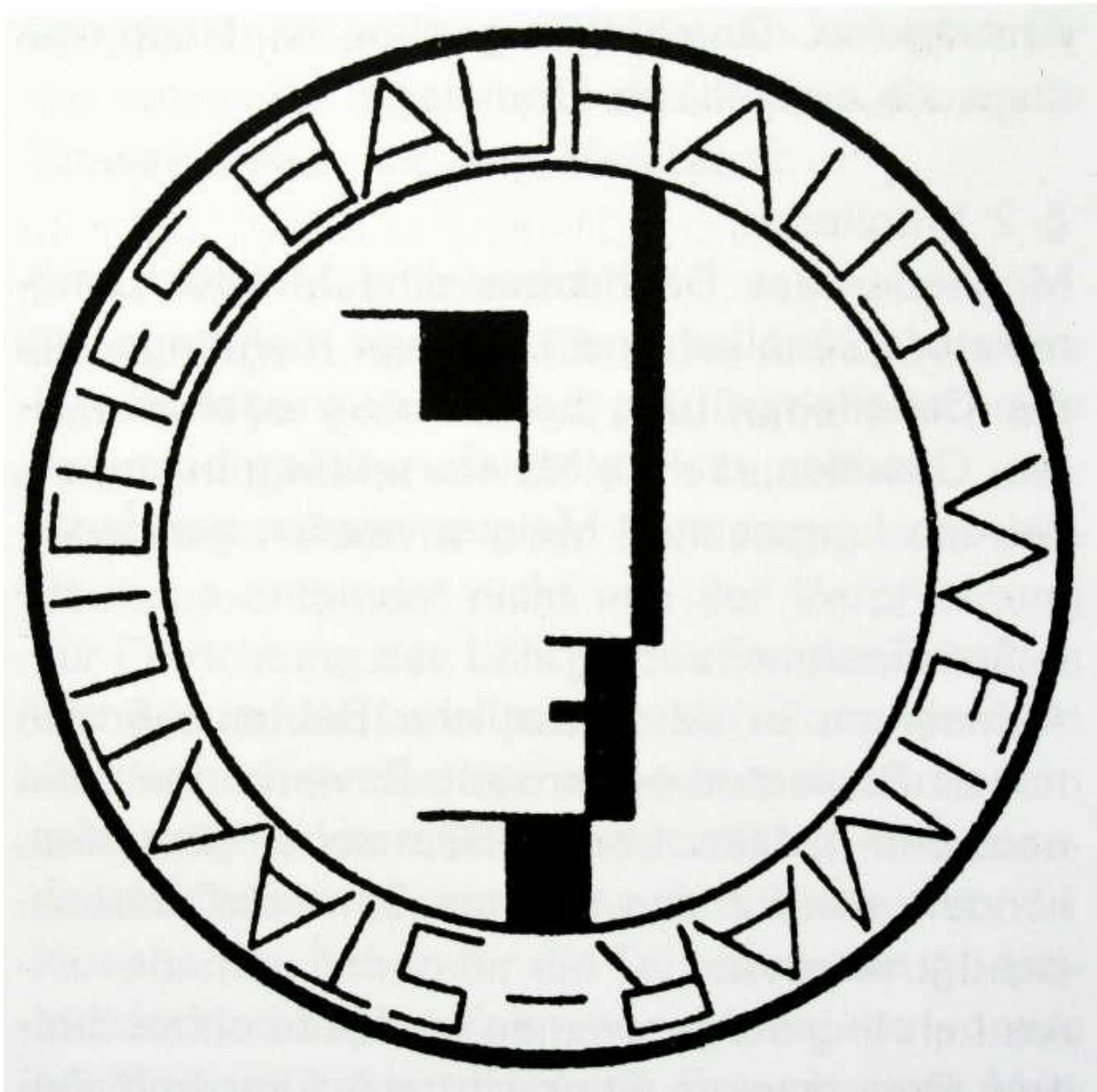


Abb. 3: Das Bauhaus-Signet nach dem Entwurf von Oskar Schlemmer⁶⁴

⁶⁴ http://www.faltboot.net/sigme/db_sigmetbauhaus1.jpg.

Das Staatliche Bauhaus Weimar wird 1919 von Walter Gropius (1883-1969)⁶⁵ in Weimar gegründet und entsteht aus dem Zusammenschluss der Großherzoglich Sächsischen Schule für Bildende Kunst und der von Henry van de Velde geleiteten Großherzoglich Sächsischen Kunstgewerbeschule. Hier wird der Kerngedanke jener Zeit, nämlich eine Einheitsakademie aus Kunsthochschule, Kunstgewerbeschule und Bauakademie, verwirklicht, in der Kunst und Handwerk gleichgestellt sind und – vollkommen neuartig - eine Gleichstellung der freien und angewandten Kunst geschieht.

Dies beinhaltet die Idee des Gesamtkunstwerkes (also eine ästhetische Synthese) und die des kollektiven Handelns für eine ‚neue Gesellschaft‘ (soziale Synthese).⁶⁶

„Gropius fordert keinen neuen Stil, sondern sehr viel grundsätzlicher, eine Reform der künstlerischen Arbeit. Diese soll auf ihre Grundlagen und Voraussetzungen zurückgeführt werden, und die werden im Handwerk gesehen: verstanden als Umgang mit dem Material ist es das Fundament aller Künste. Auch die gesellschaftliche Aufgabe des Handwerks wird für die Kunst entdeckt, ihr wird nun eine Rolle im Arbeitszusammenhang der Gesellschaft zugewiesen. Da nur das Handwerk, aber nicht die Kunst erlernbar/lehrbar ist, soll die Bauhaus- Lehre auf einer handwerklichen Ausbildung in Werkstätten beruhen. Dem Ideal einer Arbeitsgemeinschaft aller Künste entspricht die Vorstellung vom Einheitskunstwerk, der Wiedervereinigung der werkkünstlerischen Disziplinen Bildhauerei, Malerei, Kunstgewerbe und Handwerk zu einer neuen Baukunst.“⁶⁷

Mit dem Namen *Bauhaus* knüpft Walter Gropius an die Tradition der Bauhütten der mittelalterlichen Kathedralen an, in denen Kunst und Handwerk schon damals eng miteinander verbunden war, und orientiert sich darüber hinaus an den Visionen der Briten John Ruskin, den Begründer der ‚*Reformbewegung*‘ und William Morris, den Begründer der ‚*Arts and Craft*‘- Bewegung.⁶⁸

John Ruskin hat die Einfachheit, Natürlichkeit, eine zweckmäßige Konstruktion und Gestaltung, die Betonung des werkmäßigen Charakters und die Einheit von Kunst und Natur(bearbeitungen) gefordert.

William Morris führt diese Ideen dahingehend weiter, indem er eine Rückkehr zur Einheit von Kunst, Moral, Politik und Religion vorschlägt. Hier wird der Ruf nach einer Handwerkerkultur deutlich, die nicht auf die Massenproduktion angelegt ist.

In Deutschland wird 1907 der *Deutsche Werkbund* von Hermann Muthesius, Friedrich Naumann und Henry van de Velde gegründet. Die Zielsetzung liegt auch hier klar bei der qualitativen Aufwertung des gewerblichen Handwerks durch den Zusammenschluss von Kunst, Industrie und Handwerk. Es wird nach einer neuen Warenästhetik für die

⁶⁵ Gropius war ein Schüler des berühmten Architekten, Vater des Industriedesigns und Mitbegründer des Werkbundes Peter Behrens und wurde als Architekt der Fagus- Werke in Alfeld an der Leine berühmt. Er gilt zusammen mit Mies van der Rohe und Le Corbusier als Mitbegründer der modernen Architektur.

⁶⁶ Vgl. hierzu: Seemanns- Bauhaus-Lexikon, hg. von Hajo Düchting, Leipzig 2009 , S. 32.

⁶⁷ http://www.kunstwissen.de/fach/f-kuns/a_mod/bauhaus0.htm.

⁶⁸ Vgl. hierzu: Bayer, Herbert; Gropius, Walter; Gropius, Ise: Das Bauhaus von 1919-1928, Stuttgart 1955, S. 10.

Industrieproduktion gesucht, in der jetzt Zweck, Material und Konstruktion in einer neuen Ästhetik miteinander verbunden werden: *„form follows function“*^{69, 70}.

3.1.1 Das Bauhaus- Manifest von Walter Gropius (1919)

„Das Endziel aller bildnerischen Tätigkeit ist der Bau! Ihn zu schmücken war einst die vornehmste Aufgabe der bildenden Künste, sie waren unablässige Bestandteile der großen Baukunst. Heute stehen sie in selbstgenügsamer Eigenheit, aus der sie erst wieder erlöst werden können durch bewußtes Mit- und Ineinanderwirken aller Werkleute untereinander. Architekten, Maler und Bildhauer müssen die vielgliedrige Gestalt des Baues in seiner Gesamtheit und in seinen Teilen wieder kennen und begreifen lernen, dann werden sich von selbst ihre Werke wieder mit architektonischem Geiste füllen, den sie in der Salonkunst verloren.

Die alten Kunstschulen vermochten diese Einheit nicht zu erzeugen, wie sollten sie auch, da Kunst nicht lehrbar ist. Sie müssen wieder in der Werkstatt aufgehen. Diese nur zeichnende und malende Welt der Musterzeichner und Kunstgewerbler muß endlich wieder eine bauende werden. Wenn der junge Mensch, der Liebe zur bildnerischen Tätigkeit in sich verspürt, wieder wie einst seine Bahn damit beginnt, ein Handwerk zu erlernen, so bleibt der unproduktive „Künstler“ künftig nicht mehr zu unvollkommener Kunstübung verdammt, denn seine Fertigkeit bleibt nun dem Handwerk erhalten, wo er Vortreffliches zu leisten vermag.

Architekten, Bildhauer, Maler, wir alle müssen zum Handwerk zurück! Denn es gibt keine „Kunst von Beruf“. Es gibt keinen Wesensunterschied zwischen dem Künstler und dem Handwerker. Der Künstler ist eine Steigerung des Handwerkers. Gnade des Himmels läßt in seltenen Lichtmomenten, die jenseits seines Wollens stehen, unbewußt Kunst aus dem Werk seiner Hand erblühen, die Grundlage des Werkmäßigen aber ist unerläßlich für jeden Künstler. Dort ist der Urquell des schöpferischen Gestaltens.

Bilden wir also eine neue Zunft der Handwerker ohne die klassentrennende Anmaßung, die eine hochmütige Mauer zwischen Handwerkern und Künstlern errichten wollte! Wollen, erdenken, erschaffen wir gemeinsam den neuen Bau der Zukunft, der alles in einer Gestalt sein wird: Architektur und Plastik und Malerei, der aus Millionen Händen der Handwerker einst gen Himmel steigen wird als kristallenes Sinnbild eines neuen kommenden Glaubens.“⁷¹

Das Bauhaus ist wie alle Kulturströmungen der 1920er und 1930er Jahre als eine Utopie zu sehen, in der die Auswirkungen der erschütternden Erlebnisse des 1. Weltkrieges auf die Künstler, die zu einer fundamentalen Sinnkrise aller Kunstschaffenden führt (im Vergleich dazu auch Dada, Futurismus und Expressionismus), nicht zu übersehen sind.

Für Walter Gropius beinhaltet dies eine Rückkehr zum Mittelalter mit dessen tiefer Geistigkeit und dessen Gemeinschaftsidealen, die dem eigenen Handeln wieder einen neuen Sinn und Richtung geben sollen.⁷²

Das Manifest von Walter Gropius, in der er seine Zielsetzung für die Schule des Bauhauses formuliert, intendiert eine radikale Änderung der sozialen Verhältnisse, die mit Reformen im sozialpädagogischen und didaktischen Bereich einhergehen. Darüber hinaus ist sein Ansatz

⁶⁹ Dieser inzwischen zum common sense gewordene Ausdruck geht zurück auf den Bildhauers Horatio Greenough, der schon 1852 von den organischen Prinzipien der Architektur spricht.

⁷⁰ vgl. hierzu: Bayer, Gropius und Gropius, 1955, S. 11.

⁷¹ <http://bauhaus-online.de/atlas/das-bauhaus/idee/manifest>.

⁷² Vgl. hierzu: Düchting, 2009, S. 32.

auch sehr pragmatisch orientiert: das Handwerk muss den Künstler schlichtweg wieder ernähren können.

Der Grundgedanke ist es Handwerk und Kunst zu einer Einheit zu verbinden⁷³. Dies geschieht durch ihre Gleichstellung. Praktisch gesehen bedeutet dies, dass jeder Schüler erstmals einen Grundkurs besuchen muss, indem er grundlegende handwerkliche Fertigkeiten erlernt. Dann erst darf er sich in einem Fach spezialisieren. Die Lehrer, die sowohl Künstler als auch Handwerker sind, haben die Aufgabe Grundtechniken- und Ideen zu vermitteln. Darüber hinaus fungieren sie lediglich als Berater. Es soll die Individualität des Einzelnen gefördert werden: Nachahmung und Imitation ist verpönt.

Man kann die Innovation demnach als eines der Hauptanliegen der Ausbildung ansehen und anfangs ist auch (noch) kein einheitlicher Bauhaus- Stil erkennbar. Es gibt keinen festgeschriebenen Stundenplan (außer dem obligatorischen Vorkurs), es werden keine Noten und Bewertungen vergeben und am Ende der Ausbildung stehen das Diplom und der Gesellenbrief.⁷⁴

Ein weiteres Merkmal ist das gemeinschaftliche Arbeiten und Forschen in einer Art Laboratorium. Es gibt keine Regeln, denn alles ist erlaubt. Dies beinhaltet eben auch einen interdisziplinären, praktischen und theoretischen Ansatz: die Schüler (und auch die Lehrer) sollen hierbei auch fachübergreifend arbeiten und forschen. Der wechselseitige Austausch und Gewinn stehen im Vordergrund dieses experimentellen Ansatzes.⁷⁵

Diese Zusammenarbeit auf allen Ebenen impliziert einen Gemeinschaftsgedanken, der auch auf die Stellung von Lehrern und Schülern übertragen wird. Die Schule in ihrer Funktion als Institution und alle dazugehörigen Mitglieder *„bilden eine Art Lebensgemeinschaft, in der das Miteinander lernen- und lehren, experimentieren, schlafen, sich amüsieren und fortbilden ein Teil der innovativen Erziehungsmethode bildete“*.⁷⁶

3.1.2 Die Phasen des Bauhauses

Wenn man die Geschichte des Bauhauses betrachtet, wird deutlich dass dessen Erscheinung wie alle geschichtlichen Phänomen nach einer Darstellung, die sowohl die zeitlichen Umstände berücksichtigt als auch die historischen Veränderungen, verlangt.

Man kann hier verschiedene Einordnungen vornehmen.

Zum einen nach Direktoren:

- Die Ära Walter Gropius (1919-1928)
- Die Ära Hannes Meyer (1928-1930)
- Die Ära Mies van der Grohe (1930-1933)

⁷³ Pawelke 2005, S.16.

⁷⁴ Vgl. hierzu: Bayer, Gropius und Gropius, S. 20f.

⁷⁵ Vgl. hierzu: Pawelke, 2005, S. 20.

⁷⁶ S. ebd., S. 17.

Zum anderen nach Standorten:

- Das Bauhaus in Weimar (1919-1925)
- Das Bauhaus in Dessau (1925-1932)
- Das Bauhaus in Berlin (1932-1933)

Der Kunsthistoriker Wulf Herzogenrath hat eine einfach und verständlich Gliederung nach stilistischen Aspekten vorgeschlagen:

- Die **expressionistische, individuelle, auf das Handwerk zielende Phase** des Bauhauses. Hier sind als besonders stilprägend die Baumeister Johannes Itten und Lothar Schreyer zu erwähnen.
- Die **formale, die Grundformen und Grundfarben betonende Phase**, die unschwer erkennbar unter den Einflüssen der Künstler Wassily Kandinsky und Theo van Doesburg steht.
- Die **funktionale Phase**, in der es auch zur ersten Zusammenarbeit mit der Industrie kommt und die sehr stark geprägt von László Moholy-Nagy geprägt ist.
- Die **analytische, marxistische Phase** unter dem Direktor Hannes Meyer
- Die **materialbewusste, ästhetische Phase** unter dem Direktor Mies van der Rohe von 1930 bis 1933.⁷⁷

Walter Gropius beruft im Gründungsjahr des Bauhauses zunächst die Maler Lyonel Feininger (Druckwerkstatt) und Johannes Itten (Leitung des Vorkurses und Leiter der Werkstätten Weberei, Tischlerei, Metall, graphische Druckerei, Glas und Wandmalerei, Holz- und Steinbildmalerei (auch plastische Werkstatt genannt)), sowie den Bildhauer Gerhard Marcks (Töpferei) als Lehrer an die Schule. Ihnen folgen bis 1922 Georg Muche (Holzschnitzerei), Lothar Schreyer (Bühne) und Oskar Schlemmer (Wandbildmalerei) – alle bis auf Schlemmer aus dem Umfeld der expressionistischen Galerie *Der Sturm* in Berlin.

Die schon angesprochene Forderung nach einer künstlerischen und handwerklichen Doppelqualifikation der Studierenden wird im Bauhaus in Form eines dualen Systems, dem sogenannten ‚Zweimeistersystem‘, erreicht. Es gibt also den ‚Meister der Form‘ und den ‚Meister der Werkstätten‘. Vor der Fachausbildung in einer der Werkstätten (die jeweils von einem Künstler und einem Handwerker geleitet wurde), steht die Absolvierung des Vorkurses bei Johannes Itten.

Dieser Vorkurs besteht aus der Vermittlung gestalterischer Grundqualifikationen (als Basis für die spätere Werkstattausbildung) und der Analyse des Werkes alter Meister.

Die dort gelehrt Farbkontrastlehre Ittens (eine Weiterentwicklung der Kontrastlehre seines Meisters Albert Hölzel) fand ihre Vertiefung des während des gesamten Studiums

⁷⁷ Vgl. hierzu: Düchting, 2009, S. 32/33.

weitergeführten sogenannten ‚Formunterricht‘ (Formlehre, Formtheorie und Farbtheorie). Hierbei sind Klees Lehrveranstaltungen zur ‚Bildnerischen Formlehre‘ sowie Kandinskys Farbseminar, seine Einführung in die abstrakten Formelemente und sein Kurs ‚Analytisches Zeichnen‘ zu erwähnen.

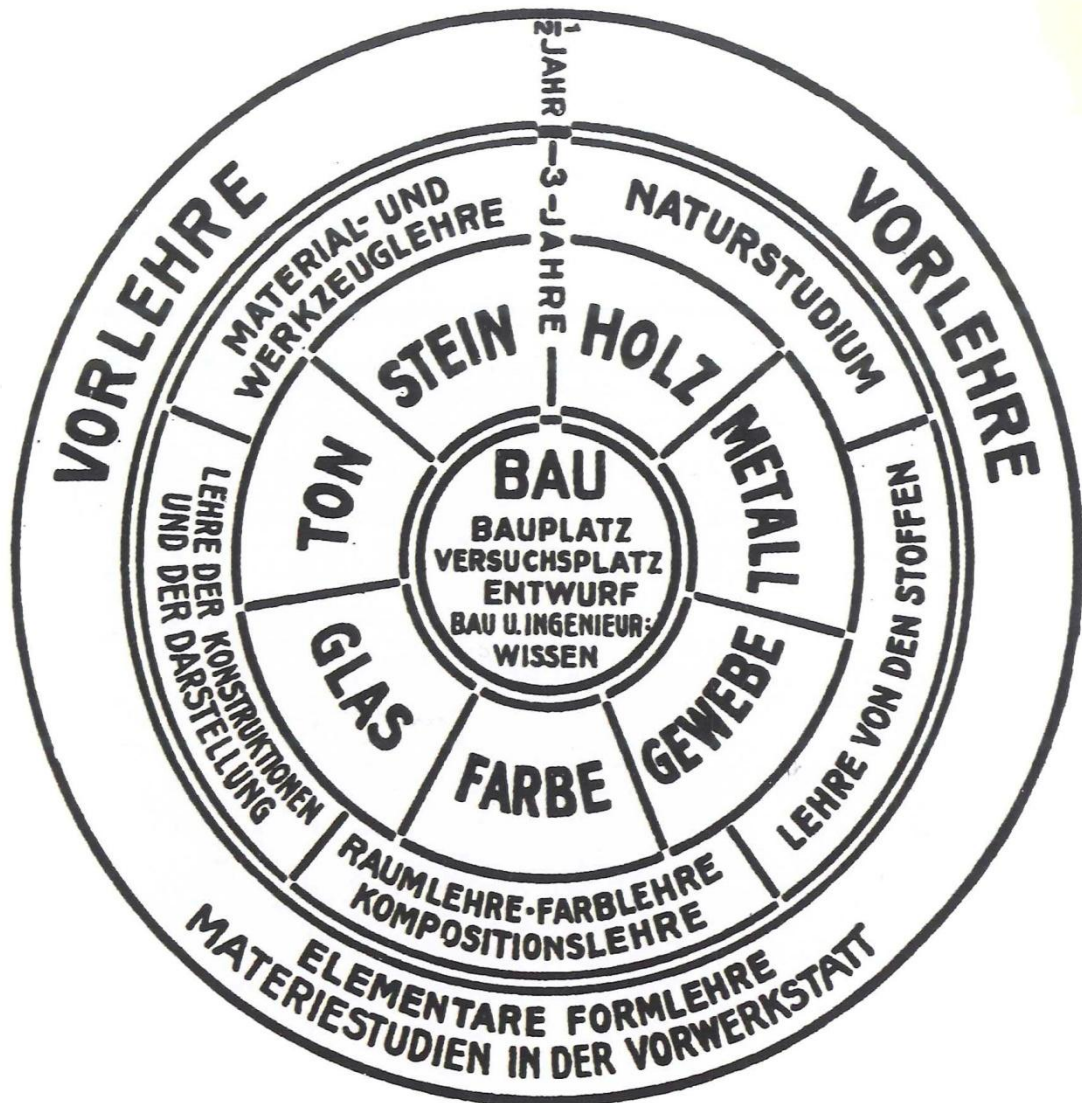


Abb. 4: Der Kursaufbau des Bauhauses.⁷⁸

Die Werkstattausbildung hat nun die Aneignung spezifisch technisch-handwerklicher als auch künstlerisch-handwerklicher Fähigkeiten zum Ziel. Hier wird nach dem pädagogischen Prinzip des ‚learning by doing‘ vorgegangen, d.h. praktische Arbeit an konkreten Aufgaben. Augenscheinlich wird bei diesen Ausführungen, dass in den ersten Jahren des Bauhauses die Architekturabteilung, die ja eigentlich den Dreh- und Angelpunkt des Bauhauses bilden

⁷⁸ <http://www.remixtheschoolhouse.com/sites/default/files/Bauhaus%20Curriculum.jpg>.

sollte, „*denn das Endziel aller bildnerischen Tätigkeit ist der Bau*“⁷⁹, vollkommen fehlt.

Es gibt zwar seit 1920 eine Architekturklasse unter der Leitung des Architekten Adolf Meyer aber es existiert keine systematische Ausbildung.

Immer mehr wird deutlich, dass man die Industrie als bestimmende Kraft der Zeit anerkennen muss: die Auseinandersetzung mit ihr und mit der maschinellen Massenproduktion wird zur Voraussetzung für alle weiteren Arbeiten am Bauhaus und bestimmt das Verhältnis von Kunst und Handwerk auf eklatante Art und Weise. Am Ende soll stehen, die Möglichkeiten der Industrie für eine funktional und ästhetisch befriedigenden Gestaltung zu nutzen.

Walter Gropius hat dies in der berühmt gewordene Formel: „*Kunst und Technik eine neue Einheit! Technik braucht nicht Kunst, aber Kunst braucht sehr wohl Technik.*“⁸⁰ zum Ausdruck gebracht.

Diese Hinwendung vom Handwerk zur Industrie (und somit weg vom expressionistischen Denken) kann auch an der Bekanntschaft mit dem Konstruktivismus festgemacht werden. 1922 wird zum einen der russische Konstruktivist Wassily Kandinsky als Lehrer an das Bauhaus berufen, Gropius lernt etwa zur selben Zeit den Künstler El Lissitzky kennen und auch zur selben Zeit ist die holländische Konstruktivistengruppe *De Stijl* um Theo van Doesburg in Weimar zu Gast. Den jedoch größten Einfluss an dieser Veränderung kann sicher dem ungarischen Konstruktivisten László Moholy-Nagy zugeschrieben werden.

Dieser beginnt erst in seiner Lehrzeit am Bauhaus jenen konstruktivistischen grundierten Funktionalismus zu entwickeln, der für die weitere Entwicklung der Schule prägend wird und für den das Bauhaus heute noch bekannt ist.

Nach internen Differenzen mit Walter Gropius scheidet Johannes Itten 1932 aus. Itten stellte sich gegen die von Gropius forcierte Öffnung des Bauhauses hin zur Industrie (und wäre sicher im Verlauf der inhaltlichen Entwicklung des Bauhauses nie mit der Produktion von Massenware einverstanden gewesen). An seiner Stelle übernimmt nun László Moholy-Nagy die Leitung des Vorkurses und die der Metallwerkstatt, sowie Oskar Schlemmer die Holz- und Steinbildmalerei.

Moholy-Nagy ist ein Allroundgenie, Maler, Typograph, Plastiker, Fotograf, Bühnengestalter, Industriedesigner, Gestaltungstheoretiker und Kunstpädagoge in einem. Im Gegensatz zu Itten hegt er keine Abneigung gegenüber der Technik und dem Einsatz von Maschinen, Technologie und Industrie. Seine Arbeit im Vorkurs hat eine weitaus wissenschaftlichere Ausprägung und ist auf die konstruktive Problemlösung ausgerichtet. Man kann davon sprechen, dass der Grundsatz der technischen Reproduzierbarkeit zum Grundprinzip aller Überlegungen wurde und somit auch der Einfluss seiner formal äußerst reduzierten

⁷⁹ Gropius im Bauhaus- Manifest von 1919.

⁸⁰ Walter Gropius, zit. nach: Düchting, 2009, S. 35.

Bildsprache in der Arbeit aller Werkstätten sichtbar wird.

In diese Zeit fällt auch die erste große Bauhausausstellung im Jahre 1923, dessen Höhepunkt sicher das Musterhaus ‚*Am Horn*‘ von Georg Muche darstellt (unter Mitgestaltung Adolf Meyers), sowie die Wandgestaltungen Joost Schmidts als auch Möbeln und Objekte von Marcel Breuer, Erich Dieckmann u.a. Letztere sollen eben den Weg der Entwicklung vom handwerklichen Einzelstück zum industriellen Serienprodukt verdeutlichen.

Diese Ausstellung findet großen Anklang in der deutschen und internationalen Presse.

Leider ist die Politik jedoch kein Fan des Bauhauses und nachdem die Rechtsparteien nach der Landtagswahl in Thüringen 1924 die Mehrheit im Landtag stellen, werden die Mittel für das Bauhaus so entscheidend gekürzt, dass die Lehrenden 1925 eine Selbstauflösung beschließen.

Mit der Übersiedelung nach Dessau 1925 gehen nun auch einige einschneidende Veränderungen einher. Die Dauer des Vorkurses wird von einem halben Jahr auf ein Jahr verlängert. Auch das ‚Zweimeistersystem‘ wird abgeschafft und die Leitung wird von den sogenannten ‚Jungmeistern‘ übernommen, die zum größten Teil schon am Bauhaus ausgebildet wurden und somit schon jene künstlerisch- handwerkliche Doppelqualifikation, die zu den erklärten Zielen des Bauhauses gehören, besitzen.

In diese Zeit fällt u.a. die Entwicklung des *Stahlclubsessels B* von Marcel Breuer (auch bekannt als *Wassily*) und die *Bauhaus- Leuchte* von Wilhelm Wagenfeld und Carl Jakob Jucker; beides ideale Beispiele für ein Design, das der Forderung nach vollkommener Funktionsgerechtigkeit nachkommt.

Nachdem sich das Bauhaus nun nach einer akuten Umbruchsituation wieder stabilisiert hat, wird die schon längst fällige Architekturabteilung eingerichtet, dessen Leitung der Architekt Hannes Meyer übernimmt.

Meyers Lehre zeichnet sich durch die Begründung einer systematischen, um wissenschaftliche Fundierung bemühte Architekturlehre, die frei von jeglichen Ästhetizismen ist, da sie seinem sozialen, ja sozialistischen Funktionsbegriff widersprochen hätten. Für ihn gilt: „*Architektur ist keine Baukunst mehr. Das Bauen ist eine Wissenschaft geworden. Architektur ist Bauwissenschaft.*“⁸¹

1928 wird Hannes Meyer dann Direktor des Bauhauses. Während seiner Zeit als Direktor stehen die Verwissenschaftlichung der Arbeit und die Ausbildung im Vordergrund. Für ihn orientiert sich Gestaltung ausschließlich an Objektivität und Rationalität. Das Bauhaus ist für ihn bis dato zu formalistisch und zu sehr auf den ästhetischen Gestaltungsaspekt hin konzipiert. Diese ästhetischen Aspekte und die Art der Gestaltung bekommt eine ausschließlich soziale Begründung getreu dem Motto: „*Volksbedarf statt Luxusbedarf*“ – die

⁸¹ Hannes Meyer, zit. nach: Düchting, 2009, S. 37.

Gegenstände sollen sich in der Zukunft als „*lebensrichtig*“⁸² verstehen. Die Bauhäusler sollen sich noch stärker mit „*Gebrauchstüchtigkeit*“, „*Preisgünstigkeit*“, „*Notwendigkeit*“ und „*sozialer Zielgruppe*“⁸³ beschäftigen.

Der Weggang Gropius‘ löst unter vielen Lehrkräften und Schülern des Bauhauses große Betroffenheit aus (was auch sehr stark an seiner Persönlichkeit hing), da sich die Ziele Meyers, von denen des Gründers und langjährigen Direktors des Bauhauses grundsätzlich unterscheiden sollen. Zu vieles erinnert Meyer am Bauhaus „*spontan an ,dornach – rudolf steiner*“⁸⁴ und sei „*sektenhaft und ästhetisch*“⁸⁵.

Um seine Forderung noch zu unterstreichen, formuliert er hierzu die knappe aber deutliche Devise: „*Volksbedarf statt ,Luxusbedarf*“⁸⁶ und beginnt mit einer grundlegenden „*Reform der inneren Struktur*“⁸⁷, in der die Einheitskunstschule zur Produktionsstätte zur Befriedigung sozialer Bedürfnisse wird.⁸⁸

Nachdem Hannes Meyer aufgrund seines marxistischen Engagements die Leitung des Bauhauses entzogen wird, übernimmt nun Mies van der Rohe den Direktorenposten.⁸⁹

In dieser „*materialbewussten- ästhetischen Phase*“⁹⁰ von 1930 bis 1933 bleibt das Bauhaus eine Bauakademie mit Klassen für Design, freie Malerei und Fotografie, in der jedoch die Produktivarbeit zugunsten des Lehrbetriebes deutlich zurückgefahren wird.⁹¹

In dieser Phase findet nun auch die unfreiwillige Selbstauflösung des Bauhauses statt. Nachdem die Nationalsozialisten bei den Kommunalwahlen in Dessau 1932 die Mehrheit im Parlament errungen hatten, muss das Bauhaus in ein ehemaliges Fabrikgebäude in Berlin-Steglitz übersiedeln. Dort wird der Lehrbetrieb unter erschwerten Bedingungen als Privatinstitut fortgesetzt. Nach der Machtübernahme Hitlers 1933 wird das Bauhaus dann als „*kulturbolschewistische, internationalistische und kommunistische*“⁹² diffamierte Institution endgültig geschlossen.

Nach dem Krieg versuchen der Dessauer Bürgermeister Fritz Hesse und der ehemalige Bauhaus- Schüler Hubert Hoffmann das Bauhaus wieder in Dessau aufzubauen (1945-1947). Jedoch scheitert dieser Versuch erneut an der Politik. In Dessau hat sich SED (Sozialistische Einheitspartei Deutschlands) etabliert und aufgrund der massiven Stalinisierung der sowjetischen Besatzungszone kollidiert erneute das Kunstverständnis mit

⁸² Beyer, Gropius und Gropius, 1975, S. 34.

⁸³ S. ebd., S. 36.

⁸⁴ S. ebd., S. 34.

⁸⁵ S. ebd., S. 34.

⁸⁶ Beyer, Gropius und Gropius, 1975, S. 34.

⁸⁷ Düchting, 2009, S. 36.

⁸⁸ S. ebd., S. 38.

⁸⁹ Mies van der Rohe war genauso wie Gropius Schüler von Peter Behrens und wurde als künstlerischer Leiter der Werkbundsiedlung Weißensee in Stuttgart bekannt.

⁹⁰ Düchting, 2009, S. 33.

⁹¹ Vgl. hierzu: Düchting, 2009, S. 39.

⁹² Düchting, 2009, S. 39.

den Vorstellungen des Sozialistischen Realismus und wird als ‚reaktionär‘ abgestempelt.

3.1.3 Exkurs: Musik, Fotografie und Film im Bauhaus

Kurz gesagt: eine Musikabteilung im schulischen Sinne existiert schlichtweg nicht am Bauhaus. Jedoch herrscht ein reges Interesse an den Strömungen zeitgenössischer Musik von Erik Satie, Arnold Schönberg, über George Gershwin, Henry Cowell bis hin zu Kurt Schwitters. Nicht zuletzt hat Oskar Schlemmer nach langem Suchen, Paul Hindemith mit der Musik für das *Triadische Ballett* beauftragt. Mit Stefan Wolpe, Friedl Dicker und Hans Heinz Stuckenschmid, die Schüler am Bauhaus waren, sind hier einige namhafte Musiker dieser Zeit genannt, die natürlich auch ihrerseits ihre Spuren in der Schule hinterlassen haben.

Nicht vergessen darf man die Bauhauskapelle um Andor Weiniger und Xanti Schawinsky. Diese Truppe entwickelt sich zu einem gefragten Unterhaltungsorchester, das sogar auf Tournee geht (was einen guten Nebenverdienst für die Mitglieder darstellte, um ihr Studium zu finanzieren). Nicht vergessen darf man die Auftritte bei den regelmäßigen stattfindenden Tanzveranstaltungen des Bauhauses und natürlich bei den legendären Bauhausfesten.⁹³

Die Gruppe spielt eine aussagekräftige Mischung aus Jazz, Folklore und Eigenkompositionen versetzt mit Alltagsgeräuschen. Entsprechend vielfältig ist auch das Instrumentarium. Klarinette, Saxophon, Banjo und Posaune, aber auch selbstgebaute oder veränderte Streich-, Blas- und Schlaginstrumente, ein Flexaton (eine Mischung von Streichinstrument und Schellen-trommel), Revolver, Klingeln, riesige Stimmgabeln oder Sirenen.

Im festen Programmablauf der Bauhausfeste stehen im Anschluss an die Auftritte der Bauhauskapelle die Theaterexperimente der Bauhaus-Bühne:

„oskar schlemmer etwa als musikalischer clown, siedhoff in einem reifen-, kasten- oder treppentanz, joost schmidt im ringkampf mit sich selbst, kurt schmidts mechanisches ballet mit bogler und teltscher, schawinskys jazz- undsteppmaschine, teils des triadischen balletts und mechanischen kabarets, gruppenarbeiten wie *der mann am schaltbrett*, die gestentänze, proklamationen wie *quadrat & blume – eine neue einheit*, sketches [...] all das war angetan, das tanzgelage in eine atemlose zuschauerschaft zu verwandeln.“ Kapelle und Bühne hätten sich bei solchen ‚anlässen [...] am nächsten‘ gestanden.“⁹⁴

Die Offenheit für alle Bereiche im Lehrplan des Bauhauses, regt auch das Interesse für die anderen Medien – Film und Fotografie – an. Die Fotografielasse wird erst 1929 unter dem Leiter Walter Peterhans eingerichtet und ist an die Reklamewerkstatt angegliedert. Das Interessengebietes des Filmes wird besonders von Walter Gropius und László Moholy- Nagy

⁹³ Anfangs noch anlässlich der jeweiligen Jahreszeiten (Laternen-, Sonnenwend-, Drachen- und „Julkapp“fest (Weihnachten)), später dann mit einem konkreten Leitthema, an dem sich dann die Ausstattung orientierte, wie „Metallisches Fest“, „Weißes Fest“ oder „Indisches Fest“.

⁹⁴ Xanti Schawinsky: metamorphose bauhaus, S. 217f, zit. nach: http://www.thomas-schinkoeth.de/SCHUBLADEN/KUNST_UND_GESELLSCHAFT/BauhausMusikUndBuehne.pdf, S. 5.

vorangetrieben, die geplante ‚Versuchsstelle für Film‘ wird aber nie eingerichtet.⁹⁵

3.2 Die Schauspielbühne am Bauhaus

„Was ist die Bühne? Die gern gesehen, im Grunde aber unnötige Blume im Knopfloch des Bauhauses, die man sich bei festlichen Gelegenheiten ganz gerne ansteckt, nach Gebrauch in den Müllkasten wirft, oder der mangels Gas am Auftrieb verhinderte Versuchsballon, dessen Durchmesser im aufgeblasenen Zustand dem der Bau- Abteilung gleichkommt. Was könnte die Bühne sein? Ein Totaltheater, das sämtliche Abteilungen des Bauhauses auf lange Sicht hin vollauf beschäftigt.“⁹⁶

Gropius richtet 1921 eine Schauspielwerkstatt ein, die mit den Phänomenen Raum, Körper, Bewegung, Ton, Musik, Kunst und Farbe⁹⁷ experimentieren soll und zu diesem Zweck die modernen Medien dieser Zeit einbinden soll:

„Das Bauhaus arbeitet an der Entwicklung dieser Bühne. Sein Arbeitsweg besteht in der klaren Neufassung des verwickelten Gesamtproblems der Bühne. Die einzelnen Probleme des Raumes, des Körpers, der Bewegung, der Form, des Lichtes, der Farbe und des Tons werden erforscht, die Bewegung des organischen und des mechanischen Körpers, der Sprachton und der Musikton wird gebildet, der Bühnenraum und die Bühnenfigur gebaut. Die bewusste Anwendung der Gesetze der Mechanik, der Optik und der Akustik ist entscheidend für die gesuchte Bühnengestalt.“⁹⁸

Diese Synthese zwischen Kunst und moderner Technologie, in der Form und Raum auf eine neuartige Art und Weise analysiert und interpretiert werden, ist das Hauptziel von Walter Gropius.

Gerade der Bereich der Bühne, der so viele Künste, wie Bühnenbild, Technik, Tanz, etc. in sich vereint, erscheint als perfektes Versuchslaboratorium im Sinne der Ideen des Bauhauses und zeigt die vom Bauhaus angestrebte Interaktion der Künste exemplarisch auf. Darüber hinaus ist vollkommen offensichtlich, dass die Erforschung des Raumes ein großes Anliegen für Walter Gropius in seiner Funktion als Architekt, darstellt: *„As in architecture the character of each unit is merged into the higher life of the whole, so in theatre a multitude of artistic problems from a higher unity with a law of its own.“*⁹⁹

In diesem Punkt, offenbart sich das spezielle Interesse und die Notwendigkeit einer Bühnenabteilung für das Bauhaus:

„Unser Arbeitsfeld umfasst die gesamten bildnerischen Schaffensgebiete unter der Führung der Baukunst. Wir arbeiten auch an der Entwicklung der Bühne. Eine Reinigung und Erneuerung der heutigen Bühne, die, wie es scheint, die

⁹⁵ Zum Thema ‚Film im Bauhaus‘ sei die Publikation von Thomas Tode erwähnt: Bauhaus und Film. In: Maske und Kothurn. Internationale Beiträge zur Theater-, Film- und Medienwissenschaft, , 57. Jg. 2011, Heft 1-2.

⁹⁶ Dirk Scheper: Oskar Schlemmer - Das Triadische Ballett und die Bauhausbühne, 1988, S. 177.

⁹⁷ Dem Licht wird erhöhte Bedeutung zugemessen, da wir „Augenmenschen“ sind und Licht erst den Anblick des Schauspiels möglich macht.

⁹⁸ Walter Gropius: Idee und Aufbau des staatlichen Bauhauses (1923), IN: Ausgewählte Schriften, Bd.3, hg. von Hartmut Probst und Christian Schädlich, Berlin 1983, S. 92, zit. nach: Thomas Schober: Das Theater der Maler. Studien der Theatermoderne anhand dramatischer Werke von Kokoschka, Kandinsky, Barlach, Beckmann, Schwitters und Schlemmers, S. 339f.

⁹⁹ Herbert Bayer, Walter Gropius und Ise Gropius: das Bauhaus von 1919-1928, NY 1938, S. 31, zit. nach Pawelke, 2005, S. 38.

tiefste Beziehung zur menschlichen Empfindungswelt verlor, kann nur von denen getan werden, die frei von persönlichen Vorurteilen und den Hemmungen des Geschäftstheaters, von jenen gemeinsamen Brennpunkt ausgehend, eine elementare Klärung des umfassenden Problems der Bühne in ihren praktischen und theoretischen Auswirkungen hingebungsvoll erarbeiten.“¹⁰⁰

Gropius' Hauptanliegen liegt darin, die größtmögliche Flexibilität des Bühnenraums, was er durch den vermehrten Einsatz technischer Mittel erreichen will. Das Publikum wird mittels der Technik auf die Bühne ‚geholt‘, erlebt das Geschehen von dort sozusagen hautnah mit.¹⁰¹

Man kann die Bühnenwerkstatt des Bauhauses also gerade aus diesem Anspruch heraus als ein Versuchslabor der Künste und ihrer Interaktion miteinander beschreiben.

Hier wird in allen Bereichen des Theaters geforscht und gearbeitet: Puppen-, Marionetten und Maschinentheater aber auch Lichtreflektorenspiele, Entwürfe für Bühnenbilder, Theaterarchitektur und Kostümfeste, bei der die ganze Organisation und Planung von der Einladung bis hin zur Aufführung in den Händen der Studenten liegt.

„

3.2.1 Die Schauspielbühne unter der Leitung Lothar Schreyers

Von 1921 bis 1923 hat Lothar Schreyer (1886-1966) die Leitung der Schauspielbühne inne.

In Schreyers Vorstellung, der ein Expressionist war, ist die Bühne ein kultisches Gesamtwerk, die eine Stätte der Reinigung und Erlösung des Menschen darstellen soll.

Das Hauptaugenmerk der Arbeit Schreyers liegt im Spiel mit Formen und Farben, die Schauspieler agieren oft in überlebensgroßen Ganzmasken mit symbolgeladenen Bewegungen zu Hintergrundklängen. Der Rezipient soll den ‚Wortton hören‘, die ‚Farbform sehen‘, ein ‚kosmischer Spiegel der Einheit des Lebens‘, eine ‚Gemeinschaft des natürlich-übernatürlichen Lebens‘ soll das Ziel des Geschehens auf der Bühne sein. Der Bühnenraum stellt hierbei eine Entsprechung des kosmischen Raumes dar. Die bühnenkünstlerischen Mittel werden aus den Grundformen, Grundfarben, Grundbewegungen und Grundtönen gebildet. Die Grundformen sind mathematischen Körper und Flächen. Die Grundfarben sind die reinen Farben: Schwarz, Blau, Grün, Rot, Gelb, Weiß.

Bei einer Probeaufführung des „*Monatsspiels*“ 1921 kommt es zum Eklat zwischen Lehrer und Schülern und Schreyer verlässt daraufhin die Bühnenabteilung.¹⁰²

¹⁰⁰ Walter Gropius: Die Arbeit der Bauhausbühne, 20. Oktober 1922, zit. nach Pawelke, 2005, S. 38.

¹⁰¹ Diese Anschauung zeigt sich in seinem Entwurf von eines „Totaltheaters“ für Erwin Piscator (1927), in dem vor allem der Aspekt der Publikumseinbindung durch die architektonische Verbindung von Bühnen- und Zuschauerraum heraussticht.

¹⁰² Vgl. hierzu: Beyer, Gropius und Gropius, 1975, S. 30.

3.2.2 Die Schauspielbühne unter der Leitung Oskar Schlemmer

Nach dem Weggang Schreyers wird Oskar Schlemmer von 1923–1929 der neue Leiter der Schauspielbühne.

Oskar Schlemmer wird 1888 in Stuttgart geboren und verstirbt 1943 in Baden- Baden. Zunächst als Maler und Bildhauer ausgebildet, erfolgt 1912 durch die Bekanntschaft mit dem Tänzerehepaar Albert Burger und Elisabeth Hölzel die erste Berührung mit dem Theater.

Als Maler findet der Meisterschüler von Adolf Hölzel, einem der ersten Vertreter der gegenstandslosen Malerei in Deutschland, in dieser Zeit sein Thema, dass sich lebenslang in all seinen Arbeiten variieren wird: die menschliche Figur in ihrem Verhältnis zum Raum. Schlemmer fasst den Menschen als ein organisches, gefühlsbestimmtes Wesen auf, aber auch – ganz in der Tradition Albrecht Dürers - als durch Maß und Zahl gleichsam mathematisch definiertes Wesen. Die Bühne ist für ihn ganz klar ein geometrisch definierter kubischer Raum. Der Tanz als elementares Begegnungselement zwischen Mensch und Raum, lässt nach Schlemmer spezielle körperliche und räumliche Gesetzmäßigkeiten wirksam werden.

Das Ehepaar Burger/Hölzel steht in der vom Jugendstil geprägten Rhythmus- Lehre von Jaques Dalcroze und hat sich zum Ziel gemacht, sich von den Regeln und Fesseln des klassischen Balletts zu befreien. Durch die Zusammenarbeit mit ihnen kommt Schlemmer zum ersten Mal mit dem Medium Tanz in Berührung (hier noch ausschließlich in der Funktion als Bühnenbildner) und es entsteht die Idee zum gemeinsamen Projekt eines Tanzspiels, dessen Ausführung allerdings durch den Ausbruch des Ersten Weltkrieges und Schlemmers Kriegsdienst verzögert wird.

1922 kommt es dann zur Uraufführung des *Triadischen Balletts* (und danach zum Eklat zwischen Schlemmer und dem Ehepaar, da diese ihm zwar einen Ideenbeitrag zum Tanzstück zustehen aber nicht – wie im Programmheft ausgeführt – die alleinige Gestaltung des Balletts).

Das Ballett stellt in seiner Form den Grundstein zu den späteren Theorien Schlemmers dar. In dieser Zeit eignet sich Schlemmer auch viel tänzerisches Können an, er tritt später auch immer wieder selbst gerne als Tänzer bei Aufführungen auf.

Aufgrund einer Auftragsarbeit für Wandgemälde im Rahmen einer Ausstellung des Deutschen Werkbundes 1914 wird der Begründer des Bauhauses Walter Gropius auf ihn aufmerksam, der ihn dann 1921 ans Bauhaus holt. Dies wird auch zur wichtigsten Periode seines künstlerischen Lebens werden. Er leitet dort zunächst die Werkstatt für Wandbildmalerei, dann für Holz- Steinbildhauerei bis er schließlich nach dem Weggang von Lothar Schreyer die Schauspielwerkstat übernimmt. In dieser Funktion wird er seine ersten Gedanken über die Bewegung der Figur im Raum, die sich schon im *Triadischen Ballett* andeuten, weiter ausführen und die Erneuerung des Theaters nach bildnerischem Gestalten

perfektionieren.¹⁰³ Diese Betrachtungen werden schließlich einen enormen Einfluss auf die gesamte Avantgarde dieser Zeit haben und die Erforschung der *formalen Bühnenelemente*¹⁰⁴ sind auch heute noch von zentraler Wirkung. Das Bauhaus als experimentelles Laboratorium der Künste, in dem alle Künste gleichberechtigt nebeneinander existieren, was einen regen Austausch zwischen den Künstlern fördert und die so entstehenden wechselseitigen Interaktion und Beeinflussung der Kunstrichtungen untereinander, soll sich als fruchtbarer Ort für ihn und seine Theorien herausstellen.

Die Bauhausbühne unter Schlemmer geht von der menschlichen Figur als mathematisch-geometrisch bestimmten Typus aus.

„Ich will da die Tänzergeometrie weitertreiben, indem wir auf Teppichen mit verschiedener geometrischer Einteilung (Schachbrett, etc.) zu tanzen suchen, die Felder selbst nummeriert, und während des Tanzes die Nummern aufrufen [...] es muss getan werden. Zweck zunächst: zu einem Kanon von Gesetzmäßigkeiten zu kommen, wobei die verschiedenen Gebiete, Raum, Bewegung, Form, Farbe, zusammengefasst sind.“¹⁰⁵

Der Arbeitsbereich der Schauspielbühne erstreckt sich auch auf die Anfertigung von Masken, Kostümen und Requisiten. Das Studium beinhaltet die mechanischen, optischen und akustischen Bedingungen der Bühnenarbeit, die szenische Raumgestaltung, Bewegungs- und Darstellungsstudien, Regieübungen und Aufführungen.¹⁰⁶

Schlemmer entwickelt in seiner Lehrzeit am Bauhaus zahlreiche Bühnenbilder für Ballett und Tanz (die sogenannten *Bauhaustänze*). Im pädagogischen Bereich entwickelt er das Unterrichtsfach *Der Mensch*, das er zusammen mit Bühne und einem Aktzeichnen zu seinen Hauptaufgaben am Bauhaus zählt.

Aufführungsorte der Schauspiele ist die Aula des Bauhausgebäudes in Dessau aber es gibt auch viele Gastspiele in Deutschland und Europa (um die Bühnenabteilung zu finanzieren).

Die wichtigsten Stücke sind *Das Figurale Kabinett* (1922) von Oskar Schlemmer, die Studien Schlemmers zusammengefasst in den *Bauhaustänzen* (Glas-, Metall und Stabtanzen) und Wassily Kandinskys *Bilder einer Ausstellung* (1924) nach der Musik von Modest Mussorgsky. Im November 1929 verlässt Schlemmer Dessau und die Bühnenabteilung wird offiziell aufgelöst, besteht aber als Unterabteilung unter Hannes Meyer weiter und ist stark politisch-agitatorisch geprägt. Anlass hierfür sind Differenzen zwischen Schüler und Lehrer.

Schon 1928 hat sich eine *Junge Gruppe* formiert, die sich von Schlemmers Bühne abzugrenzen versuchte. Diese Gruppe will sich mit aktuellen zeitgemäßen Themen auseinandersetzen, ‚*Kollektivarbeit*‘ statt nur vage Bekenntnisse zu Gemeinschaft war ihr

¹⁰³ Vgl. hierzu: Louis und Stooss, 1998, S. 99.

¹⁰⁴ Oskar Schlemmer: *tanz theater bühne*, hg. von der Kunstsammlung Nordrhein- Westfalen, Düsseldorf, der Kunsthalle Wien, dem Sprengel Museum Hannover und dem Bühnen Archiv Oskar Schlemmer, Stuttgart 1994, S. 90.

¹⁰⁵ S. ebd., S. 192.

¹⁰⁶ 1923 wird ein neuer Arbeitsplan festgelegt, der eine innere und äußere Abteilung vorsah: die innere beschäftigt sich mit der Untersuchung der Grundgedanken Schlemmers wohingegen die äußere mit Inszenierung, Bühnenbildern und Figuren an Theatern jeglicher Art zur Aufgabe hatte.

Credo. Als Vorbild dient das sowjetische Theater, das Agitprop. Die Wortsprache rückt hierbei wieder in den Vordergrund. Oskar Schlemmer reagiert abwehrend und sogar sarkastisch. Nach einer Aufführung der *Bauhaus-Revue*, die auch während der erwähnten erfolgreichen Tournee der Bauhaus-Bühne vorgestellt wurde, äußert er:

„[...] weil die jungen ein Stück machen, eine Bauhaus-Revue, worin das Revolutionsprogramm des neuen Bauhauses zum Ausdruck kommen soll. ungefähr so: Räterepublik des Bauhauses, die ‚Meister‘ sind die kapitalistischen Könige, die entthront und entrechtet werden müssen (‚ich geh ja schon‘) [...]“¹⁰⁷

Schlemmer lehnt für sich eine Beschäftigung mit dem politischen Theater ganz und gar ab:

„Verlangen Sie von mir nicht, daß ich wie George Grosz zeichne oder wie Piscator (Theater) mache. Ich meine, daß wir das politische Theater füglich den Russen überlassen, die das viel besser machen, außerdem glaube ich, daß das deutsche Problem woanders liegt!“¹⁰⁸

Schlemmer will weiterhin an der Programmatik des Bauhauses festhalten, jedoch nimmt die zeitliche und politische Entwicklung keine Rücksicht auf die Utopien des Bauhauses.

So nimmt Schlemmer eben 1929 die sich bietende Gelegenheit wahr, das Bauhaus zu verlassen und an die Staatliche Akademie für Kunst und Kunstgewerbe in Breslau zu wechseln. Dort entwickelte er im Rahmen seiner Tätigkeit als Leiter der Bühnenklasse sein Forschungsgebiet *Mensch und Raum* weiter.

Die Bühnenabteilung des Bauhauses wird geschlossen – aus „*wirtschaftlichen Gründen*“¹⁰⁹, wie es heißt.

Nachdem in Breslau 1932 aufgrund der Notverordnung der Lehrbetrieb eingestellt wird, geht er nach Berlin an die Vereinigten Staatsschulen für Kunst und Kunstgewerbe, wo 1932 auch sein berühmtestes Bild *Die Bauhaustreppe* entsteht.¹¹⁰ Unter der Herrschaft der Nationalsozialisten wird er diffamiert und seine Werke sogar auf der Kunstaussstellung „Entartete Art“ in München gezeigt. Oskar Schlemmer hat sich zeitlebens dagegen verwehrt, für ihn unterliegen Kunst und Politik einer strengen Trennung. Er stirbt nach mehrmonatiger Krankheit auf einem Kuraufenthalt in Baden- Baden.¹¹¹

¹⁰⁷ Uwe Fleckner (Hg.): Angriff auf die Avantgarde. Kunst und Kulturpolitik im Nationalsozialismus, IN: Schriften der Forschungsstelle „Entartete Kunst“ (Band 1). Eine Initiative der Ferdinand- Möller Stiftung, Berlin 2007, S. 26.

¹⁰⁸ Magdalena Droste: Bauhaus Archiv. Bauhaus 1919-1933, Köln 2006, S. 186.

¹⁰⁹ Neben finanziellen und politischen Gründen, die zur Schließung der Bühnenabteilung führten, kommt die Tatsache hinzu, dass schlichtweg keiner ihre Leitung übernehmen wollte: weder Kandinsky oder Hinnerk Scheper. Dazu kommt, dass der Unterricht immer mehr verschult wird und nun der Fokus auf der Architekturabteilung mit ihrer Produktdesignabteilung liegt.

¹¹⁰ Dieses Bild stellt seine Reaktion auf die Schließung des Bauhauses in Dessau dar. Das Bild zeigt junge Menschen, die eine Treppe hinaufgehen – scheinbar ins Ungewisse. Es soll den Bau der Zukunft symbolisieren.

¹¹¹ Vgl. hierzu: <https://www.dhm.de/lemo/Biografie/oskar-schlemmer>.



Abb.5: Das berühmte Wandgemälde Oskar Schlemmers „Die Bauhaustreppe“ von 1932.

3.2.3 Oskar Schlemmer und das Triadische Ballett - Vorüberlegungen zum Verhältnis der Figur im Raum

Das *Triadische Ballett* ist also wie schon erwähnt aus der Zusammenarbeit zwischen dem Tänzerehepaar Burger/Hötzel und dem Bildenden Künstler Oskar Schlemmer, der dem Publikum „*ein Fest in Form und Farbe*“¹¹² bieten möchte, entstanden und nicht Schlemmers Arbeit im Bauhaus zuzurechnen.

Nach dem Eklat zwischen dem Ehepaar und Schlemmer kam, wurden die Rechte unter ihnen aufgeteilt: Schlemmer erhält das alleinige Recht an den Kostümen (und deren Erweiterung), beide Seiten das Aufführungsrecht, wobei das Ehepaar Burger/Hötzel dieses nicht mehr genutzt hat.

¹¹² Oskar Schlemmer: Zur Uraufführung des Triadischen Balletts, IN: Stuttgarter Neues Tagblatt vom 29.9.1922.



Abb.6: Das *Triadische Ballett* und seine Figuren (Zeichnung).¹¹³



Abb. 7: Die Figurinen des Triadischen Balletts in Wirklichkeit.¹¹⁴

Aufbau

„Warum triadisch? Weil die Drei eine eminent wichtige, beherrschende Zahl ist, bei der das monomane Ich und der dualistische Gegensatz überwunden sind und das Kollektiv beginnt. Nächste ihr kommt die Fünf, dann die Sieben, und so fort. Abgeleitet von Trias = Dreiklang, ist das Ballett ein Tanz der Dreiheit zu nennen, des Wechsel der Eins, Zwei und Drei. Eine Tänzerin und zwei Tänzer: zwölf Tänze und achtzehn Kostüme. Solche Dreiheiten sind ferner: Form, Farbe, Raum; die drei Dimensionen des Raumes: Höhe, Tiefe, Breite, die Grundformen: Kugel, Kubus, Pyramide; die Grundfarben: Rot, Blau, Gelb. Die Dreiheit von Tanz, Kostüm und Musik, und so weiter.“¹¹⁵

¹¹³

<http://c10.ilbe.com/files/attach/new/20140504/377678/3461780553/3464411387/e5b894c3b49d413b8e4ac8b4e88e3936.jpg>

¹¹⁴ <http://www.brixpicks.com/wp-content/uploads/2011/04/oskar2.jpg>.

¹¹⁵ Notizen zur Aufführung des „Triadischen Balletts“ auf dem Musikfest in Donaueschingen 1932, zit. nach: Oskar Schlemmer: Briefe und Tagebücher, hg. von Tut Schlemmer, München 1958, S. 202.

In diesem moderne Ballett bezieht sich alles auf die Zahl *Drei*. Es besteht aus – wie im Titel schon angedeutet - *drei* verschiedenen *Reihen*: der *Gelben*, der *Rosa* und der *Schwarzen* Reihe, und wird von *drei* Tänzern bestritten.

Die drei *Reihen* repräsentieren unterschiedliche Stimmungen und bestehen aus Tänzen. Die *Gelbe Reihe* beinhaltet 5 Tänze und nennt sich *heiter- burlesk*, die *Rosa Reihe* ihrerseits unterteilt sich in 3 Tänze und ist *festlich- getragen*, während die *Schwarze Reihe* in 4 Tänzen eine *mystisch- phantastische* Stimmung schafft.¹¹⁶



Abb.8: Die Gelbe, Rosa und Schwarze Reihe des Triadischen Balletts¹¹⁷

Die Orientierung an der Zahl *Drei* erklärt den Namen, die Bezeichnung ‚triadisch‘ leitet sich vom griechischen Wort *Trias* für Dreiheit oder Dreiklang ab und steht für das Ordnungsprinzip des Balletts (wie im oben genannten Zitat von Schlemmer schon erwähnt).

Oskar Schlemmer hat mit dem Triadischen Ballett eine neue Form der Bühnenkunst geschaffen. Dieses „*handlungsloses Kostümtheaterstück*“ kombiniert sowohl Bewegungen des klassischen Tanzes, mit denen des Bühnentanzes (Schlemmer spricht hierbei von „*Mummenschanz*“¹¹⁸) und Performanceelemente bekannt von Dada und Futurismus. Der natürliche Mensch bewegt sich hierbei tänzerisch im abstrakten Raum, wobei seine Bewegungen durch das „*raumplastische Kostüm*“ beeinflusst (und eingeschränkt) sind. Man kann hier von einem „*durchorganisierten Reigen raumplastischer Kostümgebilde*

¹¹⁶ Heidrun Sommer: Kommunikative Aspekte in der Theaterarbeit von Antonin Artaud, Wassily Kandinsky, Arnold Schönberg und Oskar Schlemmer, Diplomarbeit, Universität Wien 2007, S. 57.

¹¹⁷ http://www.fraeuleinjulia.de/wp-content/uploads/2014/01/magazin_bauhaus_ballett.jpg.

¹¹⁸ Oskar Schlemmer: *Rückblick auf mein Triadisches Ballett*, unveröff. Manuskript von 1935, zit. nach Maria Müller: *tanz, theater, bühne*, 1994, S. 161, zit. nach: Pawelke, 2005, S. 54.

sprechen¹¹⁹.

Die Kostüme werden aus „*purere Freude am ästhetischen Materialspiel*“¹²⁰ entworfen und ihre Beschaffenheit wirkt sich auf die Qualität der Bewegung aus.

Schlemmer betrachtet das Kostüm und *seine* Verwendung auf der Bühne *im* Zusammenspiel mit dem umliegenden (Bühnen) Raum und nicht das Zusammenspiel aller Bühnenelemente in ihrer Gesamtheit, wie Musik, Choreographie, Bühnenbild, Kostüme, Beleuchtung wie in den *Balletts Russes* oder *Balletts Suédois*.

Es findet also nicht nur eine motorische Veränderung des (Tanz) Körpers durch das Kostüm statt, sondern auch eine visuelle. Dies bedeutet, dass Bewegung nicht mehr länger Handlung oder Stimmung ausdrückt – wie das bei anderen Puppen- und Maschinenballetten dieser Zeit üblich ist (z.B. *Petrouchka* von Mikael Fokine und den oben genannten *Balletts Russes*), sondern das gesamte Zusammenspiel von Bewegungsart und Bewegungsdynamik, Kostümform, -material und Farbe für die Betrachtung wichtig wird.¹²¹

Die Bewegungen sind eine Kombination aus einfachen Schritten, Drehungen und Sprüngen aus dem Ballettvokabular, folkloristisch anmutende Gesten und Haltungen und schließlich vollkommen neuartige Bewegungen, die auch aus der Erfahrung mit dem Kostümeinsatz entstanden sind.

„*Das Triadische Ballett ist ein „Erlösungsballett“, d.h. hier wird das klassische Ballett zum neuen Tanz oder die Kunst zur reinen Abstraktion gebracht.*“¹²²

Für Schlemmer steht der von ihm angestrebte abstrakte Tanz: „*im Gegensatz zu den heute sehr gebräuchlichen, seelisch- dramatischen Überschwang*“, hierin liegt die Begründung für die „*körpermechanischen, mathematischen Kostüme*“.¹²³

Zusätzlich ist die Choreographie nicht auf die Musik abgestimmt und die zur Urfassung des *Triadischen Balletts* 1922 und 1923 gespielte Auswahl von Musikstücken war laut Schlemmer eher zufällig zustande gekommen.¹²⁴

Zwar suchte Schlemmer fortwährend nach ‚zeitgenössischer‘ Musik¹²⁵, musste sich aber vorerst mit klassischer und moderner Musik begnügen und fand erst 1926 mit Paul Hindemith den passenden Komponisten.

„Warum Hindemith? Weil hier ein ‚recht aus der Imagination und Mystik unserer Seele‘ schaffender Musiker einen Stoff erfand, der ihm Gelegenheit gibt, vom Heiter- Grotesken bis zum Pathetischen sich zu ergehen (wenn einer, so er) sein Handwerk Musik derart beherrscht, dass ihm spielend, absichtslos eine seelische Verfassung gelingt, die alles, was er angreift, notwendigerweise bedeutend macht. Und warum eine mechanische Orgel? Weil der mechanische

¹¹⁹ Sommer, 2007, S. 57.

¹²⁰ Oskar Schlemmer, zit. nach: Pawelke, 2005, S. 54.

¹²¹ Dies soll später zu einem wichtigen Charakteristikum des abstrakten Tanzes werden.

¹²² Louis und Stooss, 1997, S. 42.

¹²³ Schlemmer, 1958, S. 202.

¹²⁴ Musik von Enrico Bossi, Claude Debussy, Baldassare Galuppi, Händel, Haydn, Mozart, Domenico Paradis und Mario Taranghi.

¹²⁵ Arnold Schönberg konnte leider nicht als Komponist gewonnen werden.

Spielapparat der Tanzweise (...) entgegenkommt, andererseits die Parallele bildet zu den körpermechanischen, mathematischen Kostümen. Zudem wird das etwas Puppenhafte der Tänze mit dem spieldosenähnlichen Musikalischen konform gehen oder aller Voraussicht nach eine Einheit schaffen, die dem Begriff ‚Stil‘ entspricht.“¹²⁶

Wobei für die Choreographie Musik und Raum auch zu vernachlässigen sind, der Hauptaugenmerk liegt auf den Kostümen und ihrer Bewegung im Raum.

3.3 Oskar Schlemmers Wirken am Bauhaus

Oskar Schlemmer: Maler, Theaterreformer und Künstler

„In dieser Zeit zerfallender Religionen und zerfallender Volksgemeinschaften [...] erscheinen alle tieferen künstlerischen Tendenzen mit dem Odium des Sektenhaften, Ausschließlichen behaftet. Sinnvoll und notwendig also: daß sich die Kunst einer neuen Zeit selbstverständlich der Technik und der neugeschaffenen Materialien einer neuen Zeit bediene, um sie als Form und Gefäß einem Inhalt dienstbar zu machen, der das geistige, das Abstrakte, Metaphysische, letztlich das Religiöse heißt.

Als ein Anfang und in jene Richtungweisend, entstand das Triadische Ballett [...] Das Triadische Ballett, das das eigentliche mechanische, das eigentliche Groteske und Pathetisch-Heroische vermeidet, indem es eine gewisse harmonische Mitte hält, ist Teil einer größer gedachten Einheit – einer „Metaphysischen Revue“ – auf welche auch die theoretische und praktische Arbeit der Bühnenabteilung des Bauhauses in Dessau bezogen ist: einer Einheit, für die ein komisch-groteskes Ballett zu schaffen nächster Wunsch und Absicht ist.“¹²⁷

Am Bauhaus versucht Oskar Schlemmer nun seine Erfahrungen auf den Gebieten der Malerei und Bildhauerei mit denen ihm bis dato noch unbekannten Gebietes des Tanzes zu verbinden und schlussendlich dies auch auf der Bühne zu realisieren:

Bühne! Musik! Meine Leidenschaft! Aber auch: die Weite des Gebiets [...] Der Phantasie freien Lauf. Hier kann ich neu sein, abstrakt alles. Hier kann ich alt sein, mit Erfolg. Hier ist nicht das Dilemma der Malerei, zurückzufallen in eine Kunstgattung, an die ich innerlich nicht mehr glaube. Hier deckt sich das Wollen mit dem mir Entsprechenden und mit dem zeitgemäßen. Hier bin ich selbst und neu. Einziger auf dem Plan, ohne Konkurrenz.“¹²⁸

Sein Theaterkonzept ist deshalb auch nur aus der Sicht eines Bildenden Künstlers zu verstehen. Hierbei ist die Bühne ein optischer, haptischer und akustischer Raum: der leere Bühnenraum entspricht der Leinwand und die elementaren Zusammenhänge zwischen Raum Form und Farben entsprechen den des auf der Bühne agierenden Menschen.

„Einheit der Künste in einer Person des ‚bildenden Gestalters‘ (...) wenn ein Maler, - gewohnt völlig unabhängig von der Mithilfe anderer, sich in seinen Bildern darzustellen, - diese seine Welt auf die Bühne transponiert (so könne es sich nicht darum handeln) das Bild eben nur das Bild auf die Scene zu übertragen (sondern nur darum) von den neuen Mittel, das sich ihm hier biete,

¹²⁶ Schlemmer, 1958, S. 135.

¹²⁷ Schlemmer: Tänzerische Mathematik, a.a.O., S. 130, zit. nach: Friederike Zimmermann: Mensch und Kunstfigur. Oskar Schlemmers intermediale Programmatik, Freiburg im Breisgau 2007, IN: Rombach Wissenschaften- Reihe Cultura, hg. von Brandstetter, Gabriele, Renner, Ursula und Schnitzler, Günter, Bd. 44, S. 267.

¹²⁸ Tagebuch, 13. Juli 1925, TS, a.a.O., S. 177. Daraufhin wird Schlemmer für drei Jahre der Malerei gänzlich entsagen, zit. nach: Zimmermann, 2007, S. 62.

auszugehen; (es gelte nun) das Bühnenbild als vergrößertes Raumbild zu überwinden und aus dem Raumganzen der Bühne zu gestalten, (dann werde er finden, dass) kaum ein Gebiet unter den Künsten so vielgestaltig ist wie das der Bühne, (weshalb denn auch hier) der Gedanke des Gesamtkunstwerkes auftauchte, als Ideal und freilich auch als Problem.“¹²⁹

3.4 Wie das Theater tanzen „lernte“ – Die Schauspielbühne als Wegbereiter der Performance

„Ernsthafte Versuche, zu einer Systematik zu gelangen, wurden auf dem Gebiet der der Bewegung, des Tanzes unternommen, ohne indessen zu den erstrebten, allgemeingültigen Resultaten zu gelangen,. Die Geschichte der Choreographie, der Tanzschrift, bedeutet den verzweiferten Versuch, den Ablauf der Bewegungen des Tänzers im Raum, die Schritte, die Arm- und Rumpf- und Kopfbewegungen, die gesten der Hand und der Mimik partiturmäßig aufzuzeichnen. Es gibt viele System, doch gelang es bis heute keinem, das Vielerlei des Aufzuzeichnenden in eine einigermaßen klar lesbare Form zu zwingen. Die Versuchsbühne wird auf diesem Gebiet der choreographischen Systematik besonders intensiv arbeiten.“¹³⁰

In diesem Abschnitt wird das Wirken Schlemmers kurz gesagt auf die einfache Formel: **Pantomime + Tanz = Theater am Bauhaus** gebracht.

Darüber hinaus wird erklärt, was die Besonderheit der Theaterexperimente der Schauspielbühne ausmacht, ihre damalige Exklusivität durch die angestrebte Verbindung der Künste und die tragende Rolle als Wegbereiter der Performance: „*The Bauhaus theatre had directly translated aesthetic and artistic preoccupation into live art and real space (and) reinforced the importance of performance as a medium in its own rights.*“¹³¹

Am Anfang steht die Feststellung, dass Schlemmer Theater als Raum- und Bewegungskunst begreift, weswegen er in seine Theorie die Gattungen Ballett, Tanz und Pantomime mit einbezieht.

Von diesen sogenannten ‚stummen‘ Formen erhofft sich Schlemmer einen entscheidenden Impuls für die Erneuerung des Theaters,

„[...] weil in dem schweigsamen Bühnentanz, dieser unverbindlichen Muse, die nichts sagt und alles nur bedeutet, Ausdrucks- und Gestaltungsmöglichkeiten liegen, wie sie in solcher Reinheit Oper und Schauspiel nicht gestatten, und weil der theatralische Tanz, einst die Urform für Oper und Schauspiel, zufolge seiner Freiheit von Bindungen prädestiniert ist, immer wieder zur Keimzelle und Ausgangspunkt für eine allgemeine theatralische Wiederkunft zu werden.“¹³²

3.4.1 Schlemmers Theorie: Mensch und Kunstfigur von 1925 und der Unterricht am Bauhaus – Der Mensch

Im Mittelpunkt von Schlemmers Theatertheorie steht das Spannungsverhältnis zwischen den lebenden menschlichen Darstellern und dem unbelebten Raum der Bühne.

¹²⁹ Schlemmer: Formale Elemente der Bühne, 5.3.1933, zit. nach Maur 1979, S. 197, zit. nach Pawelke, 2005, S. 63.

¹³⁰ Oskar Schlemmer und die abstrakte Bühne, 1961, S. 24, zit. nach Pawelke, 2005, S. 204.

¹³¹ Roselee Goldberg: Performance Art from Futurism to the Present, 3rd Edition, New York 2011, S. 78.

¹³² Oskar Schlemmer, zit. nach: Pawelke, 2005, S. 172.

In seinem programmatischen Aufsatz *Mensch und Kunstfigur* von 1925 fragt er nach den Gesetzmäßigkeiten des Raumes und der Bewegung der Figur im Raum.

Schlemmer bereitet in diesem Aufsatz seine in Stuttgart, Weimar und Berlin gesammelten Bühnenerfahrungen auf. Darüber hinaus enthält der Aufsatz weitere Erkenntnisse, die sich aus dem Arbeitsfeld der Schauspielbühne am Bauhaus, den sogenannten „*Raumexperimenten*“, ergeben haben.

In diesem Aufsatz postuliert er, dass die Geschichte des Theaters eine „*Geschichte des Gestaltwandels des Menschen*“¹³³ sei. Der Mensch stellt auf der Bühne sowohl die körperlichen als auch die seelischen Geschehnisse der Figur im Wechsel von „*Natürlichkeit und Künstlichkeit*“¹³⁴ dar. Die gestalterischen Mittel, die das Theater zur Verfügung hat, sind „*Form und Farbe*“¹³⁵, also die Mittel des Malers und Plastikers. Der Schauplatz eben dieser Gestaltwandlung, also des Bühnengeschehens, ist der Raum und die Architektur, die beide vom Architekten bereitgestellt werden. Laut Schlemmer ist es also der bildende Künstler, der alle vorgestellten Elemente der Bühne vereint.

„Die Bühne, verstanden als Abstraktum, als eine Welt eigener Gesetzlichkeit, gebunden an Zahl, Maß und Raum, gibt den alltäglichen Bewegungsfunktionen des Menschen einen veränderten Sinn. Der simple Vorgang des Stehens und Gehens wird zum Problem auf der Bühne. Problem wird der natürliche Dualismus des Menschen: Körper und Geist, Mechanik und Organik. Problem wird das Wort und seine gestaltete Form: Sprache und Dichtung. Problem, d.h. Gegenstand nicht leicht zu hemmender Auseinandersetzung wird ferner alles, was an dem Menschen geschieht, jegliche Veränderung seiner Gestalt, von der einfachen Behängung und Gewandung bis zur kostümplastischen Vermummung, Symmetrie und Asymmetrie derselben, sodann die Maske, das Requisit. Weiterhin alles, was um ihn herum geschieht, die szenische Veränderung der Umwelt, das Auf und Ab der Treppen, die Kisten und Kasten, die Wände (Kulissen) und die aus diesen zu bildenden Räume. Form, materielle Struktur und Faktur, Farbe, Licht, Beleuchtung, Transparenz, Projektion und Film bezeugen die Vielgestaltigkeit der anzuwendenden und zu beherrschenden Mittel der szenischen Bühne.“¹³⁶

Zeichen der Zeit sind die Abstraktion und die Mechanisierung der Bühne. „*Die Abstraktion wirkt als Loslösung der Teile von einem bestehenden Ganzen, um diese ad absurdum zu führen oder eben aber zu ihrem Höchstmaß zu führen.*“¹³⁷

Diese Mechanisierung ist das Produkt der immer stärker technisierten Welt. Die Bühne als Abbild der Realität muss auch diesen Fortschritt dokumentieren. Hier wird das Vorhaben Schlemmers, eine *zeitgemäße* Bühnenkunst zu erschaffen, deutlich.

In diesem Prozess der Synthese aller Gestaltungsmittel in Form der Bühne müssen diese gleichrangig und unabhängig werden: Die Schritte und Gesten eines Darstellers stehen also gleichauf neben der z.B. farblichen Gestaltung des Bühnenbildes.

¹³³ Oskar Schlemmer: *Mensch und Kunstfigur*, IN: *Die Bühne im Bauhaus*, Bd.4 der bauhausbücher, hg. von Hans M. Wingler, Mainz 1965, S. 7

¹³⁴ Wingler, 1965, S. 7

¹³⁵ S.ebd, S. 7.

¹³⁶ Oskar Schlemmer, 1994, S. 42.

¹³⁷ Wingler, 1965, S. 7.

Dies stellt einen totalen Gegensatz zur bisherigen Praxis des Schauspiels (und auch der Oper) dar.¹³⁸

Man kann konstatieren, dass sich die Bühne also zum einen aus dem (Theater)Raum und zum anderen aus dem Spiel der Darsteller zusammensetzt. Schlemmer interessiert jedoch hierbei nicht das Spiel an sich, sondern die **Bewegung im Raum**. Deswegen spricht er von der *Figur im Raum*, sozusagen von einem abstrakten Darsteller, der sich im Raum bewegt (und dessen Bewegungen sich wiederum auf den Raum auswirken).

Diese *Raumbühne* wird für zur Veranschaulichung linear aufgeteilt und gegliedert, um begreifbar zu werden. Anhand von zwei Grafiken werden die Gesetze des Raumes und des Menschen durch ein Liniennetz von „*planimetrischen und stereometrischen Beziehungen*“¹³⁹ dargestellt.

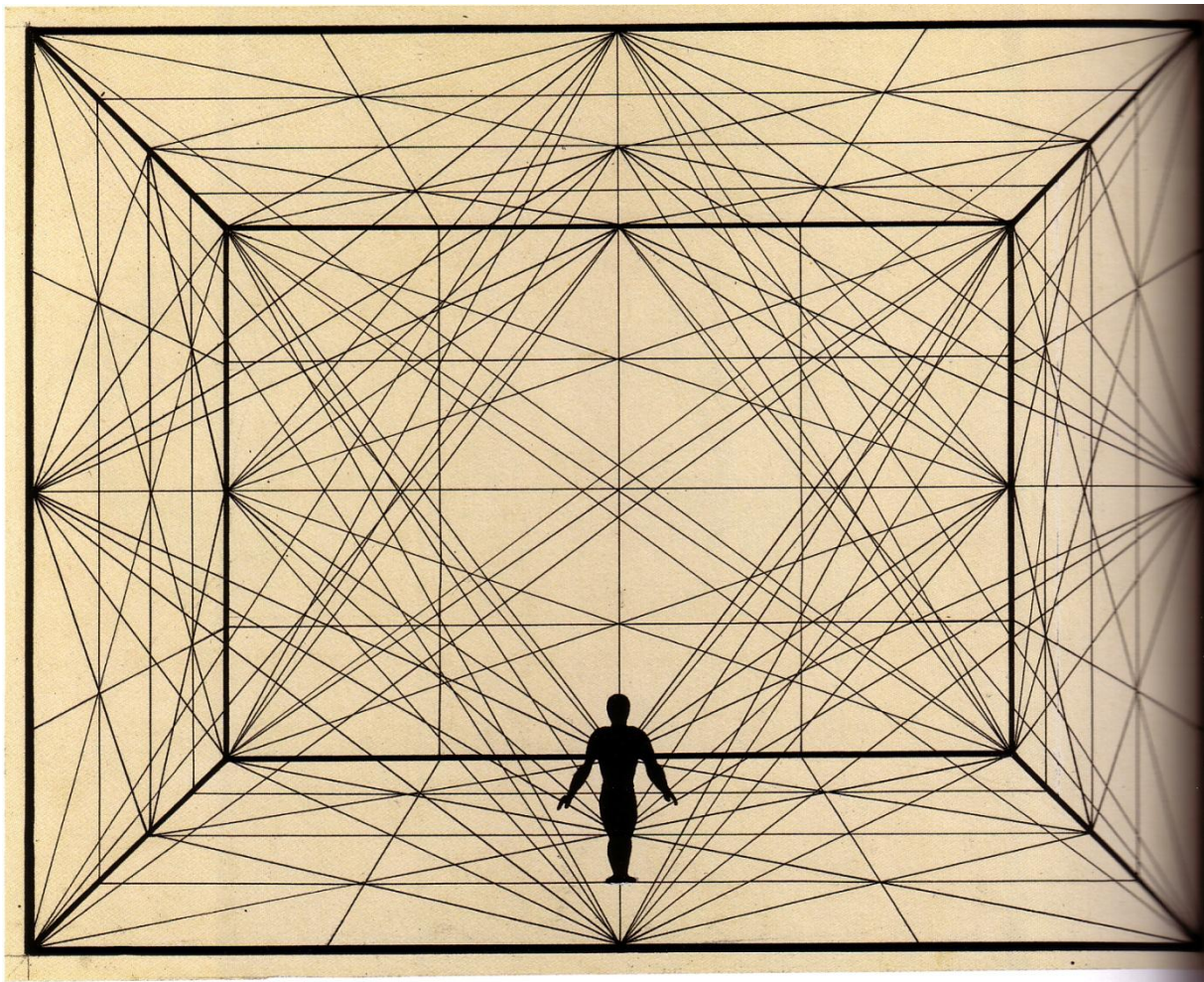


Abb. 9. : Die Raumlineatur Schlemmers¹⁴⁰

¹³⁸ Wingler, 1965, S. 7-13.

¹³⁹ Wingler, 1965, S. 13.

¹⁴⁰ http://ns352820.ovh.net/enseignants/e1011/ACTH/Luciano%20Fabro/14%20SARAH%20TRITZ/images_new/21_0.Schlemmer_Figur%20und%20Raumlineatur,1924.jpg.

Diesem Liniennetz des Raumes entspricht die innere Mathematik des menschlichen Körpers, die durch Bewegung ihren Ausgleich aus der Starrheit sucht. Ihre Bewegungen sind mechanisch und durch den Verstand bestimmt. Der Mensch, der diese Raumbühne betritt, ist – laut Schlemmer – ein *raumbehextes Wesen*, da er ein Teil der Bühne sein muss, um mit seinen Gesten und Bewegungen den Raum beherrschen zu können.

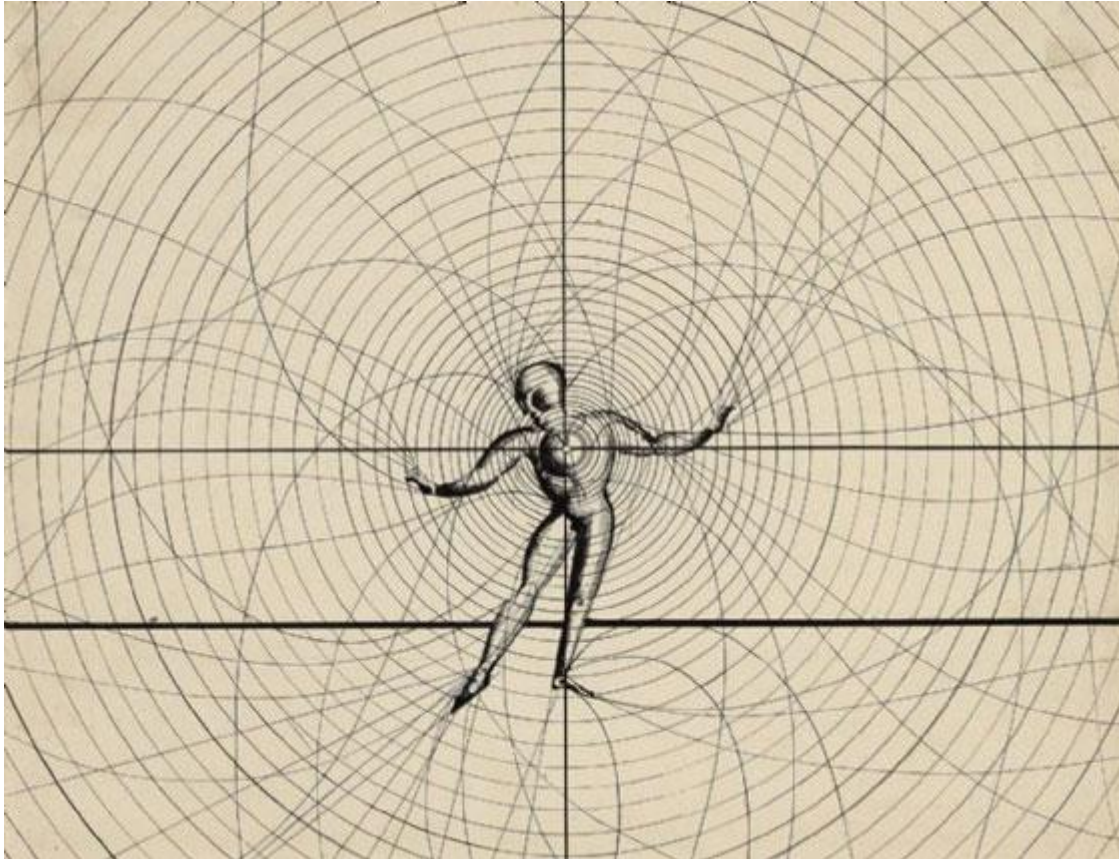


Abb. 10: Egozentrische Raumlineatur Schlemmers¹⁴¹

Zu diesen Gesetzen des Raumes kommen auch die Gesetze des organischen Menschen (Funktionen wie Herzschlag, Blutkreislauf, Atmung, etc.) hinzu.

Der ideale Mensch, der sich innerhalb dieser Raumbühne bewegen kann, soll der entpersönlichte „*Tänzermensch*“¹⁴² sein, der „*sowohl dem Gesetz des Körpers als (auch) dem Gesetz des Raumes [folgt]; er folgt sowohl dem Gefühl seiner selbst wie dem Gefühl des Raumes.*“¹⁴³

Hier leitet Schlemmer zur Verwandlung des menschlichen Körpers über, die mit Hilfe des Kostüms und der Maske geschieht: beide Elemente verstärken die organische mechanische Gesetzmäßigkeit des *Tänzermenschen* noch mehr. Hierbei lösen die Kostüme und die

¹⁴¹ http://images.artnet.com/images_de/Magazine/news/kobel/kobel12-05-08-1.jpg.

¹⁴² Wingler, 1965, S. 15.

¹⁴³ S. ebd., S. 15.

Maske die individuellen Züge der Gestalt auf und vereinheitlichen die Körperformen der so entstandenen Figurine: die *Kunstfigur* entsteht.

Ausgehend von diesen Vorüberlegungen entwickelt Schlemmer entwickelt vier Prototypen des sich im Raum bewegendes *Tänzermenschen*.

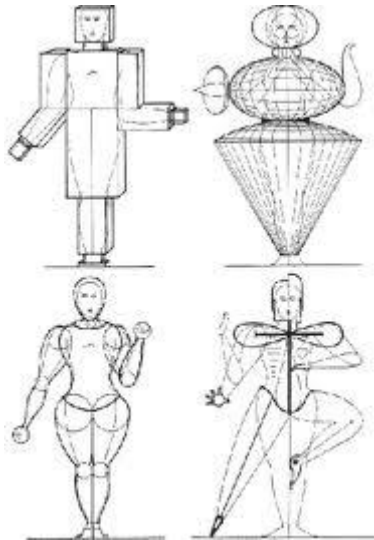


Abb. 11: Die vier Kostümtypen des *Tänzermenschen*¹⁴⁴

In der Form der *Wandelnde Architektur* (in der Abbildung oben links) überträgt er die Gesetze des kubischen Raumes und kubischer Formen auf den menschlichen Körper. Diese so entstehende Figur setzt sich aus verschiedenen großen Quadraten zusammen. Wohingegen wenn die Funktionsgesetze des menschlichen Körpers gelten, die Figur durch runde Formen (Ei-, Vasen-, Keulen- oder Kugelform) typisiert werden: das Ergebnis ist die *Gliederpuppe* (in der Abbildung unten links). Ein *technischer Organismus* (oben rechts in der Abbildung) entsteht unter der Berücksichtigung der Bewegungsgesetze des menschlichen Körpers kombiniert mit den Formen des Kreisels, der Schnecke, der Spirale und der Scheibe. Im vierten Prototyp, der *Entmaterialisierung* (unten rechts in der Abbildung), wird die Symbolik der Körperformen betont.¹⁴⁵

Diese so entstehende *Kunstfigur* Schlemmers erinnert genauso wie Lothar Schreyers Ideen an die Marionette von Kleist:¹⁴⁶

„Unser Studium des sinnfälligen Ausdrucks menschlicher Körperbewegungen führte uns zwangsläufig zur Gliederpuppe, zur Marionette. (...) Oskar Schlemmer und ich waren zur Zeit des Expressionismus in Deutschland die ersten, dies dieses Problem konsequent und bewußt zu einer gesteigerten Lösung führten (...) Ohne daß wir gegenseitig von unserer Arbeit wußten, kamen wir auf die gleiche Lösung: Wir fügten das Mechanische und das „Geheimnisvolle“ der Marionette, wie es Kleist nennt, zu einer Gestaltseinheit zusammen, indem wir den Marionettenspieler zugleich zum Träger der

¹⁴⁴ <http://3.bp.blogspot.com/-v45Uu0WAPUU/UU9HgZPGidI/AAAAAAAAA78/H67jH46dSsQ/s1600/images.jpg>.

¹⁴⁵ Vgl. hierzu: Bettina Wilts: Zeit, Raum und Licht. Vom Bauhaustheater zur Gegenwart, Weimar 2004, S. 61.

¹⁴⁶ Vgl. hierzu: Wingler, 1965, S.18.

Marionette machten.“¹⁴⁷

Im Sinne Kleists findet auch hier (genauso wie im Konzept der Über-Marionette von Edward Gordon Craig) eine Herauslösung des Menschen aus dem natürlichen Körper und somit eine Steigerung der Bewegungsfreiheit über das natürliche Maß (des Menschen) heraus.

Jedoch ist die bei Schlemmer entstandene *Kunstfigur* weder Mensch noch Marionette, sondern eine Verbindung aus Organismus und Mechanismus. Sie wird im philosophischen Sinne als ein künstlich- abstrahiertes Menschenbild gesehen.¹⁴⁸

„Der einfach mathematische Körper ist zugleich Ursprung und Vollendung jeder Körpergestalt. Ich bemühe mich dabei, den immer drohenden Mechanismus, der den Menschen zu einer Maschine machen würde, zu überwinden. [...] Gleichwohl stoße ich immer wieder an eine Grenze: das ist die Kunstfigur.“¹⁴⁹

Diese dualistische Sicht auf den Körper, in der dieser als sinnstiftende Realität: erscheint, zusammen mit der mathematischen Struktur der Bewegungen, erzeugt eine „*Einheit von Raum und Mensch, von Universalität und individueller Struktur*“¹⁵⁰.

Oskar Schlemmers Auffassung stimmt also mit dem Gedanken Craigs von der Über-Marionette überein. Diese bezeichnet das über das Leben (im Sinne von Abbild) hinausgehende, überzeitliche und allgemeingültige Menschenbild – nur eben auf der Bühne (im Sinne eines Schauspielers). Craigs Definition für die künstliche Abstraktion lautet zwar folgendermaßen:¹⁵¹

„Denn da werden wir nicht länger unter dem verderblichen Einfluss jener emotionalen Bekenntnisse menschlicher Schwäche stehen, denen die Menschen allabendlich beiwohnen und die doch nur im Zuschauer wiederum die Schwächen hervorrufen, die auf der Bühne gezeigt werden. Wir müssen uns daher um die Wiederherstellung jener Götterbilder bemühen und wir müssen – nicht zufrieden mit dem Marionettenpuppen – die Über- Marionette schaffen. Die Über- Marionette wird nicht mit dem Leben wetteifern, sie wird über das Leben hinausgehen. Ihr Vorbild wird nicht der Mensch aus Fleisch und Blut, sondern der Körper in Trance sein; sie wird sich in der Schönheit hüllen, die dem Tod ähnlich ist, und doch lebendigen Geist ausstrahlen.“¹⁵²

ist inhaltlich jedoch deckungsgleich mit der Definition Schlemmers.

„Ich möchte noch etwas sagen [...] zu dem Vorwurf des Puppenhaften, das meinen Figuren eigen sei. Immer wenn es sich um Gestaltung handelt, um freie Komposition, deren erstes Ziel nicht die Naturannäherung sein kann, - wenn es sich kurzerhand um Stil handelt -, so tritt der Typus der Figur in den Bereich des Puppenhaften. Denn die Abstraktion der menschlichen Gestalt, um die es dann geht, schafft das Abbild in einem höheren Sinne, sie schafft nicht das naturwesen Mensch, sondern eine Kunstwesen, sie schafft ein Gleichnis, ein Symbol der menschlichen Gestalt.“¹⁵³

¹⁴⁷ Oskar Schlemmer, 1994, S. 227.

¹⁴⁸ Vgl. hierzu: Zimmermann, 2007, S. 158.

¹⁴⁹ Zimmermann, 2007, S. 158.

¹⁵⁰ Helmut Günther: Der Mensch – ein raumbehextes Wesen, IN: Frankfurter Allgemeine Zeitung vom 14.11.1964, zit. nach: Schober, 1994, S. 344.

¹⁵¹ Vgl. hierzu: Zimmermann, 2007, S. 162.

¹⁵² Craig: der Schauspieler und die Über- Marionette, a.a.O., S. 66f, zit. nach: Zimmermann, 2007, S. 162.

¹⁵³ Oskar Schlemmer: Zu den Wandbildern für das Museum Folkwang in Essen (1930), Ms. Des Vortrags im Museum der bildenden Künste in Breslau am 26. Oktober, erstveröffentlicht in Herzogenrath, a.a.O. (auch zu finden in: AH, a.a.O., S.

Schlemmer hat also die Begriffe *Tänzmensch* und *Kunstfigur* für die neue Gattung, die in den Experimenten der Schauspielbühne entsteht, gefunden.

Er hat auch niemals versucht, einen neuen Stil zu etablieren, sondern die nonverbalen, bildnerischen und darstellerisch- physischen Grundlagen des Theaters durch das Spiel mit ihnen verändert auf völlig neue Art und Weise geordnet und damit eine neuartige Theatersprache, ein neues *ABC des Theaters* erschafft .¹⁵⁴

3.4.2 Die Erforschung des Prinzips Mensch im Raum in der Praxis: die Bauhaustänze

Das *Triadische Ballett* bildet den Ausgangspunkt für die (Raum) Experimente Schlemmers, die während seiner Lehrzeit an der Schauspielbühne im Bauhaus entstehen: die sogenannten *Bauhaustänze*.

Diese Tänze werden innerhalb seines Unterrichtes am Bauhauses *Der Mensch* entwickelt. Sie stellen eine Weiterentwicklung der Überlegungen, was Raum, Bewegung *im* Raum und die Verwendung von Gegenständen mit ihrer gegebenen Stofflichkeit für Schlemmer bedeutete, dar.

„Raumtanz nannten wir seinerzeit bei der Bauhausbühne ein von Menschen ausgeführtes Bewegungsspiel, bei dem die Bodengeometrie (Quadrat, Diagonale, Kreislauf) auf der Tanzfläche aufgezeichnet war, welche Geometrie sodann von drei Tänzern in verschiedenen Tempis und Schrittartern verfolgt wurde. Hierbei kam der Raum mit einer überraschenden Intensität zum Ausdruck und zwar nur durch die verschieden temperierte Bewegungen der Tänzer, durch die Kinetik des Ablaufs. „Stehbilder“ gab es hierbei nicht, es sei denn am Schluss, der sich zwangsläufig aus der gleichzeitigen Ankunft der Drei in der Mitte ergab. Überraschend (für uns selbst) war vieles, was wir damals taten. So die Fixierung des Raummittelpunktes durch gespannte Seile und davon ausgehend ‚Spannungen‘, die ganz neue Raum- und Bewegungsorientierungen ergaben. Überraschend waren so simple, naheliegende, dennoch nie gesehene Dinge, wie an den Körpergelenken angebrachte Stäbe, „Verlängerungen der Bewegungswerkzeuge“, wobei aber die größte Überraschung die Bewegung damit bildeten. Denn mit statischem Verhalten, mit „lebenden Bild“, war hier nichts getan. „Wer Augen hat, zu sehen, der sehe!“, denn auch mit verstandesgemäßen Begreifen Wollen ist hier nichts getan.“¹⁵⁵

Diese Tänze aus dem Labor der Bauhausbühne stellen eine Mischung aus Tanz, Theater, Pantomime und Plastik dar. Augenfällig ist hierbei die leere Bühne, die sozusagen als Passepartout für die Erforschung der Figur im Raum mit Hilfe einfachster Grundelemente dient.

Der Mensch wird hier mittels der formalen Mittel Farbe, Form und Bewegung an den Raum gebunden. Dies geschieht im sich steigernden Prinzip: zuerst steht der Mensch im völlig

226f., ferner entspricht dieser Text Teilen eines Tagebucheintrag vom Oktober 1930, TS, a.a.O. S273f, zit. nach. Zimmermann, 2007, S. 160.

¹⁵⁴ Schlemmer, 1994, S.24.

¹⁵⁵ Tut Schlemmer, 1958, S. 283f.

leeren Raum, dann folgen Schritt für Schritt Requisiten, Formen, Gesten und Geräusche, zuletzt dann Licht und Ton. Zur Bewegung in den Bauhaustänzen meint Schlemmer:

„Man gehe vom körperlichen Zustand aus, vom Dasein, vom Stehen, vom Gehen und erst zu guter Letzt vom Springen, vom Tanzen. Denn einen Schritt zu tun, ist ein gewaltiges Ereignis, eine Hand zu heben, einen Finger zu bewegen ein nicht minderes. Man habe ebenso viel Scheu als Achtung vor jeglicher Aktion des Menschenkörpers, zumal auf der Bühne, dieser Sonderwelt des Lebens, des Scheins, dieser zweiten Wirklichkeit, in der alles vom Glanz des Magischen umwittert ist...“¹⁵⁶

Diese Experimente entstehen in der kollektiven Zusammenarbeit von Lehrern und Schüler, wobei hier die Arbeit Xanti Schawinskys hervorzuheben ist.¹⁵⁷

Ganz am Anfang der Studien steht die Erforschung der Figur im Raum und der Grundbewegungen. Hierzu steht eine Figur in der Mitte des Raumes und hebt die Arme kopfüber zur Horizontalen frontal, seitwärts und vertikal, das Gleiche geschieht im Profil nach rechts und links wiederholt in Kombination mit einem Plié en Première, einem Ausfallschritt nach vorn, seitlich, diagonal und am Ende werden die einzelnen Raumrichtungen durch Abschreiten derselben noch einmal aufgezeigt. Für die Endposition in der Mitte werden vier weiße Seile hochgezogen, so dass diese sich diagonal über der Figur kreuzen. Der Tänzer führt die verschiedenen Positionen mit kleinen Pausen durch und kehrt immer wieder an den Ausgangspunkt zurück – mit Ausnahme, wenn er sich bewegt.

Hierbei handelt es sich um eine Zerlegung der Bewegung mit gleichzeitiger Demonstration der verschiedenen Raumrichtungen.¹⁵⁸

Auf der nächsten Entwicklungsstufe steht der *Raumtanz*, in dem drei Tänzer in unterschiedlich farbigen Kostümen sich in unterschiedlichen Dynamiken und Geschwindigkeiten im Raum bewegen. Jede Figur (blau, rot, gelb) bewegt sich in einem anderen Tempo, dies tun sie erst nacheinander, dann simultan. Im letzten Teil des Tanzes treffen sie sich in der Mitte, um unterschiedliche Kombinationen von Arm- und Beinbewegungen auszuführen – frontal, diagonal und im Profil aber in derselben Dynamik.¹⁵⁹

¹⁵⁶ Oskar Schlemmer: Briefe und Tagebücher, S. 246, zit. nach: Pawelke, 2005, S. 56.

¹⁵⁷ Dessen Wirken hier in der vorliegenden Arbeit auch später erwähnt werden jedoch in einem anderen Kontext.

¹⁵⁸ Vgl. hierzu: Pawelke, 2005, S. 56.

¹⁵⁹ Vgl. hierzu: Pawelke, 2005, S. 56/57.



Abb. 12: Die Figuren des Raumentanzes in Bewegung.¹⁶⁰

Im *Formentanz* wird der Ansatz aus dem *Raumentanz* durch den Einsatz von Requisiten (Stab, große und kleine Kugel, Latte, Keule) erweitert, die die Bewegung sozusagen „organisieren“ „wodurch in den einzelnen Positionen Formenbilder entstehen, die an konstruktive Kompositionen erinnern“¹⁶¹.



Abb.13: Formentanz¹⁶²

¹⁶⁰ <http://i.ytimg.com/vi/eF56WQsy-rw/hqdefault.jpg>.

¹⁶¹ Pawelke, 2005, S. 57.

¹⁶² http://www.meisterhaeuser.de/bilder/pw_schlemmer_formentanz_1926.jpg.

Im *Gestentanz* wird das Spektrum durch Hüpfen, Gesten in Kombination mit verschiedenen Positionen, Geräuschen und Klavierrhythmen erweitert. Die maskierten Akteure tragen z.B. Westen, Handschuhe, Schnurrbärte und Brillen, was zusammen in Verbindung mit den ausstoßenden Lauten und pantomimischen Kommunikationsgesten wie eine Art Groteske wirkt, die aber nicht Zweck, sondern nur „*Mittel der abstrakten Form des Tanzes*“¹⁶³ ist.

Aufgrund der aus Gesten und Lauten bestehenden Kommunikation, entsteht so etwas wie Aktion und Reaktion. Insofern kann man schon von einem gewissen inhaltlichen Charakter sprechen, der diesem Tanz innewohnt¹⁶⁴.

Im *Kastenspiel* von 1929 wird in vergleichbarer Weise wie im *Gestentanz* mit Hilfe von raumplastischen Formen der Bezug von Farbe, Raum, Körper und Bewegung erprobt. Hier wird nicht nur der formale, optische Aspekt des Spiels beleuchtet, sondern auch der pantomimische Aspekt (wie die Tänzer miteinander agieren), was von rhythmisierter Klaviermusik begleitet wird. Die Tänzer loten im Baukastenspiel den verschiedenartigen Einsatz farbiger Kuben im Zusammenspiel miteinander ab: Hierbei legen sie Kreise, Diagonalen oder Türme, zu denen sie sich dann auch noch dementsprechend positionieren (liegend, stehend, sitzend). Dieses Spiel wird zusätzlich noch durch eine Choreographie aus Pantomime und Alltagsbewegungen, d.h. Bewegungen, die sich aus dem Hantieren mit dem Kuben ergeben, erweitert.

Desweiteren sind noch der *Kulissentanz*, ein Spiel mit Stellwänden, *Equilibristik* (Bewegung mit Requisiten im stereometrischen Raum), *Chorische Pantomime* (Gruppendynamik und Figurenkonstellationen), zu nennen.¹⁶⁵

Klavier, verschiedene Schlaginstrumente und andere Geräuschquellen, wie Sirenen oder Weckuhren dienen der musikalischen Untermalung. Die Musik und die Geräusche sollen hierbei zunächst die rhythmische Ordnung der Akteure hervorheben und unterstreichen. Eine musikalische Illustration des Bühnengeschehens ist erst in zweiter Linie beabsichtigt.¹⁶⁶

Illusionstänze

In dieser Kategorie der Tänze wird die Maskerade und die Auswirkungen von Lichteffekten auf die Körpergestalt, mit denen Schlemmer in *Stäbetanz*, *Reifentanz*, *Gliedertanz* und in *Schwarz-Weiß-Trio* experimentiert, erforscht.

Im *Stäbetanz* verschwindet der Mensch auf der Bühne durch den Fokus auf die mit Stäben verlängerten Arme und Beine. Es ist nur noch der Funktionsablauf seiner Gelenke durch die weißen Stangen sichtbar. Aus Material, Bewegung und Licht entstehen magisch abstrakte Figuren.

¹⁶³ Pawelke, 2005, S. 57.

¹⁶⁴ Vgl. hierzu: Pawelke, 2005, S. 57.

¹⁶⁵ Pawelke, 2005, S. 58/59.

¹⁶⁶ Louis und Stooss, 1997, S. 105/106.

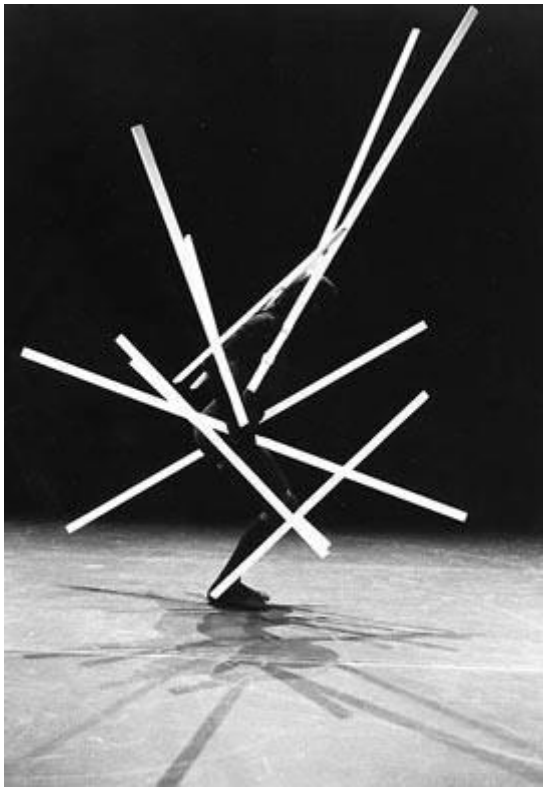


Abb. 14: Stäbetanz¹⁶⁷

Im *Reifentanz* versucht Schlemmer den Körper mit analogen Mitteln zu entmaterialisieren. Die menschliche Bewegung dient sozusagen als „unsichtbarer“ Motor für die Objekte (reifen), die durch die Lichteffekte ein Eigenleben zu scheinen haben und zugleich macht sie den umliegenden Raum und seine Dynamik sichtbar.¹⁶⁸

¹⁶⁷ http://www.kultur-fibel.de/Images/Bilder%20htm/Oper%20-Ballett/Tanzgeschichten_Bauhaus.jpg.

¹⁶⁸ vgl. hierzu: Pawelke, 2005, S. 60.



Abb. 15: Reifentanz.¹⁶⁹

Im *Gliedertanz* (auch *Illusionstanz* genannt) wird mit Hilfe eines Lichteffektes die Zerlegung des Körpers in einzelne voneinander unabhängige Organe veranschaulicht. Dies wird im *Schwarz- Weiß- Trio* fort entwickelt.

Neben dem Illusionseffekt tritt auch hier wieder die zentrale Fragestellung in Schlemmers Werk auf, Dekonstruktion und die Entmaterialisierung des menschlichen Körpers sowie die Raumbindung, der Mensch wird zum Zeichen.

Materialtänze

Hier experimentiert Schlemmer mit den mit verschiedensten Materialien und versucht den Tänzer, den Raum und darüber hinaus die Bewegungskomposition- und qualität zu „manipulieren“ (z.B. *Metalltanz* 1929, *Glastanz*).¹⁷⁰

¹⁶⁹ <http://library.calvin.edu/hda/sites/default/files/imagecache/medium/cas1005h.jpg>.

¹⁷⁰ Vgl. hierzu: Pawelke, 2005, S. 61.



Abb. 16.: Metalltanz¹⁷¹

Allen Bühnentänzen ist die Kombination aus menschlicher Bewegung mit Objekten gemeinsam. Es erfolgt entweder eine Hervorhebung des Menschen, seine Beziehung zum Raum, die Illusion, das Objekt oder das Material. Schlemmer folgt hierbei immer strikt seinen Grundsätzen von Reduktion und Abstraktion. Durch das Experimentieren entsteht ein neues Theatergenre, das sich aus Bewegung, sprich Tanz und Pantomime und aus der Verwendung von Objekten und Materialien und illusionistischen Lichteffekten zusammensetzt. Gleichzeitig wird hier auch die Basis für ein neues Bewegungs- und Körperverständnis geschaffen. Die Empfindung für den Raum und das optisch- haptische Bewusstsein intensivieren sich noch. Aufgrund dieser Erfahrungen entwickelt Schlemmer Ideen für ein visuelles Theater, das *Figurale Kabinett*.

„The stage as the area for successive and transient action, however, offers form and color in motion, in the first instance in their primary aspect as separate and individual mobile, colored or uncolored, linear or flat, or plastic forms, but furthermore as fluctuating, mobile space and as transformable architectonic structures. Such kaleidoscope play, at once infinitely variable and strictly organized, would constitute theoretically the absolute stage (Schaubühne).“¹⁷²

Man hat immer wieder versucht, die Experimente der Schauspielbühne dem Tanz

¹⁷¹

http://www.mdam.ch/_images/upload/opere/222E20Oskar20Schlemmer2C20Metaltanz2C20BauhaustC3A4nze2C201929.jpg

¹⁷²

<http://saj.rs/uploads/2014/SAJ-2014-1-S-Nikolic.pdf>

zuzuordnen. Doch in welchem Verhältnis stehen diese Bewegungsexperimente wirklich zum Tanz dieser Zeit – dem Ausdruckstanz der 1920er Jahre?

„Ich sehe in der Tat große Möglichkeiten auf dem Gebiet des Balletts und der Pantomime infolge ihrer Unabhängigkeit vom Historischen, entgegen Schauspiel und Oper, weshalb ich auch glaube, daß von diesem kleineren, aber freieren Gebiet der Bühnenkunst die entscheidenden Neuerungen ausgehen werden.“¹⁷³

3.5 Die Abgrenzung zum Ausdruckstanz

Der moderne Tanz jener Zeit war Ausdruck seiner Zeit genauso wie es das Theater, dass ja Abbild der Realität sein will, war.

Die deutsche Ausdruckstanzbewegung um Rudolf von Laban und Mary Wigman u.a. verlässt in seiner Entwicklung das Bewegungsvokabular des klassischen Balletts und öffnet sich für alle nur erdenkbaren Körperbewegungen.

Schlemmers Konzept ist jedoch eindeutig – wie dem geneigten Leser erfahren hat - dem der Über- Marionette geschuldet und nicht des „*kosmisch beseelten Körpers*“¹⁷⁴ einer Mary Wigman.

Der moderne Ausdruckstanz wird von der Tänzerin Loïe Fuller (1862-1928) begründet, deren abstrakt- szenische Metamorphosen einer Verflüssigung, ja gar Auflösung der Körpermitrisse gleich kamen¹⁷⁵.

Durch diesen metaphysisch durchtränkten Tanz wird sie zur Vorreiterin für Isadora Duncan und Ruth St. Denis, die beiden durch das Spiel mit dem Licht den expressionistischen Aspekt ihres Tanzes aufgreifen. Duncan (1878-1927) vertritt den „*in fließenden Linien ungebändigten Tanz zur Offenbarung der eigenen Seele und ihrer Natur*“¹⁷⁶: Sie tanzt ohne Formenvokabular, nach „*Geheiß ihrer Seele*“¹⁷⁷ barfuß in griechisch anmutenden, fließenden Gewändern.

In Ruth St. Denis' *freien Körpertanz* fließen Elemente östlicher Tanzstile ein und sie versteht ihren Tanzstil als neue Körperreligion.¹⁷⁸

Emile Jaques Dalcroze versucht ebenfalls mit seiner *Rhythmischen Gymnastik* die Verbindung zum Kosmos wiederherzustellen.

Seit 1910 verbreitet Rudolf von Laban (1897-1958) die Theorie des *Neuen Tanzes*.

Laban stellt die Beziehung des Raumes zum Eigenrhythmus des bewegten Körpers und nicht zum musikalisch- zeitlichen Rhythmus in den Vordergrund der Betrachtungen, natürlich auch unter Einbeziehung der individuellen Gestaltung seelischer Vorgänge im Tanz.

¹⁷³ Zimmermann, 2007, S. 98.

¹⁷⁴ Louis und Stoss, 1997, S. 84.

¹⁷⁵ Vgl. hierzu: Zimmermann, 2007, :S 99.

¹⁷⁶ Zimmermann, 2007, S. 100.

¹⁷⁷ Rudolf Lichtenhahn: Vom Tanz zum Ballett, Stuttgart/Zürich 1993, S. 177, o.Qu., zit. nach : Zimmermann, 2007, S. 100.

¹⁷⁸ Vgl. hierzu: Manfred Brauneck: Theaterlexikon, a.a.O., S. 592, zit. nach: Zimmermann, 2007, S. 100.

Mary Wigman (1886-1973), die wohl bekannteste Schülerin von Labans, erfährt ihre Ausbildung in Hellerau und entwickelt seine Grundsätze in innerhalb ihrer Arbeit weiter.

Für sie spiegelt der Tanz das persönliche Lebensgefühl in entsprechender Form des tänzerischen Ausdrucks dar.

Etliche andere Schüler(innen) Labans bringen dann den Ausdruckstanz in die USA, wie bspw. Gret Palucca, von wo aus man eben mit Fuller den Anfang sieht.

Loie Fuller erscheint jedoch als Ausgangspunkt für den Ausdruckstanz problematisch, da sie vollkommen auf die Ausdruckskraft und Bodenhaftung des weiblichen Körpers verzichtet und ihr Tanzstil schon fast einer Entmaterialisierung gleichkommt.¹⁷⁹

„Der moderne Tanz war Kind und Ausdruck seiner Zeit – auch seiner Theaterzeit. Bewegungschöre, Massenregie, die Abkehr vom literarischen Theater und die Hervorkehrung der körpersprachlichen Ausdrucksqualitäten im Sprech- und Musiktheater unterstreichen seinen Einfluss in diesen Bereichen. Vorbild für viele der darstellenden Künstler jener Jahre war dabei die asiatische Kultur- und Theatertradition, die durch Gastspiele in Europa nach dem 1. Weltkrieg bekannt geworden war.“¹⁸⁰

Schlemmer sieht den Tanz als Ausdrucksform der Kunst an, der eine moderne abstrakte Gestaltung erlaubt, da der Mensch selbst sein Medium ist – jedoch ohne jeglichen emotionalen Ausdruck wie Wigman oder von Laban dies taten.

Die Körpersprache zählt für ihn jedoch – genauso wie für die Ausdruckstänzer - zu den Bühnenelementen, die vom Publikum intuitiv erfasst werden.

„[...] Und wie die Musik, so ist auch der Tanz eine Sprache, in der der Mensch zum Menschen sprechen kann.“¹⁸¹ „Tanz ist Gegenwartsbekenntnis, erleben des Da-Seins ohne jeden intellektuellen Umweg.“¹⁸²

Aber eben hier beginnt die Unterscheidung Oskar Schlemmers Auffassung von der des Ausdruckstanzes an, zu divergieren.

Ein ganz zentraler Unterschied zwischen Theater und Tanz des frühen 20. Jahrhunderts war, dass sich bis diesem Zeitpunkt wohl eine Theatermoderne aber noch keine Tanzmoderne etabliert hatte (zumindest keine, die diesen Namen verdient hätte).

Die Reformbewegungen des Tanzes dieser Zeit blieben folglich ganz dem konventionellen Begriff der Kunst und des Künstlers verhaftet, wohingegen die Moderne bekanntlich ja versucht hat, genau diese Kategorien aufzuweichen. Das Hauptaugenmerk liegt hierbei auf dem Verschmelzen der traditionellen Kunstgattungen miteinander und den somit überkommenen Zuschreibungsmodi: so wird der Künstler der Moderne zu einem Universalkünstler, ein „*Grenzgänger zwischen den bislang isolierten Gattungen*.“¹⁸³

Daraus folgt, dass Schlemmer den Tanz immer nur als Mittel, als Teil des Ganzen, gesehen

¹⁷⁹ Vgl. hierzu: Zimmermann, 2007, S. 100.

¹⁸⁰ Susanne Schlicher: Tanztheater, Traditionen und Freiheiten, rowohlts enzyklopädie, Reinbek bei Hamburg 1987, S. 29.

¹⁸¹ Sorell: Vermächtnis, a.a.O., S. 130, zit. nach: Zimmermann, 2007, S. 61.

¹⁸² Sorell: Vermächtnis, a.a.O., S. 157, zit. nach: Zimmermann, 2007, S. 61.

¹⁸³ Louis und Stooss, 1997, S. 84.

hat.

Seiner Auffassung nach ist Theater eine Raum- und Bewegungskunst, die er aufgrund seines eigenen Interesses und Experimentierfreudigkeit mit den Gattungen Ballett, Tanz und Pantomime vermischt.

„Warum Ballett? Das doch, wie man sagt, tot ist oder stirbt? Weil die Hochblüte der Ballettkunst allerdings längst vorüber, das alte höfische Ballett allerdings tot ist, aber die völlig veränderten Voraussetzungen, die in unserer Zeit beschlossen liegen, sehr wohl an eine Erneuerung dieser besonderen Kunstform glauben lassen können: Weil in heutiger Zeit der rhythmischen Gymnastik, der daraus entwickelten Bewegungschöre und der vielbegangenen Wege zu Kraft und Schönheit wohl erlaubt ist, an die andere Seite, den Gegenpol zu erinnern: an den einmal sehr volkstümlich gewesenen bunten Mummenschanz, an den theatralischen Kostümtanz und dem demgemäß an ein in neuem Sinn zum Leben zu erweckendes Ballett. Weil die Lust am bunten Spiel, an der Verkleidung, Vermummung, Verstellung, Künstlichkeit zu den unausrottbaren menschlichen Eigentümlichkeiten gehört, ebenso wie der Sinn für das festliche, für den Augenschmaus und den farbigen Abglanz des Lebens. Weil in den schweigsamen Bühnentanz, dieser unverbindlichen Muse, die nichts sagt und alles nur bedeutet, Ausdrucks- und Gestaltungsmöglichkeiten liegen, wie sie in solcher Reinheit Oper- und Schauspiel nicht gestattet, und weil der theatralische Tanz, einst die Urform für Oper- und Schauspiel, zufolge seiner Freiheit von Bindungen prädestiniert ist, immer wieder zu Keimzelle und Ausgangspunkt für eine allgemeine theatralische Wiederkunft zu werden.“¹⁸⁴

Jedoch ist es eben gerade doch noch so viel Theater, dass es nicht als Tanz bezeichnet werden kann. Anhand dieser schwammigen Linie, kann die Abgrenzung zum Ausdruckstanz gezogen werden.

Zusammenfassend kann man sagen, dass sich das Werk Schlemmers durch **Formbewusstsein und Gestaltungswillen**, aber auch was den Hang zur *Abstraktion* betrifft vom Ausdruckstanz einer Mary Wigman, eines Kurt Joos oder eines Rudolf von Laban unterscheidet.

„Zu Missverständnissen führt auch der Begriff „abstrakt“. Für mich bedeutet abstrakt kurzweg Stil, und Stil bedeutet bekanntlich letzte Form, die möglichste Vollendung. Der Weg dazu führt über die Überwindung des Naturalismus, über die Loslösung von unwesentlichem Beiwerk zu immer größerer Präzisierung der Idee. Je nach dem Ausgangspunkt sind die Wege verschieden, die zum Ziel führen. Gehe ich vom Körper aus, um allmählich die Tanzform aus ihm herauszubilden, so ist der Weg ein anderer, als wenn ich von der Form, von einer gestaltenden Idee ausgehe und mittels des Körpers diese zu realisieren suche. – Zweifellos ist unsere Zeit, die gegenwärtige, dem experimentellen abhold. Denn was ist dieses Experimentelle anderes als der jeweils nächste Schritt in die Zukunft?“¹⁸⁵

Sein Werk wird eben nur über die Theaterreform der Moderne begreifbar, nicht aber über die zeitgenössische Tanzreform, - gerade was den tänzerischen Aspekt und die daraus entstehende Erleuchtung betrifft. Die mystischen Naturerlebnisse der Tanz- und

¹⁸⁴ Notizen zur Aufführung des „Triadischen Balletts“ auf dem Musikfest in Donaueschingen 1932, zitiert nach: Tut Schlemmer, 1958, S. 201f.

¹⁸⁵ Oskar Schlemmer: Missverständnisse, Schrifttanz 4. Jahrgang, Heft 2, Wien 1931, zit. nach Susanne Schlicher: Tanztheater. Traditionen und Freiheiten, Reinbek bei Hamburg 1987, S. 201.

Lebensreformer in Hellerau blieben für Schlemmer unverständlich und genau diese Sicht der Dinge zeichnet einen wahrhaften modernen Künstler aus: „*Das sind doch alles Seelentänzer, wir tanzen mit dem Körper.*“¹⁸⁶

3.5.1 Exkurs: Wegfall der Sprache

„*Vergessen sie nicht, sich die Kojen des Bauhauses anzusehen, die Guillotine des Dichters.*“¹⁸⁷

Schlemmers Werke können nicht als Dramen im herkömmlichen Sinne verstanden werden, da es sich ausschließlich um die Betrachtung der räumlichen Verhältnisse der Figur im Raum handelt und die Sprache hierbei vollkommen fehlt.

„*Wir begnügen uns zunächst mit dem stummen Spiel von Gesten und Bewegung, mit Pantomime und sind des festen Glaubens, dass sich daraus eines Tages mit Notwendigkeit das Wort entwickelt.*“¹⁸⁸

Hierbei möchte Schlemmer genauso wie bei den anderen Bühnenelementen vorgehen, d.h. von den einzelnen Bausteinen der Sprache, die Wörter zum vollständigen gesprochenen Text für das Theater.

In den Theaterstücken der Schauspielbühne existieren jedoch keine Texte und daher auch kein Ton, der von einer Stimme produziert wird. Ton begegnet ausschließlich als Kommentar für die Bewegungsabläufe oder dient als Rhythmus Schlag, der Dynamik veranschaulicht.

Er wird zum einen von herkömmlichen Musikinstrumenten erzeugt oder zum anderen aber auch durch Materialien, Geräuschkörper oder gar elektrisch mit Hilfe z.B. eines Grammophon.¹⁸⁹

Sein partiturähnlicher Entwurf eines Schauspiels kann als Endpunkt der von Kandinsky eingeleiteten Revolutionierung des Dramas gesehen werden, indem er den dort theoretisch formulierten Prozess, Theater als ein rein optisch-akustisches Phänomen zu begreifen, auf die Spitze treibt.

Hierbei übernehmen die anderen Bühnenelemente die Kommunikation mit dem Zuschauer und veranschaulichen auf ihre Art und Weise mit ihren Mitteln das Geschehen auf der Bühne.

Jedoch stellt diese Entliterarisierung und die dadurch entstehende intensive Beschäftigung mit Tanz und Pantomime als bis dahin vom Theater außer Acht gelassene Ausdrucksmittel nur einen Teil des Prozesses dar, den Schlemmer in seinen Experimenten bestreiten wollte.

¹⁸⁶ Schlemmer über Wigman und Joos auf dem Essener Tänzerkongreß 1928, zit. nach Louis und Stoss, 1997, S. 94.

¹⁸⁷ Thomas Schober: das Theater der Maler. Studien zur Theatermoderne anhand dramatischer Werke von Kokoschka, Kandinsky, Barlach, Beckmann, Schwitters und Schlemmer, Stuttgart 1994, S. 335.

¹⁸⁸ Dirk Scheper, S. 274.

¹⁸⁹ Vgl. hierzu: Pawelke, S. 49.

Inwieweit Schlemmer den Dramendichter als „*Wort bzw. Ton- Ingenieur*“¹⁹⁰ ablöst und für das Erste sogar abschafft (um ihn dann wieder ins Spiel zu bringen), wirft eine Fragestellung auf, die noch diskutiert werden muss.

Dies geschieht allerdings in vorliegender Arbeit nicht. Es sei nur gesagt, dass das Theater des Bauhauses nie vorhatte immer das Wort und die Sprache auszulassen. Die äußeren Umstände: das Erstarken des Nationalsozialismus, die daraus resultierende Schließung des Bauhauses, und Schlemmers Verlassen des Bauhauses, haben diese Entwicklung verhindert.

3.5.1 Exkurs: Architektonische Theaterentwürfe

In der Schauspielwerkstatt wurde nicht nur das Spiel auf der Bühne bearbeitet, sondern auch architektonische Entwürfe für den Theaterbau erarbeitet. Hier beteiligten sich auch ‚Fachfremde‘, wie Moholy-Nagy und Walter Gropius.

Schlemmer verlangt vom neuen Theaterbau:

„Größtmögliche Veränderlichkeit des Schauplatzes, sowohl Arena, als Guckkasten, sowohl Tiefenbühne als Etagenbühne; gleich Landungen in den Zuschauerraum vorgeschobene Proscenien; Einkreisungen des Zuschauerraums durch ringförmige Autostraße für Bühnenwagen; allzeitige Verwendungsmöglichkeiten des Films der Projektion der Transparenz – das sind Forderungen der modernen Bühne, aber auch ihre Problematik.“¹⁹¹

Am Bauhaus entwickelten Lehrer und Schüler gleichermaßen neue Bühnenentwürfe, die die Bühne mit der technischen Maschinerie und dem Zuschauerraum verbindet.

Die Technik wird nicht mehr nur hinter der Bühne genutzt, sondern auch *auf* der Bühne eingesetzt. Das erklärte Ziel ist es, die Bühnengeschehnisse mit Hilfe der architektonischen Vorkehrungen in den Zuschauerraum zu bringen: der Zuschauer soll mehr Möglichkeiten zur Interaktion haben.

Als Beispiel ist hier das bereits erwähnte *kinetisch konstruktive System* von Moholy-Nagy von 1922 zu nennen, das eine Art kegelförmiger Turmbau darstellt. Konkreter beschreibt er dies in den *Ausführungen zur mechanischen Exzentrik* und im *Theater der Totalität*, das ein flexibles technisches Konstrukt darstellt, womit er eine exakte Form- und Bewegungsorganisation erstrebt, in der durch technische Mittel wie „*schwebende Hänge- und Zugbrücken*“ die Verbindung zwischen Publikum und Bühne erreichen will.

Das *U-Theater* von Farkas-Molnár, das an Moholy-Nagys Forderungen angelehnt ist, besteht aus drei unterschiedlich hintereinander angelegten Bühnen. Diese sind durch einen amphitheaterartigen auf drei Seiten ansteigenden Zuschauerraum mit zwei Rängen, einem freischwebenden dritten und zwei Logenreihen verbunden.

¹⁹⁰ Siebenhaar, a.a.O., zit. nach: Schober, 1994, S. 334.

¹⁹¹ Oskar Schlemmer, zit. nach: Pawelke, 2005, S. 41.

Die Entwürfe Andor Weiningers und Xanti Schawinskys gehen in der Integration des Zuschauers in das Bühnengeschehen am weitesten und sind für die Zeit sehr innovativ. Das *Kugeltheater* Andreas Weiningers¹⁹² erinnert in seiner Konstruktion an ein Zirkuszelt und erlaubt einen Total- Ausblick auf das Geschehen.

Der *Entwurf der konstruktiven Raumbühne* Xanti Schawinsky ist gleichfalls eine Kugelkonstruktion, in der es mehrere Spielebenen auf verschiedenen Höhen gibt, d.h. das Bühnengeschehen wird von jedem Punkt der Betrachtung her anders wahr genommen.

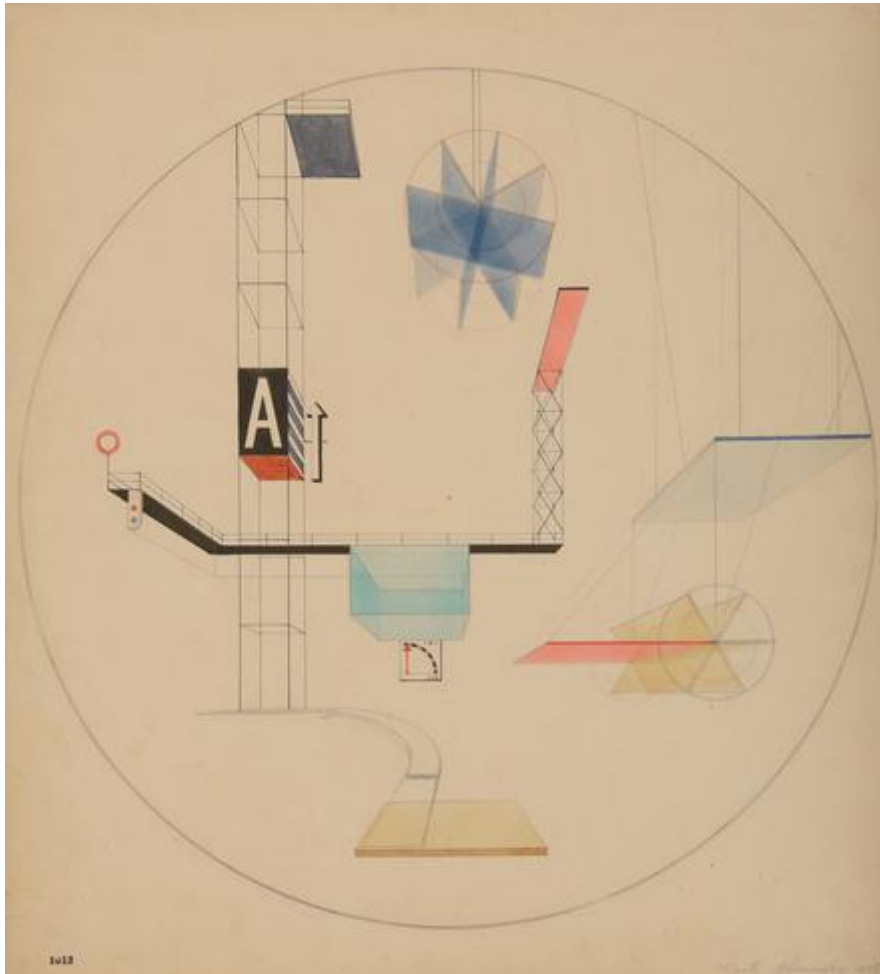


Abb.17: Die konstruktive Raumbühne Schawinskys.¹⁹²

Schlussendlich ist nun auch das *Totaltheater* von Walter Gropius und Erwin Piscator zu nennen. Dies ist die Kombination dreier Bühnenform, des Amphitheaters, der Zirkusarena und des Guckkastens, die je nach Gebrauch durch ein fahrbares Scheibensystem umgestellt werden können. Dieses allumfassende Prinzip macht es möglich den reellen Raum in Illusionsraum umzuwandeln, also den gesamten Theaterraum in Bühnengeschehen zu

¹⁹² http://www.page-online.de//media/rubrik_technik/00_2013/12_2013/131212_bauhaus/content_size_13_schawinsky_entwurf-zu-einer-konstruktiven-raumbuehne.jpg.

verwandeln.¹⁹³

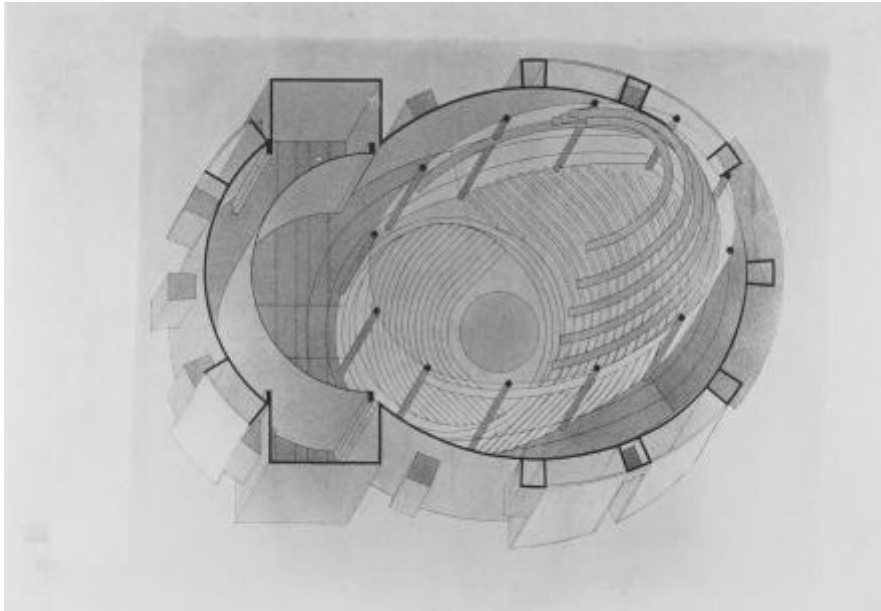


Abb.18: Das Totaltheater Erwin Piscators und Walter Gropius'.¹⁹⁴

¹⁹³ Vgl. hierzu: Pawelke, 2005, S. 41ff.

¹⁹⁴ <http://www.see-this-sound.at/files/637/large/large.jpg?1273514789>.

4. Einfluss der Bühnentheorie Schlemmers auf die Performance und das moderne Tanztheater

4.1 Die (direkte) Nachfolge des Bauhaus: Das *New Bauhaus* in Chicago

Die meisten Lehrer schlägt es nach der Schließung des Bauhauses ins Ausland, wo sie in verschiedenen Ländern an Hochschulen lehrten. Dies erklärt den Umstand, dass so viele Hochschulen die pädagogischen Methoden des Bauhauses übernehmen und weiterentwickeln.

Viele Architekten emigrieren in die Vereinigten Staaten. Mies van der Rohe z.B. wurde Leiter des technologischen Instituts in Chicago, Illinois. Walter Gropius emigriert zuerst nach London und später in die USA. Zusammen mit dem ehemaligen Leiter der Möbelwerkstatt Marcel Breuer baute er die Architekturabteilung an der Harvard-University in Cambridge, Massachusetts auf.

In der damaligen Sowjetunion werden Hannes Meyer, Ernst May und Mart Stam ansässig und tätig. Der große Einfluss des Bauhauses auf Architektur, Design und Lebenseinstellung in der gesamten Welt ist unübersehbar und unbestritten.

Das *New Bauhaus* im Jahre 1937 in Chicago gegründet, ist die unmittelbare Nachfolgeschule des 1933 unter nationalsozialistischem Druck aufgelösten Bauhauses. Die Bauhausideen und das Ausbildungsprogramm werden dort weiter entwickelt. László Moholy-Nagy gründet im Jahre 1938 *die New Bauhaus School of Design* (seit 1944 *The Institute of Design*), dessen Leitung er auch bis zum Tode 1946 innehat.

Hier wird z.B. das am „alten“ Bauhaus praktizierte Vorkursprinzip übernommen, in dem vorgesehen war, dass jeder Student mit allen verfügbaren Materialien, Techniken und Formen ohne direkte Anleitung experimentieren konnte, um so seine individuelle gestalterische Fähigkeit zu entwickeln. Um einen Überblick über die Vielfalt der Künste zu erlangen, muss jeder Student im ersten Jahr eine Art Grundkurs besuchen und auch auf die handwerklichen Fähigkeiten wird großen Wert gelegt.

Jedoch verlagert sich der Akzent hin zu natur- und humanwissenschaftlichen Kenntnissen und die Fotografie rückt im Chicagoer Bauhaus stärker in den Fokus der Betrachtung (was sicher an Moholy-Nagy Einfluss lag, hat er doch schon am Bauhaus in Dessau begonnen, sich verstärkt mit der Fotografie zu beschäftigen).

Am *New Bauhaus* wird ein sogenannter *preliminary course* (später auch *foundation course* genannt). Das sogenannte *basic design* sollt die Schüler mit den verschiedensten Materialien vertraut machen (z. B. Holz, Furnier, Kunststoffe, Textilien, Metalle, Glas, Gips etc.). Hier erlernen sie die Strukturen, Oberflächenwirkungen und die Anwendbarkeit der Materialien. Man legt hier aber verstärkt Wert auf den Einsatz maschineller Techniken.

Nach diesem Grundstudium splittet sich alles auf verschiedene Werkstättenklassen auf, wie

z.B. ‚light, photography, film, publicity‘, ‚textile, weaving, fashion‘, ‚wood, metal, plastics‘, ‚color, painting, decorating‘ und ‚architecture‘.

Da nun auch viele Amerikaner am ‚New Bauhaus‘ lehren, passt man natürlich auch die Methodik und die Ausbildungsziele an die amerikanischen Bedürfnissen an.

Moholy-Nagys Nachfolger in der Leitung des *Institute of Design* heißt Serge Chermayeff.

Er stützt sich weiterhin auf die vom Bauhaus hergeleiteten erzieherischen Ansätze und hat die Vorstellung von einem universal denkenden, ganzheitlich orientierten Gestalter. Mit der Übernahme des *Institute of Design* durch Jay Doblin 1955 findet eine radikale Umstrukturierung des Lehrplans statt. Dieser legt als Industriedesigner einen bedeutend stärkeren Nachdruck auf die ökonomischen Zweckbestimmungen.

Heutzutage ist das *Institute of Design* ein Teil des *Illinois Institute of Technology* in Chicago und gilt als eine angesehene, professionell orientierte Designhochschule.

Die dort weiterentwickelte Methodik, die sehr stark vom Bauhaus beeinflusst ist, ist auch von anderen amerikanischen Hochschulen übernommen und immer weiter modifiziert worden. Dies hat die Verdrängung der bis dahin in den Vereinigten Staaten vorherrschenden Tradition der *Beaux-Arts* zur Folge.

4.2 Der Einfluss des Bauhauses auf die Avantgarde der USA

Im Vergleich zu Europa existierte in den 1910er, 1920er und 1930er Jahren in den USA keine nennenswerte Theaterkultur und war in seiner Weiterentwicklung stark von Europa abhängig. So hinterlassen zwar Gastspiele europäischer Schauspieltruppen ihre Spuren, z.B. findet eine Theatertournee von Max Reinhardt in den 1910er Jahren und des Ensembles von Bertolt Brecht statt. Auch die Lehrtätigkeit Erwin Piscators an der New Yorker *New School for Social Research* (1940 bis 1949), die Bühnenideen der Bauhaus- Künstler oder anderen dem Bauhaus nahestehenden Künstler und auch Craigs veränderte Sichtweise auf das Bühnenbild stellen wichtige Impulse für die Theaterschaffenden in den USA dar.

Erst die Machtergreifung der Nationalsozialisten in Deutschland in den 1930er Jahren und dem 2. Weltkrieg, zwang viele Künstler – aufgrund ihrer Religionszugehörigkeit oder ihrer Kunst, die nicht in die Sichtweise der Nationalsozialisten passte – in die Emigration und trug so zum Aufschwung des Theaters in den USA bei¹⁹⁵: „*The german refugees of the 1930's brought to America ideas and examples, often embodied in their own skins; and their presence here crucially shaped the equality and charakter of post World War II American culture.*“¹⁹⁶

Oskar Schlemmer selbst ist nie in die USA gereist, obwohl er es vorgehabt hat.

Zum eine liegt dies in finanziellen Schwierigkeiten begründet, zum anderen an organisatorischen Hürden.

¹⁹⁵ Vgl. hierzu: Pawelke, 2005, S. 119.

¹⁹⁶ Richard Kostelanetz 1970, S. 15, zit. nach Pawelke, 2005, S. 126.

„(...) Es fehlt immer wieder zu guter Letzt das Geld, um etwas Größeres zu realisieren, so dass der Gedanke an Amerika lebhaft erörtert wurde: selbst hinüberzugehen und an Ort und Stelle zu realisieren suchen. Zwei Bauhäusler¹⁹⁷ (einer davon mein Schüler¹⁹⁸) sind Professoren an Colleges dort. (...) Es gibt ein College in Santa Barbara, an dem Feininger und Mary Wigman sechs Monate dort waren. Ich versuche auch in diese Richtung etwas¹⁹⁹ „²⁰⁰.

Auch eine Aufführung des *Triadischen Balletts* anlässlich der Bauhaus-Ausstellung im MoMA, für die Xanti Schawinsky von einem Mäzen beauftragt wird, findet aufgrund des Kriegseintrittes der USA nicht statt.

Im Gegensatz zum europäischen Theater hat der Tanz der Weimarer Republik einen immensen Einfluss auf die amerikanische Bühnenkunst.

Dies ist dem ab 1927 jährlich stattfindenden Tänzerkongress zu verdanken, der dem regen Austausch avantgardistischer Bühnenideen und -praktiken dient und neben den Theaterausstellungen zum wichtigsten Plateau für die nationale und internationale Reputation der Bauhausbühne wird. In diesem Rahmen präsentiert Schlemmer 1929 z.B. den *Gestentanz* und den *Maskenchor*.

„Elemente der Bauhausbühne wurden hie und da von Tanz- und Spielgruppen, ja vom Film übernommen, rezipiert und kopiert. So tauchen zum Beispiel unverkennbare Varianten zu Schlemmers Masken in einem der utopischen Filme der späten zwanziger Jahre auf, und die erfolgreichste Tanz-Pantomime der Zeit um 1930, ‚Der grüne Tisch‘ von Kurt Jooss erinnert keineswegs nur oberflächlich an die ‚Maskengesellschaft‘ „²⁰¹

Allerdings muss man hier ein wenig relativieren: Im Gegensatz zur Schlemmer benutzt Kurt Jooss Masken keineswegs abstrakt und typisierend, sondern sie dienen der Unterstützung seiner Charaktere.

Das Tanztheater von Kurt Joos kombiniert klassische Balletttradition mit modernem Tanz und Medien. Obwohl man seinen Ursprung bei Rudolf Laban sieht, hat er sich immer klar vom Ausdruckstanz abgegrenzt.

Hier wird die Intension aller deutschen Choreographen und Theaterregisseure deutlich, nämlich die Grenzen zwischen den einzelnen Medienbereichen aufzubrechen, miteinander interagieren zu lassen und ineinander zu integrieren²⁰².

„Diese Hinwendung zum Theatralischen, die Kombination von Gestik und Mimik in der Bewegung, der Gebrauch von Masken, Kunst-Kostümen und Objekten wird neben Schlemmer auch von anderen Choreographen praktiziert, jedoch mit unterschiedlicher Intention und Methodik, so z.B. von Harald Kreutzberg und Yvonne Georgi, Mary Wigman, Vera Skoronel, Valeska Gert, etc. Bei ihnen liegt hingegen die primäre Intention auf der Erweiterung des Tänzerausdrucks. Neben dem künstlerischen Einfluss Schlemmers auf die deutsche Bühnenszene

¹⁹⁷ Lionel Feininger und Xanti Schawinsky.

¹⁹⁸ Dieser Schüler war Xanti Schawinsky.

¹⁹⁹ Schlemmer spielte noch 1938 mit dem Gedanken das *Komische Ballett* oder *Mister Ey* in den USA auf der Bühne zu realisieren.

²⁰⁰ Dirk Scheper: Oskar Schlemmer: Das Triadische Ballett und die Bauhausbühne, Berlin 1988, Brief Schlemmers vom 30.4.1937, S. 362, zit. nach Pawelke, 2005, S. 120.

²⁰¹ Hans Wingler: Bauhaus, Köln 1962, S. 490, zit. nach: Pawelke, 2005, S. 121.

²⁰² Vgl. hierzu: Pawelke, 2005, S. 122.

ist ferner die ganzheitliche Pädagogik des Bauhauses in den Tanzschulen zu spüren, da fast jeder der großen Choreographen zusätzlich an einer zumeist eigenen Schule unterrichtet.²⁰³

Und auch in Friedrich Kieslers Bühnenarbeit in Amerika (er unterrichtete von 1933 bis 1956 an der Julliard School of Music in New York) wird der Einfluss Schlemmers spürbar²⁰⁴. Er kreiert in seiner Funktion als Bühnenbildner z.B. für die in den 1930er Jahren aufgeführte Oper *Helen Retires* Kostüme, Masken und Bühnenelemente. Diese erinnern in ihrer Konzeption stark an das *Mechanische Ballett*: die freistehenden Bühnenelemente; die schwarz gekleideten Darsteller, die durch den schwarzen Bühnenhintergrund noch mehr verschwinden und nur ihre Gesichter erkenntlich sind; die Sackkostüme und die geometrischen Formen der Figurinen, die das Körperliche entmaterialisieren. Auch unternimmt Kiesler hier denselben Versuch wie Schlemmer, die Bühne und den Darsteller in eine visuell-abstrakte Sphäre zu transformieren, indem er den Körper des Darstellers mit Hilfe des Kostüms zu einer abstrakten Kunstfigur verwandelt.²⁰⁵

4.2.1 **Das Black Mountain College**

Das 1933 begründete (und bis 1956 existierende) *Black Mountain College* war genauso wie das Bauhaus eine Schule, die ein Ausbildungsexperiment darstellte: auch hier wurden Kunst und Handwerk einander gleichgestellt gelehrt; die Schüler und die Lehrer lebten und lehrten an einem Ort.

Das private *Black Mountain College* repräsentierte eine allgemein demokratische Lern- und Lebensgemeinschaft in der abgeschiedenen Natur der Vereinigten Staaten während der 1930er, 1940er und 1950er Jahre, wohingegen es sich beim Bauhaus um eine Staatliche Kunst- und Reformschule im urbane Industriebereich handelte, die in Zusammenarbeit mit Staat, Industrie, Handwerk und Kunst Fachpersonal in der zerrütteten Weimarer Republik ausbildete. Dennoch avancierten beide Schulen zum Initiator innovativer Pädagogik, avantgardistischer Ideen, Theorien und Praktiken und fungierten als Austauschzentrum von internationalem Rang.²⁰⁶

Das Bauhaus war stark gesellschaftsorientiert und wollte gestützt auf Theorie und Praxis, die Bereiche Kunst und Handwerk durch das experimentelle Zusammenspiel der verschiedenen Künste mit der Industrie verbinden und mit dieser Synthese ein universelles Exempel liefern. Hiermit findet nicht nur die Revolutionierung des generellen Kunstverständnisses statt, sondern es findet auch eine Integration des Kunstbegriffes in das Alltagsleben statt.

²⁰³ Pawelke, 2005, S. 122.

²⁰⁴ Vgl. hierzu: Pawelke, 2005, S. 124.

²⁰⁵ Vgl. hierzu: Pawelke, 2005, S. 126.

²⁰⁶ Vgl. hierzu: Pawelke, 2005, S. 129.

Das *Black Mountain College* ist im Gegensatz dazu eine „introvertierte“, individuell ausgerichtete Lerngemeinschaft mit einem allumfassenden Erziehungsziel, in der jede Art von künstlerischer Aktivität und Wissenschaft experimentiert werden kann, sowie Arbeiten und Pflichten des täglichen Lebens geteilt werden.²⁰⁷

Anni und Josef Albers Wirken verbindet beide Schulen und trägt maßgeblich zum Erfolg des *BCM* bei. Beide sind bildende Künstler und Lehrer, wobei Josef Albers allein dreizehn Jahre als Lehrer am Bauhaus tätig war und dort seinen berühmten Vorkurs²⁰⁸ entwickelte.

Albers schafft am BCM eine anhaltende, experimentierfreudige Atmosphäre, wodurch auch Projekte wie Xanti Schawinskys Bühnenexperimente und Performances, Pete und Betty Jennerjahns *Light Sound Movement Workshop* sowie John Cages performative Experimente ermöglicht wurden. „Under the term „art“, I understand the fine arts and the applied arts – but I don't like the separation – I include all fields of artistic purpose as: music, dramatics, theater, photography, literature, writing and so on.“²⁰⁹

Albers interdisziplinäre prozessuale Methoden eröffnen zugleich auch neue Betrachtungsweisen für den Bühnenraum und seine Darstellungsmöglichkeiten: „Art is concerned with the HOW and not the WHAT; not with the literal content, but with the performance of the factual content. The performance – how it's done – that is the content of art.“²¹⁰

Der Prozess der Entstehung eines Kunstwerkes soll offengelegt werden. Dementsprechend wird Performance als offenes interdisziplinäres prozessuales Genre durch Xanti Schawinskys Wirken von 1936-1938 am *BCM* etabliert. Diese experimentelle Interaktion zwischen visueller, auditiver und darstellender Kunst und Wissenschaft ist zu diesem Zeitpunkt revolutionär.²¹¹

4.2.2 Xanti Schawinskys konzeptuelles Theater

Xanti Schawinskys konzeptuelles Theater ist das *„totale Experiment“*²¹²: im Gegensatz zum Bauhaustheater wird hier der ganze Mensch betrachtet.

Schawinsky wird 1936 von Josefs Albers (der zusammen mit seiner Frau das *BMC* leitet) an das *BMC* berufen.

Er revolutioniert die Bühnenabteilung, indem sie am *BCM* als ein „Labor für synthetische

²⁰⁷ Vgl. hierzu: Pawelke, 2005, S. 130ff.

²⁰⁸ Josef Albers kommt zusammen mit Joost Schmidt, rechnet man die Studenten- und Jungmeisterjahre mit ein, auf die längste Tätigkeit am Bauhaus und hat daher die verschiedenen Phasen des Bauhauses vom Aufbau bis zu seiner Schließung erlebt. Insofern kennt er einerseits das Curriculum und seine Entwicklung von beiden Seiten als Schüler und Lehrer und zugleich die inneren und äußeren Schwierigkeiten des Zusammenlebens in einer derartigen Gemeinschaft, als auch die sozialen, finanziellen und politischen Probleme.

²⁰⁹ Josef Albers: A note on the arts in education, IN: American Magazine of Art, XXXIV, 1936, S. 23, zit. nach: Pawelke, 2005, S. 137.

²¹⁰ Albers, zitiert nach Goldstein, 1996, S. 79, zit. nach: Pawelke, 2005, S. 137.

²¹¹ Vgl. hierzu: Pawelke, 2005, S. 144.

²¹² Pawelke, 2005, S. 144.

*Demonstrationen aller Bereiche fungiert*²¹³.

Schawinsky will die am Bauhaus bereits erarbeiteten Ideen weiterentwickeln, zu sorgfältig choreographierten und designten Produktionen ausarbeiten und ein *„totales Kunstwerk“*²¹⁴ schaffen. *„Mit Hilfe diese Bühnen-Labors versucht er seine ästhetischen und künstlerischen Ideen in bewegte Kunst umzusetzen und zugleich den gesamten Bühnenraum zu transformieren.“*²¹⁵

Er sieht vor allem die pädagogische Aufgabe der Bühne: ein Ort, in dem durch interdisziplinäres Experimentieren mit den verschiedensten Elementen eine umfassende Erziehung eines Künstlers erreicht wird – Technik und Praxis eben.²¹⁶

Das Zusammenspiel der Medien des neuen Zeitalters wird auf der Bühne durch die offensichtliche Kombination deutlich und die Bühne schafft sich so eine neue Existenzberechtigung: sie visualisiert das Interagieren der einzelnen Medien.

Zudem begründet er seinen wissenschaftlichen Ansatz und den Einsatz der verschiedenen Bühnenmittel im konzeptuellen Theater:

„Words cannot alone always illustrate the ultimate meaning of such concepts and principles. Man's intelligence is obviously based on other faculties besides the verbal thought – it is his creative imagination projecting form, spatial or tonal concepts before an 'inner eye' or 'inner eye' giving rise to expressions of motion, or color, or sound; the mathematical formula of the 'body intelligence' of the dancer may express as fundamental a principle as a textbook or a graphic illustration.“²¹⁷

Dies schaut in der Praxis folgendermaßen aus: am Anfang steht der Vortrag Schawinskys über seine theoretischen Überlegungen bezüglich räumlicher Beziehungen am Bauhaus. Dieser Vortrag soll verborgene Talente aktivieren und stimulieren, d.h. er lässt die Schüler die verschiedenen Dimensionen auf der Bühne praktisch erfahren, indem sie z.B. eine Leiter hochklettern sollen, um den vertikalen Raum zu erfahren.²¹⁸

Nach und nach werden die einzelnen individuellen Bewegungen innerhalb dieser Experimente geordneter und es ergibt sich eine Art *„Space Play“*²¹⁹, wozu John Evarts, der musikalische Leiter des Projekts, dann auf dem Klavier improvisiert.

Laut Schawinsky ist der Bühnenraum der Ort schlechthin *„to activate all the talents in one individual, and a play which permits the application of most of all media and light“*.²²⁰

Dank der Studenten, die aus verschiedenen Fachrichtungen kommen, werden wissenschaftliche, künstlerische, soziologische oder anderweitige Aspekte in die Betrachtung mit einbezogen.

²¹³ Vgl. hierzu Schawinskys Interview mit Michael Weaver, S. 3, zitiert nach Pawelke, S. 144.

²¹⁴ Pawelke, 2005, S. 144.

²¹⁵ Pawelke, 2005, S. 144.

²¹⁶ Vgl. hierzu: Pawelke, 2005, S. 144.

²¹⁷ Pawelke, 2005, S. 145.

²¹⁸ Vgl. hierzu: Pawelke, 2005, S. 146.

²¹⁹ Pawelke, 2005, S. 146.

²²⁰ Schawinsky in einem Interview mit Michael Weaver, S. 3, zitiert nach Pawelke, 2005, S. 146.

Schawinsky folgt hiermit der Tradition Schlemmers, theoretische Überlegungen in konkrete Bühnenpraxis umzusetzen.²²¹ Daraus resultiert später die Etablierung von Performance als eigenständiges Medium²²². Schawinsky beschreibt in einem Interview mit Michael Weaver den Unterschied zwischen Bauhaus und BCM folgendermaßen: “[...] while the work at the Bauhaus theatre aimed at the modernization of the theatrival means and concepts and had a definite professional and artistic scope, here, at the BCM, an educational crack at the whole man seemed to be in order.”²²³

4.2.3 **Light Sound Movement Workshop**

Inspiriert durch die Arbeit Josef Albers, John Cages und Merce Cunninghams entwickelt das Ehepaar Elisabeth und Pete Jennerjahn den *Light Sound Movement Workshop* (1948-1951), ein non-verbales Licht-Ton-Bewegungsexperiment.

Die Idee dazu hat Elisabeth Jennerjahn, die Tanzlehrerin ist. Sie nahm am BCM hauptsächlich an Kursen von Josef und Anni Albers teil, besuchte Martha Grahams Klasse in New York und kam so auch in Berührung mit den Bühnenexperimenten Schawinkys am MoMA.²²⁴ Sie versucht nun diese neuen gesammelten Erfahrungen mit dem Tanz zu verbinden.

Konkret verbindet der *Light Sound Movement Workshop* visuelle Ideen von Josef Albers, auditive von John Cage und motorische von Merce Cunningham. Darüber hinaus sind auch die Berührungen mit der asiatischen Philosophie und Wissenschaft von großer Bedeutung, die auch vom Einfluss John Cages herrühren.

Besonders die Arbeitsweise von Josef Albers, die die Wahrnehmung des Schülers sensibilisieren und zu erweitern versucht, indem er jede Art von Experiment in den Kursen erlaubt und die eigene Kreativität von anderweitigen Mitteln unabhängig macht, hatte das Ehepaar stark beeindruckt. Albers Hauptaugenmerk liegt hierbei auf Optik und Haptik. John Cage setzt sich mit Verbindung aus der Akustik mit asiatischen Philosophien auseinander, dessen Ergebnis er dann in den Schaffensprozess integriert. Durch die enge Zusammenarbeit mit Merce Cunningham beeinflusst er somit maßgeblich dessen Verständnis von Zeit und Bewegungsvokabular.

Pete Jennerjahn besucht begeistert die Kurse Albers²²⁵ und erprobt in Cages Kompositions-Seminar verschiedene neuartige Tonalitäten und Rhythmen. Hier kommt er auch in Berührung mit dem *prepared piano* und experimentiert mit Geräuschen, Gegenständen,

²²¹ Vgl. hierzu: Pawelke, 2005, S. 146.

²²² Eine sehr anschauliche Ausführung liefert hierzu das Buch von RoseLee Goldberg:: *Performance Art from Futurism to the Present* von 2011.

²²³ Schawinsky in einem Interview mit Michael Weaver, S. 2, zitiert nach Pawelke, S. 2005, 174.

²²⁴ Vgl. hierzu: Pawelke, 2005, S. 156.

²²⁵ Jennerjahn ist neben der Bildenden Kunst Jazzmusiker und findet in Black Mountain unterschiedlichste musikalische Stimulation, von Klassik, über Moderne, wie das Entdecken von Eric Satie durch John Cages Kompositionsseminar, Demonstrations- Vorträge und ferner Cages eigene experimentelle Musik, speziell das *prepared piano*.

Tönen und erlangt so ein neues Verständnis von Musik und Zeit.

Er bietet schließlich einen Rhythmus-Kurs an, in dem kreative Instrumente aus relativ einfachen und herkömmlichen Gegenständen erstellt werden, wie Steine, Töpfe, Waschbretter u. ä. Später kommt ein Recorder zur Geräuscherzeugung dazu: „*We made our own instruments and used anything we could get sound off.*“²²⁶

„An diesem Kurs, der ursprünglich zur rhythmischen Schulung von Tänzern gedacht war, beteiligen sich Studenten und Lehrer aller Fakultäten. Pete experimentiert mit ihnen in der Gruppe, in Solis, gegeneinander, gemeinsam, in verschiedenen Rhythmen, im 3er-, 4er- und 7er- Takt, etc. durch die völlig freie Wahl der Instrumente und die unterschiedliche Rhythmus-Kombination ergeben sich viele innovative Tonqualitäten und Rhythmen. Insofern etabliert er Cages Slogan, der jede Art von Geräusch als Musik deklariert.“²²⁷

Die Reduktion der Mittel setzt sich in allen Bereichen fort: Einfachheit und Klarheit stehen im Vordergrund. Die Bühnengrundausrüstung ist relativ simple: ihnen steht nur eine Art Bühnenplattform mit Vorhang zur Verfügung, die Mensa-Beleuchtung, ein Dia-Projektor, Instrumente und ein Rekorder. Die Bewegungen der Tänzer bestehen aus einfachen Grundbewegungen, die mit den geometrischen Raumrichtungen kombiniert werden: z.B. liegt der Tänzer auf dem Rücken und bewegt seine Beine in die verschiedenen Richtungen. Beim Licht wird mit Hell- Dunkel-Effekten, Farbkombinationen und Dia-Projektionen gearbeitet.

Anhand der vorgestellten Charakteristika wird die inhaltliche Nähe der Ideen des *Light Sound Movement Workshops* zum Bauhaus deutlich: auch hier fungiert die Bühne wieder als „*Laboratorium*“²²⁸, die durch ihre Art der Bearbeitung wieder neue Impulse an andere Kunstrichtungen aussendet. Das Stilmittel der Sprache wird auch hier wieder ausgelassen, die Arbeit der Jennerjahns ist ausschließlich ein Experiment mit der Kombination von abstrakten, visuellen, auditiven und kinetischen Ideen.

Die Erforschung des Raumes findet jedoch auf allen Ebenen statt, unterliegt somit also einem interdisziplinären Ansatz, d.h. jedes künstlerische Element wird in seine Bestandteile zerlegt, bis ins kleinste Detail hinein besprochen und wieder auf eine völlig neue Art und Weise zusammengebaut, was zum einen zu einer „*Expandierung der Wahrnehmung*“²²⁹ führt und zum anderen wiederum völlig neuartige Impulse an andere Kunstrichtungen aussendet. Auch die Idee der Zusammenarbeit des Kollektivs aus dem Bauhaus wird übernommen. Gemeinsam werden Ideen gesammelt und entwickelt, was dem kollektiven Kreativ-Prozessgedanken von Gropius entspricht.

Man kann den *Light Sound Movement Workshop* am Black Mountain College als das Bindeglied zwischen den Bauhausbühnen-Experimenten, Xanti Schawinskys Black Mountain

²²⁶ Pete Jennerjahn im Interview mit Sigrid Pawelke, Pawelke, 2005, S. 157.

²²⁷ Pawelke, 2005, S. 157.

²²⁸ S. ebd., S. 160.

²²⁹ S. ebd., S. 160.

Projekten und dem ersten *Happening* von 1952, beschreiben. Hierbei handelt es sich schon um ein ‚ausschließlich‘ amerikanisches Konzept, da alle Ausführenden Amerikaner sind, das beeinflussende Umfeld jedoch noch gemischt europäisch-amerikanisch.

4.2.4 John Cage: *Theatre Piece No.1*

John Cage wird 1912 in Los Angeles geboren und starb 1992 in New York City. Er gilt als Schlüsselfigur der *Happeningbewegung* Ende der 1950er Jahre, wichtiger Einfluß auf *Fluxus* und die *Neue Improvisationstechnik*. Er studiert Musik bei Arnold Schönberg, Adolph Weiss und Henry Conwell. John Cages Arbeit steht somit in der modernen Tradition, die die tonalen Prinzipien des 19. Jahrhunderts aufgab. Basierend auf diesen Erkenntnissen, schreibt er 1937 ein eigenes Manifest über seine Ansichten von Musik *The Future of Music: Credo*. Hierbei geht er von der im Futurismus²³⁰ entstandenen Idee aus, dass jedes Geräusch um uns herum im Alltag – also auch der Straßenlärm – eigentlich auch ‚Musik‘ ist. Aber eben Musik fernab von der traditionellen Sichtweise mit Harmonien und Melodien.

Für Cages Arbeit bedeutet dies, dass alltägliche Umweltgeräusche, wie z.B. Autohupen, Kindergeschrei, Vogelgezwitscher als Klangquelle in die Musik integriert werden. Bierdosen, Kuhglocken oder Küchengeschirr wurden zu Musikinstrumenten umfunktioniert.

Weltweite Aufmerksamkeit erlangt er durch seine Erfindung, des *prepared piano* von 1940. Dabei werden die Klaviersaiten mit Nägeln, Schrauben, Bolzen, Muttern und Gummistreifen „präpariert“, was dem Instrument ganz ungewöhnliche Geräusche entlockt.

Seine Musik findet großen Anklang bei modernen Tänzern, wobei der Komponist nie bereit war, die Musik dem Tanz unterzuordnen. Er entwickelte eine Struktur, die er *Micro Macro Cosmic Structure* nannte.

“At the time I was interested in structure because I was fresh from working with Schönberg. I thought that dealing with noises, as I was, I'd need another structure so I found this time structure and immediately was able to give it to the dancers to work with. Time was a common denominator between dance and music, rather than being specific to music as harmony and tonality were. I freed the dancers from the necessity to interpret music on the level of feeling they could make a dance in the same structure that a musician was using. They could do it independently of one another, bringing their results together as pure hypothetical meaning.”²³¹

Daraus folgt, dass der einzige gemeinsame Nenner zwischen Musik und Tanz das Zeitmaß ist. Das Ziel sollt sein, dass beide Kunstgattungen in absoluter Gleichberechtigung zusammen stattfinden können, ohne dass eine Gattung die Oberhand hat.

Dieses Prinzip hat er in der intensiven Zusammenarbeit mit dem Tänzer und Choreographen Merce Cunningham perfektioniert: hier koexistieren Musik und Tanz als eigenständige Medien nebeneinander.

²³⁰ Als Grundlage gilt das Manifest von Luigi Russolo ‚*L'arte die rumori*‘ von 1913.

²³¹ Richard Kostelanetz: *Conversing with Cage*, New York and London 2003, S. 193/194.

Die in diesem Zusammenhang wohl aber wichtigste Arbeit John Cages ist aber das *Theatre Piece n°1* aus dem Jahre 1952, das erste Happening in der Geschichte der *Performance*.

Hierbei finden sozusagen sechs unterschiedliche Kunstaktionen simultan jedoch unabhängig voneinander im gleichen Raum statt, wobei jede einzelne Aktion in sich strukturiert durch verschiedene Zeitabschnitte ist.

Hierzu werden z.B. Stühle genau in einem Quadrat aus vier Flügeln aufgestellt. Es ergeben sich so in den Zwischenräumen zwei diagonale Gänge, die Teil des Bühnenraums werden. Auch der umgebende Raum, an dessen Wänden und unter der Decke Rauschenbergs *White Paintings* installiert sind, ist Bühnenraum. In diesem nun genau definierten Raum und in den schon erwähnten Zeitabschnitten finden nun sich zeitlich überschneidende Aktionen statt:

John Cage liest im schwarzen Anzug Texte des Zen Buddhismus und Meister Eckharts, David Tudor spielt auf dem *„prepared piano“* M.C. Richards rezitiert Gedichte, Merce Cunningham tanzt in den Gängen und inmitten des Publikums, wird zweitwillig auch von einem Hund gejagt, während Robert Rauschenberg Dias vom Alltag in Black Mountain an die Decke projiziert, wozu er eine Platte von Edith Piaf in doppelter Geschwindigkeit spielt. Zum Abschluss dieser Performance wird von vier Kellnern, die vormals im Zuschauerraum saßen, Kaffee serviert.²³²

Dieses *mixed-media*-Experiment ist anarchisch und kommt ohne Sinn daher, einzig und allein Zeit und Raum sind klar und strukturiert. Es gibt keinen Inhalt oder gar eine Handlung und die einzelnen Teile des Ganzen haben keine Logik. Auch ist es jedem *Performer* freigestellt, seinen Zeitabschnitt zu füllen.

Dieses Theaterexperiment vereint sowohl Grundgedanken asiatischer Philosophie (Simultaneität, Gleichwertigkeit, Sichtbarmachen des Prozesses), als auch der Futuristen und DADA (Experimente mit Alltagslärm, simultane Aktionen ohne erkennbare Ordnung, wie das Rezitieren von Gedichten mit Musikbegleitung), sowie natürlich des Bauhauses: die Bühne wird zum Laboratorium, Künstler verschiedener Kunstrichtungen arbeiten zusammen und ergänzen so ihre Arbeit, das Ereignis ändert die Sichtweise sowohl des Akteurs als auch des Betrachters und der Raum wird in seinem gesamten Ausmaß erfahren und ausgenutzt.

Der Kunsthistoriker Alan Kaprow definiert ein *Happening* folgendermaßen: *“a public performance, determined not by plan or structure but generated through the merged energies of interdependent participants acting spontaneously.”*²³³

4.3 Merce Cunningham und der Postmodern Dance

Wie der geneigte Leser bis hierhin bei der Lektüre vorliegender Arbeit feststellen konnte, versucht diese das Theater des Bauhauses in die Traditionslinie des Tanzes zu stellen, jedoch kann die Arbeit der Schauspielbühne eben nicht gänzlich dem Tanz zugeordnet

²³² Vgl. hierzu: Pawelke, 2005, S. 168.

²³³ Alan Kaprow zitiert nach Pawelke, o.A., 2005, S. 171.

werden. Im Folgenden wird untersucht, inwieweit die Ideen Oskar Schlemmers sich nun im Postmodern Dance wiederfinden. Hierbei sind die Choreographen Alwin Nikolais, Merce Cunningham und Anne Halprin als wichtigste Vertreter zu nennen. Gegenstand der Untersuchung wird ausschließlich der Choreograph und Tänzer Merce Cunningham sein, die beiden anderen seien nur der Vollständigkeit halber erwähnt.

Zunächst einige Erläuterungen zum *Postmodern Dance*. Dieser ist eine hauptsächlich amerikanisch geprägte Tanzrichtung, die sich als direkte Reaktion auf den Modern Dance sieht. Hierbei werden dessen Charakteristika in Frage gestellt und postuliert, dass jede Bewegung Teil einer Aufführung ist und dass jeder Mensch ein Tänzer ist (mit oder ohne Erfahrung).

Für den *Postmodern Dance* gelten folgende Kriterien:

- *Aufnahme alltäglicher Kriterien in das Tanzgeschehen*
- *Heranziehung von Nicht-Tänzern*
- *Reduktion der Bewegung und bewusste Ablehnung der Technik*
- *Suche nach neuen Kompositionsmethoden*
- *Beistellung und Beschäftigung mit Objekten*
- *Aufführung vermittelt das Hier und Jetzt ohne objektive Zeitbestimmung*
- *Stücke sind antiillusionistisch, d.h. sie reihen simultane Aktionen nebeneinander, haben einen alogischen Ablauf und besitzen keine narrative Struktur*²³⁴

Weitere typische Elemente sind die Parodie, Ironie und die Tatsache, dass Tanz nur aus Freude an der Bewegung entsteht und ein besonderes Bewusstsein für die Realität abbildet und entstehen lässt.

Diese Kriterien haben auch noch heute ihre Gültigkeit, auch wenn der Höhepunkt des postmodernen Tanzes nur im Jahrzehnt zwischen 1960 und 1970 anzusiedeln ist; sie sind deswegen keine bloße Zeiterscheinung, sondern stilprägende Kriterien.

4.3.1 Merce Cunningham: ***“The subject matter of his dance is the dance itself.”***²³⁵

Arbeitsweise

Der Tänzer und Choreograph Merce Cunningham ist ein Vertreter des Post Modern Dance. Er wird 1916 in Centralia, Washington geboren und verstirbt 2009 in New York City.

Er ist ein Schüler Martha Grahams und dahin von ihrem emotionalen und körperbetonten

²³⁴ Gabriele Brandstetter: Intervalle. Raum, Zeit und Körper im Tanz des 20. Jahrhunderts, IN: Zeit. Räume. Zeiträume – Raumzeiten Zeiträume, hg. von Martin Bergelt und Hortensia Völckers, München 1991, S. 242.

²³⁵ www.merce.org/about.html, zit. nach: Pawelke, 2005, S. 164.

*Contraction and Release*²³⁶- Verständnis beeinflusst. Durch die Bekanntschaft (und Beziehung) mit dem Musiker John Cage und durch das Kennenlernen seiner Methodik entwickelt er ein völlig neuartiges und abstraktes Bewegungsverständnis- und vokabular: er löst die Bewegungen aus dem emotionalen Bezug und setzt sie ausschließlich mit Zeit und Raum in Bezug.

In der Arbeit Merce Cunninghams dreht sich alles ausschließlich um die Beziehung von Raum, Zeit und der Anatomie des *Tänzermenschen*. Er „befreit“ den Tanz sozusagen von jeglicher Art emotionaler oder inhaltlicher Bedeutung: “[...] *dance need not, and indeed, should not have a literary meaning.*“²³⁷

„In dance, it is the simple fact of a jump being a jump, and the further fact of what shape the jump takes. This attention given the jump eliminates the necessity to feel that the meaning of dancing lies in everything but the dancing, and further eliminates cause-and-effect-worry as to what movement should follow what movement, frees one’s feeling about continuity, and makes it clear that each act of life can be its own history: past, present, and future, and can be regarded, which helps to break the chains that too often follow dancer’s feet around. [...] Since [dance] takes place in one form or another almost constantly, that is evidence enough. The play of bodies in space and time.“²³⁸

Diese den Tanz konstituierenden Elemente werden bei Cunningham vollkommen getrennt voneinander betrachtet, was aus dieser Autonomie entsteht, nämlich vollkommen neue Kombinationen und Verbindungen, dies ist der zentrale Betrachtungsgegenstand der Arbeit Cunninghams.

Dies beinhaltet auch eine wirklich **unabhängige** Bewegungsabfolge: wirklich jede Bewegung kann auf eine andere folgen und jede Bewegung ist erlaubt.

Um Gewohnheit und Wiederholung zu vermeiden, setzen Cunningham und Cage die Methodik des Zufallsprozesses ein. Dies befreit Cunningham von der Einschränkung der Gewohnheit und es eröffnen sich so vollkommen neue Bewegungsmöglichkeiten.

In der Zusammenarbeit der beiden Künstler wird deutlich, wie sehr sich im Laufe der Zeit Tanz und Musik (und auch das Bühnenbild) in ihrer Simultaneität voneinander entfernen und am Ende nur noch die Gleichzeitigkeit ihrer Darbietung steht. Die Bühnenbilder für Cunningham werden vom berühmten Maler Robert Rauschenberg entworfen. Cunningham hat eine eigene Tanzkompanie, die regelmäßig auf Tournee durch Amerika ging und nicht nur auf der Bühne auftrat, sondern auch auf öffentlichen Plätzen, z.B. in Museen oder in Stadien (wie z.B. dem Markusplatz in Venedig oder der Grand Central Station in New York). Für ihn steht die pure Bewegung im Vordergrund der Betrachtung und der Tanz wird somit eine eigenständige Bewegungsdisziplin, die nicht mehr nur im Kontext mit einer anderen Kunstrichtung funktioniert und so alleinständig wird. Dies ist die wesentliche Innovation der Arbeit Cunninghams (sowie des zeitgenössischen Tanzes überhaupt).

²³⁶ Pawelke, 2005, S. 157.

²³⁷ Cunningham: *The Impertinent Art* (1925) in Vaughan, 1997, S. 44, zit. nach Pawelke, 2005, S. 164.

²³⁸ Pawelke, 2005, S. 164.

Nicht mehr die Geschichte hinter dem Geschehen auf der Bühne wird transportiert, sondern die Aussagen des Choreographen, die der Tänzer mit Hilfe der Bewegung verdeutlicht. Diese Aussage verändert sich in ihrem Gesamtkontext, d.h. an einem anderen Ort, zu einer anderen Zeit bedeutet ein und dieselbe Geste etwas vollkommen Anderes.

Tanz kommt bei Cunningham völlig ohne ein narratives Gerüst, also eine Geschichte, kommt. Diese „Inhaltslosigkeit“ hat natürlich Auswirkungen auf die Betrachtungsweise des Zuschauers. Für ihn erscheint das ganze Bühnengeschehen unlogisch: es gibt sozusagen keine Zentralperspektive der Beobachtung mehr. Der Zuschauer kann selbst für sich entscheiden, worauf er sich konzentrieren soll, er muss nichts interpretieren, sondern einfach nur den Bildern folgen.

Stil

Gewisse Elemente des *Modern Dance* Martha Grahams sind immer noch erkennbar, diese werden mit denen des klassischen-akademischen Tanzes (also die russische Schule, wie sie von Georg Balanchine an der *School of American Ballet* gelehrt wurde) kombiniert. Für die Ausführung bedeutet dies konkret, dass die Technik für den Oberkörper, in der Rücken und Wirbelsäule der Ausdruckspunkt und Stütze einer jeder Bewegung sind, aus Martha Grahams Bewegungsvokabular entlehnt ist, die Technik für die Beinarbeit aus der russischen Schule kommt, was bedeutet, dass die Beine von der Hüfte an ausgedreht werden und die Körperrichtungen für den Raum (*croisé devant, quatrième derrière, quatrième devant, effacé, écarté, à la seconde und épaulé*) übernommen werden.

Cunningham probt lange alleine für sich, bevor er andere Tänzer in seine Arbeit mit einbezog. Seine Technik und sein Stil sind durch schnelle Richtungs- und Rhythmuswechsel, extreme Körperbewegungen und eine hohe Dynamik geprägt.



Abb. 19: Merce Cunningham und Tänzer.²³⁹

Anhand der Arbeit des Tänzers und Choreographen Merce Cunninghams wird im folgenden Abschnitt das Erbe der Theorien Schlemmers näher beleuchtet.

4.3.2 Eine Gegenüberstellung der Arbeiten von Oskar Schlemmer und Merce Cunningham

Im Mittelpunkt der Bühnenkonzepte von Oskar Schlemmer und Merce Cunningham steht der menschliche Körper als Ausgangspunkt im abstrakten Raum und die (Er)Schaffung eines neuen Körperbildes auf der Bühne und im Tanz.

In ihrer Betrachtungsweise wird der Körper zu einem Gegenstand, sozusagen ein Zeichen im Raum, eine „Kunstfigur“²⁴⁰ in Schlemmers Sprache. Diese steht nun nicht mehr im Hauptinteresse der Beobachtung, sondern wird zu einem gleichberechtigten Bühnenelement. Dies ändert folglich auch seine Beziehung zu den abstrakten Gesetzen des Raums und der Zeit. Ganz wichtig ist hierbei, dass er nicht zu einem Ding wird, sondern an sich organisch, also menschlich, bleibt. Schlemmer spricht in diesem Zusammenhang von der „Abstraktion IM Tanz“: „Nicht Maschine, nicht abstrakt – immer Mensch!“²⁴¹

Cunningham präzisiert diese Aussage, indem er sagt: “[...] the dance itself consists of the movements of the human body which can never be abstract.“²⁴²

Bei der genauen Betrachtung der Bühnenkonzepte beider Künstler wird erneut der Einfluss des Essays von Kleist *Über das Marionettentheater* von 1810 deutlich. Man findet bei Schlemmer unzählige Skizzen und Zeichnungen, die seine Gedanken über die Bewegungsmöglichkeiten auf der Bühne dokumentieren.²⁴³ Schlemmers Idee ist es die Motorik stufenweise zu dekonstruieren, um derart einen neuen Bewegungsablauf aufzubauen und in der Konsequenz zu einem viel komplexeren Tanzvokabular zu gelangen.²⁴⁴ Das Interesse liegt in der ‚reinen Bewegung‘, die sich selbst genügt.²⁴⁵

²³⁹ http://i.guim.co.uk/static/w-620/h--/q-95/sys-images/Arts/Arts_/Pictures/2009/7/27/1248711098670/Merce-Cunningham-second-f-001.jpg.

²⁴⁰ Da Schlemmer darüber hinaus den menschlichen Körper auch vom biomechanischen und biochemischen Aspekt her beleuchtet, erinnern diese Studien natürlich stark an Meyerholds Biomechanik, sind dennoch abstrakter, da diese Zeichen für sich selbst genügen und nicht in Sprache oder Text eingebunden sind.

²⁴¹ Tut Schlemmer, 1958, S. 122.

²⁴² Merce Cunningham: Merce Cunningham, Fifty Years., zitiert auf der Vasar College National Inter- Collegiate Arts Conference, IN: Vaughan, 1997, S. 44, zit. nach Pawelke, 2005, S. 183.

²⁴³ Als grundlegendes Exempel kann man hier zu die Zeichnung „Figur und Raumlineatur“ von 1924 nennen, die zugleich Basis für alle Bauhaustänze und eben den Grundgedanken *Figur im Raum* ist: eine Art Funktionspuppe, die alle realisierbaren Bewegungen simulieren kann.

²⁴⁴ Hier sei die Tanzschrift: „Lebens- und Aktionsfähigkeit geradliniger und gebogener Figuren.“ (*Grundlagen für eine Tanzschrift*) von 1928 erwähnt.

²⁴⁵ Vgl. hierzu: Pawelke, 2005, S. 183.

Bezogen auf den Raumaspekt deckt sich diese Bewegungsauffassung mit dem Ausspruch von Labans Ausspruch: *“Movement is a visible aspect of space”*²⁴⁶.

Geht man von der Bewegung per se aus, die Schlemmer bereits im *Triadischen Ballett* zu reduzieren und abstrahieren versucht, lässt sich ein analoger Ansatz in Cunninghams Choreographien erkennen.²⁴⁷

*„Das Triadische Ballett, das [...] zuletzt Entmaterialisierung des Körpers erstrebt, [...] soll die Anfänge zeigen, daraus sich ein (neuer Tanz) entwickeln könnte.“*²⁴⁸ Um dieses Ziel zu erreichen, versucht man das Tanzvokabular zu reinigen: *„Wenn sich Geschmack und Stil immer mehr von der Wurzel entfernen, immer vielfältiger verästeln und verwirren [...] ist die einzige Rettung die Rückkehr eben zu jener Wurzel.“*²⁴⁹

Hierbei verschwindet die Person hinter der Figur, die sich im Raum bewegt. Bei Schlemmer geschieht dies durch die Betrachtung der Bewegung der Figur(ine) im Raum und bei Cunningham durch ein neuartiges Bewegungsvokabular.

Aus herkömmlicher Sicht wirkt diese Betrachtungsweise abstrakt²⁵⁰, für die Arbeitsweise Schlemmers und Cunninghams soll diese Einteilung nicht gelten.

Schlemmer folgt dem Ansatz, durch Reduktion und Abstraktion das Elementare in der Bewegung zu ergründen. Durch die eingeschränkte Bewegungsfähigkeit in den Kostümen des *Triadischen Balletts* erfolgt eine Neuorientierung des Körpergefühls: die Figur muss sich anders bewegen, um vorwärts zu kommen,

„d.h. einfach klare Bewegungen, die zumeist auf einfache motorische Abläufe aus dem Alltagsleben zurückgreifen können wie Gehen, Laufen, Hüpfen, Sitzen, Liegen, Stehen, etc. und diese kleinen Experimente kombiniert mit, später auch mit Bühnenelementen und dadurch den Raumaspekt amplifiziert“²⁵¹.

Somit kann man auch hier schon von einem neuen Tanzvokabular sprechen. Jedoch bleibt bei Schlemmer die vollkommene Abstrahierung der Bewegung auf sein plastisches und malerisches Werk beschränkt. Für den Tanz hat er aber hierzu den entscheidenden Anstoß gegeben.

Die Segmentierungen des Körpers und die daraus resultierende andersartige Bewegung werden in der *Bauplastik R* von 1919 veranschaulicht.

²⁴⁶ Rudolf von Laban, zitiert nach Marcia B. Siegel, die ebenfalls auf diese Verbindung hinweist: *Artisans of Space*, IN: *Hudson Review*, Spring 1981, S. 97, zit. nach: Pawelke, 2005, S. 183.

²⁴⁷ Vgl. hierzu: Pawelke, 2005, S. 183/184.

²⁴⁸ Tut Schlemmer, 1958, S. 135.

²⁴⁹ Oskar Schlemmer: *Briefe und Tagebücher*, September 1922, S. 135, zit. nach Pawelke, S. 184.

²⁵⁰ Der Ausdruck „abstrakt“ wird hier relativ gebraucht und steht im Gegensatz zum traditionellen Ballett, dem emotional beladenen modernen Tanz oder dem lyrischen Tanz. Merce Cunningham selbst äußert sich diesbezüglich: „On the other hand there is really not such a thing as „abstract“ dancing, since the dance itself consists of the movement of the human body, which can never be abstract.“ (Cunningham: „The Creative Arts in Contemporary Society“, Konferenz am Vassar College in Poughkeepsie February 1948, New York in Vaughan 1997, February 1948.). Jedoch ist die Art und Weise, wie er den Körpers behandelt mit dem abstrakten Konzept Oskar Schlemmers Bildern und Skulpturen vergleichbar.

²⁵¹ Pawelke, 2005, S. 186.



Der Körper wird innerhalb dieses Projektes in eine abstrakte geometrische Form aufgeteilt, die zusammen mit dem damit verbundenen plastischen Volumen den Ausgangspunkt für neuartige Bewegungsqualitäten gesehen werden können. Eine weitere Bewegungskomponente stellt die Aufteilung des Bildes dar: ist es doch zum einen in der Mitte vertikal in zwei Teile geteilt, wobei diese beiden Teile wiederum noch einmal in sich in vier (links) und rechts (fünf) kleinere Teile aufgeteilt sind. Dies soll die verschiedenen Richtungen symbolisieren. Hier wird deutlich, dass Schlemmer die bewegte und komplexe Bewegungs-Segmentierung der einzelnen Körperteile auf dem Papier gelungen ist, jedoch nicht auf der Bühne.²⁵³

Man findet schon in früheren Stücken Cunninghams Überlegungen zu Schlemmers *Figur im Raum* zu finden. Mit seiner Computer-Animation *Life Forms* von 1991 erreichte Cunningham die Perfektionierung der theoretischen Überlegungen Schlemmers zum Bewegungsablauf und die vollkommene Erweiterung der Figurine Schlemmers: hier steht eine *Tänzerpuppe* auf der Bühne, die alle Bewegungsmöglichkeiten eines Tänzers simulieren kann und somit den Menschen vollkommen abstrahiert.²⁵⁴

Beiden Werken wohnt eine durchstrukturierte Systematik inne, die man bei Schlemmer als eine *Tänzermathematik* beschreiben kann (Wenn man von der Formenwelt des Bauhauses spricht, der Geometrie und Stereometrie, kommt man unweigerlich zur Tänzermathematik Schlemmers):

„Die Gesetze des kubischen Raumes sind das unsichtbare Liniennetz der planimetrischen und stereometrischen Beziehungen. Diese Mathematik entspricht die dem menschlichen Körper innewohnende Mathematik und schafft den Ausgleich durch Bewegung, die ihrem Wesen nach mechanisch und vom Verstand bestimmt sind.“²⁵⁵

Hat Schlemmer in seine Betrachtungen auch Requisiten mit einbezogen und wie diese sich auf die Bewegung auswirken, so hat Cunningham sich ausschließlich mit der Bewegung beschäftigt, was sicher in der unterschiedlichen künstlerischen Herkunft der beiden Künstler begründet ist.²⁵⁶

Cunningham geht praktisch vom Körper des Tänzers an sich aus: die Bewegungen der Beine und des Oberkörpers entwickelt er unabhängig voneinander. Anfangs variieren diese auch stark in Richtung und Geschwindigkeit, nähern sich aber in ihrer Weiterentwicklung am

²⁵² http://www.bauhaus.de/de/ausstellungen/sammlung/80_skulptur/554.

²⁵³ vgl. hierzu: Pawelke, 2005, S. 184.

²⁵⁴ Vgl. hierzu: Pawelke, 2005, S. 184.

²⁵⁵ Schlemmer: „Missverständnisse“, IN: *Schriftanz*, 4. Jg, Heft 2, Oktober 1931, S. 27, zit., nach Pawelke, 2005, S. 181.

²⁵⁶ Natürlich kommt es zu wechselseitigen Beeinflussungen durch Bühnenbild, Raumkonstruktion, Licht und Kostümen, was aber nicht im Vordergrund der Betrachtung stehen soll.

Tanzstück Schritt für Schritt aneinander an.²⁵⁷ Schlussendlich vereint der Tänzer dann die einzelnen Bewegungen zu einem Ganzen.

Darüber hinaus integrieren beide Alltagsbewegungen in ihre Arbeiten. Cunningham ist hierbei der erste Choreograph in Nordamerika: *“Dance is visible action of life.”*²⁵⁸

Und auch die ‚Stille‘ ist bei Cunningham zum ersten Mal im Tanz ein eigenes Stilmittel: *“[...] the moving becomes more clear if the space and time around the moving are one of its opposites – stillness.”*²⁵⁹, d.h. die Bewegungspause wird ebenso wie bei Cage als eigenes autonomes Stilmittel eingesetzt.²⁶⁰

Das Kostüm ist in Schlemmer ein eklatant wichtiger Bestandteil seiner Bühnenexperimente. Da Cunningham ausschließlich der puren Bewegung interessiert ist, verwendet er enganliegende Tanztrikots, die die individuelle Körperanatomie des Tänzers erkennen lassen und nicht vom Bewegungsausdruck ablenken²⁶¹. Schlemmer hingegen typisiert den Körper durch Masken oder erweitert ihn durch Wattierungen oder macht aus ihm sogar eine sogenannte *Raumplastik*, wobei er hierbei seine Erkenntnisse aus der Malerei einsetzt, wo er sich intensiv mit verschiedenen Farb- und Malaspekten beschäftigt hatte.²⁶²

Vom tänzerisch-choreographischen Aspekt ist das Werk Merce Cunninghams sicher in seiner Ausführung als innovative hochkomplexe Bewegungstechnik dem doch sehr in der Theorie verhafteten Schlemmer weit überlegen. Jedoch legen beide großen Wert auf Präzision des Tänzers, durchgehende Spannung und Kontrolle des Körpers und lang gehaltene Bewegungen.²⁶³

²⁵⁷ Dieses System der Bewegungskomposition wird über die Jahre komplexer und erfordert vom Tänzer ein enorm technisches Können. Für seine eigenen Soli hat Cunningham dieses System seit jeher angewandt. Zur mechanisierten Erforschung dieser Methode gelangt er schließlich durch die Innovation der Life Forms, ein Computerprogramm, daß es Cunningham erlaubt, diese Bewegungsabläufe am Computer mit Hilfe animierter Puppen zu erarbeiten und zusätzlich neue Glieder und Bewegungskombinationen zu entdecken, die er aufgrund seines Alters nicht mehr am eigenen Körper experimentieren kann. Diese graphischen Puppen sind Schlemmers Körper- und Bewegungsauffassung durchaus ähnlich.

²⁵⁸ Cunningham: Space, time and dance (1952), IN: Vaughan (1997), S. 67, zit. nach Pawelke, 2005, S. 186.

²⁵⁹ Cunningham: Space, time and dance (1952), IN: Vaughan (1997), S. 67, zit. nach Pawelke, 2005, S. 186.

²⁶⁰ Vgl. hierzu: Pawelke, 2005, S. 186.

²⁶¹ Vgl. hierzu: Pawelke, 2005, S. 199.

²⁶² Pawelke, 2005, S. 189ff.

²⁶³ Vgl. hierzu: Pawelke, 2005, S. 187.

5. Fazit

Oskar Schlemmers Werk ist sinnbildlich für das Denken der Avantgarde. Hat er doch die Durchlässigkeit der Grenzen zwischen den Künsten wie kein zweiter genutzt, um Tanz, Theater und Pantomime miteinander zu verbinden und versucht, etwas vollkommen Neues zu schaffen nach dem Prinzip eines Gesamtkunstwerks, eben eine „visuelle *Bewegungsperformance*“²⁶⁴ zu entwickeln

Natürlich wird sichtbar, dass das Ganze nicht zu Ende gedacht worden ist, sich sozusagen mitten in der Entwicklung befindet. Was wäre passiert, wenn die Nationalsozialisten 1933 nicht die Schließung des Bauhauses erwirkt hätten und somit den Experimenten der Schauspielbühne sozusagen **mittendrin** in der heißen Phase ein Ende gesetzt hätten? Aus diesem Grund wird der geneigte Leser nie erfahren, wie das Tanztheater das Element Sprache eingesetzt hätte und wie dies korrespondiert hätte.

Das Werk Oskar Schlemmers ist nur durch den Fakt, die Kunst als Gesamtheit zusehen, zu begreifen. Schlemmer ging es also nicht nur um eine Synthese der Künste, sondern auch um ihre Zusammenhänge und das Ergebnis aus der Variation aller Kunstformen.

„Die größten Missverständnisse haben die Begriffe „mechanisch“ und „maschinell“ angerichtet. Die Formenwelt, die ich beim *Triadischen Ballett* anwandte, entsprang einerseits aus der Elementarlehre der Geometrie und Stereometrie, übersetzt in neue, anreizende Materialien unserer Zeit; andererseits aus der Elementenlehre des menschlichen Körpers, der, wie ich immer wieder sage, ebenso ein Wesen aus Fleisch und Blut, Geist und Empfindung ist als auch ein Gelenkapparat von wundervoller Exaktheit der Funktionen. Wenn nun einmal diese eine Seite des menschlichen Körpers zum Anlass für phantastische Demonstrationen genommen wird, ohne dabei die Synthese beider Eigenschaften böswillig außer Acht zu lassen, so ist damit nur der Versuch unternommen, das Gleichgewicht herzustellen zu jener anderen Seite, die in dem, was man gemeinhin Tanz nennt, doch so überreichlich vertreten ist.“²⁶⁵

Schlemmer wollte ein allgemeingültiges Grundgerüst der Körpergestalt schaffen. Auf diesem Weg kommt es zur formelhaften Reduzierung des Körpers, auf die Kunstfigur. Diese geometrische Gliederpuppe erfährt eine mannigfaltige Variation. Das Hauptanliegen Schlemmers ist und bleibt doch die Bewegung dieser Kunstfigur im Raum und wie sich dies auf alle die Bühne konstituierenden Elemente auswirkt.

Die Idee seiner Arbeit lebt nach der erzwungenen Schließung des Bauhauses in Amerika am New Bauhaus und Black Mountain College weiter und wird dort auch dementsprechend – vielleicht sogar in seinem Sinne - weiterentwickelt. Dies wird deutlich an der Arbeit Xanti Schawinskys und des Ehepaars Jennerjahn mit dem von ihnen entwickelten *Light Sound Movemet Workshop*. John Cage, berühmter Komponist und Künstler der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts, entwickelt das erste *Happening* und die *Performancekunst* wird geboren.

²⁶⁴ Pawelke, 2005, S. 63.

²⁶⁵ Tut Schlemmer, 1958, S. 284.

Doch was wäre die Arbeit Schlemmers ohne den Tanz?

Der Einfluss seines Werkes auf den modernen Tanz ist unbestritten, wobei man hier Tänzer und Choreographen Merce Cunningham nennen muss. Dieser hat sich eingehend mit den Experimenten Schlemmers an der Schauspielbühne beschäftigt und vervollkommen seine Ideen im tänzerischen Bereich.

Dem geneigten Leser wird auffallen, dass die Thematik unwahrscheinlich vielfältig ist und sich ein weites Feld an Möglichkeiten eröffnet über die Schauspielbühne zu berichten. Deswegen musste hier manchmal ein klarer Schnitt gemacht werden und es bleiben sicher Facetten der spannenden Arbeit der Schauspielbühne (und des Bauhauses an und für sich) unerwähnt. Sicher ein Ansporn dazu, sich mit dem Thema Bauhaus weiter zu beschäftigen.

6. Abstract

Denkt man an das Bauhaus, denkt man sofort an die namhaften Architekten. Aber das Bauhaus war so facettenreich, dass es schade wäre, die Schauspielbühne und ihren Hauptakteur Oskar Schlemmer dem unterzuordnen.

Das Bauhaus ist eine Strömung der Avantgarde um 1910 bis 1930. Es erfolgt eine allgemeine Einführung in (ausgewählte) Strömungen. Hauptkennzeichen dieser Zeit war eine radikale Änderung der Bezüge in allen Bereichen. Die Durchlässigkeit der Grenzen zwischen den einzelnen Künsten, lässt Gattungsdefinitionen verschwinden. Das Theater in seinem Aufbau wird vollkommen umstrukturiert. Die Schauspielbühne des Bauhauses spielt im hohen Maße damit, verschmelzen doch die Disziplinen Tanz, Theater und Pantomime zu einem völlig neuartigen Ganzen. Was Oskar Schlemmer hierbei am meisten interessiert, war die Betrachtung des Raumes im Verhältnis zur Figur.

Nach der Schließung des Bauhauses wird die Arbeit Schlemmers in Amerika weitergeführt. Diese Entwicklung bringt die *Performance* (und das *Happening*) hervor und hat einen enormen Einfluss auf den modernen Tanz.

7. Literaturverzeichnis

Ahrends, Günter (Bochum) in Verbindung mit Bayerdörfer, Hans- Peter (München); Floeck, Wilfried (Gießen); Schmid, Herta (Potsdam) und Stierle, Karlheinz (Konstanz): Forum modernes Theater Schriftenreihe, Band 32, Tübingen 2004.

Bablet, Denis: Edward Gordon Craig, Lemgo 1965.

Bayer, Herbert, Gropius, Walter, Gropius, Ise: Bauhaus 1919-1928, Stuttgart 1955.

Bayer, Herbert, Gropius, Walter und Ilse (Edition): Bauhaus 1919 - 1928, Stuttgart 1975.

Beacham, Richard C.: Adolphe Appia: Künstler und Visionär des modernen Theaters: Licht - Bühne - Raum, Berlin 2006.

Blume, Torsten: Bauhaus. Bühne. Dessau. Szenenwechsel, Dessau 2008.

Böhme, Fritz: Rudolf von Laban und die Entstehung des modernen Tanzdramas, hg. von Marina Dafova, Berlin 1996.

Brandstetter, Gabriele: Intervalle. Raum, Zeit und Körper im Tanz des 20. Jahrhunderts, IN: Zeit. Räume. Zeiträume – Raumzeiten Zeitträume, hg. von Martin Bergelt und Hortensia Völckers, München 1991.

Brauneck, Manfred: Theater im 20. Jahrhundert. Programmzeitschriften, Stilperioden, Kommentare, IN: Rowohlt Enzyklopädie, hg. von Burghard König, Hamburg 2009.

Craig, Edward Gordon: Die Kunst des Theaters, Leipzig 1905.

Dahlweid, Janine: Die Wahrnehmung im Theater der Avantgarde, München 2005.

Droste, Magdalena: Bauhaus Archiv. Bauhaus 1919-1933, Köln 2006.

Fleckner, Uwe (Hg.): Angriff auf die Avantgarde. Kunst und Kunstpolitik im Nationalsozialismus, IN: Schriften der Forschungsstelle „Entartete Kunst“ (Band 1). Eine Initiative der Ferdinand- Möller Stiftung, Berlin 2007.

Goldberg, RoseLee: Performance Art from Futurism to the Present, 3rd Edition, NY 2011.

Goldstein, Carl: Teaching Art. Academies and Schools from Vasary to Albers, Cambridge 1996.

Hilpert, Thilo: Walter Gropius, das Bauhaus in Dessau, von der Idee zur Gestalt, Frankfurt am Main 1999.

Hüneke, Andreas (Hg.): Oskar Schlemmer. Idealist der Form. Briefe, Tagebücher, Schriften

1912-1943, Leipzig 1990.

Ingarden, Roman: Das literarische Kunstwerk, Tübingen 1960.

James- Chakraborty, Kathleen (Hg.): Bauhaus Culture. From Weimar to the Cold War, Minnesota 2006.

Jappe, Elisabeth: Performance. Ritual. Prozess. Handbuch der Aktionskunst in Europa, München – New York 1993.

Keith- Smith, Brian (Hg.): Zwischen Sturm und Bauhaus. Das expressionistische Werk von Lothar Schreyer. Texte 1916- 1965, Stuttgart 1985.

Kiesler, Friedrich (Hg.): Katalog Programm Almanach zur: Internationalen Ausstellung Neuer Theatertechnik, unter Mitwirkung der Gesellschaft zur Förderung Moderner Kunst in Wien. Im Rahmen des Musik und Theaterfestes der Stadt Wien 1924.

Kneiss, Ursula: Aspekte bzw. Perspektiven des Post Modern Dance – ausgehend von Merce Cunningham, betrachtet aus der Sicht der experimentellen Tendenzen der sechziger und siebziger Jahre, Dissertation, Wien 1986.

Kostelanetz, Richard: Conversing with Cage, New York and London 2003.

Lazarowicz, Klaus und Balme, Christopher (Hg.): Texte zur Theorie des Theaters, Stuttgart 1991.

Lesak, Barbara: Die Kulisse explodiert. Friedrich Kieslers Theaterexperimente und Architekturprojekte 1923-1925, Wien 1988.

Lesak, Barbara: Von der Raumbühne zur Raumstadt. Frühe Theater- und Architekturprojekte von Friedrich J. Kiesler 1923-1925., Dissertation, Wien 1984.

Louis, Eleonora und Stooss, Toni (Hg.): Oskar Schlemmer. Tanz Theater Bühne, Wien 1997.

Nehring, Elisabeth: Im Spannungsfeld der Moderne. Theatertheorien zwischen Sprache und „Versinnlichung“, Schriftenreihe Forum Modernes Theater, Bd. 32, Tübingen 2004.

Nerding, Winfried (Hg.) in Zusammenarbeit mit dem Bauhaus- Archiv in Berlin: Bauhaus- Moderne im Nationalsozialismus. Zwischen Anbiederung und Moderne, München 1993.

Pawelke, Sigrid: Einflüsse der Bauhausbühne in den USA. Eine Untersuchung zur Verbindung von Bauhausbühne und amerikanischer Bühnenperformance und Postmodern Dance unter ästhetischer und pädagogischen Aspekten, Regensburg 2005.

Preissler, Petra (geb. Lang): Mensch und Material bei Edward Gordon Craig, Dissertation, Wien 1976.

Scheper, Dirk: Oskar Schlemmer - Das Triadische Ballett und die Bauhausbühne. Schriftenreihe der Akademie der Künste, Band 20, Berlin 1988.

Schlemmer, Oskar: Briefe und Tagebücher, hg. von Tut Schlemmer, München 1958.

Schlemmer, Oskar, Moholy- Nagy, Laszlo, Molnar Farkas: Die Bühne im Bauhaus, IN: Neue Bauhausbücher, hg. von Hans M. Wingler, Bd. 4, Mainz 1965.

Schlemmer, Oskar: Der Mensch. Unterricht am Bauhaus. Nachgelassene Aufzeichnungen, 3. unveränderte Auflage, hg. von Hans M. Wingler, Berlin 2014.

Schlemmer, Oskar: Tanz. Theater. Bühne, Wien – Hannover 1994.

Schlicher, Susanne: Tanztheater. Traditionen und Freiheiten, Reinbeck bei Hamburg 1987.

Schober, Thomas: das Theater der Maler. Studien zur Theatermoderne anhand dramatischer Werke von Kokoschka, Kandinsky, Barlach, Beckmann, Schwitters und Schlemmer, Stuttgart 1994.

Schramm, Helmar, Schwarte, Ludger, Lazardzig, Jan (Hg.): Spuren der Avantgarde. Theatrum Machinarum. Frühe Neuzeit und Moderne im Kulturvergleich, Band 4, Berlin – New York 2008.

Schreyer, Lothar: Erinnerungen an Sturm und Bauhaus. Was ist des Menschen Bild, München 1956.

Sommer, Heidrun: Kommunikative Aspekte in den Theaterarbeiten von Antonin Artaud, Wassily Kandinsky, Arnold Schönberg und Oskar Schlemmer, Diplomarbeit, Universität Wien 2007.

Simhandl, Peter: Bildertheater. Bildende Künstler des 20. Jahrhunderts als Theaterreformer, Berlin 1993.

Tunner, Maria: John Cage – Ein Künstler der Vielfalt. Der Versuch einer Synthese von Kunst und Leben, Diplomarbeit, Universität Wien 201.

Ulrichs, Conrad: Die Bauhaus- Debatte 1953. Dokumente einer verdrängten Kontroverse, Wiesbaden 1994 (= bauwelt fundamente 100).

Willett, John: Die Explosion der Mitte. Kunst und Politik 1917-1933, München 1981.

Wilts, Bettina: Zeit, Raum und Licht im Bauhaustheater zur Gegenwart, Weimar 2004.

Zimmermann, Friederike: Mensch und Kunstfigur. Oskar Schlemmers intermediale Programmatik, Freiburg im Breisgau 2007, IN: Rombach Wissenschaften – Reihe Cultura, Bd. 44, hg. von Brandstetter, Gabriele, Renner, Ursula und Schnitzler, Günter.

8. Internetquellen:

<http://t-m-a.de/cynetart/archive/f2011/a-p-p-i-a-lab/adolphe-appia/>, Zugriff am 21.01.2015.

https://www.alexander-verlag.com/autoren/autor/56-Adolphe_Appia.html, Zugriff am 21.01.2015.

http://www.kunstwissen.de/fach/f-kuns/a_mod/bauhaus0.htm, Zugriff am 21.01.2015.

<http://bauhaus-online.de/atlas/das-bauhaus/idee/manifest>, Zugriff am 21.01.2015.

http://www.thomas-schinkoeth.de/SCHUBLADEN/KUNST_UND_GESELLSCHAFT/BauhausMusikUndBuehne.pdf, Zugriff am 21.01.2015.

<https://www.dhm.de/lemo/Biografie/oskar-schlemmer>, Zugriff am 21.01.2015.

<http://saj.rs/uploads/2014/SAJ-2014-1-S-Nikolic.pdf>, Zugriff am 21.01.2015.

9. Abbildungsverzeichnis

Abb. 1: <http://www.proholz.at/typo3temp/pics/de32b7f358.jpg>, Zugriff am 14.01.2015.

Abb. 2: www.hdc-satellite.hu/sites/default/files/exhibition/images/moholy-kinetisch-konstruktives-system-1922.jpg, Zugriff am 20.12.2014.

Abb. 3: http://www.faltboot.net/sigme/db_signetbauhaus1.jpg, Zugriff am 14.01.2015.

<http://www.remixtheschoolhouse.com/sites/default/files/Bauhaus%20Curriculum.jpg>, Zugriff am 20.12.2014.

Abb. 4: http://www.page-online.de/media/rubrik/technik/00_2013/12_2013/131212_bauhaus/content_size_13_schawinsky_entwurf-zu-einer-konstruktiven-raumbuehne.jpg, Zugriff am 20.12.2014.

Abb. 5: http://www.faltboot.net/sigme/db_signetbauhaus1.jpg, Zugriff am 14.01.2015

Abb. 6: <http://c10.ilbe.com/files/attach/new/20140504/377678/3461780553/3464411387/e5b894c3b49d413b8e4ac8b4e88e3936.jpg>, Zugriff am 20.12.2014.

Abb. 7: <http://www.brixpicks.com/wp-content/uploads/2011/04/oskar2.jpg>, Zugriff am 20.12.2014.

Abb. 8: http://www.fraeuleinjulia.de/wp-content/uploads/2014/01/magazin_bauhaus_ballett.jpg, Zugriff am 20.12.2014.

Abb. 9: http://ns352820.ovh.net/enseignants/e1011/ACTH/Luciano%20Fabro/14%20SARAH%20TRITZ/images_new/21_0.Schlemmer_Figur%20und%20Raumlineatur.1924.jpg, Zugriff am 08.01.2015.

Abb. 10: http://images.artnet.com/images_de/Magazine/news/kobel/kobel12-05-08-1.jpg, Zugriff am 08.01.2015.

Abb. 11: <http://3.bp.blogspot.com/-v45Uu0WAPUU/UU9HqzPGIdI/AAAAAAAAA78/H67jH46dSsQ/s1600/images.jpg>, Zugriff am 8.1.2015.

Abb. 12: <http://i.ytimg.com/vi/eF56WQsy-rw/hqdefault.jpg>, Zugriff am 20.12.2014.

Abb. 13: http://www.meisterhaeuser.de/bilder/pw_schlemmer_formentanz_1926.jpg, Zugriff am 20.12.2014.

Abb. 14: http://www.kultur-fibel.de/Images/Bilder%20htm/Oper%20-Ballett/Tanzgeschichten_Bauhaus.jpg, Zugriff am 14.01.2014.

Abb. 15: <http://library.calvin.edu/hda/sites/default/files/imagecache/medium/cas1005h.jpg>, Zugriff am 14.01.2015.

Abb. 16: <http://www.mdam.ch/images/upload/opere/222E20Oskar20Schlemmer2C20Metaltanz2C20BauhaustC3A4nze2C201929.jpg>, Zugriff am 14.01.2015.

Abb. 17: <http://saj.rs/uploads/2014/SAJ-2014-1-S-Nikolic.pdf>, Zugriff am 20.12.2014.

Abb. 18: <http://www.see-this-sound.at/files/637/large/large.jpg?1273514789>, Zugriff am 20.12.2014.

Abb. 19: <http://i.guim.co.uk/static/w-620/h--/q-95/sys-images/Arts/Arts/Pictures/2009/7/27/1248711098670/Merce-Cunningham-second-f-001.jpg>.
Zugriff am 14.01.2015.

Abb. 20: http://www.bauhaus.de/de/ausstellungen/sammlung/80_skulptur/554, zugriff am 14.01.2015.

10. Lebenslauf

- Julia Rausch

Lichtenauergasse 4/4/26, 1020 Wien

Telefon: 0680-2188913

E-Mailadresse: julia.rausch@gmail.com

Geburtsdatum: 28.02.1980/Karlsruhe-Durlach

Familienstand: ledig

Staatsangehörigkeit: deutsch

- Schulausbildung:

1986 – 1990 Grund- und Hauptschule Schlossschule in Karlsruhe-Durlach

1990 – 1999 Besuch des Markgrafengymnasiums in Karlsruhe-Durlach, Abitur: 1999

- Studienverlauf

1999 – 2001 Studium der Literaturwissenschaft, Geschichte und Soziologie an der Universität Karlsruhe (Magisterstudium)

2001 – 2007 Studium der Germanistik und Journalismus und Technik der elektronischen Medien (B.A.)

Unterbrechung 2007 Festangestellte im Servicebereich in der Titanic GmbH Karlsruhe

Seit 2007 Studium der Theater- Film- und Medienwissenschaft an der Universität Wien

- Berufserfahrung:

Während des Studiums Aushilfstätigkeiten in der Gastronomie, bei der Zeitung, beim Fotografieren, Malschule und Designwerkstatt.

- Weitere Qualifikationen:

Deutsch: Muttersprache

Englisch: Sehr Gut

Französisch: Gut

Spanisch: Grundkenntnisse

Italienisch: Grundkenntnisse