

Zeitschrift: Das Werk : Architektur und Kunst = L'oeuvre : architecture et art
Band: 15 (1928)
Heft: 1

Artikel: Die Bauhausbühne
Autor: Schlemmer, Oskar
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-15134>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 15.04.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

die bauhausbühne

aus einem vortrag von oskar schlemmer

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

in weimar

besonders mächtig und äusserte sich in überschwenglichen festen, beschwingten improvisationen, im bau fantastischer masken und kostüme. dieser zustand der naivität, aus welchem der spieltrieb also erwächst, wird im verlauf der entwicklung abgelöst von reflexion, zweifel und kritik, die bis zur zerstörung des ursprünglichen zustandes sich entwickeln können, wenn nicht eine art zweiter sozusagen skeptischer naivität diese gefährliche krise ausgleicht. wir sind heute sehr viel bewusster geworden, gesetzmässigkeiten haben sich aus dem unbewussten und chaotischen gelöst und begriffe wie norm, typus, synthese bezeichnen den weg, der zur idee der gestaltung führen soll. nur aus einer gesteigerten skepsis heraus war es z. b. möglich, dass ein 1922 von lothar schreyer unternommener versuch, eine bauhausbühne zu schaffen, versagte, da so gut wie kein sinn für weltanschauungstendenzen, zumal in sakralen expressionismus gekleidete, vorhanden war. hingegen ein ausgeprägter sinn für satire und parodie. es war wohl dadaistisches erbe, zunächst einmal alles, was nach pathos und ethik roch, lächerlich zu

machen. so blühte das groteske. es lebte von der travestie, von der verspottung der überlebten formen des bestehenden theaters, war aber im grunde negativ. das positive war die erkenntnis des ursprungs alles theatralischen spiels, seiner bedingungen, seiner gesetze. — immerdar aber lebte der tanz! dieser wandelte sich im verlauf der entwicklung vom rüpeltanz der wandervögel zum befrackten step, desgleichen die begleitende musik, die sich von der quetschkommode zur jazzkapelle mauserte (a. weininger). aus dem tanz aller erwuchs seine reflexgestalt auf der bühne im tanz der einzelnen: es entstand das farbig-formale, das mechanisierte ballett (k. schmidt-bogler-teltscher). manipulationen mit farbigem licht und schatten verdichteten sich zu den »reflektori-schen lichtspielen« (schwertfeger und l. hirschfeld-mack). eine marionettenbühne wurde angefangen. — während in weimar mangels einer eigenen bühne unsere produktionen auf irgendeinem fragwürdigen vorstadtpodium durchgeführt werden mussten, sind wir nunmehr durch den neubau

in dessau

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

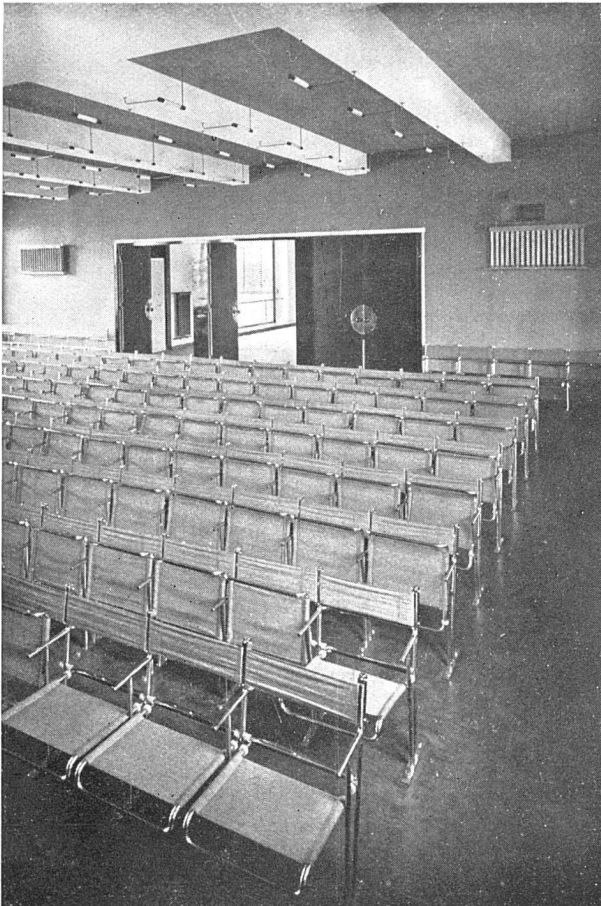
wenn die tendenzen des bauhauses auch die unserer bühne hier sind, so stehen für uns im vordergrund des inter-ses naturgemäss folgende elemente: der *raum* als teil des grösseren gesamt-komplexes *bau*. die bühnenkunst ist eine raumkunst und wird es in zukunft in erhöhtem masse sein. denn die bühne, einschliesslich des schau-raums, ist vor allem ein architektonisch-räumlicher orga-nismus, in dem alle geschehnisse — zu ihm und unter sich — raumbedingt in beziehung stehen. — teil des raums ist die *form*, die flächenform, die plastische form; teil der form ist die *farbe* und das *licht*.

walter gropius
bauhaus-
meistersiedlung dessau
esszimmer im hause
moholy-nagy
 möbel (vernickeltes
 stahlrohr): m. breuer,
 bauhaus / lampe: m. brandt,
 bauhaus
 (foto lucia moholy)



indem wir dem licht erhöhte bedeutung zumessen, weil wir vornehmlich augenmenschen sind und daher im rein optischen schon genüge finden können; weil wir die formen bewegen und in der unsichtbaren mechanischen bewegung geheimnisvolle, überraschende wirkungen erblicken; weil wir den raum mit hilfe von formen, farbe, licht verwandeln, umwandeln können; so ist zu sagen, dass das wort *schau-spiel* schon erfüllt wäre, wenn alle diese elemente, total erfasst, in erscheinung träten und damit das erhabene »fest der augen« zustande käme. —

wird der enge bühnenraum gar gesprengt und der begriff raum auf den bau überhaupt übertragen (und nicht nur auf den innenbau, sondern auf die gesamtarchitektur — ein gedanke, der angesichts des bauhausneubaus besonders faszinierend ist — so könnte der begriff *raumbühne* in wohl kaum gekannter weise demonstriert werden. es sind also spiele zu denken, deren geschehen lediglich in der bewegung von formen, farben und licht besteht. geschieht die bewegung auf mechanische weise, unter gänzlicher ausschaltung des menschen, es sei denn des



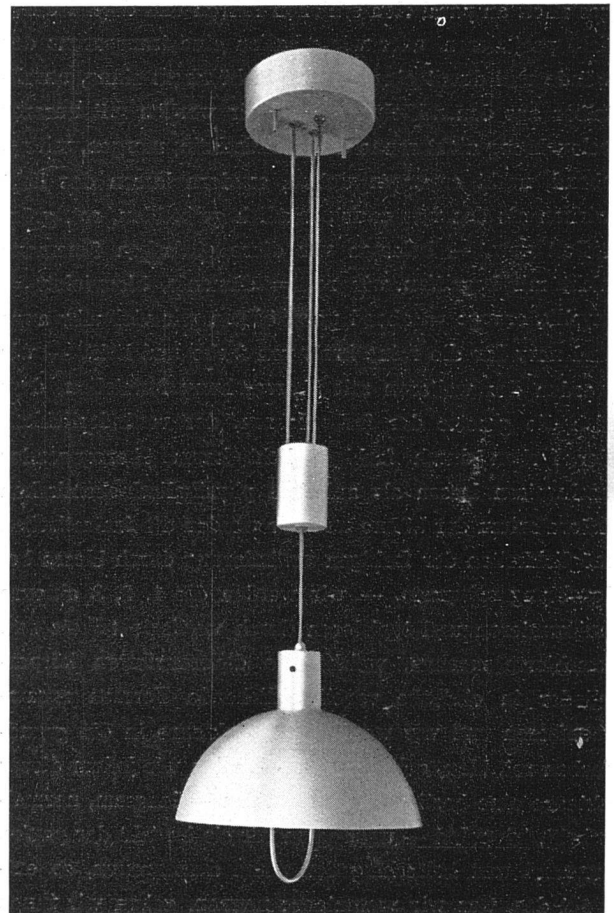
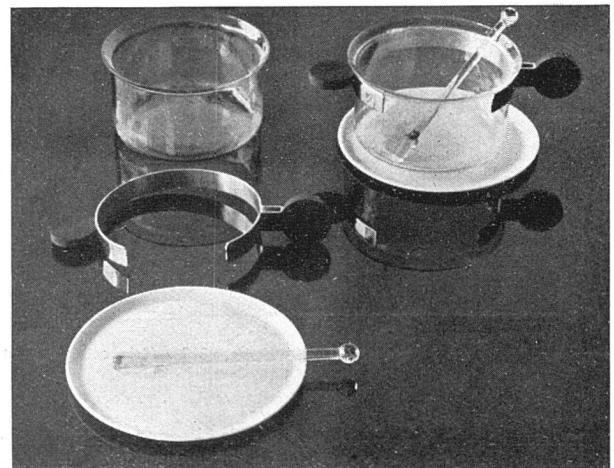
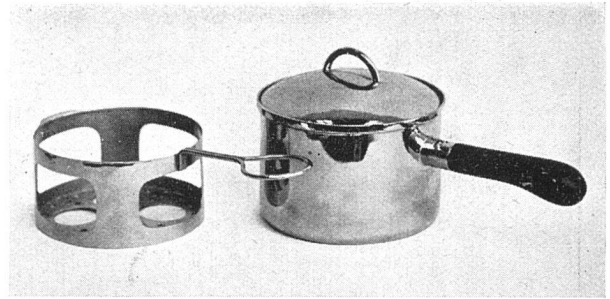
oben;
walter gropius / aula im bauhaus dessau 1926
 marcel breuer: vernickelte stahlsitze mit gurtbespannung
 (foto consemtiller)

unten:
marcel breuer / klappsessel aus vernickeltem stahlrohr mit gurtbespannung 1927
 (foto leonard)

einen am schaltbrett — so erfordert dies eine technische Einrichtung gleich dem präzisionswerk eines grandiosen automaten. — die heutige technik hält die hierfür nötige apparatur bereit; es ist eine geldfrage und es ist nicht zuletzt die frage, inwieweit der technische aufwand dem erzielten effekt entspricht, nämlich, wie lange das rotierende, schwingende, sausende spielwerk, einschliesslich aller variationen der formen, der farben und des lichts zu interessieren vermag. es ist die frage, ob die rein mechanische bühne als selbständige gattung zu denken ist und ob sie auf die dauer zu verzichten vermag auf dasjenige wesen, das hier nur als »vollkommener maschinist« und erfinder tätig ist: den *menschen*. da wir die vollkommene mechanische bühne zunächst nicht haben (die technische einrichtung unserer versuchsbühne bleibt vorerst hinter den technischen einrichtungen der offiziellen bühnen weit zurück), ist uns der mensch ein wesentliches element. er wird es auch sein und bleiben, solange die bühne lebt. er ist gegenüber der rationalistisch bestimmten raum-, form- und farbenwelt das gefäss des unbewussten, unmittelbaren, transzendentalen; organismus aus fleisch und blut sowohl als ein mass- und zeitbedingtes fänomen und er ist künster, ja schöpfer *eines* gewichtigen elements der bühne, vielleicht des wichtigsten: *laut, wort, sprache*. — wir gestehen, dass wir davor zunächst vorsichtig halt gemacht haben, nicht um es zu negieren, sondern um es, seiner bedeutung wohl bewusst, langsam zu erobern, wir begnügen uns zunächst mit dem stummen spiel von gestic und bewegung, mit *pantomime*, und sind des festen glaubens, dass sich daraus eines tages mit notwendigkeit das *wort* entwickle. da wir es »unliterarisch« erfassen wollen, eben *elementar*, als ereignis, als würde es erstmals vernommen — das macht uns gerade dieses gebiet zum problem.

was von wort und sprache gesagt ist, gilt auch für den musikalischen *klang* und *ton*. auch hier suchen wir auf eigene weise, hier wie dort spannung heischend. dort die spannung: was wird geschehen? hier: wie wird es wirken? — »der vorhang geht auf!« — doch wie? er kann es auf die verschiedenste weise tun. er kann im tempo des auf und zu, langsam sich entfaltend oder in 2,3 grossen zügen aufgerissen, seine eigene sprache sprechen, und es ist ein vorhangspiel zu denken, das aus dem »stoff« selbst entwickelt, sein geheimes wesen unterhaltend offenbart. — im bunde mit dem akteur vervielfachen sich die möglichkeiten des spiels. — wir werden uns den leeren bühnenraum betrachten und durch lineare aufteilung ihn gliedern, um ihn zu begreifen. wir teilen die quadratische bodenfläche in mitte und die entsprechenden achsen, in diagonale und kreis und gewinnen eine bodengeometrie, deren verfolgung durch die bewegung des menschen das elementare des raums eindeutig veranschaulicht. — durch gespannte seile, die die ecken

des raumkubus verbinden, entsteht der raummittelpunkt und die diagonalen teilen ihn stereometrisch. durch beliebig viele solcher luftlinien entsteht ein räumlich-lineares gespinnst, das den sich darin bewegendenden menschen entscheidend beeinflusst. — wir werden das erscheinen der menschlichen gestalt als ereignis wahrnehmen und erkennen, dass sie, im moment, da sie teil der bühne geworden, ein sozusagen »raumbehextes« wesen ist. jede geste und bewegung wird mit automatischer sicherheit in die sphäre des bedeutsamen gerückt. (selbst »der herr aus dem zuschauerraum«, seiner sphäre entrückt und in die der bühne gestellt, wird vom nimbus des magischen umkleidet.) die menschliche gestalt also, der akteur, nackt oder mit weissem trikot uniformierend bekleidet, steht im raum. vor sich die auf jede regung und aktion gespannten, aufnahmebereiten zuschauer — hinter sich die sichere rückendeckung wand, zu beiden seiten die zu- und abgänge: es ist die situation, die sich instinktiv jeder schafft, der sich z. b. aus einer gruppe mehrerer schaulustiger löst, um ihnen etwas »vorzumachen«. es ist die situation, die den guckkasten erzeugte, und ist, wenn man so will, ursprung alles theatralischen spiels zu nennen. von hier aus sind zwei grundsätzlich verschiedene gestaltungswege möglich. entweder der des seelischen ausdrucks, des gefühlgeladenen affekts, der dramatischen mimik und gestik oder der der bewegungsmathematik, der gelenkmechanik und zahlenmässigen rhythmik und gymnastik. beide wege können in konsequenter verfolgung höchstleistungen ergeben, wie auch ihre verschmelzung zu einer einheitlichen kunstform führen kann. der akteur vermag nun durch jedes ihm beigesellte objekt, maske, kostüm, Requisit, so verändert, verwandelt, behext zu werden, dass habitus, körperliche und seelische struktur des trägers aus dem gleichgewicht gebracht bzw. in ein anderes versetzt werden. (das wesen des schauspielers und schauspielerischen menschen offenbart sich am deutlichsten in der intensität der veränderung seines gehabens durch solcherart ihm beigesellte attribute, sei es zigarette, hut, stock, anzug usw.) da wir ferner nicht auf naturalistische illusion bedacht sind und also keine kulissen malen, um eine art zweiter natur auf die bühne zu



oben:

marianne brandt / eierkocher mit einsatz 1925

ausführung: aluminium mit ebenholzgriff oder vernickelt neusilber
(foto clasen)

mitte:

josef albers / teeglas 1926

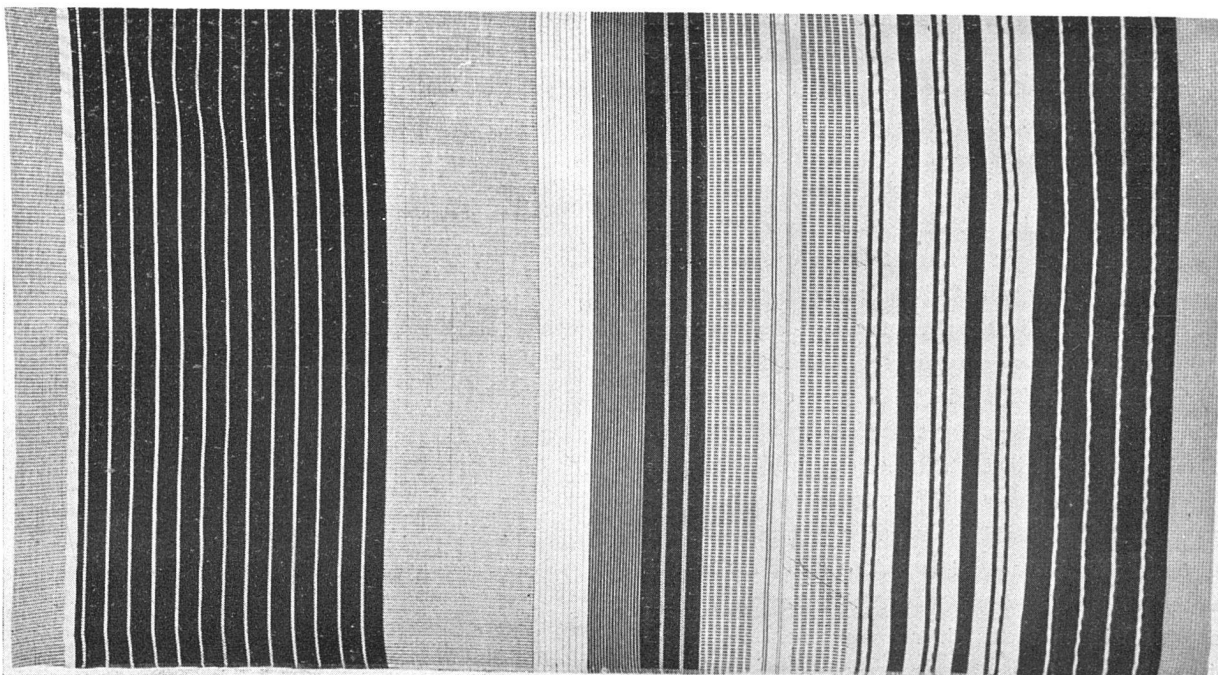
porzellanuntersatz, glasbecher (hitzebeständig), federnder Ring (nicht rostend), 2 griffe aus ebenholz (werden nicht heiss), glastrührstab
(foto consemüller)

unten:

marianne brandt und hans przyrembel

aluminium-reflector mit zug 1926

(foto lucia moholy)



gunta stözl / vorhang, wolle, 120/300 cm, 1926 / (foto consemüller)

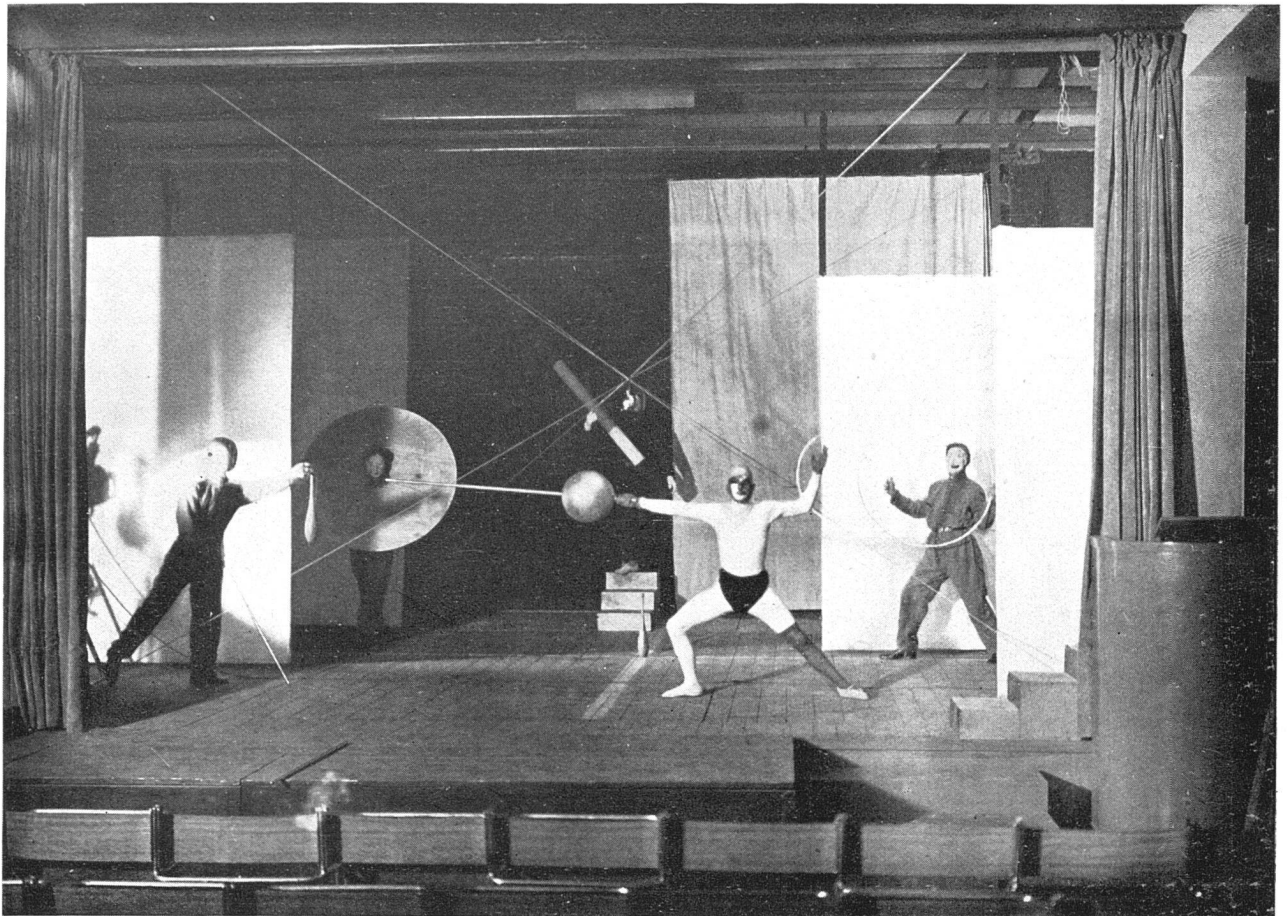
verpflanzen; da wir also nicht wald, zimmer, berge, wasser vortäuschen wollen, so schaffen wir uns aus holz und leinwand weissbezogene wände, die wir hintereinander gestaffelt an parallelen schienen führen und darauf unser licht projizieren. oder wir schaffen eine transparenz der wände und damit eine illusion in höherem sinne, unmittelbar aus den mitteln erzeugt. wir werden mit unserer beleuchtung nicht sonne und mondschein, morgen, mittag, abend, nacht erzeugen wollen, sondern lassen das licht wirken als das was es ist, nämlich gelb, blau, rot, grün, violett usw. — belasten wir diese einfachen fänomene nicht mit begriffen wie rot = dämonie, blauviolett = mystik, orange = abend usw., öffnen wir vielmehr auge und nerv für die reine kraft von farbe und licht. — wir werden des weiteren mit überraschung feststellen, dass sich die gesetze der farbenlehren, der veränderlichkeit der farben durch farbiges licht kaum überzeugender nachweisen lassen als auf dem physikalisch-chemischen laboratorium der bühne und wir werden die fantastischen möglichkeiten der farbigen veränderung durch blosse beleuchtung erkennen. — wir werden die 1, 2, 3 akteure uniformieren und typisieren durch wattierte trikots und kaschierte masken, welche die differenzierten körperglieder in einfache vereinheitlichende formen zusammenfassen und wir werden die 3 akteure in die grundfarben rot, blau, gelb kleiden. — teilen wir jedem dieser akteure eine bestimmte schrittart zu — langsam, normalschritt, trippelnd — und lassen wir sie im takt der pauke, trommel und holzschlag den raum ausschreiten, so entsteht das, was wir »raumtanz« nennen. geben wir ihnen

bestimmte elementare formen wie kugel, keule, stab und stange zur hand und lassen wir sie entsprechend damit hantieren und sich bewegen, so entsteht das, was wir »formtanz« nennen. — versehen wir die masken mit schnurrbart und brille, die hände mit handschuhen, den körper mit simplem frack und schaffen wir zu den gangarten sitzgelegenheiten wie drehstuhl, sessel, bank; ton- und geräuscharten wie murmeln, zischen, kauderwelsch, spektakel, grammofon, klavier, trompete, so entsteht daraus, was wir »gestentanz« nennen. — der ins bewusst groteske gesteigerte »musikalische clown«, mit unbespanntem regenschirm, glaslocken, farbenbusch, glocken, ballonnase, kindersaxofon, ziehharmonikabrust, xylofonarm, miniaturfiedel, dütenbein mit militärtrommel, gageschleppe, schnabelschuh ist empfindsam tönender kompanion der drei zu einem seriösen quartett.

wir werden die 4 akteure zu einem chor der grauen, lemuren, der stereotypen erweitern und er wird, selbständig oder begleitend, rhythmische und dramatische bewegungsarten demonstrieren. wir werden den spielern eine umwelt schaffen aus wänden, gestellen, apparaten, instrumenten, leicht transportabel und überallhin verpflanzbar.

sinn und ende:

durch die beschränkung auf ein teilgebiet aus dem grossen komplex bühne, auf das gebiet der pantomime und der intensivierten kleinkunst, zu einer form zu gelangen, die am wenigsten sich bestrebt, mit der grossen bühne zu wetteifern; nicht aus resignation, sondern aus der erkenntnis, dass die intensivierung eines solchen teilge-

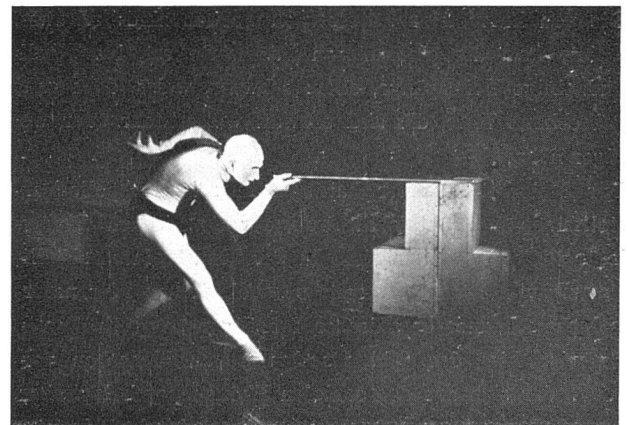


bühne bauhaus dessau / equilibristik

loew, hildebrandt, lou scheper, siedhoff, weininger / (foto consemüller)

biets gegenüber offizieller oper und schauspiel den vorzug hat, *frei* von deren vom rein künstlerischen oft ablösenden bindungen zu sein, hingegen theatralischer fantasie, erfindung, technik um so grösseren spielraum lässt. spiele also zu schaffen, die sich von tairoff und blauem vogel, die des öfteren zum vergleich herangezogen werden, unterscheiden einerseits durch das naturgemäss nationale, andererseits durch das bestreben nach gesetzmässigkeit des theatralischen spiels, das, wenn es vorbilder suchen sollte, diese eher im javanischen, japanischen und chinesischen theater zu finden glaubt als im heutigen europäischen.

zu einer fliegenden truppe zu werden, die ihre spiele zeigt, wo immer sie zu sehen gewünscht werden.



bühne bauhaus dessau / kastenspiel / siedhoff / (foto hollos)