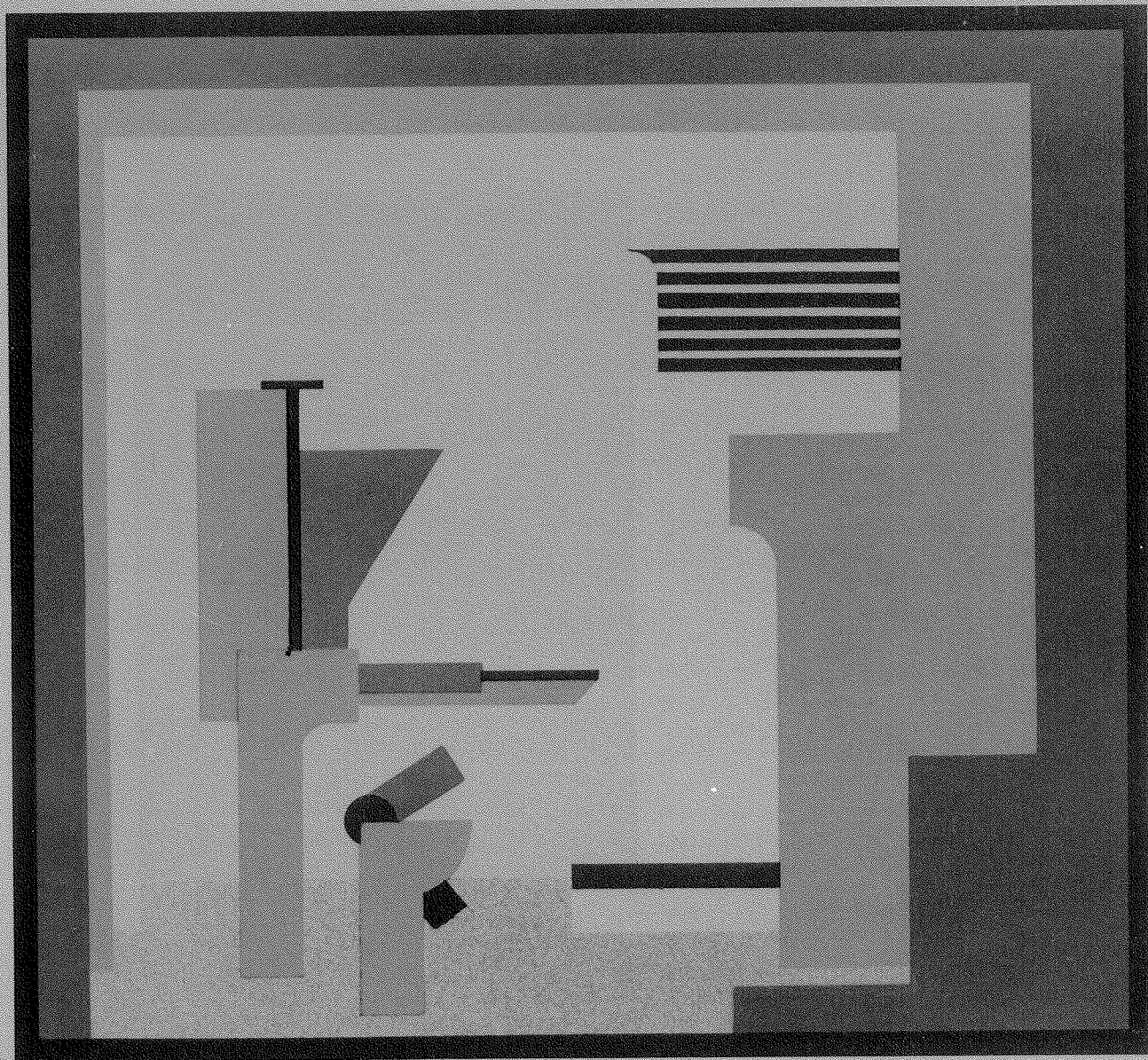
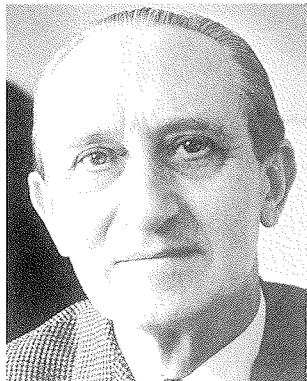


Hans Heinz Stuckenschmidt
Musik am Bauhaus



Bauhaus-Archiv · Berlin



Hans Heinz
Stuckenschmidt
(1966)

Über den Verfasser

Professor Hans Heinz Stuckenschmidt lebt als Musikhistoriker und Musikkritiker in Berlin (West). Er ist 1901 in Straßburg (Elsaß) geboren worden. Von 1928 an schrieb er regelmäßig Rezensionen für Tageszeitungen in Prag und Berlin. 1934 Verbot jeglicher kulturellen Betätigung in Deutschland. Bis 1937 freie Mitarbeit an ausländischen Zeitschriften und, bis 1941, musikkritische Mitarbeit an Zeitungen in Prag. 1942–1946 Militärdienst und Gefangenschaft, nach der Rückkehr Abteilungsleiter am RIAS in Berlin und Musikrezensent der „Neuen Zeitung“. 1948 Lehrbeauftragter, von 1955 bis zur Emeritierung 1967 ordentlicher Professor für Musikgeschichte an der Technischen Universität in Berlin. Zahlreiche Buchveröffentlichungen über neuere Musik und ihre Komponisten, u. a. über Boris Blacher (1962), Maurice Ravel (1966) und Ferruccio Busoni (1967); seine Schönberg-Biographie (1951, 2. Auflage 1974) wurde, in sechs Sprachen übersetzt, zu einem Standardwerk der modernen Musikliteratur. Anerkennung für seine Verdienste wurde ihm in internationalen Ehrungen zuteil.

Mit seinen Erinnerungen an die Bauhauswoche des Jahres 1923 und an ihre musikalischen Darbietungen bringt uns der Verfasser einen Aspekt der im Bauhaus geleisteten Arbeit zu Bewußtsein, der bisher kaum beachtet und jedenfalls noch nicht fachkundig – und dazu in so lebendiger Weise – gewürdigt worden war.

H M W

Hans Heinz Stuckenschmidt Musik am Bauhaus

Vortrag, gehalten im Bauhaus-Archiv in Berlin am 11. Mai 1976.

Zu seinem Vortrag führte Professor Stuckenschmidt einige Musikbeispiele vor. Wir weisen in den Anmerkungen zum Text auf analoge Schallplatten-aufnahmen, die auf dem Markt erhältlich sind, hin.

HMW

Herausgegeben von Hans M. Wingler für das Bauhaus-Archiv Berlin.
D-1000 Berlin 30 (West), Klingelhöferstraße 13–14.
Mitarbeit bei der redaktionellen Bearbeitung:
Hans-Werner Klünner, Renate Scheffler.
Alle Rechte vorbehalten.

© Copyright by Bauhaus-Archiv (Edition) und Prof. H. H. Stuckenschmidt (Text), Berlin (West), Winter 1978–1979.

Gestaltung, Satz und Druck: Druckerei Hellmich KG

Musik am Bauhaus

Das Bauhaus war keine Kunstschule und beileibe kein Konservatorium. Es ging zwar von der Überzeugung aus, alle Formen der bildenden Künste seien untereinander abhängig und in ihrer Korrelation der Architektur unterworfen. Aber seine Satzungen klammern Literatur und Musik aus, obwohl die Manifeste oft bedeutende literarische Form annahmen und obwohl musikalische Elemente und Grundbegriffe in der Bauhaus-Lehre fast allgegenwärtig waren. Walter Gropius war im Ersten Weltkrieg und in den wichtigen Jahren danach, als die Idee des Bauhauses in ihm Gestalt annahm, mit Gustav Mahlers Witwe Alma Maria verbunden. In ihrem gemeinsamen Leben war Musik eine bestimmende Kraft. Alma Mahler war selbst Musikerin und hat reizvolle Lieder geschrieben. Gropius erlebte Musik ungemein stark, und wenn er in der ersten Ansprache an die Studierenden des Bauhauses 1919 von dem großen Kunstwerk der Gesamtheit, dieser Kathedrale der Zukunft, schwärmte, so konnte in dieser Vision die Tonkunst nicht fehlen.

Vielleicht stammen sogar die ersten ideellen Anregungen zum Sinn der Weimarer Schule aus einem Wiener Musiker-Kreis, dem Alma Mahler nahestand und mit dessen wichtigsten Persönlichkeiten sie freundschaftlich eng verbunden war? 1911 ist in Wien ein Lehrbuch der Musik entstanden, in dessen erstem Kapitel der Verfasser den Begriff des Handwerksmeisters zu neuen Ehren bringt und das er mit den Worten beschließt: „Ich habe den Kompositionsschülern eine schlechte Ästhetik genommen, ihnen dafür aber eine gute Handwerkslehre gegeben.“ Das Buch ist die Harmonielehre von Schönberg (Anm. 1).

Wir wissen, daß die Lehrer am Weimarer Bauhaus nicht Professoren genannt wurden, sondern Meister. Und wir wissen auch, daß das Wort „Ästhetik“ in Weimar wie in Dessau eine völlig untergeordnete Rolle spielte, wogegen das Wort „Handwerk“ in der Hierarchie der Begriffe

den höchsten Platz einnahm. Schönberg stand dem Plan von Gropius, von dem er 1919 erfuhr, zunächst kritisch und skeptisch gegenüber. Das lag an seiner engen Freundschaft mit Adolf Loos, dem genialen Baumeister und Kulturkritiker, der als radikaler Ornament-Gegner in den Bauhaus-Bestrebungen eine Reaktion gegen seine Ideen sah. Als aber 1924, nach fünfjährigem Bestehen, noch immer Sorge um die Erhaltung des Instituts bestand, trat Schönberg dem Kuratorium im „Kreis der Freunde des Bauhauses“ bei, übrigens als einziger Komponist neben dem Geiger Adolf Busch und dem Pianisten Edwin Fischer, in Gesellschaft so illustrier Männer wie Marc Chagall, Albert Einstein, Gerhart Hauptmann, Oskar Kokoschka und Franz Werfel.

Zu den ersten Meistern, die Gropius nach Weimar berief, gehörte der Schweizer Johannes Itten. Von ihm stammt die Verwirklichung einer der grundlegenden Ideen, mit denen das Bauhaus in die Zukunft gearbeitet hat, des Vorkurses oder der Vorlehre. Hier wurden nicht nur Analysen klassischer Meisterwerke gemacht, sondern auch geistig-körperliche Elementarübungen, die zur Ausbildung der jungen Menschen nötig waren. Itten war eine seltsame Mischung von wissenschaftlich-präzisiertem Denker und Mystagogen. In seinem Geist bildeten Farbe, Ton, Zeit und Raum eine Art von dialektischer Einheit. Er hat eine Farbenkugel in sieben Lichtstufen und zwölf Tönen entworfen (Anm. 2).

Itten lernte im Mai 1919 bei einer Ausstellung seiner Bilder in Wien den Komponisten Josef Matthias Hauer kennen, mit dem ihn dann eine lange, intensive Freundschaft verband. Hauer hatte eine Kunstanschauung formuliert, in der zum erstenmal auf die Komposition atonaler Melodien aus allen zwölf Tönen der temperierten Tonleiter hingewiesen wurde. In Klavierstücken und Liedern hatte er Beispiele einer völlig abstrakten, auf Klangfarbe, Dynamik und Rhythmus im überlieferten Sinne verzichtenden Musik vorgelegt. In Arnold Schön-

bergs Wiener „Verein für musikalische Privataufführungen“ wurden die Stücke mehrfach gespielt. In seiner bizarren, genial schrulligen Weltanschauung bildete seine Zwölftonmusik eine Brücke zu letzten Erkenntnissen und Weisheiten. Durch sein ästhetisches Sektierertum war er Johannes Itten geistesverwandt. Sein 1920 veröffentlichtes Buch „Vom Wesen des Musikalischen“ enthält eine kreisförmige Darstellung der Verbindungen zwischen den zwölf Tönen, den Grundfarben und ihren Entsprechungen in den Bereichen des Gefühls, der Charaktere, der Naturerscheinungen und der Begriffe. Sie erinnert stark an Ittens vorher erwähnte Farbenkugel (Anm. 3).

Als ich im Sommer 1923 nach Weimar kam, hatte Itten das Bauhaus schon verlassen. Aber seine Gedanken in Verbindung mit Hauers Zwölftonmusik spukten in den Köpfen vieler Bauhüsler so sehr herum, daß es für mich als Musiker an Gesprächsstoff niemals fehlte. Ich habe damals den Meistern, Gesellen und Schülern Hauersche Klavierstücke vorgespielt und besonders bei den Ittenianern viel Interesse dafür gefunden.

Musikalische Begriffe fand ich auch in anderen Zusammenhängen bei den Bauhaus-Leuten. Gertrud Grunow, eine ältere Pädagogin, mit Johannes Itten eng befreundet, hatte bald nach ihm das Bauhaus verlassen. Aber ihre Erziehungsmethode, die sie unter dem Namen „Harmonisierungslehre“ zusammenfaßte, wirkte nach. In einem grundsätzlichen Artikel „Der Aufbau der lebendigen Form durch Farbe, Form, Ton“ weist sie auf die ordnende Kraft des Ohres hin, das den Sinn für Gleichgewicht bestimme. Ton und Farbe bilden für sie eine Einheit. Bisher sei es weder den Physikern noch den Psychologen gelungen, zu den fundamentalen Gesetzen vorzudringen, die im Menschen Nachhall auf Ton und Farbe verursachen. Sie beschreibt auch die Doppelpfindungen, die man als Synästhetik seit dem Mittelalter kannte und die um 1920 wieder viele Gemüter

bewegte. Im Kreis der Berliner Dadaisten hatte Raoul Hausmann unter dem Namen Opto-Phonetik mathematische Zusammenhänge zwischen Ton und sichtbarer Form untersucht. In Weimar interessierten sich nicht nur Itten und Frau Grunow für solche Zusammenhänge. Ludwig Hirschfeld-Mack hat auf diesem Gebiet Versuche unternommen, die zu immer erfolgreicherem Ergebnissen führten. Seine musikalisch untermalten „Farbenlicht-Spiele“ haben ebenso wie Kurt Schwerdtfegers musikloses Reflektorisches Lichtspiel seit 1923 in Weimar, später auch in Berlin und Wien, viel Aufmerksamkeit erregt. Die ersten Anregungen zu solchen Versuchen im Rahmen moderner Musik waren von dem russischen Komponisten Alexander Skrjabin ausgegangen, der schon 1911 seine „Prometheus“-Symphonie mit Projektionen von Farben aufführen ließ.

Ich fand alle diese Dinge in der Entwicklung, als ich 1923 in Weimar eintraf. Aber nun muß ich wohl berichten, wie es dazu kam. In Worpswede hatte ich – durch meinen Freund Karl Jakob Hirsch – Toni Benario kennengelernt, die Frau des reichen Berliner Textilkaufmanns Hugo Benario. Beide waren an moderner Kunst interessiert und hatten eine bedeutende Sammlung von Bildern zusammengetragen. Im Frühjahr 1923 war ich in Berlin. Benarios luden Hirsch und mich zum Abendessen in ihre schloßähnliche Villa, Berlin-Dahlem, Max-Eyth-Straße. Es war Inflation; die Fahrt zur U-Bahn-Station Podbielski-Allee kostete ein Vermögen. Toni Benario begrüßte uns und sagte: „Heute kommen interessante Gäste.“ Sie kamen bald nach uns, zuerst Herbert Jhering, damals neben Alfred Kerr der einflußreichste Theaterkritiker, dann der Musikpädagoge Heinrich Jacoby und schließlich ein dunkelhaariger, bebrillter Mann, dessen Namen ich zum erstenmal hörte: Lászlo Moholy-Nagy. Er war kurz vorher von Gropius nach Weimar geholt worden und der Nachfolger von Johannes Itten. Die Hausfrau zeigte uns ein Bild von ihm, das in ihrer Biblio-

thek hing, geometrisch, gegenstandslos, in kräftigen Farben.

Nach dem Essen zog mich Moholy-Nagy in eine Ecke. Er sprach von den neuen Ideen des Weimarer Instituts. Über die Artikel der Satzung hinaus wollte man eine Zusammenarbeit aller Künste, wobei Theater und Musik unentbehrlich seien. Für den Sommer sei eine Ausstellung geplant, bei der auch Konzerte und Theateraufführungen stattfinden sollten. Er, Moholy-Nagy, kenne meinen Namen von Freunden aus dem Berliner Dadaisten-Kreis. Ob ich Lust hätte, im Sommer nach Weimar zu kommen und an Ballett-Aufführungen mitzuarbeiten. Das seien natürlich keine konventionellen Ballette, sondern Versuche mit Puppen und Masken. Ich hatte in Hamburg etwas Ähnliches gemacht. Die beiden Maskentänzer Walter Holdt und Lavinia Schulz arbeiteten ausschließlich mit mir und meist nach Musik, die ich für sie geschrieben hatte. Moholy-Nagys Einladung wirkte elektrisierend auf mich. Ich sagte sofort zu. Aber Moholy-Nagy warnte mich: was er da vorgeschlagen hatte, sei improvisiert. Er wisse nicht, ob Geld vorhanden sei. Honorieren könne man mich bestimmt nicht, wohl aber meinen Lebensunterhalt in Weimar bestreiten. Alles müsse noch mit Gropius besprochen werden. Ich würde dann von ihm hören. Nach ein paar Wochen kam der Brief. Ich sei eingeladen, an den Vorbereitungen der Bauhauswoche mitzuarbeiten und Musik für Tanzaufführungen zu schreiben.

Im Juli fuhr ich hin, vierter Klasse, mit einem winzigen Kofferchen in der Hand. Der erste Mensch, den ich im Bauhaus traf, war der Sekretär von Gropius und Adolf Meyer. Er hieß Erwin Ratz und stellte sich zu meiner großen Überraschung als Schüler Arnold Schönbergs vor. Ratz hat bis 1973 gelebt, er wurde Professor an der Wiener Musikakademie und hat ein Buch über musikalische Form veröffentlicht, das zu den besten theoretischen Arbeiten des Schönberg-Kreises gehört. Wie er

nach Weimar gekommen war, weiß ich nicht. Vermutlich auf Empfehlung Schönbergs und Alma Mahlers. Aber die Ursache wurde mir bald klar. Ratz war mit der in Weimar lebenden Lonny Ribbentrop befreundet, die übrigens eine gute Geigerin war und an den Aufführungen meiner Tanzmusik mitwirkte.

Ratz gab mir ein paar hunderttausend Mark für die Reisekosten – es war Inflation –, Eßmarken für die Bauhaus-Kantine und die Adresse eines möblierten Zimmers, wo ich mein Kofferchen abstellte. Mittags ging ich in die Kantine. Moholy-Nagy war schon da und machte mich mit Kurt Schmidt bekannt, einem Gesellen des Bauhauses, der für die Festwoche ein mechanisches Ballett vorbereitete und mich zur Mitarbeit brauchte. Allmählich füllte sich die Kantine. Schmidt zeigte mir die Meister, die rechts und links Platz nahmen. Da saß der große, schlanke Lyonel Feininger; Paul Klee und seine Frau kamen etwas später. Zuletzt erschien Kandinsky mit seiner Frau. Er interessierte mich am meisten. Ich besaß nicht nur den „Blauen Reiter“, sondern auch sein Buch „Das Geistige in der Kunst“ und den Gedichtband „Klänge“. Außerdem wußte ich, daß er mit Arnold Schönberg befreundet war. Als ich Kandinsky vorgestellt wurde, war auch von Schönberg die Rede. Was ich aber nicht wußte, war, daß die beiden Männer kurz vorher einen dramatisch bewegten Briefwechsel geführt hatten, der ihre Freundschaft vorübergehend trübte.

An der Weimarer Musikhochschule standen Veränderungen bevor. Der Direktor, Bruno Hinze-Reinhold, ein bedeutender Pianist, war amtsüde. Man suchte einen Nachfolger. Kandinsky hatte Schönberg vorgeschlagen und wandte sich an ihn in einem Brief vom 15. April 1923. In der Schönberg-Literatur wurde irrtümlich behauptet, Kandinsky wollte den Komponisten als Mitarbeiter ans Bauhaus binden, wo aber satzungsgemäß kein Musikunterricht gegeben wurde. Schönberg hatte damals durch die mißtrauische Alma Mahler – damals Frau

Gropius – gehört, Kandinsky sei Antisemit (Anm. 4). Er antwortete am 20. April 1923 aus Mödling ablehnend und grundsätzlich: „Ich habe gehört, daß auch ein Kandinsky in den Handlungen der Juden nur Schlechtes und in ihren schlechten Handlungen nur das Jüdische sieht, und da gebe ich die Hoffnung auf Verständigung auf. Es war ein Traum. Wir sind zweierlei Menschen. Definitiv.“ Kandinsky antwortete würdig und zurückweisend. Schönberg setzte schließlich in einem berühmten, wahrhaft prophetischen Brief den Meinungsaustausch fort, blieb jedoch bei seiner Weigerung.

Eines der Hauptwerke von Schönberg, das „Pierrot Lunaire“-Melodrama, hatte es in einem durch das Bauhaus mitveranstalteten Konzert 1922 in Weimar gegeben (Anm. 5). Ich möchte Ihnen aus einer von Schönberg dirigierten Aufnahme mit Erika von Wagner einen Teil dieses epochalen Werks vorspielen: die unheimliche Passacaglia „Nacht“, „Gebet an Pierrot“, „Raub“, „Rote Messe“, das berühmte, wie eine Blitzvision vorüberhuschende „Galgenlied“ und die „Enthauptung“. Schönbergs raffinierte Besetzung für acht Instrumente (Flöte oder Piccolo, Klarinette oder Baßklarinetten, Geige oder Bratsche, Cello und Klavier), die von fünf Musikern gespielt werden, stellt neben die rhythmisch und in der Sprachmelodie genau fixierte Stimme die Farbenskala einer von Stück zu Stück wechselnden Kammermusik. „Pierrot Lunaire“ gilt rechtens als Standardwerk des musikalischen Expressionismus von 1912 (Anm. 6).

Ich merkte bald, wie viele feindliche Gruppen es im Bauhaus gab. Zwar gab es keine Trennung von Meistern und Studenten. Man setzte sich zusammen, lebte von der gleichen, sehr dürftigen Kost und diskutierte beim Essen über alle Fragen, die hier die Gemüter erregten und oft bis zum Siedepunkt erhitzen. Da gab es die Konstruktivisten, die Matadore des roten Quadrats und des blauen Kreises, daneben die Expressionisten, Kubisten und Dadaisten (Anm. 7). Einige waren Anhänger

der über Amerika importierten altpersischen Mazdaznan-Lehre; sie rührten kein Fleisch an, lebten von Äpfeln und Pinienkernen und salbten sich mit Olivenöl.

Von mir wollten sie wissen, was es Neues in der Musik gebe. Ich erzählte ihnen von Erik Satie und den jungen Franzosen um Satie und Jean Cocteau, von Darius Milhaud, Francis Poulenc und Georges Auric, von dem Interesse für Jazz, das auch Igor Strawinsky teilte. Zu meinen jüngsten Berliner Eindrücken gehörten die Konzerte des amerikanischen Pianist-Futuristen George Antheil, der gerade in den Kreisen der Novembergruppe Aufsehen gemacht hatte.

Alle hatten schon von Zwölftonmusik gehört, und ich mußte erzählen, was ich davon wußte. Erwin Ratz vertrat natürlich die strenge Schönbergsche Technik und wollte von Hauers Zwölfton-Tropenlehre nicht viel wissen.

Nach dem ersten gemeinsamen Essen ging ich mit Kurt Schmidt in sein Atelier. Da standen mannshohe Konstruktionen aus Pappe, Draht, Leinwand und Holz, alle in geometrischen Grundformen: Kreise, Dreiecke, Quadrate, Rechtecke, Trapeze, und natürlich in den Grundfarben Gelb, Rot und Blau. Schmidt hingte sich ein rotes Quadrat um, befestigte es mit Lederriemen so, daß er dahinter verschwand. Das gleiche taten zwei seiner Mitarbeiter mit einem Kreis und einem Dreieck. Dann tanzten diese seltsamen geometrischen Figuren, hinter denen unsichtbar ihre Träger verschwanden, einen geisterhaften Reigen. An der Wand stand ein altes Klavier. Es hielt keine Stimmung und klirrte abscheulich. Ich improvisierte ein paar Akkorde und scharfe Rhythmen. Sofort begannen die Pappfiguren zu reagieren. Ein abstrakter Tanz von Quadrat, Kreis und Dreieck wurde aus dem Stegreif erfunden. Nach vielleicht einer Viertelstunde stieg Kurt Schmidt aus seinem Quadrat, etwas atemlos, aber durchaus zufrieden. Ich hatte instinktiv erraten und durchgeführt, was er sich vorstellte

und was ihm vage vorschwebte: eine primitive Begleitmusik, die etwa den geometrischen Grundformen entsprach. Harmonisch bestand sie nur aus verketteten Dreiklängen, melodisch aus Volksliedfloskeln, rhythmisch aus Tanz- und Marschelementen. Das Klavier behandelte ich auf die Art George Antheils, mit Fortissimo-Explosionen und rasenden Glissandos quer über die Tastatur.

Von nun an wurde täglich geübt, von morgens bis abends, erst in Schmidts Atelier, dann in einem größeren Raum. Ich notierte die improvisierten Stücke für Geige und Klavier, Lonny Ribbentrop arbeitete fleißig mit uns. Nach zwei oder drei Wochen war das Programm des „Mechanischen Balletts“ bzw. des „Mechanischen Kabarets“, in das es sich einfügte, geschafft (Anm. 8).

Inzwischen hatte ich engen Kontakt mit fast allen Bauhaus-Meistern. Moholy-Nagy und seine Frau Lucia stellten mich ihnen vor. Lyonel Feininger lud mich gleich in sein Atelier ein. Da stand ein Harmonium, er setzte sich daran und spielte mir selbstkomponierte Fugen vor. Aber ich war verblüfft, daß sie gar nichts mit moderner Musik zu tun hatten. Er hatte sie nach barocken Vorbildern, vor allem von Bach und Händel, sehr sorgfältig und fachmännisch ausgearbeitet.

Von den Unterhaltungen mit Kandinsky und seiner Frau Nina habe ich schon berichtet; sie betrafen natürlich Schönberg, aber Kandinsky, den ich sehr bewunderte, war auch zufrieden, daß ich seine „Klänge“, das „Geistige in der Kunst“ und den „Blauen Reiter“ genau kannte.

Zu meiner Überraschung war Paul Klee ein guter Geiger. Seine Frau, eine konzertreife Pianistin, faßte zu mir eine mütterliche Neigung, und die beiden musizierten für mich musikalisch intelligent und technisch einwandfrei Sonaten von Mozart. Das war Klees Lieblingsmusik. Aber auch von Schönbergs „Pierrot Lunaire“ war er sehr beeindruckt. Nach einer Aufführung – vermutlich in

München – schrieb er in sein Tagebuch: „Platz, du Spieß, ich glaube Dein Stündlein schlägt.“

Anders als Feininger und Klee, interessierte sich Moholy-Nagy nur für modernste Musik. Vor allem fesselten ihn die Möglichkeiten, Kunst mechanisch zu reproduzieren, über die er sich schon vor Walter Benjamin Gedanken machte. Moholy-Nagy sah in der Schallplatte musikalische Zukunft. Aber er protestierte dagegen, sie nur als Mittel der Reproduktion von Aufführungen zu gebrauchen. Wir experimentierten zusammen, ließen sie rückwärts laufen, was vor allem bei Klavierplatten überraschende Effekte ergab. Wir bohrten sie exzentrisch an, so daß sie nicht regelmäßig liefen, sondern „eierten“ und groteske Glissandotöne produzierten. Wir kratzten sogar mit feinen Nadeln in die Rillen und brachten so rhythmische Figuren und Geräusche zustande, die den Sinn der Musik radikal veränderten. Moholy-Nagy meinte, man könne auf Platten mit leeren Rillen direkt mit Nadeln einwirken und so authentische Schallplatten-Musik schaffen.

Die wichtigsten Versuche mit szenischen Mitteln machte damals Oskar Schlemmer. Ich hatte schon von seinem „Triadischen Ballett“ mit den großen, aus Kegelformen zusammengesetzten Kostümen gehört und freundete mich rasch mit ihm und seiner Frau Tut an. Schlemmer war hochmusikalisch, er hatte in Stuttgart eine der ersten Aufführungen von Schönbergs „Pierrot Lunaire“ gehört und suchte eine Musik ähnlicher Art für seine Tänze. Eine Zeitlang wollte er, daß ich sie schriebe, dann dachte er an Ernst Toch und schließlich an Paul Hindemith, für den er sich auch entschied. Leider wurde bei der Bauhauswoche das „Triadische Ballett“ mit konventioneller Musik aufgeführt. Hindemith schrieb erst später Stücke für mechanische Orgel, die leider verschollen sind.

Der Juli ging rasch vorbei, die große Bauhaus-Ausstellung ging ihrer Eröffnung entgegen. Mitte des Monats war die

Bauhauswoche mit szenischen Veranstaltungen, Konzerten und Vorträgen. Die meisten fanden im Weimarer Nationaltheater statt. Viele prominente Künstler, Maler, Schriftsteller und Musiker aus mehreren europäischen Ländern waren der Einladung gefolgt. Ich traf auf der Straße Hermann Scherchen, den Dirigenten und alten Freund, der für die Aufführung von Igor Strawinskys „Geschichte vom Soldaten“ probte. Sieben Musiker des Weimarer Opernorchesters saßen auf dem Podium. Die Aufführung des mir damals noch unbekanntes Stückes werde ich nie vergessen. Carl Ebert sprach die Rolle des Erzählers. In der einen Loge saß der schon schwer von Krankheit gezeichnete Ferruccio Busoni, der aus Berlin, in der anderen Strawinsky, der aus Paris gekommen war. Die beiden kannten sich nicht, hatten aber in der Schweiz über Freunde ein polemisches Gespräch über klassische Musik geführt, Strawinsky gegen, Busoni für sie. In Weimar war Busoni von der „Geschichte vom Soldaten“ zu Tränen gerührt, und Strawinsky machten Busonis Stücke zur Pflege des polyphonen Spiels, die Egon Petri uraufführte, großen Eindruck. Wladimir Vogel hat die Begegnung der beiden großen Männer geschildert, wobei Strawinsky sagte: „Nun verstehen wir uns also!“

Vogel gehörte zu dem Kreis der Busoni-Schüler, die der Meister mit nach Weimar brachte. Zu ihnen gehörte auch Kurt Weill, der damals noch nicht Bertolt Brecht begegnet war und expressionistische Opern komponierte. Wladimir Vogel verdanken wir eine Schilderung der beiden Konzerte mit modernen Werken, die am 18. und 19. August 1923 unter der Gesamtleitung Scherchens stattfanden. Am Abend des 18. August hörte man Paul Hindemiths „Marienleben“ nach Rilkes Gedichten und sechs Klavierstücke von Busoni, unter ihnen „Drei kurze Stücke zur Pflege des polyphonen Spiels“. Erst am nächsten Tag wurde in einer Sonntags-Matinee unter Scherchen nach Křenek's „Concerto grosso“ Strawinskys „Geschichte vom Soldaten“ aufgeführt (Anm. 9).

Busonis Stücke gehören zu den ersten Dokumenten der von ihm seit 1920 angestrebten Neuen Klassizität, die mit dem französischen Neoklassizismus nicht vieles gemeinsam hat. Sie sind nach Vogels guter Definition ein Kompendium der klassischen, aber harmonisch und in der Stimmführung erweiterten Polyphonie. Das letzte Stück ist eine Hommage an Mozart und umspielt den Choral der zwei geharnischten Männer aus der „Zauberflöte“. Es war die einzige Uraufführung in der Reihe der Bauhaus-Konzerte. Auch Paul Hindemiths „Marienleben“ ist aus dem Geist einer neuen Mehrstimmigkeit geboren. Die Lieder bedeuten eine Wendung in Hindemiths Schaffen; dem ironischen, lausbübschen Geist der Frühwerke tritt nun ein religiöses Gefühl entgegen, das sich in der polyphonen Führung der Musik verkörpert (Anm. 10).

Den stärksten Eindruck aber machte auf uns alle Strawinskys „Geschichte vom Soldaten“. Zweifellos unter dem Eindruck von Schönbergs „Pierrot Lunaire“ hatte der russische Meister das Orchester zu diesen getanzen und gesprochenen Szenen auf ein Minimum reduziert. Die Holzbläser waren durch Flöte und Fagott, die Blechbläser durch Trompete und Posaune, die Streicher durch Geige und Kontrabaß vertreten. Dazu reiches, von einem Spieler bedientes Schlagzeug. Busoni soll gesagt haben: „Jetzt ist es ihm doch gelungen, eine Oper zu schreiben – ohne Gesang.“

Von den jüngeren Komponisten waren neben Hindemith auch Ernst Křenek und Stefan Wolpe gekommen. Eduard Erdmann spielte Křeneks „Toccata und Chaconne“. Wolpe saß meistens einsam in einer Ecke und schrieb wieder einmal eines seiner ekstatischen Klavierstücke, das er Friedl Dicker widmete, einer hochbegabten Bauhauseülerin, die aus Wien kam und Johannes Itten nahestand (Anm. 11).

Lassen Sie uns den Anfang und den Schluß der „Geschichte vom Soldaten“ hören. Es gibt leider keine Aufnahme mit Scherchen und Carl Ebert, dafür aber eine sozusagen authentische mit Ernest Ansermet, der 1918

die Uraufführung in Lausanne dirigiert hatte. Beachten Sie bitte im Schluß des letzten Stückes, der Danse Infernale, wie die Melodiestimmen allmählich zurücktreten und nur noch reines Trommelgeräusch übrigbleibt (Anm. 12).

Kurt Schmidts „Mechanisches Ballett“ war schon am Freitag im Jenaer Stadttheater aufgeführt worden, und zwar als Teil eines Kabarettprogramms. Meister, Gesellen und ein paar Dutzend auswärtige Gäste fuhren in die benachbarte kleine Stadt. Auf der Bühne zeigten Schmidt und seine Mitarbeiter die Bewegungen von Kreis, Quadrat, Dreieck und Rechteck. Ich spielte dazu mit Lonny Ribbentrop meine primitive Gebrauchsmusik. Paul Klee und seine Frau waren begeistert. Schlemmer applaudierte in guter Kameradschaft, obgleich er den großen künstlerischen Abstand zu seinen eigenen Ideen von Tanz und Szene am deutlichsten spüren mußte.

Am Sonntag abend war das Bauhausfest. Es spielte eine aus Bauhaus-Schülern zusammengesetzte Jazzband, die unermüdlich bis zum anbrechenden Montagmorgen durchhielt und zu deren Klängen wir unsere Tänze ausführten (Anm. 13). Wir waren alle phantastisch verkleidet und meist maskiert. Ich trug ein hellblaues Pyjama und eine karierte Reisemütze, was der holländische Maler-Architekt Theo van Doesburg und seine Frau, die Pianistin Petro van Doesburg, äußerst komisch fanden. Scherchen, trotz seiner damaligen antisemitischen Anwandlungen, tanzte mit Toni Benario, die aus Berlin-Dahlem gekommen war, der lange Peter Röhl mit der kleinen Tut Schlemmer, ich selbst abwechselnd mit der Weberin Lore Leudesdorff-Engstfeld und der Baltin Christa von Bosse, zu deren Verehrern der Architekt Walter March, Bruder von Werner March, gehörte. Die Kapelle spielte abwechselnd Jazz, Blues und Volkstänze. Die ganze Sache hatte einen Anstrich von konstruktivistischer Jugendbewegtheit. Die Paare legten sich gegenseitig die Hände auf die Schultern. Wilhelm Wagenfeld sah still und nachdenklich das bunte Treiben

an. Neben ihm stand Johannes Molzahn, dessen Frau Ilse, damals noch nicht die berühmte Dichterin, mit immer neuen Partnern tanzte. Zu trinken gab es eine dünne Limonade und leichten Wein. Moholy-Nagy rief vergeblich nach der im Mai von ihm entdeckten und später nach Amerika importierten Ärrdbärrballe. Man mußte ihn wegen der Jahreszeit mit Pflirsichen trösten.

Als die Augustsonne aufging, sah man auf den Straßen der kleinen alten Residenzstadt eine wunderliche Gesellschaft. In unseren karnevalistischen Kostümen durchzogen wir, beschwipst und selig singend, die Straßen und Plätze, wo schon Goethe und Franz Liszt sich bei den Spießbürgern unbeliebt gemacht hatten. Busoni, der mit seinen Schülern nicht zum Fest gekommen war, wurde aus dem Schlaf geweckt und blickte aus dem Balkonzimmer des Hotels „Erbprinz“ aus dem Fenster heraus. Vielleicht dachte er an seine sommerlichen Klavierkurse von 1900 und 1901. Damals gab es durch ihn und seine Eleven sogar Zusammenstöße mit der Polizei wegen nächtlicher Ruhestörung, und der Großherzog persönlich mußte eingreifen, um die erregten Gemüter der Weimarer zu versöhnen.

Das Hochgefühl, das wir jungen Menschen in diesem Sommer 1923 in uns trugen, stand in einem grotesken Mißverhältnis zu unserer nach heutigen Begriffen ganz unfaßbaren Armut. Denn wir alle fühlten, daß der Bauhausgeist etwas Neues in die Welt des Geistes gebracht hatte und daß Generationen damit zu tun haben würden, alle seine Anregungen in die Wirklichkeit umzusetzen. Das seither vergangene halbe Jahrhundert hat uns recht gegeben. Sogar die Geschichte der modernen Musik ist durch diese Sommertage beeinflusst worden. Denn unter dem Eindruck der Busonischen Polyphonie hat Strawinsky 1924 sein „Concerto für Klavier und Blasorchester“ geschrieben (Anm. 14), erstes Hauptwerk seiner klassizistischen Periode, die im „Oedipus Rex“ gipfelte und 1949 mit „The Rake's Progress“ endete.

1

Walter Gropius dürfte über die wesentlichen Züge der Kompositionslehre Schönbergs informiert gewesen sein. Mit den Problemen der Bauhütte und der mittelalterlichen Handwerker-Ordnung hat Gropius sich jedoch zweifellos schon in früheren Jahren befaßt. Er besaß zu diesem Thema einschlägige Literatur. Aufmerksam durchgearbeitet haben muß er beispielsweise (wie man aus Anstreichungen schließen kann) Ferdinand Janners Studie über „Die Bauhütten des Mittelalters“ (Verlag Joseph Mayr, Stadtamhof 1871). Man dürfte nicht fehlgehen, mit der Annahme, daß Literatur wie diese ihren Niederschlag in der im ersten Bauhaus-Manifest erhobenen Forderung nach einem Zusammenwirken der Künstler in solider Handwerker-Gesinnung fand.

Alma Mahler begegnete Gropius erstmals im Sommer 1910. Im September 1910 wohnte Gropius der Uraufführung von Gustav Mahlers 8. Symphonie in München bei. Nach mehrjähriger Unterbrechung kam die freundschaftliche Verbindung zwischen Gropius und Alma Mahler 1914 wieder zustande. Die Ehe, zu der sie führte, erwies sich schon bald als fragwürdig; 1923 wurde sie aufgelöst. Mit dem Wiener Komponisten-Kreis um Schönberg hatte Gropius durch Alma Mahler sporadisch Kontakt. Alma Mahler war besonders mit Alban Berg befreundet, der 1935 schließlich sein Violinkonzert der an Kinderlähmung verstorbenen Manon Gropius – der Tochter von Walter Gropius und Alma Mahler – widmete.

2

Ittens Farbenkugel ist farbig reproduziert bei Hans M. Wingler, „Das Bauhaus 1919–1933 Weimar Dessau Berlin“, Verlag Gebr. Rasch & Co. und DuMont Schauberg, Bramsche und Köln 1962 (3. Auflage 1975), p. 59. Auf p. 83 ff. ist der von Stuckenschmidt genannte Aufsatz

von Gertrud Grunow abgedruckt. In diesem Buch findet sich auch dokumentarisches Material zu den Veranstaltungen der Bauhauswoche 1923 (mit Abbildungen).

3

Josef Hauer, „Vom Wesen des Musikalischen“, Verlag Waldheim-Eberle, Leipzig und Wien 1920. Hauers von Johannes Itten besonders bewunderte „Apokalyptische Phantasie“ (op. 5) ist wiedergegeben auf einer bei AMADEO in Wien erschienenen Schallplatte (AVRS 6456 St, „Steirischer Herbst – eine Dokumentation aus den Musikprotokollen 1969“); vgl. dazu auch den Begleittext von Walter Szmolyan.

4

Nina Kandinsky berichtet über die Begegnung mit Alma Mahler und über den zwischen Kandinsky und Schönberg geführten Briefwechsel in ihrem Erinnerungsbuch „Kandinsky und ich“, Kindler-Verlag, München 1976, p. 191 ff.

5

Schönbergs „Pierrot Lunaire“ wurde im „Armbrust“-Saal in Weimar am 27. Oktober 1922 unter der Leitung von Rudolf Schulz aus Dornburg aufgeführt; vgl. die Rezension von Dr. Otto Reuter in der „Allgemeinen Thüringischen Landeszeitung Deutschland“ 74/297 vom 29. Oktober 1922. Anna Ibalda aus Düsseldorf trat als Sprecherin auf, Karin Dayas aus Berlin wirkte als Pianistin mit. Weitere Mitwirkende waren Friedrich Hecker, Willy Noack, Hans Treichler und Hermann Busch, die alle aus Bochum kamen. (Angaben aufgrund einer Mitteilung des Staatsarchivs Weimar vom 29. Mai 1978.) Die besten Interpreten dürften zu jener Zeit, wie Prof.

Stuckenschmidt feststellt, Erika von Wagner als Sprecherin und Fritz Stiedry als Dirigent gewesen sein.

6

Die im Vortrag genannte Platten-Aufnahme, bei der Schönberg den „Pierrot Lunaire“ selbst dirigiert und Erika von Wagner als Sprecherin fungiert, entstand 1942; sie wird vertrieben von CBS in der Reihe „Classics“, 61442.

7

Nach Kandinskys Theorie über die Kongruenz von Formen und Farben, die im Bauhaus um 1923 nahezu unangefochten war, entsprach Gelb dem Dreieck, Rot dem Quadrat und Blau (als „metaphysische“ Farbe) dem Kreis (als der „metaphysischen“ Form). Schlemmer erhob unter dem Datum vom 3. Januar 1926 in seinem Tagebuch Zweifel an der Sinnfälligkeit dieser Zuordnungen: „Ich mache jedenfalls unbewußt stets den Kreis rot, das Quadrat blau. Ich weiß nicht genügend die Erklärungen Kandinskys, nur ungefähr; der Kreis das Kosmische, Einsaugende, Weibliche, Weiche; das Quadrat das Aktive, Männliche. Meine Gegengründe: rote Kreisfläche (oder Kugel) kommt positiv (aktiv) in der Natur vor: die rote Sonne, der rote Apfel (Orange), die Rotweinfläche im Glas. Das Quadrat kommt nicht in der Natur vor, ist ein Abstraktes . . . oder auch Metaphysisches, für welches Blau die Farbe ist.“ (Zitiert nach Oskar Schlemmer, „Briefe und Tagebücher“, Verlag Albert Langen – Georg Müller, München 1958, p. 194).

8

Vgl. Kurt Schmidt, „Das Mechanische Ballett – eine Bauhaus-Arbeit“, in: „Bauhaus und Bauhäuser“, hrsg. von Eckhard Neumann, Verlag Hallwag AG, Bern und Stutt-

gart 1971, p. 54 ff. „Der Bewegungsrhythmus der von den Tänzern im Mechanischen Ballett getragenen Formen“, schreibt Schmidt, „war ruckartig-mechanisch betont, wie die Bewegungen von Maschinen. Die tonale Gestaltung der Musik von H. H. Stuckenschmidt ging von einer starken Rhythmisierung aus, verzichtete aber nicht auf eine einfache Melodie, die das Malerische der Bewegungsbilder unterstützte . . . Da das Mechanische Ballett ganz auf Fläche gestellt war, konnten sich die Tänzer nur seitlich bewegen, sie durften sich nicht drehen, da sonst die reine Flächenwirkung nicht zur vollen Entfaltung gekommen wäre. Wie waren nun die abstrakten Formen am menschlichen Körper befestigt? Ein Mittelteil bildete die Grundfläche, sie war am Leib befestigt, weitere Formen an Armen und Beinen, und bei zwei Figuren diente auch der Kopf als Formenhalter. Zu zwei gegenübergestellten Figuren kam die Mittelfigur als harmonischer Punkt und Gleichgewicht, sie wirkte am maschinenhaftesten, hatte den Charakter einer Lokomotive und wurde auch so genannt. War die rechte Figur eine hauptsächlich auf rote und weiße Formen gestelltes Maschinenwesen, so hatte die linke und gegenüberstehende Figur durch zwei weit ausladende Flügelformen Windmühlencharakter. Die Choreographie bestand darin, durch Begegnungen, durch Hintereinanderstehen, durch Verschiebungen immer neue Formen- und Farbenkompositionen zu bilden. Die Bewegungen waren immer so abgestimmt, daß ein der abstrakten Malerei gemäßes Bildgeschehen ablief . . . Im letzten der fünf Tanzteile des Mechanischen Balletts bewegten sich ein großes rotes Quadrat und ein kleineres blaues Quadrat erst allein, dann zusammen mit den anderen Figuren über die Bühne. Die beiden Quadrate boten in ihren rhythmischen Bewegungen ein Formenspiel nach der Musik und überstürzten sich schließlich. Die rechte Hauptfigur trug auf rotem Grund eine weiße Armfläche zu einer gelben linken Armfläche mit blauen und orangen Beinformen . . . Die Gegenfigurine trug auf blauem

Körper je ein rotes und gelbes Rechteck am Arm befestigt, dazu orange und grüne Formen an den Beinen... Die Aufführung... war durch eine wundervolle kollektive Zusammenarbeit von Studierenden des Bauhauses ermöglicht worden...“ Kreativ trugen vor allem F. W. Bogler und Georg Teltcher bei.

9

Das Programm der Bauhauswoche 1923 sah vor: 15. August einen Vortrag von Gropius über „Kunst und Technik, eine neue Einheit“; 16. August einen Vortrag von Kandinsky über „Synthetische Kunst“ und – im Deutschen Nationaltheater – eine Aufführung von Schlemmers „Triadischem Ballett“; 17. August einen Vortrag von J. J. Oud über „Die Entwicklung der modernen Baukunst in Holland“ und, im Jenaer Stadttheater, eine Aufführung des „Mechanischen Kabarets“ von Kurt Schmidt mit der Musik von H. H. Stuckenschmidt; 18. August eine Vorführung von Filmen und, abends im Deutschen Nationaltheater, ein Konzert mit Hindemiths „Marienliedern“ (Erstaufführung) und mit sechs Klavierstücken von Busoni (darunter vier Uraufführungen); 19. August eine Matinee im Deutschen Nationaltheater, wo unter Scherchens Leitung ein Concerto grosso von Ernst Křenek und (als Wiederholung der deutschen Erstaufführung) Strawinskys „Geschichte vom Soldaten“ gegeben wurden. Die Bauhauswoche schloß am selben Abend mit zwei „Reflektorischen Lichtspielen“ von Ludwig Hirschfeld-Mack, einem Lampionfest und Tanz. In den eigenen Räumen stellte das Bauhaus sich mit seiner ersten umfassenden Ausstellung vor; zugleich wurden eine „Internationale Architekturausstellung“ und, im Landesmuseum, individuelle künstlerische Arbeiten der Mitglieder des Bauhauses gezeigt. In der Nähe von Goethes Gartenhaus sah man das – noch existierende – „Musterhaus“ des Bauhauses, ein Einfamilienwohnhaus, das von Georg Muche entworfen, mit Hilfe der Architektur-Ab-

teilung des Bauhauses realisiert und von den Bauhaus-Werkstätten ausgestattet worden war.

Bauhaus-Abende mit Vorträgen und musikalischen Veranstaltungen wurden zu einer stehenden Einrichtung, die auch in Dessau beibehalten wurde; bedeutende Künstler traten an diesen Abenden auf.

10

Hindemith hat seine „Marienlieder“ später umgearbeitet; auf Platten liegen sie nur in der späteren Fassung vor. In Weimar wurden sie von der Sopranistin Beatrice Lauer-Kottlar gesungen, Emma Lübbeke-Job begleitete am Klavier.

11

Friedl Dicker, geboren 1898 in Wien, war Weberin und Malerin. 1923 gründete sie mit Franz Singer in Berlin-Friedenau „Werkstätten Bildender Kunst“. Von Wien, wohin sie während der zweiten Hälfte der zwanziger Jahre zurückgekehrt war, emigrierte sie in die Tschechoslowakei. Im Ghetto Theresienstadt erteilte sie 1942–1944 jüdischen Kindern heimlich Zeichenunterricht; 1944 ist sie im KZ Auschwitz ermordet worden. Vgl. den Ausstellungskatalog „Friedl Dicker – Franz Singer“, Bauhaus-Archiv, Darmstadt 1970.

12

Strawinskys „Geschichte vom Soldaten“ hatte in derselben Besetzung in Frankfurt am Main kurz zuvor ihre deutsche Erstaufführung erlebt. Unter Hermann Scherchen wirkten mit Carl Ebert (Vorleser), Fritz Odemar (Soldat), Hermann Schramm (Teufel) und Ilse Petersen (Prinzessin); es spielten Mitglieder der Weimarer Staatskapelle. Die Schallplatten-Aufnahme, bei der Ernest

Ansermet das Orchestre de la Suisse Romande dirigiert, kam bei Decca (Teldec) unter der Bestellnummer SMD 1236 heraus. Über seinen Besuch in Weimar berichtete Strawinsky selbst in seinen „Erinnerungen“, die 1937 im Atlantis-Verlag, Zürich und Berlin, erschienen sind (p. 138 f.). – Gropius hatte mit Strawinsky auch später wiederholt noch Kontakt. Als Mitglied der Architektur-Fakultät der Harvard University in Cambridge (Mass.) konnte Gropius es durchsetzen, daß Strawinsky 1940 eine Gastprofessur erhielt. „... Strawinsky kam für einige Monate lehrend und konzertierend an die Universität. Er verließ Amerika nicht wieder und wurde das brillante Zentrum intensiven und kreativen Musiklebens in Kalifornien...“ (Gropius, „Apollo in der Demokratie“, Neue Bauhausbücher, Verlag Florian Kupferberg, Mainz 1967, p. 133.). Im Hause von Walter und Ise Gropius in Lincoln (Massachusetts) war Strawinsky 1940 zu Gast.

13

Die Bauhaus-Kapelle galt zu ihrer Zeit als eine der temperamentvollsten Jazzbands in Deutschland. Gastspielreisen machten sie in den Großstädten, bis nach Berlin hin, bekannt. Da die Kapelle aus Studierenden bestand, war die Zusammensetzung selbstverständlich nicht konstant. An die Stelle der vier Mitglieder, die sie in Weimar gegründet hatten – Weininger, Hoffmann, Paris und Koch – traten im Lauf der Dessauer Jahre Lux Feininger, Schawinsky, Clemens, Egeler, Strenger, Collein, Tokayer und andere. Die Kapelle hielt bis zur Auflösung 1933 ihr Niveau.

14

Strawinsky schrieb sein „Concerto für Klavier und Blasorchester“ während des Winters 1923–1924 in Biarritz. Uraufgeführt wurde es im Mai 1924 in Paris, wobei er

selbst den Solopart spielte. Er überarbeitete das Concerto – wie auch andere seiner Kompositionen – als Emigrant in Amerika.

H. M. Wingler

Nachtrag zu Anmerkung 1:

Wie dem Herausgeber während der Drucklegung dieser Broschüre bekannt wurde, ist die Ehe von Walter Gropius und Alma Mahler nicht erst 1923, sondern bereits 1919 geschieden worden. Die Tatsache der Scheidung wurde diskret behandelt, im Bauhaus wußten von ihr jedenfalls nur wenige. Bei ihren Besuchen in Weimar galt Alma Mahler (die in Wien wohnte) noch bis 1923 als die Frau von Walter Gropius. Alma Mahlers eigene Angaben (Erinnerungsbuch „Mein Leben“, Fischer-Bücherei, Frankfurt am Main und Hamburg 1963) sind im Faktischen ungenau und in der Chronologie voller Widersprüche.



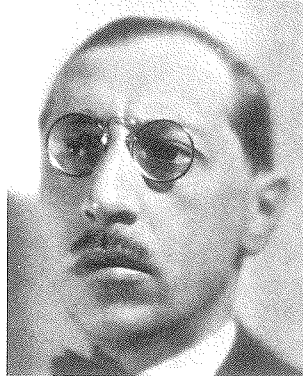
Ferruccio Busoni
(um 1920)



Ernst Křenek
(1924)



Paul Hindemith
(20er Jahre)



Igor Stravinsky
(1922)

Donnerstag, 16. Aug. BAUHAUSWOCHE 8 Uhr abends

Deutsches Nationaltheater Weimar

DAS TRIADISCHE BALLETT

Burger - Hötzel - Schlemmer

Tanz: Tänzerin: Elsa Hötzel 1. Tänzer: Albert Burger (beide Württ. Landestheater Stuttgart) 2. Tänzer: Fred Höger-Stuttgart

Tanzgestaltung und Figurinen: Osoar Schlemmer, Staatliches Bauhaus

Musik: Weimarerische Staatskapelle und Karl Tutein, Stadttheater Augsburg

REIHENFOLGE

ERSTE (GELBE) REIHE

- | | | |
|-------------|--------------------|-----------|
| 1. Eintanz | Tänzerin | Tharenghi |
| 2. Zweitanz | Tänzerin 2. Tänzer | Bossi |
| 3. Zweitanz | Tänzerin 1. Tänzer | Bossi |
| 4. Zweitanz | Tänzerin 1. Tänzer | Bossi |
| 5. Eintanz | 2. Tänzer | Bossi |
| 6. Eintanz | 1. Tänzer | Debussy |

ZWEITE (ROSA) REIHE

- | | | |
|-------------|--------------------------|--------|
| 7. Eintanz | Tänzerin | Haydn |
| 8. Zweitanz | Tänzerin 1. Tänzer | Mozart |
| 9. Dreitanz | Tänzerin 1. u. 2. Tänzer | Mozart |

DRITTE (SCHWARZE) REIHE

- | | | |
|--------------|--------------------------|----------|
| 10. Eintanz | Tänzerin | Paradies |
| 11. Eintanz | 2. Tänzer | Haydn |
| 12. Dreitanz | Tänzerin 1. u. 2. Tänzer | Händel |

Pause nach der ersten und zweiten Reihe

Herstellung der starren Kostüme Carl Schlemmer, Weimar

Kassenöffnung: 7 Uhr

Vorverkauf: Thelemannsche
Buchhandlung, Schillerstr. 15

Weitere Veranstaltungen der Bauhauswoche

17. August 8 Uhr abends Das Mechanische Kabarett - Stadttheater Jena

Abfahrt ab Weimar 5.30 nachmittags. Rückfahrt ab Jena 11.35 nachmittags

18. August 8 Uhr abends Konzert unter Leitung Hermann Scherchen

19. August 11 Uhr vormittags Konzert-Matinée unter Leitung Hermann Scherchen

Freitag, 17. August BAUHAUSWOCHE 8 Uhr abends

Stadttheater Jena

DAS MECHANISCHE KABARETT

Erstaufführung zur Bauhauswoche der Bühnenwerkstatt
des Staatlichen Bauhauses, Weimar

REIHENFOLGE

- | | |
|-------------------------------|--------------------------|
| 1. A B C-Hippodrom | Marcel Breuer |
| 2. Reflektorisches Lichtspiel | Kurt Schwerdtfeger |
| 3. Klappfiguren | Kurt Schmidt-G.Teltscher |

PAUSE

- | | |
|---|--------------------------|
| 4. Das mechanische Ballett | Kurt Schmidt-G.Teltscher |
| 5. Grotesken und Improvisationen
auf der Nichtsbühne | Joost Schmidtchen |
| 6. Das Figurale Kabinett | Oscar Schlemmer |

Ausführung der Figurinen und Kulissen in eigener Werkstatt

Der mechanisierte Conférencier: Andreas Weinger,
Musik von H. H. Stuckenschmidt, Hamburg

Änderungen und Reihenfolge vorbehalten

Dienst- und Freikarten sind aufgehoben

Kassenöffnung: 7 Uhr

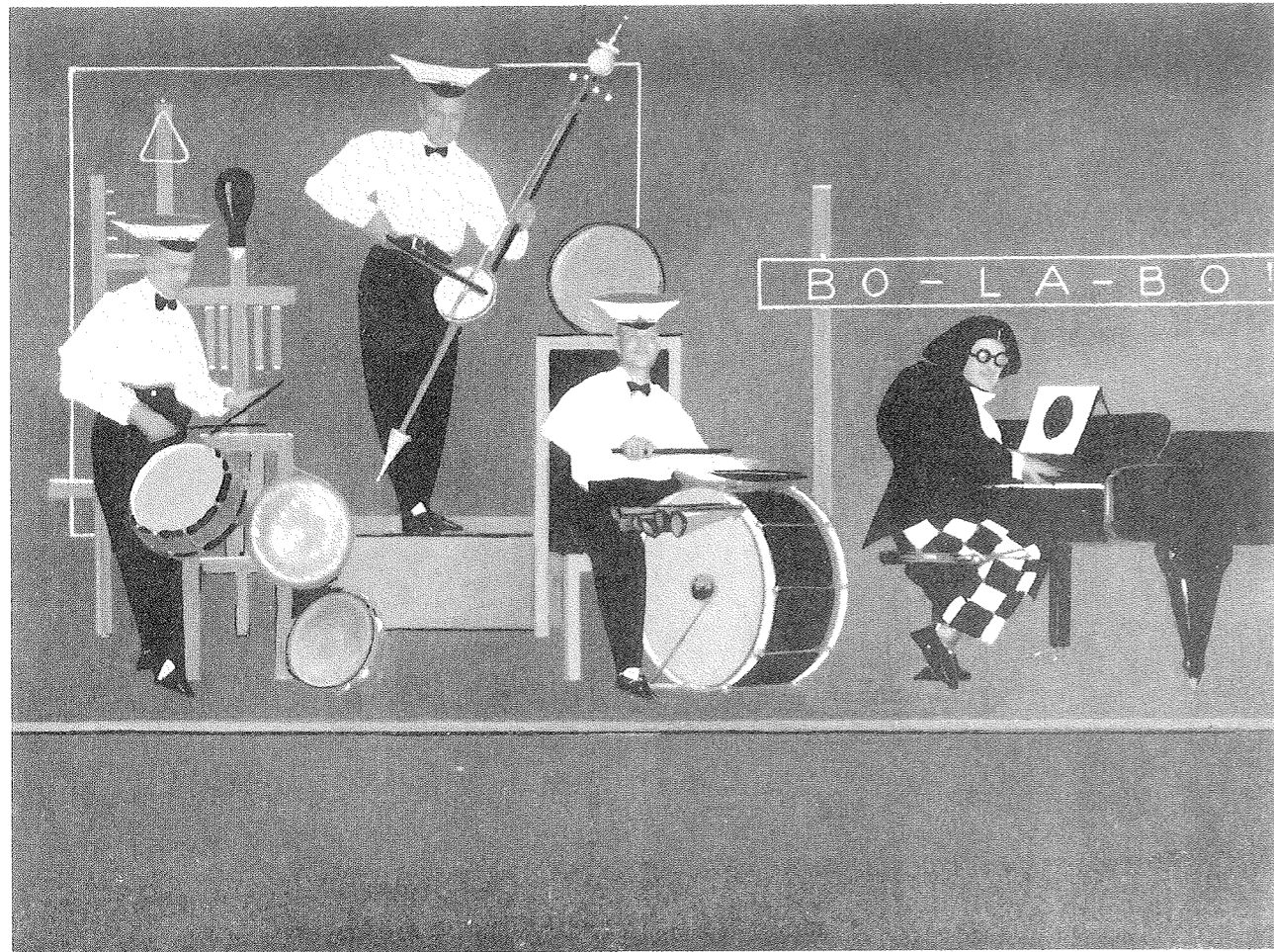
Vorverkauf: Thelemannsche Buch-
handlung, Weimar, Schillerstraße 15

Zugabfahrt ab Weimar 5.30 nachmittags Rückfahrt ab Jena 11.35 nachmittags

Weitere Veranstaltungen der BAUHAUSWOCHE im Deutschen Nationaltheater:

18. August 8 Uhr abends Konzert unter Leitung Hermann Scherchen

19. August 11 Uhr vormittags Konzert-Matinée unter Leitung Hermann Scherchen



Die „Bauhauskapelle“, die Jazzband des Bauhauses, in der Weimarer Zeit.
(Von links nach rechts: Hans Hoffmann, Heinrich Koch, Rudolf Paris, Andreas Weinger.)

Auf der vorderen und auf der rückwärtigen Außenseite des Umschlags:
Kurt Schmidt mit F. W. Bogler und Georg Teltcher, Entwürfe zum „Mechanischen Ballett“, 1923.