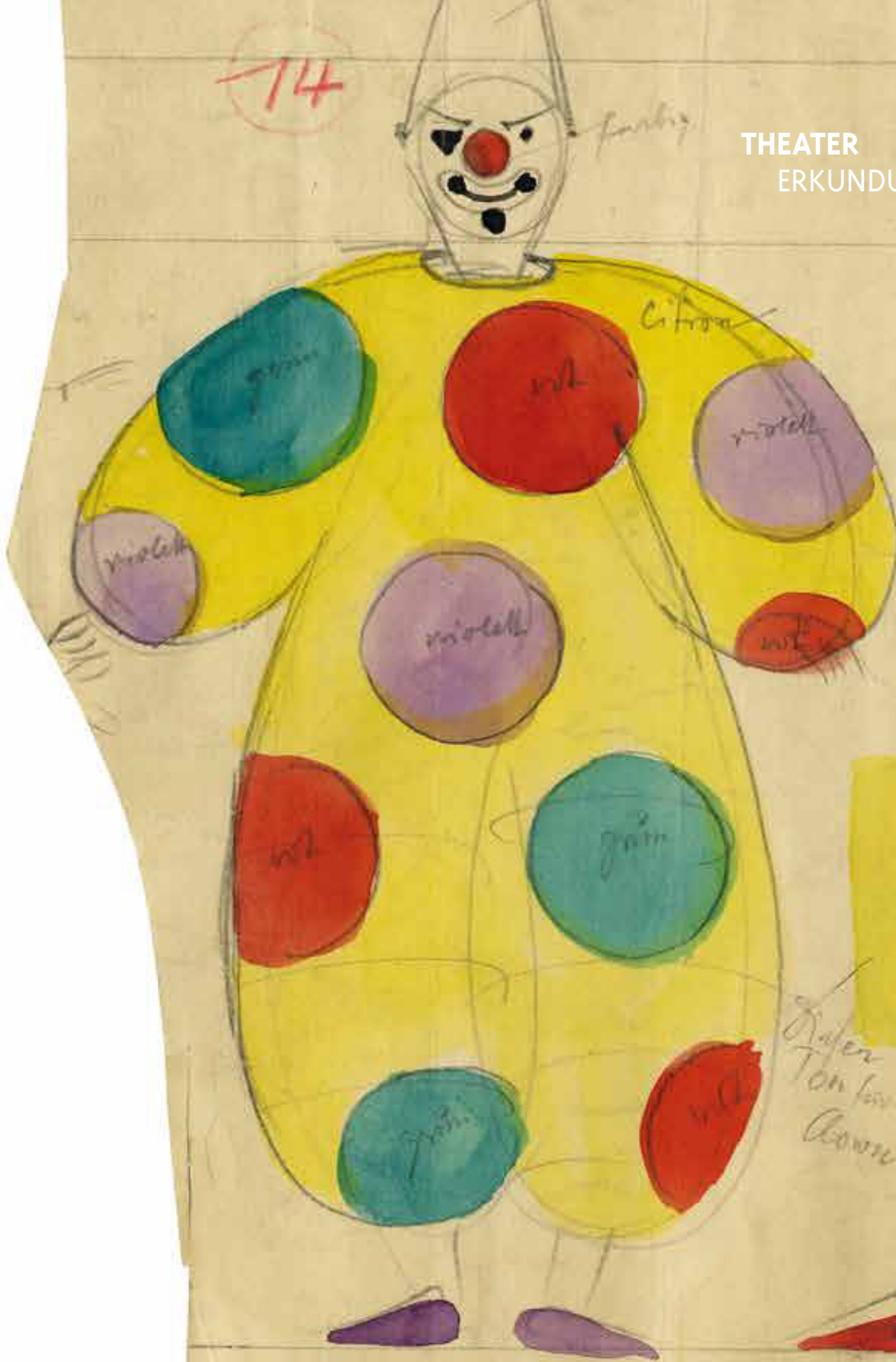


14



THEATER
ERKUNDUNGEN #3

15



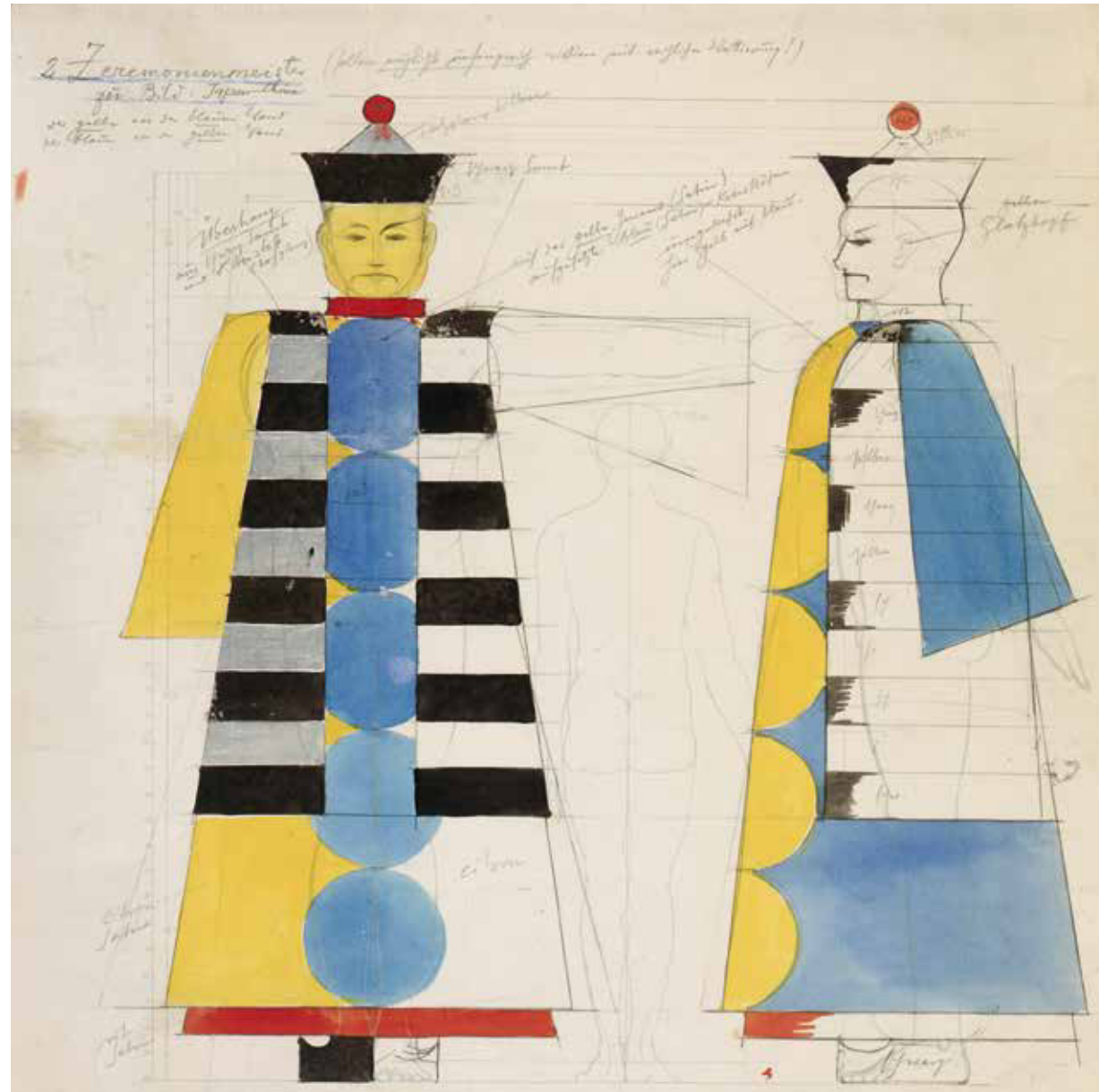
Wienand

Hrsg. von Sascha Förster

*Kraftmann & Selt
 malle Woll-...
 Trikots, Caplenen
 90% Stern applizier
 Tanageria, f...
 (event. v...
 Clown, ...
 Draht für ...
 Bestimmung*

SPIELZEUGE

THEATER-RAUM-OBJEKTE VON SCHLEMMER,
AHLFELD-HEYMANN & SCHENCK VON TRAPP



◀ Abb. 2 Oskar Schlemmer, »Teddybär, Felix der Kater, Desmond«, Cleve-Petz'/Tschaikowskis *Spielzeug*, Dresden 1928

Abb. 3 Oskar Schlemmer, »Zeremonienmeister«, Cleve-Petz'/Tschaikowskis *Spielzeug*, Dresden 1928

ZWISCHEN HANDWERK, FOLKLORE UND INNOVATION SCHLEMMERS KOSTÜMENTWÜRFE FÜR DAS BALLETT *SPIELZEUG*

Als einen »Kampf«¹ bezeichnet Oskar Schlemmer (1888–1943) seine Arbeit am *Spielzeug*-Ballett,² das er zudem für wenig originell hält.³ Für die Produktion, die am 7. November 1928 an der Dresdener Staatsoper Premiere feierte, übernahm Schlemmer das Bühnen- und Kostümbild, zu dem auch einzelne Masken aus den Werkstätten des Bauhauses beige-steuert wurden. Die negative Bewertung des Projekts durch den Künstler erscheint auf den ersten Blick erstaunlich, bot es ihm doch die Möglichkeit, an gleich drei seiner zentralen und präferierten Themen zu arbeiten: der Bühne, dem Tanz und dem ursprünglichsten aller Ausdrucksmittel: dem Menschen.⁴ Nicht nur auf der Bauhausbühne hatte Schlemmer mit Tanzstücken wie dem *Stäbetanz* und dem *Raumtanz* mit der Kunstform experimentiert, sein *Triadisches Ballett*, das er selbst als »Fest in Form und Farbe«⁵ bezeichnet, schrieb Tanzgeschichte.

Ein Blick auf die unterschiedlichen Produktionsbedingungen der beiden Stücke liefert Hinweise darauf, warum Schlemmer die Arbeit an *Spielzeug* als nicht befriedigend empfand. Während er auf sämtliche kreative Prozesse des *Triadischen Balletts* Einfluss hatte, war er für *Spielzeug* auf die Rolle des Kostüm- und Bühnenbildners beschränkt. Die Bearbeitung des Stoffes stammte von Ellen von Cleve-Petz (1899–1970), die zuvor sowohl als Tänzerin in Stücken wie dem *Amazon Solo Dance* (1917) als auch durch die mit dem Expressionisten Ludwig Kainer (1885–1967) gegründete Kompanie auf sich aufmerksam machen konnte.⁶ Vor allem in der Zusammenarbeit mit Kainer, der für aufsehenerregende Szenenbilder verantwortlich war, deutete sich ein Kunstverständnis von Cleve-Petz an, welches eine Ausweitung der einzelnen Kunstformen ebenso befürwortete wie das ihres Kollegen Oskar Schlemmer. Die Grundlage der Zusammenarbeit war mit Tschaikowskis *Nussknacker* ein Stück, das zum Kanon des klassischen Balletts gehört. Das im weitesten Sinne als Handlungsballett zu beschreibende Stück verlangt die

Kommunikation von Figuren, auch und vor allem durch das Kostüm. Ein »raumplastisches« Kostüm hingegen, wie es Schlemmer selbst im *Triadischen Ballett* realisiert sieht, ein »mathematisches Wesen der Kostüme«, welches sich auf die Bewegungsabläufe der Tanzenden auswirkt und ihr Körpergefühl beeinflusst, ist in dieser Form nur in einer Gesamtvision, die Kostüm und Choreografie umfasst, denkbar. Zu seiner Vorstellung von der Funktion des Kostüms schreibt Schlemmer in dem Aufsatz »Der Mensch als Kunstfigur«:

»Die Umbildung des menschlichen Körpers, seine Verwandlung, wird ermöglicht durch das Kostüm, die Verkleidung. Kostüm und Maske unterstützen die Erscheinung oder verändern sie, bringen das Wesen zum Ausdruck oder täuschen über dasselbe, verstärken seine organische oder mechanische Gesetzmäßigkeit oder heben sie auf. Das Kostüm als Tracht, aus Religion, Staat, Gesellschaft, ist ein anderes, als das theatrale Bühnenkostüm, wird aber meist mit jenem verwechselt. Soviel Trachten die Menschheitsgeschichte



Abb. 4 Ursula Richter, Porträt, Ellen von Cleve-Petz, in: *Blätter der Staatsoper*, Heft 3, 27.9.1928, o. S.

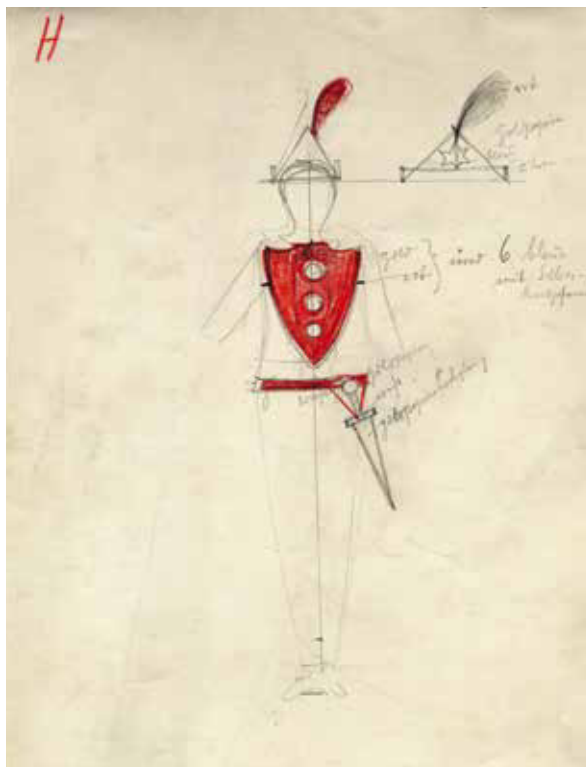


Abb. 8 Oskar Schlemmer, Cleve-Petz' /Tschaikowskis *Spielzeug*, Dresden 1928

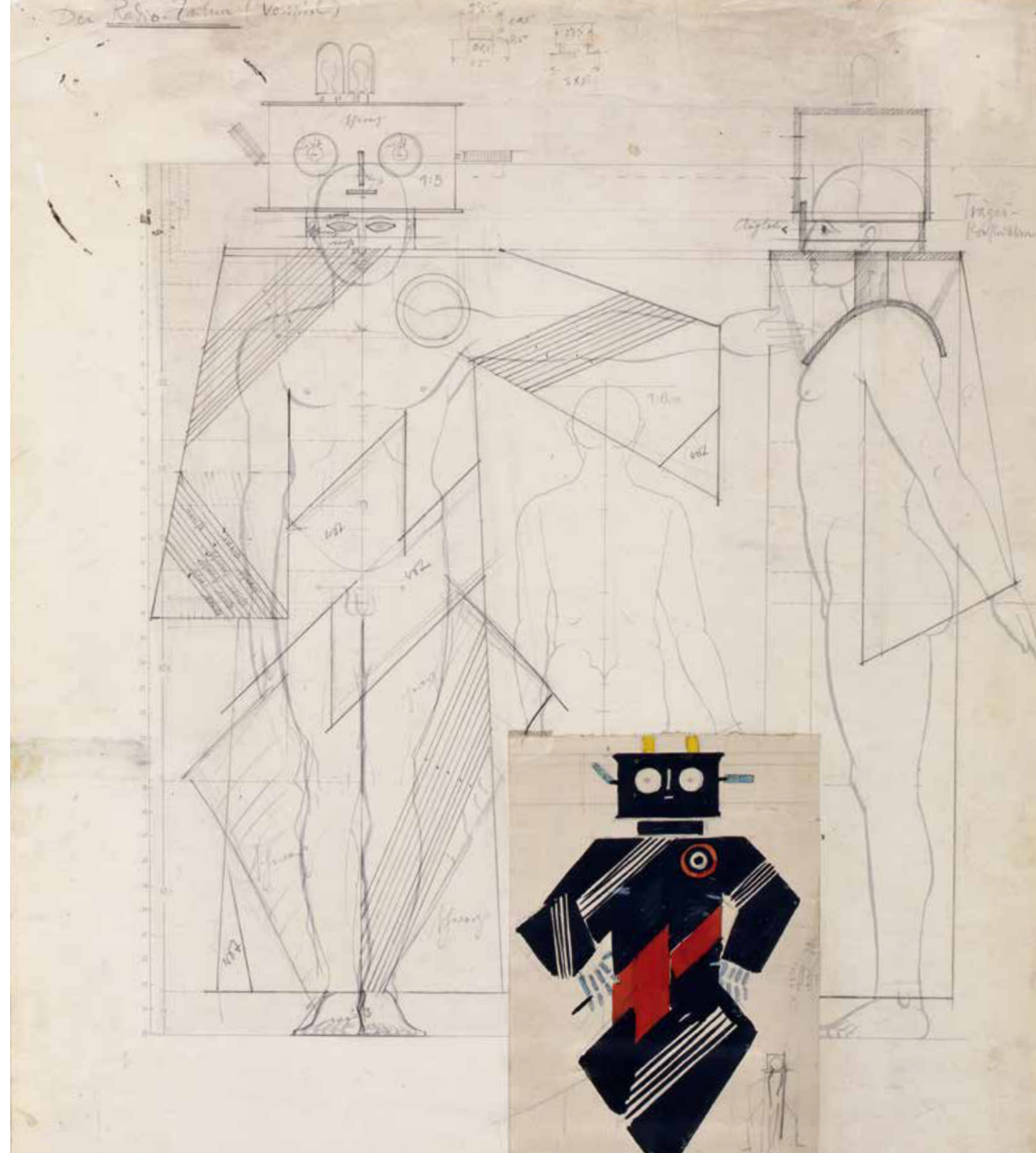
Da Schlemmer für diese Figurine keine Materialwünsche, hingegen aber Zentimeterangaben für die Kopf- und Schulterkonstruktion vermerkte, ist davon auszugehen, dass die Bewegungsfreiheit des Tänzers hier wesentlich stärker eingeschränkt war als in den anderen Kostümen.

Auch wenn Karin von Maur in den überlieferten Szenenbildern den Beleg dafür sieht, dass Schlemmers »teils konstruktivistisch, teils folkloristisch, teils tänzerisch beschwingt seiner Phantasie freien Lauf lassen konnte«⁸, ist offenkundig, dass er mit den Kostümen des *Spielzeug*-Balletts seiner Idee des Gesamtkunstwerks, dessen Verwirklichung er sich auf der Bühne erhoffte, nicht näherkommen konnte. Zu groß sind die

Zugeständnisse an den ›Stoff‹, den es zu erzählen, an die Partien, die es zu tanzen galt. Mit Ausnahme der Figurine *Radio-Zauberer*, in welcher der Körper unter der Konstruktion zu verschwinden scheint, transportierten die anderen Entwürfe konkrete Ideen, die für das Publikum auf Anhieb zu erkennen waren: Die Kostüme zu *Russland* und für den *Zeremonienmeister* weisen folkloristische Elemente auf, statt originäre Formen zu schaffen. Diese originären Formen, die ihrerseits das Potenzial hatten, den Tanz als solchen zu beeinflussen und die Schlemmer im *Triadischen Ballett* realisieren konnte, traten im *Spielzeug* hinter den erzählenden Momenten, die durch das Kostüm gestärkt wurden, zurück. Gerade diese »Mäßigung« seiner Ästhetik, die vermutlich eine der Ursachen für die positiven Kritiken auf seine Dresdner Arbeit war, verhinderte ein konsequentes Weiterdenken der tanzenden Formen. Nicht auszuschließen, dass die Unterordnung der Ästhetik für Schlemmer einen »Kampf« bedeutete.

- 1 Schlemmer, Oskar: *Oskar Schlemmer. Briefe und Tagebücher*, hrsg. von Tut Schlemmer, Stuttgart 1977, S. 238.
- 2 Vgl. zum Inhalt von *Spielzeug* die ausführliche Beschreibung in: Scheper, Dirk: *Oskar Schlemmer. Das Triadische Ballett und die Bauhausbühne*, Berlin 1988 (= Schriftenreihe der Akademie der Künste, Bd. 20), S. 180–183.
- 3 Schlemmer 1977 (wie Anm. 1).
- 4 Vgl. Schlemmer, Oskar: »Mensch und Kunstfigur«, in: Schlemmer, Oskar, László Moholy-Nagy und Farkas Ferenc Molnár (Hrsg.): *Die Bühne am Bauhaus*, Mainz und Berlin 1965 (= Neue Bauhausbücher, hrsg. von Hans Wiegler), S. 7–20, hier: S. 7.
- 5 Schlemmer, Oskar zit. nach: Zimmermann, Friederike: »Mensch und Kunstfigur«. *Oskar Schlemmers intermediale Programmatik*, Diss. Freiburg im Breisgau 2006, Freiburg im Breisgau 2007, S. 14, Endnote 4.
- 6 Vgl. zu Cleve-Petz: Toepfer, Karl: *Empire of Ecstasy. Nudity and Movement in German Body Culture, 1910–1935*, Berkeley, Los Angeles und London 1997, S. 286/287.
- 7 Schlemmer, Oskar: »Bühnenelemente«, in: *Bild und Bühne. Bühnenbilder der Gegenwart und Retrospektive*, Ausst.-Kat. Staatliche Kunsthalle, Baden-Baden 1965, o. S.
- 8 Schlemmer 1965 (wie Anm. 4), S. 15.
- 9 Ebd., S. 16.
- 10 Maur, Karin von: *Oskar Schlemmer*, 2 Bde., München 1979, Bd. 1, S. 209.

Abb. 9 Oskar Schlemmer, »Der Radio-Zauberer (Vorspiel)«, ► Cleve-Petz' /Tschaikowskis *Spielzeug*, Dresden 1928



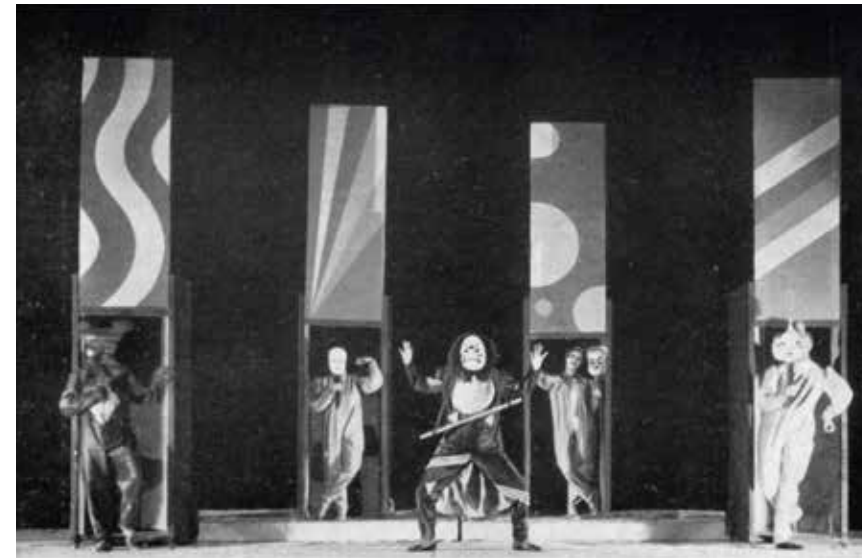
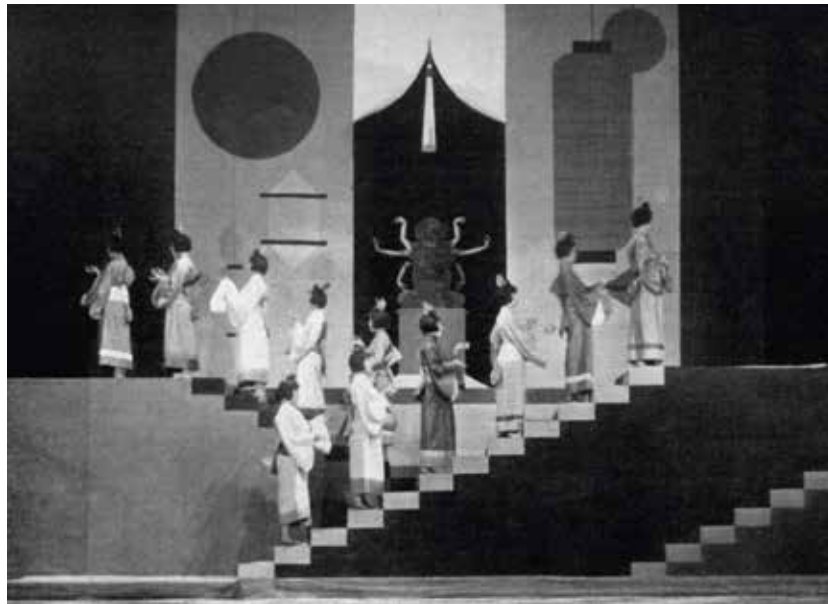


Abb. 14 - 17 In *Spielzeug* erträumen sich zwei Kinder eine Welt, in der ihre Spielsachen zum Leben erwecken und sie mit auf eine Reise um die Erde nehmen: Von China über Russland bis hin zu einem tribalistisch erscheinenden Maskentanz. Ursula Richter, Szenenfotos, Cleve-Petz'/Tschaikowskis *Spielzeug*, in: *Blätter der Staatsoper*, Heft 7, 2.12.1928, o. S.



Abb. 28 und 29 Marianne Ahlfeld-Heymann,
Wolf-Ferraris *Die schalkhafte Witwe*, Köln 1931



Abb. 33 und 34 Marianne Ahlfeld-Heymann, »Vizekönig Andreas I« und »Périchole«, Offenbachs *La Périchole*, Köln 1931

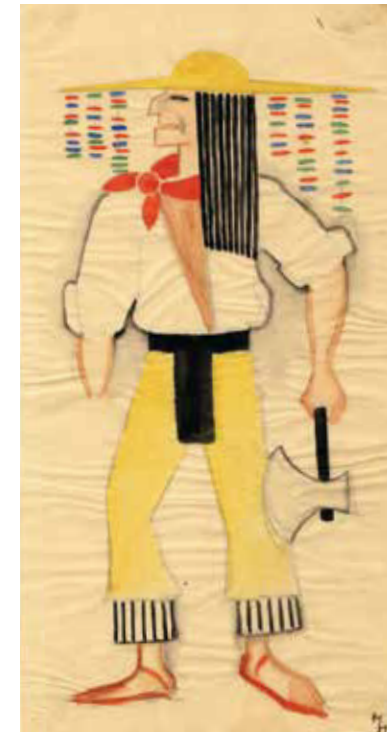


Abb. 35-37 Marianne Ahlfeld-Heymann, »Vizekönig als Arzt«, »Indianer« und »Indianer«, Offenbachs *La Périchole*, Köln 1931

großen Bedauern Schlemmers boten sich diesen beiden Werkstätten nur selten die Möglichkeit, Arbeiten abseits von freien Kunstübungen zu erstellen, die den Leitgedanken von der Einheit der Künste demonstrierten.⁸ Auch in der Bühnenwerkstatt bei Schlemmer war Ahlfeld-Heymann laut ihrer Autobiografie *Und trotzdem überlebt. Ein jüdisches Schicksal von Köln über Frankreich nach Israel 1905–1955* (Konstanz 1994) Schülerin.⁹ Dadurch konnte sie sowohl ihrer Vorliebe für das Material Holz als auch ihrer Begeisterung für das Theater nachgehen, die sich bereits im Kindesalter im Rahmen von selbst aufgeführten Puppentheaterstücken äußerte.¹⁰ Während ihrer Bauhauszeit schuf sie sowohl Masken als auch Handpuppen aus Holz, die auf die Entstehung inner-

halb der Holzbildhauereiwerkstatt schließen lassen. Aber auch an der Bauhausbühne waren Masken und Marionetten Bestandteil von Oskar Schlemmers und zuvor Lothar Schreyers (1886–1966) theoretischen Überlegungen, wie letzterer resümierte: »Unser Studium des sinnfälligen Ausdrucks menschlicher Körperbewegungen führte uns zwangsläufig zur Gliederpuppe, zur Marionette. Wir [Oskar Schlemmer und Lothar Schreyer, R.Z.] fügten das Mechanische und das Geheimnisvolle der Marionette [...] zu einer Gestaltseinheit zusammen, in dem wir den Marionettenspieler zugleich zum Träger der Marionette machten.«¹¹ Schlemmer proklamierte nicht nur die Relevanz des Marionettentheaters, sondern sah auch die Maske als ideales künstlerisches Ausdrucksmittel,