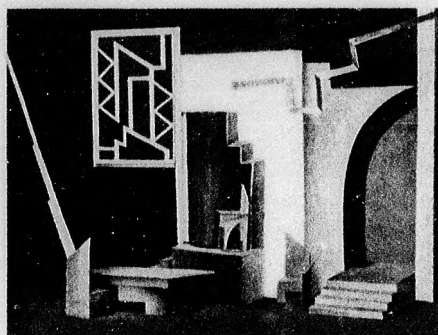


MA

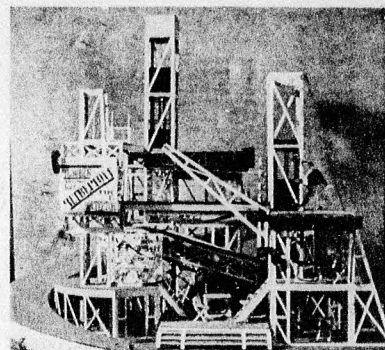
MUSIK UND THEATER NUMMER

KÜLÖN SZÁM

MUSIQUE ET THEATRE



N. Altman



A. Vesnin

N. ALTMAN — A. VESNIN — L. KASSÁK — STEPANOVA — F. T. MARINETTI —
STEPANOVA — KAMARDIONKO — H. WALDEN — K. SCHWITTERS — G. CADEN —
F. LÉGER — EL. LISSITZKY — EL. LISSITZKY — EL. LISSITZKY — A. TAIROFF —
F. LÉGER — F. LÉGER — H. SUSCHNY — MOHOLY NAGY — CO-OP — CO-OP — CO-
OP — G. GROSZ — M. CHAGALL — E. PRAMPOLINI — P. PICASSO — STUCKEN-
SCHMIDT — G. TELTSCHER — JOSEF NÁDASS — G. TELTSCHER — GÜNTER
HIRSCHEL-PROTSCH — JOSEF M. HAUER — E. PRAMPOLINI — JOSEF M. HAUER

ÜBER NEUE THEATERKUNST

Die Frage der Kunst ist letzten Endes die Frage der Formgebung. Die Aufgabe des Künstlers ist es, neue und immer neue Formlichkeiten zu schaffen, die verschiedenen Stoffe je nach seinem Willen zu einem neuen Ganzen zu gestalten. Und zwar nicht mit der Absicht, besondere politische oder andere gesellschaftliche Bewegungen zu illustrieren, sondern doch die schöpferische Tat auf jedem Gebiete des Lebens schon an sich eine gesellschaftliche, soziale Tat. Das Kunstwerk verkörpert die Aufnahmefähigkeit, den ordnenden Willen und die beherrschende Kraft des Menschen einer bestimmten Epoche. Unter allen Künsten bietet die Theaterkunst die meisten Möglichkeiten zur dekonstruktiven Darstellung des Erfüllens, des Ordners und der das Lebenschaos beherrschenden Kraft. Um aber die Möglichkeiten des Theaters völlig erschöpfen zu können, müssen wir die heutige Bühne von der Herrschaft des epischen Dichters, des illustrierenden Schauspielers und des dekorierenden Malers befreien.

Theaterkunst bedeutet ebenso wie Musik, Malerei und Dichtkunst ein in sich geschlossenes, ausgeglichenes Ganzes.

Das Theaterspiel lebt zum Unterschiede von den anderen Künsten in Raum und Zeit zugleich. Seine inneren Gesetze unterscheiden sich kategorisch von jenen der Malerei und Dichtkunst, welehterere auf die Fläche und welehterere auf die Zeit bezogen wird. Und das Theater unterscheidet sich im gleichen Maße wie alle übrigen Künste auch von dem uns umgebenden Alltagsleben.

Das Leben ist eine organische, die Kunst eine organisierte Einheit.

Der neue Künstler muß also in erster Linie ein erführender, visueller Mensch und letzten Endes ein überlegener und unerbittlicher Organisator sein.

Diesen Forderungen entspricht von allen Kunstbestrebungen die Theaterkunst bis jetzt am wenigsten. Die neuesten Schulen der anderen Künste förderten zumal die Grundgesetze des neuen Schaffens zu Tage, wie in der Musik die Atonalität, in der bildenden Künsten die Konstruktion und in der Dichtkunst die Beschränkung des vom äußeren geschöpften Themas. Auf dem Theater waren es Tairoff und andere Russen, die den ersten Schritt zum Ziele taten, doch gelang es keinem im wesentlichen über einen bloßen, der Vergangenheit weitgehenden Konzessionen nachenden Reformismus hinauszukommen.

Die Künstler unserer Generation, Maler, Schauspieler und Regisseure zogen auf zwei Wegen auf die Suche nach dem neuen Theater aus. Auf dem einen Wege ließen die Experimente der Russen, auf dem anderen die der Europäer. Die Maler der europäischen Richtung, beziehungsweise der Stillbühne blieben nach wie vor Maler, nur mit der Bemühung eine noch intensivere Illusion zu erzeugen als ihre ausgesprochen naturalistischen Vorgänger. Ihre mit malerischen Mitteln gestaltete Flächenszene erzeugt in uns mit fast schon ingenieurmäßiger Genauigkeit das Bild einer Fabrik oder eines Laboratoriums. Der durch sie geschaffene Schein ist schon nemabe ein vollkommener, doch bleibt er nichtdestoweniger Schein. Wir haben Objekte vor uns, die auf der Photographie genau so aussahen, als hätten wir die Aufnahme einer wirklichen Fabrik oder eines wirklichen Laboratoriums gemacht, obgleich wir im Grunde nur das naturalistisch-imitierte Ebenbild einer Fabrik oder eines Laboratoriums vor den Apparat gestellt hatten. Kurz alles, was sie heute als Erneuerer der Bühne geschaffen haben, sieht einem in Wirklichkeit geschaffenen Gegenstand zum Verwechseln ähnlich, doch behone ich noch einmal, daß es nicht identisch ist mit dem, was es zu sein scheint. Es ist illusorisch, ist nicht Realität. Über die Kunstfertigkeit des Malers hinaus ist ihr Werk nicht mehr, als die Hütten, Schlösser und Wundergärten der alten Bühnenmalerei.

Das Ergebnis der europäischen Bewegung ist also nicht mehr und kann auch auf diesen Wege nicht mehr sein, als die restlose Verwirklichung der imitierten Bühne. Und zweifellos entfernte sie sich mit dieser Schaffung einer vollkommenen Illusion in verhängnisvoller Weise von der Schaffung des eigentlichen Bühnenschauplatzes als künstlerischer Realität. Für sie bedeutet die Bühne noch immer die Wandfläche, die sie zur Unterstützung einer vorgeschriebenen Handlung mit Illustrationen und Dekorationen auszustatten haben.

Die Bühne ist im Grunde nicht mehr und nicht weniger als Spielort (Lebensgebiet).

Und Bühnenkunst ist im Grunde nicht mehr und nicht weniger als von einem einzigen Punkte aus zusammengefaßtes konstruktives Spiel (Lebensbewegung).

Die Russen hingegen faßten die Bühne bereits als Raum auf und so erzielten sie den europäischen Reformern gegenüber bedeutende Erfolge. Sie schufen der bemalten Flächenszene gegenüber die gebaute Raumbühne. In ihren Augen — und ihr Sehens ist das des neuen Menschentypus, der zu revolutionären Tat fähige Wille — starb die Bühnenfläche und es entstand der freie Raum als Grundelement der Theaterkunst. Doch wurde aus naheliegenden Gründen auch von ihnen das letzte Problem der Theaterkunst nicht gelöst, da sie sich nicht mit dem ganzen Problemenkomplex, sondern nur mit einem Teil desselben befaßten. Sie arbeiteten nicht an der Synthese der Theaterkunst, sondern lediglich an einem Element derselben. Sie spezialisierten die größte Frage, so daß sie zur Fachangelegenheit wurde. Und aus dieser spezifischen Einseitigkeit, die in anderer Beziehung auch Tairoffs Tätigkeit kennzeichnet, mußte notgedrungen ein neues Babel der Theaterkunst entstehen. Und auch jener lächerliche Dualismus war unvermeidlich, der in der Ausführung eines

Organisation brachte. Er ging lediglich von Punkte A zum Punkte B über, statt das ganze Alphabet auf einmal in seinen Organisationskreis zu ziehen und dabei keinem der einzelnen Faktoren eine Sonderstellung im voraus einzuräumen. In Tairoffs egozentrischer Schweiß blieben die Elemente der Bühne mit Ausnahme des Schauspielers dieselben tot oder höchstens mit einem Reflexleben ausgestatteten Körper, die sie auf der naturalistischen Bühne gewesen waren. Bis auf wenige Nuancen blieb alles beim alten. Um aber im Ernst von einer neuen Bühnenkunst sprechen zu können, dürfen wir uns keineswegs mit Detailfragen belassen, vielmehr heißt es das gesamte hierarchische Gebäude der ehemaligen Bühne, bestehend aus Dichter, Schauspieler, Maler und Regisseur aus den Fugen zu heben.

Die Bühnenkunst kann ebensowenig wie andere Künste unter die Herrschaft eines einzigen Faktors gestellt werden. Das künstlerische Schaffen ist synthetisches Formschaffen, wo es keine unterschiedlichen Wertstufen gibt, nur unbedingt notwendige, und ihre Aufgabe immer vollkommen erfüllende Elemente.

Verlieren diese Elemente ihre Bedeutung an sich, dann blüht auch das gesamte Kunstwerk seinen Charakter als Plus ein.

Wahrlich ein schlechtes Haus, das „erstarrter Musik“ abholt. Wahrlich eine schlechte Musik, die Meeresbräusen vortauscht.

Wahrlich schlechte Bühnenkunst, die die Illusion des Alltags gibt.

Und im allgemeinen ist alles, was nicht in und für sich eine deutliche und unverkennbare Realität darstellt, nicht Kunst.

Und wie Baukunst, Musik, Poesie und Malerei die reine Erkenntnis ihrer selbst erreichen, so muß auch die Bühnenkunst ihre eigene Wirklichkeit erreichen.

Um aber diesem Gesetze gehorchen zu können, muß sich die Bühnenkunst von ihrer hierarchischen Gegenwart befreien.

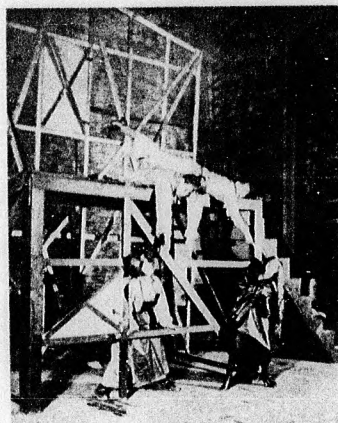
Diese Befreiung ist nur dann möglich, wenn Dichter, Schauspieler, Maler, Regisseur, Licht, Ton, Farbe und Bewegung als Elemente in eine Reihe gestellt werden.

Dem das Problem des neuen Theaters wird nicht von den heutigen Suchern der Spezialgebiete gelöst, sondern von einem neuen Menschentypus, dem Organisator, der den Willen hat, eine gefühlsmäßige, visuelle und kollektive Ordnung zu schaffen.

Unter Organisator verstehen wir hier keineswegs den heutigen Theaterregisseur. Der Regisseur hat sich dem dramatischen Text des Autors, oft sogar bestimmten Bühneninstruktionen anzupassen. Seine Arbeit ist im allgemeinen die des Vermittlers. Der Organisator, den wir meinen, ist gleich dem Dichter, oder dem Architekten ein Schaffender. Der Unterschied besteht darin, daß er auf einem neuen Gebiete mit neuen Gesetzen erscheint. Was wir bis jetzt im Theater gesehen haben, ist in den günstigsten Fällen dramatische Kunst, mithin Literatur und nicht Theaterkunst. Kein primäres Schaffen auf der Bühne, sondern Transformation. Und es ist falsch, von einer Theaterkunst auf Basis der dramatischen Literatur zu sprechen. Auf diesem Wege kann nur das vom Dichter geschaffene Drama gut oder besser auf der Bühne, als einer untergeordneten Spielgelegenheit aufgeführt werden. Oder andererseits können wir das Drama als literarische Kunstgattung vervollkommen, ohne aber die Theaterkunst, jene neue Kunstgattung zu schaffen, in welcher unter anderen Elementen auch das dramatische Element als Bestandteil enthalten ist, so wie in der Maschine die Schraube, im Haus der Ziegel und in der Stadt der Mensch, die Maschine, das Haus und die Menge der Ereignisse enthalten ist. Es unterliegt daher keinem Zweifel, daß mit der Theaterkunst eine neue Kunstgattung und mit dem Schöpfer der Theaterkunst ein neuer Schöpferotypus erscheinen muß. Und dieser neue Typus wird seiner Rolle gemäß eher dem erfindenden Ingenieur, als dem bisherigen Dramatiker, seine Arbeitsergebnisse hingegen eher einer konstruierten Maschine oder der modernen Stadt als der bisherigen Theaterkunst nahebringen. Mit seinem Auftreten wird ein neuer Kampf zwischen Widerstandsfähigkeit des modernen Menschen und Widerstandsfähigkeit des konservativen Stoffes eröffnet werden. Die stammelnde und stolpernde Epoche des Bauens, der vollkommen neuen Formen. Und es wird dennoch und unaufhaltsam bereits die Epoche des Bauens sein. Und hierbei denke ich nicht an die romantische und tausendfach kompromittierte Gesamtkunst. Nein, nur an eine neue Kunstgattung, die in Zeit und Raum die Gefühls- und Gedankenwelt des heutigen Menschen ausdrückt, wie sich der uns vorangegangene Mensch in Literatur, Musik und in den bildenden Künsten ausgedrückt hat.

(Übersetzung A. Gelpi)

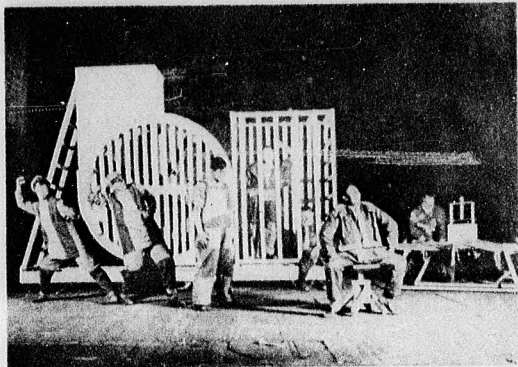
Ludwig Kassak



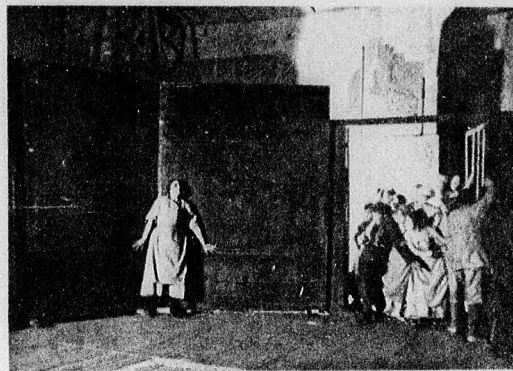
Stepanova: Coco Magnifique, Regie Meierhold, Moskau (Klischee Stavba)

klassischen Dramas inmitten der Holz- und Eisenkonstruktionen der russischen revolutionären Bühne gipfelt. Indessen wenn auch die Arbeit der russischen Bühne vom Standpunkt der Theaterkunst aus nicht das erwünschte Ergebnis zeugte, wenn auch die neue Synthese ausblieb, zeigte sie doch die grundlegenden Elemente der Theaterkunst, zeigte die Bühne als Raum, sowie die Möglichkeit der in diesem Raume zu erbauenden Konstruktionen und zugleich gelang es Tairoff, dem Regisseur, wenn auch auf falscher Grundlage und mit irrtümlichen Zwecken, den Schauspieler als zweites Element der Bühne zu entdecken und zu entwickeln.

Aber den Fehler der russischen Bühnenkonstrukturen, sich in Spezialisierung zu verirren, begeht auch Tairoff, indem er den Schauspieler spezialisiert. Sein Wahlspruch „die Bühne dem Schauspieler“ ist kaum mehr als eine Wiederholung der naturalistischen Bühnenexperimente. Waren bis dahin, sicherlich unbedeutendweise entweder Dichter oder Maler Alleinherrscher der Bühne, so setzte jetzt Tairoff an ihrer statt ebenso unberechtigt den Schauspieler zum Herrscher ein. Daraus erhellt, daß er es ebenfalls nicht zur Synthese der Theaterkunst, zur einheitlichen



Stepanov: Szenische Konstruktion (Tod des Tarekin) Regie Melchior, Moskau (Kisincev Stviba)



Kinarditonska: Masse Mensch (von E. Toller) (Kisincev Stviba)

TEATRO ANTIPSIKOLOGICO ASTRATTO, DI PURI ELEMENTI E IL TEATRO TATTILE

Tutto l'attuale teatro giovane italiano, che ha giustamente scoperto via il teatro verista e il teatro d'annunziano, sarebbe un teatro futurista se non fosse ingombro di psicologismo e di filosofismo. Questo giovane teatro italiano non avrebbe mai osato le audaci compenetrazioni di reale e ideale, di serio e grottesco, le sue simultaneità di realtà e visione, le sue scene di oggetti inanimati, se il nostro Teatro Sintetico futurista non avesse imposto tutto ciò alle folle italiane.

Il pubblico che applaudirà certamente il nuovo dramma di Pirandello, applaudirà anche la sua trovata futurista che consiste nel far partecipare il pubblico all'azione del dramma. Il pubblico si ricordi che questa trovata è dovuta ai futuristi.

Questa precedenza d'invenzione nel teatro, nell'operetta e nel music-hall fu constatata dalla critica parigina, inglese, berlinese, americana, e recentemente in un articolo di fondo del quotidiano *Comedia* di Parigi, in cui Gustave Fréjaville scrisse: "E. T. Marinetti, parlando sulla montagna, ha fatto sentire dieci anni fa tante verità che oggi si impongono con la forza dell'evidenza..."

Il *Teatro Sintetico* (creato da Marinetti e Settimelli) è stato imposto vittoriosamente in Italia dalle Compagnie Berti, Ninci, Zoncada, Tumiati, Matelli, Petrolini, Luciano Molinari, a Parigi e a Ginevra dalla Società avanguardista "Art et Action," a Praga dalla Compagnia cecoslovacca del Teatro Svandovo.

Il *Teatro della Sorpresa*, creato da Marinetti e Cangiullo, è stato imposto dalla Compagnia Futurista De Angelis ai pubblici di Napoli, Palermo, Roma, Firenze, Genova, Torino, Milano, ecc.

Il Teatro futurista sintetico e della Sorpresa, rappresentato e pubblicato in tutte le lingue, commentato da innumerevoli giornali, ha influenzato tutti gli attori drammatici e tutti gli ambienti teatrali.

Il successo di *Sei personaggi in cerca d'autore*, di Pirandello (che contiene, accanto a lungaggini filosofiche e psicologiche ultra-passatiste, delle scene d'oggetti inanimati tipicamente futuriste), dimostra come il pubblico accetti con entusiasmo il futurismo nelle sue forme moderate. D'altra parte si deve al futurismo italiano e ai futuristi Balla, Prampolini, Depero la rivoluzione scenografica del teatro russo. Lo constatò Luigi Chiarelli in un articolo del *Corriere Italiano*:

"Gli scenografi russi derivano quasi tutti dai nostri futuristi, che in Russia il verbo Marinetti è sempre in grande onore; e l'interpretazione spirituale delle opere, per quanto si riferisce agli ambienti, risente spesso degli arditi tentativi di luce psicologica compiuti da Anton Giulio Bragaglia, il quale da parecchi anni, sebbene sprovvisto di mezzi adeguati, lavora in Italia al rinnovamento della messa in scena. Anche le derivazioni del Teatro del Colore del rimpianto Ricciardi

sono, in Russia, sensibili. Il Tairoff, del teatro Kamerny, valendosi di messe in scena di Alessandra Exter, tenta di dar voga al teatralismo, seguendo anch'egli però i manifesti dei futuristi italiani: le sue scene ballano con gli attori, come nel balletto *Il Cabaret epiletico* di Bragaglia e Marinetti..."

Nel 1911 Emilio Settimelli ed io abbiamo ideato una rivoluzione totale del teatro. Le nostre idee assolutamente opposte a quelle imperanti sul palcoscenico d'Italia e dell'Estero ci spinsero alla distruzione di tutti i canoni e di tutti i divieti per giungere a un teatro libero e finalmente aperto a tutte le nuove libertà spirituali.

Dovunque si lavorava a perfezionamenti scenici, ma nulla si era tentato per rinnovare i motivi drammatici.

Ibsen, Maeterlinck, Andreiev, Paul Claudel, Bernard Shaw non pensarono mai di giungere a una vera sintesi, liberandosi dalla tecnica che implica prolissità, analisi meticolosa, lungaggine preparatoria. Davanti alle opere di questi autori, il pubblico e nell'atteggiamento riluttante d'un crocchio di staccandati che sorvegliano la loro angoscia e la loro pietà spando la lentissima agonia di un cavallo caduto sul selciato. L'applauso singhiozzo che, scoppia finalmente, libera lo stomaco del pubblico da tutto il tempo indigesto che ha ingurgitato. Ogni atto equivale a dovere aspettare pazientemente in anticamera che il ministro (colpo di scena haché, revolverata, parola rivelatrice, ecc.) si muova. Tutto questo teatro passatista o semi-futurista, invece di sintetizzare fatti e idee nel minor numero di parole e gesti, distrusse bestialmente la varietà di luoghi, tempi e spazi, di dinamismo; insaccando molti paesaggi, piazze, strade, nell'unico salame di una camera.

Abbiamo nel *Teatro Sintetico* distrutto le preoccupazioni di tecnica, verosimiglianza, logica continuata a preparazione graduata.

Abbiamo nel *Teatro Sintetico* rinnovato motivi drammatici, creando le nuovissime miscele di serio e di comico, di personaggi reali e irreali, le compenetrazioni e le simultaneità di tempo e di spazio, i drammi d'oggetti, le dissonanze, le immagini sceneggiate, le drame d'idee e di gesti. Se oggi esiste un giovane teatro italiano con miscele serio-comiche-grottesche, personaggi irreali in ambienti reali, simultaneità e compenetrazione di tempo e spazio, lo si deve al nostro *Teatro Sintetico*.

Il *Teatro della Sorpresa* si propone di esiliare sorprendendo, con tutti i mezzi, fatti, idee, contrasti non ancora portati da noi sul palcoscenico, accozzi divertenti non ancora sfruttati da noi, e capaci di scuotere giocondamente la sensibilità umana. Per noi elemento essenziale dell'arte è la sorpresa, l'opera d'arte è autonoma, assomiglia soltanto a se stessa e perciò appare come un prodigio. Infatti, *La primavera* di Botticelli — come molti altri capolavori — aveva al suo apparire, oltre ai valori diversi di composizione, ritmi, volumi e

colori, il valore essenziale della sua originalità sorprendente. La nostra conoscenza di questo quadro, i plagi e le imitazioni che suscitò, hanno distrutto oggi questo valore di sorpresa. Ciò dimostra come il culto delle opere passate (ammirate, imitate e plagiate) sia, oltre che pernicioso ai nuovi ingegni creatori, vano e assurdo, dato che si può oggi ammirare, imitare e plagiare soltanto una parte di quelle opere.

Raffaello, avendo scelto per un suo attresco una parete di una sala del Vaticano, già decorata qualche anno prima dal pennello del Sodoma, fece raschiare da quella parete l'opera meravigliosa di questo pittore, e l'attresco, in omaggio al proprio orgoglio creatore e pensando che il valore principale di un'opera d'arte è costituito dalla sua apparizione sorprendente.

Perciò diamo una importanza assoluta al valore di sorpresa. Tanto più che dopo tanti secoli pieni di opere geniali, le quali (ognuna al suo apparire) sorpresero, oggi e difficilissimo sorprendere.

Nel *Teatro della Sorpresa*, la pietra della *travata* che l'attore lancia dev'essere tale da: 1° Colpire di sorpresa gioconda la sensibilità del pubblico, in pieno. 2° Suggestire una continuità di altre idee commesse a guisa di acqua schizzata lontano, di cerchi concentrici di acqua o di echi ripercossi. 3° Provocare nel pubblico parole e atti assolutamente impreveduti, perché ogni *sorpresa* partorisca nuove sorprese in platea, nei palchi e nella città la sera stessa, il giorno dopo, all'infinito.

Ora credo urgente combattere nel teatro lo psicologismo nelle sue diverse forme:

1° Psicologismo scientifico-documentario (De Goncourt, Zola, Dostoevski, Proust).

2° Psicologismo semi-futurista alla parigina, frammentario, tagliente, aspro, perverso, etemmiato, ambiguo.

3° Psicologismo pirandelliano, russo-scilo, massiccio, pesante, funerario, moralista, professorale, pedante, con relativi decrepiti anetismi: "l'essere o non essere; vivere, sognare... dialoghi filosofici senza sintesi plastica né movimento.

Questi psicologismi sono tutti e tre ugualmente analitici, lunghi, opachi senza lirismo, monotoni, tediosi, deprimenti, e anti-italiani, cioè contrari alle belle qualità liriche spiritose esplosive improvvisatrici alate coloratissime della nostra razza.

Perciò abbiamo creato due nuove forme di teatro (rappresentate nella *tournee* del Nuovo Teatro Futurista in diciotto città italiane):

1° La sintesi astratta alogica di elementi puri. Questo teatro astratto presenta al pubblico le forze della vita in movimento. La sintesi astratta è una combinazione alogica e sorprendente di blocchi di sensazioni tipiche.

2° La sintesi tattile muscolare sportiva itechnica.

F. T. Marinetti

Das Theater als künstlerisches Phänomen

Das Theater ist keine moralische Anstalt.
Das Theater ist keine unmoralische Anstalt.
Das Theater ist keine Vermittlungsanstalt für Werke der Literatur und deren Vertreter.

Das Theater ist kein Tempel und kein Bordell.
Theater ist die gegliederte Gestaltung optischer und akustischer Bewegungen.

Die Ausführenden am Theater, Menschen und Gegenstände, sind die Träger dieser Bewegungen.

Das Theater ist ein Spiel der Sinne.
Durch die organischen und künstlerisch logischen Beziehungen des Sichtbaren und des Hörbaren wird das Spiel zum Kunstwerk.

Das Spiel übertrifft keine Gedanken. Gedanken sind Abstraktionen sinnlicher Feststellungen.

Das Theater übertrifft keine Empfindungen. Empfindungen sind Schlüsse sinnlicher Ergebnisse.

Das Theater übertrifft keine Gefühle. Gefühle sind Zusammenziehung von Empfindungen.

Das Theater der Gegenwart hat nichts mit dem Theater als Kunst zu tun. Das Theater der Gegenwart ist intellektuelle Betrachtung und Darstellung des Lebens. Also Illustration subjektiver Fälle und Zufälle in individueller Deutung.

Das Theater als Kunstwerk ist ein Organismus, geschaffen durch die künstlerisch logische Beziehung sinnlicher Bewegungen zueinander.

Das Theater muß von der Literatur (Niederschrift von Tatsachen und ihren Abstraktionen) und von der Schauspielerei (Nachahmung menschlicher Lebensäußerungen) befreit werden, ehe es Kunst werden kann und Kunst wird.

Das Material des Theaters ist Farbe, Form, Tonfall und Ton in Bewegung. Durch die Gestaltung dieser Elemente zur künstlerischen Einheit entsteht das Kunstwerk Theater.

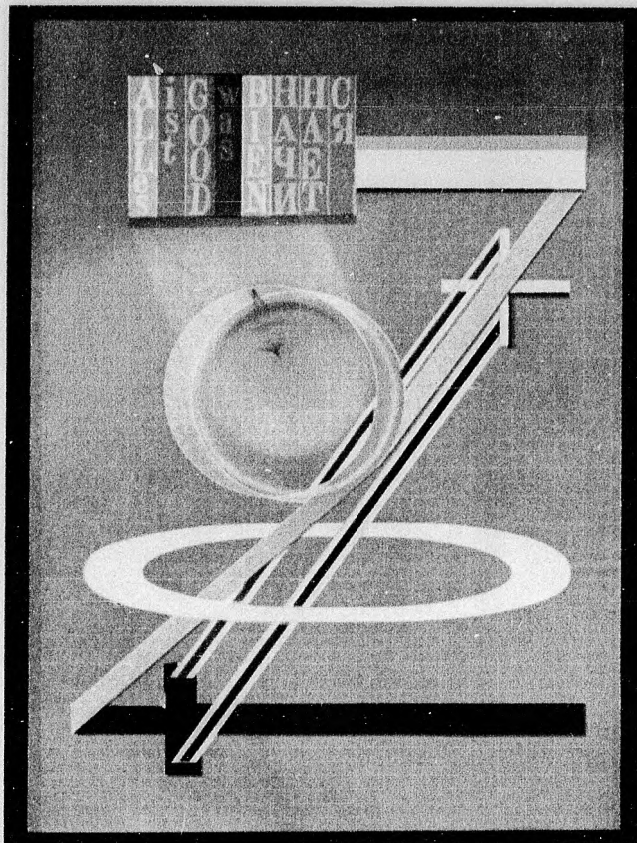
Alles andere ist Zeitvertreib für Kulturbürger und Kulturkünstler.

Herwarth Walden

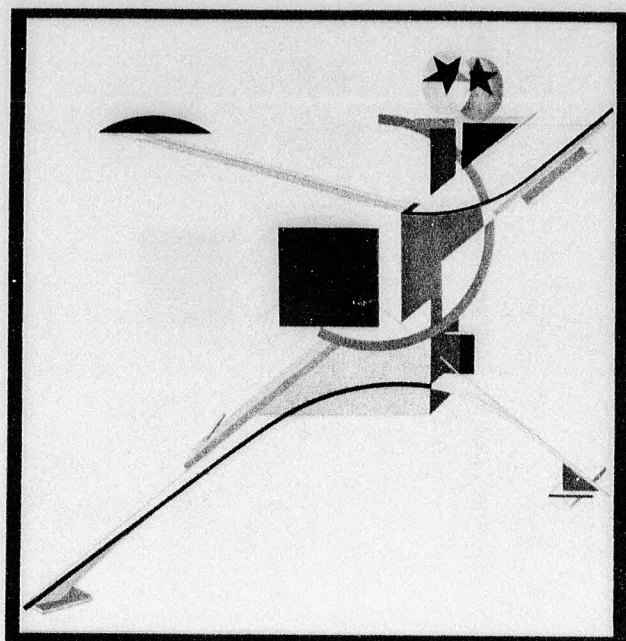
Die Merz-Bühne

Die Merz-Bühne dient zur Aufführung des Merz-Bühnenwerkes. Das Merz-Bühnenwerk ist ein abstraktes Kunstwerk. Das Drama und die Oper entstehen in der Regel aus der Form des geschriebenen Textes, der an sich schon, ohne die Bühne, als geschriebener Text ein abgerundetes Werk ist. Bühnenbild, Musik und Aufführung dienen nur zur Illustration dieses Textes, der selbst schon eine Illustration der Handlung ist. Im Gegensatz zum Drama oder zur Oper sind sämtliche Teile des Merz-Bühnenwerkes untrennbar miteinander verbunden, es kann nicht geschrieben, gelesen oder gehört, es kann nur im Theater erlebt werden. Bislang unterschied man zwischen Bühnenbild, Text und Partitur bei den Vorführungen im Theater. Man bearbeitete jeden Faktor einzeln und konnte ihn auch einzeln genießen. Die Merz-Bühne kennt nur die Verschmelzung aller Faktoren zum Gesamtwerk. Materialien für das Bühnenbild sind sämtliche feste, flüssige und luftförmige Körper, wie weiße Wand, Mensch, Drahtgerüst, Wasserstrahl, blaue Ferne, Lichtkegel. Man verwendet Flächen, die sich verdichten oder in Gewebe auflösen können. Flächen, die sich vorhangartig falten, sich verkleinern oder erweitern können. Man lasse Dinge sich drehen und bewegen und lasse Linien sich zu Flächen erweitern. Man schiebe Teile in das Bühnenbild hinein und nehme Teile heraus. Materialien für die Partitur sind sämtliche Töne und Geräusche, die durch Violine, Trommel, Posaune, Nähmaschine, Tackkultur, Wasserstrahl usw. gebildet werden können. Materialien für die Dichtung sind sämtliche den Verstand und das Gefühl erregende Erlebnisse. Die Materialien sind nicht logisch in ihren gegenständlichen Beziehungen, sondern nur innerhalb der Logik des Kunstwerkes zu verwenden. Je intensiver das Kunstwerk die verstandsmäßig gegenständliche Logik zerstört, um so größer ist die Möglichkeit künstlerischen Aufbaus. Wie man bei der Dichtung Wort gegen Wort wertet, so werte man hier Faktor gegen Faktor. Material gegen Material. Man kann sich das Bühnenbild etwa in der Art eines Merz-Bildes vorstellen. Die Teile des Bildes bewegen und verändern sich, und das Bild lebt sich aus. Die Bewegung des Bildes vollzieht sich stumm oder begleitet von Geräuschen oder Musik. Ich fordere die Merz-Bühne. Wo ist die Experimentierbühne?

Kurt Schwitters



EL LISSITZKY



E
L
L
I
S
S
I
T
S
Z
K
Y

Die elektro-mechanische Schau

Vorliegendes ist das Fragment einer Arbeit, die aus der Notwendigkeit, den geschlossenen Kasten des Schauspieltheaters zu überwinden, entstanden ist. (Moskau 1920-21.)

Die großartigen Schauspiele unserer Städte beachten niemand, denn jeder „jemand“ ist selbst im Spiel. Jede Energie ist für einen eigenen Zweck angewendet. Das Ganze ist amorph. Alle Energien müssen zur Einheit organisiert, kristallisiert und zur Schau gebracht werden. So entsteht ein WERK — mag man das KUNSTwerk nennen.

Wir bauen auf einem Platz, der von allen Seiten zugänglich und offen ist, ein Gerüst auf, das ist die SCHAUMASCHINELEI. Dieses Gerüst bietet den Spielkörpern alle Möglichkeiten der Bewegung. Darum müssen seine einzelnen Teile verschiebbar, drehbar, dehnbar usw. sein. Die verschiedenen Höhen müssen schnell ineinander übergehen. Alles ist Rippenkonstruktion, um die im Spiele laufenden Körper nicht zu verdecken. Die Spielkörper selbst sind je nach Bedarf und Willen gestaltet. Sie gleiten, rollen, schweben auf, in und über dem Gerüst. Alle Teile des Gerüsts und alle Spielkörper werden veranlaßt elektro-mechanischer Kräfte und Vorrichtungen in Bewegung gebracht, und diese Zentrale befindet sich in Händen eines Einzigen. Dies ist der SCHAUGESTALTER. Sein Platz ist im Mittelpunkt des Gerüsts, an den Schalttafel aller Energien. Er dirigiert die Bewegungen, den Schall und das Licht. Er schaltet das Radiogrammophon ein, und über den Platz tönt das Getöse der Bahnhöfe, das Rauschen des Niagara-falles, das Geknatter eines Walzenwerkes. An Stelle der einzelnen Spielkörper spricht der SCHAUGESTALTER in ein Telefon, das mit einer Bogenlampe verbunden ist, oder in andere Apparate, die seine Stimme je nach dem Charakter der einzelnen Figuren verwandeln. Elektrische Sitze leuchten auf und erlöschen. Lichtstrahlen folgen den Bewegungen der Spielkörper, durch Prismen und Spiegelnungen gebrochen. So bringt der SCHAUGESTALTER den elementarsten Vorgang zur höchsten Steigerung.

Für die erste Aufführung dieser elektro-mechanischen SCHAU habe ich ein modernes Stück, das aber noch für die

Bühne gedichtet ist, benützt. Es ist die futuristische Oper „Sieg über die Sonne“ von A. Kratsehonich, dem Erfinder des Lautgedichtes und Führer der neuesten russischen Dichtung. Die Oper wurde 1911 in Petersburg zum ersten Male aufgeführt. Die Musik stammt von Matjuschn (Vierteltöne). Malewitsch malte die Dekorationen (der Vorgang — schwarzes Quadrat). Die Sonne als Ausdruck der alten Weltenergie, wird vom Himmel herabgerissen durch den modernen Menschen, der kraft seines technischen Fortschritts, sich eine eigene Energiequelle schafft. Diese Idee der Oper ist in eine Simultanität der Gesichtsbilder eingewoben. Die Sprache ist alogisch. Einzelne Gesangsparthen sind Lautgedichte.

Der Text der Oper hat mich gezwungen, an meinen Figuren einiges von der Anatomie des menschlichen Körpers zu bewahren. Die Farben der einzelnen Teile meiner Blätter sind, wie in meinen Form-Arbeiten, als Materialäquivalente zu betrachten. Das heißt: bei der Ausführung werden die roten, gelben oder schwarzen Teile der Figuren nicht entsprechend angestrichen, vielmehr in entsprechendem Material ausgeführt, wie zum Beispiel blankes Kupfer, stumpfes Eisen usw.

Die Entwicklung des Radio in den letzten Jahren, der Lautsprecher, der Film- und Beleuchtungstechnik und einige Erfindungen, die ich selbst inzwischen gemacht habe, das alles macht die Realisierung dieser Ideen noch viel leichter, als mir das 1920 vorgeschwehrt hat.

El Lissitzky

A színházi atmoszféra

A rendező előkészítő munkájának betetőzése az előadás színvitele, más szóval: annak a színházi atmoszférának, melyben a színes játszani fog. A színházi atmoszféra problémája természetszerűleg nem új, mert a színész sohasem játszhatott az üres térben s így mindenkor szükséges volt olyan háziat találni, mely az általa megszemélyesített cselekvés kifejtéséhez illett.

Ha a színházi atmoszféra történelmi kialakulását nyomon követjük, ezt a folyamatot a modern színház periódusában, melyről itt kizárólag lesz szó, röviden így jellemezhetjük: a bából (maquette) a vázlatrajzon át a neo-maquette-ig. A fejlődésnek így jellemzett útján a festő mindig kísérője és segítőtársa volt a rendezőnek.

A reális élet problémáinak megoldását keresvén, a naturalista színháznak iragatól értetődőleg olyan körülmények közé kellett állítania színészét, hogy a néző és maga a színész lélektanilag és valósággal átadhassák magukat a színházalkotta illúzióknak és hihessenek abban, hogy díszlet helyett a valóságos élettel van dolguk.

Nem csoda hát, hogy mikor a naturalista színház elleni reakció jelentkezett és a tényleges élet kellekeit pótló konvenciók elvét a művészi konvenciókéval helyettesítette, a rendezők és jelesen a festők gyűlölete elsősorban a naturalista színházi atmoszféra és a maquette művészetellenessége ellen robbant ki. Viszont a tevédest ők nem a maquette naturalisztikus megkonstruálásában látták, hanem magában a tényben, hogy ilyen konstruáltatott. A maquette a naturalista színház jelképevé vált, melyet megsemmisíteni az új színház legfőbb törekvése lett.

A hiba abban volt, hogy a maquette elpusztítása nemcsak a naturalista színház ósdi eljárását, hanem magát a színházat is elpusztította volna, mert ellensége volt a színház természetességének, mely nélkül pedig a színész nem lehet meg.

A maquette helyett vázlatrajzot készítő festő a konvencionális színházot a térből a síkra vitte át és a háromdimenziós színészt arra kárhoztatta, hogy síkra

festett bábba alakuljon át. A vázlatra áttért festő mohón felvitte a színpadra a festészetben megszokott eljárásokat a forma felületi megoldásával s ebbe a megoldásba a színész élő szilüetjét is belehelyezte, miután előbb felületivé lapította. Mindez csak a színész mehanizálását segítette elő s ha ez a konvencionális színház egészen kifutotta volna formáját, a színész végül valósággal figurává vált volna.

Mind nyilvánvalóbb lett annak szüksége, hogy a színpadot megszabadítsuk a festő egveduralmától, a már szinte a rivaldáig előrenyomult diszlektától s a színészt az ellaposító síkfelülettől, kitarva előtte az arenát művészetének szabad nyilvánítására. S ugyancsak nyilvánvaló lett annak szüksége, hogy a diszlektés kérdése a ritmikus akció értelmében nyerjen megoldást, a színész pedig visszakapja mozgási szabadságát, és pedig a színpad alapzatának megfelelő berendezése által, mert ez az a bázis, melyen a színész mozgása valóságosan revelálódik.

A színpadi alapzat kérdésének kutatása közben magától érteődően vissza kellett jutnunk a térbeli színpadhoz és a maquette-hez, mely természetesen nem azonos a naturalista színpadával s melyet éppen ezért neo-maquette-nek nevezhetünk.

Művészetének láthatóvá feltétele a színész saját anyagát használja: Ez a színésznel a test. A testnek pedig három dimenziója van és ezért csak a térbeli atmoszférában nyilvánítható ki. Az ilyen atmoszféra pedig természetesen csak háromdimenziósan oldható meg és modelje nem lehet más, mint a maquette.

Hogyan konstruálható meg mármint a maquette?

A színész teste segítségével fejezi ki művészetét. A színész tehát olyannak kell lennie, hogy a színész testét az összes szükségelt formák felvételében segítse s az összes szükségelt mozgás- és ritmüstörékvéseknél megfeleljen. A szín legfontosabb része tehát, mely minden előadáshoz megfelelően alakítandó, nyilván a szín alapzata, a padló, mert ezen mozog a színész, ezen realizálja látható formába alkotó törekvést.

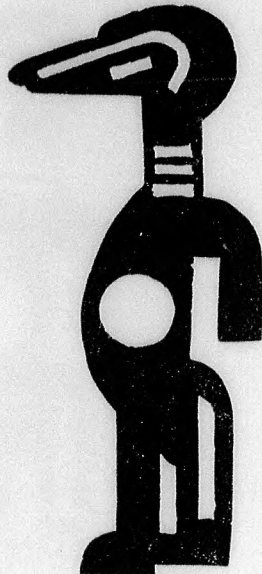
Innen van, hogy a festőnek legfőbb figyelmét a háttérfalakról a színpad alapzata felé kell fordítania. Mind-éddig a festő teljességgel elhanyagolta a színpadnak ezt a részét s képezetének egész gazdagságát a háttérre és a külsőszakra fecsérelte, mintha bizony a színpad nem a színész számára készülne, hanem levegőben ropkódó ismeretlen madaraknak. A festőnek el kell fordítania szemét a színpadnak ezekről az alárendelt jelentőségű részleteiről, hogy annál inkább odaszentelhesse magát a színpadi alapzat kidolgozásának, mely munkájában a rendezővel karöltve kell eljárnia.

Hogy milyen irányelvek érvényesüljenek az alapzat kidolgozásánál? Mindenekelőt legyen ez az alapzat megtört, ne ábrázoljon egységes felületet, hanem a játék problémáéhoz mérten toressék horizontális vagy lejtős, különféle színvonalu felületekbe, mert az egységes alapzat nyilvánvalóan kifejezéstelen s nem teszi lehetővé a színésznek anyaga teljes kihasználását.

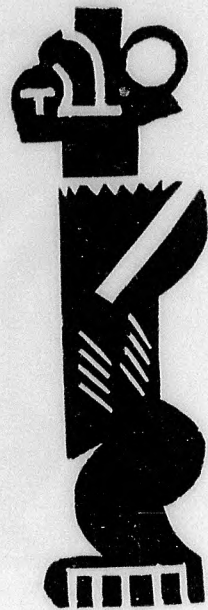
A színpadi alapzat megtörése és változó színvonalu terrénumokra való felbontása egyben azt is jelenti, hogy a függőleges konstrukcióról áttérünk a vízszintesre. A vízszintes konstrukció az, ami a dimenzió problémáinak megfelel. A függőleges és vízszintes konstrukciók együtt bizonyos formájú összetételeket hoznak létre a színpadon. Hogy ezek a formák milyenek legyenek?

Mondanom sem kell, hogy az összes színpadi konstrukciók szükségképen háromdimenziósak legyenek, mert csak ez esetben hangolhatók össze harmónikusán a színész háromdimenziós testével.

A. Tairoff



F. Legere



Figürinen zu Centrars Ballett

BÜHNENKOMPOSITION: 2

Kleine Bühne.

Rechts Kreis, dessen Mittelpunkt zusammenfällt mit Endpunkt eines Quadrates, dessen Seite dem Durchmesser des Kreises gleich ist.
 Quadrat schwarz über Kreis rot.
 Setzen sich nach unten in Zylinder, bzw. Quader fort ins Unsichtbare.
 Rampe der Linie Halbkreis-Gerade angepaßt und tiefer als Spielort.
 Hinterwand, Seitenwände entfernt, grau glatt.
 Zwischen Rampe, Hinterwand und Seitenwänden und dem Spielort breite Tiefe ins Unsichtbare.
 In der Mitte des Quadrates Glassäule vierkantig nach oben ins Unsichtbare auf Quadersockel flach grau.
 Innerhalb Glassäule Frau rot.
 Aus Kreismitte ragt Eisenstange.
 Eisenstange trägt Metallscheibe.
 Auf Metallscheibe Mann grau fast in Kreislage.
 Metallscheibe in Kreisbewegung von links nach rechts in Mitteltempo und langsam nach abwärts.
 Licht halbdunkel.
 Horn dumpf.

Frau
 ich bin nicht viele jahre alt
 ich bin stark und gesund
 meine mutter war eine glastrompeterin
 nun ist sie schon mein spaten geworden

Lichtstrahl dünn fällt von rechts oben auf Frau.
 Ebenso von links oben auf Mann.
 Frau
 ich bin durch das teermeer geschwommen
 nun bin ich unverletzbar
 Zwei Lichtstrahlen wie vorher.
 Frau
 durch meine Adern fließt schweres blut
 Echo 1
 rotes blut
 Echo 2
 milchblut
 Lichtstrahlen wie vorher.
 Horn stärker.
 Licht flackert.
 Frau
 wir sind wie die eismenschen
 können kaum die erde aufwühlen
 und wenn wir einen finger auf der straße finden
 suchen wir gleich den laternenmann
 der ihn verloren hat
 Mann
 du hast recht
 Echo 1
 du hast recht
 Echo 2
 du hast recht
 Zugleich schießt Lichtstrahl aus Eisenstange nach oben ins Unsichtbare

Mann aber schon kreist die spirale in meiner
brust
ich atme das seil der freien dächer
Er beginnt sich langsam aufzurichten.
Mann spürst du den heißen geruch der luft
Frau schrauben drehen sich in meine fuß-
sohlen
kein pechstrom kann mich mehr erschüttern
in meinen brüsten schmerzt die milch

Licht wieder ruhig halbdunkel
Lichtstrahlen verschwunden.

Horn endet mit einigen kurzen Stößen.
Aus dem Quader schiebt sich eine Brücke weiß nach
vorne

Auf Brücke tauchen auf 4 Kinder weiß in hellem Licht.

Kind 1 du bist meine liebe mutter
da hast du den weißen stab
Es hebt den weißen Stab.

Kind 2 weißen stab
Es hebt weißen Stab.

Kind 3 du bist meine liebe schwester
da hast du den roten stab
Hebt roten Stab.

Kind 4 roten stab
Hebt roten Stab.
Flöte hohe leise Pflöte.

Kind 2 wir suchten dich inmitten der kopf-
losen pferde

Kind 1 aber du warst nicht dort

Kind 4 wir suchten dich bei den beinlosen
schafen

Kind 3 dort warst du auch nicht
Licht über Kinder dämpft sich
Glassäule innen Licht gelb.

Frau hier bin ich
ich lebte inmitten der brennenden felder
nun habe ich meinen ruheplatz ge-
funden

Rote Lichtsignale aus Eisenstange
Kinder wimmern.
Jähe Pflöte.

Mann wir sind noch nicht ganz in die haupt-
station eingefahren
aber fürchtet euch nicht
morgen kommt schon der fahnen-
schwenker
er bringt euch das gläserne schaukel-
pferd
und die seifenblasen

Kinder hu hu hu

Frau auch die glaspuppen
Mann richtet sich immer mehr auf

Mann ja
auch die glastrumpeten

Metallscheibe hat den Boden erreicht.
Mann steht.

Mann Frau wir können schon durch die mauern
schauen

Wieder plötzlich rote Lichtsignale.

Frau bist du der weber der mir meine augen
operierte

Mann ja
doch mußt du mir noch die füße
waschen

Frau komm zu mir ich will dir deine haare
kämmen
ich brauche ein kleid für den feiertag

Mann komm mit mir in das große haus
dort liegen alle kleider

Kinder schwester liebe schwester

Frau vier tage sind in die sonne schlafen
gegangen
die sind nicht mehr zu finden
kommt alle her

Mann 2 die zimmerfrau ist eine vielfältige lampe
geworden
du wirst sie kaum finden
sie ist überall

Mann 3 ich bin in dem krankenhause gewesen

Mann was sagte man im krankenhause

Mann 3 die du suchst ist schon gesund und
stark

für dich ist hier kein platz mehr
geh sie suchen

An den Wänden beginnt Licht nach abwärts zu fließen
an Schnelligkeit zunehmend.

Frau ich wohne hier im großen herz

Mann bleib du immer dort
sie kommen schon mit ihren kranken
augen
die welt ist ein roter ofen geworden
ich schnitze mir den kahn zurecht
und fahre den breiten strom hinauf

Frau sage den bergwerkern
den kohlengräbern
den eisensuchern
den baumfällern
den lokomotivführern
ich sei gesund geworden und stark

Kinder wir sind so froh

Mann ich werde auch sagen daß du eine
glaskugel in deiner brust trägst
und auch daß du den schmelzofen mit
deinem blute feuerst
ich werde auch sagen ...

Mann versinkt.
Licht an Wänden immer stärker, Rot der Wände verblaßt

Frau morgen versammeln wir uns um das
glashaus
man wird euch die neuen köpfe auf-
setzen
und die fenster muß man alle ein-
schlagen

Männer Frauen jammern Übergang in Freuen bis Chor.

Frau das sind die letzten trommelschläge in
euerem leben

Wände Milchglas weiß
Licht grell weiß plötzlich durch Wände, aus Tiefe, von
oben.

Auf Kreisfläche Bewegung, rege Gesten,
Motoren von ferne
Während Frau Hände langsam hebend, allmählich ver-
sinkt.

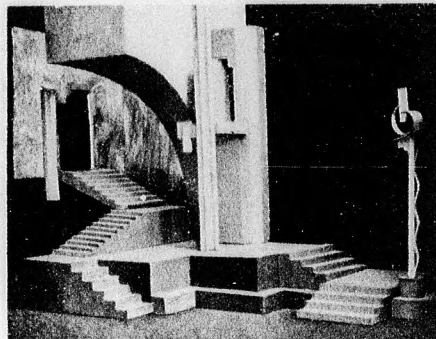
Chor um das glashaus werden wir uns ver-
sammeln

da kommt auch das milchmädchen hin
und
auf der straße schon werden wir den
bergwerkern begegnen

den kohlengräbern
und
den eisensuchern
und
den bleitressern
und
den elektromännern

Zugleich Lichtgarben grell.
In Licht glutweiß verschwindet alles.

Hans Susechuy



N. Altman Theaterdekoration (Rüschsee Storb)

Gefunke erlischt.
Finsternis.

Dann Licht gelb rein.
Seitenwand, Hinterwände rot.
Mann Kinder stehen vor Glassäule.
Mann betastet Glassäule.

Kinder schauen ihn an
Frau hält Hände vor Gesicht.

Auf der Kreisfläche Männer Frauen rot weiß schwarz.
Männer Frauen auf den eiselspitzen wehen die zertetzten
fahnen

Trommeln leise
Aus Eisenstange gelber Lichtstrahl ständig nach oben
ins Unsichtbare mit Dampfgeräusch.

Mann 1 ich fragte im hause 12 nach dem milch-
mädchen

Mann was gaben sie dir zur antwort


Mann 1 das milchmädchen hat sich verwandelt
geh es suchen in die große stadt

Mann ich fragte im Garten an der peripherie
nach der zimmerfrau

Mann was sagten sie

MOHOLY-NAGY: FILMVÁZ • A NAGYVÁROS dinamikája

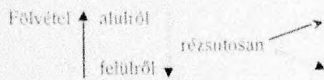
Minden jog, különösen a fordítás és filmben való re-
valosítás joga, fenntartva
Copyright by Staatliches BAUHAUS WEIMAR

Szemközi házsorok egymáson átlátszóan ellentétes
irányban \longleftrightarrow rohannak és az autók is 
mindig gyorsabban, hogy rövidesen káprázzik a szem
belé

Aháról: egy a sínek közötti árokból a vonat hasa,
ahogy elvágtat
Kerék forog — elrosódott vibrálásig



Vasdaru építése
(A trükkaszt-felvétel — rajz — lassan természetfelvételbe
telbe olvad át)
Házépítésnél mozgó emelő



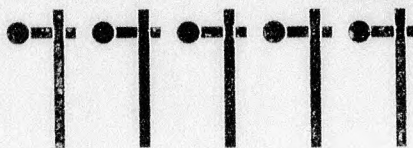
Téglafejlővő.
Körben-mozgó darú



Ezt a mozgást tovább folytatja egy auto-
mobil, amelyik balra
 \leftarrow rohan. A kép közepén folyton egy és
 \leftarrow ugyanazt a házat látmi; (t. i. a házat
mindig vissza kell a közepre fotografálni).
Megjelenik egy másik automobil, amelyik az
elsővel egyidejűleg, csak ellenkező irányban,
száguld \rightarrow
Az utca egyik házsora ugyanebben az irány-
ban \rightarrow rohan úgy, hogy a kép közepé-
n levő ház átlátszik rajta. A házsor eljut:
 \rightarrow és visszajön \leftarrow

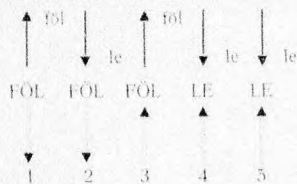
TEMPÓ
TEMPÓ

Tigris TIGRIS jár ketrecében
dühösen föl s alá
Magasan — lönt — tisztán szemaförök



automatikusan

a-u-t-o-m-a-t-i-k-u-s-a-n
mozognak (nagy részletfelvétel)



Feherpályaudvar
Váltoallomás
Raktáremlékek és pincék

SÖTET SÖTET
SÖTETSÉG

Vasut:
Országút (járművekkel). Hid. Viadukt. A mélyben: uszó
hajók. Fölötte lebegő vasut (Elberfeld)

Vonattfelvétel magas föltésről: rézsutosan
Bakter háptákbán szalutál
Szemei megüvegesednek (Nagy RÉSZLET-
felvétel)
A vonat egy hidról: fölülről

Rézsút

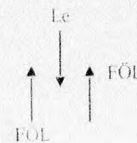
rézsút

RÉZSÚT

TEMPÓ
TEMPÓ
TEM PÓ
TEM PÓ
TEEM
M P P Ó Ó Ó Ó

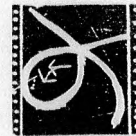


Arulházban üvegfejlővőnek néger-
gyerekek
Ferdén
Eltorzított perspektíva



Kilátás. CSÖDCELET

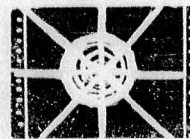
A bejáratnál kikötött kutyák
Az üvegfejlővőnek mellett üveges telefonfülke telefonálóval
Földszintfelvétel az üveglapokon át
A telefonálóknak foszfóreszkáló anyaggal bedörzsölt
(hogy ne keletkezzenek sziluet) ARCA közvetlenül a föl-
vevőgép mellett lassan elfordul jobbra
Feje fölött spirálisan húzódik el egy messziről röplő
aeroplán



Röplőfelvétel csekély magasságból: tér, ahová sok utca
torkollik



Járművek tömege: villanyos, autó, teherkocsi, konflis,
bicikli, autóbusz, ciklonett hajt gyors tempóban kifelé
egyszerre visszafordul mind
a közepén összefutnak



a tér közepe nem nyílik, minden belesüllyed
(A felvevőgépet fölbilencítik, fogó a nézőben a zuhán-
ná s érzése tamadjon)

TEMP

Földalatti
Kábelek
Gáztartány
Csatornák (mélyen a város
alatt kiépített kloakák)

Fény tükrözik a vizeken

Ivlámpa



Szakra SPRICCELI
Autótut éjjel, csillgó aszfalt

Fölről és elsuhanó részút autók
5 MÁSODPERCIG csak FEKETE vászon
Fényreklám eltünő és megjelenő fényirással:

szószó szószó

Tűzijáték az Angolparkban



Utazás a
Hullámvasúton
Száguld
ÓRIASkerék
A csudaház
Torzttükrök
Más Vicek

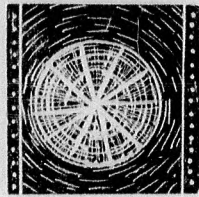
Kiállítás- vagy pályaudvar-csu-
nok felvétel.
A felvevőgépet vízintes körben,
utána függőleges körben forgat-
ják
Feszülő
Telefonhuzalok és sürgönydró-
tok a házak között

Porcellánszigetelő-tornyok

Antennák a háztetőn



Gyár:

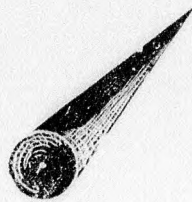


Kerekek forognak

Artista forog, bukfcencezik

Rudagrás Lezuhan **10x** egymásután

Varieté. Örült tevékenység
Labdarugó-rérközés. Goromban. Frös tempo
Nóbirkózás. Giccs!
Jazzbandhangszerek (Részletfelvétel)



A PUBLIKUM ELLEN

Bélül üres, csillgó fémtölesert
hajtanak a felvevő-
gép leneséjéhez
(Közben:)
Egy ember
villámgyorsan
elrántja tőle a
fejét (Részletfelvétel)

VIZ

Pohár
(csak a víz tükre nagy részletfelvételben)
Mozgásban
Főlesap mint Szökőkút

Jazzband a beszélő filmmel

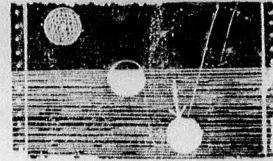
FORTISSZIM

Vad tánckarikatura
Utcalányok
Boxolás. Részletfelvétel:

CSAK a gömböskeztük
az időnyújtó- (Zeitlampe) géppel
Füstgomolyog (hid fölött, ahogy vonat fut el alatta)

Gvárkémény *részút*

Buvár fejfel sülvéd a vízbe
Propeller munkában a víz alatt
Csatornanyílások a víz fölött és víz alatt



A csatornán körösztül mótorcsónakkal a

SZEMÉTGYÁRBA

Szemét földfogozás.

Ócskavashégyek
Óregcipődombok
Konzervdobozkztlak

PÁTERNOSZTER-fölvonó kilátással. Körben.

Innen az egész részt a
JAZZBANDig (ezt is megfordítva)
fejte öre állítva vissza kell kurblizni

förtisszimótól PIANISSZIMÓ

Hullaház. Fölről
Katonaparadé
Mars - mars



Nők lovagolnak
A két felvétel egymásra másolva átlátszón

Vágóhid. Okrók
A hütöterem gépei
Kolbászgép. Kolbász ezerszámra
Vicsorgó OROSZLANFEJ (Részletfelvétel)
Színház. Zsimorpadlás
Vicsorgó OROSZI ANFEJ (Részletfelvétel)
Rendőrgumiribottal forgalmas tér közepén
A BOT (Részletfelvétel)
Színházpublikum
Vicsorgó OROSZLANFEJ (Részletfelvétel)

Pár másodpercig feketeség.

KÖR

Cirkusz.
Trapéz.

TEMPÓ

Clown

OROSZLÁN, Oroszlán
OROSZLÁN, Oroszlán

Babócok.
Babócok. Oroszlán.
Babócok.

LASSAN

zuhatag a beszélő filmmel

Hulla uszik a vízben
Katonák.
Mars-mars.
Pohár VIZ
Mozog a tükre.

röviden

gyorsan Fölszökell.
Berlin. 1921—1922

VÉGE

Megjegyzések azok számára, akik a filmet nem akarják egyszerre megérteni:

Ez a film nagyrészt a felvevőgép lehetőségeiből adódott.

A cél az volt, hogy a film saját akciójával és saját temposzerűségével hasson a mag divatos irodalmaskodó, színházaskodó cselekmények helyett.

Az autó mozgására a brutális bevezetés végett van szükség. A lélegzetnélküli rohanásért, a város zür-zavaráért. A tigrisre a kontrasztért. Másrészt, hogy a közönség már a film elején megszokja az ilyen meglepetési és következtelenséget.

(Ez a film nem akar tanítani, nem moralizál és nem mesél. Csak vizuálisan akar hatni.)

Hídak, vonatok, hajók stb. a város civilizációs berendezkedésért.

A vonat hása: másként sose látott élmény.

A tosztoreszkáló arc lassan elfordul: asszociáció: fárasztó telefonaiásra; álomszerűség (üveg — üveg — üveg), egyben a mozgás irányával előkészít a repülő spirálisára.

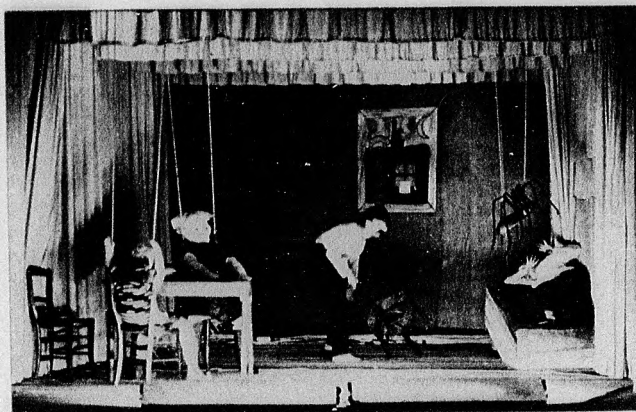
A hullámvadás utszaguldás: az ember figyelmét sok dolog kikerüli. Sok azért, mert érzékszervei képtelenek mindent fölvenni; gyors mozgást, a veszély pillanatait stb. A hullámvasuton majdnem mindenki behunyja szemét a nagy zuhanás alatt. A felvevőgép soha. Babát, állatokat alig tudunk tárgyilagosan megfigyelni, mert egész csoport más körülményt is értekelünk közben.

Fém tölcsér — úgy megjegyezni, hogy szinte fájjon.

A pohár Vízükre — pompás.

Az oroszlanfej gyakorisága bidérenyomás (ismét — ismét — ismét). A színházközönség vidám és a fej mégis megjelenik — Stb. stb.

Altalában többet kellene megérteni a kézirat gyors olvasásánál, mint amennyit a magyarázat valaha is segíthet.



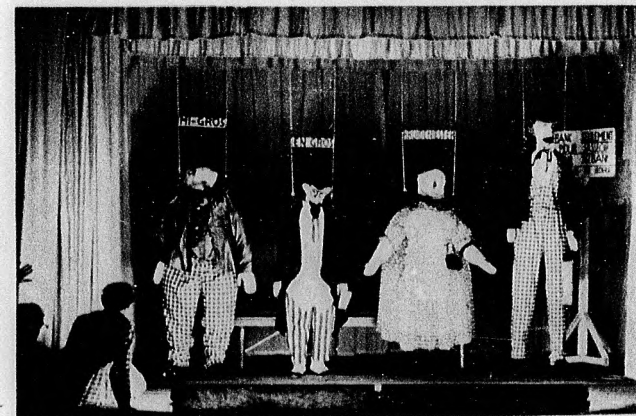
Le rêve co-op

Kishegy Co-op



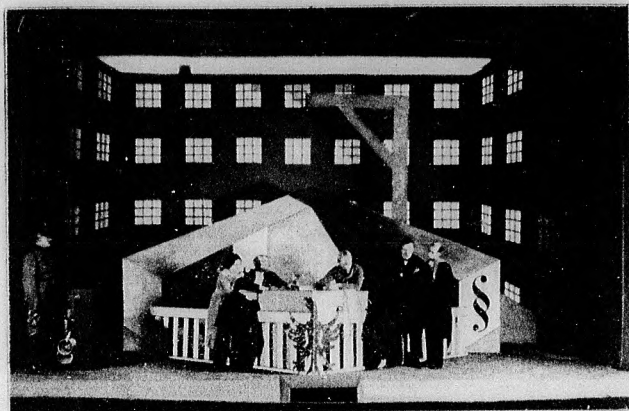
Les vêtements co-op

Kishegy Co-op



Le commerce intermédiaire

Kishegy Co-op



George Grosz

Décoration zu „Nebenmänner“ (Klischee-Querschmitt)



Chagall

Bühnenbild (Klischee-Querschmitt)

SCÈNE DINAMIQUE FUTURISTE

(MANIFESTE)

Admettre, croire qu'une scène existe jusqu'aujourd'hui c'est affirmer qu'artistiquement l'homme est absolument aveugle. La scène n'équivaut pas à un agrandissement photographique d'un rectangle de réalité ou à une synthèse relative, mais à l'adoption d'un système théorique et matériel de scénographie subjective tout à fait opposé à la soi-disante scénographie objective d'aujourd'hui.

Ce n'est pas seulement la conception de la structure de la mise en scène qu'il s'agit de réformer; il faut créer une entité abstraite qui s'identifie avec l'action scénique de la pièce.

Concevoir la scène à part, comme un fait pictural, c'est faux: a) parce que nous ne faisons plus de la scénographie mais de la simple peinture; b) nous retournons au passé (c'est-à-dire au passé... présent) où la scène exprime un sujet, la pièce en développe un autre.

Ces deux forces qui divergeaient (l'auteur théâtral et scénographe) doivent converger, afin qu'il en résulte la synthèse complexe de la pièce.

La scène doit vivre l'action théâtrale dans sa synthèse dynamique, doit exprimer, comme l'auteur exprime et vit en soi immédiatement, l'âme du personnage conçu par l'auteur. Pour réformer la scène il faut donc:

1. Nier la reconstruction exacte de ce que l'auteur théâtral a conçu, abandonner donc résolument tout rapport réel, toute comparaison entre objet et sujet et vice-versa; tous ces rapports diminuent l'émotion directe par des sensations indirectes.

2. Substituer à l'action scénique un ordre émotif qui reveille toutes les sensations nécessaires au développement de la pièce; l'atmosphère qui en résultera en donnera le milieu intérieur.

3. La synthèse absolue dans l'expression matérielle de la scène, c'est-à-dire non pas la synthèse picturale de tous les éléments, mais la synthèse avec l'exclusion des éléments de l'architecture scénique qui sont incapables de produire des sensations nouvelles.

4. L'architecture scénique devra être un rapport pour l'imagination du public plutôt qu'une collaboration imagée et élaborée.

5. Les couleurs et la scène devront susciter dans le spectateur des valeurs émotives que ne peuvent donner ni la parole du poète, ni le geste de l'acteur.

Il n'y a pas de réformateurs de la scène aujourd'hui, les tentatives de Dresde et de Rouen en France, avec des expressions ingénues et infantiles; de Meyerhold et Stanislavsky en Russie, avec des retours de classicisme écoeurant (nous laissons de côté le plagiaire Bakst assyrien-persan-égyptien-nordique); Adolphe Appia, Fritz Erler, Liffman Fuchs et Max Reinhardt (organisateur) en Allemagne, ont essayé des réformes plutôt du côté de l'élaboration fastueuse, riche de dehors glacials que de l'idée essentielle de réforme interprétative; Grävill Barker et Gordon Craig, en Angleterre, ont fait des innovations limitées, des synthèses objectives.

Ostentations et simplifications matérielles, non pas rébellion au passé. C'est cette révolution nécessaire, que nous avons l'intention de provoquer, parce que personne n'a eu l'austerité artistique de renouveler la conception interprétative de l'élément à exprimer.

C'est une chose monstrueuse que la scénographie chez nous. Les scénographes d'aujourd'hui, badigeonneurs stériles rodent encore autour des coins poudreux ou puants d'architecture classique.

Nous devons nous rebeller et nous imposer, dire aux amis poètes et musiciens; cette action exige cette scène-ci plutôt que celle-là.

Soyons artistes nous aussi, et non plus exécuteurs seulement. Créons la scène, donnons la vie à la pièce avec toute la puissance évocatrice de notre art.

Il va sans dire qu'il nous faut des pièces convenables à notre sensibilité, qui impliquent dans le développement scénique des sujets une conception plus intense et synthétique.

Renouvellons la scène

Le caractère absolument nouveau que notre innovation va donner à la scène, c'est l'abolition de la scène peinte. La scène ne sera plus un fond coloré, mais une architecture électromécanique incolore, puissamment vivifiée par des imitations chromatiques d'une source lumineuse, produites par des réflecteurs électriques, avec des vitres multicolores, disposés, coordonnés analogiquement à la psyché de chaque action scénique.

L'irradiation lumineuse de ces gerbes, de ces plans de lumières colorées, les combinaisons dynamiques donneront des résultats merveilleux de compénétration, d'intersection de lumières et d'ombres. Il en naîtra des vides abandonnés, des corporéités lumineuses d'exaltation. Ces additionnements, ces heurts irréels, cette exubérance de sensations et avec tout cela des architectures dynamiques de la scène, qui se mouvront déchainant des bras métalliques, renversant les plans plastiques, au milieu d'un bruit essentiellement nouveau, moderne, augmenteront l'intensité vitale de l'action scénique.

Sur une scène illuminée par de tels moyens les acteurs gagneront des effets dynamiques imprévus qui sont négligés ou employés très peu dans les théâtres d'aujourd'hui, surtout à cause de l'ancien préjugé qu'il faut imiter, représenter la réalité.

A quoi bon?

Est-ce que les scénographes croient absolument nécessaire de représenter cette réalité? Idiots! Ne comprenez-vous pas que vos efforts, vos inutiles préoccupations réalistes n'ont pas d'autre effet que celui de diminuer l'intensité, le contenu émotif, que l'on peut atteindre précisément à travers, les équivalents interprétatifs de ces réalités, c'est-à-d. des abstractions.

Créons la scène

Dans les lignes ci-dessus nous avons soutenu l'idée d'une scène dynamique opposée à la scène statique d'autrefois; dans les principes fondamentaux que nous allons exposer, non seulement nous avons l'intention de porter la scène à son expression la plus avancée, mais de lui attribuer les valeurs essentielles qui lui sont propres et que personne jusqu'ici n'avait pensé à lui donner.

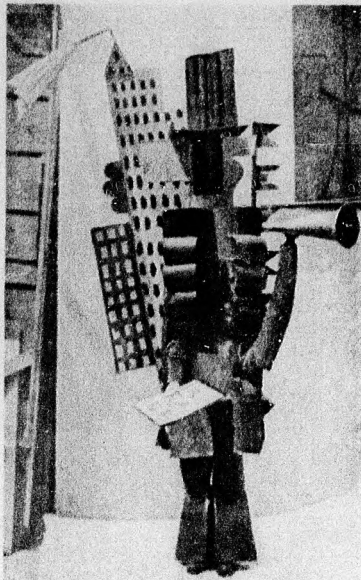
Interversons les rôles

au lieu de la scène illuminée, créons la scène illuminante; expression lumineuse qui irradiera de toute sa puissance émotive les couleurs exigées par l'action théâtrale.

Le moyen matériel pour exprimer cette scène illuminante consiste dans l'emploi des couleurs électrochromiques, des tels fluorescents qui ont la propriété chimique d'être susceptibles au courant électrique et d'émettre des colorations lumineuses de toutes tonalités, selon les combinaisons du fluor avec d'autres tels et gaz. On obtiendra les effets voulus de luminosité en excitant au moyen de tubes électriques de *neon* (ultra-violet) ces tels disposés systématiquement selon le dessin convenu sur cette immense architecture scénodynamique. Mais l'évolution scénographique et chorégraphique futuriste ne doit pas s'arrêter là. En dernière synthèse les acteurs humains ne pourront plus être supportés, comme des pantins d'enfants, ou les super-marionnettes d'aujourd'hui que les réformateurs récents préconisent; ni les uns ni les autres ne peuvent exprimer suffisamment les aspects multiples conçus par l'auteur théâtral.

Dans l'époque totalement réalisable du futurisme nous verrons les lumineuses architectures dynamiques de la scène émettre des incandescences chromatiques qui, grimpaient tragiquement ou s'exhibant voluptueusement, susciteront inévitablement dans le spectateur de nouvelles sensations et valeurs émotives. Des vibrations, des formes lumineuses (produits par courant électrique et gaz colorés) frétilleront, se tordront dynamiquement, et ces véritables *acteurs-gaz* d'un théâtre inconnu devront remplacer les acteurs vivants. Par des sifflements aigus, des bruits étranges, ces acteurs-gaz pourront très bien donner des significations insolites d'interprétations théâtrales, exprimer ces totalités émotives multifformes avec beaucoup plus d'efficacité qu'un acteur célèbre quelconque par ses ostentations. Ces gaz exhalants, détonants etc. rempliront d'ouïement ou d'épouvante le public qui deviendra peut être acteur lui aussi. Mais ces paroles-là ne sont pas nos dernières. Nous avons encore beaucoup à dire. Laissez-nous avant mettre en exécution ce que nous avons exposé ci-dessus.

Prampolini



P. Picasso: Der erste Manager aus „La parade“ Ballett von Jean Cocteau (Kilischer Stuebe)

Mechanisierung der Musik

Die Interpretation bedeutet die Zerstörung der Musik

Aus der Unmöglichkeit, eine Komposition bezüglich des Tempos und der Dynamik präzise zu notieren, ergibt sich notwendig das Bestreben, gleichzeitig mit der Niederschrift die Ausführung definitiv festzulegen. Das ist nur durch mechanische Instrumente möglich. Unter den bisher bekannten haben sich nur das Grammophon, das elektromechanische Klavier (Hupfeld-Phonola, Werke-Mignon usw.) sowie das Orchestrion und die verwandte Drehorgel behauptet. Bei all diesen Apparaten ist die Wiedergabe ein für allemal geregelt und nur durch Eingriffe (Veränderung der Drehgeschwindigkeit) zu variieren. Die durch private Affekte des lebendigen Interpreten möglichen Differenzen der Aufführungen sind ausgeschaltet. Das trügerische Gedächtnis, die begrenzte Technik und jegliche Indisposition des Spielers können nicht mehr den Eindruck durch Fälschung der Werte zerstören.

Leider hat man, verführt durch den traditionellen Respekt vor „individueller Leistung“, einen gänzlich verkehrten Weg eingeschlagen, um die Musik auf die Maschine zu übertragen. Man ließ nämlich, um zum Beispiel ein Klavierstück zu mechanisieren, das betreffende Stück regelrecht durch einen Interpreten spielen und übertrug dieses Stück völlig adäquat auf eine Rolle, so zwar, daß jedes Niederdrücken einer Taste, jede Pedalbewegung in einer sehr differenzierten Reliefschrift auf mechanischem Wege präzise registriert wurde.

Nur beim Orchestrion wurde meines Wissens stets das einfachere und einzig gute System angewandt, die

Reliefschrift ohne Vermittlung einer Aufführung direkt und authentisch, genau den Notenwerten entsprechend, aufzuzeichnen. Dieses System hat ganz natürlich den Vorteil, daß die Registrierung nicht von der individuellen Leistungsfähigkeit eines Einzelnen abhängig ist. Mithin, auf das Klavier angewandt, man kann mit dieser Methode beliebige Tonmassen gleichzeitig anschlagen lassen, man kann die Stärke und Geschwindigkeit einer Musik über die natürlichen Grenzen der menschlichen Technik hinweg steigern. Man wird, mit einem Wort, in der Lage sein, völlig neue und bisher unbekannte Klangphänomene zu realisieren, deren Wirkung vom Komponisten selbst aufs genaueste geprüft und festgelegt werden kann.

Das Studium der Möglichkeit, auf die Grammophonplatte authentisch Töne zu gravieren, beschäftigt heute eine Reihe bedeutender moderner Künstler. Die Lösung dieses Problems würde einen völligen Umsturz in der Musik zur Folge haben. Denn während heute nur der Pianist durch das viel bessere und künstlerischere mechanische Klavier eine Luxuserscheinung geworden ist, wird das authentische Grammophon das Orchester entbehrlich machen. Dieses wird sogar fächerlich primitiv klingen neben einem Instrument, dessen Klangfarben unbegrenzt, dessen Skalen unendlich differenziert und dessen Töne absolut temperiert sind. Man hat das Grammophon

schon heute so vervollkommen, daß Nebengeräusche ganz wegfallen, daß der Klang die größten Räume füllt.

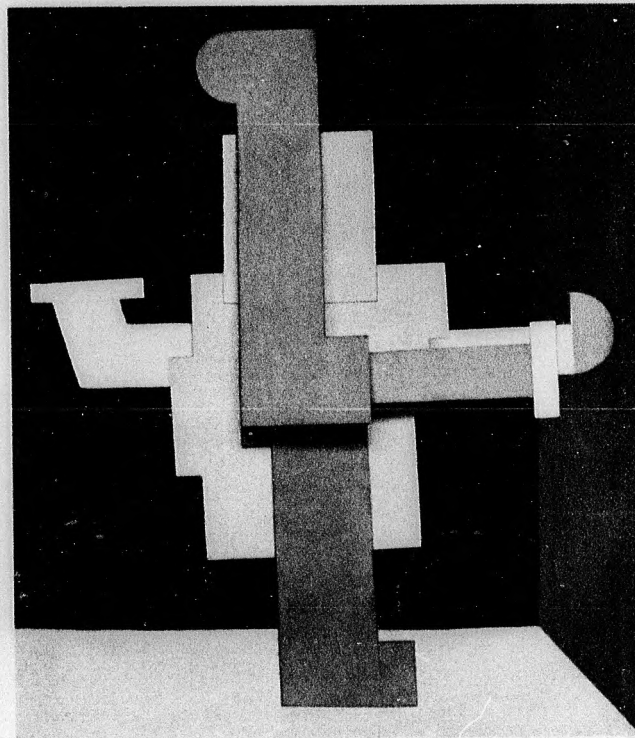
Es wird also in absehbarer Zeit DER MUSIKALISCHE INSTRUMENTALIST NUR NOCH LEGENDARES INTERESSE haben. Die heute üblichen Musikinstrumente werden die Schranke der Antiquitätensammler füllen.

Für die zeitgenössische Musik sind diese Tatsachen von eminenter Wichtigkeit. Die zunehmenden Schwierigkeiten in den Werken moderner Musiker stellen an die Ausführenden immer höhere, fast nicht mehr zu bewältigende Anforderungen. Die Zeit, wo die Idee des Komponisten die Ausführbarkeit durch lebende Interpreten endgültig überschreitet, ist bedenklich nahe. Durch die Mechanisierung sämtlicher Instrumente ist jede Schwierigkeit beseitigt.

Auch die Intonation mathematisch reiner (temperierter) Intervalle, wie sie das heutige Zwölfton-System erfordert, ist auf mechanischen Instrumenten leicht zu erreichen.

Auf diese Weise wird man die Musik, die heute unter den Händen der Dirigenten und Virtuosen zu sterben droht, retten können.

Stuckenschmidt
Wien, August 1924.



K. Schmidt u. G. Teilscher

Figuren des Mechanischen Balletts

(Mit Genehmigung des Bauhausverlages, München-Wolfratshausen)

EINAKTER

Von Josef Nadass

(Lichte Kulissen, farblose glatte Leinwand. Wenn Hauptgestalten auftreten, verschwindet die hintere Kulisse und roter Block erscheint. Dies aber nur insoweit, als nicht der erste Lautende auftritt, dann hintere Kulisse unbeweglich. Gleichmäßiges Licht, wie Sonnenschein, doch ohne Schatten. Bühne sehr breit. Masse bewegt sich in regelmäßigen Takt, Schlangenlinien ähnlich. Ihre Kleider leichte Umhänge, ohne Schnitt. Einziges Licht, Summen, zeitweise leiser (Gesang).)

MADCHENSTIMME (läuft durch): Schaut, Wind hat meinen Hut davongetragen.

MASSE: Wind hat ihren Hut davongetragen.

ANDERE: Liebe Blume ist größer geworden, wie merkwürdig ist heute dieser Baum. Warum lachst du nicht?

(Masse teilt sich, rückwärtige Kulisse öffnet sich, Kornfeld wird gemäht.)

DER FINE SCHNITTER: Wird jeder genug Brot haben.

DER ANDERE SCHNITTER: Lassen wir etwas für die Vögel hier.

(Kulisse schließt sich in der Mitte, Masse teilt sich links. Kulisse öffnet sich links. Dunkler Raum, einfaches Zimmer. Zwei Menschen erzählen einander aus ihrem Leben. Kulisse schließt sich, rechts neues Bild. Wiese, Kinder spielen Reigen. Kulisse schließt sich, auf der Bühne nur die Masse. Feilt sich in der Mitte.)

MANN: Auf dem großen, gelben Platz, bei der Kreuzung der vierten Gasse, sollte ich ab heute mittags den Wagenverkehr regulieren. In der Nacht habe ich aus Stein die Form geschaffen. Bin nun müde. Wer übernimmt statt meiner den Dienst?

FÜNF BIS SECHS STIMMEN: Ich, mir überlaß ihn. Ich übernehme ihn. Ich werde Freude daran haben. (Masse schließt sich, teilt sich rechts. Hintere Kulisse öffnet sich. Neues Bild. Weg, Hintergrund Stadt, Fabrik, Schornsteine, zwei Arbeiter und eine Frau.)

DER EINE ARBEITER (zum anderen): Bist du traurig?

DER ANDERE ARBEITER: Nein, wie ist das?

DER FINE: Ich weiß es nicht. Von weitem ist einer gekommen, der hat gesagt, daß er traurig ist. Bist du neidisch?

DER ANDERE: Nein, wie ist das?

DER FINE: Von weitem ist einer gekommen, der hat erzählt, daß er neidisch ist. Bist du müde?

DER ANDERE: Nein, ich habe ja gearbeitet. Aber da ist Gras, hier werden wir rasten. Wir kommen noch rechtzeitig nach Hause.

DER FINE: Wohl dem, der immer zu Hause erwartet wird.

(Bild verschwindet.)

(Starke Bewegung in der Masse. Summen, dann lauter werdend. In der Mitte wird der Alte über die Köpfe in die Höhe getrieben. Dann Masse unbeweglich.)

DER ALTE (leise und breit): Im Rate der Führer habe ich schon gesagt, jetzt höret ihr. Ihr wißt, daß ich alt geworden bin. Die Euch Vorangegangenen haben mich gewählt, als Vorangehender auf dem Weg. Ihr geht anders und anderswohin, laßt mich zurücktreten. Der Rat der Führer hat mir recht gegeben, was sagt ihr. (Masse murmelt unbestimmt.)

DER ALTE (weiter): Ich will kein Lob. Krampf ist in den Fingern. Zeige der sein Gesicht, der an meine Stelle treten will und kann.

(Der Alte taucht unter.)

VERNUNFTSMENSCH (erscheint): Ihr wißt, daß ich das erste Laub der 17jährigen, der 19jährigen und 23jährigen gewonnen habe. Mit dem Umpumpen des Hauptkanalhauses habt ihr mich beauftragt. Die große Tafel der Büroämter habe ich entworfen. Einundzwanzigttausendfünfhundert Stunden Arbeit habe ich Euch gegeben. Mein Tritt ist stark. Ich bin ruhig. Wählt mich zum Führer.

(VERNUNFTSMENSCH verschwindet.)

GEFÜHLSMENSCH (taucht auf): Ich habe Euch immer geliebt. Mein Großvater hat sich im alten elektrischen Kampf auf den Draht gestürzt, so hat er sich geopfert. Meine Mutter, die Führerin der geraden Flieger. Ich habe die teten Himmel der südlichen Wasserleitungen aufgemalt. Ich bin glücklich. Ihr sollt es auch sein. Ihr seid frei und hoch und bleibt es auch, wenn ihr auf mich baut. Natürlich, die kleinen Schrauben kenne ich nicht, doch reiße ich die Dämme auf, das große Meer herbeizuschaffen. Schmückt mich mit Laub.

(Masse reicht Laub.)

MASSE: Du Führer, du Führer, du Erster (stirbt langsam. Lebhaftes Wellen, Summen, Wind. Masse teilt sich links. Frau tritt auf.)

(Aus der Masse) STIMMEN: Bist du wieder zurück aus der Fremde, lange habe ich dich nicht gesehen. Dein Gesicht ist dunkel, warme Strahlen in deinen Augen, die Obeder biegsamer. Hast du noch kein Kind?

FRAU: Nein, ich habe kein Kind. Gefährten suche ich (Schaut sich um.) Wer sucht mein Gesicht von denen, die mich kennen?

VERNUNFTSMENSCH (tritt auf): Ich kenne dich schon lange. Erinnerst du dich an mich, ich kenne alle Regeln, ich habe immer acht gegeben. Du mußt es überlegen, wenn du dich anvertraust. Ich bin gesund, ich bin auf der Hut. An den Ufern des Flusses bin ich noch nie gelegen. Meine Stühle haben Lehnen. Du wirst ruhig leben. Die aus der Nachbarschaft dürfen keine grellen Farben zu dir bringen. (Tritt zurück.)

DER FÜHRER (beide Hände vorgestreckt): Gut, daß du gekommen bist, ich habe auf dich gewartet. Ich bin sehr glücklich. Wir werden nachts das Schummern fremder Welten schauen. Du wirst viel erzählen. Im Fluge strecken wir uns zusammen aus. Gut, daß du Deine Augen zurückgebracht hast, um den Riß in den meinen auszufüllen. Gerade sind meine Finger geworden. Du bist hier, dein Gesicht öffnet sich.

(Kleine Pause. Nimm ihre Hand, halb fragend.)

Gefährte — Gefährtin.

FRAU (ganz): Gefährte, Gefährtin.

(Menge teilt sich, Führer, Frau gehen zusammen, verschwinden, Menge schließt sich hinter ihnen. Eintöniges Summen wird kräftiger, lebhaftere Bewegung. Von rechts kommt erster Laufender, zerrissene Kleidung.)

ERSTER LAUFENDER (stammelt abgerissen, Masse bleibt stehen, Wind): Ich komme aus der Stadt hinter dem Monde. Drei Funkenmaschinen habe ich verbraucht auf meiner Flucht. Der Gewaltige hat uns schon lange gedroht. In der fünften Stunde stürzte er auf uns.

Versuchten alle elektrischen Fäden, standen alle bei den Schaltern. Der Kontinent umspannt mit Draht. Und doch waren wir unfähig. Nacheinander fielen sie. Unsere Plätze sind untergetaucht. Unsere Häuser Trümmer. Und in der siebenten Stunde kam der Gewaltige heruntergefliegen, auf den Hügel des Rates. Helft, ich nur bin geblieben. (Fällt zusammen.)

(Einen Moment dunkel. Dann die Kulissen und die Kleidung der Masse um eine Schattierung dunkler.)

FÜHRER (aus der Masse emporgeschlendert): Gegen den Unterdrücker müssen wir uns verteidigen und denen helfen, die von ihm angegriffen werden. Jeder soll seine Strahlen vorbereiten, ihm den Weg zu hemmen.

(Zustimmendes Gemurmel.)

VERNUNFTSMENSCH (taucht auf): Wir wollen erst überlegen, bevor wir handeln. Wir müssen noch ausführliche Nachrichten abwarten über die Kraft des Mächtigen. Gebt acht, damit wir uns nicht selbst verderben.

(Masse protestiert.)

VERNUNFTSMENSCH (gestikuliert, taucht unter). (Von rechts, gebrochen, der zweite Laufende. Masse erstarrt.)

ZWEIFTER LAUFENDER: Aus der grünen Stadt komme ich. Der Gewaltige ist gekommen. Ergebung forderte er. Wir widerstanden. Vollständig zerbrach er uns. Verschob unsere Berge, unsere Bäume riß er aus, tot sind unsere Gewässer. Alles fällt vor ihm. (Fällt zusammen.)

(Auf einem Moment dunkel. Zerrissene Musik, Schreie. Dann dunklere Kulissen und Gewänder. Beides schon in irgendeiner bestimmten Form.)

FÜHRER (taucht auf): Eure Hände, eure Füße, eure Augen an die Hebel. Alle den Führern nach.

(Aus der Masse teilweise Zustimmung.)

VERNUNFTSMENSCH (emporgetrieben): Wir wollen nichts unüberlegt tun. Jeder untersuche seine Vorräte. Die Statistiker sollen berechnen, wie lange, warum, und wie. Bevor ihr zum Tore geht, stellt den Maßstab fest.

(Aus der Masse) Ein, zwei Stimmen: Ja. (Sonst Gemurmel.)

VERNUNFTSMENSCH (verschwindet). (Gewühl, Hasten, Debattieren. Masse teilt sich in der Mitte. Abgehetzt der dritte Laufende.)

DRITTER LAUFENDER: Ich komme aus der Stadt der großen Wegkreuzungen. Der furchtbare Herr ist heute vor unseren Toren erschienen. Lange haben sie sich beraten, die Gewählten. Er hat das Ende nicht abgewartet. Über unseren Himmel hat er Netze gebreitet. Die Pfeile hat er zurecht gelegt. Alles hat die Farbe verloren. Öffnet Eure Ohren: Wehe dem, der ihm widersteht. (Fällt zusammen.)

(Dunkel, gebrochene Musik, Stimmen. Dann schwälere Bühne. Die zwei Seitenkulissen haben sich einander genähert. Dunklere Kleider mit ausgesprochenem Stil. Die Kulissen zeigen Landschaft.)

FÜHRER (taucht auf): Wehe dem, dessen Hand aus Wachs. Wir wollen unsere Wiesen behalten. Auch die breiten Wege und den Himmelsraum. Nähert Euch, bildet Reihen.

(Die Masse schweigt. Einige wenden sich ab.)

VERNUNFTSMENSCH: Ja, öffnet Eure Ohren, wehe dem, der ihm widersteht. Warum sollen wir ihm widerstehen. Es ist ja doch vergeblich. Ihr kennt ja die Stadt der großen Wegkreuzungen. Die Zahl ihrer Röhre ist die doppelte der unsrigen. Und ihr habt gebürt: hoffnungslos. Wir haben nur einen Weg: uns zu ergeben. Er wird die Stoffe unserer Kleider durchweben und die Haare unserer Frauen. Durchmalen unsere Augen und durchwaschen unsere Gewässer. Aber wir müssen so handeln. Lirmpert Euch, was die Läufer gesagt haben; dann könnt ihr nichts anderes beschließen. (Aus der Masse starke Zustimmung. Lebhatte Gärung. Einheitliche Masse aufgelöst. Es bilden sich Gruppen. Auf der rechten Seite vierter Laufender im Pilotenkostüm.)

VIERTER LAUFENDER: Ich habe mich hierher gestohlen. Ihr kennt mich aus der vierten Stadt. Ich warne euch, versucht nicht, anders zu handeln. Er kommt unauffällig. In uns war auch noch Kampf. Aber umsonst haben wir uns umgeschaut, es war vergebens. Wir fragen unsere vollen Schüsseln zu ihm. (Traurig) Ja, er hat seine Schrauben in unsere Knie gelegt. Er hat die Gesichter der Frauen umgeblättert und die Schultern der Männer. Die Schirre haben wir sehen vor unseren Augen. (Kleine Pause.) Aber der soll reden, der die Zügel anders gehalten hätte. (Langsam geht er ab.)

(Dunkel. Dann auf kleinerer Bühne dunklere Kulissen, Kleidung wie früher.)

FÜHRER (tritt auf): Wendet euch ab. Der hat mit dem Munde der Geknickten gesprochen. Ihr müßt wachen. Wer soll die Stadt verteidigen, wenn nicht ihr. Sie werden die Bogen umbiegen, die Gewölbe umwölben und von euren Linien wird nicht eine übrig bleiben. Ich flüchte mich nun so zu euch, wie einer, der aus allem ausgerissen. Freunde.

STIMME (aus der Masse): Genug, wir brauchen ihn nicht mehr. Nicht unsere Stimme. Der andere soll sprechen.

VERNUNFTSMENSCH (wird auf einen Baumstumpf gehoben; vom Blatt lesend): Bericht des achten Gipfels: „Strahlen aus feindlichen Polen in stärkerer Menge. Vorrat gering. Widerstand kurze Zeit.“

Meldung des neunzehnten Turmes: „Von der Nähe zehn gefüllte Kegel vor Öffnung. Widerstand des Betons unbestimmt.“

Der Oberingenieur der M-Fäche: „Die Pumpen wegen fremder Lösungen eingestellt. Erbiete Instruktionen.“

Was können wir auf all das noch erwidern?

Ich trete vor Euch; wie können die Instruktionen beschaffen sein?

Verhandeln mit den Mächtigen. Seine Bedingungen.

(Aus der Mitte hinter vierter Laufender.)

FÜNFTER LAUFENDER: Die dritte Stadt hat er fast nicht beschädigt. Die Gouverneure, welche er über uns gestellt hat, haben stille Gesichter. Das war die einzige Möglichkeit. (Spricht weiter, in der Masse verschwiegend.)

VERNUNFTSMENSCH (weiter): ... seine Bedingungen annehmen. Wer es so will, komme zu mir.

(Masse, mit Ausnahme von zwei, drei Menschen, stimmt zu. Drängt sich hinter den Vernunftsmenschen. Eine Minute dunkel Rückwärtige Wand: Stadt, Schornsteine. Masse in bürgerlicher Kleidung.)

(Seitenkulissen verengen mit einem starken Ruck die Bühne.)

SECHSTER LAUFENDER (überhastet): Ist er schon hier? Ich bringe die Meldung der zweiten Stadt. (Läuft durch.)

SIEBENTER LAUFENDER (sich überstürzend): Wohin soll ich ihm die Samte bringen? Aus der ersten Stadt hat man mich geschickt. (Läuft durch.) (Nahemander Verkünder, Kuriere, Laufende, Ingenieure, Führer. Alle wenden sich dem Vernunftsmenschen zu.)

DER EINE INGENIEUR: Was soll mit den Tunneln geschehen?

VERNUNFTSMENSCH: Was er will.

DER ZWEITE INGENIEUR: Und den Glassäulen?

VERNUNFTSMENSCH: Was er will.

DER DRITTE INGENIEUR: Soll ich die Reflektoren einschalten?

VERNUNFTSMENSCH: Ja, beleuchte den Weg. (Hinter dem Vernunftsmenschen steht die Masse. Die zwei, drei Menschen sind langsam zu ihm übergegangen.)

(Führer steht allein mit Frau.)

FRAU: In der Leere willst du den Weg bahnen. Über ausgehöhltem Boden willst du gehen. Weite deine Augen. Hoffnungslos. Ich weiß es, wenn du der Sonne deinen Rücken wendest, fällt dein Schatten vor dich, aber wenn du das Gesicht ihr zukehrt, brennt sie dich. (Umarmt ihn, spricht weiter.)

(Indessen gibt der Vernunftsmensch Weisungen.)

VERNUNFTSMENSCH: Freie Wege ihm. Reine Gesichter ihm zu.

(Bühne wird dunkel. Rückwärtige Kulisse, hoher geschlossener Glasgang. Aus der Mitte breite Stiege. Am Ende der Stiege steht der Vernunftsmensch mit Masse, auf der anderen Seite die Frau mit dem Führer. Frau bittende Geste, Führer schüttelt verneinend den Kopf. Aus dem Glasgang starke Beleuchtung. Die Masse, der Führer, die Frau in Abendkleidung. In der Mitte entflammt ein Kronleuchter.)

VERNUNFTSMENSCH (tritt auf den Führer zu): Wir wünschen, daß du dich verbeugst und begrüßt unseren Herrn, den Mächtigen.

FÜHRER: Nein! (Masse narrt.)

VERNUNFTSMENSCH (wiederholt):

FÜHRER (nochmals): Nein!

VERNUNFTSMENSCH: Die Stadt der ruhigen Gesichter erwartet ihren Herrn. Führer, wir verlangen es von dir, begrüße unseren Herrn.

DIE MASSE: Wir verlangen es von dir, begrüße unseren Herrn.

(Die Frau umarmt den Führer.)

FRAU: Ich bitte dich, begrüße den Herrn.

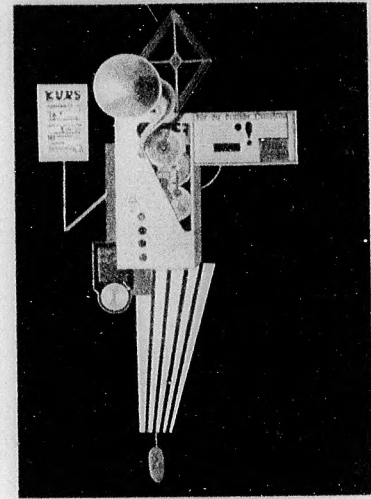
HERR IM TRACK (oben): Der mächtige Herr. (Sirenen.)

(Im Glasgang bewegt sich ein Schatten nach vorwärts, kommt zur Stiege. Alle verbeugen sich langsam, auch die Frau. Dann auch der Führer.)

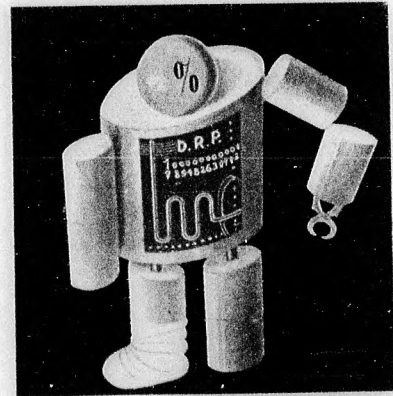
DER FÜHRER (stammelnd): Wir begrüßen Dich bei uns, mein Herr.

DER MÄCHTIGE (kommt die Stiege herunter. Krumm geht er, stolpert. Ist klein. Kahlköpfig. Trägt schlechtsitzendes Jackett. Kopf zittert. Krawatte zur Seite geschoben. Dicke goldene Uhrkette. Unrasiert. Humpelt ganz nach vorne, bleibt dann stehen und glotzt umher.)

(Langsam fällt der Vorhang.)



G. Teilscher: Marionette zu „Metusalem“ von J. Goll



G. Teilscher: Marionette zu „Metusalem“ von J. Goll

Das Bewegungs-drama

(Drame de la rotation de mon théâtre mécanique.)

Ich beabsichtige, Dinge zu schaffen, denen ich das Wort „Bewegungs-drama“ gebe. Es sollen Gebilde werden, die, losgelöst von allen bisherigen Theaterformen, einen Zusammenschluß ihrer einzelnen Wirkungen in den Hörer und Zuschauer auflösen sollen. Ich bestimme mein Theater für die Masse, der das instinktive Erleben offen steht, und will vermeiden, es zum Stammeplatz der Intellektuellen und geistreichen Bühnenschriftsteller zu machen. Dadurch hoffe ich, den Kernpunkt der schnelllebigen Zeit zu treffen, dessen erstes Wort ist: Bewegung.

Diese Bewegung finden wir in Formen, die ich als Urformen meiner Theaterbestrebungen anspreche. In indirekt wirkender Form finden wir sie bei Wettrennen von Automobilen und Rädern, bei Stierkämpfen, direkt bei den Vergnügungen unserer Jahrmärkte und Liniaparks (Karussell, Luftschänkel, Berg- und Talbahn, Achterbahn, Lamascheiben und Lumaröhre, eisernes Meer). Das ausgleichende Moment eigener Bewegung tritt uns am stärksten in den Veranstaltungen der Akrolyten und Seiltänzer entgegen. Wir suchen diese Vergnügungen mechanischer Art, da sie uns irgendwie erntrennen, vielleicht sogar Bedürfnis sind.

Das Theater der Romantik stirbt. Das Theater der mechanischen Bewegung wird geboren. Nicht der Mensch auf den Brettern wird uns erschüttern, sondern seine Bewegung und all das, was in der Bewegung durch seinen Geist uns sichtbar und hörbar wird: der Geist der Maschine. Es gibt für diese Dinge weder Forderungen noch Programme. In beiden läge Begrenzung. Freiheit des Gestaltens ist not. Jedes Werk und Wirken unterliegt einem Gesetz. Der Zusammenschluß dieser Wirkungen ist erstrebt. Die Gesetzmäßigkeit muß vereint werden.

Nicht der illustrierte Text ist die Ergänzung für die Musik der Oper. Nicht die Mimik und Rezitation erschöpfen die Gestaltungsmittel des Schauspiels. Tanz ist nicht durch Kostüm und etwas Mimik ersetzbar. Bewegung tut not. Die letzten Reizungen und Lösungen des optischen, akustischen und taktischen Erlebens werden durch die Gestaltung der Bewegungs-dramen erstrebt. In der Skala der innerlichen Bewegung gibt es Schwankungen. Das Vibrieren soll durch das Außenstehende zum Klängen, zum Erschüttern gebracht werden. Es ist unmöglich, die Zuschauer einen Abend lang auf den tragischen Wendepunkt klassischer Dramen warten zu lassen. Die Verschiebenheit der Spannungen fehlt. Die Masse liebt Chaplin, da er durch unerhörte Zufälle und Einfälle Bewegung gibt. Bewegung im Bilde und dadurch auch in uns.

Das alte Theater konnte mit dem „als ob“. Es versuchte, den Anschluß an die Wirklichkeit durch Gestaltung der Außenwelt zu geben. Manieri dagegen sprach von dem Theater der Sensationen und Überraschungen. Als Mittel der künstlerischen Bewegung fordert Schwitters die Merz-Bühne, Gordon Graig die Übermarionette. Taffelt, Kiesler und Hinzlar suchen die Bewegung des Bühnenbildes und der Figuren mechanisch zu lösen. Schreyer gliedert die Farbform und das Wortgebilde durch Rhythmik. Schlemmer gestaltet das traditionelle Ballett, Meyerhold überträgt die Bewegung auf die Massen der Darsteller und Zuschauer, und Fortogger gibt durch die Darsteller die Bewegung der Maschinenwelt. Jeder sucht auf seine Art der Bewegung Herr zu werden. Das neue Theater gibt direkte Bewegung. Es erscheint nicht so, Es will nichts vortauschen, keine Illusion. Es ist.

Das Theater der Bewegungs-dramen ist rund und beweglich. Die Ränge sind um eine Freiplastik, welche die Arena füllt, drehbar. Der Zuschauer kann also alle Teile übersehen. Der Regisseur regelt die Bewegung des drehbaren Zuschauerraumes zur Verstärkung der Eindrücke. Das Geschehen kommt langsamer oder schneller auf den Zuschauer „zugerollt“.

Das Theater ist vorhangslos.

Um die Arena läuft eine Radrennbahn, die nach der Kuppel des Theaterraumes in einer Spirale ihren Abschluß findet. Den Endpunkt der Spirale bildet eine Acht. Den Zwischenraum füllt ein System von ausziehbaren Bühnenböden, die beliebig verstellt oder abgedeckt werden können. Die Bekrönung bildet ein Lichtkarussell. Alle Teile der Bühnenplastik können während des Spiels vertauscht oder entfernt werden.

Im Anschluß daran einen Ausschnitt einer Aufführung.

Dunkel. Das Lichtkarussell bewegt sich. Sein Scheinwerferlicht wird stärker, die Musik gleichfalls. Das blaue Licht, begrenzt durch blaue Töne, dreht sich um die Radrennbahn. Der

rote Radfahrer fährt mit. Die ganze Bewegung wird schneller, stärker, aufwärts, höher. Mit den Tönen klettert der Radfahrer die Spirale empor. In der Acht angelangt, setzen zwei Chöre ein, welche die Überschneidung der Themen seiner Bewegung verstärken (erste und zweite Stimme). Mit plötzlichem Abbrechen steigen von unten lange Töne auf. Oben dunkel. Langsam werden vier Bühnenböden beleuchtet und nach allen Seiten ausgeschoben; auf ihnen schreiten ebenfalls langsam das weiße, gelbe, blaue und rote Ballett. Ballett im Sinne rhythmischer Farbformen. Mit dem rascheren Drehen des Zuschauerraumes bewegen sich alle Gebilde schneller. Bis das grüne Licht von oben stärker wird und die letzten Bewegungen des Balletts von dem

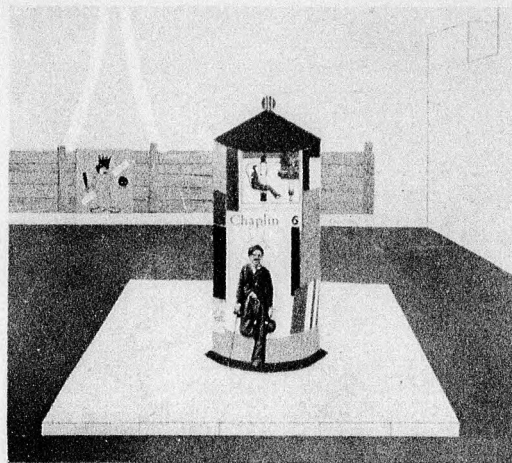
Sprecher auf der weiten Fläche rhythmisch unterstützt werden. Er geht nach vorn. Es droht Absturz. Er bleibt ruhig. Der Raum, Lichter, Musik sind kurzes Zittern. Mit Gong stürzen Wände, lösen sich, schweben, von unten vom Neuen herauf und zeigen sich andere Formen.

Meine Versuche können in geschriebener Form sicherlich nicht die Wirkung beweisen, die ich anstrebe.

Wer Interesse hat, prüfe die Schaustätte, die ich als Urformen des mechanischen Theaters nannte. Wer am gleichen Ziele mitarbeitet, möge mir berichten!

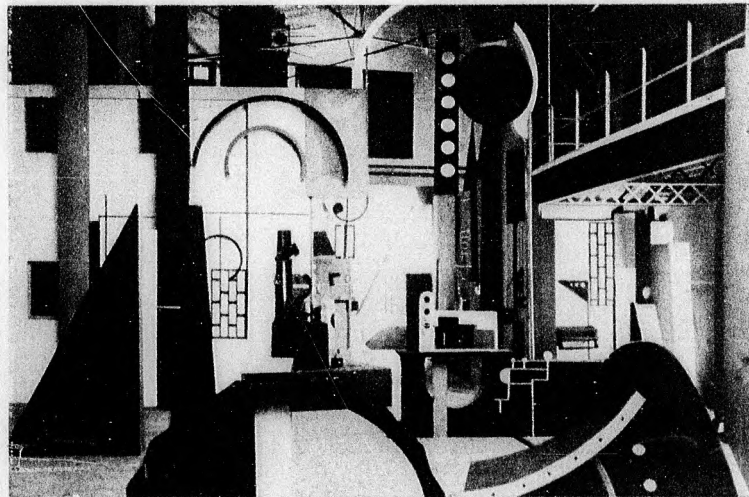
Br eslau, Ende Mai 1921.

Günter Hirschel-Protsch



G. Cadens

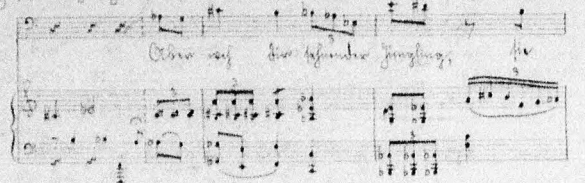
Entwurf zu J. Gollis Poème cinématographique „La chaplaine“



F. Leger

Das Laboratorium. Bewegliche Kulissen. (Klischee-Querschnitt)

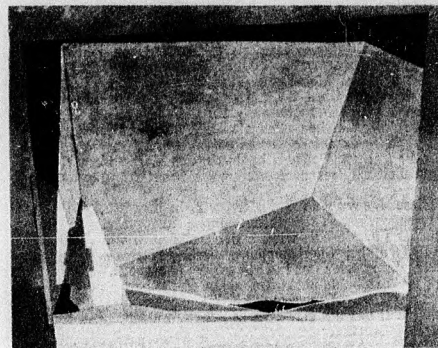
Stückspiel in der 39. Tona, genau wie geschrieben mit einem Spieler Franz Pöhl.
Joh. Mathias Gauer
Jänner 1924



Die Melodienlinien gehen auf immerfort die Welt hin wie für die Meise,
so denn für Hauer

J. M. HAUER

Kassák, C. Hauer



E. Prampolini

Skizze zu Marinettis „Feurige Trommel“
(Klischee Stavitski)

ZUR EINFÜHRUNG IN MEINE „ZWÖLFTÖNEMUSIK“

Der Schwerpunkt meiner Arbeit liegt darin, daß ich immer und immer wieder **alle zwölf Töne** des in sich geschlossenen Quinten- und Quartenzirkels unserer temperierten Halbtonleiter abspiele oder absinge.

Wie ich es ausführe, und zwar so ausführe, daß es **klingt**, so klingt, wie die Obertonreihe des Tons (der „Klang an sich“), das ist mein Schulgeheimnis, das aber aus meinen Kompositionen klar ersichtlich ist für jeden, der sich die Mühe nimmt, darauf einzugehen.

Die **Wege** sind ungeheuer mannigfaltig, jedesmal anders — ein Zusammenfassen ist unmöglich.

Ich denke und höre nicht in absoluten Tönen, sondern in **Tropen** (Wendungen), in „Konstellationen“ der zwölf Töne, in Bewegungen der Intervalle zueinander — eben rein **melisch**. Aus den Tropen, aus dem **Melos**, aus der einstimmigen Linie ergeben sich Harmonien, Polyphonien ganz von selbst.

Meine Kunst besteht darin, das „metaphysische“ **Melos** dem **physiologischen Ohr** des **musikalischen Laien** (das dem Obertonklang gehorcht!) recht nahe zu bringen, so daß meine Musik auch einem primitiven Hörer etwas sagen kann und muß. Fleißiges Spielen und Hören meiner Werke ist für den musikalischen Laien der beste Weg zum Verständnis der „Zwölftönemusik“.

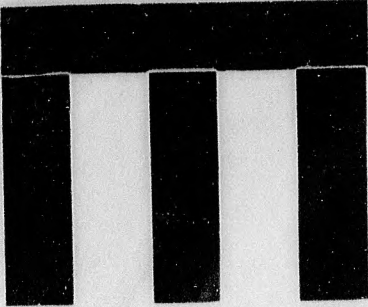
Für feinsinnige Hörer will ich noch anmerken, daß auch die **Bauart** meiner Musikstücke aus den **Tropenformen** der zwölf Töne hervorgeht.

Am reinsten klingt die Zwölftönemusik (die auch die **rein atonale Musik** genannt werden kann) auf **wohltemperierten Instrumenten**; sie wirkt aber auch (unter gewissen Voraussetzungen) in der Kammermusik, im Orchester und im Massenchor. J. M. Hauer

MA

internacionális aktivista művészeti folyóirat ■ Szerkeszti: Kassák Lajos
■ Felelősszerkesztő: Hermann Suske ■ Szerkesztőség és kiadóhivatal:
Wien, XIII. Bezirk, Amalienstrasse 26. I. 11 ■ Megjelenés dátuma 1924
Sept. 15 ■ Előfizetési ár: EGY ÉVRE: 120.000 osztrák kor., 60 c. K,
120 dinár, 300 lei ■ ENNEK A SZÁMNAK AZ ÁRA: 20.000 osztrák korona,
7 szokol, 20 dinár, 40 lei, 1 arany-márka ■ IX. évfolyam, 8-9. szám
A lapban megjelenő cikkekért a szerző felel. Kiadó: Kassák Lajos

AKTIVISTA



X. ÉVFOLYAM - JUBÉLIUMI SZÁM - 1925

H. S.



Gabó: Radioterony

FOLYÓIRAT

