

direkte Verbindung zwischen Hellerau und dem Unterricht, dem ich beiwohne, zu konstruieren, steht er doch in einer Traditionslinie, die mit neuen Bestrebungen stets frisches Blut erhält und in ihren konkreten Unterrichtsformen wandelbar ist. Wolfgang Zeibig kennt Dalcroze nur aus der Literatur bzw. dessen Schüler erst in der dritten Generation. Er ging »völlig unbelastet«, wie er sagt, an sein Fach heran und empfing Anregungen vor allem aus dem Orff-Schulwerk, von Leuten, die mit Orff gearbeitet haben und selbstverständlich von Palucca. Er hatte seine Ausbildung von 1947 bis 1952 in der damaligen Staatlichen Akademie für Musik und Theater im Hauptfach Gesang erhalten, in der Konzertklasse für Sänger gearbeitet und das Seminar für Musiklehrer absolviert. Johannes Paul Thilman, der seit 1949 an der Palucca Schule Rhythmische Erziehung lehrte, wie zuvor schon Prof. Rudolf Hawlik, rief ihn als seinen Nachfolger an diese Einrichtung. So begann Wolfgang Zeibig zunächst als Assistent und lehrte Rhythmik, Musikkunde und Musikgeschichte. Thilman meinte, die Rhythmik müsse ganz anders werden. Das war allerdings wenig konkret. Damals begann Wolfgang Zeibig, das Orffsche Schulwerk für seine Belange zu erschließen.

Über seine Arbeit schreibt der Pädagoge im Studienführer der Palucca Schule: »Rhythmik ist die Grundlage der musikalischen Erziehung des Tänzers. Ihr Gegenstand sind die der Musik und dem Tanz gemeinsamen elementaren Komponenten und Faktoren: Rhythmus, Tempo und Dynamik (womit wir die aus dem Zusammenspiel von Rhythmus, Melodie und Harmonie resultierende »innere Dynamik«, das Kräftespiel zwischen den Polen Spannung und Entspannung verstehen), Artikulation, Phrasierung und Form. Der Tänzer muß lernen, ihr Zusammenwirken mit seinem ganzen Körper zu begreifen und den Körper als Instrument zu gebrauchen, aus dem man Rhythmus und Klang hervorrufen kann – mit Sprechen und Singen, Federn, Schwingen, Klatschen, Stampfen, Gehen, Laufen, Hüpfen und Springen und mit der Übertragung dieser Bewegungen auf geräusch- und tongebende Schlaginstrumente.« Wolfgang Zeibig faßt zusammen: »Musik und Tanz sind Partner von Anfang an, und es gibt ursprünglich keinen Unterschied zwischen Tänzern und Musikern: sie waren beides in einem. Tänzerische Musikalität sollte immer wieder aus diesem ursprünglichen Zustand heraus entwickelt werden. Die Rhythmik ist die Basis dafür.«

In seinen Stunden versucht der Pädagoge zwischen Rationalität und spontanem Erlebnis die goldene Mitte zu finden. Das Singen spielt bei ihm eine große Rolle; »weil ich der Meinung bin, daß der Schüler nicht nur Musik hören und tänzerisch umsetzen soll, sondern daß er immer wieder selbst musiziert, gleich ob mit Tönen oder Geräuschen, ob mit seiner Stimme, seinen Extremitäten oder mit Instrumenten. Erst dann wird er die tän-

zerische Bewegung als »Körpermusik« begreifen. Diese Vielseitigkeit entspricht auch der heutigen Entwicklung im Tanz.« Die Arbeit beginnt damit, daß die Schüler die ursprüngliche Einheit von Sprechen, Singen und Sichbewegen bewußt erleben und dabei den Rhythmus als wesentlichen Koordinationsfaktor erkennen. Rhythmische Sprechübungen (Rufe, Reime, Sprichwörter) und Lieder gehören deshalb zum ständigen Arbeitsmaterial. Sie werden »wörtlich« in Bewegung umgesetzt, durch Bewegung akzentuiert, begleitet, ergänzt, kontrapunktiert und sind Ausgangspunkt für rhythmische Improvisationsübungen (zugleich eine Unterstützung der Improvisation im Neuen Künstlerischen Tanz). Palucca-Schüler erhalten von der 1. bis zur 3. Klasse Rhythmikunterricht. Im 7. Studienjahr wird die Arbeit in diesem Fach nochmals aufgenommen und neben einer Wiederholung und Zusammenfassung

auf höherer Stufe vor allem auf polymetrische und polyrhythmische Studien konzentriert. Inzwischen unterstützt noch eine zweite Lehrkraft die Bemühungen.

Während der Internationalen Sommerkurse habe ich mehrfach begeisterte Zustimmung für das vielen Teilnehmern unbekannte Ausbildungsprogramm erlebt (innerhalb der sozialistischen Staaten lehrt nur die VR Polen ähnliches). Aber auch Ignoranz blieb nicht aus. Wer sich jedoch wirklich dafür interessierte, war aktiv und mit Gewinn dabei. Wolfgang Zeibigs jahrelanges engagiertes Wirken für eine Sache, bei der eigentlich der Zufall Pate stand, ist Eingeweihten zum Begriff geworden. Auch die Leningrader Partnerschule profitierte schon davon, und Gastdozenten führten ihn nach Brno, Stockholm und ins österreichische Sommer-Ballettzentrum Wolfsegg.
Genia Bleier

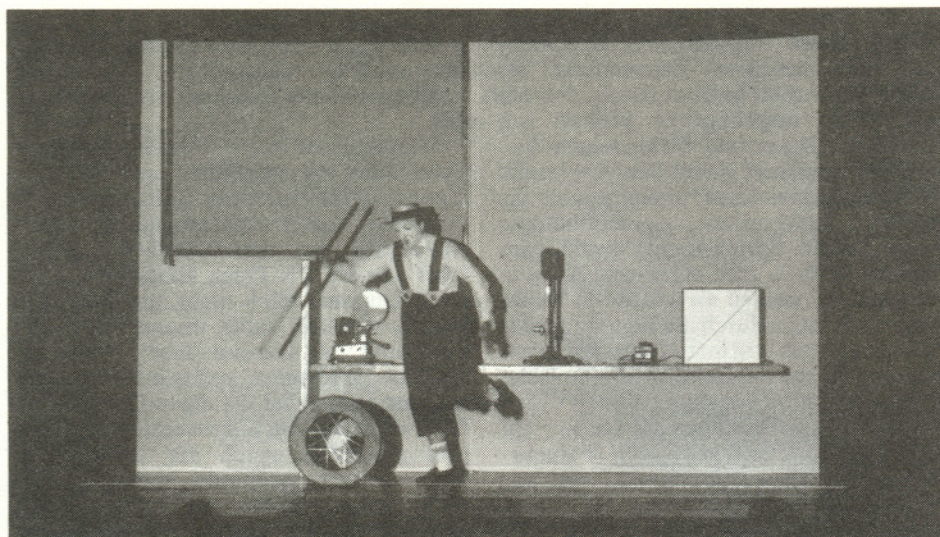
Bauhaus-Tanz

Gastspiel des Theaters der Klänge Düsseldorf mit »Mechanisches Ballett« und »Mechanische Exzentrik« in Dessau

»Es ist so weit, am historischen Ort öffnet sich wieder der Vorhang für Experimente der Bauhausbühne.« Mit diesen Worten, einem Blumenstrauß für den anwesenden Bauhäusler Gerhard Marcks und einer Erinnerung an den skandalumwitterten ersten öffentlichen Auftritt der Bauhausbühne am 17. August 1923 im Stadttheater Jena eröffnete Jörg U. Lensing, Spiritus rector des »Theaters der Klänge« aus Düsseldorf, dessen dreitägiges Gastspiel im Bauhaus Dessau. Die aus zehn Mitgliedern bestehende und 1987 gegründete freie Gruppe zeigte ihre ersten beiden Inszenierungen, eine Rekonstruktion der 1923 uraufgeführten Bauhaus-Produktion »Das mechanische Ballett« von Kurt Schmidt, Friedrich Wilhelm Bogler und Georg Teltscher und als Uraufführung nach Lászlo Moholy-Nagys Partiturskizze (1924/25) »Die mechanische Exzentrik«. Damit setzt das »Theater der Klänge« eine Reihe theaterpraktischer Auseinandersetzungen mit dem Erbe der von 1921 bis 1929 am Weimarer und Dessauer Bauhaus tätigen Bühnenwerkstatt fort. Deren bisherige Höhepunkte waren Gerhard Bohners Neufassung (1977) von Oskar Schlemmers »Das triadische Ballett« (1922), Martin Rupprechts Rekonstruktion (1983) der »Bilder einer Ausstellung« von Wassily Kandinsky (1928) und Reinhard Wanzkes, Jür-

gen Stegers und Jörn Budesheims elektromechanisches Ballett »Blaugrau bleibt Blaugrau« (1986) nach Andor Weiningers »Abstrakte Revue« (1926).

Auf historischen Abbildungen erweckten die fünf starkfarbigen, aus geometrischen Grundformen zusammengesetzten Maschinenwesen des »Mechanischen Balletts« den Eindruck, als würde das hinter ihnen versteckte »Bedienungspersonal« sie technisch bedingt nur in wenigen Variationen bewegen können, so daß auf der Bühne Begegnungen von Pseudo-Robotern vorstellbar waren. Die szenische Erprobung des sorgfältig recherchierten historischen Materials erwies nun, daß die Tänzer den an Armen, Beinen und Kopf befestigten Figurinteilen differenzierte menschlich-tänzerische Motorik zu verleihen vermögen. Die von der Vorstellung einzelner Wesen über Zweierbegegnungen verschiedener Art zu immer komplexerem Geschehen aufsteigende vierziminütige Handlung wird wirkungsvoll unterstützt durch eine von Klavier, Schlagzeug und Posaune (unter Verwendung von Elementen der Uraufführungsmusik von Hans Heinz Stuckenschmidt) erzeugte jazzige dramatische Pointierung und »Figuren«-Charakterisierung. Durch Tanz und Musik werden die abstrakten Figuren zu Zeichen menschlicher Typen und ihre Kollisionen zu Zeichen



Die mechanische Exzentrik »Clownerie« von Laszlo Moholy-Nagy. Foto Archiv/Theater der Klänge

menschlichen Verhaltens, die, »gereinigt« vom konkreten Aussehen des menschlichen Darstellers, als solche identifiziert werden können. Der Spaß des Wiedererkennens ergänzte immer wieder die allgemeine Faszination des Publikums durch die musikalisch strukturierte Bewegung farbig-flächiger Formen. So etwa, wenn dramatische Situationen sich ganz eindeutig entwickeln, wie bei der scheuen Annäherung, heftigen Vereinigung und zögernden Trennung von »Windmühle« und »Maschinenwesen«, oder wenn alle Möglichkeiten tänzerischer und musikalischer Interpretation für die Charakterisierung eines Wesens ausgeschöpft werden, wie in der Vorstellung des »Tänzers« in seinen kalten Farben und kompakten Formen mit einem aggressiven Tango, der in einer kriegerischen »Gebärde« gipfelt. Beim herrlich hilflosen »Kleinen«, dessen einziger »Arm« traurig baumelt und dessen »Mütze« immer wieder verrutscht, ermöglicht die formale Reduzierung der Figurine mit einer Beschränkung ihrer Bewegungsmöglichkeiten eine Konzentration ihres Ausdrucks.

Während die Konfrontation von

Mensch und Dingwelt im »Mechanischen Ballett« das Zusammenspiel von Tänzer und Figurine vergegenständlicht und durch artistisch-darstellerische Aktivität und Herausforderung von Wahrnehmungsbereitschaft des Zuschauers ständig präsent bleibt, ist sie in der Uraufführungsinterpretation von Moholy-Nagys »Mechanischer Exzentrik« eher Thema und Assoziationsangebot als szenische Realität. Untermalt von vorproduzierter maschinenhafter Musik und gesteuert von »Drahtziehern«, entfalten sich vor einer aus Jalousien bestehenden Projektionswand zunächst die flächigen Möglichkeiten bewegter farbiger Pfeile und geometrischer Formen. Als der Durchblick auf die Bühne eröffnet wird, beginnen auf einem Tisch installierte technische Geräte ihr Eigenleben, eine Farbscheibe dreht sich, eine bewegte Glühlampe wirft verschiedene Lichtspiele, elektrische Entladungen knattern über einen Lautsprecher und eine Sofortbildkamera fotografiert das Publikum, ehe ein Gittervorhang es von der Bühne trennt. Ein dickes Aluminiumrohr »schaut« herein und spuckt Nebel über Bühne und Zuschauer. Auf einer Projektionsfläche

wird ein Film nach Moholy-Nagys Typfoto »Die Dynamik der Großstadt« gezeigt. Die Bedrohlichkeit, die von ungewohnten Perspektiven und Mechanik offenbarenden Alltagsszenen ausgeht, wird durch einen schicksalhaft vor der Leinwand hereinpendernden überdimensionalen Metallkolben unterstrichen. Überraschend aber bricht dieser auseinander und seine Hälften tanzen im Raum gegeneinander. Als schließlich drei Räder heranrollen und -schweben, tritt ein sehr verunsicherter trauriger Clown auf, der sie mit einer Art Billardstock zu vertreiben sucht und von ihnen genarrt wird. Ohne Kontaktaufnahme zu der nun leblosen Bühnenwelt bleibt die abschließende solistische Tanz-Pantomime, die einige Elemente der gesehenen Entwicklung von einfachsten flächigen über körperlich-mechanische bis zu raumgreifenden Bewegungen nachvollzieht. Sie wird auf dem Programmzettel als »Menschenmechanik« bezeichnet und ist auf der Partiturskizze von Moholy-Nagy als Ablösung des menschlichen Darstellers durch eine Marionette zu erkennen. Faszinierend perfekte bühnentechnische Organisation und Darstellung technischer Fremdbestimmtheit und melancholischer Gegenwehr des Menschen blieben in der »Mechanischen Exzentrik« weitgehend voneinander isoliert und hinter der theatralischen Sprachfindung im »Mechanischen Ballett« zurück.

Nicht der in den theoretischen Erwägungen der theaternachenden Maler des Bauhauses formulierte Bezug auf Technikentwicklung an sich macht die theaterhistorische Bedeutung der Bauhausbühne aus, sondern ihre radikale Suche nach einer Sprache des Theaters im 20. Jahrhundert, die veränderte Wahrnehmungsweisen des modernen Menschen berücksichtigt. Ihre Funktion gewinnt die Auseinandersetzung mit diesem Erbe aus aktuellen Bemühungen um ein zeichnerhaftes und Kunstproduktion wie -rezeption veränderndes »Bildertheater« als dessen internationale Protagonisten Bob Wilson und Achim Freyer dem Vernehmen nach bekannt sind. Hätten die Zuschauer in Dessau das informative Programmheft des »Theaters der Klänge« erstehen können, hätten sie erfahren, daß es seine Aneignung der historischen Avantgarde als Ausgangspunkt für weiterführende Experimente ansieht. Für diese ist der engagierte und sympathischen jungen Truppe Erfolg und Durchhaltevermögen zu wünschen. Dem Dessauer Bauhaus ist zu wünschen, daß es für seine Bemühungen um das Stattfinden experimentellen Theaters auf seiner kunsthistorisch herausfordernden Bühne Partner findet. Das Landestheater Dessau beispielsweise – damals hieß es noch Friedrich-Theater und Georg von Hartmann war sein Intendant – bewies schon 1928 Mut, als es Wassily Kandinskys »Bilder einer Ausstellung« produzierte, ein Projekt, das nur zweimal gezeigt werden konnte und doch Kunstgeschichte machte.

Jan Kerber

Entwurf zu »Das mechanische Ballett« von Kurt Schmidt. Foto Archiv/Theater der Klänge

