

*Bauhaus
Theater at
Black
Mountain
College*

*Eva
Díaz*

László Moholy-Nagy, himself a key figure in Bauhaus theater, had termed this research-like element of rational attention the “theater of totality,” in which a body’s movement transpired in a structured, architectonic space.⁵ Rigorously ordering bodies in the theater demonstrated a kind of technical competence that, in orchestrating complex spatial relations on stage, extended the project of spatial organization into non-theatrical everyday life (the theater being a microcosmic exploration of the larger Bauhaus project of synthesizing the “living and working conditions of the environment”).⁶ Though spectators were seated and their attention carefully organized, “dynamism” in performance was nonetheless a frequently invoked term: kinetic sculptures and moving bodies were deployed in order to show that, to Moholy, “Material is employed only as the carrier of forces.”⁷ These forces charged the space of performance with a temporal component that expressed the true “unity of life.”⁸ In contrast to architecture, static sculpture, or painting, theater was the arena for an examination of transient, time-based events and in which environmental conditions came to intersect the body’s temporal engagement with these socio-spatial circumstances. Stage design was emphasized, forcing “one to learn from the way an artist perceives” by estranging viewers’ traditional emphasis on character and narrative, to instead fabricate complicated illusions of spatial perception.⁹ This model of integration—the performing body and space joined in an “indissoluble unity”—radically simplified performance to its “fundamental” components: “light, space, plane, movement, sound, and human being.”¹⁰

Walter Gropius, founder of the Bauhaus and its director from 1919 to 1928, was also at the forefront of theorizing performance strategies, and he underscored how spectatorial conditions of illusion and attention were influenced by the architecture of the theater itself. In the mid-1920s, Gropius proposed a “Total Theater” in which “new interpretations of theatrical space” were to be explored.¹¹ In Gropius’s model, an elliptical arrangement of ascending seats was clustered around an embedded, central circular stage flanking a second cylindrical back stage.¹² The inner circular stage was designed to rotate, accommodating various seating arrangements that represented the major traditions of performance—the proscenium stage with a shallow performance space and fixed backdrop, the deep stage in which curtains and backdrops are arranged to reveal greater or lesser portions of the action and to accommodate more or fewer performers, and finally a theater-in-the-round set-up. In the latter scenario, according to Gropius, “The play unfolds itself three-dimensionally while the spectators crowd around concentrically.”¹³ He connected this spectatorial arrangement, as Schawinsky did, to precedents in other

public, collective events such as the circus, the bull ring, and the sports arena.

Gropius’s three possibilities of staging in the “Total Theater” engendered various spatial effects; more importantly his flexible architecture (the rotating core of the structure) could transform the space during performance, surprising the audience and impelling it to “shake off its inertia.”¹⁴ The implied salutary social effects of heightening consciousness of the environment in Bauhaus theories of spectatorship were part of the larger interest in concentration, focus, and order as transformative elements of vision. The actor, according to Bauhaus theater master Oskar Schlemmer, was “space-bewitched”—“altered, transformed, or entranced” by the use of masks, props, and costumes so “that his habitual behavior and his physical and psychic structure are either upset or put into a new and altogether different balance.”¹⁵

The emphasis on costume in Bauhaus theater also transfigured the human body and its everyday appearance by removing distinguishing characteristics and imposing an order of simple shapes and primary colors. According to Schlemmer, this abstracted the body and generalized its features in order to “reduce the differentiated parts of the human body to simple, unifying forms.”¹⁶ These unified forms thereby permitted viewers to see “new totality” beyond previous habit-driven and subjective understandings of form.¹⁷ In most theatrical performance, and indeed in most everyday social behavior, subtle work of visual discrimination routinely helps to organize, categorize, and ultimately hierarchize relatively minor differences in human appearances; for example, assessments of the size of a nose or the contour of a foot become paramount indicators of beauty or grace. Stressing general forms, Schlemmer rejected the meticulous morphologies of fashion, the superficial interpretations of physiognomic variation, or the cultural conditioning that patterned gesture and exploited arbitrary differences to create regimes of infinitesimal judgment and distinction. As these historically specific, though relatively arbitrary, characteristics became naturalized, Schlemmer contended, they promoted fetishistic judgments regarding minute differences of form as compared to other fundamentally similar forms.

Bauhaus theater attempted to overturn this situation of tiny visual distinctions made according to socially-determined, often conflicting habits. It did so by heightening the artifice on stage so that rationally discerned details would throw habitual patterns into sharp relief. In Schlemmer’s system this perspicuous work of visual judgment focused on the broader concern of closely observing the relationship of bodies, not as compared to themselves, but rather seen as embedded in larger perspectival contexts and environments.

Reducing theater to such basic design elements as form and color represented "an undertaking whose purpose, contrary to nature, is order."¹⁸ Denaturalizing the actors' movements and costumes encouraged spectators to remain self-conscious about spatial relations surrounding the bodies on stage, estranging from habit their perceptions of, and judgments about, human form and gesture. This change in the actor's ingrained relation to gesture and its social intelligibility would impel an "inner transformation of the spectator" by his or her "receptivity" to the visual ordering of the theatrical field in performance.¹⁹ Only a self-reflexive spectator could, "on the basis of the rational," understand the embeddedness of the actor in his or her surrounding space, a space that is itself "part of the larger total complex, building (Bau)."²⁰ As the actor "acts out" order in such a space, the spectator is able to rationally perceive the larger field of spatial and architectural illusions in which bodies are rooted contextually in their environments.

The fact that this work of unification was enacted in the realm of time-based events was important to Schawinsky as he brought these ideas to Black Mountain; to him theater explored the fundamental conditions of perception underlying *all* specific disciplinary explorations. As he wrote of theater's interdisciplinary nature, "Our theater can, I believe, get its impulse from studies that go through all phases of knowledge."²¹ In Schawinsky's next major performance at the college, he attempted to push notions of spatial totality further. In the 1938 production *Danse Macabre: A Sociological Study*, adapted from a Latin hymn about the Last Judgment called *Dies Irae*, Schawinsky's theatrical staging, while still emphasizing elaborate masks and costumes modeled on abstract shapes, and employing dramatic spotlights and shadows, also included repetitive movements associated with funeral rites as well as highly mannered costuming. In staging a medieval morality tale, Schawinsky chose the Middle Ages's "single absolute concept: death" in an attempt to "find the 'absolute' of our own time."²² He sought the limiting experience that transcended performance/animation and background/stasis dichotomies—mortality—though he later distanced himself from the direct reenactment of the macabre source material blamed for the suicide of one of its student actors. The theater-in-the-round aspect of the performance, in which spectators were outfitted with robes and masks and given unconventional seating assignments in concentric circles around the central stage area, to him mimicked the "original plays [of the Middle Ages] which were usually performed on the market place in front of the cathedral."²³ To Schawinsky this focus on people and spaces outside traditional theater—for example, individuals in public space—updated Bauhaus precedents that focused on the circus and moved theater

into the territory of history by studying constructions of social subjectivity. As he recalled, "while work at the Bauhaus theatre aimed at the modernization of theatrical means and concepts, and had a definite professional and artistic scope, at Black Mountain College an educational crack at the whole man seemed in order."²⁴

What Schawinsky meant by such a "total experience" incorporating the "whole man" can be understood in relation to Schlemmer's explication of Bauhaus theater as a totality: to both men the stage was a site of spatial unity that provided, according to Schawinsky, "a general study of fundamental phenomena."²⁵ He added that theater was the most appropriate location to explore concepts of basic perception because "space on the stage was a very particular place [...] it is by nature a place of illusion."²⁶ Indeed, to Schlemmer, too, movements of bodies on the stage represented, by simplification and abstraction, the wider geometries of relationships in space perceived through *visual* illusion, and its inverse, penetrating observation. Bauhaus theater's work with perspective, with embedding the body in its space through complicated geometric formations, was often presented as a visual tableau in which the audience *perceives* space, but does not have any direct relation to the performer's *experience* of space. This results in the somewhat disembodied eye that the performances effect (why, for example, reproductions of Bauhaus performances look remarkably like friezes and pictures, or why Schawinsky envisioned the preparatory diagrams of *Spectodrama* as static tableaux). The abstraction of Bauhaus theater and its exploration of visual illusions were "unified," to use Schlemmer's language, only by the audience visually tracking the position(s) of the performer(s); Bauhaus and Bauhaus-derived theater expressly did not create cohesive spaces of unity between performers and spectators, and consistently maintained the illusion of the "fourth wall" even when seating arrangements were less frontally oriented.

These theatrical scenarios required a spectator's orientation to the staged events to be fixed and his or her attention carefully focused in order to perceive the precise and subtly changing visual effects on the stage. An immobilized spectator permitted Schlemmer and Schawinsky to apply the framing techniques of cinema to live performances. With such focused looking, a montage of visual effects could unfold, in order for the spectator to observe phenomena with close attention to the order and sequencing of events that he or she would not normally notice if watching as a casual bystander. Though a "play instinct" for actors was encouraged in workshoping, the final productions were predicated on passive spectatorship; Schlemmer wrote that the elaborate visual fabulations encouraged a concentration that rivaled the intensity of the "peep show."²⁷

In important ways Schawinsky's work can be seen as a proxy, in time-based work, for what Josef Albers's pedagogy at Black Mountain hoped to accomplish in two dimensions. Much like Albers, Schawinsky promoted a model of experiment that stressed order, concentration, and serial repetition, and employed careful variations of formal elements—color, gesture, costume, set design, and lighting—that could be measured, compared, and repeated. These tests of perception were undertaken to dynamically reappraise the seemingly self-evident nature of vision, and to question the habit-driven tendency of physical gestures to be reproduced unwittingly. The experimental practices of both Schawinsky and Albers can be seen as but a corner of a larger Bauhaus project demanding that the experimental act of perceptual testing produce dynamic outcomes in a serial practice of repeatable trials. Schawinsky's performances were part of a collective project at the Bauhaus in which *all* forms of perception were being reconsidered, those of time, space, and theatricality, too; for these reasons, the Bauhaus was the first art school to formally incorporate a performance department, then called a "stage workshop," into its curriculum. Just as Schlemmer envisioned his project as a "laboratory" exploration of space—isolating constitutive elements of light, color, and movement to attend to how underlying patterns and arrangements of forms outside the theater might function, Schawinsky pushed Albers's ideas of laboratory production toward concerns of duration, sound, and motion; toward the incorporation of bodies, theatrical audience, and three-dimensional space—concerns that have always been more pressing in theater than in visual art.

1 The tradition of Bauhaus experimental theater at Black Mountain would be extended, and in some ways, supplanted by John Cage's influence in the late 1940s and early 1950s, when he staged what has been termed the first "happening" in 1952. Though ten years separated Schawinsky's departure from Cage's first extended visit, the models these men investigated and developed at the college represent two of the most radical explorations of US-based experimental performance taking place between the wars and after. (A third, I would argue, was Bertolt Brecht's notion of *Verfremdungseffekte* ("distancing effects") and *Lehrstück* ("learning through participation") in

his "Epic Theater," which also found fertile ground at Black Mountain: Brecht's English translator Eric Bentley taught at Black Mountain for several years in the mid-1940s and staged productions of Brecht including a 1944 reading with sound effects and music of *The Private Life of the Master Race*. Stage events at Black Mountain had also adventurously sampled other European precursors beyond Bauhaus performance—for example, poet M.C. Richards's productions of several works by Jean Cocteau including *Knights of the Roundtable* in 1949 and a theater-in-the-round version of *Marriage on the Eiffel Tower* in 1950.

It is in Schawinsky's work, however, that we see a model of non-narrative performance clearly opposed to those Cage came to embrace, which emphasized a scattering of attention through a field of simultaneously occurring events whose unfolding, though generated by chance-processes, attempted to create a performance indeterminate as to its outcome. The approaches to experimental performance Cage developed at the college soon rose to prominence (and a great deal of notoriety), overshadowing the still-to-this-day largely obscured Bauhaus model.

- 2 On the topic of Schawinsky's publications on Black Mountain, see his "Spectodrama: Contemporary Studies," *Leonardo*, vol. 2, no. 3 (July 1969); "From the Bauhaus to Black Mountain," *The Drama Review: TDR*, vol. 15, no. 3 (Summer 1971); and "My 2 Years at Black Mountain College, NC," 1973, 7 [BMC Research Project, NC State Archives].
- 3 Schawinsky, "Spectodrama: Contemporary Studies," p. 286.
- 4 *Ibid.*, p. 283.
- 5 László Moholy-Nagy, "Theater, Circus, Variety," in Oskar Schlemmer, László Moholy-Nagy, and Farkas Molnár, *The Theater of the Bauhaus* (Middletown, Conn.: Wesleyan University Press, 1961), p. 60.
- 6 László Moholy-Nagy, *The New Vision: Fundamentals of Bauhaus Design, Painting, Sculpture, and Architecture* (Mineola, New York: Dover Publications, Inc., 1938/2005), pp. 13, 18.
- 7 *Ibid.*, p. 138.
- 8 Moholy-Nagy, *Malerei, Photographie, Film* (Munich: Albert Langen Verlag), 1925, English translation in Victor Margolin, *The Struggle for Utopia: Rodchenko, Lissitzky, Moholy-Nagy, 1917–1946* (Chicago: University of Chicago Press, 1997), p. 140.
- 9 *Ibid.*
- 10 Schlemmer, "Abstraction in Dance and Costume," (1928) in Hans Maria Wingler, *Bauhaus: Weimar, Dessau, Berlin, Chicago* (Cambridge, Mass.: MIT Press, 1969), p. 472, and Moholy-Nagy, "The Coming Theater—the Total Theater," in Wingler, *Bauhaus*, p. 132.
- 11 Gropius, "Introduction," in Schlemmer et al., *Theater of the Bauhaus*, p. 10.
- 12 Construction of the theater was undertaken in Berlin in 1926 but abandoned when the Nazis assumed power.
- 13 Gropius, "Introduction," in Schlemmer et al., *Theater of the Bauhaus*, p. 12.
- 14 *Ibid.*
- 15 Schlemmer, "Theater," in Schlemmer et al., *Theater of the Bauhaus*, p. 95.
- 16 Schlemmer, "Stage," (1927) in Wingler, *The Bauhaus*, p. 474.
- 17 Schlemmer, "Man and Art Figure," in Schlemmer et al., *Theater of the Bauhaus*, p. 17.
- 18 *Ibid.*, p. 21.
- 19 *Ibid.*, p. 92, and Schlemmer, "Man and Art Figure," in Schlemmer et al., *Theater of the Bauhaus*, p. 32.
- 20 Schlemmer, "Theater," in Schlemmer et al., *Theater of the Bauhaus*, pp. 82, 85.
- 21 Schawinsky, "From the Bauhaus to Black Mountain," p. 44. For more on Bauhaus theater's currents of interdisciplinarity, see Juliet Koss's "Bauhaus Theater of Human Dolls," *The Art Bulletin*, vol. 85, no. 4 (December 2003), pp. 724–745. See also Susanne Lahusen, "Oskar Schlemmer: Mechanical Ballets?" *Dance Research*, vol. 4, no. 2 (Autumn 1986), pp. 65–77.
- 22 Schawinsky, "My 2 Years," p. 7.
- 23 *Ibid.*
- 24 Schawinsky in Mary Emma Harris, *The Arts at Black Mountain College* (Cambridge, Mass.: MIT Press, 1987), p. 40.
- 25 Schawinsky, Description of Stage Studies Class, 1936–37 Course Catalogue, Black Mountain College [NC State Archives].
- 26 Schawinsky, "My 2 Years," p. 4.
- 27 Schlemmer, "Theater," in Schlemmer et al., *Theater of the Bauhaus*, pp. 82, 94.

Black Mountain College
Saturday, May 14, 8:30
in the college gymnasium

the danse macabre

**a modern version of the
medieval 'Dance of Death'
performed by the
stage studies group**

admission free

Black Mountain College
Saturday, May 14, 1938 8:30 in the College Gymnasium
Performance III of the Stage Studies group

the danse macabre

A Sociological Study

The Danse Macabre (Dance of Death), originally a subject of medieval painting, represented the whole of society confronted by an absolute power: death. The rather satirical rendering of this encounter pointed out the characteristics of a morality which, after all, remains in its essence immortal. The dramatization of this "round dance" will always be the result of the contemporary visual conception, and therefore changeable; but the deep truth in it will remain, unconfined to any age.

The study of the Danse Macabre as a play implies many tasks. An attempt has been made to draw parallels between the medieval and modern attitudes; to develop a concrete expression for the abstract thought, with the collaboration of students interested in painting, sculpture, dancing, acting, writing, music, literature and history; and to unify the various symbols into the synthetic whole which a play demands. The general conception, designing, acting, poetry and music are created and realized by members of the group. The literary version, on which, together with those paintings still preserved, the study was based in some of its parts, was written about five hundred years ago as a free translation of the French. Earlier versions and paintings date as far back as 1300, in all countries of western Europe. From the forty or more characters of these, twelve are chosen for the present play.

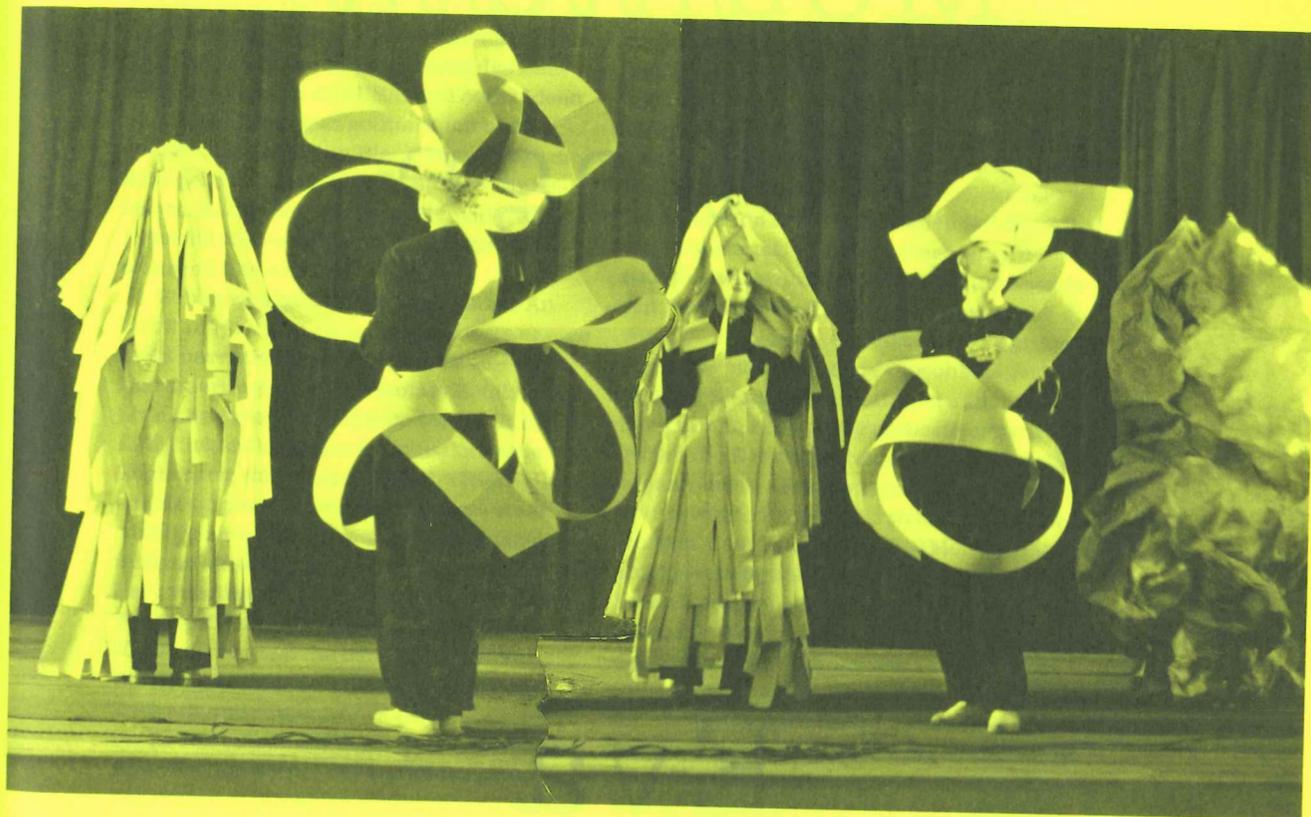
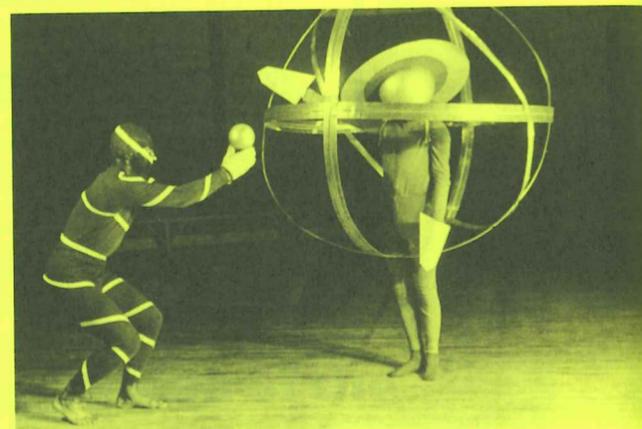
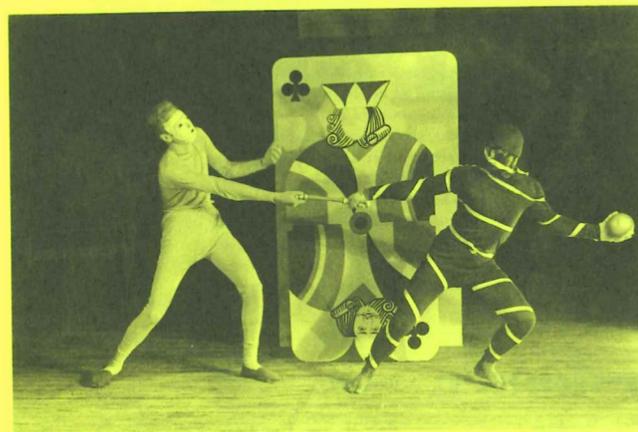
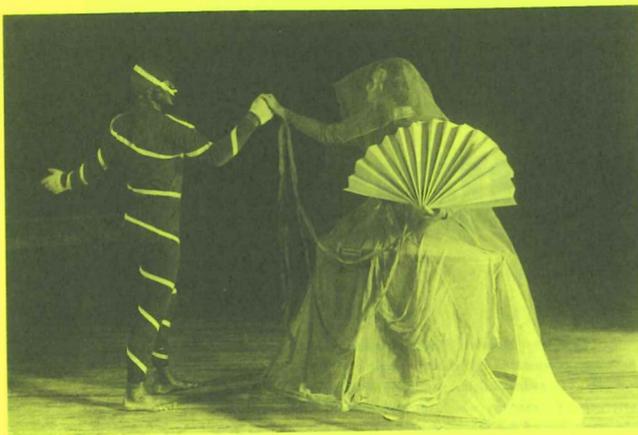
direction Xanti Schawinsky

character	actor	designer
death	Bela Martin	Bela Martin, Don Page
cardinal	Alex Elliot	William Reed
king	David Way	George Hendrickson
lady of great estate	Esther Moellenhoff	William Reed
baron	Everit Herter	Everit Herter
abbess	Irene Schawinsky	Irene Schawinsky
astronomer	Morton Steinau	George Hendrickson
usurer	George Hendrickson	Richard Porter
gentilwoman amorosa	Susanne Cragin	S Cragin, A Albers
laborer	Ralph Beckly	Nancy Farrell
minstrel	Duncan Dwight	Ruth Bailey, D Dwight
child	Nancy Dalton with Quintus and Andrea	

music by John Evarts, played by Betty Sly (violin and viola), Peggy Barton (flute), Leslie Katz (trombone), Jane Mayhall (soprano), John Evarts (piano), and Allan Sly (percussion).

poetry by Morton Steinau and Robert Sunley, recited by Allan Sly, Denis Rhodes and Noreen Dann.

masks by Sue Spayth, Barbara Hill and Neltje Weston. lighting by Kenelm Winslow.



Bauhaus- Theater am Black Mountain College

Eva
Díaz

In der Zwischenkriegszeit war das Black Mountain College einer der wenigen Vorposten performativer Bühnenexperimente in den USA. Gemeint sind damit von der bildenden Kunst inspirierte «Inszenierungen», die interdisziplinär angelegt sind und sich nicht narrativer, Workshop-basierter Verfahren bedienen (die also auf eine Textvorlage und auf klar definierte Figuren und einen vorgegebenen Spannungsbogen verzichten).¹ Das im Westen von North Carolina gelegene, weithin unbekannt kleine College bildete in den USA den Mittelpunkt der vom Bauhaus inspirierten Theater- und Performance-Aktivitäten. Dies war massgeblich auf das Engagement des ehemaligen Bauhaus-Lehrers Xanti Schawinsky zurückzuführen, der hier mehrere Uraufführungen inszenierte – so 1936 etwa *Spectodrama: Play, Life, Illusion* und 1938 *Danse Macabre: A Sociological Study*.

Der Künstler Joseph Albers, der ebenfalls am Bauhaus tätig gewesen war und seit 1933 am Black Mountain College lehrte, lud den in der Schweiz geborenen Schawinsky 1936 ein, in Black Mountain Malerei und Theater zu lehren. Als der Schweizer seine Lehrtätigkeit in Black Mountain aufnahm, war er der einzige Repräsentant des Bauhaus-Theaters in den USA, und seine Ideen und Inszenierungen sollten auch nach seinem Abschied von Black Mountain am dortigen College deutliche Spuren hinterlassen. Ausserdem hinterliess er viel gelesene Aufzeichnungen über seine Erfahrungen während dieser Jahre.²

Schon wenige Monate nach seiner Ankunft in North Carolina organisierte er eine nicht narrative Theaterproduktion – eine Inszenierung, die er als «totale Erfahrung» bezeichnete und mit *Spectodrama: Play, Life, Illusion* betitelte. Als musikalische Begleitung wählte er Kurt Schwitters «Ursolate». *Spectodrama* bestand aus einer Abfolge zuvor in Form von Entwurfszeichnungen skizzierter Episoden, die mithilfe der grundlegenden Ausdrucksmittel des Theaters auf die Bühne gebracht wurden: «Optik, Form und Farbe, Akustik, Klang, Sprache, Musik, Zeit, Raum, Architektur, Technik und Illusion».³

In den einzelnen Vignetten des Stücks figuriert der Körper der Darsteller, sofern überhaupt sichtbar, in einem Tableau, die Schawinsky als «archetypische» geometrische, räumliche oder soziale Situationen bezeichnete: als «Stück», «Kommunikation», «Form» oder «Raum». (Dabei konnten die Darsteller auch verborgen bleiben, da die Themen Camouflage und Illusion und die hochkontrastiven geometrischen

Formen, die sie überhaupt erst ermöglichten, Schlüsselemente des Bauhaus-Theaters waren.) Jeder Teil der Inszenierung war mit ausgeklügelten Kulissen und Kostümen bestückt, die dazu dienten, den Standort der Darsteller oder die räumlichen Verhältnisse und Beziehungen auf der Bühne zu kaschieren. So trat ein/e Darsteller/in, der/die in einem Kostüm aus ineinander verschlungenen steifen weissen Papierrollen steckte, chamäleonartig aus einem Gewirr ähnlich verschlungener Papierrollen hervor, um sich dann auf einen mit diesen Rollen kontrastierenden undefinierbaren kahlen Hintergrund zuzubewegen. Die Posen der Figuren und die Anordnung der Requisiten kreierten ein «Labor», das es erlaubte, die Bedingungen aufzuzeigen, unter denen wir Differenzen und Ähnlichkeiten wahrnehmen.⁴

László Moholy-Nagy, der selbst zu den Schlüsselfiguren des Bauhaus-Theaters gehörte, hatte für dieses quasiwissenschaftliche Element rationaler Aufmerksamkeit den Begriff «Theater der Totalität» geprägt – ein Theater, in dem sich die Bewegungen eines Körpers in einem strukturierten architektonischen Raum ereigneten.⁵ Die rigorose Anordnung der Körper innerhalb des Theaters demonstrierte eine Art technischer Kompetenz, die – indem sie komplexe räumliche Beziehungen auf der Bühne choreografierte – das Projekt der Organisation des Raumes auch auf das Alltagsleben ausserhalb des Theaters anwandte (wobei das Theater dem umfassenderen Bauhaus-Projekt dienstbar gemacht wurde, «die Lebens- und Arbeitsbedingungen generell»⁶ zu erkunden). Obwohl die Zuschauer Sitzplätze einnahmen und ihre Aufmerksamkeit sorgfältig orchestriert wurde, galten die Darbietungen als ausgesprochen «dynamisch»: als kinetische Skulpturen und bewegte Körper, die so choreografiert wurden, dass «das Stoffliche» Moholy-Nagy zufolge «einzig als Energie-Substrat [diente]».⁷ Diese Energien statteten den Bühnenraum mit einer zeitlichen Komponente aus, die der wahren «Einheit des Lebens»⁸ Geltung verschaffte. Anders als die Architektur, die statische Skulptur oder die Malerei galt das Theater als Arena der Erkundung flüchtiger, zeitbasierter Ereignisse und Bewegungen, als Schnittpunkt zwischen solchen Geschehnissen und dem Körper, der zeitlich begrenzt in diese sozialräumlichen Bedingungen eintaucht. Eine wichtige Rolle spielte auch das Bühnenbild, das den Zuschauer dazu nötigt, «von der Art und Weise zu lernen, wie ein Künstler wahrnimmt», indem es die traditionelle

Orientierung des Zuschauers an Figuren und Erzählungen durch komplizierte Illusionen räumlicher Wahrnehmungen ersetzt.⁹ Dieses Modell der Integration – der Körper des Schauspielers, der mit seinem Umraum eine «unauflöbliche Einheit» bildet – reduziert das dramatische Geschehen radikal auf dessen «fundamentale Komponenten: Licht, Raum, Fläche, Form, Bewegung, Ton, Mensch».¹⁰

Walter Gropius, der das Bauhaus gründete und von 1919 bis 1928 leitete, machte sich ebenfalls Gedanken über neue performative Strategien und wies darauf hin, dass die architektonischen (räumlichen) Verhältnisse in einem Theater auch die Rezeptionsbedingungen – das heisst den Wahrnehmungshorizont – des Zuschauers entscheidend beeinflussen. Mitte der 1920er Jahre propagierte er ein «Totaltheater», das es erlauben sollte, «neue Deutungen des Raums im Theater» zu erkunden.¹¹ Gropius' Modell bestand aus einer elliptischen Anordnung ansteigender Sitzreihen, die eine zentrale Rundbühne umschlossen und an ein zweites zylindrisches Bühnenhaus angrenzten.¹² Die zentrale Rundbühne war so konzipiert, dass sie rotieren, ihren Standort innerhalb des Zuschauerraums verändern und dabei verschiedene theatergeschichtliche Raumkonstellationen wiedergeben konnte: von der schmal bemessenen Proszeniumsbühne mit ihrem statischen rückwärtigen Abschluss über die Guckkastenbühne, deren Vorhang und Kulissen sich so einrichten lassen, dass je nach Bedarf grössere oder kleine Partien des Bühnenraums einsehbar sind und mehr oder weniger Darsteller auftreten können, bis hin zu einem Rundtheater. Gropius zufolge entfaltet sich «das Spiel» (in einem solchen Theater) «dreidimensional [...], während die Zuschauer sich konzentrisch um sie [die Zentralbühne] scharen».¹³ Sein Konzept des Zuschauerraums orientierte sich – darin Schawinsky gleich – auch an anderen Formen des öffentlichen Spektakels: etwa dem Zirkus, der Stierkampf- und der Sportarena.

Die drei unterschiedlichen Bühnenpositionen, die in Gropius' «Totaltheater» möglich sein sollten, implizierten ein ganz neues Raumkonzept. Überdies sollte die flexible Architektur (etwa die rotierende Rundbühne im Zentrum der Konstruktion) die Raumsituation sogar während der Aufführung überraschend verändern können und das Publikum so dazu nötigen, «seine Trägheit ab[zu]schütteln».¹⁴ Dass sich die Bauhaus-Theoretiker von einer Sensibilisierung des Zuschauers für Umgebungseindrücke

solche gesellschaftlichen Wirkungen erhofften, hing mit ihrem Interesse an Konzentration, Fokussierung und Ordnung als transformativen Elementen des Sehens zusammen. Nach Auffassung des Bauhaus-Theatermeisters Oskar Schlemmer ist der Schauspieler «raumbekannt» und wird durch die Verwendung von Masken, Requisiten und Kostümen «verändert, transformiert oder bekant», sodass «sein übliches Verhalten und seine körperliche und seelische Struktur entweder total verändert oder aber in ein ganz neues und völlig anderes Gleichgewicht gebracht werden».¹⁵

Die Bedeutung, die das Bauhaus-Theater der Kostümierung beimass, veränderte den Stellenwert des menschlichen Körpers und seines Erscheinungsbildes, indem sie beide ihrer individuellen Merkmale entkleidete und durch einfache Formen und Primärfarben ersetzte. Schlemmer zufolge hatte diese Generalisierung die Funktion, «die unterschiedlichen Teile des menschlichen Körpers auf ganz einfache Formen zu reduzieren».¹⁶ Diese einheitlichen Formen sollten es dem Zuschauer ermöglichen, jenseits der tradierten, ganz der Gewohnheit und dem subjektiven Empfinden verpflichteten Formdeutung eine «neue Totalität» wahrzunehmen.¹⁷ Auf der Bühne wie im Alltagsleben bedarf es der Fähigkeit, visuell zu differenzieren, um subtile phänotypische Unterschiede zwischen den Menschen zu registrieren, zu organisieren, zu kategorisieren und in eine hierarchische Ordnung zu bringen. So kommt es, dass die Grösse einer Nase oder die Konturen eines Fusses unversehens als die entscheidenden Kriterien von Schönheit oder Anmut gelten. Schlemmer dagegen war es vor allem um generalisierte Formen zu tun. Deshalb lehnte er die subtile Zeichensprache der Mode ebenso ab wie oberflächliche Interpretationen des Gesichtsausdrucks oder jene kulturellen Konditionierungen, die etwa unsere Gestik determinieren und dazu führen, dass wir aus ganz zufälligen Unterschieden immer neue Urteils- und Differenzierungskriterien ableiten. Ja, er behauptete sogar: Wenn diese historisch zwar spezifischen, gleichwohl relativ willkürlichen Merkmale einmal als bedeutsam akzeptiert werden, generieren sie fetischistische Urteile über kleinste Differenzen der Form, die unversehens viel wichtiger sind als die fundamentalen Übereinstimmungen.

Diese winzigen visuellen Differenzen, die lediglich auf gesellschaftlich determinierte, häufig sogar widerstreitende Sehgewohnheiten zurückzuführen sind, wollte die Bauhausbühne überwinden. Deshalb

vereinfachten ihre Vordenker die Kostüme auf der Bühne so radikal, dass die evidenten Details deutlich mit den üblichen Sehgewohnheiten kontrastierten. In Schlemmers System zielte diese Arbeit der visuellen Differenzierung vor allem darauf ab, die Beziehungen zwischen Körpern wahrzunehmen, doch nicht allein zwischen den Körpern selbst, sondern zwischen den Körpern im grösseren Kontext des jeweiligen Bühnenbilds. Deshalb reduzierten die Bauhäusler das Geschehen auf der Bühne auf ganz einfache Formen und Farben. «Diese [...] Mittel der Gestaltung sind [...] abstrakt zu nennen, indem sie ein Unternehmen wider die Natur zum Zweck der Ordnung bedeuten.»¹⁸ Je unnatürlicher die Bewegungen und Kostüme der Darsteller auf der Bühne, umso grösser die Chance, dass die Zuschauer auch etwas von den räumlichen Beziehungen im szenischen Umfeld der Darsteller mitbekommen und so über ihre gewohnte Wahrnehmung und Bewertung der menschlichen Gestalt und ihrer Gebärden hinausgelangen. Diese Abkehr von der konventionellen Gebärdenrede des Schauspielers und deren gesellschaftlich sanktionierter Deutbarkeit sollte durch eine gesteigerte «Rezeptivität» gegenüber der visuellen Ordnung des performativen Bühnenumfelds eine «innere Verwandlung des Zuschauers» bewirken.¹⁹ Dieser Auffassung zufolge vermag nur der selbst-reflexive Zuschauer, die Einbettung des Schauspielers in den ihn/sie umgebenden Raum angemessen zu würdigen – einen Umraum, der seinerseits «Bestandteil eines grösseren hochkomplexen Baus»²⁰ ist. Wenn nun der Schauspieler in einem solchen Umfeld Ordnung «verkörpert», vermag der Zuschauer das weitere Umfeld räumlicher und architektonischer Illusionen, in dem die Körper verortet sind, rational zu durchschauen.

Dass sich diese Arbeit der Vereinheitlichung in einen Kontext zeitbasierter Ereignisse einfügte, war für Schawinsky sehr wichtig, als er mit diesen Ideen nach Black Mountain kam. Denn aus seiner Sicht war es ja gerade die Funktion des Theaters, jene fundamentalen Voraussetzungen menschlicher Wahrnehmung zu erkunden, die allen fachspezifischen Untersuchungen vorausgehen. Und so schrieb er einmal über den interdisziplinären Charakter des Theaters: «Meiner Ansicht nach kann sich unser Theater in allen Bereichen des Wissens neue Anregungen holen.»²¹ Im nächsten Projekt, das Schawinsky in Black Mountain realisierte, versuchte er, das Konzept der Raumtotalität noch umfassender

umzusetzen. In der vom – das Jüngste Gericht beschwörenden – lateinischen Hymnus *Dies Irae* («Tage des Zorns») inspirierten Inszenierung *Danse Macabre: A Sociological Study*, die er 1938 machte, kamen nicht nur aus geometrischen Formen komponierte kunstvolle Masken und Kostüme und dramatische Licht- und Schatten-Effekte zum Einsatz, sondern auch repetitive Bewegungen, wie sie für Trauerrituale typisch sind – nebst ungemein manierierten Kostümen. Schawinsky brachte hier eine mittelalterliche Moralität auf die Bühne, die ausschliesslich um das Thema Tod kreiste, um «das Absolute» auch unserer eigenen Zeit.²² Mit dem Todesmotiv versuchte er, eine Grenzerfahrung auf die Bühne zu bringen, die die üblichen Dichotomien wie Performance/Animation und Hintergrund/Stasis sprengte, obwohl er sich später von der Neuinszenierung des makaberen Quellenmaterials distanzierte, das er ausgewählt hatte und das angeblich sogar einen der studentischen Darsteller in den Suizid getrieben hatte. Inmitten der konzentrisch angeordneten Ränge des Rundtheaters, in dem manche der Zuschauer kostümiert und mit einer Maske ausgestattet waren, erhob sich eine zentrale Bühne, sodass die Situation an die «Originalstücke erinnerte, die [im Mittelalter] meist auf dem Marktplatz direkt vor der Kathedrale aufgeführt wurden».²³ Diese Einbeziehung von Personen und Räumen, die den Rahmen des konventionellen Theaters sprengte – etwa indem einige Mitwirkende ausserhalb des eigentlichen Bühnenraumes positioniert waren –, ergab sich für Schawinsky ganz folgerichtig aus dem Interesse der Bauhausbühne am Zirkus und an der Erkundung der sozial determinierten Konstruktion von Subjektivität im historischen Kontext. Wie er später einmal sagte: «Während es uns an der Bauhausbühne vor allem um die Modernisierung der Mittel und Konzepte des Theaters ging – das heisst um professionelle und künstlerische Fragen –, zielten unsere Bemühungen in Black Mountain auf den ganzen Menschen ab.»²⁴ Der «ganze Mensch», von dem Schawinsky hier spricht, entspricht der Totalität der Erfahrung, die Schlemmer für die Bauhausbühne in Anspruch nahm: Für beide Männer war die Bühne ein Ort, der es erlaubte, «fundamentale Phänomene»²⁵ und grundlegende Wahrnehmungsformen zu erkunden. Denn die Bühne ist ein «ganz besonderer Ort ..., ein wesenhaft der Illusion vorbehalten Ort».²⁶ Auch für Schlemmer waren die auf das Wesentliche reduzierten, abstrahierten Bewegungen der Darsteller auf

der Bühne Sinnbild einer umfassenderen Geometrie räumlicher Beziehungen, die sich mal als *visuelle* Illusion präsentierte und mal – umgekehrt – als invasive Beobachtung. Die Arbeit der Bauhausbühne mit der Perspektive, mit der Einbettung des Körpers in seinen Umraum durch komplizierte geometrische Konstellationen, wurde häufig als ein Tableau präsentiert, das es dem Publikum gestattete, den Raum wahrzunehmen, ohne die Raumerfahrung der Darsteller selbst zu teilen. Das Ergebnis ist jenes mehr oder weniger «körperlose» Auge, auf das die Inszenierungen abzielen (weshalb Reproduktionen solcher Bauhaus-Inszenierungen häufig an einen Fries oder ein Tableau vivant erinnern oder weshalb Schawinsky die Vorstudien zu «Spectodrama» als statische Tableaus anlegte). Die für die Bauhausbühne typische Tendenz zur Abstraktion und die Erkundung visueller Illusionen wurden, um es einmal in Schlemmers Sprache zu sagen, einzig dadurch «vereint», dass das Publikum die Positionen der Darsteller genau registrierte. Das Bauhaus und jede davon abgeleitete Theaterpraxis kreierten zwischen Zuschauern und Darstellern ganz bewusst keine kohäsive räumliche Verbindung und hielten durchgängig die Illusion einer «vierten Wand» – aufrecht, und das sogar wenn die Sitzordnung ganz und gar nicht «frontal» ausgerichtet war.

Die Inszenierungen verlangten daher eine bestimmte Blickrichtung des Zuschauers, der das Geschehen von seinem Platz aus aufmerksam verfolgen musste, um die wechselnden Wirkungen auf der Bühne in ihrer ganzen Subtilität wahrzunehmen. Da die Zuschauer feste Plätze hatten, konnten Schlemmer und Schawinsky für ihre Live-Inszenierungen auf die im Film gebräuchliche Framing-Technik zurückgreifen. Dank dieser fokussierten Form des Zuschauens konnte sich eine Montage visueller Effekte entfalten, sodass der Zuschauer seine ganze Aufmerksamkeit auf die Ordnung und die Abfolge solcher Ereignisse richten konnte, die er als zufällig Anwesender sonst nicht wahrgenommen hätte. Obwohl die Schauspieler in der Werkstatt dazu angehalten wurden, ihren «Spieltrieb» auszuleben, waren die Aufführungen selbst an ein passives Publikum gerichtet. Schlemmer schrieb einmal, dass die kunstvollen visuellen Fabulierungen ein Niveau der Konzentration ermöglichten, das es in puncto Intensität mit einer Peepshow aufnehmen könne.²⁷

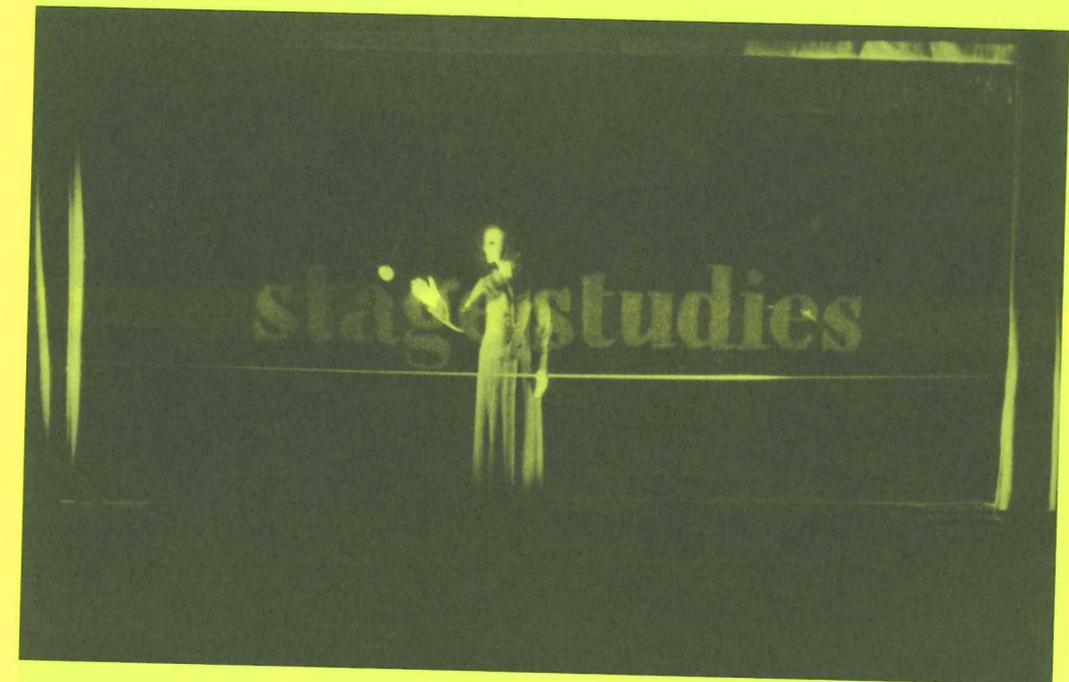
Schawinsky verfolgte mit seiner zeitbasierten Arbeit gewissermassen dasselbe

Anliegen wie Josef Albers, der ja ebenfalls am Black Mountain College tätig war und zweidimensional arbeitete. Wie dieser bevorzugte Schawinsky eine Vorgehensweise, die vor allem Ordnung, Konzentration und serielle Wiederholbarkeit gewährleistete, und griff dabei auf sorgfältig variierte mess-, vergleich- und wiederholbare Elemente zurück: etwa Farben, Gesten, Kostüme, Bühnenbilder und Lichteinstellungen. Diese Wahrnehmungstests dienten dazu, die scheinbar evidente Natur des Sehens dynamisch neu auszuloten und unsere Neigung zu hinterfragen, bestimmte durch Gewohnheit eingeübte Gesten wieder und wieder mechanisch zu reproduzieren. Dabei handelte es sich bei den Experimenten, die Albers und Schawinsky durchführten, lediglich um einen Aspekt jenes grösseren Bauhaus-Projekts, das darauf abzielte, den experimentellen Akt des Wahrnehmungstests in eine serielle Praxis wiederholbarer Versuche zu überführen. Schawinskys Bauhaus-Inszenierungen waren Teil des kollektiven Vorhabens, *sämtliche* Formen der Wahrnehmung neu zu bewerten – die Wahrnehmung der Zeit so gut wie die des Raumes und auch die des Theaters selbst. Aus diesem Grund war das Bauhaus die erste Kunstschule, die der darstellenden Kunst für ihre Live-Inszenierungen eine eigene Abteilung widmete: die sogenannte Bühnenwerkstatt. Schlemmer hatte sein Projekt als «Labor» zur Erforschung des Raumes verstanden, in dem er die für das Theater konstitutiven Elemente Licht, Farbe und Bewegung untersuchen konnte, um herauszufinden, wie die grundlegenden Muster und Arrangements der Formen ausserhalb des Theaters funktionieren. In ganz ähnlicher Manier übertrug Schawinsky Albers' Idee der Laborproduktion auf Fragen der Zeitextension, des Klangs und der Bewegung – auf die Einbeziehung des Körpers, des Publikums und des dreidimensionalen Raumes: Anliegen, die für das Theater schon immer dringlicher waren als für die bildende Kunst.

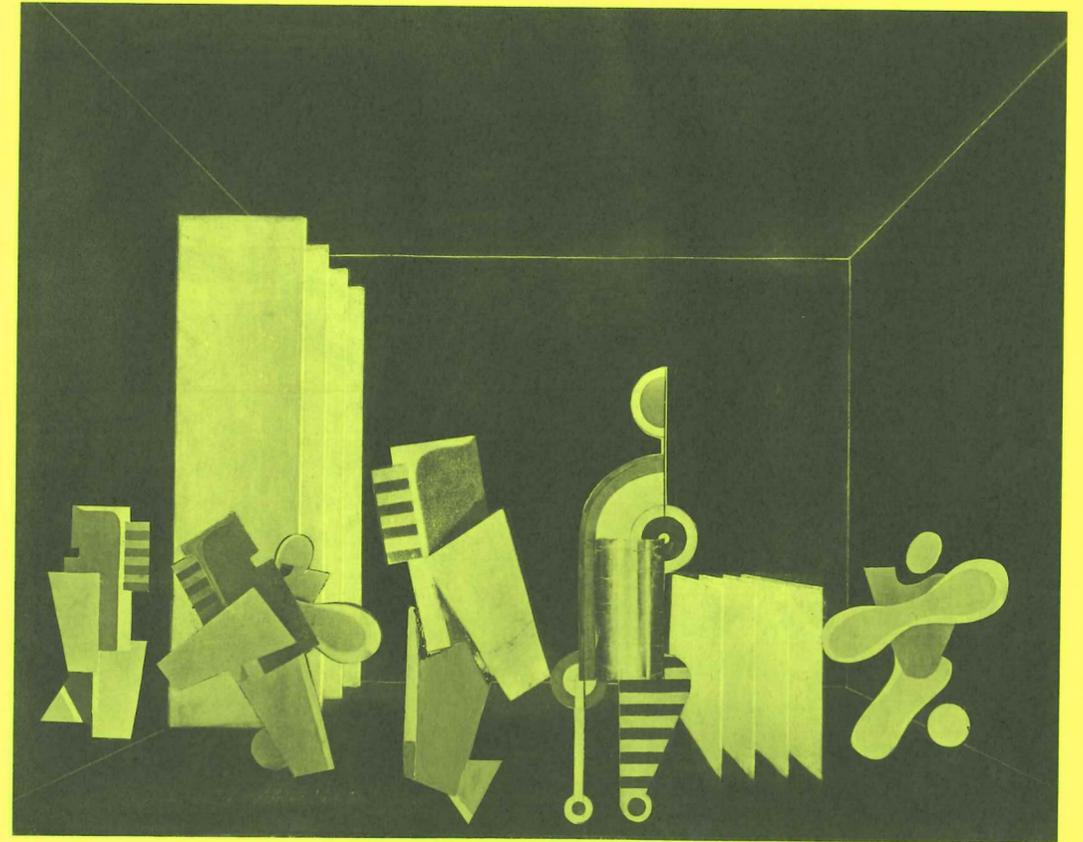
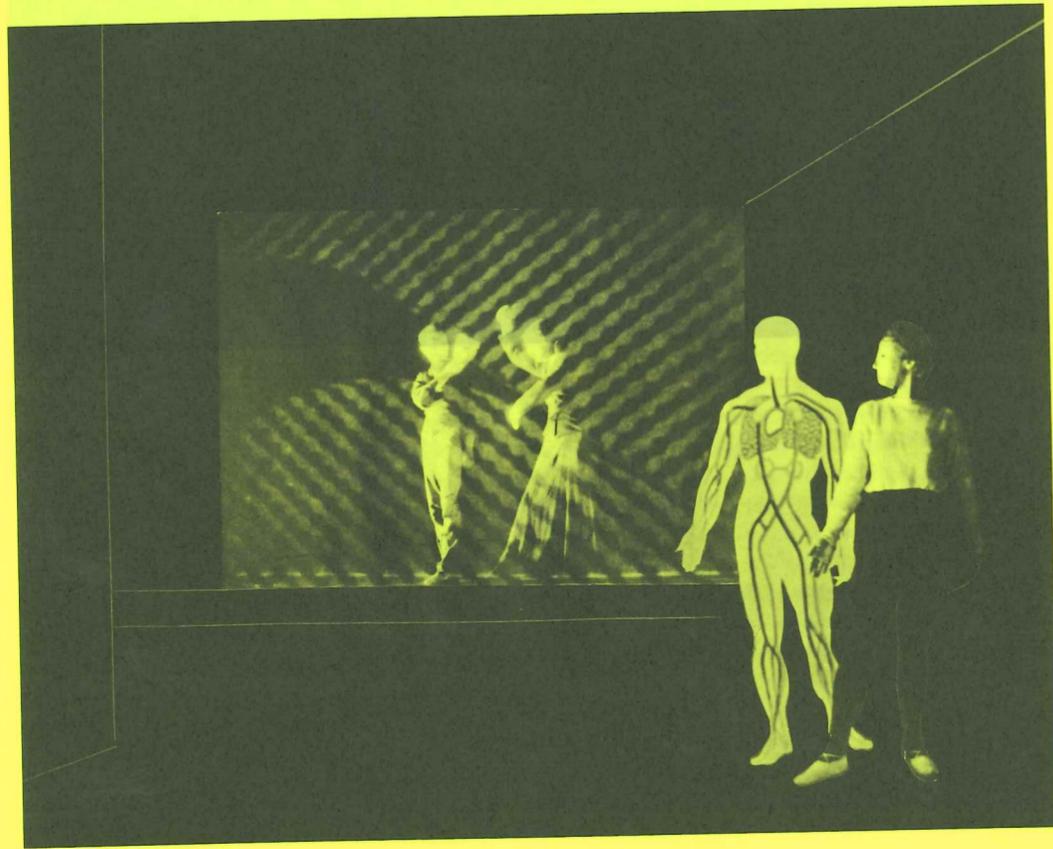
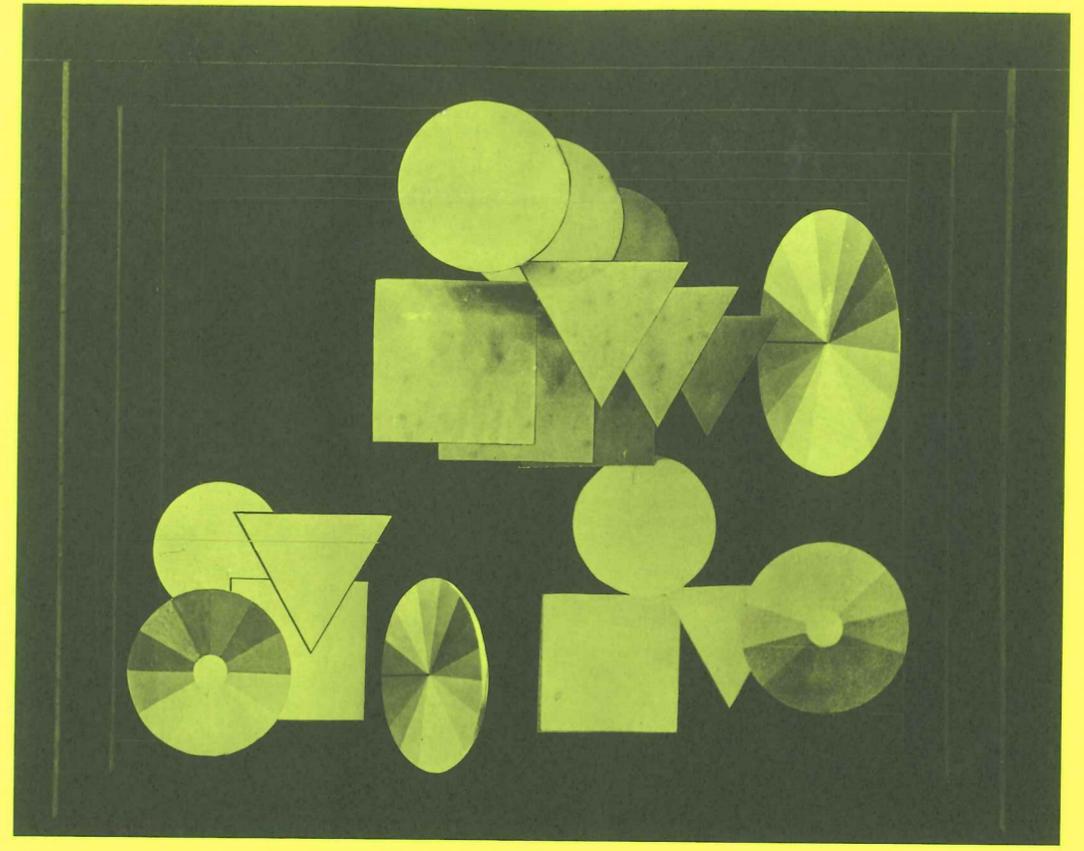
- 1 Die in Black Mountain gepflegte Form des Bauhaus-inspirierten experimentellen Theaters wurde in den späten 1940er und frühen 1950er Jahren durch John Cage, der 1952 sein erstes sogenanntes Happening veranstaltete, zugleich fortentwickelt und verdrängt. Obwohl zwischen Schawinskys Abschied und Cages erstem längerem Aufenthalt zehn Jahre lagen, gehören die von diesen beiden Männern am College entwickelten und erkundeten Modelle zu den radikalsten Formen der Performance-Kunst in den USA der Kriegs- und Nachkriegsjahre. Desgleichen zu nennen wären hier die von Bertolt Brecht in seinem – in Black Mountain ebenfalls begierig rezipierten – *Epischen Theater* eingeführten Begriffe des «Verfremdungseffekts» und des «Lehrstücks». Brechts Übersetzer Eric Bentley lehrte Mitte der 1940er Jahre mehrere Jahre in Black Mountain und inszenierte dort auch Brecht-Stücke. So organisierte er beispielsweise 1944 eine öffentliche Lesung von Bert Brechts *Furcht und Elend des Dritten Reiches* mit Klangeffekten. Das Black Mountain College liess sich aber nicht nur von der Bauhaus-Tradition des experimentellen Theaters inspirieren, es griff auch andere europäische Theaterinnovationen auf und führte beispielsweise 1949 Jean Cocteaus Stück *Die Ritter der Tafelrunde* in einer Inszenierung des Dichters M. C. Richard auf; 1950 folgten dann bereits als Rundtheaterinszenierung *Les mariés de la tour Eiffel*. Allerdings verband Schawinsky mit dem nicht narrativen Theater völlig andere Vorstellungen als Cage, dem es vor allem darum ging, die Aufmerksamkeit des Zuschauers durch zahlreiche parallel ablaufende Geschehnisse aufzusplittern – Ereignisse, die (durch Zufallsprozesse ausgelöst) eine hinsichtlich ihres Verlaufs nicht determinierte Performance evozieren sollten. Die Methoden der experimentellen Performance, die Cage in Black Mountain entwickelte, sollten sich schon bald auf der ganzen Linie durchsetzen und das Bauhaus-Modell bis heute fast gänzlich verdrängen.
- 2 Zu seinen Publikationen über seine Tätigkeit in Black Mountain äusserte sich Schawinsky mehrfach. Siehe: Xanti Schawinsky, «Spectodrama: Contemporary Studies», in: *Leonardo*, Bd. 2, Nr. 3 (Juli 1969); Xanti Schawinsky, «From the Bauhaus to Black Mountain»,

- in: *The Drama Review: TDR*, Bd. 15, Nr. 3 (Sommer 1971), und Xanti Schawinsky, «My 2 Years at Black Mountain College, N.C.», 1973.
- 3 Schawinsky, «Spectodrama: Contemporary Studies» (Anm. 2), S. 286.
- 4 Ibid, S. 283.
- 5 László Moholy-Nagy, «Theater, Zirkus, Varieté», in: Oskar Schlemmer, László Moholy-Nagy, Farkas Molnár, *Die Bühne am Bauhaus*, Mainz 1965, S. 48.
- 6 László Moholy-Nagy, *The New Vision: Fundamentals of Bauhaus Design, Painting, Sculpture, and Architecture*, Mineola, New York, 1938/2005, S. 13, 18.
- 7 Moholy-Nagy, *The New Vision* (Anm. 6), S. 283.
- 8 László Moholy-Nagy, *Malerei, Photographie, Film*, München 1925, S. 13.
- 9 Moholy-Nagy, *Malerei, Photographie, Film* (Anm. 8).
- 10 Oskar Schlemmer, «Abstraction in Dance and Costume» (1928), in: Hans M. Wingler (Hg.), *The Bauhaus*, S. 472, und László Moholy-Nagy, «The Coming Theater – the Total Theater», in: Wingler, *The Bauhaus* (s. o.), S. 132.
- 11 Walter Gropius, «Das kommende Theater der Totalität», in: Hans M. Wingler (Hg.), *Die Bühne im Bauhaus*, Mainz 1965, S. 50.
- 12 Der Bau eines solchen Theaters wurde 1926 in Angriff genommen – nach der Machtergreifung der Nazis jedoch wieder aufgegeben.
- 13 Gropius, «Das kommende Theater der Totalität», in: Wingler, *Die Bühne im Bauhaus* (Anm. 11), S. 91.
- 14 Gropius, «Das kommende Theater» (Anm. 13), S. 92.
- 15 Oskar Schlemmer, «Theater», in: Schlemmer et al., *Theater of the Bauhaus*, S. 95.
- 16 Oskar Schlemmer, «Stage» (1927), in: Wingler, *The Bauhaus* (Anm. 10), S. 474.
- 17 Oskar Schlemmer, «Mensch und Kunstfigur», in: Wingler, *Die Bühne im Bauhaus* (Anm. 11), S. 11.
- 18 Schlemmer, «Mensch und Kunstfigur» (Anm. 17).
- 19 Schlemmer, «Theater», in: Schlemmer et al., *Theater of the Bauhaus*, S. 92.
- 20 Ibid, S. 82, 85.
- 21 Schawinsky, «From the Bauhaus to Black Mountain», S. 44. Zum interdisziplinären Charakter der Bauhausbühne siehe Juliet Koss, «Bauhaus Theater of Human Dolls», in: *The Art Bulletin*, Bd. 85, Nr. 4 (Dezember 2003), S. 724–745. Siehe auch Susanne Lahusen, «Oskar Schlemmer: Mechanical Ballets?»,

- in: *Dance Research*, Bd. 4, Nr. 2 (Herbst 1986), S. 65–77.
- 22 Schawinsky, «My 2 Years», S. 7.
- 23 Ebenda.
- 24 Schawinsky, in: Mary Emma Harris, *The Arts at Black Mountain College*, Cambridge (Mass.) 1987, S. 40.
- 25 So Schawinsky 1936/37 in der Vorankündigung zu seinem Theaterkurs, «Course Catalogue», Black Mountain College, NC State Archives.
- 26 Schawinsky, «My 2 Years», S. 4.
- 27 Schlemmer, «Theater», in: Schlemmer et al., *Theater of the Bauhaus* S. 82, 94.

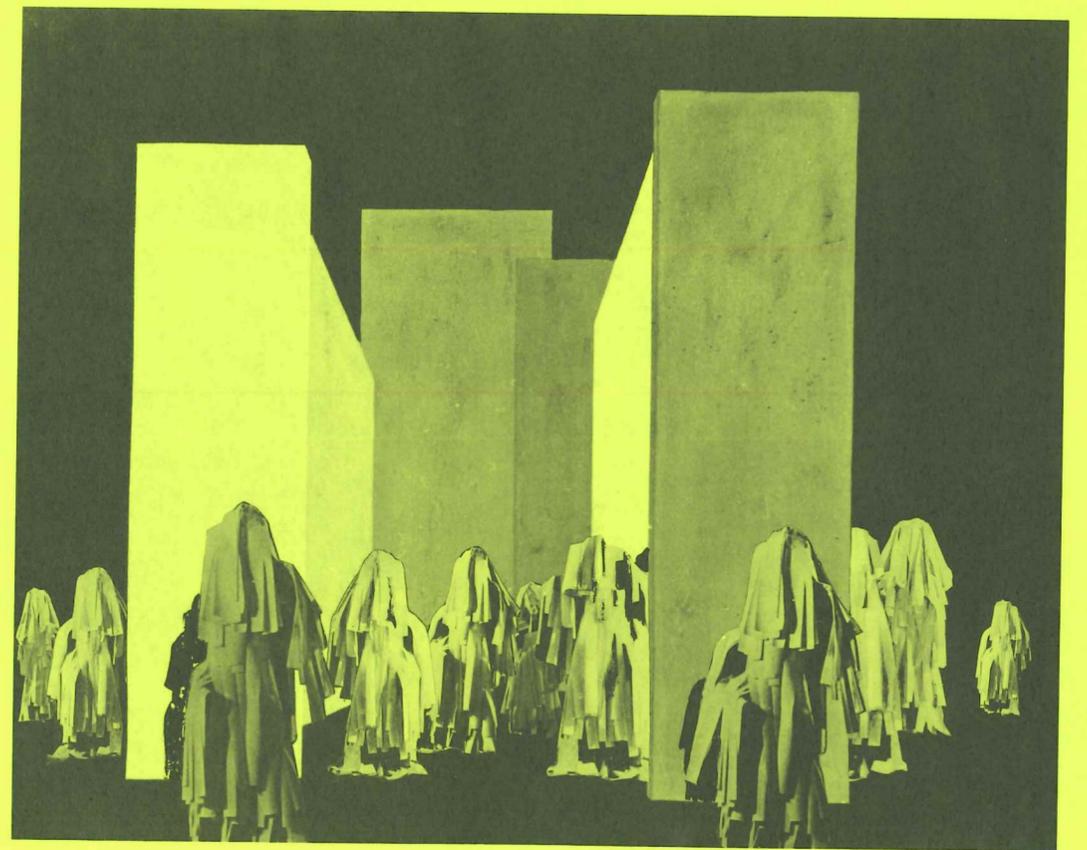
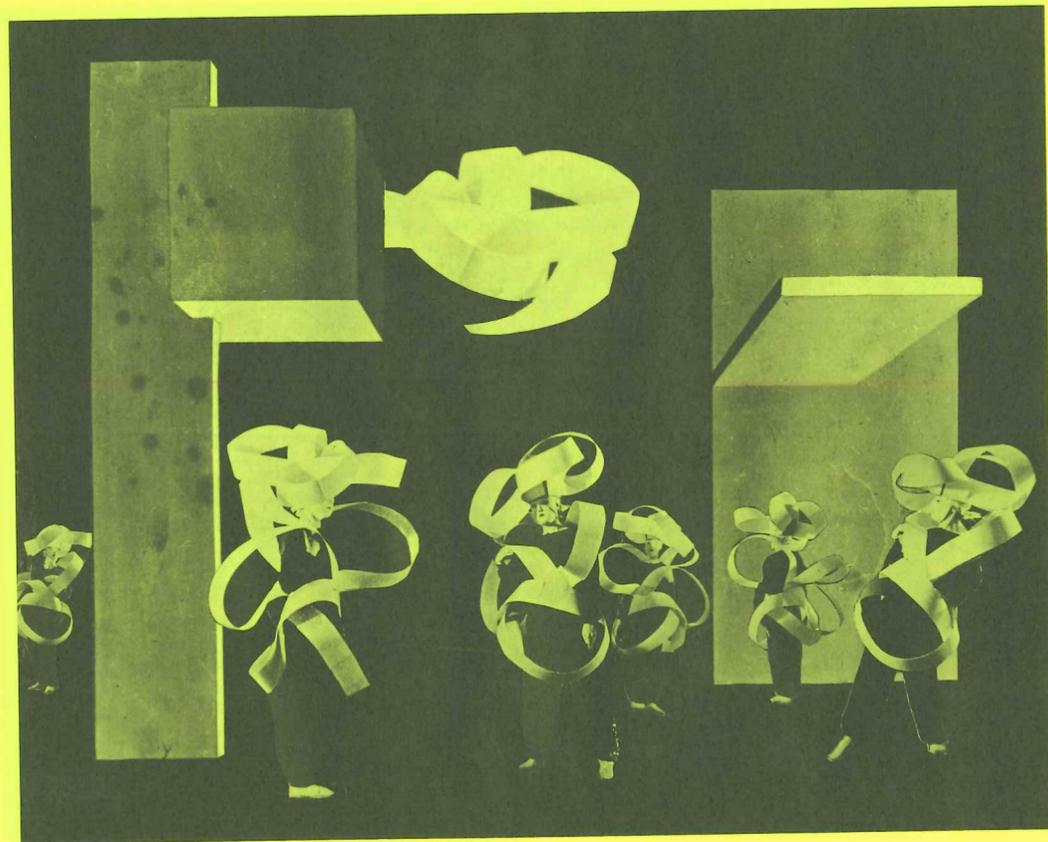
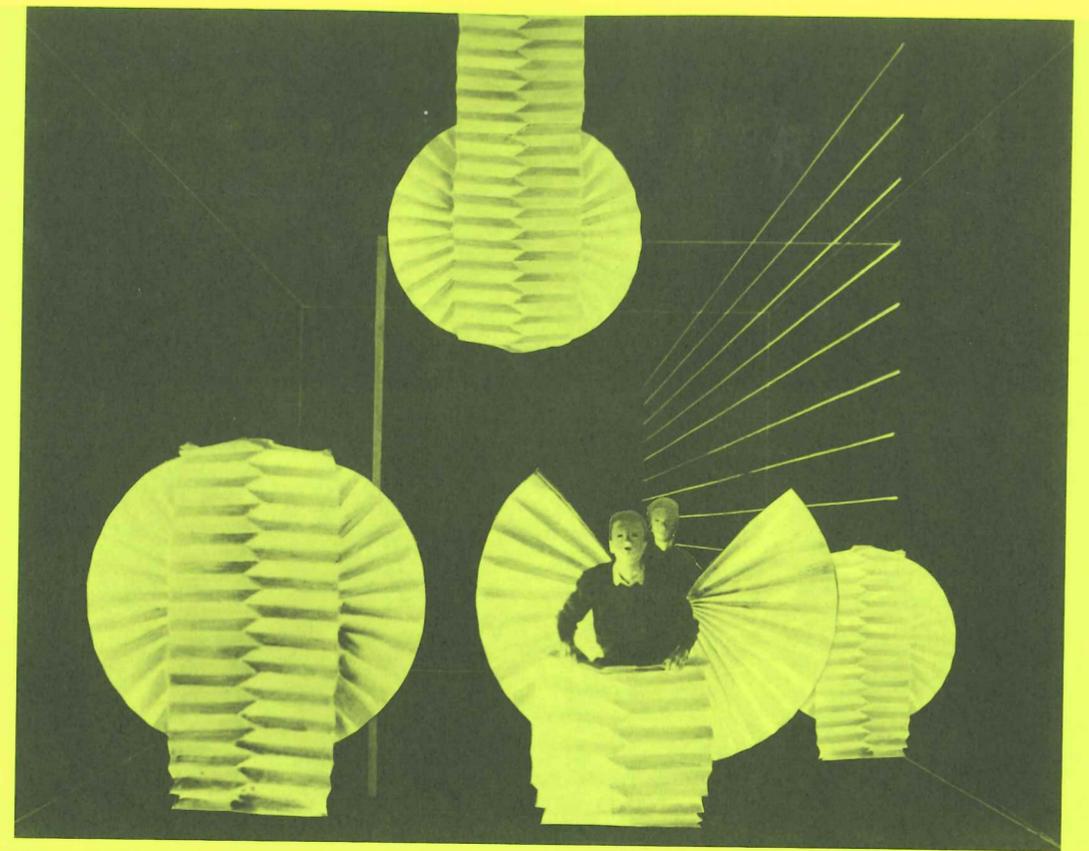
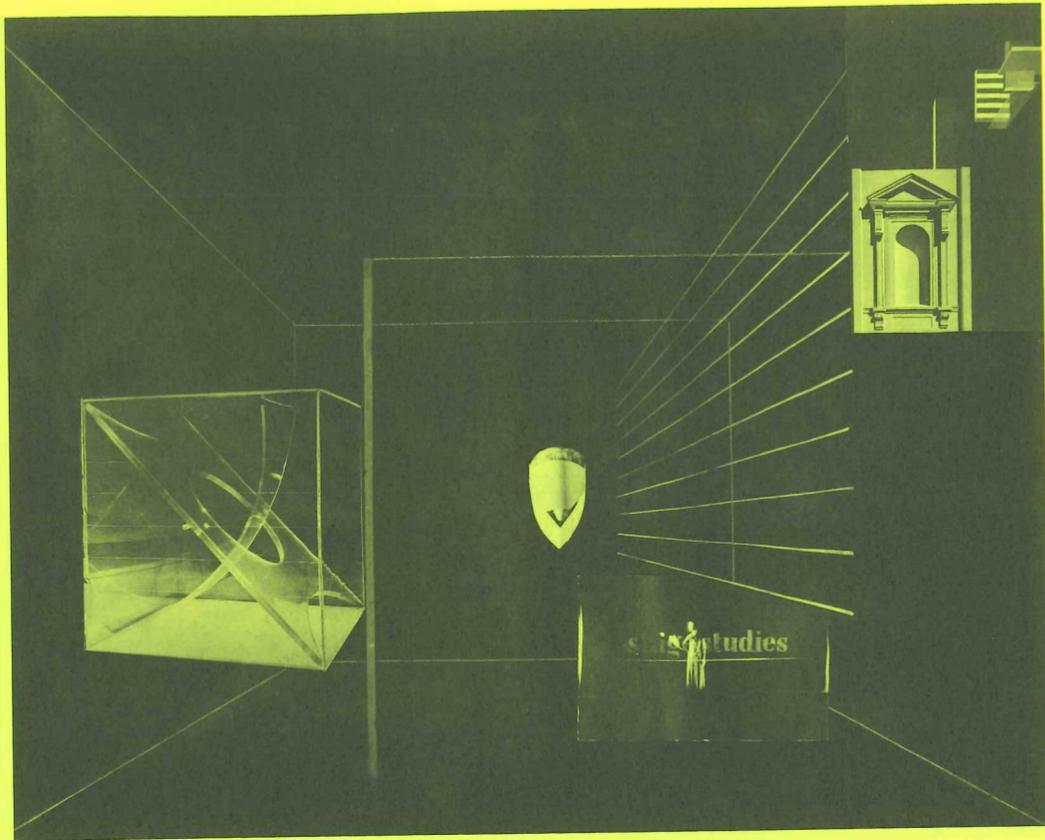


projection on stage, stage studies, 1936



spectodrama-1, 1924-38
spectodrama-2 (man), 1928-36

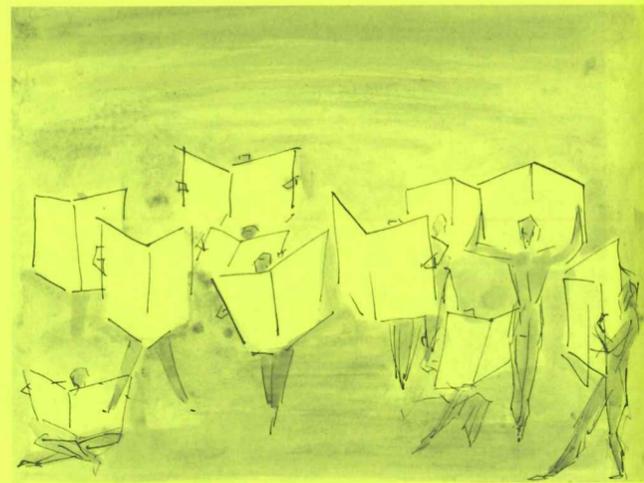
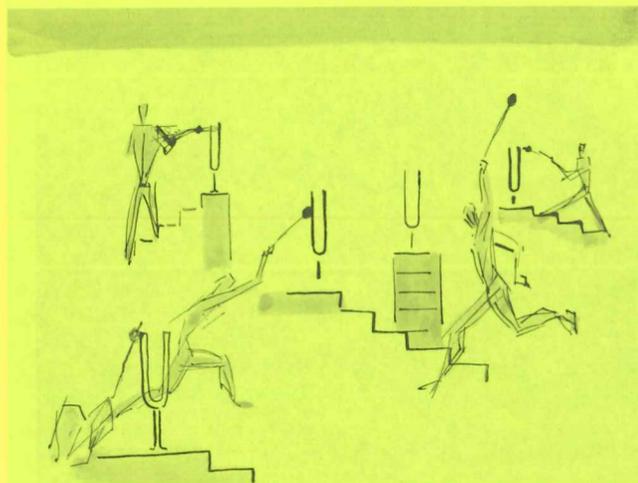
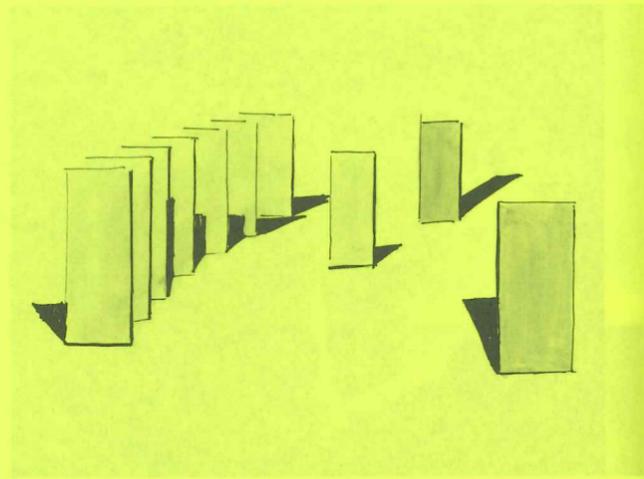
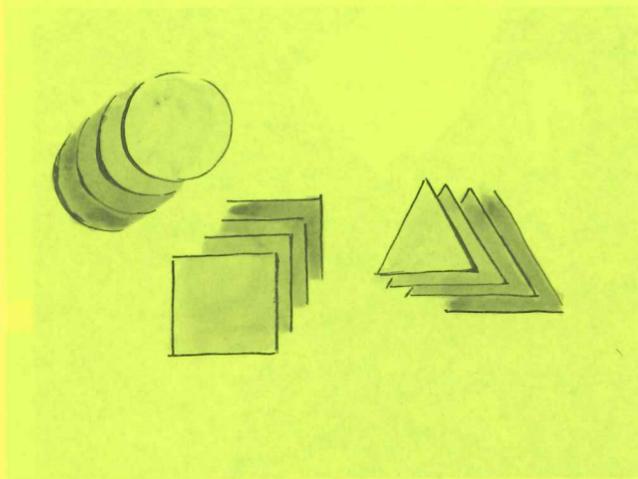
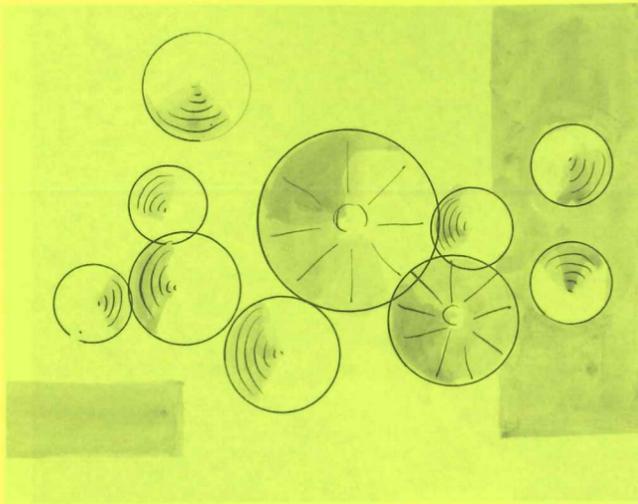
spectodrama-3 (color and form demonstration), 1925-36
spectodrama-4 (color and form), 1924-36

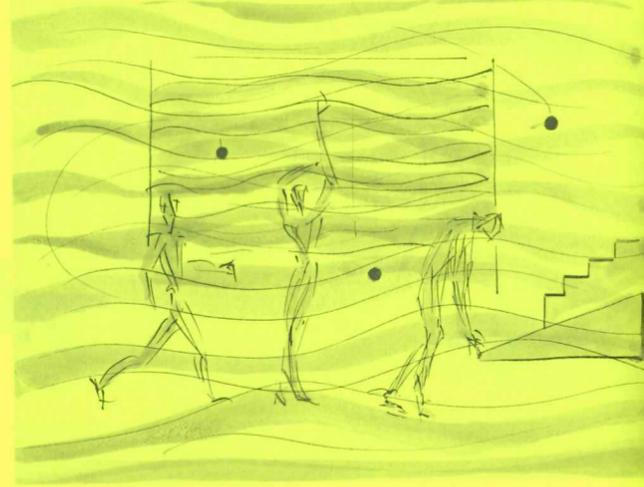
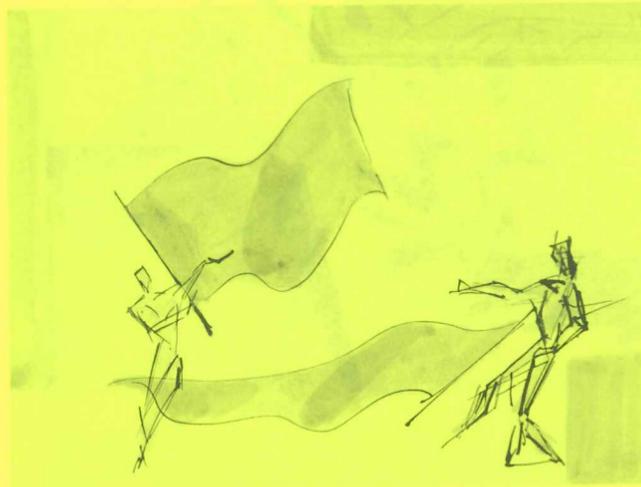
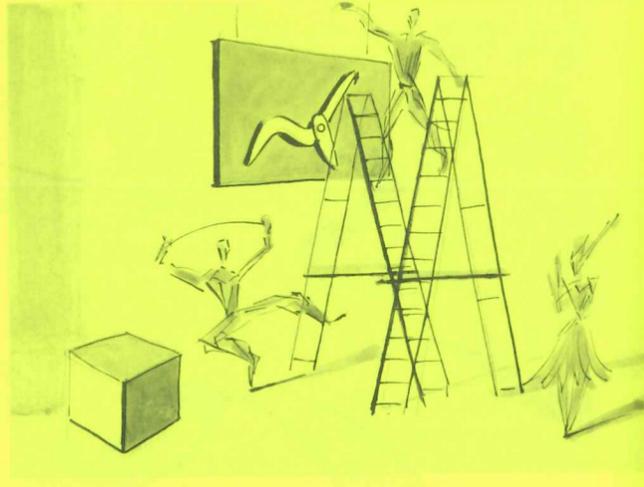
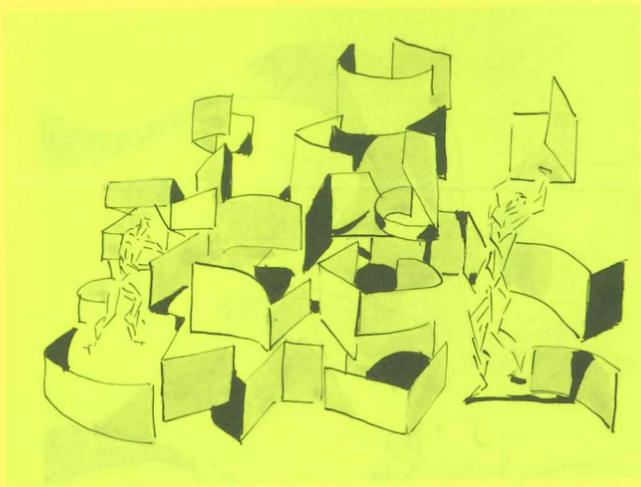


80 *spectodrama-5 (form and language), 1925-37*
spectodrama-8 (building (tensional)), 1925-37

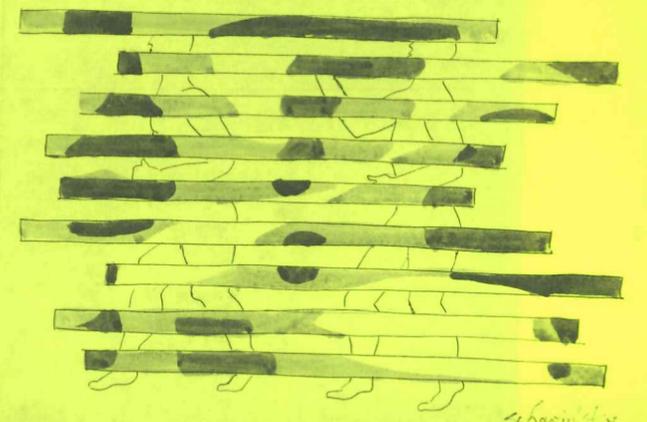
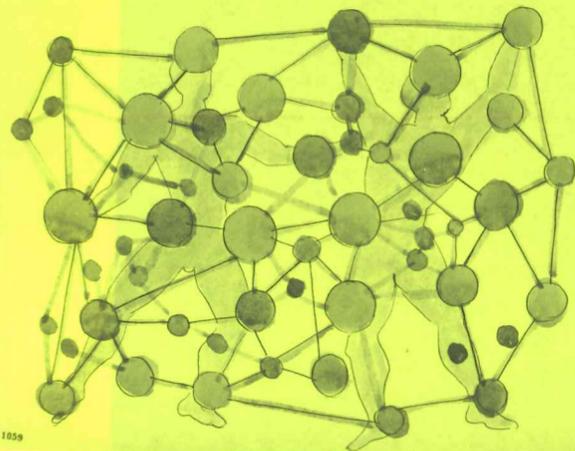
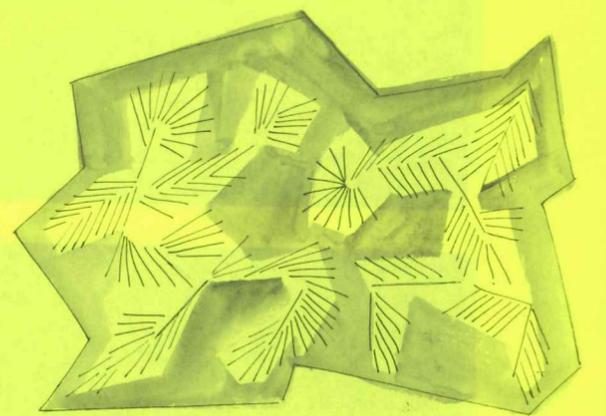
spectodrama-9 (folding and enfolding), 1925-37
spectodrama-10 (building (paper)), 1925-36

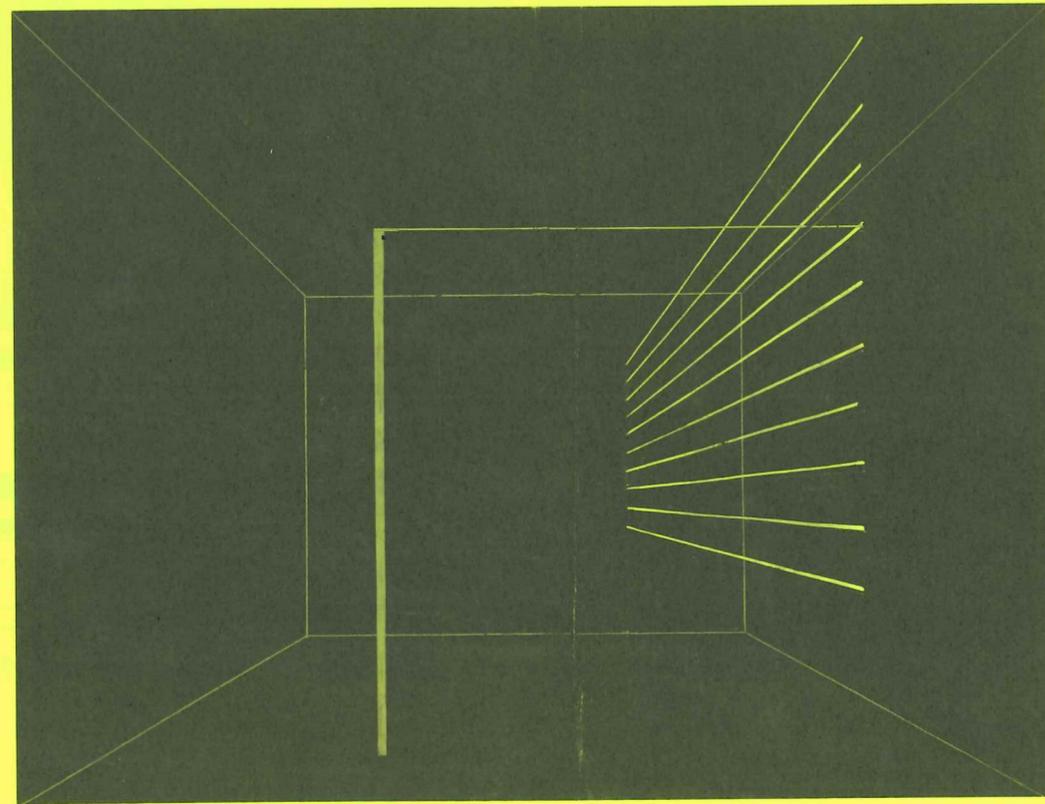
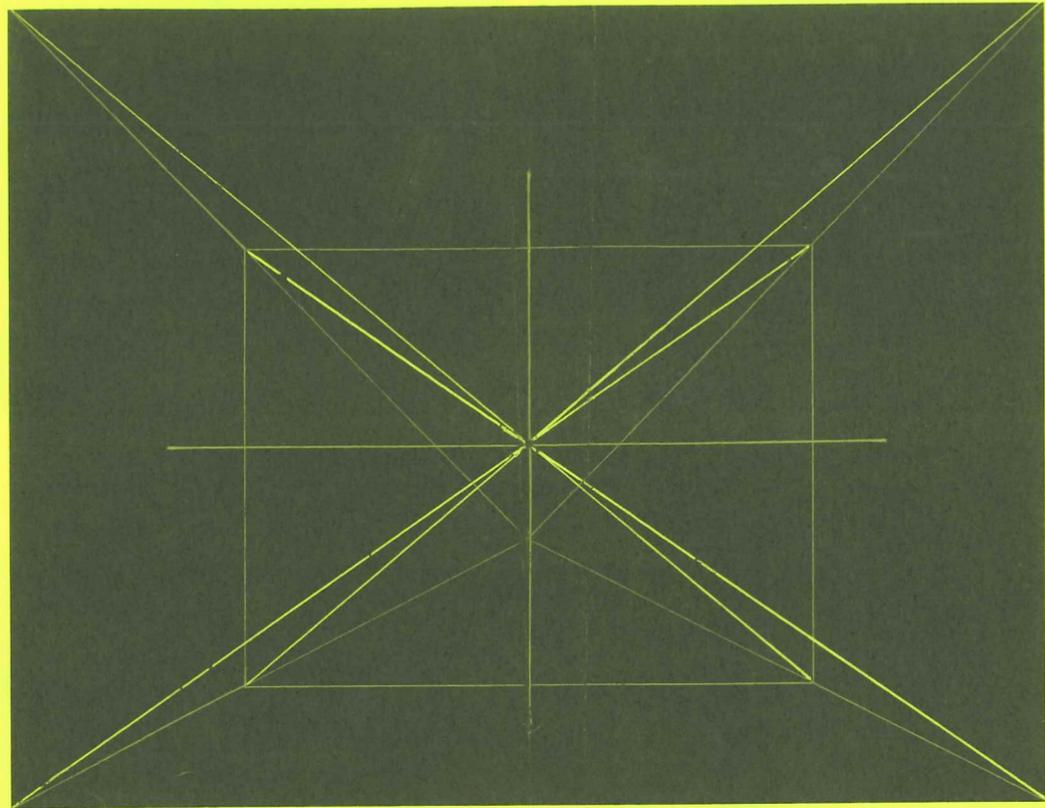




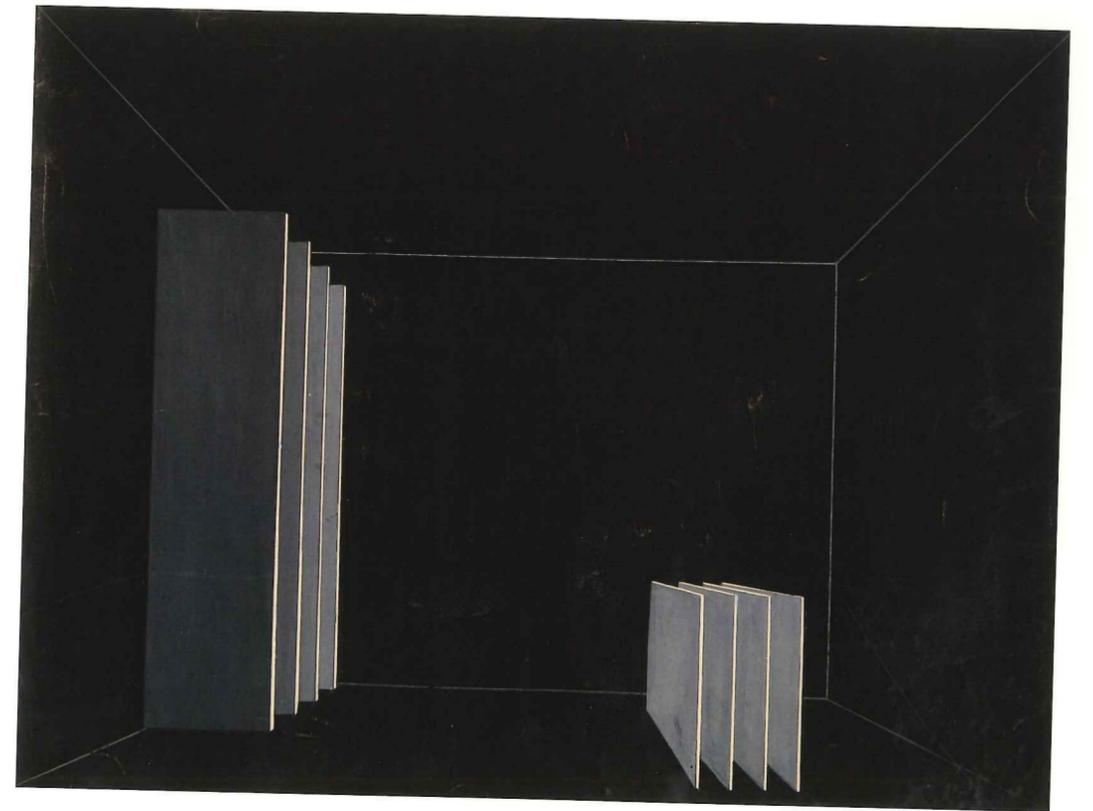
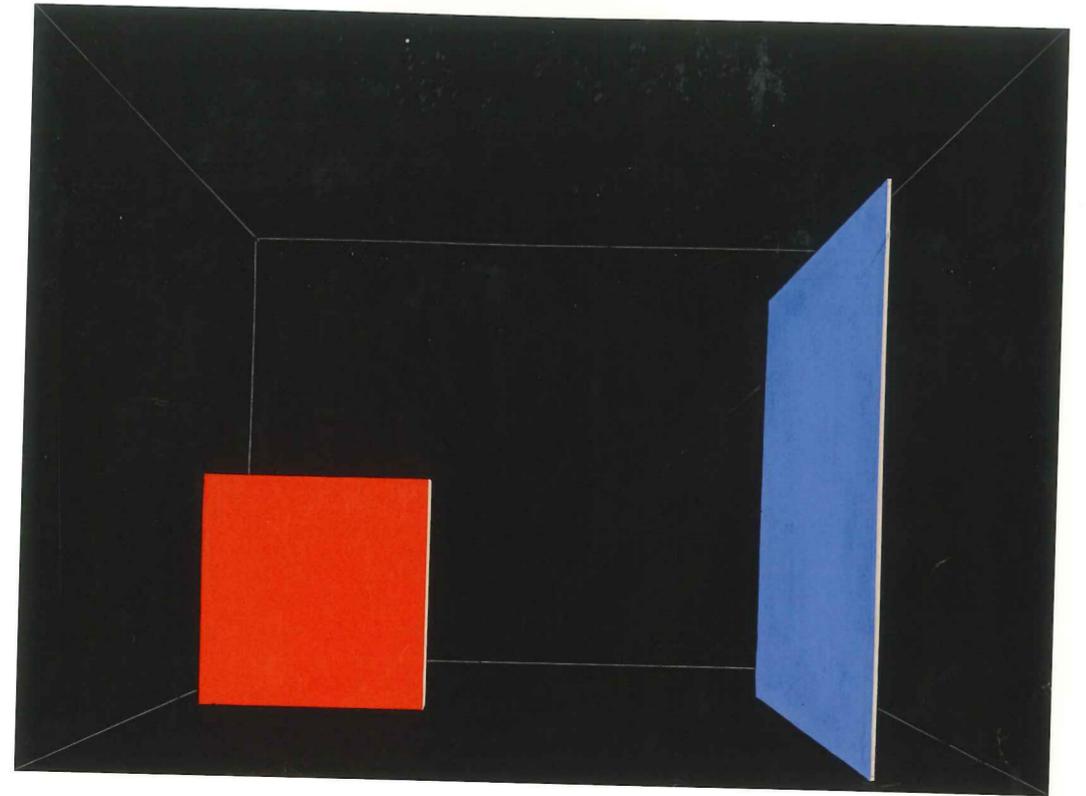


Spectodrama: color-play (II) (revolving Spectrae) Xanti Schawinsky 1936

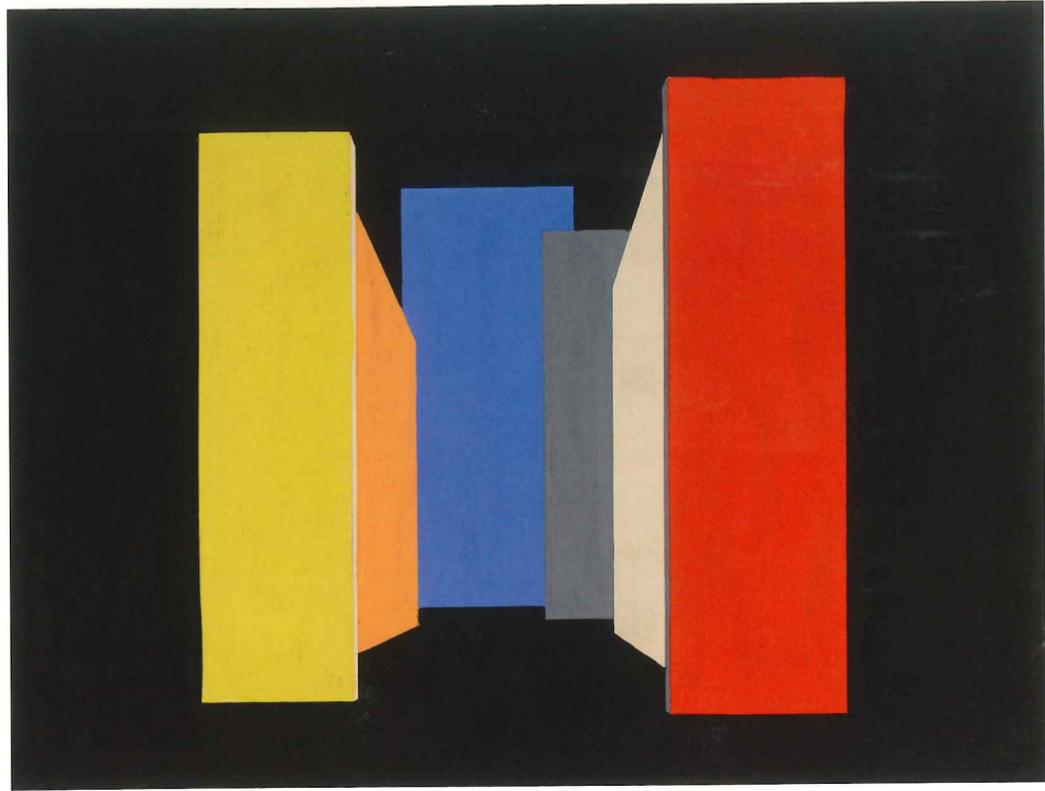




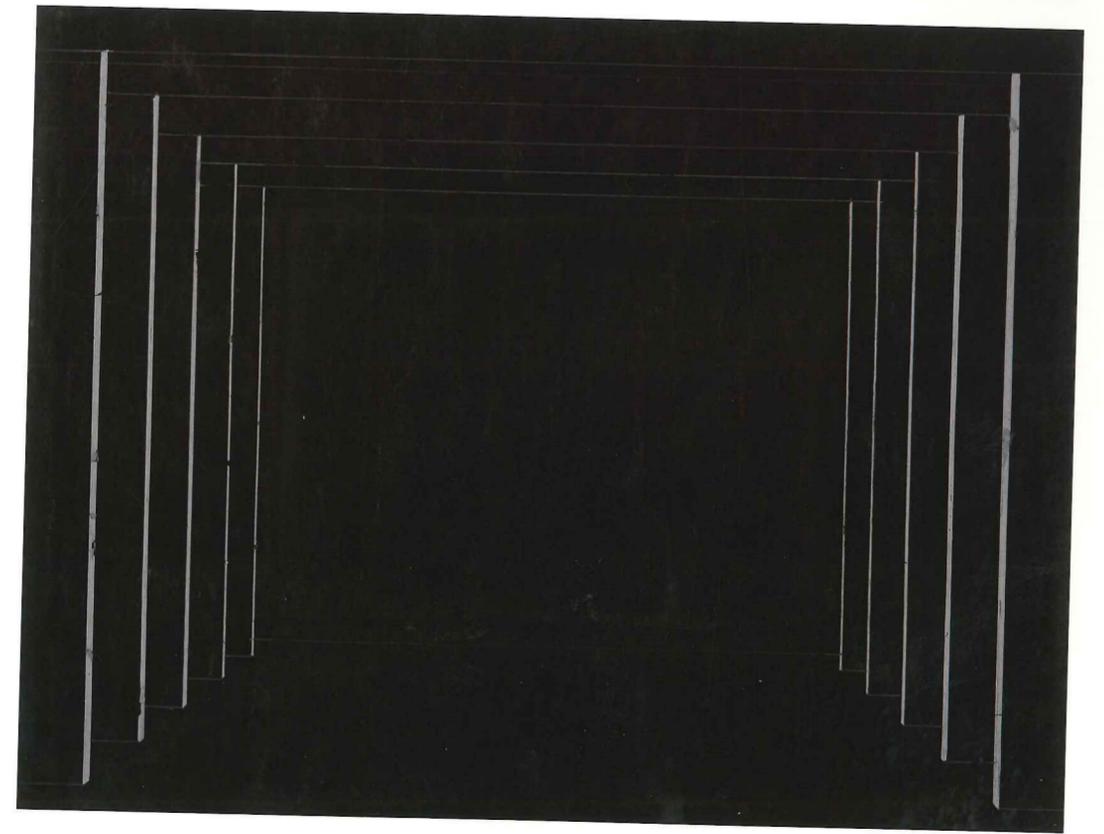
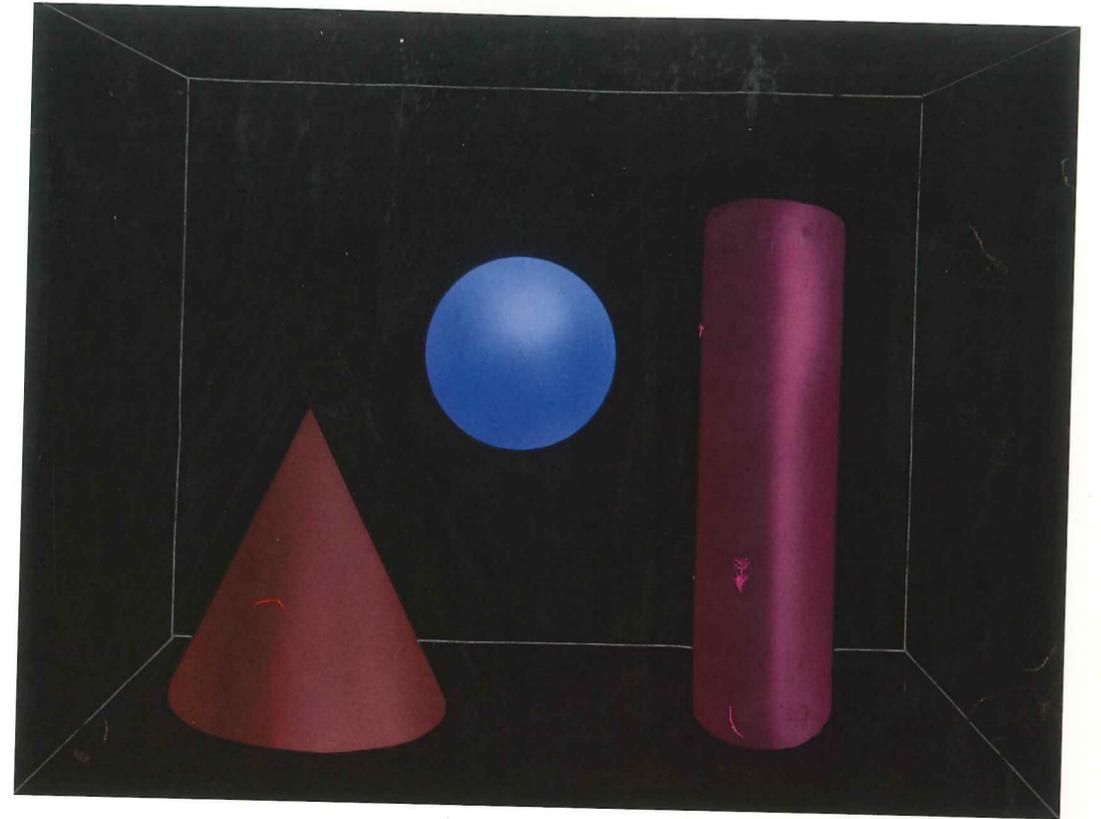
spectodrama-diagonale Beziehungen, 1925
spectodrama-3-dimensionale Beziehungen, 1925



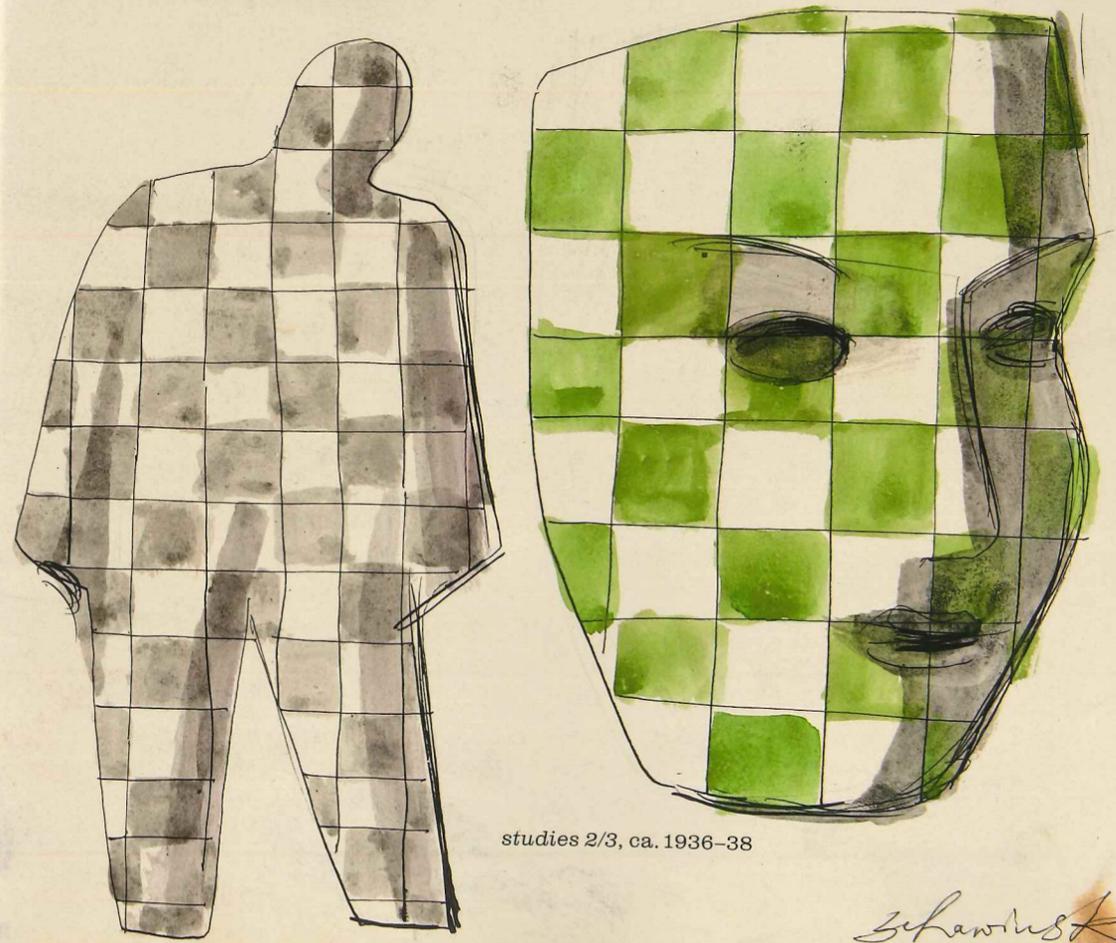
spectodrama-räumliche Beziehung, beweglich, 1925
spectodrama-Staffelung, verwandelbar, 1925



spectodrama-Farb-Architektur, drehbar und verschiebbar, 1925
 spectodrama-solide Architektur, kippend, 1925

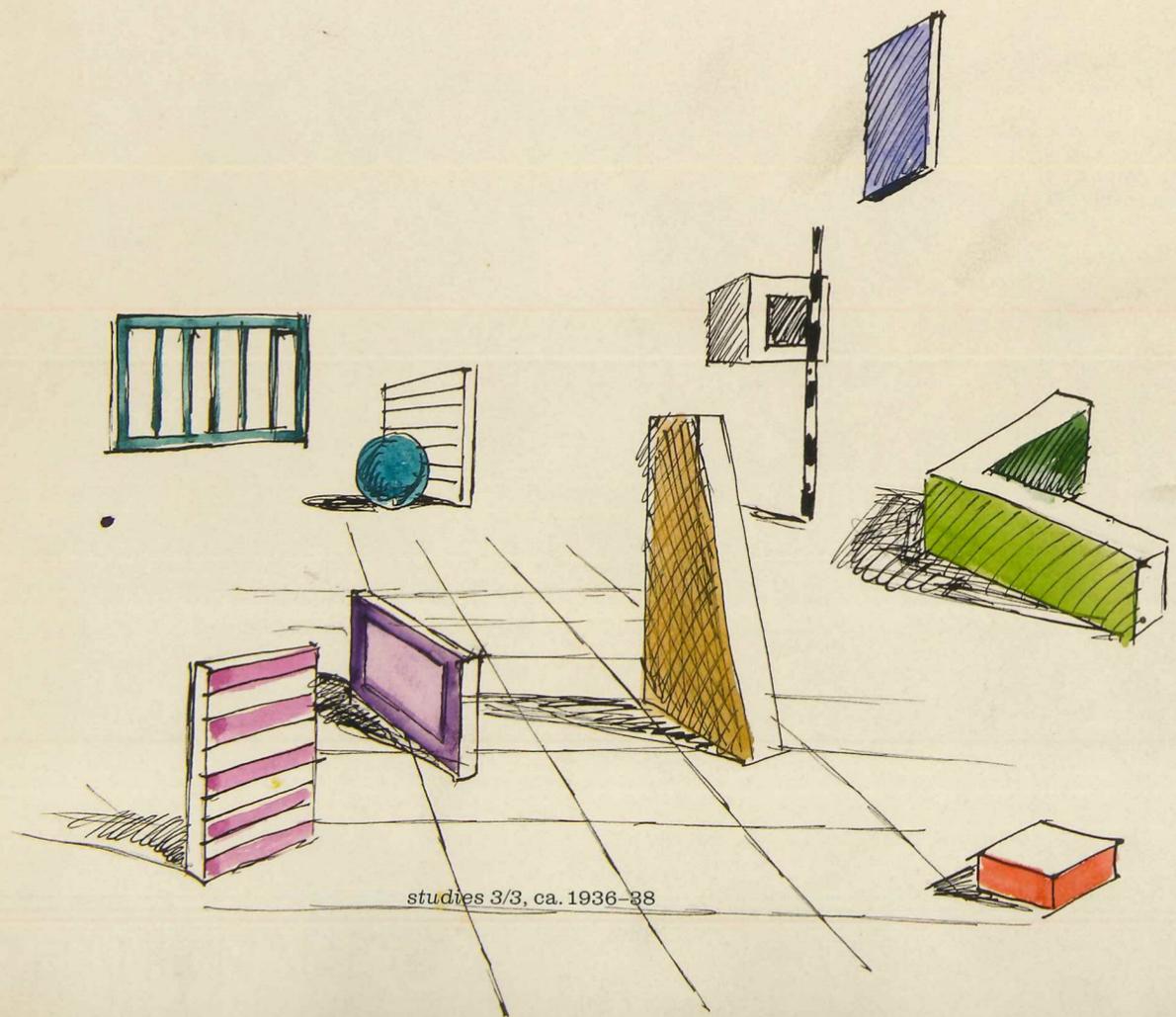
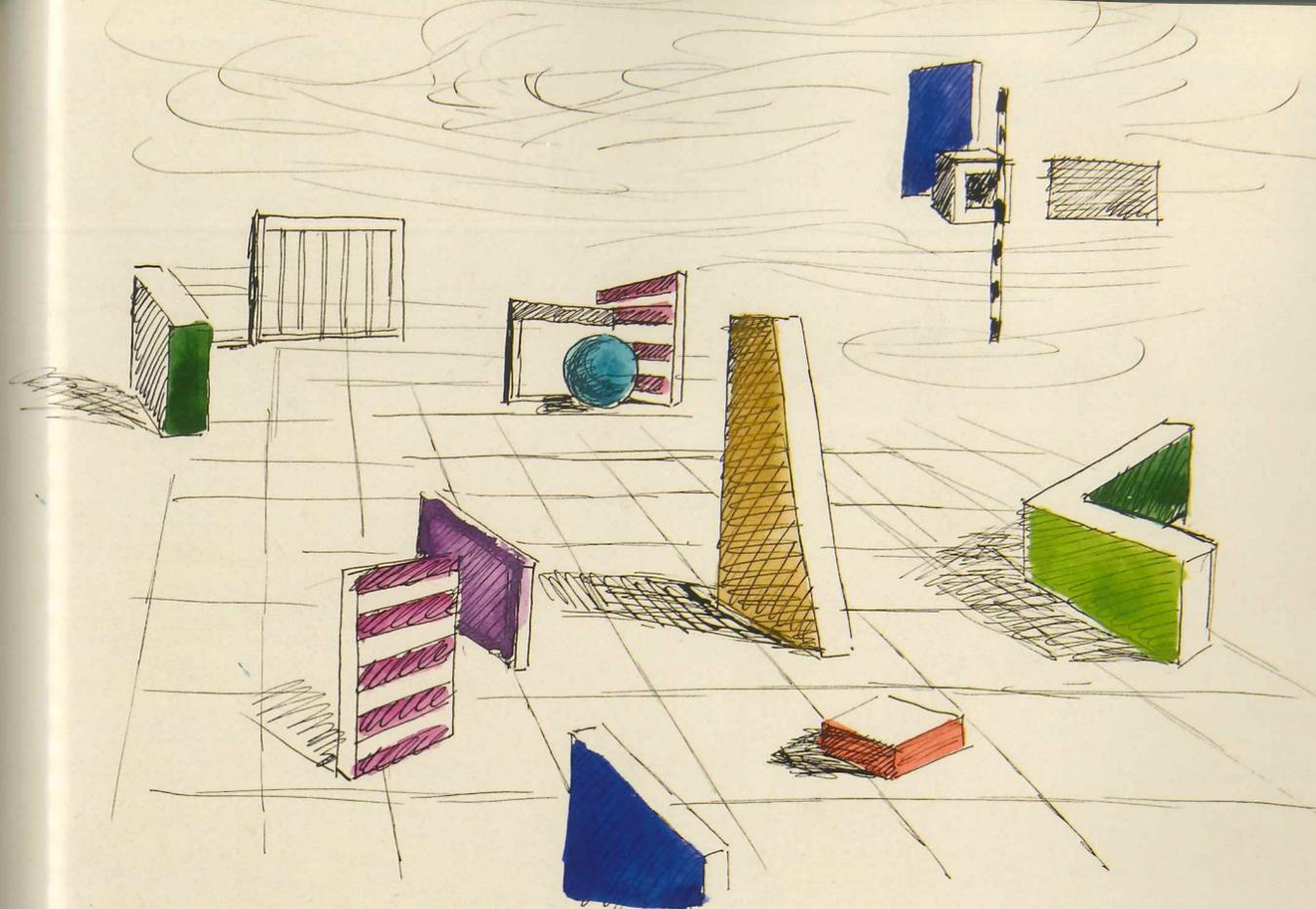
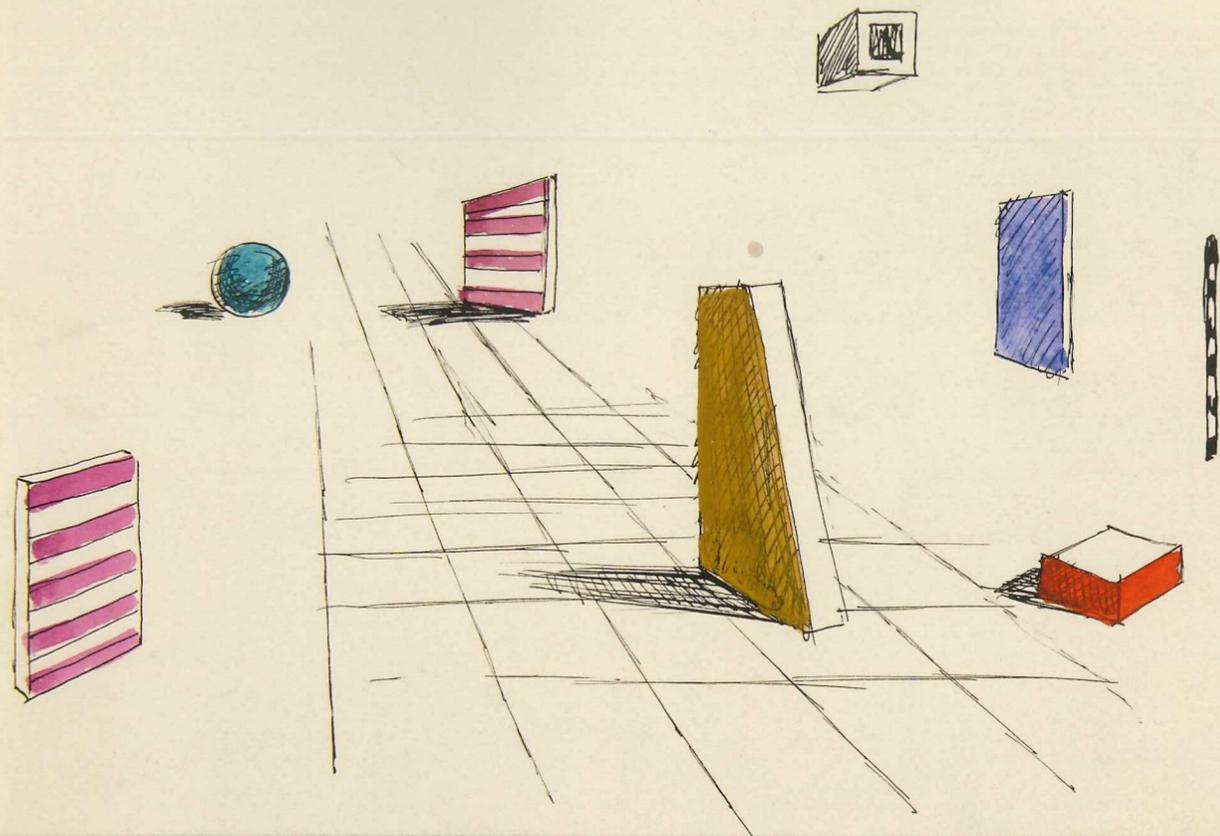


spectodrama-Illusion des Körperlichen 1 (perspektivisch), 1926
 spectodrama-Kulissen, Soffitten, Hintergrund, 1925



studies 2/3, ca. 1936-38

Schwartzky



studies 3/3, ca. 1936-38