

Zeitschrift: Das Werk : Architektur und Kunst = L'oeuvre : architecture et art
Band: 17 (1930)
Heft: 9

Artikel: Tänzerkongress und Totenmahl in München
Autor: Eckstein, Hans
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-81879>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 14.01.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

Tänzerkongress und Totenmahl in München

I. Dritter deutscher Tänzerkongress

Nach Magdeburg und Essen lud München zum Tänzerkongress. Als Mitveranstalter trat neben die beiden Berufsorganisationen, Tänzerbund und Tanzgemeinschaft, die in München anlässlich der Aufführung des «Totenmahl» gegründete Gesellschaft «Chorische Bühne». Sie gedachte ursprünglich mit einer Festaufführung der «dramatisch-chorischen Vision für Wort, Tanz, Licht» des Schweizers *Albert Talhoff* dem Kongress einen besonderen Akzent zu geben; infolge mannigfacher Schwierigkeiten konnte jedoch nur die Bühnenprobe eines Teiles unter *Mary Wigmans* choreographischer Leitung vorgeführt werden, die einer Würdigung des Gesamtwerkes gerechterweise nicht zugrunde gelegt werden kann. So bleibt wenigstens fürs erste noch uneingelöstes Versprechen, was frühzeitig Enthusiasmierte — einer von ihnen, Hans Brandenburg ist in Heft 4 des «Werk» zu Wort gekommen — verkünden: Rettung des Theaters und Tanzes aus ihren Krisen durch Talhoffs «synthetisch-symbolische Bühnenform».

Die zahlreichen sonstigen Vorführungen dieser Tänzerwoche enthüllten jedenfalls zur Genüge die kritische Lage, in der sich der Theatertanz nicht minder als der selbständige Podiumstanz augenblicklich befindet. Ein Operntanzstudio der Hamburger, Karlsruher und Münchner Bühne, gleicherweise die vom Bayrischen Staatsschauspiel vorgeführte Pantomime «Mammon» von *H. Kröller* und *Balass* zu Musik von *Krenek* mit einer Inszenierung, deren geistige Haltung etwa einer Lohengrinaufführung um 1900 Ehre gemacht hätte, wirkten gleichsam als historische Reminiszenzen. Andererseits aber erwiesen Pantomimen freier Tanzgruppen (*Wallmann-Gruppe*, *Kratina-Gruppe*, *Folkwang-Tanzbühne* - Essen), wie wenig die Tänzer von sich aus Antrieb zu zeitgemässer Gestaltung des mit Tanz verbundenen Theaters zu geben vermögen oder dazu willens sind; zur rückläufigen Begeisterung für romantische, wenn nicht gar sentimentale Inhalte tritt die Abneigung gegen dienende Einordnung und gegen das Theatergemässe schlechthin. *Felix Emmel* und *Rudolf Schulz-Dornburg* forderten in ihren Vorträgen mit Recht von Schauspielern und Sängern Körperbildung auf tänzerischer Grundlage. Aber um eines zeitverbundenen Theaters willen ist an den Tänzer auch die Gegenforderung eines tänzerischen Ausdrucks gegenwärtigen Lebensgefühls und gegenwärtiger Lebensinhalte zu stellen. Bedeutsame Ansätze in dieser Richtung, die sich im Theatertanz fruchtbar auswirken könnten, gab das Tanzstudio *Wulff*-Basel mit «*Relâche*». Wie wenig in derartigen, gewiss noch nicht ganz geglückten Versuchen überhaupt auch nur beachtenswerte Wegweisungen erkannt werden, bewies die unverdient un-

freundliche Aufnahme, die Frau Wulffs Vorführung beim Tänzerpublikum gefunden hat. Da die Bauhaus-Bühne (*Schlemmer*) fehlte, wurden verwandte Probleme auf diesem Kongress nur gelegentlich zur Diskussion gestellt; es überwog durchaus die heute schon als traditionell empfundene Form des Tanzes. Erfrischend wirkten der parodistische Militärmarsch, den die *Kratina-Gruppe* (Hellerau-Laxenburg) nach Schubert tanzte, und die Suite von Igor Strawinsky des Düsseldorfer Stadttheaters (*Ruth Loeser*). Stärker zum Theater hin tendiert die Gruppe des Hessischen Landestheaters-Darmstadt (*Claire Eckstein*); ihre Tanzpantomime «*Soirée*», eine mit Witz und guten Einfällen begabte Glossierung der Gesellschaft des zweiten Kaiserreichs, wies für den parodistischen Tanz Wege zu zeitgemässer theatergerechter Gesellschaftsgroteske, in der die Verbindung, die hier schauspielerische Elemente mit rein tänzerischen eingehen, etwa an russisches Kabarett erinnern.

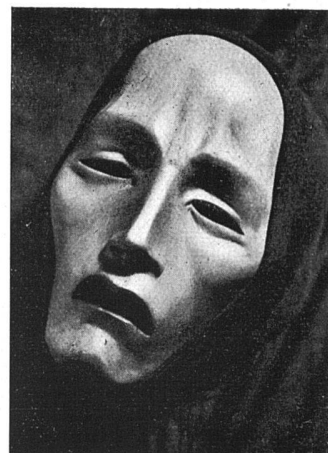
Auch die Möglichkeiten des absoluten, auf den musikalischen Bewegungsimpuls eingestellten Tanzes erscheinen noch keineswegs erschöpft: bei *Palucca* und Gruppe tritt Tanz als Raum verdichtende und Raum gliedernde elementare Kraft überwältigend in Erscheinung, erfreulicherweise auch bei einigen jungen Tänzern und bei der Russin *Mila Ciryl*. Allgemein aber werden Schule und Vorbild *Mary Wigmans* zur ernstlichen Gefahr. Was durch die Kraft ihrer Persönlichkeit als elementare Wucht erlebt wird, entgleitet bei den meisten ihrer Nachfolger zu kunstgewerblicher Arabeske oder wird ungeformter Gefühlsausbruch, der oft genug hart die Grenze des Kitschs streift, wofür es in München an Beispielen nicht mangelte.

Eine Laientanzfeier nach einem Gesamtplan von *Rud. v. Laban*, *Martin Gleissner* und *Albrecht Knust* gehörte zu den stärksten Eindrücken dieser Tänzerwoche. Die gemeinschaftsbildende Kraft des Tanzes hätte nicht überzeugender dargetan werden können als durch diese an verschiedenen Orten und zu verschiedenen Zeiten erwachsenen, kinetographisch unter den Gruppen (Altona, Berlin, Gera, Halle, Hamburg, Mannheim) ausgetauschten Spiele, bei denen der Zuschauer zum mitschwingenden Teilnehmer wurde. Es geht nicht an, in den Labanschen Laienbewegungsschören, die heute vielfach in der Arbeiterbewegung den Festen Gestalt und erhöhten Sinn geben, blosse Romantik zu sehen, wie das Bruno Taut in seinem neuen Buche («Die neue Baukunst») tut. Der Architekt öffnet heute das Haus dem Licht und der Luft nicht nur um praktischer Vorteile und der Hygiene willen, sondern aus jenem neuen Lebensgefühl heraus, das gerade auch im Laientanz seinen unmittelbaren Ausdruck findet; nicht nur neue Materialien, auch der neue

Mensch, der im freien Spiel der Bewegung zum Erlebnis seines leiblich-seelischen Daseins gelangt, zwingt den Architekten zu neuer architektonischer Gestaltung.

Anlässlich der Tänzerwoche veranstaltet das Münchener Theatermuseum eine bemerkenswerte Ausstellung «Kulttanz und Kunsttanz», die von der Antike bis zur Bauhaus-Bühne reicht. Der «Kinetographie» (das heisst schriftlichen Fixierung der Tanz-

bewegungen ähnlich der Fixierung von Takt und Ton in der Notenschrift. Red.) ist eine besonders instruktive Darstellung gewidmet. Bruno Goldschmitts Tanzmasken, die bei Talhoffs Totenmahl Verwendung finden sollen, sind von suggestiver Formkraft und fordern zum Vergleich mit den gezeigten Tanz- und Schauspielermasken der Naturvölker, der Antike und Chinas auf.



Bruno Goldschmidt, München Masken zu A. Talhoffs «Totenmahl»

II. Albert Talhoffs «Totenmahl»

Talhoff erstrebt mehr als eine blosser Erinnerung an den Krieg, an das Schicksal von Millionen und aber Millionen vergeudeter Leben. Er versucht aus lauterstem Willen eine Sinndeutung des Opfertodes. Alle edle Gesinnung und Menschenliebe aber vermögen die ungeheure Präntention nicht zu rechtfertigen, mit der die Aufführung seiner «dramatisch-chorischen Vision für Wort, Tanz, Licht» unternommen wurde. Es erscheint schon fragwürdig, ob es genügt, die, die das grausige Schicksal des Krieges durchlitten haben, mit einer poetisch-philosophisch-mystischen Verklärung ihres Leidens und dem allgemeinen Wunsch nach ewigem Völkerfrieden zu trösten. Jedenfalls aber erweist die Münchner Aufführung Talhoffs Anspruch, mit dem «Totenmahl» einen entpersönlichten, vollverbindenden Mythos etwa im Sinne der griechischen Tragödie oder auch christlicher Mysterienspiele geschaffen zu haben, als durch nichts begründet. Man erinnert sich, was Hans Brandenburg, der seit Jahren den Gedanken des «chorischen» Theaters vertritt, in Heft 4 des «Werk» ganz im Sinne der Talhoffschen Präntentionen verkündet hat: im «Totenmahl» werde «die geistige, überhistorische und überpersönliche Welt dramatisch-agierende Erscheinung», nicht der Dichter, der Schauspieler, sondern der Raum selber spreche, der Raum töne, werde Ausdruck und Bewegung

— als Sprache, Tanz, Licht. Dergestalt, verheisst eine von dem Verein «Chorische Bühne» herausgegebene Broschüre, sprengt Talhoffs Werk die Grenzen des Theaters, es entstehe «aus der individuell zerteilten, atomisierten Zuschauermasse eine Gemeinde, ein Körper, der das Erschaute und Gehörte . . . gemeinsam erlebt». Wer mit so hochgespannten Erwartungen der Aufführung in München beiwohnte, wurde sehr bald ernüchtert. Talhoffs Dichtung verstösst durchaus nicht gegen die Würde des Themas (was manchen Angriffen gegenüber ausdrücklich festgelegt sei), aber an Stelle der «synthetisch-symbolischen Bühnenform» hat man nur das Experiment einer neuartigen, alle theatralischen Effekte reichlich dilettantisch ausbeutenden Regie. Alles Geklapper von Totengebein, kein noch so schriller Schmerzensschrei, nicht der spirituelle Tanz der Mary Wigman und ihrer Gruppe, weder Lichtaltäre, Lichtpendel und Scheinwerfermagie noch das organisierte Getöse und Gesurre von kleinen und grossen Gongs, von Pauken, Trommeln, Metallplatten, von 1200 Orgelpfeifen, von Xylophon und Vibraphon — nichts von all diesen Regiekünsten und Theatereffekten vermag den mangelnden Wirklichkeitsgehalt des bizarr verquollenen Textes, die fehlende Wirklichkeitsnähe und -fülle des dichterischen Worts zu ersetzen. Die stimulierende Wirkung der «Geräusch-Rhythmik» wie der Lichteffekte nützt sich, uner-

müddlich variiert, sehr rasch ab. Einander widerstrebende Elemente des Theatralischen sind gehäuft, nicht organisch verbunden. Alles fließt und fällt auseinander. Es fehlt den Teilen wie dem Ganzen die Notwendigkeit. Die Lichtaltäre bleiben blosser Dekoration, die von den Sprechchören naturalistisch untermalten «Litaneien» des Textes drohen in leeres Pathos zu zerfasern, die mysteriösen Tänze der Mary Wigman, denen das Scheinwerferlicht auf der Bühne nachrennt, werden nur selten zwingende Gebärde, die Gruppentänze wirken fast marionettenhaft. Ja es ereignet sich an der ergreifendsten Stelle, dass vor den schlichten Stimmen der Toten, den verlesenen echten Briefstellen Kriegsgefallener die Talhoffsche Vision wie ein Gespensterspuk verlischt. Das Gegenteil dessen, was Hans Brandenburg als das Wesen des chorischen Theaters bezeichnet, geschieht: ein geistiger Raum wird nicht Wirklichkeit, indem er auf der Bühne erscheint, sondern die grauenhafte Wirklichkeit des Kriegsschicksals verflüchtigt sich in nebelhaftes Empfindertum, in den gestaltlosen Rausch von Wort, Ton, Tanz, Licht. Es verdichtet sich nichts zum Symbol. Was Talhoff

selbst über sein geräusch-rhythmische Orchester sagt, kann von dem ganzen Werk gelten; es bleibt im Irrationalen, in den untergründigen Tiefen, in denen das Gestaltvolle noch ein Ungeschiedenes, Ganzes bildet. Es wiederholt sich hier auf der Bühne die Tragik der expressionistischen Malerei, der Talhoffs Regie wesentliche Stilelemente entlehnt; hemmungsloser Mystik, führerlos schwärmender Religiosität gebricht es an der Möglichkeit zur Objektivation. Auch Talhoffs Bühne kommt über ornamentale Wirkungen kaum hinaus zu einem Wirklichkeit umschliessenden, Wirklichkeit bannenden Raum. Nur bei der Verlesung der Brieffragmente an verschiedenen Stellen des Festspielraums wird annähernd verständlich, was Talhoff vorschwebt, wenn er von schwingendem Raum, Raumton, Raumwort usw. spricht. Das Wagnis war zu kühn, der Anspruch an die eigene Gestaltungskraft zu gross, als dass er durch das gelungene Werk gerechtfertigt erscheinen könnte. Der Beurteiler aber kann den Maßstäben nicht ausweichen, die der Dichter selbst heraufbeschworen hat.

Hans Eckstein.

Eine Streitschrift für das flache Dach von 1720

In Nürnberg bei Ernst Frommann & Sohn erscheint, von Dr. G. G. Wiessner und dem Nürnberger Bibliotheksdirektor Fr. Friedrich Bock herausgegeben, eine kleine billige Schriftenreihe «Der Keil», die Hefte von Kandinsky, Hannes Meyer, Moholy-Nagy usw. ankündigt. Als erstes Heft ist ein höchst interessanter Fund Bocks, von Wiessner mit einer aktuellen Einleitung versehen, des kgl. polnischen und kursächsischen Kammer- und Kommerzienrats und Nationalökonom Paul Jakob Marpergers kuriose Schrift über die «Altanen» von zirka 1720 erschienen, nichts geringeres als der Vorschlag, polizeilich «die universale Einführung der Flachdächer zu bewirken». Die heutigen Argumente für das flache Dach, vor allem für die Ausnutzung des Dachgartens, werden fast sämtlich schon vorgebracht, ebenso wie die Gegenargumente zurückgewiesen werden und ausführlich von der technischen Durchführung gehandelt wird. Einige Proben mögen Appetit auf die ebenso amüsante wie architekturgeschichtliche wertvolle Schrift machen. Zunächst die erstaunlich aktuelle ästhetische Argumentation für das Flachdach: «Weil die Unförmlichkeit, welche in den meisten unserer deutschen Städte wegen Ungleichheit der Häuser regiert, da bald das eine hoch, das andere niedrig, jenes ein hohes steiles, dieses ein gebrochenes Mansardisches oder gar plattes Dach hat, eine grosse Unzierde einer solchen Stadt wegen

nicht genugsam observierter Symmetrie, auch sogar in neu nebeneinander gebauten Häusern giebet, solches wenn alle Häuser mit Altanen und ohne Dächer gebauet werden müssten, gar leicht könnte geändert, die Bauherren auch von selbst zu Observierung einer Egalität oder Gleichheit in der Höh würden aufgemuntert werden.» Dann eine Blume dem Heimatschutz ins Knopfloch, allen denen, die «das Abschaffen aller Hausdächer» als «etwas ungewöhnliches und neuerliches» ablehnen. Diesen erwidert Marperger: «So wenig als unsern jetzigen Deutschen zu verdenken, dass sie nicht mehr nach ihrer Voreltern Art und Weise, welche Tacitus in seinem Buch von Sitten der Deutschen beschrieben, in Kleidung, Wohnung und Speisungen etc. sich aufführen, sondern etwas besseres und bequemerer von anderen Nationen angenommen haben, so wenig wird auch jemand ein solcher Haus-Bau zu verargen seyn, der beydes, zu seynem eigenen als der Stadt Nutzen und Vorteil ein- und aufgeföhret ist». In Ansehung der Vorteile, die das Flachdach mit sich bringt, kommt er aber weiterhin zu einem Schluss, den heute auszusprechen so leicht niemand wagen würde: «dass zum wenigsten die neu zu erbauenden Häuser mit Altanen anstatt der Dächer zu versehen durch öffentliche Mandate verordnet werden müsse».

Dr. J. Bier, Hannover.