

Marionette, che passione! (e altri teatri). Andor Weininger al Bauhaus

Santi Centineo

Abstract

Da un lato la marionetta, forma tra le più antiche di rappresentazione, assume molteplici significati: feticcio, giocattolo, idolo, *alter ego*; dall'altro le nuove esigenze e tendenze teatrali che, grazie soprattutto al contributo delle avanguardie, agli inizi del XX secolo, accarezzano altre istanze, prime fra tutte quella psicologica e quella sociale.

Tra le figure a lungo ignorate e fautrici di ampi spettri di influenza sulle attività dei maestri più celebrati (Oskar Schlemmer, El Lissitzky, Enrico Prampolini e altri), l'ungherese Andor Weininger sviluppa alcune visioni utopistiche e profetiche al tempo istesso, mentre la sua poliedricità ricuce i numerosi lembi di un discorso teatrale estremamente complesso, che vede ruotare intorno alla scuola di Weimar-Dessau un cospicuo numero di personalità di rilievo, cui la storiografia contemporanea sta gradualmente rendendo giustizia. Preparatore, insieme ad altri progettisti di teatri utopistici, di quel climax raggiunto da Walter Gropius con il teatro totale, Andor Weininger profetizza la sparizione della misura del corpo umano nel palcoscenico teatrale. Uno scenario distopico, onirico, comunque profetico degli sviluppi inusitati della civiltà industriale.

Parole chiave

marionetta, Adorn Weininger; teatro del Bauhaus, Kugeltheater



Tre immagini di Andor Weininger: Irene Bayer-Hecht, Andor Weininger in costume da clown musicale, 1926; Irene Bayer-Hecht, Andor Weininger clown, 1926; Walter A. Peterhans, Andor Weininger, 1930.

"Er versicherte mir, dass ihm die Pantomimik dieser Puppen viel Vergnügen machte, und ließ nicht undeutlich merken, dass ein Tänzer, der sich ausbilden wolle, mancherlei von ihnen lernen könne".

"Mi assicurò che lo spettacolo di marionette gli dava molto piacere, e rimarcò, non senza mezze parole, che un ballerino desideroso di migliorare avrebbe potuto imparare molto da loro". [1]
[von Kleist 1810, p. 2]

"In der Bühne sind die Grundformen die mathematischen Körper und Flächen. [...] Und das Licht ist das einfachste Mittel, Körperlichkeit in Geistigkeit zu wandeln".

"Le forme basiche del teatro sono i corpi e i piani matematici. [...] E la luce è il mezzo più immediato per trasformare la corporeità in spiritualità." [2]
[Schreyer 1916, p. 34]

Introduzione. Antefatti

Nel febbraio del 1914, sul grande schermo, con la sequenza di tre cortometraggi, Charlie Chaplin consacra il personaggio del vagabondo Charlot. Chaplin è figura eclettica e completa, persino compositore (per *Luci della ribalta* riceve nel 1973 l'Oscar retroattivo), e nelle vesti di Charlot si muove in maniera buffa, quasi meccanica, anticonvenzionale, a tratti maldestra, idealizzando sentimenti ed emozioni con modalità pantomimiche.

Il 4 marzo 1918 al Teatro Manzoni di Milano va in scena *Marionette, che passione!* di Pier Maria Rosso di San Secondo. Il dramma viene preceduto da una *Avvertenza per gli attori* che recita: "Son tuttavia uomini: uomini, ridotti marionette. E, dunque, profondamente pietosi!". Il 2 gennaio 1921 a Hradec Králové va in scena *R.U.R.* dello scrittore ceco Karel Čapek. L'acronimo di *Rossumovi Univerzální Roboti* fa riferimento alla fabbrica in cui si producono nuovi apatici esseri simil-umani, definiti come "androidi", inizialmente remissivi e accondiscendenti alle fatiche [Graham 2013]. È ufficialmente nata la fantascienza e un anno dopo Friedrich Jacob Kiesler metterà in scena la *pièce* a Berlino al Teatro Kurfürstendamm. Lo scrittore futurista Ruggero Vasari, trasferitosi a Berlino dal 1922, proprietario di una galleria d'arte ed editore della rivista *Der Futurismus*, comunicherà l'interesse della notizia a Enrico Prampolini. È così che nel numero speciale *Teatro e scena futurista* della rivista «Noi», dedicato alla rivoluzione teatrale europea, appaiono i bozzetti dello spettacolo firmati dallo scenografo Bedřich Feuerstein [3].

Andor Weininger, dall'Ungheria a Weimar, all'Ungheria, a Dessau

Ancora in epoca abbastanza recente il nome di Andor Weininger è pressoché sconosciuto, se persino Carlo Giulio Argan nel suo *Walter Gropius e la Bauhaus* del 1951 lo cita appena una volta: a p. 73, nel celebre e fondamentale capitolo del libro, *La pedagogia formale della Bauhaus*, dove viene menzionato solo per cognome [4].

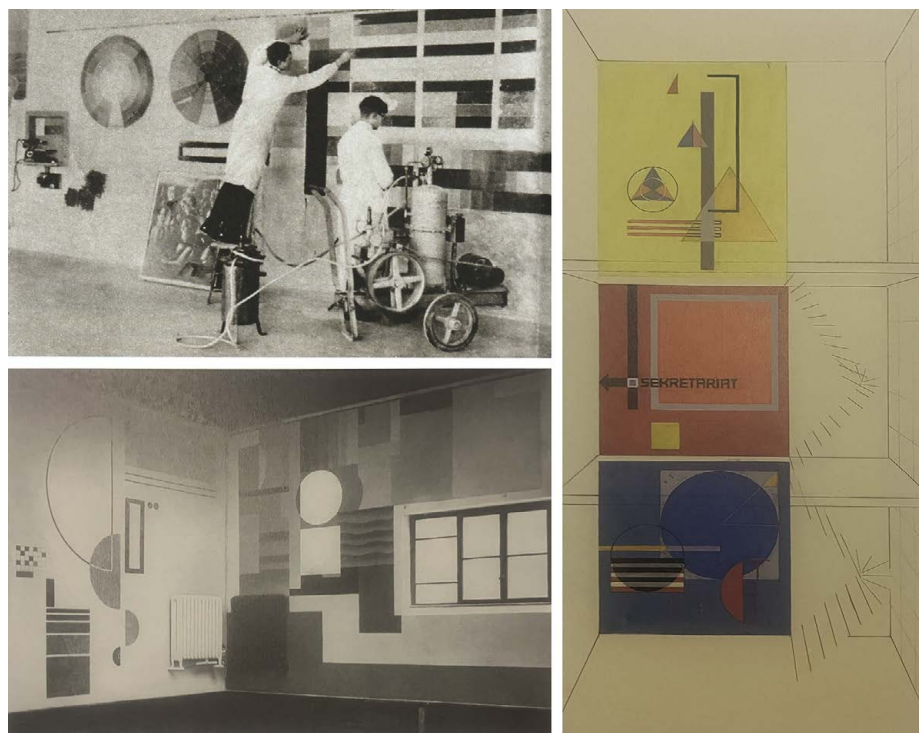
Fortunatamente oggi, grazie soprattutto al lavoro di studio scientifico, a partire dalle donazioni di disegni, schizzi e materiale documentale, è stato possibile riabilitare la figura di Andor Weininger, studente eccellente e parte attiva del Bauhaus e della dialettica coi suoi maestri, in primis Wassily Kandinskij e Oskar Schlemmer [5].

Andor Weininger nasce a Karancs in Ungheria nel 1899, figlio di un musicista.

Musicista anch'egli, conseguito il diploma al liceo cistercense, dove fu compagno di Ferenc Martyn, dopo la rapida parentesi di iscrizione a giurisprudenza a Pécs, si iscrive ad architettura alla Scuola Tecnica di Budapest.

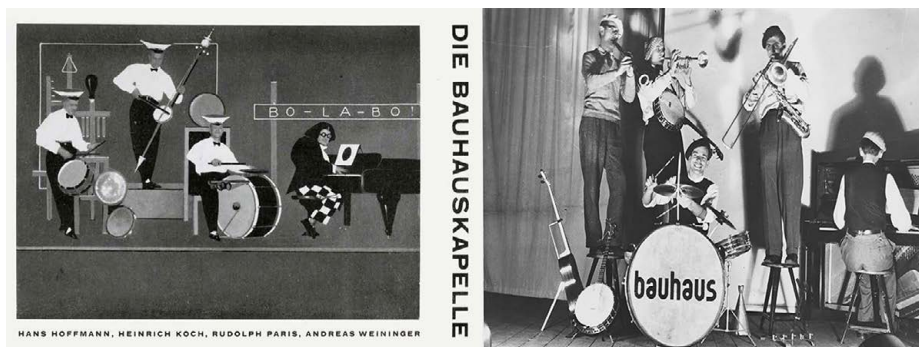
In questo periodo fa la conoscenza di Marcel Breuer, nativo proprio di Pécs, interrompendo gli studi di architettura l'anno seguente, a seguito dello scoppio della Prima Guerra Mondiale. Trasferitosi in Germania, riprende gli studi tecnici a Monaco, ma un altro evento tragico, la morte del padre, lo costringe a interromperli.

Fig. 1. A sinistra dall'alto: una foto d'epoca del laboratorio di pittura murale al Bauhaus, 1929 ca.; due pareti di una stanza dell'Esposizione del Bauhaus di Weimar, rispettivamente decorate da Herbert Bayer e Rudolf Paris, 1923. A destra: Herbert Bayer; bozzetto per la decorazione del vano scala del Bauhaus di Weimar, 1923.



Nel 1921, il suo talento artistico spinge alcuni membri del direttivo del Bauhaus a chiamarlo nella scuola di Weimar, dove Breuer frequenta già da un anno il laboratorio di falegnameria. Weininger, insieme agli amici compatrioti Stefan Henrik e Molnár Farkas (il cui nome ritroveremo oltre), si iscrive al laboratorio di pittura murale tenuto da Oskar Schlemmer e Wassily Kandinskij (fig. 1), e in contemporanea al corso di pittura di Theo van Doesburg [Colonetto 2019]. Si avvicina così a *De Stijl*, ma nel mentre, oltre ai laboratori di arti applicate, Weininger compone musiche, scrive testi, recita, produce scenografie e soprattutto fonda l'Orchestra del Bauhaus. Dal 1924, la *Bauhauskapelle*, questo il nome della band fondata con Hanns Hoffmann-Lederer, Heinrich Koch e Rudolph Paris, si esibirà regolarmente alle feste della scuola, acquisendo notorietà e ricevendo ingaggi anche a scala territoriale. Gli stessi strumenti musicali erano a volte di propria invenzione, come il *Bumbass* o il "violino del diavolo" e, oltre al variegato repertorio senza preclusioni di generi, a loro si deve anche l'origine del *Bauhauspfiff*, il fischio identificativo della scuola. Il tutto ovviamente all'insegna della più totale ironia. A Dessau l'ensemble verrà ampliato con sassofoni e trombone, mentre dal 1928, quando Weininger lascerà definitivamente la scuola, Xanti Schawinsky riporterà il repertorio della band a una cifra decisamente più seria (fig. 2).

Fig. 2. Grafica pubblicitaria della *Bauhauskapelle* ai tempi di Weininger [Gropius, Moholy-Nagy 1925, p. 85]. Foto del gruppo successiva al trasferimento a Dessau.



Sono anni particolarmente importanti per la formazione di Weininger, ma anche significativi per il Bauhaus, proprio mentre si sta affermando il peculiare approccio pedagogico della scuola, che per la sua veemenza sarebbe stato considerato, a torto o a ragione, nel bene e nel male, rivoluzionario o, di lì a poco, *entartet*, ossia "degenerato".

Benché, come sopra espresso, Argan non prenda direttamente in considerazione la figura di Andor Weininger, il capitolo sulla pedagogia formale esprime appieno un'interpretazione lucida e profonda del clima, dei contenuti e della rivoluzione culturale che si stava delineando in quegli anni nella scuola di Weimar prima, ma anche successivamente, dal 1925 al 1932, a Dessau: "La Bauhaus è stata un tipico esempio di scuola democratica, fondata sul principio della collaborazione tra maestri e allievi. Concepita come un piccolo ma completo organismo sociale, mirava a realizzare una perfetta unità di metodo didattico e di sistema produttivo. [...] Per l'intera durata dei corsi maestri e allievi vivevano nella scuola; la loro collaborazione continuava anche nelle ore di riposo, che venivano impiegate in audizioni musicali, conferenze, letture, discussioni e nell'organizzazione di rappresentazioni, mostre, gare sportive. [...] L'arte destinata a ripercuotersi e confondersi nella vita doveva nascere come atto della vita" [Argan 1951, pp. 46-47]. Sempre secondo Argan, il ricco novero di conoscenze che gli allievi erano in grado di formarsi, derivava non tanto da un patrimonio di esperienze, ma da "una libera capacità di esperienza, un modo lucido di essere nel mondo, una chiara coscienza di civiltà".

Weininger lascerà la Scuola nel 1925, alla chiusura della sede di Weimar, per ritornare un anno dopo a Dessau, e restarci sino al 1928. Nell'ultimo anno di frequenza fa parte del Dipartimento di Architettura. A questo periodo risale il progetto del *Kugeltheater*.

Lasciato definitivamente il Bauhaus, dal 1928 al 1938 Weininger lavora in proprio come architetto a Berlino, dal 1938 emigra in Olanda, dal 1951 in America (Canada prima e poi Stati Uniti).

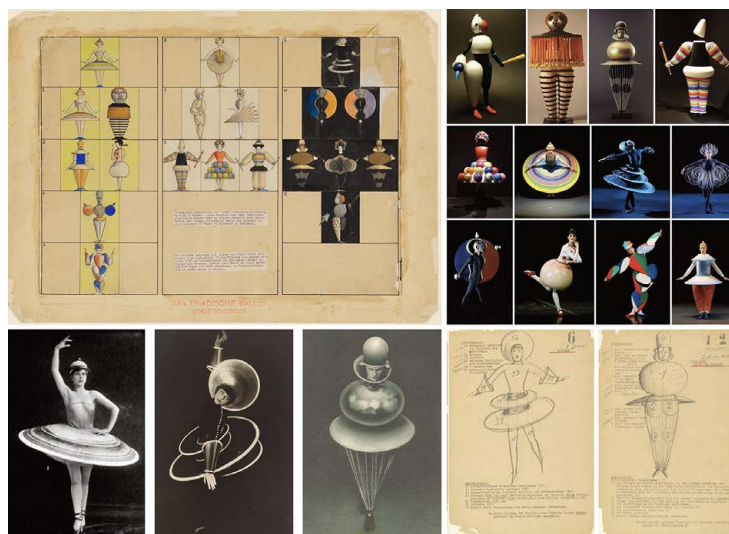
Marionette, che passione!

Il 1923 viene segnato al Bauhaus da importanti avvicendamenti. Walter Gropius licenzia Johannes Itten, che era stato chiamato a insegnare sin dall'apertura della scuola. L'artista svizzero gli era stato caldamente segnalato da Alma Schindler, già moglie di Gustav Mahler e consorte di Gropius dal 1915, ma troppa ideologia infarciva i suoi metodi di insegnamento, che spesso travalicavano nella vita personale degli allievi [Fiedler 2006]. Gli succederanno Josef Albers nell'insegnamento della *Farbentheorie* e László Moholy-Nagy ai *Metallwerkstätten*, quest'ultimo figura importantissima per lo sviluppo delle idee di Weininger. Al contempo, nel marzo dello stesso anno Lothar Schreyer abbandona la Scuola. Fulcro della polemica era stato il suo spettacolo *Mondspiel*, nel quale la trama era quasi inesistente, protagonista era la Vergine Maria (*Maria im Munde*) e la drammaturgia era fortemente imperniata su stimoli acustici (fig. 3). In seguito alle proteste degli studenti, Schreyer rassegna il mandato.



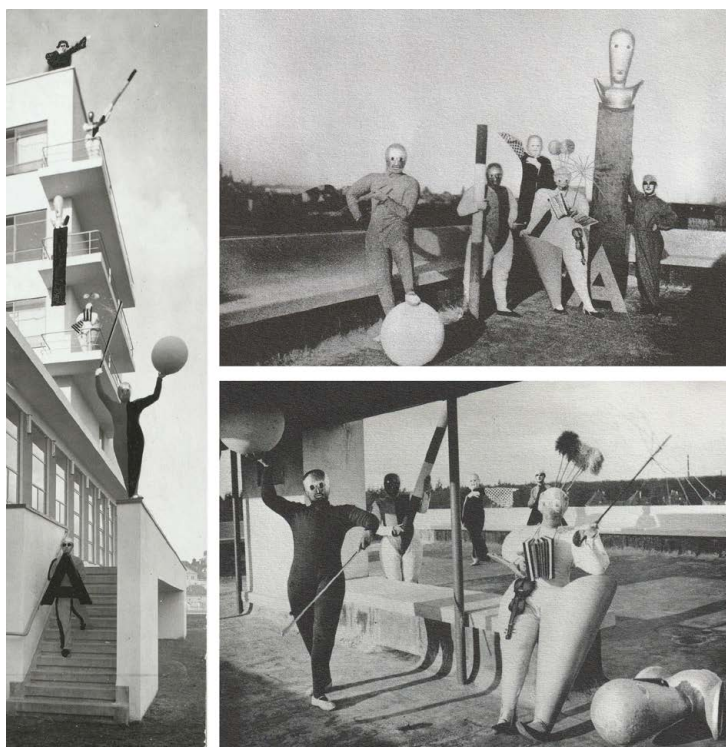
Fig. 3. Lothar Schreyer: bozzetto per *Lüsterer Mann* (Uomo Lussurioso) e per *Engel der Geburt* (l'Angelo della nascita), del 1921 (Köln, Theaterwissenschaftliche Sammlung Universität). Bozzetto per *Maria im Munde* (Maria sulla Luna), 1923 (Berlino, Bauhaus Arkiv).

Fig. 4. Oskar Schlemmer, *Triadische Ballet*, schema della sequenza delle parti; foto della messa in scena del 1970 con la ricostruzione dei costumi; tre foto di Karl Grill, 1926 (un costume della prima parte, il costume "a spirale" della terza parte, indossati dalla danzatrice Daisy Spies, e il costume "sfera d'oro" della terza parte); studi di Schlemmer per queste ultime due figure.



Gli succede alla guida del Laboratorio teatrale Oskar Schlemmer che sei mesi prima, il 30 settembre 1922, aveva debuttato a Stuttgart con il suo *Triadische Ballet* al Württembergischer Landestheater (fig. 4). Quella del *Triadische Ballet* rimane la produzione il cui nome è più spesso associato al Bauhaus, eseguito in varie versioni, edizioni e accompagnamenti musicali, sino a giungere alle musiche appositamente scritte da Paul Hindemith per l'edizione del 1926 [6]. Benché la Scuola si profondesse in un ampio numero di spettacoli eseguiti congiuntamente da insegnanti e allievi anche in palcoscenici sperimentali, persino balconi e terrazze (fig. 5), lo spettacolo, messo in scena ripetutamente per anni con formule diverse, giungerà al più alto riconoscimento del Teatro Nazionale Tedesco di Weimar. Nel prologo un attore leggeva il testo *Über das Marionettentheater* di von Kleist, citato in epigrafe.

Fig. 5. Tre immagini di Erich Consemüller: la performance di Oskar Schlemmer, *Il Bauhaus come palcoscenico*, 1928; la pausa durante le prove di *Bauhaustänze und Große Maske*, di Oskar Schlemmer; *Pantomime Treppenwitz*, ideato da Oskar Schlemmer su una delle terrazze di Dessau (da sinistra: Werner Siedhoff, Oskar Schlemmer, Roman Clemens and Andor Weinger), 1927.



Le performance si avvalevano di una sintesi del corpo umano, la cui semplicità viene espressa nei bozzetti: corpi geometrizzati, privi di personalità, eppure evocativi di un carattere e dunque proprio per questo motivo estremamente inquietanti esseri in miniatura in grado di giocare con l'ambiguità di genere. Per Argan [Argan 1951, p. 72], "i costumi teatrali di Schlemmer, che fanno del personaggio una forma spaziale in movimento, sembrano esemplati sulle fotografie stroboscopiche, che fissano in un'unica immagine le successive situazioni di un corpo in movimento". È evidente che si sta delineando una nuova percezione della misura del corpo umano, sia in senso assoluto, ma soprattutto in relazione allo spazio circostante. Weininger aveva già conosciuto Schlemmer nella parte teorica del corso di pittura murale e sia le recenti acquisizioni, che lo stato dell'arte in generale, propongono da chiarire se l'incontro sia stato più determinante per l'allievo o per il maestro [Herzogenrath 1996], dal momento che alcuni tratti delle esperienze teatrali di Schlemmer sembrano essere stati abbondantemente preannunciati dal Marionettentheater (fig. 6) e dalla Mechanische Bühne-Revue di Weininger (fig. 7).

D'altro canto, il livello di intuizione e di perfezionamento teorico-pratico cui giungono entrambi si pone in linea con quel Marionettentheater che, sin dalle sperimentazioni di Lothar Schreyer, è un tratto comune a molte avanguardie e artisti dell'epoca (fig. 8): il Futurismo, in particolare Fortunato Depero ed Enrico Prampolini, con i quali il Bauhaus sembra condividere alcuni assunti teorici, benché in totale divergenza politico-ideologica [Cappella et al. 2023]; il Costruttivismo (si pensi al contributo di Vsévolod Mejerchol'd e della sua biomeccanica, o all'inserimento dell'uomo nel teatro costruttivista che formulerà insieme a Ljubov Popova); l'apporto individuale di altri artisti, come El Lissitzky e Pablo Picasso, che peraltro si avvicinerà ai balletti russi per il tramite di Diaghilev. O ancora Paul Klee, autore di un teatro di burattini per i suoi stessi figli [Hormigón 1992]. È un contesto ricco di concomitanze e sincretismi, nell'ambito del quale ciascuno di questi protagonisti coglie un aspetto differente della civiltà della macchina, intesa ora come produzione in serie, ora come ideologia della modernità, ora come salvifica istanza sociale, ora come fattore meramente estetico [7].

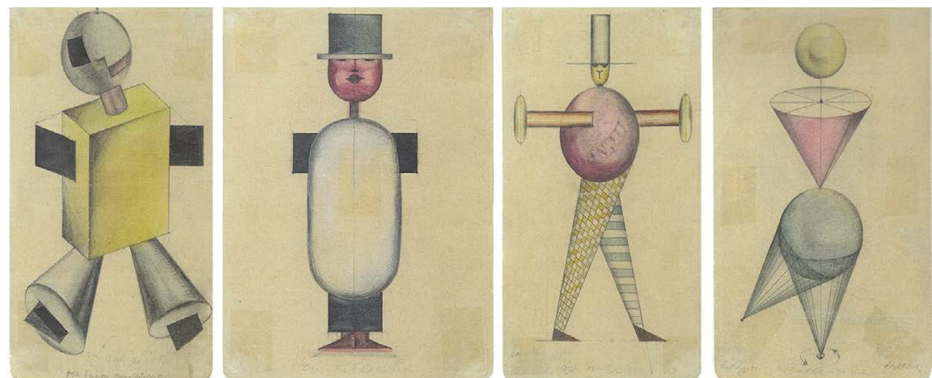


Fig. 6. Bozzetti di Andor Weininger per quattro marionette: *Il Grande, Il più Piccolo, Ballerina, Il lampione*, 1927 (Köln, Theaterwissenschaftliche Sammlung Universität).

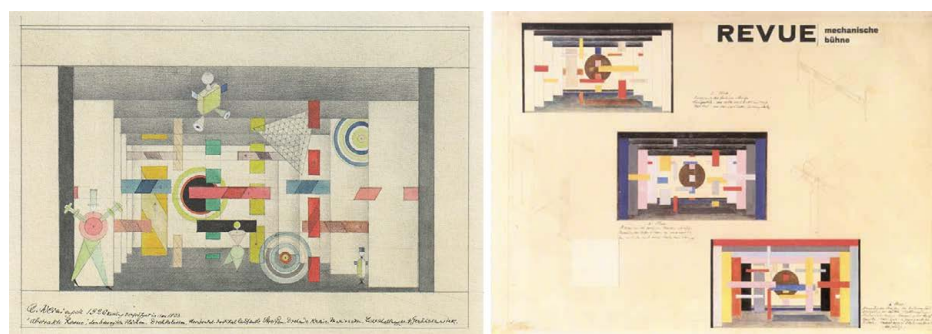


Fig. 7. Andor Weininger: bozzetto per *Mekanische Bühne Revue*, 1923, New York, MoMA; sequenza di bozzetti della *Mekanische Bühne Revue*, 1923 (Köln, Theaterwissenschaftliche Sammlung Universität).

Fig. 8. In alto: marionette di Friedl Dicker (ante 1923, perdute, fotografo ignoto); Josef Hartwig e Oskar Schlemmer, *Manikin*, 1922; Vsevolod Mejerchol'd, azione biomeccanica per *Le coqu magnifique* di Fernand Crommelynck per le scene di Ljubov Popova, 1922; In basso: Fortunato Depero, marionette per i *Balli plastici*, 1918, coll. priv.; Enrico Prampolini, *Dieci burattini futuristi*, 1922; Pablo Picasso, costume del Manager Americano, in *Parade*, balletto su musiche di Erik Satie, 1917 (rifacimento moderno); Paul Klee, *Clown dalle orecchie grandi*, burattino, 1925 (collezione privata).



Solo non più di cinquant'anni prima, Carlo Collodi in un eccesso di buonismo cattolico (secondo altri, di tipo massonico, in ogni caso due italianissimi mali necessari), ipotizza l'umanizzazione della marionetta, mentre il processo avviato da Weininger e sistematizzato da Schlemmer, antitetivamente, vede in quattro fasi la retrograda trasformazione dell'uomo in marionetta [Gropius, Moholy-Nagy 1925, pp. 16-17].

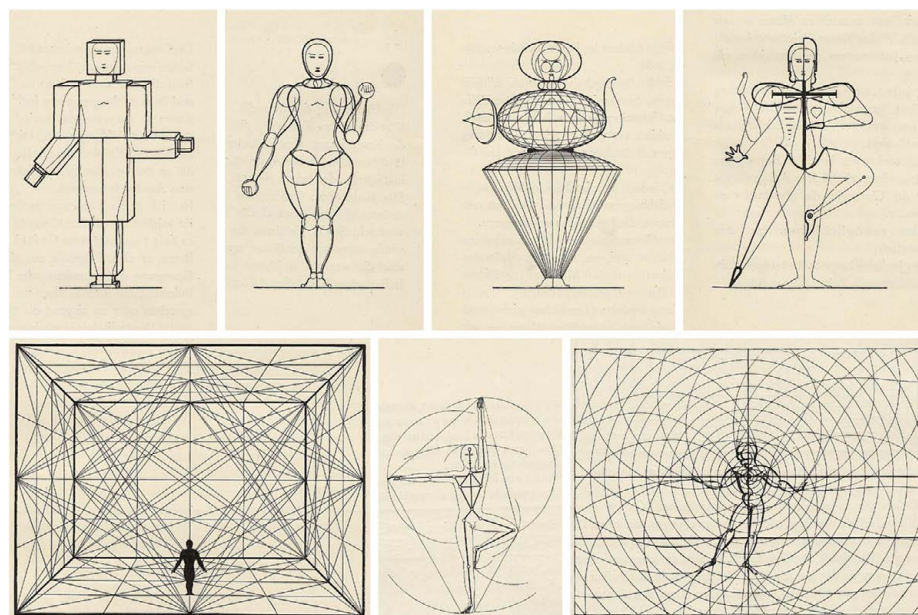


Fig. 9. In alto: Oskar Schlemmer, quattro studi antropometrici che riassumono il processo di meccanizzazione dell'uomo nello spazio; in basso: le leggi dello spazio cubico-cartesiano in relazione all'attore; geometrizzazione dei movimenti attoriali; le leggi dello spazio espressionista in relazione all'attore [Gropius, Moholy-Nagy 1925, pp. 16, 17].

In primo luogo (fig. 9), le leggi cartesiane si traspongono sulle forme somatiche umane: le parti del corpo evolvono in immagini spaziali prismatiche, in un'architettura semovente. Secondariamente, la tipizzazione delle forme corporee, per cui la testa diventa ovale, il corpo di forma svasata, le braccia e le gambe verso una forma cilindrica o a clava, dà vita alla

bambola articolata o marionetta. In terzo luogo, il movimento del corpo umano nello spazio, da cui derivano le forme della rotazione, della direzionalità, dell'intersezione dei volumi: cono, chiochiola, spirale: un organismo tecnico.

Infine la simbolizzazione, la mano aperta diventa una stella, le braccia conserte il segno di infinito, la spina dorsale e le spalle una croce: la smaterializzazione.

Si è raggiunto così lo stadio finale: la *Übermarionette*, preannunciata da Gordon Craig, sostituisce definitivamente l'uomo, avviando il discorso verso un teatro dove la presenza umana non sarà più necessaria, anzi, risulterà d'intralcio [Degli Esposti 2018]. Quel che rimane del corpo umano smaterializzato è ancora la sua misura, referente di un discorso visivo nel quale è ancora traccia antropometrica, ma anche canone sensoriale rispetto allo spettatore. Così, anche sotto il profilo scenografico in senso stretto, Weininger si colloca a metà tra le scene di Giacomo Balla per *Feu d'artifice* di Igor Stravinskij, un gioco di volumi e di luci in cui non esiste però la relazione spaziale con la misura umana, ormai sparita, e quelle di Wassily Kandinskij dei *Quadri di un'esposizione* di Modest Musorgskij, del 1928 [8], che in qualche modo gli risulteranno debitorie (fig. 10).

Conclusioni: da *Übermarionette* a *Übertheater*

Quello sin qui accennato, ancorché declinato sulla figura di Weininger, è un tema estremamente ampio, le cui conclusioni, anziché convergere, in verità dissipano ulteriori questioni, a dimostrazione della vitalità del tema.

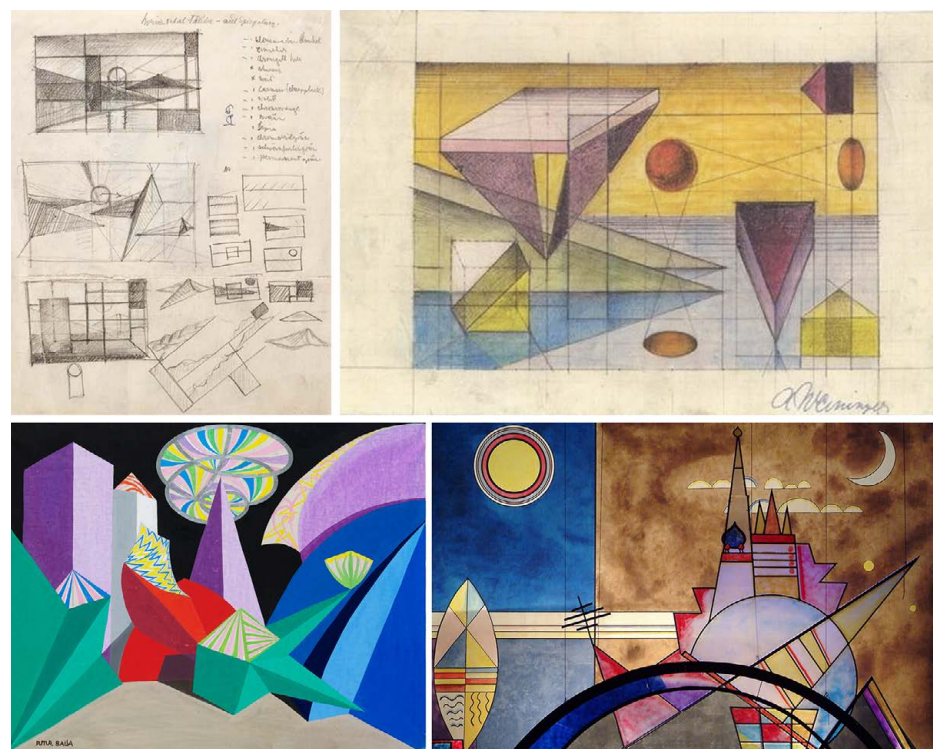


Fig. 10. In alto: Andor Weininger, *Senza titolo (Königssee)*, 1925 [Weimar, Kunstsammlungen zu Weimar]; alcuni schizzi di studio del Königssee, 1925 (collezione András Körner). In basso: Giacomo Balla, bozzetto per *Feu d'artifice* di Igor Stravinskij, 1917 (Rovereto, MART); Vasilij Kandinskij, bozzetto per *Quadri di un'esposizione* di Modest Musorgskij, 1928 (Köln, Theaterwissenschaftliche Sammlung Universität).

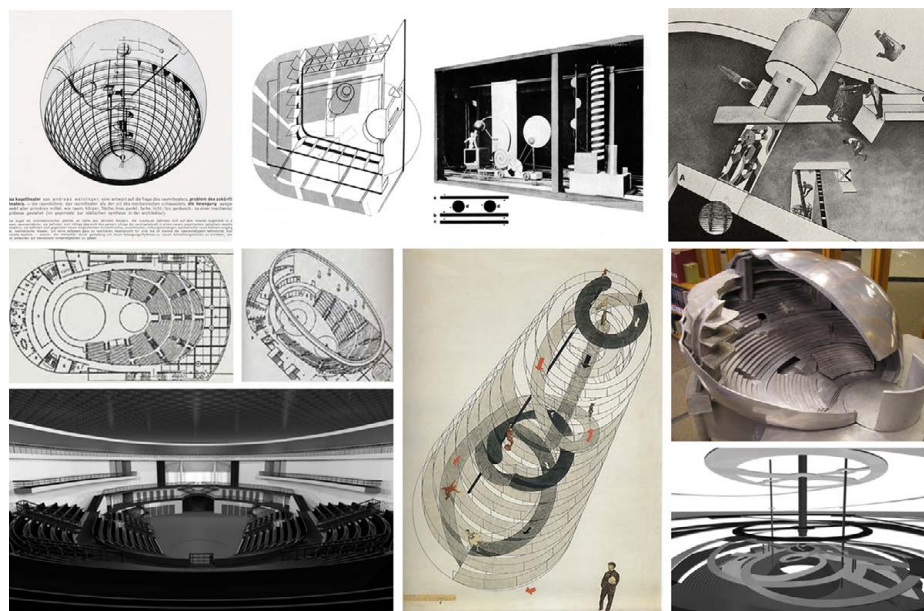
Alcune considerazioni generali possono essere condotte sul tema dell'automa individuale (il Golem, il mostro o l'orco di tante favole, Frankenstein, Pinocchio), contro il tema di Čapek del robot, un automa frutto della riproduzione seriale. La marionetta, in tal senso, è espressione della civiltà della macchina applicata al teatro, intesa non solo come tecnologia,

dunque, ma anche come figuratività o fattore sociale, entrambi temi assai cari al Bauhaus. Ora, se per Argan nella riproduzione in serie si moltiplicano i fattori di qualità progettuale, è forse ipotizzabile riscontrare come la marionetta, ossia l'automa che assomma in sé l'unicità del personaggio (matrice artigianale) e la molteplicità del mezzo (matrice industriale), possa incarnare e moltiplicare in serie il valore originario dell'attore.

Fig. 11. Schema riassuntivo e classificatore dei diversi generi teatrali affrontati dal Bauhaus [Gropius, Moholy-Nagy 1961, p. 19]; *Thingstätte* di Heidelberg, del 1935; messa in scena di *Der Weg ins Reich*, di Kurt Heynicke, 22 giugno 1935.



Fig. 12. Alcune utopie teatrali. In alto: Andor Weininger, *Kugeltheater*, 1927-28; Molnár Farkas, *Teatro a U*, assonometria e scena, 1925 [Gropius, Moholy-Nagy 1925, pp. 59, 62]; Heinz Loew, modello di scena meccanica, 1925 [Gropius, Moholy-Nagy 1961, p. 84]. Nella parte bassa: a sinistra, due disegni e un render per il Teatro Meyerchol'd, progettato da Sergei Vakhantsov e Mikhail Barkhin tra il 1930 e 1938; al centro, László Moholy-Nagy, *Sistema cinetico-costruttivo* (struttura a cura di Stefan Sebök, Köln, Theaterwissenschaftliche Sammlung Universität); a destra, due immagini (modello e render) dell'*Endlosstheater* di Friedrich Jacob Kiesler, 1916-26.



Fattore non indifferente, e il coevo saggio di Bergson lo richiama debitamente in causa, è il tema della comicità. La fenomenologia del riso viene intesa come meccanismo destabilizzante, lontana da quell'afflato postromantico per l'espressionismo, del cui rifiuto Itten e Schreyer furono debiti capri espiatori. La simpatia per il cabaret, per il circo, le assonanze con quello che sarà il teatro musicale di Kurt Weill e Bertold Brecht, il gusto per le orchestre teatrali, che richiamano le trascrizioni di Arnold Schönberg dei valzer viennesi di Strauss, creano un confronto impietoso (fig. 11) tra la tronfia retorica del *Thingspiel*, il teatro nazista che rievoca i miti della Schwarzwald, e la destabilizzante meccanicizzazione dell'uomo-marionetta [Brenner 1965]. Paragone ancor più impietoso, se si rimette a confronto una qualsiasi delle *Thingstätte*, le patetiche arene similelleniche, con l'ultimo passo della ricerca teatrale delle avanguardie: la definizione architettonica di un teatro totale.

Andor Weininger contribuisce al tema con lo sviluppo progettuale del *Kugeltheater*, il teatro sferico. Accanto a lui si affacciano l'*Endlosstheater* di Friedrich Jacob Kiesler [Kiesler 1924], o il Teatro a U dell'ungherese Molnár Farkas, già citato in precedenza. Sono solo alcune delle tante utopie teatrali coeve che si sviluppano in quegli anni (fig. 12), anche in contesti differenti e che culmineranno con il progetto di Gropius per il *Totaltheater* [Hormigón 1970]. Una cosa è chiara per tutte queste esperienze: la forma del nuovo teatro dovrà esprimere

la volontà di allontanamento dal teatro pittorico naturalista, attraverso una spazialità avvolgente. In questi teatri il ricordo dell'uomo attore sarà sempre più sbiadito, del corpo umano resta solo la misura spaziale, della cui riduzione la marionetta è evidente anticipo, mentre nuove tecnologie e una nuova visualità ci continueranno a parlare per decenni di un uomo ibrido, sempre più meccanizzato [Dixon 2007].

Anni dopo, nel 1941, durante l'assedio nazista della città russa, Dmitrij Šostakovič scrive la Sinfonia n. 7 Op. 60 in do maggiore, che recherà il nome *Leningrado*. Nel primo movimento si annuncia il cosiddetto "tema dell'invasione", un ostinato di 22 battute ripetuto per 12 volte, il cui sottofondo ritmico è affidato al rullante: le truppe d'invasione sembrano marciare in una parata quasi meccanica, come di marionette. Quei soldati "son tuttavia uomini: uomini, ridotti marionette. E, dunque, profondamente pietosi!".

Note

[1] Traduzione dell'autore.

[2] Traduzione dell'autore.

[3] *Noi*, 1924, 6-9, p. 42. La rivista era stata fondata da Prampolini nel 1917, dopo che nel 1916 aveva diretto la rivista *Avanscoperta*. Su *Noi* pubblicavano tra gli altri Hans Arp, Fernand Léger, Vsevolod Meyerchol'd e Igor Stravinskij.

[4] Nell'indice analitico dello stesso libro, a p. 206, quella stessa citazione viene disambiguata con un nome non corretto, riferita infatti a Otto Weininger, il filosofo austriaco antisemita, morto suicida a ventitré anni nel 1903. Nello stesso indice altri errori vengono commessi, la qual cosa (riferita all'edizione del 1951) ci lascia intendere che non siano sviste direttamente imputabili ad Argan, quanto piuttosto agli estensori del libro. A prescindere da ciò, il dato è indice di una scarsa divulgazione del nome di Weininger e di altre personalità del Bauhaus nel resto d'Europa.

[5] Proprio durante l'estensione del presente saggio, a Palazzo Magnani a Reggio Emilia una mostra ospita alcuni disegni di Weininger, collocandoli nel contesto produttivo delle avanguardie d'inizio secolo. E si comprende perfettamente che questa, come altre recenti mostre, tenta di sistematizzare un argomento molto complesso e vasto [Bradburne 2023], con notevoli ampliamenti di repertorio e implementazione dello stato dell'arte, mercé le cospicue donazioni che gli eredi di questi protagonisti hanno effettuato a vantaggio di istituzioni museali: due per tutte, le donazioni di Eva Weininger, vedova di Andor; verso differenti soggetti e a più riprese (per esempio al MoMA, ad Harvard, o al Theaterwissenschaftliche Sammlung dell'Università di Köln), e la donazione di Domenico Mazzone, erede di Alfredo Bortoluzzi, alla Fondazione dei Monti Uniti di Foggia.

[6] Nel confuso catalogo delle opere di Hindemith, l'op. 40 per strumenti meccanici costituisce una parte della successiva op. 42 n. 2. Già nell'op. 20, del 1919 – 1920, Hindemith aveva affrontato il tema delle marionette con *Das Nusch-Nuschi*, commedia per marionette birmane in un atto.

[7] Il confronto fra il già citato catalogo della mostra di Reggio Emilia (nota 3), e la monografia di Vesco [Vesco 2003], ci fa comprendere l'evoluzione dello stato dell'arte di questi ultimi vent'anni.

[8] *Feu d'artifice* è un'azione astratta di luce e colori su musica scritta da Igor Stravinskij per i balletti russi di Sergej Djagilev, e messa in scena da Giacomo Balla al Teatro Costanzi di Roma, nel 1917. Nel 1928 Vasilij Kandinskij mette in scena al Friedrich Theater di Dessau *Quadri di un'esposizione* di Musorgskij.

Ringraziamenti

Un doveroso e sentito ringraziamento va a Cornelia Weininger, erede di Andor; per aver generosamente fornito copia delle immagini all'archivio personale dell'autore.

Riferimenti bibliografici

Argan G.C. (1951). *Walter Gropius e la Bauhaus*. Torino: Einaudi.

Bradburne J. M. (2023). *Marionette e avanguardia*. Reggio Emilia: Fondazione Palazzo Magnani.

Brenner H. (1965). *La politica culturale del nazismo*. Bari: Laterza.

Cappella A. et al (2023). *Laboratorio Prampolini #2. Disegni, taccuini e progetti inediti dal futurismo all'Art Club*. Cinisello Balsamo: SilvanaEditoriale.

Colonetto A. (2019). *Bauhaus 100. Imparare fare pensare*. Milano: Electa.

Degli Esposti P. (2018). *La Über-Marionette e le sue ombre. L'altro attore di Edward Gordon Craig*. Bari: Edizioni di Pagina.

Dixon S. (2007). *Digital Performance: a History of New media in Theater, Dance, Performance Art, and Installation*. Cambridge: The MIT Press.

Fiedler J. (2006). *Bauhaus*. China: Könemann.

Graham J.D. (2013). An Audience of the Scientific Age: Rossum's Universal Robots and the Production of an Economic Conscience. In *Grey Room*, n. 50, pp. 112-142. Cambridge: The MIT Press.

Gropius W., Moholy-Nagy L. (1925). Die Bühne im Bauhaus. In *Bauhausbücher*, n.4, 1925.

Gropius W., Moholy-Nagy L. (1961). *The theater of the Bauhaus*. Middletown: Wesleyan University Press.

Herzogenrath W. (1996). Il teatro al Bauhaus. In M. De Michelis, A. Kohlmeyer (a cura di). *Bauhaus 1919-1933. Da Klee a Kandinsky, da Gropius a Mies van der Rohe*. Milano: Gabriele Mazzotta.

Hormigón J.A. (1970). *Investigaciones sobre el espacio escénico*. Madrid: Alberto Corazón Editor.

Hormigón J.A. (1992). *Meyerhold: Textos Teóricos*. Madrid: Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España.

Kiesler F. (1924). *Internationale Ausstellung Neuer Theatertechnik*. Wien: Verlag Würtzle & Sohn.

von Kleist H. (1810). *Über das Marionettentheater*.

Schreyer L. (1916). Das Bühnenkunstwerk. In *Der Sturm*, 15 agosto.

Vesco M.I. (2003). *Le marionette delle avanguardie*. Palermo: ILA Palma.

Autore

Santi Centineo, Politecnico di Bari, santi.centineo@poliba.it

Per citare questo capitolo: Centineo Santi (2024). Marionette, che passione! (e altri teatri). Andor Weininger al Bauhaus/ Puppets, what a passion! (and other theatres). Andor Weininger at the Bauhaus. In Bergamo F., Calandriello A., Ciammaichella M., Friso I., Gay F., Liva G., Monteleone C. (a cura di). *Misura / Dismisura*. Atti del 45° Convegno Internazionale dei Docenti delle Discipline della Rappresentazione/Measure / Out of Measure. Transitions. Proceedings of the 45th International Conference of Representation Disciplines Teachers. Milano: FrancoAngeli, pp. 2537-2558.

Puppets, what a passion! (and other theatres). Andor Weininger at the Bauhaus

Santi Centineo

Abstract

On the one hand, one of the oldest forms of representation, the puppets, takes on multiple meanings: fetish, toy, idol, *alter ego*; on the other, the new needs and theatrical trends that, thanks mainly to the contribution of the avant-garde, at the beginning of the twentieth century, face other instances, first of all the psychological and the social ones.

Among the figures long ignored and proponents of wide spectres of influence on the activities of the most celebrated masters (Oskar Schlemmer, El Lissitzky, Enrico Prampolini and others), the Hungarian Andor Weininger develops some utopian and prophetic visions at the same time. Its multifaceted nature sews up the many edges of an extremely complex theatrical discourse, which involves around the school of Weimar-Dessau a large number of prominent personalities, to whom contemporary historiography is gradually rendering justice. Together with other designers of utopian theaters, Andor Weininger contributed to that climax achieved by Walter Gropius with the Total Theater. Furthermore, he prophesized the disappearance of the measure of the human body in the theater stage: a dystopian, dreamlike, but prophetic scenario of the unusual developments of industrial civilization.

Keywords

puppets, Adorn Weininger, Bauhaus theater, Kugeltheater



Three photos of Andor Weininger: Irene Bayer-Hecht, Andor Weininger in musical clown costume, 1926; Irene Bayer-Hecht, Andor Weininger as clown, 1926; Walter A. Peterhans, Andor Weininger, 1930.

"Er versicherte mir, dass ihm die Pantomimik dieser Puppen viel Vergnügen machte, und ließ nicht undeutlich merken, dass ein Tänzer, der sich ausbilden wolle, mancherlei von ihnen lernen könne."
 "He assured me that the puppet show gave him much pleasure, and remarked, not without half words, that a dancer eager to improve could learn a lot from them." [1]
 [von Kleist 1810, p. 2]

"In der Bühne sind die Grundformen die mathematischen Körper und Flächen. [...] Und das Licht ist das einfachste Mittel, Körperlichkeit in Geistigkeit zu wandeln."
 "The basic forms of theatre are bodies and mathematical planes.
 [...] And light is the most immediate means of transforming corporeity into spirituality." [2]
 [Schreyer 1916, p. 34]

Introduction. Background

In February 1914, on the big screen, with the sequence of three short films, Charlie Chaplin consecrated the character of the vagabond Charlot. Chaplin is an eclectic and complete figure, even a composer (for *Limelight* he received the retroactive Oscar in 1973), and as Charlot he moves in a funny, almost mechanical, unconventional way, awkward at times, idealizing feelings and emotions with pantomimetic modes.

On March 4, 1918 at the Teatro Manzoni in Milan, *Marionette, che passione!* (*Puppets, what a passion!*) by Pier Maria Rosso di San Secondo was staged. The drama is preceded by a *Warning* for the actors: "They are however men: men, reduced puppets. And, therefore, deeply pitiful!". On 2 January 1921 in Hradec Králové, *R.U.R.* by the Czech writer Karel Čapek was staged. The acronym of *Rossumovi Univerzální Roboti* refers to the factory in which new apathetic human-like beings are produced, defined as "androids", initially submissive and compliant to fatigue [Graham 2013]. Science fiction was officially born and a year later Friedrich Jacob Kiesler will stage the play in Berlin at the Kurfürstendamm Theatre. The futurist writer Ruggero Vasari, who moved to Berlin in 1922, owner of an art gallery and publisher of the magazine *Der Futurismus*, will communicate the interest of the news to Enrico Prampolini. This is how in the special issue *Theatre and Futurist Scene* of the magazine *Noi*, dedicated to the European theatrical revolution, the sketches of the show by the set designer Bedřich Feuerstein appear [3].

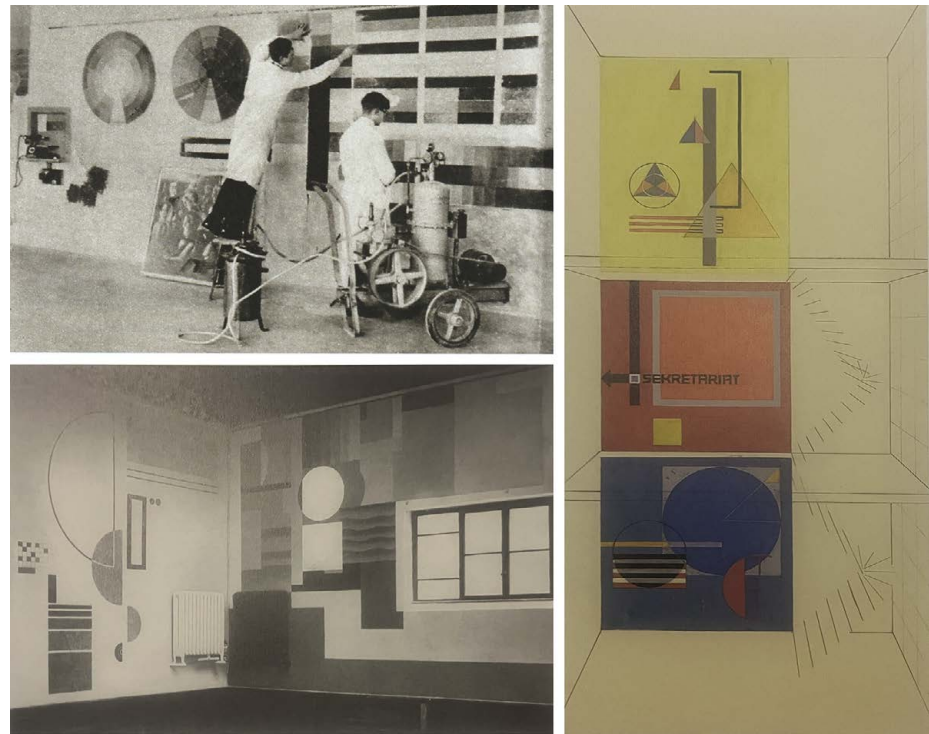
Andor Weininger, from Hungary to Weimar, to Hungary, to Dessau

Even in quite recent times the name of Andor Weininger is almost unknown, if even Carlo Giulio Argan in his *Walter Gropius and the Bauhaus of 1951* just mentions it once: on p. 73, in the famous and fundamental chapter of the book, *The formal pedagogy of the Bauhaus*, where it is mentioned only by surname [4].

Fortunately today, thanks mainly to the work of scientific study, starting from the donations of drawings, sketches and documentary material, it was possible to rehabilitate the figure of Andor Weininger, excellent student and active part of the Bauhaus and dialectics with his teachers, first of all Wassily Kandinskij and Oskar Schlemmer [5].

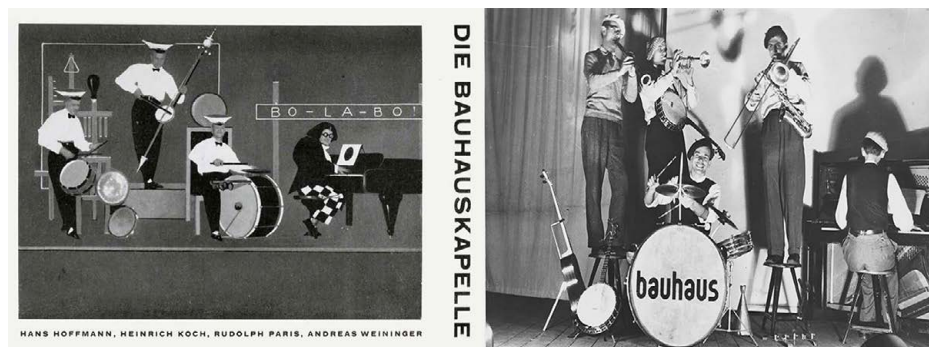
Andor Weininger was born in Karancs, Hungary in 1899, the son of a musician. Musician too, graduated from the Cistercian high school, where he was a companion of Ferenc Martyn, after the quick parenthesis of enrolling in law in Pécs, he enrolled in architecture at the Technical School of Budapest. In this period, he met Marcel Breuer, a native of Pécs, interrupting his studies of architecture the following year, following the outbreak of the First World War. After moving to Germany, he resumed his technical studies in Munich, but another tragic event, the death of his father, forced him to interrupt them.

Fig. 1. Left from above: a vintage photo of the mural painting workshop at the Bauhaus, about 1929; two walls of a room of the Exhibition of the Bauhaus in Weimar, respectively decorated by Herbert Bayer and Rudolf Paris, 1923. Right: Herbert Bayer, sketch for the decoration of the stairwell of the Bauhaus in Weimar, 1923.



In 1921, his artistic talent led some members of the Bauhaus board to call him to the school in Weimar, where Breuer had been attending the carpentry workshop for a year. Weininger, together with fellow countrymen Stefan Henrik and Molnár Farkas (whose name will be found later), enrolled in the mural painting workshop held by Oskar Schlemmer and Wassily Kandinskij (fig. 1), and simultaneously with the painting course of Theo van Doesburg [Colonetto 2019]. He thus approached De Stijl, but in the meantime, in addition to the workshops of applied arts, Weininger composed music, wrote texts, acted, produced sets and above all founded the Bauhaus Orchestra. Since 1924, the *Bauhauskapelle*, this is the name of the band founded with Hanns Hoffmann-Lederer, Heinrich Koch and Rudolph Paris, will perform regularly at school parties, gaining notoriety and receiving engagements even on a territorial scale. The same musical instruments were sometimes of their own invention, such as the *Bumbass* or the “Devil’s violin” and, in addition to the varied repertoire without preclusions of genres, they also invented the *Bauhauspfiff*, the identifying whistle of the school. All obviously under the banner of the most total irony. In Dessau the ensemble was expanded with saxophones and trombone, while from 1928, when Weininger left school, Xanti Schawinsky brought the repertoire of the band back to a figure much more serious (fig. 2).

Fig. 2. Advertising graphics of *Bauhauskapelle* at the time of Weininger [Gropius, Moholy-Nagy 1925, p. 85]; Photo of the group after the transfer to Dessau.



These are particularly important years for Weininger's training, but also significant for the Bauhaus, at a time when the school's distinctive pedagogical approach is emerging, which, because of its vehemence, would have been considered, rightly or wrongly, for better or worse, revolutionary or; very soon, *entartete*, ie "degenerate".

Although, as stated above, Argan does not directly consider the figure of Andor Weininger, the chapter on formal pedagogy fully expresses a lucid and profound interpretation of climate, of the contents and the cultural revolution that was emerging in those years in the school of Weimar before, but also later, from 1925 to 1932, in Dessau: "The Bauhaus was a typical example of a democratic school, founded on the principle of collaboration between teachers and students. Conceived as a small but complete social organism, it aimed to achieve a perfect unity of teaching method and production system. [...] For the entire duration of the courses teachers and students lived in the school; their collaboration continued even in the hours of rest, which were used in musical auditions, conferences, readings, discussions and in the organization of performances, exhibitions, sports competitions. [...] Art destined to be reflected and confused in life had to be born as an act of life" [Argan 1951, pp. 46-47]. According to Argan, the rich body of knowledge that the students were able to form derived not so much from a heritage of experiences, but from "a free ability to experience, a lucid way of being in the world, a clear conscience of civilization".

Weininger left the school in 1925, at the closure of the Weimar headquarters, to return a year later to Dessau, and remained there until 1928. In the last year of attendance it is part of the Department of Architecture. The project of the *Kugeltheater* dates back to this period. After leaving the Bauhaus, from 1928 to 1938 Weininger worked on his own as an architect in Berlin, from 1938 he emigrated to the Netherlands, from 1951 to America (Canada first and then the United States).

Puppets, what a passion!

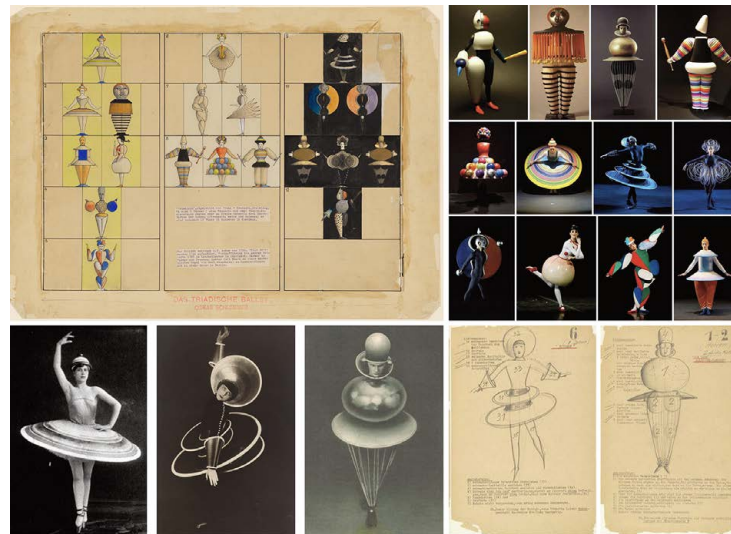
1923 was marked at the Bauhaus by important changes. Walter Gropius fired Johannes Itten, who had been called to teach since the school opened. The Swiss artist had been warmly reported to him by Alma Schindler, wife of Gustav Mahler and consort of Gropius since 1915, but his methods of teaching, which often went beyond the personal life of the students, were too full of ideology [Fiedler 2006]. He was succeeded by Josef Albers in the teaching of the *Farbentheorie* and László Moholy-Nagy in the *Metallwerkstätten*, the latter an important figure in the development of Weininger's ideas.

At the same time, Lothar Schreyer left the school in March of the same year. The focus of the controversy had been his play *Mondspiel*, in which the plot was almost non-existent, the protagonist was the Virgin Mary (*Maria im Munde*) and the dramaturgy was strongly based on acoustic stimuli (fig. 3). Following student protests, Schreyer reviewed the mandate.



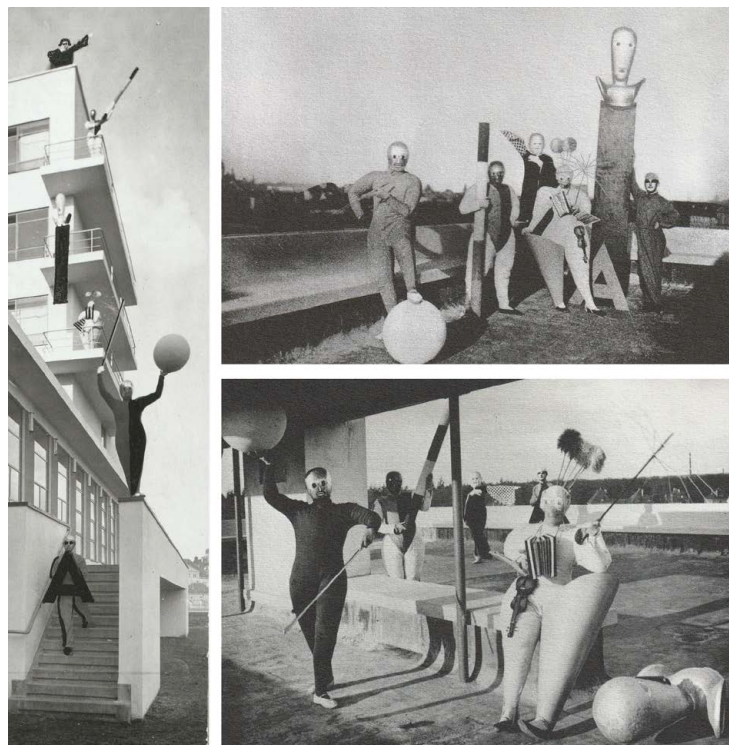
Fig. 3. Lothar Schreyer: sketch for *Lüsterner Mann* (*Lustful Man*) and for *Engel der Geburt* (*The Angel of Birth*), 1921 (Köln, Theaterwissenschaftliche Sammlung Universität); sketch for *Maria im Munde* (*Mary on the Moon*), 1923 (Berlin, Bauhaus Archiv).

Fig. 4. Oskar Schlemmer, *Triadische Ballet*, diagram of the sequence of the parts; photo of the 1970 staging with the reconstruction of the costumes; three photos of Karl Grill, 1926 (a costume of the first part, the "spiral" costume of the third part, worn by the dancer Daisy Spies, and the costume "golden ball" of the third part); studies of Schlemmer for the latter two figures.



Oskar Schlemmer, which six months earlier, on 30 September 1922, had made his *Triadische Ballet* debut in Stuttgart at the Württembergischer Landestheater, succeeded him at the helm of the Theatre Workshop (fig. 4). That of the *Triadische Ballet* remains the production whose name is most often associated with the Bauhaus, performed in various versions, editions and musical accompaniments, up to the music specially written by Paul Hindemith for the 1926 edition [6]. Although the School was immersed in a large number of shows performed jointly by teachers and students also in experimental stages, even balconies and terraces (fig. 5), the show, staged repeatedly for years with different formulas, will come to the highest award of the German National Theater in Weimar. In the prologue an actor read the text *Über das Marionettentheater* by von Kleist, quoted in the epigraph

Fig. 5. Three images by Erich Consemüller: the performance of Oskar Schlemmer, *The Bauhaus as stage*, 1928; the pause during rehearsals of *Bauhaustänze und Große Maske*, by Oskar Schlemmer; *Pantomime Treppenwitz*, designed by Oskar Schlemmer on one of the terraces of Dessau (from left: Werner Siedhoff, Oskar Schlemmer, Roman Clemens and Andor Weininger), 1927.



The performances used a synthesis of the human body, whose simplicity is expressed in the sketches: geometrized bodies, without personality, yet evocative of a character and therefore precisely for this reason extremely disturbing miniature beings able to play with gender ambiguity. For Argan [Argan 1951, p. 72], "Schlemmer's theatrical costumes, which make the character a spatial form in motion, seem exemplified on strobe photographs, which fix in a single image the subsequent situations of a body in motion". It is evident that a new perception of the measure of the human body is emerging, both in an absolute sense, but above all in relation to the surrounding space.

Weininger had already met Schlemmer in the theoretical part of the mural painting course and both the recent acquisitions, that the state of the art in general, propose to clarify whether the meeting was more decisive for the student or the master [Herzogenrath 1996], since some features of Schlemmer's theatrical experiences seem to have been amply foretold by the *Marionettentheater* (fig. 6) and the *Mechanische Bühne-Revue* by Weininger (fig. 7). On the other hand, the level of intuition and theoretical-practical perfection that both arrive at is in line with that *Marionettentheater* that, since the experiments of Lothar Schreyer, is a trait common to many avant-garde artists of the time (fig. 8): Futurism, in particular Fortunato Depero and Enrico Prampolini, with whom the Bauhaus seems to share some theoretical assumptions, albeit in total political-ideological divergence [Chapel et al. 2023]; Constructivism (think of the contribution of Vsévolod Mejerchol'd and his biomechanics, or the inclusion of man in the constructivist theatre he will formulate together with Ljubov Popova); the individual contribution of other artists, such as El Lissitzky and Pablo Picasso, which, however, will approach the Russian ballets through Diaghilev.

Or Paul Klee, author of a puppet theater for his own children [Hormigón 1992]. It is a context rich in concomitances and syncretisms, within which each of these protagonists captures a different aspect of the civilization of the machine, understood now as mass production, now as the ideology of modernity, now as the salvific social instance, now as a purely aesthetic factor [7].

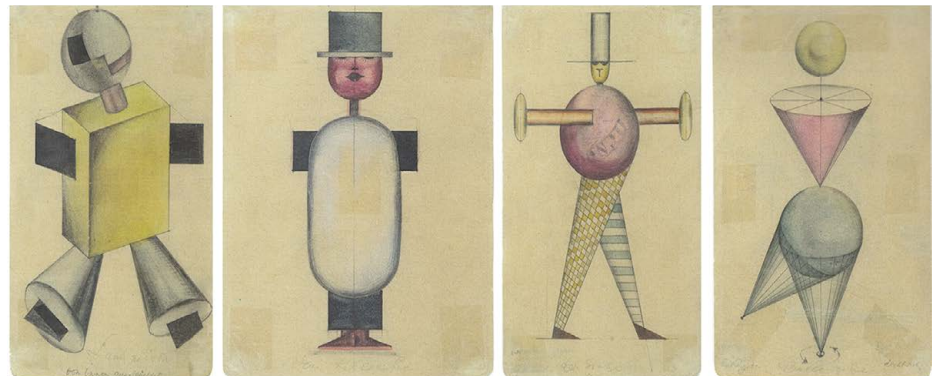


Fig. 6. Sketches by Andor Weininger for four puppets: *The Great, The Smallest, Dancer, The Lamppost*, 1927 (Köln, Theaterwissenschaftliche Sammlung Universität).

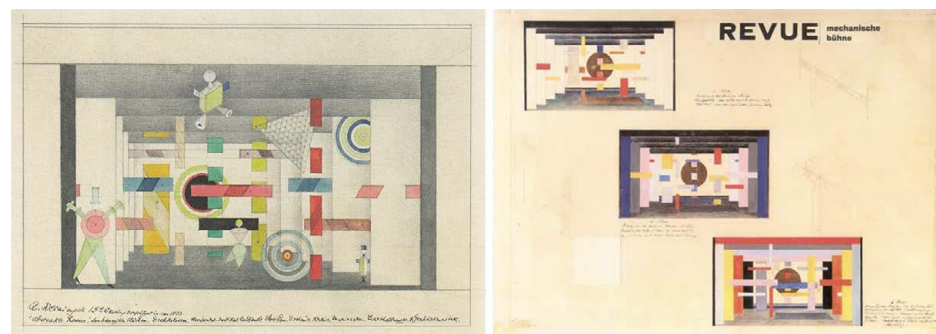


Fig. 7. Andor Weininger: sketch for *Mekanische Bühne Revue*, 1923, New York, MoMA; sequence of sketches of the *Mekanische Bühne Revue*, 1923 (Köln, Theaterwissenschaftliche Sammlung Universität).

Fig. 8. Top: puppets by Friedl Dicker (before 1923, lost, unknown photographer); Josef Hartwig and Oskar Schlemmer, *Manikin*, 1922; Vsevolod Mejerchol'd, biomechanical action for *Le coqu magnifique* by Fernand Melyncq for the scenes of Ljubov Popova, 1922; Bottom: Fortunato Depero, marionette for the *Plastic Dances*, 1918 (private collection); Enrico Prampolini, *Ten futurist puppets*, 1922; Pablo Picasso, costume of the American Manager; in *Parade*, ballet on music by Erik Satie, 1917 (modern remake); Paul Klee, *Clown with big ears*, puppet, 1925, private collection.



Only no more than fifty years before, Carlo Collodi in an excess of Catholic goodwill (according to others, of the Masonic type, in any case two Italian necessary evils), hypothesizes the humanization of the puppet, while the process initiated by Weininger and systematized by Schlemmer; antithetically, sees in four phases the retrograde transformation of man into a marionette [Gropius, Moholy-Nagy 1925, pp. 16-17].

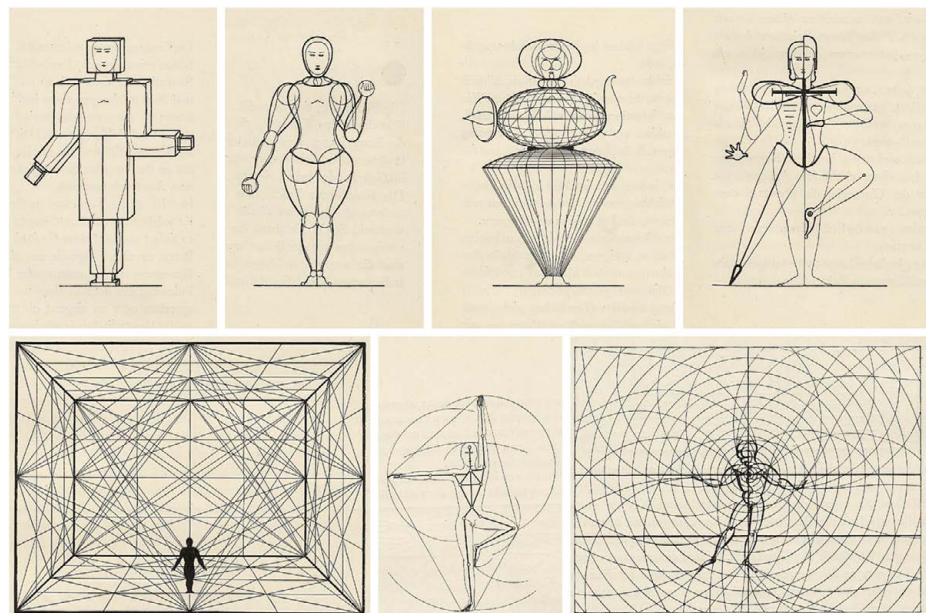


Fig. 9. Above: Oskar Schlemmer, four anthropometric studies that summarize the process of mechanisation of man in space; below: the laws of cubic-Cartesian space in relation to the actor; geometrization of the acting movements; the laws of expressionist space in relation to the actor [Gropius, Moholy-Nagy 1925, pp. 16,17].

First (fig. 9), the Cartesian laws are transposed on the human somatic forms: the parts of the body evolve into prismatic spatial images, in a self-propelled architecture. Secondly, the typing of body shapes, whereby the head becomes oval, the body of flared shape, the arms and legs towards a cylindrical or club shape, gives life to the doll articulated or puppet.

Thirdly, the movement of the human body in space, from which derive the forms of rotation, directionality, the intersection of volumes: cone, spiral, spiral: a technical organism.

Finally, the symbolization, the open hand becomes a star; the arms folded the sign of infinity, the spine and the shoulders a cross: dematerialization.

The final stage has been reached: the *Übermarionette*, announced by Gordon Craig, definitively replaces the man, starting the discourse towards a theater where the human presence will no longer be necessary, indeed, will be an obstacle [Degli Esposti 2018]. What remains of the dematerialized human body is still its measure, referent of a visual discourse in which it is still an anthropometric trace, but also a sensory canon with respect to the viewer.

Thus, even from a scenic point of view in the strict sense, Weininger is placed halfway between the scenes designed by Giacomo Balla for *Feu d'artifice* by Igor Stravinskij, a play of volumes and lights in which, however, there is no spatial relationship with human measure, now vanished, and those of Wassily Kandinskij for the *Pictures of an exhibition* by Modest Musorgskij, 1928 [8], which in some way will prove to be debtors (fig. 10).

Conclusions: from *Übermarionette* to *Übertheater*

What has been mentioned so far, although declined on the figure of Weininger, is an extremely broad theme, whose conclusions, rather than converge, actually dissipate further questions, demonstrating the vitality of the theme.

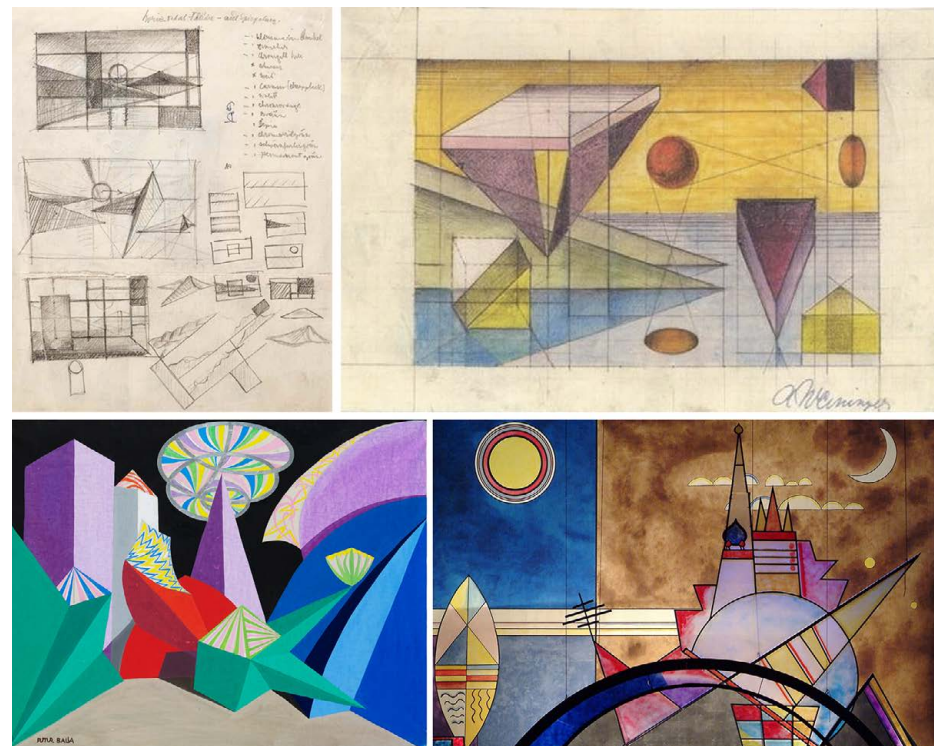


Fig. 10. Top: Andor Weininger, *Untitled* (Königssee), 1925, Weimar, Kunstsammlungen zu Weimar; some study sketches of the Königssee, 1925 (collection András Körner). Below: Giacomo Balla, sketch for *Feu d'artifice* by Igor Stravinskij, 1917 (Rovereto, MART); Vasilij Kandinskij, sketch for *Pictures of an exhibition* by Modest Musorgskij, 1928 (Köln, Theaterwissenschaftliche Sammlung Universität).

Some general considerations can be conducted on the theme of the individual automaton (the Golem, the monster or the ogre of many fables, Frankenstein, Pinocchio), against Čapek's theme of the robot, an automaton fruit of serial reproduction. The puppet, in this sense, is an expression of the civilization of the machine applied to the theater; understood

not only as technology, therefore, but also as figurative or social factor, both themes very dear to the Bauhaus. Now, if for Argan in a series, the reproduction multiply the factors of design quality, it is perhaps conceivable to find how the puppet, that is, the automaton that combines in itself the uniqueness of the character (craft matrix) and the multiplicity of the medium (industrial matrix) can embody and multiply in series the original value of the actor.

Fig. 11. Summary scheme and classifier of the different theatrical genres addressed by the Bauhaus [Gropius, Moholy-Nagy 1961, p. 19]; *Thingstätte* of Heidelberg, 1935; staging of *Der Weg ins Reich*, by Kurt Heynicke, 22 June 1935.

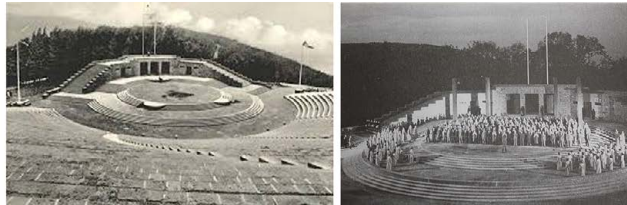
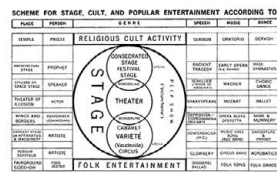
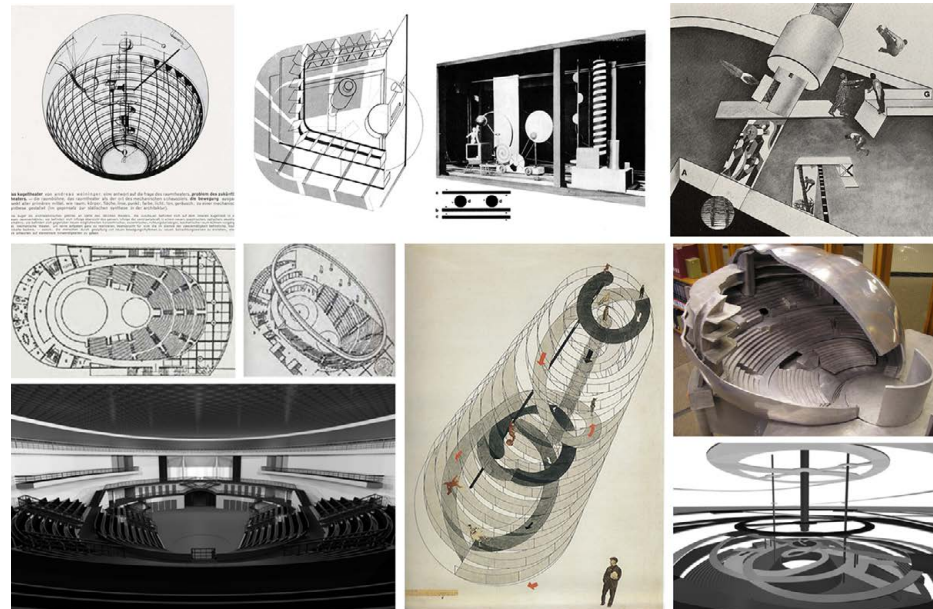


Fig. 12 - Some theatrical utopias. Top: Andor Vveininger, *Kugeltheater*, 1927-28; Molnár Farkas, U-theatre, assonometry and scene, 1925 [Gropius, Moholy-Nagy 1925, pp. 59, 62]; Heinz Loew, model of mechanical stage, 1925 [Gropius, Moholy-Nagy 1961, p. 84]. In the lower part: left, two drawings and a rendering for the Meyerhold Theatre, designed by Sergei Vakhtangov and Mikhail Barkhin between 1930 and 1938; in the center, László Moholy-Nagy, *Kinetic-constructive system* (structure by Stefan Sebök, Köln, Theaterwissenschaftliche Sammlung Universität); on the right, two images (model and render) of the *Endlostheater* by Friedrich Jacob Kiesler, 1916-26.



A not indifferent factor, and Bergson's coeval essay duly recalls him, is the theme of comedy. The phenomenology of rice is understood as a destabilizing mechanism, far from that post-romantic inspiration for expressionism, of which Itten and Schreyer were scapegoating. The sympathy for cabaret, for the circus, the assonances with what will be the musical theater of Kurt Weill and Bertold Brecht, the taste for theatrical orchestras, which recall the transcriptions of Arnold Schönberg of the Viennese waltzes of Strauss, create a pitiless comparison (fig. 11) between the rhetorical pomp of the *Thingspiel*, the Nazi theatre that recalls the myths of the Schwarzwald, and the destabilizing mechanisation of the puppet-man [Brenner 1965]. Even more pitiless comparison, if you compare any of the *Thingstätte*, the pathetic Hellenic-like arenas, with the last step of the avant-garde theatrical research: the architectural definition of a total theater. Andor Weininger contributes to the theme with the development of the *Kugeltheater*, the spherical theater. Next to him are the *Endlostheater* of Friedrich Jacob Kiesler [Kiesler 1924], or the U-Theater of the Hungarian Molnár Farkas, already mentioned above. These are just some of the many contemporary theatrical utopias that developed in those years (fig. 12), even in different contexts and that culminated with Gropius' project for the Totaltheater [Hormigón 1970]. One thing is clear for all these experiences: the form of the new theater must express the desire to move

away from the natural pictorial theater, through an enveloping spatiality. In these theatres the memory of the man actor will be more and more faded, the human body remains only the spatial measure, whose reduction has been anticipated by the puppets, while new technologies and a new visuality will continue to talk for decades about a hybrid man, increasingly mechanized [Dixon 2007]. Years later, in 1941, during the Nazi siege of the Russian city, Dmitry Shostakovich wrote Symphony No. 7 Op. 60 in C major, bearing the name "Leningrad". The first movement announces the so-called "theme of invasion", a stubborn 22-bar repeated 12 times, whose rhythmic background is entrusted to the snare: the invasion troops seem to march in an almost mechanical parade, like puppets. These soldiers "are however men: men, reduced puppets. And, therefore, deeply pitiful!".

Notes

[1] Translation by the author

[2] Translation by the author

[3] *Noi*, 1924, 6-9, p. 42. The magazine was founded by Prampolini in 1917, after he had directed the magazine *Avanscoperta* in 1916. In *Noi* published among others Hans Arp, Fernand Léger, Vsevolod Meyerhold and Igor Stravinsky.

[4] In the analytical index of the same book, on p. 206, that same quotation is mismatched by an incorrect name, referring in fact to Otto Weininger, the anti-Semitic Austrian philosopher, who died of suicide at the age of twenty-three in 1903. In the same index other errors are committed, which (referred to the 1951 edition) suggests that they are not directly attributable to Argan, but rather to the authors of the book. Apart from this, the figure indicates that the name of Weininger and other Bauhaus personalities is not widely known in the rest of Europe.

[5] Precisely during the extension of this essay, an exhibition at *Palazzo Magnani* in Reggio Emilia hosts some of Weininger's drawings, placing them in the productive context of the avant-gardes of the beginning of the century. And it is perfectly understood that this, like other recent exhibitions, attempts to systematize a very complex and vast subject [Bradburne 2023], with considerable extensions of repertoire and implementation of the state of the art, through the large donations that the heirs of these protagonists have made to the benefit of museum institutions: two for all, the donations of Eva Weininger, widow of Andor, to different subjects and several times (for example to MoMA, Harvard, or the Theatermuseum of the University of Köln), and the donation of Domenico Mazzone, heir of Alfredo Bortoluzzi, to the "Fondazione dei Monti Uniti" in Foggia.

[6] In the confusing catalogue of Hindemith's works, Op. 40 for mechanical instruments is a part of Op. 42 n. 2. Already in Op. 20, 1919 - 1920, Hindemith had addressed the theme of puppets with *Das Nusch-Nuschi*, a comedy for Burmese puppets in one act.

[7] The comparison between the aforementioned catalogue of the Reggio Emilia exhibition (note 3), and the monograph of Vesco [Vescovo 2003], makes us understand the evolution of the state of the art of the last twenty years.

[8] *Feu d'artifice* is an abstract action of light and color on music written by Igor Stravinsky for the Russian ballets of Sergei Djagilev, and staged by Giacomo Balla at the Teatro Costanzi in Rome, in 1917. In 1928 Vasily Kandinsky staged at Dessau's Friedrich Theater Pictures of an Exhibition by Musorgsky.

Acknowledgements

A special and heartfelt thanks goes to Cornelia Weininger, heir of Andor, for having generously provided a copy of the images to the author's personal archive.

References

- Argan G.C. (1951). *Walter Gropius e la Bauhaus*. Torino: Einaudi.
- Bradburne J. M. (2023). *Marionette e avanguardia*. Reggio Emilia: Fondazione Palazzo Magnani.
- Brenner H. (1965). *La politica culturale del nazismo*. Bari: Laterza.
- Cappella A. et al (2023). *Laboratorio Prampolini #2. Disegni, taccuini e progetti inediti dal futurismo all'Art Club*. Cinisello Balsamo: SilvanaEditoriale.
- Colonetto A. (2019). *Bauhaus 100. Imparare fare pensare*. Milano: Electa.
- Degli Esposti P. (2018). *La Über-Marionette e le sue ombre. L'altro attore di Edward Gordon Craig*. Bari: Edizioni di Pagina.
- Dixon S. (2007). *Digital Performance: a History of New media in Theater, Dance, Performance Art, and Installation*. Cambridge: The MIT Press.

Fiedler J. (2006). *Bauhaus*. China: Könemann.

Graham J.D. (2013). An Audience of the Scientific Age: Rossum's Universal Robots and the Production of an Economic Conscience. In *Grey Room*, n. 50, pp. 112-142. Cambridge: The MIT Press.

Gropius W., Moholy-Nagy L. (1925). Die Bühne im Bauhaus. In *Bauhausbücher*, n.4, 1925.

Gropius W., Moholy-Nagy L. (1961). *The theater of the Bauhaus*. Middletown: Wesleyan University Press.

Herzogenrath W. (1996). Il teatro al Bauhaus. In M. De Michelis, A. Kohlmeyer (Eds.). *Bauhaus 1919-1933. Da Klee a Kandinsky, da Gropius a Mies van der Rohe*. Milano: Gabriele Mazzotta.

Hormigón J.A. (1970). *Investigaciones sobre el espacio escénico*. Madrid: Alberto Corazón Editor.

Hormigón J.A. (1992). *Meyerhold: Textos Teóricos*. Madrid: Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España.

Kiesler F. (1924). *Internationale Ausstellung Neuer Theatertechnik*. Wien: Verlag Würtzle & Sohn.

von Kleist H. (1810). *Über das Marionettentheater*.

Schreyer L. (1916). Das Bühnenkunstwerk. In *Der Sturm*, 15 agosto.

Vesco M.I. (2003). *Le marionette delle avanguardie*. Palermo: ILA Palma.

Author

Santi Centineo, Politecnico di Bari, santi.centineo@poliba.it

To cite this chapter: Centineo Santi (2024). Marionette, che passione! (e altri teatri). AndorWeininger al Bauhaus/ Puppets, what a passion! (and other theatres). AndorWeininger at the Bauhaus. In Bergamo F., Calandriello A., Ciammaichella M., Friso I., Gay F., Liva G., Monteleone C. (Eds.). *Misura / Dismisura. Atti del 45° Convegno Internazionale dei Docenti delle Discipline della Rappresentazione/Measure / Out of Measure. Transitions. Proceedings of the 45th International Conference of Representation Disciplines Teachers*. Milano: FrancoAngeli, pp. 2537-2558.