

M 20

Arbeiter-Turn- und -Sportschule

Merksblätter für Lehrgänge

Arbeiter-Turnverein W. Pelzig 53, Fischestraße 38. — Nachdruck verboten.

A 80-10464

Nr. 56.
gegeben im März 1930.

Der Sprechbewegungschor.

Von Otto Zimmermann.

II. Teil: Hinweise für die Praxis.

1. Grundlegende Gymnastik.

Am Anfang aller chorischen Gestaltung steht die ausdrucksstarke Bewegung des entfesselten menschlichen Leibes. Um die zu erreichen, muß der Chor ein gutes, den ganzen Menschen erfassendes gymnastisches Training pflegen. Damit hat die allgemeine Chorarbeit und im besonderen auch jede Übungsstunde zu beginnen. Die Frage nach dem einzig richtigen System sei hier angesichts der vielen guten, sich meist nur wenig voneinander unterscheidenden, meistens einander ergänzenden Gymnastiksysteme absichtlich nicht gestellt. Auf das System an sich kommt es nicht an, wohl aber eines-teils darauf, daß die Methode den Menschen, auf die sie einwirken soll, gemäß ist, und andererseits darauf, daß durch sie jene Ausdrucksgewalt des Leibes erreicht wird, die wir für unsere chorischen Gestaltungen brauchen. Die für uns in Betracht kommende Methode hat also zu entsprechen einesteils

den Bedürfnissen des proletarischen Menschen
und andererseits

den Anforderungen, die wir an Gestaltungen der proletarischen Festkultur stellen.

Selbstverständlich können im Rahmen dieses Heftchens nur einige Fingerzeige für die im besonderen dem proletarischen Sprechbewegungschor dienliche Gymnastik gegeben werden.

blithe

Die gymnastischen Übungen müssen erstreben zunächst die **Entspannung** des Körpers. Der proletarische Mensch wird durch die Art seiner Arbeitsweise meistens überanstrengt und einseitig verkrampft. Um dem Menschen, der mit uns zusammen chorisch gestalten will, die Beherrschung seines eigenen Leibes zu ermöglichen, muß er in jeder Beziehung gelockert werden.

Sodann ist die Fähigkeit anzubahnen, den Leib nach eigenem Willen, der geführt wird durch den Willen des Chorleiters, der sich wiederum richtet nach den Anforderungen, die das zu gestaltende Werk in sich trägt, zu spannen. Der Körper ist also zu einem Instrument zu wandeln (wie die Tänzerin Mary Wigman treffend formuliert), mit dem der Mensch gestalten kann. Da unsere proletarischen Gestaltungen vor allem kämpferische Wucht haben und die Größe unserer Ideale widerspiegeln sollen, so ist dem Chormitglied die Möglichkeit zu vermitteln, mit seinem Leib diese kämpferische Wucht und diese Größe, Schönheit und Kraft der Ideale zu formen.

Schwung-, Stoß-, Druck-, Schlag-, Zugübungen führen zu dieser Möglichkeit. Dabei muß die folgende grundsätzliche Erkenntnis leitend sein. Alle echte, großempfundene und künstlerisch wirksame Körperbewegung geht von der Zentrale des Leibes aus. Der Hüftgürtel enthält jenen Punkt, gegen den der Bewegungswille des Menschen anzusehen ist. Die **Aktivierung des Hüftgürtels** ist also in besonderem Maße anzustreben und durch ihn hindurch und aus ihm heraus hat alles Gestalten zu erwachsen. Der Unterleib ist damit die Keimzelle aller Außerung. Die Natürlichkeit der Empfindungen und ihrer Vermittlung an den Zuschauer und Zuhörer ist damit gewährleistet. Jeder Impuls hat vom Hüftgürtel auszugehen, selbst der Impuls zu jedem Schritt. Dem Schreiten in allen seinen Formen ist ein besonders eingehendes Studium zu widmen. Dabei muß dem Chormitglied der Unterschied zwischen **aktiven und passiven Schrittformen** bewußt gemacht werden. Bis in die kleinste Fußzehe muß der aktive Wille des Chormitgliedes eindringen können. Die Füße müssen wie Hände werden. Bei aktiven Schritten müssen die Füße spitz und energiegeladen vorstoßen, und bei passiven Schritten muß die gleiche Aktivität den Rumpf voranzuführen und die Beine passiv nachziehen. Mehr und mehr muß der Leib wie ein wunderbares federndes Instrument werden. (Und an dieser Stelle sei schon einmal der Hinweis vorausgegeben, daß ein Chor, dessen Füße beispielsweise im Fußgelenk zwischen Ballen und Ferse elastisch federn, in gleichem Maß dann auch die von den Schritten getragene Dichtung in

rhythmischer Federung zu empfinden und zu sprechen vermag.) Das Federungstraining kann gesteigert werden bis zu den kühnsten, den ganzen Leib durchgreifenden Sprungübungen. Bei jeder gymnastischen Übung ist darauf zu achten, daß sie empfunden wird vom ganzen Leibe. Niemals sei ein Teil des Leibes dabei tot. Der Chorleiter wecke das totale Körpergefühl. Nur dasjenige Chormitglied, das seinen Leib bis in jeden Muskel, jede Blutader, jeden Nerv durchzuempfinden vermag, ist das ideale Gestaltungsobjekt, das wir für unsere Chöre brauchen. Und dieses restlos geweckte Körpergefühl ermöglicht es auch, daß die Chormitglieder bewegungschorisch improvisieren können. **Improvisationsübungen** sind ungeheuer wichtig. Es geht nicht an, daß ein Bewegungschor oder ein Sprechbewegungschor lediglich die von dem Chorleiter vorgemachten Bewegungen nachahmt. Das Ergebnis würde unlebendig sein. Die Chormitglieder müssen lernen, mit ihrem Leib zu spielen, ihren Leib im Rahmen der von dem Leiter großzügig zu gestaltenden Gesamtführung individuell zu gestalten. Ja, die Chormitglieder haben sogar im Rahmen kollektiver Arbeit durch Improvisationen und beitragende Anregungen an der chorischen Gestaltung teilzunehmen. Dem Chorleiter verbleibt die Pflicht, in diesem Kollektivschaffen der geistige Führer zu sein. Solche schöpferische Kollektivität ist aber nur möglich bei einem Chor, dessen Mitglieder körperlich enthemmt wurden und die lernten, auf Grund ihres lebendig gewordenen Körpergefühls tänzerisch zu improvisieren.

Für den Sprechbewegungschor unbrauchbar ist also jene **Gymnastik**,

- die in totem Drillen besteht,
- die akrobatische Spitzenleistungen erzielen will,
- die nicht aus seelischem Erleben heraus gestalten läßt,
- die nicht den ganzen Menschen erfasst, sondern mit den äußeren Gliedern sinnlose, kraftlose Spielereien betreibt.

2. Atemübungen.

Beherrschung der Atemtechnik ist für den Sprechbewegungschor besonders notwendig. Die Atemübungen haben ebenfalls den ganzen Atemapparat zu erfassen. Leilatemungen, etwa Brustatmung, Schulieratmung, Flankenatmung, Zwerchfellatmung getrennt zu üben — ist völlig überflüssig. Der ganze Rumpf, insbesondere unter Einbeziehung der Zwerchfellatmung, ist gleichsam vollzuzugeln. Die verschiedensten Atemübungen müssen sich nun

auf die Beherrschung des Atemausströmens erstrecken. Man lerne zunächst, den Atem lange anzuhalten und ihn sodann langsam, beispielsweise mit hörbarem fff, ausströmen zu lassen. Man übe, das Ausströmen stärker und schwächer werden zu lassen, man übe, es zu unterbrechen und wieder fortzusetzen, man übe das stoßweise Ausatmen, man übe überhaupt jegliches Maßhalten im Ausatmen. Die Ökonomie des Atems ist die Voraussetzung zu jeder Steigerung. Es kommt also darauf an, den ganzen ausströmenden Atem in Ausdrucksenergie umzusetzen und nichts durch falsche Technik verloren gehen zu lassen. Manchmal wird es notwendig sein, in besonders langen Sätzen sogenannte Zwischenatmungen einzulegen, kurze Nachatmungen, die den Vorrat an Luft schnell wieder auffüllen, um den Fluß der Äußerung nicht zu unterbrechen und den zu gestaltenden Gedanken als Ganzes hörbar werden zu lassen. In den meisten Fällen aber wird es möglich sein, soviel Luft einzuatmen, daß ein zusammengehöriger Komplex von Worten auch zusammenhängend geäußert werden kann.

Überhaupt muß ein Sprechchor wissen, daß er ohne tiefes Einatmen niemals ausdrucksstark gestalten kann. Der Leiter gewöhne den Chor beim Einstudieren daran, daß, wenn der Leiter den linken Arm hebt, der Chor gemeinsam tief einatmet. (Der rechte Arm wird sodann die Zeichen für die Sprechgestaltung geben.) Das Einatmen könnte in vielen Fällen sogar hörbar werden und somit zur akustischen Gestaltung des Werkes beitragen. Die gemeinsame Einatmung ist für den Chor zugleich auch die selbständige Zusammenfassung zu einem Ganzen. Tempo, Dynamik, Zeitpunkt und Zeitlänge des Einatmens der neben mir stehenden Chormitglieder fühle ich, und auf diese Weise lasse ich mich in das kollektive Empfinden des Chores hineinsuggestieren. Durch Art und Weise des gemeinsamen Atemzuges stellt sich der Chor bereits innerlich gleichgerichtet ein, ehe er überhaupt das erste Wort spricht.

Auch die Bewegung wird auf diese Weise kollektiv geordnet. Denn die natürliche Bewegung ist vom natürlichen Atmen nicht zu trennen. Aus diesem Grunde allein schon ist auf Verbindung der Atemübungen mit einer Reihe von gymnastischen Übungen zu drängen. Spannungs- und Entspannungsübungen können beispielsweise mit Ein- und Ausatemübungen, Sprungverläufe ebenso parallel gehen.

Zu warnen ist aber ausdrücklich davor, die Zusammenhänge zwischen Atmung und Körperbewegung, die kompliziert sind, etwa

durch konstruierte Übungsfolgen in die Bewußtheit des Willens zwingen zu wollen. Die richtige Atmung beim Tanz und überhaupt bei körperlicher Ausdrucksgestaltung regelt sich von selbst, sobald das natürliche Empfinden für die echte Bewegungsformung geweckt ist.

Zu warnen ist auch davor, die Atemübungen allzuweit auszuweiten, etwa bis zur Erschöpfung des Atmungsapparates, abgesehen davon, daß sie für einen Kalenchor sehr leicht langweilig werden können.

3. Sprechübungen.

Die Sprechübungen haben zunächst abzielen auf richtigen Ansat des Tones, also Beseitigung unnatürlichen Pressens, das durch das Ausdrücken des Kehlkopfes auf den Schultergürtel erfolgen könnte, Beseitigung jedes gaumigen Beiklages, Beseitigung des Näsels und des affektiert-gezierterten Sprechens, überhaupt Beseitigung aller Unarten, die freies, lockeres Ausströmen des klingenden Tones verhindern. Zu achten ist dabei auf Öffnung des Mundes in der Form eines Schalltrichters, Lockerheit des Unterkiefers (Zähne auseinander!) und Flachlegen der Zunge (Zungenrücken nicht an das Zäpfchen herandrücken!)

Sodann müssen die Sprechübungen hinzielen auf dialektfreie, bübnergemäße, hochdeutsche Aussprache. (Literatur: Deutsche Bühnenaussprache — Hochsprache, von Siebs, Verlag Ahn, Bonn.) Vokale und Konsonanten sind klangrein zu machen. Artikulationsübungen an leicht zusammenstellbaren Wortreihen muß der Sprechchor dauernd pflegen.

Das klangreine, schöne, klassische Sprechen kann aber für den proletarischen Sprechchor nicht das letzte Ziel sein; für ihn ergibt sich die Notwendigkeit, auch charakteristisch und farbig sprechen zu können. Dazu hat er die verschiedensten Resonanzfärbungen der Sprache zu üben. Mancherlei Höhlungen des menschlichen Kopfes wirken beim Sprechen als Resonanzräume (wie beispielsweise der hölzerne Resonanzbauch bei der Violine). So also wirken beispielsweise die Nasenwände als Resonanzwände für eine nasale Färbung des Tones, die Stirnhöhle für eine helle Stirnresonanz, die Zahnwände für eine scharfe Zahnresonanz, die Wangenwände für eine lockere, weiche, warme Farbe des Tones. Der Sprecher wird farbiger und charakteristischer sprechen können, wenn er die einzelnen Resonanzen betont anwenden kann, wobei natürlich immer der gesamte Resonanzraum des

sprechenden Menschen mitschwingt. Der Leiter wird sich mit dem Chöre sehr leicht verständigen können über den jeweiligen Charakter der sprachlichen Gestaltung, wenn er ihm die besondere Resonanzfärbung angeben kann, mit der die Worte jeweils erklingen sollen. So sind also beispielsweise Übungen notwendig in betonter nasaler Färbung (z. B. nasale Konsonanzen (m, n, ng in Verbindung mit den Vokalen), in scharfer Zahntresonanz (z. B. fra, fre, tri usw.), in lockerer Wangenresonanz (z. B. wa, we, wi ... bla, ble, bli ...) usw., in Stirnresonanz (z. B. no, ne, ni ... helltönend in die Stirnhöhle getrieben).

Mit all dem sind aber die Mittel des sprachlichen Gestaltens noch lange nicht erschöpft.

Artikulationsübungen erstreben also

1. die Plastik des Sprechens,

(Beispiel: „Zerreißen“ — scharfes z, scharfes r und scharfes f bringen den Inhalt des Wortes plastisch zum Erklingen.)

Resonanzübungen erreichen

2. die Klangfarbe des Sprechens,

(Beispiel: Das Wort „zerreißen“ ist mit Zahntresonanz [also ganz vorn an den Zahnwänden] zu bilden. Die Klangfarbe wird scharf und schneidend sein. Die Worte „nimm uns hin“, mit nasaler Färbung gesprochen, werden weich und schmiegsam klingen.)

Weitere sprachliche Gestaltungsmittel sind sodann

3. die Tonstärke,

(Der Chor lernt leise und laut sprechen, übt das Anschwellen der Tonstärke vom Flüstern bis zum Dröhnen und Abnehmen zurück bis zum völligen Verhauchen. Übungen im Festhalten einer bestimmten Tonstärke sind ebenfalls notwendig.)

4. die Dynamik,

(Der Chor lerne mit wenig Kraft und mit viel Kraft, mit wenig und mit viel Erregung sprechen, lerne Anschwellen der Kraft und Erregung vom lockeren, völlig entspannten Gleichgültigsein bis zur großen Erregung und explosiven Wucht und lerne Abnehmen zurück zum völligen Eben- und Gleichmaß der Energieanwendung.)

5. das Tempo,

(Langsames und schnelles Sprechen, Zunehmen und Abnehmen des Tempos, Festhalten bestimmter Tempi sind zu üben.)

6. die Melodie (Tonhöhe),

(Der Sprecher kann in tiefen, mittleren und hohen Tönen gestalten, zwischen diesen Hauptstufen sind Übergänge möglich. Das Auf und Ab, das Verharren in einer Tonhöhe, das verschiedenartige Wechseln formt die Sprachmelodie.)

7. der Rhythmus.

Dichtungen haben ihren Rhythmus, äußerlich manchmal schon fühlbar dadurch, daß schwerbetonte und leichte Silben miteinander wechseln, manchmal auch eine schwerbetonte und zwei leichtbetonte Silben. Innerhalb der schwerbetonten Silben sind zuweilen auch noch Gradunterschiede im Gewicht, ebenso auch innerhalb der leichtbetonten Silben. Sehr oft ist der Rhythmus hinter oder besser gesagt zwischen der Wort- und Silbenteilung verborgen. Empfinden und erfühlen kann ihn nur der natürliche (meiner Überzeugung nach am besten und sichersten durch rhythmisch-gymnastische Schulung zu entwickelnde) rhythmische Sinn, der Sinn für den rhythmischen Fluß alles natürlichen Geschehens und Gestaltens.

Beispiel: „Wir schreiten in der Sternennacht.“ Leichte Silbe wechselt mit schwerer Silbe, aber die schwerbetonte Silbe „schrei“ ist wiederum gewichtiger als die schwerbetonte Silbe „in“, sie wird ein länger es Zeitmaß haben, das die Nebensilbe „ten“ verkürzt. Es ist gleichsam so, als ob eine der Dichtung innewohnende rhythmische Federung sich wie von selbst ausgleicht, als ob also die durch die schwerbetonte Silbe „schrei“ überdehnte Feder in „ten“ um so schneller und kürzer und leichter zurückspringt. Überhaupt die Federung des Sprechens — sie darf nie außer Acht gelassen werden. (Alle Nebensilben leicht sprechen!) Elastisch, schmiegsam, fließend, rhythmisch durchpulst — so vermag eben nur der gymnastisch durchgeschulte Sprechchor zu sprechen. Die Federung der schreitenden Füße (Fußballen) beispielsweise in obiger Zeile, und zwar in den schwerbetonten Silben „schrei“, „in“, „Stern“, „nacht“ empfindet der gymnastisch geschulte Chor ohne weiteres, und die Federungsempfindung im ganzen Leibe gestaltet auch das Sprechen.

Um alles das muß ein Sprechchorleiter und ein Sprechchor wissen. Ein Sprechchor übersieht seine Wirkungsmöglichkeiten,

1. wenn er schlecht artikuliert,
2. wenn er flach spricht (d. h. ohne Resonanz) oder immer nur in einer einzigen Tonfarbe,

3. wenn er nur eine Tonstärke kennt, etwa immer nur laut spricht,

4. wenn er keine Kraftunterschiede im Ausdruck kennt, etwa immer nur erregt spricht,

5. wenn er etwa alles nur gleichlangsam spricht (salbungsvoller Kirchenfang),

6. wenn er immer nur in einer Tonhöhe verharret,

7. wenn er den dichterischen Versbau und Wortrhythmus zerstört — etwa in der irrigen Annahme, in nüchternem Alltagsston und unbeschwingt gestalten zu müssen.

Die Sprechchorische Gestaltung hat noch weitere Möglichkeiten. Der Kontrast von Männer- und Frauenstimmen birgt für den schöpferischen Chorleiter eine reiche Fülle von chorischen Wirkungen. Rhythmen, die in den beiden Chorchälften verschieden sind, verschiedene Tempi, Tonstärken, Klangfarben usw. können gleichzeitig wirksam sein, sich ablösen oder zusammenprallen. Die Männerstimmen können in tiefe und hohe Stimmen (Lasse und Tendre), die Frauenstimmen in ähnlicher Weise in Alt- und Sopranstimmen eingeteilt werden. Diese Stimmgruppen wiederum können auf die verschiedenste Weise in Kontrast gestellt oder vereinigt werden. Beispielsweise ist eine gewaltige Steigerung möglich, indem zu den Bassstimmen die Tendre, sodann die Alt- und aufsteigend zuletzt die Sopranstimmen hinzutreten. Musikalische Kompositionsformen sind bis zu einem gewissen Grade auch für die Sprechchorische Gestaltung anwendbar. Die schöpferische Kraft des Chorleiters und der Wille zur Gestaltung im Chore sind für die Ausdrucksgewalt maßgebend, die der Chor zu entfalten vermag.

4. Bewegungschorische Übungen.

Wie die Sprechübungen zu vielfältigsten Sprechchorischen Übungen geführt wurden, so wird man das gymnastische Training, die Improvisationen und Ausdrucksübungen zu bewegungschorischen Übungen erweitern müssen. Denn die Ausdrucksgewalt des einzelnen bewegten Leibes muß auch im Sprechbewegungschor erweitert werden zur kollektiven Ausdrucksgewalt der Leibergruppe, des Leiberchores. Der einzelne wie auch der ganze Chor lernt den Raum in allen seinen Spannungen ausschöpfen. Die Dimensionen (vor—zurück, linksseit—rechtsseit, tief—hoch) werden in ihrem Ausdruckssinn erfüllt und erkannt. Die verschiedenen Raumwege mit den ihnen gemäßen Ausdruckswerten haben auch für

den Sprechbewegungschor Bedeutung. Gerade Wege vor—zurück, linksseit—rechtsseit, die Diagonalen, der Kreisweg, die Spirale, der Achterweg beispielsweise haben ihren eigenen Ausdruckssinn. Aufgestellte Gruppen stehen in Kontrast zu niedergeworfenen. Herrschende stürzen oder sinken in die Diagonale vortief ab, Aufsteigende schieben sich in der Diagonale vortief empor. Gruppen stoßen aufeinander, weichen voreinander zurück, reihen einander mit. Auch der Raum, der von der Gruppe nicht ausgefüllt ist, kann seine Gewalt haben, er kann unheimlich drückend wirken. Um alle diese Dinge muß der gestaltende Chor ringen. Wobei ihm die Erkenntnis werden wird, daß für die körperliche Bewegung auch die gleichen Ausdrucksmittel gegeben sind wie für die sprachliche Formung, sowohl für den Einzelnen als auch für das Spiel der Gruppen als auch für den Gesamtchor als einheitlicher Chorleit:

1. die Plastik der Bewegung,
2. die Farbe, der Charakter der Bewegung (z. B. grotesk, harmonisch),
3. der Umfang der Bewegung (entsprechend der Tonstärke, z. B. eng, weit)
4. die Dynamik,
5. das Tempo,
6. die Melodie der Bewegung (z. B. Tiefen-, Mittel-, Höhenführung),
7. der Rhythmus.

Womit wiederum sich erweisen wird, daß der Sprechbewegungschor keine willkürliche Zusammenfügung von Sprache und Bewegung ist noch rein darf, sondern ein natürliches, einheitliches Gestaltungsorgan.

5. Sprechbewegungsübungen.

Es wird sich immer wieder herausstellen, daß ein Chor, der sich vergeblich um einen gewollten sprachlichen Ausdruck müht, das Gewollte erreicht, wenn er den sprachlichen Ausdruck aus dem ganzen bewegten Leib heraus entwickelt. Weil eben die Sprechbewegung als einheitlicher Ausdruck die naturgegebene Äußerungsform für den intensiv gestaltenden Menschen ist. Sprachliches Studium an einer zu formenden Dichtung ohne Befestigung des bewegten Leibes übermäßig lange zu betreiben, ist sinnlos. Das Ziel der Übung wird im Sprechbewegen viel schneller erreicht.

Der Sprechbewegungschor muß Sprechbewegungsübungen als Hauptsache pflegen. Er wird dabei erkennen, daß Plastik des

Wortes und der Bewegung, Klangfarbe dort, Bewegungscharakter hier, Tonstärke dort, Weite der Bewegung hier, Dynamik, Tempo, Melodie und Rhythmus dort und hier zusammenklingen, daß aber auch hierbei sehr oft wunderliche Verlagerungen, innere Verschiebungen, ja zuweilen Kontraste gegeben sind. Die Erkenntnisse und Entdeckungen, die Chorleiter und Chor bei diesen Übungen zu machen haben, sind reich und vielfältig. Sie sind mit jeder zu gestaltenden Dichtung, mit jedem zu formenden Stoffe neu. Sie hier gesammelt zu beschreiben, ist nicht Raum.

Hier nur ein Beispiel für eine Sprechbewegungsübung.

Der Chor spricht:

„In einen Abgrund irgendwo . . . hinein . . . hinein . . .“.

Vorkopf hängende Leiber, der Chor ist keilförmig formiert, Chorrichtung: Diagonale linkszurück — rechtsvor, die Vornstehenden tiefer hängend, die Hintenstehenden noch gestreckt. Der Chor hat die Vision des Abgrundes vor sich. Aus dieser Vision können dumpf und schwer die Worte „ . . . in einen Abgrund irgendwo . . .“. Dann zieht gleichsam eine unsichtbare Macht den Chor tiefer und tiefer, näher und näher an den Abgrund heran. In schwerem Fallschritt, dessen Impuls im Hüftgürtel ansetzt, wobei sich das Wort „hinein“ herauschleudert, wälzt es den Chor nach rechtsvorn, die Vorderen sind schon in die Knie gestürzt, die Hintenstehenden hängen tiefer. Ein zweiter Fallschritt mit dem zweiten Worte „hinein“ wälzt den Chor noch weiter nach vorn, immer mehr in die Tiefe, die Vorderen sind nun schon hingestürzt, die Hintenstehenden wirft es in die Knie, ein dritter Fallschritt ohne Wort bringt den Verlauf des Sprechens zu tiefem Ausklingen.

Die Worte „Hinan!“, „Hinaut!“ schleudern die Leiber von innen her wieder empor, der Bewegungsimpuls setzt wie immer auch hierbei im Hüftgürtel — schrägvorhoch gerichtet — an, die Impulse wirken fort in die Arme, die durch Hochstöße in Hüfthöhe gleichsam den eigenen Leib emportreiben. Die Vorderen bäumen sich zuerst auf, die Hintenstehenden sinken noch. Der Chor ist in der Diagonale rechtsvorschrägauf gerichtet. Ein erster Schleichschritt wälzt den Chor weiter — vorwärts — aufwärts.

6. Sprechbewegungschorische Gestaltung einer Dichtung.

Das folgende Beispiel soll der Arbeit innerhalb der Chöre einen Weg zeigen, auf dem sie versuchen können, in das Neuland unserer proletarisch-chorischen Gestaltungen vorzustoßen. Es kommt

darauf an, daß jeder Chor von sich aus schöpferisch die ihm gemäße endgültige Form einer Gestaltung findet.

Beispiel:

Der große Marsch.

(Worte von Max Bartel.)

Der Chor ist in einer Linie von links nach rechts (vom Chor aus gesehen) aufgestellt, männliche und weibliche Mitglieder durcheinander gestellt, in Ausfallstellung rechtsseit, nach rechts gewendet, rechte Schulter hinter der linken Schulter des Vordermannes, unregelmäßig, manchmal auch in einer Tiefe von 2 oder 3 Mitgliedern gestaffelt, die Beine überschneiden sich. Alle Bewegungen des Chores sind wie die eines lebenden Reliefs in der Fläche auszuführen. Der Chor ist zu gruppieren in einen rechten Flügel (R), eine Mittelgruppe (M) und einen linken Flügel (L). Der linke Flügel muß an die linke Bühnenseite fest angeschlossen bleiben, so, als ob noch viele Marschierende folgen; der rechte Flügel hat den Weg vor sich. R die Großen, emporgerückt, L die Kleinen, in tiefer, weiter Ausfallstellung.

Die Bewegungsangaben nennen nur die jeweils betonte Richtung, der übrige Teil des Leibes ist naturgemäß an dem Bewegungsablauf beteiligt. Die Bewegungen entwickeln sich selbstverständlich mit dem jeweiligen Gedanken.

Zu Beginn alle Fäuste an den Oberschenkel geballt, Ellbogen nach außen gedreht, rechten Ellbogen fest in die Kampfrichtung (rechts) gestemmt.

(Für die Sprachmelodie geben die Linien die Formung an, außerdem folgende Angaben: t = tiefe, m = mittlere, h = hohe Tonlage. Auch die Angaben für das Sprechen sind ganz allgemein und nur richtunggebend. Auf Dynamik, Tempo usw. ist selbstverständlich auch zu achten.)

1. Vers.

„Es geht der Marsch mit schwerem Schritt,

t

 (dumpf dröhnend)

Die Ferse des rechten Fußes hebt sich vom Boden ab und stampft die schwerbetonten Silben mit. Blick aller nach rechts. „die Millionen wandern mit“,

t

 (eine Tonstufe höher)

Rechte Ferse stampft weiter. Blick aller nach links, holt gleichsam die nachfolgenden Massen heran.

R: rechter Arm geht in die Horizontale rechtsvor.

M: rechter Arm rechtsvor, linker Arm holt von links zurück.

L: beide Arme nach links zurück, Schwerpunktsverlagerung auf linkes Bein.

„die zweifelnd klebten an der Zeit“



R: rechter Arm rechtsvorhoch nach links weiterkreisend.

M: Parallelbewegung zu R, enger geführt.

L: linker Arm linkshoch nach rechts weiterkreisend.

„im Tagwerk der Vergangenheit“



R und M: linksstief entspannen.

L: rechtsstief entspannen.

2. Vers.

„Die Lichtposaunen rufen Kampf“



(Stark sprechen)

Alles Schwerpunkt rechts.

R: rechts vorhoch zielen.

M: rechts vorhoch, links zurückstief.

L: beide Arme rechtsvorhoch zielen.

„aufwühlend in das Marschgestampft“



Zuerst beide Arme seitlich, dann Übergang auf links, linksstief krallen.

„Die Fahnen sind ins Licht gestellt“



(visionär)

Kreisweg der Arme durch vortief fortsetzen und wieder in Ausfall rechts übergeben, beide Arme rechtsvorhoch zielen.

„wie Wolken über weite Welt.“



(hell und wehend)

Alles Oberkörper Rücklage.

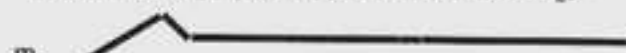
R: Arme bleiben in Horizontale rechtsvor.

M: Hände weisen in die Höhe.

L: Arme zurückhoch.

3. Vers.

„Nun schließt sich auch der Wunden Riß.“



(weich)

Alles wendet sich nach vorn. Arme vorseit, beschwörend.

R: rechtsvor gerichtet.

M: drückt nach vorn.

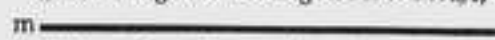
L: in tiefem Ausfall linksvor, auf Schwerpunkt links, rechtes Knie berührt Erdboden.

„Die Nacht zerprengt die Finsternis.“



(innerlich) nur sprechen.

„Der Tag die Grabgewölbe bricht.“



(leise visionär) nur sprechen.

„Der Taube / hört. Der Stumme / spricht.“



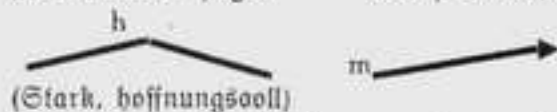
(noch leiser, langsam, mit Pausen).

Nach dem Wort „Taube“ Wendung nach rechts, Hände sind in Gesichtshöhe, nach dem Wort „Stumme“ sinken die Hände in der Pause leicht nieder. L hat sich allmählich wieder erhoben.

4. Vers.

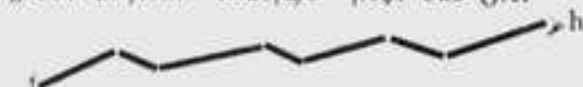
„Wir werden siegen.“

Wir sind viel.“



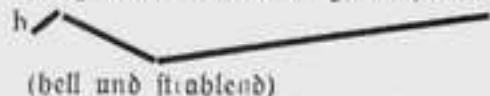
Beim ersten Satz Wendung nach vorn, Arme seitlich schleudern auf rechts. Beim zweiten Satz Ausfall links vor, Arme in Brusthöhe vortragen.

„Vor unserm Marsche steht das Ziel“



Durch Tiefhalte mit Wendung nach rechts Arme rechtshoch führen.

„liegt eine Welt voll Herrlichkeit.“



Rücklage des Oberkörpers, Arme sinken vorseitig nieder.

„Wir treten an.“

Wir sind bereit.“



In Ausgangsstellung (siehe erste Gedichtzeile) wieder einbiegen. Mit dem Wort „bereit“ starker Impuls im Kopf.

5. Vers.

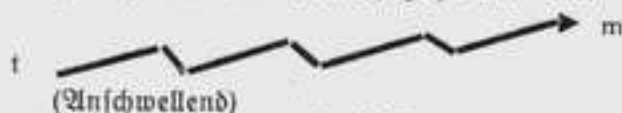
„Durch alle Länder dröhnt der Schritt“

(Wie erste Gedichtzeile, nur intensiver)

„und reißt die Millionen mit“.

(Wie zweite Gedichtzeile, noch intensiver)

„Durch Bui und Kerker, Hohn und Blei“



Alles vortief — vorhoch führen

„Geht unser Marsch“

m

(Gleichstark dahin, die Worte gehämmert.)

Fäuste übereinander gestellt (jedes Wort rechts stampfen), den Ausfall Wort für Wort vergrößern.

„und macht / uns / frei!“

m



(Strahlend, stark.)

Drei Schritte vorwärtsschreiten (rechts—links—rechts) Arme zurückseitwerfen. Alle Brüste in die Kampfrichtung schleudern.

7. Erläuterungen zu den Bildern.

Bild 1—8 zeigen Bewegungsphasen aus einer bewegungschorischen Gestaltung des proletarischen Tendenzliedes „Brüder, zur Sonne, zur Freiheit“. Die Bewegungen, die von allen Chor-



Bild 1.



Bild 2.

mitgliedern einheitlich ausgeführt werden, wobei sie einfache Raumwege (vor — zurück, Diagonalen usw.) schreiten, sind groß und klar gestaltet. Die Abbildungen zeigen, wie die Bewegungen eines gymnastisch durchgeschulten Sprechbewegungschores aussehen.

Bild 1: „Hell aus dem dunklen Vergangenen“

Bild 2: „Leuchtet die Zukunft hervor“.

Bild 3: „Seht wie der Zug von Millionen“



Bild 3.



Bild 4.

Bild 4: „endlos aus Nächtlichem quillt“.

Bild 5: „Brüder, in eins nun die Hände“.

Bild 6: „Brüder, das Sterben verlacht“.

Bild 7: „Heilig die letzte Schlacht!“

Bild 8: „Schwenket die blutrote Fahne!“

Bild 9—12 zeigen Gruppenbildungen bei den Freilichtproben des Leipziger Sprech- und Bewegungschores zu dem Chorwerk „Kreuzzug der Maschine“ von Lobo Frank.



Bild 5.



Bild 6.



Bild 7.



Bild 8.



Bild 9.

Bild 9: Politische Gefangene im Kreisweg gehend, von niedergeworfenem Proletariat visionär geschaut.



Bild 11.

Bild 11: Empörung bereitet sich vor.



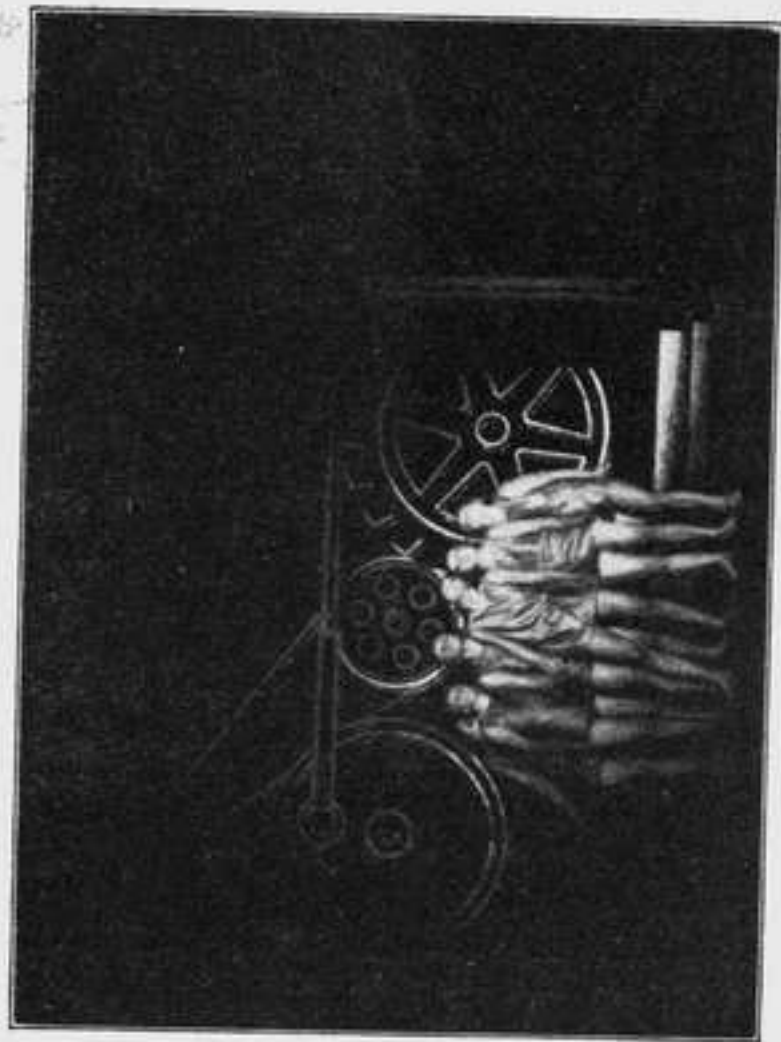
Bild 10.

Bild 10: Anbetung des Geldes (Gott Mammons) durch unterdrückte Menschen.

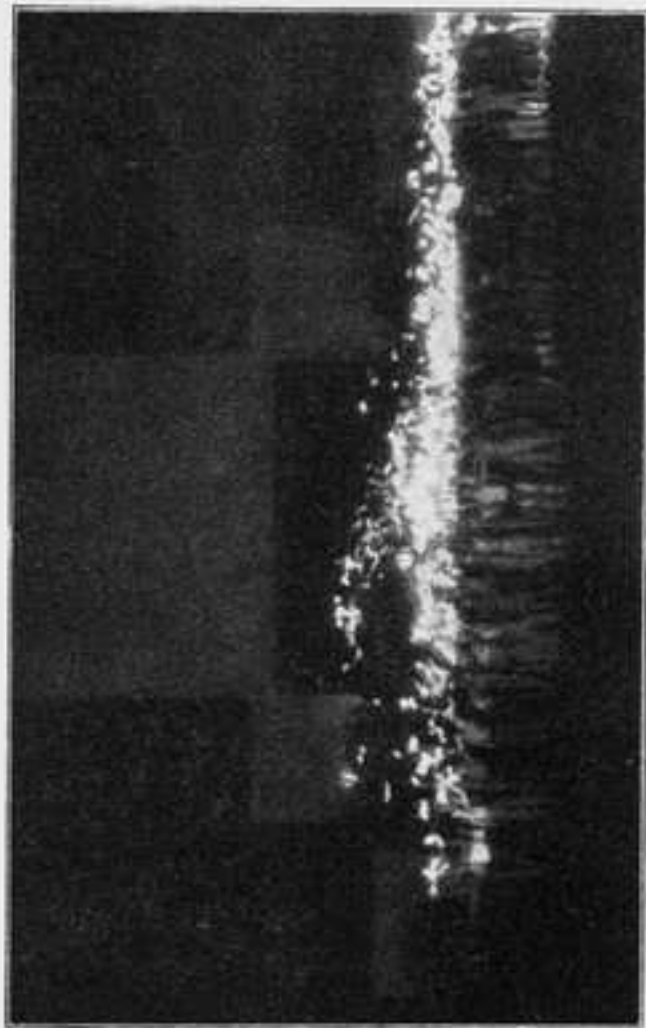


Bild 12.

Bild 12: Schei in der Linie „zurück-vor“ nach vorn in die Zuhörer-masse.



SHED 13.



SHED 14.

Bild 13 zeigt eine Mädchenszene von der Leipziger Aufführung vom „Kreuzzug der Maschine“. Proletarische Mädchen sehnen sich nach körperlicher und seelischer Befreiung aus ihrem maschinenumgebenen Dasein.

Bild 14: Szene vom Leipziger Gewerkschaftsfestspiel 1929. Prometheus Fackel beginnt sich zu erweitern zu einem Flammenmeer revolutionärer Begeisterung. Die Freilichtbühne ist rückwärts von großen Filmwänden abgeschlossen, auf denen das Spiel des Sprech- und Bewegungschores von Film-, Lichtbild-, Schriftbild-, Farblichtreihen und Schattenbildungen begleitet wurde.

Die theoretischen Grundlagen für die in diesem Heft für den Sprechbewegungschor gegebenen praktischen Hinweise sind in einem anderen Merkhefte nachzulesen. Schließlich sei noch darauf hingewiesen, daß die Turnstunden dann und wann mit einem Teil der praktischen Übungen, wie sie in diesem Heft für den Sprechbewegungschor gefordert werden, belebt werden könnten, womit eine dauernde Vorbereitung verbunden ist auf gute Ausgestaltung unserer Feste.
