

Material im Prozess

Strategien ästhetischer Produktivität

HERAUSGEGEBEN VON

ANDREAS HAUS / FRANCK HOFMANN / ÄNNE SÖLL

Reimer

Neben den Autorinnen und Autoren haben noch weitere Personen und Institutionen an diesem Buch mitgearbeitet und einen entscheidenden Beitrag zu seiner Entstehung geleistet. Wir danken Nicolas Friese für Layout und Satz, Johannes Schiebel für sorgfältige Korrekturen. Herzlichen Dank an Simone Hohmaier für die Aufbereitung der Notenbeispiele. Für den Reimer Verlag hat Beate Behrens diesen Band aufmerksam begleitet. Wir hoffen, daß er den Anfang einer Reihe bildet, in der auch die weiteren Forschungen des Graduiertenkollegs *Praxis und Theorie des künstlerischen Schaffensprozesses* an der Hochschule der Künste Berlin dokumentiert werden.

Die Deutsche Forschungsgemeinschaft hat durch ihr finanzielles Engagement den Druck dieser Publikation ermöglicht.

Abbildungsnachweis

© VG Bild-Kunst, Bonn 2000

Joseph Beuys, Yves Klein, Sigrid Sigurdsson, Robert Smithson, Sol LeWitt, Ilya Kabakov

© Ernst Ludwig Kirchner

Ingeborg und Wolfgang Hentze-Ketterer, Wichtracht/Bern

Die Rechte für alle anderen Abbildungen liegen bei den jeweiligen Künstlern oder deren Erben.

Die Deutsche Bibliothek - CIP-Einheitsaufnahme

Ein Titeldatensatz für diese Publikation ist bei

Der Deutschen Bibliothek erhältlich.

© 2000 by Dietrich Reimer Verlag GmbH

Zimmerstraße 26-27

10969 Berlin

Layout: pridemia GmbH, Berlin

Umschlaggestaltung: Bayerl & Ost, Frankfurt/Main

Umschlagabbildungen:

Hanns Eisler: *Autograph*

Robert Gober: *Untitled* (s. S. 211)

Damien Hirst: *Die Präparation der Kühe* (s. S. 169)

Ernst Ludwig Kirchner: *Das Grüne Haus* (s. S. 236)

Camille Pissarro: *Mit einer Landschaft bemalte Palette* (s. S. 232)

Raymond Queneau: *Gedichtmaschine*

Robert Smithson: *Nonsite (Slag)*

Alle Rechte vorbehalten

Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier

Printed in Germany

ISBN 3-496-01227-7

Auf die weitreichende Krise der bürgerlichen Kultur, die sich um 1900 auch in einer Erosion tradierter Subjektkonzeptionen zeigte, reagierten die künstlerischen Avantgarden u.a. mit der Inszenierung eines "neuen" Menschen. In ihrer experimentellen Theaterpraxis wurde der Körper zum Material, mit dem dieser imaginären Wunschfigur eine konkret wahrnehmbare Gestalt verliehen werden sollte. F. T. Marinettis futuristische Maschinisierung des (männlichen) Körpers sowie Oskar Schlemmers Utopie eines harmonischen Ausgleichs zwischen Leiblichkeit und Technik auf dem Wege der Abstraktion zeugen auf unterschiedliche Art und Weise vom avantgardistischen Bemühen um die imaginäre Formung eines technisch geprägten Kunst-Körpers jenseits der Natur.

HANNO EHRLICHER

Material Mensch

Zur Inszenierung von Kunst-Körpern im Theater der Avantgarden

Vorbemerkung: der Körper als "Material" im Theater der Avantgarden

Den menschlichen Körper als "Material" der Künste anzusprechen, mutet in Bezug auf theatralische Inszenierungspraktiken zunächst ein wenig trivial an. Was könnte Theater denn anderes darstellen als die kulturelle Arbeit am und mit dem Körper des Menschen? Wenn der Körper schon generell als Ausgangs- und Bezugspunkt der menschlichen Imaginationsfähigkeit angesehen werden darf¹ und damit als das (variable und kulturell gestaltbare) anthropologische Material jeglichen künstlerischen Schaffensprozesses gelten kann, dann fungiert er auf der Bühne mindestens in einem doppelten Sinne als der Rohstoff der ästhetischen Gestaltung; dort wird er nicht nur bildlich, sondern auch physisch-konkret in Form(en) und Bewegung gebracht und in Szene gesetzt. Im theatralischen Raum werden die Bilder der Einbildungskraft zu konkreter Gestalt verkörpert, hier produziert sich der Mensch mit den *personae* des Dramas imaginäre Spiegelbilder und inszeniert damit immer schon symbolisch seine Beziehung zur eigenen Natur, ganz gleich welche Schicksale sonst noch explizit auf der Bühne verhandelt werden mögen.

Die folgende Untersuchung wird sich jedoch nicht einer grundsätzlichen Reflexion über das "Material" Körper und seine Bedeutung im Raum des Theatralischen verschreiben, sondern will vielmehr anhand zweier ausgewählter Einzelbeispiele zeigen, wie in einer historischen Umbruchssituation, die von der Krisis bürgerlich-rationalistischer Subjektkonzeptionen gekennzeichnet war, dieses Material dazu benutzt wurde, den alten Traum von der Schöpfung eines künstlichen, mit Hilfe der Technik erzeugten Menschen neu zu inszenieren.² F. T. Marinettis futuristische Maschinisierung des (männlichen) Körpers sowie Oskar Schlemmers Utopie eines harmonischen Ausgleichs zwischen Leiblichkeit und Technik auf dem Wege der Abstraktion sollen als zwei exemplarische theatralische Praktiken vorgestellt werden, an denen die Spannweite ermessen werden kann, die das Streben der historischen Avantgarden nach der Formung eines Leibs für den ersehnten "neuen" Menschen umfaßte. Im Hinblick auf den Status von Material, Technik und Künstlersubjekt für die Strategien ästhetischer Pro-

duktivität werden jedoch schon einleitend einige generelle Thesen vorgestellt, die von den anschließend gebotenen Beispielen indiziert wurden, in ihrer Reichweite jedoch darüber hinausweisen:

1. Auf die weitreichende Kulturkrise zu Beginn des 20. Jahrhunderts reagierte das Theater der Avantgarden mit dem Projekt einer "Retheatralisierung des Theaters", um die bekannte Formulierung von Georg Fuchs zu verwenden. Die Theaterpraxis sollte von der Überformung durch die Literatur befreit und von ihren elementaren Materialien her – dem menschlichen Körper und seinen Bewegungs- und Ausdrucksmöglichkeiten – neu konzipiert werden. Es ging um die Artikulation der angeblich im Zivilisationsprozeß verkümmerten und schon von Nietzsches Kulturkritik ins Spiel gebrachten "Vernunft des Leibes", in Frontstellung zur Tradition des illusionistischen Sprechtheaters und der dort herrschenden Dominanz des Diskursiven. Der Destruktion bzw. Desemantisierung der Wortsprache korrespondierte dabei eine Semantisierung des Körpers, der nun zum Medium einer prädiskursiven Sprache stilisiert wurde.
2. Die Konzeption des Körpers als Medium unterscheidet die Theaterexperimente der Avantgarden auch von zeitgleichen Versuchen reformbewegter Künstler, Nacktheit als "authentische" Natur des Menschen zu proklamieren. Im Theater der Avantgarden erscheint der Körper nicht als unhintergehbare "Natur", sondern als durch und durch technisch vermitteltes Produkt. Die Maschine wirkt als das industrielle Vor-Bild für die Inszenierung von Kunst-Körpern. Während Marinettis Futurismus dabei jedoch auf den Effekt maschineller Technik setzte, auf eine Beschleunigung, welche die organische Einheitlichkeit destruiert, wird die Maschine im Theater Schlemmers modellbildend als eine abstrakt-geometrische Form. Der unterschiedliche Status, den das Körper-Material dabei im Prozeß seiner Bearbeitung einnimmt, ist von entscheidender Bedeutung, will man die ideologischen Effekte der künstlerischen Produktion beurteilen: während die technisch erzeugte Entformung des Körpers für den Futurismus ein eindeutiges ideologisches Ziel besaß und letztlich auf die bloße Destruktion von Natur hinauslief, bleiben die Aufführungen Schlemmers ideologisch uneindeutig. Sie lassen sich ebenso kritisch als disziplinatorisch-maschinelle "Verdinglichung" des Körpers deuten wie positiv werten als eine utopische Anähnlichung an über-individuelle Strukturen, die anorganischen Materialien (Holz, Glas, Metall etc.) oder technischen Formen abgelesen wurden.
3. Im Unterschied zu Konzeptionen vom Schaffensprozeß, die das realistische und naturalistische Theater im 19. Jahrhundert charakterisierten, war die Arbeit am Körper-Material bei den Avantgarden jedenfalls insgesamt durch eine Entthronisierung des Künstlersubjekts gekennzeichnet. Die ästhetische Produktion wird nicht mehr auf ein Individuum ausgerichtet, das als Sinnzentrum wirkt und die Bedeutung steuert und kontrolliert, sie soll vielmehr durch immaterielle und unpersönliche Kräfte geleitet werden – so wenigstens die theoretische Konstruktion der hier untersuchten Künstler. Bei Marinetti tritt an die Stelle des Subjekts eine universelle Lebensenergie als Quelle eines "reinen" Ausdrucks, bei Schlemmer ebenso unpersönliche und immaterielle "Gesetze". In beiden Fällen verstehen sich die Künstler weniger als Schöpfer eines einheitlichen und sinnstiftenden Werks, denn als Mediatoren eines performativen Prozesses, der seine Bedeutung bereits im Akt der Darstellung entfaltet.

Auf der Suche nach dem "neuen" Menschen: zur Krise der bürgerlichen Kultur um 1900

Spätestens seit dem Ende des 19. Jahrhunderts begann die Moderne, an den Nerven zu zehren. Man litt an der Technifizierung und Beschleunigung des Alltagslebens, was sich insbesondere in den Großstädten bemerkbar machte, wo die Verdichtung der Menschen zur Masse vom Einzelnen neue

Wahrnehmungs- und Verhaltensweisen abverlangt. Der Neurastheniker wurde zur Schreckensfigur einer Zeit, die sich selbst als pathologisch oder wenigsten krankheitsanfällig begriff. Nietzsches Diagnose von der Dekadenz der bürgerlichen Kultur war längst nicht mehr unzeitgemäß, sondern in aller Munde. Statt selbstbewußt auf eine Epoche zurückzublicken, in der es Geschichte gemacht hatte, ging das bürgerliche Subjekt in sich, und über dem, was es bei dieser Selbsterkundung entdeckte, wollte es schier den Verstand verlieren. Hören wir stellvertretend für viele Wilhelm Erb mit seiner Klage "über die wachsende Nervosität" der Zeit. Immerhin war der Mann einer der renommiertesten Neurologen des wilhelminischen Deutschlands und mußte wissen, wovon er sprach:

[...] durch die weltumspannenden Drahtnetze des Telegraphen und Telephons haben sich die Verhältnisse in Handel und Wandel total verändert: alles geht in Hast und Aufregung vor sich, die Nacht wird zum Reisen, der Tag für die Geschäfte benützt, selbst die ‚Erholungsreisen‘ werden zu Strapazen für das Nervensystem[...] Die erschlafften Nerven suchen ihre Erholung in gesteigerten Reizen, in stark gewürzten Genüssen, um dadurch noch mehr zu ermüden; die moderne Literatur beschäftigt sich vornehmlich mit den bedenklichsten Problemen, die alle Leidenschaften aufwühlen, die Sinnlichkeit und Genussucht, die Verachtung aller ethischen Grundsätze und aller Ideale fördern; sie bringt pathologische Gestalten, psychopathisch-sexuelle, revolutionäre und andere Probleme vor den Geist des Lesers; unser Ohr wird von einer in grossen Dosen verabreichten, aufdringlichen und lärmenden Musik erregt und überreizt, die Theater nehmen alle Sinne mit ihren aufregenden Darstellungen gefangen; auch die bildenden Künste wenden sich mit Vorliebe dem Abstossenden, Hässlichen und Aufregenden zu und scheuen sich nicht, auch das Gräßlichste, was die Wirklichkeit bietet, in abstossender Realität vor unser Auge zu stellen.³

Dekadenz bzw. "Entartung",⁴ um den von Max Nordau in die zeitgenössische kulturelle Debatte eingeführten Begriff zu verwenden, bildeten jedoch nur eine Seite des Umbruchkomplexes zur Jahrhundertwende. "Vitalismus" hieß die entsprechende Gegenseite, die mit Nietzsche im Zerschlagen bürgerlicher Selbstgewißheiten den schmerzhaften, aber notwendigen Reinigungsprozeß der Kultur und den Beginn einer heroischeren Epoche erkennen wollte. Entropieängste und Produktionseuphorie, die im Prozeß der gesellschaftlichen Modernisierung schon zuvor ineinander verschränkt gewesen waren,⁵ übersteigerten sich nun zu apokalyptischen Untergangsvisionen bzw. Phantasien vom Übermenschen, der aus den Schlacken der zerfallenen Kultur in reiner, unberührter Nacktheit auferstehen sollte. Konkretisierung fanden diese Imaginationen nicht zuletzt in Körperbildern und Körperinszenierungen, in denen sich Verlustängste und Erneuerungshoffnungen verleblichten. Der Faszination am schaurig-schönen "hysterischen" Frauenkörper stand die nicht minder große Faszination an athletischer Männlichkeit gegenüber. Die Zurschaustellung ekstatischer Weiblichkeit, die etwa Jean Martin Charcot unter dem legitimierenden Deckmantel medizinischer Forschung seinem Publikum präsentierte und die Kunst des Spätsymbolismus im mythologischen Gewande mit kaum verhohlenen sadomasochistischen Lustgewinn genoß, lief parallel zur Idealisierung "männlich"-asketischen Formbestrebens. Der revitalisierte Männerkörper war nicht nur in den Sportstadien zu bewundern, seit in Athen 1896 die Tradition der Olympiaden wiederaufgenommen worden war, in exotischer Drapierung gab es ihn in jedem Variététheater und noch auf dem schäbigsten Volksfest zu sehen. Gemeinsam ist dem mythologisch-orgiastischen Rausch der Sinne, der etwa in Hofmansthal's *Elektra* noch zu Beginn des 20. Jahrhunderts Skandalerfolge feierte,⁶ und dem modern-sportiven Körperkult jener "Verlust der Mitte", den konservativ-bürgerliches Denken bis heute betrauert.⁷ Der "ganze Mensch", den die spätaufklärerische Anthropologie im ausgehenden 18. Jahrhundert als harmonische Vermittlung von Verstandeskraften (die cartesianische *res cogitans*) und körperlichen Sinnen (*res extensa*) konzipiert hatte, drohte in die Extreme reiner Sinnlichkeit bzw. totaler Körperbeherrschung zu zerfallen, in die sich komplementierenden Männerphantasien von chaotisch-bedrohlicher Trieb-

haftigkeit und heldisch-gepanzertem Willenskrieger. Die Polarität der Geschlechter, die Otto Weininger in seiner einflußreichen Schrift zu *Geschlecht und Charakter* (1903) psychologisch-anthropologisch begründete und zu einem typologischen Dualismus ausweitete, der von der biologisch-sexuellen Faktizität abstrahiert werden konnte, wurde auf alle möglichen Konfliktkonstellationen übertragen. Die Semantik des Geschlechterkampfes, die die unterschiedlichsten Diskurse zu Beginn des 20. Jahrhunderts mit geradezu obsessiver Hartnäckigkeit konfigurierte, reagierte dabei nicht bloß auf die – zugegebenermaßen auch vorhandenen – Umbrüche in den realen Geschlechterverhältnissen, sondern stellte vielmehr zugleich einen Versuch dar, eine noch grundlegendere epistemologische “Krise der Unterscheidungen” durch nachträgliche geschlechtliche Kodierung zu bewältigen.⁸

Auch wenn im Zuge der gesellschaftlichen Modernisierung seit der frühen Neuzeit die davon betroffenen Individuen immer schon enorme Lasten zu tragen hatten, kann doch behauptet werden, daß sich dieser Prozeß mit der Industrialisierung exponential derart beschleunigte und zum Jahrhundertwechsel eine solche Geschwindigkeit erreicht hatte, daß viele der bisher noch weitgehend intakten mentalen Ordnungskategorien kollabierten. Für die Verarbeitung der sozialen Ballungs- und Mischungsprozesse, wie sie sich in den Hauptstädten der Industrienationen nun in kürzester Zeit ereigneten, mußten neue mentale Muster der Raum- und Körperwahrnehmung entwickelt werden. Das betraf natürlich auch und insbesondere die bildenden Künstler, deren seit der Renaissance etablierte zentralperspektivische Raumkonzeptionen mit den paradigmatischen Veränderungen in Physik und Geometrie (nicht-euklidische Geometrie von Gauss, Riemann und Lobatchevski u. a./ postnewtonsche Physik von Mach, Heisenberg, Einstein u. a.) wissenschaftlich obsolet geworden waren – eine Situation, die sich zusätzlich durch die Tatsache verschärfte, daß die bildenden Künste ihr angestammtes Monopol zur Wirklichkeitsillusionistischen Darstellung durch die Konkurrenz der neuen reproduzierenden Medien Photographie und Kinematographie verloren hatten.

Während der physikalisch-mathematische Paradigmenwechsel vom “absoluten Raum” zum “Feld” die Identität und Selbstgewißheit des Subjekts von der Seite seiner kognitiven Erkenntnisfähigkeit her relativierte⁹, unterminierten zugleich Studien auf den Feldern der Elektromagnetik, der Biophysik und der Elektrophysiologie die organologischen Grundlagen des tradierten Subjektverständnisses. Der menschliche Körper wurde in diesen Zweigen der Naturwissenschaft zunehmend nicht mehr als stabile Materie begriffen, sondern als ein Reservoir energetischer Kräfte, wobei die prinzipielle gegenseitige Durchdringbarkeit von organischen und anorganischen Substanzen hervorgehoben wurde.¹⁰ Die allgemeine Krise tradierter Vorstellungen von Subjektivität mußte die Künstler umso stärker betreffen, als ihnen im Laufe des 19. Jahrhunderts immer mehr die Rolle von Priestern der Innerlichkeit zugefallen war. Vom Bürgertum zum Repräsentanten einer kreativen Individualität stilisiert, sollte das Künstlersubjekt die “inneren” Werte des Menschen mit ästhetischen Mitteln expressiv gestalten und gegen die Zumutungen der Rationalisierung und Versachlichung der Lebenswelt verteidigen.¹¹ Die Avantgardebewegungen, die sich nach der Jahrhundertwende formierten, kündigten diese bürgerlich-romantische Konzeption jedoch auf, indem sie den Autonomieanspruch der Künste radikalisierten und den “Willen zur Kunst” (Beat Wyss), der sich im vorangegangenen Jahrhundert herausgebildet hatte, zu messianischen Erlösungsphantasien steigerten.¹² Als Spezialisten für die sinnlich-materielle Realisierung des Imaginären fühlten sie sich besonders zu der prometheischen Aufgabe berufen, der vielbeklagten “Zerrissenheit” des modernen Subjektes, das die Bezeichnung “In-dividuum” schon nicht mehr verdiente, ein Ende zu bereiten und aus den Fragmenten einer zerbrechenden Kultur eine neue Menschheit zu schaffen.

Was die unterschiedlichen Fraktionen der Avantgarden bei diesem gemeinsamen Willen zur Überwindung der Krise des bürgerlichen Individuums spaltete, war nicht zuletzt ihr unterschiedliches Verhältnis zur Technik. Während ein Teil der Künstler, den ich der Einfachheit halber als den

“technophoben” Pol der Avantgarde bezeichnen will, auf eine konsequente Spiritualisierung des Menschen setzte,¹³ sah die technophile Fraktion, die mit Gründung des italienischen Futurismus lautstark an die Öffentlichkeit trat, die Chance zur kulturellen Erneuerung umgekehrt in einem rückhaltlosen Anschluß an die Kräfte der industriellen Moderne. Nicht von der reinigenden Kraft des Geistes erhoffte sie sich die Erlösung aus der bürgerlichen Kultur, sondern von der Koppelung an die Gewalt maschineller Energien.

Der maschinisierte Körper: Marinettis *uomo moltiplicato*

Ein Rennwagen, dessen Karosserie große Rohre schmücken, die Schlangen mit explosivem Atem gleichen... ein aufheulendes Auto, das auf Kartätschen zu laufen scheint, ist schöner als die *Nike von Samothrake*¹⁴

Dieser Ausschnitt aus dem *Ersten Futuristischen Manifest*, das am 20. Februar 1909 in der einflußreichen Pariser Zeitung *Le Figaro* erschien, ist nicht nur der wohl meistzitierte Satz des Textes überhaupt, sondern gilt bis heute als typischer Beleg für den “Maschinenkult” der italienischen Avantgarde. Die Beziehung futuristischer Kunst zur Technik auf diesen Slogan zu reduzieren (der zudem bereits von Mario Morasso vorgeprägt worden war),¹⁵ erklärt jedoch weder ihren ideologischen Kern noch ihr fatales gesellschaftliches Wirkungspotential. Marinettis Modernolatrie ist nicht hinreichend beschrieben, wenn man sie nur als Substitutionsakt erfaßt, der die im *Fin de Siècle* übliche ästhetizistische Fixierung auf die erotische Attraktion des Weiblichen durch die Inthronisierung des moderneren Fetisch Maschine ablöste und zugleich weitertradierte. Ebenso wenig trifft die bereits von den Zeitgenossen gern in kritischer Absicht formulierte Ansicht zu, der Futurismus reproduziere in oberflächlich-naturalistischer Mimesis lediglich die äußeren Erscheinungsformen der modernen Lebenswelt.¹⁶ Die futuristische Avantgarde hatte ein sehr viel innigeres Verhältnis zur Technik. Marinettis Manifest, das in seiner rhetorischen Form noch völlig vom Sprachgebrauch des Symbolismus imprägniert ist und damit stilistisch der “passatistischen” Zeit zugeordnet werden kann, die es zu bekämpfen vorgibt, präsentierte doch ein Programm, dessen Novität ebensowenig zu unterschätzen ist wie die politischen Effekte, die es nach sich zog. Es beschränkt sich keineswegs auf eine kontemplative Ästhetisierung der Apparaturen der wunderbaren neuen Industrielwelt, sondern inszeniert eine gewaltsam-lustvolle Kopula von Mensch und Maschine, die den heroischen Übermenschen hervorbringen soll.

In die geradezu phobische Enge des Interieurs, das zu Eingang des Manifestes beschrieben und als das überhitzt-ausschweifende Ambiente der literarischen Dekadenz gekennzeichnet wird, bricht plötzlich der Lärm der technischen Welt ein (zunächst durch das “dröhnende Geräusch der großen zweistöckigen Straßenbahnen”, schließlich durch das “Aufbrüllen hungriger Autos”). Nun beginnt eine wilde Fahrt der Schriftstellergruppe in Rennwägen durch die Stadt, womit ihr schwärmerisch-trunkener Rausch, der zuvor nur “irre Schreiberi” und papierene Illusion war, in die reale Erfahrung eines Geschwindigkeitsrausches überführt wird. Der Umschlag von drinnen nach draußen wird als Verkoppelung literarischer Phantasie mit der realen Macht der Technik geschildert; er fungiert als initiatorische *rite de passage*¹⁷:

Wir gingen zu den drei schnaufenden Bestien, um ihnen liebevoll ihre heißen Brüste zu streicheln. Ich streckte mich in meinem Wagen wie ein Leichnam in der Bahre aus, aber sogleich erwachte ich zu neuem Leben unter dem Steuerrad, das wie eine Guillotine meinen Magen bedrohte. Der wütende Besen der Tollheit kehrte uns aus uns selbst heraus und jagte uns durch die Straßen [...]

Der Einstieg ins Auto, der als sexuelle Copula metaphorisiert ist, bewirkt den Tod des “alten” und die Geburt des “neuen” Menschen. Durch die Implementierung in das Medium der Technik soll die

dekadente Phantasie vom Selbstgewinn durch Selbstopferung realisierbar werden. Mit seiner Automobilisierung hat der Futurist – so will es die allegorisch-mythische Erzählung *Marinettis* – die “passatistischen” Beschränktheiten des rationalistisch-humanistischen Subjekts endgültig abgestreift und damit den Tod selbst domestiziert, der in Gestalt von Wachhunden überrollt und buchstäblich plattgefahren wird.¹⁸ Nachdem er seine aktionistische Willenskraft durch einen selbst herbeigeführten Unfall bestätigt hat, kann der zum Übermenschen verwandelte Ich-Erzähler schließlich der Welt seine Gebote diktieren. Die auf den heroischen Unfall folgenden elf Programmpunkte stellen den bekannteren Teil des Manifestes dar und müssen hier nicht im einzelnen referiert werden. Sie proklamieren insgesamt ein ästhetisches Lebensprogramm, dessen Grundmaxime eine energetische Selbststeigerung darstellt, die sich nur durch gewaltsamen Kampf produzieren lasse. Gewalt wird als eine monistische, psychodynamisch wirkende Universalkraft verstanden und unterschiedslos in allen ihren Ausdrucksformen begrüßt, sei es als zwischenstaatlich ausgetragener Krieg (“Wir wollen den Krieg verherrlichen – diese einzige Hygiene der Welt”), als politischer Terror (gelobt wird z.B. die “Vernichtungstat der Anarchisten”) oder als Geschlechterkampf. Marinetti verzichtet auf mögliche extrinsische Legitimationsfiguren für die Anwendung von Gewalt, um sie – dabei grundsätzlich Georges Sorels mythischer Gewaltkonzeption folgend – als eine Erlebnisqualität zu postulieren, die das Individuum von seinen zivilisatorischen Zwängen reinige und mit dem agonistischen *élan vital* kurzschließe, der alles Lebendige ursprünglich durchwalte.¹⁹

Wie man sich die futuristische Kriegsutopie genau vorzustellen hat, verdeutlichte Marinetti mit kaum zu überbietender Drastik in seinem 1910 erschienenen Roman *Mafarka le futuriste*, den er zwar bereits vor dem Erscheinen des futuristischen Manifestes begonnen hatte, nachträglich jedoch als die erste überzeugende Umsetzung der neuen ästhetischen Prinzipien offerierte.

Erzählt wird darin die gelungene Verwirklichung einer alten Männerphantasie, die spätestens seit Ovids Pygmalionmythos besonders die Künstler faszinierte: die artifizielle Erzeugung eines Menschen aus dem Geiste männlicher Schaffenskraft, “sans le secours de la vulve”, wie es der Protagonist, der Beduinenkrieger Mafarka-il-Kibir, in seiner obszön-vitalistischen Sprache ausdrückt.²⁰ Gazurmah, so der Name des künstlichen Sohnes Mafarkas, ist ein organisch-technologisches Mischprodukt, das im Zusammenschluß von industrieller Produktivkraft und viriler Geisteskraft zum Leben erweckt wird. Seine Mission: der unendliche Krieg gegen das Weibliche, in dem sich die Autarkie des Männlichen als Destruktionspotenz gewaltsam stets von neuem bestätigt. Mit Gazourmahs Elevation expandiert dieser Vernichtungskrieg am Ende des Romans ins Kosmisch-Absolute:

– Arrière, Soleil, roi découronné dont j'ai détruit le royaume!.. Je ne crains pas les ténèbres infinies! [...] Le firmament? J'en suis le maître! Mes grandes ailes peuvent donner cent battements à chacune de mes respirations. Mon souffle courbe les forêts, car mes poumons sont immenses et prédisposés aux atmosphères irrespirables qu'il me faudra traverser en plongeant dans le regard oblique et rouge de Mars! Mais je dois conquérir auparavant la capitale de l'Empereur écarlate!²¹

Man könnte die futuristischen Imaginationen von der Verwandlung des dekadenten Künstlers in eine omnipotente, transhumane Kampfmaschine als reichlich phantastischen und ins Psychotische neigenden Machtwunsch abtun, hätte Marinetti mit seiner technifizierten Version des nietzscheanischen Übermenschen nicht offensichtlich einen Nerv seiner Zeit getroffen. Nicht nur, daß das “entschiedenste Werk des europäischen Machismo”²² durchaus auf Gefallen stieß in Kreisen der literarischen Intelligenz, wie etwa die Rezeption Alfred Döblins bezeugt,²³ Marinetti setzte sein futuristisches Programm außerdem in einer Kunstpraxis um, die in den folgenden Jahren systematisch an sozialem

Einfluß gewann und zunehmend reale gesellschaftliche Effekte zeitigte. Wirksamstes Instrument stellten dabei die futuristischen *serate* dar, die Michael Kirby zutreffend als "mixture of art, polemics, and quasi-political action" kennzeichnete.²⁴ In mehreren intensiven Aktionsphasen fanden die *serate* von Anfang 1910 bis Kriegsbeginn in praktisch allen größeren Städten Italiens statt.²⁵ Theatralisch sollten dabei die energetischen Kräfte in Szene gesetzt werden, die Marinetti für das Universalprinzip des Lebendigen hielt, das im Krieg zu seiner genuinen Ausdrucksform gelange. Obwohl die *serate* von Beginn an mit eindeutiger Kriegspropaganda verbunden waren,²⁶ lassen sie sich als Militarismus im politischen Sinne nur unzureichend erfassen. Die multimedialen Spektakel, die auf synästhetische



Die Futuristen auf der Bühne des „Teatro Chiarello“ in Turin (1910). Die Zeichnung wird zumeist Giovanni Marca zugeschrieben.

Reizüberflutung setzten, sollten ein künstlerisches Äquivalent der agonalen Substanz darstellen, die das moderne, von der Technik bestimmte Leben grundiere. Krieg ist für Marinettis Performanzen in seiner Funktion als politisches Ereignis sekundär: Zum Paradigma der ästhetischen Experimente wird er als mythisches Fest der Verausgabung, als motorischer Energieexzeß, der von den Bindungskräften des Inneren befreien soll, und zwar in gleichem Maße von Gefühl und Verstand.²⁷ Jenseits aller konkreten militärisch-taktischen Zielsetzungen fasziniert der Krieg den italienischen Avantgardisten durch seine Produktion von "Schockwirkungen" und "Psychotollheit", wie sie laut seines Manifestes zum *Teatro di varietà* auch das futuristische Theater erzeugen sollte:

Während das heutige Theater das verinnerlichte Leben, die schulmeisterliche Meditation, die Bibliothek, das Museum, die monotonen Gewissenskämpfe, die dummen Analysen der Gefühle, kurzum die Psychologie (ein schmutziges Ding und ein schmutziges Wort) verherrlicht, preist das Variété die Tat, den Heroismus, das Leben im Freien, die Geschicklichkeit, die Autorität des Instinkts und der Intuition. Der Psychologie hält es entgegen, was ich die *Psychotollheit* nenne [...] DER FUTURISMUS WILL DAS VARIÉTÉ IN EIN THEATER DER SCHOCKWIRKUNGEN, DES REKORDS UND DER PSYCHOTOLLHEIT VERWANDELN.²⁸

Das italienische Original spricht von "fiscifollia" und hält dem Psychologismus des "passatistischen" Theaters damit eigentlich eine unbändige und gleichsam "verrückt" gewordene Physis entgegen.²⁹ Der Fehler der deutschen Übersetzung ist jedoch durchaus zutreffend, denn in der futuristischen Lebenskonzeption, die den Bergsonschen *élan vital* zu einem katastrophischen *élan mortelle* pervertiert, wird die Grenze zwischen Materiellem und Immateriellem aufgelöst. So proklamierte Marinetti in der Ausgabe seines *Manifesto tecnico della letteratura futurista*, die als Einleitung zur Anthologie *I poeti futuristi* 1912 erschien, noch die Freisetzung der "intuitive[n] Physiologie der Materie", die durch den "Tod des literarischen Ichs" im Strom der "befreiten Wörter" möglich werden solle. Spätere Ausgaben setzen an diese Stelle dagegen die "intuitive Psychologie der Materie".³⁰ Zielpunkt der futuristischen Aggressionen blieb in jedem Fall die Auflösung des Subjektes in ein aggressives energetisches Kraftfeld, das als Beweggrund aller Materie vorausgesetzt wird.

Das futuristische Theater besaß dabei eine doppelte Funktion: Es sollte den angestrebten enthumanisierten *uomo moltiplicato*³¹ auf der Bühne darstellen und gleichzeitig das "passatistische" Publikum durch aggressive Interaktion in die Richtung dieses Ideals hin transformieren. Obgleich die Performanzen der Futuristen historiographisch nicht objektiv zu rekonstruieren sind und ihre eigenen Berichte zu heroisierender Übertreibung neigen, sollte man das Ausmaß an tatsächlicher Mobilisierung, die dabei erfolgte, nicht geringschätzen. Auch wenn der "Kampf" zwischen den futuristischen Schauspielern und dem Publikum, wie er in Karikaturen Boccionis, Dottoris und anderer Zeichner dargestellt wurde (vgl. Abbildung 1),³² sich wohl schon bald ritualisiert haben und zum festen Bestandteil der Publikumserwartung geworden sein dürfte, beweist die Tatsache, daß einige *serate* durch den Einsatz von Polizeikräften aufgelöst wurden, doch deutlich, in welchem Ausmaß sie wirklich Affektenergien freisetzen konnten. Zentrales Element blieb bei aller multimedialen Verstärkung (Einsatz von Bildern, tänzerische Einlagen und später die Verwendung der von Luigi Russolo entwickelten *intonarumori*) die "elektrisierende" Wirkung der körperlichen und stimmlichen Präsenz Marinettis. Mit seinem Konzept einer "dynamischen" und "synoptischen" Deklamation, das er unmittelbar im Vorfeld des Ersten Weltkrieges ausarbeitete, versuchte der Futuristenchef, seinem Mechanisierungsideal im körpereigenen Medium der Stimme Ausdruck zu verleihen. Die Enthumanisierung von Mimik und Gestik des Vortragenden sollte dabei einhergehen mit der Verdinglichung der menschlichen Lautäußerung: "Die Stimme metallisieren, verflüssigen, vegetalisieren, petrifizieren und elektrisieren, indem sie mit den Schwingungen der Materie selbst, wie sie die *parole in libertà* ausdrücken, verschmolzen wird".³³

Erste Ansätze dieser Vortragstechnik erprobte Marinetti bereits 1913 bei einer Lesetour durch Europa, während der er Ausschnitte seines Textes über die Bombardierung Adrianopels präsentierte, noch bevor der Text ein Jahr später unter dem Titel *Zang Tumb Tuuum* in Buchform veröffentlicht wurde.³⁴ Tondokumente von Vorträgen Marinettis, die aus dieser und späterer Zeit überliefert sind, wirken für den heutigen Geschmack einigermaßen pathetisch und angesichts der programmatischen Militanz des Futurismus von geradezu rührender Harmlosigkeit. Auf seine Zeitgenossen scheint er seine Wirkung jedoch nicht verfehlt zu haben. In London wenigstens erreichte "Signor Marinetti's Noisy Method" einiges Aufsehen, und Zeitungsrezensenten bestätigten ihm, er habe in erstaunlich realistischer Weise den Eindruck einer unter Beschuß stehenden Stadt vermittelt.³⁵ Auch Wyndham Lewis, späterer Gründer der Londoner *Vortex*-Avantgardebewegung und alles andere als ein Freund Marinettis, zeigte sich beeindruckt von der Dynamik des Italieners. Seiner Autobiographie *Blasting & Bombardierung* zufolge nahm die stimmlich reproduzierte Eroberung von Adrianopel die akustischen Effekte des Ersten Weltkrieges nicht nur vorweg, sondern überbot sie sogar noch:

But it was a matter for astonishment what Marinetti could do with his unaided voice. He certainly made an extraordinary amount of noise. A day of attack upon the Western Front, with all the "heavies" hammering together, right back to the horizon, was nothing to it. My equanimity when first subjected to the sounds of mass-bombardement in Flanders was possibly due to my marinettian preparation - it seemed "all quiet" to me in fact, by comparison.³⁶

In der Tat stellte der Erste Weltkrieg den logischen Endpunkt dar, auf den die Mobilisierung der futuristischen Performanzen konkret hinauslief. Dementsprechend wurde er als "il più bel poema futurista apparso finora" gefeiert.³⁷ Als die italienische Regierung am 23. Mai 1915 dem Druck der Interventionskampagnen, an denen sich Marinettis Truppe nachhaltig beteiligt hatte, nachgab und Österreich-Ungarn den Krieg erklärte, sah sich die italienische Avantgarde am Ziel ihres "programma totale". Der futuristischen Bewegungseuphorie getreu hatten sich Marinetti, Boccioni, Russolo, Stant'Elia, Piatti und Sironi schon längst als Kriegsfreiwillige ins *Battaglione Lombardo Volontari Ciclisti Automobilisti* eintragen lassen, wo auf eine möglichst authentische Fortsetzung des dynamischen Kriegstheaters zu hoffen war.

Der Erste Weltkrieg produzierte den durch die Destruktionskraft der Technik "multiplizierten" und seiner organischen Ganzheitlichkeit verlustigen Menschen, von dem Marinetti geschwärmt hatte, tatsächlich in rauen Mengen. In den Prothesenkörpern der Verwundeten, die zum Genesungsurlaub von der Front zurück in die Etappe kamen, erkannte der Dichter den "a-humanen, mechanischen, durch die Veräußerlichung seines Willens potenzierten Menschen" wieder, den er gefordert hatte.³⁸ Mit einem Zynismus, der wirklich keinen Rest "passatistischer" Sentimentalität mehr erkennen läßt, sah Marinetti in den versehrten Leibern die Signatur einer heroischen Epoche und den erfolgreichen Beginn des "chirurgischen" Umbau des Menschen:

Die Chirurgie hat bereits mit der großen Umwandlung begonnen. Nach Carrel vollendet der chirurgische Krieg blitzschnell die physiologische Revolution. Schmelzen des Stahls und Metallisierung des Fleisches im multiplizierten Menschen. Motorkörper aus verschiedenen auswechselbaren und austauschbaren Teilen. Unsterblichkeit des Menschen!...³⁹

Der abstrahierte Körper: Oskar Schlemmers Tänzer Mensch

Während für Marinetti eine Zukunft jenseits der sich im Krieg verwirklichenden Multiplizierung des Menschen überhaupt nicht wünschenswert war, hofften "konstruktivere" Künstler darauf, daß die inhumanen Destruktionsexzesse auf den Schlachtfeldern eine notwendige, wenn auch äußerst schmerzhafteste Voraussetzung für die Errichtung einer neuen gesellschaftlichen "Ordnung" darstelle. Konstruktivist in diesem Sinne war Oskar Schlemmer, der Mitte März 1916 folgende Eintragung in sein Tagebuch notierte:

Ich führe Kampf gegen meine Renaissancelinie. Das Kampfmittel? Strenge, Form, Fläche. Formen des Neuen. Keine Technik, keine artistischen Mittelchen. Nur Fixierung der Notwendigkeiten. Die Futuristen sind ganz ungebärdig, kulturfeindlich. Aber in Wahrheit die neue Welt. Aus diesen Elementen wird sich die Zukunft bauen.⁴⁰

Als Schlemmer sich kurz nach Kriegsbeginn im September 1914 freiwillig an die Front gemeldet hatte, teilte er mit vielen seiner deutschen Künstlerkollegen wohl weniger einen exzessiven Patriotismus als die Hoffnung auf eine "große Katharsis",⁴¹ einen gewaltsamen Reinigungsakt, der nicht nur eine Lösung für gesellschaftliche Spannungen bringen, sondern auch einen ästhetischen Läuterungsprozess einleiten sollte. Der Kampf gegen den militärischen Feind verband sich für den 24-jährigen

mit einem Ringen um die künstlerische Form. Briefe und Tagebuchnotizen aus dieser Zeit als Soldat in doppelter Mission zeugen von einem metaphysisch aufgeladenen Willen zur Abstraktion. Nicht nur der eigene Stil stand auf dem Spiel, Schlemmers "Idealismus der Form"⁴² implizierte vielmehr die Suche nach einer neuen Menschheit.

Schon vor dem Krieg hatte er zusammen mit Otto Meyer-Amden, Willi Baumeister und Johannes Itten einen lebensreformerischen Freundschaftskreis gebildet, der sich selbst als eine kleine Gemeinschaft verstand, die zur Erneuerung des Menschen beitragen sollte.⁴³ *Homo*: Der Titel eines 1916 entstandenen Gemäldes war Programm, nicht nur für Schlemmers Engagement im Bereich der bildenden Kunst, sondern auch für seine Theaterexperimente, in denen der angestrebte neue Mensch leibhaftige Präsenz gewinnen sollte. Schon seit 1912, als er das Tänzerpaar Albert Burger und Elsa Hölzel kennenlernte, trug sich Schlemmer mit Plänen zur Aufführung eines avantgardistischen Tanzspiels. Ein Wohltätigkeitsfest im Stuttgarter Stadtgarten-Saal im Dezember 1916 bot schließlich die Gelegenheit zu einer ersten Inszenierung. Wie man sich diese frühe Vorform des *Triadischen Balletts* genau vorzustellen hat, bleibt unklar. Dem Rezensenten des *Schwäbischen Mercur*s erschienen die in groteske Kostüme gekleideten Tänzer jedenfalls als ein "kubistische(r) Scherz, zu dem der Futurist Schlemmer die Idee gegeben".⁴⁴ Das Etikett "Kubismus" dürfte den Künstler wohl eher zufriedengestellt haben als der durchaus in lobender Absicht verliehene Ehrentitel des Futurismus. Mit den emphatischen futuristischen Visionen vom *uomo moltiplicato* teilte Schlemmers "sachliche" Theaterkonzeption zwar die grundsätzliche Tendenz zu einer Denaturalisierung der organischen Gestalt und die Überzeugung, daß die Kunst den Kräften der industriellen Moderne nicht entgegenwirken dürfe, sondern *mit* ihnen arbeiten müsse. Die Unterschiede der Körperinszenierungen sind dennoch deutlich sichtbar.

Während Marinettis "dynamisch-synoptische" Deklamationen die Maschinisierung des Menschen als eine Entfesselung energetischer Kräfte begriff und dementsprechend auf die Mobilisierung des Körpers setzte, führte Schlemmer den mechanisch verwandelten Körper als eine plastisch konturierte *Form* auf. Das *Triadische Ballett* wirkte – zumindest in der ausgearbeiteten Version, die am 30. September 1922 schließlich uraufgeführt wurde – demobilisierend. Die zu femdartig-grotesken Puppen mutierten Tänzer sind durch ihre Kostümierung in ihrem Aktionsraum enorm eingeschränkt, bisweilen fast zur Bewegungslosigkeit verdammt, von akrobatischer "fisciofolia" keine Spur. Auf die Dekomposition des "natürlichen" Menschen, die in der Kunst von Kubismus und Futurismus ästhetisch initiiert worden war und im Krieg ihre makabere Bestätigung gefunden hatte, sollte seine Rekomposition zu einer neuen, abstrakt-figurativen Einheit erfolgen, denn eine Rückkehr zur Natur schien endgültig unmöglich geworden zu sein. In seinem Aufsatz *Mensch und Kunstfigur*, in dem er 1925 seiner bisherigen Inszenierungspraxis ein systematisch-theoretisches Gerüst zu verleihen suchte, verkündet Schlemmer unmißverständlich diese Überzeugung von der Unumkehrbarkeit der technisch-industriellen Modernisierung:

Zeichen unserer Zeit ist die *Abstraktion*, die einerseits wirkt als Loslösung der Teile von einem bestehenden Ganzen, um diese für sich ad absurdum zu führen oder aber zu ihrem Höchstmaß zu steigern, die sich andererseits auswirkt in Verallgemeinerung und Zusammenfassung, um in großem Umriß ein neues Ganzes zu bilden. Zeichen unserer Zeit ist ferner die *Mechanisierung*, der unaufhaltsame Prozeß, der alle Gebiete des Lebens und der Kunst ergreift. Alles Mechanisierbare wird mechanisiert. Resultat: die Erkenntnis des Unmechanisierbaren. Und nicht zuletzt sind Zeichen unserer Zeit die neuen Möglichkeiten, gegeben durch Technik und Erfindung, die oft völlig neue Voraussetzungen schaffen und die Verwirklichung der kühnsten Phantasien erlauben und hoffen lassen.⁴⁵

In der Figur des "Abstrakten" aus der "schwarzen Reihe" des *Triadischen Balletts* wird die Ambivalenz der Abstraktions- und Mechanisierungsprozesse, die Schlemmer als irreversible Fakten der Moderne begriff, besonders deutlich. Das Kostüm, das durch die Überdimensionierung des rechten Beins das natürliche Gleichgewicht des darunter verborgenen Körpers stört und mehr noch als im Falle anderer Figuren die Unterordnung und Anpassung des Tänzersubjekts fordert, spiegelt nicht nur die "dämonische" Schreckensvision vom künstlichen Prothesenleib, die während und nach dem Krieg zum Alltag geworden war,⁴⁶ sondern auch den Traum von einer phantastischen Überhöhung des natürlichen Leibs. Mit seinen scharfen Hell-Dunkel-Kontrasten, die von der Bühnenbeleuchtung zusätzlich verstärkt wurden, visualisierte dieses "raumplastische" Kostüm, das Schlemmer nicht nur als die "Hauptattraktion" des ganzen Tanzspiels erachtete, sondern meistens selbst trug, eine Zwiespältigkeit, die dem *Triadischen Ballett* insgesamt zu eigen ist.⁴⁷

Je nachdem, welche Bedeutung man dem expressiven und subjektiven Element des Tanzes zumißt, läßt sich die Überformung des Tänzerleibs durch eine abstrus hypertrophierte Ganzkörpermaske als verdinglichender Zwang kritisieren oder als befreiende Metamorphose begrüßen. Bereits in den Reaktionen auf die Uraufführung von 1922 wurden diese beiden Perspektiven ausformuliert, die die Rezeption bis heute prägen. Während ein Teil der Rezensenten in der Einschränkung der tänzerischen Expressionsfreiheit die Beseitigung des Individuellen zugunsten des Typischen zu erkennen glaubten und den Reduktionismus der Bewegungen als eine Erhöhung der Ausdrucksintensität begrüßten, sahen andere in der Verwandlung des Tänzerkörpers zur Kunstfigur im Gegenteil ein Verlustgeschäft, bei dem das Wesentliche des Tanzes auf der Strecke bleibe.⁴⁸

Den Intentionen des Künstlers entspricht dabei eher die optimistischere der beiden Lesarten, denn Schlemmer selbst verstand seine Arbeit als das Erschaffen von Typen, die als utopisch-poetische Gegenentwürfe die reale Existenz des Menschen erweitern und transzendieren sollten. Anders als im Falle der Maschinisierungsphantasien Marinettis wird die Beziehung von Mensch und Technik dabei nicht als gewaltsam-lustvolle Kopula gedacht, sondern eher als eine harmonische Interaktion, die zudem auch auf die Überwindung des Geschlechtergegensatzes hinzielte, der für Marinetti entscheidend blieb. Während im Falle des technifizierten Übermenschenideals des Italieners die imaginäre Befreiung des Mannes letztlich in eine Befreiung vom Menschen überhaupt umschlägt und Selbsterweiterung sich nurmehr destruktiv als Gewalt gegen die innere und äußere Natur vollzieht, blieb Schlemmers Abstraktionsästhetik stets humanistisch-anthropozentrisch fundiert. Die Überlegungen zu *Mensch und Kunstfigur* und andere theoretische Schriften Schlemmers zeigen unmißverständlich, daß der natürlich-organische Mensch nicht gewaltsam mortifiziert werden, sondern spielerisch transformiert werden soll, wobei er als Ursprung des Umbildungsprozesses weiterhin erkennbar bleibt. Dem "Tänzer Mensch" kommt die Aufgabe zu, zwischen dem "Gesetz des Körpers" und dem "Gesetz des Raumes", zwischen dem "Gefühl seiner selbst" und dem "Gefühl vom Raum" zu vermitteln und diese widerstreitenden Prinzipien in einem Balanceakt auszugleichen.⁴⁹

Mit Übernahme der Leitung der Bühnenwerkstatt am Bauhaus im Jahr 1923 bekam Schlemmer die geeigneten Voraussetzungen, um in verschiedenen experimentellen Konstellationen diesen Tänzer Mensch als utopischen Vorschein einer künftigen Sozietät zu inszenieren. Ohne hier auf die unterschiedlichen Theaterproduktionen, die er in seiner Bauhauszeit realisierte, im einzelnen eingehen zu können, läßt sich insgesamt konstatieren, daß Schlemmers Inszenierungen des "Materials" Mensch dabei ständig zwischen funktionalistisch-mechanistischer und ganzheitlich-organologischer Sachlichkeitskonzeption oszillierten und sich damit in einem Spannungsfeld bewegten, das für die Entwicklung der Materialästhetik des Bauhauses insgesamt kennzeichnend ist. Ideeller Zielpunkt blieb dabei immer die Transzendierung des empirischen Körpers zu einem übersinnlichen, zum Ty-

pus gewordenen Leib, in dem organisch-subjektive und mechanisch-objektive Kräfte sich zu einer harmonischen Synthese vereinen sollen. An der Serie der sogenannten "Materialtänze", die alle Ende der 20er Jahre (1928/ 29) entstanden und einen letzten Höhepunkt der Schlemmer'schen Theaterproduktion am Bauhaus bildeten, läßt sich exemplarisch veranschaulichen, wie die Versuche zum Umbau des Menschen, die mit den Kostümen des *Triadischen Balletts* begonnen hatten, auf das Paradox einer "Entfesselung durch Fesselung" zustrebten.⁵⁰

Besonders deutlich wird dies im *Stäbetanz*, der inzwischen nachgerade zu einer Ikone der modernen Performancekunst avanciert ist.⁵¹ Der Tänzer bzw. die Tänzerin ist dabei in ein enganliegendes schwarzes Sportdress inklusive Kapuze und Handschuhe gekleidet und bekommt insgesamt zwölf Vierkantstangen aus hellem Holz über Arm-, Bein- und Hüftgelenke gespannt. Die Steifheit und Länge der Holzstangen determiniert die Bewegungsfreiheit des Tanzenden und zwingt ihm langsame, gemessene Aktionen auf. Während der insgesamt circa vier Minuten dauernden Musik vollführt der Tänzer, der auf der dunkel ausgeschlagenen Bühne auch optisch hinter dem ihm aufgebürdeten Material zurücktritt und in seiner Eigengestalt gleichsam neutralisiert wird, rhythmisch-gymnastische Bewegungen.

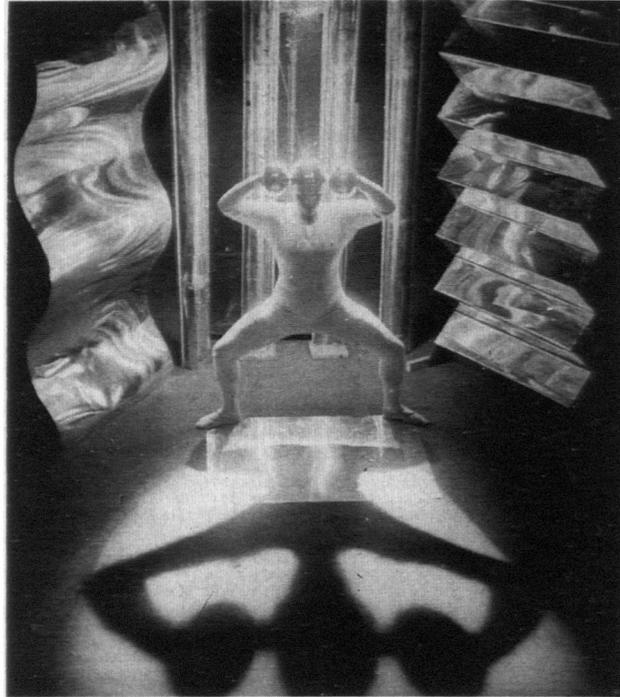
Die ins Extrem getriebene Disziplinierung des Tänzerkörpers inszeniert Schlemmer jedoch nicht als einen Verlust an subjektiver Ausdrucksfähigkeit, sondern als einen Triumph körperlicher Bewegungsformen, die über die Holzstäbe in den Raum hinaus verlängert werden. Die Holzstangen, die zu Beginn und am Ende des Tanzes, wenn der Tänzer ohne die Begleitung von Musik waagrecht ausgestreckt auf dem Boden liegt, einfach nur als bloße Materie erscheinen, werden erst durch die Bewegungen des Körpers "verlebendigt" und zu, wenn nicht bedeutungs-, so doch ausdrucksvollen Formkonstellationen verwandelt. Das "Verschwinden" des Individuums geht so einher mit der Erweiterung des Körpers zu einem zweiten, "metaphysischen" Leib, der sich in einer gleichsam kosmischen Symbolsprache ausdrückt, deren genaues Verständnis wohl der erneuerten Menschheit vorbehalten bleiben muß.

Während die Fesselung des Subjekts im *Stäbetanz* durch den Zwang der von außen applizierten Materialien erfolgte, wird sie im *Metalltanz* über athletische Selbstbeherrschung erreicht. Zu einer Musik, die von einem Rezensenten der Uraufführung als "metallisch knapp", "glatt" und "glänzend" charakterisiert wurde, trat eine Tänzerin (Karla Grosch) im weißen Trikot auf. Mit metallisch glänzender Kopfkappe und zwei Metallkugeln versehen, vollführte sie "kantige und schwingende" Bewegungen, die Turnübungen wohl wesentlich näher kamen als den expressiven Gesten, wie sie von den Anhängern des Ausdruckstanzes gefordert wurden.⁵² So sparsam und gleichförmig die Motorik des Tänzersubjekts jedoch auch sein mag, sie wirkt als das entscheidende Element, welches das Spiel von Licht und Schatten in Gang setzt, das von den seitlich aufgestellten gebogenen Metallflächen projiziert wird und die eigentliche Faszination dieses Tanzspiels darstellt. Auch im Metalltanz soll so über die Disziplinierung des realen physikalischen Körpers eine quasi-metaphysische Erweiterung des Tänzersubjekts in den Raum hinaus erreicht werden.

Mit dem Gastspiel der Bauhausbühne in der Volksbühne Berlin im März 1929, in dessen Rahmen nicht nur der *Metalltanz* Uraufführung erlebte, sondern fast das gesamte Repertoire der im Laufe der Jahre erarbeiteten Stücke zum Zuge kam, erlebte Oskar Schlemmer noch einmal einen späten Öffentlichkeitserfolg und kam damit in die "angenehme Lage, daß die theoretischen Verteidigungen und Spekulationen durch die Tatsache der Praxis gerechtfertigt und von dieser abgelöst wurden".⁵³ Falls er damit auch die Hoffnung verbunden haben sollte, seinem Modell des neuen *homo* über die enge Gemeinschaft der Bauhäusler hinaus soziale Relevanz verleihen zu können, mußte er sich schon bald darin enttäuscht sehen. Die sich mit Aufkommen des Nationalismus zuspitzende politische Lage

in Deutschland verstärkte Forderungen nach einem ideologisch wirksamen Theater, denen Schlemmer weder nachkommen konnte noch wollte. Im November 1929 gab er sein Abschiedsfest am Bauhaus, nachdem auch er sich mit Hannes Mayer überworfen hatte. Von diesem Zeitpunkt an wurde sein künstlerischer Handlungsspielraum zunehmend enger. Im Jahr darauf wurden seine Wandgestaltungen im ehemaligen Werkstattgebäude des Bauhauses in Dessau auf Weisung der Nationalsozialisten zerstört. Unter der Politik der neuen "Herrenmenschen" gab es keinen Platz mehr für Schlemmers Utopien vom abstrahierten Leib. Der heroisch idealisierte Körper, den die völkische Rassenideologie verlangte, mußte naturalistisch ins Bild gesetzt werden und aus Fleisch und Blut erscheinen.

Bis zuletzt wollte Schlemmer nicht an die Unvereinbarkeit seines "anthropozentrischen Konstruktivismus" (Karin von Maur) mit dem rassistischen Ideal des Nationalsozialismus glauben. Noch im August 1933 verfaßte er einen Artikel in der *Deutschen Allgemeinen Zeitung*, in dem er seine Abstraktionsästhetik auf den Kurs der neuen Machthaber zu bringen versuchte.⁵⁴ Die Kulturpolitik der Nationalsozialisten ging über solch blauäugig-opportunistischen Versuche zur Rettung der Avantgardekunst mit der ihr eigenen Radikalität hinweg. Schlemmers Werke wurden als "entartet" aus den Museen und Galerien entfernt. Die Menschenformung lag nun in den Händen anderer Meister.



Metalltanz. Szenenaufnahme mit Karla Grosch (1929). Foto von T. Lux Feininger

- 1 Vgl. hierzu den Beitrag von Christoph Wulf in diesem Band.
- 2 Zu Mythos und Motivgeschichte des künstlichen Menschen verweise ich nur auf die Materialsammlung von Klaus Völker (Hgg.): *Künstliche Menschen. Dichtungen und Dokumente über Golems, Homunculi, lebende Statuen und Androiden*. Frankfurt/M. 1994. Einen knappen, aber informationsreichen Überblick dieses Komplexes bietet z. B. Thomas Schlich: "Vom Golem zum Roboter – der Traum vom künstlichen Menschen", in: Richard van Dülmen (Hgg.): *Erfindung des Menschen. Schöpfungsträume und Körperbilder 1500-2000*. Wien u.a. 1998.
- 3 Wilhelm Erb: *Über die wachsende Nervosität unserer Zeit*. Heidelberg 1983, 20. Ich zitiere nach: Wolfgang Lange: "Im Zeichen der Dekadenz: Hofmannsthal und die Wiener Moderne", in: Rolf Grimminger u.a. (Hgg.): *Literarische Moderne. Europäische Literatur im 19. und 20. Jahrhundert*. Reinbek bei Hamburg 1995, 201-229, hier 210 f.
- 4 Vgl. Max Nordau: *Entartung*. 2 Bde., Berlin 1892/93. Zur Geschichte des später vom Nationalsozialismus propagandistisch in den Dienst genommenen Begriffs vgl. Jens Malte Fischer: "'Entartete Kunst'. Zur Geschichte eines Begriffs", in: *Merkur* 38:425 (1984), 346-352.
- 5 Grundlegend zu diesem Thema die Studie von Anson Rabinbach: *The Human Motor. Energy, Fatigue and the Origins of Modernity*. New York 1990. Vgl. weiterhin den Sammelband von Wolfgang Drost (Hgg.): *Fortschrittsglaube und Dekadenzbewußtsein im Europa des 19. Jahrhunderts*. Heidelberg 1986.

- 6 Das Stück wurde am 30. Oktober 1903 im Kleinen Theater in Wien uraufgeführt und Hofmansthal's erster großer Bühnenerfolg. Mit der Musik von Johann Strauß wurde daraus die gleichnamige Oper, die am 25. Januar in Dresden Premiere hatte.
- 7 Vgl. Hans Sedlmayr: *Verlust der Mitte. Die bildende Kunst des 19. Und 20. Jahrhunderts als Symptom und Symbol der Zeit*. Salzburg 1948.
- 8 Ich beziehe mich dabei auf eine These, die Albrecht Koschorke in einem Vortrag zur "Männlichkeit der Moderne" formulierte, der im Rahmen des internationalen Symposiums "Rückblick auf die Avantgarde" (Universität Osnabrück, 1.-4. Juli 1999) gehalten wurde. Der Tagungsband erscheint demnächst im Amsterdamer Rodopi-Verlag. Vielen Dank an dieser Stelle für die freundliche Zusendung des Vortragskripts.
- 9 Ernst Mach konnte so schon um 1900 emphatisch die "Unrettbarkeit des Ich" verkünden. Vgl. dazu Peter Weibel: "Zur Perspektive als konstruktivem Prinzip. Eine Geometrie des Imaginären", in: *Kunstforum International* 105 (Januar/Februar 1990), 170 f.
- 10 Zu den Veränderungen der biophysikalischen Körperkonzeption im 19. Jahrhundert vgl. z. B. Sally Jane Norman: *La mise en scène du corps: vers une nouvelle plastique scénique 1900-1930*. Diss. Paris III (Sorbonne nouvelle), Mikrofiche Atelier National de Reproduction des Thèses de L'Université de Lille 1990, 30-43.
Die Autorin bietet im ersten Teil ihrer Dissertation einen kurzen Gesamtüberblick über die unterschiedlichsten Wissensfelder, in denen sich gegen Ende des 19. Jahrhunderts Körperkonzeptionen artikulierten, ohne dabei allerdings zwischen den verschiedenen diskursiven Praktiken methodisch zu differenzieren.
- 11 Zur Etablierung und Durchsetzung dieses modernen Künstlerhabitus im Verlauf des 19. Jahrhunderts vgl. Wolfgang Ruppert: *Der moderne Künstler. Zur Sozial- und Kulturgeschichte der kreativen Individualität in der kulturellen Moderne im 19. und 20. Jahrhundert*. Frankfurt/M. 1998, besonders Teil II: "Die Konstruktion des Künstlerhabitus", 223-469.
- 12 Beat Wyss: *Der Wille zur Kunst. Zur ästhetischen Mentalität der Moderne*. Köln 1996.
- 13 So etwa die theosophisch inspirierte Kunstkonzeption Wassily Kandinskys. Seine Schrift *Über das Geistige in der Kunst* erschien im Dezember 1911 in München und wurde sofort als Programmschrift einer Ästhetik der Abstraktion rezipiert, die über den Kreis des deutschen Expressionismus hinaus für weite Teile der europäischen Avantgarde maßgeblich wurde.
- 14 Ich zitiere hier und im folgenden nach dem leicht zugänglichen Abdruck der deutschen Übersetzung in: Hansgeorg Schmidt-Bergmann: *Futurismus. Geschichte, Ästhetik, Dokumente*. Reinbek bei Hamburg 1993, 75-80.
- 15 Der "Sieg" des Automobils über die geflügelte Siegesgöttin von Samothrake findet sich bereits in Morassos Schrift *La nuova arma (La macchina)*, die 1905 in Turin erschien:
"Fu detto per l'alata e decapitata Vittoria di Samotracia, troneggiante in cima allo scalone del Louvre, che ha nelle pieghe della sua veste racchiuso il vento, e che nell'atteggiamento della sua persona rivela l'impeto della corsa facile e gioconda: orbene, e non è irriverente il paragone, anche il ferreo mostro quando scuote e scalpita per il battito concitato del motore offre nello stesso modo una magnifica rivelazione di forza virtuale e dimostra palesemente la velocità di cui è capace" (zit. nach Roberto Tessari: *Il mito della macchina. Letteratura e industria nel primo Novecento italiano*. Milano 1973, 126).
- 16 In diese Richtung ging beispielsweise die Kritik Alfred Döblins, mit der er auf Marinettis *Manifesto tecnico della letteratura futurista* reagierte. Vgl. Alfred Döblin: "Futuristische Worttechnik. Offener Brief an F. T. Marinetti", in: *Der Sturm* 3:150/151 (März 1913), 280 und 282.
- 17 Im gleichen Jahr, in dem das futuristische Manifest veröffentlicht wurde, erschien auch Arnold van Genneps ethnologische Studie *Les rites du passage*, in der zahlreiche Übergangsriten aus aller Welt vorgestellt werden.
- 18 "Und wir jagten dahin und zerquetschten auf den Hausschwellen die Wachhunde, die sich unter unseren heißgelaufenen Reifen wie Hemdkragen unter dem Bügeleisen bogen. Der zahm gewordene Tod überholte mich an jeder Kurve und reichte mir artig seine Tatze" (wie Anm. 14, 76).
- 19 Georges Sorel lieferte mit seinen *Réflexions sur la violence*, die als Artikelserie im Laufe des Jahres 1906 entstanden und als Monographie 1908 publiziert wurden, erstmals in der Geschichte politischer Theorien eine intrinsische Legitimation der Gewalt. Vgl. dazu Kenneth W. Grundy/Michael A. Weinstein: *The Ideologies of Violence*. Columbus/Ohio 1974, 94 ff.
- 20 Ich zitiere nach F. T. Marinetti: *Mafarka le futuriste*. Paris 1984, 168.
Im Rahmen dieses Artikels muß auf eine genauere Inhaltsbeschreibung des Romans verzichtet werden. Ich verweise deshalb nur auf das knappe Resümee des Handlungsrahmens, das János Riesz bietet: "Der Untergang als 'spectacle' und die Erprobung einer 'écriture fasciste' in F. T. Marinetti's 'Mafarka le futuriste' (1909)", in: Ulrich Schulz-Buschhaus/Helmut Meter (Hgg.): *Aspekte des Erzählens in der modernen italienischen Literatur*. Tübingen 1983, 85-99.
- 21 Marinetti (Anm. 20), 232.
- 22 So die Wertung Götz Müllers: "Der Umbau des Menschen. Marinetti's *Mafarka le Futuriste*", in: ders.: *Gegenwelten. Die Utopie in der deutschen Literatur*. Stuttgart 1989, 196 ff.
- 23 Daß Döblin bei seiner entschiedenen Ablehnung der literarischen Doktrin der *parole in libertà* zwar ästhetische Vorbehalte hatte, sich jedoch nicht an der Ideologie des futuristischen Menschenformungsprogramms stieß, zeigt sein Lob für Marinetti's *Mafarka*, in dem er ein gelungenes Exempel für das männlich-zupackende Schreiben "ohne Packpapier" sah, das er selbst zu dieser Zeit anstrebte. Vgl. "Futuristische Worttechnik" (Anm. 16), 280.
- 24 Michael Kirby/Victoria Nes Kirby: *Futurist Performance*. New York 1986, 18.
- 25 Die erste Phase dauerte von Januar bis August 1910, dann gab es nach längerer Pause zwischen März und Juni 1911 wieder eine Tournee und schließlich ab Februar 1913 eine fast zweijährige Phase regelmäßiger Veranstaltungen. Weitere *serate* fanden dann noch im März 1915 und schließlich im Winter 1915/ 1916 statt. Zu Chronologie und Dokumentation der *serate* vgl. die "Mappa

- storico-cronologico" im Katalog *Marinetti il futurista*. Firenze 1988, 70-116, sowie den Ausstellungskatalog *Futurismo*. Rom 1976, 307-346. Eine knappe Aufbereitung der Forschungsergebnisse zu den *serate* bietet Friedemann Malsch: *Künstlermanifeste. Studien zu einem Aspekt moderner Kunst am Beispiel des italienischen Futurismus*. Weimar 1991 (CD-Rom-Ausgabe), 177-182.
- 26 Die *serate* im Teatro Lirico von Mailand am 15. 2. 1910 beispielsweise wurde explizit als Hommage auf den General Asinari di Bernezzo angekündigt, der wegen seiner antioesterreichischen Verlautbarungen vom Dienst suspendiert worden war.
- 27 Zu Marinettis Konzeption der "guerra festa" insbesondere die Ausführungen von Manfred Hinz: *Die Zukunft der Katastrophe. Mythische und rationalistische Geschichtstheorie im italienischen Futurismus*. Berlin/New York 1985, 89-110 sowie Mario Isnenghi: *Il mito della grande guerra da Marinetti a Malaparte*. Roma/Bari, 2. Aufl. 1973, 169-174.
- 28 F. T. Marinetti: "Das Variété", zit. nach Schmidt-Bergmann (Anm. 14), 224 f.
- 29 Einen Abdruck der italienischen Version des Manifestes bietet z. B. Luigi Scivo (Hgg.): *Sintesi del futurismo. Storia e documenti*. Roma 1968, 82-85.
- 30 Vgl. den Abdruck des Manifestes mit Hinweis auf Varianten in F. T. Marinetti: *Teoria e invenzione futurista*. A cura di Luciano De Maria. Milano 1968, 46.
- 31 Vgl. F. T. Marinetti: „L'uomo moltiplicato e il regno della macchina“. Erstabdruck in *Guerra sola igiene del mondo*. Milano 1915, 95. Deutsche Übersetzung bei Hansgeorg Schmidt-Bergmann (Anm. 14), 107-110.
- 32 Weitere Abbildungen finden sich z. B. bei Giovanni Lista: *Marinetti et le futurisme*. Lausanne 1977, 60-61.
- 33 "Metallizzare, liquefare, vegetalizzare, pietrificare ed elettrizzare la voce, fondendola colle vibrazioni stesse della materia, espresse dalle parole in libertà" (F. T. Marinetti: *La declamazione dinamica e sinottica. Manifesto futurista*, Übersetzung H. E.). Das Manifest erschien erstmals als Einleitung zu Francisco Ganguillos *Piedigrotta*. Milano 1916. Dort wird der Text auf den 11.3.1916 datiert. Micheal Kirby vermutet jedoch eine erste Redaktion bereits 1914, parallel zu den ersten Deklamationsabenden (vgl. Kirby, wie Anm. 23, 29). Ich zitiere nach dem Abdruck bei Scivo (Anm. 29), 137-141, hier 138.
- 34 Stationen der Lesereise bildeten unter anderem Berlin, Rotterdam, Paris, Brüssel und schließlich im November 1913 auch London. Zur genauen Chronologie siehe die Anmerkungen von Luciano De Maria in: *Teoria e invenzione futurista* (Anm. 29), CXVII f.
- 35 Vgl. "Futurist Poetry of Motion – Signor Marinetti's Noisy Method", in: *The Daily Chronicle*, 1. Mai 1914, 7.
- 36 Wyndham Percy Lewis: *Blasting & Bombardiering*. London 1937, 37. Lewis dürfte sich dabei auf den Vortrag von "Siège de Adrianopoli" beziehen, den Marinetti anlässlich eines Ehrenbanketts am 18. 11. 1913 im Londoner "Florence Restaurant" hielt. Bei allem Einfluß, den der italienische Futurismus mit seinem Ideal einer energetischen Kunst auf die englische Avantgarde ausübte, versuchten die Vortizisten, ihr eigenes ästhetisches Ideal gegen den als "unmännlich" denunzierten Formverlust der Italiener zu profilieren. Den zentrifugalen Explosionen des Futurismus widersprachen sie mit dem Modell einer zentripetalen, selbstorganisierten dynamischen Form, für die sie das Bild des "Vortex", des strudelnden Wirbels, fanden. Die Differenzen zwischen Marinettis Kunstauffassung und der Wyndham Lewis', der zusammen mit Ezra Pound als der theoretische Kopf der Vortex-Gruppe zu gelten hat, werden auch an ihrem unterschiedlichen Technikverständnis deutlich. Während für die futuristische Kunst Technik in erster Linie wegen ihrer Effekte, als beschleunigende Bewegungskraft, modellbildend wurde, orientierte sich der Vortex an der Maschine als dem Vorbild einer gelungenen formal-strukturierten Organisationsweise. Gemeinsam war den Phantasien des Maschinellen im Futurismus wie im Vortizismus jedoch die Tatsache, daß sie im Bild des fragmentarisierten humanen Körpers ihren Ausgangspunkt hatten. In beiden Avantgardebewegungen erscheint Technik in jeweils anderer Form als der integrale Bestandteil einer künstlerischen Körperpolitik, die auf die Konstruktion eines Subjekts jenseits organischer Ganzheitlichkeit zielte. Zu diesem Thema siehe auch Hal Foster: "Prosthetic Gods", in: *Modernism/Modernity* 4:2 (1997), 5-38.
- 37 F. T. Marinetti: "In quest'anno futurista", Flugblatt der *Direzione del movimento futurista*, datiert auf den 29. 11. 1914. Abdruck des Textes bei Scivo (Anm. 29), 112-115, hier 114.
- 38 Vgl. F. T. Marinetti: *L'uomo moltiplicato e il regno della macchina*, zit. nach Hansgeorg Schmidt-Bergmann (Anm. 14), 109.
- 39 "La chirurgia, ha già iniziato la grande trasformazione. Dopo Carrel la guerra chirurgica compie fulmineamente la rivoluzione fisiologica. Fusione dall'acciaio, e metallizzazione della carne nell'uomo moltiplicato. Corpo motore dalle diverse parti intercambiabili e rimpiazzabili. Immortalità dell'uomo!..." (F. T. Marinetti: "Donne, dovete preferire i gloriosi mutilati", in: *L'Italia futurista* 1:2, 15. 6. 1916; Übersetzung H. E.). Marinetti bezieht sich auf den französischen Chirurg Alexis Carrel, der für seine wissenschaftlichen Leistungen 1912 den Nobelpreis bekommen hatte.
- 40 Zit. nach: Oskar Schlemmer: *Idealist der Form. Briefe, Tagebücher, Schriften*. Hrsg. von Andreas Hüneke. Leipzig 1989, 25.
- 41 Zur Kriegsbegeisterung der deutschen Künstler vgl. insbesondere die Arbeit von Helmut Fries: *Die große Katharsis. Der Erste Weltkrieg in der Sicht deutscher Dichter und Gelehrter*. Bd. 1: *Die Kriegsbegeisterung von 1914. Ursprünge-Denkweise-Auflösung*. Konstanz 1994; außerdem den Teil zu "Kultur und Wissenschaft im Ersten Weltkrieg" in: Wolfgang J. Mommsen: *Bürgerliche Kultur und künstlerische Avantgarde. 1870-1918: Kultur und Politik im deutschen Kaiserreich*. Frankfurt/ Berlin 1994, 111-174.
- 42 Vgl. den Tagebucheintrag vom 27. April 1915: "Ich will ein seltsam schönes Porträt, Figurenbild, Landschaft malen. Die Hand reichen den Idealisten der Form. Lehbruck und Archipenko in der Plastik, und den ‚Kubisten‘ der Malerei. Sie leiten zur Baukunst über, indem sie in ihren Werken bauen. Mit erdgeborenen Farben den Himmel schaffen (...) Das Nächstliegende, um das Fernste zu erreichen"; zit. nach Oskar Schlemmer: *Idealist der Form* (Anm. 40), 20.
- 43 So wenigstens die Einschätzung von Wulf Herzogenrath: *Oskar Schlemmer – Die Wandgestaltung der neuen Architektur*. München 1973, 289, Fußnote 392.
- 44 Zit. nach Dirk Scheper: *Oskar Schlemmer. Das triadische Ballett und die Bauhausbühne*. Berlin 1988 [= Schriftenreihe der Akademie der Künste, Bd. 20], 24.

- 45 Zit. nach Oskar Schlemmer: *Idealist der Form* (Anm. 40), 142.
- 46 In der ersten Manuskriptfassung zum *Triadischen Ballett* tauchte die Figur noch unter der Bezeichnung "Priester und Dämon" auf.
- 47 Eine detailliertere Beschreibung dieser Figur und ihrer Funktion im *Triadischen Ballett* bietet Dirk Scheper (Anm. 44), 43 f.
- 48 Zur Rezension des *Triadischen Balletts*: Scheper (Anm. 44), 55 f.
- 49 Oskar Schlemmer: *Idealist der Form* (Anm. 40), 148.
- 50 Vgl. hierzu den Aufsatz von Andreas Hüneke: "Entfesselung durch Fesselung. Theorie und Praxis der Bühne bei Schlemmer und in seinem Umkreis", in: *Oskar Schlemmer. Tanz, Theater, Bühne*. Düsseldorf 1994, 41-44.
- 51 Die Rezeption von Schlemmers Theaterexperimenten als Vorläufer zeitgenössischer Performancekunst verdankt sich insbesondere der inzwischen schon "klassischen" Arbeit RoseLee Goldbergs: *Performance: Live Art 1909 to the Present*. New York 1979. Die Bedeutung, welche die Autorin Schlemmer zumißt, kommt dabei nicht nur in einem langen Artikel über die Bauhausbühne zum Ausdruck, sondern bereits in der Wahl eines Fotos vom Stäbetanz als Frontispiz des Buches. Zum Ablauf des Stäbetanzes vgl. Scheper (Anm. 44), 195 f.
- 52 Die Zitate stammen aus der Rezension von Georg Schmidt: "Matinee der Bauhaus Bühne in Basel", in: *National-Zeitung*, Basel, 30. 4. 1929, zit. ebd., 193 f.
- 53 Oskar Schlemmer: "Neue Bauhaustänze", in: *Die Dame* (1929), zit. ebd., 207.
- 54 Oskar Schlemmer: "Entscheidungsstunde! Ein Appell in Sachen Kunst", in: *Deutsche Allgemeine Zeitung* 360 (22. 8. 1933), Ausgabe Groß-Berlin.