LMU
LUDWIG-
MAXIMILIANS-
UNIVERSITÄT
MÜNCHEN

Studienabschlussarbeiten
Faculty of History and the Arts

Unspecified

Schrägle, Ulla:

Das Tanzmotiv bei Gino Severini, Theo van Doesburg und Man Ray
Drei Positionen der Avantgarde

Master of Arts, Unspecified 2003

Faculty of History and the Arts
Department Kunstwissenschaften
Unspecified

Ludwig-Maximilians-Universität München

https://doi.org/10.5282/ubm/epub.513

Inhalt

1. Einleitung 1

Die Künstler – der Bestand 3

Fragestellung und Methodik 5

Forschungsstand 7

2. Tanz zu Anfang des 20. Jahrhunderts 9

2.1. **Ausbruch aus der Normalität – der moderne Gesellschaftstanz** 9

Primitivistische Tendenzen im Tanz 10

2.2. **Ausdruckstanz – die neue Kunstform** 11

Loïe Fuller – Begründerin des avantgardistischen Tanzes 12

2.3. **Der biographische Bezug der Künstler zum zeitgenössischen Tanz** 15

3. Analogien von Tanz und bildnerischer Avantgarde 17

3.1. **Tanz im Spiegel futuristischer Ideologie** 17

3.1.1. Das Primat des Zeitgemäßen 17

3.1.2. Der Dynamismus – ideologischer Kern des Futurismus 18

Die philosophische Grundlage des futuristischen Dynamismus: Henri Bergson 19

Tanz – das ‚dynamische Motiv' 20

3.1.3. Die ganzheitliche neue Kunst – der universalistische Ansatz 20

Die Einheit von Kunst und Leben 21

Die Verschmelzung der Künste 22

Kollektivität – Grundlagen des Futurismus bei Jules Romains 23

3.1.4. Tanz und Maschinenästhetik – der technologische Aspekt 25

Maschinenästhetik und die italienische Zukunftsvision – ein Exkurs 26

3.2. **Severinis Einstellung zu den futuristischen Vorgaben** 28

Kunst und Leben – Severinis Pariser Lebenswandel 29

Synästhetische Effekte 29

Kollektivität als Ekstase 31

Der Tanz zwischen Ausdruck und Mechanik 32

3.3. **Van Doesburgs theoretischer Standpunkt** 34

Der Dynamikgedanke bei van Doesburg – die Suche nach der ‚vierten Dimension' 35

Universalität bei van Doesburg 38

Van Doesburgs Einstellung zu Maschinenästhetik 40

Van Doesburgs Beziehung zum Futurismus 41

3.4. **Ausgangspunkte des künstlerischen Schaffens Man Rays** 44

Die Begeisterung für neue Technologien 45

Universalität bei Man Ray 47
Man Ray: „A Primer of the New Art of Two Dimensions“ 48
Die Futurismus-Rezeption in den USA 49

4. Die ästhetische Umsetzung des Tanzmotivs – die Bewegungsdarstellung 51

4.1. **Severini** 51
Formgestaltung zwischen Futurismus und Kubismus 51
„Analogie plastiche del dinamismo“ und ‚Mer=Danseuse’ 53
Farbgestaltung 56

4.2. **Van Doesburg** 58
Die Konstruktion von Bewegung 58
‚Rhythmus eines russischen Tanzes’ – die rhythmische Interpretation 59
Das Problem um Linie, Farbe und Fläche 61
‚Komposition in Grau – Ragtime’ 61
Annäherungen und Streitfragen zwischen v. Doesburg und Mondrian – ein Exkurs 62
Bewegungsdarstellung in der Architektur 64
Farbgestaltung 65

4.3. **Man Ray** 67
‚The Rope Dancer’ und die Zweidimensionalität der Malerei 67
Farbgestaltung 70
Simultaneität, Formkontraste und Rhythmisierung 71
Die bildübergreifende Bewegung 72
Bewegung im Schaffensprozess 73
Eine Bemerkung zur Medienwahl 75

5. Gegenstandslosigkeit in der Tanzthematik 77

5.1. **Musik als Vorbild der Bildenden Kunst** 78
5.2. **Geometrisierung – die Vereinigung von Spiritualität u. Wissenschaft** 81
5.3. **Die unterschiedliche Funktionalisierung von Abstraktion** 85
5.3.1. Abstrakte Elemente bei Gino Severini 85
5.3.2. Van Doesburgs ‚objektive’ Abstraktion 88
Eine Bemerkung zu Worringer 90
5.3.3. Abstraktion bei Man Ray – das Primat des künstlerischen Ausdrucks 91

6. Resumée 94

Literaturverzeichnis 96

1. Einleitung

Tanz als Motiv in der bildenden Kunst hat eine lange Tradition. Zu Beginn des 20. Jahrhunderts waren zwei ikonographische Richtungen bei der Darstellung von Tanz vorherrschend.

Das häufigste Tanzmotiv um 1900 gehört zur Gattung der religiösen Historienmalerei. Es ist der Tanz der Salome, das biblisch-mythische Urbild des verführenden Tanzes. Besonders im Symbolismus und in der Decadence des Fin de Siècle war die Salome, oft auch als grausame femme fatale, ein beliebtes Thema. Berühmte Beispiele hierfür sind die Salome-Darstellungen in zahlreichen Fassungen von Gustave Moreau (1876), Max Klinger (Marmor 1893), Max Slevogt (1895), Lovis Corinth (1899, 1906), Franz von Stuck (1906) und Gustav Klimt (1909).[1]

Die zweite Darstellung, die von der bildenden Kunst bevorzugt verwendet wurde, war der Reigen-Tanz. Dieser war schon im mittelalterlichen Totentanz sowie im weitesten Sinne im mythologischen Historienbild der Renaissance präsent, wie etwa bei den drei Grazien in Botticellis *Primavera* (1478). Gegen Ende des 19. Jahrhunderts erlebte dieses Motiv eine neue Blüte. So tauchte es z.B. in Rodins *La Ronde* (Radierung, 1883/84), Böcklins *Pan mit tanzenden Kindern* (1898-1900), Klingers *Fest/Reigen* (Radierung 1894), Corinths *Frühlingsreigen* (1895), Stucks *Reigen* (1910) und in etwas abgewandelter Form in Munchs *Tanz des Lebens* (1899-1900) auf. Oft wurde der Reigen in Verbindung mit Bacchanalen oder Bacchantenzügen dargestellt, z.B. von Böcklin, Corinth und Stuck (1885/1896/1897). Das prominenteste Beispiel des Reigens zu Beginn des 20. Jahrhunderts findet sich bei Matisse. Während der Reigen bzw. seine französische Entsprechung, die „farandole" in *La joie de vivre* (1906) noch in einer überzeitlichen arkadischen Szenerie eingegliedert ist, erscheint sie in *La Danse II* (1909/10) gelöst von jeglichem Kontext.[2]

Zwischen 1910 und 1920 ist in der Kunst ein Bruch mit der traditionellen Ikonographie des Tanzes festzustellen. Bei den neuen Darstellungen handelt es sich durchweg um zeitgenössische Paartänze oder Einzeldarbietungen, die häufig in Varietés, auf Volksfestbühnen, im Zirkus oder bei Straßenfesten anzutreffen waren,

---

[1] Die Salome war auch im zeitgenössischen Tanz ein beliebtes Motiv. So gab es um 1900 berühmte Salome-Interpretationen von Loïe Fuller und Maud Allen; vergl.: **Martin**, Marianne: „Modern Art and Dance: An Introduction", in: ***Art & dance. Images of modern dialogue 1890-1980*** [Ausst.Kat. Institute of Contemporary Art Boston 1982/83] (Boston 1982) 14f.

[2] Vergl.: ***Tanz in der Moderne. Von Matisse bis Schlemmer.*** [Ausst.Kat. Kunsthalle Emden 1996/97] herg. v. Karin Adelsbach (Köln 1996) 14.

wie etwa der Tango, der Bärentanz, der Flamenco, die Seguidilla, verschiedene slavische Tänze usw. Es sind ‚moderne Tänze', deren Interpretationen jegliche idealisierende oder historisierende Herangehensweise an das Thema ausschließen. Die Kunst begann sich an der Realität des 20. Jahrhunderts, am „Zeitgemäßen" zu orientieren, womit die sozialen, gesellschaftlichen oder eventuell politischen Thematiken des zeitgenössischen Lebens gemeint sind. In diesem Zusammenhang steht die Wendung vom idealisierenden Historienbild als der traditionellen Gattung des Tanzmotivs zu realitätsnahen genrehaften Szenerien.

Der ikonographische Bruch wurde von den verschiedenen künstlerischen Avantgarde-Bewegungen vollzogen, die jedoch den ‚modernen Tanz' unterschiedlich interpretierten. Zum Beispiel tauchte das Tanzmotiv im deutschen Expressionismus auf, wobei vor allem Kirchner einige unkonventionelle Darstellungen, wie etwa die *Tanzschule* (1914) und den *Tanz zwischen den Frauen* (1915) lieferte. Er thematisierte allerdings meist weniger den Tanz an sich, als die Expressivität der Figuren sowie die exzessiv-obszöne Situativität, hervorgerufen durch Aktdarstellungen der Tänzerinnen. Wie man schon an der unbestimmten Betitelung „*Tanz im...*" oder „*Tänzerin*" ablesen kann, galt das expressionistische Interesse vorrangig den Personen und der Örtlichkeit und nicht der Differenzierung spezieller Tänze. Ingesamt stehen in diesen Tanzdarstellungen oft das Exzessive und Ekstatische im Vordergrund.[3] So z.B. auch in Noldes *Tanz um das goldene Kalb* (1910), dass eigentlich dem Typus des Reigen-Tanzes zugeordnet werden könnte. Die Geschlossenheit eines Reigens ist im Bild jedoch kaum nachvollziehbar, da die extatische Tanzwut der einzelnen Figuren das Motiv bestimmt. Neben der Auffassung von Tanz des deutschen Expressionismus gibt es weitere avantgardistische Interpretationen der Thematik, z.B. des Futurismus und des *Stijl*. All die verschiedenen Ansätze verbindet eine Gemeinsamkeit: das Streben nach ‚zeitgemäßer' Darstellung.

Einen Anknüpfungspunkt für die ikonographische Wende boten die Impressionisten des ausgehenden 19. Jahrhunderts, die Tanz bereits als zeitgenössisches und nicht als historisches Motiv zeigten. Während Degas mit seinen Ballett-Szenerien bei Darstellungen des klassischen Kunsttanzes blieb, orientierten sich die anderen Künstler wie Toulouse-Lautrec und Renoir an Tänzen in Ausflugslokalen oder im Varieté. Für das Verständnis des impressionistischen Ansatzes ist Charles Baudelaire

---

[3] Dies gilt besonders für Nolde, der sich mit der ekstatischen Tanzgestik in seinen Bildern gerne auf die Tänze Mary Wigmans bezog; vergl.: **Martin** (1982) 32.

(1821-67) wichtig. Dieser forderte den „Maler des modernen Lebens“ auf, „Sittengemälde unserer jetzigen Zeit“ zu schaffen.[4] In diesem Sinne kann man vor allem Degas als Chronisten der Realität des zeitgenössischen Lebens bezeichnen. Er wurde schon damals als der Mann, „der in seiner Kopie des modernen Lebens am besten dessen Seele eingefangen hat“ gesehen.[5] Vor diesem Hintergrund sind einige seiner Ballett-Szenen durchaus als kritische Darstellung der Schindereien und des sozialen Elends der hoffnungserfüllten Elevinnen zu verstehen, wie etwa *Das Warten* (1882) oder die Bronze *Petite danseuse à quatorze ans* (1879-1881).
Vielleicht noch stärker als bei Degas steht in Toulouse-Lautrecs Varieté-Szenen, die hauptsächlich soziales Genre und Porträts berühmter Tänzerinnen wie Jane Avril oder La Goulue zeigen, das Baudelairesche „Sittengemälde“ und weniger der Tanz im Vordergrund.

Die Verwendung einer zeitgenössischen, realen Motivik wurde also schon von impressionistischen Künstlern propagiert, was in Zusammenhang mit der damaligen, durch die Industrialisierung bedingten Neuorientierung von Leben und Gesellschaft stand. Im Unterschied zur Kunst des 20. Jahrhunderts sah der Impressionismus im Tanz primär ein Motiv für Sozial- und Gesellschaftskritik. Die Avantgarde-Strömungen dagegen verbanden mit der zeitgenössischen Tanzthematik neue Anliegen und Aussagen und grenzten sich somit sowohl von der traditionellen Ikonographie als auch von der impressionistischen Darlegung des Motivs ab. Grundlegend dafür war der Futurismus, der Tanz als Ausdruck von Bewegung, Dynamik, Geschwindigkeit und Energie neuartig interpretierte. Dabei sollte die in der traditionellen Ikonographie immer mit Tanz verbundene Thematisierung von Weiblichkeit und Sexualität keine Rolle mehr spielen.

Die Künstler – der Bestand

Durch den italienischen Futurismus[6] erfuhr das Tanzmotiv eine Bedeutungs-erneuerung, die sich auch auf die nachfolgenden Avantgarde-Strömungen auswirkte. Ein Mitglied des futuristischen Künstlerkreises war Gino Severini,[7] der seit 1906 in Paris lebte und 1910 das von Boccioni, Carrà und Russolo verfasste „Manifesto dei

---

[4] **Baudelaire**, Charles: *Sämtliche Werke*, Bd. 5 (München 1989) 213, zitiert nach: **Adelsbach**, Karin: „'Festhalten des Unfaßbaresten'. Bildende Kunst und Tanz. Stationen eines Dialogs“, in: ***Tanz in der Moderne. Von Matisse bis Schlemmer.*** (1996/97) 10.

[5] Zitat vom Journalisten und Literaten Edmond de Goncourt, aus: *Journal des Goncourt*, V [13. Februar 1874], zitiert nach: **Adelsbach** (1996) 10.

[6] Mit der Bezeichnung „Futurismus“ ist im Folgenden durchgehend der italienische Futurismus gemeint.

[7] Gino Severini wurde 1883 in Cortona geboren und starb 1966 in Paris.

pittori futuristi“ mitunterzeichnete. Am „Manifesto tecnico“ von 1911 war Severini sogar unmittelbar redaktionell beteiligt.[8] Er war derjenige, der sich innerhalb der futuristischen Gruppe am meisten mit der Darstellung von Tanz beschäftigte. Zwischen 1911 und 1915 widmete er seine Bildsujets fast ausschließlich Varietétänzerinnen, Ballszenen, Paartänzen und dem Zirkus (Abb. 1-11), wobei er stark von seinem Pariser Umfeld in der Nachfolge des Impressionismus und Neoimpressionismus angeregt wurde.[9] Es entstand ein Bildkorpus von ca. 90 Tanz-Werken (darunter einige Serien wie *Danse de l'ours* 1912-13, *Tango argentino* 1913-14 und *Mer=Danseuse* 1913-15), in dem ab 1913 auch vermehrt abstrakte Elemente auftauchten.

Bei Theo van Doesburg,[10] Protagonist einer nachfolgenden Avantgarde-Bewegung in den Niederlanden, stellt sich die Frage, ob und wie er in seinen Tanz-Bildern den futuristischen Gedanken weiterentwickelte. Van Doesburg behandelte die Tanzthematik, weniger intensiv als Severini, zwischen 1915 und 1919. In vier Ölgemälden, zwei Glasfenstern und einer Fülle an vorbereitenden zeichnerischen Studien[11] sind einzelne Tänzer oder Tanzpaare abgebildet (Abb. 12-29). Bis 1917 blieb van Doesburg in seinen Arbeiten deutlich figürlich. Bei den nachfolgenden Bildern ist die vom Titel suggerierte Gegenständlichkeit nicht mehr erkennbar.
Van Doesburg befasste sich mit der Tanzthematik in der Zeit, als er in Zusammenarbeit mit Mondrian die Zeitschrift *De Stijl* ins Leben rief, mittels derer sich die zugehörige Künstlergruppe formierte (1917/18). Nachdem van Doesburg 1921 mit der Malerei gebrochen und sich der Architektur zugewandt hatte, tauchte der Tanz zwar nicht mehr motivisch, so doch thematisch 1928 nochmals in seinem Werk auf: in der Umgestaltung des Tanzcafés *Aubette* in Straßburg.

---

[8] Severini und Balla wurden nach dem Ausscheiden Aroldo Bonzagnis und Romolo Romanis aus der Mailänder Futuristen-Gruppe um die Unterstützung des Manifests durch ihre Unterschrift gebeten. Die von Boccioni geforderte Voraussetzung für die Unterzeichnung war die volle Identifikation der Künstler mit dem Manifest. Aus diesem Grund unterschrieb z.B. Amedeo Modigliani nicht; vergl.: **Farese-Sperken**, Christine: Der Tanz als Motiv in der bildenden Kunst des 20. Jahrhunderts [Diss. München] (München 1969) 163.

[9] Nach seiner Ankunft in Paris hatte Severini durch den Kontakt zu seinem Landsmann und stadtbekannten Bohemien Modigliani umgehend Zugang zu den ansässigen Künstlerkreisen und zum Pariser Nachtleben gefunden.

[10] Theo van Doesburg wurde 1883 unter dem bürgerlichen Namen Christian Emil Marie Küpper in Utrecht geboren. Schon ab früher Jugend nannte er sich nach seinem Stiefvater Theo van Doesburg. Ab 1920 publizierte er auch unter den Pseudonymen I.K. Bonset und Aldo Camini. Der Künstler verstarb 1931 in Davos.

[11] Da van Doesburg seine Werke meist erst im Nachhinein datierte und dabei sehr ungenau vorging, sind die auf den Bildern angegebenen Entstehungsdaten oft nicht korrekt. Diese Arbeit bezieht sich auf die von Els Hoek recherchierten und im Werkverzeichnis veröffentlichten Datierungen; siehe: **Hoek**, Els: *Theo van Doesburg – oeuvre catalogus* (Utrecht 2000).

Man Ray[12] belegt als Vertreter der amerikanischen Avantgarde bezüglich der anderen beiden Künstler eine Außenseiterposition. Diese Sonderstellung Man Rays ist vor allem hinsichtlich der Frage interessant, ob die futuristischen Erneuerungstendenzen des Tanzmotivs und der Kunst allgemein auch die amerikanische Avantgarde beeinflussten, oder ob diese einen eigenen Zugang zur zeitgenössischen Tanzthematik hatte. Der Korpus an Tanz-Bildern bei Man Ray besteht aus sechs Arbeiten, die sich unmittelbar dem Thema Tanz widmen, und ca. zehn Werken, die sich im weiteren Sinn mit Bewegung, Musik und Theater beschäftigen (Abb. 30-41). Hinsichtlich ihres Mediums gliedern sich die Arbeiten in zwei Ölgemälde, eine Tusche-/Kohlezeichnung, sowie Airbrush-Bilder und Collagen. Die Gegenständlichkeit der Bilder ist teilweise nur mehr mithilfe des Titels nachvollziehbar. Zeitlich sind die Werke zwischen 1915 und 1919 anzusiedeln und fallen damit in die frühe New Yorker Phase des Künstlers.[13]

Fragestellung und Methodik

Es ist festzuhalten, dass sich die drei Künstler zwischen 1911 und 1919 mit dem gleichen Motiv, dem Tanz, auseinandersetzten und dabei einen Bruch mit der ikonographischen Tradition des Motivs vollzogen. Neben der motivischen Übereinstimmung, die für viele Künstler der Zeit gelten würde,[14] gab es bei Severini, van Doesburg und Man Ray auch eine konzeptuelle: der Übergang zur Abstraktion. Welcher theoretische Hintergrund steckt hinter diesen, bei den drei Künstlern analogen Entwicklungen? Welche Gemeinsamkeiten und Differenzen lassen sich in ihren künstlerischen Positionen nachvollziehen?

Dazu werden nach einer einleitenden Darstellung über die Situation des Tanzes zu Beginn des 20. Jahrhunderts drei Schwerpunkte untersucht. Erstens: Es wird

---

[12] Der Künstler wurde 1890 in Philadelphia geboren. Sein Geburtsname ist ungeklärt. Man vermutet den Vornamen „Emmanuel“ oder „Michael“. Auch der Nachname „Ray“ wurde von der Familie erst 1911 angenommen; vergl.: **Naumann**, Francis: „Man Ray, 1908-1921, Von einer zweidimensionalen Kunst zur Identität von Kunst und Leben“, in: ***Man Ray 1890-1976 - Sein Gesamtwerk*** [Ausst.Kat. National Museum of American Art. Smithsonian Inst., Washington d.C. 1988/1989] (dt. Ausgabe) herg. v. Merry Foresta u.a. (Schaffhausen, Zürich 1989) 52. Man Ray starb 1976 in Paris.

[13] In dieser Zeit war Man Ray keiner bestimmten Künstlergruppe zugehörig. Zwar wird er üblicherweise mit Francis Picabia und Marcel Duchamp zu „New York Dada“ subsumiert, es handelte sich dabei aber um keine manifeste Gruppe, sondern um eigenständige künstlerische Ansätze der individuellen Personen; vergl.: **Schwarz**, Arturo: *Man Ray* (München 1980) 54f. 1921 verließ Man Ray die USA und zog nach Paris.

[14] Genügend Beispiele von Archipenko bis Schmidt-Rottluff finden sich in: ***Tanz in der Moderne. Von Matisse bis Schlemmer.*** (1996).

aufgezeigt, inwiefern der zeitgenössische Tanz für avantgardistische Künstler als Motiv von Interesse war. Die Arbeit nähert sich diesem Gegenstand anhand einzelner verbindender Aspekte von Tanz und bildnerischer Avantgarde, basierend auf dem geistesgeschichtlichen Hintergrund des Futurismus. Dieser Ansatz folgt der chronologischen Reihung der Künstler: Severinis Bilder entstanden etwas vor den ungefähr zeitgleichen Werken van Doesburgs und Man Rays. Es soll dabei, hauptsächlich mithilfe schriftlicher Quellen, aber auch durch vereinzelte Hinweise auf gestalterische Details, belegt werden, ob und inwieweit die einzelnen Künstler von den futuristischen Vorgaben beeinflusst wurden. Verbindende und differenzierende ideologische Grundabsichten, die sich hinter der Wahl des gleichen Motivs verbergen, werden aufgedeckt.

Anschließend sollen die im ersten Teil erarbeiteten kunsttheoretischen Positionierungen der Künstler anhand der Bilder verifiziert werden. Eine farb- und formanalytische Betrachtung der wichtigsten Werke wird an dieser Stelle vonnöten sein. Die Analyse erfolgt dabei hauptsächlich unter dem Gesichtspunkt der Bewegungsdarstellung.

Ein abschließender Teil widmet sich, aufbauend auf den Ergebnissen der vorangehenden Teile, Überlegungen zum Abstraktionsbegriff der Künstler. Es ist dabei zu vermuten, dass die Künstler, je nach ihrer theoretischen Positionierung, Abstraktion unterschiedlich funktionalisierten.

Jede Beschäftigung mit avantgardistischer Kunst steht vor der Schwierigkeit der Komplexität der Thematik, da die gegenseitigen Bezüge verschiedener Aspekte vielfältig und oft nicht zu trennen sind. Der hier gewählte Aufbau, der eine Differenzierung von gesellschaftlichem Bezug des Tanzmotivs, kunsttheoretischem Hintergrund, Verifizierung am Werk und Erörterung des Abstraktionsbegriff der jeweiligen Künstler vorsieht, ermöglicht den unmittelbaren Vergleich der künstlerischen Auffassungen anhand einzelner Aspekte. Dabei wird es unvermeidlich sein, dass bestimmte grundlegende Bezüge der avantgardistischen Kunst, wie z.B. zur Musik oder zum Ausdruckstanz, unter den einzelnen Teilthematiken wiederholt auftauchen.

Die verwendete Primärliteratur wird soweit als möglich in ihren Originalsprachen oder in einer deutschen Übersetzung wiedergegeben. Mit den Titeln der Werke wird ebenso verfahren, sie richten sich nach den Vorgaben Daniela Fontis,[15] Jo-Anne Birnie

[15] **Fonti**, Daniela (Herg.): *Gino Severini - catalogo ragionato* (Mailand 1988).

Danzkers[16] und Man Rays[17] selbst. In den deutschsprachigen Zitaten wird die originale Rechtschreibung beibehalten.

Forschungsstand

Eine vergleichende Untersuchung der Künstler Severini, van Doesburg und Man Ray anhand des Motivs gibt es bislang nicht. Daniela Fonti legte dazu den Pfad, indem sie jüngst einige Werke von u.a. van Doesburg und Man Ray in die Ausstellung *Gino Severini - la danza 1909-1916* integrierte. Eine Darstellung gegenseitiger Einflüsse ließ aber auch der dazugehörige Katalog vermissen.[18] Für einen allgemeinen Überblick über den Tanz in der bildenden Kunst zu Anfang des 20. Jahrhunderts soll der Ausstellungskatalog von Karin Adelsbach genannt werden, der zwar auch keinen übergreifenden Ansatz verfolgt, aber sehr fundiert die Interpretation des Motivs innerhalb einzelner Strömungen schildert.[19] Man Ray wird darin allerdings nicht bearbeitet.

Was die Einzelbetrachtungen betrifft, so ist das Motiv des Tanzes bei den drei Künstlern unterschiedlich intensiv untersucht worden. Zu Severini, bei dem der Tanz ja einige Jahre werkbestimmend war, gibt es die meisten Arbeiten. Grundlegend ist die Monographie von Marianne Martin, die 1968 Severinis Werk im Hinblick auf futuristische Bewegungsideologien analysiert hat. Martin lieferte übrigens auch eine knappe aber sehr prägnant-informative Darstellung zum Thema Ausdruckstanz und Bildende Kunst zu Beginn des 20. Jahrhunderts, mit der Betonung auf dem Zusammenspiel der beiden Künste.[20] Christine Farese-Sperken ging 1969 in ihrer Dissertation weiter auf den Einfluss der damals in Paris berühmten Ausdruckstänzerin Loïe Fuller auf Severinis Werk ein, jedoch sind ihre interessanten Ausführungen recht kurz gehalten.[21] Ausführlicher behandelte die Thematik 1991 Piero Pacini, wobei er sich vorrangig auf formale Analogien stützte und eine Reflexion über das Abstraktions-Konzept der Fuller aussparte. [22] Einen allgemeinen Überblick über das

---

16 ***Theo van Doesburg, Maler – Architekt*** [Ausst.Kat. Museum Villa Stuck, München 2000/01] herg. v. Jo-Anne Birnie Danzker (München 2000).

17 **Ray**, Man: *Selbstportrait* (Erstausgabe Boston 1963, dt. Ausgabe München 1983).

18 ***Gino Severini – la danza 1909-1916*** [Ausst.Kat. Peggy Guggenheim Collection, Venedig 2001] herg. v. Daniela Fonti (Mailand 2001).

19 ***Tanz in der Moderne. Von Matisse bis Schlemmer.*** (Köln 1996).

20 **Martin**, Marianne: *Futurist art and theory 1909-1915* (Oxford 1968) und **Martin** (1982).

21 **Farese-Sperken** (1969).

22 **Pacini**, Piero: "Gino Severini, L'Unanimismo di Jules Romains e le danze cromatiche di Loïe Fuller" in: *Antichità viva* XXIX/6 (1990) und XXX/4-5 (1991).

Tanzmotiv bei Severini und eine zugehörige aktuelle Bibliographie bietet Daniela Fontis oben erwähnter Ausstellungskatalog.

Bei Theo van Doesburg wurde das Tanzmotiv bis dato explizit nur in einem kurzen Beitrag von Nancy Troy untersucht.[23] Sie ging hauptsächlich mithilfe der Vorzeichnungen auf die Konstruktionsweise der Figuren in van Doesburgs Tänzen ein. Ein Bezug zum kunsttheoretischen Hintergrund der Werke, insbesondere im Hinblick auf eventuelle futuristische Einflüsse, wurde von Troy nicht hergestellt.

Man Rays Werk hat bislang bezüglich der Tanzmotivik keine Beachtung in der Forschung gefunden, abgesehen von Angelica Rudenstines und Arturo Schwarz' sehr genauen Entstehungsbeschreibungen der Werke. [24]

---

[23] **Troy**, Nancy: "Figures of Dance in De Stijl", in: *Art Bulletin* 64/4 (1984).

[24] ***The Peggy Guggenheim Collection Venice*** [Best.Kat.] herg. v. Angelica Rudenstine (New York 1985) und **Schwarz** (1980).

2. Tanz zu Anfang des 20. Jahrhunderts

Das verstärkte Auftreten von Tanzthematik in der bildenden Kunst gegen Anfang des 20. Jahrhunderts erklärt sich vor dem gesellschaftlichen Hintergrund. Tanz erlangte in der Zeit von 1880 bis 1920 eine große Popularität. Er war damals besonders in zwei Ausprägungen präsent: als moderner Gesellschaftstanz und als ‚freier Tanz' oder Ausdruckstanz, der sich vor allem in den Jahren 1905-1920 zur eigenständigen Kunstform entwickelte.

2.1. Ausbruch aus der Normalität – der moderne Gesellschaftstanz

Vorrangiges Merkmal der populären Gesellschaftstänze der Zeit war, dass sie eine Einheit mit einem bestimmten gesellschaftlichen Umfeld bildeten. Tänze wie der Tango, die Polka oder die Tarantella waren zu Anfang des 20. Jahrhunderts am Rande der bürgerlichen Ordnung angesiedelt. Aus offiziellen Veranstaltungsorten wie der Oper, aber auch aus privaten bürgerlichen Kreisen waren diese Tänze ausgeschlossen. Mit den Varietés waren sie in Orten beheimatet, die sich außerhalb von traditionellen gesellschaftlichen Institutionen befanden. Zu deren Besuchern zählten üblicherweise Bohemiens, Künstler, oder Prostituierte und damit Personen, die am Rande der Gesellschaft standen.
Entsprechende Tanzlokale waren vor allem in Paris zu finden, wo schon seit dem Ausgang des 19. Jahrhunderts die Verbreitung des elektrischen Lichts ein ausgedehntes Großstadt-Nachtleben ermöglichte. In der Folge öffneten große Varietés, wie der *Nouveau Cirque* (1880), der *Chat Noir* (1881) das *Elysée-Montmartre* (1886) und der *Moulin Rouge* (1889) seine Pforten. Die Popularität der „boîtes de nuit" stieg bis in die Mitte der zwanziger Jahre des folgenden Jahrhunderts kontinuierlich.

Ihre immer größere Beliebtheit, nicht nur in Paris, sondern ebenso in allen anderen europäischen Großstädten, spiegelt die gesellschaftliche Tendenz der Zeit wider, nach dem Ausbruch aus der Normalität zu verlangen; denn die Varietés waren Orte des Unüblichen, Fremden, Unkonventionellen und Freien. So fand in den Tanzlokalen eine Vermischung gesellschaftlicher Schichten vom Musiker bis zum Adeligen statt, die zu der Zeit nur dort möglich war. Das Zusammentreffen mit dem Unbekannten wurde schon Ende des 19. Jahrhunderts von Baudelaire thematisiert, der dazu aufrief, das Neue im Fremden zu suchen: „Au fond de l'inconnu pour trouver du

nouveau [...]".[25] Wie Baudelaire vorschlug, wandte man sich auch im 20. Jahrhundert auf der Suche nach einem gewandelten Leben und neuen sozialen Strukturen dem Ursprünglichen, Primitiven, Unzivilisierten zu. Die Suche nach dem Neuem im Fremden des Varietés ist ein Indiz für das Aufkeimen primitivistischer Tendenzen in der Gesellschaft. Das Interesse galt dabei nicht nur den Varietés, sondern gleichermaßen den damaligen gesellschaftlichen Randgruppen, wie Straßenkünstlern und Schaustellern. Vor allem der Zirkus erfreute sich großer Beliebtheit, weil er dem Zuschauer Außergewöhnliches und Anomalien präsentierte.

Primitivistische Tendenzen im Tanz

Tanz war neben der neuen Musik – dem Jazz – eine weitere Möglichkeit, das primitivistische Streben der Gesellschaft nach Unüblichem, Neuem, Exotischem auszuleben. Die neuartigen Tänze, die hauptsächlich durch Immigranten zu Anfang des Jahrhunderts nach Paris gekommmen waren und in den Nachtlokalen, im Zirkus oder auf Volksfesten präsentiert wurden, wurden ebenso begeistert aufgenommen wie die fremdländische Musik.

Es begann eine Verbreitung folkloristischer Tänze. Die Suche nach dem Ursprünglichen wurde damit an den Wurzeln der Volkstraditionen betrieben. Der spanische Flamenco und Fandango, die italienische Tarantella, sowie die slavische Polka und Mazurka erreichten große Popularität. Auch südamerikanische Folkloretänze wie der brasilianische Maxixe und der berühmte Tango argentino waren äußerst beliebt. Aus Nordamerika stammten die sogenannten ‚animal dances', die an Bewegungen verschiedener Tierarten erinnerten. Sie wurden meist, wie etwa der berühmte Tiger-Rag, zum Rhythmus des Rag-Time getanzt. Andere Beispiele sind der Turkey-trot, der Monkey-glide, der Camel-walk oder der Chicken-scratch. Zu den beliebtesten Tänzen zählten der Danse de l'écrivisse und der Danse de l'ours. Einige der ‚animal-dances' wurden wegen ihrer Freizügigkeit als Verstoß gegen traditionelle Tanznormen angesehen und als unsittlich verboten. Ebenso erging es dem Charleston in Holland.[26] Das Verbot der „verruchten" Tänze machte sie freilich erst recht interessant.

Neben den Tänzen an sich waren es die exotischen Tänzerinnen, die das Publikum begeisterten. So wurden bei der Pariser Weltausstellung 1900 die

---

[25] **Baudelaire**, Charles: "Le voyage", in: *Die Blumen des Bösen* (Frankfurt a. M., Hamburg 1966) 246ff. Aus dem gleichen Band stammt auch das Gedicht „A une passante", das paradigmatisch für die Idee der Zufallsbekanntschaft in der anonymen Großstadt steht; 158ff.

[26] Vergl.: **Heijerman-Ton**, Helma: "Severini e «De Stijl»", in: **Fonti** (1988) 64.

japanischen Tänzerinnen Sadda Yacco und Hanaho wegen ihres Aussehens und ihrer fremdländischen Darbietungen bestaunt und gefeiert.[27] Das gleiche galt für kambodschanischen Tänzerinnen, die 1906 nach Marseille kamen.[28] Etwas später verkörperte Josephine Baker den schwarz-amerikanischen Exotismus, die in den 20er Jahren zu Rhythmen des Jazz und Rag-Time ganz Europa faszinierte. Der Primitivismus im Bühnen- und Gesellschaftstanz zu Beginn des 20. Jahrhunderts, verbunden mit seiner Eigenschaft, soziale Barrieren zu überwinden, machte den zeitgenössischen Tanz zum Symbol des gesellschaftlichen Ausbruchswillen.

2.2. Ausdruckstanz – die neue Kunstform

Die andere Art des Tanzes um die Jahrhundertwende war der Kunsttanz, der sich in einer Phase revolutionärer Neuerung befand. Aus der Ablehnung des russisch geprägten, standardisierten klassischen Balletts entwickelte sich der Kunsttanz zu einer ‚freien' Ausdrucksform. Er löste sich von den normierten Posen und vertrat einen fließenden Stil als Ausdruck einer freieren Lebens- und Körperauffassung. An dieser Stelle soll ein kurzer Abriss über die verschiedenen Manifestationen und Protagonisten des ‚neuen Tanzes' gegeben werden:

Die Idee des Ausdruckstanzes ist zum größten Teil innovativen Tänzerinnen, d.h. individuellen Persönlichkeiten zu verdanken, die sich von der Tradition losgesagt hatten und sich eigene Stile erarbeiteten. Das Individuelle, als Charakteristikum des „Natürlichen", „Freien", war für die Tanzreform prägend. Tanz wurde als die „primäre" Äußerung von Individualität verstanden.[29] Aus diesem Grund existierten auch viele verschiedenartige Interpretationen des ‚neuen Tanzes'. Berühmte Namen in diesem Zusammenhang waren z.B.: Gret Palucca, Ruth St. Denis, Mary Wigman, Isadora Duncan und Loïe Fuller. Neben den meist deutsch- oder amerikanischstämmigen etablierten sich, entsprechend der oben genannten primitivistischen Tendenzen, auch exotische Tänzerinnen in Europa, wie Mata Hari, die mit ihren hinduistischen Tempeltänzen ungewöhnliche Bewegungsformen präsentierte.

---

[27] **Carandini**, Silvia: "«Una sera vivendo l'azione di una danzatrice»: Gino Severini, Parigi e la danza", in: ***Gino Severini – La danza 1909-1916*** (2001) 48.

[28] Von ihnen war besonders Auguste Rodin begeistert, der sich zu einigen, im Musée Rodin befindlichen, Zeichnungen inspirieren ließ; vergl.: **Carandini** (2001) 48.

[29] **Brandstetter**, Gabriele: *Tanz-Lektüren – Körperbilder und Raumfiguren der Avantgarde* (Mainz 1995) 59.

In Deutschland wurde vor allem Mary Wigman (1886-1973) zu einer wichtigen Figur, da sie als Schülerin von Emile Jaques-Dalcroze (1865-1950) die neuen Ansätze der in Dresden-Hellerau entwickelten Eurythmie in ihre Bühnenauftritte integrierte. Wigmans zweiter Lehrer war Rudolf von Laban (1879-1958), der Begründer der „Raumharmonielehre", die durch ein komplexes Zeichensystem Bewegungsfiguren, Schrittfolgen und Rhythmus in ein Notationssystem übersetzt.[30] Das Ziel Labans war eine „Kinetographie", die Codierung von Tanz in Schrift, um Tanz lesbar und reproduzierbar zu machen. Umgekehrt sollte die Komposition einer Choreographie mittels Schriftzeichen entwickelbar werden: „das letzte künstlerische Ziel der Kinetographie ist nicht die Tanzschrift, sondern der Schrifttanz."[31] Labans Experimente zum raumrhythmischen Empfinden spielten sich in Zusammenarbeit mit Wigman im Zeitraum von 1911 bis 1917 ab, gelangten aber erst 1927/28 zur Veröffentlichung.

Loïe Fuller – Begründerin des avantgardistischen Tanzes

In Paris sorgten insbesonders die beiden Amerikanerinnen Isadora Duncan und Loïe Fuller für Aufsehen. Duncan vertrat eine gefühlsbetonte, die Einheit von Körper, Geist und Seele anstrebende Linie. Ihre Auftritte glichen einer Mischung aus dionysischer Mythologie und Naturschauspiel. Die Inspiration für ihre Auftritte holte sie sich mit Vorliebe bei berühmten Motiven der Kunstgeschichte, wie Darstellungen tanzender Mänaden auf antiken Vasen oder Figuren aus Botticellis *Primavera*.

Fortschrittlicher in ihrer Motivik war Loïe Fuller (Abb. 8). Sie propagierte im Gegensatz zu anderen Ausdruckstänzerinnen, die an die Wiederentdeckung der Natur im Körper glaubten, die Entmaterialisierung des Körperlichen mit den Mitteln modernster Technik. Fuller setzte auf theatralische Effekte, wodurch der Körper in den Hintergrund trat und ein Kunstwerk aus reiner Bewegung, Farbe und Licht entstand. Sie war die erste Tänzerin, die Kinetik und Illumination in ihre Aufführung miteinbezog.[32] Fuller benützte von ihr selbst kreierte eigentümliche Gewänder aus wallenden Stoffbahnen, die die Körperlichkeit der Tänzerin kaschierten, und lieferte genaue Anweisungen für die farbige Beleuchtung der Bühne. Nach heutigen Maßstäben des Regietheaters selbstverständlich, bildete dies im Kontext der damaligen

---

[30] **Adelsbach** (1996) 24.

[31] **Laban**, Rudolf von: „Grundprinzipien der Bewegungsschrift", in *Schrifttanz* I (1928) 5, zitiert nach: **Brandstetter** (1995) 422ff.

[32] **Veroli**, Patrizia: „The Futurist Aesthetic and Dance", in: **Berghaus**, Günter (Herg.), *European Cultures Bd. 13, International Futurism in Arts and Literature* (Berlin 2000) 426.

Aufführungspraxis eine richtungsweisende Professionalisierung der Darstellungskunst. Die Bühne war schwarz ausgeschlagen, auf eine narrative Handlung des Tanzes wurde komplett verzichtet. Eine traditionelle Raum-Zeit-Ordnung war also nicht mehr existent, und der Tanz bestand nur mehr aus ungegenständlichen Licht- und Farbelementen. 1913 präsentierte Fuller im Pariser Odéon ihren „Danse des mains". Dabei handelte es sich um schwarzes Theater, in dem nur die Bewegung von weißen Händen zu sehen war. Auf diese Weise konnte sich Bewegung ohne räumliche Referenzen eines Bühnenbildes entfalten.[33]

Durch die Lösung vom Mimesis-Konzept der Bühnendarstellung befreite Fuller den Tanz von erzählerischer Funktion und Körperlichkeit: eine revolutionäre Neuerung, da sie somit ein vollkommen abstraktes Kunstwerk schuf. Diese neu entdeckte Kapazität machte den Ausdruckstanz zu einem Vorbild der bislang mimetisch gebundenden Künste Malerei und Dichtung sowie Fuller zu einer bewunderten Künstlerin. Mallarmé, ein begeisterter Anhänger von Fuller, beschrieb ihren Tanz als „the theatrical form of poetry par excellence" und ließ ihm die führende Position in der Hierarchie der Kunst zukommen: „at least in the perfection of its expression and [...] by virtue of the conciseness of its writing, only the Dance can translate the fleeting and the sudden into the Idea. To see this is to see the entire – absolutely the entire – Spectacle of the future."[34]

Fasziniert von der vollkommenen Abstraktion der Darbietungen, versuchte bald die bildende Kunst die Fullerschen Tänze in die Malerei und Bildhauerei zu übertragen. So existieren z.B. von Toulouse-Lautrec 50 Farblithographien von Fuller-Tänzen (1893) und von Théodore Rivière Fullers ‚Lilientanz' als Marmorskulptur (1898). Bei diesen Werken ist auffällig, dass gemäß dem Fullerschen Bühnenkonzept nicht Person oder Körper, sondern wallende Kleidung, Lichteffekte und fließende Bewegungen betont sind. Dennoch stellen die Arbeiten ein mimetisches Abbild des Fullerschen Tanzes selbst dar und sind daher noch als gegenständlich zu bezeichnen. Die Übernahme der Abstraktion des Tanzes in die Malerei fand erst im hier zu behandelnden Zeitraum des zweiten Jahrzehnts des 20. Jahrhunderts statt.

Neben der Bewunderung, die der moderne Ausdruckstanz bei den anderen Künsten hervorrief, beeinflusste er auch das klassische Ballett, das langsam begann, sich den neuen Tendenzen zu öffnen. Insbesondere Sergei Diaghilev sorgte um 1910 mit

---

[33] **Carandini** (2001) 49.
[34] **Mallarmé**, Stéphane: *Oeuvres complètes* (Paris 1945) 312, 204, zitiert nach: **Martin** (1983) 97.

seinen *Balletts russes* und ihrem ersten Vortänzer Waslaw Nijinsky in Paris für Aufsehen. Die *Balletts russes* zeigten in einer Symbiose von Choreographie, Musik und Bühnenbild neue expressive Bewegungsformen und freigeistige Choreographien innerhalb einer traditionellen Ballettkompanie.[35] Besonders Nijinskys Interpretation des Fauns in *L'Après-midi d'un faune* (Musik: Debussy, Text: Mallarmé) sorgte wegen seiner erotischen Expressivität für einen Skandal.[36]

Der Kunsttanz hat sich somit am Anfang des 20. Jahrhunderts von seinen traditionellen Zwängen gelöst, wodurch ein individuell geprägter Ausdruckstanz entstand, der rasch die Stellung einer autonomen modernen Kunstart erlangte. Gabriele Brandstetter erklärte daher den Tanz in seiner künstlerischen Fortschrittlichkeit zum „Symbol der Moderne und zum Schlüsselmedium aller Künste, die das neue technische Zeitalter als eine durch Bewegung definierte Epoche zu reflektieren suchen".[37] Brandstetter belegte den avantgardistischen Stellenwert des Ausdruckstanzes anhand der von Peter Bürger aufgestellten Kriterien:[38]

- Es vollzieht sich ein radikaler Bruch mit der Tradition des Tanzes und seinen Institutionen, das heißt, mit dem bis dahin vorherrschenden Modells des Bühnentanzes im Ballett.
- Die Etablierung neuer ästhetischer Paradigmen geht im Ausdruckstanz einher mit der Negation des Darstellungs-Codes des klassischen Balletts.
- Das Neue wird in Programmschriften und Manifesten verkündet (die selbst wiederum zum Bestandteil der neuen Ästhetik gehören). Isadora Duncan sowie Valentine de Saint-Point beispielsweise kombinierten in ihren Aufführungen Tanzdarstellungen und manifest-ähnliche Vorträge zur Ästhetik des freien Tanzes.[39]
- Die veränderte Beziehung zum Rezipienten, der durch Schock und Provokation aus konventionellen Orientierungsmustern getrieben wird und zum „aktiven" Betrachter werden soll, wird auch vom Ausdruckstanz angestrebt,

---

35 Berühmte Choreographien Diaghilevs waren: *Cléopâtre* (1909), *Schéhérazade* (1910), *Narcisse*, *Petrouchka* (beide 1911) und *Daphnis et Chloé* (1912). Auch *Le sacre du printemps* mit der Musik Stravinskys und der Choreographie Nijinskys sorgte für Aufsehen; vergl.: **Martin** (1982) 39.

36 **Carandini** (2001) 44.

37 **Brandstetter** (1995) 35.

38 **Brandstetter** (1995) 37.

39 Auch die Autobiographien der Fuller und der Duncan sind als programmtische Schriften des neuen Ausdruckstanzes zu sehen; vergl.: **Fuller**, Loïe: *Quinze ans de ma vie* (Paris 1908) und **Duncan**, Isadora: *Mein Leben* (Zürich, Leipzig, Wien 1928).

indem er neue Körperbilder (Nacktheit) und neue Bewegungsmuster (Primitivismus) erzeugt.

- Die Verbindung von Kunst und Leben wird suggeriert, nämlich in den Beziehungen zwischen der populären Körperkultur- und Gymnastikbewegung und der Körper- und Bewegungsästhetik des freien Tanzes.

In diesem Sinne kann der Ausdruckstanz als frühe Kunstform der Avantgarde verstanden werden, die für die bildende Kunst als Vorbild fungierte, zumal sie auch zeitlich der Etablierung neuer ästhetischer Maßstäbe in der bildenden Kunst voraus war.[40] Der moderne Tanz war also ein frühes „Schlüsselmedium" der Avantgarde, an dem vor allem die bildenden Künstler in ästhetischer und motivischer Hinsicht Orientierung suchten.[41] Besonders die Fullersche Befreiung von mimetischer Abhängigkeit und die umgesetzte Vergeistigung der Kunst hin zur Abstraktion stellte für die bildende Kunst ein nachahmenswertes Vorbild dar.

2.3. Der biographische Bezug der Künstler zum zeitgenössischen Tanz

Severini, van Doesburg und Man Ray reihten sich in die große Gruppe an Künstlern ein, die voller Begeisterung für den zeitgenössischen Tanz waren. Vor allem für Severini in Paris gehörte der Tanz zum alltäglichen Leben. Er schreibt in seiner Autobiographie, dass er selbst ein enthusiastischer und talentierter Tänzer war und freien Eintritt in Lokale der nächtlichen Szene der Stadt erhielt:

> „Mi misi allora a frequentare piú assiduamente I balli, e le cosiddette «Boîtes de nuits»; il Moulin de la Galette, il Bal tabarin, e piú tardi nella notte, I restaurants notturni come Royal souper, Rat mort, Monico ecc. Questi luoghi sono costosi, ma io, come buon ballerino, ben presto ebbi dappertutto entrata libera e speciali facilitazioni."[42]

Severini nahm somit direkten Anteil am Lebensgefühl des modernen Gesellschaftstanzes und seinem gesellschaftlichen Anliegen. Auch hatte er in Paris Zugang zu den zahlreichen Aufführungen Fullers, die ein wichtiger Gegenstand seines Werks wurden. 1914 fertigte er z.B. eine direkt an den Fullerschen Schlangen-Tanz angelehnte Zeichnung an, *Danza serpentina* (Abb. 7).

---

[40] Loïe Fuller trat zum ersten Mal 1892 mit ihren abstrakten Tänzen in Paris auf. Isadora Duncan kam 1903 nach Paris.

[41] So wie die Fuller hauptsächlich die Pariser Kunstszene beeinflußte, verehrte der dt. Expressionismus v.a. Mary Wigman wegen ihrer ekstatischen Darbietungen, siehe Anm. 3. Kandinsky bezog sich vermehrt auf Gret Palucca, nach deren Bewegungen er einige Zeichnungen anfertigte (1916-28).; vergl.: **Martin** (1982) 32ff. und **Brandstetter** (1995) 240ff.

[42] **Severini**, Gino: *La vita di un pittore* (Erstausgabe Cernusco 1946, Neuausgabe Mailand 1983) 59.

Von Theo van Doesburg ist nicht bekannt, dass er selbst tanzte oder Varietés besuchte, wie z.B. Piet Mondrian, der er im niederländischen Laren zur Stammkundschaft einiger Jazz- und Tanzlokale gehörte.[43] Dennoch schrieb er begeistert: „I feel that dance is the most dynamic expression of life [...]"[44] Auch verraten die Titel seine Bilder *Tarantella*, *Rhythmus eines russischen Tanzes*, *Ragtime* ein Interesse am folkloristisch-primitivistischen Aspekt des Tanzes und seiner Musik. In diesem Zusammenhang identifizierte Nancy Troy in den Vorzeichnungen zu *Tänzerinnen* (Abb. 12) durch die Form der Kopfbedeckung und der Ohrringe eine javanische Tänzerin.[45] Der Ausdruckstanz scheint für van Doesburgs Schaffen keine bedeutende Rolle gespielt zu haben. Er befasste sich aber mit der kodifizierten Form der neuen Tanzkunst, der Labanschen Tanzschrift.[46]

Man Ray war wie van Doesburg mehr an der rezeptiven als an der aktiven Seite des Tanzes interessiert und führte ebenfalls kein so ausgeprägtes ‚Tanzleben' wie Severini. Er hegte allerdings eine besondere Leidenschaft für Jazz-Musik, folkloristische Musicals und den Zirkus,[47] woran seine Wertschätzung für Unkonventionelles abzulesen ist. Auch faszinierte ihn der moderne Ausdruckstanz, insbesondere die Darbietungen Isadora Duncans.[48]

---

[43] Von Mondrian weiß man, dass er in seinem Stammlokal in Laren wegen seines extrovertierten Tanzstils und seiner eleganten Kleidung auffiel und von Freunden scherzhaft als „tanzende Madonna" bezeichnet wurde. Vergl. **Welsh**, Robert P.: "DeStijl - A Reintroduction", in: ***De Stijl: 1917-1931 - Visions of Utopia*** [Ausst.Kat. Walker Art Center, Minneapolis/Minnesota 1982] herg. v. Mildred Friedman (Oxford 1982) 33.

[44] **Doesburg**, Theo van: Brief an Antony Kok (14. Juli 1917), zitiert nach: **Blotkamp**, Carel (Herg.): *De Stijl 1917-1922 – The formative Years* (London ²1990) 27.

[45] **Troy** (1984) 647.

[46] Vergl.: **Adelsbach** (1996) 24.

[47] Vergl.: **Ray**, Man: *Selbstportrait* (Erstausgabe Boston 1963, dt. Ausgabe München 1983) 20f., 59. *Seguidilla* (Abb. 40) ist z.B. an ein spanisches Musical angelehnt; vergl.: **Schwarz** (1980) 54.

[48] Roland Penrose erklärte, dass sich Man Ray besonders für die Ausdruckstänzerin Isadora Duncan interessierte: "...and watching with delight Isadora Duncan..."; vergl.: **Penrose**, Roland: *Man Ray* (London 1975) 18, und **Ray** (1963/83) 21.

3. Analogien von Tanz und bildnerischer Avantgarde

3.1. Tanz im Spiegel futuristischer Ideologie

Nach der Darstellung der persönlich-biographischen Bezüge der Künstler zum zeitgenössischen Tanz soll nun der Zusammenhang von Tanz und den kunsttheoretischen Positionen erörtert werden. Zunächst wird die Stellung des Tanzes in der Ideologie des Futurismus, der chronologisch ersten hier relevanten Avantgarde-Bewegung, untersucht.

3.1.1. Das Primat des Zeitgemäßen

Zu Beginn des 20. Jahrhunderts verstärkte sich in der europäischen Kunstwelt der Drang zu einer Erneuerung und Neudefinition künstlerischer Werte.[49] Obwohl die ‚neue Kunst' von den zahlreichen Strömungen der Avantgarde unterschiedlich definiert wurde, so gab es doch einen gemeinsamen Nenner: die Inspiration durch die Gegenwart. Alle bisherigen Konventionen der künstlerischen Form und des Sujets schienen veraltet und sollten durch Zeitgemäßes ersetzt werden. Somit wurde auch die bisherige künstlerische Normalität mit ihren traditionellen Werten und ihren Institutionen, namentlich den Akademien, abgelehnt. Die Futuristen bildeten die erste Künstlergruppe, die den zukunftsorientierten Gegenwartsstandpunkt der ‚neuen Kunst' in einem Manifest, einer ebenfalls neuen Form der Propagierung von kunsttheoretischem Programm, (1910) in Worte fasste:

> Noi vogliamo combattere accanitamente la religione fanatica, incosciente e snobistica del passato, alimentata dall'esistenza nefasta dei musei. Ci ribelliamo alla supine ammirazione delle vecchie tele, delle vecchie statue, degli oggetti vecchi e all'entusiasmo per tutto ciò che è tarlato, sudicio, corroso dal tempo, e giudichiamo ingiusto, delituoso, l'abituale disdegno per tutto ciò che è giovane, nuovo e palpitante di vita.[50]

Hier lässt sich die erste Analogie zwischen dem modernen Tanz und der futuristischen Ideologie feststellen. Der moderne Tanz strebte in seinen beiden Formen nach einem

---

[49] Für den Erneuerungsgedanken, insbesondere im Futurismus, waren v.a. die Lehren Nietzsches von großer Bedeutung, der das Leben als ständige Erneuerung und Widerstand gegen die Geschichte im Namen der Zukunft, dem Reich des Übermenschen deklariert hatte; vergl.: **Calvesi**, Maurizio: *Der Futurismus* (Köln 1987) 12.

[50] **Boccioni**, Umberto, **Balla**, Giacomo, **Carrà**, Carlo, **Russolo**, Luigi, **Severini**, Gino: „Manifesto dei pittori futuristi" (11. Februar 1910) am 8. März 1910 von Boccioni im Teatro Chiarella, Turin verlesen, Nachdruck in: **De Maria**, Luciano (Herg.): Filippo Tommaso Marinetti e il Futurismo (Mailand 2000) 20ff; das Manifest enstand eigentlich in der letzten Februar Woche 1910, wurde aber auf Geheiß Marinettis auf den Jahrestag der Futurismusgründung 11. Februar vordatiert.

Ausbruch aus der Normalität. Im gleichen Maße proklamierte der Futurismus die Verwerfung der künstlerisch-akademischen Prinzipien, den „vecchie tele“ und den „vecchie statue“. Dazu gehörte auch die Ablehnung der traditionellen Ikonographie, wie z.B. die in der Einleitung beschriebene historisch-mythologische Ikonographie des Tanzes.

3.1.2. Der Dynamismus – ideologischer Kern des Futurismus

Im Zentrum der futuristischen Ideologie stand der ‚universelle Dynamismus'. Marinetti beschrieb im Gründungsmanifest wie sich die Energie des ‚neuen Lebens' in einzelnen Bereichen darstellen sollte. Im dritten Punkt des Gründungsmanifests erläuterte er die neue Auffassung von Literatur. Während alles Bisherige als tot und bewegungslos bezeichnet wird, ist das Ziel der Futuristen: „esaltare il movimento aggressivo, l'insonnia febbrile, il passo di corsa, il salto mortale [...]“. Im vierten Punkt setzte Marinetti die Lexik der Bewegung in Bezug auf die bildende Kunst fort:

> Noi affermiamo che la magnificenza del mondo si è arricchita di una belleza nuova: la bellezza della velocità. Un automobile da corsa col suo cofano adorno di grossi tubi simili a serpenti dall'alito esplosivo…un automobile ruggente, che sembra correre sulla mitraglia, è più bello della *Vittoria di Samotracia*.[51]

Das neue ästhetische Empfinden orientierte sich also an Objekten moderner Geschwindigkeit statt an Werken der klassischen Schönheit der akademischen Ästhetik. Der hohe Stellenwert des Dynamik-Gedankens spiegelt sich auch in Marinettis Überlegungen zur Benennung seiner Ideologie wider. Neben „futurismo“ kamen noch „elettricismo“ und eben „dinamismo“ in die engere Wahl.[52]

Mit dem Begriff ‚Bewegung' verband der Futurismus mehrere Ebenen. Zunächst eine zeitliche, im Sinne einer kontinuierlichen Veränderung innerhalb einer Chronologie; in diesem Fall bezogen auf den Übergang vom Nicht-Futurismus zum Futurismus. Eine zweite Ebene ist die tätliche Bewegung, die Aktion. Der Mensch hat dabei keinen höheren Stellenwert als die Maschine. Einzig die Geschwindigkeit und Präzision der Aktionen sind ausschlaggebend. Die dritte Ebene ist die innere Disposition des Menschen, am vitalen Impuls der Zeit teilzunehmen. Hier wird eine emotional-geistige Ebene von Bewegung angesprochen.[53] Die Ausweitung des

---

[51] **Marinetti**, Filippo Tommaso: "Fondazione e Manifesto del Futurismo", in: *Le Figaro* (20. Februar 1909), Nachdruck in: **De Maria** (2000) 6ff.
[52] **Lynton**, Norbert: "Futurism", in: **Stangos**, Nikos (Herg.): *Concepts of Modern Art* (London 1994) 96.
[53] Vergl. **Martin** (1968) 50f.

Konzepts auf mehrere Bedeutungsebenen macht deutlich, dass Dynamik vom Futurismus als universales Prinzip verstanden wurde.

Die philosophische Grundlage des futuristischen Dynamismus: Henri Bergson

Obwohl der Futurismus stets darauf bedacht war, die Originalität und Neuheit seiner Ideologie zu betonen, ist der Einfluss mindestens zweier Vordenker deutlich erkennbar: zum einen von Jules Romains (1885-1972), dem Vater des literarischen Unanimismus, dessen Werk im Kapitel 3.1.3. skizziert wird; zum anderen von Henri Bergson (1859-1941), dem ‚Erfinder' des „élan vital" und der dynamischen Lebensphilosophie.

Henri Bergson wurde zwischen der Jahrhundertwende und dem ersten Weltkrieg beispiellos bewundert und gefeiert. Seine Vorlesungen am Collège de France galten als Ereignis, wofür Ausländer extra nach Paris reisten und die Hörsäle schon Stunden vor Vorlesungsbeginn überfüllten.[54] Zwar hat er keine explizite Kunsttheorie oder Ästhetik verfasst, jedoch finden sich in seinen Hauptwerken *Matière et Memoire* (1896), *Le rire* (1900) und *L'evolution créatrice* (1907) oft Andeutungen auf Probleme der bildenden Kunst. Bergson deutete das Leben als einen beständig fließenden, in schöpferischer Aktivität und dauernder Wandlung begriffenen Prozess, in dem kein Ruhezustand existiert und Bewegung das herrschende Lebensprinzip ist. Alles Sein ist einem gemeinsamen Lebensimpuls, dem „élan vital", unterworfen. Bergson erklärte dabei, dass die bewusste Wahrnehmung des „élan vital" nur durch Instinkt und Intuition (z.B. künstlerische) geschehen kann. Er negierte die Möglichkeit einer positivistischen Annäherung an den Lebensdrang. Dem Verstand in seiner naturwissenschaftlichen Geprägtheit und seiner statischen, abstrahierenden und isolierten Betrachtungsweise sei es unmöglich, die fließende Dynamik des Lebens zu begreifen. Der verräumlichte und quantitative Zeitbegriff der Naturwissenschaften steht einer Annäherung an den „élan vital" im Wege. Für den unteilbaren schöpferischen Bewegungsfluss prägte Bergson einen neuen Zeitbegriff: die „durée". Sie ist der Lebensstrom, der alles Frühere in sich bewahrt und das Kommende in sich trägt.[55]

Der Futurismus fußte in einigen Punkten unmittelbar auf der Bergsonschen Bewegungsphilosophie. Übernommen wurden der ganzheitliche Gedanke des

---

[54] Vergl. **Stelzer**, Otto: *Die Vorgeschichte der abstrakten Kunst* (München 1964) 222f.
[55] **Farese-Sperken** (1969) 5f.

Lebenskonzepts, der sich ewig weiterentwickelnde Impuls und der simultane Zeitbegriff. Das Dynamismuskonzept des Futurismus hat damit in der Philosophie Bergsons seine Wurzeln.

Tanz – das ‚dynamische Motiv'

Das „Manifesto tecnico" präzisierte das dynamische Streben des Futurismus für die bildende Kunst: „Il gesto per noi, non sarà più un *momento fermato* del dinamismo universale: sarà decisamente, la sensazione *dinamica eternata* come tale." Und noch konkreter: „Noi proclamiamo: [...] Che il dinamismo universale deve essere reso come sensazione dinamica."[56] Das heißt, auch in der bildenden Kunst des Futurismus wurde Bewegung zum grundlegenden Sujet, auf dem alle Darstellungen basieren sollten. Da Bewegung an sich ein Abstraktum ist, suchte die Kunst für die Visualisierung nach Motiven, die Dynamik exemplarisch vermitteln konnten. Neben der maschinellen wurde auch die figürliche Bewegung thematisiert, meistens durch die Motivik leistungsbezogener Sportarten, wie Radfahren, Reiten, Schwimmen und Fußballspielen [z.B. Boccioni: *Dinamismo di un ciclista* (1913), *Dinamismo di un foot-baller* (1913), *Elasticità* (1912); Carrà: *Nuotatrici* (1910), *Cavallo e cavaliere* (1913); Sironi: *Il ciclista* (1916)] oder eben durch die Motivik des Tanzes [z.B. Severinis Tanz-Bilder, Prampolini und Depero: *Balli plastici* (1917/18), Balla: *Bal Tic-Tac* (1921)]. Da Tanz ‚rhythmisierte Körperbewegung' per definitonem ist, stellte Dynamik als gemeinsamer Kern die zweite Übereinstimmung von Tanz und futuristischer Ideologie dar.

3.1.3. Die ganzheitliche neue Kunst – der universalistische Ansatz

Es war ein Charakteristikum avantgardistischer Ideologie zu Beginn des 20. Jahrhunderts, einen universalistischen Ansatz zu verfolgen: Die ‚neue Kunst' sollte sich mit allem Sein verbinden. Entsprechend diesem Vorsatz begnügte sich der Futurismus nicht mit einem Umdenken in der Kunst, sondern forderte eine Neuorientierung der gesamten Lebensumstände, weshalb sein Konzept die allumfassende Neugestaltung sozialer, gesellschaftlicher, politischer und religiöser

[56] **Boccioni**, Umberto, **Balla**, Giacomo, **Carrà**, Carlo, **Russolo**, Luigi, **Severini**, Gino: "La pittura futurista, Manifesto tecnico" (Mailand, 11. April 1910) publiziert durch Flugblätter, Nachdruck in: **De Maria** (2000) 20, 26. Das „Manifesto tecnico" erschien, im Gegensatz zum ersten „Manifesto dei pittori futuristi", das nicht ins Französische übersetzt wurde, schon am 18. Mai 1910 in dem Pariser Blatt *Comœdia*. Generell wurde das zweite Manifest maßgebender für die Kunstwelt, da es konkretere Gestaltungsanweisungen beinhaltete.

Strukturen beinhaltete. Aus diesem Grund ist der Futurismus nicht nur eine künstlerische Strömung, sondern eine universale Ideologie, was schon an der Vielzahl der Manifeste, die alle Bereiche des Lebens und der Künste abdecken, zu erkennen ist.[57] Der futuristische Universalismus kann in folgende Kategorien eingeteilt werden:

Die Einheit von Kunst und Leben

Nach Peter Bürger war ein zentrales Dogma der Avantgarde, und damit auch des Futurismus, die Entgrenzungsthematik. Bürger erklärt daraus das gemeinsame Ziel der historischen Avantgarde-Bewegungen: das im Ästhetizismus des endenden 19. Jahrhunderts autonom gesetzte, von der Lebenspraxis abgehobene Kunstwerk wieder in die Lebenspraxis zu überführen.[58] Das Kunstwerk sollte aus seiner ästhetischen Isoliertheit in das Leben eindringen und damit jeglichen Unterscheidungsmodus irrelevant machen. Auf ein Schlagwort reduziert, lässt sich diese Bestrebung mit ‚Kunst ist Leben' ausdrücken.[59]

Die futuristische Kunst applizierte dieses Anliegen konkret auf die Beziehung von Betrachter und Objekt. In Opposition zur klassischen Renaissance-Perspektive, die den Betrachter vor ein Guckkasten-artiges Weltenpanoptikum stellte, forderte sie einen fließenden Übergang zwischen Kunstraum und realem Raum. Der Betrachter sollte ‚ins Bild gezogen werden': „I pittori ci hanno sempre mostrato cose e persone poste davanti a noi. Noi porremo lo spettatore nel centro del quadro."[60]

Die Entgrenzung von Kunst und Leben fand im Tanz auf zweifache Weise Ausdruck. Zum einen war der Übergang zwischen der Kunstform Tanz und dem Gesellschaftstanz als freudigem Ausdruck eines beschwingten Lebensgefühls fließend, womit die tanzenden Personen einen natürlichen Zugang zur Kunstwelt erhielten.

---

[57] Für eine impressionante Auflistung futuristischer Manifeste zu Themen der Philosophie, Bildenden und Darstellenden Kunst, Literatur, Politik, Religion, Krieg, Gesellschaft, bis hin zur Kochkunst vergl.: ***Futurismo e Futurismi*** [Ausst.Kat. Palazzo Grassi, Venedig 1986] hersg. v. Pontus Hulten (Mailand ²1992) 629.

[58] **Bürger**, Peter: *Die Theorie der Avantgarde* (Frankfurt a.M. 1974), zitiert nach: **Klotz**, Heinrich: *Kunst im 20. Jahrhundert* (München 1994) 27ff.

[59] **Klotz** (1994) S27ff.

[60] **Boccioni u.a.**: "La pittura futurista, Manifesto tecnico" (1910/2000) 24. Christoph Asendorf merkte zur Entgrenzungsthematik an, dass die Abwendung von der euklidischen Geometrie und der Zentralperspektive der Renaissance mit den neuen Erfindungen in Transport und Verkehr in Verbindung stand, die eine neue vielschichtige und simultane Raumerfahrung ermöglichten. So ist z.B. ein Reisender in der Eisenbahn oder im Flugzeug in seiner Wahrnehmung nicht mehr statisch auf einen Punkt fixiert, sondern, da er sich selbst innerhalb der Bewegung befindet, erfährt er einen sich ständig wandelnden Raum aus Geschwindigkeit und Unschärfe; vergl.: **Asendorf**, Christoph: *Ströme und Strahlen. Das langsame Verschwinden der Materie um 1900* (Gießen 1998) 119ff.

Zum anderen basierte der Ausdruckstanz zu großen Teilen auf primitivistischen und folkloristischen Elementen und erhielt gleichzeitig seine Nobilitierung zur Kunstform (siehe Kapitel 2.2), wodurch dem Publikum bei einer Darbietung von Ausdruckstanz die Entgrenzungsthematik direkt vor Augen geführt wurde.

Die Verschmelzung der Künste

Der universale Ansatz wurde vom Futurismus auch gattungsübergreifend mit dem Ziel eines Gesamtkunstwerks verbunden. Das synästhetische Kunstwerk war schon eine Idee der Romantik, vorrangig im Umfeld der Musik. Robert Schumann vermerkte: „Die Ästhetik der einen Kunst ist die der andern, nur das Material ist verschieden.“[61] Noch deutlicher formulierte Wagner die Idee einer grundsätzlichen Einheit der Kunst, die in einem Gesamtkunstwerk zur Darstellung kommen sollte. Er erklärte 1849 in seiner Schrift „Das Kunstwerk der Zukunft“, dass der vollkommene Mensch und Künstler „sich nur in der Vereinigung aller Kunstarten zum gemeinsamen Kunstwerke vollkommen genügen“ könne.[62] Dieser romantische Gedanke wurde in der Avantgarde aufgegriffen, was laut Kandinsky die „wirklich monumentale Kunst“ zur Folge haben sollte.[63] Besonders die synästhetische Wahrnehmung von Musik und bildender Kunst begann Künstler wie Kandinsky und Klee zu fesseln.

Die Voraussetzungen eines in diesem Sinne universalistischen Kunstwerks wurden vom Tanz geradezu ideal erfüllt, da er Elemente darstellerischer Aktion und Musik in sich vereint. Nicht zufällig war die romantische Idee des Gesamtkunstwerks aus dem Musiktheater Wagners entsprungen, das den Symbiosegedanken von Musik, Darstellung und Aktion auf der Bühne realisiert hatte.

Im Varieté- und Gesellschaftstanz zu Beginn des Jahrhunderts vereinigten sich geradezu exemplarisch verschiedene Künste. Zum eigenen körperlichen Ausdruck des Tanzes addierten sich mehrere Elemente anderer künstlerischer Bereiche, wie Schau, Akrobatik, Gesang und Kabarett. In den Varietés, im Zirkus und bei den Schaustellerbühnen war dementsprechend ein neuer Tänzerinnentypus gefragt, der fähig war, das universelle Spektakel auf der Bühne zu präsentieren. Das wichtigste Begleitelement des Tanzes stellte dabei naheliegenderweise die Musik dar, die dem

---

[61] Zitiert (ohne Angaben) nach: **Blok**, Cor: *Geschichte der abstrakten Kunst 1900-1960* (Köln 1975) 60.
[62] **Wagner**, Richard: „Das Kunstwerk der Zukunft“, in: ders.: *Sämtliche Schriften und Dichtungen* (Leipzig 1912) 149, zitiert nach: **Blok** (1975) 60.
[63] Zitiert (ohne Angaben) nach: **Blok** (1975) 60.

Tanz seinen konstitutiven Rhythmus liefert. Ebenfalls barg der Tanz Elemente der darstellenden Künste in sich. Er konnte den Tänzern eine bestimmte Mimik oder Gestik abverlangen, wie es beispielsweise bei den ‚animal-dances' der Fall war. Mit vielen der damaligen Tänzen war auch ein bestimmtes Kostüm oder eine folkloristische Tracht verbunden. Falls die Musik anhand eines Textes gesanglich begleitet wurde, konnten sich mit dem Tanz auch dichterische Elemente vermengen.

Besonders im Ausdruckstanz schätzten die Futuristen die Betonung gattungsübergreifender Beziehungen. So wurde z.B. Loïe Fuller für die Hervorhebung der darstellerischen Seite des Tanzes durch ihre unkonventionellen Kostüme und den verstärkten Einsatz von Bühnen- und Beleuchtungstechnik gefeiert. Auch der von Valentine de Saint-Points (1875-1953) entworfene, an das Fullersche Konzept anschließende futuristische Kunsttanz basierte hauptsächlich auf dem universalistischen Gedanken. In ihrer Darbietung *Métachorie* galt der Tanz als Schlüssel- und Rahmenkunst innerhalb eines intermedialen theatralischen Gesamtmodells.[64] In dieses wurden neben den bekannten Theaterkünsten auch Duft, Bild-Projektionen und die Rezitation von Manifesten integriert.[65]

Kollektivität – Grundlagen des Futurismus bei Jules Romains

Die dritte Kategorie des universalistischen Ansatzes im Futurismus war der Kollektivgedanke. Für diesen Teil der futuristischen Ideengeschichte waren die Überlegungen des Schriftstellers und Lyrikers Jules Romains grundlegend, der in dem Lyrik-Band *La Vie unanime* (1908) sein Konzept des Unanimismus vorgestellt hatte. Aus dem futuristischen Künstlerkreis war als erster Marinetti auf Romains aufmerksam geworden. Er hatte ihn während einem seiner längeren Paris-Aufenthalte bereits 1906 in der Künstlergruppe von Abbaye de Créteil kennen gelernt und war seither mit ihm befreundet, wobei Romains Marinettis futuristisches Grundkonzept vorbehaltlos unterstützte.[66]

---

[64] *Métachorie* wurde als Manifest am 14.12.1913 in der Zeitschrift *La Tribune Libre* abgedruckt und am 20.12.1913 im Théâtre des Champs Elysées uraufgeführt. Ziel war das Verständnis von Tanz als geistiger, abstrakter Kunst, „tout cérébrale"; vergl.: **Veroli** (2000) 327.

[65] **Brandstetter** (1995) 370ff.

[66] Marinetti schickte 1909 sein futuristisches Manifest an Romains, mit der Bitte: „Je vous prie de vouloir bien m'envoyer votre jugement sur notre manifeste du *Futurisme* et votre adhésion totale ou partielle." Darauf antwortete Romains: „[...] je me hâte d'adhérer d'abord au *Futurisme* sans *aucune réserve*. Oui mon cher poète, soyont *Futuristes*, brûlons, démolissons, renversons les villes, puisque c'est là votre programme littéraire." Die Briefe wurden abgedruckt in *Les Guêpes*, Nr. 3 (Paris, März 1909), zitiert nach: **Lista**, Giovanni: *Les Futuristes* (Paris 1988) 150f.

Romains Unanimismus ist die Philosophie eines Gruppenbewusstseins, das nur in der modernen Metropole existieren kann. Individuelle Persönlichkeiten gehen ein in eine psychische Übereinstimmung des Kollektivs. Dadurch entsteht eine mächtige, allumfassende Gruppenidentität, die durchaus andere Qualitäten als die Einstellungen der Individuen haben kann. Die Macht des Kollektivs wird zu etwas Übermenschlichem, Göttlichem. Das bedeutet, aus der Verschmelzung von „vies unanimes" ensteht eine „unité supérieure": ein Gedanke der später für die martialische Massenideologie des italienischen Faschismus grundlegend sein wird. Bar jeder politischen Dimension fand sich Romains' Philosophie der ‚einstimmigen' Leben aber zunächst an pulsierenden urbanen Orten von Menschenansammlungen wie Straßen, Büros, Fabriken, Tanzlokalen etc. realisiert.[67]

Der Unanimismus bildete neben dem Bergsonschen Dynamismus eine zweite ideologische Grundlage des italienischen Futurismus. Man kann ihn sogar als eine Weiterentwicklung der Lebensphilosophie Bergsons betrachten, insofern als er dem „élan vital" die Konnotation mit großstädtischem Leben, Kollektivität, kurz mit der Dimension der Masse hinzufügte. Innerhalb der futuristischen Bewegung war der Unanimismus vor allem bei den bildenden Künstlern stark verbreitet, da er eine anschauliche Interpretation der Bergsonschen Philosophie vermittelte.[68] In der Motivik gleichförmiger Menschenmassen, z.B. in Boccionis *Stati d'animo* (1911), und großstädtischer Ortlichkeiten, wie der Mailänder Galleria Vittorio Emanuele II, wurde der Unanimismus schon bald nach dem Erscheinen von *La Vie unanime* bildnerisch reflektiert, z.B. in Boccionis *Rissa in galleria* (1910) und Carràs *La galleria di Milano* (1912).

Passend zum futuristischen Kollektivgedanken ist Tanz immer mit Gemeinschaftlichkeit verbunden. So wird ein Gesellschaftstanz, entsprechend seinem Namen, mindestens zu zweit, von einer Gruppe oder einer ganzen Menschenmenge getanzt. Die Kollektivität besteht hier in der gemeinschaftlichen Aktivität. Beim Kunsttanz gibt es in der Regel nur eine einzelne oder einige wenige tanzende Personen. Das große Kollektiv bilden die Zuschauer, die eine rezipierende Gemeinschaftlichkeit verbindet. So haftet Tanz immer eine kollektive Dimension an. Unter den Aspekten

---

[67] Vergl.: **Berghaus**, Günter: "Futurism, Dada and Surrealism: Some Cross-Fertilisations Among the Historical Avant-gardes" in ders. (Herg.), *European Cultures Bd. 13, International Futurism in Arts and Literature* (Berlin 2000) 276f.

[68] Marinettis Manifest enthält keine praktischen Anhaltspunkte für das Aussehen futuristischer bildender Kunst. Günter Berghaus schließt daraus unter Berufung auf Marianne Martin, dass die Künstler verstärkt an anderen Konzepten ästhetische Orientierung suchten, wie etwa an Romains Unanimismus. In Anbetracht Severinis deutlicher Anlehnung an Romains erscheinen Berghaus' Überlegungen als folgerichtig; vergl.: **Berghaus** (2000) 277 und **Martin** (1968) 261.

der Kollektivität, der Vereinigung von Kunst und Leben und der gattungsübergreifenden Verwirklichung bildete der universalistische Anspruch eine dritte Übereinstimmung der futuristischen Ideologie mit dem zeitgenössischen Tanz.

3.1.4. Tanz und Maschinenästhetik – der technologische Aspekt

Im Kontext der fortschreitenden Industrialisierung und der regen technologischen Entwicklung zu Beginn des 20. Jahrhunderts eröffnete sich für den zeitgenössischen Kunsttanz eine neue Ästhetik. Durch seine rhythmischen und sich wiederholenden Bewegungsabläufe, also seinen kinetisch-mechanischen Kern, interpretierte man Tanz als eine körperlich-menschliche Analogie zur Maschine. Dies wurde sogar so weit getrieben, dass, wie in Fernand Légers und Dudley Murphys *Ballet Mécanique* (1923), jede menschliche Körperlichkeit durch Zahnräder und mechanische Gerätschaften ersetzt wurde. Die wohl ironischste und gleichzeitig treffendste Reflexion dieses Gedankens wird später Charles Chaplin im ‚Maschinentanz' von *Modern Times* (1936) darstellen.

Drei Jahrzehnte früher schon hatten die innovativen Pariser Tanzkompanien den Zusammenhang zwischen Tanz und Maschine erkannt und choreographisch verwertet, was die maschinenbegeisterten Futuristen enthusiastisch begrüßten. Zu dieser Zeit hielt sich Marinetti in Paris auf, den entsprechende Aufführungen wie etwa „Die elektrischen Puppen" 1905 in der Pariser Music Hall faszinierten.[69] Marinetti war zwar von den neuartigen, an Mechanik inspirierten Choreographien äußerst angetan, sie gingen ihm aber noch nicht weit genug. Er wollte den Menschen vollkommen zur Maschine verwandelt sehen.

> Bisogna superare le possibilità muscolari, e tendere nella danza a quell'ideale corpo moltiplicato dal motore che noi abbiamo sognato da molto tempo. Bisogna imitare con I gesti I movimenti delle machine; fare una corte assidua ai volanti, alle ruote, agli stantuffi; preparare così la fusione dell'uomo con la macchina, giungere al metallismo della danza futurista.[70]

Nach futuristischer Vorstellung sollte der neu entstandene Kunsttanz zu einem Maschinentanz werden. Patrizia Veroli formulierte treffend das Anliegen Marinettis: „Replacing the actor or dancer by an inanimate marionette allowed the director to have complete control over its movements and to eliminate any psychological traces

---

[69] **Lista**, Giovanni: "Nieder mit dem Tango und Parsival", in: ***Tanz in der Moderne. Von Matisse bis Schlemmer.*** (1996/97) 134.

[70] **Marinetti**, Filippo Tommaso: „La danza futurista", in: *L'Italia futurista* II, Nr. 21 (8. Juli 1917), zitiert nach: **Farese-Sperken** (1969) 191.

which could interfere with the formal consistency of his ideas." Und: "Marinetti describes a war setting and expects the dancer to recreate it […]".[71] Die von Veroli angesprochene Kriegstopik wurde von Marinetti tatsächlich im Manifest verwendet, darin hielt er eine „danza dello shrapnel" (dt. „Splitterbombe"), eine „danza della mitragliatrice" (dt. „Maschinengewehr") und eine „danza dell'aviatore" für wünschenswert.[72]

Die Vorstellung vom perfekten Maschinentanz führte im Futurismus wie von Marinetti gefordert sogar zur Entwicklung eines Flugzeug-Tanzes, der auch den Luftraum ins Kunstwerk miteinbezog.[73] Die Verbindung von Tanz und dem Fliegen wurde in ihrer ständigen Bewegtheit, ihrem Drang zur Elevation, (der auch im Spitzentanz des klassischen Balletts in Erscheinung tritt) und letzlich im Bestreben, die Schwerkraft zu überwinden, gesehen. 1918 präsentierte Fedele Azari, der sich als Pilot, Tänzer und Schriftsteller zugleich betitelte, die „danza aerea" über dem Gebiet von Busto Arzisio,[74] wobei er in einer Art Tanz-Flug abstrakte Formen in den Himmel ‚zeichnete'. Im futuristischen Sinn war dabei das Flugzeug wegen seiner durch Technik ermöglichten Überwindung der Schwerkraft im Vergleich zum menschlichen Körper sogar der ‚bessere Tänzer'. Die maschinenästhetischen Möglichkeiten des Tanzes, die der technologieenthusiastischen Grundausrichtung des Futurismus entsprachen, stellen somit die vierte Verbindung von Tanz und futuristischer Ideologie dar.

Maschinenästhetik und die italienische Zukunftsvision – ein Exkurs

Die futuristische Verherrlichung der Maschine und allen technischen Fortschritts, in die sich auch der Flugenthusiasmus einreihte, ging einher mit der einseitigen Ausrichtung auf neue Technologien und der totalen Ablehnung der Vergangenheit, ja mit Hass auf den „passatismo". Diese ideologische Wurzel des Futurismus ist auf Marinetti zurückzuführen, der damit den Philosophien Bergsons und Romains eine

---

[71] **Veroli** (2000) 435ff.

[72] **Marinetti**, Filippo Tommaso: „La danza futurista", in: *L'Italia futurista* II, Nr. 21 (8. Juli 1917), zitiert nach: **Veroli** (2000) 432ff.

[73] Seit der Erfindung der Flugmaschine durch die Gebrüder Wright in den Jahren 1917/18 hatte die Luftfahrt eine stetige Weiterentwicklung erfahren. Die Überwindung der Schwerkraft, die Geschwindigkeit und die sich eröffnenden neuen Perspektiven auf die Wirklichkeit machten die Faszination des neuartigen Fortbewegungsmittels aus. Außer vom Futurismus wurde die Luftfahrt auch von anderen Avantgarde-Bewegungen gerne thematisiert, wie z.B. von Robert Delaunay in *Mannschaft von Cardiff*.

[74] 1929 erschien sogar ein „Manifesto dell'aeropittura"; vergl.: ***Futurismo e Futurismi*** 424, und **Carandini** (2001) 53.

italienische Dimension gab. Dahinter stand sein durchaus politisch zu verstehendes Bestreben, durch eine radikale industrielle Revolution Italien zu einer glorreichen Zukunft zu verhelfen, nachdem es seit den Triumphen der Renaissance und der Barockzeit sowohl in der Wissenschaft als auch in den Künsten nur mehr eine mittelmäßige Rolle gespielt hatte. In wirtschaftlicher Hinsicht blieb Italien bis zum Ende des 19. Jahrhunderts ein Agrarland, wobei auch der erhoffte Aufschwung durch die Einigung 1860 wegen weiterexistierenden Provinzialegoismen und dem ständig wachsenden sozialen Nord-Süd-Gefälle ausblieb. Von außen betrachtet, hatte sich Italien vom utopischen Arkadien zu einem erschöpften rückschrittlichen Land gewandelt. Im literarischen *decadentismo*[75] und *crepuscularismo*, die den Verfall in stilisierter Form zu ihrem Thema machten, drückt sich das deprimierte nationale Empfinden um die Jahrhundertwende aus.[76]

Marinetti trat diesem Verfall mit dem Bann der Vergangenheit und der Verherrlichung der Zukunft entgegen. Aus diesem Kontext lässt sich die vorbehaltlose futuristische Begeisterung für den technologischen Fortschritt ableiten, der die Grundlage für den Maschinen- und Geschwindigkeitskult bildete.[77] Letztendlich führte die Maschinenverherrlichung, gepaart mit italienischem Patriotismus, zu einem übertriebenen Überlegenheitsanspruch des Futurismus und seinem kriegeslüsternen Nationalismus, der unmittelbar in den Faschismus mündete.[78]

In der Denkweise Marinettis bildete Tanz durch seinen kinetisch-mechanischen Kern, bestehend aus Rhythmus und wiederkehrenden gleichförmigen Bewegungsabläufen, eine phänomenologische Umsetzung seiner maschinenorientierten Ideologie. Insgesamt verkörperte somit der zeitgenössische Tanz einige Grundgedanken des Futurismus und wurde damit zum idealen Motiv seiner bildenden Kunst. Neben der Orientierung an maschineller Ästhetik waren dies der Drang nach Erneuerung und der Bruch mit der Tradition, die allesbegründende Dynamik und der universalistische Anspruch. Es muss nun geklärt werden, inwieweit die einzelnen Künstler die Vorstellungen des Futurismus teilten, bzw. inwiefern sie sich abweichend davon

---

[75] Eine eingehende Betrachtung über die Beziehung Gabriele D'Annunzios zum Futurismus findet sich bei **Schmidt-Bergmann**, Hansgeorg: *Futurismus – Geschichte, Ästhetik, Dokumente* (Reinbek 1993) 37ff.

[76] Vergl.: **Kapp**, Volker (Herg.): *Italienische Literaturgeschichte* (Stuttgart, Weimar ²1994) 249ff., 308ff.

[77] Zum Ursprung der futuristischen Maschinenästhetik in den, meist in *Marzocco* erscheinenden, Artikeln Mario Morassos („Gli eroi della macchina", „Il grande volo" 1902/1905) siehe: **Martin** (1968) 42 und **Calvesi** (1987) 1.

[78] Vergl.: **Mautner Markof**, Marietta: "Umberto Boccioni und die Zeitbegriffe in der futuristischen Kunst 1910-1914", in: ***Zeit-Die vierte Dimension in der Kunst*** [Ausst.Kat. Kunsthalle Mannheim 1985] herg. v. Michel Baudson (Weinheim 1985) 176.

kunsttheoretisch positionierten. Hierzu sollen Anhaltspunkte aus schriftlichen Quellen, den Bildern und den Biographien der Künstler beitragen.

3.2. Severinis Einstellung zu den futuristischen Vorgaben

Da die allgemeine Ideologie des Futurismus zum größten Teil auf der alleinigen Konzeption Marinettis beruhte und von den bildenden Künstlern durchaus individuell interpretiert wurde, soll nun dargestellt werden, inwieweit die Verbindungselemente von Tanz und der Ideologie Marinettis auch für Severinis Werk maßgeblich waren.

Severini schrieb 1968 in seiner Autobiographie über das Jahr 1908:

> Cominciarono così i miei primi disegni di ballerine che io volevo fare in modo diverso da Degas, il quale le dipingeva sempre allo stato statico; io pensavo che appunto con le risorse della tecnica neo-impressionistica largamente intesa, e cioè estesa alla forma, potevo raggiungere degli effetti di movimento mai allora tentati e un lirismo più grande. Credo infatti che I quadri di ballerine, o di balli e caffè notturni, che io ho realizzati non abbiano niente a che fare con quanto I grandi pittori che mi precedettero avevano fatto.[79]

In dieser Passage nennt der Künstler zum einen sein Anliegen, sich von den künstlerischen Traditionen, den „grandi pittori che mi precedettero" zu distanzieren, und zum anderen das Streben nach Dynamik, nach den „effetti di movimento". Dadurch wird klar, dass Severini die futuristischen Ziele des Bruchs mit der Vergangenheit und der Darstellung der universellen Dynamik teilte. Weitere Anhaltspunkte hierfür sind das Meiden akademischer Institutionen, denn von Severini ist zu keinem Zeitpunkt eine Zugehörigkeit zu einer Akademie bekannt, und die Bezugnahme auf den Neoimpressionismus, der sich wesentlich mehr an der Dynamik des Tanzes selbst orientierte,[80] während der Impressionismus hauptsächlich Interesse für das Umfeld des Tanzgeschehens gezeigt hatte.[81]

---

[79] **Severini** (1946/1983) 56.

[80] Der Dynamikgedanke des Neoimpressionismus lässt sich vor allem an Seurats *Chahut* (1889/90) gut nachvollziehen, da dieses Bild von der rhythmisierten Anordnung der Tänzer (bei der durch den überlängten Kontrabass auch die Musik einbezogen wird) bestimmt ist. Dabei orientierte sich Seurat in seiner Dynamikdarstellung an den Vorgaben des Psychophysikers Charles Henry, der in seiner mathematisch-naturwissenschaftlichen Wahrnehmungstheorie (1880er Jahre) gestalterische Elemente in „inhibitorisch" (z.B. die Diagonale) und „dynamogen" (z.B. eine orange Farbgebung) einteilte. Der Gesamteindruck von *Chahut* kann demzufolge als ein Abschlaffen nach dem gerade überschrittenen dynamogenen Höhepunkt eingestuft werden; vergl.: **Zimmermann**, Michael: *Seurat* (Weinheim 1991) 377.

[81] Zwar hatte Degas auch schon mit Bewegungsanalysen und Techniken der Chronophotographie gearbeitet, wie z.B. der Auswahl ungewöhnlicher Blickwinkel, um einer ‚Erstarrung' des Bildes vorzubeugen, jedoch erscheinen seine Ballett-Szenen immer noch relativ unbewegt, „statisch". Schon

Kunst und Leben – Severinis Pariser Lebenswandel

Die Dynamik des Tanzes erfuhr Severini leibhaftig durch seine zahlreichen Besuche in den Pariser Varietés, im Zirkus und im Theater. Auch die Vereinigung von Kunst und Leben fand bei ihm somit schon im Alltäglichen statt. Selbst in seiner äußeren Erscheinung stellte er die Symbiose von Kunst und Leben zur Schau, indem er wie auch andere Futuristen buntgemusterte Kleidung trug.[82]

In seiner Malerei sah die Vereinigung der Wirklichkeitsräume so aus, dass er den Rahmen, also eigentlich einen Teil der Lebenswelt, zur Malfläche machte. So greifen beispielsweise in *Tango argentino* (Abb. 4) und *Mer=Danseuse* (Abb. 9) die dargestellten Formen über den Rand der Bildfläche auf den Rahmen und heben so die Grenze zwischen Lebens- und Kunstwelt auf, wodurch der Bildraum und der Raum des Betrachters zu einer Einheit verschmelzen. Ein weiteres Mittel, um einen Wirklichkeitsbezug herzustellen, war für Severini die Verwendung von Pailletten als Applikationen auf seinen Bildern, z.B. in *Danseuse bleue* (Abb. 3) und *Danse de l'ours=barques à voiles+vase de fleurs* (Abb. 10). Der Schimmer, der durch die Pailletten hervorgerufen wird, sollte beim Betrachter eine Assoziation mit Kostümen realer Tänzerinnen hervorrufen. Neben der Vereinigung von Kunst und Leben war die Verschmelzung verschiedener Kunstgattungen und die Erzeugung synästhetischer Effekte ein Thema in Severinis Bildern.

Synästhetische Effekte

Eine Synästhesie im engeren Sinn ist eine Wahrnehmung, die, obwohl sie nur ein bestimmtes Sinnesorgan reizt, andere Sinne miterregt. Hier wird der Begriff jedoch in einer erweiterten Bedeutung verstanden: Ein synästhetischer Effekt kann vom Künstler aktiv hervorgerufen werden, indem dieser verschiedene Kunstarten, die teilweise unterschiedliche Sinnesorgane bedienen, in die Malerei einbezieht. Bei Severini sind die Verweise auf über die bildnerische Kunst hinausgehende Ebenen hauptsächlich auf die darstellenden Künste ausgerichtet, wozu in den Tanz-Bildern

---

1861 hatte Degas auf Pferderennbahnen begonnen, Bewegungsstudien anzufertigen. In den 70er und 80er Jahren beeinflusste ihn maßgeblich die Bewegungsfotografie des Eadweard Muybridge (*Animal Locomotion* 1887); vergl.: **Adelsbach** (1996) 12.

[82] Bezüglich Severinis ungewöhnlichem Auftreten erinnerte sich Carlo Carrà: „[...] complementarista a oltranza e il suo amore per principi pittorici lo portava a fargli metter persino un calzerotto verde e l'altro rosso, o un giallo e l'altro turchino. Forse era questo uno dei suoi modi per evadere della cruda realtà […]", aus **Carrà**, Carlo (Herg.): *Tutti gli Scritti* (Mailand 1978) 503. Auch hatten die futuristischen Künstler eine Vorliebe für auffällig bunte Gilets, wie sie z.B. Fortunato Depero und Marinetti in einer berühmten Fotografie tragen, siehe: ***Futurismo e Futurismi*** (²1996) 467.

häufig typische Kostüme oder Gesten zu sehen sind. In *Danseuse bleue* (Abb. 3) z.B. trägt die Tänzerin erkennbar ein folkloristisches Flamenco-Kleid und in *Danse de l'ours* (Abb. 5) kann man in den vielen Rundungen eine tapsige Bärengestalt vermuten. Vereinzelt bediente sich Severini auch des Schriftmediums, jedoch nicht um den Wortlaut eines Liedtextes zu übertragen, sondern als Beschreibung des Geschehens, wie z.B. in *Geroglifico dinamico del Bal Tabarin*, wo er schriftlich einige Tänze aufzählt, die er in dem Lokal vorfand. Am deutlichsten ist die Bezugnahme zur Literatur bei Severini in *Danza serpentina* zu erkennen. Die Zeichnung besteht nur aus wenigen bildnerischen Formen und lebt hauptsächlich von den textuellen Angaben zu Farben, Geräuschen, Licht und tänzerischen-darstellerischen Aktionen. Der in der futuristischen Literatur sehr beliebte Paroliberismo mit seinen onomatopoetischen Anspielungen wurde hier von Severini in die bildende Kunst übertragen. Meist verwendete Severini aber nur lose Wörter wie in *Danse de l'ours=barque à voiles+vase de fleurs* (Abb. 10). Lautmalerische Zeichen und freie Wörter boten nach eigenen Angaben des Künstlers eine Möglichkeit der realistischen Steigerung.[83]

Ein musikalischer Einfluss auf Severinis Bilder war sicher gegeben, ist aber nicht so deutlich, wie die Einbindung der anderen beiden Kunstarten. In einem Brief an Ardegno Soffici erklärte der Künstler, dass *Pan Pan à Monico* hauptsächlich unter dem Einfluss von Tönen und Geräuschen entstanden sei:

> [...] era un'opera eseguita unicamente quasi sotto l'influenza dei rumori suoni dell'ambiente [...]. Questo quadro era anzi soltanto musicale, a detrimento dei volumi e delle forme che avevo inconsciamente trascurati o non sentiti per seguire la maggior causa emotiva: i suoni – Per mezzo dei contrasti di linee e di zone complementari, arrivai alla prima realizzazione della pittura dei suoni e del movimento [...].[84]

In der künstlerischen Umsetzung kann man die Verbildlichung eines Wirrwarrs von Geräuschen nachvollziehen, eine bestimmte „musikalische Ordnung" mittels einer optischen „Rhythmisierung", wie es sie z.B. in Seurats *Chahut* gibt, ist jedoch nur schwerlich erkennenbar. Dennoch stützte sich Severini neben den darstellerischen Elementen auch auf die Musik, um dem Betrachter einen synästhetischen Eindruck zu vermitteln.

---

[83] **Severini**, Gino: „Le analogie plastiche del dinamismo. Manifesto futurista" (1913-14), erstmalig veröffentlicht unter dem Titel „L'Art plastique néofuturiste", in: **Seuphor**, Michel: *Dictionnaire de la peinture abstraite* (Paris 1957), hier zitiert nach der dt. Ausgabe *Knaurs Lexikon abstrakter Malerei* (München 1957) 104.

[84] **Severini**, Gino: Brief an Ardegno Soffici (27. September 1913), zitiert nach: **Drudi Gambillo** Maria, **Fiori**, Teresa (Hergg.): *Archivi del Futurismo*, Bd. 1 (Rom, Mailand ²1986) 292.

Kollektivität als Ekstase

Der Kollektiv-Gedanke ist bei Severini ebenfalls präsent und steht in unmittelbarer Verbindung mit der Philosophie Jules Romains, was schon 1912 anlässlich der ersten Futurismus-Ausstellung in der Pariser Galerie *Bernheim jeune* von Guillaume Apollinaire bemerkt wurde: „The titles of [the pictures] seem frequently taken from the vocabulary of Unanimism."[85] Die besondere Aufmerksamkeit für die Literatur Romains' von Seiten Severinis ist dokumentarisch belegt und naheliegend, denn beide teilten das Pariser Großstadtleben und kannten sich persönlich über ihren gemeinsamen Freundeskreis in der Closerie des Lilas. Severinis Frau Jeanne schrieb in einem Brief:

> Gino conobbe Jules Romains (che io conoscevo da bambina [essendo] lui amico di Paul Fort [Vater von Jeanne]) al momento della mostra da Bernheim, e Romains scrisse (o disse) che la pittura di Gino era unanimista. La loro non fu un'amicizia, si sono veduti di rado, ma erano in buoni rapporti, eravamo dello stesso quartiere.[86]

Die direkte Beschäftigung Severinis mit Romains' Werk konnte Piero Pacini nachweisen, als er 1990 zwei Notizblätter aus Severinis Nachlass veröffentlichte, auf denen der Künstler einige Passagen aus *La Vie unanime* kopiert hatte, darunter folgende Stelle:

> Elle [la ville] ne veut pas d'idées fixes. / Les groupes aujourd'hui ne sont / Que des accord qui se bousculent / Et qui se deforment l'un l'autre. / Aucun ne vive isolément; / Ce n'est pas en eux qu'ils existent; / Ils sont faits de souples destins / Qui courent, evoluent et s'approchent parfois, / Chantent ensemble, se prolongent et s'enfuient; / Après qu'ils ont noué fragilement leurs doits. / Toute la ville est une musique de foule.[87]

Die Passage vergleicht die Menschen mit Akkorden, die nie als einzelne Töne, sondern nur im Verbund existieren und wirken können, und bildet somit einen synästhetischen Brückenschlag zum städtischen Leben und seinen Menschenmassen. Dieses Phänomen der Menge gilt dabei besonders für großstädtisch-belebte Örtlichkeiten, wie metropole Boulevards, Varietés und Theater. Romains erfährt den Boulevard als einen Ort der rhythmischen Bewegung: „L'allure des passant [sic] n'est presque pas physique / ce ne sont plus de mouvements, ce sont des rythmes". Und das Pariser Varieté, der exemplarische Ort für großstädtische Kollektivität und physische Bewegung wird in *La*

---

[85] **Apollinaire**, Guillaume: "Les peintres futuristes italiens", in: *L'Intransigeant* (7. Februar 1912), zitiert nach: **Martin**, Marianne: "Futurism, Unanimism and Apollinaire", in: *Art Journal* XXVIII/3 (Frühjahr 1969) 258.

[86] **Severini**, Jeanne: Brief (18. Januar 1979), zitiert nach: **Pacini** (1990) 44, Anm. 6. Burke behauptete 1986, dass Severini jeglichen Kontakt mit Romains und seinen Schriften abstritt. Pacini bewies jedoch 1990, dass Severini sehr wohl mit der Person und dem Werk Romains vertraut war. Der Grund für diese Diskrepanz kann entweder eine irreführende Aussage Severinis (wofür keine Belege vorliegen) oder eine unzureichende Recherche Burkes sein; vergl. **Burke** (1986) 31 und **Pacini** (1990).

[87] **Severini**, Gino: kopierte Passagen aus Jules Romains *La Vie unanime*, zitiert nach: **Pacini** (1990) 48.

Vie unanime so beschrieben: „les bruits, les odeurs, les moiteurs, les haleines / s'unissent pour remplir l'espace illuminé [...]; les membres et les nerfs et le [sic] muscles de tous / travailler à forger la grande joie unique. / Et l'individuel se dissout [...]".[88]

Eine mögliche visuelle Übersetzung lieferte Severini in *Le Boulevard* (1911) (ohne Abb.), *Danse de Pan Pan à Monico* (1911) und *Geroglifico dinamico del Bal Tabarin* (1912) (Abb. 1 u. 2). In den beiden Varieté-Gemälden artet das Gemisch an Lauten, Gerüchen, Bewegungen und Körpern in ein Gewirr aus Formen und Farben aus. In *Pan Pan à Monico* (Abb. 1) wird die physische Bewegung der Menge in der auffälligen Artikulation von Gliedmaßen noch besonders herausgestellt, wodurch der individuelle Mensch nicht mehr auszumachen ist und sich alles zu einer kollektiven, sich unendlich ausbreitenden Masse vereint. Durch diese Bewegung und Masse ensteht ein ekstatischer Zustand – „La grande joie unique", der auch das Verständnis der beiden Künstler von Musik, als einer großen, in ständiger Bewegung befindlichen Menge an Tönen und Geräuschen entspricht – die „musique de foule". Vor diesem Hintergrund wird deutlich, dass Severinis Bezugnahme auf die Musik nicht die Übernahme ordnender Strukturen, sondern den Transfer von massenekstatischer Emotion im Sinne Romains beabsichtigte.

Der Tanz zwischen Ausdruck und Mechanik

Hinsichtlich Technologie-inspirierter Themen ist zwischen Severini und der Ideologie Marinettis eine gewisse Distanz festzustellen. Der Maschinenenthusiasmus des Futurismus äußerte sich zunächst in seiner verstärkt am technologischen Fortschritt orientierten Motivik, wie den neuartigen maschinellen Fortbewegungsmitteln. Bevorzugt wurde das, von Marinetti in seinem Manifest genannte, ästhetische Vorbild des Automobils[89] dargestellt, so z.B. von Carrà: *Automobile in corsa* (1910), Balla: *Velocità d'automobile* (mehrere Versionen 1913), Russolo: *Dinamismo di un'automobile* (1912-13) und Sironi: *Il camion* (1915). Auch die Straßenbahn wurde als Motiv gebraucht, z.B. von Carrà: *Ciò che mi ha detto il tram* (1919-11). Severini hingegen setzte sich zwischen 1911 und 1915 nur in einer Eisenbahn-Serie (1913) mit der Motivik der modernen Technologie auseinander, während diese bei anderen Futuristen werkbestimmend war. Innerhalb seiner Tanz-Serie taucht lediglich im Titel von *Danseuse=Hélice=Mer* (Abb. 11) eine technologische Konnotation auf („hélice" = dt. „Propeller"), allerdings lässt

---

[88] Beide Zitate aus **Romains**, Jules: *La Vie Unanime*, zitiert (ohne Angaben) nach: ***Gino Severini – la danza 1909-1916*** (2001) 18.

[89] **Marinetti** (1909/2000) 3ff.

sich diese Andeutung in der abstrakten bildlichen Umsetzung nicht nachvollziehen. Erst ab 1915, mit seiner Wendung zu Kriegs-Bildern, wird die Maschinenmotivik bei Severini eine Rolle spielen. Schon diese anfängliche Ablehnung der typisch futuristischen Thematik deutet auf eine Distanzierung gegenüber dem Futurismus Marinettis und Boccionis hin.[90] Severini wählte zunächst mit dem Tanz ein Motiv des Natürlichen, Menschlichen und Emotionalen, was besonders ab 1913 für seine Vorliebe an der Darstellung des Fullerschen Ausdruckstanzes galt. Obwohl er wie alle Futuristen dem technologischen Fortschritt äußerst aufgeschlossen begegnete, war er in seinem Kunstschaffen insgesamt stärker der Seite des Ausdrucks verpflichtet, wofür seine Präferenz für die Einbeziehung darstellender, also ausdrückender Künste, sowie seine emotional-ekstatische Interpretation von Musik spricht. Auch die futuristische Massenideologie stellte Severini durch die unmittelbare Anlehnung an Romains in den Kontext der menschlichen Emotionalität und des ekstatischen Gefühls der Masse. Seine gefühlsbetonte Einstellung untermauerte der Künstler in der Selbstwahrnehmung seines Werks mit Beschreibungen wie „lirismo più grande“ und „la maggior causa emotiva“.[91] Severini stand somit in Bezug auf die vier Verbindungselemente zum zeitgenössischen Tanz zwar vollständig hinter der futuristischen Ideologie, interpretierte aber diese hinsichtlich ihrer expressiven Möglichkeiten.

Severini vertrat vorgeblich (oberflächlich betrachtet) die maschinenorientierte Ideologie des Futurismus, betonte allerdings innerhalb dieser den spezifischen Ausdruck des Motivs. An dieser Stelle offenbart sich ein der Ideologie Marinettis zugrundeliegender Widerspruch, der oft kaschiert wird: das gleichzeitige Verlangen nach Mechanisierung und Ausdruck. Die Paradoxie wird besonders an einer Stelle in Marinettis „Manifesto della danza futurista“ (1917) deutlich, wo er schreibt: „Nous [...] futuristes préférons Loïe Fuller et la cake-walk des nègres, utilisation de la lumière électrique et de la mécanique.“[92] Der Ausdruckstanz in seiner Verbindung mit der Emotionalität primitivistischer Bewegungsformen und ursprünglich-traditioneller Musik stellt das genaue Gegenteil zur Sterilität und Gleichförmigkeit mechanischer Abläufe und maschineller Technologien dar. Dieser Gegensatz galt übrigens auch innerhalb des zeitgenössischen Kunsttanzes, wo sich ‚Mechanische Ballette’ und ‚Bananentänze’ à la Josephine Baker gegenüberstanden. Dort waren die Extreme

---

[90] Vergl.: **Antliff** (1993) 166.
[91] Siehe die Zitate auf Seite 28 und 30.
[92] **Marinetti** (1917/1995) 390.

allerdings voneinander getrennt und wurden nicht wie in Marinettis Ansatz zu einer künstlerischen Einheit subsumiert.

Auf der Suche nach dem Ursprung der grundsätzlichen Paradoxie von „empathetic intuition“ und „insensitive intellect“ bzw. „quality“ und „quantity“ stieß Mark Antliff auf differenzierende politisch-gesellschaftssystemische Interpretationen der Bergsonschen Philosophie des „élan vital“. So leitete der Marxismus aus der Grundlage des „élan vital“ das Ideal einer „intuitive society“ ab und der Kapitalismus das Ideal einer „rational society“.[93] Der italienische Faschismus sowie der Nationalsozialismus propagierten eine Mischform aus beiden Extremen, bei der „rationalization of labor“ – „’organicized’“[94] wurde (im Nationalsozialismus geschah dies zudem aufbauend auf einer rassenideologischen Grundlage). Die Vereinigung der Gegensätze im Futurismus entstammt somit einem politischen Hintergrund und stellt das Verbindungselement futuristischer und faschistischer Ideologie dar. Dabei bemerkt auch Antliff, dass Severini, beeinflußt durch die Pariser Gruppe *Action d'Art*,[95] eine intuitiv-individualistische Linie verfolgte und sich damit von den stärker politisch und massenideologisch ausgerichteten übrigen Futuristen, allen voran Marinetti und Boccioni, distanzierte.[96]

Nach dieser Betrachtung von Severinis Einstellung und individueller Interpretation der futuristischen Vorgaben soll nun dargestellt werden, ob die gleichen bzw. ähnliche ideologische Maßstäbe auch für van Doesburgs und Man Rays Beschäftigung mit der Tanzthematik galten, und welche eventuellen Differenzierungen sich in ihrem theoretischen Hintergrund finden.

3.3. Van Doesburgs theoretischer Standpunkt

Van Doesburg teilte mit der futuristischen Ideologie das Streben nach einer am ‚Zeitgemäßen’ orientierten Neudefinition der künstlerischen Werte. Denn seine künstlerische Einstellung zeichnete sich durch einen intensiven Drang zu Neuem aus,

---

[93] **Antliff**, Mark: *Inventing Bergson. Cultural Politics and the Parisian Avant-garde* (Princeton/New Jersey 1993) 168ff.

[94] **Antliff** (1993) 179.

[95] *Action d'Art* war ein anarchistischer Zirkel, der den Bergsonschen Begriff der Intuition nur für den individuellen und absolut unabhängigen Einzelmenschen zuließ, und der jegliche kollektive Vereinnahmung des Begriffs, insbesondere für nationalistische oder ethische Zielsetzungen verurteilte. Treffen dieses Zirkels fanden ab 1907 wöchentlich um den Dichter Paul Fort (Severinis Schwiegervater) und die Brüder André Colomer und René Dessambre in der Closerie des Lilas statt. Severini beschrieb seine Beziehung zu der Gruppe in seiner Autobiographie, siehe: **Severini** (1946/1983) 83f.

[96] **Antliff** (1993) 137ff.

was Sjarel Ex so beschrieb: „Am charakteristischsten für ihn war seine unablässige, energische Suche nach dem Neuen, die mit der Überzeugung verbunden war, dass das ‚Alte' unbrauchbar sei."[97] Vor diesem Hintergrund erscheint es bezeichnend, dass in van Doesburgs Vortrags- und Traktattiteln das Adjektiv ‚neu' zahlreich erscheint.[98] Auch im *Stijl*-Manifest von 1918 verankerte van Doesburg die Forderung nach Neuem:

> 1. Es gibt ein altes und ein neues Zeitbewußtsein.
> [...]
> 6. Deshalb rufen die Begründer der neuen Bildung alle, die an die Reform der Kunst und der Kultur glauben, auf, diese Hindernisse der Entwicklung zu vernichten [...]

Passend dazu war van Doesburg Autodidakt, was er auch immer wieder betonte, um seine Unabhängigkeit vom traditionellen Akademismus zu signalisieren.

Der Dynamikgedanke bei van Doesburg – die Suche nach der ‚vierten Dimension'

Neben dem Bruch mit der Vergangenheit stellte auch die allumfassende Dynamik einen zentralen Punkt in van Doesburgs Kunstauffassung dar. Allerdings stand ‚Bewegung' bei ihm weniger im Kontext der Bergsonschen Philosophie, als im Rahmen einer wissenschaftlichen Überlegung, die zu Anfang des 20. Jahrhunderts ebenfalls einen großen Einfluss auf die Kunstwelt ausübte: der Frage nach der ‚vierten Dimension'.

Der Ursprung dieses Themas liegt in der Geschichte der Mathematik begründet, denn bereits in der Mitte des 19. Jahrhunderts hatten Mathematiker erste Überlegungen zu einer n-dimensionalen Geometrie angestellt.[99] Vor allem die analytische Geometrie beschäftigte sich mit der Frage, ob der bekannte x,y,z-Raum durch die Hinzunahme weiterer Variablen ergänzt werden könne. Mit Hilfe der Naturwissenschaften wurde bald klar, dass zusätzliche Dimensionen, wie z.B. Wärme und Bewegung existieren,[100] wobei deren geometrische Beweisbarkeit und vor allem

---

[97] **Ex**, Sjarel: „Theo van Doesburg", in: ***Theo van Doesburg, Maler – Architekt*** (2000) 11.

[98] Beispiele: „Die neue Bewegung in der Malerei" (1916-17), „Der Stil der Zukunft" (Vortrag 1917) „Rechenschaft der neuen Gestaltung in der Malerei" (1918), „Grundbegriffe der neuen gestaltenden Kunst" (1922) etc.

[99] Zu den ersten Forschungsschriften über dieses Thema zählen: **Cayley**, Arthur: „Chapters in the Analytical Geometry of n Dimensions", in : *Cambridge Mathematical Journal* (1843) und **Grassmann**, Hermann: *Die lineale Ausdehnungslehre* (Leipzig 1844); vergl.: **Dalrymple Henderson**, Linda: *The Fourth Dimension and Non-Euclidean Geometry in Modern Art* (Princeton/New Jersey 1983) 6f.

[100] Dazu führte Joost Baljeu sehr anschaulich die wärmeabhängige Ausdehnung von Wasser und Quecksilber eines Thermometers als Beispiele für die ‚vierte Dimension' dreidimensional-wahrnehmbarer Materialien an; vergl.: **Baljeu**, Joost: „Die vierte Dimension", in: ***Theo van Doesburg 1883-1931*** [Ausst.Kat. Van Abbemuseum, Eindhoven 1968/69] (Eindhoven 1968) 10.

deren Darstellbarkeit jedoch ein strittiger Punkt blieb. Mit der Zeit schafften eine Vielzahl von Wissenschaftlern (darunter die Mathematiker Hermann Minkowski und Henri Poincaré) eine große Auswahl an Konzepten zur Interpretation der ‚vierten Dimension', da erst mit Einsteins allgemeiner Relativitätstheorie (1915), die die drei bekannten Dimensionen des Raums in ein vierdimensionales Raum-Zeit-Kontinuum ausweiterte, die Zeit als schlüssige Definition der ‚vierten Dimension' etabliert wurde.[101]

Inzwischen, etwa um 1870, hatte sich eine Pseudowissenschaft der ‚vierten Dimension' formiert. Bald kursierte eine Fülle an populärwissenschaftlichen Schriften, deren interpretative Phantasien immer buntere Blüten trieben. Diese Entwicklung gipfelte 1909 in einem von der Zeitschrift *Scientific American* inszenierten Essay-Wettbewerb für „The best popular explanation of the Fourth Dimension".[102] Neben solch pseudo-naturwissenschaftlichen Ansätzen gab es vor allem in Russland eine Tendenz zur mystischen Interpretation. Die zentrale Gestalt dabei war Piotr Ouspensky, der 1911 mit seiner Schrift „Tertium Organum" der Diskussion um die ‚vierte Dimension' in Russland eine spirituell-theosophische Konnotation verlieh.[103] Das Verständnis von ‚vierter Dimension' zu Beginn des 20. Jahrhunderts kann also als äußerst vielfältig beschrieben werden.

Der Gedanke, dass die bisher verbildlichte Welt eine Projektion einer vier- oder n-dimensionalen Welt sei, war besonders für Philosophen und Künstler reizvoll. Den ersten direkten Zusammenhang zwischen der ‚vierten Dimension' und der bildenden Kunst stellte 1913 Apollinaire in „Les peintres cubistes" her.[104] Neben Apollinaire, Gleizes, Metzinger, El Lissitzky, den Brüdern Gabo und Duchamp war auch van Doesburg in dieser Frage auf dem aktuellen Stand, was ein Brief an Antony Kok (1918) bezeugt, in dem er eine Reihe von Schriften zur ‚vierten Dimension' aufzählte, die er gelesen habe, und in dem er dem Freund weitere Lektüretipps zum Thema bot.[105] Öffentlich hatte sich van Doesburg über die ‚vierte Dimension' schon 1916 im Vortrag „Die aesthetische Grundlage der modernen Kunst" sowie in einer Artikelserie

---

[101] Zu Relativitätstheorie und 'vierter Dimension' vergl.: **Dalrymple Henderson**, Linda: „Theo van Doesburg, ‚Die vierte Dimension' und die Relativitätstheorie in den zwanziger Jahren", in: ***Zeit-Die vierte Dimension in der Kunst*** (1985) 196.

[102] Vergl.: **Dalrymple Henderson** (1983) 41.

[103] **Ouspensky**, Petr D.: *Tertium Organum* (St. Petersburg 1911); vergl.: **Dalrymple Henderson** (1985) 191.

[104] **Apollinaire**, Guillaume: *Les Peintres Cubistes: Méditations esthétiques* (Paris 1913), (ohne Seitenangaben) nach **Dalrymple Henderson**, Linda: „Mystik, Romantik und die vierte Dimension", in: ***Das Geistige in der Kunst – Abstrakte Malerei 1890-1985*** [Ausst.Kat. L.A. County Museum 1986] (dt. Ausgabe) herg. v. Judi Freeman, Maurice Tuchman (Stuttgart 1988) 220.

[105] Vergl.: **Doesburg**, Theo van: Brief an Antony Kok (22. September 1918), nach **Blotkamp** ([2]1990) 30.

1917 in *De Eenheid* geäußert.[106] Auch ist bekannt, dass sich in der Redaktion von *De Stijl* zahlreiche populärwissenschaftliche Schriften dazu befanden, die den Abonnenten der Zeitschrift empfohlen wurden und zur Ausleihe zur Verfügung standen.[107] Aufgrund der intensiven Befassung van Doesburgs mit der Mehrdimensionalität zwischen 1916 und 1920 können seine Tanz-Bilder als Versuche der visuellen Umsetzung der ‚vierten Dimension' gesehen werden, was in Kapitel 4.2. weiter ausgeführt werden wird.

Umberto Boccioni hatte sich ebenfalls mit dem Thema auseinandergesetzt, wobei er 1913 in typisch futuristischer Manier die ‚vierte Dimension' als Dynamik interpretierte, was sich anhand der Aussage „since dynamic form is a species of fourth dimension" und an seiner Bezeichnung der ‚vierten Dimension' als "the unique form which gives continuity in space" erkennen lässt.[108] Die futuristische Interpretation der neuen Dimension als kontinuierliche Dynamik wurde von van Doesburg übernommen.

Bezüglich der Visualisierung der ‚vierten', dynamischen Dimension schloss sich van Doesburg dem zu Beginn des 20. Jahrhunderts sehr verbreiteten pseudowissenschaftlichen Ansatz des englischen Populärwissenschaftlers und Philosophen Charles Howard Hinton an. Dieser hatte 1904 seine langjährigen Überlegungen zu einer ‚Hyperraum-Philosophie' veröffentlicht.[109] Er stellte die Zeichnung eines Kubus vor, der sich in einer ständigen Bewegung nach allen sechs Seiten ausdehnt, ein sogenannter ‚Hyperkubus'. Ausgehend von einem dreidimensionalen Würfel sollten dessen Flächen, durch fortwährende Bewegung neue Räume erschließen oder wie es van Doesburg ausdrückte: „Diese moto-stereometrische Form stellt eine vierdimensionale Welt in einer Welt der drei Dimensionen dar."[110] Hintons ‚Hyperkubus' beeindruckte van Doesburg nachhaltig, wegen seiner ‚logischen' Herleitung von Bewegung aus dem dreidimensionalen geometrischen Raum. Immer wieder tauchen Skizzen zum ‚Hyperkubus' in van Doesburgs Werk auf (Abb. 16).

---

[106] **Doesburg**, Theo van: "Die aesthetische Grundlage der modernen Kunst" abgedruckt in: *Drei Vorträge über die Neue Bildende Kunst* (Amsterdam 1919) und „Grootmeesters der beeldende kunst" II, in: *De Eenheid*, Nr. 392 (8. Dezember 1917), beide Quellen zitiert nach: **Baljeu** (1968) 10, Anm. 4.

[107] Vergl.: **Thomas**, Angela: *Denkbilder – Materialien zur Entwicklung von Georges Vantongerloo bis 1921* [Diss. Zürich] (Düsseldorf 1987) 108.

[108] **Boccioni**, Umberto: "Dinamismo plastico", in: *Lacerba* (15. Dezember 1913), zitiert nach: **Dalrymple Henderson** (1983) 110.

[109] 'Hyperspace philosophy' ist eine von Linda Dalrymple Henderson eingeführte Bezeichnung; vergl.: **Dalrymple Henderson** (1983) 25; und **Hinton**, Charles Howard: *The fourth Dimension* (London, New York 1904).

[110] **Doesburg**, Theo van: „Grootmeesters der beeldende kunst" II, in: *De Eenheid*, Nr. 392 (8. Dezember 1917), nach: **Baljeu** (1968) 10, Anm. 4.

Der Dynamik-Begriff van Doesburgs fußte somit auf (pseudo-)posivistisch-naturwissenschaftlichen Grundlagen und stellte sich der Bergsonschen Interpretation von Dynamik als instinktivem und intuitivem Lebensimpuls diametral gegenüber. Man kann diesen Gegensatz auch als konstruktives Fortschrittsdenken versus emotionalen Lebensdrang bezeichnen. Auch hier stößt man also auf den grundsätzlichen Widerspruch von Mechanisierung und Ausdruck, wie er schon im Futurismus unterschwellig vorhanden war. Insofern nahm van Doesburg bezüglich Dynamik, und damit auch gegenüber dem Tanz als dynamischem Motiv, die von Severini gemiedene theoretische Position der Mechanisierung ein. Es liegt nun die Vermutung nahe, dass sich dieses Gegensatzpaar vom Futurismus auf die Ideologien post-futuristischer Kunstströmungen wie den *Stijl* übertragen hat und somit zu einem grundlegenden Zwiespalt der Avantgarde wurde.

Universalität bei van Doesburg

Auch in puncto universalistischer Anspruch stimmte van Doesburg mit dem Futurismus überein. Das Manifest von *De Stijl* (1918) besagt:

> 1. Es gibt ein altes und ein neues Zeitbewußtsein.
> Das alte richtet sich auf das Individuelle.
> Das neue richtet sich auf das Universelle.
> Der Streit des Individuellen gegen das Universelle zeigt sich sowohl in dem Weltkriege wie in der heutigen Kunst.
> [...]
> 3. die neue Kunst hat das, was das neue Zeitbewußtsein enthält ans Licht gebracht: gleichmäßiges Verhältnis des Universellen und des Individuellen.
> 4. Das neue Zeitbewußtsein ist bereit sich in allem, auch im äußerlichen Leben zu realisieren.
> 5. Traditionen, Dogmen und die Vorherrschaft des Individuellen (des Natürlichen) stehen dieser Realisierung im Wege.[111]

De Stijl erklärt hierin, dass sich das „neue Zeitbewußtsein" und damit auch die neue Kunst in allen Bereichen des Seins verwirklicht, und dass jegliche Individualität dieser Verwirklichung im Wege steht. Universalität stellte also im Manifest der holländischen Gruppe einen zentralen Gedanken dar und war somit auch für van Doesburg absolut grundlegend.

Einen Teil der universal ausgerichteten Lebenserneuerung bildete auch für *De Stijl* die Verschmelzung von Bereichen des Lebens und der Kunst.[112] So waren einige

---

[111] **Doesburg**, Theo van, **Huzár**, Vilmos, **Kok**, Antony, **Mondrian**, Piet, **Van't Hoff**, Ernst, **Vantongerloo**, Georges, **Wils**, Jan: "Manifest I", in: *De Stijl*, 2. Jg. (1918), Nr. 1, zitiert nach: **Bächler**, Hagen, **Letsch**, Herbert: *‚De Stijl' Schriften und Manifeste* (Leipzig, Weimar 1984) 49.

[112] Vergl.: **Hofmann** (1966) 369f.

De Stijl-Mitarbeiter wie z.B. Cornelis van Eesteren und J.J.P. Oud stark in Stadtplanung und Urbanistik oder, v.a. Gerrit van Riethveld, in Möbeldesign involviert, um damit die Kunst für das alltägliche Leben nutzbar zu machen.

Auch in van Doesburgs Malerei ist ein Ansatz erkennbar, das Dargestellte in einen größeren Kontext zu bringen: Er ging zwar nicht so weit, die Raumgrenzen durch die Einbeziehung des Rahmens aufzulösen, jedoch werden die dargestellten Formen oft abrupt durch den Bildrahmen abgeschnitten (z.B. Abb. 24 u. 25). Dadurch ensteht die Suggestion, dass sich das malerische Motiv eigentlich fortsetzten würde, wäre es nicht durch die Maße der Leinwand und durch den Rahmen zur Ausschnitthaftigkeit gezwungen. Van Doesburg deutete damit seine Überzeugung an, dass Malerei bzw. Kunst allgemein transzendiert in einem größeren Kontext zu sehen seien. Die vollkommene Symbiose zwischen Betrachter und Werk konnte van Doesburg in der Architektur schaffen, da hier der Mensch das Objekt betreten und innerhalb des Kunstwerks leben kann, was eine optimale Umsetzung des futuristischen Vorsatzes, des ‚Betrachters im Bild' darstellt. Van Doesburg schrieb hierzu:

> Bei folgerichtiger Weiterführung und Entwicklung dieses komplementären Zusammenwirkens von Architektur und Malerei wird in der Zukunft das Ziel der monumentalen Kunst auf moderner Grundlage erreicht werden: den Menschen nicht mehr der bildenden Kunst gegenüberzustellen, sondern ihn in sie hineinzustellen und ihn hierdurch an ihr teilnehmen zu lassen.[113]

Zusammen mit Cornelis van Eesteren formulierte der Künstler den Gedanken der Entgrenzung in einem Artikel zur neuen Baukunst: „Wir müssen begreifen, daß Kunst und Leben keine voneinander getrennten Gebiete sind. Und deshalb muß der Begriff ‚Kunst' als Illusion, die mit dem realen Leben nichts zu tun hat, verschwinden."[114]

An dieser Stelle wird der Unterschied zu Severinis Entgrenzungsbegriff deutlich: Kunst übermittelte bei diesem durchaus Illusion, z.B. die Illusion einer Tänzerin, die durch schimmernde Pailletten im Bild entstehen soll, oder die Illusion einer ekstatisch tanzenden Menschenmenge. Severini beabsichtigte, die von ihm real erlebte Emotionalität der Tanzlokale in seiner Malerei wiederzugeben, dagegen war van Doesburgs Vorstellung einer Verschmelzung von Kunst und Leben rein pragmatischer und konstruktiver Art: Die Kunst sollte für das Leben durch Design, Urbanistik und Architektur nutzbar gemacht werden.

---

[113] **Doesburg**, Theo van: „Aufzeichnungen über monumentale Kunst" in: *De Stijl*, 2. Jg. (1918/19), Nr. 1, 10ff., zitiert nach: **Jaffé** (1967) 100.

[114] **Doesburg**, Theo van, **Eesteren**, Cornelis van: „Auf dem Weg zu einer kollektiven Konstruktion", in: *De Stijl*, 6. Jg. (1923), Nr. 6/7, 89ff., zitiert nach: **Conrads**, Ulrich: *Programme und Manifeste zur Architektur des 20. Jahrhunderts* (Wiesbaden ²1981) 63.

Ein wichtiges Kriterium des *Stijlschen* Kollektivitäts-Begriffs war die Ordnung: Alles individuelle Schaffen und Leben fügt sich in ein harmonisches Ganzes ein, was auch für die Malerei galt, worin diese Einstellung durch die Einhaltung übergeordneter Gestaltungsregeln sichtbar wird. Insofern vertrat *De Stijl* den Kollektivgedanken als Ordnungsprinzip, entgegen Severinis Vorstellung des ekstatischen Kollektivs.

Dementsprechend strebte van Doesburg verstärkt die Erzeugung synästhetischer Effekte in der Malerei mittels Einbindung musikalischer Strukturen an. Er stützte sich bei der Gestaltung seiner Bilder auf die rhythmische Normierung der Musik als ordnendes Prinzip des Tanzes, und nicht wie Severini auf die Einbeziehung darstellerischer Effekte, die den spezifischen Ausdruck des Motivs betonten. Einige seiner Tanz-Bilder entstanden sogar unmittelbar aus der Inspiration durch rhythmische Vorlagen, so z.B. *Ragtime* (Abb. 26 u. 27) aus einem Ragtime von Erik Satie.[115]

Van Doesburgs Einstellung zu Maschinenästhetik

Die für den Futurismus so typische Begeisterung für Maschinen teilte van Doesburg nur bedingt. Er schätzte den technologischen Fortschritt hauptsächlich wegen seiner Ästhetik und seiner neuen Möglichkeiten in Fertigung bzw. Herstellung. Mechanische Abläufe verlangen eine Abwertung und Verminderung individueller Komponenten, eine Forderung, die dem Kollektivitätsgedanken des *Stijl* entgegenkam. Die Hinwendung van Doesburgs zur modernen technischen Welt basierte auf seiner Überzeugung, dass die Ausführung eines Kunstwerks nur noch Handwerk, und der schöpferische Gedanke, der dem Ganzen zugrunde liegt, die Kunst selbst sei.[116] In diesem Sinne charakterisierte Cor Blok das Anliegen der *Stijl*-Künstler als das Streben nach der Vorherrschaft des Geistigen über materielle Verwirklichung[117] — eine Einstellung, die einem konstruktivistischen Arbeitsprozess gleicht: Die Entwicklung einer Maschine ist die Herausforderung, die Umsetzung nur ausführendes Handwerk.
Van Doesburgs Arbeitsweise entsprach in der Tat der eines Konstrukteurs, der sein Objekt, gemäß den Prinzipien der industriellen Fertigung, aus möglichst einfachen, standardisierten Baustücken herstellt. Aus diesem Grund wirken van Doesburgs Bildelemente meist wie vorgefertigte Bauteile, die nach einem bestimmten

---

[115] Die Feststellung bezieht sich auf eine Aussage Nelly van Doesburgs, die um die Entstehungszeit des Gemäldes von ihrem Mann Klaviernoten zugesandt bekam, unter denen sich ein Ragtime von Satie befand; vergl.: **Straaten**, Evert van (Herg.): *Theo van Doesburg 1883-1931* (Den Haag 1983) 17, 19, zitiert nach: ***The Peggy Guggenheim Collection Venice*** (1985) 225f.
[116] Vergl.: **Jaffé**, Hans: *Mondrian und De Stijl* (1967) 18.
[117] **Blok** (1975) 82.

Konstruktionsplan zusammengesetzt wurden. Auch verwendete van Doesburg gerne normalerweise für technische Konstruktionszeichnungen gebrauchtes Millimeterpapier, wie z.B. in einer Studie zu *Tarantella* (Abb. 20) zu sehen ist. Daran wird deutlich, wie sehr van Doesburgs Kunst der technischen Fertigung und Ästhetik verpflichtet war und somit schon anfänglich einem konstruktivistischen Ideal folgte.

Den inhaltlichen Maschinismus im Sinne Marinettis – also die ‚Vermechanisierung' der Person und das Streben nach dem perfekten Maschinenmenschen – hielt van Doesburg für einen Irrtum.[118] Den Menschen zu entpersonalisieren und ihn zur Maschine umzuwandeln war für ihn ein fremder Gedanke und die Maschine lediglich in pragmatischer Hinsicht, d.h. in ihrem mechanischen Fertigungsprozess und ihrer Ästhetik, ein Vorbild.

Wie oben erläutert, verband van Doesburg im Bruch mit der Vergangenheit, dem universalistisch-kollektiven und dynamischen Anspruch sowie in der maschinenästhetischen Orientierung die gleichen ideologischen Hintergründe mit der Tanzthematik wie der Futurismus. Dabei wurde deutlich, dass der Künstler in der Interpretation dieser Bezugspunkte zum Tanz stets eine Linie der Strukturierung, Ordnung und Standardisierung verfolgte. Er kann somit hinsichtlich der vom Futurismus bewusst vertretenen Antithese von Ausdruck und Mechanisierung in Opposition zu Severini als ein Vertreter der Mechanisierung gesehen werden. An dieser Stelle ergibt sich die Frage, ob die Ähnlichkeiten in van Doesburgs theoretischem Ansatz zur futuristischen Ideologie generell einem direkten Bezug des Künstlers zum Futurismus entstammten oder ob dies nur bezüglich der Interpretation der ‚vierten Dimension' als Dynamik der Fall war.

Van Doesburgs Beziehung zum Futurismus

1912 hatte sich die italienische Malergruppe mit der *Bernheim jeune*-Ausstellung, die nach Paris anschließend in London, Berlin, Brüssel, Den Haag, Amsterdam und München gezeigt wurde, in den Niederlanden zum ersten Mal präsentiert und war auf ein reges Publikumsinteresse gestoßen, wobei vor allem Severinis *Pan Pan à Monico* (Abb. 1) große Aufmerksamkeit erhielt. Eine weitere Futurismus-Ausstellung erreichte 1913 aus Rom kommend Rotterdam, womit auch drei Vorlesungen Marinettis verbunden waren. Diese Veranstaltungen erhielten eine negative Gesamtkritik, in der Art von:

---

[118] **Blok** (1975) 82.

„Expression typischer italienischer Frustration". Die Meinung über Severini blieb jedoch positiv. Er wurde als intelligent, begabt und aufgeschlossen gegenüber internationalen Kunstentwicklungen und den Wissenschaften bezeichnet.[119] Somit scheint Severinis Schaffen auf die holländische Futurismus-Rezeption eine besondere Anziehung ausgeübt zu haben.

Van Doesburg verhielt sich in dieser ersten Bekanntheitsphase der futuristischen Kunst in den Niederlanden abneigend gegenüber der neuen Strömung, mied bewusst die Ausstellungen und schrieb einen erbitterten Anti-Futurismus-Artikel in *De Eenheid*, worin es heißt: „Questi principi sono un pugno in faccia all'uomo. Ecco la risurrezione della Bestia!".[120] Weiterhin bezeichnete van Doesburg den Futurismus als „irrational and criminal foundation".[121]

Bis 1915 hatte sich seine Einstellung grundlegend verändert. Dies ist wahrscheinlich darauf zurückzuführen, dass sich van Doesburg spätestens ab 1914/15 sehr intensiv mit den futuristischen Manifesten auseinandersetzte. Dazu ist überliefert, dass er während seiner Einberufung 1914-16 zur Sicherung der Neutralität Hollands, die sich für ihn wenig arbeitsintensiv gestaltete, die Zeit damit verbrachte, die theoretischen Schriften des Blauen Reiters und des Futurismus genau zu studieren.[122] Nach seinem Sinneswandel sprach van Doesburg dem Futurismus einen wichtigen Platz in der Entwicklung einer neuen Kunst zu, wobei er besonders von der Orientierung des Futurismus am Zeitgemäßen und seinem aktiven Bruch mit der Vergangenheit angetan war: „Il futurismo racchiude l'anelito a costruire il futuro su altre basi, diverse da quelle sulle quali si era fondato il passato. Il movimento era pugno in faccia a tutti i movimento [sic] classici e quasi moderni."[123] (An dieser Aussage ist bemerkenswert, dass van Doesburg quasi den gleichen Wortlaut seiner früheren anti-futuristischen Äusserungen ins Gegenteil verkehrte.) Diese Einstellung seines Kollegen teilte auch Piet Mondrian,[124] der die Futuristen nicht wegen ihrer Malerei schätzte, sondern wegen ihrer Aktivität gegen die Langsamkeit der

---

119 Vergl.: **Heijerman-Ton**, Helma: "Severini in Olanda"; in: ***Gino Severini dal 1916 al 1936***, [Ausst.Kat. Palazzo Cuttica, Alessandria 1987] herg. v. Maria Vescovo (Turin 1987) 36.

120 **Doesburg**, Theo van: „Futurisme", in: *Eenheid* (9. November 1912), zitiert nach: **Heijerman-Ton** (1987) 37.

121 **Doesburg**, Theo van: „Futurisme", in: *Eenheid* (9. November 1912), zitiert nach: **Joosten**, Joop: „Painting and Sculpture in the Context of De Stijl", in: ***DeStijl: 1917-1931 - Visions of Utopia*** (1982) 53.

122 Vergl.: **Jaffé**, Hans: De *Stijl 1917-1931 – the Dutch contribution to modern art* (Amsterdam 1956) 47.

123 **Doesburg**, Theo van: „Die Entwicklung der modernen Malerei" (Vortrag am 20. Oktober 1915 in Utrecht), abgedruckt in: *Drei Vorträge über die Neue Bildende Kunst* (Amsterdam 1919), zitiert nach: **Heijerman-Ton** (1987) 37.

124 Van Doesburg hatte Mondrian 1916 im niederländischen Laren kennen gelernt. Die Zeitschrift *De Stijl*, wurde zwar 1917 von van Doesburg gegründet, der auch ihr einziger Redakteur blieb, dennoch war Mondrian wesentlich an ihrer Entstehung beteiligt.

Entwicklung der Welt und gegen die Schwerfälligkeit mancher Intellektueller.[125] Damit meinte Mondrian v.a. die appellative Propagandatätigkeit, die vor allem vom literarisch-philosophischen Teil der Bewegung, also von Marinetti ausging.[126] Die aktionistische Einstellung des Futurismus wurde in die Grundlagen des *Stijls* aufgenommen, wie im neunten Punkt des Manifests zu lesen ist: „Übersetzung in andere Sprachen und Verbreitung der Ansichten, die in ‚Der Stil' veröffentlicht werden."[127] Nicht nur in diesem Punkt, sondern insgesamt lässt das *Stijl*-Manifest einige direkte Anschlusspunkte zur futuristischen Ideologie erkennen, wie z.B. den Bruch mit der Vergangenheit – dem „alten Zeitbewußtsein", die Erschaffung einer neuen bildenden Kunst, die Vernichtung all dessen, was dieser im Wege steht, und eben die propagandistische Verbreitung der neuen „Ansichten". Die Grundideologie des *Stijl* und damit auch van Doesburgs fußte also in zentralen Punkten unmittelbar auf futuristischen Vorgaben.

In einem Punkt grenzte sich die holländische Gruppe entschieden vom italienischen Futurismus ab: Sie verabscheute seine nationalistisch-kriegslüsterne Seite. Generell vermied *De Stijl* jegliche politische Orientierung: „Kunst, wie wir sie verstehen, ist weder proletarisch noch bürgerlich. Sie ist auch nicht durch die gesellschaftlichen Umstände bedingt, sondern entwickelt vielmehr Kräfte, die ihrerseits die ganze Kultur bestimmen."[128] Diese Tendenz ist wahrscheinlich der Grund, warum Severini, der ja bis 1915 politisch-kriegerische Thematiken vermied, von der niederländischen Kritik stets besonders lobend hervorgehoben wurde.

Über Severini entstand auch eine direkte Beziehung zwischen van Doesburg und dem Futurismus. Van Doesburg ließ 1917 den zuvor im *Mercure de France* erschienen Artikel Severinis „La Peinture d'avantgarde" in der ersten Ausgabe von *De Stijl* nochmals abdrucken, womit Severini (von dem Belgier Vantongerloo abgesehen) zum einzigen ausländischen *De Stijl*-Autor wurde.[129] Es ist bezeichnend, dass van Doesburg gerade 1917 begann, sich für den Künstler Severini zu interessieren,

---

125 Vergl.: **Seuphor**, Michel: *Abstrakte Malerei* (München 1964) 36f.

126 Marinettis Schriften wirken fast missionarisch, wobei ein ständiger Hang zur Selbstinszenierung nicht verhehlt wurde. Es ist bekannt, dass er seine Manifeste an Zeitungsredaktionen in der ganzen Welt verschickte, in der Hoffnung sie in den Druckausgaben wiederzufinden. Positive Resonanzen präsentierte Marinetti wiederum in seiner Mailänder Zeitschrift *Poesia*. Diese expansive Art des Futurismus verbunden mit dem militärisch anmutenden Vokabular der Manifeste erleichterte später die faschistische Vereinnahmung seiner Ideologien; vergl.: **Burke Reeves**, Margaret: *Futurism in America, 1910-1917* [Ph.D. University of Delaware] (1986 Ann Arbor/Michigan) 46, Anm. 5.

127 **Doesburg u.a.** (1918/1984) 50.

128 **Doesburg**, Theo van (1923), zitiert (ohne Angaben) nach: **Richter**, Horst: *Malerei im 20. Jahrhundert* (Köln 1998) 100.

129 **Severini**, Gino: „La Peinture d'avantgarde", in: *Mercure de France* (1. Februar 1917), anschließend in: *De Stijl*, 1. Jg. (1917), Nachdruck (Den Haag 1968) 26ff.

nachdem dieser die Tanzthematik schon längst abgeschlossen und eine technik-orientierte theoretische Position eingenommen hatte und „La Peinture d'avantgarde" zur Zusammenfassung seiner veränderten Einstellung wurde. Severini erklärte darin die Konstruktion einer Maschine und die Schaffung eines Kunstwerks zu ebenbürtigen Tätigkeiten und stellte Maschine und Kunstwerk auch in ihrer Wirkung auf den Betrachter auf eine Stufe. „Art" und „création scientifique ou industrielle" wurden für Severini zu Synonymen.[130] Zusätzlich widmete Severini den ganzen letzten Absatz des Artikels der „Mésuration de la 4ème dimension", was van Doesburg besonders begeisterte und wohl der Hauptgrund für die Übernahme des Artikels in *De Stijl* war.[131]

3.4. Ausgangspunkte des künstlerischen Schaffens Man Rays

Es soll nun für Man Rays theoretische Position bestimmt werden, inwieweit die vom Futurismus vorgeschlagenen Übereinstimmungen von Tanz und avant-gardistischer Ideologie zutreffend waren, womit Man Ray mit der Wahl der Tanzmotivik die gleichen grundsätzlichen Absichten wie die europäische Avantgarde verfolgt hätte.

Wie die beiden anderen Künstler suchte Man Ray stets nach neuen Ansätzen künstlerischen Schaffens, indem er sein ganzes Leben lang instinktiv und eigensinnig herkömmliche Vorstellungen von Kunst in Frage stellte. Die beständige Suche nach kreativen Alternativen zu anerkannten Verfahren charakterisierte sein Schaffen,[132] was sich ebenfalls zunächst in der Ablehnung des traditionellen Akademismus äußerte. Zwar besuchte Man Ray zwischen 1910 und 1912 jeweils für kurze Zeit Abendkurse an der National Academy of Design und an der Art Students League in New York. Er fand aber die zeitintensiven und mühsamen Methoden der Institutionen ermüdend, was die Lehrer bemerkten und ihm rieten, die Kurse aufzugeben und selbstständig zu arbeiten. 1912 fand Man Ray mit dem Ferrer Center eine progressive Ausbildungseinrichtung, die zugleich ein anarchistisches Zentrum der Stadt war. Das Ferrer Center beeinflusste Man Ray entscheidend auf seinem Weg zu einer radikaleren,

---

[130] „La peinture d'avantgarde" erschien erstmalig am 1. Februar 1917 im *Mercure de France*. Im Juni 1917 wurde der Artikel auf Veranlassung van Doesburgs in *De Stijl* nochmals abgedruckt, siehe: *De Stijl*, 1. Jg. (1917), Nachdruck (Den Haag 1968) 26-30.

[131] Ein Indiz für van Doesburgs Wertschätzung gegenüber Severini ist auch die Tatsache, dass sich Severinis *Mer=Danseuse* (Abb. 9) ungefähr ab 1928 in van Doesburgs Besitz befand. Erst 1940 wurde es von Nelly van Doesburg an Peggy Guggenheim verkauft; vergl.: ***Gino Severini – la danza 1909-1916*** (2001) 133.

[132] **Naumann** (1988) 52.

unkonventionelleren Annäherung an den Prozess des Kunstschaffens,[133] wobei es dem Künstler nicht nur um Kreativität in Motivik, Form und Sujet ging, sondern in gleichen Teilen um eine Ausweitung der Darstellungsmittel: „Ich plante etwas Neues, wobei ich die Staffelei, Pinsel und die anderen traditionellen Malerutensilien gar nicht brauchte.“[134]

Die Begeisterung für neue Technologien

Man Rays Innovationsdrang war unmittelbar verbunden mit den gigantischen technologischen Entwicklungen der Stadt New York, deren Vitalität und Dynamik ihn schon in seiner Kindheit fasziniert hatten.[135] Besonders die neuen technischen Errungenschaften förderten den regen Forscherdrang des Kindes, wie Penrose formulierte: „[...] new types of machines, engines, bicycles and unheard – of contraptions brought continual surprises.”[136] In der Schule, die Man Ray nur unwillig besuchte, tat er sich im technischen Zeichnen hervor. Diese Begabung verhalf ihm später zu einer Stelle als Architektur- und Maschinenzeichner in einem Verlag für Ingenieurwesen, eine Tätigkeit, die er bis zu seinem Umzug 1921 nach Paris ausübte.[137] Der Umgang mit dem technologischen Fortschritt der Stadt war somit Man Rays ständiger Begleiter bei seiner künstlerischen Entwicklung. Über die damalige Situation in New York schrieb er in seiner Autobiographie:

> An der Lexington Avenue wurde gerade die Untergrundbahn gebaut, und der Lärm der Betonmischer und Bohrhämmer riß nicht ab. Für mich war das Musik und sogar eine Quelle der Inspiration, wollte ich mich doch von der Natur abkehren und den Erzeugnissen des Menschen zuwenden.[138]

In seinem künstlerischem Werk spiegelt sich die Begeisterung für der technischen Fortschritt wider, z.B. kommentierte er die Entstehung von *Silhouettes* (Abb. 32) später folgendermaßen:

> I made a drawing of the Rope Dancer in a mechanical way, which is now in the Peggy Guggenheim Collection. A very mechanical drawing with a violin scroll in the foreground like an old Degas, a pastel, you know […]. So I started to make drawings of the Dancers with their short ballet skirts, into a mechanical composition, using mechanical instruments. Then I made a large scale project, the size of the canvas, on paper […][139]

---

133 Vergl.: **Naumann** (1988) 53.
134 **Ray** (1963/1983) 66.
135 Man Ray zog 1897 als Siebenjähriger mit seiner Familie von Philadelphia nach New York; vergl.: **Penrose** (1975) 12.
136 **Penrose** (1975) 14.
137 **Penrose** (1975) 17.
138 **Ray** (1963/1983) 58.
139 Aus: **Schwarz**, Arturo: „Interview with Man Ray“, in: ***New York Dada: Duchamp, Man Ray, Picabia*** [Ausst.Kat. Lenbachhaus, München 1973/1974] herg. v. dems. (München 1973) 88f.

Tatsächlich wirken die *Silhouettes* in ihrer Schablonenhaftigkeit, schematischen Figürlichkeit und ihren abgehackten Bewegungen wie ein mechanisches Ballett. Das gleiche gilt für die Figur (nicht die Schatten) des *Rope Dancer* von 1916, dessen zweite Version (1918) sowie für *Seguidilla* (Abb. 33, 38 u. 40). In *Admiration for Orchestrelle for Cinematograph* (Abb. 39) setzte Man Ray auch Elemente des technischen Zeichnens ein. Die mit dem Lineal gezogenen Geraden verleihen dem Bild den Ausdruck einer Konstruktionszeichnung, welcher noch durch die Skalierung am linken Bildrand, die sich schon in der Zirkusleiter des *Rope Dancers* (1918) andeutete, verstärkt wird (Abb. 38). Der Künstler verhalf hierin gestalterischen Elementen aus dem maschinellen und technischen Bereich zu einem künstlerisch-ästhetischen Ausdruck, ähnlich zu van Doesburgs Verwendung von Millimeterpapier in einigen Vorstudien.

Man Ray widmete sich nicht nur abbildend und damit passiv technischen Errungenschaften, sondern beteiligte sich auch aktiv an ihrer Entwicklung. Auf der Suche nach neuen künstlerischen Techniken war er ein kreativer Erfinder, z.B. entwickelte er 1917 die Airbrush-Technik. Später erklärte er in seiner Autobiographie, dass es für ihn in der neuen und aufregenden Umgebung der Metropole New York unmöglich gewesen wäre, sich nicht vom technologischen Fortschritt beeindrucken zu lassen, und er dementsprechend auch in seiner Kunst neue Techniken anwenden wollte.[140] Penrose schrieb über den Erfindergeist des Künstlers:

> Man's interest in mechanical inventions, he once confessed, stems from the fact that he is fundamentally lazy: an invention is justified if it can make his task easier. But the beautiful, obedient slave can become both a monster and tyrant; the machine, Man realized, becomes dangerous when given undue reverence.[141]

Diese Aussage wird beispielhaft vom Airbrush-Bild *Dancer/Danger* (1929) illustriert (Abb. 41). Über Zahnrädern und einem darin eingeschlossenen menschlichen Torso wirkt der Schriftzug wie eine Warnung, besonders da seine wörtliche Bedeutung zwischen „Tänzer“ und „Gefahr“ ungeklärt bleibt.

Universalität bei Man Ray

Ein immer wiederkehrendes Thema in Man Rays Autobiographie ist die Verschmelzung von Kunst und Leben, was auf die universalistische Grundeinstellung des Künstlers hindeutet. Er schildert darin, wie ihm Situationen und Gegenstände aus

---

[140] **Ray** (1963/1983) 58.
[141] **Penrose** (1975) 17f.

seinem Lebensalltag ständig künstlerische Inspirationen lieferten, wie z.B. der Besuch eines Varietés, bei dem er das Thema für *Rope Dancer* (Abb. 33) entdeckte.[142] An anderer Stelle beschreibt er, wie er Alltägliches, wie Papierschnipsel, eine Klingel oder ein Bügeleisen in Kunst verwandelte.[143] Generell fällt auf, dass Man Ray in seiner Autobiographie eine Tendenz aufzeigt, sein Leben zu einem großen Gesamtkunstwerk zu stilisieren.

Aber auch außerhalb biographischer Begebenheiten taucht die Entgrenzungs-thematik in seinem Werk auf, z.B. im bewussten Verzicht auf eine Rahmung der Bilder.[144] Durch die rahmenlose Hängung sollte der Eindruck entstehen, die Farben wären direkt auf die Wand aufgetragen worden. Die Grenze zwischen Bildraum und Wirklichkeitsraum wurde somit ebenso verwischt wie bei Severini. Mit der Serie *Revolving Doors* (1916-17) gelang es Man Ray schließlich, eine direkte Beziehung zwischen Kunstwerk und Umwelt zu ermöglichen (Abb. 34-37). Die Besonderheit der Blätter von *Revolving Doors* liegt in ihrer Hängung: Jeweils zwei der insgesamt zehn Bilder werden Rücken an Rücken mit einem mittig angebrachten Bindfaden freischwebend aufgehängt, damit sich die Bildpaare um ihre Mittelachse drehen können. Hierdurch erklärt sich der Name der Serie „Revolving Doors", was zu deutsch „Drehtüren" heißt. Mit den *Revolving Doors* schuf Man Ray eine Vorform des Mobile, die interaktiv mit ihrer Umwelt in Verbindung stand. Der ‚Betrachter' konnte sich durch das Anstoßen der Blätter unmittelbar an der Dynamik des Kunstwerks beteiligen, war sogar deren Auslöser. Man Ray fand somit für den universalistischen Gedanken der Symbiose von Kunstwerk und Umwelt eine direkte Realisierung.

Auch sind Effekte zur Hervorrufung gattungsübergreifender Eindrücke in Man Rays Werk nachvollziehbar, wobei es sich dabei hauptsächlich um Verbindungen zu den darstellenden Künsten handelt. So verraten z.B. in *Silhouettes* (Abb. 32) und in den verschiedenen *Rope Dancer*-Versionen (Abb. 33 u. 38) die Tutu-Kostüme, dass es sich um theatralische Darbietungen handelt, und in *Seguidilla* (Abb. 40) ließ Man Ray durch den Einsatz bestimmter Schablonen Phantasiekostüme entstehen, die dem Bild einen folkloristisch-theatralischen Ausdruck verleihen. Ebenso tauchen in einigen Bildern textuelle Erklärungen auf, wie z.B. in *Rope Dancer* (1916), *Admiration of the Orchestrelle for the Cinematograph* und *Danger/Dancer* (Abb. 33, 39 u. 41), wobei diese meistens die poetisch-langen Titel der Werke darstellen, die häufig ironisch, humorvoll die Bilder intepretieren.

---

142 **Ray** (1963/1983) 59.
143 **Ray** (1963/1983) 59, 65, 109.
144 **Ray** (1963/1983) 55.

Man Ray: „A Primer of the New Art of Two Dimensions"

Seine einzige theoretische Schrift aus der New Yorker Phase widmete Man Ray der Verschmelzung der Künste. Das Pamphlet „A Primer of the New Art of Two Dimensions" wurde 1916 privat gedruckt und nie von Man Ray veröffentlicht, was wahrscheinlich der Grund dafür ist, warum es lange Zeit weitgehend unbekannt blieb, bevor erst 1982 Francis Naumanns sich seiner Analyse zuwandte.[145]

Gegenstand von „A Primer of the New Art of Two Dimensions" ist die Vereinigung von „statischen" und „dynamischen" Künsten. Als „statisch" verstand Man Ray die Malerei, Architektur und Skulptur, als „dynamisch" die Musik, die Literatur und den Tanz. Das Kriterium der Unterscheidung war für Man Ray die Zeit, denn um die dynamischen Künste zu erfassen, ist eine bestimmte Zeitspanne notwendig, um die statischen zu begreifen nur ein Augenblick. Dieses Denkmodell findet sich auch in seiner Autobiographie bezüglich der Einbeziehung von Schrift in sein bildnerisches Werk:

> In meinem den bildenden Künsten gewidmeten Leben habe ich immer stärker den Wunsch verspürt, meine Arbeiten durch Worte zu ergänzen. [...] Das Wort brachte auch ein Element von Zeit in die bildende Kunst, das ihr sonst fehlte, gleichgültig, wieviel Vorarbeiten in die Realisierung eines Werkes einflossen. Die Wirkung eines Bildes ist augenblicklich, während sich Lesen und Hören in der Zeit vollziehen.[146]

Man Ray strebte also nach einer Verschmelzung der Künste, entsprechend eines Gesamtkunstwerks, das für den Betrachter die Grundlage synästhetischer Wahrnemung bildet. Ein Diagramm aus dem Pamphlet veranschaulicht dieses Anliegen (Abb. 31).[147]

Die Besonderheit von Man Rays Ansatz war die Einteilung der Künste nach Statik und Dynamik und der Wunsch die beiden auf der Fläche, „THE FLAT PLANE", zu vereinen, nach Naumann: „[...] to establish a common ground upon which the static and dynamic arts could be reconciled."[148] Exemplarisch für die statischen und die dynamischen Künste stehen Malerei und Tanz, wodurch Man Rays Vorhaben als die Vereinigung der Dynamik des Tanzes und der Statik der Malerei interpretiert werden kann. Vor diesem Hintergrund müssen seine Tanz-Bilder um

---

[145] Ein Exemplar des Privatdrucks befindet sich im Archiv des Philadelphia Museums of Art und wurde in der Sekundärliteratur erstmals von Francis Naumann veröffentlicht; siehe: **Naumann**, Francis: „Early paintings 1913-1916, Theory and practice in the art of two dimensions", in: *Artforum*, Nr. 20 (Mai 1982) 43.

[146] **Ray** (1963/1983) 361.

[147] **Naumann** (1982) 43.

[148] **Naumann** (1982) 46.

1916 als der Versuch gewertet werden, Bewegung zu verbildlichen, die Dynamik des Tanzes sollte auf die Malfläche übertragen werden, ein Ziel, das Severini und van Doesburg gleichermaßen verfolgten. Dieser besonders wichtige verbindende Aspekt wird im vierten Kapitel der Arbeit die Grundlage für die vergleichende ästhetische Analyse der Tanz-Werke bilden.

Zunächst stellt sich aber die Frage, ob für Man Rays künstlerische Positionierung, die in ihren Hauptaspekten der Erneuerung der Kunst, der Orientierung am technologischen Fortschritt, dem universalistischen Streben und der Verbildlichung von Dynamik eine Entsprechung zur futuristischen Ideologie darstellt, ebenfalls ein direkter Bezug zum Futurismus wie bei van Doesburg die Ursache war.

Die Futurismus-Rezeption in den USA

Schon bald nach ihrer Entstehung waren die futuristischen Manifeste von Marinetti auch an amerikanische Zeitungen geschickt worden, die diese aber oft fehlerhaft oder nur bruchstückhaft abdruckten, was zu einem oberflächlichen Diskurs, Missverständnissen und Fehlinterpretationen führte,[149] wie z.B. im Fall der berühmten *Armory Show*.[150] Diese präsentierte 1913 zum ersten Mal in den USA einen Querschnitt der zeitgenössischen europäischen Kunst und wurde ein Publikumsmagnet mit insgesamt 300.000 Besuchern in New York, Boston und Chicago. Auch der Futurismus sollte laut Ankündigung vertreten sein, es wurde jedoch de facto kein einziges futuristisches Bild gezeigt.[151] In der Presse ordnete man kurzerhand einige ausstellende Künstler fälschlicherweise dem Futurismus zu, wie z.B Marcel Duchamp mit *Nude descending a staircase*.[152] Generell wurden in den USA oft sämtliche

---

[149] Für Beispiele der Reaktion der New Yorker Presse auf futuristische Manifeste 1911-1912 siehe: **Burke** (1986) 47ff.

[150] Die Show wurde nach dem Ausstellungsort, dem Zeughaus in der Lexington Avenue benannt.

[151] Severini nannte in seiner Autobiographie als Grund für die Absenz der Futuristen den Widerwillen Marinettis, der eigene Ausstellungsziele in Europa verfolgte und darauf bestand, dass sich die anderen Künstler geschlossen seinem Willen beugten und nicht einzeln in New York ausstellten; vergl.: **Severini** (1946/1983) 124f. Wirkliche Kunstwerke des Futurismus wurden in den USA zum ersten Mal 1915 in der Panama-Pacific Exhibition in San Francisco präsentiert. Die Ausstellung blieb allerdings ohne große Publikumsresonanz und wurde in keiner weiteren Stadt gezeigt. New York bekam erst 1917 mit der von Stieglitz organisierten Severini-Ausstellung einen Vertreter des Futurismus zu sehen. Die Ausstellung wurde ein großer Publikums- und Verkaufserfolg. Leider macht die Literatur keine Angaben zu einer eventuellen Reaktion Man Rays auf Severinis Werke; vergl.: **Lukach**, Joan M.: "Severini's 1917 Exhibition at Stieglitz's '291'", in: *Burlington Magazine* CXIII, Nr. 817 (April 1971).

[152] Duchamps *Nude descending a staircase* ist schon deshalb dem Futurismus nicht zuordenbar, weil es der futuristischen Ablehnung des Aktes widerspricht. Außerdem hat es kein leistungs-, geschwindigkeits- oder dynamikbezogenes Motiv, wie es dem Futurismus entsprechen würde.

modernistisch oder radikal ausgerichteten Kunstströmungen als Futurismus verstanden.[153]

Es liegt die Vermutung nahe, dass sich die konfuse Rezeption des Futurismus in der Neuen Welt daraus ableitet, dass die futuristische Ideologie für die amerikanische Nation nur schwer nachvollziebar war. Der Bruch mit der Vergangenheit und ihren Traditionen sowohl in sozialer, als auch in kultureller Hinsicht war für die amerikanische Allgemeinheit irrelevant. Ebenso war der anarchistisch-rebellische Charakter der futuristischen Manifeste für die aufstrebende amerikanische Nation unverständlich und unerwünscht.

In Künstlerkreisen fanden die Ideen des Futurismus allerdings regen Anklang, wobei die Diskussion um die europäischen Avantgarde-Strömungen hauptsächlich im Künstlerzirkel um die kleine Stieglitz-Galerie ‚291' stattfand. Letztere war die Institution der Stadt, die sich schon vor der *Armory Show* um die Präsentation zeitgenössischer europäischer Kunst bemüht hatte. Obwohl Man Ray ein häufiger Gast dieses Kreises war, ist von ihm keinerlei Beschäftigung mit dem Futurismus belegt.[154] Es gibt auch keinen Hinweis darauf, dass ihm die futuristischen Manifeste geläufig gewesen wären oder er sich irgendwann einmal mit ihnen auseinandergesetzt hätte.[155] Eine unmittelbare Beeinflussung des Künstlers durch den Futurismus, wie es bei van Doesburg der Fall war, kann somit ausgeschlossen werden. Die Ähnlichkeiten zum futuristischen Ansatz, die sich dennoch in Man Rays Werk wiederfinden, deuten auf eine parallele ideologische Entwicklung von amerikanischer und europäischer Avantgarde hin.

---

[153] Die Missverständnisse im Zusammenhang mit dem Futurismus veranlassten den Kritiker Marius de Zayas, Stieglitz' Projekt einer Severini-Ausstellung zu unterstützen: „I believe it will be a very good thing to show the futurist tendencies, so the people at least will not take every manifestation of modern art as Futurisme [sic].", aus einem Brief an Stieglitz (2. Oktober 1916), zitiert nach: **Lukach** (1971) 199.

[154] Man Rays Verlagsbüro war nur einige Meter von Stieglitz' Galerie entfernt, wodurch Man Ray diese häufig während seiner Mittagspausen aufsuchte. **Ray** (1963/1983) 21.

[155] Insgesamt schien sich Man Ray nicht besonders für Kunsttheorien zu interessieren. Auch existieren von ihm selbst, bis auf das kleine Pamphlet von 1916, keine expliziten theoretischen Schriften.

4. Die ästhetische Umsetzung des Tanzmotivs – die Bewegungsdarstellung

Nachdem im vorangegangen Kapitel die mit der Wahl des Tanzmotivs verbundenen gemeinsamen ideologischen Grundabsichten der Künstler dargestellt wurden, soll nun die Analyse der Gestaltungsweisen folgen. Ziel ist es, die Differenzierungen zwischen Severini und van Doesburgs Ansätzen zu verifizieren und Man Rays künstlerische Position näher zu bestimmen. Die Analyse wird sich hierbei, wie schon angedeutet, auf den von allen drei Künstlern besonders gewichteten Aspekt der Dynamik stützen.

4.1. Severini

Formgestaltung zwischen Futurismus und Kubismus

Severinis Tanz-Bilder zeigen einige typisch futuristische Formgestaltungen von Bewegung, die Werner Hofmann so kategorisierte: Zick-Zack- bzw. Wellenlinien, sogenannte Kraftlinien und simultan dargestellte zeitlich aufeinanderfolgende Bewegungsphasen wie in mehrfach belichteten Fotographien.[156]

Die erstgenannten typischen Bewegungsformen des Futurismus sind im Bild *La danseuse bleue* deutlich erkennbar, in dem die ganze Malfläche von Zick-Zack- und Wellenlinien aufgesplittert ist. Die zackigen Linien sind vor allem im Gesicht der Tänzerin und im Hintergrund präsent, dagegen werden die Wellenlinien hauptsächlich vom bauschigen Gewand geworfen.

Kraftlinien setzte Severini verstärkt in *Danse de l'ours* und *Tango argentino* ein. Damit sind die bilddominanten Linien gemeint, die von den Figuren ausgehend in den Raum ausgreifen, wodurch die Bewegung des Tanzes in das Umfeld übertragen werden soll. Es ist bezeichnend, dass sie sich als Diagonalen,[157] also als dynamische Kompositionselemente darstellen. Die ‚linee forze' sind bei Severini allerdings weit weniger artikuliert als z.B. bei Boccioni (*Dinamismo di un foot-baller/Forme uniche di continuità nello spazio*, beide 1913). Es ist auffällig, dass Severini mit den Kraftlinien keine bestimmte Richtung verband, wie es meist in Werken anderer futuristischer

---

[156] Zu dieser Einteilung vergl.: **Richter** (Köln 1998) 59.

[157] Streng genommen ist von „Schrägen" zu sprechen, da eine Diagonale per Definition die Verbindungslinie zweier nicht-benachbarter Eckpunkte eines Vielecks darstellt, was hier nicht gegeben ist. Da aber die Literatur diese Unterscheidung nicht macht, werden die Begriffe auch in dieser Arbeit synonym gebraucht.

Künstler der Fall ist, exemplarisch bei Boccionis *Forme uniche di continuità nello spazio*. Häufig stehen die zielgerichteten Kraftlinien in Verbindung mit einem geschwindigkeitsbetonten Motiv wie z.B. dem Automobil, siehe Russolo: *Dinamismo di un'automobile* (1912-13). Die unterschiedlichen Ausrichtungen der Kraftlinien bei Severini lassen die Bewegung in seinen Bildern nicht als gebunden an eine äußere Richtung erscheinen, sondern als um eine nicht-zielgerichtete Kraft der Figuren zentriert.

Das dritte typische Bewegungsmotiv, die simultan dargestellten Bewegungsphasen, sind an den Armen der Tänzerin und an den Quasten des Kleides nachvollziehbar. Dieses zur fotografischen Mehrfachbelichtung analoge Darstellungsmittel geht auf den Einfluss der zu Ende des 19. Jahrhunderts entwickelten Chronofotografie zurück, die in doppelter Hinsicht für die bildende Kunst ein Vorbild darstellte: Sie zerlegte zum einen Bewegungsabläufe in einzelne Phasen und zum anderen befreite sie das Bild von einer Historie, da nur mehr das Phänomen der Bewegung, z.B. eines Pferdes, dargestellt wurde und auf eine narrative Umrahmung des Geschehens, wie z.B. Pferderennen oder Schlacht, verzichtet wurde.[158] Der nach Amerika ausgewanderte Brite Eadweard Muybridge hatte schon ab 1872 Versuche zur fotografischen Erfassung schneller Bewegungsabläufe angestellt.[159] Daran anschließend gelang es dem Franzosen Étienne-Jules Marey in den 1890er Jahren einen Apparat, das „Foto-Gewehr", für Bewegungsfotografie mit serieller Belichtung zu entwickeln, einen Vorläufer des Kinematographen.[160] Der italienische Futurist Anton Giulio Bragaglia begründete letztlich 1909 den *Fotodinamismo* durch die Mehrfachbelichtung eines Bildes, indem er zeitlich verschiedene Bewegungsphasen in einer Darstellung vereinte, eine Technik, die die futuristischen Maler für die bildende Kunst übernahmen.[161] Vor allem Ballas Simultandarstellungen wie *Dinamismo di un cane al guinzaglio* und *La mano del violinista* (beide 1912) sind exakte Imitationen der Technik der Mehrfachbelichtung in der Malerei.[162]

---

158 Vergl.: **Asendorf** (1998) 16ff.

159 Vergl. Anm. 81.

160 Mit *La Danse Grecque* tauchte schon 1896 in Mareys chronofotografischen Versuchen ein Tanzthema auf; vergl.: **Martin** (1982) 20.

161 Schon lange vor den Futuristen und Duchamp hatte Seurat dieses Prinzip, z.B. in *Chahut* (1889-90) verwendet; vergl.: **Asendorf** (1998) 19.

162 Auch versuchte Balla eine exakte malerische Übersetzung der fotografischen Experimente Mareys, der den Bewegungsablauf als Ganzes in Form von Kurven bildlich festhalten wollte und dazu seinen Modellen bei Aufnahmen im dunklen Raum Lichter oder weisse Streifen an Hände und Füße heftete; vergl.: **Asendorf** (1998) 18. Eine Entsprechende malerische Umsetzung stellen z.B. Ballas *Sequenze dinamiche* (1913) dar.

Von Severini wurde die Darstellungstechnik nicht in dieser mimetischen Form übernommen wie von Balla und anderen Futuristen in seiner Folge. Zwar sind in seinen Bildern verschiedene Bewegungsphasen zu erkennen, jedoch sind sie zersplittert, so als ob die Bewegungen der Tänzerin von mehreren Blickwinkeln aus geschildert würden. Diese mehransichtige Anordnung ist auf den Einfluss des in Paris vorherrschenden Kubismus zurückzuführen. Während der Futurismus einen zielgerichteten Bewegungsablauf in zeitlich versetzte Phasen aufteilte und diese simultan darstellte, betrachtet der Kubismus das Objekt von verschiedenen Standpunkten aus, was die perspektivische Zersplitterung des Motivs zur Folge hat. Severinis Werk ist sichtlich von der kubistischen Mehransichtigkeit geprägt, woraus sich auch seine eher vielschichtige als richtungsfixierend-technische Verwendung der Kraftlinien erklärt.

„Analogie plastiche del dinamismo" und ‚Mer=Danseuse'

Neben der Anwendung der allgemeinen futuristischen, wenn auch teilweise im kubistischen Sinn interpretierten Elemente von Bewegungsdarstellung zeigen Severinis Tanz-Bilder einige individuelle dynamik-orientierte Gestaltungsformen. Ihre Definition lieferte Severini mit einem ‚persönlichen' Manifest, den „Analogie plastiche del dinamismo. Manifesto futurista".[163] Das Bild *Mer=Danseuse*, das im Winter 1913-14 zeitgleich zu den „Analogie plastiche" entstand[164] und in der Schrift als Anschauungsbeispiel genannt wurde,[165] kann als exemplarische Illustration seiner individuellen Gestaltungsgrundsätze verstanden werden.

1. Simultane Kontraste von Linien, Flächen und Volumen. Kontraste von Gruppen analoger Formen in räumlicher Verteilung. Konstruktive Verschachtelung.
2. Arabeskenförmige, rhythmisch und bewußt geordnete Konstruktion [...]
3. Dynamische Komposition, die auf allen Seiten nach dem Raum zu geöffnet ist, vertikal, rechtwinklig, viereckig oder sphärisch.
4. Eliminierung der Gerade, die statisch und tot ist, [...] desgleichen Vermeidung paralleler Linien.[166]

---

[163] Die Schrift blieb damals unveröffentlicht, obwohl sie Severini bereits im Mai 1914 an Marinetti geschickt hatte. Über die Gründe der verhinderten Publikation herrscht keine Klarheit. Vermutlich wollte Marinetti einem Individualismus in den Reihen der Futuristen entgegensteuern. Dazu merkte Maurizio Calvesi an, dass Marinetti um einige Änderungen im Manifest gebeten hatte, die Severini aber nicht berücksichtigte; vergl.: **Calvesi** (1987) 90, Anm. 3.

[164] *Mer=Danseuse* (1913-14) bildete den Anfang einer Serie, die bis einschließlich 1915 das Werk Severinis bestimmte.

[165] **Severini** (1913-14/1957) 104.

[166] **Severini** (1913-14/1957) 103f.

Den Einsatz von Kontrasten zur Steigerung von Bewegung interpretierte Severini geometrisch, als maximale Formkontraste zwischen Kugel, Quader und Pyramide, wie die auffällig kontrastive Verwendung der geometrischen Körper nicht nur in *Mer=Danseuse*, sondern auch z.B. in *Tango argentino* oder *Danse de l'ours* (Abb. 9, 4, u. 5) deutlich macht. Die Übergänge der kontrastierenden Formen verbinden sich dabei mit der geforderten „Öffnung der Komposition in den Raum", was die Auflösung sowohl von Raum- als auch Formgrenzen bedeutet.

Hier bezog sich Severini auf den ganzheitlichen Ansatz des Futurismus, der ja die Aufhebung traditioneller Raumgrenzen, wie die des Bildraums und des Raums des Betrachters forderte (siehe Kapitel 3.1.3.). Das gleiche galt für die Raumgefüge innerhalb der Werke. Jede bildliche Räumlichkeit sollte aufgelöst werden, damit sich die Dynamik des Tanzes ‚grenzenlos' ausbreiten konnte, was das „Manifesto tecnico" so formuliert: „Lo spazio non esiste più: una strada bagnata dalla pioggia e illuminata da globi elettrici s'inabissa fino al centro della terra. Il Sole dista da noi migliaia di chilometri; ma la casa davanti non ci appare forse incasonata dal disco solare?"[167] Eine traditionelle, statische Raumordnung existiert also nicht mehr und alle Gegenstände sind von Durchdringung und Durchströmung erfasst. Severini setzte dies malerisch um, indem er zunächst keinen Raum mehr definierte, wie z.B. in *Mer=Danseuse* und in *Pan Pan à Monico* (Abb. 9 u. 1). Dabei verzichtete er nicht immer komplett auf eine einheitliche Raumperspektive, wie in *Bal Tabarin* und *Danseuse bleue* (Abb. 2 u. 3) zu sehen ist, wo die nach hinten kleiner werdenden Figuren eine Tiefenwirkung und in *Fête à Montmartre* (Abb. 6) sogar einen relativ stimmigen perspektivischen Raum suggerieren. Bei manchen Werken wird die kontinuierliche Durchströmung des Bildes auch durch farbliche Absetzung gestört, so ensteht z.B. in *Danseuse bleue* durch das Blau der Tänzerin und des Hellgrau des Umfelds eine Bildaufteilung in Vorder- und Hintergrund. Dennoch lässt sich die Tendenz zur Zersplitterung der bildbestimmenden perspektivischen Räumlichkeit in Severinis Werk als vorherrschend bezeichnen.

In gleichem Maße wie den Raum löst er die Objekte auf. Das Zitat aus dem futuristischen Manifest besagte ja nicht nur die Zersetzung des Raumes, sondern auch die Auflösung der Dinglichkeit, wie der Straße oder des Hauses. Severini bezog dies auf seine geometrischen Bildobjekte, die nie vollständig und geschlossen sind, sondern immer eine geöffnete Seite aufweisen, die sich mit einer neuen Figur vermengt, was *Mer=Danseuse* und *Tango argentino* (Abb. 9 u. 4) paradigmatisch zeigen.

---

[167] **Boccioni u.a.:** „La pittura futurista. Manifesto tecnico" (1910/2000) 23f.

An diesen Werken sind auch die „Simultanen Kontraste von Linie, Fläche und Volumen“ gut nachzuvollziehen. Severini erreichte durch Schattierung eine simultane Mehrdeutigkeit der Formen und fließende Übergänge zwischen Linienspiel und Plastizität. Was im Text mit „konstruktiver Verschachtelung“ bezeichnet wurde, stellt sich in den Bildern als gegenseitige Durchdringung der Formen dar. Damit ist gemeint, dass aus einer Kugel ein Dreieck erscheinen kann oder dass die Kugel in einen Zylinder oder ein Rechteck übergehen kann usw. Diese Darstellungstechnik kam besonders in *Tango argentino* oder *Danse de l'ours* zur Anwendung, wo ein ständiger Wandel von halbtransparenten Formen stattfindet.

Severinis Werke sind von einer unaufhörlichen Metamorphose geometrischer Formen geprägt, die in *Danseuse bleue* ebenfalls deutlich bildbestimmend ist.[168] Hier beruht die Komposition auf einem umgekehrten Dreieck mit bogenförmigen Schenkeln im Zentrum des Bildes, welches abwechselnd unterschiedliche Formen anzieht und wieder abstößt, was auch farblich durch den starken Hell-Dunkel-Kontrast des Blaus suggeriert wird. Die Bewegung der Formen ist keine fließende und wirkt nicht so, als würde sie einer bewusst angestrebten Bewegungsrichtung der Tänzerin folgen. Vielmehr scheint sie gleich einer inneren Kraft – dem „élan vital“ – aus dem Körper herauszuplatzen und ihn zu schütteln. Adolph Basler prägte schon 1913 für diese Art von Bewegungsdarstellung, die auch *La Chahutteuse* (1912 - ohne Abb.) kennzeichnet, den Begriff „Vibrismus“,[169] der sich aber trotz seiner Anschaulichkeit nicht durchgesetzt hat. Der ständige Formwechsel bei Severini deutet also auf eine innere, dynamische Kraft hin, die nach Ausdruck ringt. Aus dieser Betonung der innerlichen Vitalität des Körpers erklärt sich wiederum seine Interpretation der Kraftlinien als Expression der zentrierten Dynamik des Motivs. Dabei ist die innere Kraft mehr eine ekstatische, „vibrierende“ Energie als eine ordnende, zielgebende Instanz, wodurch die Bilder stärker einer wirren Formenansammlung als einem strukturierten Raster gleichen.

Passend zum Ausdrucksgedanken propagierte Severini im zweiten Punkt der „Analogie plastiche“ die Verwendung der Arabeske als ideales rhythmisches Darstellungsmittel. Denn die Arabeske stellt in ihrer ornamentalen Bedeutung eine Expression floraler

---

[168] Die folgende Interpretation stammt von Giovanni Lista, vergl.: **Lista**, Giovanni: “Nieder mit dem Tango und Parsival“, in: ***Tanz in der Moderne. Von Matisse bis Schlemmer.*** (1996) 135.

[169] Übernommen nur von Lista, der sich (ohne nähere Angaben) auf einen Artikel Baslers in der Berliner Zeitung *Die Aktion* (1913) bezieht; vergl.: **Lista** (1996) 135.

Natur dar. Severinis Aufgreifen der Arabeske stand zweifellos in Verbindung mit den Auftritten von Loïe Fuller, deren Gewandformen arabesk geprägt waren (Abb. 8). Dabei ist auffällig, dass der Künstler dieses Gestaltungselement v.a. in Bildern einsetzte, in denen Solotänzerinnen zu sehen sind (*Danseuse bleue* - Abb. 3, *Danseuse parmi les tables* – 1912, ohne Abb., *Mer=Danseuse*-Serie), während in den Paartanz-Bildern geometrische Formen überwiegen. Die prominenteste Stelle nimmt die Arabeske in *Mer=Danseuese* (Abb. 9) ein, wo sie als bildbestimmendes Formmotiv eingesetzt ist.

Entsprechend der Betonung der arabesken Form im zweiten Punkt der „Analogie plastiche" forderte Severini im vierten Punkt die Vermeidung der Geraden. Er bezeichnete diese als „statisch und tot", da sie keinen eigenen Ausdruck erzeugen kann. In praxi konnte Severini den Vorsatz der „Eliminierung" der Geraden jedoch nicht vollständig einhalten, da sich dieser nicht mit der Verwendung geometrischer Elemente vereinbaren ließ, weshalb z.B. in *Tango argentino* und *Danse de l'ours* (Abb. 4 u. 5) zahlreiche Geraden sichtbar sind.

Die Vermeidung statischer Elemente, die Hervorhebung der Arabeske und der ständige Wandel der Formen sind expressive Elemente der Gestaltung und sprechen für das Streben des Künstlers nach Ausdruck. Zwar orientierte sich Severini an den allgemeinen futuristischen Gestaltungsprinzipien von Dynamik, wie Formkontraste, Simultaneität, Kraftlinien und Auflösung statischer Raumstrukturen, jedoch ergänzte er diese in den „Analogie plastiche" durch die eigenen ausdrucksbetonten Prinzipien. Demnach konnte seine ideologische Betonung des Ausdrucks auch bezüglich der Formgestaltung seiner Tanz-Bilder verifiziert werden.

Farbgestaltung

Die Farbgestaltung Severinis zeichnet sich hauptsächlich druch einen kraftvollen Duktus und die vorrangige Verwendung ungemischter Primär- und den dazugehörigen Komplementärfarben aus. Während, wie der Titel schon besagt, in *Danseuse bleue* und *Danse de l'ours* (Abb. 3 u. 5) die Farbe Blau bildbestimmend ist, kommen in *Tango argentino* und *Mer=Danseuse* (Abb. 4 u. 9) sämtliche Primär- und Komplementärfarben zum Einsatz. Severini propagierte einen pointillistischen Farbauftrag und erzeugte durch die Hell-/Dunkelnuancierung der Farbpunkte einen Licht-/Schatteneffekt, der den Formen eine stark plastische Wirkung verlieh.

Diese Farbgebung geht, wie der Künstler auch selbst betonte, auf die Farbtheorie des Neoimpressionismus zurück,[170] welche hauptsächlich auf zwei Prinzipien fußte: dem Komplementarismus und der Reinheit der Farben.

Die Gesetze des Komplementarismus, schon 1839 vom Chemiker, Physiker und Philosophen Michel-Eugene Chevreul erdacht,[171] besagen, dass die Verwendung komplementärer Farben Dynamik erzeugt und gleichzeitig für eine harmonische Ausgeglichenheit sorgt. Dabei können drei Arten von Komplementärkontrasten erwirkt werden: 1. der Simultankontrast (z.B. Blau erscheint neben Orange noch blauer); 2. der Sukzessivkontrast (nach einer intensiven Rezeption von Blau erscheint ein oranges Nachbild); 3. der gemischte Kontrast (unmittelbar nach der Rezeption von Blau erscheint ein Orange stärker leuchtend).[172]

Die Verwendung reiner Farben, die schon Chevreul vorgeschlagen hatte, wurde 1879 vom amerikanischen Physiker Ogden N. Rood eingehender untersucht und bestätigt.[173] Dieser kam durch zahlreiche Experimente zu dem Schluss, dass die Lichtwirkung der optischen Mischung (also der Farbmischung, die erst durch das Auge stattfindet), die der Pigmentmischung übertrifft.[174] Der Neoimpressionismus verwendete daher bevorzugt reine Farben, höchstens mit Weiß und Schwarz aufgehellt bzw. abgedunkelt, um eine möglichst große Lichtwirkung und möglichst deutliche Komplementärkontraste zu erhalten.

Aufgrund ihrer dynamischen Qualitäten übernahm der Futurismus die Grundsätze des Komplementarismus und den divisionistischen Farbauftrag.[175] Severini bekannte sich dabei in besonderer Weise zu den neoimpressionistischen Farbprinzipien, indem er im Gegensatz zu den anderen Futuristen ihre Technik in vollem Umfang übernahm.[176] Während er den Pinsel tatsächlich pointillistisch führte und die Expressivität der reinen Farben erhielt, indem er sie in voneinander getrennten Feldern auftrug, setzten z.B.

---

170 **Severini** (1946/1983) 38, 91, 106 und **Gage**, John: "I calzini di Severini o I colori danzanti", in: ***Gino Severini – la danza 1909-1916.*** (2001) 33ff.

171 **Chevreul**, Michel-Eugene: *De la loi du contraste simultané des couleurs, et de l'assortiment des objets colorés, considéré d'après cette loi dans ses rapports avec la peinture…* (Paris 1839).

172 **Zimmermann** (1991) 42.

173 **Rood**, Ogden N.: *Modern Chromatics* (Chicago 1879).

174 **Zimmermann** (1991) 54f.

175 Auch im „Manifesto tecnico" wurde der Divisionismus gepriesen: „[...] non può sussistere pittura senza *divisionismo*.", **Bocconi u.a.**: „La pittura futurista. Manifesto tecnico" (1910/2000) 25. Es wird vermutet, dass dieser Absatz aus der Feder Severinis stammt; vergl.: **Gage** (2001) 34.

176 Die intensive Beschäftigung Severinis mit der neoimpressionistischen Farblehre mag auch daran liegen, dass *Bernheime jeune* 1908 eine große Seurat-Retrospektive zeigte, und 1911 Signacs farbtheoretisches Buch *D'Eugène Delacroix au Néo-Impressionisme* in Paris wieder aufgelegt worden war; vergl.: **Fonti**, Daniela: „Gino Severini. La danza", in: ***Gino Severini – la danza 1909-1916*** (2001) 15. Dass Severinis Bekenntnis zur Farbtheorie auch seine Art sich zu kleiden bestimmte, wurde ja schon auf Seite 29 und in Anm. 82 beschrieben.

Boccioni und Carrà die Farben durcheinander und in Strichform, was die leicht schlierige und schummrige Stimmung in ihren Bildern erzeugt. Apollinaire bemerkte dazu: „C'è tuttavia fra loro [den Futuristen] Gino Severini che sembra deciso ad appoggioarsi su delle realtà severamente vietate dalle dichiarazioni futuriste. Egli ha così prodotto l'opera la più vivente, dove I colori non si mescolano affatto e danno così l'illusione del movimento […]".[177] Severini konnte also durch seine direkte Anlehnung an den Neoimpressionismus erkennbar mehr Expressivität und Bewegungsillusion erzeugen als die anderen Futuristen.

Somit bestätigte sich Severinis gestalterisches Bemühen um die Expressivität des Motivs auch in der Farbgebung. Seine gesamte Darstellungsweise unterlag dem Anliegen, den dynamischen inneren Ausdrucksdrang des Motivs zu verbildlichen.

4.2. Van Doesburg

Die Konstruktion von Bewegung

Van Doesburgs Tanz-Bilder wiesen von Beginn an strenge Gestaltungselemente auf, die auf Reduktion, Objektivität und Statik beruhten. *Tänzerinnen*, *Tanz I* und *Tanz II* (Abb. 13-15) sind z.B. ausschließlich aus reinen geometrischen Formen wie Dreiecken und Halbkugeln aufgebaut, die sich voneinander versetzt um eine Mittelachse gruppieren. Van Doesburg arbeitete also ebenfalls mit geometrischen Formkontrasten. Wie schon bei Severinis Kraftlinien ist bei ihm die Diagonale als dynamisches Element vorherrschend, wie z.B. in einer vorbereitenden Studie zu *Tänzerinnen* (Abb. 12) zu sehen ist. Hier wird die Bewegung der Figur durch die Diagonale übertragen. Im Gegensatz zu Severinis Werken sind van Doesburgs geometrische Formen allerdings in sich statisch abgeschlossen, wodurch keine Öffnung der Objekte in den Raum und keine Metamorphose der Elemente stattfinden kann. Auch vermied er durch flächigen Farbauftrag die Plastizität der Formen, welche Severini mit Licht-/Schattenwirkung erzielt hatte. Schon diese gestalterischen Anfänge des Tanzmotivs deuten darauf hin, dass für seine Interpretation objektive, minimalistische und in sich statische Formen grundlegend waren.

---

[177] **Apollinaire**, Guillaume: Artikel über *Bernheim jeune*-Ausstellung (ohne Titel), in: *Le Petit Bleue* (9. Februar 1912), zitiert nach: **Severini** (1946/1983) 101.

Zwischen 1917 und 1918 begann sich in van Doesburgs Werk ein konkretes Schema von Bewegungsdarstellung abzuzeichnen, das für alle nachfolgenden Bilder als Konstruktionsplan fungieren sollte. Dieses Konzept leitet sich von den wissenschaftlichen Ansätzen der dynamischen Vierdimensionalität ab. Dazu verfolgte er zunächst eine weitere Reduktion der Formen, bis hin zur geradezu puristischen Verwendung ausschließlich vertikaler und horizontaler Striche, siehe *Tarantella* und *Rhythmus eines russischen Tanzes* (Abb. 19 u. 21). Die Dynamikinterpretation anhand der Diagonalen musste verständlicherweise wegfallen. Die ausschließliche Verwendung der Vertikalen und Horizontalen entspricht der Bildung des größtmöglichen Formkontrasts, was zum einen für das auf das Elementare reduzierte *Stijlsche* Harmonieprinzip wichtig war und zum anderen den größtmöglichen Spielraum für Bewegung schaffte. Dieser bildete ein Grundelement in van Doesburgs Konzept, das Joost Baljeu folgendermaßen anschaulich beschrieb:[178] Er ging vom Hintonschen ‚Hyperkubus' aus (siehe Kapitel 3.3.), dessen Flächen, und somit dessen feste Struktur, er auflöste, indem er die Seitenlinien voneinander abtrennte (Abb. 16 u. 17). Eine Räumlichkeit war nun nicht mehr definiert und die Linien befanden sich frei schwebend, wobei zwischen ihnen der maximale Bewegungsspielraum entstanden war. Das Verfahren beabsichtigte die Auflösung von Räumen, um eine bewegte Durchdringung des Bildes zu ermöglichen, was Baljeu als „Durchströmung" bezeichnete.[179] Um diese nicht zu unterbrechen, arbeitete van Doesburg ausschließlich mit freien Linien und vermied starre Flächen und Körper.

Das gedankliche Grundkonzept entsprach somit einem pseudo-naturwissenschaftlichen Ansatz zur objektiv nachvollziehbaren, geometrischen Konstruktion der dynamischen Vierdimensionalität. Dieses Gerüst bildet eine Entsprechung zu mechanischen Grundsätzen, deren Basis stets mathematisch-naturwissenschaftliche Gesetzmäßigkeiten sind. Die von van Doesburg erdachte ‚Gesetzmäßigkeit' der Bewegungsdarstellung sollte nun in fertigungsmechanischer Manier als Konstruktionsplan oder Schablone für die einzelnen Werke dienen.

‚Rhythmus eines russischen Tanzes' – die rhythmische Interpretation

In *Rhythmus eines russischen Tanzes* (Abb. 21) wurde das von Baljeu beschriebene Konzept verwirklicht. Dabei ist auffällig, dass die frei schwebenden Balken durch

---

178 **Baljeu** (1968) 10ff.
179 **Baljeu** (1968) 10.

unterschiedliche Längen und unterschiedliche Farben markiert sind, was dafür spricht, dass sie einander zuordenbar sind, entsprechend verschiedener Sequenzen in einem Rhythmus, die sich nach einer bestimmten Regel wiederholen.

Karin Adelsbach lieferte hinsichtlich der rhythmischen Komponente des Bildes eine Interpretation, die von der Motorik eines tanzenden Körpers ausgeht.[180] Sie stellte fest, dass van Doesburg in den Vorstudien zunächst die Mittelachse festlegte und daran die Körperverlagerungen zu beiden Seiten aufzeichnete. Die Figur wurde nach dem Gleichgewichts-Prinzip positioniert, d.h. eine ausladende Geste auf der einen Seite steht einer hemmenden Geste auf der anderen gegenüber.[181] Es entstand ein geometrisches Raster von ausbalancierten Rechtecken. Die Farbgebung ließ dabei die Rhythmisierung und das ordnende Muster entstehen. Schwarz und Blau symbolisieren die Schwer- und Ruhepunkte der Bewegung. Diese Farbbalken laufen auf das Zentrum des Bildes zu und stellen somit die Grundstruktur des Körpers dar. Die roséfarbenen Linien zeigen die verschiedenen Bewegungspositionen des Tänzers. Die gelben Balken stehen für Raumsegmente, die keine Körperteile vertreten und zur Ausbalancierung der Komposition dienen. Es fand demnach eine Übertragung der dynamischen Pose des Tänzers in ein statisches orthogonales Gerüst statt.

An diesem Punkt wird van Doesburgs Bezug zur ‚Tanzschrift' Rudolf von Labans (siehe Kapitel 2.2.) deutlich, der ebenfalls die vertikale „Schwerlinie" betont hatte, die den Körper in zwei Hälften teilt und an der jede Gewichtsverlagerung spiegelbildlich durch eine andere ausgeglichen werden muss. Besonders die Farben und die Längen der Symbole spielen in seiner ‚Tanzschrift' eine wichtige Rolle. Die Farben geben den Grad der Intensität und Ausdrucksqualität der Bewegung an und die Längen der Zeichen stehen für die Zeitdauer der Bewegung. Somit sind die Farbbalken in van Doesburgs Bildern als eine Rhythmisierung von körperlicher Bewegung zu interpretieren. Der Einfluss des Labanschen Systems auf van Doesburg erscheint plausibel, auch wenn er im Werk des Künstlers nur in *Rhythmus eines russischen Tanzes* und in etwas differenzierter Form in *Tarantella* (Abb. 21 u. 19) sichtbar wurde und sich damit zeitlich auf das Jahr 1918 begrenzte.[182]

---

[180] **Adelsbach** (1996) 24.

[181] Karin Adelsbach spricht an dieser Stelle von einem „klassischen Kontrapost". Dieser Begriff ist hier nicht angebracht, da das klassische Standbein-Spielbein-Motiv nicht unmittelbar gegeben ist; vergl.: **Adelsbach** (1996) 24.

[182] Ähnliche Parallelen zu Labans ‚Tanzschrift' weisen auch Sophie Taeubers Dekorationstafeln für das Tanzcafé *Aubette* auf; vergl.: **Adelsbach** (1996) 24.

Das Problem um Linie, Farbe und Fläche

Für das Konzept der ‚bilddurchströmenden' Bewegung ergab sich ein Problem, als Farbe ins Spiel kam, da ja van Doesburg analog zum Purismus der Formen eine puristische Verwendung der Farben verfolgte, d.h. einen flächigen Farbauftrag. Weil er auch Schattierungen oder fließende Übergänge ablehnte, entstand mit Verwendung von Farbe zwingend eine zweidimensionale Fläche. Sobald sich nun zwei Farbflächen im Bild befinden und sich überlappen, werden Raumpositionen definiert, da eine Fläche näher als die andere wahrgenommen wird und umgekehrt, also eine Abhängigkeit der Elemente gegeben ist. Dies bedeutet, dass ein absolut freier Bewegungsstrom durch das Bild nicht mehr möglich ist. Van Doesburg vermied eine perspektivische Beziehung der Bildelemente, was die konsequente Absenz räumlich-plastischer Körper in seinen Bildern erklärt.

Das Problem der Räumlichkeit wird in *Komposition XIII* (Abb. 24) deutlich: Überlappen sich Farbflächen, werden Positionen im Raum fixiert; werden die Farbfelder nebeneinander gereiht, ergibt sich eine große Fläche, die jegliche Bewegung unterbindet. Um diesen beiden Tendenzen entgegenzuwirken, versuchte van Doesburg die Felder durch Linien abzuteilen, was zur Folge hatte, dass sowohl Flächen als auch Linien nicht mehr frei schwebend waren, sondern zwangsläufig eine statische Gitterstruktur bildeten. Als Lösung dieses Problems schlug er in *Rhythmus eines russischen Tanzes* (Abb. 21) die Reduktion der Farbflächen auf Balken oder Striche vor. Es hat jedoch den Anschein, dass ihn diese Ausführung in puncto Farbigkeit nicht befriedigte, denn er gestaltete, wie *Komposition XI* (Abb. 23) zeigt, die Farbbalken von Bild zu Bild üppiger, so dass sie eigentlich wieder zu Flächen wurden. Van Doesburg war also mit seinem Konzept der Bewegungskonstruktion in der Malerei auf ein Problem gestoßen, das er offensichtlich nicht befriedigend lösen konnte, denn am Ende der Versuche stand die Abkehr von der Vorstellung der malerischen Darstellung des vierdimensionalen Bewegungsraumes. Ab 1919 waren seine Werke geprägt von nahtlos in eine gleichmäßige Gitterstruktur eingesetzten Farbflächen, wie *Komposition XVI in Dissonanten* (Abb. 25) und *Komposition XVII* (ohne Abb.). An diesem Punkt wurde der Gedanke der objektiven vierdimensionalen Bewegungsdarstellung von Studien harmonischer Farbbeziehungen abgelöst.

‚Komposition in Grau – Ragtime'

Nach dem Scheitern seines Konstruktions-Konzepts von Dynamik lieferte van Doesburg 1919 mit *Komposition in Grau – Ragtime* (Abb. 27), zu dem auch eine

Vorstudie (Abb. 26) existiert, einen veränderten Ansatz zur Visualisierung von Bewegung. Das Werk arbeitet mit einer Gitterordnung, in die Flächen eingebaut sind, die wiederum eine Binnenstruktur enthalten. Die Bewegung findet nun nicht mehr mittels frei schwebender Bildelemente statt, sondern durch Hell-/Dunkelkontraste innerhalb der Felder.[183] Der schleichende Übergang zwischen Licht und Schatten hebt den starren Eindruck von Flächigkeit auf. Im Prinzip ist dies die gleiche Technik, die Severini zur Erzeugung von Plastizität verwendet hatte. Sie kommt bei van Doesburg allerdings nicht so stark zur Geltung wie bei Severini, da *Ragtime* nicht aus freien geometrischen Körpern besteht. Jedoch ist im Vergleich zur sonst bei ihm vorherrschenden Flächigkeit eine leichte Plastizität erkennbar, wenngleich *Ragtime* das einzige Werk blieb, in dem er die Schattierungstechnik benützte. Es ist auffällig, dass generell im *Stijl* niemals mit Licht- und Schattenwirkung gearbeitet wurde, weshalb man annehmen kann, dass van Doesburg diese Technik zugunsten des *Stijlschen* Reinheitsprinzips von Form und Farbe verwarf. Nach *Ragtime* widmete er sich ganz einer Malerei der flächigen Gitterstrukturen, wobei das Thema Tanz keine Rolle mehr spielte.

Ein Element aus *Ragtime* behielt er allerdings in seinem weiteren Werk fast mit Starrsinnigkeit bei: die Diagonale, die ja schon in *Tanz I* und *Tanz II* (Abb. 14 u. 15) die Dynamik der Bilder bestimmt hatte. In *Ragtime* nun sind die Schattierungen in den Feldern überwiegend so angebracht, dass diagonale Streifen entstehen. Die Diagonale als Bewegungselement fand hier ihre Rückkehr in das Werk van Doesburgs. Sein weiteres Beharren auf der Diagonale als Ausdruck von Bewegung war einer der Streitpunkte mit Mondrian, die schließlich zum künstlerischen Zerwürfnis der beiden führten.[184]

Annäherungen und Streitfragen zwischen van Doesburg und Mondrian – ein Exkurs

Am Anfang der Beziehung van Doesburgs und Mondrians stand die gleiche künstlerische Idee: Bewegungsdarstellung. Mondrian hatte sich schon seit 1915 mit

---

[183] Angela Thomas bezeichnete den Hell-Dunkel-Kontrast in *Ragtime* mit „voll und leer" und sieht ihn als malerische Umsetzung von Georges Vantongerloos plastischem Konzept: „volume + vide = espace". Diese These muss aber eine Vermutung bleiben, da Thomas keine konkreten Belege vorlegte. In dieser Arbeit sollen die Überlegungen von Thomas nicht weiter ausgeführt werden, da sie außer für *Ragtime* für keine anderen Werke van Doesburgs relevant sind; vergl. **Thomas** (1987) 125.

[184] Robert Welsh glaubte auch in *Komposition XVI in Dissonanten* eine Betonung der Diagonalen feststellen zu können. Es ist richtig, dass van Doesburgs Komposition ‚wirrer' erscheint als etwa Mondrians strenge Vertikal-Horizontal-Konstruktionen. Die diagonalisierenden Kompositionselemente sind allerdings zu wenig artikuliert, als dass man von einer Betonung der Diagonalen sprechen könnte; vergl.: **Welsh**, Robert P.: „Theo van Doesburg and geometric abstraction", in: **Nijhoff**, Van Ostaijen (Herg.): *De Stijl* [Symposium „Modernism in the Low Countries 1915-1930", Austin/Texas, Oktober 1973] (Den Haag 1976) 93.

der ‚Durchströmung' des Raumes als Ausdruck der ‚vierten Dimension' beschäftigt, v.a. in der Serie *Pier und Ozean* (Abb. 18). Dabei kennzeichnete er die bild-durchströmende Bewegung eher als ein harmonisches Gleichgewicht und verzichtete dementsprechend auf eine rhythmisierende Darstellungsweise, wie sie van Doesburg vertrat. Mondrian ließ sehr früh von dem Konzept der Vierdimensionalität ab und forderte die konsequente Wahrung der Zweidimensionalität des Mediums Malerei. 1918 schrieb er an van Doesburg: „Ich interessiere mich sehr für dein Schreiben [sic - gemeint ist wohl „Streben"] nach der vierdimensionalen Einsicht, aber ich denke, daß wir nicht viel von der Vierdimensionalität gestalten können, weil es dafür ein anderes Organ braucht [...]".[185] Nach den frühen Versuchen zur Bewegungsdarstellung gab Mondrian das Thema auf. Er widmete sich seitdem hauptsächlich der Aufdeckung ‚universaler Harmonie-prinzipien', die er durch statische Flächigkeit darzustellen versuchte. Mondrian fasste Kunst nicht als Gestaltung elementarer Formen auf, sondern als Darstellung des Gleichgewichts elementarer Verhältnisse. Insofern kann van Doesburgs Abwendung von Bewegungsdarstellung und die damit einhergehende Verwerfung des Tanzmotivs im Jahr 1919 als Hinwendung zu Mondrians künstlerischer Position aufgefasst werden.

Im Gegensatz zu jenem konnte sich van Doesburg allerdings nie vollständig von der Idee der Dynamik im Kunstwerk trennen, da er nicht davon überzeugt war, dass sich der menschliche Geist ‚bloß' mit harmonischem Gleichgewicht à la Mondrian zufrieden geben würde. Aus diesem Grund blieb die Diagonale weiterhin ein wichtiges Element seiner Werke. Ab der Entwicklung seines Elementarismus-Konzepts mit dem Architekten van Eesteren 1923 betrachtete er die Diagonale als ein Zeichen des dynamischen Geistes. Cor Blok beschrieb van Doesburgs Einstellung so: „[...] die Evolution führt nicht zum primordialen Gleichgewicht zurück (Mondrian), sondern der Geist wird seinen Standort ewig wechseln und immer neue Dimensionen aufschließen; die Kunst ist somit der Trägheit der Natur [Horizontal-Vertikal] entgegengesetzt."[186] Von Mondrian wiederum, der auf die ausschließliche Verwendung von Vertikaler und Horizontaler beharrte, wurde die Diagonale kategorisch abgelehnt und als „Häresie" bezeichnet. Das führte letztendlich gemeinsam mit van Doesburgs

---

[185] **Mondrian**, Piet: Brief an Theo van Doesburg (13. Juni 1918), zitiert nach: **Baljeu** (1968) 11.
[186] **Blok** (1975) 170.

Postulierung der „konkreten Kunst“ zum Bruch zwischen den beiden Künstlern und dem Austritt Mondrians 1925 aus *De Stijl*.[187]

Es gab noch einen weiteren ständigen Streitpunkt zwischen den beiden: die Ausweitung der künstlerischen Darstellungsmittel auf die Architektur. Während Mondrian an die Überlegenheit der malerischen Gattung glaubte und sich ausschließlich auf diese konzentrierte, sah van Doesburg die neoplastizistische Malerei als eine Durchgangsstation zu kreativer Harmonie in allen Kunstformen, insbesondere in der Architektur. In dieser Haltung lässt sich auch erkennen, dass er dem Futurismus wesentlich näher stand als Mondrian.

Bewegungsdarstellung in der Architektur

1916 hatte van Doesburg begonnen sich mit Architektur zu beschäftigen, wobei zunächst dekorative Detailarbeiten wie Mosaike, Kacheln und Glasmalereien im Vordergrund standen. Nachdem er 1919 zu dem Schluss gekommen war, dass die Malerei als zweidimensionales Medium für die Umsetzung seines Konzepts der dynamischen Vierdimensionalität ungeeignet war, wandte er sich mit gesteigertem Interesse der Architektur zu.

Die Farbgebung spielte dabei eine wichtige Rolle. Werner Hofmann[188] beschrieb anschaulich van Doesburgs Entwurf einer ‚Farb-Architektur’: Die architektonische Konstruktion wurde in farblich differenzierte Abschnitte geteilt, um die statische Wand auf diese Weise durch die Farbanordnung zu ‚rhythmisieren’, wodurch Farbe zum Baustoff und der Bau zum dreidimensionalen Gemälde wurde. In einem Artikel über Farbdynamik in der Architektur schrieb der Künstler:

> Diese Bewegung ist natürlich keine optisch-materielle, sondern eine ästhetische, und weil sie eine ästhetische ist, muß sie, den Gesetzen der Malerei entsprechend, durch Farbbeziehung dargestellt, durch eine Gegenbewegung zur Ruhe gebracht werden.[189]

Ein Beispiel für dieses Konzept ist die Entwurfszeichnung *Kontra-Konstruktion* (Abb. 28) von 1923, worin zu sehen ist, wie van Doesburg versuchte, Flächen möglichst frei im dreidimensionalen Raum schweben zu lassen und die Farben in Beziehung zueinander anzuordnen. Inwieweit die Umsetzung gelungen ist, kann in diesem Rahmen nicht erörtert werden und ist nicht entscheidend. Festzuhalten gilt es, dass er seine Suche nach vierdimensionaler Darstellbarkeit in die Architektur verlagerte und

---

[187] **Seuphor** (1964) 57.
[188] **Hofmann** (1966) 49ff.
[189] **Doesburg** (1918/1967) 98.

glaubte, dort sein Konzept der Bewegungsdarstellung adäquater verwirklichen zu können.

Eine wichtige Arbeit dazu stellt die Umgestaltung des Tanzcafés *Aubette* an der Place Kléber in Straßburg dar. Dort war van Doesburg 1926-28 zusammen mit Hans Arp und Sophie Taeuber tätig.[190] Dieses Projekt hat in einem erweiterten Sinn mit Tanz zu tun, nicht als Motiv, sondern als Grundthema für räumliche Bewegung. Bei der Betrachtung des Kino- und Tanzsaals des *Aubette* (Abb. 29) fällt auf, dass sämtliche Gestaltungselemente betont frei angebracht sind, wie z.B. die Trennwände, die fast frei im Raum stehen, und die Farbflächen an den Wänden, zwischen denen immer ein weißer Spielraum freigelassen wurde. Es lässt sich hier wieder die bewegte ‚Durchströmung' des Raumes nach Baljeu feststellen. Des weiteren sticht bei der Wandgestaltung die Betonung der Diagonalen als ein weiteres dynamisches Moment der Komposition ins Auge. Auch die Verwendung von leuchtenden Farbflächen sollte Bewegung erzeugen: „Es entstand eine Beziehung von Farbe zum Raum und vom Mensch zur Farbe. Durch diese Beziehung des ‚bewegenden Menschen' zum Raum ergab sich eine neue Empfindung in der Architektur [...]."[191]

Farbgestaltung

Hinsichtlich ihrer Farbgebung waren van Doesburgs Tanz-Bilder anfänglich von Primärfarbigkeit geprägt. Dies entsprach der Einstellung des *Stijls*, der während seiner Gründungszeit u.a. auch in puncto Farbe von dem holländischen Philosophen Matthieu H.J. Schoenmaeker beeinflusst wurde. Dieser schrieb: „The three principal colours are essentially, yellow, blue and red. They are the only colours existing […]"[192] Diese Vorstellung spiegelt sich in van Doesburgs *Tanz I* und *Tanz II* (Abb. 14 u. 15) wider, die bis auf eine kleine orange Stelle in *Tanz II* ausschließlich aus Primärfarben zuzüglich Schwarz und Weiß bestehen; ebenso prägte die Primärfarbigkeit seine ‚Farbarchitektur'.

Eine davon abweichende Phase ist in van Doesburgs Werk zwischen 1918 und dem Anfang der 1920er Jahre erkennbar, als er auf der einen Seite ganz auf Farbigkeit

---

190 Die Umgestaltung ist heute nicht mehr existent, da sie vom Publikum als schrecklich empfunden wurde. Schon kurz nach der Eröffnung forderte man eine Übermalung. Die letzten Reste wurden schließlich 1940 von der deutschen Besatzung beseitigt; vergl.: **Moszynska**, Anna: *Abstract Art* (London 1990) 87f.

191 **Doesburg**, Theo van: *De Stijl*, Aubette-Nummer (1928), zitiert nach: **Jaffé** (1967) 240.

192 **Schoenmaker**, Matthieu H.J.: *Das Neue Weltbild* (1915), zitiert nach: **Frampton**, Kenneth: „De Stijl", in: **Stangos**, Nikos (Herg.): *Concepts of Modern Art* (London 1994) 141f.

verzichtete, wie in *Tarantella* und *Ragtime* (Abb. 19 u. 27), und andererseits mit pastelligen Primärfarben arbeitete, wie in *Rhythmus eines russischen Tanzes* und *Komposition XI* (Abb. 21 u. 23). Diese Tendenz ist, wie möglicherweise auch bei Mondrian, auf eine phasenweise Hinwendung zur wissenschaftlichen Farbenlehre Wilhelm Ostwalds (1853-1932) zurückzuführen. Der Chemiker, der 1909 den Nobelpreis erhielt, stützte seine Lehre auf ein neues Verständnis von Farbharmonie.[193] In seinem System galt der Leitsatz „Harmonie=Ordnung" und schockierende Farbkontraste sind die Antithese von Ordnung.[194] Dies kam van Doesburgs Streben nach Konstruktivität sehr entgegen.

Nach Ostwald konnte eine Balance nur durch Weiß- und Schwarzbeimischung zustande kommen, gemäß seiner Formel: „r+w+z=1" (Reinheit + Weißanteil + Schwarzanteil = Einheit).[195] Außerdem änderte Ostwald die Einteilung in Primär- und Sekundärfarben entsprechend der Wahrnehmung der Farben, wobei nach seiner Theorie sechs Farbwahrnehmungen möglich waren: die achromatischen: weißlich und schwärzlich; und die chromatischen: gelblich, rötlich, bläulich und grünlich. Das Grün ist deshalb in dieser Ordnung zu finden, da es bei seiner Wahrnehmung keinen anderen beigemischten Farbton erkennen lässt. Praktisch spiegelte sich van Doesburgs Bezug zu dieser Farbenlehre in seinen Werken derart wider, dass neben pastelligen Tönen auch vermehrt Grün eingesetzt wurde, z.B. in *Komposition XVI in Dissonanten* (Abb. 25) und in *Komposition XVII* (ohne Abb.). Der Verzicht auf Farbigkeit in *Tarantella*, *Komposition XIII* (Abb. 19 u. 24) und *Komposition in Grau-Ragtime* (Abb. 27) geht wiederum auf Ostwalds Aufwertung der achromatischen Farbwahrnehmung und seiner dazu vorgeschlagenen Grauskala zurück.[196]

Es ist bezeichnend, dass sich besonders van Doesburg Ostwalds System der neuen wissenschaftlichen Ordnung der Farben zuwandte und von der philosophisch geprägten Farbauffassung des *Stijl* Abstand nahm. Seine ideologische Grundeinstellung bestätigt sich somit auch in seinen naturwissenschaftlich geprägten Prinzipien der Farbgestaltung.

Van Doesburg ging also in der Farb- und Formgestaltung seiner Tanz-Bilder gemäß der mechanistischen Auffassung von Kunst überwiegend konzeptuell-konstruktiv vor, wobei er einen gedanklichen Konstruktionsplan entwickelt hatte, der

---

193 **Ostwald**, Wilhelm: *The Color Primer* (Leipzig 1916). Ostwald war im übrigen der Begründer der Energetik, die Energie als Grundlage allen materiellen wie geistigen Geschehens betrachtete und aus der Krise der Materie in der Physik entstanden war. Seine Theorien zur Energetik wurden eine wichtige Quelle für den russischen Futurismus, v.a. für Velimir Chlebnikow; vergl.: **Asendorf** (1998) 156.

194 Vergl.: **Jacobson**, Egbert: *Basic color* (Chicago 1948) 56.

195 **Thomas** (1987) 136.

196 Vergl.: **Jacobson** (1948).

auf dem Versuch basierte, rhythmische Bewegung als vierte Dimension in geometrisch-wissenschaftlicher Nachvollziehbarkeit zu visualisieren. Jedoch konnte dieses Konzept nur in *Rhythmus eines russischen Tanzes* (Abb. 21) auf Kosten starker farblicher Reduktion realisiert werden. Aufgrund weiterer technischer Probleme bei der Anwendung seines Konstruktionsplans verwarf van Doesburg schließlich sein Konzept der ‚vierdimensionalen' Bewegungsdarstellung in der Malerei und übertrug es auf die Architektur. Er zog es also vor, das Medium zu wechseln, anstatt auf sein konstruktives Konzept zu verzichten. Es wurde damit deutlich, dass der Gedanke von Mechanisierung nicht nur in seiner theoretischen Position, sondern auch in seiner Arbeitsweise und Gestaltung das vorherrschende Prinzip darstellte.

4.3. Man Ray

‚The Rope Dancer' und die Zweidimensionalität der Malerei

Man Rays Werke in den Jahren 1915 und 1916 waren von der Flachheit des malerischen Mediums, der „flat manner"[197] geprägt. Dies wird durch die völlige Absenz von Plastizität und Volumina in *Silhouettes* und in dem Hauptwerk *The Rope Dancer* (Abb. 32 u. 33) deutlich. Die Bildelemente wirken schablonenartig flach. Im Einklang damit deuten die Titel darauf hin, dass es sich primär nicht um echte Figuren, sondern um deren Silhouetten und Schatten, also zweidimensionale Abbilder handelt.[198] In *Silhouettes* sind diese gleich einem Spotlight gut nachvollziehbar. In *Rope Dancer* jedoch ist eine Deutung schwieriger, denn auch der Titel „The Rope Dancer Accompanies Herself With Her Shadows" verwirrt. Üblicherweise wird eine Figur passiv von ihren Schatten begleitet, und eine Seiltänzerin kann nicht, wie hier angedeutet, ihre Schatten aktiv benützen, um sie in ihre Darbietung als Begleitung miteinzubeziehen.[199] Außerdem ist anzumerken, dass wie schon in *Silhouettes* nicht nur die Schatten, sondern auch die Tänzerin selbst zweidimensional dargestellt ist.

Carl Belz lieferte dazu eine Interpretation, indem er die Schatten mit dem Herstellungsprozess des Bildes in Verbindung brachte. Er meinte, dass sie in ihrem

---

[197] **Penrose** (1975) 40.

[198] Die Idee, zweidimensionale Schatten anstatt dreidimensionale Figuren zu verwenden, geht wahrscheinlich auf den Einfluss Marcel Duchamps zurück; vergl.: **Naumann** (1982) 41.

[199] Francis Naumann nahm den Titel des Werks wörtlich und verglich die Linienverbindungen zu den Schatten mit Leinen beim Ausführen eines Hundes; vergl.: **Naumann** (1988) 70.

Wesen als Abbilder des realen Menschen als gedankliche Analogie zur Fertigung des Bildes aus Schablonen zu verstehen seien, bei denen der ursprüngliche Inhalt nicht mehr vorhanden ist und dieser sich nur durch seine übrig gebliebene Silhouette definieren lässt.[200] Obwohl diese Einzelinterpretation schlüssig ist, bleibt festzustellen, dass die inhaltliche Bildaussage von *Rope Dancer* nicht objektiv bestimmt werden kann. Man könnte sich z.B. auch mehrere Scheinwerfer vorstellen, deren Licht von schräg oben auf die Tänzerin fällt (ähnlich zur Version von 1918 - Abb. 38) und somit mehrere Schatten unterhalb des Hochseils auf das Zirkuszelt projiziert. Frappierend ist allerdings, dass diese Schatten bunt und grell-leuchtend sind und die Umrisse der Tänzerin praktisch nicht widergeben,[201] was der Definition von Schatten komplett widerspricht. *Rope Dancer* ist durch seine unlogischen Zusammenhänge, seine spielerische Irrationalität und Individualität ein Werk absoluter Subjektivität, das ausschließlich dem individuellen Ausdruck des Künstlers unterlag. Das Werk hinterlässt daher, wie es Man Rays Bilder häufig tun, in seiner Wirkung auf den Betrachter einen enigmatischen Eindruck.

Die technische Bildgestaltung der Zweidimensionalität bei Man Ray geht auf „A Primer of the New Art in Two Dimensions" zurück (siehe Kapitel 3.4.), worin er die Fläche zum Träger der Verschmelzung von dynamischer und statischer Kunst erklärt hatte (Abb. 31). In seiner Autobiographie ergänzte er dazu: „In meiner Malerei aber vergaß ich nie, daß ich auf einer zweidimensionalen Fläche arbeitete, die ich um einer neuen Wirklichkeit willen nicht oder so wenig wie möglich antasten wollte [...]".[202] Man Rays Anliegen war es also, die Zweidimensionalität der Malerei zu betonen und auf die Illusion einer drei- oder gar vierdimensionalen Räumlichkeit, wie sie Severini und van Doesburg suchten, zu verzichten.

Aufgrund dieses ‚zweidimensionalen Vorsatzes' wurde für ihn die Technik der Collage interessant. Die neue Technik war im Winter 1914/15 in der Stieglitz-Galerie ‚291' erstmalig bei einer Picasso-Braque Ausstellung in New York zu sehen gewesen. Man Ray war von den dort gezeigten Werken äußerst beeindruckt, was seine in der Folgezeit entstandenen Bilder bezeugen:

> Zu Beginn des nächsten Jahres dann veränderte ich meinen Stil vollkommen, reduzierte die menschlichen Gestalten auf flache, zergliederte Formen. Ich malte

---

[200] Vergl: **Belz**, Carl: „Man Ray und New York Dada", in: *Art Journal* XXIII-3 (Frühjahr 1964) 212.

[201] Nur an zwei Stellen ist eine formale Ähnlichkeit von Körper und Schatten nachvollziehbar: in dem blauen ‚Schattenkopf' der Tänzerin, der sich im gelben Farbfeld befindet, und in dem nach oben geöffneten spitzbogigen Einschnitt in das gelbe Farbfeld, das an die Form des Tutus erinnert.

[202] **Ray**, Man: (1963/1983) 47.

> einige Stilleben in matten, gedämpften Farben, wobei ich mit Bedacht solche Motive auswählte, die aus sich heraus kein ästhetisches Interesse besaßen. Alle Vorstellungen von Komposition, mit denen ich mich aufgrund meiner früheren Ausbildung bisher beschäftigt hatte, gab ich auf, an ihre Stelle trat eine Idee von Zusammenhalt, Einheit und Dynamik, wie beim Heranwachsen einer Pflanze.[203]

Zu der beschriebenen Serie gehört der 1915 entstandene *Dance*, über den ein zeitgenössischer Kritiker bemerkte, dass die Figuren wie Schnittmuster wirkten, die sich amüsierten.[204] Man Ray versuchte die Zweidimensionalität des Bildmediums deutlich zu machen, was ihm auch gelang, wie die Reaktion des Kritikers belegt. Die Hängung der Bilder ohne Rahmen (siehe S. 46) verstärkte den zweidimensionalen Eindruck noch, da sie die Werke absolut flach, wie an die Wand gemalt, erscheinen ließ.

Bei der Anordung der Bildelemente ergab sich hinsichtlich des Vorsatzes der Zweidimensionalität ein Problem durch die Gefahr von Überschneidungen, die zu einer räumlichen Illusion führen würden. Schon bei van Doesburg war ja diese Schwierigkeit in ähnlicher Form aufgetreten, als jener die ‚Durchströmung' des Bildes nicht durch eine vorgegebene Räumlichkeit behindern wollte (siehe S. 61). Man Ray dagegen war nicht um den Bewegungsfluss, sondern um die Wahrung der medialen Gegebenheiten, der Fläche besorgt. In *Dance* (Abb. 30) umging er das Problem geschickt, indem er die Figuren zumindest zum Teil transparent gestaltete, was bei den schablonenhaften Figuren von *Silhouettes* (Abb. 32) nicht angewendet werden konnte. Dort bewegen sich die Tänzerinnen eindeutig vor ihren Schatten, außerdem entsteht durch die horizontalen Musiksaiten eine Art Vorder- und Hintergrund, fast die Illusion eines Bühnenraums.

Die Lösung, die Man Ray für dieses Problem erdachte, war das ‚Ausschneiden' sämtlicher Bildelemente.[205] Er schilderte in langen Passagen seiner Autobiographie, wie er für *Rope Dancer* farbige Papierbögen zerschnitt und die Schablonen nebeneinander anordnete.[206] Es entstand nur eine sehr geringe Tiefenwirkung, die es dem Betrachter schwierig macht, eine Räumlichkeit zu definieren. Mit Ausnahme der gelben Fläche, die eindeutig näher als die anderen erscheint, sind im Bild tatsächlich

---

[203] **Ray** (1963/1983) 52.

[204] **A.v.C.**: "Man Ray's Paint Problems", in: *American Art News*, Bd. XIV, Nr. 6 (13. November 1915), zitiert nach: **Naumann** (1982) 39. Naumann führte Man Rays Vorliebe für Schablonen genauso wie sein Bestreben alle Mittel aufzubrauchen und keine Reste übrig zu lassen auf biographische Erlebnisse des Künstlers zurück. Als Schneiderssohn musste er in seiner Kindheit mithelfen, Schnittmusterreste zu Patchworkdecken zu verarbeiten; siehe: **Naumann** (1988) 52.

[205] Naumann erläuterte Man Rays Technik zur Verselbstständigung der Bildelemente anhand des Bildes *Cut-Out* von 1915 (Aufenthaltsort unbekannt), siehe **Naumann** (1982) 40.

[206] **Ray**, Man (1963/1983) 59f.

keine räumlichen Beziehungen zwischen den verschiedenen ‚Schatten' und auch nicht zur Figur der Seiltänzerin zu erkennen. Diese wurde wieder durch Transparenz räumlich neutral gehalten.

Gerade weil das Bild in seiner Entstehung und seiner Erscheinung einer Collage gleicht, ist es wichtig zu betonen, dass es tatsächlich ein Ölgemälde ist. Man könnte es als ‚Pseudo-Collage' oder ‚Trompe-l'œuil-Collage' bezeichnen, denn Man Rays Ziel war es ja, Dynamik und Statik in der Malerei zu vereinen. Die Übertragung der Collage-Technik in die Malerei stellte daher nur das Mittel zum Zweck dar, um eine räumliche Wirkung zu vermeiden. Trotz der Betonung der Flachheit des Mediums gelang es Man Ray, dem Bild eine dynamische Wirkung zu verleihen, was er hauptsächlich durch farbliche Effekte und Bewegungssimulation mittels Simultanität und Rhythmisierung erreichte, wie im folgenden zu zeigen ist.

Farbgestaltung

Bezüglich der farblichen Gestaltung des *Rope Dancer* (1916) wie auch der *Revolving Doors* (Abb. 33 u. 34-37) sticht die Verwendung leuchtend-reiner Farben ins Auge.[207] Im Zentrum steht das komplementäre Farbenspektrum, das jedoch nicht immer ganz vollständig ist, da oftmals statt der violetten Farbe Schwarz eingesetzt wurde. Trotz dieser kleinen Verfälschung kann man sagen, dass in den Bildern farbliche Bewegung durch Komplementärkontraste angestrebt wird, wie sie der Neoimpressionismus vorgeschlagen hatte. Diese Intention wird durch die Entstehungsbeschreibung zu *Rope Dancer* des Künstlers selbst belegt:

> Zuerst skizzierte ich verschiedene Haltungen von Akrobatenfiguren, jede auf einem anderen Blatt Buntpapier, in der Absicht, Bewegung nicht nur durch die Zeichnung, sondern auch durch den Übergang von einer Farbe zur anderen anzudeuten. […] Um farbliche Harmonie bemühte ich mich gar nicht; da stand ein Rot gegen Blau, Purpur gegen Gelb, Grün gegen Orange, mit der allergrößten Kontrastwirkung.[208]

Indem er in der Passage jegliche harmonische Intension der Farbanordung negierte, deutete Man Ray darauf hin, dass für ihn vor allem die Expressivität der grellen Farben wichtig war, um den maximalen Kontrast erzeugen zu können. Das Gleiche gilt für die *Revolving Doors*, die sich ausschließlich aus den reinen Primärfarben, ihren Komplementären sowie Schwarz zusammensetzen. Diese Wahl auffällig leuchtender

---

[207] Schon die Besucher der ersten Ausstellung des *Rope Dancer* merkten an, dass das Werk „vibriere" und den Betrachter geradezu „blende"; vergl.: **Ray** (1963/1983) 65.
[208] **Ray** (1963/1983) 59.

und kontrastierender Farben deutet auf einen Drang des Künstlers nach gesteigertem Ausdruck hin.

Simultaneität, Formkontraste und Rhythmisierung

Neben der Farbgestaltung dienten Man Ray auch Formelemente zur Darstellung von Bewegung. Schon in *Silhouettes* (Abb. 32) besteht Dynamik aus drei verschiedenen Bewegungsphasen, die gleichzeitig zu sehen sind. Dabei können die Tänzerinnen sowohl als drei verschiedene Figuren verstanden werden, als auch als eine einzige Figur, die simultan in drei zeitlich unterschiedlichen Bewegungsphasen dargestellt ist, wobei die elliptischen Schatten den Eindruck verschiedener Phasen noch unterstützen. Des weiteren sind starke Formkontraste zwischen den elliptischen Schatten und den spitzen Körpern und Tutus der Tänzerinnen zu erkennen. Auch birgt das Bild einen gewissen Rhythmus, der zum einen durch die fast spiegelbildliche Abfolge von Sprung – Standmotiv – Sprung definiert wird, zum anderen durch die gleichmäßige Unterteilung der Tutus. Die Komposition wirkt, als würde sich ein dreigliedriges Rhythmus-Motiv mit einer metronomhaften Regelmäßigkeit verbinden.

In *Rope Dancer* ist die Figur erst bei näherem Hinsehen erkennbar: Es sind drei übereinander projizierte Tänzerinnen entsprechend einer Mehrfachbelichtung.[209] Die Formen der Röcke sowie der Oberkörper und des Kopfes ähneln denen der Figuren in *Silhouettes*. Es erscheint möglich, dass die Seiltänzerin eine Simultanprojektion der *Silhouettes*-Figuren darstellt.[210] Die dynamische Wirkung des Bildes entsteht somit auch hier durch simultane Darstellung mehrerer Bewegungsphasen. Ebenfalls lassen sich starke Formkontraste in *Rope Dancer* erkennen. Die Figur und ihre ‚Schatten' weisen zahlreiche Spitzen, Zacken und scharfe Kanten auf, während die ‚Leinen' der Schatten und die orange unbestimmte Sequenz parallel zur Bildoberkante arabeske Formen und Wellenlinien ins Bild bringen.

Im Vergleich der Methoden bildlicher Gestaltung von Dynamik fällt auf, dass Man Ray keine grundlegend neuen Ideen einbrachte, denn Komplementärfarbigkeit,

---

[209] Naumann meinte, dass bezüglich ‚Mehrfachbelichtung' das Bild Duchamps *Nude descending a staircase* Man Ray beeinflusst hat. Zu dieser These gibt es keine weiteren Hinweise, sie erscheint aber angesichts der Verbindung der beiden Künstler plausibel; vergl. **Naumann** (1988) 330.

[210] Die chronologische Reihenfolge der beiden Bilder ist ungeklärt. In der Forschung wurde ursprünglich angenommen, dass *Silhouettes* als eine Vorstudie für *Rope Dancer* entstanden war. In Anbetracht der Figurenkonzeption der beiden Bilder scheint dies die einzig logische Möglichkeit zu sein. Jedoch tauchte ein Fragebogen auf, den das Museum of Modern Art in New York bei Ankauf des Bildes erstellt hatte und in dem Man Ray eine umgekehrte Chronologie verzeichnete. Francis Naumann nahm an, dass von *Silhouettes* eine fast identische Vorstudie existierte, die für *Rope Dancer* als Schablone diente und dafür zerschnitten wurde. Somit könnte die ursprünglich angenommene chronologische Reihung eingehalten werden. Diese Arbeit schließt sich Naumanns Meinung an; siehe: **Naumann** (1988) 70.

Simultandarstellungen zeitlich differenzierter Bewegungsphasen und Formkontraste waren schon für den Futurismus adäquate Darstellungstechniken, wobei allerdings der Bewegung in Man Rays Bildern wie bei Severini keine bestimmte Richtung gegeben ist. Seine Anordnung der dynamischen Mittel ist eigenwillig unkoordiniert und wirkt wegen ihrer Richtungslosigkeit wirr und diffus, was die Bewegungen nicht objektiv bestimmbar macht und den Anschein erweckt, als befänden sich die Figuren und Objekte in einem drängenden, instabilen Zustand. In diesem Punkt entsprach Man Rays Bewegungsauffassung der Vorstellung Severinis von einer inneren Dynamik der Dinge, die nach Ausdruck strebt (siehe S. 55).

Die bildübergreifende Bewegung

Innovativer wurde Man Rays Bewegungskonzept mit den 1916-17 entstandenen *Revolving Doors* (Abb. 34-37), die ein direktes Nachfolgeprodukt des *Rope Dancer* waren und daher diesem in ihrer Farbigkeit und Formensprache auch sehr ähnlich sind.[211] Ihre Besonderheit liegt, wie schon im Kapitel 3.4. erwähnt, in der mobileartigen, freien Hängung, die es ermöglicht, die Bewegung der Umwelt, sei es menschliche oder natürliche (z.B. in Form eines Luftstoßes) unmittelbar in bildliche Bewegung zu transformieren.

An dieser Stelle kann Man Rays Beharren auf der Zweidimensionalität der Malerei besser erklärt werden, denn er versuchte in seinem gesamten Schaffen immer das effizienteste und praktischste Darstellungsmittel zu wählen.

> Ich male, was nicht zu fotografieren ist, und fotografiere, was ich nicht malen möchte. Wenn mich ein Porträt interessiert, ein Gesicht oder ein Akt, werde ich den Fotoapparat verwenden. Das geht schneller als eine Zeichnung oder ein Gemälde. Aber wenn es etwas ist, was ich nicht fotografieren kann, wie ein Traum oder eine unbewußte Regung, muß ich von der Zeichnung oder der Malerei Gebrauch machen. Um auszudrücken, was ich fühle, bediene ich mich des geeignetsten Mittels, um meine Idee auszudrücken, eines Mittels, das immer auch das ökonomischste ist. Mich interessiert überhaupt nicht, als Maler, als Schöpfer von Objekten oder als Fotograf konsequent zu sein. Ich kann mich verschiedener unterschiedlicher Techniken bedienen wie die alten Meister, die gleichzeitig Ingenieure, Musiker und Dichter waren.[212]

Aus dem Zitat wird ersichtlich, dass er die Grenzen eines bestimmten Mediums bewusst akzeptierte und für darüber hinausgehende Ausdrucksziele ein adäquateres

---

[211] Vergl. **Ray** (1963/1983) 61. Die Originale der Revolving Doors von 1916-17 sind Collagen. Als die Farben auszubleichen begannen, fertigte Man Ray 1926 Kopien in Ölfarbe und wesentlich größeren Maßen an.

[212] Man Ray, ohne Angaben zitiert in: **Schwarz** (1980) 12.

Darstellungsmittel gebrauchen wollte.[213] Die Grenze der Malerei sah er in der Zweidimensionalität, wobei er in *Rope Dancer* und *Silhouettes* unter Beweis gestellt hatte, dass Bewegungsdarstellung trotz Flachheit des Mediums sehr gut möglich ist. Was er offensichtlich im Gegensatz zu Severini und van Doesburg in der Malerei nicht für realisierbar hielt, war die bildemmanente, übergreifende Bewegung. Das heißt, eine gemeinsame Dynamik, die den Betrachter mit dem Kunstwerk verbindet, wurde von Man Ray innerhalb der Malfläche nicht angestrebt. Dafür sollte ein geeigneteres Medium erdacht werden, was mit den *Revolving Doors* auch geschehen ist. Vor diesem Hintergrund wird deutlich, dass er ein eingehendes technisches Verständnis für das Medium hatte. Er erkannte und respektierte die Grenzen eines jeden Materials und versuchte nicht, diese auszuweiten, sondern wechselte lieber unter dem Gesichtspunkt der Effizienz das Medium oder Material. Mit dieser realisationsorientierten Vorgehensweise folgte Man Ray in seiner künstlerischen Einstellung der ratio moderner Technik.

Bewegung im Schaffensprozess

Neben der darstellenden Komponente scheint Man Ray noch eine weitere Ebene von Bewegung interessiert zu haben, die im Vergleich zu Severini und van Doesburg eine vollkommene Neuerung darstellt: die Dynamik von Künstler und Darstellungsmittel während des Schaffensprozesses, wie sie z.B. im technisch-mechanischen Verfahren des Airbrush vorhanden ist:

> Als ich die Spritztechnik entdeckte, war sie eine Offenbarung: es war herrlich, ein Bild malen zu können, ohne die Leinweind [sic] zu berühren; das war eine rein gehirnliche Tätigkeit. Es war auch wie in 3D zu malen: um den gewünschten Effekt zu erzielen, musste man den Spritzapparat näher an die Leinwand heranführen oder von ihr entfernen. Etwas anderes, was mir daran gefiel, war die Spontaneität der Komposition.[214]

Auch der Schaffensprozess selbst und nicht allein das Ergebnis war für Man Ray von Bedeutung. Seitenweise schildert er in seiner Autobiographie die kreative Entstehung seiner Werke als eine Art bewegte Interaktion zwischen Künstler und Darstellungsmittel.[215]

Diesem Kontext entstammt eine zwischen 1918 und 1919 entstandene, Airbrush-Serie, darunter *Seguidilla* (Abb. 40) und die Neuauflage von *Rope Dancer* (Abb.

---

[213] Auf der Suche nach dem effizientesten Darstellungsmittel ging Man Ray nie so radikal vor wie Marcel Duchamp, der 1913/14 als direktes Abbild von Bewegung das Rad eines Fahrrads als ready-made geschaffen hatte. Man Ray wählte hingegen immer noch den ‚Umweg' über ein künstlerisches Medium, wie etwa die Malerei; vergl: **Moszynska** (1990) 72.

[214] Aus einem Gespräch Man Rays mit Arturo Schwarz, zitiert in: **Schwarz** (1983) 49f.

[215] **Ray** (1963/1983) z.B. 57f., 66ff.

38). Die Darstellungsweise von Bewegung beschränkt sich in den Bildern auf ‚alte' Techniken: So lebt *Rope Dancer* hauptsächlich von der simultanen Mehransichtigkeit, die durch die Schatten möglich wird, und durch die Formkontraste zwischen dem Rund des Tutus sowie des Schirms der Tänzerin und dem spitzen Winkel zwischen dem Seil und den Beinen der Tänzerin. Ebenso besteht die Dynamik in *Seguidilla* aus den Formkontrasten zwischen den rundlichen Röcken im Vordergrund und den spitz zulaufenden Kegeln im Hintergrund. Hinzu kommt die rhythmisierte Anordnung der tanzenden Elemente, ebenfalls ein schon bekanntes Mittel der Bewegungssuggestion. Die Airbrush-Serie ist also weniger hinsichtlich ihrer Gestaltung bedeutend, sondern wegen ihres dynamischen Verfahrens und des technisch-mechanischen Ursprung ihres Mediums.

Im Gedanken des bewegten Schaffensakts ist der Ausgangspunkt einer Tendenz der jüngeren bildenden Kunst zu suchen. Wenn z.B. Jackson Pollock in den 40er Jahren seine Malerei zur Aktion macht oder Niki de Saint-Phalle 1962 mit einem Gewehr Fabe an die Wand schießt, kann man von dynamischen, sogar von äußerst schnellen Gestaltungsprozessen sprechen. Dabei verhält es sich so, dass der Schaffensakt eventuell interessanter ist als das Resultat. Diese Tendenz zur Aufwertung der künstlerischen Aktion gipfelt in den heutigen Kunstformen des Happening und der Performance, wo das zeitlich begrenzte, bewegte Geschehen zum Inhalt des Kunstwerks wird. Insofern kann Man Ray als Vordenker heutiger dynamischer Darstellungsverfahren gesehen werden.

Aus der Gesamtbetrachtung der verschiedenen Bewegungskonzepte in Man Rays Tanz-Bildern lässt sich nun seine künstlerische Position als intermediär zwischen Ausdruck und Mechanisierung interpretieren, da sich in seinem Werk sowohl Elemente der einen ideologischen Richtung als auch der anderen finden. Sein oft unlogischer, objektiv nicht nachvollziehbarer Bildaufbau, die damit verbundene völlig subjektive und irrational wirkende Bildaussage, sowie die oft grell-expressive Farb- und Formgestaltung lassen sich der Kategorie des individuellen Ausdrucks zuordnen. Im Gegensatz dazu deuten sein technisches Grundverständnis für die Möglichkeiten des Mediums und des Materials, seine technisch-konzeptionelle Innovationskraft und die Transformation maschineller Verfahren zur Kunstform auf seine grundsätzliche mechanistische Einstellung.

Im Vergleich mit Severini und van Doesburg führte er die ideologischen Gegensätze der beiden Europäer in seiner Kunst zusammen, wobei er deren

grundsätzliche Paradoxie nicht thematisierte. Diese wird sogar außer Kraft gesetzt, da bei Man Ray, obwohl beide Seiten in seinem Werk eine zentrale Rolle spielen, keine bewusste Reflexion des Gegensatzes stattfindet. Dabei bleibt offen, ob er den Widerspruch überhaupt wahrgenommen hat oder ihn bewusst ignorierte. Festzustellen ist jedoch, dass er die Paradoxie von Ausdruck und Mechanisierung für sein Schaffen irrelevant machte.

Eine Bemerkung zur Medienwahl

Im Überblick der verschiedenen ästhetischen Interpretationen von Bewegung hat sich gezeigt, dass eine Entwicklung weg vom Medium Malerei stattgefunden hat. Severini beharrte zwar noch auf der Malerei, erkannte jedoch schon 1913, dass der allumfassende Kunstbegriff nach einem größeren Ausdrucksspektrum verlange: „So sehe ich das Ende von Gemälde und Plastik voraus. Trotz ehrlicher Bemühungen um eine Erneuerung begrenzen diese Kunstformen die schöpferische Freiheit des Künstlers."[216] Van Doesburg weitete sein Gattungsspektrum auf die Architektur und Innenarchitektur aus und versuchte dabei, die Malerei in die anderen beiden Kunstformen zu integrieren. Schließlich war Man Rays Werk geprägt von der Unkonventionalität neuer Medien. Insofern kann tatsächlich von einer Umsetzung des futuristischen Konzepts von dynamischer Kunst die Rede sein, denn schon 1911 merkte Boccioni an:

> Der Tag wird kommen, an dem das Bild nicht mehr genügt. Seine Unbeweglichkeit wird uns inmitten der schwindelnden und ständig wachsenden Bewegung des Lebens als lächerlicher Anachronismus vorkommen. [...] Wir werden der Welt – anstelle der Bilder – riesige ephemere Gemälde bieten, die aus den leuchtenden Farben elektrischer Scheinwerfer und farbigem Gas gebildet sind."[217]

Angesichts heutiger multimedialer Entwicklungen erscheint diese Äußerung Boccionis als geradezu visionär.

An diesem Punkt stellt sich die Frage, warum Severini, van Doesburg und Man Ray nicht den Film als Darstellungsmittel von Tanz und Bewegung in Betracht gezogen haben, wie andere Künstler der Zeit, z.B. Hans Richter und Salvador Dalí. Film wäre erstens für Bewegungsdarstellung ein geradezu prädestiniertes Medium gewesen und entsprach zweitens in technischer Hinsicht dem modernen Zeitgeist.[218] Das Kino

---

[216] **Severini** (1913-14/1957) 105f.

[217] **Boccioni**, Umberto: (Vortrag über die futuristische Malerei am 29. Mai 1911 im *Circolo Artistico*, Via Margutta, Rom), abgedruckt in: **Baumgarth**, Christa: *Geschichte des Futurismus* (Reinbek 1966) 70ff.

[218] Die ersten kinematographischen Versuche gehen auf die Brüder Skladanowsky im Jahr 1900 zurück. 1902 entstand ihr erster Film *Die Jungfrau von Orleans*. Einer der ersten Meister des frühen Films war

hätte die Möglichkeit einer Fortsetzung des Bewegungskonzepts der *Revolving Doors* geboten: statt ideeller / abstrakter hätte reale Bewegung dargestellt werden können.

Obwohl Severini,[219] van Doesburg und Man Ray von der Kinematographie fasziniert waren, machten sie sie nicht zu ihrem Arbeitsgegenstand, wofür mindestens zwei Gründe möglich sind. Zum einen war die Kinematographie mit spezifischen technischen Problemen und finanziellem Aufwand verbunden, die eines gewissen Know-hows bedurften. Aus diesem Grund scheiterte 1917 ein Filmprojekt Marcel Duchamps, an dem auch Man Ray beteiligt gewesen war, weil sich die Produktion zu aufwendig, zu kostspielig und zu kompliziert gestaltete.[220] Zum anderen, und dieser Grund dürfte der ausschlaggebende gewesen sein, bestand der Reiz für die Künstler gerade darin, in ihren ‚Stammmedien' zu beweisen, dass Verbildlichung von Bewegung möglich war, wobei diese Haltung wohl stärker für Severini und van Doesburg galt, als für Man Ray. Eventuell war das Ausreizen der Möglichkeiten der Malerei und der Architektur auch mit einem Überlegenheitsanspruch gegenüber der Fotografie verbunden, da diese trotz aller chrono-fotografischen Versuche letzlich hinsichtlich Bewegungsdarstellung kapitulieren musste, oder wie es Florence de Meredieu in Bezug auf den Tanz ausdrückte: „La danse échappe alors en *totalité* à la photo. Ce qui est saisi, effectivement, par la machinerie photographique ce sont des moments, des instantanés."[221]

Georges Méliès, der 1898 die Doppelbelichtung erfunden hatte und als Schausteller seine Filme (z.B. *Le voyage dans la lune 1902*) in einem Wanderkino präsentierte; vergl.: **Böhm**, Ekkehard (Herg.): *Kultur Tagebuch – 1900 bis heute* (Braunschweig 1984) 47.

[219] Die Futuristen waren besonders Kinematographie-begeistert. Es entstand allerdings nur ein einziger futuristischer Film: *La Vita futurista* (1916). Darin gibt es eine Szene, in der Balla mit einem Stuhl ‚pas de deux' tanzt, während Isadora Duncan als projiziertes Geistwesen im Hintergrund auftaucht; vergl.: **Martin** (1982) 51.

[220] Vergl.: **Penrose** (1975) 62.

[221] **Meredieu**, Florence de: „Les rapports du mobile et de l'espace dans l'art au XXème siecle", in: **Bruni**, Ciro (Herg.): *Danse et Pensée*, Bd. IV (Paris 1993) 367.

5. Gegenstandslosigkeit in der Tanzthematik

Obwohl die Tanzthematik von den Künstlern ästhetisch unterschiedlich interpretiert wurde, weist sie ein formal verbindendes Element auf: Die Künstler gingen bei der Bearbeitung des Motivs von der Gegenständlichkeit aus, wenn auch nicht im naturalistischen Sinne, und wandelten ihren Stil zur abstrakten Bildgestaltung. Aus dieser Tatsache ergibt sich die Frage, ob sich die unterschiedlichen Positionierungen der Künstler auch in einer differenzierten Begrifflichkeit von Abstraktion wiederfinden lassen.

Die in der bildenden Kunst im zweiten Jahrzehnt des 20. Jahrhunderts beginnende Tendenz zu abstrahierender Darstellung basierte auf der Absicht, übersinnliche, geistige Bedeutungsebenen in das Kunstwerk einzubeziehen, gemäß dem Anliegen der Moderne, eine vollständige Wirklichkeitsinterpretation anstatt Ausschnitte zu vermitteln.

In diesem Punkt entsprachen sich Ausdruckstanz und abstrakte Kunst. Beide wollten eine höhere Wahrheit zum Ausdruck bringen. Schon Mallarmé hatte die abstrakte Kapazität des Tanzes entdeckt: „[...] la danseuse *n'est pas une femme qui danse* [...] mais une métaphore [...]",[222] eine Metapher für den Ursprung des menschlichen Ausdrucks, für übergeordnete Wahrheiten.

Was das Motiv Tanz in der bildenden Kunst betrifft, bedeutet dies eine Ausweitung seiner Ikonographie. Zu deren Bestimmung ist es meist zwingend, sich auf form- und farbanalytische Methoden zu stützen, wodurch das ‚wie' anstatt des ‚was' der traditionellen Ikonographie in den Vordergrund der Betrachtung rückt. Dabei kann das weiterführende ikonologische ‚warum' bei abstrakter Kunst am besten mithilfe kunsttheoretischer Schriften ausgelegt werden, die hierzu als schriftlich festgelegter Bestandteil der Rezeptionsästhetik dienen.[223]

Nun besteht das Interesse an den hier behandelten Tanz-Bildern auch gerade darin, dass in ihrer Entwicklung der Übergang von Gegenständlichkeit zu Abstraktion stattfand. Bereits im zweiten bzw. dritten Kapitel dieser Arbeit wurden die Werke, soweit es die noch vorhandene Gegenständlichkeit zuließ, mit den Augen der herkömmlichen Ikonographie betrachtet und im vierten Kapitel folgte eine form- und farbanalytische Betrachtung. Dieser Abschnitt soll nun die ikonologische Seite der sich

---

[222] **Mallarmé**, Stéphane: *Oeuvres complètes* (Tours ²1956) 304.
[223] Vergl.: **Wyss**, Beat: *Der Wille zur Kunst* (Köln 1996) 84.

entwickelnden Abstraktion verdeutlichen, also sich der Frage, warum Abstraktion vom jeweiligen Künstler in der von ihm bestimmten Form eingesetzt wurde, nähern.

Folgende Texte sind hierzu als Anhaltspunkte für den Rezipienten hilfreich: Severini: „Le analogie plastiche del dinamismo" (1913-14) und „La Peinture d'avant-garde" (1917)[224] sowie van Doesburg: „Die neue Bewegung in der Malerei" (1916).[225] Von Man Ray existiert keine explizite Schrift, die sich mit dem Thema Abstraktion befasst, er äußerte sich dazu lediglich in einem „Statement" innerhalb eines Ausstellungskatalogs (1916).[226]

Den Einzelbetrachtungen soll eine Überlegung zu den Strukturbesonderheiten von Musik und Geometrie als zwei für die Künstler wichtige Basiselementen der Abstraktionsentwicklung vorangestellt werden.

5.1. Musik als Vorbild der Bildenden Kunst[227]

Wie schon die Begeisterung für den Fullerschen Tanz gezeigt hat, galt das rege Interesse avantgardistischer Künstler a-mimetischen Ausdrucksformen. Dazu zählt auch die Musik, die von vornherein wegen ihrer ungegenständlichen Anlage hinsichtlich einer abstrahierenden Zielvorstellung als der Malerei überlegen galt. So schrieb etwa Kandinsky 1911 an Arnold Schönberg: „Ich beneide Sie sehr [...]. Wie unendlich gut [...] haben es die Musiker in ihrer so weit gekommenen Kunst. Wirklich *Kunst*, die das Glück schon besitzt, auf reinpraktische Zwecke vollkommen zu verzichten. Wie lange wird wohl die Malerei noch darauf warten müssen?"[228] Mit „Neid" wurde die Musik nicht nur deshalb betrachtet, weil sie sich nicht erst von der Gegenständlichkeit befreien musste, sondern auch, weil sie ein immaterielles und zeitlich unabhängiges Raumgefüge vorweisen konnte. Im musikalischen Raum-Zeit-Kontinuum gestaltet der sich in einer ständigen Bewegung verändernde Tonraum die Zeit, entwickelt sich in ihr und vergeht mit ihr. Für die Künstler, die sich auf der Suche nach der ‚vierten Dimension' befanden und die räumliche Begrenztheit der

---

[224] **Severini** (1913-14/1957) 101ff und (1917/1968) 26ff.

[225] **Doesburg**, Theo van: *Die neue Bewegung in der Malerei* (Delft 1917), war schon 1916 in einer Serie von 5 Artikeln in der Zeitschrift *De Beweging*, Nr. 1-5 abgedruckt worden; zitiert nach: **Polano**, Sergio (Herg.): *Theo van Doesburg: Scritti di arte e di architettura* (Rom 1979) 162ff; eine deutsche Übersetzung liegt nicht vor.

[226] **Ray**, Man: "Statement" in: ***Forum Exhibiton of Modern American Painter*** [Ausst.Kat. Anderson Galleries, New York 1916], zitiert nach: **Schwarz** (1980) 39.

[227] Mit diesem Thema befasst sich aktuell die Ausstellung ***Musical Analogies*** im Museum Thyssen-Bornemisza und der Fundación Caja Madrid (11. Februar - 25. März 2003). Leider musste auf die Einbeziehung ihrer Ergebnisse verzichtet werden, da der Katalog noch nicht greifbar war.

[228] **Kandinsky**, Wassily: Brief an Arnold Schönberg (9. April 1911), zitiert nach: **Calvesi** (1987) 3.

Malerei zunehmend als Fesseln sahen, übte die Musik eine besonders starke Faszination aus.

Auch die theoretische Voraussetzung für ein abstraktes Kunstwerk, die, der abstrahierenden Avantgarde vorausgreifend, 1908 von Worringer formuliert wurde, erfüllte die Musik exemplarisch, da sie „als selbständiger Organismus gleichwertig neben der Natur und in seinem tiefsten innersten Wesen *ohne* Zusammenhang mit ihr steht, sofern man unter Natur die sichtbare Oberfläche der Dinge versteht".[229] Um die abstrakten Kapazitäten der Musik in die Bildende Kunst zu übersetzten, gestalteten viele Künstler ihre Werke nach Prinzipien musikalischer Strukturierung, wie der Harmonielehre oder dem Aufbau einer bestimmten Gattung. Besonders die Fuge, die seit dem Barock wegen ihres strengen Ordnungsprinzips als Abbild einer höheren Weltharmonie galt, erfuhr zu Anfang des 20. Jahrhunderts eine Übertragung in die bildende Kunst, was mit einer gesteigerten Bach-Rezeption einherging.[230]

Ebenso begannen die bildenden Künstler mit dem Klangcharakter von Farbe zu experimentieren, unter der Prämisse, dass Farben genau wie Töne ihre eigenen Klangqualitäten besitzen und diese „unabhängig vom gegenständlichen Lokalkolorit nach musikanalogen Harmoniegesetzen zu behandeln sind, wenn sie ihre volle Eigenkraft entfalten sollen".[231] Insbesonders wurde Kandinsky, bekanntlich begabt mit synästhetischer Fähigkeit, von diesem Analogiegedanken beeinflusst, was sich auch im metaphorischen Sprachgebrauch seiner kunsttheoretischen Schriften widerspiegelt.[232]

Da Musik als das Grundelement von Tanz den Zugang zu abstrahierender Gestaltung erleichtern konnte, stellt sich nun die Frage, inwieweit die Künstler diese Möglichkeit nutzten.

Severini sprach schon im Londonder Ausstellungskatalog von 1912 in Bezug auf *Geroglifico dinamico del Bal Tabarin* (Abb. 2) vom angestrebten „musikalischen Rhythmus".[233] In seinen weiteren Werken beabsichtigte er einen „stile orchestrale, nello stesso tempo policromo, polifonico e polimorfo", da nur dieser das volle Leben

---

229 **Worringer**, Wilhelm: *Abstraktion und Einfühlung* [Diss. Bern 1908] (Neuausgabe München 1959) 35.

230 Einige der zahlreichen Hommagen an Bach aus der Zeit sind z.B. Kupka: *Fuge in zwei Farben* (1912), Kandinsky: *Fuga* (1914), Adolf Hölzel: *Fuge* (1916) oder Klee: *Fuge in Rot* (1921).

231 **Calvesi** (1987) 10.

232 Zum Beispiel sprach Kandinsky vom „inneren Klang" und schrieb: „Die Farbe ist die Taste [des Klaviers]. Das Auge ist der Hammer. Die Seele ist das Klavier mit vielen Saiten. etc."; vergl.: *Über das Geistige in der Kunst* (München 1912) und *Punkt und Linie zu Fläche* (Bauhausbuch 1926).

233 Vergl.: **Severini**, Gino: "Introduction", in: ***The Futurist Painter Severini exhibits his latest works*** [Marlborough Gallery, London 1913], Nachdruck in: **Drudi Gambillo/Fiori**, Bd. 1 ([2]1986) 113ff.

der Materie umfassen könne.[234] Zwischen 1913 und 1914 lässt sich die Tendenz erkennen, dass Severini den futuristischen Dynamikbegriff durch den Begriff Rhythmus synonym ersetzte, wofür die Umbenennung einiger seiner Werke spricht: aus *Les Voix de ma chambre* (1911) wurde *Rhythms of my Room*, und *Autoritratto* (1912) wandelte sich zu *Il mio ritmo*.[235] Insgesamt war die Einbeziehung musikalischer Strukturen bei Severini jedoch ein qualitatives Unterfangen (vergl. Kapitel 3.2.). Seine Bilder zeigen vor allem eine wirre Aufsplitterung in Kontraste. Eine taktierte Regelmäßigkeit, die jedem Rhythmus zugrunde liegt und die z.B. Seurats *Chahut* auszeichnet, ist bei Severini nicht erkennbar. Vielmehr nützte er in Bildern wie *Danse de Pan Pan* oder *Bal Tabarin* (Abb. 1 u. 2) die emotionale Klangqualität der „polymorphen" wirren Farbigkeit.

Eine exaktere und im Vergleich zu Severinis Umsetzung als ‚quantitativ' bezeichenbare Wiedergabe musikalischer Struktur gibt es bei van Doesburg (vergl. Kapitel 3.3.). Seine Bilder um 1918 versuchten einen bestimmten Rhythmus auf präzise Weise wiederzugeben, wofür z.B. in *Rhythmus eines russischen Tanzes* (Abb. 21) die in ihrer Länge und Farbe „genormten" Balken sorgen, die im Bild eine wiederkehrende Regelmäßigkeit erwirken. Ein anderes Beispiel ist die Gitterstruktur der *Komposition in Grau-Ragtime* (Abb. 27), die dem Werk entsprechend dem Takt eines Musikstücks einen Rahmen verleiht. Van Doesburgs unmittelbarer Bezug zur Musik lässt sich auch anhand der Bildtitel nachvollziehen, die nicht etwa die Tänze selbst, sondern den ihnen zugrunde liegenden ungegenständlichen Rhythmus und die abstrakte Komposition in den Vordergrund stellen.[236]

Eine Reflexion über die ungegenständliche Kapazität von Musik und Malerei fand auch bei Man Ray statt. Dazu beschrieb der Künstler in seiner Autobiographie eine Diskussion mit einem Freund:

> Wir führten lange Gespräche, in denen wir Musik und Malerei in ihrem Wert miteinander verglichen, wobei er auf dem Vorrang seiner Kunst vor der meinen beharrte, weil sie mathematischer, logischer, abstrakter sei. Teilweise stimmte ich ihm zu, aber ich hatte ja die Absicht, später auch abstrakt zu malen.[237]

---

[234] **Severini**, Gino: „Analogie plastiche del dinamismo. Manifesto futurista.", Nachdruck in: **Drudi Gambillo/Fiori**, Bd. 1 (²1986) 77. Severini zitierte in dieser Passage Marinettis „Manifesto tecnico della Letteratura Futurista" (11. Mai 1912), Nachdruck in: **De Maria** (2000) 79.

[235] **Martin** (1983) 111, Anm. 28 und **Fonti** (1988) 116, 123.

[236] Es soll an dieser Stelle darauf hingewiesen werden, dass „Ragtime" nicht die Bezeichnung eines Tanzes, sondern eines Rhythmus ist, auf den verschiedene Tänze wie z.B. der Cakewalk oder die ‚Animal dances' getanzt wurden.

[237] **Ray** (1963/1983) 18.

Diese Passage deutet an, dass der Künstler die Musik wegen ihrer abstrakten Natur durchaus als Vorbild betrachtete, dem es mit den Mitteln der bildenden Kunst nachzueifern galt. Von Man Ray ist außerdem bekannt, dass er sich mit dem Werk Bachs befasste, wobei er seine „Geistesverwandtschaft" zu Bach mit der beiderseits „exakten Ausbildung in technischen Fächern" begründete.[238] Ein direkter Einfluss musikalischer Strukturen in seinen Tanz-Bildern ist allerdings nur bedingt nachvollziehbar. Allein bei *Silhouettes* und *Seguidilla* (Abb. 32 u. 40) lässt sich von einer Rhythmisierung der Formelemente sprechen. Dennoch deutete er häufig in der Titelgebung Bezüge zur Musikwelt an, so z.B. bei *Admiration of the Orchestrelle for the Cinematograph* (Abb. 39), bei *Jazz* oder bei *Guitar* (beide 1919, ohne Abb.).

5.2. Geometrisierung – die Vereinigung von Spiritualität u. Wissenschaft

Eine weitere Grundlage für die Abstraktion in den Tanz-Bildern war die geometrisierende Darstellungsweise, wobei sich geometrische Formen grundsätzlich durch ihre Doppeldeutigkeit auszeichnen: Sie können mystifizierend (durch ihren Symbolcharakter) und entmystifizierend (durch ihre mathematische Beweisbarkeit) zugleich wirken. Für die avantgardistische Kunst war genau diese Doppeldeutigkeit von Interesse, da sich für sie Esoterik und exakte Wissenschaften nicht gegenseitig ideologisch ausschlossen, sondern im Gegenteil etwa die neuesten Erkenntnisse der Atomphysik als Parallelen zu theosophischen Lehrkonstrukten gesehen wurden. Dabei bildet die avantgardistische Vereinigung dieser Gegensätzen eine ähnliche Paradoxie wie das schon aufgezeigte futuristische Streben nach Ausdruck und Mechanisierung.

Der gemeinsame Nenner, unter dem sich sowohl Esoterik, wissenschaftliche Forschung sowie im übrigen auch die neuen Erkenntnisse der Psychologie subsumieren ließen, war der Drang nach Immaterialität. Die Esoterik beschäftigte sich mit für das Auge unsichtbaren, geistigen Dimensionen, um so die gegenständliche Welt hinter sich zu lassen und die eigentliche Wirklichkeit erfahren zu können. Da dies dem künstlerischen Anliegen der Abstraktion entsprach, stießen zu Beginn des 20. Jahrhunderts die traditionelle europäische Mystik ausgehend von den spätmittelalterlichen Lehren des Meister Eckhardt, sowie die spirituellen Lehren aus Fernost wie der Taoismus und der Zen-Buddhismus auf ein reges Interesse von Seiten

[238] **Ray** (1963/1983) 21.

der bildenden Kunst. Auch jüngere Mystiken wie Rudolf Steiners „Geheimlehre“ wurden von den Künstlern, allen voran von Kandinsky, begeistert rezipiert.

Analog zum esoterischen Streben nach Transzendenz gelang es der Naturwissenschaft zu Anfang des Jahrhunderts durch Forschungen in der Mikroskopie, Röntgen- und Atomphysik Materie in immer kleinere Einheiten zu zerlegen. Spätestens seit den ersten Versuchen zur Kernphysik (1909 durch Otto Hahn) wurde der Begriff ‚Materie' durch den Begriff ‚Energie' ersetzt.[239] Beide Richtungen, Geheim- und Naturwissenschaft, vereint in geometrischer Gestalt, wurden von den bildenden Künstlern als eine Bestätigung ihres Willens zur Abstraktion begrüßt.[240]

Eine starke Tendenz zur Geometrisierung ist in Severinis Tanz-Bildern sichtbar, auch wenn der Künstler nicht die Reinheit der Formen anstrebte. Bezüglich eines esoterischen Hintergrundes ist von ihm bekannt, dass er wie auch die anderen Mitglieder der futuristischen Gruppe an spirituellen, okkulten Sitzungen teilnahm. Ein Interesse der Futuristen an der Parapsychologie wurde schon im „Manifesto tecnico“ angesprochen: „Chi può credere ancora all'opacità dei corpi, mentre la nostra acuìta e moltiplicata sensibilità ci fa intuire le oscure manifestazioni dei fenomeni medianici?“[241] Umgehend wurde vom Futurismus Spiritualität in Zusammenhang mit geometrischer Mathematik gebracht, so z.B. von Boccioni, der 1912 meinte: „Questa spiritalizzazione sarà data da puri valori matematici, da pure dimensioni geometriche, in luogo della riprodzuione tradizionale, *ormai conquistata dai mezzi meccanici* […]“.[242] Dementsprechend finden sich bei Severini, der wie viele Futuristen einem mathematischen Dilettantismus zugetan war,[243] algebraische Verknüpfungen in der Titelgebung seiner Tanz-Bilder (z.B. *Mer=Danseuse*, *Danse de l'ours=Barques à voiles+vase de fleurs*, *Danseuse=Hélice=Mer* etc.). Dem spirituellen Gehalts der mathematischen Elemente (besonders der geometrischen Formen) war sich Severini natürlich bewusst, er wehrte sich aber gegen eine zu esoterisch-mystische Interpretation, was um 1916 zu seinen Bemühungen führte, die Diskussion um die ‚vierte Dimension' wieder aus dem esoterischen in den wissenschaftlichen Bereich zu ziehen.[244]

---

239 Vergl. dazu Boccionis Annäherung an das Thema in *Materia* (1912).
240 **Wyss** (1996) 157, 167, 169.
241 **Boccioni u.a.**: “La pittura futurista. Manifesto tecnico” (1910/2000) 24.
242 **Boccioni**, Umberto: Brief an Nino Barbantini (12. Februar 1912), zitiert nach **Drudi Gambillo/ Fiori** ([2]1986) 40.
243 Severini war ein begeisterter Anhänger Poincarés und nahm bei dem Mathematiker Raoul Bicard Privatstunden in Geometrie; vergl.: **Heijerman-Ton** (1988) 244; und **Mautner-Markof** (1985) 183.
244 **Heijerman-Ton** (1988) 244.

Van Doesburgs Tanz-Bilder weisen im Gegensatz zu denen Severinis Geometrisierung in Reinform auf. Auch hatte er weit mehr Kontakt zu esoterischen Kreisen. Schon durch seine häufigen Publikationen (ab 1912) in *De Eenheid*, die eine Wochenzeitschrift für Theosophisten, Freimaurer und Spiritualisten war, befand er sich in einem entsprechenden Umfeld. Durch die Bekanntschaft mit Mondrian[245] 1916 geriet van Doesburg in den Kreis um den Mystiker und Philosophen Schoenmaeker.[246] Dieser ging von einem neuplatonistischen Weltbild aus: Das geistige Prinzip des Universellen, Allgemeinen stelle die ‚wahre Realität' dar. Das Erkennen der universellen Prinzipien bringe für den Betrachter Harmonie und ‚Reinigung'. Hier liegt der fast religiöse Gedanke, aber zumindest der spirituelle Kern des *Stijl* begründet: Es wurde eine Katharsis des menschlichen Wirklichkeitsbildes entsprechend einer ‚Seelenreinigung' angestrebt. Dahinter verbarg sich das religiöse Ziel der Erlösung. Passend dazu weisen van Doesburgs theoretische Schriften, insbesondere „Die neue Bewegung in der Malerei" (1917), oftmals einen sehr didaktischen Unterton auf, als sei es ihr Ziel, den Leser auf seine ‚Seelenreinigung' vorzubereiten. Vor diesem Hintergrund ist seine puristische Formgebung als Mittel zu verstehen, die reinigende Wirkung der Geometrie zu wahren, gemäß seinem Ausspruch: „Le forme nella loro più pura condizione sono quelle matematiche."[247]

Man Rays Ansatz zur Abstraktion war weder mystisch-spiritueller, noch wissenschaftlich-logischer Natur. In seiner Autobiographie schrieb er: „Was anderen mysteriös erschien, war für mich nur geheimnisvoll."[248] Seine Ausdrucksweise sollte vielmehr enigmatisch als mystisch wirken. Das Fehlen einer spiritualistischen Tendenz bei Man Ray kann darauf zurückgeführt werden, dass die amerikanische Malerei des 20. Jahrhunderts nicht auf dem Symbolismus aufbaute, wie es im Gegensatz dazu beim italienischen Futurismus und beim *Stijl* der Fall war. Schon im 19. Jahrhundert spielten symbolistische Tendenzen in der amerikanischen Malerei nur eine untergeordnete

---

[245] Mondrian war wesentlich stärker als van Doesburg in spirituelle Kreise involviert. Er war 1909 Helena P. Blavatskys Theosophischer Gesellschaft beigetreten. Auch blieb Mondrian Zeit seines Lebens den spirituellen Lehren viel stärker verbunden als van Doesburg, der seine Gestaltung auch „nüchternen" Zwecken wie dem Design zur Verfügung stellte, um somit (nach Werner Spies) „die Sprache Mondrians zu profanisieren"; vergl.: **Spies**, Werner: *Kunstgeschichten*, Bd. 1 (1998) 161.

[246] Schoenmaeker hatte anfänglich entscheidenden Einfluss auf *De Stijl*. Zwei seiner Publikationen waren fester Bestandteil der *Stijlschen* Redaktionsbibliothek: *Das neue Weltbild* (1915) und *Grundsätze der bildenden Naturwissenschaften* (1916); vergl.: **Read**, Herbert: *Geschichte der modernen Malerei* (München 1959) 198. Unter anderem liegt auch das *Stijlsche* Prinzip der horizontalen und vertikalen Linien in Schoenmaekers Lehre der dichotomischen Struktur des Universums begründet; vergl.: **Richter** (1998) 98.

[247] **Doesburg** (1917/1979) 183.

[248] **Ray** (1963/1983) 60.

Rolle.[249] Auch die Maßstäbe der wissenschaftlichen Logik lassen sich auf Man Rays Werk nicht anwenden. So antwortete er auf die Frage „Was ist Logik?“: „Für mich ist zwei und zwei zweiundzwanzig; nicht vier“[250], was ein Beleg dafür ist, dass er die optische Abstraktion vor theoretisch fundierte Logik stellte. Man Ray war also an der mystischen und wissenschaftlichen Seite der Abstraktion nicht interessiert, dementsprechend kümmerte er sich auch nie um die Frage nach der ‚vierten Dimension'. Die geometrischen Elemente, die dennoch in seinen Werken auftauchen, sind eher auf seine praktische Tätigkeit als Konstruktionszeichner zurückzuführen und auf seine Absicht, mechanische Techniken in die Kunst zu integrieren. Geometrisierung war für die Abstraktion in seinen Werken damit nicht theoretisch-konstitutiv, wie sie es bei Severini und van Doesburg war, sondern ein rein praktisch-konstruktives Element.

Dennoch bleibt festzuhalten, dass insgesamt die Möglichkeit durch visuelle Analogien zur Musik und zur Geometrie eine Brücke zu entmaterialisierter, abstrakter Darstellung zu schlagen, von allen drei Künstlern wahrgenommen wurde. Severini versuchte diesbezüglich einen eher oberflächlichen Bezug zu Geräuschen, Klängen und mathematischer Symbolik herzustellen. Stärker als jener nützte van Doesburg die abstrakten Qualitäten von Musik und Geometrie, vor allem hinsichtlich ihrer strukturierenden und purifizierenden Eigenschaften. Man Rays Einbeziehung musikalischer und geometrischer Elemente wirkt dagegen fast zufällig und bezüglich ihrer abstrakten Möglichkeiten nicht bewusst reflektiert, sondern eher praktisch begründet, wobei die Elemente trotzdem deutlich vorhanden sind. Diese differenzierte Verwendung der musikalischen und geometrischen Mittel ist ein Hinweis auf eine divergierende Begrifflichkeit von Abstraktion bei den einzelnen Künstlern.

---

[249] Im 20. Jahrhundert traten mystische Konnotationen in der amerikanischen Kunst erst Mitte der 20er Jahre mit der Malerei Giorgia O'Keefes in Erscheinung.

[250] **Watt,** Alexander: „Dadadate with Man Ray“, in: *Art and Artists*, Bd. 1, Nr. 4 (Juli 1966), zitiert nach: **Naumann** (1988) 76.

5.3. Die unterschiedliche Funktionalisierung von Abstraktion

Es soll nun deutlich gemacht werden, in welcher Beziehung die Abstraktionsbegriffe der Künstler mit ihren im dritten Kapitel erörterten ideologischen Positionierungen stehen, bzw. welche Funktion Abstraktion bei den Künstlern einnimmt.

5.3.1. Abstrakte Elemente bei Gino Severini

Die Entwicklung der Abstraktion bei Severini war stark mit dem Fullerschen Tanz verbunden. So bediente er sich besonders deutlich bei der Gestaltung von *Mer=Danseuse*, dem Werk, der seinen Abstraktionsbegriff exemplarisch widerspiegelt, der ungegenständlichen Formen, Farben und Bewegungen von Fullers Tanz (Abb. 7 u. 9). Die bahnbrechende Gegenstandslosigkeit des Ausdruckstanzes wurde damit in die Malerei übertragen.

In den „Analogie plastiche del dinamismo" erläuterte Severini seinen Abstraktionsbegriff, wofür ihm das gleichzeitig zur Schrift entstandene *Mer=Danseuse* (Abb. 9) als Anschauungsbeispiel diente. Sein Verständnis von Abstraktion gründete auf einer „neuen Empfindungsweise", mithilfe derer die vital-dynamische Universalität erfahrbar werden sollte.[251] Severini hatte diese „neue Empfindungsweise" vom üblichen objektiven, verräumlichten und chronologischen Weltverständnis losgesagt, wobei er sich auf die Bergsonschen Begriffe der „Dynamik" und „Erinnerung" stützte. Um sein Verständnis von Empfindung zu verdeutlichen, zitierte er Stichworte der Bergsonschen Philosophie, wie z.B.: „Erinnerung ist eine physische Empfindung und Bewegung." und „'To perceive', says Bergson, ‚is after all, nothing more than an opportunity to remember.'"[252] Die bildnerische Umsetzung der „Erinnerung" erläuterte Severini folgendermaßen:

> [...] Erinnerungen, Ähnlichkeiten und Kontraste sind also analoge Realitäten oder qualitative Kontinuitäten, die unser Empfinden zur totalen Universalität der entsprechenden Realität führt [sic].
> So können die Spiralformen und Kontraste von Gelb und Blau, die wir beispielsweise in den Darbietungen einer Tänzerin wahrnehmen, später durch Ähnlichkeit oder Gegensätzlichkeit in den spiralenförmigen Flugfiguren eines Flugzeugs oder im Schillern des Meeres wiedergefunden werden. Wie bestimmte Formen und Farben in uns Empfindungen wecken können, die sich auf das reale Erlebnis eines Ozeandampfers beziehen, so kann dasselbe Bild durch Analogien auch einen sehr entfernt liegenden Eindruck in uns wachrufen, beispielsweise die Galerie Lafayette.[253]

---

[251] **Severini** (1913-14/1957) 101.
[252] **Severini** (1913-14/1957) 102 und (1913/²1986) 113.
[253] **Severini** (1913-14/1957) 102f.

Die optische Wahrnehmung einer Tänzerin konnte also durch formale und farbliche Analogien beim Künstler die Empfindung anderer, davon zeitlich und räumlich unabhängiger Objekte der Erinnerung wie Wellen, Flugzeuge usw. hervorrufen.[254] Die materielle Integrität der Objekte wurde dabei sekundär: „Die Gegenstände existieren nicht mehr.“[255] Das einzige Interesse an der Materie galt der Vitalität ihrer Formen und Farben, die später in der Erinnerung wiederempfunden werden: „[...] in Zukunft werden die äußere Realität und die Kenntnis, die wir von ihrer physikalischen Beschaffenheit haben, keinerlei Einfluß mehr auf die künstlerische Gestaltung haben. Bekanntlich bleibt in unserer Erinnerung lediglich die Empfindung, der Eindruck haften [...]“.[256]

Severinis Definition der „neuen Empfindungsweise“ basierte auf dem futuristischen Streben nach einer vollständigen Erneuerung der menschlichen Sensibilität als eine Folge der großen wissenschaftlichen Entdeckungen zu Anfang des 20. Jahrhunders. Aus heutiger Sicht ist es kaum mehr nachvollziehbar, wie die damaligen technologischen Neuheiten des Transports und der beginnenden globalen Kommunikation wie der Zeppelin, das Flugzeug, der Überseedampfer, das Telefon, der Fernschreiber oder das Kino auf die menschliche Psyche gewirkt haben. Diese Errungenschaften, die das Gefühl räumlicher Distanz auflösten und dem Subjekt die Möglichkeit verschafften, virtuell an den verschiedensten Orten der Welt präsent zu sein, verlangten nach einem neuen Wahrnehmungsapparat, der den Dynamismus, die Simultaneität und die Geschwindigkeit der modernen Welt für den Menschen erfahrbar machen konnte.[257]

Innerhalb des futuristischen Strebens nach ‚neuer Wahrnehmung’ verfolgte Severini einen individuellen Ansatz, denn sein Verständnis von ‚Erinnerung’ stützte sich auf absolut subjektive und individuell-emotionale Empfindungen anstatt auf die von den übrigen Futuristen propagierte kollektive Wahrnehmung.[258] Dabei war sich Severini der grundlegenden Subjektivität in seinem Ansatz sehr genau bewusst, was wohl der Grund dafür war, dass er es in den „Analogie plastiche“ schwierig fand,

---

[254] Severini differenzierte „wirkliche“ und „scheinbaren“ Analogien. Erstere bezogen sich auf zwei Objekte der Realität. Die „scheinbaren“ Analogien entstanden aus der Beziehung des Gemalten mit einem weiteren Objekt der Umwelt. Severini beschrieb z.B., wie ihn *Mer=Danseuse* an einen Blumenstrauß erinnerte und dadurch zu der „wirklichen“ Analogie eine „scheinbare“ – *Mer=Danseuse+Bouquet de fleurs* (1914) hinzu kam; vergl.: **Calvesi** (1987) 98.

[255] **Severini** (1913-14/1957) 101.

[256] **Severini** (1913-14/1957) 102.

[257] Vergl. Anm. 60 und **Schmidt-Bergmann** (1993) 187, 196ff.

[258] **Severini** (1913-14/1957) 103. Vergl. hierzu Antliffs Darstellung der ideologischen Distanz Severinis zu den übrigen futuristischen Künstlern auf Seite 34.

Gestaltungsprinzipien zu definieren, die der „Individualität eines jeden Künstlers" Rechnung tragen.

Des weiteren war Severinis Interpretation des neuen Wahrnehmungssystems auf rein optische Reize aufgebaut, also auf die Vorherrschaft des Visuellen. Dabei müssen die Formen und Farben der Erinnerung zu irgendeinem früheren Zeitpunkt visuell wahrgenommen worden sein. So erklärte er im Ausstellungsvorwort von 1912: „Che il quadro sia la sintesi di quello che si ricorda e di quello che si vede."[259] Aufgrund dieses optisch-mnemonischen Prinzips war Severini letztlich immer auf den sinnlichen Ausdruck realer Figuren und Objekte als Quelle seiner Form- und Farbwahrnehmungen angewiesen. Er konnte somit in seiner Abstraktion nicht vollständig auf die sichtbare, gegenständliche Welt verzichten.

Vor diesem Hintergrund kann Severinis Abstraktionsverständnis nach Otto Stelzer[260] der ersten Phase der Entwicklung von Abstraktion zugeordnet werden, die noch keinen abstrakten Bildinhalt anstrebte, sondern deren Anliegen es war, die Malerei vom Form- und Farbrealismus zu befreien, d.h. ungegenständliche Gestaltungsmittel zu verwenden.[261] In seinem inhaltlichen Kern war das Kunstwerk damit nicht autonom und von der sichtbaren Realität unabhängig.

Dementsprechend blieb in Severinis Bildern der Wirklichkeitsbezug immer erhalten. Zunächst ergab sich dies daraus, dass er trotz Abstrahierung den spezifischen Ausdruck des Tanzes zu wahren versuchte und somit eine Wiedererkennung möglich machte. Zum Beispiel lässt sich in *Tango argentino* (Abb. 4), obgleich das Motiv stark abstrahiert ist, immer noch durch die charakteristische Armhaltung der Tango identifizieren und in *Danse de l'ours* (Abb. 5) die Formen des Bärentanzes. Von einem zeitgenössischen Betrachter wäre wahrscheinlich sogar in *Mer=Danseuse* (Abb. 9) der Tanz Loïe Fullers wiedererkannt worden. Später, in noch ungegenständlicheren Bildern wie *Danse de l'ours=Barques à voiles+vase de fleurs* oder *Danseuse=Hélice=Mer* (Abb. 10 u. 11), hielt Severini zumindest über die Titel eine Gegenstandsreferentialität aufrecht.

---

[259] **Boccioni**, Umberto, **Balla**, Giacomo, **Carrà** Carlo, **Russolo** Luigi, **Severini**, Gino: "Prefazione al Catalogo delle Esposizioni di Parigi, Londra, Berlino, Bruxelles, Monaco, Amburgo, Vienna, ecc." (Februar 1912), Nachdruck in: **De Maria** (2000) 62.

[260] **Stelzer**, Otto: *Die Vorgeschichte der abstrakten Kunst* (München 1964) 21.

[261] Dies tat Severini, wie er in „Analogie plastiche del dinamismo" beschrieb, indem er z.B. eine viereckige blaue reale Form durch intuitive Empfindung in eine runde orangefarbene Form umwandelte; vergl.: **Severini** (1913-14/1957) 101.

Gemäß der Beibehaltung des Gegenstandsbezugs distanzierte sich Severini in „La Peinture d'avantgarde" von der inhaltlichen Abstraktion, die sich nicht auf realitätsbezogene Empfindung stützt. In seinen Augen war diese „willkürlich", „amorph" und „anonym" und er konstatierte: „L'œuvre d'art plastique ne sera autonome et universelle qu'en gardant ses attaches profondes dans la réalité."[262] In einem Brief 1917 warnte er van Doesburg gar vor der absoluten Abstraktion:

> [...] vi dico francamente che, a mio avviso, voi uscite dal campo delle arti figurative. Vi muovete in un'astrazione totale che vi può portare verso la ‚decorazione' o verso la ‚musica', ma fatalmente lontani dalla ‚pittura' […] In realtà, l'arte figurativa non ha altro scopo che di ‚rappresentare' gli oggetti e i corpi che ci circondano e di rappresentarli nel modo più completo, più ‚vero' e più ‚reale' possible.[263]

Tatsächlich hatte sich Severini nach der Tanz-Serie 1916 mit *Maternità* (ohne Abb.) von seinen bislang gewagten abstrahierenden Versuchen abgewandt und verfolgte seitdem eine klassizistische Linie.[264] Mit diesem Wandel einhergehend vollzog sich Severinis Abkehr vom Futurismus, die sich bereits zuvor in der Distanzierung zu Marinettis und Boccionis strengen ideologischen und gestalterischen Vorgaben und deren individueller kubo-futuristischer Interpretation Severinis angedeutet hatte (vergl. die individuell gewählte Motivik S. 32 und die Formulierung eigener Gestaltungsprinzipien S. 53). Severinis Interesse bezüglich Abstraktion galt vorrangig der Reflexion sinnlicher Wahrnehmung, wie sie auch der Kubismus propagierte, während Boccioni und Balla Abstraktion in erster Linie zur Umsetzung des technisch-simultanen Konzepts von Bewegungsdarstellung einsetzten.

5.3.2 Van Doesburgs ‚objektive' Abstraktion

Folgt man weiterhin der Einteilung Stelzers,[265] so sind die Werke van Doesburgs in der zweiten Phase der Abstraktionsentwicklung anzusiedeln. Diese bewegte sich nicht mehr von außen nach innen, ging also nicht von der Abstrahierung der sichtbaren Welt aus, sondern von innen nach außen, was die Existenz einer geistigen, von der Oberfläche der Dinge absolut unabhängigen Realität voraussetzte. Allein diese geistige Realität war der Kern des Kunstwerks, entsprechend einer Sinfonie, die schon im

---

[262] **Severini** (1917/1968) 30.

[263] **Severini**, Gino: Brief an Theo van Doesburg (3. November 1917), zitiert nach: **Heijerman-Ton** (1987) 39.

[264] Die Rückbesinnung Severinis blieb von der *Stijl*-Gruppe nicht unbemerkt und wurde bedauernd kommentiert; vergl.: **Vantongerloo**, Georges: Brief an Theo van Doesburg (14. August 1919): „[...] Severini ist irgendwo bei Picasso hängengeblieben.", zitiert nach: **Thomas** (1987) 134.

[265] **Stelzer (1964)** 21.

gedanklichen Konzept des Komponisten existiert, aber erst in der Partitur sichtbar wird.

De Stijl interpretierte die geistige Wirklichkeit, von Schoenmaeker beeinflusst, im spirituellen Sinn als eine universelle Harmonie, deren Gesetzen die gesamte Schöpfung unterliegt.[266] Die Kunst wurde dabei als eine Möglichkeit gesehen, die universelle Harmonie sichtbar zu machen. Der Künstler hatte nun die Aufgabe, dem Betrachter im gnostischen Sinne die geistige Realität zu offenbaren.

Es galt jedoch, dass die geistige Wirklichkeit durch subjektives Sehen verschleiert wurde und deshalb die Kunst als kathartisches Mittel jegliche Naturalistik und Subjektivität vermeiden sollte, was in der *Stijlschen* Gestaltung zum Primat der Objektivität führte. Hans Jaffé beschrieb das „Glaubensbekenntnis" des *Stijl* hinsichtlich objektiver Gestaltung folgendermaßen:

> „[...] voran steht die vollkommene Abstraktion, d.h. die gänzliche Ausschaltung der sinnlichen Wahrnehmung der sichtbaren Wirklichkeit. Aus dieser Forderung folgt die strikte Beschränkung der bildnerischen Sprachmittel auf ihre Grundelemente: die gerade Linie, den rechten Winkel [...] die drei primären Farben [...] und die drei Nicht-Farben [...]".[267]

Van Doesburgs Bilder waren ab 1918 so weit von dieser antinaturalistisch-objektiven Einstellung geprägt, dass für den Betrachter ohne die Hilfe der Titel keinerlei ikonographische Rückschlüsse denkbar wären.

Um die größtmögliche Objektivität zu erreichen, gestaltete van Doesburg seine Bilder nach Kriterien der Mechanik. Dabei stützte er sich vor allem auf die Prinzipien industrieller Fertigung, wie Rationalität, Ordnung und Regelmaß, die den stärksten Gegensatz zu den ‚launenhaften', individuell modifizierten, morphoplastischen Formen der Natur darstellten.[268] Das wichtigste Mittel, visuelle Objektivität zu erreichen, war für ihn die Orientierung an den exakten Wissenschaften, der Mathematik und den Naturwissenschaften, wozu er sich 1930 in einem Brief äußerte:

> Meine tiefste Überzeugung, die ich aus meinem künstlerischen Schaffen gewonnen habe, ist, daß sich die Kunst der Zukunft auf einer rein wissenschaftlichen Grundlage entwickeln wird. Bisher war der Künstler seinem Gefühl unterworfen, ohne eine objektive Kontrollmöglichkeit zu haben. In seiner Arbeitsweise unterschied er sich in nichts vom Modisten oder Zuckerbäcker, deren Schaffensweise von ihrem persönlichen Geschmack, von ihrer subjektiven Empfindung bestimmt ist.[269]

---

[266] **Burke** (1986) 179.
[267] **Jaffé** (1967) 11.
[268] **Bächler/Letsch** (1984) 18.
[269] **Doesburg**, Theo van: Brief an Paul Citroën (Februar 1930), zitiert nach: **Seuphor** (1957) 52.

Aus diesem Kontext erklären sich seine leidenschaftliche Verfolgung der naturwissenschaftlichen Interpretation der ‚vierten Dimension',[270] die rhythmisch-strukturierende Auffassung von Musik und wieder die Verwendung geometrischer Elemente in Reinform.[271]

Auf einen Satz gebracht, beschrieb Werner Haftmann das geistige Konzept van Doesburgs und des *Stijls* treffend: „Das gemalte Bild war [...] eine Art Ikone des mathematischen und technischen Geistes –, durch die der bildende Geist sich immer wieder mit der universalen Harmonie in Einklang setzen konnte."[272] Van Doesburgs mechanistisches Darstellungsverfahren lag also im spirituellen Abstraktionsbegriff des *Stijls* begründet. Auffällig ist, dass das Verfahren eine Folge des Abstraktionsbegriffs war und somit zu Severinis Ansatz, bei dem der Abstraktionsbegriff eine Folge der darstellerischen Absicht war, eine Umkehrung bildete.

Mit den Tanz-Werken befand sich van Doesburg am Anfang der Entwicklung seines Abstraktions-Begriffs, wobei er schon den Weg vorgab, sich endgültig von der Gegenständlichkeit zu lösen. In seinem weiteren künstlerischen Schaffen wird er ab 1930 mit der „konkreten Kunst" sogar einen Schritt weiter als Mondrian in Richtung absolute Abstraktion gehen. Er wird proklamieren, dass darstellerische Elemente nicht mehr universelle Harmonieprinzipien offenbaren, an denen Mondrian festhielt, sondern keine weitere Sinnebene außerhalb der malerischen in sich bergen.[273] Das heißt, ein Dreieck bedeutet nur mehr sich selbst – mit der ‚konkreten Kunst' rief van Doesburg die absolut freie Gestaltung in der Kunst aus.

Eine Bemerkung zu Worringer

Es ist beachtenswert, dass schon in Worringers grundlegender Schrift zur Entwicklung der Abstraktion „Abstraktion und Einfühlung" (Bern 1908) die beiden Pole von Ausdruck und Mechanisierung auftauchen, jedoch nicht als Widerspruch, sondern als Folge. Nach Worringer war die puristische Geometrisierung die einzige Möglichkeit, um das „Kristallinische" in der Kunst zu erreichen, da nur die Anordnung nach

---

[270] Troy beschrieb, wie van Doesburgs Tanz-Bilder zu einer Art Forschungsarbeit wurden; vergl. **Troy** (1984) 29. Die gleiche Meinung vertrat Angelica Rudenstine, die aufgrund der Nummerierung der meisten Tanz-Bilder van Doesburgs die Entstehung der Werke mit einer wissenschaftlichen Versuchsserie verglich; siehe: ***The Peggy Guggenheim Collection Venice*** (1985) 221.

[271] Die Raumkomposition der Bilder-Serie van Doesburgs *Arithmetische Komposition* von 1930 beruhen gar auf einer leicht modifizierten arithmetischen Fibonacci-Reihe; vergl.: **Blok** (1975) 59.

[272] **Haftmann** (1954) 273.

[273] Grundlegend dazu: *L'Art Concret*, erste und einzige Ausgabe (April 1930): „[…] we speak of concrete and not abstract painting because nothing is more concrete, more real that a line, a colour, a surface." Zitiert nach: **Moszynska** (1990) 107.

geometrischen Gesetzen „die größte Beglückungsmöglichkeit“ biete: „Denn hier ist der letzte Rest von Lebenszusammenhang und Lebensabhängigkeit getilgt, hier ist die höchste absolute Form, die reinste Abstraktion erreicht; hier ist Gesetz, ist Notwendigkeit, wo sonst überall die Willkür des Organischen herrscht.“[274] Die „Naturvölker“ und „alle primitiven Kunstepochen“, die noch in ihrem natürlichen Ausdruck verhaftet waren, strebten laut Worringer in ihrem Kunstwollen nach diesem beglückend-reinen Zustand, da sich der Urmensch in der ihn umgebenden Willkür und Verwirrung des Organischen immer nach Klarheit sehnt.[275] Das primitivistische Kunstverständnis bildete nach Worringer eine Vorstufe zur kristallinen, reinen Abstraktion. Severini und van Doesburgs Werke können somit als Beispiele für die von Worringer vorgeschlagenen Entwicklungsstufen von Abstraktion gesehen werden.

5.3.3. Abstraktion bei Man Ray – das Primat des künstlerischen Ausdrucks

Man Ray schrieb 1916 in seinem „Statement“ zur abstrakten Kunst:

> Die schöpferische Kraft und Ausdrucksfähigkeit der Malerei liegen im wesentlichen in der Farbe und der Textur des Pigments, in den Möglichkeiten von Formerfindung und -anordnung und in der zweidimensionalen Fläche, auf der diese Elemente in Bewegung gesetzt werden. Der Künstler befaßt sich ausschließlich damit, dieser [sic] absoluten Qualitäten mit seiner Intelligenz, seiner Phantasie und Erfahrung ohne die Mittlerschaft eines «sujets» in Verbindung zu bringen. [...] Das Werk des Künstlers ist demzufolge nach der Lebenskraft, der Erfindung und Bestimmtheit sowie der Ernsthaftigkeit des Vorsatzes innerhalb seines eigenen Mediums zu bewerten.[276]

An dieser Passage lässt sich zunächst wieder die Verbindung von Mechanisierung und Ausdruck ablesen. So sind z.B. die geforderte „Erfindung“ und die Betonung der Abhängigkeit des Kunstwerks vom Medium der Kategorie der Mechanisierung zuzuordnen. Dagegen sprechen die „schöpferische Kraft und Ausdrucksfähigkeit“, die „Phantasie“ und die „Lebenskraft“ für das expressive Anliegen Man Rays.

Es ist auffällig, dass die Elemente der Expression immer als Potentiale des Künstlers gekennzeichnet werden, d.h. die Dimension des Ausdrucks ist hier auf den Künstler bezogen und nicht wie bei Severini auf die Expressivität eines Motivs. Man Ray stellte den individuellen Künstler in den Vordergrund seiner Auffassung, der sich mittels Kreativität, Phantasie, Intellekt, Witz und Ironie im Kunstwerk sichtbar ausdrückt. In diesem Sinne begreift er Form, Farbe und Fläche als „absolute

---

[274] **Worringer** (1908/1959) 36, 55.
[275] **Worringer** (1908/1959) 48ff.
[276] **Ray** (1916/1980) 39.

Qualitäten"[277], was bedeutet, dass sie keine höheren Bedeutungsebenen zum Ausdruck bringen, sondern nur sich selbst darstellen – eine Vorstellung, die der „konkreten Kunst" des späten van Doesburg vorgriff.[278] Die gestalterischen Mittel sollten vollkommen unabhängig von jeglicher mimetischen Konnotation sein, um die absolute Autonomie des künstlerischen Ausdrucks zu gewährleisten. Damit war der Verzicht auf ein Sujet das Mittel zum Zweck, um unbegrenzte Gestaltungsfreiheit zu erlangen.

Das Primat des individuellen künstlerischen Ausdrucks bei Man Ray deutet auf einen ideologischen Nihilismus hin. Der Künstler ging nicht vom zusammengehörigen Ganzen des Neuplatonismus aus, dessen universale Gesetze durch bildnerische Mittel sichtbar gemacht werden sollten. Auch vertrat er nicht die Auffassung einer spirituell-religiösen Erlösung durch die Kunst. Ein Kunstwerk war für ihn an keinerlei Bedeutung gebunden und der Künstler an keine geistigen Instanzen. Diese Art kreativer Anarchie gab ihm die Möglichkeit in seiner Expression vollkommen frei zu sein. In der dabei aufgewerteten Stellung des individuellen Künstlers, der sich durch unkonventionelle Gestaltung und technische Innovation auszeichnen konnte, lag auch seine übertriebene autobiographische Selbstdarstellung begründet, die an einen Kult des Individuums grenzte: „Wenn ich zurückblicke, komme ich nicht umhin, die Vielfalt meiner Interessen und meines Erfindungsreichtums zu bewundern. Wirklich, ich war ein zweiter Leonardo da Vinci."[279]

Alles in Man Rays Ansatz war auf die uneingeschränkte Freiheit des künstlerischen Ausdrucks ausgerichtet, was das Kunstwerk zu einer rein subjektiven Expression machte. Aus dieser absoluten Subjektivität ergab sich das Problem, dass es für den Betrachter eventuell nicht mehr möglich war, eine Beziehung zum Werk aufzubauen, wodurch dieses für alle außer dem Künstler selbst zur Absurdität wurde. Um dieser Tendenz vorzubeugen, wahrte Man Ray immer einen Bezug zur gegenständlichen Realität, zumeist in der Titelgebung, oder auch durch vereinzelte mimetische Formelemente. Außerdem lieferte ihm diese Verbindung zur Realität einen Maßstab, an dem seine künstlerische Kreativität mit ihrer oft ironischen Komponente auch von außen bewertet werden konnte.

---

[277] Das „Statement" scheint an Maurice Denis' Ausspruch von 1890 anzuknüpfen, dass das Bild, „bevor es ein Schlachtross, eine nackte Frau oder irgendeine Anekdote ist – wesentlich eine plane Oberfläche ist, die von in einer bestimmten Ordnung versammelten Farben bedeckt wird". Zitiert nach: *Lexikon der Kunst*, Bd. 1 (Erlangen 1994) voce „Abstrakte Kunst".

[278] Vergl. mit Ausführungen S. 90 und Anm. 273.

[279] **Ray** (1963/1983) 11.

In seinem theoretischen Standpunkt befürwortete Man Ray also die absolute Abstraktion, um die Freiheit seines Ausdrucks zu gewährleisten. In praxi war er jedoch von einem Bezug zur gegenständlichen Wirklichkeit abhängig, da die Stellung des Künstlers nur unter der Bedingung gewürdigt werden kann, dass der Betrachter einen Zugang zum Kunstwerk findet. Beat Wyss bezeichnete dieses Konzept, das nicht „ohne das Ding und seinen Namen" auskommt, in Bezug auf die gesamte Dada-Bewegung als „pikturalen Nominalismus".[280] Wie Wyss ausführt, bekam diese Strömung, bei der eine Erlösergewissheit und das Streben nach Menschheits-beglückung nicht vorhanden war, nach dem Zweiten Weltkrieg von Amerika ausgehend die Oberhand in der Kunstwelt, da sie sich durch keinerlei ästheto-politische Versprechen unglaubwürdig gemacht hatte.[281]

---

[280] Wyss gebrauchte diesen Begriff in Anlehnung an Thierry de Duves: *Pikturaler Nominalismus, Marcel Duchamp, die Malerei und die Moderne* (München 1987); vergl.: **Wyss** (1996) 251.

[281] **Wyss** (1996) 250ff.

6. Resumée

Der zeitgenössische Tanz in seinen beiden Formen Kunsttanz und Gesellschaftstanz war für Gino Severini zu Anfang des 20. Jahrhunderts als Motiv von Interesse, weil er eine phänomenologische Entsprechung einiger Grundelemente futuristischer Ideologie darstellte. Der Tanz verkörperte den kunsttheoretischen Anspruch des Futurismus hinsichtlich des Bruchs mit der Vergangenheit, der Dynamik, des universalistischen Gedankens und der am technologischen Fortschritt orientierten Ästhetik.

Obwohl Theo van Doesburg und Man Ray Vertreter anderer avantgardistischer Bewegungen waren, galten diese vom Futurismus maßgeblich durchgeformten vier ideologischen Grundgedanken auch für ihr Interesse am Tanzmotiv und bilden somit im Falle von van Doesburg einen Beleg für den Einfluss der futuristischen Ideologie auf nachfolgende europäische Kunstströmungen. Bezüglich Man Ray ist die Übereinstimmung erstaunlich, da eine unmittelbare Beeinflussung des Künstlers durch den Futurismus nicht nachweisbar ist. Dies deutet darauf hin, dass in der amerikanischen Avantgarde eine zur europäischen parallele ideologische Entwicklung stattgefunden hat.

Bei der Interpretation der verbindenden Elemente von Tanz und avantgardistischer Ideologie vertraten Severini und van Doesburg die gegensätzlichen Standpunkte von Ausdruck und Mechanisierung, was in der divergierenden bildlichen Umsetzung der Tanzthematik sichtbar wurde. Severini suchte durch individuelle, von den futuristischen Prinzipien abweichende Formgestaltung und die Umsetzung neoimpressionistischer Farbtheorie den motivischen Ausdruck hervorzuheben. Van Doesburg gestaltete seine Tanz-Bilder im Gegensatz dazu nach einem pseudomathematisch-naturwissenschaftlichen Konstruktions-Konzept, was eine puristisch-objektive Wirkung der Bilder zur Folge hatte. In Man Rays Werk fand sich eine Tendenz zur Vereinigung dieser beiden Positionen. Der Künstler zeigte eine in Form und Farbe ausdrucksstarke Bildgestaltung, unterstellte diese jedoch bewusst den technischen Gegebenheiten des Mediums und der bildnerischen Mittel.

Die Beziehungen der untersuchten Künstler hinsichtlich ihrer Abstraktionsbegriffe konnten dahingehend präzisiert werden, dass diese zwar bei allen Dreien auf der Musik, der Mathematik und, außer bei Man Ray, auch auf der Esoterik als grundlegende a-mimetische Vorbilder der bildenden Kunst aufbauten, diese

Grundlagen aber differenziert eingesetzt und gewichtet wurden. Zusätzlich stellte der neuartige ungegenständliche Ausdruckstanz einen Anziehungspunkt dar, dessen abstrakte Gestaltungselemente insbesondere Severini zur Visualisierung von geistiger Reflexion optischer Wahrnehmung benützte: ein Ansatz, der letztlich auf dem sinnlichen Ausdruck des realen Motivs basierte. Im Gegensatz dazu verlangte van Doesburgs Überzeugung von a-mimetischer geistiger Realität nach einer objektiven abstrakten Darstellungsweise, die der Künstler durch Anlehnung an Gesetzmäßigkeiten der Mathematik und Mechanik erreichte.

Bei der Betrachtung des Abstraktionsbegriffs von Man Ray konnte dessen kunsttheoretischer Standpunkt als das Primat der individuellen und uneingeschränkten Expression des Künstlers definiert werden. Die Komponente des Ausdrucks in seinem Werk bezog sich deshalb nicht primär auf die Expressivität des dargestellten Motivs, sondern auf den Ausdruck des künstlerischen Ichs auf der Leinwand. Man Ray benützte dabei Abstraktion, um seinen Ausdruck von mimetischer Begrenzung zu lösen und die absolute gestalterische Freiheit zu erlangen. Der Gedanke der Mechanisierung spielte in diesem Ansatz insofern eine Rolle, als er dem künstlerischen Ausdruck abstrakte Motive, Innovationskraft und technisches Verständnis für das Medium lieferte.

Anhand des Einzelmotivs Tanz in seinen Bezügen zu Leben und Gesellschaft, den anderen Künsten, Esoterik, sowie zu Wissenschaft und Technik, konnten somit die Komplexität der Avantgarde und die Vielfältigkeit ihrer Abstraktionsbegriffe als Phänomene des zweiten Jahrzehnts des 20. Jahrhunderts dargestellt werden.

Literaturverzeichnis

Primärschriften

Apollinaire, Guillaume: "Les peintres futuristes italiens", in: *L'Intransigeant* (7. Februar 1912), zitiert nach: **Martin**, Marianne: "Futurism, Unanimism and Apollinaire", in: *Art Journal* XXVIII/3 (Frühjahr 1969) 258.

Apollinaire, Guillaume: Artikel über *Bernheim jeune*-Ausstellung (ohne Titel), in: *Le Petit Bleue* (9. Februar 1912), zitiert nach: **Severini**, Gino: *Tutta la vita di un pittore* (Erstausgabe Cernusco 1946, Neuausgabe Mailand 1983) 101.

Apollinaire, Guillaume: *Les Peintres Cubistes: Méditations esthétiques* (Paris 1913).

Basler, Adolph: Futurismus-Artikel (ohne Titel und Datum), in: *Die Aktion* (1913), zitiert nach: **Lista**, Giovanni: "Nieder mit dem Tango und Parsival", in: ***Tanz in der Moderne. Von Matisse bis Schlemmer.*** [Ausst.Kat. Kunsthalle Emden 1996/97] herg. v. Karin Adelsbach (Köln 1996) 135.

Baudelaire, Charles: "Le voyage" u. „A une passante", in: *Die Blumen des Bösen* (Frankfurt a. M., Hamburg 1966) 246ff, 158ff.

Baudelaire, Charles: *Sämtliche Werke*, Bd. 5 (München 1989) 213, zitiert nach: **Adelsbach**, Karin: „'Festhalten des Unfaßbaresten'. Bildende Kunst und Tanz. Stationen eines Dialogs", in: ***Tanz in der Moderne. Von Matisse bis Schlemmer.*** [Ausst.Kat. Kunsthalle Emden 1996/97] herg. v. ders. (Köln 1996) 10.

Bergson, Henri: *Matière et Memoire* (1896).

Bergson, Henri: *Le rire* (1900).

Bergson, Henri: *L'évolution créatrice* (1907).

Boccioni, Umberto, **Balla**, Giacomo, **Carrà**, Carlo, **Russolo**, Luigi, **Severini**, Gino: „Manifesto dei pittori futuristi" (11. Februar 1910) am 8. März 1910 von Boccioni im Teatro Chiarella, Turin verlesen, Nachdruck in: **De Maria**, Luciano (Herg.): *Filippo Tommaso Marinetti e il Futurismo* (Mailand 2000) 20ff.

Boccioni, Umberto, **Balla**, Giacomo, **Carrà**, Carlo, **Russolo**, Luigi, **Severini**, Gino: "La pittura futurista, Manifesto tecnico" (Mailand, 11. April 1910) publiziert durch Flugblätter, Nachdruck in: **De Maria**, Luciano (Herg.): *Filippo Tommaso Marinetti e il Futurismo* (Mailand 2000) 23ff.

Boccioni, Umberto, **Balla**, Giacomo, **Carrà** Carlo, **Russolo** Luigi, **Severini**, Gino: "Prefazione al Catalogo delle Esposizioni di Parigi, Londra, Berlino, Bruxelles, Monaco, Amburgo, Vienna, ecc." (Februar 1912),

Nachdruck in: **De Maria**, Luciano (Herg.): *Filippo Tommaso Marinetti e il Futurismo* (Mailand 2000) 62ff.

Boccioni, Umberto: "Dinamismo plastico", in: *Lacerba* (15. Dezember 1913), zitiert nach **Dalrymple Henderson**, Linda: *The Fourth Dimension and Non-Euclidean Geometry in Modern Art* (Princeton/New Jersey 1983) 110.

Boucher, Maurice: *Essai sur l'hyperespace: Le Temps, la matière et l'energie* (Paris 1903), zitiert nach **Severini**, Gino: „La Peinture d'avantgarde" in: *De Stijl*, 1. Jg. (1917), Reprint (Den Haag 1968) 143.

Bürger, Peter: *Die Theorie der Avantgarde* (Frankfurt a.M. 1974).

Carrà, Carlo (Herg.): *Tutti gli Scritti* (Mailand 1978).

Cayley, Arthur: „Chapters in the Analytical Geometry of n Dimensions", in: *Cambridge Mathematical Journal* (1843).

Chevreul, Michel-Eugene: *De la loi du contraste simultané des couleurs, et de l'assortiment des objets colorés, considéré d'après cette loi dans ses rapports avec la peinture…* (Paris 1839).

Doesburg, Theo van: „Futurisme", in: *Eenheid* (9. November 1912), zitiert nach: **Heijerman-Ton**, Helma: "Severini in Olanda"; in: ***Gino Severini dal 1916 al 1936***, [Ausst.Kat. Palazzo Cuttica, Alessandria 1987] herg. v. Maria Vescovo (Turin 1987) 37, und nach: **Joosten**, Joop: „Painting and Sculpture in the Context of De Stijl", in: ***De Stijl: 1917-1931 - Visions of Utopia*** [Ausst.Kat. Walker Art Center, Minneapolis/Minnesota 1982] herg. v. Mildred Friedman (Oxford 1982) 53.

Doesburg, Theo van: „Die Entwicklung der modernen Malerei" (Vortrag am 20. Oktober 1915 in Utrecht), abgedruckt in: *Drei Vorträge über die Neue Bildende Kunst* (Amsterdam 1919), zitiert nach: **Heijerman-Ton**, Helma: "Severini in Olanda"; in: ***Gino Severini dal 1916 al 1936***, [Ausst.Kat. Palazzo Cuttica, Alessandria 1987] herg. v. Maria Vescovo (Turin 1987) 37.

Doesburgs, Theo van: „Die aesthetische Grundlage der modernen Kunst" (Vortrag 1916 in Haarlem), abgedruckt in: *Drei Vorträge über die Neue Bildende Kunst* (Amsterdam 1919), zitiert nach **Baljeu**, Joost: „Die vierte Dimension", in: ***Theo van Doesburg 1883-1931*** [Ausst.Kat. Van Abbemuseum, Eindhoven 1968/69] (Eindhoven 1968) 10.

Doesburg, Theo van: *Die neue Bewegung in der Malerei* (Delft 1917), in *De Beweging*, Nr. 1-5 (1916); zitiert nach: **Polano**, Sergio (Herg.): *Theo van Doesburg: Scritti di arte e di architettura* (Rom 1979) 162ff.

Doesburg, Theo van: „Grootmeesters der beeldende kunst" II, in: *De Eenheid*, Nr. 392 (8. Dezember 1917), zitiert nach **Baljeu**, Joost: „Die vierte Dimension", in: ***Theo van Doesburg 1883-1931*** [Ausst.Kat. Van Abbemuseum, Eindhoven 1968/69] (Eindhoven 1968) 10, Anm. 4.

Doesburg, Theo van, **Huzár**, Vilmos, **Kok**, Antony, **Mondrian**, Piet, **Van't Hoff**, Ernst, **Vantongerloo**, Georges, **Wils**, Jan: "Manifest I", in: *De Stijl*, 2. Jg. (1918), Nr. 1, zitiert nach: **Bächler**, Hagen, **Letsch**, Herbert: *‚De Stijl' Schriften und Manifeste* (Leipzig, Weimar 1984) 49f.

Doesburg, Theo van: „Aufzeichnungen über monumentale Kunst", in: *De Stijl*, 2. Jg. (1918), Nr. 1, 10ff., zitiert nach: **Jaffé**, Hans: *Mondrian und De Stijl* (Köln 1967) 100.

Doesburg, Theo van: *Drei Vorträge über die Neue Bildende Kunst* (Amsterdam 1919).

Doesburg, Theo van, **Eesteren**, Cornelis van: „Auf dem Weg zu einer kollektiven Konstruktion", in: *De Stijl*, 6. Jg. (1923), Nr. 6/7, 89ff., zitiert nach: **Conrads**, Ulrich: *Programme und Manifeste zur Architektur des 20. Jahrhunderts* (Wiesbaden ^{2}1981) 63.

Doesburg, Theo van (Herg.): *De Stijl*, Aubette-Nummer (1928), zitiert nach: **Jaffé**, Hans: *Mondrian und De Stijl* (Köln 1967) 240.

Duncan, Isadora: *Mein Leben* (Zürich, Leipzig, Wien 1928).

Fuller, Loïe: *Quinze ans de ma vie* (Paris 1908).

Goncourt, Edmond de: *Journal des Goncourt*, V (13.Feb. 1874), zitiert nach: **Adelsbach**, Karin: „'Festhalten des Unfaßbaresten'. Bildende Kunst und Tanz. Stationen eines Dialogs", in: ***Tanz in der Moderne. Von Matisse bis Schlemmer.*** [Auss.Kat. Kunsthalle Emden 1996/97] herg. v. ders. (Köln 1996) 10.

Grassmann, Hermann: *Die lineale Ausdehnungslehre* (Leipzig 1844).

Hinton, Charles Howard: *The fourth Dimension* (London, New York 1904).

Kandinsky, Wassily: *Über das Geistige in der Kunst* (München 1912).

Kandinsky, Wassily: *Punkt und Linie zu Fläche* (Bauhausbuch, Weimar 1926).

Laban, Rudolf von: „Grundprinzipien der Bewegungsschrift", in *Schrifttanz* I (1928) 5, zitiert nach: **Brandstetter**, Gabriele: *Tanz-Lektüren – Körperbilder und Raumfiguren der Avantgarde* (Mainz 1995) 422ff.

Mallarmé, Stéphane: *Oeuvres complètes* (Paris 1945) 312, 204, zitiert nach: **Martin**, Marianne: "The Futurist Gesture: Futurism and the Dance", in: *Kunst Musik Schauspiel* II (Wien 1983) 97.

Mallarmé, Stéphane: *Oeuvres complètes* (Tours ^{2}1956).

Marinetti, Filippo Tommaso: "Fondazione e Manifesto del Futurismo", in: *Le Figaro* (20. Februar 1909), Nachdruck in: **De Maria**, Luciano (Herg.): *Filippo Tommaso Marinetti e il Futurismo* (Mailand 2000) 3ff.

Marinetti, Filippo Tommaso: „Manifesto tecnico della Letteratura Futurista“ (11. Mai 1912), Nachdruck in: **De Maria**, Luciano (Herg.): *Filippo Tommaso Marinetti e il Futurismo* (Mailand 2000) 79.

Marinetti, Filippo Tommaso: „La danza futurista“, in: *L'Italia futurista* II, Nr. 21 (8. Juli 1917), zitiert nach: **Brandstetter**, Gabriele: *Tanz-Lektüren – Körperbilder und Raumfiguren der Avantgarde* (Mainz 1995) 390, sowie nach: **Farese-Sperken**, Christine: *Der Tanz als Motiv in der bildenden Kunst des 20. Jahrhunderts* [Diss. München] (München 1969) 191, und nach: **Veroli**, Patrizia: „The Futurist Aesthetic and Dance“, in **Berghaus**, Günter (Herg.): *European Cultures Bd. 13, International Futurism in Arts and Literature* (Berlin 2000) 432ff.

Muybridge, Eadweard: *Animal Locomotion* (1887).

Ostwald, Wilhelm: *The Color Primer* (Leipzig 1916).

Ouspensky, Petr D.: *Tertium Organum* (St. Petersburg 1911).

Poincarés, Henri: „Porquoi l'espace a trois dimension“, in: ders.: *Dernières Pensées* (Paris 1913).

Ray, Man: "Statement", in: ***Forum Exhibition of Modern American Painter*** [Ausst.Kat. Anderson Galleries, New York 1916], zitiert nach: **Schwarz**, Arturo: *Man Ray* (München 1980) 39.

Ray, Man: *Selbstportrait* (Erstausgabe Boston 1963, dt. Ausgabe München 1983).

Romains, Jules: *La Vie unanime* (Paris 1908).

Rood, Ogden N.: *Modern Chromatics* (Chicago 1879).

Schoenmaeker, Matthieu, H.J.: *Das Neues Weltbild* (1915), zitiert nach: **Frampton**, Kenneth: „De Stijl“, in: **Stangos**, Nikos (Herg.): *Concepts of Modern Art* (London 1994) 141f.

Schoenmaeker, Matthieu, H.J.: *Grundsätze der bildenden Naturwissenschaften* (1916).

Severini, Gino: "Introduction", in: ***The Futurist Painter Severini exhibits his latest works*** [Marlborough Gallery, London 1913], Nachdruck in: **Drudi Gambillo** Maria, **Fiori**, Teresa (Hergg.): *Archivi del Futurismo* (Rom, Mailand ^{2}1986) 113ff.

Severini, Gino: **„**Le analogie plastiche del dinamismo. Manifesto futurista“ (1913-14), erstmalig veröffentlicht unter dem Titel „L'Art plastique néofuturiste“, in: **Seuphor**, Michel: *Dictionnaire de la peinture abstraite* (Paris 1957), hier zitiert nach *Knaurs Lexikon abstrakter Malerei* (München 1957) 101ff.

Severini, Gino: „Analogie plastiche del dinamismo. Manifesto futurista“, (1913-14), erstmalig in der italienischen Originalfassung veröffentlicht in: **Drudi Gambillo** Maria, **Fiori**, Teresa (Hergg.): *Archivi del Futurismo*, (Rom, Mailand ^{2}1986) 76ff.

Severini, Gino: „La Peinture d'avantgarde", in: *Mercure de France* (1. Februar 1917), anschließend in: *De Stijl*, 1. Jg. (1917), Nachdruck (Den Haag 1968) 26ff.

Severini, Gino: *Tutta la vita di un pittore* (Erstausgabe Cernusco 1946, Neuausgabe Mailand 1983).

Wagner, Richard: „Das Kunstwerk der Zukunft", in: ders.: *Sämtliche Schriften und Dichtungen* (Leipzig 1912) 149, zitiert nach: **Blok**, Cor: *Geschichte der abstrakten Kunst 1900-1960* (Köln 1975) 60.

Worringer, Wilhelm: *Abstraktion und Einfühlung* [Diss. Bern 1908] (Neuausgabe München 1959).

Quellen

Boccioni, Umberto: (Vortrag über die futuristische Malerei am 29. Mai 1911 im *Circolo Artistico*, Via Margutta, Rom), abgedruckt in: **Baumgarth**, Christa: *Geschichte des Futurismus* (Reinbek 1966) 70ff.

Boccioni, Umberto: Brief an Nino Barbantini (12. Februar 1912), zitiert nach: **Drudi Gambillo** Maria, **Fiori**, Teresa (Hergg.): *Archivi del Futurismo* (Rom, Mailand ^{2}1986) 40.

Doesburgs, Theo van: Brief an Antony Kok (14. Juli 1917), zitiert nach: **Blotkamp**, Carel (Herg.): *De Stijl 1917-1922 – The formative Years* (London ^{2}1990) 27.

Doesburg, Theo van: Brief an Antony Kok (22. September 1918), nach **Blotkamp**, Carel (Herg.): *De Stijl 1917-1922 – The formative Years* (London ^{2}1990) 30.

Duchamp, Marcel: Interview mit George und Richard Hamilton: „Marcel Duchamp speaks" (1915-16), ausgestrahlt von der BBC (1959), zitiert nach: **Naumann**, Francis: „Early paintings 1913-1916, Theory and practice in the art of two dimensions", in: *Artforum* Nr.20 (1982) 41.

Kandinsky, Wassily: Brief an Arnold Schönberg (9. April 1911), zitiert nach: **Calvesi**, Maurizio: *Der Futurismus* (Köln 1987) 3.

Marinetti, Filippo Tommaso: Briefwechsel mit Jules Romains (1909), abgedruckt in: *Les Guêpes*, Nr. 3 (Paris, März 1909), zitiert nach: **Lista**, Giovanni: *Les Futuristes* (Paris 1988) 150f.

Mondrian, Piet: Brief an Theo van Doesburg (13. Juni 1918), zitiert nach: **Baljeu**, Joost: „Die vierte Dimension", in: ***Theo van Doesburg 1883-1931*** [Ausst.Kat. Van Abbemuseum, Eindhoven 1968/69] (Eindhoven 1968) 11.

Severini, Gino: kopierte Passagen aus Jules **Romains**: *La Vie unanime*, zitiert nach: **Pacini**, Piero: "Gino Severini, L'Unanimismo die Jules Romains e le danze cromatiche di Loïe Fuller I" in: *Antichità viva* XXIX/6 (1990) 48.

Severini, Gino: Brief an Ardegno Soffici (27. September 1913), zitiert nach: **Drudi Gambillo** Maria, **Fiori**, Teresa (Hergg.): *Archivi del Futurismo*, Bd. 1 (Rom, Mailand [2]1986) 292.

Severini, Jeanne: Brief (18. Januar 1979), zitiert nach: **Pacini**, Piero: "Gino Severini, L'Unanimismo die Jules Romains e le danze cromatiche di Loïe Fuller I" in: *Antichità viva* XXIX/6 (1990) 44, Anm. 6.

Vantongerloo, Georges: Brief an Theo van Doesburg (14. August 1919), zitiert nach: **Thomas**, Angela: *Denkbilder – Materialien zur Entwicklung von Georges Vantongerloo bis 1921* [Diss. Zürich] (Düsseldorf 1987) 134.

Zayas, Marius de: Brief an Alfred Stieglitz (2. Oktober 1916), zitiert nach: **Lukach**, Joan M.: "Severini's 1917 Exhibition at Stieglitz's '291'", in: *Burlington Magazine* CXIII, Nr. 817 (April 1971) 199.

Lexika

Lexikon der Kunst (Erlangen 1994).

Werkverzeichnisse

Fonti, Daniela (Herg.): *Gino Severini - catalogo ragionato* (Mailand 1988).

Hoek, Els: *Theo van Doesburg – oeuvre catalogus* (Utrecht 2000).

Kataloge

Art & dance. Images of the modern dialogue 1890-1980 [Ausst.Kat. Institute of Contemporary Art Boston 1982/83] (Boston 1982).

De Stijl: 1917-1931 - Visions of Utopia [Ausst.Kat. Walker Art Center, Minneapolis/Minnesota 1982] herg. v. Mildred Friedman (Oxford 1982).

Exhibition of Works by the Italian Futurist Painters [Ausst.Kat. Sackville Gallery, London 1912], zitiert (ohne Angaben) nach: **Fonti**, Daniela (Herg.): *Gino Severini - catalogo ragionato* (Mailand 1988) 119.

Forum Exhibition of Modern American Painter [Ausst.Kat. Anderson Galleries, New York 1916], zitiert nach: **Schwarz**, Arturo: *Man Ray* (München 1980) 39.

Das Geistige in der Kunst – Abstrakte Malerei 1890-1985 [Ausst.Kat. L.A. County Museum 1986] (dt. Ausgabe) herg. v. Judi Freeman, Maurice Tuchman (Stuttgart 1988) 220.

Futurismo e Futurismi [Ausst.Kat. Palazzo Grassi, Venedig 1986] herg. v. Pontus Hulten (Mailand ^{2}1992).

The Futurist Painter Severini exhibits his latest works [Marlborough Gallery, London 1913], Nachdruck der Einleitung in: **Drudi Gambillo** Maria, **Fiori**, Teresa (Hergg.): *Archivi del Futurismo* (Rom, Mailand ^{2}1986) 113ff.

Gino Severini dal 1916 al 1936, [Ausst.Kat. Palazzo Cuttica, Alessandria 1987] herg. v. Maria Vescovo (Turin 1987).

Gino Severini – la danza 1909-1916 [Ausst.Kat. Peggy Guggenheim Collection, Venedig 2001] herg. v. Daniela Fonti (Mailand 2001).

Man Ray 1890-1976 - Sein Gesamtwerk [Ausst.Kat. National Museum of American Art. Smithsonian Inst., Washington d.C. 1988/89] (dt. Ausgabe) herg. v. Merry Foresta u.a. (Schaffhausen, Zürich 1989).

New York Dada: Duchamp, Man Ray, Picabia [Ausst.Kat. Lenbachhaus, München 1973/74] herg. v. Arturo Schwarz (München 1973)

The Peggy Guggenheim Collection Venice [Best.Kat.] herg. v. Angelica Rudenstine (New York 1985).

Tanz in der Moderne. Von Matisse bis Schlemmer [Ausst.Kat. Kunsthalle Emden 1996/97] herg. v. Karin Adelsbach (Köln 1996).

Theo van Doesburg 1883-1931 [Ausst.Kat. Van Abbemuseum, Eindhoven 1968/69] (Eindhoven 1968).

Theo van Doesburg, Maler – Architekt [Ausst.Kat. Museum Villa Stuck, München 2000/01] herg. v. Jo-Anne Birnie Danzker (München 2000).

Zeit - Die vierte Dimension in der Kunst [Ausst.Kat. Kunsthalle Mannheim1985] herg. v. Michel Baudson (Weinheim 1985).

Autoren

A.v.C.: "Man Ray's Paint Problems", in: *American Art News*, Bd. XIV, Nr.6 (13. November 1915), zitiert nach: **Naumann**, Francis: „Early paintings 1913-1916, Theory and practice in the art of two dimensions", in: *Artforum*, Nr.20 (1982) 39.

Adelsbach, Karin: „'Festhalten des Unfaßbaresten'. Bildende Kunst und Tanz. Stationen eines Dialogs", in: ***Tanz in der Moderne. Von Matisse bis Schlemmer.*** [Auss.Kat. Kunsthalle Emden 1996/97] herg. v. ders. (Köln 1996).

Antliff, Mark: *Inventing Bergson. Cultural Politics and the Parisian Avant-garde* (Princeton/New Jersey 1993).

Bächler, Hagen, **Letsch**, Herbert (Hergg.): *‚De Stijl' Schriften und Manifeste* (Leipzig, Weimar 1984) 49.

Baljeu, Joost: „Die vierte Dimension", in: ***Theo van Doesburg 1883-1931*** [Ausst.Kat. Van Abbemuseum, Eindhoven 1968/69] (Eindhoven 1968).

Baumgarth, Christa: *Geschichte des Futurismus* (Reinbek 1966).

Belz, Carl: „Man Ray und New York Dada", in: *Art Journal* XXIII-3 (Frühjahr 1964).

Berghaus, Günter: "Futurism, Dada and Surrealism: Some Cross-Fertilisations Among the Historical Avant-gardes" in ders. (Herg.), *European Cultures Bd. 13, International Futurism in Arts and Literature* (Berlin 2000).

Berghaus, Günter (Herg.), *European Cultures Bd. 13, International Futurism in Arts and Literature* (Berlin 2000).

Blok, Cor: *Geschichte der abstrakten Kunst 1900-1960* (Köln 1975).

Blotkamp, Carel (Herg.): *De Stijl 1917-1922 – The formative Years* (London ^{2}1990).

Böhm, Ekkehard (Herg.): *Kultur Tagebuch – 1900 bis heute* (Braunschweig 1984).

Brandstetter, Gabriele: *Tanz-Lektüren – Körperbilder und Raumfiguren der Avantgarde* (Mainz 1995).

Bruni, Ciro (Herg.): *Danse et Pensée*, Bd. IV (Paris 1993).

Burke Reeves, Margaret: *Futurism in America, 1910-1917* [Ph.D. University of Delaware] (1986 Ann Arbor/Michigan).

Calvesi, Maurizio: *Der Futurismus* (Köln 1987).

Carandini, Silvia: "«Una sera vivendo l'azione di una danzatrica»: Gino Severini, Parigi e la danza", in: ***Gino Severini – la danza 1909-1916*** [Ausst.Kat. Peggy

Guggenheim Collection, Venedig 2001] herg. v. Daniela Fonti (Mailand 2001).

Conrads, Ulrich: *Programme und Manifeste zur Architektur des 20. Jahrhunderts* (Wiesbaden [2]1981).

Dalrymple Henderson, Linda: *The Fourth Dimension and Non-Euclidean Geometry in Modern Art* (Princeton/New Jersey 1983).

Dalrymple Henderson, Linda: „Theo van Doesburg, ‚Die vierte Dimension' und die Relativitätstheorie in den zwanziger Jahren", in: ***Zeit-Die vierte Dimension in der Kunst*** [Ausst.Kat. Kunsthalle Mannheim 1985] (Weinheim 1985).

Dalrymple Henderson, Linda: „Mystik, Romantik und die vierte Dimension", in: ***Das Geistige in der Kunst – Abstrakte Malerei 1890-1985*** [Ausst.Kat. L.A. County Museum 1986] (dt. Ausgabe) herg. v. Judi Freeman, Maurice Tuchman (Stuttgart 1988).

Duves, Thierry de: *Pikturaler Nominalismus, Marcel Duchamp, die Malerei und die Moderne* (München 1987).

De Maria, Luciano (Herg.): *Filippo Tommaso Marinetti e il Futurismo* (Mailand 2000).

Drudi Gambillo Maria, **Fiori**, Teresa (Hergg.): *Archivi del Futurismo* (Rom, Mailand [2]1986).

Ex, Sjarel: „Theo van Doesburg", in: ***Theo van Doesburg, Maler – Architekt*** [Ausst.Kat. Museum Villa Stuck, München 2000/01] herg. v. Jo-Anne Birnie Danzker (München 2000) 11ff.

Farese-Sperken, Christine: *Der Tanz als Motiv in der bildenden Kunst des 20. Jahrhunderts* [Diss. München] (München 1969).

Fonti, Daniela: „Gino Severini. La danza", in: ***Gino Severini – la danza 1909-1916*** [Ausst.Kat. Peggy Guggenheim Collection, Venedig 2001] herg. v. ders. (Mailand 2001).

Frampton, Kenneth: „De Stijl", in: **Stangos**, Nikos (Herg.): *Concepts of Modern Art* (London 1994).

Gage, John: "I calzini di Severini o I colori danzanti", in: ***Gino Severini – la danza 1909-1916*** [Ausst.Kat. Peggy Guggenheim Collection, Venedig 2001] herg. v. Daniela Fonti (Mailand 2001).

Haftmann, Werner: *Malerei im 20. Jahrhundert* (München 1954).

Heijerman-Ton, Helma: "Severini in Olanda"; in: ***Gino Severini dal 1916 al 1936***, [Ausst.Kat. Palazzo Cuttica, Alessandria 1987] herg. v. Maria Vescovo (Turin 1987).

Heijerman-Ton, Helma: "Severini e «De Stijl»", in: **Fonti**, Daniela (Herg.): *Gino Severini - catalogo ragionato* (Mailand 1988).

Hofmann, Werner: *Grundlagen der modernen Kunst* (Stuttgart 1966).

Jacobson, Egbert: *Basic color* (Chicago 1948).

Jaffé, Hans: De *Stijl 1917-1931 – the Dutch contribution to modern art* (Amsterdam 1956).

Jaffé, Hans: *Mondrian und De Stijl* (1967).

Joosten, Joop: „Painting and Sculpture in the Context of De Stijl", in: ***De Stijl: 1917-1931 - Visions of Utopia*** [Ausst.Kat. Walker Art Center, Minneapolis/Minnesota 1982] herg. v. Mildred Friedman (Oxford 1982).

Kapp, Volker (Herg.): *Italienische Literaturgeschichte* (Stuttgart, Weimar ^{2}1994).

Klotz, Heinrich: *Kunst im 20. Jahrhundert* (München 1994).

Lemoine, Serge (Herg.): *Theo van Doesburg* (Paris 1990).

Lista, Giovanni: *Les Futuristes* (Paris 1988).

Lista, Giovanni: "Nieder mit dem Tango und Parsival", in: ***Tanz in der Moderne. Von Matisse bis Schlemmer.*** [Ausst.Kat. Kunsthalle Emden 1996/97] herg. v. Karin Adelsbach (Köln 1996).

Lukach, Joan M.: "Severini's 1917 Exhibition at Stieglitz's '291'", in: *Burlington Magazine* CXIII, Nr. 817 (April 1971).

Lynton, Norbert: "Futurism", in: **Stangos**, Nikos (Herg.): *Concepts of Modern Art* (London 1994).

Martin, Marianne: *Futurist art and theory 1909-1915* (Oxford 1968).

Martin, Marianne: "Futurism, Unanimism and Apollinaire", in: *Art Journal* XXVIII/3 (Frühjahr 1969).

Martin, Marianne: „Modern Art and Dance: An Introduction", in: ***Art & dance. Images of the modern dialogue 1890-1980*** [Ausst.Kat. Institute of Contemporary Art Boston 1982/83] (Boston 1982).

Martin, Marianne: "The Futurist Gesture: Futurism and the Dance", in: *Kunst Musik Schauspiel* II (Wien 1983).

Mautner Markof, Marietta: "Umberto Boccioni und die Zeitbegriffe in der futuristischen Kunst 1910-1914", in: ***Zeit-Die vierte Dimension in der Kunst*** [Ausst.Kat. Kunsthalle Mannheim 1985] herg. v. Michel Baudson (Weinheim 1985).

Meredieu, Florence de: „Les rapports du mobile et de l'espace dans l'art au Xxème siecle.", in: **Bruni**, Ciro (Herg.): *Danse et Pensée*, Bd. IV (Paris 1993) 367.

Moszynska, Anna: *Abstract Art* (London 1990).

Naumann, Francis: „Early paintings 1913-1916, Theory and practice in the art of two dimensions", in: *Artforum*, Nr.20 (Mai 1982).

Naumann, Francis: „Man Ray, 1908-1921, Von einer zweidimensionalen Kunst zur Identitiät von Kunst und Leben", in: ***Man Ray 1890-1976 - Sein Gesamtwerk*** [Ausst.Kat. National Museum of American Art. Smithsonian Inst., Washington d.C. 1988/89] (dt. Ausgabe) herg. v. Merry Foresta u.a. (Schaffhausen, Zürich 1989).

Nijhoff, Van Ostaijen (Herg.): *De Stijl* [Symposium "Modernism in the Low Countries 1915-1930", Austin/Texas, Oktober 1973] (Den Haag 1976).

Pacini, Piero: "Gino Severini, L'Unanimismo di Jules Romains e le danze cromatiche di Loïe Fuller I" in: *Antichità viva* XXIX/6 (1990).

Pacini, Piero: "Gino Severini, L'Unanimismo di Jules Romains e le danze cromatiche di Loïe Fuller II" in: *Antichità viva* XXX/4-5 (1991).

Penrose, Roland: *Man Ray* (London 1975).

Polano, Sergio (Herg.): *Theo van Doesburg: Scritti di arte e di architettura* (Rom 1979).

Read, Herbert: *Geschichte der modernen Malerei* (München 1959).

Richter, Horst: *Malerei im 20. Jahrhundert* (Köln 1998).

Schmidt-Bergmann, Hansgeorg: *Futurismus – Geschichte, Ästhetik, Dokumente* (Reinbek 1993).

Schwarz, Arturo: „Interview with Man Ray", in: ***New York Dada: Duchamp, Man Ray, Picabia*** [Ausst.Kat. Lenbachhaus, München 1973/74] herg. v. dems. (München 1973) 88f.

Schwarz, Arturo: *Man Ray* (München 1980).

Seuphor, Michel: *Knaurs Lexikon abstrakter Malerei* (München 1957).

Seuphor, Michel: *Abstrakte Malerei* (München 1964).

Spies, Werner: *Kunstgeschichten*, Bd. 1 (1998).

Stangos, Nikos (Herg.): *Concepts of Modern Art* (London 1994).

Stelzer, Otto: *Die Vorgeschichte der abstrakten Kunst* (München 1964).

Straaten, Evert van (Herg.): *Theo van Doesburg 1883-1931* (Den Haag 1983).

Thomas, Angela: *Denkbilder – Materialien zur Entwicklung von Georges Vantongerloo bis 1921* [Diss. Zürich] (Düsseldorf 1987).

Troy, Nancy: "Figures of Dance in De Stijl", in: *Art Bulletin* 64/4 (1984).

Veroli, Patrizia: „The Futurist Aesthetic and Dance", in **Berghaus**, Günter (Herg.): *European Cultures Bd. 13, International Futurism in Arts and Literature* (Berlin 2000).

Watt, Alexander: „Dadadate with Man Ray", in: *Art and Artists*, Bd. 1, Nr. 4 (Juli 1966), zitiert nach: **Naumann**, Francis: „Man Ray, 1908-1921, Von einer zweidimensionalen Kunst zur Identitiät von Kunst und Leben", in: ***Man Ray 1890-1976 - Sein Gesamtwerk*** [Ausst.Kat. National Museum of American Art. Smithsonian Inst., Washington d.C. 1988/89] (dt. Ausgabe) herg. v. Merry Foresta u.a. (Schaffhausen, Zürich 1989) 76.

Welsh, Robert P.: "Theo van Doesburg and geometric abstraction", in: **Nijhoff**, Van Ostaijen (Herg.): *De Stijl* [Symposium "Modernism in the Low Countries 1915-1930", Austin/Texas, Oktober 1973] (Den Haag 1976).

Welsh, Robert P.: "De Stijl - A Reintroduction", in: ***De Stijl: 1917-1931 - Visions of Utopia*** [Ausst.Kat. Walker Art Center, Minneapolis/Minnesota 1982] herg. v. Mildred Friedman (Oxford 1982).

Zimmermann, Michael: *Seurat* (Weinheim 1991).