

bewegte stoffe und  
**architektur am körper**

ausdruckstanz und bauhaustänze.

material zwischen körper und raum

---

Inflation, Spekulantentum, Sehnsucht nach Vergnügen und Lebenshunger als Folge des Ersten Weltkriegs prägten die »Goldenen Zwanziger Jahre«. Der Bruch mit Althergebrachtem, das hektische Drängen nach Veränderung und die neue unkonventionelle Lebensweise, die sich nicht zuletzt in der Beziehung zwischen Mann und Frau äußerte, drückten auch der Mode ihren Stempel auf. Was bereits vor dem Krieg als Reformbewegung zur Befreiung der Frau vom Korsett in der Mode begonnen hatte, wurde jetzt schnell und demokratisch umgesetzt. Die fließende Mode der Belle Époque verjüngte sich. Das neue Frauenbild zeigte einen sportlichen schlanken Körper, männliche Kleidungsstücke wurden übernommen, die Sportkleidung hielt Einzug in der Mode, auch bei den Herren.

## Straßenmode der Zwanzigerjahre



## MODE DER ZWANZIGER- UND DREISSIGERJAHRE DES 20. JAHRHUNDERTS

Die in der Haute Couture kreierte Mode war von den Werken zeitgenössischer Künstler wie Pablo Picasso, Kees van Dongen, Amedeo Modigliani, Jean Cocteau und Igor Strawinsky inspiriert. Die Formen und Schnitte der Kleidung waren einfach und fast schmucklos. Erfindungen und Entdeckungen in der Chemie führten zur Herstellung künstlicher Fasern, der Viskose- und Acetatseide, die neben den natürlichen Fasern wie Wolle, Leinen, Baumwolle und Naturseide eine immer größere Rolle in der Mode spielten. Für Trikotagen und die groben, aus England kommenden Streichgarngewebe wie Tweed oder Honespun wurde reine Wolle verarbeitet.

Allgemein wurde die Kleidung, auch für die Herren, farbiger. Die Abendkleider zeigten sich reich mit Perlen und Pailletten bestickt. Ein Lieblingsstoff war Lamé, ein schimmernder Stoff, mit metallischen Fäden in Satinbindung gewebt. Fransen, Spitzen, Stickereien, Plisséteile und Pelz schmückten die im Schnitt sehr einfache Frauenkleidung. Die Silhouette vereinfachte sich derart, dass sie einer geraden Röhre glich. Die Kleider wurden kürzer, die Taille rutschte auf die Hüften. Jerseykleider, lange Strickpullover mit spitzen Ausschnitten, glichen schmiegsamen Hüllen, die den knabenhaften Körper gut zur Geltung brachten. Zum ersten Mal waren bei der Frauenmode die Schuhe sichtbar und avancierten zusammen mit den Seidenstrümpfen zu Objekten der Begierde, dazu der berühmte »Bubikopf« als Frisur.

Nach der Weltwirtschaftskrise gab es einen Neubeginn in den Dreißigerjahren, in dem die Mode wieder weiblicher wurde. Berühmte Modeschöpfer\*innen dieser Zeit waren Elsa Schiaparelli, Coco Chanel, Lucien Lelong, Madeleine Vionnet und viele andere. Madeleine Vionnet war berühmt für ihren »Schrägschnitt«, bei dem sich der Stoff noch weicher an den Körper anlegte. Die schmale Silhouette der Kleider blieb erhalten, aber sie traten nun leicht tailliert und wadenlang in Erscheinung. Großer Beliebtheit erfreuten sich asymmetrische Schnittlösungen und raffinierte Faltenpartien. Die Haare blieben kurz und waren reich gewellt. Am deutlichsten drückte Coco Chanel den neuen Lebensstil aus: Sie entwarf funktionale legere Kleider aus Jersey, bequeme Hosen und grobgestrickte Sweater mit einfachster Schnittgestaltung, gedeckten Farben und schmiegsamen Stoffen. 1924 schuf sie für die *Ballets Russes* die Kostüme zu *Le Train Bleu* von Bronsila Nijinska als Jersey-Sportkleidung, die Bühne wurde von Pablo Picasso gestaltet.



KLEID Isolde Czobel  
FOTO (DETAIL) Dorothea Nicolai

FOTO Siegfried Enkelmann?

## AUSDRUCKSTANZ UND KOSTÜME

»Um die Jahrhundertwende befindet sich die ganze Kunstwelt im Umbruch. Auf die Ästhetik des Jugendstils prallen die dadaistischen Theorien. Futurismus und Kubismus entstehen. [...] Diese unterschiedlichen Strömungen bewirken auch unterschiedliche Interpretationen im Ausdruckstanz, für Kostüm und Maske bedeutet dies, dass ihre Erscheinungen so vielfältig sind wie diese Strömungen und die Tänzer, die darin auftreten.«<sup>1</sup>

Das Kostüm im Ausdruckstanz ließ sich nicht mehr zurückführen auf eine Funktion wie das klassische Ballettkostüm mit normierten Bewegungen. Es erhielt einen neuen Stellenwert als dramaturgisches Element – ohne Kostüm ist der neue Tanz undenkbar. »Innerer Bewegtheit in äußerer Bewegung Ausdruck verleihen«<sup>2</sup>: Diese Maxime kann als Leitgedanke für den Ausdruckstanz gelten. Ein Teil der sichtbar gemachten Bewegung ist das Kostüm; es ist untrennbar mit dem Tanz verbunden. Das Kostüm fügt sich dem Wesen des Tanzes ein. Es trägt zur Einheit von Musik, Raum und Beleuchtung bei und verschmilzt mit ihnen.

Oft entwarfen die Darsteller\*innen ihre Kostüme selbst. Von Kostümschaffenden wurde intuitives Einfühlungsvermögen in die Musik gefordert. Das Kostüm begleitete die Bewegungen, unterstrich und verstärkte sie.

Die Füße der Tänzer\*innen waren nackt, ohne Spitzenschuhe, sozusagen befreit vom Korsett für die Füße. Meistens tanzten sie barfuß, aber es gab auch eine Art »halber Sandale« aus meist hautfarbenem Leder, die nur eine weiche Sohle unter dem Ballen hielt. Diese Schuhform ist auch heute noch in Benutzung und heißt allgemein nach dem Namen der Ausdruckstänzerin Grete Wiesenthal »Wiesenthal-Schuh«.

Anfang der Zwanzigerjahre stand das »schöne« Kostüm im Vordergrund: Im Tanz sollte die Ästhetik und Schwerelosigkeit des Augenblicks zum Ausdruck gelangen – dekorative Bewegungen im dekorativen Gewand. Manche Kostümentwürfe zeigten orientalische, indische oder ägyptisierende Inspirationen, außerdem wurde mit Gesichtsmasken experimentiert. Beispiele dafür wären die Tänzerinnen Sent M'ahesa und Zdenka Podhajska.

Gleichzeitig gab es einen weiteren Zugang zum Kostüm: ein Kostüm, das ganzheitlich mit dem Tänzer oder der Tänzerin erschien und das mit den Bewegungen des Körpers verschmolz. Beispiele hierfür sind die Tänzerinnen Grete Wiesenthal und Isadora Duncan. Isadora Duncan suchte ihre Kostümvorbilder für einen befreiten natürlichen Körper mit freien Bewegungen im antiken Griechenland; sie versuchte, in den fließenden Linien ihres durch keinerlei Regeln gebändigten Tanzes die eigene Seele und in ihr die Natur selbst zu offenbaren.

In der zweiten Hälfte der Zwanzigerjahre schlossen Tänzerinnen wie Mary Wigman an diese Haltung an. Es ging mehr um ein Bewusstwerden des Körpers. Die Kostüme wurden einfacher, sie durften nicht »stören«, sie sollten allgemein bleiben. Der Körper war durch die fließenden Stoffe hindurch wahrzunehmen. Er zeichnete sich durch die Kleider ab, die oft aus metallisch schimmerndem Lamé oder Seidensatin gefertigt waren.

Die Mode der Zeit entsprach diesem Ansatz, und so glichen sich Kostüme für den Tanz und Kleider von der Straße häufig in der Schnittform. Besonders gut lässt sich das im Hamburger Museum für Kunst und Gewerbe erfahren, wo Kostüme der Tänzerin Lisa Czobel zwischen in chronologischer Reihung präsentierten Alltagskostümen gezeigt werden. Sie passen sich – sozusagen nahtlos – ein. Die Kostüme wurden von Lisa Czobels Mutter Isolde Czobel hergestellt, die einen Nähsalon führte.

Angleichungen zwischen Tanzkostümen und Alltagsmode gab es auch durch die aufkommende Sportbekleidung. Diese war oft aus Jersey (»Trikotagen«) gefertigt. Jersey konnte aus diversen Materialien hergestellt sein, wie aus der neuen Kunstseide oder aus Naturseide, Wolle, Baumwolle oder Leinen. Zwar verlieh die Wirktechnik dem Material Elastizität, aber es waren noch keinerlei elastische Materialien beigemischt, wie wir sie heute kennen. Deshalb waren diese Materialien zwar dehnbar und enganliegend, aber Falten an den Knöcheln und an den Gelenken blieben sichtbar, am Knie dehnte sich das Material beim Beugen aus. Stellvertretend sei hier auf Gret Palucca verwiesen. Sie nutzte derlei Bekleidung aufgrund ihres sportlichen Tanzstils mit hohen Sprüngen.

Seit etwa 1922 war auch der Nackttanz in Mode, sozusagen als Sonderaspekt des Kostüms. Er stellte ein Ventil gegen Prüderie dar und ist ideologischer Wegbegleiter von Sport und Körperkulturbewegung. Nackt zu tanzen schien eine Möglichkeit, natürliche Bewegungsabläufe zu zeigen. Die berühmte Nackttänzerin Anita Berber drückte in ihren Tänzen die Sehnsucht nach dem Leben und nach erotischer Erfüllung aus. Ein Kostüm, das nicht da ist, funktioniert als theatralisches Zeichen für Lasterhaftigkeit und gesellschaftlich Verbotenes und gleichzeitig für Natürlichkeit und Reinheit.<sup>3</sup>



FOTO Charlotte Rudolph

## DIE FEIER (1927/28) VON MARY WIGMAN UND DIE MÄNTEL-KOSTÜME

Originalkostüme aus der Zeit des Ausdruckstanzes sind nur selten erhalten. Die wenigen Textstellen aus Briefen oder Kritiken, welche über die einstige Materialität Auskunft geben, lassen einen weiten Spielraum für Interpretation offen. Wie kann es trotzdem gelingen, dem Eindruck einer Vorstellung von 1927/28 heute wieder nahezukommen?

Am 9. Februar 2019 gab es am Theater Osnabrück eine besondere Tanzpremiere: *Bauhaus | Bolero*. Der Abend mit drei Stücken begann mit der Rekreation von *Die Feier* von Mary Wigman. Die Uraufführung fand 1927 in einer ersten Fassung in Berlin statt, die zweite Fassung kam im Folgejahr ebenfalls in Berlin auf die Bühne. Wigman hatte das Stück als Tanzsymphonie in drei Teilen konzipiert: 1. *Der Tempel* (untergliedert in vier *Monotonien*), 2. *Im Zeichen des Dunklen* und 3. *Festlicher Ausklang*. Im Theater Osnabrück arbeiteten Henrietta Horn und Susan Barnett an der Rekreation zusammen mit der Dramaturgin Patricia Stöckemann. In den vergangenen Jahren wurden bereits Wigmans Choreografien *Le Scare du Printemps* (1957) und *Totentanz II* (1926) dort zur Aufführung gebracht.

Die Rekreation von *Die Feier* zeigt nur die beiden ersten Teile, die besser dokumentiert sind. Am Premierenabend wurde der Autorin in der Kostümschneiderei des Theaters durch die Gewandmeisterin Christine Saubier und Susan Barnett ein intimer Einblick in die verschlungenen Wege der Kostümrecreation gewährt. Sie berichteten von den Versuchen, die ursprünglichen Kostüme mit akribischer Recherche durch Fotos und Textstellen aus zeitgenössischen Beschreibungen »dingfest« zu machen. Anschließend galt es eine Methode zu finden, wie man heute die historischen Materialangaben und Vorstellungen umsetzen kann. Das ist nicht immer einfach in einem Theaterbetrieb mit beschränkten Mitteln – und beschränkter Zeit, wie es in einem Dreispartenhaus typisch ist. Umso mehr war die Autorin von der Sorgfältigkeit und dem Engagement der Akteur\*innen beeindruckt.

Die Arbeiten für die Recherche begannen Ende 2017. Erste Gespräche in der Schneiderei fanden im November 2018 statt und begleiteten den gesamten Probenprozess bis zur Premiere. Die Tanzkompanie in Osnabrück besteht aus zwölf Tänzern\*innen, sechs Frauen und sechs Männer. Die ganze Compagnie war bei der Aufführung beteiligt, die Rollen und Kostüme sind nicht spezifisch »weiblich« und »männlich« zugeteilt. Den Solo-Part, den Mary Wigman selbst tanzte, verkörperten drei verschiedene Tänzer\*innen.

Die Rekreation besteht nicht nur im Wiederbeleben der Tanzbewegung, der Kostüme, des Lichts, sondern auch im Wiederfinden der Musik und der Rhythmik. Die klangliche Begleitung wurde in Osnabrück mit dem Orchestermusiker Martin Räßle entwickelt. So war eine gleichzeitige Entwicklung von Klang, Bewegung und Kostüm sowie eine kontinuierliche Probenarbeit möglich.

Mary Wigman galt als eine modebewusste Frau, die eine große Leidenschaft für Stoffe hatte. So schrieb sie über die Sinnlichkeit von Farben und Stoffen:

»Rot wirft sich wie das Lachen über das Blau. [...] Der seidige Samt, der sich zärtlich anschmiegt, goldgelb, wie ein reifendes Ährenfeld über dem feingespinnenen Silberbrokat, der darunter lag und in Berührung mit der körperlichen Wärme leise zu knistern begann [...].«<sup>4</sup>

Mary Wigman

Als sie während der Zeit des Ersten Weltkriegs in Zürich lebte, wird berichtet, wie sie sich bei *Grieder* – damals noch primär ein Kaufhaus für Stoffe, in dem man sich auch Kleider nähen lassen konnte – in einen schimmernden gemusterten Stoff verliebte. Sie kaufte ihn, um ihn irgendwann einsetzen zu können.<sup>5</sup> Aus diesem Stoff entstand später das Kostüm für den *Hexentanz*. Viele Jahre arbeitete Wigman mit der Schneiderin Elis Griebel zusammen, die in dieser Zeit einen Modesalon in Dresden führte. Elis Griebel war die erste Frau von Otto Griebel, einem Maler der Neuen Sachlichkeit und der proletarisch-revolutionären Kunst. Elis Griebel musste Deutschland nach den Nürnberger Gesetzen 1935 verlassen und floh nach Polen. Auch bei der *Feier* wurde sie als Kostümbildnerin genannt. Allerdings hatte, so ist anzunehmen, Mary Wigman bestimmt das letzte Wort.

Wigman erstellte für ihre Choreografien eine Art »Inventar«, in dem auch die Kostüme verzeichnet sind und kurz beschrieben werden. Bei diesen kurzen Beschreibungen wird sofort klar, wie schwer es ist, solche Angaben konkret nachzuvollziehen und umzusetzen. Wigman nennt die umhangartigen Verhüllungen der Gruppentänzer im 2. Teil »Mantel«, die Materialbezeichnung lautet »Tuch«. Die beabsichtigte Wirkung für *Im Zeichen des Dunklen* ist wie folgt umschrieben:

»Hoher nächtlicher Raum. Weiter Himmel, tiefer Horizont. Silhouettenhaft davor stehende, hockende Erscheinungen. Zunächst nur Klänge. Das Bild bleibt regungslos, unreal, bedrückend. Dann löst sich von rückwärts eine Figur, kommt heran, bricht in scharfer Wendung nach links. Dort auf dem Boden eine silberne Gestalt. Bezwingend, wie sofort, bei aller abstrakten Eigengesetzlichkeit der Bewegung, das Drohende, elektrisch Geladene, die Konfliktstimmung, deutlich wird: die Gestalt der Beherrscherin in Spannung zu allen und alle in Spannung zu ihr. Unheimliche Vielfalt der Energien. Ein dauerndes Zusammenströmen, Auseinanderwirbeln, Sich-Stauen, ein Umkreisen, geducktes Schleichen, schattenhaftes Über-den-Boden-Gleiten, stampfendes Heranrücken, zunehmend, wieder abnehmend [...].«<sup>6</sup>

Mary Wigman



---

Die Herausforderung der Kostümbildnerin oder Gewandmeisterin besteht darin, diese zunächst abstrakten Gefühle und beabsichtigten Wirkungen ganz konkret in das Material Stoff zu übersetzen. Eine erfahrene Gewandmeisterin wie Christine Saurbier spielt mit ihrem Erfahrungsschatz. Sie weiß, wie verschieden sich die Materialien verhalten: steif, leicht, fließend, schwerelos, je nachdem in welcher Web- oder Wirktechnik sie hergestellt wurden und wie die Oberfläche vielleicht anschließend noch veredelt wurde. Man kann einen Stoffcharakter auch bewusst verändern: Ein steifer glänzender Seidentaft wird gewaschen lappig und matt – manchmal ist das passender so. Wird ein leichter Stoff unterlegt oder unterfüttert, so verhält er sich wiederum ganz anders. Zu diesem Thema sagt Issey Miyake, der als Modemacher eine eigene Werkstatt führt, um mit Stoffen zu experimentieren:

»Jedesmal, wenn man ein neues Gewebe verwendet, muss man von ihm lernen. Umso besser man es dann kennt, umso mehr wird man fortfahren zu lernen. Gewicht, Masse und Fall des Stoffes entscheiden zusammen, wozu er vielleicht verarbeitet werden könnte.«<sup>7</sup>

Issey Miyake

Die Recherche bei einer Rekreation ist ein langer Weg. Es gilt herauszufinden, was die Materialnamen in den Zwanzigerjahren wirklich bezeichneten, welcher Stoff genau damit gemeint gewesen sein kann und ob dieser heute noch erhältlich ist. Stoff- und Modebezeichnungen waren selten eindeutig, die Interpretationsmöglichkeiten sind vielfältig. »Tuch« würden wir heute beispielsweise als Wollstoff sehen, und zwar ein weiches Wolltuch, man sagt auch »Streichwolle«, wie ein edler dünner Loden. Diese Stoffe fallen besonders elegant und sind doch schwer. Vergleicht man sie mit den Fotos, auf denen die Mäntel abgebildet sind, wäre es durchaus möglich, dass auch damals dünnes Wolltuch verwendet wurde; auch der matte Glanz könnte hierfür ein Indiz sein. Außerdem gab es den Mantel in drei verschiedenen Farben: Schwarz, Rot und Silber. Die Gruppe (fünf Männer/fünf Frauen) trug schwarze Mäntel, die Figur der Wigman war in Silber und eine bedrohliche Gegengestalt in Blutrot gekleidet.

Christine Saurbier berichtete, dass sie nach der ersten Besprechung mit den Choreografinnen zunächst einen Mantel für die Probe aus »Tuch« herstellte – also aus dem, was wir heute unter Tuch verstehen. Abgesehen von den fraglichen Dimensionen (Länge, Weite) stellte sich schnell heraus, dass das Material nicht zum Bewegungskanon passte: Es war zu schwerfällig. Nach weiteren Versuchen fand man einen Stoff, der die Bewegungen so begleitete, wie man es sich optisch wünschte. Verwendung fand ein fließender und matter Polyester-Crêpe mit einem Gewicht von ca. 280 Gramm/qm, der für die schwarzen Mäntel und den roten Mantel zum Einsatz kam. Synthetische Stoffe wie diesen gab es in den Zwanziger- und Dreißigerjahren noch nicht; erste technisch-chemische Entwicklungen führten erst Ende der Dreißigerjahre zur Geburtsstunde des Nylons. Trotzdem – wie streng historisch man sein kann und will, sind individuelle Entscheidungen bei einer Rekreation – wirkt der Polyester-Crêpe authentischer auf uns und unsere heutigen Augen als ein Wolltuch.

Polyester-Crêpe ist allerdings nicht mit einer metallisch schimmernden Oberfläche erhältlich. Deshalb musste für das silbern schimmernde Material noch eine andere Qualität gefunden werden. Es wurde ein schwerer (im Gewicht dem Crêpe ähnlicher) Polyester-Jersey. Dieser verhält sich leicht anders, noch mehr als beim Crêpe zeichnet sich der Körper durch den Stoff ab. Allerdings wird das durch die glänzende Oberfläche – im Gegensatz zum matten Crêpe – optisch wieder aufgehoben.

Die Entscheidung für oder gegen ein bestimmtes Material nimmt im späteren Probenverlauf einen wichtigen Einfluss auf die Bewegungen und die Frage, wie diese durch den Stoff nachgezeichnet werden. Sobald das Material bestimmt war, galt es in vielen kleinen Schritten herauszufinden, wie der Mantel mit der scheinbar einfachen rechteckigen Form geschneidert werden musste, damit er alle Bewegungen begleiten kann. Dazu beginnt man meistens ein bisschen zu groß und zu lang, denn enger und kürzer machen geht immer, wie man in der Schneiderei zu sagen pflegt. Anstückeln hingegen ist viel komplizierter.

## Mantelstoff



FOTO (DETAIL) Christin Schumann

Rekonstruktion *Die Feier*, 2. Teil mit Mantel, 2019

REKREATION Henrietta Horn und Susan Barnett, Osnabrück 2019, FOTO Jörg Landsberg

Der Grundschnitt ist im Grunde wie in der griechischen Antike beim Peplos oder Chiton ein simples Rechteck. Ein Peplos oder Chiton war auf der linken Körperseite im Bruch gelegt, die rechte Seite blieb offen wie ein Schlitz. Es gab keine Nähte, alles wurde nur gegürtet. So entstand aus lauter Rechtecken für jede Frau ein individuelles Outfit.

Die Idee vom Mantel als Rückbezug auf eine antike Gewandform scheint mir naheliegend. Viele Ausdruckstänzerinnen versuchten mit »antiken« oder »orientalisch« wirkenden Kostümen die Ursprünglichkeit und Unverkünsteltheit ihres Tanzes einzukleiden. Besonders augenfällig war das bei Isadora Duncan, die den gegürteten Chiton oft für ihre Tänze heranzog. Bis heute faszinierend bleibt die individuelle Gestaltungsmöglichkeit eines so scheinbar simplen rechteckigen Stück Stoffs. Diese Faszination ist leicht nachzuvollziehen für die Unmittelbarkeit des Ausdruckstanzes: Körper und Bewegung erst verleihen dem Kleidungsstück sein individuelles Aussehen. Schnitt und Gestaltung des Kleidungsstücks manipulieren den Körper also nicht, vielmehr kann der Körper den Stoff gestalten.

In der europäischen Kleidungsgeschichte haben wir mit der Einführung des dreidimensionalen Schnittsystems in der Renaissance viel von diesem Aspekt modischer Gestaltungsmöglichkeit vergessen, und wir verhüllen uns korrekt nach Vorschrift. Erst mit dem Bekanntwerden der japanischen Modemacher im Europa der Achtziger- und Neunzigerjahre des 20. Jahrhunderts wird mit diesem Aspekt wieder mehr gespielt. Issey Miyake hat sich dazu mehrfach geäußert:

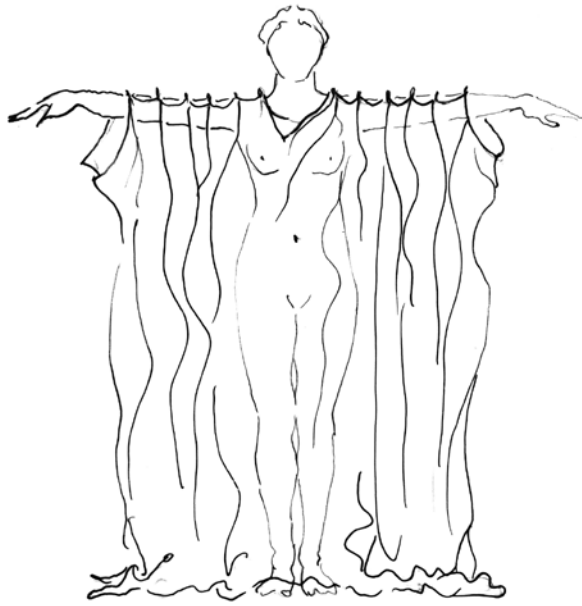
»Meine Kleider können Teil der Persönlichkeit werden, Teil im körperlichen Sinn. Ich schaffe Instrumente. Menschen kaufen diese Kleider, die zum Instrument der Kreativität des Trägers werden.«<sup>8</sup>

Issey Miyake

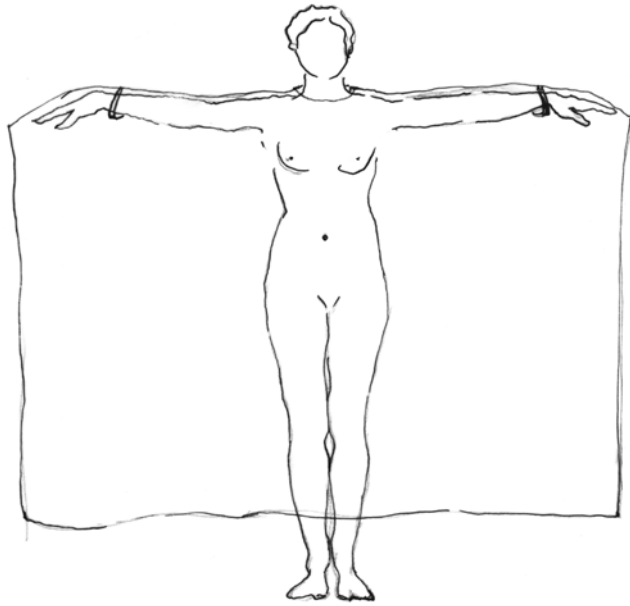


---

## Schnittmodell Chiton



## Mantel von Mary Wigman



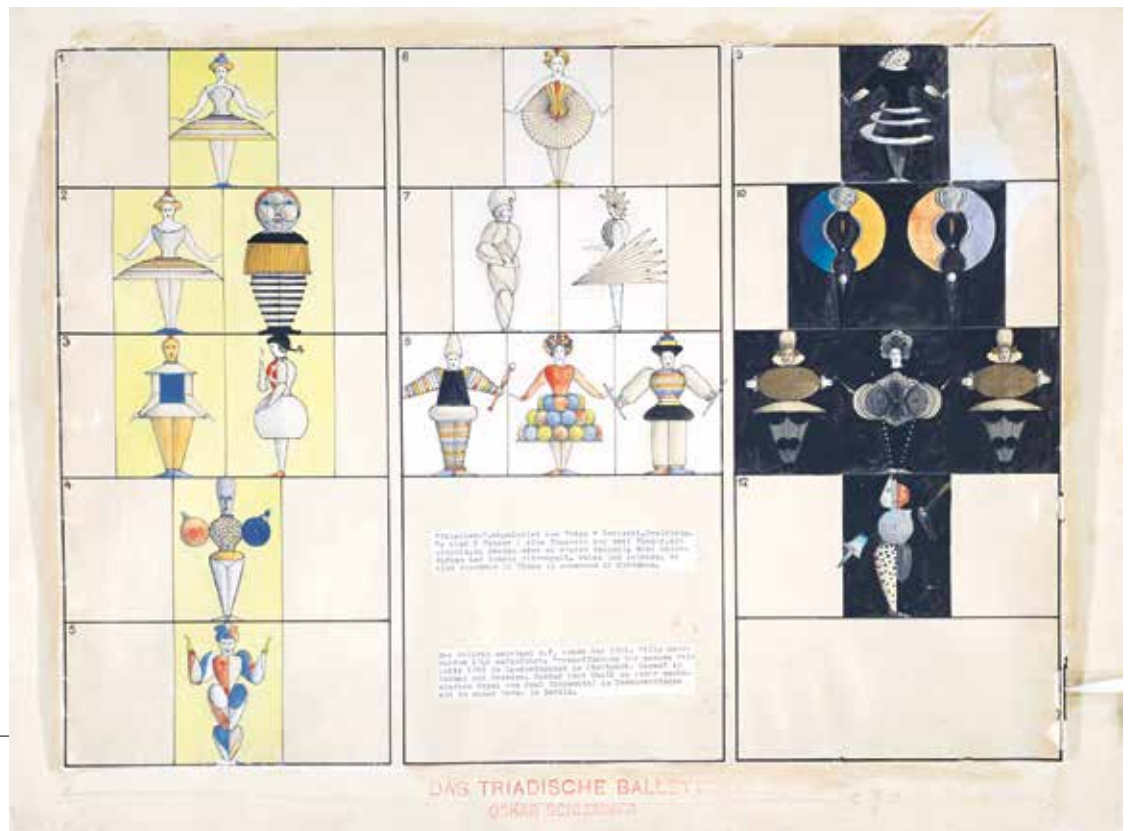
ZEICHNUNGEN Dorothea Nicolai

---

Der Schnitt des Mantels bei *Die Feier* basiert ebenfalls auf einem Rechteck: Man benötigt vier Meter Stoff für die Herstellung eines Mantels, wenn er 140 Zentimeter breit liegt. Die Länge richtet sich von der Schulter bis etwa zur Mitte der Wade des Tänzers oder der Tänzerin. Die Weite bezeichnet die ausgestreckten Arme inklusive der Hände, dazu sind jeweils links und rechts 6 Zentimeter zugegeben. Auch das war das Resultat von den Proben: Ohne die zusätzlichen 6 Zentimeter Verlängerung zeichnen sich die Hände beim Tanzen zu sehr als wahrnehmbar ab. Mit der Verlängerung verschwinden die Hände, und die Abstraktion bleibt erhalten. Vielleicht ist das auch ein Indiz, das auf japanische Tanzformen verweist: In Japan verstecken sich bei manchen Tänzen die Hände in den weiten Kimonoärmeln. Der Stoff ist auf der rechten Seite im Bruch gelegt, links mit einer Naht geschlossen. Der Körper und die Arme sind sozusagen ganz darin gefangen. Der Halsausschnitt ist so eng wie möglich, damit der Mantel sicher hält.

Damit man mit dem Kopf in das enge Halsloch schlüpfen kann, ist auf der einen Schulterseite ein Reißverschluss mit in die Naht gearbeitet. An dieser Naht befindet sich auf der Höhe des Handgelenks links und rechts eine Schlaufe aus Gummiband für die Arme des Tänzers oder der Tänzerin, damit der Mantel beim Bewegen immer im Lot bleibt und nicht rutscht. Der Saum ist unten offen. Um den Saum zu beschweren, ist viel Nahtzugabe für den Saum gelassen. Zu den Mantelkostümen werden besondere Kopfbedeckungen getragen: Es sind Kappen wie eine Pharao-Frisur, die an den Bubikopf-Schnitt der Zwanzigerjahre erinnern. Diese uniformierte Kopfbedeckung trägt zu der abstrahierenden Wirkung der Mäntel bei. Unter den Mänteln, nicht bewusst wahrnehmbar, wird ein schwarzes Trägerhemd und eine schwarze Shortie getragen. Die Füße sind natürlich barfuß und frei.

Von der Wirkung der gefundenen Lösung in Osnabrück konnte man sich bei der Vorstellung überzeugen. Die Mäntel ließen in den Bewegungen abstrakte Formen entstehen, sie wirkten im Zusammenklang wie ein bewegliches Bühnenbild: eine perfekte Kulisse für die silberne Hauptfigur. So sind die Mäntel nicht nur individuelle Kostüme, sie gestalten auch den Raum.

Oskar Schlemmer, Figurenplan des *Triadischen Balletts*

## KOSTÜME UND BAUHAUS

Die Kostüme der Bauhaustänze standen in einem scheinbaren Gegensatz zu den bewegten Stoffen beim Ausdruckstanz. Oskar Schlemmer nannte seine räumlich-kubischen Kostümgebilde »wandelnde Architektur«<sup>9</sup>. Diese Art von Architekturkostüm tauchte in dieser Zeit bei verschiedenen Künstler\*innen auf, die sich mit dem Bild des Menschen und der Maschine auseinandersetzten. Die Menschmaschine und der Marionettenmensch waren Schlüsselbilder für räumliche Gesetzmäßigkeiten. Es ging um die elementarste Form der Begegnung von Mensch und Raum. Die Umkleidung des Körpers mit bewegungshemmenden Kostümbauten war eine revolutionäre Tat einer Zeit, die gegen die strengen Regeln des klassischen Balletts den tänzerisch frei bewegten Körper propagierte.

»Von Seite des Subjekts aus ist also Raum am unmittelbarsten erlebbar durch die Bewegung, auf einer höheren Stufe durch den Tanz. Der Tanz ist gleichzeitig ein elementares Mittel zur Erfüllung raumgestalterischer Wünsche. Er kann den Raum verdichten, ihn gliedern: der Raum dehnt sich, sinkt und schwebt – fluktuierend in alle Richtungen.«<sup>10</sup>

László Moholy-Nagy

Schon 1917 zeigten die *Ballets Russes* in Paris am Théâtre du Châtelet eine Aufführung von *Parade*. Zur Musik von Erik Satie tanzten die Tänzer\*innen im Bühnenbild und in den Kostümen von Pablo Picasso. Die Kostüme wirkten wie dreidimensional umgestaltete kubistische Bilder. Die Bewegungen der Tänzer\*innen wurden durch die Kostümbauten gelenkt.<sup>11</sup>



FOTO Manfred Rössmann

In Paris entstanden unter Jean Börlin (1893–1930) mit seinen *Ballets Suédois* (1920–1925) Aufführungen mit hochartifiziiell gebauten Kostümen. Ein berühmtes Beispiel war 1923 *La Création du Monde* in der Ausstattung von Fernand Léger.<sup>12</sup> Jede Produktion zeigte ihre eigene »Kostümsprache« und ließ das Malerische als Ausgangspunkt ahnen.

Oskar Schlemmer leitete von 1923 bis 1929 die Bühnenwerkstatt am Bauhaus und entwickelte zwischen 1926 und 1929 die Bauhaustänze. Ausdruckstänzerinnen wie Palucca, Karla Grosch und Manda von Kreibitz waren zu Gast und unterstützten die tänzerische Arbeit. Lou Scheper half bei der Umsetzung der Kostüme. Schon vor seiner Arbeit für das Bauhaus hatte sich Oskar Schlemmer mit Tanz in der Auseinandersetzung von Raum und Bewegung beschäftigt, dabei entstand *Das Triadische Ballett* 1922. »Das Triadische Ballett besteht aus drei Abteilungen, die einen Aufbau von typisch gestalteten Tanzszenen bilden, dem Sinn nach von Scherz zu Ernst gesteigert. Die erste ist heiter-burlesker Art bei zitronengelb ausgehängter Bühne, die zweite festlich getragen auf rosafarbener Bühne und die dritte mystisch-fantastischer Art auf schwarzer Bühne. Die zwölf verschiedenen Tänze in 18 verschiedenen Kostümen werden wechselweise getanzt von drei Personen, zwei Tänzern und einer Tänzerin. Die Kostüme bestehen teils aus wattierten Stoffteilen, teils aus starren cachierten Formen, die farbig oder metallisch behandelt sind.«<sup>13</sup>

Wie die Maschinen in der Fabrik den Menschen dazu zwingen, sich ihrem Takt anzupassen, so verlangten Schlemmers Kostüme, Requisiten und Bewegungsregeln von den Tänzern nicht nur, sich unterzuordnen, sondern auch, sich ihnen mit Empathie hinzugeben. Die Kostüme der Bauhaustänze gingen konsequent diesen Weg weiter in eine entindividualisierende Formensprache. Oskar Schlemmers Bühnentheorie ist in dem Aufsatz *Mensch und Kunstfigur* von 1924 formuliert, veröffentlicht 1925 im Buch *Die Bühne im Bauhaus*. Darin beschrieb er die formalen Bühnenelemente Raum, Form, Farbe, Licht, Materie in ihrem Verhältnis zum agierenden Menschen. Daraus ergab sich die »Schaubühne eines optischen Geschehens«, das den Menschen nur als Lenker ihrer Mechanik einbezog.

Die Umsetzung der Kostümentwürfe war Teil des Unterrichts; es ging weniger um Perfektion als um das Experimentieren. Die Körper der Tänzer\*innen waren in Trikots aus Jersey gekleidet, teils mit Wattierungen. Beim *Raum-*, *Gesten-* und *Formentanz* wählte Schlemmer für die drei Tänzertrikots die Farben Rot, Gelb und Blau. Bei den so genannten *Materialtänzen* sollte der Fokus auf den gewählten Materialien liegen (weiß bemalte Holzstäbe oder –reifen beziehungsweise Glas), weshalb die Tänzerinnen in schwarzen Trikots agierten.

In Hamburg arbeiteten Lavinia Schulz (1896–1924) und Walter Holdt (1899–1924) als Maskentänzerpaar. Die skurrilen und grotesken Kostüme wurden von Lavinia Schulz angefertigt und auf den Leib geschneidert. Sie repräsentieren dabei gleichsam einen »dritten« Weg: Es waren Ganzkörpermasken, welche die inneren Befindlichkeiten nach außen sichtbar machten. Es wirkt, als sei die Ursprünglichkeit des Ausdruckstanzes umgesetzt in eine Kostümskulptur; das Innen wird als äußere Hülle sichtbar. Die Beschäftigung mit der Kunst des russischen Konstruktivismus, Sonia Delaunay und Fernand Léger hatten einen nachhaltigen Eindruck bei Lavinia Schulz hinterlassen. Gemeinsam mit Walter Holdt trat sie bei den Hamburger Künstlerfesten mit speziell für sie komponierten Musikstücken von Hans Heinz Stuckenschmidt auf. Beide waren der dezidierten Meinung, dass künstlerische Darbietungen unentgeltlich sein müssten: »Es wird sich mancher unter ihnen gewundert haben, daß wir unsere künstlerischen Darbietungen unentgeltlich geben. Man kann Geistiges nicht für Geld verkaufen. Geist und Geld sind zwei feindliche Pole, und wenn man Geistiges für Geld verkauft, so hat man den Geist an das Geld verkauft und hat den Geist verloren.«<sup>14</sup>

Die materielle Lage der beiden wurde immer bedrohlicher, und am 18. Juni 1924 erschoss Lavinia Schulz ihren Ehemann und anschließend sich selbst. Die Kostüme wurden erst 1988 in drei großen Kisten auf dem Dachboden des Hamburger Museums für Kunst und Gewerbe wiedergefunden. Inzwischen sind sie restauriert und haben einen Platz in der Dauerausstellung des Museums. Zwei Kostüme waren 2019 Teil der Ausstellung *Papagena und andere schräge Vögel* im Musée Visionnaire in Zürich.

Die Beschäftigung mit dreidimensionalen Elementen als Teil der Kleidung taucht in unregelmäßigen Abständen immer wieder in Modeentwürfen oder Tanzkostümen auf. In der Mode beschäftigte sich damit in den letzten Jahren vor allem Hussein Chalayan. Chalayan ist ein britischer Modeschöpfer türkisch-zyprischer Herkunft. Seine unkonventionelle Mode ist äußerst experimentierfreudig. In der Kollektion *Echoform* (Herbst/Winter 1999) ließ er beispielsweise ein Kleid aus Glasfaser formen, einem Material, das vor allem in der Flugzeugtechnik Verwendung findet. Das völlig steife Kleid war nur an manchen Stellen mithilfe von Scharnieren beweglich. 1995, in der Kollektion *Along the false Equator*, baute er eine Korsage aus Holz, die mit Schraubverschlüssen am Körper gehalten wurde.

Lavinia Schulz, *Maskenkostüm Bibo*

FOTO Manfred Rössmann

Ein ganz neuer Aspekt von Dreidimensionalität für Bekleidung entstand mit der Technik des 3D-Drucks. Vorreiterin bei diesem Thema ist Iris van Hespén, bei der das Spiel mit abstrakten, von der Natur inspirierten räumlichen Elementen stets in ihren Kollektionen auftaucht. Im Bereich des Tanzes ließ William Forsythe in seiner Choreografie *The Vertiginous Thrill of Exactitude*, 1986 in Frankfurt entstanden, ein scheibenartiges Tutu bauen. So wird die »Uniform« des klassischen Balletts, das Tutu, zu einer abstrakten, man möchte sagen: zu einer Bauhausform.

Diese Publikation erscheint anlässlich der Ausstellung

**AUSDRUCKSTANZ UND BAUHAUSBÜHNE**

23. Mai – 29. September 2019

Museum August Kestner, Hannover

**HERAUSGEBER**

Landeshauptstadt Hannover  
Der Oberbürgermeister  
Museum August Kestner  
Hubertus Adam und Sally Schöne

**AUSSTELLUNGSDIEE UND KONZEPT**

Sally Schöne

**AUSSTELLUNGSGESTALTUNG**

Karin Hutter, raumarbeit.kunst&design, Hannover

**AUSSTELLUNGSGRAFIK | KOMMUNIKATIONSMEDIEN**

diesseits – Kommunikationsdesign, Düsseldorf

**AUSSTELLUNGSORGANISATION**

Marie Breinl

**KATALOG**

**REDAKTION**

Hubertus Adam, Sally Schöne

**GESTALTUNG**

diesseits – Kommunikationsdesign, Düsseldorf

**DRUCK**

Gutenberg Beuys Feindruckerei GmbH, Langenhagen

**PAPIER**

PlanoArt 130g/qm, 300g/qm

**SCHRIFTEN**

**ITC Conduit**

Mark van Bronkhorst, 2000

**Xants**

Xanti Schawinsky, 1932

Überarbeitung Luca Pellegrini, 2018

**ISBN 978-3-7319-0852-4**

© 2019 Museum August Kestner, Hannover,  
Michael Imhof Verlag GmbH & Co. KG, Petersberg,  
Autor\*innen und Fotograf\*innen

Michael Imhof Verlag GmbH & Co. KG  
Stettiner Straße 25, 36100 Petersberg  
Telefon 0661/291 91 66-0  
Fax 0661/291 91 66-9  
info@imhof-verlag.de  
www.imhof-verlag.com

**KONSERVATORISCHE BETREUUNG**

Sinja Bigalski  
Sigrid Wiemerslage

**AUSSTELLUNGSaufbau**

Dietmar Schulz  
Dennis Laaß  
Tina Roth  
Lovis Szymber

**MEDIENTECHNIK**

Dietmar Schulz  
Christian Rose

**FOTOGRAFIE**

Christian Rose

**BILDUNG | KOMMUNIKATION**

Pia Drake  
Andrea Basse  
Petra Distler  
Carmen Vey

**VERWALTUNG**

Uljana Schneider  
Jerrit Busse  
Susan Greese  
Doris Hansen

**WIR DANKEN DEN LEIHGEBERN**

Stiftung Bauhaus Dessau  
Stiftung John Neumeier, Hamburg  
Theatermuseum Hannover

**KOOPERATIONSPARTNER**

Dance Company Theater Osnabrück  
Hochschule Hannover, Fakultät III – Medien, Information und Design