

Libretto und manche Fotos belegen (Abb. 6), sie stellen aber nicht spezifische Charaktere oder Individuen dar,⁵² sondern fungieren als abstrakte Repräsentanten einer sozialen Schicht. Dabei tritt, entsprechend der vom antiphonen Prinzip angestrebten Affizierung des Publikums, die narrative Dimension oder gar eine ›Handlungsanweisung‹ zur Revolution deutlich in den Hintergrund. So betont auch Jon Clark in seiner Analyse des *Ge-spaltenen Menschen* die Bedeutung der sinnlichen Wirkung für Schönlanks Ziele:

»Hier treffen wir wieder auf eine der Hauptgrenzen des Sprechchors, nämlich, daß er wegen seiner Abstraktheit und seines entindividualisierten Figurenaufbaus Bewußtseinsänderungen von Einzelpersonen und Klassen nicht ausführlich und überzeugend zu begründen vermag. Gerade wegen dieser Abstraktheit aber vermag der Sprechchor [...] durch eine sinnlich wahrnehmbare visuelle und verbale Veranschaulichung ihrer eigenen gemeinsamen Probleme die Zuschauer für den kollektiven Kampf um den Sozialismus zu gewinnen. [...] [Z]u einer Zeit [sic] in der die politischen und gewerkschaftlichen Organisationen der deutschen Arbeiterbewegung an gesellschaftlichem Einfluß verloren hatten und in der die kapitalistische Wirtschaft einen zeitweiligen Aufschwung erlebte, ging es Schönlank nicht in erster Linie um die Darstellung der Notwendigkeit der proletarischen Revolution, sondern um die Wiederbelebung der Solidaritätsgefühle der proletarischen Massen.«⁵³

Für die hier angesprochene Wiederbelebung eines Gemeinschaftsgefühls ist die Anbindung des Antiphonen an Rhythmus – dem sich der folgende Abschnitt widmen wird – von entscheidender Bedeutung.

Rhythmisierte Abstraktion als Scharnier chorischen Sprechens und Bewegens

Der Frage nach der Bedeutung von Rhythmus für die antiphone Strukturierung von Stimmen und Körpern soll exemplarisch am ersten Bild »Laufendes Band« nachgegangen werden. Die Choreographie dieses Bildes stammt von Vera Skoronel, Protagonist ist laut Libretto der »Werkchor«. Der vom Chor gesprochene Text greift das zeittypische Motiv der Fließbandarbeit auf, wie sie im Laufe der 1920er Jahre im Sinne des tayloristischen Optimierungs- und Arbeitsteilungskonzepts in Deutschland eingeführt wurde:

»Laufendes Band!
Laufendes Band!
Muskeln
Straffen
Schaffen
Schaffen

52 Yvonne Hardt versteht demgegenüber die von ihr festgestellte »Heterogenität der Darsteller«, »die Ausgestaltung von Figuren und [...] unterschiedlichen Charakteren« als Indiz für eine eher dramatische als choreographische Anlage der Inszenierung (Hardt: *Politische Körper*, S. 284).

53 Clark: *Bruno Schönlank und die Arbeitsprechchorbewegung*, S. 125, Herv. J.O.

Feilen
 Feilen
 Bohren
 Bohren
 Hämmern
 Hämmern
 Griff um Griff
 Gleichen Griff
 Schlag um Schlag
 Gleichen Schlag.
 Unerbittlich,
 Immer wieder,
 Immer weiter
 Immer wieder
 Drei Sekunden
 Zwei Sekunden
 Eine noch. [...]«⁵⁴

Wie Wilfried van der Will und Rob Burns in ihrer vergleichenden Studie zur Arbeiterkulturbewegung der Weimarer Republik betonen, unterscheidet sich Schönlanks *Gespaltener Mensch* insofern von anderen zeitgenössischen Sprechchortexten, als er das Motiv von Mensch–Maschine nicht darstellt, sondern die »taylorisierte Fließbandarbeit« im »hämmernden Zeilenstil«⁵⁵ *dichterisch* umsetzt. Während der Entwicklung des Textes arbeitet Schönlank intensiv mit dem Sprechbewegungschor der Volksbühne zusammen, um »sich mit allen Bedingungen und Möglichkeiten dieses neuen Instrumentes bekannt[zu]mach[en].«⁵⁶ Als Konsequenz hebt Schönlank im Vorwort zum *Gespalteten Menschen* die Notwendigkeit einer geradezu gewaltsamen rhythmischen Sprache hervor, die sowohl die Körper der Choret:innen als auch die der Zuschauenden zum Bewegen zwingt und so letztlich eine kollektiv ›mitschwingende‹ Gemeinschaft im Publikum evoziert:

»Diese unsre aufgewühlte Zeit sucht mein Sprechchor durch Mund und Bewegung der Masse selber zum Mitschwingen zu bringen. Bewußt wendet sich dieser Sprechchor von der reinen Wortwirkung ab. Knappste Wortgebung soll sich einhämmern und den Körper zur Bewegung zwingen.«⁵⁷

Die Sprache selbst übernimmt hier entsprechend die treibende Rolle der tayloristischen Maschinerie. Der an diesen Prämissen orientierte Text des *Gespalteten Menschen* setzt sich primär aus einzelnen Worten – Schlagworten – zusammen. Bereits im Abschnitt

⁵⁴ Schönlank: *Der gespaltene Mensch*, S. 215.

⁵⁵ Van der Will / Burns: *Arbeiterkulturbewegung in der Weimarer Republik* (Bd. 1), S. 201.

⁵⁶ Vgl. Vogt in: *Programmzettel Sprech- und Bewegungschor* 12.02.1928, Archiv der Akademie der Künste Berlin. Siehe dazu auch Trümpy, die fordert, dass die Texte der Sprechbewegungsschöre in Zusammenarbeit mit den Autoren in den Proben erarbeitet werden (vgl. Trümpy: *Der Laienchor*).

⁵⁷ Schönlank: Vorwort zu *Der gespaltene Mensch*, S. 181. Bezuglich der erwähnten Musik ist anzumerken, dass es keinerlei Hinweise darauf gibt, dass der Chor musikalisch begleitet wurde.

zur Antiphonie wurde auf die Pausenlosigkeit dieses Prinzips hingewiesen, was hier angelehnt an den Taylorismus ebenso im spezifischen, stark metrischen sprachlichen Rhythmus auffällig wird: Bis auf unterbrechende Rufe Einzelner ›hämmern‹ die Worte die gesamte Szene hindurch. Eine Kritik der Uraufführung beschreibt die Sprechweise als »ganz knappe Sätze, fast schon Schreie«⁵⁸. Darüber hinaus sind Repetition und rhetorische Figuren wie Assonanzen und Alliterationen auffällige Stilmittel, durch die die rhythmisierte Klanglichkeit der Sprache vor ihrer Semantik bedeutungstragend wird. Für Vogt ist Schönlanks *Gespaltener Mensch* die ideale Vorlage für einen Sprechbewegungschor, der Worte nicht illustriert, sondern die Physis des Sprechens betont.⁵⁹ Im Geiste von August Stramms expressionistisch komprimiertem Sprachstil bietet *Der gespaltene Mensch* nach Vogt

»auf direktem Darstellungswege, ohne Redseligkeit, das Material für den Sprechchor. Er [Schönlank] schuf in seiner Diktion, in der Formung seiner Worte und Sätze, jene knappen, prägnanten Bildungen, die [...] dem Tempo und dem Konzentrationsbedürfnis der Zeit entsprechen [...].«⁶⁰

Wennleich das Libretto keinerlei Hinweise zur Verknüpfung von Sprechen und Bewegen des Chors liefert, ist eine choreographische Skizze Skoronels aufschlussreich. Unter dem Titel »I. Bild: Laufendes Band. Rhythmen am Platz«⁶¹ zeigt sie eine räumliche Aufteilung des Werkchors in drei jeweils hintereinander in Reihen aufgestellte Gruppen:

58 Zur Uraufführung am 26.06.1927 in Magdeburg siehe Zeitungsartikel o.V.: Theater und Politik. Zum Vertretertag des Verbandes der deutschen Volksbühnenvereine, Magdeburg 26.07.1927, Fritz Hüser Institut Dortmund, Signatur Sc-3168.

59 Vgl. Carl Vogt: Der Krieg. Ein Chorspiel. In: *Der Sturm. Die führende Zeitschrift der neuen Kunst* 2–3 (1928), S. 223–228, hier S. 223.

60 Ebd.

61 Diese befindet sich ebenso wie eine zweite, mit »Der Spiegel« betitelte Skizze im Bestand des Tanzarchivs Köln und ist dort dem Bewegungschor *Erweckung der Massen* zugeordnet (vgl. Choreographische Skizze »Erweckung der Massen«, Deutsches Tanzarchiv Köln, Sammlung Vera Skoronel / Bestand Nr. 066, 2.1.1.). *Erweckung der Massen* hat Skoronel 1927 ebenfalls mit dem Chor der Volksbühne erarbeitet. Die Inszenierung wurde am 12.02.1928 in einem Programm mit dem *Gespaltenen Menschen* gezeigt (vgl. *Programmzettel Sprech- und Bewegungschor* 12.02.1928, Archiv der Akademie der Künste Berlin, Dokumentation zum deutschsprachigen Theater, Signatur 16778). Zwei Hinweise sprechen allerdings dafür, dass diese beiden Skizzen (und eventuell weitere unter »Erweckung der Massen« katalogisierte) falsch zugeordnet wurden: 1) Entsprücken die Titel beider Skizzen (»I. Bild: Laufendes Band« und »Der Spiegel«) sowie die notierten Beteiligten der Szene (in der Spiegelsszene der »Tanzchor« und der »Werkchor«) exakt dem Schönlank'schen Libretto und jenen Bildern, für die Skoronel die Choreographie übernommen hat. Der reine Bewegungschor *Erweckung der Massen* dagegen setzt sich laut Programmheft aus folgenden Szenen zusammen: »a) Erweckung b) gebannt in starres Gesetz c) Kampf d) Aufruf« (vgl. *Programm 5. Tanzmatinee* 1926/27 Volksbühne im Theater am Bülowplatz, 27.3.1927, Archiv der Akademie der Künste Berlin, Palucca-Archiv, Signatur 6034). 2) Ist den Skizzen der Titel »Erweckung der Massen« erst nachträglich mit Bleistift hinzugefügt worden. Aus genannten Gründen scheint es sich dabei um eine Verwechslung zu handeln. Daher gehe ich in meiner Analyse davon aus, dass die beiden erwähnten Skizzen zum I. und III. Bild des *Gespaltenen Menschen* gehören.

eine größere Mittelgruppe sowie zwei seitlich positionierte. Ein Text im unteren Teil der Skizze beschreibt differenziert die Bewegungen der einzelnen Gruppen:

»seitliche Gruppen breitbeinig pendeln. Mittelgruppe auseinander und zusammen (die Reihen sich ablösend) während die am Platz gebliebenen Reihen Stampfbetonung und Armbetonung haben. Dann sinken die 2. und 4. der Seitenreihen zusammen, die anderen pendeln weiter, Mittelgruppe reihenweise hinsinken, Arme hoch. Dann Anfangsthema weiter, doch betonter, schneller.«⁶²

Was bereits zum Text festgestellt wurde, gilt hier grundsätzlich ebenso für die Bewegungen: Nicht die simplifizierende *Darstellung* taylorisierter Arbeit, sondern die ästhetische Übersetzung ihrer repetitiven, rhythmischen Struktur ist das vorherrschende Gestaltungsprinzip. Der in Schönlanks Sprache eingeschriebene Rhythmus setzt sich in den stark rhythmisierten Körperbewegungen fort. Wenn Rhythmus allgemein als theatrales Ordnungsprinzip verstanden werden kann, das *Beziehungen* herstellt oder auch auflösen kann zwischen »Körperlichkeit, Räumlichkeit und Lautlichkeit«⁶³, dann wäre diese Beziehung hier mit Blick auf ihre tayloristische Struktur als *Verdichtung* zu beschreiben. Das heißt, vokale und motorische Rhythmen werden synergetisch, einander verstärkend, synchronisiert.

Obgleich das Libretto in diesem Bild nur den »Werkchor« vermerkt, ist dieser, wie Skoronels Skizze zeigt, nicht homogen, sondern in szenisch, motorisch wie rhythmisch gegliederten und kontrastierenden Teilchören inszeniert. Die choreographische Beschreibung legt mit der »auseinander und zusammen« pulsierenden Mittel- und den pendelnden Seitengruppen das abstrakte Bild eines ineinander greifenden, mechanischen Systems nahe, das der rhythmisierten Klanglichkeit der Stimmen zugleich sichtbaren Ausdruck in den Bewegungen verleiht. Die »Rhythmen am Platz« manifestieren sich in stampfenden und pendelnden Gewichtsübertragungen und – hinsichtlich der »Armbetonung« – dem für Skoronel stilbildenden »formalen Armrhythmus«⁶⁴. Letzterer ist allgemein charakterisiert durch differenzierte schlagende, stoßende und schneidende Bewegungen der Arme, verbunden mit detaillierten, geometrische Formen erzeugenden, Beugungen und Streckungen der Gelenke, besonders des Ellbogens.⁶⁵

Das Foto einer nicht näher zuordnbaren Szene aus *Der gespaltene Mensch* (Abb. 7) zeigt etwa solche geometrischen Armlinien: eine Reihe kniender Tänzer:innen mit seitlich gehobenen Oberarmen und im rechten Winkel nach oben weisenden Unterarmen. Zur Rechten und Linken werden sie eingehaumt von zwei Reihen hintereinanderstehender Tänzer:innen, die ihre Arme in gerader Linien mit geballten Fäusten zur Decke spannen. Auch auf einem Foto der von Trümpy choreographierten Szene »Fabriken stampfen« (Abb. 5 unten) sind zwei zahnradartig mit einem stehenden Innen- und einem hockenden Außenkreis arrangierte Gruppen zu sehen, die Arme der Inneren erhoben, die

62 Vgl. Choreographische Skizze »Erweckung der Massen«, Deutsches Tanzarchiv Köln, Sammlung Vera Skoronel / Bestand Nr. 066, 2.1.1.

63 Fischer-Lichte: *Ästhetik des Performativen*, S. 232.

64 Lämmel: *Der moderne Tanz: Eine allgemeinverständliche Einführung in das Gebiet der rhythmischen Gymnastik und des neuen Tanzes*, S. 163.

65 Vgl. ebd.

der Äußeren horizontal mit Fäusten vom Kreis wegstreckt. Zu betonen ist die Analogie zwischen den schlagenden, stoßenden Bewegungen, die durch ein hohes Maß an muskulärer Energie und Kontrolle geprägt sind, und der ebenso energetisierten, »schlagenden« Sprechweise.

Abb. 7: *Der gespaltene Mensch* (1928), unbekannte Quelle, Deutsches Tanzarchiv Köln.



Skoronel selbst fordert in verschiedenen Schriften einen neuen »formalen Tanzstil«⁶⁶, der die in Labans Bewegungsskalen angelegte Bindung des Ausdrucks an bestimmte Bewegungen, Qualitäten und Richtungen überwindet hin zu einer differenzierteren und abstrakteren Formgebung, die neben den Armen auch das Gesicht fokussiert.⁶⁷ Die für Skoronel zentrale »Vielstrahligkeit«, das heißt »fein abgewogene Gegen- und Parallelrichtungen der verschiedenen Körperrhythmen«⁶⁸, erzeugt einen durch mehrfache Brechungen modellierten Körper.⁶⁹ Wenn Skoronel ihren Bewegungsstil entsprechend als »eine neue Polyphonie«⁷⁰ bezeichnet, so betrifft dies neben der Modellierung des einzelnen Körpers auch eine räumliche und zeitliche Dynamisierung ihrer Gruppenchoreographien im Ganzen, die sie »teilweise sogar fugal aufbaut«⁷¹. In jener übergreifenden Rhythmisierung sieht Skoronel das Potenzial der Erneuerung des sprachorientierten Theaters mit den Mitteln des Tanzes, der »die traditionelle Enge

66 Vera Skoronel: Vera Skoronel über ihren neuen Tanzstil. In: René Radrizzani (Hrsg.): *Vera Skoronel / Berthe Trümpy. Schriften und Dokumente*. Wilhelmshaven: Noetzel 2005, S. 71–73, hier S. 71.

67 Vgl. Lämmel: *Der moderne Tanz: Eine allgemeinverständliche Einführung in das Gebiet der rhythmischen Gymnastik und des neuen Tanzes*, S. 165–166.

68 Skoronel: Vera Skoronel über ihren neuen Tanzstil, S. 72.

69 Ein zeitgenössischer Kritiker vergleicht jenen Körper in Skoronels Tanz mit einer Hieroglyphe. »Ganz eigentlich ist ihr die [...] Armführung, die die Arme, unabhängig von der Gesamtbewegung des Körpers, winkelnd und zu gewaltigem Stoß und Schlag auf-, vor- und abwärts reißt. [...] Streckung und Brechung der Arm-, aber auch der Beingelenke verschränken den ganzen Körper der Skoronel zuweilen zu einer bannenden Hyroglyphe [...].« (H.W.Fischer, Deutsches Tanzarchiv Köln, Bestand: Vera Skoronel, II Beruf und Werk, Nr 66, 2.2. Drucksachen und 2.2.3 Zeitschriftenartikel.)

70 Vera Skoronel: Meine tänzerische Arbeit und Stellungnahme zur Tanzentwicklung. In: Radrizzani (Hrsg.): *Vera Skoronel / Berthe Trümpy*, S. 45–46, hier S. 45.

71 Skoronel: Vera Skoronel über ihren neuen Tanzstil, S. 71.

des Theaters befreien und die Macht des Wortes, der Realität sprengen wird durch die Macht des Rhythmus«.⁷²

Sicher scheint, dass der »Werkchor« von Skoronel als abstrakter Klang- und Bewegungsmechanismus choreographiert worden ist: aufgeteilt in antiphone Teilchöre, in denen jeweils ›hämmerndes‹ Sprechen und polyphone schneidende, stoßende oder pendelnde Armbewegungen oder Stampfen zu einer rhythmischen Einheit verschmelzen. In diesem Sinn äußert sich eine Kritikerin:

»[D]er Sprechchor wie der Bewegungschor sind hier zu einer völligen Einheit zusammengeschmolzen. Sprache und Bewegung gehen in einem Rhythmus, ergänzen sich; eins gleitet in das andere über. Dem Zuschauer wird es nicht mehr bewußt, wann das eine, wann das andere vorherrscht.«⁷³

Es sind gerade jene Momente rhythmisierter choreographischer Durchdringung von Bewegen und Skandieren, die diesen Sprechbewegungschor maßgeblich von anderen zeitgenössischen Sprechbewegungschören unterscheiden, in denen Sinn primär über den Text erzeugt wird und Bewegungen zumeist lediglich der darstellerischen Verdopplung der Bedeutung der Worte dienen. Das grundlegend Neue von Szenen wie dem »Laufenden Band« – eine Kritik spricht von »[g]anz neue[n] Sphären«⁷⁴ – liegt in der Abkehr von einer zeichenhaften Sinnproduktion, sei es per Text oder Geste, hin zu einer vielmehr affektgenerierenden Choreographie eines rhythmisierten Klang-Bildes.

Rhythmus kann nach Skoronels Bewegungskonzept verstanden werden als mechanische – nicht emotionale – Ordnung von Bewegungen. In diesem Sinn verdeutlicht sie den wesentlichen Unterschied zwischen der von ihr präferierten »maschinelle[n] Bewegung« und der *Darstellung* maschineller Bewegungen:

»Die maschinelle Bewegung hat weder mit dem Begriff ›Maschine‹ etwas zu tun, noch symbolisiert sie das Zeitalter der Maschinen und Technik. Maschinell ist im übertragenen Sinne zu verstehen, d.h. nicht menschlich und getragen von einer mechanischen Gesetzmässigkeit, die tatsächlich etwas von der unerbittlichen Funktion der Maschine hat. Dieselbe Gesetzmässigkeit existiert aber auch z.B. in der Mathematik – und es ist klar, dass der Tanz weder Maschinen- noch Mathematikbegriffe darstellt, sondern lediglich das Maschinelle und das Mathematische einen Wesenszug logisch klarer Struktur und strenger Gesetzmässigkeit besitzen, der dem neuesten Gebiet des Tanzes entspricht. Die maschinelle Bewegung verwandelt den Menschenkörper in ein Instrument, das keinen menschlichen Grundzügen mehr folgt, sondern aus einem geheimnisvollen Schwerpunkt heraus die Glieder in Bewegung setzt und in die reinste Harmonie einer Sphäre bringt, die nichts mehr ausdrücken und keine Inhalte formen will. Eine andere Harmonie wie diejenige, die jahrhundertelang als griechisches Ideal galt, die Mensch und Natur in gesund-schönen Einklang bringt. Die neue Harmonie

72 Vera Skoronel: Welche Zukunft hat der Kunstdanz? In: *Scherl's Magazin*, 11 (1928). Als Beispiel für eine Erneuerung in diesem Sinn nennt sie Max Reinhardt.

73 Trude E. Schulz: Deutsches Tanzarchiv Köln, Bestand von Martin Gleisner, 2.10.2 Zeitungsausschnitte 1922–1983.

74 Zur Uraufführung am 26.06.1927 in Magdeburg siehe Zeitungsartikel o.V.: Theater und Politik. Zum Vertretertag des Verbandes der deutschen Volksbühnenvereine.

wird erzielt durch das mechanistische Zusammenwirken von Gesten, die zwangsläufig ineinander greifen und nach einem höheren Gesetz geordnet sind. Mechanisch als tänzerische Bezeichnung heißt nicht leer, sondern zwangsläufig erfolgend, unabhängig vom Menschen, dem Gesetz gehorchein, logisch und endgültig. [...] Deshalb ist es ein so hoffnungsloser Irrtum, wenn Leute sich hinstellen und dieselben Dinge, die sie früher mit Körperwellen und gekrallten Fingern ausdrückten, mit Schupogesten und Maschinenbewegungen darstellen.«⁷⁵

Dem nach Skoronel überholten (phantasmatischen) Ideal griechischer Harmonie, wie es bestimmd war für die Anfänge des freien Tanzes, setzt die Choréographin mathematisch-mechanische Prinzipien als Grundlage der Bewegungsmodellierung entgegen. Gleichzeitig verabschiedet sie sich vom Expressivitätsparadigma ihrer Lehrerin Mary Wigman und verlagert transzendentale Bedeutung vielmehr ins Formale.⁷⁶ Der »nervöse, leidenschaftliche, maschinelle«⁷⁷ Stil Skoronels schließt an Formalisierungstendenzen im Tanz der 1920er Jahre an, wie sie sich etwa in Wsewolod Meyerholds *Biomechanik* (1922) oder Oskar Schlemmers Idee einer *Tänzerischen Mathematik* (1926) manifestieren. Die mit jenen künstlerischen Entwicklungen einhergehenden Körper- und Bewegungsmodelle wurden ihrerseits maßgeblich beeinflusst durch zunehmende Mobilität und Taylorisierungsprozesse in der Gesellschaft.⁷⁸

Zurück zur Frage der Beziehung zwischen Bewegungen und Stimmen im *Gespaltenen Menschen*: Entsprechend Skoronels maschinellem Bewegungskonzept kann eine doppelte Funktion von Rhythmus dechiffriert werden, die in enger Verbindung zur Antiphonie steht: Unter dem Paradigma der repetitiven metrischen Struktur tayloristischer Arbeit ist Rhythmus erstens ein *Gestaltungsmittel*, das sowohl Stimmen und Bewegungen der einzelnen Choreut:innen und der antiphonen Teilchöre synchronisiert und zu einer mechanisch bewegten Maschinerie zusammenfasst. Dabei nutzt der Chor genau jene tayloristische Struktur, gegen die er sich inhaltlich wendet.⁷⁹ Zweitens kommt dem spezifischen, ohne Unterbrechung »hämmernden« Rhythmus paradoxeise eine *metaphysisch grundierte Funktion* zu, indem er als Vermittler zwischen Bühne und Publikum konzipiert

75 Vera Skoronel: Skizzen Skoronel über Abstraktion Tanz, 04./05.05.1932, Deutsches Tanzarchiv Köln, Nachlass Skoronel, II Beruf und Werk, Nr. 66, 2.1 Manuskripte, 2.1.1. Texte von Vera Skoronel., Obj.Nr. 13517. [Typoskript].

76 Laut Lämmel verschiebt Skoronel als Weiterentwicklerin Wigmans deren Paradigma des »Literarisch-Gefühlvollen« hin zu Abstraktion (vgl. Lämmel: *Der moderne Tanz: Eine allgemeinverständliche Einführung in das Gebiet der rhythmischen Gymnastik und des neuen Tanzes*, S. 149).

77 So die Beschreibung in Artur Michel: Vera Skoronel. In: Peter (Hrsg.): *Die Tanzkritiken von Artur Michel in der Vossischen Zeitung von 1922 bis 1934 nebst einer Bibliographie seiner Theaterkritiken*, S. 457.

78 Vgl. Roger W. Müller Farguell: Tanz. In: Karlheinz Barck / Martin Fontius / Dieter Schlenstedt / Burkhardt Steinwachs et al. (Hrsg.): *Ästhetische Grundbegriffe: Historisches Wörterbuch in sieben Bänden* (Bd. 6): *Tanz bis Zeitalter/Epoche*. Stuttgart: J. B. Metzler 2005, S. 1–15, hier S. 13. Siehe zu Meyerholds Konzept einer »Taylorisierung des Theaters« Brandstetter: *Tanz-Lektüren*, S. 298–300.

79 Dem tayloristischen Rhythmus wird eine mit »wildem Schrei« verbundene Befreiung nur sprachlich, nicht aber performativ entgegengesetzt: »Herr, wir sind in uns gespalten. Löse uns von Goldgewalten. Löse unsren wilden Schrei, Mache Mensch und Erde frei.« (Schönlank: Der gespaltene Mensch, S. 244.)

wird, der die einzelnen Zuschauenden zu einer ›mitschwingenden‹ Gemeinschaft vereinen soll. In diesem Sinn verstärkt die Rhythmisierung maßgeblich die vom antiphonen Prinzip angestrebte Affizierung des Publikums.

Mitschwingende Gemeinschaft

Der gespaltene Mensch wird in Kritiken häufig als eines der ersten und eindrücklichsten Beispiele für eine neue Art des bewegten Sprechchors angeführt, der nicht der etablierten symbolischen Dramaturgie »Aus Nacht zum Licht«⁸⁰ folgt. Schönlank selbst kritisiert jenes Schema ebenfalls, weil »die Masse nicht mehr mitschwingt [...]. Das ewige Siegen wirkt ‚klischeehaft‘, und es müssen zeiträchtige Werke geschaffen werden.«⁸¹ Das zeittypische Wirkungskonzept des ›Mitschwingens‹, paradigmatisch für die anti-individulistischen Tendenzen der Weimarer Zeit, findet seinen Ausdruck im virulenten utopischen Topos der ›Masse‹. Das politische Moment liegt dabei statt in einer expliziten Botschaft, in der Idee einer rhythmisch kollektivierten Gemeinschaft: »[Ü]ber kollektive Bewegung [sollte] eine affektive Zusammenführung erfolgen. Tanz- und Bewegungschöre wie Massenspiele wollten der Krise der Solidarität der modernen Gesellschaft durch eine Wiederbelebung des mimetischen Verhaltens entgegenwirken.«⁸² Sprech- und Bewegungschöre sind Ausdruck dieses Verlangens nach Gemeinschaft. Sie stellen, so Inge Baxmann, eine »künstliche Reritualisierung«⁸³ und »Resakralisierung des Sozialen«⁸⁴ dar, in denen sich die für die Moderne prägende Verflechtung von Nation, Sakralität und Rhythmus wiederspiegelt.⁸⁵ Sprechchöre sind in diesem Sinn eine »moderne Liturgie«⁸⁶. Auch Schönlank bezeichnet den *Gespaltenen Menschen* als »Choral der Zeit«⁸⁷ und verweist auf die Erzeugung einer Gemeinschaft als dessen Ziel:

»Anklagende, drohende, gedrückte, wirblich packende Rhythmen sollen erschüttern und den Kreis des eigenen Erlebens zu dem vertausendfach stärkeren Erleben der Gemeinschaft vertiefen. Immer mehr soll jedem der Sinn seiner Klasse lebendig werden. [...] Die gespaltenen Maschinenmenschen von heute erringen sich die allen gehörige

80 So der zeitgenössische Kritiker Alfred Kern: »Gleichermaßen ist überall: erst kommen die Alten auf die Bühne, müde und abgehetzt [...], sprechen von dunklen Städten, [...] dann aber stürmen die Jungen vor, rufen Aufbruch und Marsch, die Alten lassen ihre Müdigkeit und jubelnd singt der Chor das Lied der neuen Zeit.« (Alfred Kern: Rund um den Sprechchor. In: *Leipziger Volkszeitung*, 18.10.1927.)

81 Schönlank: *Proletarische Sprechchöre* (1926), S. 181.

82 Inge Baxmann: *Mythos: Gemeinschaft. Körper- und Tanzkulturen in der Moderne*. München: Fink 2000, S. 200.

83 Ebd., S. 199.

84 Ebd., S. 195.

85 Vgl. ebd., insbesondere S. 181–193.

86 Paul Heinrichs z. N. Meyer-Kalkus: *Geschichte der literarischen Vortragskunst*, S. 779.

87 Schönlank: *Der gespaltene Mensch*, S. 248.