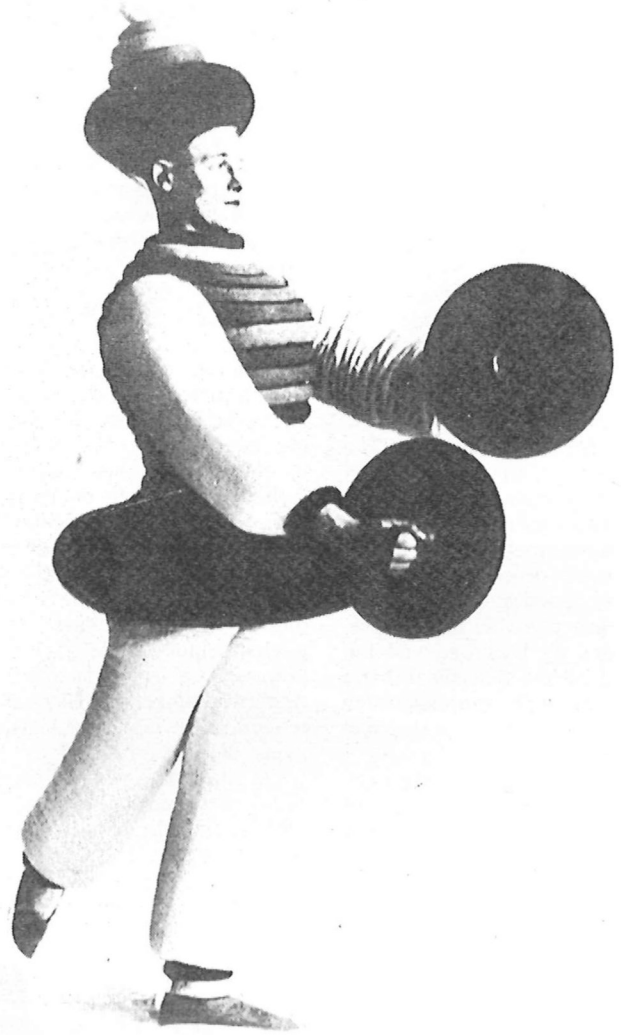

Oskar Schlemmer als Turkse danser, 1922

van deze strijd is volgens Nietzsche de ondergang van het oerprincipe, *das Ur-Eine,* en de overwinning van de verbrokkelde, onwezenlijke schijngestalten van onze cultuur. De *tragicus* is de uitzonderlijke mens die wel een vermoeden heeft van de eenheid in de veelheid, die de verdeeldheid beschouwt als de grond van alle kwaad, die nog de *„freudige Hoffnung"* bezit *„daß der Bann der Individuation zu zerbrechen sei",* maar die daarin niet slaagt." (Clem Neutjens in Standaard der Letteren, 20 juni 1980).

Overal in zijn notities, brieven en artikels duiken bij Schlemmer referenties op naar Nietzsche, i.v.m. de strijd tussen het dionysische en het apollonische, de ondergang van de eenheid, en dies meer. Onlogisch is het natuurlijk niet, gezien Nietzsche zich veel met dans en theater heeft ingelaten en Schlemmer juist een totale herbronning van het theater voorstond, met als doel een Duits ballet en later, zo hoopte hij, Duits (totaal)-theater. Schlemmer opteerde om te starten bij het ballet, omdat de struktuur daarvan minder complex is dan bij opera of toneel, waar men buiten vorm, ruimte, beweging, kleur en licht ook nog rekening moet houden met tekst, klank en geluid, maar ook omdat deze kunstvorm in de loop van zijn geschiedenis een duidelijke evolutie van dionysisch zijn naar apollonische schijn had doorgemaakt. Schlemmer stelde zich tot doel de verloren gegane oereenheid te herstellen en, zoals hij schrijft in een brief in 1919: *„Dem Tänzer gehöre, um mit Nietzsche zu sagen, die Welt."*

Kostuumtheorie

Schlemmer overschouwde met weerzin het spektakel van de internationale ontwikkeling in het theater. Waar hij de idee juist haalde is onduidelijk, misschien bij de antieke Griekse satermaskers, maar in ieder geval wilde Schlemmer het ballet redden door het herwaarderen van de vermomming. Hij zag de neergang van het ballet in de loop van de geschiedenis in het weglaten van de travestierollen en later zelfs de gezichtsmaskers, de pruiken en de fantastische attributen. Voor Schlemmer was de menselijke figuur ongepast, te freel, te iel, om het hallucinante, het realiteitsoverstijgende karakter van het theater waar te maken. Ballet, maar ook opera en toneel, hadden nood aan meer dan levensgrote personages. „Het theater, de wereld van de schijn, graaft zijn eigen graf wanneer het zich met de werkelijkheid inlaat," schrijft Schlemmer in het programmaboekje van de première.

Schlemmer, bezeten door VORM, wilde een totale theatervernieuwing baseren op het kostuum. Hij beweerde daarbij steeds de mens als uitgangspunt, als maat van alle dingen te behouden. Waarom vertrok hij dan niet vanuit het menselijke lichaam als gegevenheid? Die was volgens hem te gecompliceerd, daarmee viel niet te werken. Zoals zijn vriend Paul Klee de realiteit terugbracht tot kleurvakken en de kleuren tot drie basiskleuren, wilde Schlemmer de vorm van de mens sterk vereenvoudigen, terugbrengen tot een kombinatie van drie ultieme basisvormen: vierkant, driehoek en cirkel. Van hieruit wilde hij de interaktie tussen dat menselijk lichaam en de hem omringende kubieke ruimte van het podium observeren, meten, onderzoeken, uittesten, uitdiepen. De verschillende houdingen van de menselijke gestalte – zitten, staan, liggen, enz. – gaven een oneindig groot aantal variaties te zien, mogelijkheden van interactie met de ruimte.

Daarna wilde Schlemmer zijn onderzoek opdrijven tot een tweede niveau, waar de menselijke gestalte in de ruimte ging bewegen, wat de mogelijkheden tot interactie nog ontelbare malen verhoogde, zeker toen hij in dezelfde ruimte nog een tweede, een derde lichaam binnenbracht.

Op het ultieme derde niveau tenslotte, het symbolische, kregen de ruimtelijke verhoudingen een hogere betekenis en kwamen zowel de danser als de toeschouwer onder invloed van de nu magisch-rituele voorstelling. In het T.B. poogde Schlemmer dit hoogste, symbolische niveau, het niveau van de mystiek, te bereiken door middel van o.a. een gespreide hand, die een ster voorstelde, of de gekruiste armen van de kogelman – zij het voor de toeschouwer verborgen in zijn bolle harnas – die het oneindigheidsteken voorstelden.

In het verloop van het T.B. waren drie delen te onderkennen, die Schlemmer zelf aangaf met een kleur – geel, roze en zwart – en die elk een eigen karakter hadden: vrolijk-burlesk, feestelijk-majestatisch en mystiek-fantastisch. Daarbij was het eerste deel zeer beweeglijk, kleurrijk, heterogeen en werden er hoofdzakelijk solo's gedanst. Het tweede deel was ernstiger en meer geordend, ook in de structuur: solo - duo - trio. Het derde deel ten slotte was de verwerkelijking, de eindfase, was het meest abstract, metafysisch, mystiek. De personages vervaagden gaandeweg en hadden er nog slechts betekenis in het geheel. Het sluitstuk of de apotheose van het derde deel was de solo van de meest ontmenselijkte – gedematerialiseerde, zei Schlemmer – de meest abstracte figuur van het hele ballet. De Abstracte was voor Schlemmer de figuur die het best zijn kostuumtheoretische wetten illustreerde. Omdat dit kostuum bovendien de meeste aanpassing en onderwerping van de danser eiste, heeft Schlemmer zoveel mogelijk zelf dit personage gedanst. Naar aanleiding van al deze driedelingen zal Schlemmer zijn ballet uiteindelijk als „triadisch" bestempelen.