

# Szenische Atmosphären.

## Naturästhetische Elemente im futuristischen Theater

Alexander Kamber

**Abstract** Der Aufsatz untersucht Atmosphärenkonzepte im futuristischen Theater des frühen 20. Jahrhunderts. Entgegen der gängigen Vorstellung des Futurismus als technikverherrlichend zeigt die Analyse, wie das Theater zwischen Naturästhetik und Biopolitik, leiblicher Erfahrung und technischer Kontrolle oszillierte. Atmosphären wurden dabei als interaktive Medien und künstlich erzeugte Klimata konzipiert – als technische Umwelten, in denen die Grenze zwischen Natürlichem und Künstlichem neu verhandelt wurde.

### Einleitung: Futurismus und Naturästhetik?

Eine „Abkehr von oder ein Verdrängen der Natur“<sup>1</sup> – so charakterisiert der Philosoph Gernot Böhme die historischen Avantgarden „über die dadaistischen, futuristischen und surrealistischen Manifeste bis zur Concept Art“<sup>2</sup>. Diese Deutung, die dem verbreiteten Bild des italienischen Futurismus als technikverherrlichende und naturfeindliche Kunstströmung entspricht, greift jedoch zu kurz: Abseits der oft betonten Faszination für das Mechanische zeigen die tanz- und theatertheoretischen Schriften des Futurismus zahlreiche vitalistische und naturästhetische Ansätze – dies in klarer Abgrenzung zum naturalistischen Theater. Historisch lässt sich dies insbesondere

---

<sup>1</sup> Böhme, Gernot: *Für eine ökologische Naturästhetik*. Frankfurt a.M. 1999, S. 20.

<sup>2</sup> Ebd.

an Enrico Prampolinis Theatermanifest *l'atmosfera scenica futurista* (1924) sowie an Anton Giulio Bragaglias Text zum *clima scenico* (1927) nachzeichnen. Böhmes in den 1990er Jahren entwickelte Ästhetik der Atmosphäre dient dabei als analytisches Werkzeug, um mit Böhmes eigenem Konzept gegen seine Deutung des Futurismus zu argumentieren und naturästhetische Elemente freizulegen. Zugleich eröffnet sie die Möglichkeit die Vorstellung des ‚Natürlichen‘ im Kontext futuristischer Epistemologie und Biopolitik kritisch zu befragen.

Während die jüngere Forschung die Beziehung zwischen Futurismus und Spiritismus verstärkt untersucht hat,<sup>3</sup> steht eine dezidiert *ökologische* Lesart noch weitgehend aus. Der Literaturwissenschaftler Enrico Cesaretti fragt: „It seems that we could hardly be further away from an ecological horizon. But is this really the case?“<sup>4</sup> Mit seinem Konzept eines ‚Eco-Futurism‘ untersucht er in Marinettis Werk die Wechselbeziehungen zwischen lebendigen Körpern und ihrer Verflechtung mit der „more-than-human world“<sup>5</sup>. Dies eröffnet „a new perspective, from which to (re)consider Futurism’s representation of nature, its thinking of the body, and it’s still unresolved relationship with the eloquence of matter.“<sup>6</sup> Während Cesaretti

---

<sup>3</sup> Vgl. Chessa, Luciano: *Luigi Russlolo, Futurist: Noise, Visual Arts, and the Occult*. Berkeley 2012, vgl. Cigliana, Simona: *Futurismo esoterico: contributi per una storia dell'irrazionalismo italiano tra Otto e Novecento*. Neapel 2002, vgl. Henderson, Linda Dalrympe: „Vibratory Modernism: Boccioni, Kupka and the Ether of Space“, in: Clarke, Bruce/dies. (Hg.): *From Energy to Information*. Stanford, Calif., 2002, S. 126–150. Hinsichtlich des futuristischen Theaters betont Ferdinando Taviani die Einflüsse esoterischen Denkens aus Theosophie und Anthroposophie, vgl. Taviani, Ferdinando: *Uomini di scena, uomini di libro: Introduzione alle letterature teatrali italiana del Novecento*. Bologna 1995, S. 50.

<sup>4</sup> Cesaretti, Enrico: „Eco-Futurism? Nature, Matter, and Body in Filippo Tommaso Marinetti“, in: Iovino, Serenella/Cesaretti, Enrico/Past, Elena (Hg.): *Italy and the Environmental Humanities: Landscapes, Natures, Ecologies*. Charlottesville 2018, S. 215

<sup>5</sup> Ebd., S. 222.

<sup>6</sup> Ebd.

„environmentalist concerns“<sup>7</sup> ausklammert, zeigt Guido Andrea Pautasso, wie der Futurismus der 1930er Jahre unter dem Einfluss der Lebensreform einen eigenen, faschistisch-nationalistischen Naturismus entwickelte, der vegetarische Ernährung, Landwirtschaft und Esoterik umfasste und sich dabei von anderen Ansätzen der Lebensreform abgrenzte, etwa indem er die Maschine als kosmische Notwendigkeit begriff.<sup>8</sup> Der Designtheoretiker Sanford Kwinter beschreibt den Futurismus als dynamisches System, das Natur und Technik nicht trennt, sondern als einflussreiche Kräfte innerhalb eines Gesamtprozesses denkt.<sup>9</sup> Geprägt von Henri Bergson und biologischen Theorien des frühen 20. Jahrhunderts, habe der Futurismus eine Synthese von „the biosphere and the mechanosphere within a single dynamical system“<sup>10</sup> angestrebt.

### Zwischen Raum und Leib. Atmosphäre als phänomenologisches Begriffswerkzeug

In der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts erweiterte sich der Begriff der Atmosphäre von seinem ursprünglich meteorologischen Kontext zu einem philosophischen Konzept und fand schließlich auch Eingang in die Theaterwissenschaft: Im *Metzler Lexikon Theatertheorie* wird Atmosphäre – mit Verweis auf Gernot Böhme – definiert

---

<sup>7</sup> Ebd.

<sup>8</sup> Pautasso schreibt: „Das eigentliche Verdienst von Marinetti und Ginna liegt in der futuristisch-naturistischen Neubewertung der Maschine, die nicht mehr als ‚Feind des Menschen par excellence‘, sondern als ‚kosmische Notwendigkeit‘ verstanden wird.“ [Übersetzung A.K.] Original: „il vero capolavoro di Marinetti e Ginna è rappresentato dalla riconsiderazione in chiave naturista futurista della Macchina vista come ‚necessità cosmica‘ e non come nemico dell’uomo per eccellenza.“ Pautasso, Guido Andrea: *Naturismo futurista: ritorniamo alle terra! L’anima verde di Marinetti e dei futuristi*, Macerata 2023, S. 28

<sup>9</sup> Vgl. Kwinter, Sanford: „Landscapes of Change: Boccioni’s ‚Stati d’animo‘ as a General Theory of Models“, in: *Assemblage* 19 (1992), S. 50–65.

<sup>10</sup> Ebd., S. 53.

## Szenische Atmosphären

als „in seiner ästhetischen Bedeutung auf die leiblich-affektive Wirkung einer Umgebung in ihrer jeweiligen Wahrnehmungssituation.“<sup>11</sup> Sie entstehe im Zusammenfließen „der spezifischen Umgebung einerseits und der subjektiven Empfindung des Wahrnehmenden andererseits“<sup>12</sup> und wurde mitunter als Schlüsselbegriff theatraler Wirkungsästhetik genutzt: „Theatrale A[tmosphäre]n existieren nur im Moment ihrer Erspürung durch das Publikum.“<sup>13</sup> Mit Erika Fischer-Lichte gesprochen, erlebte diese Idee der körperlich-psychischen Transformation qua ästhetischer Erfahrung im Theater um 1900 ein Comeback<sup>14</sup> – im Gegensatz zu Einfühlungsmodellen sowie im Rahmen einer „physiologische[n] Reformulierung der Wirkungsästhetik“<sup>15</sup>. In diesem Kontext sind auch die Atmosphären des futuristischen Theaters zu betrachten.

Die erste systematische Ausarbeitung eines philosophischen Atmosphärenbegriffs stammt von Hermann Schmitz (*Der Gefühlsraum*, 1969).<sup>16</sup> Er definiert Atmosphären als räumlich ergossene Gefühle, die uns körperlich ergreifen, und betont die „Leiblichkeit des Raumes“<sup>17</sup>. Gernot Böhme greift diesen Ansatz auf und beschreibt Atmosphären als „gestimmte Räume oder umgekehrt als räumlich ausgedehnte Stimmungen.“<sup>18</sup> Anders als Schmitz betrachtet er sie sowohl als individuelles als auch kollektives Phänomen – und betont

---

<sup>11</sup> Schouten, Sabine: „Atmosphäre“, in: Fischer-Lichte, Erika/Kolesch, Doris/Warstat, Matthias (Hg.): *Metzler Lexikon Theatertheorie*. Stuttgart/Weimar 2014, S. 13.

<sup>12</sup> Ebd.

<sup>13</sup> Ebd., S. 14.

<sup>14</sup> Vgl. Fischer-Lichte, Erika: „Ästhetische Erfahrung“, in: ebd., S. 98–105.

<sup>15</sup> Ebd., S. 102.

<sup>16</sup> Vgl. Wang, Zhuofei: *Atmosphären-Ästhetik: Die Verflochtenheit von Natur, Kunst und Kultur* (= Welten der Philosophie 23). Baden-Baden 2024, S. 11.

<sup>17</sup> Schmitz, Hermann: *Der unerschöpfliche Gegenstand: Grundzüge der Philosophie*. Bonn 1990, S. 278.

<sup>18</sup> Böhme, Gernot: „Atmosphäre: Über die Wirklichkeit von Bildern“, in: Pompe, Anja (Hg.): *Bild und Latenz*. Paderborn 2019, S. 163.

ihre gezielte Herstellbarkeit.<sup>19</sup> Mit Blick auf die künstlerische Erzeugung von Atmosphären beschreibt Böhme das Bühnenbild als „Paradigma einer Ästhetik der Atmosphären“<sup>20</sup>, das über die Bühne hinaus auf den gesamten Raum wirkt. Die „Herstellbarkeit von Atmosphären“ versteht er als öko-ästhetisches „Umweltproblem“<sup>21</sup> und greift – ähnlich wie der Futurist Bragaglia 1927 – auf den meteorologischen Begriff des ‚Klimas‘ zurück: „In der Kunst des Bühnenbildes spricht man von einem Klima, das man auf der Bühne inszeniert“<sup>22</sup>.

Da in der Atmosphäre objektive Raumeigenschaften und subjektive Empfindungen untrennbar zusammenfließen, haben sie trotz individueller Wahrnehmung einen intersubjektiv teilbaren Charakter. Dieser „veränderten Dingontologie“ zufolge strahlt die Form eines Dings „in die Umgebung hinein“ und erfüllt den Raum mit „Spannungen und Bewegungssuggestionen.“<sup>23</sup> Gegen das seit Newton vorherrschende Konzept des Containerraums, das laut Martina Löw unser Raumverständnis bis heute prägt,<sup>24</sup> setzt die neuere Raumsoziologie ein relationales Modell, das die Produktion von Raum betont: Statt Bewegungen *im* Raum zu betrachten, werden Räume selbst als dynamisch und sich stets verändernd verstanden: „‚Raum‘ will als in Bewegung seiend verstanden werden und als dezidiert in Bewegung versetzt werdend, inklusive aller potenziellen, materiellen wie metaphysischen, sozialen etc. Ausprägungen.“<sup>25</sup>

---

<sup>19</sup> Böhme betont die Herstellbarkeit von Atmosphären in expliziter Abgrenzung zu Schmitz, dem er einen „Widerstand gegen den Gedanken, dass man Atmosphären auch *machen* könne“ attestiert. Ebd., S. 164, Hervorhebung im Original.

<sup>20</sup> Böhme, Gernot: *Atmosphäre: Essays zur neuen Ästhetik*. Berlin 2013 (1995), S. 101.

<sup>21</sup> Ebd., S. 14.

<sup>22</sup> Ebd., S. 101.

<sup>23</sup> Ebd., S. 33.

<sup>24</sup> Vgl. Löw, Martina: *Raumsoziologie*. Frankfurt a. M. 2001, S. 27.

<sup>25</sup> Mehnert, Carolin: *Kompromisslose Räume: Zu Rassismus, Identität und Nation*. Bielefeld 2021, S. 40.

### Die Dynamisierung der Atmosphäre. Vom skulpturalen Umraum zum energetischen Kraftfeld

Die Kunsthistorikerin Maria Elena Versari zeigt, wie die Atmosphäre als ästhetisches Konzept über die Bildhauerei in den italienischen Futurismus gelangte.<sup>26</sup> Der Bildhauer Medardo Rosso verstand Atmosphäre als dasjenige, was die Skulptur umgibt,<sup>27</sup> das durch Aufhebung der Grenzen zwischen Figur und Raum das Kunstwerk in Szene setzt. Für Rosso, der mit seiner Ansicht, „dass *nichts* im Raum stofflich ist“<sup>28</sup>, den Raum als Wahrnehmungsphänomen betrachtete, waren die optischen und zeitlichen Dimensionen der Wahrnehmung zentral: Skulpturen gehören „to a whole from which they cannot be detached, they belong to an environment, and the artist must take this into consideration.“<sup>29</sup> In Abkehr von der klassischen Steinskulptur arbeitete er mit formbaren Materialien wie Bronze, Wachs und Gips. Er inszenierte seine Werke in speziell entworfenen Vitrinen, sogenannten „gabbie“ (Käfige)<sup>30</sup>, die nicht der Abtrennung, sondern der Integration der Umgebung dienten: So „fasst Rosso folgerichtig den Raum nicht mehr als neutralen Behälter auf [...], sondern bezieht ihn als Umgebungsraum in die plastische Gestaltung mit ein.“<sup>31</sup>

Nach einem Atelierbesuch bei Rosso um 1912<sup>32</sup> entwickelte Boccioni eine Reinterpretation des Atmosphärenbegriffs, nachdem bereits der

---

<sup>26</sup> Vgl. Versari, Maria Elena: „The Modern Way: Rosso, Soffici, Boccioni“, in: *Italian Modern Art* 6 (2021), S. 1–20.

<sup>27</sup> Bei Rosso heißt es „l’atmosphère qui entoure la figure“. Medardo Rosso zitiert in: Edmond Claris: *De l’Impressionnisme en Sculpture*, Paris 1902, S. 52.

<sup>28</sup> Medardo Rosso zitiert in: Eipeldauer, Heike: „Alarmingly alive – Medardo Rosso vergegenwärtigen“, in: dies. (Hg.): *Medardo Rosso: die Erfindung der modernen Skulptur*. Köln 2024, S. 15, Hervorhebung im Original.

<sup>29</sup> Medardo Rosso zitiert in: Versari, „The Modern Way“, S. 4.

<sup>30</sup> Vgl. Eipeldauer, „Alarmingly alive – Medardo Rosso vergegenwärtigen“, S. 29.

<sup>31</sup> Ebd., S. 16.

<sup>32</sup> Rossos Atmosphärenkonzept beeinflusste bereits das futuristische Malereimanifest von 1910. Vgl. Versari, „The Modern Way“, S. 4, Anmerkung 10.

Kunstkritiker Ardengo Soffici Rossos wahrnehmungstheoretische Position in Richtung einer vitalistischen Ästhetik verschoben und ihr die spiritistisch gefärbte „idea of ‚vibrating matter‘“<sup>33</sup> zugrunde gelegt hatte. In Anlehnung an Henri Bergson entwickelte Boccioni ein Raumverständnis, das Zwischenräume nicht als Leere, sondern als wahrnehmbare Materiekontinuitäten unterschiedlicher Intensität verstand.<sup>34</sup> Er definierte futuristische Kunst als plastische Gestaltung der Atmosphäre, wobei Räume zwischen Objekten als geladene Krafräume ins Zentrum rücken:

Eine Statue im hergebrachten Sinn zeichnet sich deutlich vor dem atmosphärischen Hintergrund der Umwelt, vor dem sie aufgestellt ist, ab. Die futuristische Malerei hat diese Auffassung [...] überwunden. *Reissen wir die Figur auf, und schliessen wir die Umwelt in sie hinein.* Wir proklamieren, daß die Umwelt als eine Welt für sich und mit eigenen Gesetzen am bildnerischen Komplex teilhaben muß [...] daß allein durch die Umwelt-Skulptur eine Erneuerung möglich ist, weil in ihr sich die Skulptur entwickelt und fortsetzt und dadurch die *Atmosphäre*, von der die Dinge umgeben sind, *modelliert* werden kann.<sup>35</sup>

Die Forschung ist über Boccionis Referenztheorien uneins: Während Henderson den physikalischen Äther als zentral erachtet,<sup>36</sup> stellt Versari fest, dass dieser Begriff bei Boccioni nicht explizit vorkommt,<sup>37</sup> und identifiziert stattdessen neben Bergsons Lebensphilosophie drei zentrale Einflüsse: die Kunsttheorien des Divisionismus, die Materie

---

<sup>33</sup> Ebd., S. 4.

<sup>34</sup> Vgl. Versari, Maria Elena: „Introduction“, in: Boccioni, Umberto/Versari, Maria Elena (Hg.): *Futurist Painting Sculpture: Plastic Dynamism*. Los Angeles 2016, S. 22.

<sup>35</sup> Boccioni, Umberto: „Die futuristische Bildhauerkunst“ (1912), in: Apollonio, Umbro (Hg.): *Der Futurismus: Manifeste und Dokumente einer künstlerischen Revolution 1909–1918*. Köln 1972, S. 70–73, hier: S. 70, Hervorhebung im Original.

<sup>36</sup> Vgl. Henderson, „Vibratory Modernism“, S. 128.

<sup>37</sup> Vgl. Versari, Maria Elena: „Umberto Boccioni and Science: A Reassessment“, in: Berhaus, Günther/Pietropaolo, Domenico/Sica, Beatrice (Hg.): *International Yearbook of Futurism Studies*. Bd. 8. Berlin/Boston 2018, S. 258.

## Szenische Atmosphären

als Kraftphänomen verstand,<sup>38</sup> Michael Faradays und James Clerk Maxwells physikalische Theorien, die Boccioni in seinen 'linee-forza' (Kraftlinien) adaptierte,<sup>39</sup> sowie Charles Richets und Camille Flammarions populärwissenschaftliche Arbeiten. Boccioni wurde mit Flammarions Forschung durch seinen Schwager Guido Valeriano Callegari bekannt,<sup>40</sup> der Texte von Flammarion übersetzte als auch in einem eigenen Buch dessen Konzeption von Materie als Energieform darlegte:

Analysis shows us that matter is a form of energy, and it should consist – like light, like heat, like electricity – of some kind of movement; movement of the primitive substance, the unique, the core of diverse vibrations. [...] *The universe is dynamism.*<sup>41</sup>

Mit dem Manifest *Pittura scultura futuriste (Dinamismo plastico, 1914)* und der Formel „Umwelt + Gegenstand“<sup>42</sup> zielte Boccioni darauf, sowohl die Eigenbewegung eines Objekts als auch seine relative Bewegung zur Umgebung im Kunstwerk darzustellen. Insbesondere gegenüber dem als zu statisch kritisierten Kubismus postulierte er eine permanente Formveränderung: „Wir fordern die Jugend auf, die in der traditionellen Linie eingeschlossene Figur völlig zu vergessen [...] Uns Futuristen ist es gelungen, die Urform zu schaffen, die Form der Formen, die Kontinuität.“<sup>43</sup> Diese Konzeption verweist auf die naturästhetische Dimension des Futurismus: Die geforderte Formveränderung orientiert sich weniger an technischer Präzision als an organischer Metamorphose. Die Auflösung der Objektgrenzen

---

<sup>38</sup> Im Anschluss an den Kunstkritiker Domenico Tumiati, der sich eingehend mit den Kunsttheorien des Divisionismus beschäftigte, betrachtete auch Boccioni „the representation of matter as a phenomenon of force“. Ebd., S. 253.

<sup>39</sup> Vgl. Ebd., S. 255.

<sup>40</sup> Vgl. Ebd., S. 262.

<sup>41</sup> Guido Valeriano Callegari zitiert in: ebd., S. 263, Hervorhebung im Original.

<sup>42</sup> Boccioni, Umberto: „Bildnerischer Dynamismus“ (1913), in Apollonio, Umbro (Hg.): *Der Futurismus: Manifeste und Dokumente einer künstlerischen Revolution 1909–1918*. Köln 1972, S. 115–118, hier: S. 115, Hervorhebung im Original.

<sup>43</sup> Ebd., S. 118.



eröffnet die Möglichkeit atmosphärischer Durchdringung und antizipiert ein Raumverständnis, das Böhme später in seiner Theorie bestimmter Räume systematisch entfaltet.

Es ist anzunehmen, dass Boccioni sowohl mit wissenschaftlichen als auch mit okkulten Diskursen vertraut war.<sup>44</sup> Mehrfach wurde auf Einflüsse des französischen Spiritismus hingewiesen,<sup>45</sup> dabei auch auf Flammarions und Albert de Rochas' Hypnose-Experimente zu vermeintlich leuchtenden Ausströmungen des menschlichen Körpers.<sup>46</sup> So beschreibt Boccioni einen *Vibrationsraum* zwischen Körper und Unsichtbarem: „ein Vibrationsraum zwischen dem physischen Körper und dem Unsichtbaren, der die Art seiner Wirkung festlegt und die künstlerische Empfindung bestimmen wird“ [Übersetzung A.K.].<sup>47</sup> Ausgehend von der Atmosphäre, die Körper und Umgebung verzahnt, behauptet Boccioni die Porosität menschlicher Körpergrenzen:

Um eine Figur zu malen, ist es nicht nötig, sie *nachzubilden*; ihre Atmosphäre muß wiedergegeben werden. [...] Wer kann noch an die Undurchsichtigkeit der Körper glauben, wenn uns unsere verschärfte und vervielfältigte Sensibilität die dunklen Offenbarungen mediumistischer Phänomene erahnen läßt? [...] Unsere Körper dringen in die Sofas, auf denen wir sitzen, ein, und die Sofas dringen in uns ein [...] Unsere neue

---

<sup>44</sup> Vgl. Schiaffini, Ilaria: *Umberto Boccioni: stati d'animo: teorie e pittura* (= Biblioteca d'arte contemporanea 4). Cinisello Balsamo, Milano 2002, S. 89.

<sup>45</sup> Vgl. ebd., S. 88–89; Vgl. Chessa, *Luigi Russolo, Futurist*; Vgl. Henderson, „Vibratory Modernism“.

<sup>46</sup> Im Rahmen meines SNF-Dissertationsprojekts „Ökologien des Körpers“ (erscheint voraussichtlich 2026) untersuche ich u.a. Hypnosetänze im Kontext des Magnetismus, fokussiert auf Experimente von Albert de Rochas und Camille Flammarion mit Lina de Ferkel sowie deren Fortsetzung durch Albert von Schrenck-Notzing und Magdeleine Guipet.

<sup>47</sup> „uno spazio di vibrazioni tra il corpo fisico e l'invisibile che determina la natura della sua azione e che detterà la sensazione artistica.“ Umberto Boccioni zitiert in: Schiaffini: *Umberto Boccioni*, S. 88.

## Szenische Atmosphären

Anschauung von den Dingen sieht den Menschen nicht mehr als Mittelpunkt des universellen Lebens.<sup>48</sup>

Während Rosso einer impressionistischen Wahrnehmungsästhetik verhaftet blieb, die mediengeschichtlich einer fotografischen Logik des optimalen Standpunkts folgt,<sup>49</sup> dynamisierte Boccioni das Atmosphärenkonzept durch mobile Perspektiven und einen performativen Ansatz des Raums als energetisches Kontinuum. Mit der Entgrenzung des Körpers verlor der Mensch bei Boccioni seine Sonderstellung und wurde Teil eines dynamischen Kraftfeldes. In einem Vortrag 1911 erklärte Boccioni die Malerei für obsolet<sup>50</sup> und entwarf stattdessen die Vision eines synästhetischen Gesamtkunstwerks aus „whirling musical compositions of enormous colored gases“<sup>51</sup> – eine Idee, die Prampolini daraufhin in seiner *Scenografia Futurista* (1915) für das Theater aufgriff.<sup>52</sup>

### Die Atmosphäre als Metapher der technisierten Bühne. Prampolinis metaphysisches Theater

In den frühen Theaterschriften des futuristischen Malers Enrico Prampolini aus den 1910er bis 1920er Jahren spielte das Konzept der Atmosphäre eine zentrale Rolle.<sup>53</sup> Wie Giovanni Lista festhält,

---

<sup>48</sup> Boccioni, Umberto/Carrà, Carlo/Russolo, Luigi/Balla, Giacomo/Severini, Gino: „Die futuristische Malerei – Technisches Manifest“ (1910), in: Apollonio (Hg.), *Der Futurismus*, S. 40–42.

<sup>49</sup> Die Fotografie spielte eine wichtige Rolle in Rossos künstlerischer Praxis: „In seinen beiden letzten Jahrzehnten verlagerte Rosso sich schließlich vollends von der Modellierung auf die plastische wie auch fotografische Reproduktion“. Eipeldauer, „Alarmingly alive – Medardo Rosso vergegenwärtigen“, S. 15.

<sup>50</sup> Vgl. Chessa, *Luigi Russolo, Futurist*, S. 28.

<sup>51</sup> Umberto Boccioni zitiert in: ebd.

<sup>52</sup> Vgl. Lista, Giovanni: *La scène futuriste*. Paris 1989 (Collection Arts du spectacle), S. 301.

<sup>53</sup> Prampolinis spätere Theaterschriften ab den späten 1920er Jahren sowie seine Arbeit zur futuristischen Pantomime in Paris werden in diesem Aufsatz ausgeklammert. Für

integrierte Prampolini verschiedene Einflüsse<sup>54</sup> – von Loïe Fuller über Edward Gordon Craig bis zu Boccioni – und eröffnete damit dem Futurismus mit einer eigenständigen futuristischen Bühnenpoetik ein neues Aktionsfeld.<sup>55</sup> In seinem Manifest *Scenografia Futurista* (1915) forderte er eine radikale Theaterreform: Die Bühne sollte neue Empfindungen erzeugen und durch ein emotionales Bild eine Atmosphäre schaffen, die das innere Ambiente<sup>56</sup> des theatralen Werkes vermittelt. Obwohl ohne direkten Bezug auf Boccioni,<sup>57</sup> entwickelte Prampolini in seinem Manifest *L'atmosfera scenica futurista* (1924) eine ähnlich vitalistisch-spiritistische Atmosphärenkonzeption als Schlüsselbegriff des Theaters:

Die Grundprinzipien, die *die futuristische Bühnenatmosphäre* beleben, sind das Wesen des Spiritualismus, der Ästhetik und der futuristischen Kunst selbst, das heißt: der *Dynamismus*, die *Simultaneität* und die *Einheit* der Wirkung zwischen Mensch und Umwelt. [Übersetzung A.K.]<sup>58</sup>

In seinen Theatermanifesten von 1915 und 1924 kritisierte Prampolini die herkömmliche Guckkastenbühne und ihre Trennung von

---

einen Überblick über das gesamte Theaterschaffen Prampolinis, vgl. Berlangieri, Maria Grazia: *Enrico Prampolini scenografo e teorico di teatro: dalla teoresi futurista al manierismo accademico*. Rom 2019.

<sup>54</sup> Giovanni Lista zufolge orientierte sich Prampolinis Konzept einer leuchtenden Szene an Loïe Fullers Serpentinentänzen, die Lichtstrahlen und Farben als eigenständige theatrale Ausdrucksmittel einsetzten. Vgl. Lista: *La scène futuriste*, S. 301.

<sup>55</sup> Vgl. ebd.

<sup>56</sup> Der italienische Begriff „ambiente“ wird im Deutschen meist entweder mit „Umwelt“ oder „Ambiente“ übersetzt. Hier im Original bei Prampolini: „l'ambiente interiore dell'opera“. Prampolini, Enrico: „Scenografia Futurista“, in: *La Balza* 3 (1915), S. 18.

<sup>57</sup> Maria Grazia Berlangieri hat bereits darauf hingewiesen, dass Prampolini Boccioni in seinem Manifest von 1915 nicht erwähnt. Vgl. Berlangieri, *Enrico Prampolini scenografo e teorico di teatro*, S. 39.

<sup>58</sup> „I principi fondamentali che animano l'*atmosfera scenica futurista*, sono l'essenza stessa dello spiritualismo, dell'estetica dell'arte futurista, cioè: il *dinamismo*, la *simultaneità* e l'*unità* [sic!] d'azione tra uomo e ambiente.“ Prampolini, Enrico: „L'atmosfera scenica futurista“ (1924), in: Caruso, Luciano (Hg.): *Manifesti, proclami, interventi e documenti teorici del Futurismo: 1909-1944*. Florenz 1980, S. 164, Hervorhebung im Original.

## Szenische Atmosphären

dynamischem Menschen und statischer Umwelt. Mit Bezug auf Wagner strebte er stattdessen eine anti-naturalistische und abstrakte Einheit als synthetische Verbindung von Mensch und Umwelt [ambiente] an.<sup>59</sup> Dabei grenzte sich Prampolini von anderen Theaterreformern ab und bezeichnete Reformversuche von Appia über Reinhardt bis Craig als unzureichend: „Die Bühnenreformer fehlen heute.“ [Übersetzung A.K.]<sup>60</sup>

Ausgehend von seinem frühen Manifest *Cromofonia: Il colore dei suoni* (1913) zur synästhetischen Verbindung von Musik und Farbe<sup>61</sup> sowie der Zusammenarbeit mit Achille Ricciardi, dessen *Teatro del colore* er als Vorläufer seiner Vision anerkannte,<sup>62</sup> entwickelte Prampolini die Atmosphäre zur leuchtenden Bühnenatmosphäre – zur „atmosfera scenica luminosa“<sup>63</sup>. Seine Vision einer elektromechanischen Architektur mit chromatischen Lichteffekten sollte die von der Malerei befreite Bühne – die Prampolini als plastischen Organismus beschreibt<sup>64</sup> – durch Lichttechnik beleben:

Die Bühne wird nicht mehr ein farbiger Hintergrund sein, sondern eine farblose elektromechanische Architektur, kraftvoll belebt durch chromatische Ausstrahlungen von Lichtquellen, erzeugt von elektrischen Scheinwerfern mit vielfarbigen Gläsern, die entsprechend der Psyche angeordnet und koordiniert sind, welche die jeweilige Bühnenhandlung erfordert. [Übersetzung A.K.]<sup>65</sup>

---

<sup>59</sup> Vgl. Prampolini, „L’atmosfera scenica futurista“, S. 164.

<sup>60</sup> „I reformatori della scena oggi mancano“. Prampolini, „Scenografia futurista“, S. 18.

<sup>61</sup> Vgl. Lista, *La scène futuriste*, S. 297f.

<sup>62</sup> Vgl. Berlangieri, *Enrico Prampolini scenografo e teorico di teatro*, S. 48.

<sup>63</sup> Prampolini, „L’atmosfera scenica futurista“, S. 164.

<sup>64</sup> Bei Prampolini heißt es: „realtà plastica vivente, come organismo costruttivo“. Prampolini, „L’atmosfera scenica futurista“, S. 164.

<sup>65</sup> „La scena non sarà più uno sfondo colorato, ma un’architettura elettromeccanica incolore, virificata potentemente da emanazioni cromatiche di fonte luminosa, generata da riflettori elettrici dai vetri multicolori disposti, coordinati analogicamente alla psiche che ogni azione scenica richiede.“ Prampolini, „Scenografia futurista“, S. 19, Hervorhebung im Original.

Wie Boccioni verfolgte Prampolini eine vitalistisch-spiritistische Lesart der Atmosphäre als dynamisches Materiefeld. Dem „empirismo“<sup>66</sup> des zeitgenössischen Theaters setzte er eine magisch-irreale Bühnenkonzeption entgegen: Er charakterisierte das Theater als mystischen Ritus<sup>67</sup> und den Bühnenraum als Ort einer spirituellen Ausstrahlung, die die gesamte Umgebung durchdringt<sup>68</sup> und ging so weit, eine neue, vom Theater ausgehende Zukunftsreligion zu beschwören.<sup>69</sup> Dennoch verortet Maria Grazia Berlangieri Prampolinis Werk in der zweiten Phase des Futurismus, die sich nach der Maschinenverherrlichung der 1910er Jahre durch eine Hinwendung zu wissenschaftlicher Methodik auszeichnete.<sup>70</sup> Prampolini entwickelte eine quasi-wissenschaftliche, distanzierte Herangehensweise.<sup>71</sup> Sein Bestreben, die Bühne als mehrdimensionalen Raum zu entwerfen, der als vierdimensionale Bühnenumgebung<sup>72</sup> auf die Raumzeit-Dimension verweist, zeigt sich exemplarisch im Entwurf zum *Teatro Magnetico* (Abb. 1). Auch Fischer-Lichte sieht in Prampolinis Theater eine Übereinstimmung „mit den neuesten Erkenntnissen der Physik [...], wie sie in Einsteins Relativitätstheorie formuliert sind.“<sup>73</sup>

---

<sup>66</sup> Prampolini, „L’atmosfera scenica futurista“, S. 164.

<sup>67</sup> Das Theater sei ein „rito mistico del dinamismo spirituale“. Ebd., S. 165

<sup>68</sup> Prampolini beschrieb den Bühnenraum als metaphysischen ‚Heiligenschein‘ der Umgebung: „aureola metafisica dell’ambiente“ ebd., Hervorhebung im Original.

<sup>69</sup> Im Theater entfalte sich „la nuova religione dell’avenire“. Ebd.

<sup>70</sup> Vgl. Berlangieri, *Enrico Prampolini scenografo e teorico di teatro*, S. 25.

<sup>71</sup> Berlangieri schreibt Prampolini eine Art Luftoptik zu – „una sorta di ottica aerea“. Ebd., S. 26–27.

<sup>72</sup> Bei Prampolini ist vom „spazioscenico polidimensionale“ sowie vom „ambiente scenico quadrimensionale“ die Rede. Prampolini, „L’atmosfera scenica futurista“, S. 164–165.

<sup>73</sup> Fischer-Lichte, Erika: „Die Entdeckung des Zuschauers. Paradigmenwechsel auf dem Theater des 20. Jahrhunderts“, in: *Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik* 21(81) 1991, S. 27.

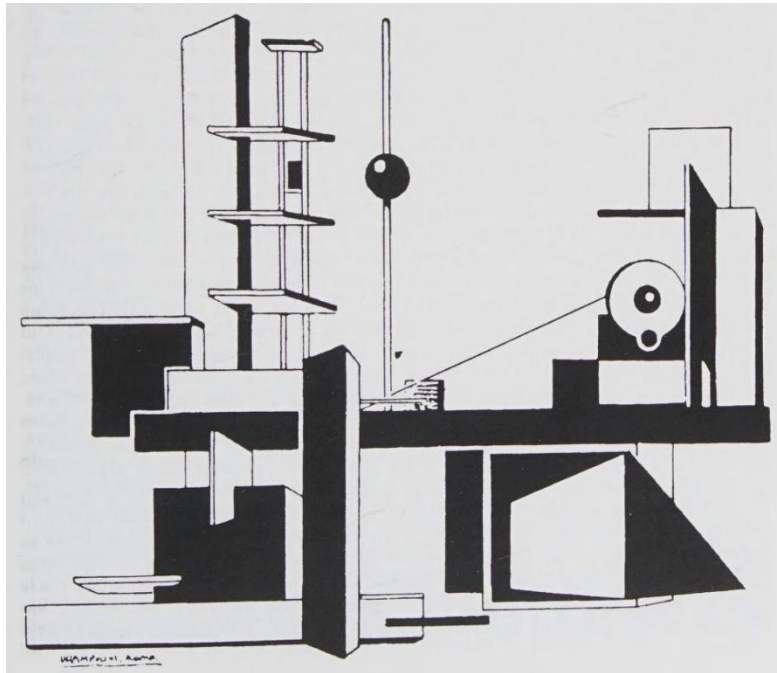


Abb. 1: Enrico Prampolinis Bühnenskizze zum „Teatro magnetico“ (1925).  
Aus: Giovanni Lista: La scène futuriste, 1989, S.299.

Prampolini beschrieb das Theater als wissenschaftliches und zugleich spirituelles kosmisches Mysterium.<sup>74</sup> und strebte eine objektive Szenographie an, die auf menschliche Darsteller\*innen verzichtete: „Die polydimensionale futuristische Raumbühne kam zum Beispiel völlig ohne den Schauspieler aus. Er wurde in seinen Funktionen durch den Raum selbst ersetzt.“<sup>75</sup> Der Mensch erschien ihm als Störfaktor im metaphysischen Ganzen der technisierten Bühne<sup>76</sup> –

---

<sup>74</sup> Prampolini beschrieb das Theater als „rivelazione magica di un mistero spirituale e scientifico.“ Prampolini, „L’atmosfera scenica futurista“, S. 165.

<sup>75</sup> Fischer-Lichte: „Die Entdeckung des Zuschauers“, S. 26–27.

<sup>76</sup> „Mentre la *concezione scenica* di una produzione teatrale rappresenta un *assoluto* nella trasposizione scenica, l’attore rappresenta sempre il lato *relativo*. Infatti l’*incognita*

eine Kritik, die an Craigs Konzept der Über-Marionette (1908) anschließt.<sup>77</sup> Statt der Darsteller\*innen rückte Prampolini das Publikum in den Fokus, dessen Wahrnehmung gezielt gelenkt werden sollte – ein zentrales Motiv des futuristischen Theaters der 1910er und 1920er Jahre. Die Atmosphäre wurde dabei zur Raummetapher eines kontrollierbaren Gesamtgefüges: obwohl er die Bühne als lebendiges System entwarf, zielte seine Vogelperspektive auf totale Kontrolle des Bühnengeschehens und der Publikumswahrnehmung. Dieser Steuerungsanspruch, der die Eliminierung der menschlichen Darsteller\*innen forderte, machte aus der vitalistisch gedachten Atmosphäre das Instrument einer streng regulierten Bühnenerfahrung eines hochtechnifizierten, geschlossenen Systems.

### Manipulation der Wahrnehmung. Das Theater als Labor der ‚Sensibilità‘

Prampolini erklärte das Theater zu einem Ort aggressiver Dynamik, der durch beschleunigte visuelle und akustische Reize die Wahrnehmung des Publikums direkt attackiere. In seinem Manifest *Scenografia futurista*, erschienen 1915 während des Ersten Weltkriegs, spiegeln sich zeitgleich eingesetzte Kriegstechniken wider: Er schlug vor, fluoreszierende Salze und Gase auf der Bühne einzusetzen, die durch elektrische Impulse und Farbtechnik zum Leuchten gebracht werden.<sup>78</sup> Prampolinis Manifest erschien im Mai 1915, nur einen Monat nach dem ersten militärischen Giftgasangriff deutscher Truppen; ein Ereignis, das Peter Sloterdijk als „Atmo-Terrorismus“ beschreibt, da es die Umwelt selbst zur Waffe gemacht und „nicht mehr

---

*dell'attore é quella che deforma e determina il significato della produzione teatrale*“ Prampolini, „L'atmosfera scenica futurista“, S. 165, Hervorhebung im Original.

<sup>77</sup> Vgl. Lista, *La scène futuriste*, S. 302.

<sup>78</sup> Prampolini beschreibt diese als „prodotte da corrente elettrica + gas colorati“. Prampolini, „Scenografia futurista“, S. 21.

auf den Körper eines Feindes, sondern auf dessen Umwelt<sup>79</sup> gezielt habe. In Parallele zur Kriegsführung forderte Prampolini nicht-menschliche „Gas-Schauspieler“ – bewegliche Licht- und Gasformationen: „wahre *Schauspieler*-Gase eines unbekanntes Theaters werden die lebenden Schauspieler ersetzen müssen.“ [Übers. AK]<sup>80</sup>

Nach Kritik an der Gefährlichkeit der Gase schlug Prampolini als Schutzmaßnahme Glaslocken vor.<sup>81</sup> Das Ziel seiner Bühnentechnik sei es, das Publikum gleichermaßen mit Freude und Schrecken zu erfüllen.<sup>82</sup> Prampolini konzipierte das Theater als Labor zur Schulung einer futuristischen *Sensibilità*, seine Aufführungen sollten als direkt auf die Wahrnehmung wirken.<sup>83</sup> Wie Serge Milan zeigt, fassten die Futuristen den romantischen Begriff der *Sensibilità* neu, um mechanische Moderne und Kunst in einem weitreichenden ideologischen Projekt zu vereinen: „*Sensibilità* was at the heart of one of Futurism’s main ideological objectives: the constant elaboration of a New Man, one who would be fully adapted to a new world transformed by science and technology.“<sup>84</sup>

Von Music-Hall, Zirkus und Varieté inspiriert, zielte das futuristische Theater darauf ab, die Trennung zwischen Bühne und Publikum aufzuheben und statt Repräsentation direkte Aktion zu setzen.<sup>85</sup>

---

<sup>79</sup> Sloterdijk, Peter: *Luftbeben. An den Quellen des Terrors*, Frankfurt a.M. 2002, S. 12.

<sup>80</sup> „veri attori-gas di un teatro incognito dovranno sostituire gli attori viventi.“ Prampolini, „Scenografia futurista“, S. 21, Hervorhebung im Original.

<sup>81</sup> Vgl. Berlangieri, *Enrico Prampolini scenografo e teorico di teatro*, S. 44.

<sup>82</sup> „Questi gas esilaranti, tonanti, [...] riempiranno di giocondità o di spavento il pubblico.“ „Diese heiteren, donnernden Gase [...] werden das Publikum mit Fröhlichkeit oder Schrecken erfüllen.“ [Übersetzung A.K.] Prampolini, „Scenografia futurista“, S. 21.

<sup>83</sup> Vgl. ebd., S. 19.

<sup>84</sup> Milan, Serge: „The ‚Futurist Sensibility‘: An Anti-philosophy for the Age of Technology“, in: Berghaus, Günter (Hg.): *Futurism and the Technological Imagination* (= Avant-Garde Critical Studies, Bd. 24). Amsterdam/New York/Rodopi 2001, S. 63, Hervorhebung im Original.

<sup>85</sup> Vgl. Taviani, *Uomini di cena, uomini di libro*, S. 45; 49.



Statt psychologischem Theater setzten die Futuristen auf eine physisch-metaphysische Bühne.<sup>86</sup> Das Theater bestehe in einem Spiel mit der Erregbarkeit des Publikums durch unmittelbare Einwirkung auf Geist, Nerven und Körper: „die Aufführung als *Wirkung* direkt auf den Geist, die Nerven, das Körperliche der Zuschauer, nicht als *Darstellung einer Handlung*.“ [Übersetzung A.K.]<sup>87</sup> Unter Rückgriff auf technik- und medizinhistorische Diskurse um 1900 charakterisiert Matthias Warstat das futuristische Theater als „Netzwerk“ bzw. „Nervennetz“, das Körper, Raum und Technologie kurzschließt, um das Nervensystem von Darsteller\*innen und Zuschauer\*innen zu stimulieren:

Der Futurismus [...] denkt von vornherein nicht in bipolaren Kategorien von Produktion und Rezeption. An die Stelle singulärer, interagierender Individuen, die man erst vereinigen müsste, tritt ein Netzwerk, das Mensch und Umgebung, Körper und Raum vollständig integriert. Eine Unterscheidung von innen und außen kannte dieser Diskurs schon deshalb nicht, weil auch der den Körper umgebende (Theater-)Raum analog zum Nervennetz als ein System energetisch aufgeladener Bahnen oder Strahlen konzipiert wurde.<sup>88</sup>

Warstat zufolge setzte das futuristische Theater auf die offensive Überstimulation der Nerven, die er als „Elektroschocktherapie“<sup>89</sup> beschreibt: Er erkennt darin eine politische Dimension: Das Theater mobilisierte das Publikum, blieb jedoch diffus und ohne klare Zielsetzung – eine ziellose Aggressivität, die es in den 1920er Jahren anfällig für faschistische Vereinnahmung machte.<sup>90</sup>

---

<sup>86</sup> Vgl. ebd., S. 49.

<sup>87</sup> „lo spettacolo come *azione* diretta sulla mente, sui nervi, sul fisico degli spettatori, non come *la rappresentazione di un'azione*.“ Ebd., S. 46, Hervorhebung im Original.

<sup>88</sup> Warstat, Matthias: *Krise und Heilung: Wirkungsästhetiken des Theaters*. Paderborn 2011, S. 87.

<sup>89</sup> Ebd., S. 85.

<sup>90</sup> „Was die Futuristen dagegen kaum beschäftigte, war die Frage, wohin die massive Aufrüttelung der Zeitgenossen letztendlich führen sollte. Seltsam funktionslos rotierten die grandios entworfenen Stimulationsmaschinen.“ Ebd., S. 87.

Nach einer politisch ambivalenten Frühphase, die auch kommunistische und anarchistische Positionen einschloss, rückte der Futurismus zunehmend in die Nähe des Faschismus. Exemplarisch lässt sich dies an einem Brief zeigen, den Antonio Gramsci 1922 an Leo Trotzki schrieb: Gramsci sah im Futurismus zunächst ein kritisches Potenzial,<sup>91</sup> stellte dann jedoch fest, dass die anfängliche Verbindung zur Arbeiterschaft schwand und viele junge Intellektuelle reaktionär geworden waren.<sup>92</sup> Der Futurismus wurde zur institutionalisierten Avantgarde des Faschismus, was sich auch im Theater zeigte: Künstler wie Prampolini, Bragaglia und Depero suchten Anschluss an die faschistische Kulturpolitik.

Die Frage der Naturästhetik führt unweigerlich zum Begriff des Natürlichen als biopolitischem Feld. Wie Matthias Dreyer in seiner *Kritik des Vitalen* betont, muss der moderne Lebensbegriff als Feld biopolitischen Wissens verstanden werden<sup>93</sup>, um eine unkritische Erzählung eines vermeintlich „unschuldigen“ Lebens zu vermeiden. Monica Cioli hat auf einen Aufsatz zur faschistischen Doktrin in der *Enciclopedia Italiana* (1932) verwiesen,<sup>94</sup> verfasst von Giovanni

---

<sup>91</sup> Entgegen der in der Forschung dominierenden Lesart von Gramscis frühem Futurismus-Interesse als reine Begeisterung für dessen experimentellen Charakter zeigt Nicole Gounalis anhand Gramscis ironischen Kommentare in „I futuristi“ (1913) eine bereits früh ambivalente Position: Seine Kritik richtete sich sowohl gegen die moralische Empörung der Futurismus-Gegner als auch gegen die provokative Rhetorik der Bewegung. Vgl. Gounalis, Nicole: „Antonio Gramsci on Italian Futurism: Politics and the Path to Modernism“, in: *Italian Studies* 73(4) (2018), S. 367.

<sup>92</sup> „I giovani intellettuali sono diventati quasi tutti reazionari. Gli operai, che nel futurismo vedevano gli elementi di una lotta contro la vecchia cultura accademica italiana immobile e lontana dalle masse popolari, adesso devono lottare con le armi in pugno per la propria libertà e poco s'interessano delle vecchie polemiche.“ Antonio Gramsci zitiert in: Taviani, *Uomini di scena, uomini di libro*, S. 48.

<sup>93</sup> Vgl. Dreyer, Matthias: „Kritik des Vitalen: Zu den epistemologischen Bedingungen von Liveness“, in: Cairo, Milena et al. (Hg.): *Episteme des Theaters*. Bielefeld 2016, S. 81.

<sup>94</sup> Vgl. Cioli, Monica: „The European avant-gardes and Italian fascism. The Kandinsky-Marinetti correspondence in July 1932“, <https://www.europa.clio-online.de/essay/id/fdae-1698> von 2017 (Zugriff am 22. August 2025), S. 5.

Gentile und unterzeichnet von Mussolini, der den spirituellen Charakter des faschistischen Lebenskonzepts betont:

The idea [of life] is therefore a spiritual one, and arises from the general reaction of the present century against the flaccid materialist positivism of the XIX century. [...] The Fascist conception of life is a religious one, in which man is viewed in his permanent relation to a higher law, endowed with an objective will transcending the individual and raising him to conscious membership of a spiritual society.<sup>95</sup>

Der italienische Faschismus definierte in Abgrenzung zum Materialismus des 19. Jahrhunderts das Leben als transzendente Kraft – eine Idee, die er mit dem Futurismus teilte und die Mussolini zu einer spirituellen Gesellschaftsordnung ausbaute, die den futuristischen Vorstellungen metaphysischer Vernetzung nahestand.

Während sich der Futurismus zunehmend dem Faschismus zuwandte, verfolgten die Architekten und zeitweiligen Futuristen Vinicio Paladini und Ivo Pannaggi, die in den 1920er Jahren mit Bragaglia am *Teatro degli Indipendenti* in Rom arbeiteten,<sup>96</sup> einen anderen Weg: Geprägt von der sowjetischen Avantgarde – Paladini durch seine explizit proletarische Kunstkonzeption,<sup>97</sup> Pannaggi durch seine Ausstellung im sowjetischen Pavillon der Biennale 1926<sup>98</sup> – entwickelten sie in ihrem *Manifesto dell'arte meccanica futurista* (1922) und dem Stück *Ballo meccanico futurista* (Abb. 2) eine neue Position. Inspiriert vom sowjetischen Theater zelebrierten Tänzer\*innen, die hinter geometrischen Kostüm- und Bühnenelementen verschwanden, „a powerful fantasy of human brotherhood and collectivity embedded in the energies liberated in factory work.“<sup>99</sup> In ihrem Manifest priesen sie die Verschmelzung von Mensch und

---

<sup>95</sup> Mussolini, Benito: *The Doctrine of Fascism*, Florenz 1938 (1932), S. 11–12.

<sup>96</sup> Vgl. Berghaus, Günter: *Italian Futurist Theatre, 1909–1944*. Oxford 1998, S. 417–420.

<sup>97</sup> Vgl. ebd., S. 417–419.

<sup>98</sup> Vgl. ebd., S. 420.

<sup>99</sup> Pizzi, Katia: *Italian Futurism and the Machine*. Manchester 2019, S. 145.

Maschine zur Stärkung des Proletariats<sup>100</sup> durch eine technologische Atmosphäre: „Wir fühlen mechanisch und fühlen uns aus Stahl konstruiert, auch wir sind Maschinen, auch wir mechanisiert von der Atmosphäre.“ [Übersetzung A.K.]<sup>101</sup> Wie Günther Berghaus betont, erschien das Manifest 1922 in *Lacerba* und 1923 in *Noi* – dort in einer von Prampolini stark überarbeiteten Version<sup>102</sup>, die den politischen Gehalt reduzierte und die Maschine von einem Symbol proletarischen Aufstands in eine ästhetisch-metaphysische Kraft umdeutete: „Instead of a functionalist aesthetics, Prampolini emphasized the surreal and magical forces of the machine“<sup>103</sup>. Prampolini Kritik an der technischen Strenge außeritalienischer Maschinenkunst markiert einen grundlegenden ästhetischen und politischen Konflikt im Futurismus: Während Paladini und Pannaggi eine sowjetisch inspirierte Ästhetik der Arbeiterbefreiung verfolgten, lud Prampolini die Maschine spirituell-metaphysisch auf.

---

<sup>100</sup> Vgl. Berghaus: *Italian Futurist Theatre, 1909–1944*, S. 417–419.

<sup>101</sup> „Sentiamo meccanicamente e ci sentiamo costruiti in acciaio, anche noi macchine, anche noi meccanizzati dall’atmosfera.“ Paladini, Vinicio/Pannaggi, Ivo: „Manifesto dell’arte meccanica futurista“, in: *Lacerba* 1922, S. 7.

<sup>102</sup> Vgl. Berghaus: *Italian Futurist Theatre, 1909–1944*, S. 422.

<sup>103</sup> Ebd., S. 423.

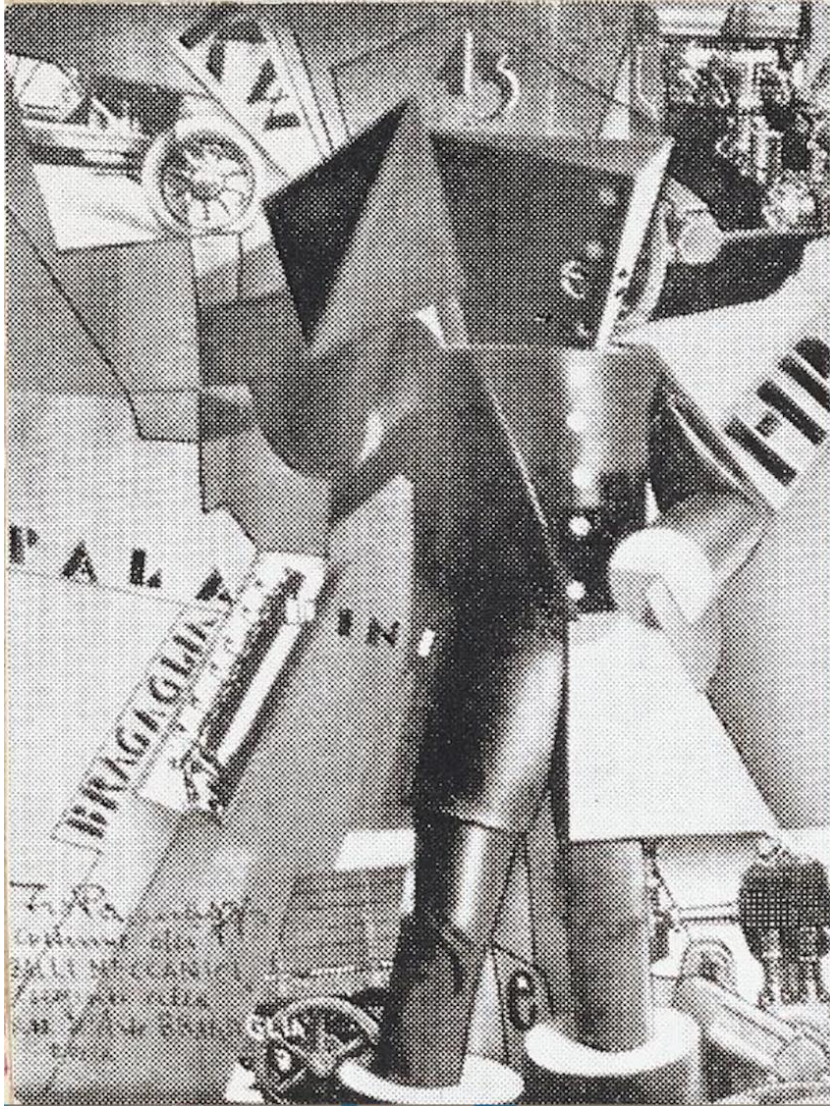


Abb. 2: Von Ivo Pannagi entworfenes Kostüm für den „ballo meccanico futurista“, (ca. 1922). © Archiv Anton Giulio Bragaglia, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Rom.

### Technik und Körperlichkeit. Atmosphärische Bühnenkonzepte bei Bragaglia, Tairow und Herrmann

Das Konzept der Atmosphäre verdeutlicht exemplarisch die internationale Vernetzung der italienischen Theateravantgarde während der nationalistisch geprägten 1920er Jahre. Während Futuristen wie Prampolini ein nationales Theater propagierten, öffnete Anton Giulio Bragaglia sein römisches *Teatro degli Indipendenti* (Abb. 3) für internationale Strömungen, insbesondere zu russischen Regisseuren wie Meyerhold Mejerchol'd und Evreinov.<sup>104</sup> Bragaglias Bezug auf die deutsche Übersetzung auf Alexander Tairows *Das entfesselte Theater* – ein Werk, das ein Kapitel zur *szenischen Atmosphäre* enthält – legt nahe, dass er sich von dessen Atmosphärenkonzept inspirieren ließ.<sup>105</sup>

Tairow konzipierte ein anti-naturalistisches Theater, das eine eigene künstliche „Natur“ erzeugen sollte: „Die Kunst stellt nicht die Natur dar. Sie schafft sich ihre eigene Natur.“<sup>106</sup> Wie Prampolini lehnte er gemalte Bühnenbilder ab und forderte das „aktive Eingreifen des Lichts in die Handlung“<sup>107</sup> – ein Element, das Bragaglia später mit seinem Begriff des *psychologischen Lichts* (*luce psicologica*) aufgriff. Tairow konzentrierte sich auf den Bühnenboden als *rhythmisches* Element und forderte dessen „Brechung [...] (durch die natürlich die Entwicklung der Tänze nicht gehindert werden dürfe)“<sup>108</sup>. Bragaglia griff diese Idee in seinen Entwürfen für eine multiple Bühne auf, die

---

<sup>104</sup> Vgl. D'Amelia, Antonella: „Pantomime e parodie russe al Teatro degli Indipendenti di A. G. Bragaglia“, in: *Teste e Linguaggi* 7 (2013), S. 136, Anmerkung 1.

<sup>105</sup> Vgl. Bragaglia, Anton Giulio: „Avanguardia italiana e teatro russo“, in: *Comoedia* 6(13–14) (1924), S. 5–8.

<sup>106</sup> Tairow, Alexander: „Die szenische Atmosphäre“, in: *Das entfesselte Theater*. Köln 1964 (1923), S. 146.

<sup>107</sup> Ebd., S. 154, Hervorhebung im Original.

<sup>108</sup> Ebd., S. 142

Aufzugstechnologie und verschiebbare Bühnenkammern integrieren sollte (Abb. 3), jedoch nie realisiert wurde.<sup>109</sup>

Im Gegensatz zu Prampolini verbannen Tairow und Bragaglia den menschlichen Körper nicht von der Bühne. Am *Teatro degli Indipendenti* verband Bragaglia in Zusammenarbeit mit Architekten wie Virgilio Marchi<sup>110</sup> (Abb. 4) avancierte Bühnentechnik mit experimentellen Aufführungen, etwa mit den Aufführungen der für ihre spirituellen Choreografien bekannten Tänzerin Charlotte Bara (Abb. 5). Wie Giulia Taddeo betont, wurde diese Verbindung von Technik und Körper in der theaterhistorischen Forschung lange übersehen.<sup>111</sup> Bragaglia verstand den Körper nicht als Störfaktor, sondern als Quelle von Fantasie, Seele und Ausdruck.<sup>112</sup> In Taddeos Worten verstand sich seine Bühne als „corpo vivente“<sup>113</sup> – als lebendiger Bühnenkörper und eigener Organismus, in dem der menschliche Körper nicht wie in einer leeren Schachtel isoliert bleiben, sondern in wechselseitiger Beziehung zur Bühne agieren sollte.<sup>114</sup>

---

<sup>109</sup> Vgl. Titomanlio, Carlo: „Anton Giulio Bragaglia teorico della meraviglia“, in: *Forum Italicum: A Journal of Italian Studies* 51(1) (2017), S. 194.

<sup>110</sup> Vgl. ebd., S. 189.

<sup>111</sup> Vgl. Taddeo, Giulia: „All’origine del teatro teatrale: Anton Giulio Bragaglia e la scena come corpo vivente“, in: *Danza e ricerca. Laboratorio di studi* 14(14) (2022), S. 71–90.

<sup>112</sup> Anton Giulio Bragaglia zitiert in: ebd., S. 84.

<sup>113</sup> Ebd., S. 72.

<sup>114</sup> Vgl. ebd.

## Szenische Atmosphären

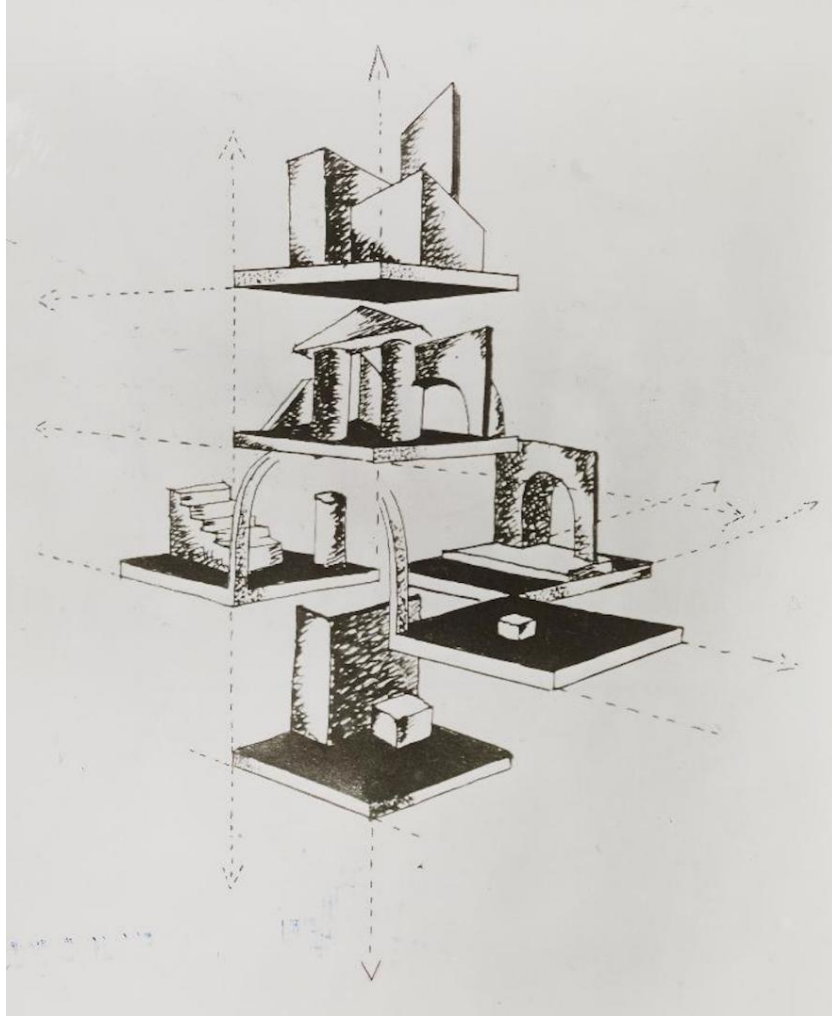


Abb. 3: Skizze der multiplen Bühne Bragaglias. © Archiv Anton Giulio Bragaglia, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Rom.



Kamber

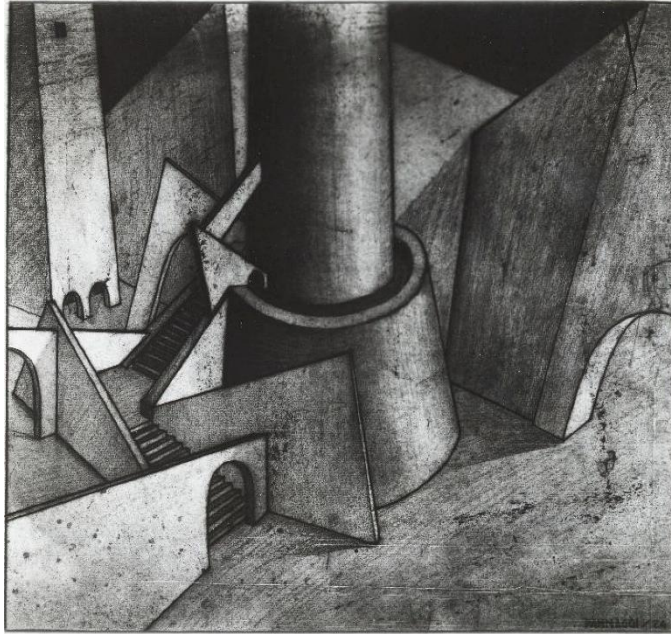


Abb. 4: Virgilio Marchis Zeichnung einer futuristischen Szene. © Archiv Anton Giulio Bragaglia, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Rom.



Abb. 5: Foto der Tänzerin Charlotte Bara. © Archiv Anton Giulio Bragaglia, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Rom.

## Szenische Atmosphären

Statt Schauspiel als Verkörperung einer Rolle zu denken, entwickelte Bragaglia einen Ansatz, der durch das Zusammenspiel von Schauspiel und Technologie Fantasien im Publikum anregen soll. Bragaglia zufolge reicht die *Einfühlung* in die Rolle, wie sie u.a. von Stanislawski gefordert wird, nicht aus. Stattdessen beschrieb er einen Transformationsprozess der Darsteller\*in auf der Bühne – bemerkenswerterweise mit dem Begriff der *Aura*<sup>115</sup>: „Ohne diese Aura bleibt der Schauspieler immer nur ein Schauspieler, der – wenn auch auf bewundernswerte Weise – eine Rolle spielt.“ [Übersetzung A.K.]<sup>116</sup> Diese Verbindung von Aura und moderner Bühnentechnologie antizipierte eine Debatte, die Walter Benjamin 1935 in seinem Kunstwerk-Aufsatz führen sollte. Während Benjamin die Aura als *einmalig* begriff – eine These, die Gernot Böhme später kritisierte<sup>117</sup> –, interessierte sich Bragaglia für ihre technische Reproduzierbarkeit: Die Bühnentechnologie rahmt und erzeugt die Aura und hebt damit produktiv die Grenze zwischen ‚Natur‘ und ‚Kultur‘ auf.

Wenige Jahre später entwickelte Max Herrmann sein Konzept des *theatralischen Raumerlebnisses*.<sup>118</sup> Wie Bragaglia untersuchte er, „wie der Bühnenraum in einen andersgearteten Raum verwandelt wird“<sup>119</sup> und lehnte gemalte Bühnenbilder ab. Er betonte, dass „zunächst wirklich der reale Raum gemeint“ sei und nicht ein metaphorischer. Mit seiner These „Bühnenkunst ist Raumkunst“<sup>120</sup> widmete er sich

---

<sup>115</sup> Im Original ist von „aurea“ die Rede, das im Italienischen „golden“ oder „aus Gold“ bezeichnet. Es scheint sich hier um einen typografischen Fehler im Original zu handeln, der sich wiederholt („aurea“ statt „aura“).

<sup>116</sup> „Senza questa aurea, l'attore resterà sempre l'attore che fa, sia pure mirabilmente, una parte.“ Bragaglia, Anton Giulio: „Il ‚clima‘ scenico“, in: *Comeodia* 9(2) (1927), S. 27.

<sup>117</sup> Böhme schreibt: „Die Aura selbst ist nicht einmalig, sondern wiederholbar.“ Böhme, *Atmosphäre: Essays zur neuen Ästhetik*, S. 27.

<sup>118</sup> Herrmann, Max: „Das theatralische Raumerlebnis“ (1931), in: Corssen, Stefan: *Max Herrmann und die Anfänge der Theaterwissenschaft: Mit teilweise unveröffentlichten Materialien* (= *Theatron* 24). Tübingen 1998, S. 270–281.

<sup>119</sup> Ebd., S. 271.

<sup>120</sup> Ebd.

der Frage nach dem „Einfluß des Raums auf den menschlichen Habitus“<sup>121</sup>:

Jeder Mensch ist von dem Raum, in dem er sich jeweilig befindet, in bezug [sic!] auf seinen Habitus durchaus abhängig: unser Gehen, unsere Gesten, unser Sprechen sind anders in der freien Natur als im geschlossenen Raum und im einzelnen [sic!] wieder entscheidend von den Besonderheiten dieser Natur oder dieses geschlossenen Raums bedingt. Und so wird auch in den großen schauspielerischen Leistungen, in den Bewegungen, in der Sprechart der dargestellten Person indirekt immer der besondere Raum enthalten sein, in dem sich in dem betreffenden Moment der dargestellte Mensch zu befinden hat.<sup>122</sup>

Sowohl Herrmann als auch die italienischen Futuristen entwickeln unabhängig voneinander atmosphärische Konzepte, die den Theaterraum als lebendiges, transformatives Medium begreifen – diese Parallelen sind somit als zeitgleiche Reaktionen auf die Krise des naturalistischen Theaters zu verstehen.

Zentral für Herrmann ist die „mitschöpferische Tätigkeit“<sup>123</sup> des Publikums, das das „Körpergefühl“ der Darsteller\*innen in „einer schattenhaften Nachbildung“<sup>124</sup> nacherlebt. Diese dezidiert *physiologisch* verstandene Übertragung<sup>125</sup> funktioniert jedoch nur im Parkett, wo das „gefühlsmäßige Einswerden des Zuschauererlebnisses mit dem des Schauspielers“<sup>126</sup> durch eine gemeinsame Augenhöhe

---

<sup>121</sup> Ebd., S. 274.

<sup>122</sup> Ebd.

<sup>123</sup> Ebd., S. 277.

<sup>124</sup> Ebd.

<sup>125</sup> Übertragungskonzepte, die versuchen, die Nachahmung auf eine physiologische Basis zu stellen, sind für manche Kunsttheorie um 1900 charakteristisch – beispielhaft zeigt sich dies in Jean Marie Guyaus Kunstsoziologie: „Im Grunde genommen gibt es nur Empfindungen von Bewegungen, und in jeder dieser Bewegungsempfindungen kann man eine mehr oder minder elementare Nachahmung der wahrgenommenen Bewegung erblicken. Der Eindruck des Angstschreis kommt dadurch zustande, dass dieser Schrei uns völlig durchdringt, uns auf eine den Nervenschwingungen des Wesens, das ihn ausgestoßen hat, symmetrische Art vibrieren lässt“. Guyau, Jean-Marie: *Die Kunst als soziologisches Phänomen*. Berlin 1987 (1889), S. 35

<sup>126</sup> Herrmann, „Das theatrale Raumerlebnis“, S. 279.

## Szenische Atmosphären

ermöglicht werde – eine Totalansicht von oben, wie sie Prampolini bevorzugte, lehnte Herrmann ab.<sup>127</sup>

Im Gegensatz zu Braglia bevorzugte er die „Einheit des Ortes“<sup>128</sup> und wies dabei auf die Grenzen der Bühnentechnik hin: stattdessen rückte er die Bedeutung von Schauspiel ins Zentrum<sup>129</sup> und kritisierte jene Regie, die das Raumerlebnis des Publikums durch Bühnentechnik zu beeinflussen suchte:

Und so sorgt im Grunde auch *der* Regisseur für das Raumerlebnis des Publikums am besten, der das Raumerlebnis des Schauspielers befördert, statt ihm durch alle möglichen auf das Publikum berechneten Elemente der Bühnenausstattung Hindernisse in den Weg zu legen.<sup>130</sup>

Herrmann knüpfte zwar explizit an die umweltpsychologischen Untersuchungen des Nervenarztes Willy Hellpach zu den „Einwirkungen der Landschaft auf den Menschen“<sup>131</sup> als Orientierungspunkt an, wandte sich aber von dessen Naturfokus ab: Während Hellpachs *geopsychische Erscheinungen* (1911)<sup>132</sup> die Wirkung von Klima und Landschaft erforschten, betonte Herrmann die „ungünstige Wirkung der realen Landschaft“<sup>133</sup> für das Theater und sprach sich gegen das Freilichttheater aus. Statt ‚natürlicher‘ Räume interessierte ihn die Frage, wie durch die Schauspielkunst selbst ein theatralischer Raum entstehen könne:

In der Theaterkunst handelt es sich also nicht um die Darstellung des Raumes, sondern um die Vorführung menschlicher Bewegung *im*

---

<sup>127</sup> Die von den Rangplätzen gebotene Vogelperspektive als „Welt vom Flugzeug aus“ (für die sich gerade der Futurismus mit seiner von der modernen Luftfahrt inspirierten „aeropittura“ interessierte) lehnt Herrmann als „beinahe unräumlich“ ab. Ebd.

<sup>128</sup> Ebd.

<sup>129</sup> Herrmann betont durchaus „das ganze Problem ‚Licht und Raumerlebnis““, klammert es jedoch im Rahmen seines Aufsatzes aus. Ebd., S. 276.

<sup>130</sup> Ebd., S. 280, Hervorhebung im Original.

<sup>131</sup> Ebd., S. 274.

<sup>132</sup> Hellpach, Willy: *Die geopsychischen Erscheinungen: Wetter, Klima und Landschaft in ihrem Einfluss auf das Seelenleben*. Leipzig 1911.

<sup>133</sup> Herrmann: *Das theatralische Raumerlebnis*, S. 275.

theatralischen Raum. Dieser Raum ist aber niemals oder doch kaum je identisch mit dem realen Raum, der auf der Bühne existiert, [...] Der Raum, den das Theater meint, ist vielmehr ein Kunstraum, der erst durch eine mehr oder weniger große innerliche Verwandlung des tatsächlichen Raumes zustandekommt, ist ein Erlebnis, bei dem der Bühnenraum in einen andersgearteten Raum verwandelt wird.<sup>134</sup>

Während Hellpach äußere Natureinflüsse untersuchte, beschrieb Herrmann die Beziehung zwischen Raum und Darsteller\*in als Wechselwirkung: „Eine gewisse Bindung des Darstellers durch die Bühne, auf der er steht, ist natürlich gegeben, aber innerhalb ihrer hat doch er erst die Räume zu schaffen, die den inneren Notwendigkeiten seiner Rolle gemäß sind.“<sup>135</sup> In seinem *theatralischen Raumerlebnis* entriss Herrmann die Frage nach der Wechselwirkung zwischen Raum und Erleben der Neuropathologie und Umweltpsychologie und übertrug sie ins Theater.

### Die Bühne als technische Umwelt: Bragaglias *clima scenico*

In seinem Artikel zum *clima scenico* zog Bragaglia eine Parallele zwischen moderner Bühnentechnik und der Theatermechanik des 17. Jahrhunderts: „Die Industrie und die Technik arbeiten mit der Kunst zusammen, wie es die Mechanik im 17. Jahrhundert tat. Das moderne Wunder ist vollbracht.“ [Übersetzung A.K.]<sup>136</sup> In den Bühnenmaschinen des Barocktheaters erkannte er die Vorwegnahme filmischer Montage.<sup>137</sup> Damit verfolgte Bragaglia einen anti-futuristischen Rückgriff auf die Theatergeschichte: Statt sich am Medium des

---

<sup>134</sup> Ebd., S. 271, Hervorhebung im Original.

<sup>135</sup> Ebd., S. 273.

<sup>136</sup> „L'Industria e la Tecnica collaborano con l'Arte, come la Meccanica nel Seicento. Il miracolo moderno è compiuto.“ Bragaglia, „Il ‚clima‘ scenico“, S. 48.

<sup>137</sup> Vgl. Titomanlio, „Anton Giulia Bragaglia teorico della meraviglia“, S. 195.

## Szenische Atmosphären

modernen Films zu orientieren, solle sich das Theater auf seine eigene Geschichte und Materialität besinnen.<sup>138</sup>

In seinen Überlegungen entwickelte Bragaglia das Konzept einer lebendigen Bühnenatmosphäre.<sup>139</sup> Zentral ist sein Konzept des „Luce Psicologica“<sup>140</sup> – einer psychologischen Lichtregie, die über bloße Illumination hinausgeht und die Wahrnehmung des theatralen Raums atmosphärisch beeinflusst.<sup>141</sup> In Abgrenzung zu Ricciardis *Teatro del Colore* will Bragaglia den menschlichen Körper nicht durch Lichtspiele ersetzen, sondern die emotionale Atmosphäre der Aufführung unterstützen.<sup>142</sup> Die praktische Umsetzung betrieb der Architekt Antonio Valente mit Projektoren, deren Licht durch farbige Seidenschichten gedämpft wurde, und mit versteckten Lichtquellen in Wänden, Säulen und im Mobiliar, um das Licht zum integralen Bestandteil der theatralen Handlung zu machen.<sup>143</sup>

Bragalias Rückgriff auf den meteorologischen Begriff des Klimas verdeutlicht seinen Versuch, mit moderner Lichttechnik eine quasi-natürliche Atmosphäre zu schaffen – was ihn beispielhaft zu der Einsicht führte, dass eine Rekonstruktion von Florenz unter dem Münchner Himmel unweigerlich scheitern müsse, da die spezifische Lichtatmosphäre fehlt.<sup>144</sup> Während Böhme fast ein Jahrhundert später untersucht, wie in der Dichtung die Dämmerung als Atmosphäre künstlerisch erzeugt wird, die „den Menschen in ihren Bann

---

<sup>138</sup> Vgl. ebd.

<sup>139</sup> „Il luogo scenico non sarà più evocato col mezzo della pittura, ma con quello delle atmosfere locali ottenute dalle luci colorate. Queste vivono, si trasformano, trascolorando come la fisionomia delle cose e dei luoghi.“ Bragaglia, „Il ‚clima‘ scenico“, S. 27.

<sup>140</sup> Ebd.

<sup>141</sup> Das Licht solle eine „atmosfera di suggestione“ erzeugen. Ebd.

<sup>142</sup> „La mia ‚Luce‘ intende umilmente commentare la poesia e collaborare alla creazione di un’atmosfera di suggestione: il ‚Teatro del Colore‘ invece vuol giungere a dare il dramma di colore indipendente, soltanto motivato dalla poesia.“ Ebd.

<sup>143</sup> Vgl. Titomanlio, „Anton Giulia Bragaglia teorico della meraviglia“, S. 188.

<sup>144</sup> Vgl. Bragaglia, „Il ‚clima‘ scenico“, S. 48.

zieht“<sup>145</sup>, widmete sich Bragaglia bereits 1925 in mehreren Artikeln der konkreten bühnentechnischen Reproduktion atmosphärischer Naturphänomene. Für diese praktische Umsetzung griff er auf Innovationen des spanischen Künstlers, Modedesigners und Ingenieurs Mariano Fortuny (1871–1941) zurück, der ab 1889 in Venedig lebte und mit zahlreichen Patenten die Theaterbeleuchtung revolutionierte.<sup>146</sup> Fortunys charakteristisches Material war der Einsatz von Seide und Samt (Abb. 6): ihre lichtreflektierenden Eigenschaften nutzte er sowohl für Theatertechnik als auch für seine Modeschöpfungen. Seine ikonischen ‚Delphos‘-Kleider übertrugen mit einer speziellen Plissee-Technik die an antiken Skulpturen studierten Falten griechischer Gewänder in die Mode der Moderne. Seine Licht- und Stoffkonstruktionen für das Theater entstanden parallel zu Bewegungsstudien des Körpers. Wie Gabriele Brandstetter betont, verband Fortuny seine Modeexperimente eng mit Theater und Tanz.<sup>147</sup>

1891 entdeckte Fortuny in Bayreuth Wagners Gesamtkunstwerk, das ihn zu eigenen Bühnenbildern inspirierte.<sup>148</sup> Nach kurzer Zusammenarbeit mit Adolphe Appia 1903 entwickelte er ein System indirekter Beleuchtung.<sup>149</sup> Seine elektrifizierte ‚Fortuny-Kuppel‘ (Abb. 7), 1906 erstmals im Privattheater der Comtesse de Béarn installiert, bestand aus einer stoffbespannten Konstruktion mit Lampen,

---

<sup>145</sup> Böhme, Gernot: „Das Bild der Dämmerung“, in: akku Kunstplattform (Hg.): *Alois Lichtsteiner. Weisse Nacht*. Luzern 2011, S. 21.

<sup>146</sup> Zu Fortunys Theaterschaffen vgl. Smith, Wendy Ligon: *Fortuny – Time, Space, Light*. New Haven/London 2022; De Osma, Guillermo: *Fortuny: His Life and Work*. New York 2016; Biggi, Maria Ida/Franzini Claudio/Grazioli, Cristina/Maino, Marzia (Hg.): *La scena di Mariano Fortuny: atti del convegno internazionale di studi: Padova-Venezia, 21–23 novembre 2013*. Rom 2016.

<sup>147</sup> Vgl. Brandstetter, Gabriele: *Tanz-Lektüren: Körperbilder und Raumfiguren der Avantgarde*. Frankfurt a. M. 1995, S. 129.

<sup>148</sup> Vgl. Smith, *Fortuny – Time, Space, Light*, S. 117–118.

<sup>149</sup> Vgl. ebd., S. 118–119.

## Szenische Atmosphären

Seidenbändern und Spiegeln, die daraufhin europaweit zum Einsatz kam.<sup>150</sup>

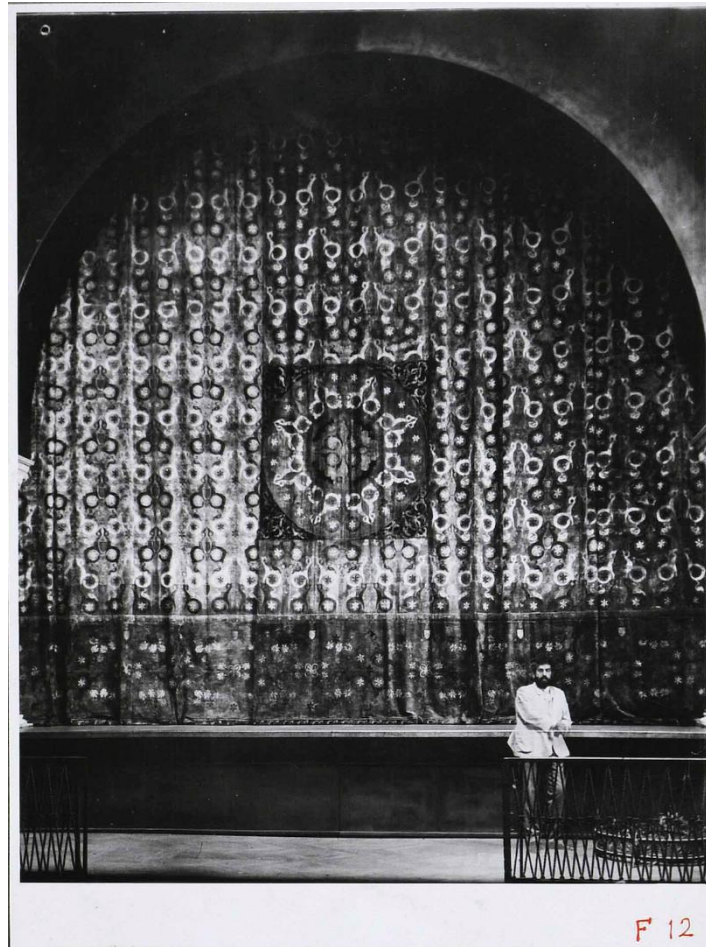


Abb. 6: Mariano Fortuny vor dem von ihm entworfenen Vorhang im Theater der Comtesse de Béarn (1906). © Museo Fortuny. Mit freundlicher Genehmigung der Fondazione Musei Civici di Venezia.

---

<sup>150</sup> Vgl. ebd., S. 113.



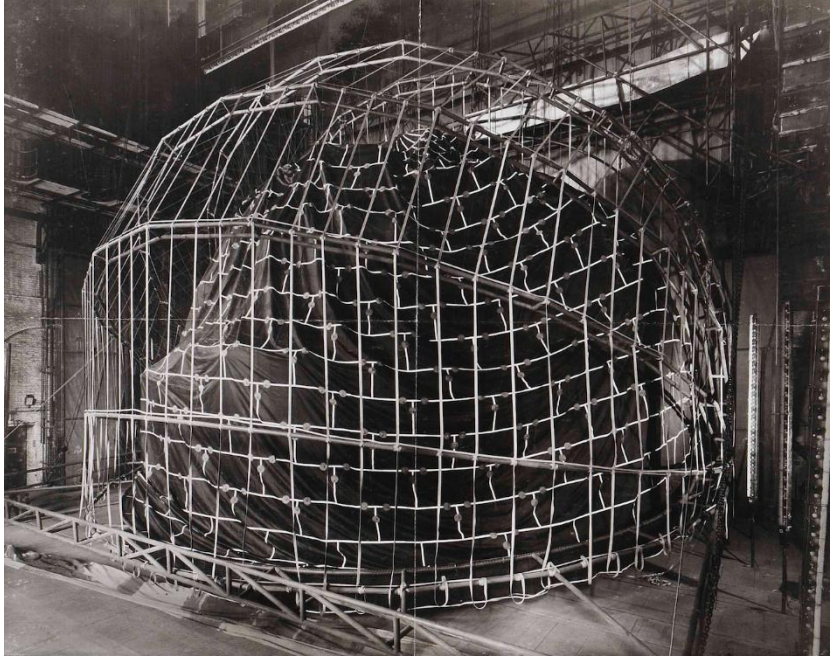


Abb. 7: Nach Fortunys Vorbild entworfener Dom für die Krolloper, Berlin. © Museo Fortuny. Mit freundlicher Genehmigung der Fondazione Musei Civici di Venezia.

Der Erfolg zeigte sich in Charles-Marie Widores Kommentar, der die Fortuny-Kuppel als perfekte Imitation von Realität, Natur und Leben beschrieb – eine künstliche Atmosphäre, die das Publikum wie Atemluft umgab: „Wir befinden uns in der Realität; in der Natur selbst; diese Kuppel ist die Himmelskalotte, der grenzenlose Horizont, die Luft, die man atmet, die Atmosphäre, das Leben.“ [Übersetzung A.K.]<sup>151</sup> Zudem entwickelte Fortuny eine Technik zur Projektion künstlicher Wolken mithilfe versilberter Glasplatten – ein

---

<sup>151</sup> „Nous sommes dans la réalité ; dans la nature, elle-même ; cette coupole, c’est la calotte du ciel, l’horizon sans limite, l’air qu’on respire, l’atmosphère, la vie.“ Widor, Charles-Marie: „Nouveau système d’éclairage de la scène“, in: *Le Ménestrel* 72(15) (15. April 1906), S. 117.

## Szenische Atmosphären

Verfahren, das auch Bragaglia interessiert haben dürfte. 1907 verfeinerte Fortuny diese Methode am Krolloper mit einem sechsteiligen Apparat, der bewegte Wolkenformationen erzeugte (Abb. 8).<sup>152</sup>

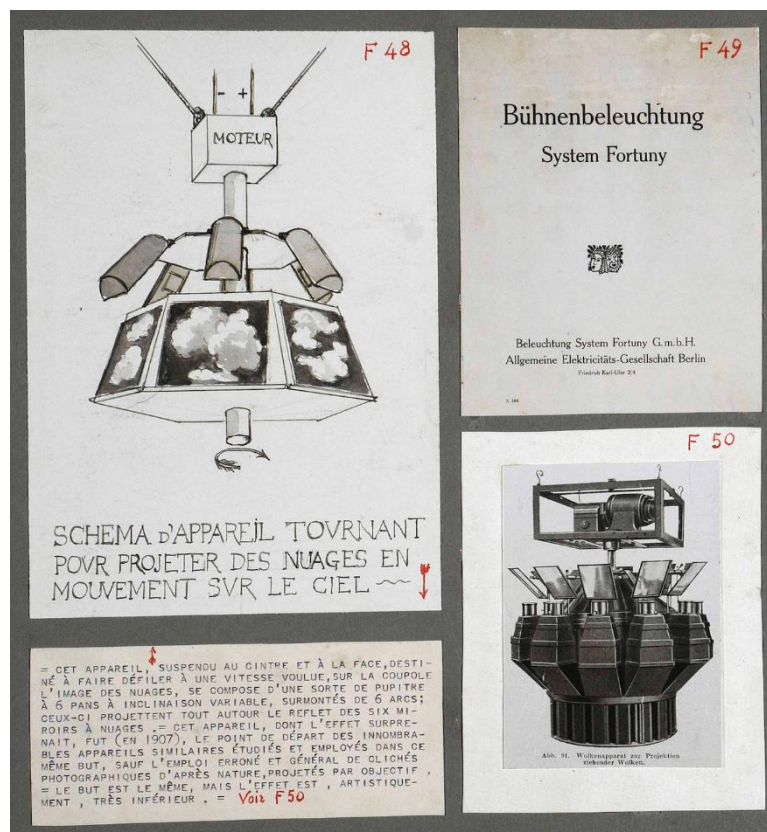


Abb. 8: Von Fortuny entworfener Wolkenprojektor, rotierbar zur Simulation bewegter Himmelseffekte. © Museo Fortuny. Mit freundlicher Genehmigung der Fondazione Musei Civici di Venezia.

<sup>152</sup> Vgl. Smith: *Fortuny – Time, Space, Light*, S. 124–125.

## Kamber

Was Bragaglia von Fortuny übernahm, war die Ersetzung der gemalten Hintergründe durch mobile Projektoren für natürliche Freilichteffekte, sowie der Einsatz von indirektem, durch Seidenstoff diffundiertem Licht; eine Technik, die Bragaglia etwa für sein Solarlampen-Konzept adaptierte, das er im Artikel *La lanterna solare* beschreibt.<sup>153</sup> Es handelte sich um ein Gerät zur naturgetreuen Simulation von Tageslichtstimmungen, das von Sonnenauf- bis Sonnenuntergang durch Farbgebung, -intensität und -verlauf das Tageslicht nachbilden sollte, wie Ivo Pannaggis Skizze veranschaulicht (Abb. 9).

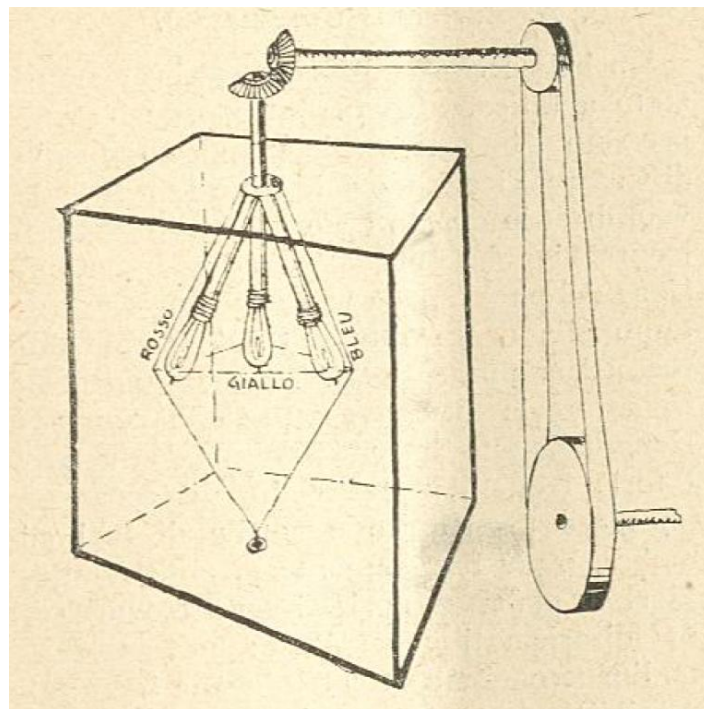


Abb. 9: Bragalias Entwurf einer Solarlampe. Aus: *Comoedia* 7(9) (1925), S. 489.

<sup>153</sup> Vgl. Bragaglia, Anton Giulio: „La lanterna solare“, in: *Comoedia* 7(9) (1925), S. 489.

## Szenische Atmosphären

Die Apparatur besteht aus einem Würfel aus weißer Seide, in dem sich ein Glasprisma mit drei 1000-Kerzen-Lampen in den Grundfarben dreht.<sup>154</sup> Durch die motorisierte Rotation des Prismas soll bei maximaler Geschwindigkeit kaltes Licht entstehen, während bei minimaler Geschwindigkeit stark zerlegtes Licht – der Effekt eines Sonnenuntergangs – erzeugt wird. Selbst dort, wo Bragaglia Fortuny nicht explizit erwähnt, sind dessen Einflüsse erkennbar: In seinen Artikeln<sup>155</sup> beschreibt er ähnliche Apparaturen – darunter einen motorisierten Wolkenapparat für bewegliche Formationen, durch flimmernde Lampen erzeugte Sternenhimmel und tragbare Bogenlampen für Blitzeffekte an beliebigen Bühnenstellen.<sup>156</sup> Technische Präzision und Imagination dient der Natursimulation, in der Kontrolle und Naturwirkung keine Gegensätze bilden. Bragaglia sieht seine Bühnentechnik nicht in der Tradition des naturalistischen Theaters, sondern als theatrales Äquivalent zum Kinematographen: „Wo das Theater in szenografischer Hinsicht nicht an das Kino heranreicht, muss es durch die Farbe dorthin gelangen.“ [Übersetzung A.K.]<sup>157</sup> Dazu fordert Bragaglia für das Theater eine durch Lichttechnik realisierte Farbgestaltung anstelle traditioneller Malerei.

### Fazit: Szenische Atmosphären – Natur und Technik im futuristischen Theater

Die Untersuchung atmosphärischer Raumkonzepte im futuristischen Theater zeigt eine komplexere Beziehung zur ‚Natur‘, als das

---

<sup>154</sup> Vgl. ebd.

<sup>155</sup> Vgl. Bragaglia, Anton Giulio: „Il firmamento sulla scena“, in: *Comoedia* 7(10) (1925), S. 533; Vgl. Bragaglia, Anton Giulio: „La luce celeste“, in: *Comoedia* 7(11) (1925), S. 594.

<sup>156</sup> Vgl. Bragaglia, „La luce celeste“, S. 594.

<sup>157</sup> „Dove il teatro scenograficamente non può arrivare, nei confronti del cinema, deve giungere per via del colore.“ Bragaglia, „La lanterna solare“, S. 489.

gängige Verständnis des Futurismus als technikverherrlichende, naturfeindliche Bewegung vermuten lässt. Während Marinetti in *Uccidiamo il chiaro di luna!*<sup>158</sup> die Ermordung des Mondlichts forderte, strebten Bragaglia und Prampolini eine Verschmelzung von ‚Natur‘ und ‚Technik‘ an. Das futuristische Theater wurde zum urbanen Schauplatz für frühe technische *Environments* – und ist dahingehend vergleichbar mit dem modernen Projektionsplanetarium der ausgehenden 1920er Jahre: „An die Stelle einer Objektivierung der dem Menschen gegenüberstehenden und von ihm kulturell bearbeiteten Natur ist eine Bearbeitung der Grenze von Natur und Kultur selbst getreten.“<sup>159</sup>

Die futuristischen Atmosphären oszillieren zwischen technischer Kontrolle und leiblicher Erfahrung, zwischen Naturästhetik und Maschinenkunst. Die Entwicklung der futuristischen Atmosphären lässt sich als Übergang von Rossos statischer zu Boccionis dynamischer Raumvorstellung nachzeichnen. Während Prampolini das Publikum in eine technisch-metaphysische Bühnenumgebung ohne Schauspieler\*in überführte, um auf dessen Wahrnehmung einzuwirken, begriff Bragaglia Atmosphäre als interaktives Medium zwischen Darsteller\*in, Raum und Publikum. Er konzipierte die Bühne als *clima scenico*, das Natur durch Licht, Farbe und Bewegung künstlich erfahrbar machte. Anders als Prampolini integrierte er den menschlichen Körper in die technisierte Umgebung, womit seine Vision eines körperlichen Theaters mit Max Herrmanns theatralischem Raumerlebnis und später mit Gernot Böhmes Atmosphärenästhetik korrespondiert.

---

<sup>158</sup> Marinetti, Filippo, Tommaso: *Uccidiamo il chiaro di luna!*. Mailand 1911 (1909).

<sup>159</sup> Herrmann, Hans-Christian v.: „Zum Planetarium“, in: Goehl, Boris/Herrmann, Hans-Christian v./Suzuki, Kohei (Hg.): *Zum Planetarium: Wissensgeschichtliche Studien*. Paderborn 2019, S. 13–40, hier: S. 40.

## Szenische Atmosphären

Die Verbindung von Naturästhetik und technischer Kontrolle zeigt die Ambivalenz des futuristischen Theaters: es eröffnete neue gestalterische Möglichkeiten, war aber auch in Wahrnehmungsmanipulation verstrickt. Während Bragaglia Raum als leiblich erfahrbare, interaktive Dimension begreift, verharrt Prampolini in einem Modell der kontrollierten Umwelt, die auf Kontrolle und präzise Steuerung setzt. Diese umkämpften Neubestimmungen von Körper, Raum und Technik zeigen, dass Atmosphäre als materiell verankertes Phänomen mit ihren medialen Bedingungen verwoben ist. Die futuristischen Atmosphären sind Teil eines umfassenden Diskurses über die technische Herstellung von Naturbildern. Entgegen der Annahme einer „Abkehr von oder ein Verdrängen der Natur“<sup>160</sup> trug das futuristische Theater zur Entwicklung einer modernen Techno-Naturästhetik bei, deren Wirkungen bis heute spürbar sind.

---

<sup>160</sup> Böhme, *Für eine ökologische Naturästhetik*, S. 20.

## Kamber

Alexander Kamber, M.A., Doktorand im Fach Kulturanalyse an der Universität Zürich. Er forscht zu Körper-Umwelt-Beziehungen in modernen Bewegungskulturen um 1900 – von Tanz und Theater über Gymnastik bis zu frühen Körpertherapien – im Horizont eines sich formierenden ökologischen Denkens, wobei er deren Verflechtungen mit Medizin, Psychologie und Biologie untersucht.

Kamber, Alexander: Szenische Atmosphären. Naturästhetische Elemente im futuristischen Theater, in: Adam Czirak, Theresa Eisele (Hg.): *Thewis. Online-Zeitschrift der Gesellschaft für Theaterwissenschaft*, Vol. 12, Ausg. 1 (2025), S. 266-304, DOI 10.21248/thewis.12.2025.166