

2. Der moderne Tanz in Deutschland in den 1920er Jahren

2.1. Was versteht man unter „Ausdruckstanz“?

In den Nachschlagewerken wird Dore Hoyer immer wieder als Repräsentantin des Ausdruckstanzes dargestellt.¹ Um Dore Hoyers künstlerische Leistungen im Vergleich einordnen und bewerten und wie beabsichtigt ihre Weiterentwicklung des Ausdruckstanzes beweisen zu können, ist es zunächst erforderlich, den Ausdruckstanz oder modernen Tanz im Deutschland der 1920er Jahre allgemein und anhand einzelner Beispiele darzustellen sowie hierbei Nutzung und Verständnis des Begriffs „Ausdruckstanz“ aufzuzeigen.

2.1.1. Vielfalt der Benennung und Verwendung des Begriffs

Aus heutiger Sicht wird oft der gesamte Bereich des modernen (künstlerischen) Tanzes in Deutschland von 1910 bis 1933 als „Ausdruckstanz“ zusammengefaßt.² Hierbei ist weder der Beginn noch das offensichtlich mit dem Wechsel von der Weimarer Republik ins Dritte Reich angesetzte Ende der Ausdruckstanz-Epoche zufriedenstellend definiert. Eine etwas weiter gefaßte zeitliche Definition legt den Ausdruckstanz auf den Zeitraum von 1908 bis 1936 fest.³ Diese Zeitspanne ist durch Einbeziehung von Vorläufern wie Isadora Duncan⁴ oder das Ende des Zweiten Weltkrieges auf die „erste Hälfte des 20. Jahrhunderts“ erweiterbar.⁵ Auch die Fortsetzung des Ausdruckstanzes durch einzelne Vertreterinnen wie Dore Hoyer und Marianne Vogel-

¹ So heißt es beispielsweise im Großen Brockhaus von 1983 unter dem Namenseintrag: „eine der Hauptvertreterinnen des dt. Ausdruckstanzes“. (Aktualisierte 18. Aufl., Kompaktausgabe in 26 Bdn, Bd 10, S. 73). Ähnlich beispielsweise auch in: Das aktuelle Lexikon. Hrsg. v. d. Bertelsmann-Redaktion. Gütersloh 1956, Stichwort „Tanz“, Sp. 842. Und Otto Schneider formuliert in seinem „Tanzlexikon“: „Dore Hoyer galt als eine Hauptvertreterin der deutschen Tradition modernen Ausdruckstanzes.“ (S. 239).

² Diese Feststellung über die „derzeitige Tanzliteratur“ treffen namentlich Müller 1986 (S. 4) und Klein 1992 (S. 306, Anm. 58).

³ Vom ersten Auftreten der Schwestern Wiesenthal bis zur Olympiade in Berlin; vgl. Howe 1996, im Untertitel und v.a. S. 213, die jedoch dort einschränkend vom „beginning of the end of this dance movement“ spricht.

⁴ Gelegentlich wird auch heute noch die in den Jahren um 1910 geläufige Bezeichnung von den „Barfuß tänzerinnen“ gebraucht, nun sowohl Duncan als auch Wigman und ihre Schülerinnen umfassend.

⁵ Vgl. Oberzaucher-Schüller 1992

sang bis in die 1960er oder beginnenden 1970er Jahre ist bei der zeitlichen Eingrenzung des Begriffs zu berücksichtigen.⁶

Gelegentlich werden heute die beiden alternativen Bezeichnungen „moderner Tanz“ und „Ausdruckstanz“ zu „moderner Ausdruckstanz“ zusammengefaßt, ohne damit sinnvoll eine Unterscheidung von „altem Ausdruckstanz“ herzustellen.⁷ Sogar die völlig ungewöhnliche, sehr problematische Formulierung vom „amerikanischen Ausdruckstanz“ wurde in jüngster Zeit gebraucht.⁸ Vereinzelt ist gegenwärtig noch der Begriff „freier Tanz“ anzutreffen. Dieser wird heute allgemein als „frei vom subventionierten Theaterbetrieb“ verstanden, kann ebenso als „frei vom klassischen Bewegungskodex des Balletts“ und „frei von den körperlichen Zwängen des Ballettkostüms und Spitzenschuhs“ interpretiert werden, wurde jedoch ursprünglich von Laban spätestens Anfang der 1920er Jahre als „frei von Musikbegleitung“ definiert⁹ (wobei er dem von Mary Wigman angestrebten Ideal des „absoluten“ Tanzes entspricht), - und wurde in den 1930er Jahren durchaus aber auch als Synonym für den modernen Tanz gebraucht.¹⁰ Andere häufig verwandte zeitgenössische Bezeichnungen wie „neuer“ Tanz oder insbesondere „neuer künstlerischer Tanz“, im Ausland auch „German Dance“, sind heute ungebräuchlich geworden, ebenso die bereits erwähnten, sich am Aufführungsort orientierenden Gattungsnamen „Podium[s]tanz“ und „Kam-

⁶ Vgl. u.a. Howe 1996, S.216. Und schließlich soll nicht unerwähnt bleiben, daß heute - eher wieder als noch - verschiedentlich „Ausdruckstanz“ unterrichtet und auch in die Tanztherapie einbezogen wird.

⁷ Einmal könnte man davon sprechen, daß es schon vor dem 20. Jahrhundert Ausdruckstanz gegeben hat (s.u.; vgl. Junk 1930, S. 16), wenn auch dieser Begriff dafür nicht verwendet wurde; dann wäre der A. der 1920er Jahre der moderne. Oder man könnte den A. der 1920er Jahre als den eigentlichen, somit „alten“ A. von Wiederbelebungsversuchen der jüngsten Vergangenheit oder überhaupt seinen Weiterentwicklungen abgrenzen. Vgl. die Verwendung bei Hoyer 1948.

⁸ In der Dissertation von Donath, S. 57: „Die Stagnation des klassischen Balletts löste nicht nur eine Revolte amerikanischer Ausdruckstänzer aus [...]“; ihr Kapitel „Zur Entstehung des modernen Ausdruckstanzes“ liefert keine ausreichende Darstellung der Thematik. - Nach Müllers Definition der „Begründung des Ausdruckstanzes durch Mary Wigman“ (Müller 1986) wäre die Bezeichnung „amerikanischer Ausdruckstanz“ für die Zeit vor Wigman ein Paradoxon.

⁹ Laban 1922, S. 185f. - Auch bei Brandenburg 1921, S.177: „Der freie Tanz - das ist der ganz auf sich selbst gestellte, nur dem eigenen Gesetz verpflichtete Tanz, den Laban absichtlich nicht als Tanz ohne Musik bezeichnet, weil mit dem 'ohne' etwas Fehlendes eingestanden und entschuldigt zu werden schiene [...]. Laban will nicht musikalische Rhythmen in körperliche umsetzen lassen, sondern aus seinen Schülern den körperlichen Rhythmus an sich herausholen. [...] [So] dass für Laban der prinzipiell höchste und reinste Tanz in der Formung der stummen Bewegung besteht.“ - Winther zitiert 1915 einen Brief Labans: „In Ascona sollen alle Gebiete der menschlichen Äußerung und Tätigkeit vom Ballast sentimentaler Kunst- und Lebensauffassung befreit werden: Der freie Tanz eines schönen Lebens.“ (S. 59). Vgl. auch die Verwendung im anglo-amerikanischen Sprachraum, etwa E. Selden: *Elements of Free Dance*. New York 1930.

¹⁰ Kogler / Günther, Stichwort „Ausdruckstanz“: „Wigman hat schon in den dreißiger Jahren, nach dem Ende des eigentlichen Ausdruckstanzes, empfohlen, lieber vom Neuen Künstlerischen Tanz zu

mertanz“. Die gelegentlich benutzte Bezeichnung „expressionistischer Tanz“ ist von Anfang an umstritten¹¹; Kogler weist wegen vielfacher Mißverständnisse in der anglo-amerikanischen Literatur darauf hin, daß „Ausdruckstanz“ keineswegs mit „expressionist dance“ zu übersetzen ist.¹² Im Rußland der 1910er und 1920er Jahre sprach man vom „plastischen Tanz“.¹³

Sein Wirkungsbereich überschreitet Ländergrenzen, so daß Ausdruckstanz auch als eine zentral- oder „mitteleuropäische Bewegung der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts“ bezeichnet werden kann.¹⁴ In den ersten Jahren des Dritten Reiches, als der Nationalsozialismus sich als Staatsmacht etablierte, wurden im Zuge der Umsetzung seiner Ideologie vom neuen „Deutschtum“ der Expressionismus und das Theater der Weimarer Republik zum „Artfremden“ erklärt¹⁵. Die führenden Vertreter des modernen Tanzes reagierten hierauf, indem sie diesen als typisch deutsches Kulturgut vom „französischen Ballett“ abzugrenzen und in den neuen Staat hinüberzuretten versuchten: von „deutscher Tanzkunst“ und vom „neuen deutschen Tanz“ war fortan die Rede.¹⁶ Die Nationalsozialisten unterstützten den „deutschen“ modernen Tanz zunächst folgerichtig und erkannten die Differenzen zur eigenen Ideologie erst spät, um dann wieder - sich abgrenzend - vom „Ausdruckstanz“ zu sprechen: „Ihn besonders zu pflegen und zu fördern, bloß weil das verjudete Amerika ihn als New german dance bezeichnete, ist für uns kein stichhaltiger Grund.“¹⁷

Es fällt bei näherer Betrachtung der zeitgenössischen Literatur auf, daß der Begriff „Ausdruckstanz“ offensichtlich erst zum Ende der 1920er Jahre Verwendung fand -

sprechen, während A. von Milloss und auch andere Choreographen vom Freien Tanz sprechen.“ (S. 27).

¹¹ Brandenburg (1920) mit Bezug auf Nikolaus: „[...] so ist auch das noch besser, als wenn ein Dritter des gleichen Verlages sich die allgemeine Begriffslosigkeit zunutze macht, um im Trüben zu fischen und daraus unbrauchbare Schlagworte wie ‚impressionistischer‘ und ‚expressionistischer Tanz‘ neben allerlei feuilletonistisch-tiefsinnelnden Schwatzfloskeln herauszuangeln.“ (S. 4).

¹² Kogler 1974, S. 4; 1987, S. 25: „literally expressive rather than expressionist dance“. - Hierzu auch Huxley, S. 151f.

¹³ Vgl. Elisabeth Suritz: Der „plastische“ und „rhythmo-plastische Tanz“ im Rußland der 1910er und 1920er Jahre. In: Oberzaucher-Schüller 1992, S. 405-420

¹⁴ Untertitel von Oberzaucher-Schüller 1992; zuerst in den USA als Central European Dance bezeichnet.

¹⁵ „Die Bühne der Zukunft scheint gesichert zu sein, wenn man einfach die letzten 14 Jahre aus der deutschen Theatervergangenheit streicht“ schreibt Wolfgang Nufer in der „Völkischen Kultur“, der „Monatsschrift für die gesamte geistige Bewegung des neuen Deutschlands“ im August 1933, S. 132.

¹⁶ Insbesondere Laban, Wigman, Böhme. Dokumente hierzu bei Karina / Kant 1996. Zur Kritik dieser Dokumentation s. Peter 1996.

¹⁷ Sonner 1942, S. 251. - Als Bruch gilt das Jahr 1936 mit dem Scheitern Labans beim von Goebbels verbotenen ‚Weihspeil‘ *Vom Tauwind und der neuen Freude*. Goebbels notierte am 21.6.1936 in den

zu einem Zeitpunkt, als die Entwicklung bereits als stagnierend kritisiert wird, die eigentliche kreative Phase aus heutiger Sicht beendet scheint.¹⁸ Meyers Lexikon beispielsweise definiert noch 1929 den „modernen Kunsttanz“, ohne die Bezeichnung „Ausdruckstanz“ zu erwähnen, die sich in den Nachschlagewerken erst 1930 in Junks „Handbuch des Tanzes“, 1931 im „Großen Herder“ und 1933 in „Beckmanns Sport Lexikon“ findet. Hierbei wird wenig mehr als der Gegensatz der neuen Tanzkunst zum klassischen Ballett erwähnt, der schon im 18. Jahrhundert nachweisbar sei.

Außerdem fällt auf, daß der Begriff nicht von den Vertretern oder gar Protagonisten der neuen Tanzrichtung benutzt wird, insbesondere nicht von Laban und Wigman oder von den Schriftstellern der neuen Tanzkunst wie Hans Brandenburg oder Fritz Böhme¹⁹, sondern eher von Außenstehenden oder Vertretern des Balletts. Vermutlich haben sie die Bezeichnung zu einschränkend oder gar zu negativ belastet gesehen.²⁰ „Der Tanz - der Kunsttanz - ist in zwei Lager gespalten. Hie Ballett - hie Ausdruckstanz“ begann 1931 Willy Godlewski einen mit „Ballett contra Ausdruckstanz“ betitelten, bis 1933 noch mehrfach publizierten Aufsatz.²¹ Godlewski war Ballettmeister des Münchner Nationaltheaters und Inhaber einer Ballettschule. Auch wenn man die in dieser Dualität sehr vereinfacht dargestellte tanzideologische Zerstrittenheit seiner Zeit *nicht* akzeptieren wollte, steht der Autor, der hier den Begriff „Ausdruckstanz“ benutzt, trotz seines Engagements für eine Synthese aus klassischer und moderner Richtung zum Nutzen der Tanzkunst eindeutig auf der Seite des Balletts.²²

Tagebüchern den oft zitierten Satz: „Geht in unserem Gewande daher und hat gar nichts mit uns zu tun.“ Vgl. Karina / Kant, insbes. S. 164f.

¹⁸ Vgl. hierzu Oberzaucher-Schüller 1996, S. 9; zur Datierung: wahrscheinlich ist 1928 das Jahr erstmaliger publizistischer Verwendung des Begriffs, vgl. auch Howe 1996, S. 1

¹⁹ Böhme spricht beispielsweise vom „Ausdruckscharakter des neuen Tanzes“ (Böhme 1926a, S. 15).

²⁰ Laban benutzte den Begriff zumindest einmal, vgl. *Singchor und Tanz*, Jg. 45-1928, H. 12, S. 173. Kreuzberg verwendete den Begriff „Ausdruckstänzerinnen“ einmal in einem Interview der *Münchener Neuesten Nachrichten*, das in *Singchor und Tanz*, Jg. 45-1928, H. 6, S. 69f. wiedergegeben ist (den Hinweis darauf verdanke ich Dianne S. Howe). Allerdings grenzte er sich hier deutlich von dieser einseitigen Richtung ab, sagt von den „modernen Schulen“: „Sie sind verseucht durch die Ausdrucksfimmelerei.“ (S. 70). - Vgl. auch unten: die vermutlich nicht gewünschte Nähe zum Begriff „Ausdrucksgymnastik“.

²¹ Godlewski, Willy: Ballett contra Ausdruckstanz. In: *Singchor und Tanz*. Jg. 48-1931, H. 8, S. 105; s.a. Lit.verz.

²² „Für den Theatertänzer ist es nicht nur wichtig, daß er die technischen Fundamente der klassischen Tanzkunst beherrscht, sondern es ist auch notwendig, daß er genau so den modernen Tanz studiert hat und in seinen ganzen Ausdrucksformen kennt.“ (Godlewski 1939, S. 16). Obwohl Godlewski den Begriff „Ausdruckstanz“ im Text seiner Publikation 1939 vermeidet, findet er sich doch noch auf der letzten, n.p. Seite in der Anzeige des Godlewski-Studios für Bühnentanz: „Unterricht und Training in Ballett-, Berufs- und Ausdruckstanz“. Die Dreigliederung läßt - neben der Unterscheidung zwischen

Mit dem Beginn des Dritten Reichs wurde, wie oben erwähnt, die Bezeichnung „Ausdruckstanz“ bereits wieder seltener angewandt, so daß man beim Stichwort „Tanzkunst“ im „Großen Brockhaus“ 1934 den Eindruck erhält, der Verfasser wollte den fraglichen Begriff bewußt vermeiden: „eine neue Auffassung von Tanz“, „eine neuere [...] Tanzkunst“, „die neuen tänzerischen Bestrebungen“, „die neue Richtung“. Der Eintrag gipfelt in einem weltanschaulichen Ausblick, der den *Ausdruck im Tanz* jetzt mit einem neuen Nationalgefühl verbindet, indem er sich vom künstlerischen Tanz den „Ausdruck deutschen Empfindens, deutscher Bewegungsart und deutscher Kultur“ erhofft.

Die Bezeichnung „Ausdruckstanz“ war bereits 1935 in ihrer Definition so undeutlich, daß sie von offizieller Seite für einen Aspekt des klassischen Balletts verwendet wurde, als dessen Opposition nach allgemeiner Auffassung der Ausdruckstanz einst entstanden war; das, was einmal inhaltlich den Ausdruckstanz ausmachte, wird im selben Papier als „deutsche Tanzform“ definiert: Die Anordnung Nr. 48 des Präsidenten der Reichstheaterkammer „betreffend Prüfungsordnung für Tänzer und Lehrer des künstlerischen Tanzes“ nennt als Lehr- und Prüfungsfächer drei verschiedene Tanzformen: I. Die deutsche Tanzform, II. Die klassische Tanzform, III. Volkstanzformen. Die „klassische Tanzform“ (die Bezeichnung „Ballett“ wird vermieden) ist unterteilt in „a) Klassische Tanzübungen“ [d.i. die Ballett-Technik; FMP] und „b) Klassische Tanzgestaltung im Hinblick auf die Kenntnis der überlieferten Form und ihres stilsicheren Vortrags“, unterteilt wiederum in „1. Formaler Tanz“, „2. Ausdruckstanz“, „3. Historischer Tanz“. Als Beispiel für den „Ausdruckstanz“ wird genannt: „'Der sterbende Schwan' und ähnl. Gestaltungen.“²³ Die Presse führt dies in ihrer Berichterstattung über die neue Prüfungsordnung sogar noch präziser aus, ohne zu widersprechen: „Als Beispiel für den Ausdruckstanz wird ‚Der sterbende Schwan‘ des Russen Fokin zu der Musik von Saint-Saëns angegeben.“²⁴

Zusammenfassend läßt sich feststellen, daß die Verwendung des Begriffs „Ausdruckstanz“ für den modernen Tanz erst zum Ende der 1920er Jahre und eher durch

Laientanz und Berufsausbildung - auch den Schluß zu, daß zumindest für Godlewski Ballett- oder Ausdruckstanz allein noch nicht „Berufstanz“ darstellen.

²³ Veröffentlicht zuerst in der amtl. Beilage zu Nr. 7/8 des Fachblatts für *Singchor und Tanz* vom 1.8.1935; zitiert nach dem Abdruck in *Der Tanz*, September 1935, S. 8f.

²⁴ „-e“ [Fritz Böhme]: Ausbildung und Erziehung der Tänzer. Eine Anordnung des Präsidenten der Reichstheaterkammer. In: *Deutsche Allgemeine Zeitung* Nr. 373 vom 12.8.1935 (von Böhme offenbar

die Kritiker als seitens der Hauptvertreter dieser Richtung nachweisbar ist, wobei das inhaltliche Verständnis im Laufe der 1930er Jahre an Präzision verliert. Aus heutiger Sicht sind in der Regel die modernen deutschen Tanzentwicklungen der 1910er bis 1930er, vor allem aber der 1920er Jahre dem Begriff subsumiert.

2.1.2. Entstehung des Begriffs

Vermutlich ist die Bezeichnung „Ausdruckstanz“ in Anlehnung an den von Rudolf Bode mit der gleichnamigen Buchpublikation seit 1922 verbreiteten Begriff „Ausdrucksgymnastik“ gefunden worden. Bode berief sich vielfach auf Ludwig Klages, mit dem er auch zusammenarbeitete; insbesondere dürfte ihn Klages' Werk „Ausdrucksbewegung und Gestaltungskraft. Grundlegung der Wissenschaft vom Ausdruck“ in der 2. erw. Aufl. (Leipzig 1921) interessiert haben.

Eine Art „Ausdrucksgymnastik“ verbreitete zuvor schon Geneviève Stebbins in den USA seit 1885, auf dem „Delsarte System of expression“ basierend. Der Einfluß der „Delsartik“ auf Isadora Duncan ist sogar von dieser selbst dargestellt worden. Auch Rudolf von Laban räumte François Delsarte als theoretischem und „den Geschwistern Duncan“ als praktischen Wegbereitern entsprechende historische Bedeutung ein.²⁵ Stebbins' Schülerin Hade Kallmeyer gründete 1909 in Berlin ein Institut für harmonische Körper- und Ausdruckskultur. Ob über die amerikanischen Vertreterinnen des frühen modernen Tanzes wie Isadora Duncan und Ruth St. Denis hinaus ein direkter Einfluß der Delsartik auf die Begründung des Ausdruckstanzes nachzuweisen ist, kann hier nicht untersucht werden. Andererseits sind Ausdruck und Ausdrucksbewegungen nicht nur von Delsarte untersucht worden, sondern beispielswei-

ursprünglich „Reifeprüfung der Tänzer“ betitelt, vgl. Teilnachlaß Böhme im Deutschen Tanzarchiv Köln).

²⁵ „Theoretisch wurde mit den 60., 70. Jahren von Delsarte, der Professor am Pariser Konservatorium gewesen ist, für dieses Gebiet außerordentlich viel geleistet. Seine Schriften gingen leider während des deutsch-französischen Krieges verloren, aber eine ganze Anzahl von Schülern überlieferte seine Tendenzen. Diese Tendenzen, die sich also zuerst in den Geschwistern Duncan zeigten, die hierdurch auch als die Begründer dieser Ausdruckskunst und Ausdrucksgymnastik zu gelten pflegen, sind von vielen anderen sowohl auf dem Gebiete der Tanzkunst als auch auf dem Gebiete der Gymnastik weitergetragen worden.“ (Laban 1926, S. 129f.).

se auch von Charles Bell, Charles Darwin, Wilhelm Wundt oder Theodor Piderit und gerade in Schauspielhandbüchern²⁶ erläutert worden.

Wichtig ist hierbei die Feststellung, daß es um die Rückkehr zum natürlichen Ausdruck geht und daß dieser auf der Tanzbühne - und damit der Ausdruckstanz - eigentlich schon sehr alt ist. So heißt es beispielsweise 1744 bei Zedler unter dem Stichwort „Tantzen“: „Die Vollkommenheit der Ballette bestehet darinnen, daß man der Natur nachahme, soviel, als nur möglich [...] je natürlicher die Bewegung und Gesticulation ist, je künstlicher [d.i.: kunstvoller; FMP] und rühmlicher wird auch das Ballet seyn.“ (Sp.1751f.). Und Schütz gibt in seinem Artikel „Ballet“ in Teil VII der Allgemeinen Enzyklopädie der Wissenschaften und Künste von Ersch / Gruber am Beispiel von Vincenzo Galeotti (1733-1816) deutliche Hinweise darauf, daß bestimmte Elemente des „Ausdruckstanzes“ bereits im 18. Jahrhundert Verwendung fanden: das Rhythmisch-Plastische [Jaques-Dalcroze], antikisierender Schönheitssinn [Duncan], chorischer Lagentanz [Laban] und Ausdruck menschlicher Emotionen:

„[...] und wenn Noverre's Darstellungen eigentliche Ballets waren, so sind die seinigen [V. Galeottis; FMP] daher im vollkommensten Sinn des Worts große rhythmisch-plastische Pantomimen zu nennen, in denen er den reichsten, im vertrautesten Studium der Antike gebildeten Schönheitssinn, durch die zahlreichsten im edelsten Styl der bildenden Kunst angeordneten einzelnen [sic] Attitüden wie ganzen großen, oft aus mehr als 100 Figuranten bestehenden kunstreichsten Gruppen, die bald Staunen, bald Freude, Liebe und Schmerz, Streit, Kampf und Tod ausdrückend, von Männern, Frauen und Kindern ausgeführt, die Bühne jeden Augenblick wie ein reiches belebtes Basrelief dem Auge des Zuschauers vorüberführen, auf eine eben so unerschöpfliche als bewundernswerte Weise entfaltete.“ (S. 257).

Die von Junk als frühe Ausdruckstänzerin erwähnte Marie Sallé (1707-1756) verzichtete 1734 als erste auf das übliche schwere Barock-Kostüm und trat stattdessen in einer Musselin-Tunika im griechischen Stil auf - was u.a. ca. 160 Jahre später Isadora Duncan fortsetzte. Aus allem folgt, daß die heute übliche Anwendung des Begriffes „Ausdruckstanz“ eine lange Tradition und Entwicklungsgeschichte unterschlägt.

²⁶ Bell: Essays on the anatomy and philosophy of expression. 2. Aufl. London 1824; Darwin: Der Ausdruck der Gemütsbewegungen bei den Menschen und Tieren. 4. Aufl. Stuttgart 1884); Piderit: Grundsätze der Mimik und Physiognomik. Braunschweig 1858; Wissenschaftliches System der Mimik und Physiognomik. Detmold 1867 (2. Aufl. 1886; 3. neubearb. Aufl. 1919; 4. neubearb. Aufl. 1925); J.J. Engel: Ideen zu einer Mimik. Mit erläuternden Kupfertafeln. Berlin 1785 u. 1786; Karl Skraup: Katechismus der Mimik und Gebärdensprache. Leipzig 1892; Karl Michel: Die Sprache des Körpers. Leipzig 1910.

Wichtig ist ferner als Ausgangspunkt für die Entstehung oder Wiedererstehung und Weiterentwicklung der Umstand, daß der künstlerische Bühnentanz in Deutschland Ende des vorigen Jahrhunderts in der Tat einen qualitativen Tiefstand erreicht hatte. Selbst in den zeitgenössischen Lexika wurde dieser Mißstand bereits beklagt. So heißt es 1894 im Brockhaus beim Stichwort „Ballett“, daß sich dieses „in Schaustellung bloß körperlicher Reize und Fertigkeiten“ erschöpfe (II, 336) und ein Jahr später unter dem Eintrag „Tanzkunst“, daß „der theatralische Tanz vielfach zu einem Kunststückmachen ausgeartet ist und die plastische Bedeutung verloren hat.“ (XV, 611).

Auch die Begriffe „Ausdruck“ und „Ausdrucksbewegungen“ sind schon vor dem Aufkommen des modernen Tanzes definiert, wobei zwei für den Ausdruckstanz relevante Begriffe Verwendung finden, Seele und Individualität.²⁷ Diese werden auch zentrale Begriffe bei Isadora Duncan, die 1903 in Deutschland ihren Vortrag „Der Tanz der Zukunft“ veröffentlicht²⁸. Dort heißt es u.a.:

„[...] the movements of the human body must correspond to its form. They should even correspond to its individual form. The dance of no two persons should be alike.“ (S. 17) - "There will always be movements which are the perfect expression of that individual body and that individual soul [...]" (S. 22) - "The dancer of the future will be one whose body and soul have grown so harmoniously together that the natural language of that soul will have become the movement of the body.“ (S. 24f.).

Karl Federn, der Übersetzer und Herausgeber dieser Vorlesung, hält den Tanz der Zukunft durch Isadora Duncan bereits für verwirklicht.²⁹ Duncan selbst sieht den „Tanz der Zukunft“ mit Distanz und hofft, daß vielleicht eine Schülerin von ihr ihn einmal erreichen wird. Die Tanzgeschichtsschreibung bestätigt einmütig diese Vorläufer- und Anregerrolle der Duncan. Die Ausgangssituation, der Tiefpunkt des zeitgenössischen Bühnentanzes, und die allgemeine Aufbruchstimmung der Zeit wird von Federn und der Duncan gleichermaßen betont:

²⁷ Z.B. im Brockhaus 1894, Bd. 2, Sp.142f.

²⁸ Isadora Duncan: Der Tanz der Zukunft (The dance of the future). Eine Vorlesung. Übersetzt und eingeleitet von Karl Federn. Leipzig 1903. Sie beruft sich ausdrücklich auf den o.g. Darwin, außerdem auf Haeckel und Schopenhauer: „I refer you to my most revered teachers Mr. Charles Darwin and Mr. Ernst Haeckel.“ (S. 11). „It is noticed that I speak in the terms and views of Schopenhauer. His terms are more convenient for what I intend to express.“ (S. 13).

²⁹ „Vor unseren Augen haben wir das künstlerische Ereignis sich vollziehen sehen, den Versuch, auch den Tanz aus unnatürlichen Regeln und Konventionen zu lösen und zu einer hohen Kunst spontanen und individuellen Ausdrucks zu zurückzuführen. Was Nietzsche ahnte und in künstlerisch-poetischer Erkenntnis schaute, das hat Isadora Duncan zur Tat gemacht. Wenn er sagte: ‚Im Tanze nur weiß ich der höchsten Dinge Gleichnis zu reden‘ - ihre Tänze versuchen Gleichnisse der höchsten Dinge zu sein.“ (Vorwort, S. 7).

„Was einst spontaner Ausdruck war, wurde konventionelle Form, und in den konventionellen Formen sah man die Kunst. [...] Und die Sehnsucht nach einem neuen Stil, der der spontane Ausdruck *unseres* Lebens sein soll, bricht überall hervor.“ (Federn, S. 5, 6) „More than that, dancing like any art of any time should reflect the highest point the spirit of mankind has reached in that special period. Does anybody think that the present day ballet school expresses this?“ (Duncan, S. 23).

In der Übersetzung läßt Federn keinen Zweifel daran, daß hiermit nicht allein die Ausbildung, sondern der Bühnentanz als solcher gemeint ist: „Glaubt wohl irgend jemand, daß das Ballett unserer Tage die höchste Blüte unserer Kultur ausdrückt?“ (S. 42).³⁰ „Ballettanz, eine Unterhaltung für geistig minder Anspruchsvolle und für alte Herren“ schreibt er 1929 rückblickend für das neue Vorwort der zweiten Auflage von Isadora Duncans Buch. Bis zum Ende des zweiten Jahrzehnts hat sich auf der Basis dieser Erneuerung die moderne Richtung so verbreitet, daß sie auch bereits in der eher konservativen Ballettgeschichtsschreibung berücksichtigt wird. So spricht beispielsweise einer der anerkanntesten Fachautoren seiner Zeit, der Musikschriftsteller Oskar Bie, in der erweiterten zweiten Auflage seines Standardwerkes „Der Tanz“ 1919 von der neuen Kunst des Körpergefühls, die den Tanz wieder zu einer Kunstform der Moderne gemacht hat. Dabei sind auch für Bie Seele und Individualität die beiden zentralen Begriffe des neuen Tanzes in der Abgrenzung zum herkömmlichen Ballett und Bühnentanz.³¹

Nach Isadora Duncan ist es vor allem Alexander Sacharoff, der als Tänzer 1910 für den „wahren Kunst-Tanz“ jene „Ausdrucksbewegungen, die ein Seelisches durch die Gebärde unmittelbar versinnlichen“ reklamiert.³² Die Bedeutung des Seelischen für den modernen Tanz wird von vielen prominenten Autoren der folgenden Jahre hervorgehoben. Frank Thiess, der 1920 ein ganzes Kapitel seines Buches „Der Tanz als Kunstwerk“ dem „Ausdruck des Seelischen“ widmet, schreibt beispielsweise: „Die Tänzerin ergreift nicht den seelischen Inhalt, sondern der seelische Inhalt ergreift sie.“

³⁰ Arnold L. Haskell betont 1938 den durch Federns Übersetzung dem deutschen Publikum vermutlich kaum aufgefallenen Unterschied, daß die Duncan sich über die Ballett-*Ausbildung* äußert, aber nicht über den Bühnentanz selbst: „Her theories on dancing are too vague and nebulous to bear analysis and her attacks on ballet often unfounded and always due to a misunderstanding, the belief that the class-room exercises were the art and not merely the medium. It would be as logical to attack paintings after looking at a palette and a paint box.“ (Ballet Panorama, p. 80).

³¹ Bie 1919, Ss. 377, 378

³² Sacharoff: Bemerkungen über den Tanz, Programmzettel vom 21.6.1910, abgedruckt in Peter / Stamm 2002, S. 46

Sie wird Seele.“³³ Für Mary Wigman heißt tanzen: „sich bewegen, innere unsichtbare Bewegtheit zu körperlich sichtbarer Bewegung zu wandeln.“³⁴ Auch Rudolf von Laban sieht den Tanz als Weg für die Seele nach „außen“ und formuliert mit einem die Kindertanz-Pädagogik betreffenden Satz wie „Der Strom innerer Bewegtheit bricht hervor, wenn die Seele sich im Tanzspiel öffnet“ bereits eine Basis für die (spätere) Tanztherapie.³⁵ Die von Hedwig Müller festgestellte Verwandtschaft zwischen Mary Wigman als Vorläuferin des Tanztheaters und diesem als Erben des Ausdruckstanzes³⁶ erfährt eine besondere Bestätigung durch einen von Jochen Schmidt als „Glaubensbekenntnis des deutschen Tanztheaters“ gewerteten Ausspruch von Pina Bausch: Im Grunde interessiere es sie nicht, wie sich Menschen bewegten; sie wolle vielmehr erfahren, was die Menschen bewegt.³⁷

Die „individuelle Seele im individuellen Körper“, wie sie Isadora Duncan für den tänzerischen Ausdruck reklamiert, läßt einen neuen Begriff entstehen, nach dem 1924 ein ganzes Buch betitelt ist: *Körperseele*.³⁸ Daß die Seele einen Körper benötigt, um sichtbar zu werden, ist sozusagen eine dem Zeitgeist entsprechende Erkenntnis und findet sich vielfältig im Gebrauch, etwa in der Musiktheatertheorie („Worttondrama“) am Beispiel Richard Wagners: „- denn dies ist eben das Grundmysterium der menschlichen Natur, welches man nur anerkennen und nicht in Frage stellen kann, daß ohne Körper keine Seele zur Erscheinung gelangt, und daß das erhabenste Ideal nur auf der Grundlage des Sichtbaren und Denkbaren aufgebaut werden kann.“³⁹ Die früheste Anwendung des Begriffs „Körperseele“ im Zusammenhang mit dem Tanz, die im Rahmen der Recherchen aufzufinden war, datiert März 1914. Es handelt sich um die wahrscheinlich erste Kritik, die Mary Wigman erhielt⁴⁰; mit Mary Wigman beginnt eine neue, die eigentliche Phase des heute als Ausdruckstanz bezeichneten modernen Tanzes.⁴¹

³³ Thiess 1920, S. 69

³⁴ Wigman 1925, S. 12

³⁵ Laban 1926a, S. 74

³⁶ Müller 1986, S. 211

³⁷ *Die deutsche Bühne*, H. 11, 1973, S. 16, nach Schmidt 1992, S. 8 und Klappentext

³⁸ Fritz Giese: *Körperseele. Gedanken über persönliche Gestaltung*. München o.J. [1924]

³⁹ Chamberlain, S. 69 (1. Aufl. 1892, S. 67: „...nur anerkennen und nicht diskutieren kann...“).

⁴⁰ „Bei Marie Wiegmann ist das Kostüm ein Stück des Tanzes, das innerlich notwendig dazu gehört, [...]“ Es „stellt sich nicht mehr zur Schau als ein äußerer Aufputz oder als eine Zutat, die man beliebig ändern kann, es wird zu einem Stück Körperseele wie Auge und Haar.“ (Delius 1914, S. 454)

⁴¹ Über die Entstehung eines Tanzes heißt es bei ihr: „Man ringt um die Formgebung, sucht den unmittelbarsten und geradesten Weg herzustellen, der von der noch chaotischen seelischen Bewegtheit

Zusammenfassend ist festzustellen, daß der „Ausdruckstanz“ eigentlich schon im 18. Jahrhundert als Gegensatz zum Ballett existierte. Zum Beginn des 20. Jahrhunderts hatte dieses einen von Äußerlichkeiten gekennzeichneten Tiefstand erreicht, worauf sich der Ausdruckstanz auf der Basis der Schlagworte Seele und Individuum erneut herausbildete.

2.1.3. Phasen- und Strukturmodelle des Ausdruckstanzes

Immer wieder haben bereits Zeitzeugen versucht, die Entwicklungsgeschichte des modernen künstlerischen Tanzes zusammenzufassen.⁴² Dies kann natürlich am ehesten im Rückblick, nach dem Abschluß einer Epoche gelingen. Gunhild Oberzaucher-Schüller (1996) sieht eine Phasenstruktur in der Entwicklung des Ausdruckstanzes:

- | | |
|----------------------------------|------------------------------------|
| 1. „Phase des Beobachtens“: | 1900 – 1910 |
| 2. „Phase des Losbrechens“: | 1910er bis Beginn der 1920er Jahre |
| 3. „Phase der Schulgründungen“: | erste Hälfte der 1920er Jahre |
| 4. „kreative Phase des Wirkens“: | noch vor 1933 beendet |

Diese Gliederung mag zum entwicklungsgeschichtlichen Verständnis hilfreich sein, doch sprengen Überschneidungen solche nachträglich gefundenen Systeme und stellen sie in Frage: Labans Schulgründung datiert auf den Anfang der „Phase des Losbrechens“, etliche Tänzerkarrieren sind schon vor der „Phase der Schulgründungen“ und erst recht vor der „kreativen Phase des Wirkens“ begonnen oder sogar bereits beendet. Jedenfalls sieht auch Oberzaucher-Schüller die Hauptphase des Ausdruckstanzes am Anfang der 1930er Jahre bereits beendet und in Stagnation verharrend.⁴³ Schon 1927 beschreibt beispielsweise Fred Hildenbrandt die Situation des

hinüber führt zur gestalteten tänzerischen Geste.“ Sie spricht dabei von „Ausdrucksdrang“ oder „Ausdruckssehnsucht“. „Es handelt sich darum das innerlich Erfühlte, das innerlich Erschaute sichtbar zu machen, das private Ich-Erleben des Gestalters durch die tänzerische Form zu läutern, zu entpersönlichen.“ (Wigman 1925, S. 9 u. 11)

⁴² Vgl. z.B. Delius 1925, S. 57, für den ab 1914 nur noch Mary Wigman zählt.

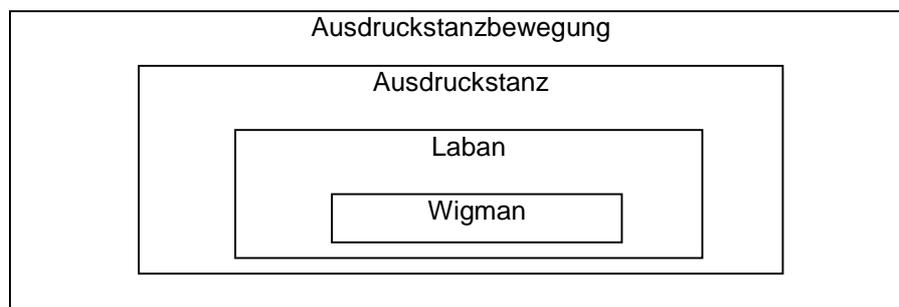
⁴³ Soziologische Untersuchungen zur Situation der Tänzer des modernen Tanzes Ende der 1920er / Anfang der 1930er Jahre fehlen aus heutiger Sicht bisher völlig. Böhme führte 1930 eine Fragebogenaktion durch, s. dazu u.a. den Fragebogen im Nachlaß Käthe Wulff im Deutschen Tanzarchiv Köln und seinen Text „Materialien zu einer soziologischen Untersuchung des künstlerischen Tanzes“ in *Ethos, Vierteljahresschrift für Soziologie, Geschichts- und Kulturphilosophie*, Jg. 1, 1925/26, S. 274-

modernen Tanzes als „weiter nicht sehr verwickelt, noch undurchsichtig, noch sehr überraschend, aber leider auch ohne große nächste Zukunft.“⁴⁴

Zumindest zwei Phasen des Ausdruckstanzes sieht auch Gabriele Brandstetter in ihrer Begriffsdefinition, nachdem sie für den „freien Tanz“ einen weiter gefaßten historischen und ästhetischen Rahmen, beginnend mit Loïe Fuller (1892) und Isadora Duncan (ca. 1900), festgelegt hat:

„Mit 'Ausdruckstanz' im engeren Sinne ist historisch und ästhetisch jene emphatisch-expressionistische Richtung des modernen Tanzes gemeint, die programmatisch und pädagogisch um den Tänzer und Choreographen Rudolf von Laban und seine Bewegungslehre zentriert ist. Die erste Phase des Ausdruckstanzes (nach Vorstufen in München um 1910) liegt in der Zeit von 1914-1917, einsetzend mit Labans Sommerkursen auf dem Monte Verità. In der Zeit des Ersten Weltkriegs also [...] entsteht jenes Tanzmodell, das dann in den 20er Jahren als 'deutscher' Ausdruckstanz (in Amerika unter dem Namen 'German Dance') bekannt wurde und in der Verbindung von Expressionismus und neu-sachlichen Zügen sein stärkstes Innovationspotential entfaltete. Bedeutende VertreterInnen dieses Tanzes waren unter anderem Mary Wigman, Rudolf von Laban, Suzanne Perrottet, Sigurd Leeder, Kurt Jooss, Gret Palucca, Hanya Holm, Rosalia Chladek und Dore Hoyer.“⁴⁵

Mit den Begriffen der Mengenlehre entwickelt 1986 Hedwig Müller ein - wenn auch von ihr nicht explicit so dargestelltes - Verständnismodell des Phänomens vom Ausdruckstanz, wobei Vorläufer (wie Isadora Duncan) oder Nachfolger bei ihr auch nicht im weitesten Sinn dem Ausdruckstanz zugerechnet werden. Ihr Modell läßt sich etwa wie folgt graphisch darstellen:



293, teilw. Wiederabdruck in *Tanzdrama* H. 9/ 4. Quartal 1989, S. 23-26. Vgl. auch die unter 1.1. angeführte hohe Anzahl arbeitsloser Tänzer 1933.

⁴⁴ Hildenbrandt 1927, S. 3

⁴⁵ Brandstetter 1995, S. 33f. Sie übersieht bei ihrer Phasendatierung „1914-1917“, daß die Sommerkurse Labans bereits 1913 stattfanden und Wigman Laban dort bereits 1913 kennen und schätzen lernte; im Sommer 1914 hatte sie bereits die ersten solistischen Tanzauftritte hinter sich.

Mit dem Sammelbegriff „Ausdruckstanzbewegung“ ist - als größte Menge oder äußerer Kreis - nach ihrer Zusammenfassung „das gesamte Spektrum an tänzerischen Aktivitäten gemeint, das sich zwischen etwa 1910 und 1933 in Deutschland darbot“.⁴⁶ Nicht ganz ersichtlich wird, ob hierbei tatsächlich auch beispielsweise die Gastspiele der Ballets Russes in Deutschland oder „herkömmliches“ deutsches Opernballett gemeint sind, und sogar - eher unwahrscheinlich - auch Volkstanzfeste oder Gesellschaftstanzvergnügungen. Unklar ist zunächst auch, warum die „tänzerischen Aktivitäten“ außerhalb Deutschlands in dieser Zeit völlig unberücksichtigt bleiben. Müller schließt jedoch in ihrem Begriff der „Ausdruckstanzbewegung“ ausdrücklich „auch die umfassende Laientanz- und Gymnastikbewegung, die zum Teil mit Laban (weniger mit Wigman) in enger Verbindung stand“, mit ein.⁴⁷ Ebenso sind als „bedeutendste Antagonisten der von Laban und Wigman vertretenen Richtung des Tanzes“ Valeska Gert und Oskar Schlemmer dem Begriff der „Ausdruckstanzbewegung“ subsumiert.

Eine Teilmenge oder ein innerer Kreis dieser „Ausdruckstanzbewegung“ ist nach Müller der eigentliche Ausdruckstanz, der auf die Arbeit von Rudolf von Laban und Mary Wigman zurückgeht:

„Aus ihren Ansätzen entwickelten sich zahlreiche, zum Teil sehr unterschiedliche Richtungen des Tanzes, die jedoch alle einen kleinsten gemeinsamen Nenner bewahrten in einer natürlichen, organisch-rhythmischen Bewegung, die nicht von der Persönlichkeit des Tänzers zu trennen ist. Nur diese von Laban und Wigman initiierten tänzerischen Aktivitäten, sofern sie im Bereich des professionellen Kunsttanzes liegen, sollen unter dem Begriff ‚Ausdruckstanz‘ zusammengefaßt sein.“⁴⁸

Als Beispiele nennt sie Persönlichkeiten wie Kurt Jooss, Yvonne Georgi, Harald Kreutzberg, Gret Palucca, Dore Hoyer sowie Jean Weidt und seine „Roten Tänzer“.

Das eigentliche Zentrum oder den Innenkreis des Ausdruckstanz-Modells nehmen Laban und Wigman selbst ein. Ihre ursprünglich (1914) sehr nahestehenden Positionen wurden im Laufe der Jahre immer gegensätzlicher, so daß gegen Ende der 1920er Jahre anlässlich der Tänzerkongresse eine Polarität des in zwei sich beinahe feindlich gegenüberstehende Lager gespaltenen Ausdruckstanzes zu konstatieren ist. Vereinfacht gesehen vertrat Laban mit seinen Anhängern eine gegenüber dem

⁴⁶ Müller 1986, S. 6

⁴⁷ ebd.

⁴⁸ Müller 1986, S. 5

Theaterballett in Deutschland „offene“ Linie, die eine Kooperation und Verschmelzung auf den Theaterbühnen vorsah und von ihm und seinen Schülern und Schüler-schülern wie Kurt Jooss, Aurel von Milloss oder Ruth Loes[z]er in diesen und den folgenden Jahren bereits praktiziert wurde. Wigman dagegen vertrat mit ihren Anhängern eine dem Theaterballett weiterhin „geschlossen“ und offensiv gegenüberstehende Linie, die den bedingungslosen Ersatz des Balletts an den deutschen Theatern durch den modernen Tanz anstrebte.

Konsequenterweise weist der „Innenkreis“ in Müllers Mengenlehre-Modell, „Laban und Wigman“ gemeinsam umfassend, Mary Wigman wiederum als eine einzelne Teilmenge, als den eigentlichen Kern des Ausdruckstanzes aus.⁴⁹ Ausdruckstanz in seiner reinsten, unverfälschtesten Form wird nach Müllers Auffassung nur von Mary Wigman vertreten und gelehrt. Müllers Dissertation behandelt folgerichtig „Die Begründung des Ausdruckstanzes durch Mary Wigman“. Nach Müllers Definition ist also die Ausdruckstanzbewegung identisch mit dem modernen (Bühnen-)Tanz der Zeit, und die Teilmenge „Ausdruckstanz“ dieser Ausdruckstanzbewegung ist folglich eine Teilmenge des modernen (Bühnen-)Tanzes der Zeit.

Für einen stilistischen Vergleich Dore Hoyers mit dem Ausdruckstanz ist also insbesondere Mary Wigman heranzuziehen, deren Wirken mit dem inneren Kern oder der Hauptphase des Ausdruckstanzes zu bezeichnen ist.

2.1.4. Äußere Kennzeichen des Ausdruckstanzes

Am einfachsten ist der Ausdruckstanz im Vergleich mit dem bzw. im Unterschied zum Ballett seiner Zeit zu veranschaulichen. Alle Erklärungen stimmen darin überein, daß der Ausdruckstanz „in Opposition zum klassischen Ballett“ entstanden sei.⁵⁰ „Man empfand den Widerspruch seiner Konvention gegen die Natürlichkeit der Körperbe-

⁴⁹ Kurt Peters, der die Überbetonung Mary Wigmans für den Ausdruckstanz kritisierte („wenn kürzlich die [von Hedwig Müller organisierte; FMP] Berliner Mary Wigman-Ausstellung eine leichte Schiefelage der Zeit des Ausdruckstanzes im Bewußtsein der Besucher verursachte“), bestätigt ungewollt Müllers Mengenlehre-Modell: „Um es deutlich zu sagen, die Kunst Mary Wigmans ist nur ein Aspekt des Werkes von Rudolf von Laban, dem sie ihren spezifischen Teil entnommen hat, um ihn auf ihre Weise zu kultivieren.“ (in: *Ballett Journal/ Das Tanzarchiv*, H. 5/1986, S. 38; noch deutlicher im zweiten Abdruck in: Oberzaucher-Schüller 1992, S. 503: „[...] , Wigman ist nur ein Aspekt Labans, [...])“

⁵⁰ Mehrere Beispiele wurden schon erwähnt, darunter Godlewskis Aufsatz (Ballett contra Ausdruckstanz). Gelegentlich wird sogar von einer „Revolte“ gesprochen (z.B. Fischer 1924, S. 42).

wegung, zu der man sich im Leben bekannte, allzu stark, als daß man sich seiner Tyrannei länger unterwerfen wollte. [...] Als Isadora Duncan Schuhe, Strümpfe und Korsett auszog, demonstrierte sie dadurch die Absage aufs eindringlichste.⁵¹

Seit der Zeit der Duncan war der moderne Tanz gelegentlich auch als „Barfußanz“ (bzw. seine Protagonistinnen als „Barfuß tänzerinnen“) bezeichnet worden.⁵² Dieser Benennung haftete zwar bereits in den 1920er Jahren nicht mehr der Unterton erotisch-sittenwidrigen Skandals an, wie ihn der Anblick nackter Frauenfüße und -beine auf der Bühne um die Jahrhundertwende durchaus hervorrufen konnte; dennoch ist in den seltenen Fällen heutiger Verwendung des Begriffs ein distanzierender, mitunter spöttischer Charakter festzustellen. Als einfaches Kriterium zum Erkennen des Ausdruckstanzes (z.B. auf zeitgenössischen Fotografien) bleibt die Unterscheidung zwischen den bestrumpften Beinen in Spitzenschuhen beim Ballett und den bloßen Füßen im Ausdruckstanz bestehen.⁵³

Auch ein weiteres äußeres Kennzeichen, das den Ausdruckstanz vom Ballett seiner Zeit unterscheidet, geht insbesondere auf Isadora Duncan zurück: das Kostüm bzw. die Tanzkleidung. Vor allem sind die ideologischen Hintergründe zu nennen⁵⁴, die auch außerhalb des Theaters für ein weitaus größeres Publikum als das des Tanzes von Bedeutung waren: „Die Kritik am Ballettanz war der letzte Ausläufer einer großen, schon lange dauernden gesamt-kulturellen Umstellungsbestrebung.“ Sie „wirkte sich am sichtbarsten aus als Lebensreformbestrebung, als Bewegung gegen Unnatürlichkeit, Unhygiene, Dekadenz, Kraftvergeuden, falsche Kleidung, falsches Essen [...]“.⁵⁵ Die Tanzreform stand der Reformbewegung zur Frauenkleidung und deren Ideen äußerst nahe:

„Beide Reformbewegungen sind von dem nämlichen Grundgedanken geleitet: der Forderung nach der Befreiung der Frau aus alten, veralteten Zwängen und

⁵¹ Fischer 1924, S. 42

⁵² „Die erste, die zum Entsetzen der Spießbürger das Barfuß tanzen auf der Bühne zeigte, war die Amerikanerin Isadora Duncan [...]“ (Gleisner, S. 81).

⁵³ Bewußt vereinfachende Darstellung, die sich auf den eigentlichen Ausdruckstanz beschränkt und verschiedene Künstler, die z.B. von Müller der umfassenderen „Ausdruckstanzbewegung“ zugerechnet werden, unberücksichtigt läßt - z.B. Valeska Gert (s.Kap.2.2.2.).

⁵⁴ Selbstverständlich sind auch die Themen des Ausdruckstanzes überwiegend sehr verschieden von denen des Balletts seiner Zeit, insofern war schon deshalb ein deutlicher Unterschied in der Kostümierung bzw. Tanzkleidung naheliegend. Dieser Aspekt ist jedoch als weniger gravierend anzusehen als der dargestellte und somit hier nur ergänzend zu erwähnen.

⁵⁵ Böhme 1926a, S. 6, 7

der Herausbildung und Förderung eines anderen Bildes vom Körper der Frau, seiner ‚natürlichen‘ Form, seiner freien Entfaltung in der Bewegung.“⁵⁶

Die beiden Reformbewegungen waren „im allgemeinen Bewußtsein so eng verknüpft, daß das ‚Kostüm‘ Isadora Duncans - lose fallende, helle Tunika über nackten Beinen - nahezu zum Signal des neuen ‚freien‘ Tanzstils wurde.“⁵⁷ In diesem Zusammenhang, bei irrtümlicher Auslegung der Duncan als Basis (und nicht nur als Vorläuferin) des Ausdruckstanzes und bei näherer Betrachtung der Literatur der 1920er Jahre könnte der Eindruck entstehen, der Ausdruckstanz ließe sich durch ein Besinnen auf „natürliche Schönheit“ in Bewegung und Körperlichkeit definieren. So schreibt Martin Gleisner 1928:

„Mit der überkommenen Bewegungsform fällt auch das überkommene Kostüm; der Körper wird in seiner natürlichen Schönheit gezeigt. So verpönt die neue Tänzerin das bisher übliche Mieder, das den Leib einschnürte, samt dem unvermeidlichen Gazeröckchen und befreit den Fuß aus der Einzwängung des Ballettschuhes, der ein Marterinstrument mit fester Kappe geworden war, um das Virtuosenkunststück des unnatürlichen Spitzentanzes zu ermöglichen. Lose, die Körperbewegung begleitende Gewänder tauchen auf, und es wird gewagt, die Beine nackt zu zeigen.“⁵⁸

Doch wird später noch näher auszuführen sein, daß sich der Ausdruckstanz auch durch seinen „Mut zur Häßlichkeit“ definieren läßt, daß zu seinem Bewegungs- und Ausdrucksrepertoire gerade auch Formen und Gesten gehören, die den Rahmen des Natürlichen und die Ästhetik des Schönen sprengen. Hierin ist ein Merkmal der Weiterentwicklung des Ausdruckstanzes (einer Mary Wigman) aus dem freien Tanz (einer Isadora Duncan) zu konstatieren, auf welches auch bei der Untersuchung der Weiterentwicklung des Ausdruckstanzes durch Dore Hoyer Bezug genommen werden soll.

Weitere äußere Kennzeichen des Ausdruckstanzes sind „in einem immer strengeren Verzicht auf den szenischen Apparat“⁵⁹ zu sehen. Hierbei spielt selbstverständlich auch die materielle und allgemeine Situation des Ausdruckstanzes eine entscheidende Rolle, der - wie oben bereits dargestellt - in der Regel nicht auf der Opern-, Schauspiel- oder Ballettbühne eines Theaterhauses, sondern auf den gemieteten

⁵⁶ Brandstetter 1991, S. 4

⁵⁷ ebd.

⁵⁸ Gleisner 1928, S. 81

⁵⁹ Fischer 1924, S. 60

Podien der Konzertsäle zur Aufführung kam. Dort standen ihm fast gar keine der üblichen Hilfskünste des Theaters wie Bühnenbild und Dekoration, Bühnentechnik, Requisite, Kostümfundus etc. zur Verfügung. Aber dies war durchaus im Sinne seiner Protagonisten, die eine Reduzierung dieser Äußerlichkeiten anstrebten, die Tanzkunst immer freier und selbständiger gestalten wollten, den sogenannten „absoluten Tanz“ zum Ziel erklärten. Hier sind - gerade auch im Zusammenhang mit Kostüm, Maske, Dekoration usw. - ganz gravierende Unterschiede zwischen den etwa gleichzeitigen Auffassungen von Mary Wigman und Valeska Gert festzustellen, die von mir als Beweis für den wesentlich stärkeren Avantgardecharakter der Arbeiten von Valeska Gert verstanden werden (s.a. Kap. 2.2.2.). Mary Wigman strebte 1921 beispielsweise für ihre *Sieben Tänze des Lebens* eine szenische Darstellung an, die noch sehr an die zeitgenössische Bühnen-Ausstattung einer *Salome* oder *Josephslegende* erinnert.⁶⁰ Valeska Gert dagegen stellte ihre *Salome* 1923 auf ein Podium quasi ohne Dekoration, ohne Requisiten, ohne besondere Kostüme und Maske.⁶¹ Zum Ausdruckstanz selbst, gar zu seinem Kern, gehörte Valeska Gert keineswegs; allenfalls ist sie dem äußersten Kreis im Modell bei Müller, der „Ausdruckstanzbewegung“ zuzuordnen.

Ein solches Unterscheidungskennzeichen des Ausdruckstanzes ist auch die Musik, von der Hans W. Fischer konstatiert: Die Befreiung des neuen Tanzes „schritt vor [...] in einer Lockerung des Verhältnisses zur Musik, die immer mehr zu einer bloßen Hilfe wurde, die der Formung zu dienen hatte, statt sie zu bestimmen.“⁶² Mary Wigman tanzte nicht mehr zur Musik, sondern ordnete ihrer "Tanzdichtung" die Musik unter, die sie lediglich zur gestaltenden Komponente, zur theatralischen Steigerung ihrer tänzerischen Aussage einsetzte. So heißt es bei ihr zur Musik beispielsweise:

„Da singt die Flöte sehnsüchtig suchend ihre Melodie. Sie träumt von Zärtlichkeit und Liebe, von Glück und Leid, von ewig neuem Wünschen, und taucht wieder unter im Schwirren der Geigen. [...] Aufjubilend setzt das Orchester ein, hell wie Sonnenstrahlen glänzen die Klänge [...]. Die Musik tanzt mit der Tänzerin und murmelt Klänge heimlicher Zärtlichkeit und wiegt sich schaukelnd in Glück und Leid des flüchtigsten Empfindens. [...] Nur die warm strömenden

⁶⁰ Wigman 1921, S. 7. Stofflich ähnlich zur *Salome* durch die Siebenzahl (*Sieben Tänze des Lebens* bzw. *Tanz der sieben Schleier*) und den Tanz vor einem Thron. Wigman unterstreicht diese Parallelität zur *Salome* auch beispielsweise durch den von einem Sprecher vorzutragenden Prolog, der mit den Worten beginnt: „Der König sprach: Du tanzest um Dein Leben, Sklavin!“ (Wigman 1921, S. 4).

⁶¹ Vgl. Gert 1923 und Gert 1931, S. 47

⁶² Fischer 1924, S. 60

Klänge des Orchesters füllen den Raum mit ruhiger Bewegtheit. Da, plötzlich, ein Aufschrei des Gong [...].⁶³

Ein weiteres Kennzeichen des Ausdruckstanzes im Unterschied zum zeitgenössischen Ballett ist in der Ausrichtung auf die tänzerische Einzelpersönlichkeit und (in der Regel) im Verzicht auf ein Libretto zu sehen. Beim Ballett sind die Auftritte der Solisten in eine Rahmenhandlung eingebunden, die in der Regel von einer größeren Gruppe, einem corps de ballet mitgestaltet wird. Zumeist gibt es mehrere, oft gleichrangige Solisten. Beim Ausdruckstanz hatte die „Befreiung“ auch zu einer Loslösung vom „Handlungsballett“ geführt, es wurden nur selten Geschichten erzählt, die ein Libretto erfordert hätten. Überwiegend präsentierte sich der eigentliche Ausdruckstanz als solistischer Kammertanz. Seltener gab es Kammertanzgruppen; sie waren zumeist jedoch auf einen einzelnen Solisten ausgerichtet. Durch das Wirken insbesondere Rudolf von Labans und seiner Schüler wie Kurt Jooss und Aurel von Milloss an Theaterbühnen, die eine Assimilation von Ballett und modernem Tanz verfolgten, wird eine Abgrenzung nach diesen beiden Kriterien für die Zeit ab der Mitte der 1920er Jahre zunehmend schwieriger.

„Der neue Tanz war eine Revolution gegen die Mechanisierung, der das alte Ballett schließlich verfallen war.“⁶⁴ Naheliegenderweise ist ein Hauptkriterium in der äußeren Unterscheidung zwischen dem Ausdruckstanz und dem Ballett seiner Zeit im Tanz selbst, in den Körperbewegungen auszumachen. Wegen des transitorischen Charakters des Tanzes sind diese jedoch, wie oben bereits dargestellt, nur in geringstem Umfang dokumentiert. Die Thematik tänzerischer Stilkriterien ist für diesen Überblick zu umfangreich und wird in den nachfolgenden Kapiteln am Beispiel Dore Hoyers eingehender behandelt. Hier soll ein einziges Kriterium hervorgehoben werden, das als äußeres Kennzeichen des Ausdruckstanzes in der Abgrenzung vom Ballett immer wieder angeführt wird:

⁶³ Wigman 1921, S. 3-9. Vgl. dagegen den provokant modernen Einsatz musikalischer Begleitung bei Valeska Gert 1923: „Ich tanzte nicht nach Instrumenten, sondern nach dem rhythmischen, brünstigen Geheul einiger Frauen hinter der Bühne. Walter Ruttmann machte dazu miauende Töne auf einem Cello.“ (Gert 1931, S. 47f.)

⁶⁴ Böhme 1926a, S. 26

„Wigman's *Witch Dance* (1914) exhibits all the important elements of the new dance: connection to the floor, in contrast to the aerial tradition of the ballet; [...]“⁶⁵

Dieses Charakteristikum des Ausdruckstanzes, die Bodennähe als Gegensatz zum Ballett, ist durchaus typisch und in der Tat am besten bei der Begründerin, Mary Wigman nachzuweisen. Ihre Biographin Hedwig Müller kann nur ein einziges Sprungtanz-Foto abbilden, welches die Tänzerin zudem nicht aufwärts-, sondern abwärtsstrebend zeigt; es handelt sich um das einzige bekannte Sprungtanz-Foto von Mary Wigman, und genaugenommen ist es ein eher unbekanntes, untypisches Foto, bei welchem die Tänzerin durch den Fotografen vom Hintergrund freigestellt wurde, so daß man die eigentliche Sprunghöhe nicht beurteilen kann.⁶⁶ Es verwundert nur, daß Servos sich für die Darstellung der Bodennähe ausgerechnet „Wigman's *Witch Dance* (1914)“ und nicht beispielsweise den *Hexentanz* von 1926 ausgesucht hat: Es ist nämlich gerade dieser *Hexentanz* von 1914, den das erwähnte Sprung-Foto zeigt.

Beim Ballett dagegen stehen gerade die bravourösesten Fertigkeiten im engsten Zusammenhang mit der *Élévation*, der Fähigkeit eines Tänzers, zu springen und Bewegungen in der Luft auszuführen. „Besteht doch gerade die Aufgabe der Ballettkunst darin, den Körper zu entmaterialisieren und ihn so abzurichten, daß es für die Bewegungen ein Gebundensein an die Schwerkraft überhaupt nicht mehr gibt.“⁶⁷ Man rühmt den „ballon“ eines Tänzers, wenn es ihm gelingt, während eines Sprunges den Eindruck zu erwecken, als ob er in der Luft einen Augenblick unbewegt schweben oder stehen könnte, als ob die Schwerkraft vorübergehend aufgehoben wäre. Die Tänzerin, Pädagogin und Choreographin Tatjana Gsovsky formulierte den Unterschied des „klassischen Tanzes“ zum „modernen Tanz“ aus ihrer Sicht 1948 wie folgt:

„Mag der ‚moderne Tanz‘ sein Heil am Boden finden, der klassische Tänzer strebt in die Luft; er will mit dem Boden nur so weit verbunden sein, wie die äußerste Spitze seines Fußes dem Gesetz der Schwerkraft gerade noch Genüge zu tun gezwungen ist. Sein Höhenflug ist die Verkörperung einer uns allen ei-

⁶⁵ Servos 1998, S. 203 (translated from German). Zu „all the important elements of the new dance“ zählt Servos außerdem: „composition based on the principle of tension and relaxation; and the initiation of expressive movements directly from the emotion of the dancer.“ (ebd.).

⁶⁶ Müller 1986a, S. 52

⁶⁷ Hackmann 1918, S. 49f.

genen Sehnsucht, die Ikaros mit unzulänglichen Mitteln zu realisieren trachtete.“⁶⁸

Tänzerische Sprünge und das „Aufwärtsprinzip“ gelten also erwiesenermaßen als deutliches Unterscheidungskennzeichen des Balletts vom modernen Tanz. Dennoch gab es Ausdruckstänzer, die über erstaunliche Sprungfähigkeiten verfügten. Am bekanntesten hierin wurde Gret Palucca (vgl. Kap. 2.2.3.), zunächst allerdings im klassischen Tanz bei Heinrich Kröllner ausgebildet, bevor sie zu Mary Wigman kam. Dore Hoyer setzte ihre Ausbildung in Dresden nicht bei der Wigman, sondern in der Palucca-Schule fort (vgl. Kap. 2.3.). Bei Dore Hoyer spielt der Sprung im Tanz eine größere Rolle als bei Mary Wigman.⁶⁹ Wigman wäre laut Müller gerne so hoch gesprungen wie die Palucca und versuchte sich - erfolglos - mit ihrer Schülerin hierin zu messen: „Mary Wigman kapituliert, bewundernd und neiderfüllt.“⁷⁰ Die interessante Frage, ob dem Ausdruckstanz auch dann die Bodennähe als deutliches Unterscheidungskriterium vom sprunghaftem Ballett zuzumessen worden wäre, wenn seine „Begründerin“ Mary Wigman eine bessere *Élévation* gehabt hätte, muß im Bereich des Spekultativen verbleiben.

Die Bodennähe des Ausdruckstanzes ist als räumlicher Parameter nicht unbedingt gleichzusetzen mit dem energetischen der Körperschwere. Ein Vergleich von Sprungfotos der Palucca mit denen von Ballett-Tänzern würde deutlich die größere Körperschwere der Ausdruckstänzerin ausweisen; als Unterscheidung zwischen Ballett und Ausdruckstanz ist die Schwere also durchaus brauchbar. In der Weiterentwicklung des modernen Tanzes ist der Vergleichsparameter der Körperschwere jedoch von untergeordneter Bedeutung. In der Tat ließe sich bei einem „Latschen“ Dore Hoyers auf der Bühne (s. Kap. 3.3.1.) eine größere Körperschwere konstatieren als bei einem „Schreiten“ Mary Wigmans. Andererseits wäre ein „Latschen“ Wigmans, wenn sie es denn auf der Bühne ausgeführt hätte, gewiß mit ebenso großer Körperschwere von ihr absolviert worden. Das relevante Kriterium für eine Weiterentwicklung ist hier also nicht die Schwere der Bewegungen, sondern ihre Ästhetik, der Umstand, daß Hoyer ein „Latschen“ in ihre Tanztechnik einbezogen hat und Wigman eben nicht.

⁶⁸ Gsovsky 1948, S. 211

⁶⁹ Vgl. die Abb. auf S. 96 lks. bei Müller / Peter / Schuldt 1992

⁷⁰ Müller 1986a, S. 89

Von den erwähnten äußeren Kennzeichen des Ausdruckstanzes, durch welche er sich vom klassischen Tanz seiner Zeit unterscheidet, wird für den Vergleich mit Dore Hoyer vor allem die Tanztechnik und das Kriterium der Bodennähe heranzuziehen sein.

2.1.5. Das Dionysische als Merkmal des Ausdruckstanzes

Im Vergleich des Balletts mit dem modernen Tanz wird immer wieder das Gegensatzpaar „apollinisch-dionysisch“ bemüht unter Bezugnahme auf Friedrich Nietzsche und insbesondere sein Frühwerk „Die Geburt der Tragödie aus dem Geist der Musik“ (1872). Es heißt auch in der Tanzliteratur: „zugleich sind jetzt die Ideen Nietzsches zum Allgemeingut der gebildeten Menschheit geworden“.⁷¹ Nietzsche gehörte zu den beispielsweise von Mary Wigman bevorzugt gelesenen Autoren, sein „Also sprach Zarathustra“ war ihr Lieblingsbuch, und im Februar 1916 hatte unter diesem Titel einer ihrer Tänze Premiere.⁷² Auch beispielsweise Nijinsky dachte über Nietzsche nach⁷³, und bereits Isadora Duncan hatte etwa Ende 1902 zusammen mit Karl Federn Nietzsches Zarathustra gelesen.⁷⁴ Den Einfluß der Lebensphilosophie auf Rudolf von Laban und damit auf den Ausdruckstanz am Beispiel Nietzsches und Henri Bergsons versucht Klaus Thora nachzuweisen.⁷⁵ Befürworter des klassischen Balletts betonten den Geist der Schönheit, Formvollendung usw. und zitieren als Beispiel das Bild des Lichtgottes Apoll, des Garanten der sittlichen Ordnung und des edlen Maßes, Gottes der Künste, insbesondere der Musik und Führer der Musen.⁷⁶ Die Befürworter des modernen Tanzes griffen Nietzsches Gedanken von der Erneuerung der Kunst durch das dionysische Prinzip auf. Brandenburgs „Der moderne Tanz“ verzeichnet im Register der dritten Auflage (1921) 25 Verweise auf „Dionysos, dionysisch“ und widmet dem „Dionysischen“ in der Einleitung breiten Raum. Auch bei

⁷¹ Brandenburg 1921, S. 173

⁷² Müller 1986a, insbes. S. 57, 220. „Dionysisches Erleben als die dem rationalen, analytischen Denken überlegene Erkenntnisquelle, Erfahrung als einzig wirkliches Mittel der Wahrheitsfindung, damit konnte sich Mary Wigman voll identifizieren.“ (ebd., S. 220).

⁷³ Allerdings ist ein direkter Einfluß nicht nachweisbar. Vgl. die Tagebuchaufzeichnungen (Nijinsky 1996, S. 34f.)

⁷⁴ Vgl. Federns neues Vorwort zur zweiten Auflage von Duncans „Tanz der Zukunft“, Jena 1929 (n. pag.).

⁷⁵ Thora 1992, insbes. S. 155f.

⁷⁶ Apoll bietet sogar den Stoff für ein Ballett in den 1920er Jahren: *Apollon Musagète* von Strawinsky (1928).

vielen anderen Autoren stehen Nietzsche, das Dionysische und der Tanz in engster Verbindung. „Zu Nietzsches Dionysismus gehörte der Tanz. Nietzsche predigte nicht nur einen *Gott der leichten Füße*, sondern meinte sogar, ‚die leichten Füße gehörten vielleicht selbst zum Begriff *Gott...*‘⁷⁷ Kaum ein Satz ist von den Vertretern des modernen Tanzes häufiger zitiert worden als Zarathustras ‚ich würde nur an einen Gott glauben, der zu *tanzen* verstünde‘.⁷⁸ Schon im antiken Griechenland selbst ist das Gegensatzpaar im Bereich des Tanzes zu finden: ‚Apollon und Dionysos, Sonnengott der eine, chthonische Gottheit der andere, geben auch im Tanz gewöhnlich zwei verschiedene Richtungen des hellenischen Geistes wieder. Die apollinischen Tänze sind heiter und einfach, die dionysischen ungestüm und berauschend.‘⁷⁹

Apoll steht aber nicht nur für die Klarheit und Wahrheit, sondern im Bild mit den ihn umgebenden neun Musen auch für ein gewisses „Zunftdenken“, eine Abgrenzung des Akademiewesens von den Außenstehenden als „Nichtkünstlern“, kritisiert als Akademismus, in Traditionen erstarrt, dem Historismus und der tradierten, klassischen Form und Technik verhaftet. Dionysos dagegen steht für die Befreiung von diesem Akademismus, für die Entgrenzung, das Verwischen der Grenzen von Kunst und Leben, für ein Aufbrechen des Erstarrten. In den anderen Künsten hatte dieser Losbruch längst begonnen, und auch Terpsichore sollte, um im Bild zu bleiben, von Apoll zu Dionysos überlaufen. Naheliegenderweise bot - parallel zur Kunstakademie der bildenden Künste - die Ballett-Akademie mit ihrer traditionellen Ballett-Technik den klar umrissenen Angriffspunkt für die Tanzreformer.

Dore Hoyers Tanz in den 1930er Jahren wird auch auf die Frage zu untersuchen sein, inwieweit sie diesen dionysischen Losbruch vom apollinischen Akademismus weiter fortsetzen konnte und so einen Beitrag zur Weiterentwicklung des modernen Tanzes leistete.

⁷⁷ Vogel 1966, S. 258

⁷⁸ Außerdem Zarathustras ‚im Tanz nur weiß ich der höchsten Dinge Gleichnis zu reden‘ (z.B. Hackmann 1918, S. 34). - Vgl. auch umgangssprachlich die Aussage, jemand tanze ‚wie ein junger Gott‘.

⁷⁹ Calendoli 1986, S. 33: ‚Diese beiden Richtungen bilden im Verlauf der Jahrhunderte einen scharfen Gegensatz, aber auch eine dialektische Einheit und tragen so zu der erstaunlichen Vielfalt von Haltungen und Ausdrucksweisen der griechischen Kultur bei, eine ihrer unverwechselbaren Eigenschaften.‘

Für die 1920er Jahre kam es im Anschluß an die genannte Reformbewegung zur Gleichsetzung von „tänzerisch-dionysisch-frei“.⁸⁰ Einzig der Tänzer sei der Repräsentant dieser Zeit, heißt es, der Tänzer im weitesten, verästeltesten, sublimsten Sinne, „der Tänzer, zu dem wir grenzenlos Ja sagen“.⁸¹ Klaus Mann sah seine Generation als eine tänzerische an⁸², und nach der Auffassung Rudolf von Labans ist „in seinem unerkannten Grundwesen“ jeder Mensch ein Tänzer.⁸³

2.1.6. Kritik in der Rezeption des Ausdruckstanzes

Gerade diese „Aufforderung zum Tanz“ führte in den 1910er und 1920er Jahren zur o.g. Ausdruckstanzbewegung, die wiederum vor allem wegen eines grundlegenden Mißverständnisses der Ausübenden kritisiert wurde: zu viele hatten die Empfehlung, das Tänzerische in sich selbst aufzuspüren und auszuleben, als Freibrief dafür aufgefaßt, sich vor Publikum auf einer Bühne zu produzieren. Der Dilettantismus schädete der neuen Bewegung. Max Terpis äußerte sich Mitte der 1920er Jahre zu dieser Problematik:

⁸⁰ „Wie kommt uns in den Rhythmen-Wellen unseres Körpers, in den kosmisch-dynamischen Funktionen unserer dynamischen Prinzips-Erkenntnis das offene Spiel des Welthintergrundes entgegen; wie offenbart es sich uns rein und unmittelbar, wie schwingen wir entpersönlicht, problemlos, unbeschwert, tänzerisch-dionysisch-frei in der Gewalt der kosmischen Kräfte selbst!“ K. Liebmann: Dionysos - Apollo, S. 18, zitiert nach Vogel, S. 258

⁸¹ K. Liebmann: Das kosmische Werk, Teil I, Dessau 1927, S. 295 (zit. nach Vogel, S. 258). Mit dem Menschen „als schwerelose[m] Tänzer vor der Unendlichkeit des Welthintergrundes“ (ebd. S. 299, dto.) gelangt aus dem pseudo-dionysischen Vokabular das Kosmische „im Sinne einer energiegeladenen rhythmischen Allheit“ in die Diskussion der Zeit, das sich häufig auch in der expressionistischen Literatur wiederfindet. Bereits bei den „Münchener Kosmikern“ Schuler, Wolfskehl, dem zuvor im Zusammenhang mit der Wissenschaft vom Ausdruck und Rudolf Bode erwähnten Klages sowie bei Stefan George findet schon zu Beginn des Jahrhunderts der Begriff des Kosmischen seine erste Ausprägung; man stand „auf der Seite des Rausches und der Begnadung gegen den intellektuellen Hochmut der Zeit, der Festlichkeit des Lebens gegen die Schätzung der Arbeit um jeden Preis, der freien Entfaltung der triebhaften Kräfte gegen die rationale Verknöcherung unserer Bildung und Lebensführung“. (F.W.Wolters: Stefan George und die Blätter für die Kunst. Berlin 1930, S. 264; zit. nach Vogel, S. 259). Auch Wigman äußert sich gelegentlich in diesem Sinne: „Ohne Ekstase kein Tanz!“ und „Kultisch dürfen wir einen Tanz nennen, wenn er in Ausdruck und Form Symbol kosmischer Kräfte wird, wenn das persönliche Gefühlsleben des Gestalters zurücktritt vor der tänzerischen Vision des Unbegreifbaren, Unendlichen, des Alls.“ (Wigman 1925, S. 13 u. 18). Insbesondere aber Laban konstruiert sich ein eigenes kosmisch-tänzerisches Weltverständnis: „Für ihn sollte der Mensch durch das Erleben des Körpers in seiner Bewegung zu psychischem und intellektuellem Gleichklang finden und sich damit in die kosmische Harmonie einfügen.“ (Müller 1996, S. 264).

⁸² Er verehrte außerdem Valeska Gert, schrieb über Anita Berber und Lena Amsel, nahm Unterricht bei Harald Kreuzberg, war mit dem Tänzer Helge Peters-Pawlinin befreundet und wäre offenbar selbst gerne Tänzer geworden. Vgl. hierzu Kroll 1989 sowie Klaus Manns vom Deutschen Tanzarchiv Köln erstveröffentlichte Tanzpantomime *Die zerbrochenen Spiegel*, in: *Tanzdrama*. Magazin. H. 7, 2. Quartal 1989, S. 11-14.

⁸³ Laban 1920, S. 14

„Sehen Sie sich um, was heutzutage alles tanzt! Was hat das meiste davon eigentlich mit der Kunst zu tun? Von den ungezählten Tanzbeflissenen, mit denen gegenwärtig große und kleine Podien bevölkert sind, haben sich gewiß die wenigsten überhaupt je um ‚Kompetenzfragen‘ bekümmert. [...] Scharen von Mitläufern und Nachläufern [...], die in vergnügter, selbstüberzeugter Sachkenntnis Viertelsgekonntes und Überhaupt-nicht-verstandenes einem entsprechenden Publikum zum besten geben [...] So erhebt sich nun die Frage: Kann das, was Sie tänzerisch zu gestalten und auszudrücken imstande sein werden, einen Wert haben über Ihr persönliches Sein hinaus, für eine kleinere oder größere Allgemeinheit? [...] Hier beginnt die berechtigte Kritik der andern.“⁸⁴

Es dauerte also nicht lange, bis die Kritik - zumindest an den Mitläufern - sogar aus den eigenen Reihen formuliert wurde, denn Max Terpis war ein Wigman-Schüler gewesen. Auch diejenigen Journalisten und Tanzschriftsteller, die dem modernen Tanz wohlwollend gegenüberstanden, sahen sich bald veranlaßt, die Berufenen von der Masse der Mitläufer deutlich zu distanzieren und letztere wegen ihren künstlerischen Unvermögens zu kritisieren. Fred Hildenbrandt, Feuilletonchef des einflußreichen *Berliner Tageblatts*, faßte schon 1923 die Kritik am herkömmlichen Theaterballett mit der Kritik der modernen Tanzbewegung zusammen:

„Weil wir damit einverstanden sind, Schauspieler niederen Grades als pensionsberechtigte Beamte zu erleiden, [...], so darf uns auch der Zustand des zeitgenössischen obligatorischen Balletts nicht erschüttern. Weil wir damit einverstanden waren, daß die Kunst Tarif wurde und Mindesteinkommen, müssen wir den sozialen Aspekt setzen über den Könnler und über den Nichtskönnler, also auch über die Damen des Balletts, die allerorten zunehmen an Alter, Tugend und Lohnstufe. [...] Gleichwohl wallfahrte von innen her ein Rudel barfüßiger Backfische und entschlossener Turnerinnen auf dem Umweg über den Konzertsaal zum Theater. Aber den Takt zu schlagen zu Beethoven mit Armen, Bauch und Beinen, war schließlich zu wenig für Schnürboden, Orchester und zwölfhundert Plätze und war erstens keine Kunst.“⁸⁵

„Von innen her“ - das „Seelische“ und die „innere Bewegung“⁸⁶ wurde zum Hauptkennzeichen des Ausdruckstanzes und gleichzeitig zu seinem Hauptkritikpunkt. Eher spöttisch muß die Allgemeinheit dem extrovertierten Tanz der Seele gegenüberstanden haben, wenn man sich zur Einschätzung auf beispielsweise in Journalen publizierte Kommentare außerhalb der fachlichen Erörterungen stützt, wie: „Tänzerinnen - so nenne ich Frauen, die ihr verlorenes ‚Ich‘ wiederfanden.“⁸⁷ Bereits 1919

⁸⁴ Terpis [ca. 1925], S. 164

⁸⁵ Hildenbrandt 1923, S. 170

⁸⁶ „In äußerer Bewegung die innere Bewegung zum Ausdruck bringen wurde zum Grundsatz des freien Tanzes, der heute als Ausdruckstanz gilt.“ (Müller 1996, S. 265).

⁸⁷ Erwin Sedding: Von Tänzerinnen nebst Zubehör, in: *Der Junggeselle*, Nr. 34 / 1923, S. 15

hatte Oscar Bie vor der Überbewertung der - namentlich von der Duncan (s.o.) reklamierten - zentralen Begriffe von Individualität und Seele im Tanz gewarnt: „Das Persönliche verhindert die Kulturbildung, das Seelische befördert den Dilettantismus“.⁸⁸ Dabei forderte er als einer der ersten für die Weiterentwicklung des modernen Tanzes die Tanztechnik als unabdingbare Grundlage:

„Seele und Ausdruck sind Verführer. Was bedeutet ein Pianist oder ein Sänger, der Ausdruck hat, doch keine Technik? Aber im Tanz soll das Gefühl genügen. Es rächt sich bitter. Die unmusikalische und unrhythmische Tänzerin, die unsere Säle füllt, wird zum Schaden der ganzen Richtung. Man hat schreckliche Beispiele erlebt. Um des Guten und Richtigen willen, das in dieser Lust und diesem Streben liegt, beschwöre ich die Tanzkunst, nicht von der Technik zu lassen. War sie einst der Zweck, so soll sie heute das Mittel sein. Es gibt keine Seele und keinen Ausdruck, der sich nicht auf ihrer Grundlage erst bildete.“⁸⁹

Dieser immer wieder konstatierte Mangel an Körperbeherrschung bei den Tänzern der modernen Richtung steht jedoch erst an der zweiten Stelle in der Rangfolge der Kritikpunkte. Noch 1930 ist es „das asketische Seelengetu“, welches den stärksten Widerspruch auslöst - wie bei Klaus Pringsheims Aufsatz über den „Unfug der neudeutschen Tanzkunst“:

„Die Auguren der neuen Zeit [...] haben also auch den Tanz neu entdeckt: die Seele im Tanz, den Tanz als rhythmische Ausstrahlung der Seele. Aber die Feststellung ist erlaubt [...]: in Nijinskys Beinen [...] war mehr Seele als in einem Dutzend neudeutscher Tanzgruppen. [...] Auch von der Seele des Tänzers Harald Kreuzberg wird kaum gesprochen; er hat es längst nicht mehr nötig. Seele versteht sich von selbst - in aller Kunst, die mehr ist als Kunstfertigkeit. Darum kein häßliches Wort gegen die Meisterin des Seelentanzes [Mary Wigman; FMP]. Ihre unfreundliche Kunst [...] ist [...] eine sehr zeitgemäße Erscheinung; diese ekstatische Gymnastik besteht als typisches Produkt einer zwischen Sport und Expressionismus aufgewachsenen Generation.“⁹⁰

Anfang der 1930er Jahre schließlich wurde die Kritik am modernen Tanz und seinen überwiegend individuell-seelischen Inhalten immer lautstarker. Joseph Lewitan, der Herausgeber der führenden Fachzeitschrift *Der Tanz*, mit der Ballettpädagogin Eugenie Eduardowa verheiratet, sprach vom „Bankrott“ des Tanzes (Juni 1932, S. 4-6). Im Januarheft 1933 wurde dem modernen Tanzdrama der fehlende Realitätsbezug vorgehalten: Die „Retorte, in der der Tanzhomunculus steckt, muß zerschmettert

⁸⁸ Bie 1919, S. 378

⁸⁹ ebd., S. 381

⁹⁰ Pringsheim 1930, S. 605

werden, der Tänzer muß in die freie Luft hinaus. Wenn er Teilnahme will, muß er teilnehmen.“⁹¹ Und A. Verin stellte mit Bezug auf „den geschichtlichen und gesellschaftlichen Prozeß [...], der der Wandlung des Tanzes zugrunde liegt“, fest:

„Der expressionistische - und mit ihm jeder ‚ichbetonte‘, subjektivistische - Tanz hatte eine Zeit, als er den weltflüchtigen, insichselberbefangenen [sic] Menschen im Parkett richtig Rechnung trug. Von einem Bankrott des Tanzes kann man aber heute mit vollem Recht sprechen, weil die Menschen im Parkett nicht mehr dieselben sind, während der Tänzer auf dem Tanzboden sich wenig wandelte. Die Massen sind aufgewühlt, die Intellektuellen sind gezwungen worden, die Kulturparagrafen zu revidieren, eine riesige Welle der politischen Aktivierung geht durch das Land. Dagegen sind die meisten Tänzer im subjektiven, abgekehrten Weltgefühl steckengeblieben. [...] Die Zukunftstendenz kündigt sich aber als realistische oder naturalistische Orientierung an [...]. Zu realistischen Symptomen gehört ein stark gestiegenes Interesse für konkrete Inhalte, auch für Pantomime. Der früheren tänzerischen Mentalität der Wigman-Palucca-Skoronel stellen sich eine Mihaly gegenüber, Abramowitsch, Groke, Julia Markus, Goslar, Weidt.“ (ebd., S. 7).

Der am dritthäufigsten bemühte Ansatzpunkt derjenigen, die dem Ausdruckstanz kritisch gegenüberstanden, war die mangelnde Schönheit des neuen Tanzes - nach den bisherigen ästhetischen Maßstäben gemessen. Selbst von Delius fühlte sich verpflichtet, in seiner Rezension von Mary Wigmans Debüt (11.02.1914), also - nach Müller - zur Geburt des eigentlichen Ausdruckstanzes, dieser Argumentation bereits im Vorgriff zu begegnen:

„Das Gefühl bricht einfach los und gestaltet sich in der unmittelbarsten und darum besten Form. Geglättet und poliert ist nichts, und darum wird es wohl auch an den Ueberklugen nicht fehlen, die feststellen, manches in dieser Kunst sei zu häßlich. Nun, vor dieser Art ‚Häßlichkeit‘ hat sich der germanische Künstler nie gefürchtet, von Shakespeare bis zu Annette von Droste.“

Wie sehr selbst die Förderer des modernen Tanzes für die körperliche Schönheit im herkömmlichen Sinn empfänglich waren, zeigt beispielhaft eine Rezension von Fred Hildenbrandt, des bereits erwähnten Feuilletonchefs bei der kulturell wichtigsten Berliner Zeitung der 1920er Jahre, dem *Berliner Tageblatt*, über die in ihrer Jugend als Tänzerin wirkende Leni Riefenstahl:

⁹¹ A. Levitân, S. 6. „Es liegt sozusagen in der muffigen Laboratoriumsatmosphäre der deutschen Tanzausbildungsstätten eine unfäßbare, aber bestimmte kunstethische Doktrin. - Man könnte sie etwa so formulieren: ‚Du, Tänzer, bist ein mit kosmischem Fluidum erfülltes Stück Fleisch. Tänzer = Materie + Gott. Alles Menschliche sei Dir fremd!‘“ (ebd., S. 5).

„Dieses sehr schöne Mädchen [...] ringt wohl inständig um einen Rang neben den dreien, die man ernst nimmt: der Impekoven, der Wigmann [sic], der Gert. Und wenn man dieses vollkommen gewachsene hohe Geschöpf in der Musik stehen sieht, weht eine Ahnung daher, daß es Herrlichkeiten im Tanz geben könnte, die keine von jenen dreien zu tragen und zu hüten bekam, nicht der heroische Gongschlag der Mary, nicht der süße Geigenlauf der Niddy, nicht die grausame Trommel der Valeska: die Herrlichkeit der Tänzerin, die alle tausend Jahre wiederkehrt, die der vollkommenen starken Anmut, der beispiellosen Schönheit, des Ebenbildes Gottes. Aber dann beginnt dieses Mädchen ihren Leib zu entfalten, die Ahnung verweht, der Glanz ergraut, der Klang verrostet; es bewegt sich eine wundervolle Attrappe [...] Und es bleibt [...] eine leise Trauer, daß solche äußere Vollkommenheit nicht gesegnet ist mit der Gnade des Blutes, der Herrlichkeit des Genius, der Fackel des Dämons.“⁹²

Aus heutiger Perspektive erlaubt der Aspekt des „Häßlichen“ im modernen Tanz jedoch eine genauere Eingrenzung und Datierung des Ausdruckstanzes. Isadora Duncan kam es auf die natürliche Schönheit an, selbst noch Clotilde von Derp, zeitlich die direkte Vorläuferin der Wigman, ist ausschließlich eine Vertreterin der Schönheit im Tanz. Nimmt man Wigmans Definition von „Ausdruck“ als Kriterium („Durchbruch unbewußter seelischer Vorgänge zu körperlich bewußtem Zustand“⁹³), dann ist Clotilde von Derp vielleicht schon eine Ausdruckstänzerin (Reclams Ballettlexikon: „Ihre Seele, so schien es den Zeitgenossen, wurde in ihrem jungen Körper sichtbar.“)⁹⁴. Nimmt man als neues Kriterium für den Ausdruckstanz jedoch die Einbeziehung von Momenten des Häßlichen „in einer Ausdrucksästhetik, die nicht mehr in erster Linie Schönheit und Grazie, sondern Dynamik, Expression von 'Wahrheit' als Ziel der Bewegungsgestaltung fordert“⁹⁵, dann wird deutlich, daß hier zwischen Clotilde von Derp und Mary Wigman Anfang 1914 der entscheidende Einschnitt anzusetzen ist. Jener Kernbereich, den Müller als Ausdruckstanz definiert, beginnt auch unter dem Aspekt erstmaliger tänzerischer Einbeziehung des Häßlichen um 1914 mit Mary Wigman. Der moderne Tanz „will wohl auch die Schönheit pflegen, wagt sich aber ebenso an häßliche Formen heran und findet es nicht absurd, statt schöner Linien wild gebrochene in den Raum zu setzen. Er hat den Mut zur Häßlichkeit und zur Ek-

⁹² Zitiert nach: Fred Hildenbrandt: Tageblätter. Gesammelte Aufsätze, erster Band 1923/24. Berlin 1925, S. 129f. Leni Riefenstahl zitiert - verändert - Hildenbrandts Text in ihren Memoiren verständlicherweise nur bis „Schönheit“ (S. 62).

⁹³ Wigman 1925, S. 12

⁹⁴ Mit der Einschränkung, daß Wigman sich auf „unbewußte“ seelische Vorgänge bezieht und es fraglich erscheint, bei Clotilde von Derp ohne gründliche Untersuchung ihrer Tänze solchen „Durchbruch unbewußter seelischer Vorgänge“ anstelle eines bewußten Gestaltungswillens anzunehmen.

⁹⁵ Brandstetter 1995, S. 34

stase.“⁹⁶ Brandstetter führt 1995 diesen durch von Delius schon 1914 festgestellten Aspekt kurz auf, „der bislang kaum in seiner Relevanz für die Avantgarde-Ästhetik des Tanzes beachtet wurde: nämlich die Frage nach der Rolle einer ‚Ästhetik des Häßlichen‘“, denn

„[...] der Ausdruckstanz [integriert] in seine Ästhetik und in seine Gestaltungen erstmals expressive Darstellungsformen des Häßlichen bzw. des Nicht-Schönen: in seinem *theoretisch-ethischen* Programm der Gestaltung der 'Wahrheit' menschlichen Daseins; in seiner *ästhetischen Theorie* der Bewegung als Kraft und als Raum-Erlebnis; und in seiner *tanztechnisch-motorischen Akzentuierung* der Körperschwere und der Spannung - 'Ausdruck' in einer nicht mehr dem Schönen huldigenden Bewegungssprache des Tanzes der Moderne: als *Pathos* des Schreckens und der Trauer (Mary Wigman) und als sozialkritische Bewegungsgestalt von *Verzerrungen* (Valeska Gert).“⁹⁷

Im Laufe der Geschichte ist es immer wieder vorgekommen, daß eine neue Ästhetik von der jeweils vorherrschenden, eher konservativen Kunstauffassung der Zeit zunächst als „häßlich“ gebrandmarkt wurde. Ein berühmtes Beispiel hierfür liefert der später so anerkannte Maler Max Liebermann, dessen frühe Gemälde ihm den Ruf eines „Apostels des Häßlichen“ eintrugen: „abschreckendste Häßlichkeit in unverhüllter Abscheulichkeit“ lautete das Urteil des bekannten Kunstkritikers Adolf Rosenberg 1872 über Liebermanns Werk *Gänserupferinnen*.⁹⁸ Wie die bildende Kunst, so sollte der Tanz der Schönheit huldigen, dies entsprach dem klassischen Tanz ebenso wie den von Isadora Duncan propagierten Idealen des modernen Tanzes. Das Kriterium der Ästhetik des Häßlichen kennzeichnet also eine neue Entwicklungsstufe des modernen Tanzes, aber nicht zwingend den Ausdruckstanz als solchen; hierauf wird noch näher einzugehen sein.

Die zeitgenössische Kritik bemängelt am Ausdruckstanz also insbesondere die folgenden drei Aspekte: die unzureichende Tanztechnik, die subjektivistischen, weltflüchtigen Inhalte und die Häßlichkeit des Gezeigten. Alle drei sind bezüglich der Weiterentwicklung des Ausdruckstanzes bei der Untersuchung von Dore Hoyers Tänzen zu berücksichtigen.

⁹⁶ Godlewski 1939, S. 16

⁹⁷ Brandstetter 1995, S. 34. Nach ihr wäre also Valeska Gert wegen der Einbeziehung des Häßlichen ebenfalls eine Ausdruckstänzerin wie Mary Wigman. Bei Valeska Gert treffen jedoch die o.g. anderen Definitionsparameter des Ausdruckstanzes, insbesondere „Seele“ und „Individuum“, nicht zu; sie ist im

2.2. Die wichtigsten Protagonistinnen des modernen deutschen Tanzes

2.2.1. Mary Wigman

Wie bereits dargestellt, steht also Mary Wigman (als Tänzerin, Choreographin und Pädagogin) im Zentrum des Ausdruckstanzes, gilt sogar als seine Begründerin (Müller 1986) und in jedem Fall neben Laban als bedeutendstes Vorbild und „Idol eines Tanzwollens, das sich gegen den klassisch-akademischen Tanz wandte und auch die Unterwerfung unter die Musik ablehnte“.⁹⁹ Ebenso ist bereits angedeutet worden, daß vielfach - irrtümlicherweise - Dore Hoyer als Meisterschülerin Mary Wigmans angesehen wurde. Wigman ist daher für den Vergleich mit Dore Hoyer von größter Bedeutung.

Mary Wigman (eigentlich Marie Wiegmann; 1886 - 1973) hatte in ihrer Jugend den üblichen Tanzstundenunterricht¹⁰⁰, jedoch zunächst keine Ausbildung im künstlerischen Tanz. Sie sah eine Demonstrationsveranstaltung in Dalcroze-Rhythmik und einen Abend der Schwestern Wiesenthal, für deren Tanz sie sich begeisterte; von diesen erfuhr sie aber auch, daß sie für die Ausbildung zur Tänzerin bereits zu alt sei. 1910, im Alter von 23 Jahren, begab sie sich zur eben in Dresden-Hellerau begründeten Bildungsanstalt des Schweizers Emile Jaques-Dalcroze, um sich zur Lehrerin in Rhythmischer Gymnastik ausbilden zu lassen:

„Alles, was mit der Musikalität und mit der musikalisch-rhythmischen Erziehung bei Jaques Dalcroze in seiner Methode zu tun hatte, interessierte mich auch einen Dreck! Was mich interessierte, war nur die Tatsache, daß einem gesagt wurde: Nun sagen Sie das einmal mit Ihrem Körper.“¹⁰¹

Bereich des modernen Tanzes vielmehr ein Gegenpol zum Ausdruckstanz der Wigman (s. Kap. 2.2.2.).

⁹⁸ Zit. nach „Nichts trägt weniger als der Schein“. Max Liebermann der deutsche Impressionist. Ausst.-Kat. Bremen: Kunsthalle 1995, S. 239

⁹⁹ Horst Koepler in Reclams Ballettlexikon, Stuttgart 1984, S. 493

¹⁰⁰ Müller 1986a, S. 17; Gruppenfoto mit ihr im Kostüm vom „Matrosen-Tanz, getanzt auf dem Tanzstunden-Schlussball von Millie Detling [?], Hannover“ (1903?) im Deutschen Tanzarchiv Köln. Müller schildert (S. 18) für Wigman die gleichen „berauschenden“ Tanzerfahrungen, allein im Jugendzimmer, sich immer schneller drehend, wie sie Valeska Gert von sich berichtet. (Gert 1968, S. 24).

¹⁰¹ Müller 1986a, S. 30 (ohne Quellenangabe).

Sie bestand die Prüfungen im Sommer 1912¹⁰² und konnte sich Hoffnungen auf eine Anstellung in der zu gründenden Berliner Filiale der Bildungsanstalt machen, war sich jedoch über ihren weiteren Lebensweg noch unsicher und besuchte 1913 einen Sommerkurs bei Rudolf von Laban auf dem Monte Verità. Hier fiel - auf seine Anregung - die Entscheidung, statt Gymnastiklehrerin lieber Tänzerin zu werden und „zur Bühne zu gehen“. Im Spätherbst mußte sie Laban in München als Pädagogin vertreten, im Februar 1914 hatte sie in München den ersten Auftritt und Erfolg als Tänzerin. Dieses Debüt kann man, wie oben bereits dargestellt, als Geburtsstunde des eigentlichen Ausdruckstanzes ansehen. Wichtig ist die Feststellung, daß Wigmans Weg sich hier bereits wieder von Laban zu lösen begann. Eigentlich war sie mit ihren zwei eigenen kleinen Tänzen nur eingesprungen, damit das Programm der Labanschülerin Ymelda Juliewna Mentelberg für einen Solotanzabend auch wirklich abendfüllend wurde. Das Ergebnis war jedoch auch bei der Presse für die Wigman wesentlich erfolgreicher als für die lange von Laban ausgebildete Ymelda Mentelberg. Wigman erinnerte sich später:

„Während die makellose Interpretation der Labanschen Choreographie durch die bildschöne Interpretin nur schwachen Beifall erhielt, prasselte es wie ein Trommelfeuer auf mein Lento und den Hexentanz herunter. Ich war völlig benommen, konnte mich nicht einmal an diesem unerwarteten Erfolg freuen, sondern kam mir wie ein Verräter an der Partnerin vor, der ich, statt zu helfen, eher geschadet hatte. - Kam es mir überhaupt zu Bewußtsein, daß ich seit meiner ersten Begegnung mit Laban noch einmal an einem Scheideweg stand?“¹⁰³

Die folgenden Jahre verbrachte Wigman als Labans diplomierte Schülerin¹⁰⁴ und Assistentin in Zürich und auf dem Monte Verità; zweifellos profitierte sie sehr von der Arbeit mit ihm, fand jedoch auch immer deutlicher den eigenen Weg. Ihren ersten Auftritt auf einer richtigen Bühne hatte sie am 13. Januar 1917 im Züricher Pfauenentheater.¹⁰⁵ Weitere Auftritte, neue Programme folgten. Zunächst überwog die Ablehnung bei Publikum und Kritik. Wigman dazu selbst:

¹⁰² Original-Diplom vom 13. Juli 1912 im Deutschen Tanzarchiv Köln, abgebildet bei Müller / Stöckemann, S. 12.

¹⁰³ Müller 1986a, S. 48 (ohne Quellenangabe).

¹⁰⁴ Laban-Diplom Nr. 1 für Mary Wigmann (sic) vom 1.5.1917 im Deutschen Tanzarchiv Köln.

¹⁰⁵ Müller kennt diesen frühen Auftritt mit Wigmans *Tanz der Lust* zu einem „Lautreizgebilde“ von Felix Beran bei Abfassung des Werkverzeichnisses 1986 noch nicht und gibt für das „Bühnendebüt“ erst den 18. Juni 1917 an (1986a, S. 59f.). Vgl. Peter 1990, S. 19.

„Und jedesmal das gleiche: Einige Begeisterte, einige Erstaunte, Überwältigte, und der größte Teil höhnend und spottend. ... Jedesmal dann die tiefe Depression: es langt nicht, ich bin nicht stark genug, noch nicht stark genug.“¹⁰⁶

Dann stellten sich erste Erfolge bei den Auftritten in der Schweiz ein, und im Herbst 1919 ermöglichte die finanzielle Unterstützung durch die Mutter eine Tournee durch verschiedene deutsche Städte.¹⁰⁷ Müllers Darstellung, daß zu diesem Zeitpunkt die „Zahl der Künstlerinnen und Künstler, die sich mit dem freien Tanz - was immer die einzelnen darunter verstehen mögen - befassen, [...] noch klein“ sei¹⁰⁸, ist eine Fehleinschätzung. Ebenfalls 1919 hatte Oscar Bie bereits vor der immer größer werdenden Fülle von Tanzabenden unbedeutender Tänzerinnen gewarnt.¹⁰⁹ In München, Berlin und Bremen erlebte Mary Wigman jeweils große Mißerfolge, in Hamburg großen Erfolg, in Hannover wiederum Mißerfolg und schließlich in Dresden, kurz vor ihrem 33. Geburtstag, den Durchbruch zur Anerkennung. Da die Schweizer Behörden ihr ein Dauervisum verwehrten, kehrte sie im Frühjahr 1920 zu weiteren erfolgreichen Gastspielen nach Dresden zurück, wo man ihr die Stelle der ersten Ballettmeisterin an der Oper anbot.¹¹⁰ Als sich diese Hoffnung zerschlug, hatte aber die Mitarbeiterin und Freundin Berthe Trümpy bereits ein Haus erworben; dort eröffnete Mary Wigman ihre erste Schule für künstlerischen Tanz.

Die Wigman-Schule in Dresden wurde rasch zum Zentrum der Ausdruckstanzbewegung. Zu ihren später berühmten Schülern der ersten Jahrgänge gehörten Gret Palucca, Yvonne Georgi, Hanya Holm, Margarethe Wallmann, Max Terpis und Harald Kreutzberg. Die Schule florierte und bildete die Basis der weiteren Aktivitäten. Solistisch und mit einer mehrfach neugegründeten Gruppe bereiste Wigman in den folgenden Jahren auf Tourneen Deutschland und das Ausland (1930 in die USA).

¹⁰⁶ Müller 1986a, S. 63 (ohne Quellenangabe).

¹⁰⁷ „Mutter Amalie ist beglückt. Sie möchte die Tochter endlich wieder im eigenen Lande haben, und weil die ihr regelmäßig zugesandten Zeitungsausschnitte sie von der Ernsthaftigkeit der künstlerischen Aktivitäten ihrer Tochter längst überzeugt haben, schickt sie Geld. Damit lassen sich Konzertagenturen bewegen, Gastspiele in mehreren deutschen Städten zu organisieren.“ (Müller 1986a, S. 66)

¹⁰⁸ Müller 1986a, S. 67

¹⁰⁹ Bie S. 381: „Es ist zu bequem, sich als Tänzerin zu etablieren und einen Saal zu mieten. Ja, es liegt in der Luft: Tänzerin werden, sich in seinem Körper auslösen, Musik veranschaulichen! Aber nirgends stand die Gefahr so nahe bei einer berechtigten Kunstregung, dem Dilettantismus ist die Tür geöffnet.“

¹¹⁰ „Ich habe lange geschwankt, denn es graust mir im Grunde vor dem Betrieb und den damit verbundenen Kämpfen. Aber allein käme ich noch lange nicht, vielleicht nie zur Ausführung meiner größeren Pläne, und die Oper ist ein Weg. Das Ballett ist außerdem so verkommen, dass man gleich mit dem Aufbau beginnen kann und nicht viel zu stürzen hat.“ (Brief Mary Wigmans vom 18.5.1920, Nachlaß Käthe Wulff im Deutschen Tanzarchiv Köln).

Mary Wigman wurde in den 1920er Jahren zur prominentesten Vertreterin des später als Ausdruckstanz bezeichneten Teils des modernen Tanzes in Deutschland. Durch ihre Schule, der weitere Filialschulen folgten, und durch ihren auf den Tourneen präsentierten Vorbildcharakter hatte sie ganz erheblichen Anteil an der Entwicklung zur Massenbewegung des modernen Tanzes. An den Tänzerkongressen in Magdeburg (1927), Essen (1928) und München (1930) nahmen jeweils über tausend Tänzer teil. Im Wesentlichen wurden dabei zwei konträre Lager sichtbar: Laban mit seiner Anhängerschaft vertrat einen dem Theaterbetrieb und seinen Anforderungen gegenüber offenen Standpunkt, Wigman mit ihrer Anhängerschaft forderte den kompromißlosen Einzug des von ihr vertretenen neuen künstlerischen Tanzes in die Theater. Diese Konkurrenz zu ihrem ehemaligen Lehrer Laban spitzte sich mit dem Aufkommen des Dritten Reiches noch zu, indem sich beide Seiten gleichermaßen engagiert um die offizielle Anerkennung und Förderung und die alleinige Führungsrolle im neuen deutschen Tanz bemühten.

Mary Wigmans Tänze zusammenfassend zu beschreiben ist wegen deren Vielzahl kaum befriedigend möglich. Auffallend häufig handelte es sich um feierlich-zeremonielle Themen, so etwa der frühe Zyklus *Ekstatische Tänze* mit Titeln wie *Die Nonne (Gebet)*, *Götzendienst*, *Opfer*, *Tempeltanz* usw., die Zyklen *Die Feier (I)* mit *Der Gruß*, *Weihe*, *Der Bann* etc. und *Die Feier (II)* mit *Der Tempel*, *Im Zeichen des Dunklen*, *Festlicher Ausklang*, *Feierliche Gestalt* usw., Tänze wie *Zeremonielle Gestalt*, *Festliches Präludium*, *Totentanz*, *Tanz des Leides* oder der Zyklus *Opfer* mit *Todesruf*, *Klage*, *Tanz in den Tod* und schließlich *Totenklage* zum Olympischen Festspiel. Dem standen u.a. abstrakte Titel wie *Das Zeichen*, *Die Mitte*, *Kreis*, *Dreieck*, *Chaos*, *Aufruf* oder *Anruf* gegenüber.¹¹¹

An Kritik des Wigman-Stils hat es nicht gemangelt. Selbst aus den eigenen Reihen wurde ihr vorgehalten, daß sie zwar einen persönlichen Stil in hoher Qualität vorführte, dieser jedoch allein noch nicht als allgemeine neue Tanzkunst von ihr lehrbar sei:

„Der Wigmantanz [...] ist eigengesetzlich für Wigman, er drückt stets *nur* sie selbst aus, sie und ihre einsame hohe Welt. Wigman *ist* das große Tanzgenie unserer Zeit, das *will*, das *kann* ihr niemand streitig machen [...]. Ihr grandioses schöpferisches *Muß* gibt ihr das Recht, über alle Gesetze der Entwicklung eines

¹¹¹ Ausführlicher, auch bezüglich der weiteren Laufbahn, insbesondere bei Müller 1986 und 1986a.

neuen Stils hinwegzuschreiten, aber nur ihr allein. Nicht auch ihrer Gefolgschaft! [...] Mary Wigman konnte kraft ihrer ungeheuren fluidalen Ausstrahlung und Suggestionskraft ihre Anhänger wohl *tanzfähig* machen, aber sie kann sie nie zur *Tanzkunst erziehen*. Ein Genie braucht nicht zu lernen, kann aber auch nicht lehren.“¹¹²

Auch bei Betrachtung ihrer Tanzgruppen und der Gruppenwerke wird deutlich, daß Mary Wigman hier nur chorische Umgebung zur Herausstellung der eigenen solistischen Leistung eingesetzt hat. Schon 1921 stellte der sie seit 1914 fördernde Hans Brandenburg fest: „Die Wigman braucht für ihre Gruppe Material, nicht Persönlichkeiten.“¹¹³ Keinen Zweifel an Wigmans eigener Einschätzung läßt ihre Buchpublikation „Deutsche Tanzkunst“ 1935¹¹⁴: Weder Lehrer noch Kollegen oder gar Konkurrenten finden Erwähnung, nicht einmal erfolgreiche ehemalige Schüler dürfen als Vertreter der deutschen Tanzkunst namentlich genannt werden. Den etwa 65 Seiten Text stehen unter dem Titel „Bildnerische Dokumente zur deutschen Tanzkunst“ 60 Seiten Abbildungen gegenüber, welche die Deutsche Tanzkunst in drei Gruppen einteilen: „1. Mary Wigman im Einzeltanz, 2. Mary Wigman und ihre Tanzgruppe, 3. Junge Tänzer, die aus der Wigman-Schule hervorgegangen sind.“ Fazit: Für Wigman bestand die deutsche Tanzkunst nur aus ihr selbst, umgeben von Statisten aus ihrer Schule.

2.2.2. Valeska Gert

Zur „künstlerischen Antagonistin von Mary Wigman während der zwanziger Jahre“¹¹⁵ wurde Valeska Gert, doch der Erfolg stellte sich nicht „auch für sie erst Jahre später“ ein, wie Müller für das Jahr 1919 im Vergleich zur Wigman mutmaßt: Schon im gleichen Jahr hatte Oscar Bie in der zweiten Auflage seines Standardwerkes „Der Tanz“ - in welcher Laban und Wigman nicht erwähnt wurden - formuliert: „Valeska Gert ist Meisterin einer psychologischen Karikatur, die Charakter wird.“¹¹⁶

¹¹² Friedl Braur [ehemalige Wigman-Schülerin]: Einblick in die deutsche Tanzkunst. In: *Der Tanz*, Oktober 1935, S. 20f., hier S. 20.

¹¹³ Brandenburg 1921, S. 12

¹¹⁴ Einzelne Texte daraus hatte sie schon zwei Jahre zuvor in der Zeitschrift *Völkische Kultur* veröffentlicht.

¹¹⁵ Müller 1986a, S. 67

¹¹⁶ Bie 1919, S. 381

Valeska Gert (1892-1978) erhielt als Kind Graziestunden und Tanzunterricht und stand im Alter von sieben Jahren erstmals auf der Bühne. In den Jahren vor dem Ersten Weltkrieg verfaßte sie Parodien auf Modeberichte für Zeitschriften wie die *Elegante Welt*. Diese weisen bereits deutlich die später auf der Bühne so ausgeprägte Neigung der Gert zu Karikatur und Satire auf. Valeska Gerts künstlerische Laufbahn begann während des Ersten Weltkriegs und umfaßte zunächst gleichzeitig die Bereiche Tanz und Schauspiel, später auch Film und Kabarett. Am Anfang stand der Schauspielunterricht¹¹⁷, und feste Engagements banden Valeska Gert in den ersten Jahren ihrer Karriere als Tänzerin auf den Konzertpodien gleichzeitig an verschiedene namhafte Schauspielensembles: an die Münchener Kammerspiele, an das Deutsche Theater Berlin und die Berliner Kammerspiele sowie an die Tribüne in Berlin.

„Getanzte Zeitsatire“¹¹⁸ ist wahrscheinlich die treffendste und knappste Beschreibung ihres vielseitigen Wirkens. Zu ihren Tänzen zählten sozialkritische Studien wie die *Kupplerin* oder die von Rezensenten wie Kurt Tucholsky hochgelobte *Canaille*, die Darstellung einer Berliner Straßenprostituierten und ihres Berufsalltags. Valeska Gert wurde immer wieder von Zeitgenossen als ein kritisches, konzentriertes Abbild ihrer Zeit bezeichnet. So äußerte sich Rudolf Frank 1927 in seinem Buch „Das moderne Theater“ im Anschluß an eine Beurteilung der Schauspielerin Elisabeth Bergner:

„Manche behaupten, sie [Elisabeth Bergner; FMP] ist die vollkommenste Ausprägung unserer Zeit. Aber das ist sie zweifellos nicht. Summarischer Ausdruck dieser Zeit ist viel eher Valeska Gert, die Tänzerin, aus deren vollem Leib ein eingefleischter Trieb das Abbild, den Extrakt und die Kritik alles Gegenwärtigen aufpeitscht: ein Zeittheater, auf dem wir programmatischer, leidenschaftlicher als es irgendeine Bühne mit ihrem Kompromißspielplan vermocht hätte und in nicht auszudenkender Konzentration die Tragödien, Tragikomödien, Lustsphären, Laster, Qualen, Sinnlosigkeiten, Herrlichkeiten unserer letzten Jahre verdichtet sehen. Die Gert tanzt spielt Untergrundbahnen und Untergrundgefühle der Großstadt, Straßengewirr, Rauschgifte, Film, Ramschbazare, verwüstete Gassenmädel, Demi-Vierge und dumpfe Amme, Expressionismus und Sachlichkeit, Ostasien und Westeuropa. Was Rops und Daumier, George Grosz und Balzac, Flaubert, Huysmans, Zola, Edward Munch, Picabia, Kollwitz, Callot, Barlach, Hogarth, Thackeray, Swift, Hoffmann, Wilde, Kubin und Jacques Offenbach zeichnerisch, malerisch, episch, musikalisch und plastisch ausbreite-

¹¹⁷ U.a. bei Maria Moissi. Tanzunterweisungen auch bei Rita Sacchetto.

¹¹⁸ Schikowski 1926, S. 152

ten, reißt sie intensiv und revolutionär zusammen in die zum Zerreißen gespannte Erregtheit von Augenblicken.“¹¹⁹

Die Gert war in den 1920er Jahren so prominent und ihre künstlerische Ausdruckskraft so außergewöhnlich, daß Fotos ihrer Darbietungen sogar zur Belebung fremder Arbeiten verwendet wurden. Die Bandbreite reicht dabei von der Fotomontage „Mein Name ist Hase“ des Bauhaus-Meisters Moholy-Nagy¹²⁰ bis zur Illustrierung von Trivialliteratur wie „Katastrophen einer lebenden Toten“ in dem ‚galanten Magazin‘ *Regina*.¹²¹

Als tanzgeschichtlich wichtig ist festzuhalten, daß die Gert nicht nur völlig andere, zeitnahe, realistischere Themen auf der Bühne gestaltete, als die Wigman, sondern auch, daß dies in einer völlig anderen Art und Weise geschah. Nur selten ist wenigstens von weitem die Thematik vergleichbar: Wigman tanzte den *Tanz des Todes*, den *Totentanz*, den *Todesruf*, den *Tanz in den Tod*. Sie tat dies im Sinne des von ihr propagierten modernen Tanzes pathetisch, mystisch, schwer. Valeska Gert tanzte den *Tod*: Sie stand an der Rampe und „starb“, ohne übertriebenes Pathos oder Umsetzung inneren Schmerzes in weitläufige körperliche Tanzbewegungen. Sie tat dies dennoch so überzeugend und eindrucksvoll, daß dieser Tanz begeisterte Rezensionen erhielt und fotografiert, gemalt, abgefilmt und als Film wieder im Theater eingesetzt wurde. War die Wigman eine moderne Tänzerin, so muß die Gert als ultramodern bezeichnet werden.¹²² Ihre Kunst befand sich am Nerv der Zeit, war aktueller, war ihrer Zeit sogar oft weit voraus und damit avantgardistischer als die der Wigman. 1923, zehn Jahre vor der Geburt von Jerzy Grotowski, erfand Valeska Gert das, was Grotowski knapp ein halbes Jahrhundert später als „armes“ Theater neu entdeckte und experimentell in seinem polnischen „Theaterlaboratorium“ weiterentwickelte, auf alles Ornamentale, Dekorative und Bühnentechnische verzichtend und sich ganz auf den Darsteller konzentrierend.¹²³

¹¹⁹ Frank 1927, S. 73f.

¹²⁰ 1927. Abb. in: Roh, Franz (Hrsg.): Laszlo Moholy-Nagy: 60 Fotos. Berlin 1930, Taf. 25. Vgl. ferner: In focus. László Moholy-Nagy: photographs from the J. Paul Getty Museum. Malibu 1995, p. 58

¹²¹ Bert Wigger: Katastrophen einer lebenden Toten. Zweite Folge, zweites Stück: Die Frau mit dem Larvengesicht. In: *Regina. Das galante Magazin*. 3. Jg. 1926, Nr. 27, S. 10ff., hier: S. 11

¹²² Oft wurde sie als „die einzige moderne Tänzerin“ angesehen (hier: Lewitan 1932, S. 5).

¹²³ Vgl. hierzu Valeska Gerts *Salome*-Inszenierung in der Berliner Tribüne und ihren Artikel „Das Menschentheater“ im *Berliner Tageblatt* vom 19.4.1923, abgedruckt bei Peter 1985, S. 23f., sowie den 1965 veröffentlichten Artikel Grotowskis „Für ein armes Theater“, in: J.G.: Für ein armes Theater. Zürich / Schwäbisch Hall 1986, S. 12-20 (bes. S. 15, 16f.).

Der Begriff des Tanzes verdankt Valeska Gert die Erweiterung seiner Definition. Als erste nachweisbare deutsche Tänzerin des 20. Jahrhunderts verknüpfte sie konsequent die Möglichkeiten von Tanz, Schauspiel und Pantomime, bezog sie - vermutlich ebenfalls als erste - auch lautliche Äußerungen und insbesondere eine starke Mimik in ihre Tänze ein (während der Ausdruckstanz häufig Masken einsetzte).¹²⁴ Sie stellte als erste Tänzerin dem klassischen Ballettkostüm, der eben aufkommenden Verspieltheit des Neo-Rokoko (Troisième Rokoko) und dem pathetischen Prunk golddurchwirkter Stoffe sowie den schlichten Tuniken und einfachen grauen oder beigefarbenen modernen Tanzkleidung Kostüme in leuchtender, etwa oranger Farbigkeit oder Alltagskleidung entgegen. Durch Valeska Gert gelangte neben dem Spitzenschuh des Balletts und den seit den ersten Auftritten von Isadora Duncan (1902) modernen nackten Füßen der Ausdrucks- bzw. „Barfußtänzerinnen“ die alltägliche Fußbekleidung vom Turnschuh eines Boxers bis zum Absatzschuh mit herabgerollten Strümpfen einer Prostituierten auf die Tanzbühne des 20. Jahrhunderts.

Wie den Tänzern des Ausdruckstanzes war auch Valeska Gert nicht an einer tänzerischen Ausdeutung von Musik gelegen. Im Gegensatz zu ihnen und in konsequenter Weiterentwicklung der theatralischen Möglichkeiten ließ sich Valeska Gert jedoch nicht von Schlagwerk und Rhythmusgruppe begleiten, sondern verwendete in der Regel zeitgenössische Unterhaltungsmusik, die sie frei bearbeitete.¹²⁵ Sie ging so weit, sich bei Ihrer *Salome* 1923 vom „rhythmischen, brünstigen Geheul einiger Frauen hinter der Bühne“, miauenden Tönen auf einem Cello, Löffelgeklapper in Kochtöpfen und einem mit den ganzen Unterarmen angeschlagenen Klavier begleiten zu lassen.¹²⁶ Wie avantgardistisch ihre Ideen waren, beweist in diesem Zusammenhang ein Vergleich eines Textes von Valeska Gert aus dem Jahr 1931 mit der musikwissenschaftlichen Literatur. Valeska Gert schrieb in der ersten Fassung ihrer Autobiographie:

„Sogenannte Kunstmusik sagt mir nichts. Aber ich möchte eine neue Musik haben, die aus Wirklichkeitsgeräuschen zusammengesetzt ist, z.B. ein ‚ländliches Lied‘ aus Wiehern von Pferden, Muhen von Kühen, Grillen, Lerchen, Fröschen,

¹²⁴ Vgl. dazu die allgemeine Tanzgeschichtsschreibung, der die Leistungen Valeska Gerts offenbar nicht bekannt sind, z.B. Otterbach (1992): „So kommt es, daß die Grenzen zwischen den Disziplinen des Tanzes und des Schauspiels heute durchlässiger geworden sind, als es früher der Fall war. Zumal die Akteure im Avantgarde-Tanz auch lachen, husten, stöhnen, sprechen, rezitieren und gelegentlich sogar singen.“ (S. 182).

¹²⁵ Vgl. Gert 1931, S. 44

¹²⁶ Vgl. Peter 1985, S. 26

Wehen des Windes und Anschlagen von Wellen und Hunden. Oder ein ‚städtischer Marsch‘ aus Surren von Aeroplanen, Radrennen, laufenden Menschen, keifenden Frauen und stampfenden Maschinen.“¹²⁷

1992 entdeckte der Musik- und Tanzhistoriker Friedemann Otterbach in Collaers „Geschichte der modernen Musik“ eine Zukunftsvision aus den 1960er Jahren, die er für das Jahr 1978 durch den Komponisten György Ligeti verwirklicht sah:

„Schon vor mehr als einem Vierteljahrhundert, im Jahr 1963 wurde folgende Vision niedergeschrieben: ‚Für den Stadtmenschen, der die Natur nur noch aus Büchern kennt, treten Trillerpfeifen und Autohupen an die Stelle von Waldesrauschen und Bachgemurmel. Ihre Bögen sind die Kurven der Autobahnen, ihre Rhythmen übersetzen die Fluchtlinien der Quecksilberlampen und das Flackern der Neonleuchten, ihr Zeitgefühl spiegelt nicht den Wechsel der Jahreszeiten, sondern die Geschwindigkeit von Auto und Flugzeug.‘“¹²⁸

Auch die musikalische Vision der Gert war also vergleichbaren Visionen zeitlich mehr als 30 Jahre, der Umsetzung durch einen „avantgardistischen“ Komponisten sogar fast 50 Jahre voraus.

Valeska Gert war keine Vertreterin einer bestimmten Richtung innerhalb des modernen Tanzes, sondern verkörperte einen Individualstil. Der Satz „Nur ich tanze so“, bereits bei ihren ersten Tanz-Auftritten 1916 ein zentraler Aspekt ihrer Selbsteinschätzung¹²⁹, blieb für die weitere Laufbahn programmatisch. Valeska Gert hatte kein Interesse, ihre stark durch die eigene Persönlichkeit geprägte Kunstauffassung an Schüler weiterzugeben, in einer Tanzgruppe zu vervielfältigen, eine Kunstrichtung zu begründen. Sie wirkte nicht schulbildend, machte insofern aus ihrer Kunst auch kein Gewerbe.¹³⁰ Dennoch beeinflusste sie auch ohne Lehrtätigkeit eine Vielzahl jüngerer Tänzer und Schauspieler. Die Frage nach dem Einfluß modernen deutschen Tanzes auf die Entwicklung des modernen Tanzes in den USA kann nicht ohne Berücksichtigung Valeska Gerts diskutiert werden. In einem amerikanischen biographischen Lexikon des Tanzes heißt es bei ihrem Eintrag:

„She was enormously influential in the American concert dance movement during the 1930s, through pictures and descriptions in the dance and socialist

¹²⁷ Gert 1931, S. 44f.

¹²⁸ P. Collaer: Geschichte der modernen Musik. Stuttgart 1963, S. 489f. (zitiert nach Otterbach S. 155).

¹²⁹ Vgl. Gert 1968, S. 39

¹³⁰ Vgl. die diesbezügliche Kritik an „all diese[n] Tänzer[n] der Wigman-Schule und der Wigman-Mentalität“ bei Pringsheim, S. 605

press; her appearances and those of Lotte Lenya were also very important in the importation of the German film and cabaret acting styles to American dance and theater.“¹³¹

Für den späteren Vergleich von Dore Hoyer mit Mary Wigman einerseits und Valeska Gert andererseits ist hervorzuheben, daß die oben bereits in Frage gestellte Entwicklung und direkte „Abstammung“ des Tanztheaters aus dem Ausdruckstanz Mary Wigmans noch unwahrscheinlicher wird durch die These, daß viel eher Wigmans künstlerische Antagonistin Valeska Gert eine Vorläuferin des Tanztheaters gewesen ist. Der amerikanische Tanzhistoriker George Jackson wies schon 1986 darauf hin, daß einige der Produktionen von Judith Malina und Julian Beck für ihr Living Theater in den 1950er und 1960er Jahren eigentlich Tanztheater im Stil der Zeit gewesen seien. Pina Bausch hielt sich 1960/61 in New York auf, wo sie - nach Jackson - mit großer Wahrscheinlichkeit auch vom in New York und dann in Europa sehr bekannt gewordenen Living Theater erfahren haben muß. Nach Jackson inspirierte also das experimentelle Living Theater mit großer Wahrscheinlichkeit Pina Bausch, und das Living Theater selbst sei wiederum deutlich von Valeska Gert inspiriert worden: „Es waren schließlich Theaterleute - unter ihnen Tennessee Williams, Judith Malina und Julian Beck -, die sich von ihr beeinflusst fühlten. War das der Ursprung des neuen deutschen Tanztheaters?“¹³² Judith Malina, die 1943 in Valeska Gerts New Yorker Beggar Bar arbeitete, bestätigte diesen Einfluß „by Piscator or Meyerhold or Valeska Gert or Charlie Chaplin“¹³³ immer wieder: „Her pre-Artaudian ‚outcry‘ (*Schrei*) had a profound influence on Julian and me and, consequently, on the Living Theatre.“¹³⁴

Ein tanztechnisches Stilmerkmal Valeska Gerts ist die Unterbrechung des Bewegungsflusses. Die Zeit- und Bewegungsstrukturierung ihrer Tänze, so Gabriele Brandstetter, ist geprägt durch „Schnitt-Techniken, Fragmentierungen von motorischen Einheiten, Abbrüchungen von Revue-ähnlichen Szenarien.“¹³⁵ Auch hierdurch steht sie also den meist fließenden Bewegungskonzepten des Ausdruckstanzes konträr gegenüber. Doch nicht nur durch Interruptionen und Wechsel voneinander iso-

¹³¹ Cohen-Stratyner, S. 368

¹³² Jackson 1992, S. 403; vgl. auch: George Jackson: Visiting Hours: Right Now. In: *Washington Dance View*, Autumn 1986, Vol. 6, No 1, p. 15

¹³³ zitiert nach: De Keersmaecker, Anne Teresa: Valeska Gert. In: *The Drama Review*, Jg.25-1981, H. 3 (T91), S. 55-66, hier: S. 55; vgl. auch Malina 1984, Ss. 8, 463

¹³⁴ ebd., S. 463

lierte Bewegungsabläufe sind für sie typisch, sondern auch Isolationsbewegungen einzelner Körperpartien.

Welche Bedeutung Valeska Gert für Dore Hoyers tanzgeschichtliche Einordnung hat, wird später nachzuweisen sein.

2.2.3. Gret Palucca

Die Wigman-Schülerin Gret Palucca, die mit Beginn ihrer Karriere ihren Vornamen auf den Programmzetteln wegließ und nur noch Palucca genannt werden wollte, galt als die humorvollste, fröhlichste und unbeschwerteste unter den modernen Tänzerinnen der 1920er und 1930er Jahre. Mit ihrer Tanzauffassung setzte sie einen deutlichen Gegenpol zur Schwere, sakralen Feierlichkeit und metaphysischen Problembe ladenheit innerhalb des deutschen Ausdruckstanzes, was ihr eine große Popularität einbrachte.

Die Palucca (1902-1993) erhielt zunächst Ballettunterricht bei Heinrich Kröllner. Erst 1920 begann für sie der Unterricht in modernem Tanz bei Mary Wigman, als diese in Dresden ihre erste Schule eröffnete. Bereits 1923 wurde Gret Palucca Mitglied der Wigman-Tanzgruppe, der sich ihr unbändiger Wille zur eigenkreativen Leistung jedoch nicht lange unterordnen konnte. Seit 1924 trat die Palucca solistisch mit eigenen Tanzabenden auf. Auf Drängen der Loheland-Absolventin Liselore Bergmann, die sich für den heiteren Tanzstil der Palucca begeisterte, begann diese bereits Mitte der 1920er Jahre selbst mit dem Unterrichten. Aus ihren Schülern hatte sie bald auch eine eigene Tanzgruppe zusammengestellt, der neben der erwähnten Liselore Bergmann die später international bekannte Tänzerin und Pantomimin Lotte Goslar angehörte. Dennoch lag Paluccas Talent nicht in gruppenchoreographischen Leistungen, sondern im solistischen Kammertanz. Besonders ihre starke Sprungkraft wurde gerühmt und die überwiegend leichten, heiteren Themen, die sie tänzerisch gestaltete. Die Palucca tanzte mit großem Unterhaltungswert und um ihr Publikum zu erfreuen; wohl nur einmal, aus dem Eindruck der totalen Kriegszerstörung Dresdens heraus, hat sie einen *Trauergesang* (zu Chopins *Marche funèbre*) auf die Bühne gebracht.

¹³⁵ Brandstetter 1994, S. 95-97 und 1995, S. 449-451

In ihrer Dresdener Schule wurde auch Dore Hoyer ausgebildet.

2.2.4. Vera Skoronel

Vera Skoronel¹³⁶ (1906-1932) wurde vor allem in der Züricher Labanschule von Suzanne Perrottet und Käthe Wulff ausgebildet. 1921 folgte ein dreimonatiger Aufenthalt in Loheland, danach eine bisher nicht näher bestimmte Zeit an der Dresdner Wigman-Schule.¹³⁷ 1924 übernahm sie die Tanzleitung der Vereinigten Bühnen in Oberhausen, Gladbach und Hamborn. Ihre dortige Tanzgruppe galt als die erste moderne Tanzgruppe an einem deutschen Theater und war im Gegensatz zur gleichzeitigen Arbeit von Kurt Jooss in Münster nicht zur Mitwirkung in Opern, Operetten etc. verpflichtet.¹³⁸ Nach Auflösung der Gruppe übernahm sie 1925 für sechs Monate die Tanzleitung am Landestheater Darmstadt.¹³⁹ Schließlich gründete sie mit Berthe Trümpy in Berlin eine eigene Tanzschule, trat auch solistisch auf (z.B. auf dem 1. Deutschen Tänzerkongreß 1927 in Magdeburg) und stellte aus ihren Schülerinnen zweimal eine eigene Tanzgruppe zusammen. Ihr früher Tod im Alter von 25 Jahren beendete eine besonders vielversprechende, auf einer außergewöhnlichen künstlerischen Begabung basierende Karriere im Bereich des modernen Tanzes und ist für die heute im Vergleich zu Palucca nur noch geringe öffentliche Bekanntheit verantwortlich.

Vera Skoronel war bezüglich der eigenkreativen Weiterentwicklung der modernen Tanzkunst die bedeutendste Vertreterin jener Schülergeneration, die Lämmel als „zweite Blütezeit des modernen Tanzes“ bezeichnete.¹⁴⁰ Stilistisch vertrat sie die

¹³⁶ Eigentlich Vera Laemmel. Der Künstlernamen Skoronel ist ihr Kindername; ihre Mutter Sonja stammte aus Rußland, und deren Vater Paul Axelrod, der führende Ideologe der Menschewiken, oder ein anderer russischer Verwandter sagte zu der flink in der Wohnung umhertobenden kleinen Vera: „Vera: skoro“, was ihr mit „skoro – schnell“ aus dem Russischen übersetzt wurde. Daraus machte sie damals in Zusammenziehung einen zweiten Namen für sich: Vera Skoronel. [Gespräch mit ihrem Bruder Boris Rudolf Lämmel im Februar 1989].

¹³⁷ Bisher liegen der Forschung kaum konkrete Angaben über Vera Skoronels Ausbildungszeiten vor. Selbst ihr Vater, der in seinem Buch „Der moderne Tanz“ 1928 die sicherlich ausführlichsten Informationen zu ihr bietet, ist in Datierungen ungenau oder widersprüchlich: „[...] aus einem Roman, den sie mit fünfzehn Jahren geschrieben hat [...] der jugendlichen Verfasserin (1919)“ (Lämmel S. 161). 1919 war Vera Skoronel 12 bzw. 13 Jahre alt.

¹³⁸ Bisher nicht erforscht ist die Arbeit von Nini Willenz am Theater in Darmstadt 1920.

¹³⁹ Howe (1996, S. 167), die sich hier zu sehr auf Lämmel verläßt, übersieht in ihrer Darstellung die bei ihm nicht erwähnte Darmstädter Tätigkeit.

¹⁴⁰ Lämmel 1928, S. 144

auch von ihr selbst so benannte Richtung des „abstrakten“ Tanzes. Unter ihren Gruppenwerken fanden beispielsweise *Das Quadrat* (auch: *Das böse Quadrat*), 1924, und *Das Tanzspiel* besondere Beachtung. Im *Tanzspiel* treten auf: „Es“, „Das Spiegelwesen“, „Die beiden Langen“ und „Die tanzenden Kulissen“. Bereits Lämmel wies darauf hin, daß hier im Unterschied zur Wigman „absoluter Formenrausch“ „ohne Handlung und Symbol“ zu finden sei und beispielsweise die „tanzenden Kulissen“, die aus Tänzern gebildeten, sich bewegenden Dekorationen eine Bereicherung des modernen Tanzes darstellten.¹⁴¹

Lämmel führt in der Unterscheidung Skoronels von Laban und Wigman die Weiterentwicklung der Tanztechnik und Körperführung an. Beispielhaft zeigt er an den Übungsskalen des Unterrichts auf, daß Vera Skoronel die Armführung im modernen Tanz wesentlich erweitert hat. Der Arm, bisher im modernen Tanz ausschließlich aus dem Körperzentrum heraus bewegt, bekommt eigene Selbständigkeit, braucht nicht mehr dem Körperschwung zu folgen. Die Skoronel'schen Übungen bereiten einen „formalen Armrhythmus“¹⁴² vor, der mit schneidender Spannkraft, besonderer Beherrschung des Ellenbogengelenkes und weiterer „Detailfunktion des Armes“ ein „Gegengewicht zur Verweichlichung der Arme durch ausschließliche Schwung- und Schwungstoßführung“ bildet. Die neue Armführung umfaßt die drei Hauptgruppen der schlagenden, schneidenden und gleitenden Bewegung, erweitert auch durch eine von der sonstigen Körperführung und -richtung unabhängige ‚Vielstrahligkeit‘. „Die in vielerlei Richtungen des Raumes strahlenden aggressiv gespannten, gewissermaßen ‚elektrischen‘ Armbetonungen sind besonders typisch für Schlag- und Schneiderhythmen.“¹⁴³

Lämmel sieht bei Vera Skoronel im Vergleich zu Laban und Wigman außerdem eine Erweiterung des Ausdrucks, „der *Tanzphantasie* durch *seelische Phantasie*“, dies aber nicht als pantomimischer Ausdruck menschlicher Gefühle, sondern als Übertragung derselben „in den Spiegel tänzerischen Erlebens. [...] Ebenso, wie Hände nicht leer am Körper hängen, so soll auch das Gesicht mittanzen. Es soll nicht die Maske der Stimmung eines Tanzes annehmen, sondern jede einzelne Bewegung (jede neue Nuance des Körperausdruckes!) mit der zitternd vibrierenden Tanzspannung

¹⁴¹ ebd. S. 167

¹⁴² Vgl. Programmzettel vom Schulabend im Blüthnersaal, Berlin 11.5.1926 (Deutsches Tanzarchiv Köln, Nachlaß Afrika Doering)

des Gesichtes begleiten.“¹⁴⁴ Hier wird nicht nur deutlich, daß Vera Skoronel in mancher Hinsicht den Ausdruckstanz weiterentwickelte, sondern auch, daß sie beispielsweise bezüglich der Mimik eher auf Valeska Gert als auf Mary Wigman basierte, die verschiedentlich auch holzgeschnitzte Masken verwendete. Anhand der oben ermittelten Kennzeichen des modernen Tanzes ist die Tanzkunst der Skoronel in der Beobachtung Lämmels eindeutig als Ausdruckstanz zu identifizieren. Bei Lämmel heißt es beispielsweise: „Nicht nur auf die Mimik, sondern auch auf die seelische Kraft des Erlebens, des unendlich reich abgestuften Erlebens kommt es hier also an. Die Tänzerseele muß, ganz unabhängig vom menschlichen Erleben, Tausende von Schwingungen erleben und vermitteln können. Gerade diese Unabhängigkeit vom Menschlich-Persönlichen bedingt ja den abstrakten, den reinen Tanzausdruck ohne Naturalismus.“¹⁴⁵

Mit einer Wigman-Rezension von 1917 („[...] Nachtseiten des Lebens [...]“) und einer Skoronel-Rezension von 1927 („[...] Angst, Flucht und Kampf einer durch das Dunkle drohender Abgründe gejagten Seele [...]“) stellt Lämmel trotz aller Weiterentwicklung eine inhaltliche Nähe zwischen Wigman und Skoronel in zeitlicher Abfolge dar.¹⁴⁶ Inwieweit Dore Hoyer diese Linie fortsetzt, wird zu untersuchen sein.

2.3. Dore Hoyer: Ausbildung, Einflüsse und erste Theaterpraxis

Dore Hoyer (1911-1967) erhielt vom zwölften bis sechzehnten Lebensjahr Rhythmikunterricht in einer Gymnastikschule in Dresden. Ihre dortige Lehrerin erkannte die ungewöhnlich große Begabung und schlug sie für eine Tanzausbildung vor. Im April 1928 begann Dore Hoyer eine zweijährige Ausbildung im System Hellerau-Laxenburg an der Schule von Ilse Homilius, die sie im Juni 1930 mit einem Pädagogik-Diplom abschloß. Gemeinsam mit der jungen Leiterin der Schule trat sie im gleichen Jahr auf der Bühne des Deutschen Hygiene-Museums erstmals öffentlich auf und wurde von der Presse lobend erwähnt.

¹⁴³ Lämmel 1928, S. 163f.

¹⁴⁴ ebd. S. 165

¹⁴⁵ ebd. S. 166

¹⁴⁶ ebd. Ss. 110, 170

Während dieser Studienzeit sah sie nach eigener Aussage zahlreiche Kammertanzabende, namentlich in Dresden: Mary Wigman, Gret Palucca, Yvonne Georgi und Harald Kreutzberg, Valeska Gert, Anna Pawlowa, La Argentina, Uday Shankar. „Erst viel später wurde mir bewußt, wie bestimmend diese ungeheuren Eindrücke für meine eigene Entwicklung waren; zeitlebens begleitete mich das hohe Ideal von der Aussagekraft eines Einzelnen in der Tanzkunst. Dieses Erleben und das Leben schlechthin prägten meine persönliche Handschrift.“¹⁴⁷

Anschließend setzte Dore Hoyer ihre Ausbildung zur Tänzerin einjährig in der Palucca-Schule fort (1930/31). Die Palucca selbst wirkte offensichtlich während dieser Zeit nur selten als Dozentin in ihrer eigenen Schule.¹⁴⁸ Für Dore Hoyers Aus- und Fortbildung war daher in erster Linie eine andere Lehrerin verantwortlich, Irma Steinberg, die jedoch in ihrer Schülerin - nach deren späterer Erinnerung - bereits alle Anzeichen einer eigenständigen künstlerischen Entwicklung erkannte und diese unterstützte, ohne ihr ein System aufzuzwingen. Dore Hoyer war also keine typische Palucca-Schülerin, sie hat lediglich das letzte Jahr ihrer Ausbildung dort verbracht und mit Sicherheit nur diejenigen Elemente adaptiert, die ihr interessant erschienen. Konkrete Einflüsse sind sehr schwer nachzuweisen und bedürften eines genauen Vergleichs der zeitgenössischen Lehrstoffe und -methodik an der Palucca-Schule mit Dore Hoyers Tanzstil. Ob dies aufgrund der Quellenlage zu leisten und überdies erforderlich ist, wird noch zu klären sein.

Ein Beispiel dafür, daß der Unterricht in der Palucca-Schule (nur wenige Jahre zuvor) Elemente enthielt, die auch von Dore Hoyer verwendet und möglicherweise aus der Paluccaschule übernommen wurden, läßt sich bereits hier vorgezogen darstellen: Dore Hoyers Schüler aus den beispielsweise in den 1950er Jahren verschiedentlich abgehaltenen Kursen berichteten immer wieder vom schonungslosen körperlichen Einsatz Dore Hoyers, den sie auch von ihren Schülern erwartete und dem sich viele nicht gewachsen sahen; er gipfelte nach den Beschreibungen in Sprüngen, aus welchen die Schüler wie ihre Lehrerin auf den Knien landen sollten.¹⁴⁹ Ein Beweis, daß diese Anforderung auch zum Unterricht der frühen Palucca-Schule gehörte und des-

¹⁴⁷ Undatierte, unterzeichnete biographische Notiz im Dore-Hoyer-Archiv im DTK (NI.1/I/132).

¹⁴⁸ Vgl. Stabel 2001 a, S. 137ff.

¹⁴⁹ Dore Hoyer hatte spätestens seit einem Bühnen-Unfall Anfang der 1940er Jahre bis zum Ende ihres Lebens erhebliche Probleme mit bzw. Schmerzen in ihren Knien, und die anhaltenden Beschwerden im Knie galten in ihrem Freundeskreis als einer der Faktoren für den Suicid.

halb durchaus von Dore Hoyer dort übernommen worden sein könnte, liefert ein Brief der allerersten Palucca-Schülerin Liselore Bergmann an ihren Vater vom 4.11.1925, der folgende Information enthält:

„...meine Knie tun weh, sie sind ganz zerschunden von der Stunde heute, da sind wir grosse Schritte auf Knien gegangen und sind auch gekrochen, und dann haben wir auch das gemacht: einen Sprung hoch und auf die Knie fallen. Nun haben wir blaue und grüne Flecke und rote Schrammen und sind stolz drauf, wir Kinder.“¹⁵⁰

Üblicherweise kooperieren Theater und Bühnentanz-Ausbildungsstätten bezüglich vakanter Stellen durch Aushang und Empfehlungen. Nach erfolgreich bestandener Prüfung der Palucca-Schule erhielt Dore Hoyer für die Spielzeit 1931/32 eine Anstellung als Solotänzerin am Stadttheater Plauen im Vogtland, - in der „Provinz“. Sie entsprach damit einerseits - wie mit dem pädagogischen Examen - den Erwartungen der Eltern, sich mit dem Gelernten auch den Lebensunterhalt verdienen zu können, und sammelte gleichzeitig erste theaterpraktische Erfahrungen. Anregenden, künstlerisch anspruchsvollen Bühnentanz, gar experimentelles Theater konnte Dore Hoyer an der Provinzbühne in Plauen nicht erwarten.¹⁵¹ Das *Weisse Rössl*, die *Dollarprinzessin*, der *Graf von Luxemburg* und die anderen Stücke des konventionellen Spielplans sind reine Unterhaltung und lassen keine erwähnenswerte eigenkreative tanzkünstlerische Leistung in der Richtung des von Dore Hoyer bewunderten Kammertanzes zu. Sie erinnert sich sehr viel später, ihre erste Rolle sei die der „Hexe“ in dem Ballett *Die grüne Flöte* gewesen¹⁵², wo sie „große Gewandtheit und pantomimische Fähigkeiten entwickelte“¹⁵³ und sich als „ganz besondere Begabung“ entpuppte, „in ihrer haarscharfen Übereinstimmung der Gliederbewegung mit der Musik geradezu faszinierend“.¹⁵⁴

¹⁵⁰ DTK, Sammlung Liselore Bergmann

¹⁵¹ Anstellungsverträge aus dieser frühen Zeit sind für Dore Hoyer nicht überliefert, verschiedene Angaben beruhen auf ihren Notizen und späteren Niederschriften, siehe auch Müller / Peter / Schuldt, S.17ff. Das Deutsche Bühnenjahrbuch nennt außer der „Tanzmeisterin und I. Solotänzerin“ nur gleichberechtigte, alphabetische Namen der Tanzgruppe und zwei Ballette: *Die grüne Flöte* und *Phantasien im Bremer Ratskeller*; letzteres kam jedoch aufgrund der schwierigen Finanzlage der Stadt und des Theaters nie zur Aufführung (lt. freundlicher Auskunft von G. Reichel, Fachdirektor an der Vogtland Bibliothek Plauen vom 28.08.2003). Plauen hat zu dieser Zeit 114.000 Einwohner.

¹⁵² J.W.H. [Jutta W. Hanauer]: Tanz der Visionen. Dore Hoyer gastiert mit neuem Programm. In: *Frankfurter Neue Presse*, 7.10.1955

¹⁵³ Ernst Günther im *Vogtländer Anzeiger und Tageblatt* Nr. 12 v. 15.1.1932

¹⁵⁴ Dr. Willy Schulze im *Plauener Sonntags-Anzeiger* Nr. 2714 v. 17.1.1932

Es verwundert also kaum, daß Dore Hoyer nach dieser Spielzeit - vermutlich lebte sie auch in Plauen sehr sparsam und konnte finanzielle Rücklagen aus ihrem Theaterengagement abzweigen - nach ihrer künstlerisch so viel anregenderen Heimatstadt Dresden zurückkehrte, um hier an einem ersten Soloprogramm zu arbeiten. Bald nach ihrer Rückkehr lernte sie den etwa gleichaltrigen Musikstudenten Peter Cieslak kennen. Eine beiderseitige große Liebe entstand, und in der gemeinsamen Arbeit - er wurde ihr erster Komponist und Pianist - fanden beide berufliche wie private Erfüllung. Dieser, mit Cieslaks Suicid 1935 endenden ersten Schaffensphase im Werk Dore Hoyers ist das 3. Kapitel gewidmet.

Offensichtlich aus finanzieller Not, möglicherweise aber auch in der - üblicherweise berechtigten - Hoffnung, in der Leitungsfunktion am Theater kreativer arbeiten zu können als zuvor als Solotänzerin, übernahm Dore Hoyer in der Spielzeit 1933/34 die Ballettmeisterstelle am Staatstheater Oldenburg i.O. Wieder waren es nur die theaterpraktischen Erfahrungen, diesmal als Choreographin, die neben der guten Bezahlung für Dore Hoyers Entwicklung zum Tragen kommen konnten.¹⁵⁵ Erwähnenswert erscheint diese choreographische Tätigkeit trotz Sprengung des zeitlichen Rahmens des Kapitels bereits hier, um aufzuzeigen, welche hohe künstlerische Begabung Dore Hoyer aufzuweisen hatte: direkt im Anschluß an ihre Ausbildung erhielt sie ein Engagement als Solotänzerin an einem Stadttheater, gefolgt von einer Spielzeit Pause vom Theaterbetrieb mit Einstudierung und Aufführung des ersten Soloprogramms in Dresden, und anschließend wurde sie Ballettmeisterin an einem Staatstheater. Dore Hoyer war zu diesem Zeitpunkt erst 21 Jahre alt.

Zusammenfassend läßt sich über ihre Ausbildung feststellen: Dore Hoyer war 25 Jahre jünger als Mary Wigman, die als Begründerin des eigentlichen Ausdruckstanzes gilt. Beider Ausbildung begann ähnlich, nämlich mit Rhythmikunterricht. Mary Wigman war bereits 25 Jahre alt, als sie ihr Rhythmikdiplom erhielt, Dore Hoyer erst 18jährig. Ihre Rhythmik-Ausbildung war nicht mehr wie zu Wigmans Zeiten nach dem

¹⁵⁵ Die Einstudierung der Choreographien ihrer Vorgängerin in den Wiederaufnahmen von *Zwei Herzen im Dreivierteltakt* und der *Försterchristel* müssen künstlerisch zwangsläufig unbefriedigend gewesen sein. Auch der *Tanz der Zigeunermädchen in der Kneipe* für *Carmen* und ein *Girtanz* (Operette) boten wohl ebenfalls nur wenig Möglichkeiten für das, was ihren Vorstellungen von Tanzkunst entsprach (s. dazu Kap. 3.1.). Allenfalls ein Duett von *Faun und Nymphe* in Grabbes Schauspiel *Hannibal* ließ offensichtlich - für einen Augenblick - künstlerische Freiheiten zu. (Vgl. vorige Anmerkung zu Plauen. Das Deutsche Bühnenjahrbuch 1934 nennt für das Landestheater Oldenburg Dora Hoyer als Tanzmeisterin und Solotänzerin, aber keinerlei Tanzensemble. Oberspielleiter im Schauspiel war Gu-

ursprünglichen Hellerauer System, sondern nach dem viel tänzerischeren Hellerau-Laxenburger System ausgerichtet.¹⁵⁶ Gleichzeitig besuchte Dore Hoyer in Dresden, das als Zentrum des modernen Tanzes bzw. der modernen Tanzausbildung galt, zahlreiche Kammertanzabende von ansässigen oder gastierenden Solisten als Zuschauerin. Interessanterweise entschied sich Dore Hoyer nicht für die Wigman-Schule, sondern für die Palucca-Schule, um ihre Ausbildung fortzuführen. Dies könnte selbstverständlich unterschiedlichste Ursachen haben, wird hier jedoch - auch im Vorgriff auf die folgenden Untersuchungen - als inhaltliche Entscheidung Dore Hoyers gegen Wigmans Stil interpretiert.¹⁵⁷

stav Rudolf Sellner, der Jahrzehnte später an der Deutschen Oper Berlin mit Mary Wigman zusammenarbeitete).

¹⁵⁶ Nach Donath 1987, die jedoch ihre Untersuchungen mehr auf ihre eigene Lehrerin Rosalia Chladek als auf deren Lehrerin Valeria Kratina ausrichtet, wurde hier bereits Ausdruckstanz gelehrt.

¹⁵⁷ Es sind selbstverständlich verschiedene andere individuelle Gründe wie etwa günstigere Lage zur Wohnung, finanziell günstigere Kurse, persönliche Empfehlung aus dem Freundeskreis o.ä. denkbar. Für wahrscheinlich wird aber die Entscheidung nach die beiden Schulen prägenden jeweiligen Tanzstil der namengebenden Leiterin gehalten. Beispielsweise äußerte die allererste Palucca-Schülerin mir gegenüber, daß sie - stilistisch von Loheland kommend - bei aller Hochachtung sich selbst persönlich vom Wigman-Stil nicht genügend angesprochen fühlte, dann eine Aufführung der Palucca sah und sofort so begeistert war, daß sie die Palucca bedrängte, ihr Unterricht zu geben.