

„Glaube und Schönheit“ - was blieb? Tanzkultur nach 1945

Karl Hörmann

Vorbemerkung

Jede Zeit nimmt ihre eigene Gewichtung vor. Die 9 Musen kannten keine bildende Kunst. In den septem artes liberales fehlte auch der Tanz. Ist von Künsten die Rede, fühlte man sich mitunter an die 10 kleinen Negerlein erinnert: „Da waren’s nur noch drei“ - Musik, Dichtung und Malerei. Tanz entzieht sich eben weitgehend philologisch ausgerichteter Wissenschaft. Zwar beklagte schon Hans Heinrich Eggebrecht, daß Musikwissenschaftler so gut wie nicht in Konzerte gehen und bis in den 70er Jahren nicht einmal ein Klavier oder Plattenspieler in den musikwissenschaftlichen Seminaren vorzufinden waren, doch läßt sich Musik wenigstens lesen. Das ist im Tanz im allgemeinen ausgeschlossen. Tanzpartituren gibt es, aber in unterschiedlichen und komplizierten Notationen. Zu kaufen ist kaum eine Choreographie. So bleibt nichts anderes übrig, als sich Filme und Videos zu besorgen. Entsprechende Beispiele zusammenzustellen, ist mühsam und zeitraubend. Es darf also als bemerkenswert gelten, daß das Thema hier überhaupt vertreten ist.

Und noch eines: Wirklichkeit wird gemacht, heißt es im derzeit aktuellen „radikalen Konstruktivismus“. Der Blickwinkel also ist entscheidend. Ich werde unter den vorgegebenen Perspektiven vorzustellen und gleichzeitig zu zeigen versuchen, daß wir z. T. dort stehen, wo 1933 ein Ende gesetzt wurde.

Zur Bearbeitung des Themas

Von „Glaube und Schönheit“ ist heute wie zur Zeit des gleichnamigen Bundes Deutscher Mädchen, dem BDM-Werk für Gymnastik und modernen Tanz, vielfach die Rede. Beide Begriffe erfahren ständigen Bedeutungswandel. Die Kriegs- und unmittelbare tänzerische Nachkriegszeit sind noch kaum hinreichend aufgearbeitet, selbst die zuletzt erschienene Tanzgeschichte, eine Dissertation von 1994 (Klein), klammert die Jahre 1937-1949 aus. Es erscheint daher angebracht, kurz auf die Vorkriegszeit einzugehen, da die in Deutschland verbliebenen Personen dort anknüpften und erst nach und nach mit anderen Einflüssen konfrontiert wurden.

Das Thema kann mit unterschiedlichen Analyseansätzen angegangen werden, aus der Sicht der Künstler (Steinberg, 1980; Luis Horst/Carroll Russell, 1987), aus tanzpsychologischer Sicht mit Hilfe des RES-Profiles (Hörmann, 1993) und aus soziologischer Sicht (G. Klein, 1990; H. Müller/P. Stöckemann, 1993). Wegen des beengten zur Verfügung stehenden Rahmens wird hier auf die Verwendung des komplexen tanzpsychologischen Ansatzes verzichtet und zunächst von den Tanzstilen des 20. Jahrhunderts ausgegangen, wie sie der 1964 gestorbene Komponist und langjährige erste Lebensgefährte von Martha Graham Luis Horst 1961 sah, um anschließend einen komprimierten Zustandsbericht zu geben, anhand dessen die ausgewählten Photos zusammengestellt sind und mit Hilfe der zuvor erklärten Stile betrachtet werden können.

Tanzelemente und Stilmerkmale des modernen Tanzes

Die folgende Zusammenstellung von Tanzelementen und Stilmerkmalen des modernen Tanzes nach Horst/Carroll (1987) soll das Verständnis auch von solchen Darstellungen erleichtern, die nach den gegenwärtig verbreiteten Prinzipien des Improvisatorischen und Unfertigen konzipiert sind.

- **Tanzelemente:** Das Kontrastverhältnis von Raum, Rhythmus und Textur ergeben den Stil, der bedingt ist durch Struktur, Einheit, Proportion, Betonung und Sequenz mit den Elementen der Klangfarbe, melodischen Linie, Rhythmik, Dissonanzen in der Bewegung, uneinheitlichem oder architektonischem, literarischem Duktus. Er sei letztlich reduzierbar auf innermusikalische Qualität = physische Bewegungssensenz wie Melodie = Linie, Rhythmus = reguläre und asymmetrische Impulse, Breaks, Dynamik und Harmonie/Dissonanz = innere Beziehung der Bewegungen in bezug auf An- und Entspannung, Kontraktion und Opposition, und Raum-Kriterien = die statischen Eigenschaften der Symmetrie bzw. mobilitätsfördernden Eigenschaften der Asymmetrie in Gestik und Positur, vergleichbar mit musikalischen Skalen bis hin zur Bitonalität und Atonalität.

- **Tanzstile des 20. Jahrhunderts:**

Primitiv: funktionale, nicht ästhetisierende, magische, übernatürliche, unbewußte, kindlich visionäre, barbarische, vitale, einfache, direkte und unausgearbeitete Gesten, eher asymmetrisch als symmetrische Balance, eher repetierend als sequentiell, eher formal und eher unverständlich symbolträchtig als naturalistisch imitierend und dekorativ, instinktiv, rituell, Fetisch, Talisman, primitive Zeremonien, bei M. Graham als erster Zugang, erster Eindruck, erste Erfahrung bezeichnet (P. Klee, Gauguin, Henry Moore, Picasso und Modigliani, Rousseau und die Surrealisten; Samuel Beckett, Strawinskys „Frühlingsopfer“ und „Feuervogel“).

a) **erdverbundener Primitivismus:** die mysteriöse Kraft der Erde unter den Füßen des Tänzers, bodenhaftende animalische Bewegungen, brutal und bedrohlich, aber auch mystisch und zart, perkussionsartig, einfach artikuliert; erkundendes, frühkindlich primitives Gehen (gestreckte, innengewendete Füße, auf Ballen), Vermeiden von fließenden und weichen Gesten, stoische, eckige und verwrungene, aber nicht zu artikuliert Gesten, Pflanzenwachstumszeremonien, Feuerrituale, ursprüngliche Gefühle; europäisch (ohne Spanien)

b) **luftbezogener Primitivismus:** erdabgewandt, Vögel, Federn, Feuerzauber, Omen, Erscheinungen, Sonne, Wind, Regen, übernatürliche Kräfte, Teufelglaube, Erscheinungen und Austreibungen, Halluzinationen, Incantation, Invokation, Inspiration (Ein-atmen); Götter: Großer Geist, Feuer-, Donner-, Schlangengott, Zeremonienkostümierung; luftige, erhebende Bewegungen, Hüpfen, Springen, Rennen, Flattern, Drehen; offen, transparent, artikulierter, freier, jedoch immer noch schmerz- und leidensbetont verzerrt und verformte Linienführung; Ureinwohner Amerikas, Lateinamerika, Asien, Spanien

Archaisch: stark, plan, kraftvoll direkt, abstrakt unpersönlich, diszipliniert, etwas rigid, langsam wie Zeitlupe, exakt und winklig zweidimensional designbetont wie griechische, kretische, etruskische Skulpturen

Mittelalterlich: wenig Variation, Sitz im Himmel, selbstgenügsam, körperfeindlich, Vorbereitung auf Leben nach dem Tod, Buße, Selbstkasteiung, Märtyrertum, Askese, Schweigen, Wunderglaube, unirdische, schwerelose, blancelose, deformierte, oft fußlos in der Luft hängende Figuren, unregelmäßig, ohne perspektivische Linien und Hintergrund, aber betont parallele Architektur, organisch simultan alle Gliedmaßen in dieselbe Richtung führend, Einfachheit, Verkümmungen, Unregelmäßigkeit und schlichte Parallelität.

a) **Religiöser Stil:** Religiöse Ekstase, unwirkliche, miraculöse Manieren, Gravität und Erdschwere verleugnend, vom Vertrauen geleitet, innerlich leidend, voller Komplexe.

b) **Säkularer Stil:** weniger verquere Bewegungen, Verhalten von Minnesängern, fragile, pastorale, kokette, kleine unterdrückte Bewegungen.

Modern: psychoanalytisch komplexe Erklärungen unbewußter inner- und interpsychischer Mechanismen der Einzigartigkeit des Individuums, assoziativ, introspektiv, traumhaft unrealistisch und hintergründig, persönlich, dissonant, neurotisch, fixiert, unterdrückte Wünsche, Anwehrmechanismen, Minderwertigkeitskomplex, zerrissen, alter ego, egoistisch zentripetal.

Introspektiv und expressiv: intro-vertierte, gespaltene, klinisch abnorme, kindheitsbezogene, vielschichtige, schwache, zauderhafte, selbstanklagende, frustrierte, schizophrene, entwicklungsgehemmte, melancholische Bewegungen, ungelöste Konflikte, Übertragungen auf Objekte.

Verkopft: entmenschlichte, depersonalisierte, geometrisierte, emotionslose, mechanische, auf Raum, Volumen, Gewicht, Zeit und Licht bezogene, maschinenhafte Bewegung, wissenschaftlich, unbegrenzt, atonal unabhängig, scharf, dissonant und kontrapunktisch, streng formal, funktional, klar, kühl, abstrakt, skeletthaft, konstruktivistisch, experimentell, manipuliert wie Stastisten, unsentimental, pur, indifferent (Gebrauch von Masken und abstrakten Objekten).

Jazz: Rückzug aus der Zivilisation, unintellektuell, perkussiv, synkopisch, desintegriert, vital, gegenwartsbetont, direkt, instinktiv expressiv, polyrhythmisch, improvisiert, nervös, hysterisch, bluesartig melancholisch langsam, cool, groovy, hot, hektisch, relaxed, swinging hips, shrugging shoulders, pelvisbetont, sexuell, Humor

Amerikanisch: frische Vitalität, Freiheit, Weite, Eigeninitiative, Cowboy, Boy Scouts, direkt, häuslich, stolz, einfach, laut, expansiv, formlos, langbeinige Frauen, langsam, optimistisch, ungehorsam, kulturlos. Große, freie, ausladende Bewegungen.

Impressionistisch: (nach Monets gleichnamigem Bild von 1867) momenthafte Aspekte der physikalischen Erscheinung, punktuelle, verschwommene, vibrierende, zarte, delikate, illusive, unterbrochene und fragmentarisch unfertige, formlose, tiefen- und organisationslose, diffuse, kryptische, unpersönliche, oberflächige, bedeutungsverlorene, schimmernde, modulationslose, weiche, nostalgische, diskordante, anämische Bewegungen mit häufig wechselnden Tempi und abrupter Dynamik; poetische Naturthemen wie Wolken, Wasser, Regen, Schnee, Nacht, Wald, Träume.

Moderner Tanz - Tanz vor dem 2. Weltkrieg

„Modern Dance“ (John Martin, 1933) beginnt ca. 1920 in Deutschland, hauptsächlich in Berlin. Dort brachte Loie Fuller 1902 ihren Serpentin- und Schleiertanz „Religion“ zur Uraufführung und unterrichteten die 1904 zugezogenen Schwestern Isadora und Elisabeth Duncan den „Tanz der Zukunft“, von dem sich der in Varietés, Zirkus und Tanzcafés verkehrende Bohemien Ernst Ludwig Kirchner nicht nur zu seinen Tanzbildern anregen ließ, sondern auch selbst nackt tanzte, wie auf dem Photo von 1915 zu sehen ist (Lohberg, 1995, 99).

Für Berlin verzeichnete „ein Ausbildungsführer von 1929 151 Schulen für tänzerische Körperbildung, von denen viele auch eine Berufsausbildung anboten ... Im Jahr 1933 lebten von den 5122 in einer Berufsstatistik erfaßten Tänzerinnen und Tänzern 30,5 % in Berlin“ (Müller, 1993, 33 f.). 1920 traten dort das 1928 mit 29 Jahren „durch Alkohol, Kokain, Morphinum und der unstillbaren Gier nach Geliebtwerden“ (Müller, 1993, 50) elendig verendete „schmalhüftige, fremdartige, giftige Tier“ (ihr Ehemann Sebastian Droste über sie) Anita Berber - „Orgasmus“ ist ein von ihr stammender Tanz - und die sich mit einem Bananenschurz vermarktende Josephine Baker auf. Von 1924 bis zu seiner Ablösung durch Rudolf Laban 1930 leitete Max Terpis, ein Wigman-Schüler, das Staatsopernballett, und erzogen Hertha Feist, Berthe Trümpy und Vera Skoronel (die den „abstrakten Tanz“, eine Steigerung von Wigmans „absolutem Tanz“, kreierte und mit ihrem chorischen Werk „Erweckung der Massen“ von 1927 der Naziideologie Vorschub leistete) die Kinder zum Sprech- und Bewegungschor, der sich auf der Olympiade 1936 in Berlin zur Masseninszenierung von 20 000 Tanzbeteiligten ausweitete. „Die roten Tänzer“, eine 1930 von dem KPD-Mitglied Hans Weidt gegründete Tanzgruppe, geißelte die politischen Zustände Berlins, während die Grotesktänzerin Valeska Gert, die den Ausdrucks tänzerinnen empfahl, „den Körper zu halten“ (nach Müller, 1993, 49), die Wirklichkeit karierte. Gleichzeitig tanzten die amerikanischen Tiller-Girls und die Girls der Revue „Zieh Dich aus“ in der komischen Oper Berlin, während Professor Oskar Schlemmer mit seiner „metaphysischen Revue“ „Das triadische Ballett“ die Einflüsse der Technik propagierte. „Zwanzig verschiedene Tanzvorstellungen an einem Wochenende in Berlin waren (bis 1933) keine Ausnahme. Tänzerinnen und Tänzer aller Richtungen und Stile existierten nebeneinander, fanden in der Vielfalt der Gesellschaft ihr Publikum, dessen Lebensgefühl sie in der jeweils eigenen Weise zum Ausdruck brachten“ (Müller, 1993, 53). Obgleich das Gehalt von festangestellten Tänzerinnen und Tänzern kaum das Existenzminimum erreichte, kamen 1930 auf 45 freie Stellen 200 Bewerbungen (Stöckemann, 1993, 94). 1933 wurden „5122 hauptberuflich arbeitende oder als erwerbslos gemeldete hauptberufliche Tänzerinnen und Tänzer gezählt“ (Müller, 1993, 113), die nach der 1934 durch das Reichsministerium gegründeten und von Laban geleiteten „Deutschen Tanzbühne e. V.“ sowie aufgrund der hochsubventionierten, seit 1936 ebenfalls von Laban geleiteten Ausbildungsstätte „Deutsche Meisterwerkstätten für Tanz“ noch beträchtlich zunahmen, so daß auch nach Kriegsende an Tänzerinnen und Tänzern kein Mangel bestand (in Münster z. B. wurde die auf Rudolf Kölling, dem von Laban 1930 entlassenen Solisten der Berliner Staatsoper, bei den Olympischen Spielen 1936 Göring unterstellten Ballettmeister und 1943 Direktor der von Laban gegründeten Meisterwerkstätten des



Ernst Ludwig Kirchner in seinem Atelier vor Erna Schilling, Werner Gotheim und einer unbekanntenen Frau tanzend (Photo 1915) (Lohberg 1995, 99)

Tanzes, zurückgehende Ballettschule erst 1995 aufgrund der Pensionierung ihrer Inhaberin geschlossen¹).

Weitere Hochburgen des künstlerischen Tanzes waren vor allem Dresden, München, Wien, Essen, Hamburg und seit der Anstellung von Kurt Jooss und Hans Niedecken-Gebhardt 1924 auch Münster. 1920 gründete Mary Wigman zusammen mit Berthe Trümpy, deren Akten in der Deutschen Sporthochschule Köln lagern, die wichtigste Schule des neuen künstlerischen Tanzes, sie bestand bis 1933 und wurde dann nach Leipzig und nach dem Krieg nach Berlin verlegt. Aus ihr gingen Gret Palucca, die, trotz „Halbjüdin“ von den Nazis u. a. wegen ihrer kraftvollen Sprünge hofiert, in NS-Propagandafilmen und vor dem Zusammenbruch des Dritten Reichs mit Durchhalteanimationen auftrat, Yvonne Georgi, Hanya Holm, Margarete Wallmann, Vera Skoronel, Max Terpis, Harald Kreutzberg u.v.a.m. hervor. Sie und ihre Schülerinnen und Schüler bestimmten zum großen Teil das Verständnis von künstlerischem Tanz im Deutschland um und nach 1945. In Hamburg wirkten die Geschwister Falke und ab 1923 Laban bzw. sein Freund Sigurd Leeder mit seinen Bewegungschören, daneben Dussia Bereska, Albrecht Knust u. a. Nach der Ausweisung von Jaques-Dalcroze, der 1913 gegen die Beschließung der Kathedrale in Reims protestiert hatte, wurde in Berlin 1914 eine Zweiganstalt Hellerau gegründet und ab 1925 die in Hellerau aufgelöste Rhythmusschule nach Wien-Laxenburg verlegt.

Glaube und Schönheit imTanz vor 1933

Diesem Kapitel seien zwei Gedichte aus der seit 1904 in Dresden herausgegebenen Zeitschrift „Die Schönheit“, Jg. XVIII, Heft 1, 1922, 63-64, und Jg. XX, Heft 11, 1924, 480, und einige bezeichnende Zitate vorangestellt.

Die Tänzerin *Von Hasso Becker*

O tanzen will ich, tanzen, daß die Glieder
Im wirren Spiele wie die Möwen fliegen -
O, tanzen will ich, tanzen, wie der Flieder,
Wie seine Dolden, die im Wind sich wiegen,
In Winden, die aus großen Fernen singen,
Die Träume, dunkle, seltsam-wirre bringen,
Die unermüdlich mir im Blute klingen
In Nächten, die so furchtbar einsam sind - -

O, tanzen muß ich! Kann ich dem denn wehren,
Wenn die Musik eindringt auf mich in schweren
Und feierlich-erhabenen Akkorden,
In Rhythmen, tänzelnd, lächelnd, - die in Horden,
In braunen Rudeln wie aus Wäldern treten,
Den Wäldern, ewig wie von Wind durchwehten,
Endlos wie von Gesang,
Vom dunklen Klang
Des Rauschens - leise - sehnsuchtsvoll und groß?

Ich muß tanzen! Wenn ein Ton herdringt
Und mich - Spiralen wie ein Kreis umschwingen
Und so in seinem Rhythmus zwingen -



Und doch - wie schmerzt es, daß ich fliegen nicht,
Empor mich schwingen zu des Himmels Licht
Und schweben kann - daß nur mein Leib erbebt

¹ „Rudolf Kölling, der selbstverständlich nie mit nationalsozialistischer Politik in Berührung gekommen war, arbeitete nach dem Krieg an verschiedenen Theatern im Ostsektor Berlins und in Weimar, ebenfalls in der sowjetischen Besatzungszone. Er zog nach München, da er unter kommunistischer Herrschaft nicht leben konnte.“ (Karina/Kant, 1996, 204).

Mich beugt - und wechselnd - hebt -
zum Himmel reißt,
Mich Ewigem, dem Licht, der Luft verschweiß,
Mich göttlich macht und leicht und froh und toll
Vor Freude und von Träumen übervoll!

Und kreiselnd, reckend, schreiend höher strebt
Und immer höher, - daß ich zitternd stehe -
Und immer - immer groß das Leuchten sehe -
Die Träume sehe - nah - o Gott! - so nah -
Und kann nicht hin - - und bin nicht da - - -

Tanzweihe
von Wilm Burghardt

Du bist aus Freude am
Werdenden, Tanz!
O ewiges Weltgeschehen
im Banne des Berührens
der Finger, Füße, Leiber,
Blätter, Blüten, Bäume,
der Wolken, des Wassers,
der Gesteine,
im Banne des Lichts - - - !

Durch dich
wird jede Tat
heilig.
Im Banne des Lichts
weicht aller Über-Fluß:

Wie könnte man auch
den Schwung des großen Festes
hindern,
wie der Erde Kreisen?
Wer kann den
Lauf der Sonne
unterbrechen?

Der Hauch meines Werdens
atme Dank
durch den Tanz
für den Weg
zur Ewigkeit -
zu dem,
der unaussprechlich ist.

„Ich würde nur an einen Gott glauben, der zu tanzen verstünde...“ (Nietzsche, 1989, 34).

„Es kommt auf alle an, sofern sie gläubig sind und willens, ihr eigenes kleines Ich dem großen Mysterium des schöpferischen Gestaltens in sich freudig zum Opfer zu bringen“ (Wigman, 1923. In Müller, 1993, 35). „Es sei mir gestattet, an dieser Stelle mein eigenes Glaubensbekenntnis auszusprechen ... In uns allen lebt ein Sinn für das Theater, ein Glaube an seine tiefe Berechtigung, die in alle Ewigkeit bestehen wird“ (M. Wigman auf dem Tänzerkongreß in Essen 1928. a. a. O., 82).

„Und daß dem Beruf die größten Schwierigkeiten entgegenstehen, weil der stets vorhandene Glaube an die eigene Berufung von der Welt nur in den seltensten Fällen bestätigt wird, ist eine der wenigen Gerechtigkeiten der Welt“ (Hans Brandenburg auf dem Tänzerkongreß in Essen 1928. In Müller, 1993, 82 f.)

„Was kennzeichnet nun zusammengefaßt die Anschauung des Tänzers? ... Gleich weit entfernt vom Abtötenwollen wie von der materialistischen Überschätzung der Erscheinungswelt und ihrer Einwirkungen, steht ein eigentümlicher Glaube an die Kraft und Güte alles Seienden vor uns ... Tanz ist Schwungkraft, die untastbare Vorstellungen zur Religion reiht“ (Laban, 1920, 8).

Ogleich Friedrich Nietzsche („Die ebenmäßige Schwester der Gymnastik ist die Musik“), Mary Wigman und Rudolf Laban unter Tanz verschiedenes verstehen, verwenden sie gleicherweise den einen, die Tanzentwicklung im frühen 20. Jhd. bestimmenden programmatischen Begriff „Glaube“. Unter dem Begriff der Schönheit erschienen viel gekaufte und bilderreiche Bücher wie z. B. von Dora Menzler („Die Schönheit deines Körpers“), Hedwig Hagemann-Boese („Über Körper und Seele der Frau“), Fritz Giese („Körperseele“) und mehrere Bücher von Laban. In der mit jungen, sich im Wald, am Meer und auf Fels räkellenden nackten Gestalten vollgespickten Zeitschrift „Die Schönheit“ wird in wortreichen Aufsätzen, die nicht selten von katholischen Geistlichen stammen, der Leib - hauptsächlich der jungen Frau - idealisiert. Sie beschwören die hohe Sittlichkeit des gänzlich entblößten Körpers und seine naturhafte Gesundheit, die Voraussetzung für das antike Ideal eines „mens sana in corpore sano“ sei, und berauschen sich an schneeweißer Haut, die in ihrer enterotisierenden Unschuld zu priesterlich-göttlicher Reinheit und Gläubigkeit erbaue. Die Zeitschrift erlebt eine für die Verhältnisse jener Zeit immense Auflage, die sicherlich nicht nur auf die plötzliche Tanzbegeist-

zung zurückzuführen ist. Immerhin gab es zu jener Zeit weder Fernsehen noch dergleichen Medien. Der weitgehend viktorianisch prude Gesellschaftsstil bot hier unter der Flagge der Kunst die Nische, in der sich die Stehkragenherrschaften sammelten und in schwülstiger Triebverleugnung ihre erotischen Defizite heroisierten.

Zum ersten Mal in der Geschichte Deutschlands spielte der Tanz eine gewisse Rolle. Eine nennenswerte Ballettkunst hatte es hier ja nie gegeben. Ballette waren im wesentlichen auf die Höfe in Paris, Petersburg, London und Kopenhagen beschränkt. Breitere Aufmerksamkeit erhielt der künstlerische Tanz erst durch die im Verlauf der Reformpädagogik, Rhythmus- und Jugendbewegung aufgekommene vermeintliche Natürlichkeit, die sich gegen Industrialisierung, Technisierung des Lebens und Vergeistigung der Kultur und gegen die allenthalben verkrusteten maroden Herrschafts- und Lebensformen im untergehenden Abendland aufzulehnen versuchten. Einige freche Damen, die sich nicht mehr dem Drill an der Ballettstange unterziehen wollten, streiften die Spitzenschuhe und das Korsett ab, zeigten immer mehr Haut, bis sie schließlich jegliche Hülle fallen ließen und damit Voyeure scharenweise in ihre Tanzvorstellungen lockten. Der Striptease kam ja erst 1927 auf, als eine Zirkusartistin (gewollt oder ungewollt, steht nicht fest) ihr Kostüm fallen gelassen hatte. Neben Anita Berber tat sich besonders die ob ihrer Promiskuität und politischen Extravaganzen berühmte Isadora Duncan hervor, deren Sexbesessenheit ihre Liebhaber öffentlich rühmten. Ihre Geburt auf hoher See gab sie als schicksalbestimmend an: „Wenn man mich fragt, wann ich zu tanzen begonnen habe, antworte ich: ‘Im Bauch meiner Mutter, wahrscheinlich als Ergebnis von Austern und Champagner - die Speise der Aphrodite’“ (Heppenstall, 1983, 267). Sie wurde nur 49 Jahre alt, nachdem sich ihr Schal im Rad eines offenen Cabriolets verfangen und sie erdrosselt hatte. Landauf und landab stellten sich junge unbedarfte Schönheiten nackt auf die Bühne und hofften auf das große Geld. Die von Emanzipationsgerüchten beunruhigten Männern nahmen diese Chancen dankbar an, frönten sie doch der zu allen Zeiten mehr oder weniger latenten und sich in den kommenden Jahrzehnten durchsetzenden Auffassung von der Besonderheit der Frau, die sich nach Hans Bethge (1910, 222) am vollendesten in der unnachahmlichen Erotik der Spanierin ausdrückt, „die als Studentin undenkbar wäre, abgesehen davon, daß sie sie schon wegen ihrer mangelhaften intellektuellen Bildung nicht sein könnte“.

Andere verbrämten ihre Schönheitstänze mit religiöser Subkultur. Ruth St. Denis tanzte indische Tempeldamen, Olga Desmond und ihr Liebhaber Adolf Salge stellten sich unbekleidet auf griechische Säulen und Podeste, andere zeigten, mit Masken bedeckt, ihre Brüste und schlüpfen wie die skandalöse, aus Java zurückkehrende Holländerin Mata Hari, Sent M'ahesa u.v.a.m. in exotische Gewänder. Rudolf Laban, ein Offizierssohn aus Preßburg, Anhänger von Rudolf Steiners Mystizismus und Freimaurer - seine 1916 gegründete Sekte scheiterte am Geldmangel -, hatte ein Kunststudium an der Hochschule für Künste in Paris begonnen, es aber nach einem Semester abgebrochen. Er nutzte die narzistische Sehnsucht der zahlreichen, meist gutbetuchten jungen Mädchen, indem er in Ascona den freien Tanz kreierte, in dem völlig nackt getanzt wurde und wo er beliebigen sexuellen Zugriff hatte. Sein Biograph John Foster (1977, 20) erwähnt, daß er sich brüstete, mit nahezu allen seinen Schülerinnen geschlafen, sich aber besonders an den Jüdinnen ergötzt zu haben. Von mehreren hatte er Kinder, um die er sich nicht kümmerte. Sie betreiben heute zumeist Tanzausbildungsstätten.

Natürlich hatte jede dieser Tänzerinnen, die allesamt den Ballettstil nicht beherrschten und sich selbstbewußt Ausdruckstänzerinnen nannten, plausible Erklärungen parat, die von den lüsternen Herren gierig aufgenommen und rhetorisch geschickt in verstiegenen Abhandlungen idealisiert wurden.

Als ernsthaft wurde hauptsächlich Mary Wigman, klavierspielende und ballettanzende Tochter eines Nähmaschinenfabrikanten in Hannover, die auch bei E. Jaques-Dalcroze in Hellerau gewesen war, akzeptiert. In hohem Alter gesteht sie (Filmausschnitt), daß sie, nachdem sie sich mit 23 Jahren das Leben nehmen wollte, an der Sinnlosigkeit ihres jungen Lebens verzweifelt und heulend vor dem Spiegel im Gästezimmer gesessen und durch die Tränen hindurch Bewegungen ihres schönen Körpers bemerkt habe, die sie bis dahin nicht gekannt hatte. Diese Erfahrung veränderte ihr Leben von Grund auf. Sie dichtete (in Sorell, 1986, 270):

„Im Spiegel dort das Bildnis meines Körpers.
Nackt.
Geschwungene Linien, weiche Kurven
atmen Sinnlichkeit.
Ein Frauenkörper,
gepflegt und wohlgestaltet...
Da hebt der Arm sich,
alle Muskeln spielen,
die Nerven beben
und der Körper wandelt sich zum Instrument:
Ein Bein, das ausschwingt
und den Raum durchmißt,
ein Fuß, der spöttisch lächelt,
eine Hand, die weinen kann.
Arme, die voller Seligkeit
den Raum betasten.
Gespannte Brüste,
hochgewölbter Leib, in dessen Bogen sich der
Raum verdichtet.
Geheimnisvolle Wandlung!
Demütig neige ich mich vor dem
tanzgewordenen Körper.“



Mary Wigman in „Vision“ (Schikowski 1926, 207)

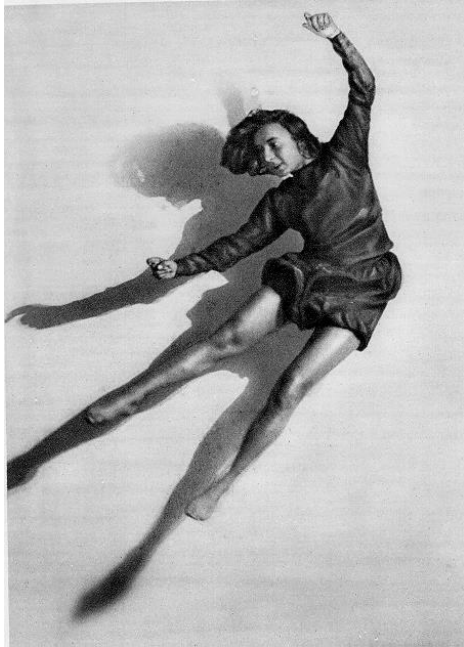
Hatte man sich an den nackten Gestalten alsbald sattgesehen und war von ihrem langweiligen Getue angeödet, so fand man bei Wigman Kultur. Man bemerkte in ihrer unerotischen Ästhetik die Auseinandersetzung mit etwas unerhört Neuem. Nicht die übliche Sinnlichkeit und verlogene Laszivität, die die Voyeure aus gutbürgerlichem Hause anzog, fand man. Vielmehr bevorzugte bzw. zelebrierte sie bis dahin abstoßende Themen wie Trauer, Verzweiflung, Angst, Tod und Hexen, noch dazu in einer Intensität und körperlich-gestischen Perfektion einer nie gesehenen Bewegungssprache und eines subjektiven, durch und durch als echt und gelebt erkennbaren persönlichen Ausdrucks. Sie biß sich, verrenkte sich zu nie gesehenen Posen, tobte martialisch und furchterregend und quälte sich exzessiv, wodurch sie die in der expressionistischen Malerei und Musik herrschende Tendenz in die Tanzkunst übertrug.

Eifersüchtig die sich entwickelnden Persönlichkeiten ihrer sich alsbald von ihr trennenden Schülerinnen Gret Palucca, Berthe Trümpy, Yvonne Geogii, Vera Skoronel u. a. beäugend und sich gegen den übermächtig werdenden Laban stellend, bot sie sich den alle Bereiche gleichschaltenden Nazis zum Pakt an, wurde von diesen aber wegen des nicht einvernehmlichen Egoismus- und Narzißmuskults zurückgewiesen und beendete ihre Tanzkarriere schließlich 1942 mit dem Solotanz „Abschied und Dank“.

Auch Laban hatte sich zur Mitwirkung bei der Nazidoktrin von Blut und Boden bereiterklärt und dafür die höchsten Posten erhalten. Obgleich seine Bewegungschöre, die Tausende von Tänzerinnen und Tänzern zu uniformen Bewegungen entpersönlichten, der Ideologie von der amorphen und untertänigen Masse entsprachen, wurde er von den ihm nicht trauenden Macht-

habern degradiert und floh nach London und von dort in die USA, wohin der größte Teil der hauptsächlich jüdischen Künstler und Intellektuellen schon lange vorher ausgewandert war und wo er somit alte Freunde und Freundinnen fand.

Glaube und Schönheit imTanz nach 1945



Palucca (Schikowski, 1926, 211)

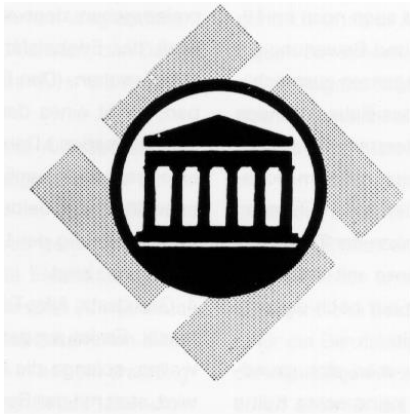
Nach 1945 wurden die zerstörten Tanzschulen und Bühnen wieder aufgebaut. Palucca, die in Werbe- und Durchhaltefilmen der Nazis gedient hatte, hatte Dresden nie verlassen und erhielt anstelle ihres zerstörten ein neues Haus. Wigman unterrichtete in Leipzig und Berlin, Rosalia Chladek in Wien-Laxenburg, Ellen Cleve in Kiel, Lola Rogge in Hamburg, der einflußreiche Nazianhänger Rudolf Bode in München, Elfriede Feudel in Stuttgart, Else Lang und Karl Foltz in Köln sowie Maja Lex, die mit Carl Orff und der Naziverehrerin und nach der Zerstörung ihrer Münchner Schule nach Rom verzogenen Dorothee Günther (in ihrer Choreographie zum „Olympischen Reigen“² hatte sie 1936 den NS-Staat heroisiert) zusammengearbeitet hatte und nun eine Anstellung als Lehrkraft an der Deutschen Sporthochschule Köln erhielt. Sie knüpften dort an, wo sie vor und während des Krieges stehengeblieben waren.

Für Johann Kresnik mit seinem Faible für schockierende und eklige Demontage von Kultfiguren wie König Lear, Ulrike Meinhof und gegenwärtig des Publikumsliebings und Göringünstlings Gustav Gründgens (Premiere am 1.4.95 in Hamburg) fehlt es nicht an Themen, da es unter jenen Tänzern offensichtlich so manchen Opportunisten und Mitläufer gegeben hat.

Für die Zeit nach 1945 keineswegs zu unterschätzen sind auch die Waldorfschulen. Unaufhaltsam breiten sie sich seit 1913 aus und unterrichten gegenwärtig allein in Deutschland 63000 Kindern (Wolfsburger, 1995, 44) die Lehre Rudolf Steiners von der Eurythmie, nach der sich der Tanz absurderweise auf die Beine beschränkt und das ätherisch-geistige Prinzip dem Oberkörper und der Gestik vorbehalten ist. „Diese Theorie beruht zunächst auf dem fundamentalen Irrtum, daß nur einzelne Teile des Körpers, der Arme und Hände, für den Ausdruck seelischen Erlebens brauchbar seien. Der moderne Tanz, der den ganzen Körper als Träger künstlerischen Gestaltens in Anspruch nimmt, beweist eklatant die Unrichtigkeit der Steinerschen Lehre. Die Gesetzmäßigkeit der Arm- und Handbewegungen, das von Steiner entdeckte ‘eurhythmische Alphabet’, entzieht sich aber jeder Nachprüfung, da sie durch ‘inneres Schauen’ ihres Begründers gefunden wurde, das heißt absolut willkürlich ist. Das im tiefsten Grunde Unkünstlerische dieser ‘Eurythmie’ zeigt sich deutlich in den praktischen Vorführungen der Dornacher Truppe. Sie bringen teils naturalistisch-pantomimische, teils verzerrte und zappelige Bewegungsformen, die weder den Eindruck der dazu gespielten Musik oder des vorgetragenen Gedichts unterstützen noch selbständige Stimmungswerte zu erzeugen vermögen“ (Schikowski, 1926, 132 f.). Das Verbot von Schallplatten begründet Steiner damit, daß zwischen den Tonrillen Teufelchen lagerten und beim Abspielen über die Schallwellen ins

² Der 1936 aufgeführte, Carl Orff zugeschriebene „Olympische Reigen“ stammt nicht von diesem. „Später merkte ich an der Melodieführung und Satztechnik, daß diese Musik, wie so viele andere Musiken, über denen Orffs Name prangte, von Gunild Keetman stammte“ (Brigitte Bergese in Loesch, 1990, 139).

Ohr und in den Ätherleib gelangen. Allen Ernstes glauben die Eurythmisten diesen Unsinn heute noch.



Signet der „NS-Kulturgemeinde“



Signet der 1947 gegründeten Deutschen Sporthochschule Köln

In den 50er- und 60er Jahre wurde Georg Götsch für die „Musische Bildung“ (3 Bände, 1949, 1953 und 1956) bestimmend. 1920 aus fünfjähriger russischer Gefangenschaft in seine Geburtsstadt Berlin zurückgekehrt, war er Leiter des Wandervogelgauen Brandenburg geworden, hatte sich mit den Volks- und englischen Kontratanzleitern Helms-Blasche und Rolf Gardiner zusammengetan, 1924 einen Lehrauftrag an der Hochschule für Leibesübungen erhalten, für die er 1927 die Vorführungen auf der Olympiade in Amsterdam geleitet hatte. Dessen Direktor Carl Diem, ein Chamäleon höchsten Grades, führte an der 1947 gegründeten Sporthochschule Köln Götschs musikalisches Programm ein, um eine vom Nazikult befreite menschliche Sportpädagogik zu erreichen, die jedoch alsbald durch die neue Hochleistungsideologie, die den Körper als wissenschaftlich vermaß- und hochtrimmbaren Apparat und Motor begreift, und durch die aus den USA herüberschwappende Bluejeans-Unisex- und maschinenhaft gleichschaltende Aerobicwelle verdrängt wurde.

Seit 1958 stellte sich die von der zerstörten Dorothee Günther-Schule kommende Maja Lex



Maja Lex (Abraham/Hanft, 1986, 27)

auf die Erfordernisse von Sportstudierenden ein und entwickelte aus der Orientierung an Dave Brubeck eine eigenständige Tanzrichtung, die sie „elementar“ nannte. Ihr unsensibles Klavierspiel mit einem Finger auf derselben Taste, mit dem sie die Steinwayflügel ruinierte, und ihr exzessives Rauchen, das ihr eine röchelnde Baßstimme einbrachte, standen in merkwürdigem Kontrast zu ihren höchst form- und leistungs-, im Sinne von Wigmans Individualismuskults nicht mehr ausdrucksstarken Choreographien. Die Trostlosigkeit und Lebensverneinung ihrer Weltanschauung, die an die düsteren Tänze Wigmans gemahnen und aus den durchweg emotionslosen Gesichtern der in einheitlich schwarzen Gymnastikdressen steckenden Tänzerinnen (bisweilen finden sich auch Männer, die ja im Sport die überwiegende Mehrheit bilden) sprechen, wurde in beklemmender Weise bei ihrer Beerdigung 1986, die sich ohne jede Feierlichkeit und ohne Beistand der Kirche, aus der sie ausgetreten war, vollzog und bei der die Anwesenden ratlos herumstanden, noch einmal drastisch offenbar.

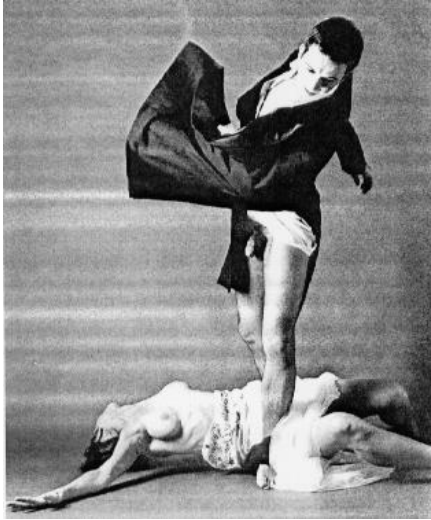
Doch bestimmten die Hiergebliebenen nur kurzzeitig das Tanzleben, das die jüngste Vergangenheit zu verdrängen suchte; schließlich wollte niemand an seine Mitschuld erinnert werden, und außerdem saßen in der Regierung nicht wenige ehemalige Nazigrößen, die den beginnenden kalten Krieg zur Ablenkung von ihren Verbrechen nutzten. „Keine Experimente“ hieß die

Devise der Adenauerregierung. Die von den Nazis geförderten und bestehengebliebenen Volkstanzvereinigungen feierten ihre restaurativen Feste, und die Tanzschulen sorgten für Etikette und anständiges Benehmen.

Die unzähligen, in den USA schlecht verdienenden Tänzerinnen und Tänzer begannen die langsam zu Wohlstand kommende Bundesrepublik Deutschland zu überschwemmen und verdrängten, opulent von den USA subventioniert, die einheimischen Balletteusen und Tänzer aus den neu entstandenen Bühnen. Die romantischen Ballette wurden gepflegt, und die nach der im 3. Reich verordneten Sittenstrenge wieder empfundenen Reize des 19. Jahrhunderts feierten fröhliche Urständ. „Während in den Trainingssälen und Garderoben der Pariser Opéra die Herren vom Jockey-Club ein- und ausgingen und das Etablissement in ein Luxusbordell verwandelten, wurde die Frau auf der Bühne - als Giselle oder Sylphide - zur ewigen Jungfrau und zum ätherischen Feenwesen stilisiert, dessen Liebe auf Erden ihr Ziel nicht findet und alle Körperlichkeit überwunden hat. Zwar zeigt die Ballerina, seit die Camargo den Rock auf Knöchellänge verkürzte und die Taglioni das Tutu erfand, auf der Bühne eine Menge Bein und damit ein kontinuierlich vergrößertes Stück ihrer Körperlichkeit. Doch auf der anderen Seite hat sie sich durch die neue Technik des Spitzentanzes weiter vom Boden entfernt und mit der bösen Welt nur noch minimalen Kontakt. Überdies ist ihr Kleid, mindestens in den letzten Akten, bräutlich weiß und ähnelt für manche Betrachter dem Kommunionkleid der katholischen Kirche; auf jeden Fall symbolisiert es auf fast schon religiöse Weise kindliche Unschuld und sexuelle Reinheit. Mag sein, daß just darin nicht nur der besondere, leicht perverse Reiz für jene Männer liegt, die sich privat der Gunst der öffentlichen Jungfrauen erfreuen, sondern auch für den harmloseren Betrachter im Parkett, der den voyeuristischen Liebesakt mit einem Wesen vollzieht, das scheinbar engelgleich abgehoben ist von allen erotischen oder gar sexuellen Gelüsten“ (Schmidt, 1992, 8). Der seit den zwanziger Jahren unangefochten das Ballett beherrschende George Balanchine, von dem der Ausspruch stammt, „ballet is woman“, war bezeichnenderweise nacheinander mit fünf seiner Ballerinen verheiratet. Mit seiner Ansicht: „Der menschliche Körper, und ganz gewiß der weibliche Körper, besitzt in sich selbst eine wahre Schönheit. Und man will wirklich nicht wissen, was diese oder jene Ballerina darstellt, sondern nur die reine Schönheit ihres Körpers, ihrer Bewegungen sehen“ (nach Scheier, 1988, 4), gibt er eine auch heute noch latent verbreitete Meinung wieder, die nicht weit von Bethges oben zitierter Einschätzung der Frau entfernt ist.

Den schnellen und den biederen Lebensstil der Söhne und Töchter der Trümmerfrauen rundum verändernden Durchbruch schafften die aus den USA herüberschwappenden Moden der dortigen Unterhaltungskonzerne. Rock'n'Roll-Orgien und bald darauf Beatles-Hysterie enthemmten die jungen Leute. Die Röcke wurden kürzer und schließlich zum Mini, und die Pille sorgte für freien und ausgiebigen Geschlechtsverkehr nach dem Motto „Wer zweimal mit derselben pennt, gehört schon zum Establishment“.

Die romantische Entrückung der begehrten Märchenprinzessin wird mehr und mehr verdrängt durch handfestere Genüsse. Auch auf den Bühnen fallen wieder alle Hüllen, so daß der Kritiker Horst Kogler beim Anblick der ständig gespreizten Beine der Tänzerinnen des Choreographen Kenneth MacMillan von Gynäkologie statt Choreographie spricht. Die trotz oder vielleicht gerade wegen des Frauenüberschusses überwiegend männlichen Choreographen, von denen auffallend viele dem eigenen Geschlecht zugewandt sind, wie Maurice Bejart von sich bekennt und wie spätestens beim AIDS-Tod des Balletvirtuosen und Choreographen Rudolf Hametowitsch Nurejew und von Gerhard Bohner, „dessen Choreographien sich vor allem mit menschlichen, besonders sexuellen Problemen befassen“ (Schneider, 1985, 65), bekannt wurde, machen auch vor der Zurschaustellung ihrer eigenen Spezies nicht halt.



aus: Ballett international / Tanz aktuell, April 1995

Van Manen ist „der erste, der schon 1971 - zusammen mit Glen Tetley in „Mutations“ - nackte Tänzer in die Bühnenrealität einbrachte und in Superzeitlupe filmte (was die amerikanische Kritikerin Deborah Jowitz zu der Feststellung veranlaßte ‘You can’t choreograph a penis’“ (a. a. O., 11). Waren diese Schöpfungen noch als nachvollziehbare Auseinandersetzungen mit dem unreifen Verhältnis ihrer Urheber zur Sexualität zu begreifen, gilt der Gelsenkirchener Choreograph Bernd Schindowski als oberflächlicher Pornograph.

Doch können die nackten Leiber mit den von den Fernsehkanälen bereits zur Tageszeit haufenweise ausgestrahlten Pornos nicht konkurrieren. Das Publikum verlangt Realityshows auf der Bühne. Anknüpfend an das Tanztheater eines Kurt Jooss, der bereits vor dem Krieg während seiner Zeit in Münster das klassische Ballett abgeschrieben hatte, wird nun Psycho striptease betrieben. Das neue „realistische“ Tanztheater, in dem sich die aus Solingen stammende Pina Bausch am weitesten vorwagt, macht das Privatleben der Ensemblemitglieder, die sich vertraglich zu allem verpflichtet haben, zum Thema. Das Intimste und Heiligste wie auch die privatesten Kindheitserlebnisse müssen vor anderen ausgebreitet werden und werden unter Beteiligung des und der Betroffenen und psychisch unendlich Leidenden den schamlos sensationsgierigen Blicken der von Sex- und Gewaltdarstellungen der Medien saturierten wohlgenährten neureichen Theaterbesuchern hingeworfen. Die Schauspieldramaturgin Renate Klett (1986, 60) notierte 1977 befremdet „die wüste Sinnlichkeit dieser Abende, ihr Chaos, Schweiß und Dreck, ihre Verzweiflung und Lust“. Und bei Raimond Hoghe, Dramaturg beim Wuppertaler Tanztheater, heißt es (1986, 42): „Angriffsfläche Mensch. ‘Wir zeichnen verletzbar Stellen auf den Körper und zeigen, warum sie verletzbar sind’. Augen, Herz, Hals, Haare, Bauch, Hoden, Penis, Brust: gezeichnet, geboxt, getreten, herausgerissen, abgeschnitten, verletzt.“ Je ausgiebiger Geschlechtsteile dargeboten werden und je brutaler die gequälte Psyche der trotzdem täglich klassisches Ballett und damit den schönen Schein einer vergangenen Ideologie trainierenden Ausgebeuteten malträtiert wird, desto mehr Bewunderer finden sich, die Pina Bauschs menschenverachtende und perverse Befriedigung sex- und gewaltgesättigter, in den ersten Reihen sitzender, meist betagter Lüstlinge mit massiv angehäuften Bankkonten in hochgestochen eloquenten Tiraden preisen, die in nichts den geschwollen schwülstigen, vergleichsweise harmlosen Apologien bleicher Mädchenhaut durch schwärmerische Möchtegerne im ersten Drittel dieses Jahrhunderts nachstehen. Selbst Jochen Ulrich läßt in einer klassischen Ballettaufführung sich die gerade noch im blütenweißen Kleid und auf Spitzten erschienene Elfe total entblättern; sie muß ihren vollendet schönen jungen Leib von allen Seiten präsentieren und sich so hinlegen, daß ihre geöffneten Schenkel den Blicken der in maßgeschneiderten festlichen Roben erschienenen Kundschaft preisgegeben sind, um sich schließlich mit sinnlich halbgeöffneten Lippen und aufgeblähten Brüsten von einem Tänzer ihre Schamhaare kämmen zu lassen, währenddessen ein anderer seiner mit nicht mehr als einem kurzen Hemdchen bekleideten Partnerin hinter- und vorneherrennt, um die Stelle des „principium individuationis“ (Schopenhauer) zwischen den Oberschenkeln zu ergreifen. Und auch Birgitta Trommler, Schülerin von Maja Lex und Absolventin der Deutschen Sporthochschule Köln, kommt nicht umhin, ihr jüngstes, zum letzten Mal am 9. April 1995 in Münster gezeigtes Tanztheaterstück „Alice“ mit der Entblößung der stattlichen Brüste der Hauptdarstellerin, die kopfwärts nach unten auf dem Rücken liegend und mit aufgestellten Beinen und weit geöffneten Schenkeln einen Eimer Eiswürfel über ihren Busen entleert, zu beschließen. Wen wundert es dann noch, daß wie in den 20er-Jahren auch

jetzt noch, so am 7. und 9. April 1995 im Pumpenhaus Münster zu beobachten, sechs nicht sonderlich mit Liebreiz ausgestattete junge Münsteranerinnen ihr tänzerisches Unvermögen durch den Appeal ihrer nackten Körper zu kompensieren suchen (Zeitungsausschnitt aus den Westfälischen Nachrichten v. 8.4.1995).

Glaube und Schönheit sind auch heutzutage im gesamten Spektrum anzutreffen. Insbesondere für New Age bzw. den heute aktuellen, bereits um die Jahrhundertwende gepflegten Trance-tanz gilt, was Karina/Kant (1996, 45 und 54) als Erscheinung des neuen Tanzes zu Beginn des 20. Jahrhunderts ausmachten: „Die großen Erneuerer der Tanzkunst verlangten von ihren Schülern und Jüngern einen nahezu religiösen Glauben an die ‘Sache’, eine absolute Opferbereitschaft... Die neuen ‘wahren’ Tänzer sollten Gläubige sein, geweiht der Magie und Religion, die ihr Lehrer, ihr Guru verkündete... Sie wollten nicht Geister spielen, sondern Geist sein, wollten ihren Tanz aus dem eigenen medialen Erlebnis gebären.“ Und selbst Marcia Haydée z. B. betont in ihren Interviews immer wieder: „Tanz ist meine Religion“; der „Glaube an ihren inneren göttlichen Teil“ ermutigt sie und gibt ihr die bewundernswerte Kraft, „weiterzumachen und sich selbst zu übertreffen“. Ob John Neumeier (1983, 11) mit der Vertanzung von Bachs „Matthäus-Passion“, in der ihn „nicht vorrangig der religiös-philosophische Gehalt als vielmehr die Form interessierte ... und die Tänzer sich - im übertragenen Sinn - ‘nackt’ zu zeigen“ hatten, ein Sakrileg begeht, ist ebensowenig auszumachen wie bei „Jesus Christ Superstar“, wo der kommerzielle Aspekt als Motiv überwogen haben dürfte, verspricht doch eine allseits bekannte Story den sicheren Kassenerfolg, noch dazu wenn sie für eine Bühnenverarbeitung in einem solchen Ausmaß bisher tabu war.

Im sog. postmodernen zeitgenössischen Tanz, der sich nach übereinstimmenden Aussagen von Tanzkritikern auf keine einheitliche Richtung festlegen läßt, finden sich alle Sorten von Schönheitsideologien, vom sog. primitiven, elementaren, antikisierenden, historisierenden, narrativ romantischen Ballett über abstrakten Ausdrucks- und geometrischen freien Tanz bis hin zu Jazz-, Turnier-, Eiskunstlauf-, Mode-, ethnischen, sozialkritisch und psychoanalytisch keine Grenzen kennenden Tänzen. Der Glaube ist zu allem fähig, zur bedingungslosen Hingabe an eine fremdgesetzte Aufgabe wie auch zur vermeintlichen Selbstverwirklichung bis hin zum Selbstbetrug und alle körperlichen Schmerzen und beleidigendsten Erniedrigungen erträglich werden lassenden Masochismus.

Wenn sich eine technisch überzeugend und in ihrer ganzen Erscheinung offensichtlich emanzipiert gebende und durch ihren hohen Körperwuchs beeindruckend attraktive Tänzerin sich unvermittelt in die Arme eines Mannes wirft und dort wie ein Fötus zusammengezogen kindlich rührend kauert, wie dies im erwähnten Tanztheaterabend in Münster am 9.4.95 erneut zu sehen war, zeigt sich immer wieder im wörtlichen Sinne augenscheinlich die erstaunliche Wandlungsfähigkeit und Variabilität der Tänzerin von infantil naiver Schutzbedürftigkeit bis zur leidenschaftlichen verliebten und ebenso opferbereiten Märtyrerin, männermordenden Domina wie auch Protagonistin gedankenschwerer Utopie oder Desillusionierungskunst, wofür stichwortartig Anna Pavlova angeführt oder auch Martha Graham genannt werden kann, die mit 75 Jahren noch auf der Bühne stand, so daß ihr erster Mann Luis Horst, der ihr zum Ruhm verholfen hatte, davon sprach, sie müsse von der Bühne heruntergeschossen werden.

Dem Tanz wohnt aber auch eine autoerotisch enthemmende Note inne. Tragisch wirkte sie sich bei dem andalusischen, mit Serge Diaghilew, Léonide Massine und Pablo Picasso zusammenarbeitenden Flamencotänzer Felix Fernandez aus, nachdem dieser, in tänzerischer Trance völlig entkleidet, in London auf offener Straße von der Polizei aufgegriffen und in die psychiatrische Anstalt gesteckt worden war, wo er nach Jahrzehnten verstarb.

Tanz als Domäne junger Frauen

Wenngleich der Graham-Schüler Merce Cunningham, der in seinem Schönheitsideal Cages Aleatorik adaptiert und unter der Vorgabe, kein Kunstwerk, sondern eine lebendige Situation zu schaffen, seine Tänze ohne Kenntnis der Musik entwirft, davon spricht, im Tanz nichts anderes als Tanz und zwar „weder im psychologischen noch im literarischen noch im ästhetischen Sinne“ (Cunningham, 1986, 168) zu sehen, und obgleich auch Hans W. Fischer (1928, 262) sein kenntnisreiches Buch „Körperschönheit und Körperkultur“ mit der Feststellung beschließt, „daß Manneschönheit und Frauenschönheit ihre höchste Erfüllung auf zwei verschiedenen Wegen finden und eben dadurch einander ebenbürtig sind“, so ist Tanz - geschichtlich betrachtet und soziologisch epidemiologisch gesehen und wie vor Balanchine schon von Doris Humphrey bemerkt - im wesentlichen ein Frauenkult, besser gesagt, eine Domäne junger Frauen, noch dazu meist aus wohlhabenden Elternhäusern. Sie treffen sich bei Vollmondnächten zum Menstruationstanz und versinken dabei in Trance, wie dies am Stadtrand von Köln jeden Monat Dutzende tun. „Es muß wieder und wieder betont werden - Tanz ist das eigenste, lebendigste und ursprünglichste Gebiet der Frau“ (Trümpy). Der Männeranteil liegt trotz massiver Werbung der Besucher der ca. 1600 Tanzschulen in Deutschland konstant bei knapp 10 %. Mädchen huldigen ihrem Körper und versprechen sich, die für bloßes Nacktposieren Millionengagen kassierende Topmodelle im Blick und kräftig unterstützt von ihren Eltern, aus ihrer kostenintensiven Schönheitspflege gesellschaftliche und finanzielle Vorteile. 99 % der Tanztherapeuten und Tanztherapiepatienten sind Frauen. Frauenzeitschriften, die die immerselben Schönheitstips kolportieren, werden in Millionenaufgaben verkauft. Die Tanzverlage dagegen beklagen, daß sich Tanzliteratur nicht absetzen läßt. Der heutige Zustand erinnert im übertragenen Sinne bisweilen an die Kallisthenik-Bewegung der Jahrhundertwende: „Die Idealbildung des Menschen, Schönheitsbegriff und Körperideal im Tanz, gingen mit der Diskriminierung von Angehörigen anderer Rassen in vielen Tanzrichtungen einher“ (Karina/Kant, 1966, 48).

Schaut man jedoch nach den Funktionären und Managern des Tanzes und Leitern der Ballette und Tanztheater, fühlt man sich an die Verhältnisse in Grundschulen erinnert, wo bis zu 99 % Frauen tätig sind, das Rektorat aber, wo es einen Mann gibt, dieser innehat, obgleich nach einer Befragung von Lehramtsstudenten und Auswertung ihrer Leistungen die männlichen Primarstufenstudierenden die untersten Ränge einnehmen (Hörmann, 1981). „Jahrhunderte lang wurde ihre (der Frauen) Schöpferkraft durch von Männern erfundene Schritte geknebelt und gehemmt. Gegen die zierlichen Pas des Balletts wäre an sich nichts einzuwenden, aber sie führen eben immer wieder dazu, eben diese schöpferische Lebendigkeit des Frauenkörpers zu zerstören“ (Trümpy). Bereits im fünfzehnköpfigen Prüfungsausschuß der Gartenschule Helle- rauh war keine Frau vertreten, obgleich ausschließlich Frauen den Tanzunterricht erteilten - Jaques-Dalcroze und Guldenstein waren für den Musikunterricht zuständig. Im Vorbereitungskomitee des Tänzerkongresses von 1927 in Magdeburg fand sich ebenfalls keine einzige Frau, so daß Mary Wigman - allerdings hauptsächlich aus Protest gegen ihren ständigen Rivalen Laban - fernblieb und im Hinblick auf den Tanzkongreß in Essen 1928 die Gegenorganisation „Deutsche Tanzgemeinschaft e. V.“ zu dem in Magdeburg gegründeten „Deutschen Chorsänger- und Tänzerbund e. V.“ ins Leben rief, die beide 1932 in der „Fachgruppe Körperbildung und Tanz“, einer Sektion des „Kampfbundes“, unter dem schon frühen NSDAP-Mitglied und zum Reichsleiter beförderten Rudolf Bode, einem Schüler und heftigen Gegner von Jaques-Dalcroze, gleichgeschaltet wurden.

Neue Trends im Tanz

Der seit Jahrzehnten stetig zunehmende Tanzboom weitet sich immer noch und ohne Absehen eines Endes aus. Er stellt für die Musikwirtschaft eine lukrative Größe dar. An Schönheit und Glaube ließ sich schließlich schon immer gut verdienen.

Wo die seit 1984 in diesem Fahrwasser treibende, sich auf den Ausdruckstanz der Zwischenkriegsjahre berufende Tanztherapieszene (s. Hörmann, 1991), insbesondere jene, die C. G. Jung vergöttert, der „die Frau weder für einen politisch noch geistig noch ökonomisch sichtbaren Faktor von irgendwelcher Tragweite“ hielt, tatsächlich ihre Heimat hat, läßt sich aus ihren Prospekten entnehmen, in denen sie u. a. mit dem aus den Richtlinien der Fachschaft Gymnastik und Tanz der Fachgruppe Körperbildung und Tanz des Reichsverbands Deutscher Turn-, Sport- und Gymnastiklehrer im NS.-Lehrerbund, abgedruckt im 1933 erschienenen Sonderdruck der Deutschen Kultur-Wacht (in: Müller, 1993, 118 ff.), stammenden Slogan „von innen nach außen“ wirbt.

Schaut man die Programmhefte der örtlichen Volkshochschulen und Kreativhäuser durch, findet man alle möglichen Sparten von Tanz. Sie spiegeln die multikulturelle Vielfalt unserer Gesellschaft, aber auch den Trend ins Exotische und Kultische wider. Wie reichhaltig das heutige Tanzspektrum ist, verdeutlicht bereits das bloße Aufzählen einiger Tanzgattungen, die sich jeweils in vielerlei Untergruppen gliedern lassen: Ballett, Ausdruckstanz, zeitgenössischer Tanz, Folklore, Gesellschaftstanz, Turniertanz, Formationstanz, Rock'n'Roll, höfischer Tanz, Jazztanz, Steptanz, Aerobic, ethnologische Tänze (Tanz der Derwische, afrikanischer, indischer Tanz usw.), Bauchtanz, Showtanz, Striptease, Freestyle, Pantomime, Revue, Meditationstanz, Heil- und Behindertentanz, Kinder-, Seniorentanz, Kriegstänze, Frauentänze, Brauchtumstänze, Einzel-, Partner-, Gruppentanz usw.

Die Tanzmoden, die trotz allen Marketings ja nur wirksam sein können, wenn eine gewisse Bereitschaft zur Akzeptanz vorherrscht, geben einen Einblick in die kurz- oder längerfristige Mentalität und das Lebensgefühl weiter Bevölkerungskreise. 1952 etwa war der Höhepunkt des Boogie-Fiebers erreicht. „Bei einst verbotenen, weil ‘entarteten’ amerikanischen Jazzklängen holen die Wiederaufbaubürger und ihre Söhne und Töchter nach, was den Deutschen in den Dreißigern und Vierzigern vorenthalten worden ist... In artistischen Bewegungen toben sie über das Parkett und schlagen verklemmter Anstandsetikette à la Pappritz ein Schnippchen. Statt steifer Unauffälligkeit, die als Nonplusultra guten Lebensstils gepredigt wird, proben die Jungen eine Kultur der trotzigen Entfesselung und Auffälligkeit“ (Böhm 1987, 513).

Auf Jitterbug und Boogie-Woogie folgt 1958 der Rock-'n'-Roll. „In Deutschland stimmt die Welt nicht mehr. Die Rock-'n'-Roll-Welle rollt mit Radau, Skandalen, Krawallen und Verwüstungen über die Lande... Da fällt bei den aggressiven Rhythmen der sittsame An- und Abstand zwischen Mann und Frau, da wird die Frau über den Kopf gewirbelt, da fliegen die luftigen Röcke und bleibt den Zuschauern der Atem stehen“ (a. a. O., 567).

Und wieder wird der transzendente Bezug bemüht: „Die mit Hysterie verbundene Presley-Begeisterung drückt sich in dem Bekenntnis ‘Elvis Presley - mein Gott’ aus, das Unbekannte an die Adamspforte des Bamberger Doms pinseln“ (a. a. O., 566). 1959 setzt die Unterhaltungsindustrie den Hula-Hoop-Reifen durch. Um 1978 grassiert das Disko-Fieber, in dem „die Tänzer im elektronischen Phongewitter und in den knalligen Blitzen der rotierenden Laserkanonen ... zu narzißtischen Selbstdarstellern“ (a. a. O., 756) werden. Im Kino wird 1983 „Flashdance“ und „Carmen“ von Carlos Saura gezeigt und im Fernsehen Michael Jackson in Videoclips wie „Thriller“ präsentiert. Eine Analyse der Bewegungen von Michael Jackson mit Hilfe des RES-Profiles (Hörmann 1993) wiesen auf seine pädaphilen Neigungen bereits lange vor der Aufdeckung des Mißbrauchsskandals hin, der zu seiner Heirat mit der Presley-Tochter, einem Scientology-Mitglied, führte.



Böhm u. a., 1987, 813

Um 1987 tanzte jedermann den Ententanz, wenig später boten Tanzschulen Lambada-Kurse an und machte der Break dance auf sich aufmerksam. Gegenwärtig beherrschen die Dance floors und der Techno dance (Hip-Hop, Jungle, House, Wave usw.) die Diskos.

Die breitenwirksamste, expandierendste und auch wirtschaftlich interessanteste Tanzsparte stellt jedoch der Tanzsport dar. Für die veränderte Medienlandschaft kann die Sportart Tanzen „vor allem deshalb als Musterbeispiel angesehen werden, weil zwei Verbände - der die Amateure repräsentierende Deutsche Tanzsportverband (200 000 Mitglieder) und der für die Profis verantwortliche Deutscher Professional Tanzsportverband (600 Mitglieder, allesamt aus der Gilde der Tanzlehrer) - ganz unterschiedliche Erfahrungen gesammelt haben“ (J. C. Müller, 1995, 22). Der Trend gehe zum ersteren mit seinen 2000 Vereinen. „Mittlerweile decken die Amateurtänzer ihren Verbands-Etat von drei Millionen Mark mit 800 000 Mark zu mehr als einem Viertel aus TV- und Sponsoreneinnahmen. Sieben Stunden in ARD und ZDF und rund 130 Stunden im DSF wurde Amateur-Tanzsport im Jahr 1994 übertragen“ (a. a. O.), wogegen die Profis vergleichsweise kaum noch Sendeminuten und Sponsoren ergattern können. Die zwei bis drei Millionen Fernsehzuschauer in ARD und ZDF wirken sich nicht nur auf die Werbeeinnahmen aus, sondern motivierten auch die Jungen zum Tanzen, „seit im DSF ‘schon mal mehr als eine Million Zuschauer selbst Schülermeisterschaften’ (Verbandspräsident Frahm) verfolgen“ (a. a. O.).

Ein übriges tun die in den Fernsehkanälen MTV und VIVA rund um die Uhr ausgestrahlten und von den meisten Jugendlichen konsumierten Videoclips, deren Appeal ohne Tanz undenkbar ist und ständig zur Nachahmung auffordert. So gesehen, bräuchte die ob der Schließung bekannter Tanzbühnen zuversichtliche Antwort des Choreographen Rui Horta, künstlerischer Leiter der Mousonturm-Company, des S.O.A.P. Dance Theatre Frankfurt, auf die Frage von Sylvia Staude, Redakteurin der Frankfurter Rundschau (1995, 28): „Dem traditionellen Theater läuft das Publikum davon. Glauben Sie, daß das auch dem Tanz passieren wird?“ nicht verwundern: „Vor zwanzig Jahren gab es kaum abendfüllende Choreographien, heute gibt es zweistündige, dreistündige Stücke. Die Sprache des Tanzes ist reifer geworden, und die Menschen wollen das auch sehen.“

Literatur

- Abraham, A. & Hanft, K.: Maja Lex. Ein Portrait der Tänzerin, Choreographin und Pädagogin. Köln, 1986
- Bethege, H.: Die Spanierin. In: Die Schönheit, 7. Band, 1910
- Böhm, E. u. a.: Kulturspiegel des 20. Jahrhunderts - 1900 bis heute. Unipart, Stuttgart, 1987
- Cheney, G.: Basic Concepts in Modern Dance. Princeton, New Jersey, 1969
- Cunningham, M.: Der Tänzer und der Tanz. Frankfurt, 1986
- Fischer, H. W.: Körperschönheit und Körperkultur - Sport, Gymnastik, Tanz. Deutsche Buch-Gemeinschaft, Berlin, 1928
- Foster, J.: The influences of Rudolf Laban. London, 1977
- Giese, F.: Körperseele. Delphin, München, 1924
- Giese, F., Hagemann, H.: Weibliche Körperbildung und Bewegungskunst. Delphin, München, 1924³
- Götsch, G.: Musische Bildung. Band 1-3. Berlin, 1949, 1953 und 1956
- Hagemann-Boese, H.: Über Körper und Seele der Frau. Grethlein, Leipzig u. Zürich, 1927
- Heppenstall, R.: From Apology for Dancing. The Sexual Idiom. In: Copeland, R. & Cohen, M. (Ed.): What is Dance? New York, (1936) 1983, 267-288
- Hoghe, R.: „Keuschheitslegende“. Beobachtungen, Notizen, Erfahrungen während einiger Proben. In: Ders.: Pina Bausch. Tanztheatergeschichten. Frankfurt/M., 1986, 40-61
- Hörmann, K.: Fragen zur musikalischen Sozialisation von Studienanfängern. In: Behne, K.-H. (Hg.): Musikpädagogische Forschung, Band 2. Laaber, 1981, 104-133
- ders.: Durch Tanzen zum eigenen Selbst. Eine Einführung in die Tanztherapie. München, 1991
- Horst, L./Russell, C.: Modern Dance Forms in Relation to the other Modern Arts. Princeton, (1969) 1987
- Karina, Lilian / Kant, Marion: Tanz unterm Hakenkreuz. Henschel, Berlin, 1996
- Klein, G.: Frauen, Körper, Tanz. Eine Zivilisationsgeschichte des Tanzes. München, 1994
- Laban, R.: Die Welt des Tänzers. Stuttgart, 1920
- ders.: Des Kindes Gymnastik und Tanz. Stalling, Oldenburg i. O., 1926
- ders.: Gymnastik und Tanz. Stalling, Oldenburg i. O., 1926
- Lämmel, R.: Der moderne Tanz. Oestergaard, Berlin, 1928
- Lohberg, G. (Hg.): Ernst Ludwig Kirchner - Der Tanz. Ausstellungskatalog, Bonn, 1995
- Martin, J.: Modern Dance. New York, 1933
- Menzler, D.: Die Schönheit deines Körpers. Dieck, Stuttgart, 1924
- Müller, H. & Stöckemann, P.: „...jeder Mensch ist ein Tänzer.“ Ausdruckstanz in Deutschland zwischen 1900 und 1945. Gießen, 1993
- Müller, J. C.: Amateure tanzen im siebten Himmel. In: Frankfurter Rundschau, Nr. 88, 13.4.1995, 22
- Neumeier, J.: Johann Sebastian Bach Matthäus-Passion. Albrecht Knaus, Hamburg, 1983
- Nietzsche, F.: Also sprach Zarathustra. München, 1989
- Scheier, H.: Männerkunst? Frauenkunst. Über eine mögliche Ästhetik des Tanzens. In: Regitz, H. (Hg.): Jahrbuch Ballett 1987, Zürich und Berlin 1988, 4-11
- Schikowski, J.: Geschichte des Tanzes. Berlin, 1926
- Schmidt, J.: Die Vergeistigung des Körpers. Klassisches Ballett zwischen Erotik und Sublimierung. In: Tanz aktuell, 7. Jg., Mai/Juni 1992, 6-11
- Schneider, O.: Tanzlexikon. Mainz, 1985
- Sorell, W.: Mary Wigman. Ein Vermächtnis. Wilhelmshaven, 1986

- Staide, S.: Wenn Körper von Verlangen sprechen. Ein Interview mit dem Choreographen Rui Horta vor der Premiere seines neuen Tanz-Stückes „Glass“. In: Frankfurter Rundschau, Nr. 88, 13.4.1995, 28
- Steinberg, C. (Ed.): The Dance Anthology. New York, 1980
- Trümpy, B.: Tanz. Handschrift des Trümpy-Archivs, Deutsche Sporthochschule Köln, o. J. (ca. 1934)
- Wigman, M.: Skizzen. Mary Wigman-Archiv der Akademie der Künste Berlin. März 1923.
- Wolfsburger, A.: „Das ist ein Unrecht an unseren Kindern“ Das Image der Woldorfschulen wackelt - freizügige Alternative oder starre Sektenschule? In: Fokus, Nr. 16, 15.4.1995, 42-44

Univ.-Prof. Dr. Dr. Karl Hörmann
Professur für Musik- und Tanzpädagogik
50927 Köln
www.tanzwissenschaft.de

Veröffentlichter Vortrag von 1996: "Glaube und Schönheit" - was blieb? Tanzkultur nach 1945. In: B. Sonntag/H.-W. Boresch/D. Gojowy (Hrsg.): "Die dunkle Last". Musik und Nationalsozialismus. Köln 1999. S. 436-462

Siehe auch: "Glaube und Schönheit" - Zur Ideologisierung des Tanzes und der Körperkultur. In: B. Sonntag/H.-W. Boresch/D. Gojowy (Hrsg.): "Die dunkle Last". Musik und Nationalsozialismus. Köln 1999. S. 184-198
<http://www.tanzwissenschaft.de/Tanzvor1945.pdf>