

Nicole Haitzinger und Franziska Kollinger (Hg.)

Moderne Szenerien

Skizzen zur Diversität von
Tanz- und Musikkulturen (1910–1950)

le|podium # 7

© Nicole Haitzinger und Franziska Kollinger, epodium (München) Website: www.epodium.de
E-Mail: info@epodium.de Alle Rechte vorbehalten/All rights reserved Covergestaltung:
Drahtzieher Design & Kommunikation, Wien epodium ist eine eingetragene Marke

ISBN 978-3-940388-55-1 Germany 2016

Reihe off epodium Herausgeber: Andreas Backoefer

Bibliografische Informationen Der Deutschen Nationalbibliothek. Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.ddb.de> abrufbar.

Gefördert mit Mitteln aus dem Open Access Publikationsfond und der Stiftungs- und Förderungsgesellschaft der Paris-Lodron Universität Salzburg.

Dank an die Teilnehmenden der Lehrveranstaltungen (Wintersemester 2015/16) von Nicole Haitzinger und Franziska Kollinger sowie der Abteilung Musik- und Tanzwissenschaft.

Moderne Szenerien

Skizzen zur Diversität von Tanz- und Musikkulturen (1910–1950)

Herausgegeben von Nicole Haitzinger und Franziska Kollinger

Inhalt

Vorwort	5
Moderne als Plural <i>La Danse d'Aujourd'hui</i> (1929) Nicole Haitzinger	6
Moderne Parataxe Das Album <i>Sports et divertissements</i> Franziska Kollinger	30
Exkurs: DADA Auf Spurensuche in der Musik Lisa M. Köstner	49
The 'danseuse' constructing modernity Gendered visions of dance in Levinson, Divoire and Valéry Anna Leon	59
<i>Pavane fantastique</i> Aubrey Beardsleys Einfluss auf die Selbstinszenierung Alexander Sacharoffs Gabriel Negraschus	72
Exkurs: Mechanik Meyerholds Methode der Biomechanik Marianne Bäck	85
Choreografien des Lachens und Lallens Valeska Gert und die Emanzipation der Stimme im Tanz der Moderne Julia Ostwald	93

Exkurs: Varieté Tänzerinnen im Shanghai der 1920er und 1930er Jahre Xuan Wang	110
<i>The Spirit Moves</i> – Körper zwischen Akrobatik und Ekstase Afroamerikanische Gesellschaftstänze der New Yorker Club-Szene (1920–1950) Anna-Lena Mützel	120
Exkurs: Emigration Tänzerinnen im Iran zwischen 1920 und 1940 Sahereh Astaneh	130
Exkurs: Volkstanz Volkstanz als Waffe Politische Instrumentalisierung und die Rolle der österreichischen Wissenschaft Laura Unger	138
“Bigger Than The Dancer” Defining Dance in the 1930s and beyond Franz Anton Cramer	149

Vorwort

Hervorgegangen aus Lehrveranstaltungen von Nicole Haitzinger und Franziska Kollinger im Wintersemester 2015/16 und der Ausstellung *Kunst – Musik – Tanz. Staging the Derra de Moroda Dance Archives* im Museum der Moderne Salzburg subsumiert dieses eBook sowohl fachwissenschaftliche Artikel von NachwuchswissenschaftlerInnen und etablierten ForscherInnen als auch Beiträge von Studierenden der Musik- und Tanzwissenschaft.

Es versteht sich als Beitrag zu einer Erweiterung der musik- und tanzwissenschaftlichen Perspektivierung von Moderne – jenseits von Kanon und hegemonialem Kulturverständnis. Dies scheint beinahe 100 Jahre nach dem Ende des Ersten Weltkriegs nicht nur notwendig, sondern unabdingbar geworden zu sein. Drei wissenschaftliche Artikel (Cramer, Haitzinger und Kollinger) fungieren als Impulsgeber für eine erweiterte Moderne-Diskussion und rahmen die einzelnen Skizzen zu spezifischen Facetten in Kunst, Musik, Theater und Tanz (1910–1950). Diese Facetten werden von NachwuchswissenschaftlerInnen (Leon, Mützel, Negraschus und Ostwald) ausdifferenziert, und zwar in Hinblick auf drei thematische und diskursive Setzungen: erstens Gender, zweitens Stimme und drittens transatlantischer Kulturtransfer. Die Beiträge der Studierenden stören durch ihre strukturelle und inhaltliche Anlage in Form von Exkursen bewusst eine lineare Lektüre. Sie beleuchten als Miniaturen einzelne Phänomene wie DADA, Mechanik, Varieté, Emigration und Volkstanz.

Durch das Nebeneinander der drei Ebenen – Paraphrase, Facette und Exkurs – wird der Topos Moderne pluralisiert und als dechiffrierbarer Gegenwartsbezug wahrnehmbar.

Gargnano am Gardasee im April 2016
Nicole Haitzinger und Franziska Kollinger

Moderne als Plural
***La Danse d'aujourd'hui* (1929) ***

Nicole Haitzinger

La Danse d'aujourd'hui ist eine in mehrerlei Hinsicht für die (Tanz-)Moderne epochale Schrift. Sie wird im Jahr 1929 vom jüdisch-russischen Literaten und Kritiker André Levinson bei den Editions Duchartre et Van Buggenhoudt in Paris veröffentlicht. Die erste Titelseite hat den Untertitel „400 Photographies“, eine zweite verzeichnet mit „Études – Notes – Portraits“ einen weiteren wichtigen Aspekt dieser Publikation, nämlich ihre triadisch angelegte Perspektivierung. Auf über fünfhundert Seiten fächert Levinson, der obsessiv gegen den Niedergang der kulturellen Autorität des sogenannten klassischen Balletts anschreibt, die hybride Tanzkultur Europas seiner Zeit mit Fokus Paris auf. Vor der genaueren Vorstellung der Publikation *La Danse d'aujourd'hui* (1929) wird erstens die Biographie des Autors Levinson bis Ende der 1920er Jahre skizziert und zweitens seine ästhetische Präferenz des Klassischen in der 1918 noch in St. Petersburg veröffentlichten Anthologie *Staryi et novyi balet* (*Altes und neues Ballett*) kursorisch analysiert.¹ Seine Abgrenzung zu auftretenden Avantgardismen und populärkulturellen Strömungen der Moderne, dies sei vorweggenommen, ist biographisch und soziokulturell angelegt und bleibt nicht äußerlich. Dennoch artikuliert bereits das Inhaltsverzeichnis vielschichtige Facetten der europäischen Tanzkultur der Moderne:

Avant-propos

Le cycle russe

Grandeur et décadences de « Ballets Russes »

Stravinsky et la danse théâtrale

Boris Romanoff et les « Ballets Romantiques »

Quatre étoiles

¹ Vgl. auch die weitreichende und umfassende Debatte unter den Pariser Intellektuellen um ‚das Klassische‘ insbesondere auch im Verhältnis zum Spirituellen und Religiösen nach dem Ersten Weltkrieg. Dies bildet sich unter anderem in der zeitgenössischen Presse ab, in der sich das Vokabular dahingehend änderte, dass Wörter wie ehrwürdig, lyrisch oder spirituell vormals präsenste Attribute wie individuell, frei, kühn und lebensnah zunehmend ersetzen. Vgl. bspw. Barbara L. Kelly, *Music and Ultra-Modernism in France: A fragile Consensus 1913–1939*, Woodbridge 2013 oder Richard Taruskin, *Review: Back to whom? Neoclassicism as ideology*, in *19th Century Music*, Vol. 16 (1993), S. 286–302. Dank an Franziska Kollinger für den Hinweis.

Anna Pavlova et la Légende du Cygne
 Isadora Duncan
 «In memoriam»
 L'apogée
 L'esprit de la danse classique et le ballet d'opéra
 L'esprit de la danse d'école
 La danse à l'Opéra
 Les Œuvres
 Deux figures de danseuses
 Argentina et le génie de la danse espagnole
 Le cycle exotique
 La danse et l'exotisme
 Steps nègres
 «Orientales»
 La danse au Music-Hall
 Variétés
 Girls
 L'adage acrobatique
 Tendances et tentatives
 Les «Ballets Suédois»
 Les «Soirées de Paris»
 De Varsovie à Paris par Copenhague
 Les Sakharoff – Le genre viennois
 La danse rythmique
 La danse théâtrale et l'utopie rythmique
 La rythmique au concert
 Tableau de la danse moderne en Allemagne

Paradoxeurweise vermittelt sich die Moderne als Plural in einer Veröffentlichung von einem der schärfsten Kritiker von performativen/tänzerischen Avantgardismen (wie den Ballets Suédois) und populärkulturellen Phänomenen im Tanz (Music Hall oder Revue), obgleich er deren ästhetischen Wert anerkennt: Levinsons vermeintliche Klassifikation eindeutiger Genres ist grundiert von einer weitreichenden *Enthäutung von Stilen* beziehungsweise einer Bestimmung von Stil jenseits von Stil.

Grenzziehungen und Ausschlüsse sind verflochten mit Levinsons inneren Bedrohungen. Seine idealisierte russische Welt wird durch die „rote Apokalypse“² und seinen Exilanten-Status in Paris kollabieren, dennoch kann er das Wissen um das für ihn und in Paris der 1920er Jahre stets präsente ‚Andere‘ (Avantgardismen und sogenannte „Exotismen“) wegen seiner herausragenden Intellektualität nicht verleugnen. Levinson kann es nicht nur *nicht* verleugnen, er verzeichnet, er registriert, er diskursiviert eine pluralistische Moderne.³ Seine ideologisch aufgeladene Inventarisierung, die sich auf den zweiten Blick als bemerkenswert ambivalent präsentiert, erlaubt eine gegenwärtige Diskursivierung, die wiederum selektiv und von aktuellen postkolonialen, transmedialen und bewegungsanalytischen Annotationen grundiert ist. Eng am Material entlang denkend und schreibend möchten die folgenden Ausführungen weder als kontextualisierende ‚Zusammenfassung‘ von *La Danse d’aujourd’hui* verstanden werden, noch eine ‚andere‘ Systematisierung vorschlagen. Vielmehr werden historischer Wortlaut und gegenwärtige „altermoderne“ Perspektivierung⁴ als zwei Ideenwelten miteinander verflochten. Über deren nahe oder ferne Verwandtschaft ist jeweils zu entscheiden.

Zur ostinaten Beschwörung des Klassischen

André Levinson, geboren 1887 als Andrei Yakovlevich Levinson in Sankt Petersburg, ist als Sohn eines russischen Paares, der Vater Physiker, in einem intellektuellen jüdischen Milieu aufgewachsen.⁵ Er absolviert sein geisteswissenschaftliches Studium an der Universität von Sankt Petersburg mit dem Schwerpunkt französische Literatur. Dies korrespondiert mit dem im Russland um die Jahrhundertwende vorherrschenden Zeitgeist, der eine große Frankophilie hervorbringt, die durch

² André Levinson, *La Danse d’aujourd’hui. Études – notes – portraits*, Paris 1929, S. 91.

³ Meine Ausführungen profitieren hauptsächlich von gegenwärtigen postkolonialen, soziologischen oder altermodernen Perspektivierungen der Moderne. Vgl. beispielsweise Marta Savigliano, *Worlding Dance and Dancing Out There in the World*, in: Susan Leigh Foster (Hg.), *Worlding Dance*. New York 2009, S. 163–190; Dipesh Chakrabarty, *Provincializing Europe: Postcolonial Thought and Historical Difference*, Princeton 2000; Ina Kerner, *Postkoloniale Theorien*, Hamburg 2012; Zygmunt Bauman, *Flüchtige Moderne*, Frankfurt a.M. 2003; Nicolas Bourriaud, *Altermodern explained: Manifesto*, in: <http://www.tate.org.uk/whats-on/tate-britain/exhibition/altermodern/explain-altermodern/altermodern-explained-manifesto> (21.03.2016).

⁴ Vgl. Nicolas Bourriaud, *Altermodern explained: Manifesto*. Sicherlich ist auch durch diese Art der Lektüre der Vergangenheit eine gewisse Gefahr der Überkodierung durch die Bezüge zur Gegenwart gegeben. Vgl. Félix Guattari, *Chaosmose*, Wien [u.a.] 2014, S. 126.

⁵ Zur Biographie vgl. Joan Acocella, Lynn Garafola, *André Levinson on Dance. Writings from Paris in the Twenties*, Hanover 1991. S. 1–26.

politische, militärische und kulturellen Allianzen der beiden Großmächte gefördert wurde. Im Kontext des Balletts ist die Migration von Techne und Ästhetik vor allem von Frankreich nach Russland im 19. Jahrhundert zu attestieren, die schließlich mit den Ballets Russes und nach der russischen Revolution gegenläufig wird.

Schon früh beginnt Levinson Theaterkritiken zu verfassen, beispielsweise für *Apollon* (ab 1911), das als eines der führenden Kunstmagazine Russlands gilt oder für die Tageszeitung *Rech'*. Levinson renommiert sich im Kreis der jungen Intelligenzija mit Veröffentlichungen von mehreren Monographien (beispielsweise über den finnischen Maler Gallen-Kallela und die Künstler Evgenii Lermans, Constantin Meunier, Joseph Israels). Er lehrt an der St. Petersburger Universität französische Literatur und übersetzt unter anderem Texte von Stéphane Mallarmé und André Gide ins Russische. 1914 veröffentlicht er *Mastera baleta (Meister des Balletts)* mit historischen Essays über Jean Georges Noverre, Salvatore Viganò, Auguste Vestris und Carlo Blasis.

Die Favorisierung des Metaphysischen, die er mit der Idee des Klassischen im Ballett eingeführt wird, bestimmt seine publizistische Tätigkeit in seiner St. Petersburger Zeit. Seine dem Symbolismus verpflichtete alte Welt wird schließlich nach der russischen Revolution, der Schließung der imperialen russischen Theater, der eingeschränkten Publikationsmöglichkeiten, dem Verlust seiner universitären Lehrmöglichkeiten, dem generellen Kampf gegen die alte Elite und neuen ästhetischen Paradigmen zusammenbrechen. In einem späteren Interview mit dem Pariser Wochenmagazin *Candide* spricht Levinson von einem „Spektakel der Entwürdigung der Intellektuellen“ und einer vom sowjetischen Regime unterstützten „Rache der Mittelmäßigkeit“ in der postrevolutionären Zeit.⁶

Gleich vielen anderen Künstlern und Literaten der zaristischen Zeit versteht er das Petipa-Tschaikowsky Ballett *Dornröschen* (1890) als Morgenröte einer neuen Zeit des russischen Tanzes, in der die tanzspezifische Figur des Klassischen formiert wird und in Erscheinung tritt.⁷ Diese werdende klassische Figur, exemplarisch

⁶ Zit. nach Acocella, André Levinson, S. 6.

⁷ Vgl. beispielsweise Alexandre Benois' enthusiastische Reflexion von *Dornröschen*: „Lasst die doch reden, die sagen, dieses Ballett kann als nicht rein russisch gesehen werden, da das Thema ein Märchen von Perrault ist, die Musik von Tchaikovsky geschrieben wurde, dessen Arbeit viele westliche Kritiker als nicht charakteristisch russisch anerkennen, weil es in Zusammenarbeit mit dem Marseiller Petipa entstand, und weil die Hauptrollen von den Italienern Brianza und Cechetti getanzt wurden. Trotz allem ist das Ballett *Dornröschen* typisch russisch oder – genauer gesagt – aus der St. Petersburger Kultur heraus entstanden. Nirgendwo anders hätte dieses Märchen auf der Bühne gezeigt werden können als am Marinskii-Theater zu dieser Zeit. Für diese Errungenschaft war das Zusammentreffen mehrerer Faktoren notwendig: der aristokratische Zeitgeist [...], die einzigartige

hervorgebracht in *Dornröschen*, wird in Levinsons Schriften zum Tanz bis in die 1930er Jahre als Legitimation für eine mehr konservative (im Sinne von bewahrend) als progressive Ästhetik dienen. Die paradoxe Figur des Klassischen im Ballett, die sich erst in der Moderne herausbildet, basiert im Vergleich mit anderen Strömungen der Zeit nicht auf mehr oder weniger konkreten Antikenkonstruktionen und -rezeptionen oder auf einem durch die Nietzsche-Rezeption geprägten Modell des Dionysischen-Apollinischen. Die Sichtweise auf *das Klassische als ästhetische Kategorie* (mit Maß, Harmonie, Ausgewogenheit als Paradigma) ist tendenziell ahistorisch und bewertet es als ein weder an Raum noch Zeit gebundenes universelles System.

Das russische Ballett um die letzte Jahrhundertwende dient Levinson als vornehmliche Referenz für seine Perspektivierung des Tanzes in der Moderne.⁸ Seine in Referenz dazu vorgenommene Konzeption des Klassischen zeichnet sich durch hohe Verbindlichkeit und künstlerische Autorität aus, sie ist zugleich utopisch und rückwärtsgewandt/historisch.⁹

Das sogenannte ‚klassische‘ russische Ballett dient Levinson als „Kanonisierungskategorie“¹⁰, das heißt, es gilt als vorbildlich, mustergültig und richtungsweisend für den Tanz (s)einer neuen Zeit. Beispielhaft spiegelt sich dies im fünften Kapitel seines Buchs *Staryi et novyi balet (Altes und neues Ballett, 1918)* und eine Sammlung von Artikeln in Magazinen und Zeitungen ab 1911 darstellt. Im Vorwort formuliert er programmatisch:

Atmosphäre der St. Petersburger Theaterschule und deren Tradierungen; und schließlich eine Verjüngung dieser Traditionen, so dass etwas Neues, Frischgeborenes entstehen konnte.“ Alexandre Benois, *Reminiscences of the Russian Ballet*, London 1941, S. 131.

⁸ Die russische Tanzkritik bildete vor der Revolution drei teils widerstreitende Fraktionen: erstens die ästhetischen Vertreter des neuen Balletts à la Anna Pavlova, Michel Fokine und schließlich Diaghilews Ballets Russes mit der Leitfigur Valerian Svetlov, zweitens die Eurythmie-Verfechter, hier sei federführend Sergej Volkonsky genannt und drittens die Verfechter des Klassischen wie André Levinson oder auch Akim Volynsky. Vgl. Acocella, André Levinson, S. 4.

⁹ In der Zarenzeit hat das ‚klassische‘ Ballett eine repräsentative und demonstrative Funktion: Es spiegelt in seinem Revue- und Showcharakter die zaristische Ordnung durch den choreographischen und bewegungstechnischen Einsatz von Symmetrie, die Betonung der Front und die Konstruktion von zentralperspektivischen Blickachsen. Ein wichtiges Bewegungsmotiv ist die Balance, die bewegungstechnisch experimentell mit Kulmination und Kippen virtuos inszeniert wird. Dieses Spiel mit dem Equilibrium, das sich an den Grenzen der motorisch-physischen Möglichkeiten bewegt, ist ereignisgenerierend und aktiviert über die Trias von Abstraktion, Energie und Erfahrung mehrere Sinne des Betrachtenden.

¹⁰ Wilhelm Voßkamp, Art. Klassisch/Klassik/Klassizismus, in: Karlheinz Barck u.a. (Hg.): *Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden*, Bd. 3, Stuttgart 2001, S. 289–305, hier S. 292.

„The captivating and unparalleled revelation of classical dance provided the point of departure and the essence of my understanding of ballet [...] I came out in ‚defense and glorification‘ of classical dance with my very first article. It so happened that my first contact with the classical tradition coincided with the beginning of an energetic reaction against it. Thus in my defense of the traditional style I was obliged to take the opposite side and become a *chronicler of the new departures* in dance reform.“¹¹ (Hervorhebung NH)

Als Chronist der neuen Strömungen im Tanz der Moderne entfaltet Levinson schließlich in „The New Ballet versus the Old“ die Grundbedingungen seiner ästhetischen Leitlinie, nämlich die Favorisierung eines „puren“ klassischen Balletts, das sich im kulturellen Kontext Russlands in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts als organischer Stil herausgebildet hat: „[The] classical dance is the only authentic artistic *tradition* we have, in the single example of organic *style* in the contemporary Russian theater.“ (S. 65)

Die Konstruktion des klassischen Balletts als prioritäres Referenzsystem für den (neuen) Tanz der Zukunft erfolgt bei Levinson erstens über die Ausdifferenzierung von Ähnlichkeiten und Unterschieden von klassischem Ballett und antikem Tanz („orchesthai“). Hier polemisiert er gegen die zeitgeistige Antikenrezeptionen im Tanz – den „Pseudo-Klassizismus“ (S. 70) und die „exzentrische Archäologie“ (S. 71) von Fokine und Nijinsky, von Duncan, von den „Barfüßigen“ (S. 72) – und schlägt eine alternative Perspektive vor. Zweitens übt er Kritik an der totalen Synchronisierung von Musik und Tanz über den „alleinseeligmachenden Rhythmus“ (S. 78, Original in Deutsch), wie sie sein Zeitgenosse, der ehemalige Direktor der imperialen Theater und Verfechter des Dalcroze-Systems in Russland, Prinz Sergej Volkonsky vertritt. Und drittens versucht er schließlich – in Referenz zu diesen beiden Modellen – die Prinzipien und Ästhetik des klassischen Balletts zu definieren.

¹¹ André Levinson, *Ballet Old and New*, übersetzt aus dem Russischen von Susan Cook Summer, New York 1982, XV. Im Folgenden werden die Seitenverweise direkt im Text angegeben.

Die Korrespondenzen von antikem Tanz und Ballett sind seiner Ansicht nach bestimmbar über Bewegungsmotive (*attitudes, demi-pointe, battements, balancés, glissés, entrechats/batterie* und sogar in *fouétte*), das Oppositionsprinzip und eine nicht näher ausgeführte „organische“ Beziehung (S. 66–69). Drei Aspekte markieren den Unterschied zwischen beiden: (1) die Verwendung der Arme, die im Ballett im Vergleich mit dem Tanz der Antike nicht als rhetorische und sinn- und bedeutungsgeladene Gesten eingesetzt werden, sondern als „dekorative Formel“ (S. 67) der Schönheit und Einheit der Linie gehorchen; (2) die Wichtigkeit des Pas de Deux und (3) das Corps de Ballet als Vielzahl von choreographisch geordneten Körpern, das Regeln von Symmetrie und Einheit im Sinne einer Totalität folgt: Diese existiert in der Antike nicht in dieser Form: „geometrically correct mass arrangement was unknown to orcheisthai.“ (S. 69).

Gegenüber der rhythmischen Durchdringung der Künste und ihrer synthetischen Koordination äußert sich Levinson skeptisch, denn sie fördere den Automatismus in der Bewegung (S. 74), ein einfaches Ursache-Wirkungsprinzip im Sinne des Utilitarismus (S. 76) und einen psychologischen Realismus. Auf Basis dieser Ausschlusskategorien konstruiert er wiederum das klassische Ballett als autonome Kunst (S. 75): als „augenscheinlich irrational“, da nicht der Ratio gehorchend (S. 76), als architektonisch (als „Raumkunst“ S. 78, original auf Deutsch), als Kunst der reinen, nicht-fragmentierten Linie (S. 79) und als zugleich als künstlich-spirituell (S. 80). Eines der wichtigsten Gesetze des klassischen Tanzes und sein vornehmliches Bewegungsmotiv ist das *aplomb* (S. 78), das mit der Suche nach gleichmäßiger Balance einhergeht.

Die „Rote Apokalypse“¹² und das Exil

Offensichtlich einer ab 1917 als reaktionär deklarierten Ästhetik verpflichtet, gerät Levinson zunehmend in Konflikt mit dem neuen politischen Regime. Seine publizistische Polemik gegen ein signature piece der linken Theateravantgarde anlässlich des Jahrestages der Oktoberrevolution (1918), nämlich Vladimir Mayakovskys *Mysterium Buffo* (*Мистерия Буфф*), inszeniert von Vsevolod Meyerhold, Szenographie von Kassimir Malevich, führt zu einer ersten Brandmarkung. Hauptsächlich kritisiert Levinson, dass die maschinen-utopische und

¹² Levinson, *La Danse*, S. 91.

buffoneske Produktion, konzipiert für die neue Masse der Arbeiterschaft, tatsächlich nur einer kleinen Elite von Theaterbesuchern zugänglich war.¹³ Nach Übersetzungstätigkeiten für Maxim Gorkys Einrichtung *Vsemirnaya Literatura* (*Weltliteratur*), das der alten Intelligenzija berufliche Überlebensmöglichkeiten bot, emigriert er 1920 mit seiner Frau und Tochter wegen der zunehmend prekären und bedrohlichen Bedingungen aus der Sowjetunion über das Baltikum, nach Berlin und letztlich nach Paris. Dort findet der fließend französisch sprechende und tanzkompetente russische Intellektuelle bei *La Revue Musicale* und der *Comoedia* zeitnah ein Publikationsforum. In den 1920ern veröffentlicht er mehrere Bücher und Artikel,¹⁴ veranstaltet mit der spanischen Tänzerin La Argentina und mit Albert Aveline und Carlotta Zambelli vom Pariser Opernballett Lecture Demonstrations und doziert an der Sorbonne (beispielsweise über Dostojewski). 1933 stirbt Levinson nach längerer schwerer Krankheit.

Pluralisierte Moderne: *La Danse d'aujourd'hui* (1929)

In *La Danse d'aujourd'hui* (1929) präsentiert Levinson ein Kaleidoskop des Tanzes seiner Zeit. Diese moderne Chronik bezieht sich in erster Instanz auf Aufführungen in Paris, die der Autor selbst besucht hat. Das Buch ist nicht universalistisch angelegt, sondern vielmehr als eine *Inventarisierung* von choreographischen Modellen und tänzerischen Ereignissen zu verstehen. Das komplexe Zwitterformat in der Grauzone von Wissenschaft und Kritik erlaubt Rückschlüsse auf mehrere Kompetenzen und Verfahrensweisen des Autors: Erstens ist Levinson ein souveräner Chronist seiner Zeit, zweitens wertet er die Fotografie als vornehmliches Medium zur Bezeugung von tänzerischer Bewegung, drittens verfügt er über eine offenkundige bewegungsanalytische Fähigkeit¹⁵ und viertens basiert *La Danse d'aujourd'hui*

¹³ Vgl. Acocella, André Levinson, S. 6.

¹⁴ Beispielsweise *Histoire de Léon Bakst* (1924), *La Danse au Théâtre* (1924), *Croisières* (1927), *Vie de Noverre* (1927), *Une Poétique du Film* (1927), *Paul Valéry, Philosophe de la Danse* (1927), *Anna Pavlova* (1928), *Marie Taglioni* (1929), *Le Ballet Romantique* (1929), *La Vie pathétique de Dostoïewsky* (1931), *Les Visages de la danse* (1933).

¹⁵ Diese zeigt sich in Beschreibungen von einzelnen Tänzern und Tänzerinnen. Vgl. beispielsweise seine Bewegungsanalysen von Stanislas Idzikovsky in *Massines Pulcinella* (S. 16–17), in denen er die Fouettés, die Serie von Pirouetten und die „burlesken“ Ports des Bras herausarbeitet oder Duncans limitiertes Repertoire von Sprungbewegungen, Schrittvariationen oder Laufbewegungen, deren Effekt sie jedoch über das „Spiel mit weichen Handgelenken“ korrespondierend mit Neigung und Rückbeugen des Kopfes und des Torsos verbindet; der Mangel an Form wird über die „muskuläre Spannung“ und den akzentuierten Krafteinsatz (von leichten Demi-Pointe Sprüngen zu frenetischem Stampfen) kompensiert. (S. 151) Transfiguration, Sprungdynamik, Rhythmisierung und Plastizität sind

maßgeblich auf seinen ästhetischen Aufführungserfahrungen. Es wird nicht die Wahrnehmung eines mehr oder weniger distanzierten Betrachters in der – wäre es ein wissenschaftlicher Text – gebotenen Abstraktion verschriftet, sondern die Interpretation (der Wahrnehmung) wird durch eigene Präferenzen und Ideologien subjektiviert.¹⁶ Der sprachmächtige Text – und das ist entscheidend – konstruiert und sortiert die Phantasie der adressierten Leserschaft (vor) – er regt diese nicht nur an. Eine manchmal beinahe lyrische Sprache der äußersten Subjektivität wird verflochten mit Artikulationen von strengerer Objektivität des außenstehenden (mehr) wissenden Berufsbetrachters. Der Autor legitimiert sein Tun mit der Flüchtigkeit und Ereignishaftigkeit dieser spezifischen Kunst: „le devenir d’un art en constante transformation“ (XII), die lediglich – korrespondierend mit ephemerem Tanz – textuelle Momentaufnahmen hervorbringen kann. Und dennoch weist die Abhandlung weit über eine Zusammenstellung von Tanzkritiken hinaus, da er erstens eine systematische Ordnung entwirft und zweitens seine Methode nennt beziehungsweise reflektiert, nämlich in jedem Kapitel ein generelles Thema (Style, Genre) zu behandeln und mittels Fallstudien (individualisierte Tänzerporträts) zu beleuchten.¹⁷ Die Einleitung von Levinson, sein „L’avant-propos“ führt die Leserschaft in (s)eine Welt des gegenwärtigen Tanzes ein, der sich durch eine unvergleichliche Vielfältigkeit auszeichnet: „Jamais son essor n’a été plus tumultueux, mais aussi plus confus.“(XI) Das Spektrum der Erscheinungsformen reicht von Hybridbildungen von Tanz mit Revue und Operette, Allianzbildungen mit dem modernen Sport, der Erneuerung der Figur des Klassischen wie einer offenkundigen Renaissance der danse d’école, den „befremdlichen“, da „entwurzelten“ Neuerungen der Ballets Russes, dem Duncan’schen freien Tanz, den „sterilen“ künstlerischen Tänzen grundiert von der Dalcroze’schen Rhythmusidee, den sich „inbrünstig“ gruppierenden deutschen Bewegungschören und den „automatisierten“ Bataillonen der anglosächsischen Girls (XI). Die anschließende (wertende) Aufzählung der Inszenierungen von kultureller Fremdheit und „Exotismen“ auf den Pariser Bühnen beginnt mit den „Steps nègres“, die er als „vergnügte und sinnliche Raserei“ auf Basis einer „primitiven Barbarbei“ bezeichnet, dem aus einer antiken Hochkultur

Kategorien, die sowohl bei der bewunderten La Argentina wie auch in den Kapiteln über Music Hall, Orientalismus und Modernen Deutschen Tanz aufscheinen.

¹⁶ Vgl. der Artikel von Anna Leon in diesem eBook.

¹⁷ „Si chaque partie ou chapitre cherche à résumer l’essentiel d’une question ou à ébaucher le tableau ensemble d’un style ou d’un genre, nous y avons joint des notes sur des épisodes isolés ou des portraits de personnalités qui, n’ayant pas encore trouvé leur place dans le corps de ces vues générales, y ajoutent d’instructives nuances.“ Levinson, La Danse, XII.

hervorgegangenen „rituellen“ kambodschanischen Ballett und dem großangelegten europäischen Versuch, die bewegte Körperlichkeit Indiens oder des äußersten Orients zu rekultivieren. Seine kursorische Lexikalisierung der gegenwärtigen Tänze schließt mit der Wiedergeburt des spanischen Tanzes. (XI–XII)

Levinson bestimmt Tanz in erster Instanz als visuelle Kunst. In *La Danse d'aujourd'hui* „erhellen“ sich Text und Bild gegenseitig und Fotografie wird zum privilegierten Medium erklärt. (XIII) Die Auswahl der Fotografien erfolgt danach, ob sie die eigentliche Idee der Ausführung vermitteln. Folglich werden fotografische Aufnahmen der – eigentlich von Levinson bewunderten und gefeierten – Starballettinnen in „konventionellen und starren Posen“ als nicht relevant erkannt, während „obskure“ Künstler und Künstlerinnen bildlich präsentiert werden, die in einer für sie „charakteristischen Bewegung“ oder für sich sprechenden Attitüde aufgenommen wurden. (XIII) Hier offenbart und artikuliert sich Levinsons Ambivalenz gegenüber den ‚anderen‘, ihm ‚fremden‘ Strukturen und Erscheinungsformen, die quer zu seiner bevorzugten (Denk-)Figur des Klassischen stehen. Im Widerspruch zu seinen teils polemischen und pejorativen Verschriftlichungen scheint auf der Bildebene eine kommentarlose alternative Ästhetik durch, die entscheidend durch eine Levinson'sche Präferenz bestimmt ist: die Momentaufnahme beziehungsweise der Schnappschuss mit einer spezifischen *Zeitlupenästhetik*. Wiederholt spricht der Autor in den Bildlegenden von „instantané“, die die Kapitelzuordnung überschreitet, obgleich er dieses Phänomen textlich lediglich im Kapitel über die Music Hall ausdifferenziert.¹⁸ Ob im Abschnitt über die Ballets Russes, über den Tanz in der Oper oder mannigfaltige – scharf kritisierte oder bewunderte – Exotismen bis hin zum rhythmischen Tanz wie dem Modernen Tanz in Deutschland ist das visuelle Selektionskriterium die Momentaufnahme von tanzenden Körpern jenseits von Genres. Der vom Autor minder bewertete neue freie künstlerische Tanz wird in den Fotografien in seiner phänomenalen Präsenz von Bewegung (und ‚Schönheit‘) sichtbar gemacht. Die Bilder können als simultane zweite Narration verstanden werden, in denen die vielschichtigen Facetten des Modernen Tanzes jenseits der stärker ideologisch aufgeladenen textuellen Inventarisierung Levinsons erscheinen.¹⁹

¹⁸ Vgl. die Ausführungen zur Music Hall in diesem Artikel.

¹⁹ Dies ist als provisorische Behauptung, als These zum komplexen Verhältnis von Text und Bild in *La Danse d'aujourd'hui* zu verstehen, die eine ausführlichere Prüfung verlangt. Ich danke Anna Leon für diesen Hinweis.



Exercices de L'Institut Dalcroze. Instantanés,
in: Levinson, *La Danse*, S. 453.

Darüber hinaus erlaubt eine cursorische Analyse der Fotografie Rückschlüsse auf folgende Kriterien der Auswahl. Neben der favorisierten Momentaufnahme wählt Levinson wiederholt das Format der Serie (von meist 3 Fotografien nebeneinander). In den einzelnen Kapiteln werden Typisierungen über die (Her-)Ausstellung von aufgeladenen Bewegungsmotiven und Kostümierung – das ‚Klassische‘, das ‚Antikisierte‘, das Spanische‘, das ‚Orientalische‘, das ‚Afrikanische‘, das ‚Groteske‘, das ‚Akrobatische‘, das ‚Freiluftige‘, das ‚Maskierte‘, das ‚Maschinenhafte‘, das ‚Rhythmisierte‘ – sichtbar.

Die folgende Darstellung der Facetten der Tanzkultur der Moderne in *La Danse d'aujourd'hui* folgt – in Titel und Struktur – Levinsons Zuordnungen. Zugleich möchte sie über Akte des Quer-Lesens, das heißt Levinsons Ideologien filternd und sein vermeintlich binäres Modell – entweder ästhetischer Ausschluss oder Anteilnahme – de-konstruierend, die Facetten einer vielschichtigen und pluralen Moderne im (historischen) Wortlaut wiedergeben. Vermeintlich binär, da Levinson sich mehrfach zu widersprechen scheint und beinahe gegenteilige Aussagen im selben Kapitel macht. Dennoch, seine Einlassungen bringen, so möchte ich behaupten, *bastardhafte Formeln* hervor, die präziser nicht sein könnten.²⁰ Die bastardhafte

²⁰ Die bastardhafte Formel impliziert für mich, ohne jegliche pejorative Konnotation, erstens das Hybride. Der Bastard ist ja bekanntlich eine biologische Bezeichnung für die Kreuzung von verschiedenen Gatten und Arten. Und zweitens berücksichtigt es die etymologische Herleitung des Begriffs aus dem Französischen: Im historischen Raum bezeichnete Bastard einen rechtmäßig anerkannten Sohn eines Adligen. Beide Aspekte – Hybrid und rechtmäßige Anerkennung von etwas

Formel impliziert, ohne jegliche pejorative Konnotation, erstens eine von bestimmten Regeln grundierte Hybridität. Der Bastard ist ja bekanntlich eine biologische Bezeichnung für die keineswegs beliebige Kreuzung von verschiedenen Gatten und Arten. Zweitens berücksichtigt die Formel die etymologische Herleitung des Begriffs ‚Bastard‘ aus dem Französischen: Im historischen Raum bezeichnete er einen rechtmäßig anerkannten Sohn eines Adligen. Hybridität und die rechtmäßige Anerkennung von etwas vermeintlich Unrechtmäßigen scheinen wesentliche Aspekte im Dispositiv der Moderne/des Modernen Tanzes zu sein.

Der russische Zyklus: „Exaltierter Eklektizismus“ oder das Trans-/Intermediale

Nicht zufällig widmet sich das erste Kapitel der für die Tanzkultur der Moderne wichtigen Facette des Russischen. Von einem der schärfsten Kritiker von Diaghilews Ballets Russes – vor allem hinsichtlich seiner Degradierung der Inszenierungen als „Pyrrhussiege“ (S. 4) – verfasst, archiviert der teils polemische Text erstaunlich präzise (quasi-)wissenschaftliche Zuordnungen. Pointiert lässt sich seine Einschätzung des Repertoires der Ballets Russes in seinem eigenen Wortlaut zusammenfassen mit: „Das Klassische ist für M. Diaghilew nichts als ein weiterer Exotismus gewesen.“²¹

Grundiert von seiner Präferenz der (Denk-)Figur des Klassischen als erfundene russische Tradition manifestiert sich laut Levinson in jeder Ballerina als zeitloses und „schönstes Instrument“ (S. 138) unmittelbar das Ideal zwischen verkörperter Form und vergeistigtem Ausdruck. Levinson nennt hier insbesondere in Anna Pavlova, die darüber hinaus „Seele“ vermittelt. Den Auftakt der Ballets Russes in der „Ära Scheherazade“ (S. 4), sprich deren in die szenischen Künste transferiertes Imaginarium des Orientalischen, benennt er ästhetisch gegenteilig mit „grandios, polychrome und wild“ (S. 4). Treffsicher verschriftet Levinson den nicht nur reformatorisch, sondern auch revolutionär angelegten Beginn von Modernität im Ballett. Er konstruiert eine Verbindungslinie von den Ballets Russes zu Isadora Duncan und benennt diese Phase als „exaltierten Eklektizismus“ (S. 4). Diese Zeit kann prinzipiell (noch) einem „Theater der Probe“, einem „Atelier des Tanzes“ (S. 11) zugesprochen werden. Spätere Phasen, wie beispielsweise Nijinskas

vermeintlich Unrechtmäßigen – scheinen wesentlich für das Dispositiv der Moderne/des Modernen Tanzes.

²¹ „Le classique n’a été pour M. Diaghilev qu’un exotisme de plus“, Levinson, La Danse, S. 8.

„marxistische“ und „mechanisierte“ (S. 14) Choreographie von *Les Noces* (S. 13) oder das nicht mehr den eigentlichen Ballets Russes entsprechende *Parade* als „Divertissement“ Diaghilews (S. 18) und anderen, pejorativ bewerteten hybride beziehungsweise proletarischen Ballettinszenierungen, ordnet er der zeitgeistigen Apotheose des Maschinenkults (S. 70) zu. Unentschieden ist er hinsichtlich des „Dilemmas“ *Le Sacre du Printemps* in Nijinskys „fragmentarisch“ gebliebener Choreographie als ein „amorphes Etwas“, in dem Irrlichter eines Genies aufleuchten (S. 83).

Das Kapitel archiviert die trans- beziehungsweise intermediale und prozessuale Arbeitsweise der Ballets Russes ebenso wie die Faszination der Moderne für das Transhumane.

Isadora Duncan: „Unmittelbarer Ausdruck des Ichs“ oder performative Präsenz

Das zweite große Kapitel widmet sich – in memoriam – der kurz zuvor (1927) verstorbenen Isadora Duncan, dieser „Missionarin einer neuen Ästhetik“ des Tanzes, die Amerika verlassen hat, um die Welt durch den Bruch mit der klassischen Disziplin, ihrem Intellektualismus und anti-elitärem Anarchismus zu „evangelisieren“ (S. 143). Levinsons verschriftete Quasi-Heiligsprechung dieser Ikone des modernen Tanzes und seine wiederholten Bezüge zur Religion spiegeln nicht seine subjektive Faszination wider, sondern seine Anerkennung ihres Heroismus, ihrer Reformen und ihres universellen Einflusses auf den Tanz der Moderne. Levinson verweist auf Duncan als Tänzerin, die die „Fülle des Biologischen“ (S. 144) als „unmittelbaren Ausdruck des Ichs“ (S. 148) verkörpert und verweist auf die Ähnlichkeiten zwischen Duncan und dem antiken Tanz im Sinne der Imitation von „natürlichen“ und „gebräuchlichen“ Gesten. (S. 154) Dies geht bei Duncan mit einer „Idolatrie des Körpers“ und einem „Kult der spontanen Emotion und des Reflexes“ einher und basiert zugleich auf einem spirituellen „Vermögen zur Abstraktion“. (S. 144)

Die prioritären Aspekte, die mittels einer präzisen Lektüre von Levinson dem Duncan'schen Tanzkonzept zuordenbar werden, sind erstens die organische Bewegungsqualität, zweitens die Individuation, drittens die Virtualität in der

Rezeption,²² viertens die Vormachtstellung der Musik, fünftens das dominierende Prinzip der Imitation, sechstens die unmittelbare Übersetzung von Empfindung in Bewegung und siebtens die Plastizität.

In seiner Erscheinungsform vermeintlich ‚frei‘ basiert das individualisierte künstlerische Tanzen der Moderne, wie es von der zur Ikone stilisierten Isadora Duncan repräsentiert wird, auf dechiffrierbaren Gesetzmäßigkeiten. Zugleich ist es die zugestandene ästhetische Erfahrung einer spezifischen performativen Präsenz, selbst wenn sie auf einem scheinbaren Dilettantismus basiert, die Fragen zum Kanon und zum kanonisch Behaupteten als Schauplatz einer dynamisch verstandenen kunstkritischen Streitkultur stellen lässt und jeweils aktuelle Werturteile hinterfragt.²³

Argentinien und das Genie des spanischen Tanzes: Sinnlichkeit als „spirituelles Parfum“ oder ästhetische Erfahrung

Der spanische Tanz, den Levinson historisch herleitet und dessen Bühnenadaptionen er anhand von romantischen (*Le Diable Boiteux*) wie Petipa-Balletten im 19. Jahrhundert (zum Beispiel *Don Quichotte*) und Inszenierungen der Ballets Russes (zum Beispiel *Tricorne*) skizziert, ist laut Levinson eine wichtige Facette der Tanzkultur der Moderne. Er wird durch ein „ununterbrochenes Duell“ zwischen Ost und West, zwischen Orient und Okzident, zwischen „spontanem und sinnlichem Instinkt“ und „Regelhaftigkeit einer strengen Zivilisation“ (S. 236) hervorgebracht. Im spanischen Tanz treffen die Doktrinen des klassischen (exzentrisch) und orientalischen (konzentrisch) Tanzes aufeinander,²⁴ die schließlich die Charakteristika des spanischen Tanzes – S-Linie und die dynamische Modellierung des Körpers – formieren.²⁵ Der spanische Tanz als der „älteste und edelste der

²² „Il était loisible à chaque spectateur de reconnaître en lui-même un danseur virtuel“, Levinson, *La Danse*, S. 148.

²³ Die Facette Der Geist des klassischen Tanzes und das Opernballett wird hier nicht ausführlicher dargestellt, da sich die Beschreibungen von Strukturen und Ästhetiken des Klassischen wiederholen, die bereits im Abschnitt „Zur ostinaten Beschwörung des Klassischen“ benannt wurden.

²⁴ „Le mouvement de la danse orientale est concentrique. Les genoux sont volontiers assembles et infléchis, les bras, en s'incurvant, enveloppent le torse; tout es ramassé, tout converge. Le mouvement de la danse classique est excentrique; les bras et les jambes se développent et dégagent le torse, en faisant saillir le thorax. Tout l'être, corps et âme, se dilate, s'ouvre, *déplace de l'air*, se place en dehors. Le danseur «ouvre» les hanches, tourne les cuisses, les genoux et les plantes de façons qu'elles se posent de profil dans le même plan vertical, parallèles à l'horizon. Les cinq positions dites fondamentales ne sont que des dérivés ou des variantes du *dehors*“, Levinson, *La Danse*, S. 182–183.

²⁵ An anderer Stelle differenziert er bewegungsanalytisch noch weiter aus und entwirft darüber hinaus ein Oppositionsmodell zwischen klassischem („geradem“) und spanischem („kurvigem“) Tanz – „la droite et la courbe“. Levinson, *La Danse*, S. 237.

europäischen Exotismen“ (S. 241) tritt mit der Tänzerin La Argentina in seiner Perfektion in Erscheinung. Exotismus und Erotik werden in Levinsons Diskursivierung enggeführt, wenn er beispielsweise vom Mysterium des weiblichen Körpers der Argentina spricht, der durch Volumen/Plastizität, Energie und Linie und sein „spirituelles Parfum“ betört. (S. 243)

Das sich in der Moderne spezifisch etablierende Naheverhältnis von Tanz und Erotik, das sich bei Levinson (teilweise sexistisch) äußert, harrt noch einer Ausdifferenzierung über die Perspektive der „Kontaminierung des Ästhetischen mit dem Erotischen“.²⁶

Der exotische Zyklus: Das ‚Fremde‘ als „Besessenheit“²⁷ oder als Generator von Ereignissen

Levinson vermittelt in dem für die 1920er Jahre außergewöhnlich ausführlichen Kapitel einleitend seine Erkenntnis, dass Tänze von anderswo die Prinzipien und insbesondere die Moral des theatralen Tanzes grundlegend verändert haben. (S. 259) Den Grund für diese weitreichende strukturelle wie ästhetische Transformation sieht er in einer fundamentalen intellektuellen Krise des westlichen Tanzes. Diese wegen der zunehmend entleerten Mechanisierung von bewegter Körperlichkeit die „Rückkehr zum ursprünglichen Zustand“ einhergehend mit einer „exotischen Invasion“ quasi heraufbeschworen. (S. 260)

Levinson historisiert den Exotismus in der europäischen Neuzeit, betrachtet ihn also keineswegs als Phänomen der Moderne. In *La Danse d'aujourd'hui* konstruiert er eine Dichotomie zwischen westlichen und anderen Tänzen, indem er beide essentialisiert. Ein grundlegender Unterschied zwischen Historie und Gegenwart besteht darin, dass die historischen Exotismen beispielweise im Ballet de Cour mehr als „exotische Infiltrationen“ innerhalb von theatralen Konventionen, denn als „Denaturation“ im Sinne einer Transformation von Struktur und Ästhetik verstanden werden können.²⁸ Im Gegenwartstanz identifiziert er Exotismen bei den Ballets

²⁶ Vgl. Konrad Paul Ließmann, *Blutsverwandtschaft. Über Kunst und Erotik*. Ein Annäherungsversuch, in: Ernst Beyerler (Hg.): *Eros in der Kunst der Moderne*, Ostfildern 2006, S. 9–19, hier S. 9. Zur Denkfigur des Eros im Tanz der Moderne vgl. Nicole Haitzinger, *Auftritt des Eros? Zur Re-Inszenierung von Labans Don Juan in der Tanzfotografie der 1920er Jahre*, in: Irene Brandenburg [u.a.] (Hg.), *Tanz & Archiv: ForschungsReisen. Doing Memory*, Heft 6, München 2015, S. 110–123.

²⁷ Levinson, *La Danse*, S. 259.

²⁸ „Toutefois, cette filiation orientale reste latente, intégrée comme elle l'est par les conventions théâtrales et les convenances courtoises d'une civilisation homogène et viable qui résorbe les apports exotiques sans s'en trouver dénaturée.“ Levinson, *La Danse*, S. 263.

Russes, bei den Ballets Suédois, im Tango, im Cake-Walk, im Ragtime und im Step. In der (von ihm etablierten) Konkurrenz zwischen „Steps nègres“ und Orientalismus gewinnt das Afrikanistische, da der europäische Zeitgeist mit seinen „modernen Barbaren“ das „Inferiore“ favorisiert: „Fatalement, les Barbares modernes se mirent à l'école des vrais sauvages“ (S. 266). An einer für die Konstruktion des Modernen Tanzes aufschlussreichen Stelle verbindet Levinson das kulturell ‚Fremde‘ mit dem klassen- und mikro-geographisch ‚Anderen‘ Europas. Er schlägt vor, die verschiedenen Manifestationen des „choreographischen Exotismus“ zu analysieren und meint damit Genres und Elemente des theatralen Tanzes, die entweder von den „entferntesten Grenzen der Welt“ oder aus den „Untiefen der Metropolen“ kommen. (S. 267f) Seine Definition von *Exotismus* lautet schließlich:

„Tout ce qui est hétérogène, ce qui est excentrique, dans le sens propre du mot, à l'égard de notre culture ancestrale, amalgame d'apports gréco-latins et germaniques, tout ce qui en interrompt la continuité, tout ce qui éveille en nous le frisson de l'étrange, la nostalgie des pays lointains, la surprise de ce qui est foncièrement différent de nous, tout ce que spontanément nous opposons à nous-même avec curiosité, volupté ou inquiétude, se laisse désigner par ce vocable: *exotisme*. Il ne s'agit pas uniquement de différences de race, mais parfois aussi de différences de classe. L'urbanisme moderne possède son maquis et ses forêts vierges.“

Heterogenität, Exzentrik, Unterbrechung von Kontinuität, destabilisierende Befremdung, Nostalgie der Ferne, spontane Überraschung durch das Gegensätzliche: Levinsons soziokulturelle Zuschreibungen von Fremdheit basieren auf einer relativ homogenen Wir-Konstruktion, einer imaginierten Gemeinschaft, herausgebildet aus einem amalgamierten griechisch-lateinischen und germanischen Herkunftsphantasma, in dem nicht nur zwischen Rassen, sondern auch zwischen Klassen unterschieden wird: Das Fremde existiert zugleich im geographischen und sozialen Anderswo. Beispielsweise stellen afro-amerikanische Musiken die gesellschaftliche Pyramide auf den Kopf. (S. 269)

In den Kapiteln „Steps nègres“ und „Orientales“ wird eine Hierarchisierung der

fremden Tänze zugunsten der asiatischen Tanzkultur deutlich. Obwohl sich indische, javanische, japanische, kambodschanische, balinesische, ceylonische, tibetische und japanische Tänze ebenso grundlegend von den europäischen unterscheiden, arbeitet er Partikularitäten, Nuancen heraus – wie alleine schon ihre singuläre Nennung zeigt. Die „Steps nègres“ hingegen werden als relativ homogene Einheit²⁹ ohne genauere geographische oder kulturelle Spezifizierung als hauptsächlich physiologisches, als „organisches Phänomen“ präsentiert. (S. 271) Es existieren zwei grundlegende Unterschiede zwischen der von Levinson favorisierten danse d'école und den „Steps nègres“: (1) Ballett als „stille“ Kunst, als „visuelle Projektion von Rhythmus“ versus „primitiver Tanz“ als auditive Form, die durch den Ausdruck von unmittelbarem Rhythmus gekennzeichnet ist und in der der Tänzer als Perkussionsinstrument funktionalisiert wird (S. 272); (2) der westliche Tanz als Ergebnis von Kunst versus die „innere, atavistische“ Gabe des „schwarzen“ Tänzers zum rhythmischen Ausdruck (S. 275). Zugespitzt formuliert: „Le tam-tam du cannibale est l'apothéose du rythme brut“. (S. 275) Trotz dieser nicht intentionalen Polemisierung erlauben Levinsons bewegungsanalytisch fundierte Diskursivierungen des vermeintlich Fremden zugleich eine Annäherung an beispielsweise die „prä-humane“ Josephine Baker, die ihren Körper nicht nur als Oberfläche für phantasmagorische Afrika-Projektionen ausstellt, sondern als verkörperte Vielheit virtuos in-Szene setzt. Auch im sogenannten Orientalismus-Unterkapitel lassen sich nicht-kanonisierte tanztheatrale Praktiken der 1920er-Jahre identifizieren. Levinson konstruiert – im Unterschied zu den Steps nègres – „immanente und ursprüngliche“, sprich zeitlose und universelle Gesetze, die den europäischen und den orientalischen Tanz verbinden, die jedoch gegenwärtig „antithetisch“ in Erscheinung treten. (S. 282) Er trifft marginale strukturelle und ästhetische Unterscheidungen zwischen den in Paris auftretenden Tänzern und Tänzerinnen von doppelbiographischer Herkunft (beispielsweise Indien-Europa), die wie Nyota Inyoka oder Djemil Anik in Europa aufgewachsen sind und sich künstlerisch zu profilieren versuchen, und sogenannten ‚indigenen‘ Tanzenden, obgleich sich in Begrifflichkeiten wie Amalgam (S. 308) eine Ausdifferenzierung ankündigt. In jeder Facette des Orientalischen manifestiert sich für Levinson der „inkarnierte

²⁹ Über den Aspekt des unmittelbaren Ausdrucks von Rhythmus werden allerdings entfernte Verbindungen zu anderen (russischen, europäischen) Volkstänzen hergestellt, beispielsweise den russischen „Hopak“, den „echten“ schottischen Tanz oder die spanische Tarantella/Jota. Levinson, La Danse, S. 272.

Mythos“ einer ‚anderen‘ Welt. (S. 282) Wesentliche Zuschreibungen sind das Okkulte, das Statuarische, die S(chlangen)-Linie bzw. Spirale, das Sakrale, das Prinzip des Triangulären, das Symbolische, die er konkretisiert anhand von König Sisowaths kambodschanischem Ballett, Ghanda Soewasti, Mas Jodjana und Djemil-Anik aus Java, Toshi Komori, Sakaé Ashida, B. und K. Ishii aus Japan und schließlich anhand der französischen-indisch/ägyptischen Tänzerin Nyota Inyoka oder der „doppelrassigen“ Vanah Yami exemplifiziert.

Die europäische Wissens- und Tanzkultur der 1920er Jahre ist nicht nur mit dem ‚Fremden‘ infiziert, wie es für das Tanztheater des ‚langen‘ 19. Jahrhunderts zu attestieren ist,³⁰ sie hat mit ihrem hochgradig transformatorischen Potential bereits ‚andere‘ Formen herausgebildet, die Levinson aufschlüsselt und die in ihm zugleich Faszination und Unbehagen auszulösen vermögen. Das Kapitel „Le cycle exotique“ archiviert die ereignisgenerierende Qualität des ‚Fremden‘ und seine Funktion als Generator narrativer Möglichkeiten.

Der Tanz in der Music Hall: „Laboratorium der Recherche“ oder Enthierarchisierung des Hoch- und Populärkulturellen

Das nächste Kapitel von *La Danse d'aujourd'hui* widmet sich einer im Kanon der Tanzgeschichtsschreibung der Moderne vernachlässigten Facette: der Music Hall. Levinsons Ausführungen sind unterteilt in erstens Variété, zweitens Girls und drittens akrobatisches Adagio. Generell kennzeichnet der Autor die Attraktionen in der Music Hall als eigene Formen, die sich maßgeblich vom theatralen Tanz unterscheiden, der Übertreibungen, Akrobatik und die direkte Adressierung des Publikums vermeidet. (S. 315)

Eine eigene Thematisierung erfahren die Revuetänzerinnen als historisierbarer „Pariser Exotismus“ (S. 353), die ein weitreichendes und transatlantisches Phänomen der 1920er geworden sind: „L'Eve future, la sportive anonyme, l'impersonnelle beauté, l'être foule: la girl [...] elle est ‚le‘ spectacle“ (S. 354). Diese zukünftigen Evas – exemplifiziert anhand der Hoffmann Girls – sind für Levinson charakterisierbar durch erstens ihre „anonyme Sportlichkeit“, die einer „Logik der Reflexe“ und einer „Intelligenz des Muskulären“ gehorcht (S. 364), zweitens ihre unpersönliche „robuste“, „muskuläre“ Schönheit (S. 358) und drittens durch ihre

³⁰ Vgl. Claudia Jeschke, Gabi Vettermann, Nicole Haitzinger, Interaktion und Rhythmus. Zur Modellierung von Fremdheit im Tanztheater des 19. Jahrhunderts, München 2010, S. 24.

„mechanisierte“ Erscheinung, das heißt durch ihre alleinige, synchronisierte, rhythmisierte Existenz als Gruppe (S. 370). Der Abschnitt über das Akrobatische nimmt eine kursorische Historisierung und Beschreibung dieses Genres vor und differenziert das Verhältnis von Akrobatik und Ballett aus. Seine Relevanz für die Tanzkultur der Moderne vermittelt sich vor allem über die Fotografien in *La Danse d'aujourd'hui*.

Die Music Hall assimiliert und transformiert Gegebenes nach ihrer Façon (S. 317) und ist zugleich ein „Laboratorium der unentwegten theatralen Recherche, von der schließlich die großen Szenen (*grandes scènes*), und besonders das Kino profitieren“ (S. 323). Levinson erkennt, dass viele Künstler und Intellektuelle (wie Gautier, Lorrain, Mallarmé) gerade in der Music Hall/Revue das zeitgemäße und zeitentsprechende ästhetische Erlebnis suchen und finden. Dennoch weigert er sich vermeintlich, das Genre durch eine Theoretisierung zu etwas emporzuheben, was es seiner Ansicht nach nicht ist. Gleichzeitig artikuliert er durch den Vergleich mit dem Kino eine erweiterte Ästhetik des Modernen Tanzes. Levinson benennt zwei Tendenzen: erstens die Ästhetik der „Geschwindigkeit“ als zeitgenössische Obsession („prestige de la vitesse“) und zweitens die (von ihm) favorisierte Ästhetik der Langsamkeit („éloge de la lenteur“) (S. 328), – sich als Zeitlupentempo manifestierend. Beide treten im Kino und außerdem besonders in der Music Hall in Erscheinung.

Die Hierarchisierung von Hoch- und Populärkultur, obgleich von Levinson spürbar angestrengt aufrechterhalten, implodiert (zwischen den Zeilen) und in der pluralisierten Moderne.

Tendenzen und Versuche: „Manierismus“ oder künstlerisches Spiel mit changierenden Identitäten

Levinson fasst in diesem Abschnitt Genres, Phänomene und KünstlerInnen zusammen, die in seiner vorgeschlagenen Systematisierung sonst nicht zuordenbar gewesen wären: die Ballets Suédois, die Soirées de Paris, 1924 initiiert von Comte Etienne de Beaumont, die Sacharoffs als „Wiener Genre“ und schließlich nennt er von ihm geschätzte Ballette beziehungsweise Tradierungen des Klassischen an der europäischen Peripherie (Warschau, Kopenhagen).

Die Ballets Suédois und deren wichtigster Tänzer, Jean Börlin, werden von Levinson kritisiert, hauptsächlich da sie sich von der von ihm favorisierten russischen

und zugleich transnational gewordenen Figur des Klassischen distanzieren. Außerdem kritisiert Levinson die Akzentuierung von Skulpturalität im Szenischen und im Tänzerischen wie auch die Adaptierungen eines „befremdlichen“ (S. 390) skandinavischen Folklorismus und die Inszenierung eines überladenen „Urbanismus“. (S. 393) Im Vergleich sind die ähnlich konzipierten Produktionen der Ballets Russes, deren „Fehler“ – *Couleur locale*, Ethnographie, übermäßige Bildlichkeit (S. 397) – sie nachahmen, strukturell und ästhetisch höher zu bewerten. Überhaupt attestiert Levinson den Ballets Suédois eine fragwürdige Zeitgenossenschaft: „Donner à l'antique Eros un „club“ de golf dans la main est une piètre invention“. (S. 404) Skeptisch äußert er sich auch gegenüber den Soirées de Paris, diesen „Launen eines Mäzens“ (S. 408), in denen beispielsweise der „Manierismus“ von Leonide Massine überdeutlich wird.

Für die performativ/tänzerischen Darbietungen von Alexander Sacharoff und Clothilde van Derp, die „Sacharoffs“, (er-)findet Levinson das „Wiener Genre“ als rein ästhetische Zuschreibung. Der Tänzer ist russischer, die Tänzerin deutscher Herkunft und doch sind sie „wienerisch“, da sie sich als Künstlerpaar durch eine aristokratische Attitüde – weder „preußisch“ noch „russisch“ – auszeichnen, die zugleich blasiert und diskret frivol ist. (S. 428) Ihre Vorführungen bezeichnet er als „illustrativen Kommentar“ zu Gedicht oder Musik. Sie kreieren einen „floralen Stil“, der sich durch eine „minutiöse Nuancierung“ in der künstlerischen Form auszeichnet, doch tänzerisch „limitiert“ beziehungsweise „arm“ ist. Sein lakonisches Urteil: Es handelt sich um einen „choreographischen Gongorismus“. (S. 425)

Künstlerische queere Paarformationen und hybride Künstlerkollektive – so könnte man es gegenwärtig perspektivieren – entwerfen in actu und in motu Alternativen zu einem sich in der europäischen Moderne figurierenden stabilen Identitätskonzept an der Nahtstelle von Notwendigkeit und (Un-)Möglichkeit.

Der rhythmische Tanz: „Evolutionärer Rückschritt“ oder transgressiver Topos der Moderne

Das Kapitel ist zweigeteilt in „Der theatrale Tanz und die rhythmische Utopie“ und „Der Rhythmus im Konzerttanz“. Ähnlich wie in seinen frühen russischen Schriften aus den 1910er Jahren führt Levinson Argumente an, die einer durchdringenden Rhythmisierung des Tanzes nach dem Dalcroze'schen Modell entgegenstehen. Nur in Ausnahmefällen konstituiert sich rhythmischer Tanz als künstlerische Form (S.

437), ja er spricht in einer kritischen Émile Jaques-Dalcroze und Jean D'Udine Rezeption dem rhythmischen Tanz die Existenzberechtigung als Kunst mehr oder weniger ab: „La danse rythmique existe-t-elle? L'affirmer, ce serait prendre une qualité pour une forme, une propriété pour une substance.“ (S. 456) Besonders erwähnt wird Jean d'Udine, der das rhythmische Phänomen in vier Elemente zerlegt hat: Tempo, (relative) Dauer, Intensität (forciert durch Akzentuierung) und Kohäsion (S. 458). Levinson sieht im Rhythmus lediglich eine Funktion, nämlich sich in einem spezifischen Moment fortzubewegen, negiert aber jegliche Möglichkeit, den Bewegungen des Körpers „Schönheit“ zu verleihen ³¹ (S. 461). Rhythmus korrespondiert nicht mit dem Fortschritt der zivilisierten westlichen Welt, die das Ballett als höchste und formvollendete Kunst hervorgebracht hat. Jede Rhythmisierung des Tanzes ist quasi ein evolutionärer Rückschritt. Polemisch und vor allem sexistisch schreibt Levinson gegen die Theatralisierung des rhythmischen Tanzes an. Eingeführt von Isadora Duncan als Solotänzerin hat es sich nach Levinson schließlich über die Kopie von diversen Nachfolgerinnen (Lois Hutton, Maria Ricotti, Lisa Duncan, Ella Ilbak, Jacqueline Chaumont, Yvonne Sérac, Maud Allan etc.) als zwar hybrides, doch zugleich uniformes, mit Klischees operierendes Genre „zwischen Spektakel und Intimität“ (S. 463) und die „weibliche Hysterie“ befördernd (S. 464) etablieren können.

Von einem seiner schärfsten Kritiker, der sich dem Paradigma der Metaphysik in den Künsten verschrieben hat, wird der Rhythmus paradoxerweise als Schlüsselbegriff der Moderne definiert.

Tableau des Modernen Tanzes in Deutschland: „Nationale Institution“³² oder transnationales Phänomen

Levinson endet *La Danse d'aujourd'hui* mit einem Kapitel über den Modernen Tanz in Deutschland. Diesen bestimmt er gleich einleitend als „nationale Institution“, die durch die Dezentralisierung gefördert wird. Diese „Schwärmerei für den Modernen Tanz“ strahlt schließlich aktuell über ganz Mitteleuropa aus. (S. 489) Als distanzierter und kritischer Beobachter erkennt er zwei Lager, nämlich die Ballettassoziierten und

³¹ Wie so oft anerkennt Levinson an anderer Stelle wieder durchaus positive Aspekte des Rhythmus (vgl. beispielsweise Levinson, *La Danse*, S. 458), doch seine generelle Sicht auf den rhythmischen Tanz bleibt durchwegs kritisch.

³² Levinson, *La Danse*, S. 489.

die unabhängige „Gemeinschaft“ (S. 489). Diese sind allerdings seiner Meinung nach strukturell und ästhetisch homogener, als die beiden vermeintlich konträren Gruppierungen es selbst deklarieren und das führt er wiederum auf deren Ethnizität zurück: „Au fond, la danse moderne allemande a farouchement conscience de son originalité ethnique.“ (S. 490). Die modernen Tänzer und Tänzerinnen aus Deutschland isolieren sich vom Rest der Welt mit einer „rauen Hochmütigkeit“. (S. 490) Zugleich lassen sich Einflüsse des Orientalischen und des Sowjet-Russischen (und auch von Duncan und Dalcroze) erkennen, die der okzidentalen (und Levinsons privilegierten) Ästhetik des Klassischen diametral gegenüberstehen (S. 490). Wegen der tänzerischen Geschichtslosigkeit Deutschlands („Le Pays sans danse“) konnte sich ein spezifischer deutscher Moderner Tanz konstituieren (S. 492). Dessen wesentlichste Charakteristika sind erstens die formgebende Emotion („Es ist die Emotion [...] die für die Form maßgeblich ist“ (S. 493)), zweitens der Bezug zum „Grotesken“ (auch über den Einsatz von Maske und Mimikry) (S. 493), drittens der körperliche „Bruch mit der Harmonie“ durch „vielsagende Deformation“ (S. 494), viertens das „Zeigen der Anstrengung“ (S. 494), fünftens der Einfluss des Athletischen/des „Sports“ (S. 495), sechstens die „Imitation“ des „monströsen Rhythmus der Maschinen“ und die „Vertreibung des Persönlichkeit“ (S. 495), siebtens der „Ausschluss“ von Musik (insbesondere bei Wigman) und achtens ein „Fanatismus“ und ein „mystischer Glaube“(S. 496).

Levinson portraitiert schließlich hauptsächlich Tänzerinnen und Tänzer, die beim Tanzkongress in Essen 1928 aufgetreten sind (darunter Gret Palucca, Valérie Kratina, Edgar Frank, Harald Kreutzberg, Yvonne Georgi, Rudolf von Laban, Oskar Schlemmer/das Bauhaus und Mary Wigman). Besonders kritisch äußert sich Levinson zu Mary Wigman, deren „kreative Intuition“ er in Opposition zu Labans Fähigkeit zur „Abstraktion“ sieht: „Demagogie“ (Wigman) versus „Pädagogie“ (Laban). (S. 507) Wigman als deutsche „Priesterin des Kults“ (S. 508) spricht unmittelbar die „Instinkte“ an, Laban die „Vernunft“ (S. 507). Ihr *Sacre* ist „zivilisierte Barbarie“, eine wahrhaft „megalomane, hochtrabende und arme“ Kunst. (S. 510)

La Danse d'aujourd'hui endet versöhnlich: Es kündigt sich eine neue Periode in Deutschland an, in der der Moderne Tanz, angereichert durch „Erfahrung“, „beruhigt nach seinen Fehlschlägen“, wieder anschlussfähig an einen zeitlosen Tanz („*La danse de toujours*“) – von der westlichen Zivilisation hervorgebracht und kultiviert –

wird (S. 514).

Wie die Geschichte uns lehrt, ist es anders gekommen:

Es korrespondieren manche der – zur Konstruktion des modernen Tanzes zeittypischen³³ und bei Levinson polemisierten – Zuschreibungen mit dem kanonisierten Wissen über den nationalisierten ‚deutschen‘ Modernen Tanz in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts. Im Sinne einer erweiterten (Tanz-)Geschichtsschreibung stellt sich die Frage: Was ist kanonisiert worden und warum? Levinsons zugegeben einseitige Perspektivierung provoziert, zumindest potentiell, eine Revision von Kategorien des Einschlusses und Ausschlusses beziehungsweise deren komplexe Relationen und spezifische Situiertheit.

Finale Thesen

Levinsons *La Danse d'aujourd'hui* als epochal zu bezeichnen, korrespondiert mit einem Verständnis einer (Tanz-)Moderne, die in sich zerrissen, provisorisch, ambivalent und bloß im Plural zu denken ist. Eine Einheit und Geschlossenheit des Levinson'schen Textes zu behaupten, wäre also höchst fragwürdig, wenn man ihn als Spiegel seiner Zeit versteht. Nicht zufällig erscheint die unvermeidliche Abstraktion im Titel – seine beinahe Unübersetzbarkeit – ja, wie soll man ihn benennen, diesen Tanz des (im doppelten Sinn historisch gewordenen) Heute? An folgende *bastardhafte Formeln* – nämlich (1) die De-Finition eines „*choreografischen Exotismus*“, der von den „entferntesten Grenzen der Welt“ (S. 267) über den spanischen Tanz als „ältesten und edelsten der europäischen Exotismen“ (S. 241) bis zum Exotismus aus den „Untiefen der Metropole“ (S. 267) reicht, (2) die kinematographisch motivierten Kippbewegungen zwischen dem „*Prestige der Geschwindigkeit*“ und der „*Eloge der Langsamkeit*“ (S. 238) und (3) die „*Intelligenz des Muskulären*“ (S. 364) – möchte ich abschließend und zugleich eröffnend drei Forschungsfragen anschließen, die meines Erachtens postkoloniale, transmediale und bewegungsanalytisch generierte Annotationen der (Tanz-)Geschichtsschreibung herausfordern:

(1) Ist aus dem in *La Danse d'aujourd'hui* angelegten Versuch der Ausdifferenzierung

³³ Vgl. Nicole Haitzinger, Das Phantasma des modernen Tanzes, in: Irene Brandenburg, Nicole Haitzinger, Claudia Jeschke (Hg.): *Tanz & Archiv: ForschungsReisen*. Derra de Moroda: Kaleidoskope des Tanzes, Heft 7, München 2016. [in Vorbereitung].

von Exotismen und der genauen namentlichen Benennung wie exakten Beschreibung von sonst im kulturellen Gedächtnis des Tanzes beinahe vergessenen ‚exotifizierten‘ Tänzerinnen und Tänzern eine um postkoloniale Theorien und Methoden erweiterte Tanzgeschichtsschreibung im Sinne einer pluralisierten Moderne denkbar?³⁴

(2) Verantworten die gleichzeitig präsenten und nur vermeintlich widersprüchlichen Ästhetiken der Geschwindigkeit und der Langsamkeit, die von Levinson explizit und auf Textebene hauptsächlich dem populärkulturelle Genre der Music Hall und implizit vor allem auf Bildebene allen Tanzformen in den 1920er Jahren zugesprochen werden, in ihrer gegenseitigen und transmedialen Bedingtheit eine wesentliche ästhetische Erfahrung der Moderne?

(3) Erinnert die Formel „Intelligenz des Muskulären“ nicht unmittelbar an Yvonne Rainers „The Mind is a Muscle“ (1966), das im Kontext des sogenannten Postmodern Dance in starker Abgrenzung zu Strukturen und Erscheinungsformen des Modern Dance artikuliert wird? Und könnte die nun behauptete Verwandtschaft von Moderne und sogenannter Post-Moderne nicht mittels bewegungsanalytischer Durchdringung anders, das heißt – komplexer, verflochtener, den noch gültigen Kanon der Zentrismen überschreitend – vorgestellt werden?

* Dieser Artikel ist im Kontext des Forschungsprojekts *Phantasma des Modernen Tanzes*, gefördert von der Stiftungs- und Förderungsgesellschaft der Paris-Lodron Universität Salzburg, entstanden. Ich danke der aus diesen Mitteln finanzierten Forschungsassistentin Anna Leon für die erste Aufbereitung der französischen Materialien und ihre konstruktiven Hinweise.

³⁴ Gemeinsam mit Sandra Chatterjee ist ein Forschungsprojekt zu diesem Aspekt in Planung.

Moderne Parataxe Das Album *Sports et divertissements*

Franziska Kollinger

Das Album *Sports et divertissements*, bestehend aus Erik Saties 21 Kompositionen, kurzen Prosagedichten und Kalligraphien sowie 20 Illustrationen von Charles Martin, ist in vielerlei Hinsicht sinnstiftend für die Vorstellung einer Moderne – in der Moderne. Insbesondere drei Aspekte treten in diesem Zusammenhang deutlich hervor:

Erstens, die Publikationsgeschichte des Auftragswerks, die eine Brücke schlägt zwischen der Zeit unmittelbar vor dem ‚großen Krieg‘ und jenen Jahren nach der ‚Urkatastrophe‘ des 20. Jahrhunderts. Zweitens, die Verbindung unterschiedlicher Medien und künstlerischer Formate in einer Sammlung, die sich über die Konzeption als multi-mediales Album artikuliert, das zugleich gehört, gelesen und gesehen werden will. Schließlich drittens, der Inhalt selbst, der den Zeitgeist in zahlreichen Dimensionen skizziert und kommentiert und auf diese Weise sowohl Abbild als auch Karikatur der gesellschaftlichen Lebenswelt ist.

Sports et divertissements: 1914/1923

Die Publikationsgeschichte des Albums ist vergleichsweise komplex und wurde erst in den 1980er Jahren von Ornella Volta dezidiert aufgearbeitet.¹ Entstanden als Auftragswerk für Lucien Vogel, den Herausgeber des einflussreichen Pariser Modemagazins *La Gazette du bon ton*, komponierte Erik Satie 1914 seine 20 Vignetten zu den Bleistiftzeichnungen des populären Illustrators Charles Martin.² Da

¹ Zur Publikationsgeschichte vgl. Ornella Volta, *Le rideau se lève sur un os*, in: *Revue International de la Musique Française*, Vol. 8, No. 23 (1987). Vgl. außerdem Robert Orledge, *Satie the Composer*, Cambridge 1990. Eine nahezu vollständige Ausgabe, die fast alle Illustrationen von 1914 beinhaltet, ist erschienen in Ornella Volta (Hg.), *A Mammal's Notebook: The Writings of Erik Satie*, London 1996.

² Einer Anekdote folgend wollte Lucien Vogel ursprünglich Igor Stravinskij für den Kompositionsauftrag gewinnen – dieser lehnte jedoch aufgrund des geringen Honorars ab. Auch Satie lehnte den Auftrag zunächst ab, allerdings weil ihm das Honorar zu hoch erschien. Vgl. bspw. Steven Moore Whiting, *Satie the Bohemian*, London 1999, S. 401. Inwiefern diese Anekdote den Tatsachen entspricht, kann in diesem Artikel nicht beurteilt werden. Charles Martin dokumentierte vor allem die zeitgenössische Pariser Mode und Gesellschaft. Er arbeitete für so namhafte Zeitschriften wie die oben erwähnte *Gazette du bon ton*, *Modes et manieres d'aujourd'hui*, *Journal des dames et des modes* und die *Vogue*. Die Illustrationen aus *Sports et divertissements* lagen Lucien Vogel bereits 1914 als Sammlung von Zeichnungen mit dem Titel *Jeux et divertissements* vor. Vgl. Stefan Ulrich, Erik Saties „Sports et divertissements“: Ton, Bild, Wort, in: *AfMw* 59/2 (2002), S. 115.

sich die Veröffentlichung durch den Verkauf des Verlags in Zusammenhang mit dem Ausbruch des Ersten Weltkriegs um beinahe zehn Jahre verzögerte, aktualisierte Martin seine Illustrationen nach Kriegsende.³ Das Ergebnis sind in Pastelltönen kolorierte und die kubistische Strömung aufgreifende Bilder, die technisch und auch inhaltlich von den ursprünglichen Bleistiftzeichnungen abweichen. Saties Kompositionen, Kalligraphien und Texte wurden hingegen unverändert übernommen und publiziert. Lediglich diese erste Ausgabe (10 Exemplare) umfasste neben den aktualisierten Zeichnungen von 1922 auch noch die alten Illustrationen von 1914. Eine weitere Ausgabe von 1923 (215 Exemplare) enthielt die 20 Zeichnungen von 1922 sowie Saties Kompositionen und Texte als Faksimile. Eine dritte Ausgabe (675 Exemplare), die ebenfalls im selben Jahr erschien, beinhaltete neben den Kompositionen und Prosagedichten lediglich eine einzige der 1922 entstandenen Illustrationen von Martin.⁴ Zwischen 1923 und 1987 entstanden viele verschiedene Editionen, die jedoch alle von jenen abweichen, die im Verlag Vogel 1923 erschienen waren und jeweils andere Prioritäten im Umgang mit den Illustrationen, dem Notentext und den Prosagedichten setzen. Zudem wurde die differenzierte gestalterische Dimension, die sowohl im musikalischen als auch im sprachlichen und visuellen Text der Sammlung angelegt ist, weitgehend ignoriert.⁵ Die Problematik, die aus dieser diffizilen Editions-geschichte resultiert, ist offensichtlich: Zum einen muss eine vergleichende Analyse von Bild-, Wort-, und Notentext misslingen, da unklar ist, ob Satie die Illustrationen Martins vor der Komposition seiner Texte und musikalischen Vignetten überhaupt kannte.⁶ Zum anderen differieren die Editionen so stark, dass spezifischere Aussagen über die visuelle Dimension der Notentexte und Prosagedichte – wenn überhaupt – nur sehr eingeschränkt getroffen werden können. Bis in die 1990er Jahre war es praktisch unmöglich, sich mit der ursprünglichen Konzeption des Albums zu beschäftigen, da eine Edition der Bleistiftillustrationen von 1914 in Kombination mit den Faksimiles von Satie fehlte. Die Komplikationen, die sich aus dieser lange erschwerten Zugänglichkeit zur Sammlung ergeben, sind in der wissenschaftlichen Auseinandersetzung mit Inhalt

³ Die Forschung differiert in ihren Aussagen bezüglich der Aktualisierung der Illustrationen. Einige Beiträge verzeichnen, dass Martin selbst den Anstoß für die neuerlichen Versionen gegeben habe, andere führen aus, dass Lucien Vogel um eine ‚zeitgemäße‘ Aufarbeitung der Zeichnungen bat.

⁴ Ulrich, Erik Saties „Sports et divertissements“, S. 117.

⁵ Vgl. explizit zu den unterschiedlichen Editionen Ulrich, Erik Saties „Sports et divertissements“, S. 117.

⁶ Vgl. bspw. Steven Moore Whiting, *Satie the Bohemian*, S. 401 und Robert Orledge, *Satie the Composer*, S. 216f.

und Gehalt des Werks dokumentiert. Zahlreiche Analysen müssen unter dem Gesichtspunkt betrachtet werden, dass sie nicht auf die ursprünglichen Zeichnungen Martins rekurrieren, geschweige denn die graphische Dimension (schwarze Punkte auf roten Linien) von Saties Kompositionen aufgreifen. Entsprechend kritisch sollten die vergleichende Analyse von Bild- und Notentext sowie die daraus resultierenden Schlussfolgerungen – beispielsweise bei Grete Wehmeyer – reflektiert werden.⁷ Auch wenn diese Problematik durch die Edition von Ornella Volta⁸ nun aufgehoben scheint, ist fraglich, inwiefern ein konkretes In-Beziehung-Setzen von Bild, Wort und Notentext überhaupt erhellend ist, um die spezifische Funktionalität des Albums zu dechiffrieren.

Satie artikuliert den Anspruch einer unabhängigen Betrachtung der einzelnen Parameter voneinander deutlich in seinem Vorwort, indem er formuliert:

„Cette publication est constituée de deux éléments artistiques: dessin, musique. La partie dessin est figurée par des traits – des traits d’esprit; la partie musicale est représentée par des points – des points noirs. Ces deux parties réunies – en seul volume – forment en tout un album. Je conseille de feuilleter ce livre, d’un doigt aimable & souriant, car c’est ici une Œuvre de fantaisie. Que l’on n’y voie pas autre chose“⁹

Er unterteilt zunächst die zwei Ebenen Musik und Design, um anschließend darauf hinzuweisen, dass diese beiden in dem Band vereint sind. Eine Zersetzung der beiden Ebenen zugunsten einer Auflösung der Grenzen zwischen beiden medialen Formaten wird damit nicht intendiert, ebensowenig wie ein zu-Gehör-bringen des Notentexts angewiesen wird.

Deutlich exponiert sich vor allem ein anderes Potential des Albums: Die Lesart der Sammlung – und infolge dessen die Interpretation – ist abhängig vom jeweils gewählten Zugang und der jeweiligen Präferenzen der Rezipienten. Insofern spiegelt die Editions-geschichte der Sammlung zugleich deren Konzeption: Als Album, das die unterschiedlichen künstlerischen Elemente nebeneinanderstellt, ohne sie von

⁷ Vgl. Grete Wehmeyer, Erik Satie, Regensburg 1974 oder dies., Erik Satie. Bilder und Dokumente, München 1992.

⁸ Ornella Volta (Hg.), A Mammal's Notebook. Collected Writings of Erik Satie, London 1996.

⁹ Erik Satie, Schriften, hg. von Ornella Volta, Hofheim 1988, S. 25.

vornherein zu hierarchisieren oder in einer spezifischen Weise verstanden wissen will, lädt *Sports et divertissements* zum Verweilen ein – zum erneuten Durchblättern, abermaligen Zurückblättern und wiederholten Betrachten der einzelnen Seiten.

Sports et divertissements – ein *livre d'artiste*?

Folgt man Saties Anweisungen im Vorwort und stellt die Suche nach Querverweisen zwischen den verschiedenen künstlerischen Ebenen zurück, erscheint *Sports et divertissements* als Buch. Damit betritt man ein Diskursfeld, das insbesondere in der Moderne zunehmend an Bedeutung gewinnt: Zahlreiche neue Publikationsformen etablierten sich. Die Zeitschriften und Illustrierten erlebten zu Beginn des 20. Jahrhunderts eine Hochkonjunktur, angereichert um neue Dimensionen der Plakat- und Anzeigenwerbung – zwei Bereiche, die sich rasant dynamisierten.

Die Anlage des Buches verweist auf ein Genre, das sich in Frankreich bereits am Ende des 19. Jahrhunderts herausbildete und das Verständnis von Autorschaft, Text und Textformen wenn auch nicht grundlegend veränderte, so doch nachhaltig prägte und erweiterte: das sogenannte *livre d'artiste* – das Künstlerbuch.¹⁰ Der Terminus scheint in Frankreich erstmals 1904 in einer Stellungnahme des Kunstkritikers Noël Clément-Janin auf, der damit ein Buch beschrieb, das „conçu et réalisé par un praticien de l'estampe, où l'artiste, se substituant à l'éditeur, construit tout le volume et ne se contente plus [seulement] de l'illustrer.“¹¹ Charakteristisch für dieses Format sind dementsprechend folgende Attribute:

Der Inhalt: Illustrationen, Texte und teilweise auch Noten sind in einer Ausgabe vereint. Dabei werden die einzelnen Bestandteile nicht hierarchisiert, sondern stehen gleichberechtigt nebeneinander.

¹⁰ Vgl. zur Idee, das Album als *livre d'artiste* zu konzipieren, jedoch ohne dass diese Gattung als solche differenzierter beleuchtet und in Kontext zur Ästhetik des Komponisten gesetzt wird: Steven Moore Whiting, *Satie the Bohemian: From Cabaret to Concert Hall*, London 1999, S. 399. Der französische Terminus *livre d'artiste* hat eine grundsätzlich andere Bedeutung als die deutsche Übertragung *Künstlerbuch*. Zwar steht auch im deutschsprachigen Raum das Aufkommen der Künstlerbücher mit den avantgardistischen Strömungen der Moderne in Verbindung. Unerwähnt bleibt hier jedoch zumeist die Vorgeschichte der Gattung im 18. und 19. Jahrhundert. Die Etablierung wird historisch erst nach dem zweiten Weltkrieg positioniert. Aufgrund des thematischen Bezugs steht in diesem Beitrag der französische Terminus. Vgl. zu einer Genese der Gattung bspw. Christian A. Bachmann/Monika Schmitz-Emans (Hg.), *Bücher als Kunstwerke: Von der Literatur zum Künstlerbuch*, Essen 2013; Johanna Drucker: *The Century of Artists' Books*, New York 1995 oder Ulises Carrión: *From Bookworks to Mailworks*, Alkmaar 1978. Auf letztere Schrift wird noch Bezug genommen.

¹¹ Marie-Françoise Quignard, Art. *Livre d'artiste*, in: *Dictionnaire encyclopédique du Livre*, Bd. 2, Paris 2005, S. 793, § 1.

Die Konzeption: sie sieht vor, dass das Konzept a) vom Künstler/Gestalter selbst erdacht und durchgeführt wird und der Künstler den Herausgeber ersetzt und b) nicht zwangsläufig von einem Autor erdacht wird, sondern verschiedene Autoren und damit auch verschiedene Künstler an einem Projekt mitwirken können.

Hier zeichnet sich bereits ein wesentliches Charakteristikum der künstlerischen Moderne ab: die Beteiligung unterschiedlicher Künstler und Künste an einem gemeinsamen Projekt. Diese Tendenz zur Kooperation mehrerer Protagonisten miteinander lässt sich insbesondere auch am Beispiel Satie nachvollziehen: Im Jahr 1917 entstand mit *Parade* ein Bühnenwerk, an dem die internationale Avantgarde gemeinsam partizipierte. Auch in den Arbeiten des Künstlerfreundeskreis *Les Six* unter der Ägide von Jean Cocteau und Erik Satie setzt sich dieser Kurs fort – ein prominentes Beispiel ist das Gemeinschaftsballett *Les mariés de la tour Eiffel* (1921). Als weiteres Exempel, an dem Satie aktiv beteiligt war, wäre das Ballett *Relâche* (1924) zu nennen – inklusive des filmischen Zwischenspiels *Entr'acte* von René Clair.

Sports et divertissements ist in dieser Hinsicht also kein Einzelfall im Œuvre des Komponisten. Vielmehr scheint sich die Tendenz zur multi-medialen Kooperation und Ausbildung hybrider künstlerischer Formate bereits 1914 zum Charakteristikum einer (noch) jungen künstlerischen Bewegung herauszubilden. In der Genese des *livre d'artiste* wird das Buch selbst zum Gegenstand eines künstlerischen Konzepts. In diesem Moment artikuliert sich die ästhetische Verbindung zur Avantgarde des beginnenden 20. Jahrhunderts: Ein wesentliches Kennzeichen vieler künstlerischer Strömungen jener Jahre war die verbale Artikulation der ästhetischen Ideale und künstlerischen Positionen – beispielsweise in Form von Manifesten oder Pamphlets. Die Forderung nach Verschriftlichung der eigenen Ideen und Konzepte lenkte die Aufmerksamkeit auch auf das Medium Buch und erweiterte die gewöhnliche Kontextualisierung in der literarischen Welt. Ein frühes prominentes Beispiel, das alle oben genannten Attribute vereint, realisierte Marcel Duchamp, indem er 1914 Reproduktionen seiner Schriften und Zeichnungen in einer Schachtel zusammenstellte und sie als *La Boîte de 1914* in einer Auflage von fünf Exemplaren

veröffentlichte.¹²

Auch Satie tritt in *Sports et divertissements* nicht lediglich als ausführender Künstler in Erscheinung. Indem er das Vorwort formuliert, installiert er sich als Herausgeber des Bandes. Darüberhinaus komponiert er zusätzlich zu den zwanzig Auftragskompositionen, zwanzig Prosagedichte sowie einen *unappetitlichen Choral*, den er all jenen widmet, die ihn nicht mögen – was wiederum auf die eigenverantwortliche Konzeption des Bandes schließen lässt.¹³ Auf Ebene der Gedichte wird dieser Eindruck bekräftigt: Sie stehen nicht etwa rahmend vor oder hinter den kurzen Klavierstücken, sondern sind zerlegt in einzelne Zeilen und direkt in den Notentext montiert.



Le Yachting aus *Sports et divertissements* (1914)

Die Verschränkung von Sprache und Notentext, wie sie von Satie in *Sports et divertissements* vollzogen wird, ist kennzeichnend für viele seiner Kompositionen. Die Verbindung der beiden Ausdrucksformen zeigt sich in Titeln, in eingeflochtenen Texten oder in Spielanweisungen innerhalb der Stücke und weist auf ein weiteres Merkmal hin, dass insbesondere in Hinblick auf das Album von Bedeutung ist: Entgegen der (verbreiteten) Praxis, die Texte in der Aufführung laut vorzulesen oder dem Publikum anderweitig zugänglich zu machen (beispielsweise durch Video-

¹² Ob Satie mit dieser Sammlung Duchamps vertraut war, ist nicht bekannt. Möglich wäre es, da er auch mit Duchamp verkehrte und zeitlebens insbesondere zu bildenden Künstlern zahlreiche, enge Kontakte pflegte. Dass Satie aber die Gattung des *livre d'artiste* kannte, kann zweifelsfrei angenommen werden: Einige der ersten dieser Bücher wurden vom Kabarett Chat Noir publiziert, in dem Satie zu jener Zeit als Pianist tätig war. Vgl. Whiting, *Satie the Bohemian*, S. 399f. Duchamps *La Boîte de 1914* ist im Centre Pompidou einsehbar und gilt als Vorläufer für die Serie *La Boîte-en-valise*, die er 1936 konzipierte und 1941 präsentierte.

¹³ „[...] Für die Gekrümmten und Verdummten habe ich einen ernsten, anständigen Choral geschrieben. Dieser Choral ist eine Art bissige Vorrede, eine Art strenge und züchtige Einleitung. Da habe ich alles hinein gepackt, was ich über den Verdruß weiß. Dieser Choral sei jenen gewidmet, die mich nicht mögen.“ Erik Satie, aus dem Vorwort zu *Sports et divertissements*.

Projektionen oder in Programmheften), tritt in der Anlage der Werke deutlich hervor, dass ein Vortrag nicht vorgesehen ist: In den *Heures Séculaires et Instantanées*, die ebenfalls 1914 entstanden sind, verbietet Satie den Text vorzutragen;¹⁴ in *Sports et divertissements* verzichtet er zwar auf ein explizites Verbot, sieht allerdings auch von jeglichen Parametern ab, die den Text als einen vorzutragenden kennzeichnen würden: Einsätze oder Angaben zu Tonhöhen und Rhythmik fehlen; ebenso jedwede Anweisung zur Behandlung der Gedichte.

Diese Art der Verschränkung von Text und musikalischer Notation widerspiegelt Saties ästhetische Prinzipien der Vorjahre und verweist überdies bereits 1914 auf die Entwicklung der *Musique d'ameublement* ab 1917: Die Konzeption einer Musik, die nicht bewusst gehört werden will, sondern existiert – einem Einrichtungsgegenstand gleich – und entsprechend ‚benutzt‘ werden soll. Diese Kompositionsstrategie artikuliert sich in *Sports et divertissements* noch nicht musikalisch, ist aber bereits in der Auffassung von Text als Material und der intendierten Forderung einer selbstverständlichen – organischen – Kulmination von Text und Notentext angelegt.

***Sports et divertissements*: Tradition – Reform – Moderne**

Beschäftigt man sich mit ästhetischen Idealen und Einflüssen in Saties Œuvre stechen zwei Tendenzen heraus: Das Interesse und die Orientierung an dem ihn umgebenden Zeitgeist und konträr dazu die Faszination für das Mittelalter und für rückwärts gewandte Vorstellungen und Idiome. In *Sports et divertissements* artikuliert sich die symbiotische Beziehung, die diese beiden scheinbar gegenläufigen Tendenzen in Saties Werk eingehen.

Neben dem Einfluss, der aus Saties Verbindungen als Pianist in Kabaretts und Variétés in Paris hervorgeht und der neben einer musikbezogenen Affinität für die zeitgenössische Populärkultur auch die Verschmelzung verschiedener künstlerischer Ausdrucksformen und Genres mit sich bringt,¹⁵ ist zeitlebens die Religiosität und damit einhergehend Saties Mitgliedschaft in der Gemeinschaft der Rosenkreuzer um Joséphin Péladan prägend.

In Bezug auf *Sports et divertissements* sind vor allem diese Verbindungen des

¹⁴ „An wen auch immer: ich verbiete, den Text während der Musikdarbietung laut vorzulesen. Jede Zuwiderhandlung würde meine gerechte Entrüstung über den Vermessenen nach sich ziehen. Es wird keinerlei Ausnahme gestattet.“ Erik Satie, *Schriften*, hg. von Ornella Volta, Hofheim 1988, S. 25.

¹⁵ Im Kabarett trafen Kino, Tanz, Musik und visuelle Genres durch den geteilten Aufführungsort selbstverständlich aufeinander.

Komponisten zu jenem von Péladan 1892 reaktivierten Orden zu benennen.¹⁶ Während die Rosenkreuzer des 17. Jahrhunderts die Religion „veredeln“ wollten, strebten die Anhänger des *Ordre de la Rose Croix Catholique et esthétique du Temple et du Graal* „eine Reform des ästhetischen Geschmackes an“.¹⁷ Wie umfassend diese Reformbestrebungen angelegt waren, zeigt sich unter anderem in der Vielfalt der künstlerischen Formate: Neben den Salons¹⁸ gab es beispielsweise ein eigenes *Théâtre de la Rose-Croix* und ein eigenes Rosenkreuzer Orchester, für das Satie die Musik schrieb.¹⁹ Insbesondere ein Idiom des Ordens fällt hinsichtlich seiner Transformation in künstlerische Ausdrucksformen ins Gewicht: Die *Gestes esthétiques*. Unter dieser Überschrift veranstalteten die Rose-Croix Ausstellungen, Vorlesungen, Theateraufführungen und vieles mehr. In den Bühnenwerken wie beispielsweise *Babylone* (1895), *Le fils des étoiles* (1895) oder *La Prométhéide* (1895) generiert sich aus dem Nebeneinander von Malerei, Musik und Wort, gepaart mit der Ideologie Péladans ein Gesamtkunstwerk *avant la lettre*.²⁰ Diese Vermischung von Kunst und Religion resultiert aus der Vorstellung, Religiosität und Spiritualität in das Kunstverständnis zu integrieren. In dem Begriff der *gestes esthétiques*, wie er von Péladan gesetzt wird, artikuliert sich diese Forderung: ihm liegt die Vorstellung einer *naturgegebenen* Verbindung der visuellen Künste, der Literatur und der Musik zugrunde, wie sie auch in Saties Bildern für *Sports et divertissements* zum Ausdruck kommt: Typographische Elemente, Literatur und Musik ergeben hier ein organisches Ganzes. Auf struktureller Ebene ist es diese Auffassung, die über die Sammlung in ein künstlerisches Werk transformiert wird, während auf der inhaltlichen Ebene eine Auseinandersetzung mit zeitgenössischen Phänomenen stattfindet.

¹⁶ Dass Satie generell von der Formenlehre und Architektur des Mittelalters fasziniert war, zeigen vor allem seine frühen Werke wie die *Ogives* oder die *Gnossiennes*. Aus dieser Faszination entwickelte Satie seine charakteristische Formensprache, die zeitlebens seine Werke definieren sollte. Vgl. zu diesen Einflüssen bspw. Grete Wehmeyer, Erik Satie, Regensburg 1974 oder Robert Orledge, *Satie the Composer*, Cambridge 1990.

¹⁷ Karl Eugen Schmidt, *Pariser Brief*, in: *Kunstchronik. Wochenschrift für Kunst und Kunstgewerbe*, 17. Jg. (1905/1906), Nr. 19 (März 1906), S. 290.

¹⁸ Der erste Salon fand vom 10. März bis 10. April 1892 in der Pariser Galerie Durand-Ruel statt. Zahlreiche Künstler, darunter Satie, nahmen teil. Vgl. ebd.

¹⁹ In diesem Zusammenhang entstanden bspw. die *Trois sonneries de la Rose-Croix* (1892) und die Bühnenmusik zu Péladans Theaterstück *Le fils des étoiles* (1895)

²⁰ Dass Péladan von der Musik Wagners begeistert war, drückt sich auch in der Musikauswahl für die Salons aus. Neben Saties Werken wurden währenddessen v.a. Auszüge aus *Parsifal* gespielt. 1894 verfasste Péladan überdies seine Schrift *Le Théâtre complet de Wagner. Les XI opéras scène par scène avec notes biographiques et critiques*, Paris 1894.

Saties Reaktionen auf seine Zeit

Mary E. Davis arbeitet in ihrem Essay *Modernity à la mode: Popular Culture and Avant-Gardism in Erik Satie's Sports et divertissements* heraus, welchen Einfluss die Populärkultur auf den Komponisten hatte. Sie stellt fest, dass er neue Wege suchte, in denen

„[...] trends of popular culture and the traditions of high art could be juxtaposed. These qualities, together with a distinctive elegance, irony, and politically inflected mode of expression, epitomize the cutting edge of Parisian culture in 1914, which was itself a stimulus to twentieth-century artistic developments on the broadest scale.“²¹

Die Verbindung von ‚high art‘ und ‚popular culture‘ resultiere, so Davis, aus Saties Verbundenheit mit beiden künstlerischen Bereichen und ihren Protagonisten: auf der einen Seite seine Aktivitäten als Kabarett pianist, unter anderem im berühmten *Chat Noir*, seine zahlreichen Verbindungen zu Pariser Künstlerzirkeln jenseits musikalischer Kreise, und auf der anderen Seite das bewusste Erlernen etablierter Kompositionstechniken und -formen in der Schola Cantorum unter Vincent D'Indy und Albert Roussel.²² In seine Werke finden stets beide Tendenzen Eingang: beispielsweise 1903 in den *Trois morceaux en forme de poire*, deren Basis von ihm komponierte Kabarettlieder sind, die zu einer lose verbundenen Suite von sieben Klavierstücken umgearbeitet werden. Oder in *Parade* (1917), in dem Zirkus- und Kabarettklänge mit systematisch gearbeiteten und harmonisch differenzierten Tonblöcken und ostinaten Einheiten verwoben werden. Diese greifen wiederum traditionelle Formen wie die Fuge oder Kompositionsprinzipien wie den Kontrapunkt ebenso auf wie den Ragtime oder Chanson.²³ In *Sports et divertissements* kulminiert das Ideal einer Auflösung der Grenzen zwischen ‚High‘ und ‚Low‘, indem die Vermischung vom bloßen stilistischen Element zum Programm – zur *raison d'être* –

²¹ Mary E. Davis, *Modernity à la mode: Popular culture and avantgardism in „Erik Satie's Sports et divertissements“*, in: *The Musical Quarterly*, Vol. 83, No. 3 (1999), S. 432.

²² Vgl. Davis, *Modernity à la mode*, S. 433. Davis führt weiterhin aus, dass diese Forderung nach einer Verknüpfung von ‚high‘ und ‚low‘ Saties Verbindung künstlerischer Ausdrucksformen von Wagners Konzept des Gesamtkunstwerks abgrenzt. Vgl. ebd.

²³ Zu *Parade* vgl. Franziska Kollinger, *Satie's Parade (1917) als Entwurf einer neuen französischen Musik?*, in: *AfMw* 71/1 (2014), S. 21–43.

erhoben wird.²⁴

Bereits die Themen reflektieren die enge Verzahnung mit der eigenen Lebenswelt:²⁵

1. La Balançoire / 2. La Chasse / 3. La Comédie Italienne / 4. Le Réveil de la Mariée / 5. Colin-Maillard / 6. La Pêche / 7. Le Yachting / 8. Le Bain de Mer
9. Le Carnaval / 10. Le Golf / 11. La Pieuvre / 12. Les Courses
13. Les Quatre-Coins / 14. Le Pique-nique / 15. Le Water-chute / 16. Le Tango (perpétuel) / 17. Le Traîneau / 18. Le Flirt / 19. Le Feu d'artifice / 20. Le Tennis

Unter dem Titel werden programmatisch die einzelnen Bestandteile subsumiert, die rund um die Themen Sport, Spiel und Vergnügen kreisen – es handelt sich hierbei um beliebte Aktivitäten zum Zeitvertreib der höheren Gesellschaft. Dies verwundert nicht weiter, da der Auftrag erstens vom Herausgeber eines Lifestyle- und Modemagazins erteilt wurde und zweitens, Sammlungen wie *Sports et divertissements* recht hochpreisig gehandelt wurden. Somit favorisierten sie die ökonomisch stabilere Gesellschaftsschicht als Zielgruppe, die sich wiederum im dargestellten Themenspektrum verorten konnte und wollte.

Zunächst liest sich das Album also als kursorischer Überblick vielfältiger Möglichkeiten zum Zeitvertreib. Bei näherer Betrachtung wird die harmlose Programmatik jedoch mit weiteren semantischen Konnotationen aufgeladen. Vordergründig reflektieren die Illustrationen, Kompositionen und Prosagedichte die titelgebenden Themen und eröffnen auf diese Weise ein Panorama der Gesellschaft ihrer Zeit. Bei wiederholtem Hinsehen sticht jedoch mehr und mehr das gesellschaftskritische Potential der Werke ins Auge, das auf allen drei künstlerischen Ausdrucksebenen angelegt ist.

Wie Stefan Ulrich in seinem Artikel *Erik Saties Sports et divertissements: Ton, Bild, Wort* herausarbeitet, reicherte Martin seine Illustrationen um kleine Szenen oder Details an, „die in manchen Fällen einen ironischen oder teils boshaften Blick auf die von ihm dargestellten Inhalte werfen.“²⁶ Er führt als Beispiel die Zeichnung zu *Le Yachting* an, in der als Nebenschauplatz zwei seekranke Frauen dargestellt sind. Ein

²⁴ Vgl. Davis, *Modernity à la mode*, S. 434.

²⁵ Die Themen stammen nicht von Satie, sondern resultieren aus der o.g. Illustrationsreihe mit dem Titel *Jeux et divertissements*

²⁶ Stefan Ulrich, *Erik Saties Sports et divertissements*, S. 119. Ulrich bezieht sich auf die Illustrationen von 1914.

ähnliches Szenario bietet sich dem Betrachter bei *Le Picnic*, bei dem eine Picknickgesellschaft dargestellt ist, die ein herannahendes Unwetter am Himmel verfolgt und ihren Ausflug ins Freie einem jähen Ende entgegen gehen sieht. Ulrich resümiert, dass die Zeichnungen also nicht etwa auf die Darstellung des vordergründig Erwarteten abzielen, sondern weitere Inhalte Einzug in das Bild halten. Dies wird insbesondere deutlich in den Illustrationen zu *Le tennis* und *Les Courses*: Das Tennismatch wurde von Martin im Hintergrund des Bildes angelegt, während im Bildvordergrund eine Kaffeegesellschaft dargestellt ist, die sich über ein Missgeschick der Kellnerin auslässt. In *Les Courses* wird diese Tendenz, das erwartete Bildgeschehen zu konterminieren, noch überspitzt: Hier ist nicht etwa ein Pferderennen oder vergleichbares dargestellt, sondern eine gut gekleidete Gesellschaft, der lediglich vereinzelt Requisiten beigefügt wurden, die einen Bezug zum Thema des Bildes haben.²⁷ Die Schlussfolgerungen aus dem Dargestellten sind offensichtlich: Die Themen werden in einen konkreten Gesellschaftsbezug eingebettet. Im Fokus steht also nicht mehr ein Tennisspiel oder Pferderennen, sondern der Umgang der Gesellschaft mit ebendiesen Formen der Beschäftigung.

Sports et divertissements: Worte und Musik

Saties Beiträge zu *Sports et divertissements* zeigen eine äquivalente Herangehensweise. Schon in der graphischen Darstellung von Gedicht- und Notentext ist eine alternative Lesart angelegt, die die Behandlung der Themen konterkariert: Auf den roten Notenlinien sind die schwarzen Notenköpfe platziert, es gibt keine Notenschlüssel, stattdessen stehen die Vorzeichen direkt vor jedem einzelnen Ton. Auf Taktstriche wurde ebenfalls verzichtet – strukturgebende Parameter lassen sich nicht ausschließlich anhand des Notentexts dechiffrieren.²⁸

Das Einbetten von Texten in die Kompositionen ist kein Alleinstellungsmerkmal von *Sports et divertissements*, sondern lässt sich für zahlreiche Werke Saties von Beginn an feststellen. Allerdings differiert die Art und Weise der Textbehandlung: Während in

²⁷ Vgl. Ulrich, Erik Saties Sports et divertissements, S. 120f.

²⁸ Die graphische Gestaltung gilt einheitlich für alle 21 Klavierstücke – auch für den Choral. Ebenso der Umfang: Jedes Stück ist auf nur einem Bogen notiert und jeweils nur einige Takte lang. Das Merkmal der Kürze ist signifikant in allen Werken Saties. Vielfach wurden in der Forschung die Parallelen zu Martins Zeichnungen als strukturgebende Parameter für die Musik angeführt. Da aber unklar ist, ob Satie die Zeichnungen überhaupt kannte, wird auf diese Einschätzung nicht eingegangen und damit auf einen komparatistischen Ansatz verzichtet. Vgl. zu Parallelen zwischen Illustration und Notation beispielsweise Grete Wehmeyer, Erik Satie, Regensburg 1974, S. 143ff.; Steven Moore Whiting, Satie, S. 402ff.; Stefan Ulrich, Erik Saties Sports et divertissements, S. 125ff.

den Kompositionen der 1890er Jahre und jenen um die Jahrhundertwende vor allem Annotationen und Anweisungen in den Notentext eingebettet sind, treten in den 1910er Jahren zunehmend programmatische Texte – Geschichten, Gedichte, Dialoge – auf. In *Sports et divertissements* entwirft Satie zu jedem Klangbild ein spezifisches Sprachbild: kurze Dialoge, Gedichte oder deskriptive Prosa. Dieses ist je nach Wortklang in den Notentext eingewoben. Damit löst sich der Zusammenhang zwischen den einzelnen Kompositionen auf, zu Gunsten einer stärkeren Vernetzung von Wort und Ton. Auf semantischer Ebene wird die Anbindung von Wort und zugehöriger Bedeutung ebenfalls teilweise aufgelöst, was sich beispielsweise in dem Gedicht in *La Chasse* zeigt:

„Entendez-vous le lapin qui chante? Quelle voix! Le rossignol est dans son terrier“²⁹

Das singende Kaninchen und die Nachtigall im Bau verdeutlichen wie die Dialoge und Gedichte in ihrem Bedeutungszusammenhang bewusst *ad absurdum* geführt werden. Stattdessen steht die lautliche Verbindung über der semantischen Konnotation. Dies legt letztlich einen Vorgriff auf die künstlerischen Strategien der Dadaisten nahe, mit denen Satie nur wenige Jahre später das Ballett *Relâche* erarbeiten sollte.

Bemerkenswert ist außerdem die Art und Weise, in der Bezug auf die titelgebenden Themen genommen wird. Ähnlich wie Martin die Erwartungshaltung der Rezipienten negiert, indem er die zentralen Bildinhalte in Opposition zum im Titel angekündigten Thema setzt oder ganz eliminiert, dreht auch Satie die Perspektive auf die Themen um. Im Gedicht zu *Le Réveil de la Mariée* tanzt die im Titel erwachende Braut mit ihrem Bräutigam, einem Hund. Dieser Tanz wird von Gitarren musikalisiert, die aus alten Hüten bestehen. In *La Pieuvre* verschluckt sich die titelgebende Krake an einem Krebs und tritt sich daraufhin verstört auf die Füße, um anschließend zur Erholung ein Glas Wasser zu trinken.³⁰ In *Le Water-chute* steht nicht die fröhliche Rutschpartie im Zentrum, sondern deren negative Auswirkungen, die diese auf das körperliche Wohlbefinden einer Frau hat. Und beim Feuerwerk im gleichnamigen *Le Feu d'artifice* steht nicht etwa die Faszination oder Bewunderung

²⁹ Auszug aus dem Prosagedicht zu *La Chasse*, zit. nach Orledge, *Satie the composer*, S. 213.

³⁰ Die Technik, Tiere zu vermenschlichen und Dinge zum Leben zu erwecken, ist bekannt aus Cartoons, die ab Mitte des 19. Jahrhunderts mehr und mehr in Zeitungen und Illustrierten publiziert wurden.

desselben im Vordergrund, sondern ein alter Mann, der über den Lärm und die Lichter verrückt wird.

Insgesamt lassen sich zwei Verfahren der Textierung herauskristallisieren. Ersteres löst die Semantik der einzelnen Worte auf zugunsten des Wortklangs und der Vernetzung mit der musikalischen Artikulation. Dieser Aspekt verweist auf den freien Umgang mit den einzelnen künstlerischen Ausdrucksformen und auf das Ziel, eine Gesamtheit des Ausdrucks zu generieren. Auch das zweite Verfahren betrifft die Auflösung der semantischen Ebene, allerdings steht sie hier in Bezug zur thematischen Konnotation der einzelnen Blätter. Diese Anbindung wird karikiert, indem die Erwartungshaltung des Rezipienten, die an die Bedeutungsebene des Titels geknüpft ist, durch das bewusste Verschieben der Perspektive irritiert wird. In diesem spielerischen Umgang mit den thematischen Vorgaben ist Saties Sichtweise auf die ihn umgebende Lebenswelt angelegt: Als genauer Beobachter entstellt er Topoi der modernen Welt und verleiht so seinem eigenen Erstaunen über die alltäglichen Phänomene Ausdruck. Diese Fokussierung auf das Alltägliche ist wiederum integraler Bestandteil von Saties Ästhetik und Ausdruck seines künstlerischen Selbstverständnisses. Darüberhinaus formiert sich hier ein weiteres Charakteristikum der künstlerischen Moderne: die Verweigerung gegenüber dem Establishment und die Vermischung von Hoch- und Populärkultur, die zunehmend zum Dogma einer Künstlergeneration wird und in vielfältigen Formen in den Kunstwerken in Erscheinung tritt.

Auch in der musikalischen Anlage wird der Bezug zu aktuellen ästhetischen Debatten deutlich. Ein Parameter ist die Kürze der Kompositionen: Keines der Stücke überschreitet eine Spieldauer von einer Minute oder – auf die Notation bezogen – einen Umfang von mehr als einer Seite.³¹

Satie ist kein Einzelfall: Die Tendenz, kurze Stücke zu komponieren, setzte zu Beginn des 20. Jahrhunderts ein und umfasst Werke von Komponisten wie Charles Ives, Arnold Schönberg, Igor Stravinskij oder Anton Webern.³² Bezeichnend ist, dass alle diese Komponisten nach neuen Wegen suchten, die Institutionalisierung und den vorherrschenden Traditionalismus im Musikbetrieb aufzubrechen. Die Kürze ist eines von vielen kompositorischen Mitteln, in der sich diese Reaktion ausdrückt. Auch

³¹ Da die Taktstriche und -angaben fehlen, können Angaben zum Umfang nicht anhand der Taktzahl gemacht werden.

³² Vgl. zur Kürze als kompositorisches Mittel der Moderne Simon Obert, *Musikalische Kürze zu Beginn des 20. Jahrhunderts* (= Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft 63), Stuttgart 2007.

Saties Musik lässt sich in diesen Zusammenhang einordnen: gegen die Megalomanie Wagners, gegen gängige Formen, die einen Entwicklungsgedanken in der Musik anlegen und schließlich gegen eine Musik, der eine ideologisch fundierte Spaltung in hoch- und minderwertige Werke inhärent ist. Insbesondere der zweite Aspekt – die Negierung eines sich entwickelnden Gestus in der Musik – ist in Hinblick auf das Parameter der Kürze von Bedeutung. Die Methode der Aneinanderreihung des musikalischen Materials, für die Grete Wehmeyer den Begriff ‚Baukastenmethode‘ prägte, ist bezeichnend für alle Werke des Komponisten.³³ Die daraus resultierende blockhafte Struktur, gepaart mit ostinaten, repetitiven Einheiten ist eines der Kennzeichen von Saties Musik, das dazu führt, dass den Werken eine statische und gleichzeitig luzide Architektur zugesprochen wurde und wird.³⁴

Auch in *Sports et divertissements* ist es diese Anlage, aus der sich der charakteristische Klang ergibt. Insbesondere die Aneinanderreihung repetitiv angelegter Figuren und die Umspielung einzelner Töne zieht sich durch jedes Tonbild. Auch die collageartige Montage musikalischer Zitate folgt dem Prinzip der Reihung: Kurze Motive werden eingestreut, um sogleich wieder von einer anderen Figur abgelöst zu werden, ohne dass ein Überleiten zur nächsten Einheit stattfinden würde. Auf eine funktionsgebundene Harmonik wird dabei ebenso wenig Wert gelegt, wie auf eine innermusikalische Dramaturgie, die einen Verlauf skizzieren könnte. Der Zusammenhang der Werke ist nicht in einem übergeordneten musikalischen Aufbau zu finden, sondern generiert sich aus der Flexibilität der einzelnen musikalischen Bausteine. Das musikalische Material ist autonom und kann beliebig variiert werden. Die einzelnen Bilder können für sich stehen, verbinden sich aufgrund ihrer strukturellen Offenheit aber auch miteinander. Aus dem Nebeneinander der einzelnen Blöcke resultiert im Gesamtzusammenhang ein Miteinander, da das einzelne Stück keiner geschlossenen musikalischen Form untergeordnet ist.³⁵ Dies wird insbesondere auch in *Le Tango* deutlich: Die Komposition ist eine satirische Reaktion auf die Tangowelle der Vorkriegsjahre, die Europa erfasste. Sowohl der Text als auch die musikalischen Elemente karikieren den populären Tanz: Als „danse du diable“ soll der Tango moderat und ‚sehr langweilig‘ gespielt werden. Die

³³ Vgl. Grete Wehmeyer, Erik Satie, S. 46–57.

³⁴ Vgl. bspw. Grete Wehmeyer, Erik Satie, Regensburg 1974; Robert Orledge, Satie the Composer, Cambridge 1990; Steven Moore Whiting, Satie the Bohemian, London 1999.

³⁵ Die Offenheit der formalen Anlage tritt besonders deutlich in Saties Vexations zu Tage. In dem Werk werden vier kurze musikalische Abschnitte (ein Abschnitt umfasst jeweils einen Takt), mit jeweils eigener Tonart, 840 Mal wiederholt. Die Komposition gilt als Modell für die Minimal Music der 1960er Jahre und wurde erstmals 1963 von John Cage in der vorgegebenen Weise aufgeführt.

Wiederholungszeichen am Anfang und Ende des Stückes signalisieren, dass es *ad infinitum* gespielt werden soll. Das schließt eine Aufführung in der vorgegebenen Form logischerweise aus.

Die strukturelle Anlage von *Sports et divertissements* widerspiegelt das Album-Konzept: einzelne Bilder, die für sich alleine stehen können aber unter einem ästhetischen Überbau als Einheit subsumiert werden dürfen.

Ein weiteres wesentliches Element, das prototypisch für Saties Werke ist, sind die musikalischen Zitate, die nicht mit dem zugrunde liegenden Material verflochten werden, sondern auf die musikalische Grundstruktur montiert oder zwischen einzelne Sequenzen geschoben werden.

In *Sports et divertissements* sind zahlreiche Zitate verarbeitet: In *Le Picnic* sind die charakteristischen ersten Takte von Debussys Cakewalk *Le petit nègre* (1909) integriert. In *Le Flirt* ist es die Melodie des französischen Kinderliedes *Au clair de la lune* aus dem 18. Jahrhundert; *Les Courses* endet mit dem Beginn der *Marsellaise*. Bemerkenswert ist unter anderem die Interaktion der gewählten Zitate mit dem Text der jeweiligen Kompositionen. In dem kurzen Dialog in *Le Flirt* lässt Satie seine Protagonistin sagen „je voudrais être dans la lune“ woraufhin in der Musik das *Au Clair de la lune*-Zitat erklingt. Das Zitat in *Le Picnic* wird wieder anders behandelt. Das Picknick ist als Volkstanz konzipiert, das Zitat aus *Le petit nègre* ist anders als beispielsweise in *Le Flirt* nicht auf eine musikalische Grundstruktur montiert, sondern als weiterer eigenständiger Baustein zwischen die Volkstanzeinheiten geschoben, die Anfang und Ende der Komposition kennzeichnen. Der Text greift das heranziehende Unwetter auf, das auch in Martins Bleistiftillustration skizziert ist. Schließlich endet das Stück abrupt: das Gewitter kündigt sich geräuschvoll an – die Gesellschaft hält das erste Donnern jedoch irrtümlicherweise für das Geräusch eines Flugzeuges – dies lässt den außermusikalischen Bezug zu Phänomenen der modernen Welt assoziieren.

Das Zitat aus der *Marsellaise* am Ende von *Les Courses* folgt auf die im Text skizzierte Niedergeschlagenheit der Verlierer des Pferderennens. Das musikalisch intonierte „Allons enfant de la patrie“ kann als Aufforderung an die Verlierer gesehen werden – Text und Musik ergänzen sich folglich zu einem stimmigen Ende der Geschichte, das man nur versteht, wenn man Text und Musik gleichermaßen berücksichtigt.

Die Behandlung der Stücke durch Satie macht deutlich, wie eng die

unterschiedlichen künstlerischen Ausdrucksebenen – Wort und Ton – aneinander geknüpft sind. Darüber hinaus veranschaulichen Kompositionen wie *Le Tango* die bewusste graphische Darstellung und Architektur der Werke – fällt eine Ebene in der Rezeption weg, zerfallen die Kompositionen zu unkonkreten musikalischen Kommentaren, die schriftsprachlichen Äußerungen verwandeln sich in irritierende und teilweise absurde Annotationen, deren Bezug zur titelgebenden Thematik nicht mehr nachvollziehbar ist. Die Notwendigkeit einer Symbiose aller Ausdrucksebenen vermittelt sich in Saties Bildern überdeutlich.

„Die neue Kunst des Büchermachens“³⁶

1975 veröffentlichte der Autor Ulises Carrión *Die neue Kunst des Büchermachens*. In dem polemischen Gedicht entwickelt Carrión eine Neudefinition dessen, was ein Buch ist, was es leisten kann, sollte und darf. Der Perspektivwechsel, der sich in der Schrift vollzieht, lässt Parallelen zur Konzeption der *livres d'artistes* in Frankreich aufscheinen. Wesentliche Aspekte können auch auf *Sports et divertissements* übertragen werden.

Carrión definiert das Buch als eine Folge von Räumen. Der Aspekt der Serialität, der in dieser Auffassung angelegt ist, schließt ein, dass jeder Raum „in einem bestimmten moment wahrgenommen“³⁷ wird. Aus dieser These ergibt sich Carrións Differenzierung von Buch und Text, denn:

„ein buch ist kein behälter für wörter, weder eine tasche für wörter noch ein träger für wörter.

ein schriftsteller schreibt, im gegensatz zur landläufigen meinung, keine bücher.

ein schriftsteller schreibt texte.“³⁸

³⁶ Ulises Carrión, *Die neue Kunst des Büchermachens*, erstmals erschienen mit spanischem Titel in der Zeitschrift *Plural*, No.41 (1975). Die deutsche Version ist abrufbar über <http://www.artistbooks.de/statements/carrion-deutsch.htm> (22.3.2016).

³⁷ Ebd. (Die Formatierung des Texts wurde auch im Folgenden, sofern nicht anders angegeben, gemäß der Quelle beibehalten.)

³⁸ Ebd.

Überdies gibt die Genese des Texts, die Textsorte, Auskunft darüber, was ein Buch ist:

„ein literarischer text (prosa) in buchform ignoriert die tatsache, daß das buch eine autonome raum-zeit-folge darstellt.

eine serie mehr oder weniger kurzer texte (gedichte z.b.), die in einem buch nach einer bestimmten ordnung verteilt sind, verdeutlichen die sequenzhafte natur des buches.

sie verdeutlichen sie, vielleicht benutzen sie die sequenzhafte natur; aber sie ordnen sie nicht unter oder passen sie an.“³⁹

Zweierlei wird in dieser Differenzierung deutlich: erstens das Prinzip der Aneinanderreihung einzelner Elemente, aus denen sich das Buch als Form konstituiert; und zweitens ein Textbegriff, der nicht automatisch an das Zeichensystem literarische Sprache gebunden sein muss, sondern alle Zeichensysteme umfasst, die aus (geschriebener) Sprache bestehen:

„geschriebene sprache ist eine folge sich im raum ausbreitender zeichen; das lesen der zeichen ereignet sich in der zeit.

ein buch ist eine raum-zeit-folge.

[...] bücher [...], als selbständige wirklichkeiten betrachtet, können jede (geschriebene) sprache, nicht nur die literarische sprache, sondern jedes andere zeichensystem enthalten.“⁴⁰

Aus diesen Aussagen Carrións lassen sich drei Thesen ableiten, die in *Sports et divertissements* bereits 1914 angelegt sind:

1. Das Buch als eine Folge von Räumen.

³⁹ Ebd.

⁴⁰ Ebd.

Jedes der Bilder in *Sports et divertissements* ist als Momentaufnahme konstruiert. Als fragmentarische Fokussierung auf unterschiedliche Aspekte der eigenen Lebenswelt und -zeit ist ihnen jene Serialität inhärent, die Carrión in seiner zweiten These artikuliert:

2. Die Autonomie des Buches ergibt sich aus der Abfolge von Raum und Zeit, die sich durch die Reihung einzelner Sequenzen aneinander ergibt.

Die Auffassung, dass alle Bestandteile gleichberechtigt und autonom koexistieren können, ergibt sich aus der Annahme, dass alle (schriftliche) Sprache eine Aneinanderreihung von Zeichen im Raum ist. Das Lesen dieser Zeichen erfolgt in der Zeit. Dies zieht die Auffassung des Buches als Raum-Zeit-Folge nach sich.

Die kurzen Prosagedichte, Dialoge und Kürzestgeschichten widerspiegeln die sequenzhafte Natur, die maßgeblich ist für die Konstituierung des Buches. Auf der musikalischen Ebene scheint dies gleichermaßen auf: Die Kürze als kompositorisches Attribut ist nicht nur eine Reaktion auf die musikalischen Verhältnismäßigkeiten der Zeit, sondern überdies ein Instrument, mithilfe dessen die Konstruktion des Gesamtwerks realisiert werden kann. Die Aneinanderreihung autonomer musikalischer Bausteine, wie sie in Saties Kompositionen erkennbar ist, fundiert diese Architektur des Buches und verweist auf eine ästhetische Auffassung der Zeit: die Idee, dass Kunst in Serie produziert werden kann und durch Einheitlichkeit nicht etwa der Status des Kunstwerks in Frage gestellt wird, sondern dass sich aus der Herstellung mehrerer Exemplare andere ästhetische Dimensionen für Kunst und Kunstwerk ergeben. Diese Auffassung wird später insbesondere von den Dadaisten und Surrealisten exemplifiziert und verweist bereits auf wesentliche Aspekte, die Walter Benjamin in seiner Schrift *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* (1935) aufarbeiten wird.

3. Es findet keine Hierarchisierung der einzelnen Bestandteile innerhalb eines Buches statt.

Was in der Forschung zu *Sports et divertissements* gemeinhin mit dem Bonmot ‚Intermedialität‘ umschrieben wird und zur Folge hat, dass Verbindungslinien zwischen den einzelnen künstlerischen Ausdrucksformen gesucht und gefunden werden wollen, wird ausgehend von Carrións dritter These anders perspektiviert. Sprache umfasst auch Zeichensysteme außerhalb der literarischen Sprache. In *Sports et divertissements* wird diese Auffassung auf multiplen Ebenen anschaulich: Saties musiksprachliche Kompositionen bedienen sich eines anderen

Zeichensystems als die textsprachlichen und visuellen. Gemein ist allen drei Bestandteilen – Wort, Bild und Ton – die Schriftlichkeit. In diesem gemeinsamen Nenner ist die Gleichberechtigung und organische Vermischung unterschiedlicher künstlerischer Ausdrucksformen angelegt. Saties Gedichte, Dialoge und Kürzestgeschichten sind nicht auf eine Aufführung hin erdacht. Anders als in seinen früheren Werken handelt es sich bei diesen Texturen nicht um Spielanweisungen oder Anmerkungen für den Interpreten der musikalischen Kompositionen, die er nicht laut verlesen wissen wollte, weil der Adressat nicht das Publikum war. In *Sports et divertissements* liegt der Fall anders: Weder scheint die Konzeption der Texte auf eine Eigentümlichkeit des Komponisten zurückzugehen, noch soll dieser Bestandteil der Sammlung dem Rezipienten vorenthalten werden. Vielmehr zeigt sich in der Anlage als nicht-vorführbares Material die Konzeption des Albums als (Künstler-)Buch: Die Gleichberechtigung aller am Kunstwerk beteiligten Elemente kann nur garantiert werden, indem die Rezeption in der in der Konzeption angelegten Weise erfolgt.

Als Zeichensysteme, die sich im Raum ausbreiten, werden die Elemente Wort, Bild und Ton als Folge von Sequenzen in der Zeit gelesen. Diese Sequenzen veranschaulichen wiederum die semantische Konnotation der Sammlung: Sie zeichnen als Momentaufnahmen ein Panorama der Lebenswelt- und zeit und verweisen damit gleichzeitig auf wesentliche Attribute der beginnenden Moderne: die zunehmende Dynamisierung aller Bereiche des Lebens, der Zeitenwechsel, der gesellschaftliche Umstrukturierungen ebenso beinhaltet wie eine Veränderung der politischen und sozialen Verhältnismäßigkeiten. Als Buch im Sinne Carrilóns besteht *Sports et divertissements* aus verschiedenen Bestandteilen, wovon einer das Wort, einer das Bild und einer der Ton ist. Alle diese Teile bilden die Struktur. Nur aus der Zusammenschau der Einzelteile ergibt sich diese Struktur, aus der allein sich schlussendlich Verständnis generieren kann.

Exkurs DADA

Auf Spurensuche in der Musik

Lisa M. Köstner

„Dada ist ewige Jugend“¹ schreibt Richard Huelsenbeck. Als klare Reaktion auf den ersten Weltkrieg positioniert sich DADA als eine generelle Anti-Haltung und Protestbewegung gegen gesellschaftlich konforme, hierarchische Systeme und Strukturen. Es galt durch Übertreibung und experimentelle Gereiztheit neue Vorstellungen und Werte hervorzubringen, die grundsätzlich von kritisch hinterfragender Natur waren. Ein neu konzipiertes Verständnis von Kunst und Klanglichkeit entsteht aus einer transformativen Umgangsweise im Spannungsfeld zwischen Tradition und Moderne. DADA als unmittelbar konfrontative Antwort auf die Folgen des Krieges ist nicht als bezugslose, separierte Kunst zu verstehen, sondern nährt sich aus einer zweckentfremdeten methodischen Vorgehensweise, die auch ihre Vorreiter hat.

Am 5. Februar 1916 eröffnete Hugo Ball in Zürich das Cabaret Voltaire, in welchem internationale Künstler auf schweizerisch neutralem Boden DADA zum Leben erweckten. Unter ihnen befanden sich Kunstschaffende aus den unterschiedlichsten Sparten. Angestrebt wurde der Gedanke einer *Anti-Kunst*: Kunst sollte aus und mit dem Leben entstehen und somit ein Teil desselben darstellen.² Beweglich, anstößig und provokativ probierte man sich in neu sinnstiftenden, ironischen Ausdrucksformen. DADA bedeutete ernster Spaß.

DADA und Klang

„DADA will nichts. DADA wächst.“³

Bei öffentlichen Auftritten spielte der improvisatorische Moment eine essentielle Rolle. Schon das Spiel mit der Sprache, welche zerlegt und auseinandergenommen wurde, offenbarte eine markante klangliche Komponente. Der Zweifel an der semantischen Konnotation des Wortes wurde durch Lautgedichte – also das freie

1 Günther Eisenhuber, Manifeste des Dadaismus, in: Anja Ohmer (Hg.), Aspekte der Avantgarde, Berlin 2006, S. 8.

2 Ebd., S. 11.

3 Richard Huelsenbeck (Hg.), DADA Almanach, Hamburg, 1980, S. 35.

Aneinanderreihen von Buchstaben – aufgegriffen und thematisiert: Wesentlich war das klangliche Resultat.

Gegenstände wurden zweckentfremdet. Das Geräusch und der Laut an sich erlangten eine neue Bedeutung. Im Experimentieren mit neuer Klanglichkeit nahm der *Bruitismus* eine besondere Stellung hinsichtlich der Auffassung von musikalischer Ereignishaftigkeit ein. Damit ging man gleichermaßen gegen alte konventionelle Regelsysteme der Musiklehre vor. Die Fokussierung auf rhythmische Elemente begann sich zu intensivieren. Daran angelehnt setzte auch das wachsende Interesse für außereuropäische Musikkulturen ein. Deren Verwendung von rhythmischen Mustern faszinierte und beeinflusste die Gruppe. In der DADA Bewegung wurden verstärkt ‚primitivistische‘ Strömungen reflektiert, unter anderem auch in der Jazzrezeption der Gruppe. Im Sinne einer neu definierten ‚Einfachheit‘ berief man sich auf eine ‚primitive‘, reine Welt, die etwa, so Hausmann, „in der Verwendung von reinen Lauten, Geräuschnachahmungen, im direkten Anwenden gegebenen Materials wie Holz, Eisen, Glas, Stoff, Papier zum Ausdruck kommt.“⁴

Auf den Begriff der *Anti-Kunst* bezogen, richtet sich diese Aussage klar gegen eine Künstlichkeit der Kunst. Eine solche Auffassung des Fremden, die mit den Attributen einfach, pur und authentisch operiert, ist im Sinne einer eurozentrischen Sichtweise nicht unbedenklich.⁵ Bemerkenswert ist jedoch, dass eine imaginierte Ästhetik und Reflexion des ‚Anderen‘ stattfindet.

Man fand sich in wilden und lauten Ausdrucksformen wieder. Dies äußerte sich beispielsweise in der Verwendung von Alltagsgegenständen wie Hupen, Rasseln, Flaschen, Weckern oder Schreibmaschinen, die dem Objekt eine neue Funktion zusprachen. Zudem konnte mit ‚Lärm‘, Dissonanz und Kakophonie Unruhe gestiftet und das Publikum provoziert werden. Grundlegende Aspekte, die in diesem Zusammenhang auftreten, sind die des Zufalls, der Simultaneität, der Überlagerung und der Vermischung.

In der Musik äußert sich die Spontanität in der Improvisation und in der Verwendung von nicht-musikalisch konnotierten Gegenständen mit der einzigen Vorgabe, Klanglichkeit zu erzeugen. Der Vollzug der Gleichzeitigkeit offenbart

4 Tobias Widmair, Art. Dadaismus, in: Ludwig Finscher (Hg.), Die Musik in Geschichte und Gegenwart², Sachteil, Bd. 2, Kassel [u.a.] 1995, Sp. 1055.

5 Natürlich ist dieses Phänomen auch dem Zeitgeist geschuldet, in dem sich die Faszination für das ‚Exotische‘ auch in der Kunst Bahn brach und u.a. Strömungen wie den Exotismus hervorbrachte. Wenn bspw. von ‚Negermusik‘ die Rede ist, so muss von einer damaligen anderen Bedeutungsgrundlage ausgegangen werden.

darüber hinaus eine Form von Vermischung, da sich durch simultanes Spiel Klangflächen übereinander legen und auf diese Weise eine tönende Collage erzeugen.⁶

Die musikalische Komponente im DADA konstituierte sich größtenteils aus Konzepten im Bereich von Klangexperimenten und Prozessen, deren ‚Kunstwert‘ im Entstehungsakt selbst begriffen wurde. Als ‚weniger wichtig‘ galt das Notieren und Festhalten eines solchen Moments, weshalb viele Stücke und klangliche Resultate gar nicht erst überliefert wurden und heutzutage entsprechend nicht mehr verfügbar sind. Dadurch wird der Werkbegriff für jene Produktionen oftmals negiert – dennoch kann von einigen DADA-Kompositionen⁷ die Rede sein.

DADA und Musik

„Die Frage: ‚Was ist Dada‘ ist undadaistisch und schülerhaft in demselben Sinn, wie es diese Frage vor einem Kunstwerk oder einem Phänomen des Lebens wäre.“⁸

Anhänger des DADA waren unter anderem die Komponisten Erwin Schulhoff und Stefan Wolpe. Bei der expliziten Nennung von ‚DADA-Musik‘ kommt es häufig zu unklaren Zuschreibungen. Viele Komponisten, die mit dadaistischen Ideen sympathisierten, schrieben nicht ausschließlich ‚DADA-Musik‘. An die vorherigen Ausführungen anknüpfend, stellt sich überdies die Frage, ob eine schriftlich fixierte Notation dem dadaistischen Geist nicht zudem widersprechen würde.

Die Attribute ‚sinnbefreit‘ und ‚definitionslos‘ schaffen sich wiederum ganz automatisch ein eigenes Programm: DADA ist durchaus exzentrischer Natur, und doch ist auch Anti-Ideologie eine Gesinnung.

Mit dem Brechen der Tradition und der gleichzeitigen Ablehnung des Neuen verschreibt sich die Bewegung einer strengen Programmatik. Darunter ist keine

6 Die Technik der Collage ist vor allem aus der bildenden Kunst bekannt, wird aber seit jeher von unterschiedlichen Disziplinen aufgegriffen und um- bzw. ausgedeutet. Die Grundidee des DADA forciert das multimediale Ereignis, nicht jedoch die Separierung einzelner Künste, weshalb die Übertragung von Techniken und Strategien anderer Künste nicht verwundert – auch wenn mit DADA vielfach eine literarische Strömung oder die bildende Kunst assoziiert wird.

7 Komposition wird hier verstanden im Sinne von lat. *compositio* = Zusammenstellung/ Zusammensetzung und differenziert von einem musiktheoretischen Begriffsverständnis verwendet.

8 Richard Huelsenbeck beantwortet auf diese Weise Fragen der Zuschreibung und Nennung. Vgl. Eisenhuber, Manifeste des Dadaismus, in: Anja Ohmer (Hg.), Aspekte der Avantgarde, Berlin 2006, S. 7.

allgemeine Negation zu verstehen. Vielmehr ergibt sich durch die Methoden der Zweckentfremdung und Neugestaltung ein transformativer Aspekt: Altes scheint nicht gebrochen zu werden, indem es eliminiert wird, sondern erhält durch die neue Anwendung eine andere Funktion – oder wie Tristan Tzara formulierte:

„Dada ist auf alles anwendbar, und dennoch ist es nichts, es IST der Punkt wo das JA und das NEIN aufeinandertreffen.“⁹

Innovative Tradition bei Max Reger

Auf der Suche nach klanglichen Vorboten der DADA Bewegung führt die Fährte schnell zu Max Reger. Geboren 1873 in der Oberpfalz studierte er unter anderem am Konservatorium in Sondershausen unter Hugo Riemann, der seine Lehre traditionsorientiert vermittelte. Regers anfängliche Begeisterung für Wagner wurde im Keim erstickt und er übernahm die vorgelebte Bewunderung seines Lehrers für die Werke von Johannes Brahms.

In der Rezeption zu Max Reger findet man mehrfach Quellen, die ihn als sogenannten ‚Traditionalisten‘ ausweisen. In der Tat operierte er mit historischem kompositorischen Material und bediente sich in seinen Arbeiten etablierter Formen. Doch schon ein kurzer Blick offenbart seinen vielschichtigen und innovativen Umgang mit Musik.

Ein erster wichtiger Punkt ist die Art und Weise, in der sich der Komponist Musikstücken annähert. Reger sah in diesem Vorgang eine Absorption und Einverleibung. Das eigene Verstehen und In-sich-aufnehmen bedeutete für ihn eine individuelle Auseinandersetzung, die durch ihre Interpretation im Grunde wieder ein neues Stück entstehen lässt.¹⁰

Diese Einstellung artikuliert sich auch in Regers Vorliebe für die Improvisation, die im gut durchdachten Spannungsverhältnis zu einer klaren Strukturiertheit steht. Derartige Vorgehensweisen relativieren in direkter Weise einen statischen, fest fixierten Werkbegriff, welcher weiters durch Regers inhaltlich formale Kriterien im „variativ-kombinatorischen“¹¹ Moment aufgebrochen wird. Die „freie Fantasie“¹²

9 Ebd., S. 8.

10 Susanne Popp und Susanne Shigihara, Max Reger. Am Wendepunkt zur Moderne, Bonn 1987, S. 52.

11 Ebd., S. 59.

12 Ebd., S. 54.

schärft den Fokus auf das musikalische Material, mit welchem spielerisch und unkonventionell gearbeitet werden kann. In einem handwerklich-prozessorientierten Verständnis wendet Reger Methoden der Collage, Variation und Vermischung an. Unter der „Komposition mit der Schere“¹³ versteht man das Kürzen und Streichen von Passagen, wie Reger es beispielsweise in den Beethoven-Variationen praktizierte. Die Seiten sind fein säuberlich mit Zusatzerläuterungen in roter Tinte markiert und wirken durch die unorthodoxen Streichungen mit schwarzer Tinte gleichzeitig auf einer visuellen Ebene. Diese Möglichkeiten der Abwandlung und Ausgestaltung deuten auf eine organische Werkvorstellung hin.

Kombinatorische methodische Verfahren zeigen sich in der Vermischung von Techniken aus unterschiedlichen Stilepochen. Die Essenz ist hierbei in einer Neukomposition zu finden, die aus alten Materialschnipseln besteht. Radikal spinnt sich diese Idee fort und führt in eine selbst erhobene Gesetzmäßigkeit:

„so nach und nach – nach vielen Wirrsalen und Kämpfen – lerne ich jetzt, was <Linie> in der Musik ist! Nicht die periodische runde und einprägsame Melodie war damit gemeint, sondern die freie, prosahafte, ohne Wiederholung fortschreitende Linie.“¹⁴

Somit kommt es bereits bei Reger zur Auflösung eines tonalen Zentrums. Musikalische Formparameter werden neu definiert und ausgetestet, indem sich – und das ist in der Kontroverse von Tradition und Moderne relevant – auf alte Formen bezogen wird. So ging es Reger nicht „um die Wiederherstellung ursprünglicher Bedingungen [...], sondern um die Nutzung der Tradition um der Zukunft willen.“¹⁵ Dies verdeutlicht, dass jede Abweichung einer Norm bedarf, von der sie abweichen kann. Anspielungen funktionieren nicht ohne das Spiel an sich. Demnach ist die Voraussetzung für die Moderne das Bezugssystem der Tradition, das benötigt wird, um sich darüber hinwegsetzen zu können.

Der Wunsch der ‚Entladung‘ (die Aufhebung einer semantischen Ebene) der Musik findet schon vor 1916 ihren Ausdruck. Mit der Aussage „Ich will nur Musik machen“¹⁶

13 Ebd., S. 72.

14 Christine S. Getz, Art. Max Reger, in: Ludwig Finscher (Hg.), Die Musik in Geschichte und Gegenwart², Personenteil, Bd. 13, Kassel [u.a.] 2005, Sp. 1424.

15 Ebd., Sp. 1425.

16 Ebd., Sp. 1409.

entzieht sich Reger jeglicher zugeschriebener, reflexiver Ästhetik. Und fügt sich ganz nach dem Motto: Kunst um der Kunst willen.

Dass Max Reger jedoch durchaus kontrovers betrachtet werden kann und seine Aussagen mitunter widersprüchlich sind, ändert nichts an seiner Methodik, Arbeitsweise und seinem Verständnis von Musik. Ihm gelang es,

„Konträres zu vermischen, in konventioneller Hülle Aktuelles umso überraschender zu sagen, und so mit Hilfe einer wohl einmaligen variativen Fantasie Tradition und Fortschritt zu einer wunderlichen Einheit zu führen [...].“¹⁷

Erwin Schulhoff auf Kriegsfuss mit dem ‚alten‘ Klang

Als Kompositionslehrer Erwin Schulhoffs zwischen 1907 und 1910 hatte Max Reger großen Einfluss auf das Schaffen des noch jungen Komponisten.

In den Lehreinheiten ließ Reger

„jegliche Systematik vermissen, seine Unterrichtsstunden bestanden aus großartigen Improvisationen [...]. Reger duldet keine Nachlässigkeit in der Komposition, er achtete auf korrekte Stimmführung und ließ kein Kokettieren mit äußerlichen Effekten zu. Drei große Namen der deutschen Musik sollten Vorbild für seine Schüler sein: Bach, Beethoven und Brahms.“¹⁸

Die Auseinandersetzung mit der Tradition in Verbindung mit neuen Herangehensweisen an das kompositorische Material sollte in einer präzisen, jedoch flexiblen Methode angewendet werden, in der das Vermischen von neuer und alter Klanglichkeit deutlich hervortreten soll. Ein Vorbild konnte wiederum eine Vorlage sein, derer man sich bedienen durfte und die man darüberhinaus weiter entwickelte.

Während Reger noch bewusst für das Neue im Alten plädiert, und es als dessen Voraussetzung ansieht, setzt sich Schulhoff schwungvoll darüber hinweg und äußert sich in zahlreichen Briefen und Schriften radikal und bisweilen polemisch:

¹⁷ Popp/Shigihara, Max Reger, S. 93.

¹⁸ Josef Brek, Erwin Schulhoff. Leben und Werk, Hamburg 1994, S. 16.

„Ich klage an, die nicht gewillt sind, ‚ihre Eltern‘ zu vernichten und somit alle Traditionen, um neue Formen zu schaffen, aus Furcht vor der Revolution, vor der Freiheit.“¹⁹

und weiters schreibt er in seinem Tagebuch am 10. März 1923:

„Ich habe nie für meine Zeitgenossen gespielt und nie für sie geschrieben, sondern nur immer gegen sie!! [...] Könnt ihr begreifen [...] begreifen, dass mein Schaffen, angeregt durch diesen europäischen Trümmerhaufen und Bevölkerungsmist nur Spott ist?“²⁰

Dieser Form der provokativen Abwendung liegt wohl auch die bewusste Demütigung seines Elternhauses zugrunde, dem er schuldhaft das Drängen in eine falsche ‚Bourgeoisiegesellschaft‘ vorwirft. Der Sprachgebrauch ‚der Eltern‘ ist zum einen wörtlich gegen die eigene Familie gerichtet und im Zuge dessen auch gegen eine ganze Generation. Häufig findet sich die Metapher des sich verbiegenden Geistes, der sich nicht frei und ‚nackt‘ verhalten kann. Im Umkehrschluss findet sich im DADA eine weitreichende Verwendung des nackten Körpers, als bloßes Sein, ohne falsche Umhüllung. Eine große Abneigung sieht Erwin Schulhoff in pathetischer, romantischer Musik, und bezeichnet ihre Eigenart sie als „große klangliche Geste, als ein Betäubungsmittel.“²¹ Er verlangt nach einer Losgelöstheit der Musik, unkonventionell in ihrem Sein. Das freie Streben nach Neuem, ohne Angst vor Verlusten. Musik solle

„in erster Linie durch Rhythmus körperliches Wohlbehagen, ja sogar Ekstase erzeugen, sie ist niemals Philosophie, weil dieser immer mehr durch Verkehrsformeln zur Aesthetik neigen wird als zur nackten Tatsache.“²²

Erkennbar wird hier die Forderung nach Einfachheit, nach dem ‚Wahren‘. In

19 Michael Märker, Erwin Schulhoff und die Tradition, in: Ales Brezina und Eva Velicka (Hg.), Aspekte der Musik, Kunst und Religion zur Zeit der Tschechischen Moderne, Bern 2009, S. 219.

20 Ebd., S. 219.

21 Ebd., S. 221. Durch den ersten Weltkrieg war diese Einstellung gegenüber einer ‚Pseudo-Kunst‘, die aus einer opportunistischen Gesellschaft resultierte, enorm angewachsen. Vgl. ebd.

22 Erwin Schulhoff, Schriften, hg. von Tobias Widmair, Hamburg 1995, S. 13.

Kunstströmungen, die diese Radikalität und Originalität dem Spießbürgertum entgegenhielten, fühlte er sich aufgehoben. Durch George Grosz gelangte er schließlich in den DADA-Zirkel und sympathisierte mit den Denkfiguren der Bewegung.

DADA-Spurensuche: zwischen Alt und Neu

Aus der Auseinandersetzung mit Reger und Schulhoff wird eine Fixiertheit auf die Beziehung von neuer und alter Klanglichkeit ersichtlich. Während Reger das Vergangene als Notwendigkeit des Heutigen sieht, positioniert sich Schulhoff gegenüber dem Vergangenen in einer eliminierenden Haltung. Das Moderne aber kann nur modern bleiben, wenn es mit der Zeit geht. Modernität ist demnach nie als Fixpunkt zu verstehen.

DADA will sich aus der Affäre ziehen, indem weder für das Eine, noch das Andere Stellung bezogen wird. Die Bewegung meint eine neue, ‚freie‘ Klanglichkeit hervorzubringen, die sich unschuldig und unbelastet gegen Vorheriges aufbäumt. Unter dem ‚Neuen‘ ist jedoch nicht ‚das Moderne‘ zu verstehen. Damit wendet sich das Konzept nicht bloß gegen ‚alte‘ Musik, sondern gleichermaßen sowohl gegen das Vergangene als auch gegen das Zukünftige und etabliert eine Figur, mit der ein Raum im Jetzt geschaffen werden soll, da nur dieser Zustand des akuten Seins sich gegen alles wendet, außer gegen den eigenen Kern.

Wenn man sich nun den Methoden widmet, mit denen gearbeitet wird, stellt man fest, dass sich dieser Jetzt-Gedanke in Formen der Improvisation und Prozessorientierung äußert. Weiters führt die gedankliche Basis zu einem freieren Umgang mit musikalischen Mitteln. Die Techniken der Variation, Aufspaltung und Vermischung verweisen auf eine organische Handhabung der Mittel.²³ Methoden und Techniken verschieben sich im weiteren Sinne auf einer parametrischen Ebene. Der methodische Umgang, beispielsweise mit der Variation, ist schon vorhanden, in der praktischen Umsetzung ist letztlich jedoch das *Wie* entscheidend und formgebend. Der Konflikt zwischen alt und neu war schon vor 1916 in aller Munde. Diese Dialektik ist wohl in allen Zeiten anzutreffen, ein einfaches Beispiel sind die *Querelle des Anciens et des Modernes* zwischen 17. und 18. Jahrhundert. Im Grunde kann auch

²³ All diese Techniken können jedoch nicht als spezifisch ‚dadaistisch‘ angesehen werden, sofern man überhaupt in diese Richtung argumentieren möchte: Bereits bei Schulhoff und Reger erkennen wir ebenso die Anwendung dieser Vorgehensweisen. Diese beiden Komponisten sind nur zwei Exempel neben vielen anderen in ihrer Zeit.

von einer andauernden *stabilen Veränderung* die Rede sein, und zwar in dem Sinne, dass die Tatsache der Veränderung unaufhebbar ist und somit letztlich eine verlässliche Vergänglichkeit impliziert werden kann.

Durch die verheerenden Folgen des ersten Weltkrieges und die daraus resultierenden tiefen Einschnitte in die Gesellschaft fand jedoch eine Zuspitzung des Diskurses um Tradition und Moderne statt, aus der sich letztlich Grundgedanken und -Konstellationen der dadaistischen Strömung entwickelten und manifestierten. Die Radikalität des Krieges spiegelte sich in der Hemmungslosigkeit und Vehemenz des DADA – getreu dem Motto: gegen starkes Gift muss auch starkes Kraut gewachsen sein. Gegen Vernichtung wird Vernichtung gerichtet. Diese Strenge wurde unter anderem über ironische Abhandlungen aufgeweicht.²⁴ Man findet also Spuren des DADA in vielen Ecken und Winkeln – DADA als Haltung oder als Geste vereint jedoch bestimmte Methoden und formt eine neue, individualisierte Ausdrucksästhetik aus.

In einer Auseinandersetzung mit Tradition und Moderne, wie sie sich auch im Dadaismus findet, steht der Gedanke der Entwicklung in ständig greifbarer Nähe. Dieser Aspekt nun findet sich auch auf musikalischer Ebene wieder, wenn man von der Auflösung klarer kompositorischer Strukturen spricht, die durch das Eingreifen und das Verändern einer linearen, aufbauenden Form, beispielsweise zu einer Aufhebung der tonalen Mitte, führen. Eine vermeintliche musikalische Erzählstruktur wird gebrochen und durch eine freie Führung der Melodie ersetzt – das jedoch keinesfalls Regellosigkeit bedeutet (und auch schon viele Komponisten vor DADA genutzt haben). Regeln und Gesetzmäßigkeiten sind sehr wohl vorhanden, nur ein Umformen dieser Konstrukte bedeutet eben nicht, dass es keine gibt.

Entwicklungen stehen auch im Zusammenhang mit Transformation. Diese äußert sich in der Schaffung neuer Formen und Haltungen – womit das ‚Alte‘ im ‚Neuen‘ fortbesteht. Sowohl das bewusste Aufgreifen als auch das Nicht-Aufgreifen einer Sache ist aussagekräftig durch die Art der Vorgehensweise und vermittelt somit eine direkte oder indirekte Bezugnahme.

DADA erscheint als transformative Zuspitzung eines ‚Alt-Neu-Konfliktes‘, in der die Grausamkeit des Krieges und die Vernichtung und Auflösung einer belasteten, an ihre Grenzen stoßenden Kunst aufgegriffen und neu definiert wird. Dies vollzieht sich in einer Art und Weise, die das Alte durch Provokation einfordert und das Neue

24 Ironie ist natürlich ebenso ein Mittel einer jeden Zeit. Die Ausdrucksformen variieren jedoch stark.

kritisch hinterfragt, bevor es überhaupt in Existenz gerufen werden kann. Im Sinne einer musikästhetischen Annäherung lassen sich bereits vor 1916 Tendenzen hin zu einer losgelösten Kunst und einem losgelösten Kunstverständnis finden.

The 'danseuse' constructing modernity Gendered visions of dance in Levinson, Divoire and Valéry*

Anna Leon

Dance modernity – here considered as it develops in continental Europe in the first decades of the 20th century – is notoriously associated with femininity. This article examines construals of the feminine in post-WWI (1920s–1930s) dance discourse in France by referring to texts by writers André Levinson – “the most erudite, perhaps the only contemporary critic of dancing after Gautier most of us can read”¹ according to Lincoln Kirstein – and Fernand Divoire, as well as by philosopher Paul Valéry. I will concentrate on Levinson’s seminal book *La Danse d’aujourd’hui* (1929) and his subsequent *Visages de la danse* (1933); Divoire’s *Découvertes sur la danse* (1924) and *Pour la danse* (1935); Valéry’s *L’âme et la danse* (1921) – written in the form of an ancient Greek philosophical dialogue taking place at a banquet – and the less poetic, more structurally developed argument-wise *Philosophie de la danse* (1936).² These authors, as representative of French modern discourse on dance as they are stylistically diverse (ranging from Levinson’s critical to Divoire’s poetic review-writing and from there to Valéry’s more theoretical texts), form important ‘entry points’ for the historian interested in dance of the mid-war period³ and illustrate the diversity of the era’s dance practices. An analysis of femininity in these authors’ theorization of dance can point to gendered aspects of the artists and dance models described in

¹ Lincoln Kirstein, *Dance. A short history of classic theatrical dancing*, New York 1977 [1935], p. 257. Given Kirstein’s position in favour of modern ballet his singling out Levinson in this way is not surprising.

² André Levinson, *La Danse d’aujourd’hui*, Paris 1929 (for an in-depth analysis of this work see Nicole Haitzinger’s article in this collection); *ibid.*, *Visages de la danse*, Paris 1933; Fernand Divoire, *Découvertes sur la danse*, Paris 1924; *ibid.*, *Pour la danse*, Paris 1935; Paul Valéry, *Dance and the soul* [1921], in: Jackson Mathews and James R. Lawler (eds.), *Paul Valéry. An anthology*, London 1977, pp. 291–326; *ibid.*, *Philosophie de la danse*, 1936;

http://cache.media.education.gouv.fr/file/Daac/30/0/valery_philosophie_danse_344300.pdf (10.01.2016). This last text was written on the occasion of a performance by Argentina but focuses on ‘Dance’ in a general sense.

³ The authors can moreover be seen as reinforcing their discourse’s importance in the dance landscape by affirming the centrality of their chronological and geographical context. For example, Levinson’s introduction to *La Danse d’aujourd’hui* points out “to what extent the splendour of today’s dance is multiple, to what extent its traits are diverse and its forms composite. No other activity expresses in a more immediate or more palpable way the mode of being of an era [...]”, Levinson, *La Danse d’aujourd’hui*, p. xii; while Divoire speaks of “Paris, capital of Art, Rome of the Arts – where all paths lead, from where, we still believe, all roads depart”, Divoire, *Découvertes sur la danse*, p. 10. Translation (of this and all following quotes, apart from those taken from Valéry’s *Dance and the soul*) from the French by the author.

their texts, but more importantly can shed light on the way in which their gendered discourse may define a vision of dance in the 1920s–1930s. In this article, I will consider how femininity is treated in these authors' works and how it becomes associated with dance. I will then examine how such a gendered vision of dance is further associated with a concurrent theorisation of dance's – dichotomous – relation to language, indicating certain implications of this construal of dance. Finally, I will investigate how the texts' gendered portrayal of dance can be historicised as part of the – practical but also largely discursive – process of defining the dance of the incoming century.

Men watching women

A first, directly striking way in which a discursivisation of woman becomes apparent in the writings of the corpus I am interested in is descriptive: the authors don't hesitate to describe and evaluate the physical and appearance-related traits of dancers, in passages interweaved with dance-analytical material, making the reader integrate such descriptions as parts of the analysis/review. For example, Divoire introduces a review thus: "But let us come to Rosalie Chladek: a fine profile, a nice face, a beautiful body and muscled legs with the calves of a classical dancer."⁴ Levinson at times adds a layer of criticism or downright physical eroticism (On Josephine Baker: "[...] her prominent rump, her arms intertwined and raised in a phallic simulacrum, the mimicry of her face, evoke all the prestiges of high negro statuary"⁵) in his descriptions. In this context, while feminine beauty may not guarantee a positive evaluation, ugliness more often than not paves the way for a negative one: for Levinson, Mary Wigman is a

"woman without youth or beauty, brunette with a face of a Mongolian, with a manly appearance, jerky lines, half Pythia and half Fury executing pantomimes whose abrupt and frustrated movements are snatched, struck, projected with

⁴ Divoire, *Pour la danse*, p. 229.

⁵ Levinson, *La Danse d'aujourd'hui*, p. 277.

an unjustified expense of muscular energy [...] The ugliness of the attitudes and transitions is only rarely saved by their ability to touch.”⁶

This interest in physical appearance is accompanied by expressions positing or portraying a stereotypical femininity: for Divoire the Ballets Suédois’ *Le Marchand d’oiseaux* is “a nice ‘delicacy’ of feminine art”⁷ while for Levinson, in rhythmic dance trying to emulate Duncan

“vanity and feminine hysteria were exasperated. We were overwhelmed by secrets confided through dance. But what was striking in this individualistic outburst, is [...] the same sheep-like spirit that rules over other manifestations of feminine intuition and most of all fashion.”⁸

Nevertheless, the dance of the European avant-garde and early modernism being a territory for reinventions of femininity and for practices overcoming traditional gender boundaries⁹, the authors cannot be limited to identifying established images of the woman in dance, but must also confront practices challenging such images. One way of achieving this is to deny feminine sexuality to alternative female figures: for instance, Levinson associates Duncan’s posited androgynous aspects with the sexual frustration/neutrality of a “frigid purity”¹⁰. Another way of including such figures in the discourse while avoiding their redefinition of femaleness is to present them as a ‘threat’. Levinson writes of girl troupes as a “force that, mistress of the music-hall, invades the operetta and threatens the opera. The Eve of the future, the anonymous sportive, the impersonal beauty, the crowd-being: the *girl*”¹¹. The muscular, sportive¹²

⁶ Levinson, *Visages de la danse*, p. 298f.

⁷ Divoire *Découvertes sur la danse*, p. 74.

⁸ Levinson, *La Danse d’aujourd’hui*, p. 464.

⁹ The possible sexual neutrality of Oskar Schlemmer’s figures, as well as subversive figures of female sexuality such as those portrayed by Valeska Gert come to mind here (cf. also Nicole Haitzinger, *Auftritt des Eros? Zur Re-Inszenierung von Labans Don Juan in der Tanzfotografie der 1920er Jahre*, in: Irene Brandenburg [u.a.] (eds.), *Tanz & Archiv: ForschungsReisen 6* (2015), pp. 110–123); at a discursive level, Valentine de Saint-Point was one of the dancers to propose alternative models of femininity.

¹⁰ Levinson, *La Danse d’aujourd’hui*, p. 161.

¹¹ Ebd., p. 354.

¹² Héléne Marquié underlines how in the 19th century sport and physical exercise become male – virile even – territories defining femininity by opposition. Cf. Héléne Marquié, *D’un univers à l’autre: le ballet romantique*, in: *Insignis 1* (2010), pp. 75–90, <http://s2.e-monsite.com/2010/05/15/81239254d-un-univers-a-l-autre-pdf.pdf> (10.01.2016). For Levinson as well “being sportive” is not really a profession,

'girls' – as opposed to women – become a modern-day incarnation of the forbidden fruit carrier, harbingers of the dangers of changing lifestyles; the girl/woman opposition further seems to correspond to a differentiation between high and low culture.¹³

The discursivisation of a male observer's view of a female dancer reaches a high point in Valéry's banquet, in which the experience of (men) watching (women) dance is almost akin to a sexually charged event. Phaedrus doesn't hesitate to verbalise:

"I dream of the softness, multiplying itself indefinitely, of these encounters and of these interchanges of virgin forms [...] I breathe in, like some heady and composite aroma, the mingling fragrance of this female enchantment [...]."¹⁴

Later in the dialogue, when the lead dancer Athikté has paused and the audience breathlessly awaits her next move, Socrates says: "instant entirely virginal. Instant when something must break in the soul, in our expectation, in this assembly"; Eryximachus agrees: "the whole lovely fiber of her smooth, muscular body, from the nape of her neck to the heel of her foot, progressively expresses and twists itself; all is aquiver"¹⁵.

Dance as woman

Entrenched gender definitions often being supported by oppositional dichotomies, the authors also sketch out images of virility in male dance(rs): Malkovsky displays a "harmonious virility", Kniaseff with Drosdorff a "male beauty that doesn't leave one indifferent" (Divoire)¹⁶, Escudero a "male prestance" (Levinson)¹⁷... Multiple other

but a way of being, a tyrannical and exclusive mode of culture, a logic of reflexes, an intelligence of the muscle, a function", Levinson, *La Danse d'aujourd'hui*, p. 364.

¹³ Cf. Andrew Hewitt, *Social Choreography. Ideology as performance in dance and everyday movement*, Durham 2005, p. 177; Hewitt dedicates a whole chapter (5) to the passage "from woman to girl". Modern dancer Maud Allan reproduces, in her memoirs, the association of (artistic) dance with a stereotypical femininity in opposition to physical exercise: "a drill sergeant is all very well for soldiers; dumb-bells and elastic exercisers for raising up lumps of muscles; but a woman who seeks grace of movement is best served when she strives to harmonise motion with inspiration [...]". Maud Allan, *My life and dancing*, London 1908, p. 63f.

¹⁴ Valéry, *Dance and the soul*, p. 298f.

¹⁵ Ebd., pp. 304f.

¹⁶ Divoire *Découvertes sur la danse*, pp. 104, 138.

¹⁷ Levinson, *Visages de la danse*, p. 194.

stereotypes (often extremely violent for the contemporary reader, concerning non-Western cultures in particular) can be found in the texts considered. The difference between this generally stereotype-laden style of writing and the use of the feminine image in particular, is that the feminine stereotype seems to not only characterise the dance of women, but also essentially participate in the construction of a vision of dance *itself*: the dance of women might have certain traits because it is feminine, but also dance is feminine.

In Valéry's *L'âme et la danse*, the first time dance is mentioned by the main interlocutor Socrates it is instantly associated with femininity: "life is a woman who dances".¹⁸ Levinson's ideal classical dancer is also a woman: "pricking with her pointe [*piquant de la pointe*], the *danseuse* evaded everyday life's constraints to enter into the legend, to surround herself with an ideal aureole"¹⁹. Divoire's anti-classical ideal dance is not to be found in men:

"Did [contemporary dancers] attempt, with the beautiful and living human body, to resolve abstractions, to deform muscles, to reduce dance to automatism or to an 'école's' discipline? Then with all my force I will try to shout at them: 'Don't kill the life *in the bodies of women and children*'."²⁰

The dance characterised by femininity becomes particularly salient in Divoire's preface to *Découvertes sur la danse*. In the form of a possibly dreamt or imagined narrative, it tells of the author's visit to a museum in Naples and his walk through the city with a bacchanale dancer – a memory of his youth – whom he meets in the museum. The dancer is female; the dancer is unnamed (Divoire addresses her by 'danseuse'); the dancer, coming from a projected ancient past, is pure of contemporary influences and modern urban lifestyles; the dancer proclaims dance as truth; the dancer is a dream-like feminine creature symbolising and summarising Divoire's view of dance.

¹⁸ Valéry, *Dance and the soul*, p. 295. The only time a 'danseur' is mentioned in the dialogue, he is unattractive, exceptional and not a 'man proper': "As for the little boy dancer who is so ugly, they call him Nettarion", p. 297.

¹⁹ Levinson, *La Danse d'aujourd'hui*, p. 186, italics for French terms added by the author. While Levinson has in this passage spoken of the 'danseur' as well (and while he doesn't propose a definition or general conception of dance as female), it is the ballerina – and the specifically female technique of pointe – that leads to the legendary, ideal aureole. Some of *La Danse d'aujourd'hui*'s chapters form portrait-like foci on 'ideal' classical figures, all feminine.

²⁰ Divoire, *Pour la danse*, p. 17, emphasis added.

While dance criticism in the early 20th century is a predominantly male domain, women's dance-related writing is ample; and it is not only the male gaze – and typewriter – that portrays dance as female. With arguably different intentions but no less essentialising words, one of the most prominent and iconic female modern dancers, Isadora Duncan, also pursues this image:

“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. [...] She will realize the mission of woman's body and the holiness of all its parts [...] She shall dance the freedom of woman [...]”²¹

The silent ‘danseuse’

The distinction between a – male or female – author and a discursive female dance(r) further seems to correspond to a distinction between the one who writes, who verbalises, from the one who dances – and doesn't verbalise. This in turn reflects an opposition between (feminised) dance and language, characteristically articulated in the distinctly modern portrayal of dance as impossible to pin down in writing²², escaping words through its fleeting physicality. It is indeed possible, in the texts studied here, to find a description of dance's very nature as ‘ungraspable’: for Valéry, the dancer “pours out instability [...] she creates in spirits the idea of another state, an exceptional state – a state that would only be action [...]”.²³ The philosopher's famous metaphor of the dancer as flame can be read as encapsulating dance as a state of constant transformation, exceeding words. Valéry considers that the body, when dancing, ignores its surroundings, its sensations attuned towards itself: “the dancer has no outside... Nothing exists beyond the system that she forms

²¹ Isadora Duncan, *The dance of the future* [1928], in: Selma Jeanne Cohen (ed.), *Dance as a theatre art. Source readings in dance history from 1581 to the present*, Princeton 1992 [1974], pp. 123–129, p. 129. (This text was first drafted in 1902 or 1903).

²² Levinson, for instance, writes: “no artistic expression escapes investigation more easily or defies analysis more obstinately than dance movement, the most fleeting of all, a writing which is erased as soon as it is traced and that no vocabulary manages to stabilise”. Levinson, *La Danse d'aujourd'hui*, p. xii.

²³ Valéry, *Philosophie de la danse*, p. 7f. On the relationship between dance's fleeting presence and the writings of Valéry see also: Gerald Siegmund, *Abwesenheit. Eine performative Ästhetik des Tanzes*. William Forsythe, Jérôme Bel, Xavier Le Roy, Meg Stuart, Bielefeld 2006, pp. 49–58.

for herself with her acts”; the philosopher compares this closed system to the state of sleep, reflecting on dance as an “artificial somnambulism”.²⁴ The being pouring out instability is a ‘danseuse’, not a ‘danseur’; the flame is a ‘danseuse’, not a ‘danseur’; the person with no outside is a ‘danseuse’, not a ‘danseur’.

It is again noteworthy that the representation of dance as silent is not only characteristic of male writers: female dancers of the period also posit dance – a projection of their self-as-‘danseuse’? – as ‘beyond-words’. For Loïe Fuller, “in experiencing one sensation we cannot express another by motions, even when we can do so in words. [...] motion and not language is truthful [...]”²⁵ while Duncan recounts “It has taken me long years to find even one absolutely true movement. Words have a different meaning”²⁶. As emancipatory and affirming of woman-ness as a number of early modern dancers might have been in their performance practice, and as forcefully as a figure like Duncan might have advocated woman-ness and in her writing (her “dancer of the future” will do no less than “dance the freedom of woman”), the practice seems disconnected from the discourse through the qualitative differentiation of dance and the word.

An un-write-able ephemerality, a self-consuming flame, a sleep-like semi-consciousness: dance is not only female, but also silently separated from the word. The dance of modernity is indeed partly defined by its unspeakability, its ephemeral essence opposed to writing, in certain cases related to the negation of (ballet-inherited) linguistic models of plot and narrative in favour of corporeal presence, fleetingness, physicality as well as the qualitatively particular ‘language’ of movement. In the texts under analysis here, while a causal relationship between dance’s femininity and dance’s silence is never affirmed as such – dance is not claimed to be silent *because* of being female – a triangle linking dance, non-verbalisability and femaleness is progressively drawn, fusing a myth of dance as woman with a myth of dance as silent or beyond language.

The ‘danseuse’ constructing modernity

As striking as the muteness of the written/discursivised ‘danseuse’ might be, it would be simplistic to consider that the female dancer – even in male-produced discourse –

²⁴ Valéry, *Philosophie de la danse*, p. 9.

²⁵ Loïe Fuller, *Fifteen years of a dancer’s life*, London 1913, p. 72.

²⁶ Isadora Duncan, *My life*, London 1988 [1928], p. 8.

never articulates herself in any idiom other than corporeal movement. Indeed the authors considered do at times give her a voice – Divoire in particular often transmits quotes and/or excerpts from interviews with dancers; in *Pour la danse*, he even provides a collection of responses to ‘what dance is’ by dance artists including multiple women.

Even more informative in terms of the discourse analysis interesting us here, however, is the *staged*, fictional voice given to the female dancer, a particularly interesting example of which can be found in Valéry’s work. In the ending culmination of *L’âme et la danse*, Athikté has swirled until she falls before the interlocutors’ eyes. When she comes to, she speaks: “I feel nothing. I am not dead. And yet, I am not alive! [...] Refuge, refuge, O my refuge, O Whirlwind! I was in thee, O movement – outside all things...”²⁷. The one and only time she opens her mouth, Athikté’s speech expresses a craving for a return to the state of movement, the state where language was absent – or possibly not needed. In effect, if Athikté speaks only to refer back to her dancing muteness, it is conceivable that her short phrase also transmits the observer’s (Socrates’, Valéry’s) own attraction towards a state where silence is sufficient; in Gabriele Brandstetter’s words, dance “tempts the poet with his probably greatest and most silent desire: the longing for eloquent silence”²⁸.

Supporting such a reading, Valéry takes particular care to stress that his reflection on dance is one of a person who doesn’t dance²⁹ - who therefore faces the challenge of verbalising the unverbalisable. Valéry recognises dance’s communicative capacity without the need for language: he describes the way in which the resonances and rhythms of the dancing body can be transmitted to the spectator³⁰, breaking dance’s somnambulist solipsism – the philosopher is drawn to a language that is not one. Levinson and Divoire also envision dance as able, in its non-verbal way, to express the unspeakable (Levinson: “The ballerina’s arabesque can be deciphered as the visible sign of an unspeakable message”³¹) and transmit the truth that words cannot contain: (Divoire: “words can lie. Gesture demonstrates”³²).

The female dance(r) manages to communicate in an essentially non-verbal way, but furthermore represents a kind of knowledge that can illuminate the spectator in a

²⁷ Valéry, *Dance and the soul*, p. 326.

²⁸ Gabriele Brandstetter, *Poetics of dance. Body, image and space in the historical avant-gardes*, New York 2015 [1995], p. 235.

²⁹ Valéry, *Philosophie de la danse*, pp. 3, 6.

³⁰ *Ebd.*, p. 10.

³¹ Levinson, *La Danse d’aujourd’hui*, p. 124.

³² Divoire, *Découvertes sur la danse*, p. 13.

manner that verbalised knowledge might not. Valéry's banquet's interlocutors, for example, consider Athikté's dance as a mutely eloquent manifestation of their own actions' nature, which they have little reflective access to; she has "something Socratic – teaching us, in the matter of walking, to know ourselves a little better".³³ The dancer's action and its possibility of founding a kind of knowledge are elaborated in *Philosophie de la danse*, in which dance becomes a model for understanding other arts as non-teleological, action-based pursuits. Even poetry, the art of words par excellence, is analysed in terms of the act bringing it into existence in the moment of reciting, understood as a dynamic event beyond the mere word: "To start reciting verses is to enter into a verbal dance"³⁴.

It is therefore possibly *through* and not despite its muteness, that dance can conceivably 'speak', communicate; it is possibly *through* and not despite its corporeal, action-based nature that it can form a type of knowledge and even become a model for other domains of artistic activity. Even if an appreciative evaluation of dance's language and knowledge can be identified in these texts, then, this language is different, beyond words; and this knowledge is action-based, distinct (dance is "action transposed in a world, in a kind of *space-time* that is not exactly the same as that of practical life"³⁵, writes Valéry); one could say it is knowledge as a state of being. Dance – and the generic figure of the 'danseuse' – becomes associated with a qualitatively separate, non-discursive and therefore Other kind of knowledge and communicability: a modernist view of dance as autonomous and distinct³⁶ is contained in the French texts' portrayal of the dance-woman and her moving corporeality dualistically dissociated from language.

What came before

Among a proliferation of female voices on dance, I have focused here on male critics and theorists' discursivisation of a female dance and its dichotomous relation with

³³ Valéry, *Dance and the soul*, p. 302.

³⁴ Valéry, *Philosophie de la danse*, p. 11. Dance is often used as a cultural metaphor in that period: see Kristina Köhler, *Dance as metaphor – metaphor as dance. Transfigurations of dance in culture and aesthetics around 1900*, in: Herbert Grabes, Ansgar Nünning, Sibylle Baumbach (eds.), *Metaphors shaping culture and theory*, Tübingen 2009, pp. 163–177.

³⁵ Valéry, *Philosophie de la danse*, p. 4.

³⁶ For an analysis of modern dance's 'non-discursive' knowledge and its association with figures such as Mary Wigman, see Gabriele Klein, *Dance in a knowledge society*, in: Sabine Gehm, Pirkko Husemann, Katharina von Wilcke (eds.), *Knowledge in motion. Perspectives of artistic and scientific research in dance*, Bielefeld 2007, pp. 25–36, esp. p. 28f.

language. But it is impossible to consider a French text corpus, essentially associating dance with femininity while denying it the ‘parole’, without considering it in the light of a strikingly similar – also French, feminising and silencing – dance discourse: that of 19th century romanticism. Romantic ballet is in effect a phenomenon imbued in woman-ness: the romantic ballerina dances (in detriment of the male dancer); she is looked at, described, objectified; she is “a dream creation of male imagination about feminine eroticism”³⁷. The experience of dance, between female dancer and male spectator, becomes eroticized (the extent to which Valéry’s interlocutors’ sexually charged experience described above seems like a glimpse into an 1830s Opéra spectator’s mind is striking). At the same time dance, which in the ballet d’action tradition had strived to turn into a language, becomes in romanticism “the speech of the inexpressible”³⁸; the romantic dancer exists beyond language. Both the woman-ness and the muteness of romantic ballet are formulated by male authors in discourse: star dance writers such as Théophile Gautier wrote ballet libretti but most importantly also forged romantic ballet in critical writing.³⁹

This parallel between early 20th century dance discourse and romantic ballet writing is not only due to my appraisal of their similarity concerning their construal of dance-as-woman; it is also hinted at by the texts themselves. Valéry’s *L’âme et la danse* appeared in an issue of the journal *Revue musicale* on 19th century dance; while it presents a qualitatively modern view of dance, then, it could also partly be conceived through the prism of romantic ballet. In the same journal, Levinson contributes a text on Gautier and his role in romantic ballet in which he underlines its feminine ideal: in 1830, Levinson writes, “the *danseur* is erased, he is reduced to pantomime. He gives way to the *danseuse*, aerial being, diaphanous materialisation of ‘feminine eternity’”⁴⁰. In this framework, he presents Gautier as having no match

³⁷ Anne Middelboe Christensen, *Deadly sylphs and decent mermaids: the women in the Danish romantic world of August Bournonville*, in: Marion Kant (ed.), *The Cambridge companion to ballet*, Cambridge 2007, pp. 126–137, p. 137. Cf. also Susan Leigh Foster, *Choreography and narrative. Ballet’s staging of story and desire*, Bloomington 1996, chapter 5.

³⁸ Kirstein, *Dance*, p. 245. See also Foster, *Choreography and narrative*, p. 218.

³⁹ Just like modern dancers verbalised their opinions on dance – most often in the form of autobiographies (Duncan, Nijinska, Baker, Allan, Saint-Denis...) and sometimes in the form of manifestos (de Saint-Point; Duncan’s *Dance of the future*) – in the framework of a male-dominated discourse, Gabi Vettermann underlines that 19th century dancers also “used the mass press in order to propagate their interests.” Gabi Vettermann, *Critique – the Public. Marketing*, in: Claudia Jeschke, Gabi Vettermann, Nicole Haitzinger, *Les choses espagnoles. Research into the hispanomania of 19th century dance*, Munich 2009, pp. 99–123, p. 107.

⁴⁰ André Levinson, *Théophile Gautier et le ballet romantique*, in: *Revue musicale numéro spécial* (1921), pp. 53–66, p. 56. Italics for French words added by the author. For a presentation of the role of the *Revue musicale* in its historical context, see Marie-Noëlle Lavoie, *Dance in Henry Prunière’s La*

for putting dance spectacle into words – for articulating muteness (Gautier’s texts have, for Levinson, *documentary value*⁴¹: they are not historical sources on dance-related discourse, but historical sources on dance itself).

Quoting the romantic critic, Levinson re-states dance’s muteness: “Dance [...] is a mute rhythm, a music that one looks at. Dance is little adapted to rendering metaphysical ideas; it only expresses passions”; as well as its fundamental focus on woman: “Miss Fanny Elssler is tall, supple and well-formed [...] her legs, with an elegant and pure turn, bring to mind the vigorous slenderness of the legs of Diana, the virginal hunter”⁴² (for Levinson this constitutes praise for Elssler). A certain continuity can therefore be drawn between Levinson and the romantic criticism tradition; the modern critic is, in effect, an advocate of classical ballet’s revival in the 20th century, albeit in a distinctly modernist dimension in which the ‘purity’ of movement is accentuated in detriment of overtly psychological or narrative aspects. Levinson’s version of the female dancer’s silent language is coherent with the ideal expression of a living, felt, but ‘pure’ form:

“the ballerina, raised on point in a unique and continuous vertical line passing through her from the occiput to the nail of the pointed toe, is the supreme expression of this ideal operation folding the body’s forms to those of thought.”⁴³

But a critical discourse on dance’s femininity can also participate in the formulation of a clear-cut, complete break with the romantic past. The most representative author in this respect among the ones considered here is Fernand Divoire, often critical of ballet and proponent of a Duncan-modeled natural dance, the dance of ‘women and children’ and of the bacchanale ‘danseuse’ opposed to the mechanized, regulated movement of urban life:⁴⁴ here, femininity as an essential attribute of dance is adapted to a different aesthetic vision of dance and contributes to the passage between old and new dance models.

revue musicale (1920–40): Between the early and the modern, <http://www.rilm.org/historiography/lavoie.pdf> (10.01.2016).

⁴¹ Levinson, Théophile Gautier et le ballet romantique, p. 58.

⁴² Gautier quoted in ebd., pp. 59f., 60f.

⁴³ Levinson, La Danse d’aujourd’hui, p. 120.

⁴⁴ It is interesting to note that Divoire’s writings seem to conflate classical ballet and ‘choreography’: the natural, non-verbal expression of modern dance is opposed to the *writing* of dance. Cf. Divoire Découvertes sur la danse, p. 34.

From this historical perspective, the figure of the feminine in 1920s-1930s French dance writing seems able to participate both in a discourse of continuity with romantic criticism, following certain of its tendencies while expressing contemporary specificities (Levinson), and in a discourse of rupture, associating the image of woman with attributes of a new dance (Divoire). In both scenarios, femininity participates in moulding a vision of early 20th century dance through a negotiation about its situation in dance history, indicating that the discursive ‘transition’ towards modernity is more complex than a linearly conceived paradigm shift and reflecting the multiplicity of dance practices coexisting in this era.

Words and deeds

For Lucia Ruprecht, romantic ballet “is an aesthetic movement both embodied and discursive”⁴⁵; as I have tried to show, her statement is equally true concerning the dance of the early 20th century – and femininity actively participates in this discursive construal. But what of the dance itself? What of the dance *praxis*, the real women – and men – on stage? What of the real men – and women – of the audience and their experience of dance? Nicole Haitzinger tackles this distance between discourse and praxis in her analysis of female travesty dancers on the 19th-century stage, showing that their practice and presence might go beyond classificatory gendered discourses of their era.⁴⁶ Similarly, in the first decades of the following century, it is possibly dance discourse much more than dance praxis that can be grasped by a schematic, essentialised femininity, as important as that discourse might be in influencing perceptions of praxis: the authors might finally be correct in claiming that their texts cannot fully pin down the action of dance (or of femininity itself, since the texts’ discursivised woman cannot contain the multiplicity of femininities experienced or represented on – and off – stage).

Woman-ness in early 20th century dance discourse, however, can be considered as something more than a classificatory projection from which practice manages to escape: it can be read as part of the exploration of dance modernity in its emergence. The dance of the early 20th century – often through the work of female choreographers and interpreters – proposed new styles of dance, types of movement

⁴⁵ Lucia Ruprecht, *The romantic ballet and its critics: dance goes public*, in: Kant (ed.), *The Cambridge companion to ballet*, pp. 175–183, p. 175.

⁴⁶ Nicole Haitzinger, *Female bodies as the Other alterity on stage*, in: Jeschke, Vettermann, Haitzinger, *Les choses espagnoles*, pp. 80–98.

and movement vocabularies, as well as new dimensions of traditional dance forms, which in turn created the need for concepts, descriptions, analyses. In this framework, woman-ness also takes the role of a provisional grid of analysis for dance: a flexible concept, a ‘Suchbegriff’⁴⁷ active in the process of grasping dance modernity and its relationship with a not-so-faraway past. Indeed, while a combined analysis of their texts gives rise to an image of dance as woman, Levinson’s woman is not the same as Divoire’s, and Divoire’s is not the same as Valéry’s: she is adapted to each author’s vision of dance and the ways in which dance inventions incite him to respond to them. Permeating dance modernity’s discourse, the notion of the feminine illustrates, for the contemporary researcher, 1920s-1930s writers’ search for ways of putting into words the ‘new’ dance.

In my initial confrontation with the texts considered, I was struck by the nonchalance with which women were described, evaluated, *posited* as such; by the naturalness with which the ‘danseuse’ was portrayed; by the delicate interweaving of dance and gender discourses. My initial reaction was to ask how such sources can be dealt with in the present – dealt with psychologically by the contemporary (male or female) reader, but also critically, without transforming their analysis into a sociologist reduction or a purely gender-based reading. Having examined how the association of dance with femininity participates in the construction of an aesthetic, dance-historical and even ontological (in the sense of its non-linguistic, qualitatively specific *nature*) conception of early 20th century dance, I have here tried to shift the focus from the issue of woman-ness per se towards a consideration of its use in the formation of dance in discourse. Be they heirs, reinstators, shifters or challengers of previous dance-critical discourses; be they indiscreetly descriptive, stereotypically feminizing, admiring or simply sexist, it is as discursive forgers, as literal wordsmiths of dance that I have decided to treat the authors and texts considered here. And it is in the authors’ effort to *speak* of dance that the ‘danseuse’ silently swirls, both so close and so far from the real dancer that they religiously observed night after night, before writing their thoughts about her on paper.

*This article was written in the framework of the research project “Phantasma des Modernen Tanzes”, funded by the Stiftungs- und Förderungsgesellschaft, Paris-Lodron Universität Salzburg.

47 I owe this concept to Nicole Haitzinger.

Pavane fantastique Aubrey Beardsleys Einfluss auf die Selbstinszenierung Alexander Sacharoffs

Gabriel Negraschus

Alexander Sacharoff ist für den modernen Tanz von besonderer Bedeutung, da er als einer der ersten männlichen Solotänzer der Moderne der vorherrschenden Feminität im Tanz keine ausgeprägte, stereotype Maskulinität entgegensetzte.¹ Sowohl seine Tänze als auch sein Auftreten waren androgyn angelegt, wobei dies beim Publikum ambivalente Gefühle auslöste. Diese Androgynität ist sicherlich einer der Gründe, weshalb Sacharoff von bildenden KünstlerInnen seiner Zeit zahlreich dargestellt wurde. Auch er selbst verewigte sich in bildnerischen Medien. In diesem Artikel möchte ich den Einfluss eines britischen Künstlers erörtern, der im Zusammenhang mit Sacharoff erstaunlich selten genannt wird: Aubrey Beardsley. 1913 bemerkte der damalige Direktor der Hamburger Kunsthalle, Alfred Lichtwark, dass Sacharoff ihn „lebhaft an die kranke Kunst Aubrey Beardsleys erinnerte“.² Wenn man bedenkt, wie bekannt und beliebt Beardsleys Kunst europaweit war, ist es verwunderlich, dass die Brücke von Beardsley zu Sacharoff bisher so selten geschlagen wurde. Da Lichtwark ein Zeitzeuge ist, der Sacharoff selbst tanzen gesehen hat, sollte man spätestens hier hellhörig werden. Diese Aussage – so abwertend sie in diesem Fall auch sein mag – lässt Schlüsse darauf zu, inwiefern die Stimmungen, die sich in Beardsleys Bildern transportieren, auch in Sacharoffs Tänzen vermittelt wurden. Der Einfluss wird auch in Bezug auf Sacharoffs Stil der Kostümentwürfe deutlich, insbesondere bei der *Pavane fantastique* von etwa 1916/17.

¹ Vgl. Patrizia Veroli, Der Spiegel und die Hieroglyphe. Alexander Sacharoff und die Moderne im Tanz, in: Frank-Manuel Peter und Rainer Stamm (Hg.), Die Sacharoffs. Zwei Tänzer aus dem Umkreis des Blauen Reiters, Köln 2002, S. 169–216, S. 169.

² Alfred Lichtwark 1913, zit. in Rainer Stamm, Alexander Sacharoff – Bildende Kunst und Tanz, in: Peter/Stamm (Hg.), Die Sacharoffs. Zwei Tänzer aus dem Umkreis des Blauen Reiters, S. 11–45, S. 39.



Alexander Sacharoff, *Pavane fantastique*,
Kostümentwurf (Collage) um 1916/17,
Städtische Galerie im Lenbachhaus, München.

Es handelt sich bei dieser Collage um eines der künstlerischen Selbstzeugnisse Sacharoffs. Die tatsächlich ausgeführten Kostüme zur *Pavane Royale*, dem Tanz zum Kostümentwurf, orientieren sich nicht nur an der Collage, sondern auch an typischer ‚Beardsley-Ästhetik‘, die später näher erläutert wird. Ebenso sind einige andere Kostüme Sacharoffs erkennbar von Beardsleys Ästhetik beeinflusst, ob es sich nun um das Gavotte-Kostüm³, ein Pierrot-Kostüm⁴, das Kostüm zu *Golliwog's Cake Walk*⁵ oder den *Papillon*⁶ handelt. Dass sich die *Pavane fantastique* allerdings derart eignet, Beardsleys Einfluss zu untersuchen, ist der Umstand, dass die Collage sowohl Sacharoffs Zeichenstil als auch seinen Kompositionsstil wiedergibt. Außerdem eröffnet sie uns einen Einblick in Sacharoffs künstlerischen Schaffensprozess selbst, der auf dem Papier nicht an die Beschränkungen der Realität gebunden ist.

Pavane fantastique

Der Kostümentwurf besteht überwiegend aus buntem, metallenen Papier, Samtstoff

³ Abbildung in Peter/Stamm (Hg.), *Die Sacharoffs. Zwei Tänzer aus dem Umkreis des Blauen Reiters*, S. 191.

⁴ Abbildung in ebd., S. 192.

⁵ Abbildungen in ebd., S. 195–197.

⁶ Abbildung in ebd., S. 210.

und einigen gemalten Partien. Er wird von weinrotem Samt eingerahmt und überwältigt den Betrachter geradezu mit seiner Opulenz, die Materialität betreffend, und in seiner eigentümlichen Farbigkeit, die uns heutzutage an Zirkus oder Jahrmärkte erinnert. Auf dem neutralen, hellgrauen Hintergrund zeigt sich der Tänzer selbst in einem Kostüm, das vom Barock und Rokoko inspiriert ist. Er ist in ein Kostüm gekleidet, dessen Rock so ausladend ist, dass er, ohne die Perücke miteinzubeziehen, genauso breit wie die Figur hoch ist. Dieser gestreifte, in der Tanzbewegung schwingende Rock, welcher in den metallenen Farben Gold, Silber, Flieder, Blau sowie Magenta schimmert und mit schwarzem, floral gemusterten Samt bestückt ist, wird vermutlich von einem Gestell gehalten. An den Übergängen der einzelnen Streifen im Bereich des Rocksauces befinden sich herunterhängende, tränenartig aufgemalte Zierelemente in Rot- und Violettönen. Die Streifen selbst sind mit orientalisches anmutenden Dekorelementen aus Stoff oder Metall verziert. Eine samtene, magenta- und violettfarbene Schärpe mit einem schwarz-roten Tränenmuster umfängt den Rock in der rechten Bildhälfte. Der Rest des Kleides reagiert auf die Farbigkeit des Rocks. Der Teil, der Sacharoffs schlanken Oberkörper umschließt, ist in rosa-, gold- und weißfarbenen Pailletten gestaltet, die ähnlich stark das Licht reflektieren wie das glänzende Papier. Der hohe Kragen, der als Rüschenkragen gedacht sein könnte, schließt unter dem Kinn ab. Besonders auffällig ist das Kostüm im Schulterbereich: Aus Sacharoffs Körper sprießen hier zwei bunte Schmetterlingsflügel. Die Oberarme bekleiden zwei violette Stoffwülste, die bis zum Ellenbogen reichen und dort in einen eng anliegenden, silbernen Stoff übergehen. Die Ärmel enden jeweils mit einem leuchtend roten Lappen in Herz- oder Blattform, der aufgemalt ist. Das zarte Gesicht mit dem metallisch grünen Herz auf der linken Wange wird von einer gewaltigen Lockenperücke in Violett und Silber mit jeweils schwarzen und grünen Schatten eingerahmt, die oben mit einem bunten, aufgemalten, Federbausch abschließt. In der Perücke befinden sich im oberen Bereich noch zwei Blümchenspannen. Außerdem scheint Sacharoff einen metallisch blauen Zierreif mit rotem Stein auf der Stirn zu tragen. Die Augenbrauen und die Wimpern der geschlossenen Augen sind metallisch violett, während der schmale, nach unten gewölbte Mund tiefschwarz ist. Unter dem Rock blitzen die innen samtig rosanen und außen metallisch violetten Rüschen des Abschlusses der etwas überknie langen, ausgestellten Hose hervor. Dazu trägt Sacharoff goldene, enge Absatzstiefel mit violetten, flammenförmigen Spitzen.

Sacharoffs geschwungene Haltung in S-Form, die ihn bei der Pavane zeigt, ist elegant, leicht und grazil, obwohl das Kostüm derart schwer wirkt. Dieser Eindruck wird von der Auflösung der Gesamtfigur in viele schillernde, geschwungene Einzelflächen und zarte Glieder begünstigt. Die äußerst schlanke Gestalt Sacharoffs wird von der schweren Kostümierung fast aufgehoben. Differenziert erkennbar sind auf den ersten Blick lediglich die Hände und Füße, die Unterschenkel und Unterarme sowie das Gesicht. Die weiß-gelb-grünlich getönte Haut ist ausschließlich im Bereich der Hände und des Gesichts zu sehen. Diese überaus extravagante, typisch androgyne Selbstinszenierung ist noch auffälliger als die Kostüme, die Sacharoff tatsächlich für seinen Tanz *Pavane Royale* verwendete.

Die *Pavane fantastique* und die ausgeführten Kostümen zur *Pavane Royal* im formalen Vergleich mit Aubrey Beardsley

Ein Foto, auf dem sich Sacharoff etwa 1919 in einer Pose seiner *Pavane Royale* ablichten ließ, orientiert sich stark an der *Pavane fantastique*, wobei die Farbigkeit leider nicht mehr überprüfbar ist.



Pavane Royale, um 1919,
Deutsches Tanzarchiv Köln (9x6 cm),
© Deutsches Tanzarchiv Köln.

Dass die im Entwurf turmhafte Perücke auf ein realistisches Ausmaß verkleinert wurde, erscheint logisch, da das Gewicht solch eines ‚Monstrums‘, welches Sacharoff bei der *Pavane fantastique* auf dem Kopf sitzt, den Tanz womöglich beeinträchtigt hätte. Der Rock ist deutlich kürzer und sein Saum gerade, während er insgesamt nicht so stark gemustert ist. Mit floralen Mustern auf vermutlich glänzendem Stoff ist nun nur eine Seite des Kostüms verziert, wie auf dem Foto links

zu sehen. Die Schärpe, die nun um den Oberkörper gelegt ist, weist glänzende Blattornamentik auf, wobei Rock und Hose mit plastischen Rosenblüten und -blättern verziert sind. Die Schmetterlingsflügel der Collage fehlen gänzlich, wobei die Ärmel denen der *Pavane fantastique* sehr ähneln. Die Schuhe entsprechen stilistisch in etwa denen der Collage. Die anderen Kostüme zur *Pavane Royale*, die ebenfalls aus der Zeit um 1919 stammen, unterscheiden sich nur in Details.⁷ Insgesamt ist festzustellen, dass der Stil des Kostüms in der Collage weniger Berücksichtigung findet.

Es gibt allerdings eine Zeichnung Beardsleys, die als ein Vorbild sowohl für die *Pavane fantastique* und die tatsächlich ausgeführten Kostüme von Sacharoffs Barocktänzen diente. Dabei handelt es sich um die Zeichnung *The Dream*, eine Illustration zu Alexander Popes *The Rape of the Lock*.



Aubrey Beardsley, *The Dream*, 1896,
The J. Paul Getty Museum, Los Angeles.

Was vielleicht als erstes ins Auge sticht, ist die auf das Bett zuschreitende Figur, die zunächst nicht eindeutig als männlich oder weiblich zu identifizieren ist. Eine derartige Androgynität ist nicht nur bei Sacharoff prävalent, sondern war bereits in Aubrey Beardsleys Kunst omnipräsent. Die Thematisierung des Androgynen im 19. Jahrhundert oder im frühen 20. Jahrhundert ist nichts Außergewöhnliches, allerdings ist Beardsley in den 1890er Jahren der erste und einzige Künstler im 19. Jahrhundert, der erotische Androgynität mit solcher Leichtigkeit, solcher

⁷ Abbildungen in ebd., S. 182–189.

Selbstverständlichkeit und vor allen Dingen solcher Allgegenwärtigkeit zeigt.⁸ Für Beardleys Figuren scheint es ‚normal‘, sich nicht geschlechtlich einzuordnen. Auch ihre Körperlichkeit ist nicht eindeutig, sondern deckt das ganze Spektrum an ‚gegenderten Formen‘ ab – zumeist flache, gerade ‚biologische‘ Frauen und kurvige ‚biologische‘ Männer. Die schreitende Traumfigur in Beardleys Zeichnung hat lange, lockige und vor allen Dingen offene Haare, die sie nach Barockstandards als männlich ausweist, wobei der gefiederte Dreispitz diese Annahme stützt. Die Oberbekleidung, die Strümpfe sowie die Stiefel verbunden mit der Fußgröße bei Beardleys Traumfigur sind handfeste Kennzeichen männlicher Barockmode. Lediglich der Rock, der zwar relativ kurz, aber dennoch extrem voluminös ist, stellt eine eindeutige Kombination maskuliner und femininer Elemente dar. Die Länge weist auf einen Herrenrock hin, der im Barock unter dem Gehrock getragen wurde, allerdings sind der Umfang und die Art der Verzierung Merkmale von Barock- und Rokokokleidern für Frauen.

Man kann das geschmeidige Schreiten in Beardleys Zeichnung als einen tänzerischen Akt interpretieren – immerhin ist die Pavane ein Schreittanz. Wahrscheinlich fiel auch Sacharoff die tänzerische Qualität dieser Figur auf. Die gesamte Aufmachung des Tänzers in *The Dream* findet sich ähnlich wieder in den ausgeführten Kostümen von Sacharoffs barocken Tänzen. Wie sieht es hingegen mit der Inspiration zur *Pavane fantastique* aus? Die Elemente, die in recht stark abgewandelter Form zitiert werden, sind der Rock, die Stiefel, die Federn sowie die Ornamente auf der Kleidung – allerdings nicht annähernd so stark wie bei Sacharoffs verwendeten Kostümen, die belegen, dass Sacharoff diese Zeichnung von Beardley gekannt hat. Beispielsweise übernimmt er in einem seiner Kostüme von etwa 1914, welches wahrscheinlich vor der *Pavane fantastique* entstand, einige Elemente der Zeichnung so genau, dass eine Kenntnis von Beardleys *The Dream* nicht abgestritten werden kann.⁹ Auch die helle Farbigkeit und der Grundstil des Kostüms erinnern sehr an Beardleys Tänzer in *The Dream*. Es ist nicht überraschend, dass Sacharoff mit Beardleys Kunst so vertraut war.

⁸ Es gibt wenige Zeichnungen von Beardley, in denen erotisch aufgeladene Androgynität gar nicht thematisiert wird – sei es physische Androgynität oder Androgynität in Bezug auf Rollenmuster. Mit dem Thema beschäftige ich mich ausgiebig in dem Artikel *Androgynous Eroticism in the Art of Aubrey Beardley*, in: Sabine Coelsch-Foisner (Hg.), Tagungsband der Reihe *Wissenschaft und Kunst*, Heidelberg: Universitätsverlag Winter, [im Druck, erscheint voraussichtlich 2016].

⁹ Es handelt sich dabei um Elemente wie den Federhut, den Stab, den gepunkteten Stoff der Ärmel und die Ärmelenden selbst.

Beardsleys Einfluss auf die performativen und bildenden Künste der Moderne

Im Fin de siècle ist der Einfluss Aubrey Beardsleys auf die Avantgarde – auch im Bereich von Theater und Tanz zu spüren. 1897 traf Sergei Diaghilev im französischen Kur- und Touristenort Dieppe persönlich auf Beardsley, dessen Kunst er so sehr schätzte, dass er 1900 einige seiner Zeichnungen zusammen mit einem Artikel in der Kunstzeitschrift *Mir Isskuvsta* (Welt der Kunst) veröffentlichte.¹⁰ Diese wurde 1898 gegründet, um moderne russische Kunst zu fördern, die sich vom Realismus wegbewegte.¹¹ Diaghilev beauftragte später Léon Bakst, Bühnenbilder nach Beardsley zu gestalten.¹² Bakst wiederum stand selbst unter dem Einfluss Beardsleys.¹³ Das lässt bereits den Eindruck entstehen, dass Beardsley im modernen russischen Tanz und Theater, zumindest in St. Petersburg, Vorbildfunktion hatte. Da auch Sacharoff sich vor seiner Zeit in Paris und München in St. Petersburg aufhielt¹⁴, ist es wahrscheinlich, dass er im Zuge seiner künstlerischen Ausbildung mit der Kunstbewegung *Mir Ikkuvsta* in Verbindung stand, deren Ziele und Ideale sich mit denen der gleichnamigen Zeitschrift deckten und in der eine rege Beardsley-Verehrung stattfand.¹⁵ Man kann also annehmen, dass Beardsleys Kunst Sacharoff von Anfang an prägte.

Das Theater in München wiederum ging im ersten Jahrzehnt des 20. Jahrhunderts vom dreidimensionalen Illusionismus zur zweidimensionalen Flächigkeit in der Inszenierung über.¹⁶ Beardsleys Flächigkeit in der grafischen Gestaltung von Körpern und Landschaften sowie der damit verbundene erhöhte Abstraktionsgrad waren einer der Hauptgründe, weshalb sein Stil in der Moderne so geschätzt wurde. Dieser Sachverhalt deutet darauf hin, dass Beardsley möglicherweise auch zur Wandlung der deutschen performativen Künste beigetragen hat, zumal er auch im deutschsprachigen Raum sehr bekannt war. Zur Lage der Beardsley-Verehrung in Deutschland im Allgemeinen informiert uns Julius Meier-Graefe in seiner *Entwicklungsgeschichte der modernen Kunst* von 1904. Dort schreibt er in einem Artikel zum deutschen Realisten Max Liebermann:

¹⁰ Stanley Weintraub, Aubrey Beardsley. Imp of the Perverse, University Park [u.a.] 1976, S. 261.

¹¹ Weintraub, S. 261; Kenneth Clark, Aubrey Beardsley, in: Anton Friedrich (Hg.), Aubrey Beardsley, Zürich 1980, S. 5–50, S. 36.

¹² Weintraub, Aubrey Beardsley. Imp of the Perverse, S. 262.

¹³ Clark, Aubrey Beardsley, S. 36.

¹⁴ Veroli, Der Spiegel und die Hieroglyphe. Alexander Sacharoff und die Moderne im Tanz, S. 187.

¹⁵ Stilistisch ist dies sehr gut an den Zeichnungen der zugehörigen Künstler nachvollziehbar.

¹⁶ Stamm, Alexander Sacharoff – Bildende Kunst und Tanz, S. 14–16.

„Toulouse-Lautrec, Vallotton, Odilon Redon, Axel Gallén, Vigeland, Beardsley, Gauguin und Munch, Puvis de Chavannes und Whistler waren neben den deutschen Romantikern die wesentlichen Brunnen unserer Erkenntnis. Von Leibl und Trübner hatten wir anfangs so gut wie keine Ahnung, noch weniger von Courbet. Menzel wurde verachtet.“¹⁷

Das Zitat unterstreicht, dass in Deutschland überwiegend Künstler, die dem Symbolismus auf Grund von Themenwahl und Gestaltung zumindest in Teilen ihres Oeuvres zugeordnet werden können, als Vorbilder dienten, während die Realisten eher ein Schattendasein führten. Zu diesen Vorbildern gehört auch Aubrey Beardsley. Laut Kenneth Clark beeinflusste Beardsley vor allen Dingen die Künstler der 1890er Jahre, die den Drang zur Abstraktion hatten, namentlich „Munch, Klee, Kandinsky, Mackintosh und sogar Picasso“.¹⁸ So sind mit Klee und Kandinsky zwei wichtige Künstler der Münchner Kunstszene um 1900 genannt, in der sich Sacharoff bewegte. Gerade mit seinem Freund Kandinsky arbeitete Sacharoff auf künstlerischer Ebene zusammen. Kandinsky führte mit dem Tänzer Bühnensexperimente durch, an denen der Komponist Thomas von Hartmann später ebenfalls partizipierte, um mit den beiden an einem ‚Gesamtkunstwerk‘ zu arbeiten.¹⁹ Robert Schmutzler thematisiert in seinem Werk *Art Nouveau – Jugendstil* ebenfalls den Einfluss Aubrey Beardsleys auf bestimmte deutsche Künstler.²⁰ Unter ihnen befindet sich Alastair²¹, der ein Freund Sacharoffs war.²² Jener Alastair war ein künstlerisches Multitalent, wobei Beardsleys Einfluss vor allen Dingen in dessen Zeichenstil zu finden ist, in dem er Sacharoff beispielsweise in einem Pierrot-Kostüm in Tusche verewigte.²³ Dieses Kostüm hätte auch von Beardsley entworfen sein können.²⁴ Der Einfluss Beardsleys auf Kandinsky, Klee und Alastair zeigt, dass

¹⁷ Julius Meier-Graefe, *Entwicklungsgeschichte der modernen Kunst*, hg. von Benno Reifenberg, Annemarie Meier-Graefe-Broch, Bd. 1, München 1966, S. 355.

¹⁸ Clark, *Aubrey Beardsley*, S. 6.

¹⁹ Stamm, *Alexander Sacharoff – Bildende Kunst und Tanz*, S. 19f.

²⁰ Robert Schmutzler, *Art Nouveau – Jugendstil*, Stuttgart 1962, S. 184.

²¹ Pseudonym für Hans Baron von Voigt.

²² Vgl. Clotilde Sacharoff, *La vie que nous avons dansées – Aus den unpublizierten Memoiren*, in: Peter/Stamm (Hg.), *Die Sacharoffs. Zwei Tänzer aus dem Umkreis des Blauen Reiters*, Köln 2002, S. 156–164, S. 161; Veroli, *Der Spiegel und die Hieroglyphe*, S. 177, Fußnote 15.

²³ Abbildung in Peter/Stamm (Hg.), *Die Sacharoffs. Zwei Tänzer aus dem Umkreis des Blauen Reiters*, S. 64.

²⁴ Beardsleys Pierrots zeichnen sich durch viele Zierelemente auf der Kleidung und verzerrte Körperformen aus, die teils durch das Kostüm selbst oder durch den suggerierten Körper darunter

zumindest ein Teil von Sacharoffs Münchner Umfeld zum ‚Beardsley-Fanclub‘ gehörte. Als künstlerische Inspirationsquellen für Sacharoff während seiner Ausbildung in Paris und München wird Beardsley in der Literatur nicht erwähnt. Stattdessen werden insbesondere antike Kunst und Renaissancekunst genannt, wobei hier griechische Vasenmalerei und Lucca della Robbia die Hauptrolle spielen.²⁵ Das ist besonders nachvollziehbar anhand von Sacharoffs frühen Tänzen als griechischer Jüngling oder christlicher Geistlicher oder Heiliger. Dieser Hang zur Verehrung der Vergangenheit ist für das lange 19. Jahrhundert symptomatisch – in Allgegenwart der *Décadence* insbesondere für den Symbolismus im Allgemeinen oder den symbolistischen Ästhetizismus im Speziellen. Für die *Pavane fantastique* und viele von Sacharoffs späteren Tänzen sind allerdings andere Epochen von Bedeutung, die auch in Verbindung mit Beardsley stehen.

Der Einfluss von Beardsleys Kunstpraxis auf Sacharoffs Umgang mit Barock und Rokoko

In St. Petersburg waren einige der Maler der Künstlerbewegung *Mir Iskusvta* dem französischen Barock zugetan. Dies lag wahrscheinlich an den engeren interkulturellen Beziehungen zwischen Russland und Frankreich in den 1890er Jahren, die auf die Allianz der beiden Länder folgten.²⁶ Der Barock als Epoche spielte dabei die Hauptrolle, da die Verbindung von Louis XIV. mit seinem russischen Pendant Peter dem Großen als Vorbild diente.²⁷

Ebenso war Sacharoffs grundlegendes Interesse für den Barock in seiner Münchner Zeit, also ab 1904, bereits ausgeprägt. Er präsentierte sich auf Feiern gerne in barocken Kostümen.²⁸ Eine Fotografie von Sacharoff vor Rimbauds Herrscherporträt von Louis XIV. im Louvre, welche oft seine Programmhefte zierte²⁹, legt nahe, dass der absolutistische Herrscher eines seiner barocken Vorbilder war. Von jenem Gemälde hatte Sacharoff laut eigener Aussage die Perücke der *Pavane*

vermittelt werden. Auch in Alastairs Zeichnung von Sacharoff ist das Kostüm des Tänzers reich verziert und seine Körperform wirkt gerade im Hüftbereich weiblich üppig. Gerade diese ‚weiblichen Hüften‘ bei Männern waren bei Beardsley einzigartig und angesichts der Häufigkeit, mit der sie in Beardsleys Werk auftreten, kann man sogar von einem Markenzeichen reden.

²⁵ Stamm, Alexander Sacharoff – Bildende Kunst und Tanz, S. 11–14, 18.

²⁶ Vgl. Veroli, *Der Spiegel und die Hieroglyphe*, S. 187.

²⁷ Vgl. ebd., S. 187.

²⁸ Ebd., S. 186f.

²⁹ Ebd., S. 183.

Royale übernommen.³⁰ Was den Ausdruck des Tanzes anbelangt, der mit dem Zusatz *Royale*, also königlich, bereits auf den absolutistischen Kontext verweist, scheint der Tänzer sich mit dem Sonnenkönig identifiziert zu haben. Émile Vuillermoz, ein Zeitgenosse Sacharoffs, vergleicht dessen Schreiten 1933 in seinem Werk *Clotilde et Alexandre Sakharoff* während der *Pavane Royale* mit dem eines Pfaus. Sein ganzes Gebaren ist eitel und aufgeblasen, sodass er die absolutistische Parole „L'Etat, c'est moi!“ in Perfektion verkörpert.³¹ Vuillermoz ist der Meinung, dass das Kostüm der *Pavane Royale* „contient la quintessence même du siècle de Louis XIV et le suc distillé et concentré de mille toiles, de cent statues et d'épais volumes d'histoire.“³² Auch wenn diese Aussage überspitzt ist, stimme ich der Gegenwart eines Eklektizismus zu. Dass dieser Eklektizismus jedoch ein Beardsley-Eklektizismus ist und sich sehr wenig an echten barocken Kunstwerken orientiert, macht gerade der Stil des Kostüms der *Pavane fantastique* deutlich. Seine elegante Leichtigkeit vermittelt noch nicht die Gravität des barocken Absolutisten im Hermelinmantel. Sacharoffs imaginiertes Auftreten ist zwar pompös, aber dennoch verspielt und dekadent. Bei dieser Selbstinszenierung handelt es sich um eine typische Melange nach Beardsley-Manier. Denn nicht nur Sacharoffs künstlerischer Ausdruck ist von dem des britischen Künstlers beeinflusst, sondern auch die Art, wie Sacharoff sich vergangene Epochen aneignete. Rudolf von Delius' Bemerkung von 1913 zu Sacharoffs Barocktänzen fasst diesen Sachverhalt folgendermaßen zusammen:

„Sacharoff interessiert sich etwa für das Barock, aber stellt nun nicht sachlich irgendeine Barockfigur dar, er erlebt höchst subjektiv, ja ironisierend den Extrakt dieser Epoche und gestaltet das dann in einer grotesk-aparten Figur. Aber es ist nicht etwa höhnische Karikatur, ein enorm ästhetisches Empfinden vergrößert nur das künstlerisch Reizvolle in jubelnder Laune. Und nun tanzt Sacharoff diese Gestalt: wie eine aufgezogene Puppe mit Holzgelenken bewegt er sich in grotesk-schalkhafter Pedanterie. Ein ganz moderner sensibler Mensch legt sich eine fremde Kultur an wie einen Putz. Spielt mit ihr

³⁰ Ebd., S. 193.

³¹ Emile Vuillermoz, *Clotilde et Alexandre Sakharoff*, Lausanne 1933, S. 66.

³² Ebd., S. 47.

und nimmt sie doch ästhetisch ganz ernst. Bei den Rokoko-Illustrationen Beardsleys ist der Vorgang ein ähnlicher.“³³

Sacharoff empfand wie Beardsley Barock und Rokoko nach – er imitierte die Epochen nicht. Während das Nachempfinden ein emphatischer Akt ist, ist das Imitieren in meinem Verständnis schlicht das Übernehmen von Stilelementen und Posen, ohne jedoch die Essenz des Imitierten verstanden zu haben. Das ist der Grund, warum antike Skulptur trotz des hohen Grades an Idealisierung so naturnahe wirkt, klassizistische Skulptur – und Malerei – jedoch nicht selten artifiziell. Künstler versuchten zwar, die Form zu übernehmen, aber das neu entstandene Kunstwerk kann ‚seelenlos‘ wirken, da die dargestellte(n) Person(en) eben nur Form und nicht Person sind. Sacharoff empfand nun nicht nur Barock und Rokoko nach, sondern tat dasselbe auch mit Beardsleys Bildern. Bei Sacharoff spiegeln sich Geist und Stimmung der Vorbilder wider. Das geschieht durchaus über die Aneignung der Form, wobei diese nicht streng übernommen wird, sondern in ihrem Design modernisiert und dem Geschmack des Künstlers angepasst wird. So wird Kreativität beflügelt anstatt zurückgehalten, das führt wiederum zu spannenden neuen Darstellungsformen. Das lässt sich anhand der *Pavane fantastique* eindrucksvoll nachvollziehen. Es ist offenkundig, dass es sich bei dem Kostüm nicht um ein echtes Kostüm des Barock oder Rokoko handelt. Bei Beardsleys *The Dream* ist es ebenso offensichtlich, dass die Kleidung des Traumtänzers eine modische Eigenkreation ist, da sich selbst ähnliche Modelle weder in Kostümbüchern noch in der bildenden Kunst ihrer imaginierten Ursprungsepoche finden lassen. Hierbei war Beardsleys Verwendung von typischen, modischen Stilelementen des Barock und Rokoko, die zu einem völlig neuen Kostümdesign mit fetischisierten Komponenten führten, eine Neuerung seinerseits, während seine Künstlerkollegen ihre Inspirationen noch aus Kunst und Literatur des Mittelalters und der Renaissance schöpften.

Überdies empfanden Beardsley und Sacharoff Posen sowie Gesten des Barock und Rokoko nach, die durch ihre raffinierte Balance zwischen Aneignung und Neuerung gleichzeitig künstlich und ‚authentisch‘ wirken: Künstlich, weil die Posen und Gesten aus der Vergangenheit stammen und somit nicht mehr vertraut sind; ‚authentisch‘, weil sie so in Szene gesetzt sind, wie sie sich die modernen

³³ Rudolf von Delius 1913, Alexander Sacharoff, in: Peter/Stamm (Hg.), Die Sacharoffs. Zwei Tänzer aus dem Umkreis des Blauen Reiters, S. 49.

Künstler *vorstellten*. An der Stimmigkeit des Gesamteindrucks erkennen wir die ‚Authentizität‘ der Künstlichkeit. Sacharoffs *Pavane fantastique* ist solch eine stimmige Fantasiereaktion, eine Fantasiereaktion, die der Selbstdarstellung dient. Sie weist darauf hin, dass Sacharoff sich in eine vergangene Zeit imaginierte, ohne jedoch seine künstlerische Zugehörigkeit zur Moderne aufzugeben. Das Ergebnis ist ein Hybrid, der in den Barock, den Rokoko und die Moderne passt, da die verschiedenen Stilelemente nicht dissonant nebeneinander stehen, sondern eine harmonische Gestimmtheit ergeben. Die Collage ist ‚eigentlich‘ zu grell für Barock und Rokoko, aber die Farben entsprechen im Grunde der Farbpalette der Zeit. Zudem ist die Komposition elegant und wohl durchdacht. Rock, Perücke und Federbusch sind ‚eigentlich‘ zu schwer für den Rokoko, aber die Leichtigkeit der geschwungenen Linien, der zarten Arme, Hände und Füße in Kombination mit den Schmetterlingsflügeln gleicht diese Schwere wieder aus. In die Moderne passt der Entwurf, da Beardsley, dessen Einfluss bereits dargelegt wurde, selbst schon zu ‚den Modernen‘ gehörte und es seiner Kunst an Jüngern auch Jahre nach seinem frühen Tod 1898 nicht mangelte.

Sacharoff und die Ideenwelt Beardsleys

Das Interesse an den zurückliegenden Epochen war bei Sacharoff nicht rein ästhetischer Natur, sondern entsprach einem Sehnen nach imaginierten Zeitgenossenschaft mit dem Vergangenen, da man gerade in den intellektuellen Kreisen davon ausging, dass sich das damalige Leben besser mit den eigenen Werten und Wünschen in Einklang bringen ließ. Im Falle Sacharoffs und Beardsleys war es die Erkenntnis, dass die Kleidung des Barock und des Rokoko für Männer zum einen deutlich verspielter und kunstvoller war als der zeitgenössische Anzug mit Krawatte oder Fliege. Zum anderen waren durch eine gewisse Ähnlichkeit von Kleidung, Make-Up und Frisuren von Männern und Frauen die geschlechtlichen Differenzen äußerlich geringer. Sacharoff und Beardsley haben in jener Zeit ihre Freiheit in Bezug auf geschlechtlichen Ausdruck gefunden, die ihre eigene Zeit außerhalb einiger Nischen hat vermissen lassen. So verwundert es nicht, dass beide Künstler, die die Geschlechtergrenzen überschritten, sich Barock und Rokoko zugewandt haben. Sacharoff hat bei Beardsley vermutlich auch die Möglichkeit entdeckt, seine eigene androgyne Gefühlswelt durch den Rückgriff auf spezielle Abschnitte der Vergangenheit auszudrücken. Denn die androgynen Figuren

Beardsleys sind durch ihre geschlechtliche Ambiguität als Identifikationsfiguren für den androgynen Sacharoff wie geschaffen. Die ‚eigentlich‘ männlichen Figuren, wie beispielsweise der Traumtänzer in *The Dream*, sind nämlich mitnichten maskulin. Die vielen Zierelemente, die Rüschen, die Schleifen und die Blümchen der Barock- und Rokokofiguren entwickelten sich im 19. Jahrhundert in der Wahrnehmung vieler zu femininen Attributen, da die Männermode stark vereinfacht wurde.

Beardsleys Rolle in Bezug auf Sacharoff war die eines Wegbereiters. Beardsley hat es geschafft, Barock und Rokoko künstlerisch in die Moderne zu integrieren und gab damit Anregungen für andere Künstler, die Epochen zwischen Mittelalter, Renaissance und dem 19. Jahrhundert auf eine unkonventionelle Weise zu erkunden. Sacharoff folgte ihm diesbezüglich, wie seine Vielzahl an Kostümen und Tänzen zeigen, die die Stimmung von Barock und Rokoko vergegenwärtigen.

Exkurs: Mechanik

Meyerholds Methode der Biomechanik

Marianne Bäck

„Der Körper ist eine Maschine, der Arbeitende ist Maschinist.“ (W.E. Meyerhold)

Die Verbindung von Körper(lichkeit), Kunst und Politik im Russland der 1920 Jahre soll am Beispiel der Theater- und Schauspieltheorie Wsewolod Emilevitch Meyerholds veranschaulicht werden. Hierbei gilt es, zuerst einen Blick auf die politischen Umwälzungen im sowjetischen Theater zu werfen, um die Methode Meyerholds in dessen Umfeld situieren zu können. Anschließend werden biografische Aspekte die vielschichtige Persönlichkeit des Regisseurs in Bezug auf die Theatertheorie verdeutlicht. Darüberhinaus widmet sich dieser Beitrag insbesondere der Methode der Biomechanik und versucht, anhand einer kritischen Auseinandersetzung die für das Theater und die Akteure relevanten Errungenschaften darzustellen und zu hinterfragen.

Das postrevolutionäre sowjetische Theater

Im Oktober 1917 brach die Oktoberrevolution über Russland herein. Im Zuge dessen wurde die bürgerliche provisorische Regierung Kerenskij gestürzt und das bolschewistische Regime in Russland begründet. Der in der propagandistischen Terminologie der UdSSR und ihrer Verbündeten als *Große Sozialistische Oktoberrevolution* bezeichnete Umsturz stellte eine entscheidende Zäsur in der Geschichte des 20. Jahrhundert dar, weil sich damit zum ersten Mal der Kommunismus als staatliche Herrschaftsform konstituierte.¹

Die politischen Umwälzungen strahlten auch auf die russische Kunst und Kultur aus. Das bürgerliche Theater wurde revolutioniert und die Thematisierung von Sport, Leistung und Fortschritt hielt Einzug in die darstellenden Künste.

Welche innovativen Ausdrucksformen und Konzepte wurden im nachrevolutionären

¹ <http://www.wissen.de/lexikon/oktoberrevolution> (13.12.2015).

Theater sichtbar? Man verzichtete auf eine illusionistische Handlung und bevorzugte ein realistisches Spiel der Darsteller/innen. Des Weiteren folgte ein Abschied von der Psychologisierung der Figuren. Das heißt, dass das ‚Einfühlen‘ des Schauspielers/der Schauspielerin in die Rolle keine erwünschte Methode (beispielsweise bei Wsewolod Emiljewitsch Meyerhold) mehr darstellte. Darüber hinaus fand das Maschinenmaterial in drei Bereichen Anwendung. Der Körper des Schauspielers/der Schauspielerin, die Konstruktionen von Bewegungen und Spiel wie auch das Publikum (als Teil des Geschehens) nahmen mechanistische Züge an.² Das mechanisch-körperbetonte Spiel der Bühnendarsteller/innen zu Beginn des 20. Jahrhunderts wurde durch die Wiederentdeckung populärer Theaterformen wie der *Commedia dell'arte*, dem ostasiatischen *Kabuki* und den Abstraktionsbestrebungen der künstlerischen Avantgarden gefördert.³ Diese Aspekte ließ der Regisseur Meyerhold in seine Schauspieltheorie einfließen und entwickelte darauf basierend die sogenannte *Biomechanik*. Diese definierte er als Grundlage seines Schauspiel- und Theaterkonzepts.

Es stellt sich die Frage, wer die Person hinter der Revolutionierung des sowjetischen Theaters war. Wirft man einen Blick auf die Biografie des Regisseurs, so wird deutlich, dass sich die Bezüge von Theater und Politik im Leben Meyerholds selbst widerspiegeln.

Zur Biographie W. E. Meyerholds

Der Theaterregisseur und Schauspieler Wsewolod Emilevitch Meyerhold wurde 1874 in Pensa (Russland) geboren. Er studierte zunächst Jura, ließ sich aber dann – unter anderem bei Konstantin Sergejewitsch Stanislawski – zum Schauspieler ausbilden. Meyerhold galt als ein Verfechter des Konstruktivismus, der ihn in seinem Denken stets beeinflusste. Er fiel den stalinistischen Maßnahmen zum Opfer, wurde inhaftiert und 1940 in Moskau ermordet.⁴

² Vgl. Gerald Raunig, Körper, Dinge und soziale Maschinen (2008) in: Transversal Texts, online abrufbar unter <http://eipcp.net/transveral/0107/raunig/de> (11.12.2015).

³ Vgl. ebd.

⁴ Vgl. Art. Vsevolod Yemilyevich Meyerhold. Russian theatrical producer, director, and actor, in: Encyclopædia Britannica 2016, online abrufbar unter <http://www.britannica.com/biography/Vsevolod-Yemilyevich-Meyerhold> (24.02.2016). Der Terminus ‚Konstruktivismus‘ leitet sich vom lateinischen Wort ‚constructio‘ ab und meint eine ‚Zusammenfügung‘ beziehungsweise einen Bau. Die künstlerische Strömung des Konstruktivismus ist laut Duden durch eine geometrisch-technische Konstruktion gekennzeichnet, welche als wichtigstes Gestaltungsprinzip gilt. Vgl. Matthias Wermke [u.a.] (Hg.), Art. Konstruktivismus, in: Duden. Fremdwörterbuch, Bd. 5, Mannheim [u.a.]⁸2005, S. 557.

Der Russe suchte nach Methoden und Möglichkeiten eines Ausbildungssystems, das körperbetonter war als jenes von Stanislawski und das zu den ‚Ursprüngen‘ des Theaters zurückfand. Meyerhold stellte die Reproduktion beziehungsweise Repräsentation bürgerlicher Subjektmodelle radikal in Frage. Er war auf der Suche nach einem ‚neuen Menschen‘⁵ jenseits tradierter Menschenbilder. Die Entwicklung des Sowjettheaters intendierte Meyerhold bereits in den ersten Jahren nach der Revolution. Der Regisseur wollte ein neues „altes Theater“⁶ erschaffen, das an antike Formen anknüpfen sollte. Die Körperlichkeit der Darstellenden rückte dieser ins Zentrum und stellte die Bühne in den Dienst kommunistischer Ideen.⁷

Ab 1921 entwickelte Meyerhold in Moskau zunächst an einer neuen staatlichen Schauspiel-, und Regieschule (GWYTM), später in eigenen Schul- und Theaterräumen, sein eigenes Schauspiel-System, das den Weg „von außen nach innen“⁸ gehen sollte. Dieses System nannte er *Biomechanik*.⁹

Die Theater- und Schauspieltheorie Meyerholds

Der Schauspieler/die Schauspielerin wird bei Meyerhold als ein vom Regisseur zu gestaltendes Material aufgefasst. Die Körperlichkeit des Darstellenden ermöglicht es, kommentierende oder kontrapunktisch zum Text angelegte Haltungen auszudrücken.¹⁰ Die Konstitution einer dramatischen Figur steht dabei nicht mehr im Vordergrund. Schauspieler/in und Rolle sind keine analogische Einheit mehr. Die Frage nach der Funktion des Akteurs/der Akteurin taucht auf, da er/sie nicht mehr Ausdrucksinstrument für den dramatischen Text ist. Somit rückt die Körperlichkeit notwendigerweise in den Blick.¹¹

Die Identität des/der Darstellenden wird, so scheint es, nicht als relevant für die Verkörperung einer Rolle angesehen. Doch der Vergleich mit einer Marionette, die fremdgesteuert und seelenlos vor das Publikum tritt, ist hier zu kurz gegriffen. Verfolgt man den Gedanken Meyerholds weiter, so gilt die Fokussierung auf den

⁵ Gerald Raunig, Körper, Dinge und soziale Maschinen.

⁶ Ebd.

⁷ Vgl. Wsewolod E. Meyerhold, Schriften. Aufsätze, Briefe, Reden, Gespräche, Bd. 1 (1891-1917), hg. von A.W. Fewralski, Berlin 1979, S. 6.

⁸ Raunig, Körper, Dinge und soziale Maschinen.

⁹ Elke Klusmann, Theater Biomechanik, online abrufbar unter <http://www.theater-biomechanik.de/wb/> (16.11.2015).

¹⁰ Vgl. Yvonne Hardt, Art. Körperlichkeit, in: Erika Fischer-Lichte (Hg.): Metzler Lexikon Theatertheorie, Stuttgart 2014, S. 183.

¹¹ Vgl. ebd. S. 293.

Körper als Basis. Die Weiterführung zum Endresultat auf der Bühne wird mithilfe von Improvisationen verfeinert, die sehr wohl die Präsentation der Persönlichkeit des Akteurs/der Akteurin erfordern.

Ausgangspunkt von Meyerholds Theorie ist das Wechselspiel von Seele und Körper (von innen und außen), ähnlich wie bei Stanislawski.¹² Die Seele wird jedoch nicht selbstverständlich als Wesen oder Kern des Menschen lokalisiert. Er arbeitet an vielfältigen Methoden der Distanzierung (von Schauspieler/Schauspielerin zu seiner/ihrer Rolle); dabei wird das Körpertraining zentral.¹³

Zur Rolle der Akteure

„Die Kunst des Schauspielers besteht in der Organisation seines Materials, er ist gleichzeitig Organisator und Organisierter.“¹⁴

Der Regisseur sprach dem Darsteller/der Darstellerin materielle Charakterzüge zu und begründete dies mit folgender Formel: $N=A1+A2$. Damit verweist Meyerhold darauf, dass der Schauspieler/die Schauspielerin das Ergebnis von ‚Konstrukteur‘ und ‚Material‘ sei. Der Mime/die Mimin hat in ihrem Spiel folgende Aspekte zu berücksichtigen: Er/sie soll eine „*Begabung zur reflektorischen Erregbarkeit*“¹⁵ aufweisen, sowie mit Standfestigkeit und gutem Augenmaß überzeugen: Diese Elemente gelten bei Meyerhold als Grundvoraussetzung, um im Schauspiel ein Agieren „von außen nach innen“ zu ermöglichen.¹⁶

Die Performance auf der Bühne definiert Meyerhold als Vorführung und Vollzug einer realen Handlung. Ziel des Darstellens ist es, eine Art Erregbarkeit durch kontrollierten Körpereinsatz herzustellen, die sich auf das Publikum überträgt.¹⁷ Gerda Baumbach definiert die Intention der neuen Schauspieltechnik folgendermaßen:

¹² Konstantin Sergejewitsch Stanislawski (1863–1938) war ein russischer Regisseur, Schauspieler und Theatertheoretiker. Charakteristisch für Stanislawski war, dass er die Rolle vor die SchauspielerInnen stellte und sich für das erlebbare Zusammenspiel von Gefühl und Darstellung aussprach. Vgl. Dinah Politik, *Die Arbeit mit lebendigem Material. Theaterpädagogische Relevanz professioneller Schauspielmethoden für Menschen und Menschendarsteller unter besonderer Berücksichtigung Stanislawskis und Strasbergs*, Stuttgart 2004, S. 6–10.

¹³ Vgl. Raunig, *Körper, Dinge und soziale Maschinen*.

¹⁴ Meyerhold, zit. nach Erika Fischer-Lichte, *Ästhetik des Performativen*, Abschnitt 24.

¹⁵ Klusmann, *Theater Biomechanik*.

¹⁶ Ebd.

¹⁷ Raunig: *Körper, Dinge und soziale Maschinen*.

„Wiederholung von schon einmal Gewesenem ist nicht das, was wir suchen.

[...] Der neue Herr der Szene – der Akteur teilt seine freudige Seele mit, seine musikalische Sprache und seinen wie Wachs biegsamen Körper.“¹⁸

Nicht zu vergessen ist, dass Meyerhold sich auch auf die Psychologie stützte und hierbei die objektive Naturwissenschaft im Visier hatte. Mit Bedacht ließ er sich nicht vom „inneren Erleben“ leiten, sondern vom Glauben an die präzise Spieltechnik.¹⁹ Basierend auf diesen Vorstellungen arbeitete der Russe an der Weiterentwicklung der Schauspielausbildung und kreierte hierfür die Methode der sogenannten *Biomechanik*.

Die Methode der Biomechanik

Mit *Biomechanik*²⁰ wird in diesem Kontext eine neue verallgemeinerte Theaterpädagogik bezeichnet, die in der praktischen Inszenierungsarbeit entwickelt wurde. Beeinflusst von dem Experimentieren mit der Steuerung von Bewegungsflüssen zielt diese auf die Rationalisierung des Bewegungsapparates. Darüberhinaus spielt der Rhythmus von Sprache und Bewegung eine wesentliche Rolle.²¹ Der Regisseur forderte als Ergänzung zur Biomechanik eine Art ‚Logomechanik‘. Darunter verstand er eine Spezialisierung auf planmäßiges Training des Denkens und Sprechens. Dies untermauerte er mit den Worten:

„Anfangs war es nötig, die Muskeln zu straffen, das Knochengestüt richtig einzusetzen, rhythmische Bewegungen zu erlernen, den Kopf in der gewünschten Art zu drehen – und dann kommt der Augenblick, wo wir sagen:

¹⁸ Gerda Baumbach, Schauspieler. Historische Anthropologie des Akteurs, Bd. 1, Leipzig 2012, S. 114.

¹⁹ Christopher Balme, Texte zur Theorie des Theaters, Stuttgart 1991, S. 237.

²⁰ Biomechanik ist die interdisziplinäre Wissenschaft über die Funktion und Struktur des Bewegungsapparates und gehört heute zum Grundverständnis der Orthopädie. Die Methode behilft sich mit Begriffen, Methoden und Gesetzen der Mechanik und baut außerdem auf Physik, Mathematik, (Bio-)Chemie, Biologie, Sport- und Neurophysiologie, sowie Anatomie auf. Die Wurzeln der Biomechanik liegen mehr als 2.400 Jahre zurück und sind zurückzuführen auf den Philosophen Aristoteles und sein Schriftwerk *De Motu Animalium* (Dt.: Über die Bewegung der Tiere). Vgl. Medizinische Universität Wien: Art. Biomechanik, online abrufbar unter <http://www.meduniwien.ac.at/hp/orthopaedie/forschung/adolf-lorenz-labor-fuer-biomechanik/ueber-uns/biomechanik/> (24.02.2016).

²¹ Raunig: Körper, Dinge und soziale Maschinen.

„und warum gehst du ohne was im Kopf herum, Kollege, warum denkst du nicht?“²²

Der Inszenator nahm im Rahmen der Ausformung seiner Schauspielmethode – wie bereits erwähnt – Anleihen an der Psychologie, der sowjetischen Arbeitsorganisation als auch an diversen Theaterformen. Einen weiteren Einfluss auf die Weiterentwicklung der Biomechanik hatte die *Reflexologie* (nach Pawlow), die davon ausgeht, dass Emotionen als Reflexe physischer Prozesse entstehen.²³ Außerdem orientierte sich der Regisseur an den Prinzipien des Taylorismus.²⁴ Hinzuzufügen ist noch, dass die rhythmische Gymnastik ebenfalls für das Konzept der Biomechanik aufgegriffen wurde.²⁵

Die biomechanische Methode arbeitet mit der Ökonomie der Ausdrucksmittel und zielt auf eine exakte Körper- und Gestenbeherrschung des Darstellenden. Dies erfordert eine Genauigkeit von Bewegung und Bewegungstempo. Der Schauspieler/die SchauspielerIn soll erstens eine Koordinierung der Bewegung des Körpers und zweitens eine Koordination der Darstellenden untereinander beherrschen, um letztlich Konstruktionen von Körpern im Raum zu ermöglichen.²⁶

Meyerhold kehrte die psychologische Schauspieltechnik in eine materialistische um und ging davon aus, dass körperliche Bewegungen bestimmte Emotionen hervorrufen. Das Spiel des Schauspielers sollte somit „Teil einer industrialisierten Kultur werden, indem jede seiner Gesten auf dem Prinzip des geringst möglichen Aufwands beruhte.“²⁷

Als Ziel der Biomechanik kann der Versuch einer Verwissenschaftlichung der Theaterkunst sowie der theatralen Verwendung des Körpers gesehen werden. Die Verschmelzung von industrieller Kultur und Theater situierte Meyerhold im Wesentlichen im Körper. So verglich der Regisseur beispielsweise den Tänzer/die

²² Meyerhold, zit. nach Balme, *Texte zur Theorie des Theaters*, Stuttgart 1991, S. 239–240.

²³ Meyerhold veranschaulicht diese Theorie anhand seines Werks *Der Lehrer Bubus*: „[...] Ich habe einfach beim Zeigen eine Haltung eingenommen, die bei meiner Eingeschliffenheit die nötige Reaktion hervorrufen mußte; die Nervenstränge, die den bewußten Muskel regieren, wurden betroffen, und dieser Muskel, der die Tränen fließen macht, ließ sie denn auch fließen.“

²⁴ Hierbei bezog er sich vor allem auf die Rationalisierung des Bewegungsapparates. Raunig nennt hier „die Körper der SchauspielerInnen als Modelle für eine verallgemeinerte Optimierung von Bewegungsabläufen, das biomechanische Modell für die potenzielle Nutzung in Arbeitsprozessen jenseits des Theaters.“ Vgl. Raunig, *Körper, Dinge und soziale Maschinen*.

²⁵ Vgl. Raunig, *Körper, Dinge und soziale Maschinen*.

²⁶ Vgl. Klusmann, *Theater Biomechanik*.

²⁷ Hardt, *Art. Körperlichkeit*, S. 184.

Tänzerin mit einer effizienten Arbeitskraft.²⁸

Um diese Prinzipien anwendbar zu machen, kreierte der Regisseur spezifische Übungen, die dem/der Agierenden schließlich auf der Bühne als Vorbereitung und Verfeinerung der Technik, der Körperbeherrschung und der Expression dienen sollte. Die Schulung des Körpers, der Stimme und des Ausdrucks stand im Fokus der Ausbildung und Vorbereitung des Schauspielers/der SchauspielerIn für die Bühne.

Etüden

Die von Meyerhold entwickelten Etüden waren ausschließlich für Probenzwecke gedacht und wurden nicht vor Publikum dargeboten. Theoretische Grundlagen zu Themen wie Raum, Rhythmus, Zeit, Dynamik, Expressivität, Kontrapunkt und Akzentsetzung wurden in die Trainingsübungen eingeflochten. Als Grundlage galt stets, dass der Verstand mit dem Körper zusammen arbeiten sollte. Wenn der Akteur/die Akteurin erfasste, welche Prozesse der Bewegung zugrunde lagen, konnte er/sie auch ein Bewusstsein darüber erlangen. Erst durch diese geistige Klarheit eröffnete sich ihm/ihr die Möglichkeit, die Rolle plastisch gestalten und kreieren zu können.²⁹

Meyerhold stellte die These auf, dass jede Bewegung, die einen Inhalt trägt, aus drei Phasen besteht: Vorbereitung, Ausführung und Beendigung.³⁰ Aus diesen Gesetzmäßigkeiten entstanden einige Begriffe, die dem Schauspieler/der SchauspielerIn für die Gestaltung von Gesten hilfreich sein sollte. Es wurde eine eigene Terminologie entwickelt, um die Handlungsabläufe präzise beschreiben zu können.³¹ Darüber hinaus tragen physikalische Gesetzmäßigkeiten einen erheblichen Part in der Theater-Biomechanik, da stets mit dem Aspekt der Bewegung (von Körpern) in Zeit und Raum gearbeitet wird. Der Schauspieler/die SchauspielerIn spielt auf der Bühne mit seinem/ihrem Körper – genauer, mit seinem Schwerpunkt und mit der Gravitation. Das bewusste Einsetzen dieser von außen auf den Körper

²⁸ Ebd.

²⁹ Vgl. Klusmann, Theater Biomechanik.

³⁰ Vgl. ebd.

³¹ Tormos = „Bremse, Verzögerung“; Otkas = „Ablehnung“, ist die Vorbereitung zur Ausführung der Haupthandlung; Posyl = „Sendung“, ist die Ausführung der Haupthandlung; Totschka = „Punkt“, ist die Beendigung einer Bewegungsphrase; Stojka = „Stand“, ist die Fixierung des Körpers im/auf dem Punkt; Phrase der Bewegung wird unterteilt in Otkas (i), Posyl (ras) und Stojka/Totschka (dva). Zentraler Punkt = ein imaginärer Orientierungspunkt auf Höhe des Solarplexus; Grupperovka = „Gruppierung“, bezeichnet die Bündelung, Ballung der Körperteile um den zentralen Punkt; Rakurs = „Stellung“, die fixierte Lage des Körpers im Raum, der Blickwinkel für die Wahrnehmung von etwas.

einwirkenden Kräfte sollte ökonomisch genützt werden und gleichzeitig die Expressivität des Dargestellten verstärken.³²

Erast Garin, ein Schüler Meyerholds, zieht folgenden Vergleich, in dem das (scheinbar) mechanisch-kontrollierbare Schauspiel auf den Punkt gebracht wird:

„Die Selbstkontrolle hält alle Ungenauigkeiten und Schwächen des in Erscheinung tretenden menschlichen ‚Ichs‘ des Schauspielers auf, wie die Bremsen einer sich bewegenden Maschine die Energie reguliert. Der Idealzustand der Bremsen, sprich, der Kontrolle, ist ab dem Moment, wo eine Maschine zu arbeiten beginnt, eine absolute Bedingung für sie. In der gleichen Situation befindet sich der Schauspieler mit seiner explosiven Emotionalität – die regulierenden Zentren müssen reibungslos funktionieren.“³³

Zusammenfassend kann festgehalten werden, dass eine absolute Körper- und Gestenbeherrschung das Ideal der Schauspieltechnik darstellte. Die Kontrolle über Körper und Ausdruck erinnert wiederum an die politischen Dimensionen des sowjetischen Theaters. So wie der Staat Menschen kontrolliert, so intendiert auch Meyerhold bei seinen Darsteller/innen und seinem Publikum die Bewahrung eines panoptischen Überblicks.³⁴

³² Vgl. Klusmann, Theater Biomechanik.

³³ Raunig, Körper, Dinge und soziale Maschinen.

³⁴ An dieser Stelle ist erwähnenswert, dass der Zugang zur Schauspielkunst über den Körper (im Sinne des Leib-Begriffs) nicht von Meyerhold erfunden wurde, sondern auch Stanislawski zu Beginn seiner Tätigkeit den körperlichen Aspekt hoch bewertete.

Choreografien des Lachens und Lallens Valeska Gert und die Emanzipation der Stimme im Tanz der Moderne

Julia Ostwald

„Und sie singt, tanzt, spricht, lacht, gröhlt [sic] / und quietscht ja in allen
Idiomen / dieser verworrenen Erde.“¹

In den 1920er und 1930er Jahren reißt die damals berühmte Berliner Tänzerin Valeska Gert mit Stücken wie *Das Baby*² ihr Publikum zu wahren Begeisterungstürmen hin. In dieser Miniaturchoreografie zeigt Gert ein „krächzendes, krähendes Baby [...]“³: Auf beiden Beinen stehend, die Augen geschlossen, formt sie den Mund zu einer kugelrunden Öffnung, aus der es brabbelt und „lallt“⁴; die Lippen ziehen sich in die Breite und schrilles „WÄÄÄÄ“ bricht aus ihr heraus; rhythmisch schreiend verziehen sich ihre Gesichtszüge. Das knapp vierminütige Stück ist bemerkenswert, da es das damalige Verständnis von Tanz vehement unterläuft: Denn hier stehen die *stimmlichen Äußerungen* der Tänzerin im Vordergrund.⁵ Ihre minimalistischen Bewegungen – die auf die Mimik des Gesichts und das von den Schreien erzeugte körperliche Beben reduziert sind – bilden eine Art Duett mit der Stimme, die einmal Impulsgeber ist und einmal den überdeutlichen

¹ Unbekannter Kritiker über das Eröffnungsprogramm von Gerts New Yorker Beggar Bar, zit. nach Frank-Manuel Peter, Valeska Gert. Tänzerin, Schauspielerin, Kabarettistin. Eine dokumentarische Biographie, Berlin 1987, S. 84.

² Genaue Zeitangaben über Entstehung und Aufführungsorte des Stücks sind leider nicht zu eruieren. Ich beziehe mich hier auf die einzige zugängliche Videoaufnahme von *Das Baby* von Ernst Mitzka aus dem Jahr 1969 (Valeska Gert: *Das Baby, Der Tod*. Regie: Ernst Mitzka, in: *Record Again. 40 Jahre Videokunst.de*, Teil 2, Produktion: ZKM, Deutschland 2010).

³ o. V. zit. nach Peter, Valeska Gert, S. 84.

⁴ Valeska Gert, *Ich bin eine Hexe. Kaleidoskop meines Lebens* (1968), Reinbek (bei Hamburg) 1978, S. 45.

⁵ Auch heute noch ist eine Bestimmung von Tanz als stummer und sichtbarer Kunst der körperlichen Bewegung nicht selten. So wird Tanz beispielsweise im Wörterbuch der ästhetischen Grundbegriffe als „körpersprachliche, zumeist rhythmisch-musikalisch induzierte Bewegungsart“ charakterisiert. Art. Tanz, in: Karlheinz Barck, Martin Fontius [u.a.] (Hg.), *Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden*, Bd. 6, Stuttgart [u. a.] 2005, S. 1. Diese Ontologie positioniert den Tanz zudem als vorsprachliche, mutmaßlich universell verständliche Kunst wie u. a. aus folgender Aussage anlässlich des von der UNESCO organisierten Welttags des Tanzes hervorgeht: „The intention [...] is to celebrate Dance, to revel in the universality of this art form, to cross all political, cultural and ethnic barriers and bring people together with a common language – Dance.“ *International Dance Day*, in: *International Dance Day*. International Theatre Institute, www.international-dance-day.org/en/danceday.html, (1.3.2016).

Bewegungen des Mundes zu folgen scheint. Eine solche Ästhetik steht dem durch das Ballett geprägten Paradigma des Tänzers als stummes und lautloses Wesen diametral gegenüber.

Im 17. Jahrhundert charakterisiert Claude-François Ménéstrier beispielsweise den Tanz als eine „stumme Poesie“, die statt mit Worten allein Kraft der Bewegungen des Körpers zu den Augen zu sprechen vermag.⁶ Auf dem Weg zur Etablierung als autonome Kunstform bringt die Rhetorik des Balletts den Tänzer zum Schweigen, stattdessen tritt die lautlose Bewegung selbst als Sprache hervor.⁷ Gerade diese Abwesenheit der Stimme des Tänzers wird, wie Bojana Kunst feststellt, zum repräsentativen Code des Balletts.⁸ Demgegenüber kann die Entdeckung der Stimme des tanzenden Körpers – eines Körpers, der hörbar atmet, seufzt, lacht, singt, spricht aber auch still in sich hinein lauscht – als eines der charakteristischsten Merkmale des sich seit Anfang des 20. Jahrhunderts entwickelnden modernen⁹ beziehungsweise späteren zeitgenössischen Tanzes gesehen werden.¹⁰

In meinem Text skizziere ich diesen Paradigmenwechsel, der eben jene im Verändern begriffene Perspektive auf die Stimme im Tanz widerspiegelt. Dabei konzentriere ich mich insbesondere auf die von Rudolf von Laban und Mary Wigman geprägte Form des Ausdruckstanzes. Vor dieser Denkfolie soll anschließend Valeska Gerts herausragende und wegweisende Position aufgezeigt werden.

Innere Stimmen und tanzende Worte

Den Kontext der Herausbildung des modernen Tanzes bildet die Kultur- und Sprachkrise um 1900. Ausgelöst durch die rasanten Entwicklungen und neuen Erkenntnisse der Zeit – von Telefon, Film oder Straßenbahn über die

⁶ „C'est ce qui a fait dire à Plutarque que le Ballet est une Poësie muette, qui parle, parce que sans rien dire il s'exprime par les gestes & par les mouvements. Ce qui est parle aux yeux.“ Claude-François Ménéstrier (1682), zit. nach Nicole Haitzinger, *Vergessene Traktate – Archive der Erinnerung. Zu Wirkungskonzepten im Tanz von der Renaissance bis zum Ende des 18. Jahrhunderts*, München 2008, S. 128.

⁷ Siehe dazu u. a. Christina Thurner, *Beredete Körper – Bewegte Seelen. Zum Diskurs der doppelten Bewegung in Tanztexten*, Bielefeld 2009.

⁸ Vgl. Bojana Kunst, *The Voice of the Dancing Body*, in: *kunstbody.org*, abrufbar unter <http://wp.me/p1iVyi-1V> (20.2.2016).

⁹ Die Entwicklung des modernen Tanzes beginnt ab 1890 mit dem freien Tanz, der ab den 1920er Jahren durch den Ausdruckstanz abgelöst wird. Freier Tanz und Ausdruckstanz legen die Grundsteine für den modernen Tanz. Vgl. Gabriele Brandstetter, *Tanz-Lektüren. Körperbilder und Raumfiguren der Avantgarde*, Frankfurt a.M. 1995, S. 33–35.

¹⁰ Vgl. Kunst, *The Voice of the Dancing Body*, S. 3 sowie Peter Jarchow, *Musik im modernen Ausdruckstanz*, in: Angela Rannow, Ralf Stabel, Mary Wigman. *Eine Künstlerin der Zeitenwende*, Dresden 2006, S. 101–106, S. 101.

Relativitätstheorie bis hin zur Psychoanalyse – tritt eine Erfahrung der Entfremdung von bisher Gültigem ein, die sich auf die Beziehung von Körper, Wahrnehmung und Sprache¹¹ auswirkt. Das Erleben der Welt erscheint vermehrt subjektiv. Zugleich wird der Sprache in ihrer Fähigkeit misstraut, Wahrheit oder Gefühle mitteilen zu können.¹² Dies manifestiert sich unter anderem im Denken Nietzsches, der als ein wichtiger theoretischer Bezugspunkt der frühen modernen TänzerInnen gilt:

„[Ü]berall ist hier die S p r a c h e erkrankt, und auf der ganzen menschlichen Entwicklung lastet der Druck dieser ungeheuerlichen Krankheit. [...] Der Mensch kann sich in seiner Noth vermöge der Sprache nicht mehr zu erkennen geben, also sich nicht wahrhaft mittheilen [...].“¹³

Aus diesem Zweifel an den Fähigkeiten der Sprache tritt der Tanz als „Ausweg“¹⁴ hervor, als „ein von der Schriftkultur unbezeichneter Raum“¹⁵, als „eine Poetologie des Körperlichen“¹⁶. Oder mit den Worten Nietzsches: „Nur im Tanze weiss ich der höchsten Dinge Gleichniss zu reden [...]“¹⁷.

Im Folgenden werde ich zwei einander überschneidenden Spuren nachgehen, die – überschattet von der Sprachkrise – zum Wahrnehmen der Stimme des Tänzers oder der Tänzerin geführt haben. Die erste Spur führt ins Innere des Körpers zu den dort von den TänzerInnen vermuteten emotional-psychologischen Beweggründen. Der zweite Pfad geht vom gesprochenen Text aus und strebt – je nach Ausprägung – eine Verbindung von Intellekt und Körper beziehungsweise eine versinnlichende, das Körperliche betonende Dekonstruktion der Sprache an.

Auf der Suche nach einem ‚neuen Tanz‘¹⁸ manifestieren die PionierInnen des frühen modernen Tanzes in ihren Schriften die Ästhetik des Balletts als eine äußerliche und inhumane im Gegensatz zum humanen, auf der Expressivität des

¹¹ Vgl. Erika Fischer-Lichte, Einleitung. Wahrnehmung – Körper – Sprache, in: ebd. (Hg.), TheaterAvantgarde. Wahrnehmung – Körper – Sprache, Tübingen [u. a.] 1995, S. 1–14, S. 6.

¹² Vgl. Brandstetter, Tanz-Lektüren, S. 49.

¹³ Friedrich Nietzsche, Unzeitgemäße Betrachtungen, 4. Richard Wagner in Bayreuth (1876), in: Digital Critical Edition (eKGWB), www.nietzschesource.org/eKGWB/WB/print (20.2.2016).

¹⁴ Brandstetter, Tanz-Lektüren, S. 56.

¹⁵ Ebd., S. 56.

¹⁶ Ebd., S. 56.

¹⁷ Friedrich Nietzsche, Also sprach Zarathustra II, Das Grablied (1883), in: Digital Critical Edition (eKGWB), <http://www.nietzschesource.org/#eKGWB/Za-II> (20.2.2016).

¹⁸ Vgl. Isadora Duncan, Der Tanz der Zukunft, Leipzig 1903, S. 32.

individuellen Subjekts gründenden, neuen Tanz.¹⁹ Niddy Impekoven, in den 1920er Jahren für ihre Puppentänze bekannt, beschreibt ihren Konflikt mit dem Ballett folgendermaßen:

„Das Studium des Ballettanzen befriedigte mich nicht mehr. [...] Ich sehnte mich danach, wieder als kleines Kind nach eigenem Empfinden und Impuls herumtanzen zu können. Statt dessen war ich nur ein Werkzeug des Meisters, der mich nach seiner Intention die Musik in Bewegung umsetzen ließ. Wie oft empfand ich eine Melodie so ganz anders als er, in mir lebte ein ganz anderer Rhythmus als der seine [...]. Ich war im Begriff, ein Geschöpf anderer Auffassung zu werden.“²⁰

Mit dem Sehnen nach einer Emanzipation von den äußeren Vorgaben des Meisters und der Musik – durch Besinnung auf die eigenen Impulse und inneren Rhythmen – erwähnt Impekoven hier mehrere Aspekte, die ich im Weiteren näher ausführe.

Im Gegensatz zum Ballett strebt die neue oder auch frei genannte Tanzkunst einem vermeintlich ‚natürlichen‘ Körperbild entgegen.²¹ Statt mit einem kodifizierten Bewegungsmaterial zu arbeiten, steht hier der Mensch im Mittelpunkt. Tanz soll zur Sprache des Menschen werden.²² Dabei geht es den TänzerInnen um die Suche nach einer inneren, ‚ur-menschlichen‘ Wahrheit, die über das Individuelle hinaus von universeller Gültigkeit sein soll. Die Empfindungen und Wahrnehmungen des Subjekts werden zum Auslöser von Bewegung. Durch den Tanz soll das Innere nach außen – zum *Ausdruck* – gebracht werden,²³ um so die ZuschauerInnen gleichermaßen in innere Bewegtheit zu versetzen. So werden nicht nur die Tanzenden zu ‚SchöpferInnen‘ ihrer eigenen Welt erklärt, der Körper selbst wird mit dem Topos der Innerlichkeit²⁴ zum geradezu mythischen Ort und Bewegung somit

¹⁹ Vgl. ebd., S. 30 sowie Sabine Huschka, *Moderner Tanz. Konzepte Stile Utopien*, Reinbek (bei Hamburg) 2002, S. 41–45.

²⁰ Niddy Impekoven, *Werdegang*, Dresden 1943, S. 20f.

²¹ Dabei berufen sie sich auf antike beziehungsweise außereuropäische Vorbilder.

²² Vgl. Mary Wigman, *Die Sprache des Tanzes*, Stuttgart 1963, S. 10.

²³ Vgl. Duncan, *Der Tanz der Zukunft*, S. 41.

²⁴ Die Dialektik von innen und außen ist ein zentraler Punkt in der Theorie des modernen Tanzes. Dianne S. Howe setzt den Blickrichtungswechsel zum Inneren u. a. in Bezug zu Freuds Entdeckung des Unbewussten und der an Bedeutung gewinnenden „internal landscape“ sowie Einsteins Relativierung von Zeit und Raum. Vgl. Dianne S. Howe, *Individuality and Expression, The Aesthetics*

zur metaphysischen Erfahrung.

Die entscheidende Bedingung für diese Besinnung auf das Innere ist, wie Rudolf von Laban in seinen theoretischen Grundlagen zum neuen Tanz revolutionär propagiert, die Loslösung des Tanzes vom Diktat der Musik.²⁵ Da die Musik die Tanzenden, laut Labans Schülerin Mary Wigman, zu sehr gefangen nimmt und deren eigene Ausdrucksfähigkeit hemmt,²⁶ fordert auch sie: „Frei werden von der Musik! [...] Erst dann kann sich die Bewegung zu dem entwickeln, was alle von ihr erhoffen: zum freien Tanz, zu reiner Kunst.“²⁷ Wigman will den ‚absoluten Tanz‘, das heißt, eine autarke Kunst der Bewegung, die weder musikalischen noch literarischen Vorgaben folgt.

Die Konzentration auf das Innere des Menschen geht so erstens mit einer Abwendung von der Musik, zweitens mit der Entdeckung der Stille als schöpferischem Moment und drittens mit einer Umkehrung der Hörrihtung der TänzerInnen einher: Nicht die äußeren Stimmen der Musik oder des Ballettmeisters stellen mehr die impulsgebende Kraft dar, sondern das In-sich-Hineinhören wird als Ursprung der Bewegung entdeckt. Sowohl in Duncans als auch in Wigmans Aufzeichnungen sind nahezu identische Beschreibungen dieses stillen Rückzugs auf sich selbst als Ausgangspunkt ihrer Inspiration zu finden. Bei Duncan heißt es:

„Stundenlang stand ich vollkommen reglos, die Hände vor der Brust gefaltet, als befände ich mich in einem Trancezustand. Schließlich aber fand ich doch

of the New German Dance, 1908–1936, New York [u. a.] 1996, S. 4. Wie dieses Innere des Körpers von den einzelnen TänzerInnen jeweils konzipiert ist, differiert. So lokalisiert z.B. Duncan den Solar Plexus als „Sitz des inneren Ausdrucks, von dem aus die seelischen Erlebnisse sich dem Körper mitteilen und ihm lebendige Erleuchtung verleihen sollen.“ Duncan zit. nach Huschka, *Moderner Tanz*, S. 98. Ein Zeitgenosse Wigmans schreibt über den Ursprung ihrer Bewegungen: „Each impuls, to be valid, must come from the heart, the vitals, the depth of a nature shaken by the sacred fury.“ Andre Levinson zit. nach Howe, *Individuality and Expression*, S. 130.

²⁵ Siehe dazu u.a. Labans Feststellung, dass es „der freie Tanz, der Tanz ohne Begleitung [ist], [der] das innerste Wesen des Tanzkunstwerkes am deutlichsten zum Ausdruck bringt. Jedenfalls ist der Tanz ohne Musik eine berechnete Kunstform [...]. Tanzmusik muß so wirken, wie wenn sie das Klingen des Tänzers wäre. Sie ist hörbar gewordene Zeitmetrik und Rhythmik der Bewegung.“ Rudolf von Laban, *Die Welt des Tänzers. Fünf Gedankenreigen*, Stuttgart 1920, S. 185–186, siehe auch S. 175–177 sowie S. 181.

²⁶ Vgl. Mary Wigman zit. nach Hedwig Müller, *Mary Wigman, Leben und Werk der großen Tänzerin*, Berlin 1986, S. 41.

²⁷ Ebd.

den Sitz aller Bewegung, die Triebfeder, die motorische Kraft, die Einheit, aus der die Vielfältigkeit des Bewegungskomplexes entspringt [...].“²⁸

Aus der Stille heraus beginnt nun der Körper gleichsam selbst zu klingen, denn das nach innen gerichtete Lauschen lässt die körpereigenen Rhythmen vernehmbar werden oder wie Wigman es formuliert:

„Laßt uns leise sein und laßt uns auf das Pochen und Rauschen des eigenen Herzens lauschen, und auf das Rauschen und Raunen des eigenen Blutes, das diesem Raum die Stimme gibt. Sie möchte Lied werden, diese Stimme.“²⁹

Die Rede von der ‚inneren Stimme‘ ist dabei nicht nur metaphorisch, sondern mitunter ganz wörtlich zu verstehen, wenn Wigman feststellt,

„daß die spontan entstehende Bewegungsfolge, sich ebenso spontan als Tonfolge äußern kann und sich mitsingen läßt. Ja, oft ist es sogar so, daß man die Melodie bereits innerlich hört, ehe sie noch als körperliches Bewegungsmotiv ihre sichtbare Form angenommen hat.“³⁰

Zwischen lautloser innerer und vernehmbar mitsingender Stimme wird im Ausdruckstanz zudem der Atem als mehr oder weniger „stimmlose Stimme“³¹ bedeutsam. Er ist nicht nur Element rhythmischer Strukturierung, sondern erfährt im ursprünglichen Sinne von *In-spiratio*³² auch produktive Relevanz. Denn diese in vielen Sprachen gegebene enge etymologische Verknüpfung von Atem und Seele,³³ tritt im Ausdruckstanz besonders evident in Erscheinung: In ihrem Willen das innere

²⁸ Duncan zit. nach Huschka, *Moderner Tanz*, S. 98. Wigman beschreibt diese Momente so: „Und wie so oft, wenn etwas mich innerlich beschäftigte und nach Ausdruck verlangte, habe ich mich in meinem goldenen Zimmer eingeschlossen [...] und habe in mich hineingelauscht. Bis aus der Versunkenheit eine Haltung entstand, aus der sich eine Gebärde in ihrer stilistischen Entsprechung löste und mit ihr ein erster behutsamer Schritt, der den nun gleichsam erweckten Körper dem Raum übergab.“ Wigman, *Die Sprache des Tanzes*, S. 33.

²⁹ Wigman, *Die Sprache des Tanzes*, S. 12.

³⁰ Mary Wigman, *Der künstlerische Tanz in seiner Beziehung zu anderen Künsten*, in: Rannow/ Stabel (Hg.), *Mary Wigman*, S. 107–113, S. 108.

³¹ Mladen Dolar, *His Master's Voice. Eine Theorie der Stimme*, Frankfurt a.M. 2014, S. 97.

³² *Inspiration* (lat.): „Einhauchung“, schöpferischer Einfall, [...] Erleuchtung, [...] Einatmung [...].“ Duden, *Das Fremdwörterbuch*, Berlin 2015, S. 490.

³³ Vgl. Dolar, *His Master's Voice*, S. 97.

Erleben des Subjekts in äußere Bewegung zu übersetzen, entdecken die AusdruckstänzerInnen den Atem, der als Inbegriff des Lebendigen überhaupt – als „Fleisch der Seele“³⁴ – gleichsam die metaphysische Verbindung zwischen Körper und Seele darstellt und zwischen innen und außen vermittelt.³⁵

Hervorzuheben ist, dass die Besinnung auf die ‚inneren‘ und ‚tonlosen‘ Stimmen bei den frühen modernen TänzerInnen zunächst ausschließlich von produktionsästhetischer Bedeutung ist. Das heißt, sie werden zwar als Quellen der Inspiration, Auslöser von Bewegung sowie rhythmisierende Elemente beschrieben, die Stimme tritt aber nicht hörbar hervor und ein Großteil der Tänze wird letztendlich dennoch mit musikalischer Begleitung aufgeführt.³⁶

Die zweite Spur der Stimme im Tanz der Moderne setzt beim vernehmbaren, gesprochenen Wort an. Im frühen 20. Jahrhundert findet, unter dem Einfluss der Sprachkrise, in verschiedensten Kunstströmungen nicht nur eine Hinwendung zum gesprochenen (statt geschriebenen) Wort statt, es entwickelt sich auch eine wahre Fülle an Sprech- und Stimmexperimenten. Dabei ist unter anderem an die antirationalistisch orientierte Theaterreformbewegung um 1900 oder an den auf Schock und Wirklichkeitseffekte zielenden Brutismus der Futuristen (vor allem Russolo)³⁷ zu denken. Da eine Betrachtung dieser Ansätze hier den Rahmen sprengen würde, werde ich mich im Folgenden auf einige Aspekte zur (Sprech-)Stimme im Tanz beschränken, die aber nicht gänzlich losgelöst von zeitgleichen Entwicklungen der anderen Künste zu verstehen ist.

Wie bereits erwähnt, ist es Labans Verdienst, den Tanz radikal von der Musik zu lösen. Ausgehend von seiner Prämisse, dass nur durch die Reduktion auf alle dem menschlichen Körper zur Verfügung stehenden Ausdrucksmittel eine vermeintlich verlorene innere Einheit des Individuums wiedererlangt werden kann,³⁸ lässt er in seinen ab 1913 am Monte Verità stattfindenden „Tanz, Ton und Wort“-Sommerkursen

³⁴ Ebd.

³⁵ Vgl. u. a. Wigman: „Sein [des Tanzes, Anm. JO] Geheimnis? Es liegt in dem lebendigen Atem beschlossen, der auch das Geheimnis des Lebens ist.“ Wigman, *Die Sprache des Tanzes*, S. 9.

³⁶ In Wigmans Programmen der 1920er Jahre ist neben Tänzen mit einfacher melodischer oder perkussiver Begleitung mindestens ein Tanz in Stille (vgl. Müller, *Mary Wigman*, S. 88). Auch die ersten beiden Tänze, die Wigman 1914 beeinflusst von Labans Ideen zeigt – Lento und Hexentanz (Version von 1914) – finden beide in Stille statt.

³⁷ Neben Natur- und Stadtgeräuschen erwähnt Russolo in seinem Manifest *L'Arte dei Rumori* (1916) explizit den Klang der Stimme: „Stimmen von Tieren und Menschen: Schreien, Schrillen, Seufzen, Brüllen, Heulen, Lachen, Röcheln, Schluchzen.“ Vgl. Luigi Russolo, *Die Geräuschkunst*, Übersetzung von Justin Winkler und Albert Mayr, in: klanglandschaft.org, S. 12, abrufbar unter www.nanoaesthetik.de/texte/russolo.pdf, (20.2.2016). Es geht ihm um „alle jene [Geräusche], die der Mund des Menschen ohne zu sprechen oder zu singen hervorbringen kann.“ Ebd., S. 10.

³⁸ Siehe dazu u. a. Rudolf von Laban, *Die Welt des Tänzers*, S. 11–62.

die Stimmen der TänzerInnen laut werden. Durch Unterricht in Bewegung, Rezitation und Musik,³⁹ sollen Körper und Intellekt (wieder) zusammengeführt werden.

Den vokalen Ton versteht er dabei als Bewegung, die der tänzerischen gleichzusetzen ist: „Immer wieder bilden Lippen, Zunge und Mundhöhle neue Gebärden, vollführen einen Tanz.“⁴⁰ Entsprechend Labans Vorstellung von Tanz als „Urkunst“⁴¹, in der sich durch das übergeordnete Element des Rhythmus das seelisch-emotionale Erleben der Menschen ausdrückt, stellen auch die vokalen Klänge einen Spiegel der inneren Zustände dar: „In Wirklichkeit entspricht aber auch in der Sprache [...] den einzelnen Bewegungen der Sprechorgane[n] eine gleichzeitige Gemütsbewegung und Verstandeserregung.“⁴² Im Rahmen dieser Sommerkurse entstehen zahlreiche Stücke und „Events“, in denen gleichermaßen getanzt, gesungen und gesprochen wird.⁴³ Auch andere TänzerInnen experimentieren mit der Verbindung von Wort und Bewegung. Erwähnenswert sind zudem die populär werdenden Sprechchöre. All diesen im Umfeld des Ausdruckstanzes aufkommenden Sprach- und Lautannäherungen ist gemein, dass sie den Bedeutungsgehalt des Wortes oder vokalen Klanges und dessen Übersetzung in Bewegung fokussieren und damit die gut artikulierte Rezitation im Vordergrund steht.⁴⁴ So äußert die Wiener Tänzerin Cilli Wang betreffend des „Tanz[es] nach dem gesprochenen Wort“⁴⁵ folgende Warnung:

³⁹ Die TänzerInnen haben neben „Bewegungskunst“ auch Kurse in „Wortkunst“ (d.h. in „Rede und Vortrag einzeln und im Chor“), „Tonkunst“ („Musikalische Übungen“ und „Begleitinstrumente“) und „Formkunst“ („bildende Kunst und Kunsthandwerk“). Vgl. Müller, Mary Wigman, S. 37. „[I]n jeder Übungsstunde war der Bewegung Gesang und Sprache beigesellt“, wie Hans Brandenburg aus eigener Erfahrung berichtet. Vgl. Hans Brandenburg, Erinnerungen an Labans Anfänge, in: *Schrifttanz*, 2/4 (1929), S. 70–71, S. 70.

⁴⁰ Laban, *Die Welt des Tänzers*, S. 14.

⁴¹ Vgl. Müller, Mary Wigman, S. 40.

⁴² Ebd., S. 15, S. 28f.

⁴³ Ein Beispiel ist das 1917 stattfindende zwölfstündige Sonnenfest mit u. a. Mary Wigman, das Dianne S. Howe als „an expressionistic dance hymn“ bezeichnet. Howe, *Individuality and Expression*, S. 101.

⁴⁴ So ordnet der Sprechchorleiter Karl Vogt jedem vokalen Laut einen bestimmten Sinn sowie eine entsprechende Bewegung zu. Das ‚t‘ ist beispielsweise „Ausdruck des Eigensinns. Gerade Haltung, durchgedrückte Knie, Stand auf den Zehen, Mit dem Laut Wippen im Fußgelenk, leichte Unterstützung der Arme.“ Karl Vogt, *Praxis des Sprechchores*, in: *Schrifttanz*, 2/4 (1929), S. 79–80, S. 79.

⁴⁵ Cilli Wang, *Der Tanz nach dem gesprochenen Wort*, in: *Schrifttanz*, 2/3 (1929), S. 54.

„Allerdings liegt die Gefahr nahe, daß [...] nur der melodische Gehalt des Dichtwerkes, wie wenn es absolute Musik wäre, zur Gestaltung gelangt. Das kann natürlich nicht der Sinn des Tanzes nach gesprochenem Wort sein.“⁴⁶

Für die Dadaisten um Hugo Ball und sein Zürcher Cabaret Voltaire hat jedoch genau jene Sinnentleerung der Sprache oberste Priorität. Zeitgleich zu den Experimenten am Monte Verità und auch in Freundschaft mit den dortigen AusdruckstänzerInnen – das Cabaret Voltaire gilt als gemeinsamer Treffpunkt⁴⁷ – fordern die Dadaisten Abstraktion statt Innerlichkeit: „Dada übergeht mit Gelächter das freie intelligible Ich und stellt sich wieder primitiv zur Welt, was etwa in der Verwendung von bloßen Lauten, Geräuschnachahmungen [...] zum Ausdruck kommt.“⁴⁸ Indem sie die Sprache in ihre einzelnen Bestandteile zerlegen und so ihrer Semantik berauben, tritt in den Laut-Gedichten der Dadaisten die Körperlichkeit des Vortragenden und damit die Stimme hinter der Sprache hervor.

Besonders der dem Tanz nahe stehende Berliner Dadaist Raoul Hausmann postuliert den Körper und nicht die Sprache als Quelle seiner Laut-Poesie. Sehr physisch beschreibt er wie die Klänge mit allen Sinnen seinen inneren Organen entspringen:

„Das Gedicht macht sich nicht im Munde allein, es macht sich mit dem Auge, dem Ohr, dem allgemeinen Unbewussten, mit den Bewegungen des Pulsschlages und der Perestaltik – das Gedicht macht sich selbst mit der Hand, die es aufzeichnet und überdem mit einem Erdämmern neuen Vernehmens, das nirgends ein Vorbild haben kann oder will.“⁴⁹

⁴⁶ Ebd.

⁴⁷ So tritt hier u. a. Mary Wigman mit einem Tanz zur Lesung von Also sprach Zarathustra (1916) auf. Die dadaistische Tänzerin Sophie Täuber zeigt am gleichen Ort abstrakte Tänze in kubistischen Kostümen zur Lautpoesie von Hugo Ball.

⁴⁸ Raoul Hausmann, zit. nach Barbara Lindlar, Die „Kombination mehrerer Faktoren“. Die visuelle Lautpoesie im Werk von Raoul Hausmann seit dem Dadaismus, Diss., FU Berlin 2006, S. 157.

⁴⁹ Hausmann (1966), zit. nach Lindlar, Die „Kombination mehrerer Faktoren“, S. 158. Der Topos des Primitiven, den Hausmann hier gebraucht, ist bezeichnend für die Kunst der Moderne. In ihrem Bestreben dem bisherigen bürgerlichen Kunstverständnis etwas radikal anderes entgegenzusetzen, greifen Künstler verschiedenster Gattungen Elemente mutmaßlich ‚primitiver‘ Kulturen auf. Dabei spielt die Vorstellung der ‚Rückkehr‘ zu einem wie auch immer gearteten vermeintlichen ‚Urzustand‘ eine wichtige Rolle. So verarbeiten die Dadaisten des Cabaret Voltaire in den sogenannten Soirées

Durch die geforderte Referenzlosigkeit strebt Hausmann eine Loslösung von den Konventionen der Sprache und des Tanzes an.⁵⁰ Das zeigt sich unter anderem in seinem *Visage-Dance* (1922). Darin führt er unter einer hellen Lampe sitzend einen Tanz nur mit seinem Gesicht auf, „den er mit einem seltsamen Gesang begleitete, ohne Worte, aber rhythmisiert“.⁵¹

Befreit Laban die Tanzenden von ihrem Schweigen, indem er das Wort als selbstverständliche und der Bewegung ebenbürtige Äußerung der TänzerInnen erkennt, so ist Hausmann einer der Ersten, der die Stimme im Tanz jenseits von sprachlicher Semantik als reines Material verwendet.

Naturlaute, in Formen gebracht⁵²

Die erste Spur der Stimme im Tanz hat, wie eben skizziert, durch die Hinwendung zur Stille, das Wahrnehmen der körpereigenen Rhythmen und Klänge – oder anders gesagt ‚der inneren Stimmen‘ – ermöglicht. Ohne bereits vernehmbar zu werden, wurde dadurch die Bedingung geschaffen für das Lautwerden der Stimme der Tänzerin oder des Tänzers. Im Zuge des zweiten skizzierten Weges wurde das gesprochene Wort als mögliche Äußerung der Tanzenden etabliert und gleichzeitig die Körperlichkeit vokaler Laute hervorgehoben. Valeska Gert greift diese Aspekte auf und führt sie, wie hier gezeigt werden soll, konsequent weiter.

In den 1920er und 1930er Jahre gilt Gert als eine der bedeutendsten deutschen Tänzerinnen,⁵³ tritt aber ebenso als Schauspielerin und Kabarettistin auf. Ihre getanzten Miniaturen sind – wie schon aus deren Titeln hervorgeht – ein Abbild dieser Zeit. So tanzt sie mit (*Berliner*) *Verkehr*, *Variété* und *Zirkus* verschiedene Szenen des Alltags; in *Ballett*, *Gavotte* oder *Tango* parodiert sie gängige Tanzstile; *Canaille*, *Boxer* und *Kupplerin* sind Beispiele für getanzte „gesellschaftskritische

Nègres Materialien aus Afrika und Ozeanien zu abstrakten Interpretationen, die von ihnen als Negermusik, Negertanz und Negergedichte bezeichnet werden. Vgl. Ingo Barlovic, Dada und außereuropäische Kunst in Zürich, in: Museum Rietberg Zürich, Schweizerisches Nationalmuseum, www.about-africa.de/auktion-messe-galerie-ausstellung/670-dada-und-aussereuropaeische-kunst-in-zuerich (3.3.2016).

⁵⁰ Vgl. Lindlar, Die „Kombination mehrerer Faktoren“, S. 157. Susanne Foellmer weist darauf hin, dass die Dadaisten trotz aller Abstraktion ein essentialistisches Verständnis von Tanz als direkter, a-semiotischer Kommunikation hatten. Dies kommt wiederum dem Ausdruckstanz nahe. Vgl. Susanne Foellmer, Valeska Gert. Fragmente einer Avantgardistin in Tanz und Schauspiel der 1920er Jahre, Bielefeld 2006, S. 191–191.

⁵¹ Vera Broïdo zit. nach Lindlar, Die „Kombination mehrerer Faktoren“, S. 184.

⁵² Vgl. Gert (1928) in: Foellmer, Valeska Gert, S. 217f.

⁵³ „Wigman, Impekoven, Gert, diese drei an der Spitze.“ Fred Hildenbrandt, Tänzerinnen der Gegenwart. 57 Bilder erläutert von Fred Hildenbrandt, Zürich [u. a.] 1931, S. 13.

Figuren“;⁵⁴ und schließlich entwickelt sie ihre sogenannten Ton-Tänze wie *Baby*, *Kummerlied* oder *Kolloratur Sängerin*.⁵⁵ Nicht nur durch die in ihrer Themenwahl angelegte Hinwendung zu alltäglichen Szenen und Figuren, sondern auch in ihrer Ästhetik bewegt sich Gert an der Grenze zwischen Tanz und Schauspiel:

„Spielte ich Theater, sehnte ich mich nach dem Tanz, tanzte ich, sehnte ich mich nach Theaterspielen. Das war ein Konflikt, bis mir der Gedanke kam, beides zusammenzuziehen: Ich will Menschengestalten tanzen.“⁵⁶

Das daraus resultierende „Gert-genre [sic!]“⁵⁷ entzieht sich jeglichen Versuchen stilistischer Zuordnung.⁵⁸ Auch Gert selbst will sich nicht festlegen (lassen). Ihre Tanzstücke bezeichnet sie wahlweise als abstrakt, satirisch oder expressionistisch; sie spricht von moderner Tanzpantomime und Ton-Tänzen.⁵⁹ Allgemein zeichnet sich ihre Ästhetik durch Einfach- und Direktheit aus. Sie benutzt alltägliche Bewegungen und Haltungen, die sie teilweise bis ins Groteske übertreibt beziehungsweise bis zum Stillstand reduziert. So ist beispielsweise *Der Tod* eine einzige verlangsamte Bewegung, die ihren Körper als Spannung von unten nach oben durchzieht:

„[B]ewegungslos stehe ich [...] auf grell erleuchtetem Podium. Mein Körper spannt sich langsam, der Kampf beginnt, die Hände ballen sich zur Faust, immer fester, die Schultern krümmen sich, das Gesicht verzerrt sich vor Schmerz und Qual. Schmerz wird unerträglich, der Mund öffnet sich weit zu lautlosem Schrei. Ich biege den Kopf zurück, Schultern, Arme, Hände, der ganze Körper erstarrt. [...] Sekundenlang stehe ich bewegungslos da, eine

⁵⁴ Foellmer, Valeska Gert, S. 32.

⁵⁵ In dieser Einteilung folge ich Anne Teresa de Keersmaeker. Vgl. Anne Teresa de Keersmaeker, Valeska Gert, in: *The Drama Review: TDR*, 25/3 (1981), S. 55–66, S. 60. Susanne Foellmer schlägt eine andere Systematisierung von Gerts Tänzen vor. Vgl. Foellmer, Valeska Gert, S. 32.

⁵⁶ Gert, *Ich bin eine Hexe*, S. 39.

⁵⁷ Ankündigung eines Gastspiels im Barbizon-Plaza Theater, zit. nach Foellmer, Valeska Gert, S. 31 (Anm. i. O.).

⁵⁸ „Ich hatte eine Gemeinde, die sagte: Es gibt nur eine Tänzerin, und das ist die Valeska. Und manche sagten, ich sei überhaupt keine Tänzerin.“ Gert, *Ich bin eine Hexe*, S. 46. Ihre Zeitgenossen bezeichnen ihre Arbeiten als Grotesken, Karikaturen, getanzte Zeitsatire oder sozialkritische Tanzpantomime. Vgl. Foellmer, Valeska Gert, S. 31 sowie Peter, Valeska Gert, S. 39–46.

⁵⁹ Gert, *Ich bin eine Hexe*, S. 39.

Säule des Schmerzes. Dann weicht langsam das Leben aus meinem Körper, sehr langsam entspannt er sich. [...].“⁶⁰

Zentraler Punkt in *Der Tod* ist Gerts geöffneter Mund: Ein gähnender Abgrund ins Dunkel, durch den der Atem deutlich vernehmbar in Schüben ein- und ausströmt.⁶¹ Der Schrei tritt, je nach Gerts momentaner Verfassung, das eine Mal wie in Todesangst laut,⁶² das andere Mal als schwerer, gepresster Atem hervor. In für ihre Zeit einzigartiger Weise erweitert Gert den Tanz, indem sie auf die Mimik des Gesichts und zunehmend auf ihre Stimme fokussiert. Dazu greift sie entsprechend der damaligen technischen Neuerungen auch auf filmische Mittel wie Vergrößerung, Zeitlupe oder -raffer zurück und setzt ihre Stücke montageartig in synkopierten Rhythmen zusammen.⁶³ Gert versteht Kunst als Verfremdung der Wirklichkeit⁶⁴ und ihre Tänze somit als Abstraktionen des Lebens.⁶⁵ Durch Verzerrung, Übertreibung und Simultanität von Gegensätzen will Gert der „Unausgeglichenheit“⁶⁶ ihrer Zeit Form geben und eine andere Wahrnehmung des Bekannten erreichen. Dieser Anspruch kommt Brechts epischem Theater nahe.⁶⁷ Jedoch zielt Gert im Gegensatz zu Brecht nicht auf eine verstandesmäßige Erkenntnis des Zuschauers, sondern strebt ein Theater an, das den Logos des Wortes durch Laut-Poesie, Körper- und Sinnlichkeit ersetzt.⁶⁸ Die aufrüttelnde sinnliche Erfahrung des Aufführungseignisses wird unter anderem in der Beschreibung eines ihrer ersten Auftritte 1916 deutlich:

„Die Menschen brüllten, klatschten [...]. [F]ür mich war dieser Krach Lebenselement, ich wollte die Menschen in Bewegung bringen, je mehr sie brüllten, desto kühner wurde ich. Ich wollte über alle Grenzen hinaus, mein

⁶⁰ Ebd., S. 40f.

⁶¹ Hierbei beziehe ich mich auf das von Ernst Mitzka 1969 aufgenommene Video von Gerts *Der Tod*.

⁶² Vgl. Howe, *Individuality and Expression*, S. 208.

⁶³ Vgl. Foellmer, *Valeska Gert*, S. 58f.

⁶⁴ Vgl. Gert, *Ich bin eine Hexe*, S. 40.

⁶⁵ Vgl. Keersmaecker, *Valeska Gert*, S. 62.

⁶⁶ Gert, *Ich bin eine Hexe*, S. 32.

⁶⁷ Brecht sah in Gerts Kunst die Verwirklichung seiner Ideen und hätte sie gern als Darstellerin seiner Stücke gewonnen aber sie zog es vor, ihre eigene Arbeit zu verfolgen.

⁶⁸ Vgl. Foellmer, *Valeska Gert*, S. 210. In dieser Beziehung nimmt Gert Elemente von Artauds späterem Theater der Grausamkeit vorweg.

Gesicht verwandelte sich zu Masken, mein Rhythmus knallte, bis ich wie ein Motor stampfte.“⁶⁹

Ein zeitgenössischer Zuschauer berichtet über diese frühen Tänze, dass „ihr ungeheuer beredter Mund an der Grenze des Sprechens ist“.⁷⁰ Während sie das Hervorbrechen der Stimme – abgesehen von „eingestreuten kleinen Schreie[n]“⁷¹ – zunächst zurückhält, bezieht sie ab 1926 konsequent Laute und schließlich Worte als „logische Weiterentwicklung“⁷² in ihren Tanz ein. In der vokalen Äußerung sieht sie „den Ausbau des reinen Bewegungsausdrucks zu einer neuen, gesteigerten Ausdrucksform.“⁷³ Diese stellt für Gert nicht etwa eine Weiterentwicklung des Tanzes dar, sondern einen *Ersatz* für das Theater: ein neues Theater des Körpers und der Stimme, das die zentrale Position des Wortes auflöst.⁷⁴ Zwei solcher Ton-Tänze beschreibt sie folgendermaßen:

„Durch ein paar düstere und dumpfe Grabestöne, durch zwei pathetische Bewegungen und einen schmerzvollen Schrei stellte ich die ‚antike Tragödie‘ dar. Mein ‚Kummerlied‘ ist ein rhythmisierter elementarer Ausbruch des Schmerzes. Ich fange leise zu schluchzen an, das Schluchzen wird stärker, bis es in einem wilden Schreien gipfelt, das langsam schwächer wird, abfällt und in trockenem, stoßenden Schluchzen endet.“⁷⁵

Betrachtet man einige spezifische Charakteristika der Stimme, so erscheint diese für Gerts Ästhetik besonders relevant. Die Stimme ist wie kein anderer Klang mit dem Humanen verbunden und verweist auf einen individuellen Körper und dessen kulturell-sozial bedingte Verfasstheit. In diesem Sinn setzt Gert vokale Klänge ein, um ihre „Menschengestalten“⁷⁶ in lautmalerischer Weise darzustellen. Gleichzeitig ist die Stimme aber auch – wie die Bewegung – ein „performatives Phänomen par

⁶⁹ Gert, *Ich bin eine Hexe*, S. 32.

⁷⁰ Stefan Großmann (1923), in: Peter, *Valeska Gert*, S. 117.

⁷¹ Gert zit. nach Peter, *Valeska Gert*, S. 42.

⁷² Ebd.

⁷³ Ebd.

⁷⁴ Vgl. Valeska Gert, *Tanzen*, in: *Schrifttanz*, 4/1 (1931), S. 5–7, S. 5.

⁷⁵ Gert (1931) zit. nach Peter, *Valeska Gert*, S. 48.

⁷⁶ Gert, *Ich bin eine Hexe*, S. 39.

excellence“⁷⁷, das heißt, sie ereignet sich in der Ko-Präsenz der tönenden und hörenden Körper – ein Ausgeliefertsein⁷⁸ für beide. Denn als „Körpergeschoß“⁷⁹ offenbart die Stimme das Individuum und öffnet es gleichermaßen hin zum Sozialen.⁸⁰ Gerts vokale Äußerungen, die wie ihre Bewegungen aus alltäglichen Lauten entstehen, sind vor allem „vorsymbolisch“⁸¹ und betonen damit den performativen und appellativen Charakter der Stimme: „Man brüllt seinen Kummer, jubelt seine Freude, stöhnt seine Liebe. Naturlaute, anschwellend, abschwelld, in eine einfache grobe Form gebracht.“⁸² So pendeln Gerts Laute immer zwischen Sinnlichkeit und Sinnhaftigkeit. Auch in ihrer Beziehung zu den ZuschauerInnen, die sie als „Partner“⁸³ bezeichnet und denen sie eine tätige, weil mitdenkende Position zuweist,⁸⁴ kommt der sozialen Dimension der Stimme Bedeutung zu. Wie aus zahlreichen Beschreibungen ihrer Auftritte hervorgeht, scheint ihre Ästhetik zudem das Publikum selbst zu lautstarken stimmlichen Ausbrüchen zu affizieren.⁸⁵

Den Produktionsprozess dieser neuen Form der Choreografie beziehungsweise des Theaters von Stimme und Bewegung, versteht Gert jedoch ganz im Sinne des Ausdruckstanzes – und entgegen dadaistischer Bestrebungen – als Inspiration, die aus dem Inneren des Individuums hervortritt: „Tanz ist Bewegung der Seele, die sich in Bewegung des Körpers umsetzt.“⁸⁶ In Entsprechung zu Duncans und Wigmans In-sich-Hineinhören findet sich bei Gert die Rede von der „inneren Spannung“.⁸⁷ In diesem Zusammenhang sei auch Jean-Luc Nancys Beschreibung des Zu-Hörens als *Gespanntheit* zu einem Zugang zum Selbst sowie auf einen möglichen Sinn hin erwähnt.⁸⁸ Bewegungen, Worte und Laute, die dieser Spannung bei Gert entspringen

⁷⁷ Doris Kolesch, Sybille Krämer, Stimmen im Konzert der Disziplinen. Zur Einführung in diesen Band, in: Dies. und Sybille Krämer (Hg.): Stimme. Annäherung an ein Phänomen, Frankfurt a.M. 2006, S. 7–15, S. 11.

⁷⁸ Dolar, His Master's Voice, S. 110.

⁷⁹ Ebd., S. 99.

⁸⁰ Vgl. ebd., S. 22.

⁸¹ Dolar bezeichnet Laute wie Husten, Schreien, Brabbeln und teilweise auch das Lachen als „vorsymbolisch“. Dies bedeutet jedoch nicht, dass diese Stimmen jenseits von Bedeutung sind, sondern – im Gegenteil – ihre Bedeutung gerade aus ihrem Gegensatz zum Signifikanten beziehen. Vgl. ebd., S. 35–45, S. 36.

⁸² Gert (1928) zit. nach Foellmer, Valeska Gert, S. 217f.

⁸³ Gert, Tanzen, S. 7: „Ich brauche einen Partner und dieser Partner ist mein Publikum.“

⁸⁴ Vgl. Howe, Individuality and Expression, S. 205 sowie Gert, Ich bin eine Hexe, S. 41.

⁸⁵ Siehe u. a. eine Londoner-Rezension: Gerts Kolloratorsängerin „has the effect of reducing an already stunned and bludgeoned audience to helpless laughter.“ o. V., zit. nach Howe, Individuality and Expression, S. 203.

⁸⁶ Gert, Tanzen, S. 6.

⁸⁷ „Usually I am possessed by a certain tension which can last for days. [...] I try out various movements. If they release the tension, then they are good.“ Gert, zit. nach Howe, Individuality and Expression, S. 207.

⁸⁸ Vgl. Jean-Luc Nancy, Zum Gehör, Zürich 2010, S. 13–17.

und sie aufzulösen vermögen, finden als sinnhaftes Material Eingang in ihre Stücke:

„Mein Gefühl war in manchen meiner Tänze so auf die Spitze getrieben, daß ich immer nur mit Mühe unterdrücken mußte, vor Lust oder Leid Schreie auszustoßen. Eines Tages ging ich nun einen Schritt weiter, unterdrückte diese Schreie nicht mehr und kam zum Laut. [...] Eines Tages genügte mir auch nicht mehr der Laut und ich kam zum Wort. Ich schuf das Wort genauso wie früher die Bewegung. Ich stammelte aus einer Spannung einige Worte vor mich hin. Die, die mich erlösten, behielt ich, setzte sie zusammen.“⁸⁹

So folgt Gert einerseits dem Solipsismus des Ausdruckstanzes und seiner auf das Innere gerichteten Wahrnehmung, indem sie Bewegungen und Laute in seelischer Bewegtheit aus ihrem Körperzentrum „schleudert“⁹⁰. Andererseits distanziert sie sich vom Topos der Innerlichkeit des neuen Tanzes und der damit verbundenen metaphysischen Überwindung des Gegenständlichen.⁹¹ Wollen die AusdruckstänzerInnen ‚Ureigenes‘ im Inneren finden, so horcht Gert in sich hinein, um durch ihren Körper das Andere hervorzubringen. Sie will das banale Alltägliche zeigen und ersetzt die Innerlichkeit durch „das Durchrasen der Erlebnisse und Erscheinungen, das Zusammenwerfen von überall herangerissenen Bildern [...]“⁹² und Klängen dieser laut gewordenen Welt.⁹³

Indem sie Bewegungen, Laute und Worte als gleichwertiges Material zu betrachten beginnt, etabliert sie die Selbstverständlichkeit, dass der tanzende Mensch stimmliche Laute ebenso wie Bewegungen kreieren kann. Daraus folgt zum Einen, dass vokale Äußerungen ein genuiner Bestandteil des Tanzes sind und ihnen damit ein anderer Status jenseits bloßer musikalisch-akustischer Begleitung zukommt. Andererseits bedeutet dies, dass Tanz auch als Bewegung der Stimme aufgefasst werden kann, wie Gert mit folgender Aussage selbst erwähnt: „Sounds

⁸⁹ Gert, Tanzen, S. 6.

⁹⁰ Vgl. Gert, Ich bin eine Hexe, S. 45.

⁹¹ Vgl. Foellmer, Valeska Gert, S. 30.

⁹² Kurt Pinthus, zit. nach Foellmer, Valeska Gert, S. 30.

⁹³ An Russolos Manifest erinnernd fordert auch Gert für ihre Stücke „Musik, die aus der Wirklichkeit kommt: ein ländliches Lied aus Wiehern von Pferden, Miauen von Katzen, gurrenden Tauben [...]. Oder einen städtischen Marsch: Surren von Flugzeugen, Radrennen, keifende Frauen, stampfende Maschinen.“ Gert, Ich bin eine Hexe, S. 49.

give rise to words. If grown out of the same dance impulse, words can skip, jump and balance, glittering like bright colors. I dance words.“⁹⁴ Sergej Eisenstein bezeichnet Gerts Kunst als Ton-Akrobatik: „[M]an sieht, daß Ton-Intonation Bewegung ist, [...]. Man sieht, daß Intonation Akrobatik der tonartikulierenden Glieder ist.“⁹⁵

Paradoxerweise überwindet Gert gerade, indem sie die Stimme in ihrem Tanz erhebt, das (auch von den AusdruckstänzerInnen aufrechterhaltene) Paradigma von Tanz als Sprache. Wenn Bojana Kunst das Ergreifen der Stimme im modernen Tanz allgemein als gesellschaftspolitisch relevanten Akt des Aufbrechens der vermeintlichen Einheit des Tänzers oder der Tänzerin perspektiviert,⁹⁶ so vertrete ich die Ansicht, dass diese Emanzipation erst in Valeska Gerts Kunst erreicht wurde. Die freien und expressionistischen TänzerInnen haben zwar wie gezeigt wurde entscheidende Bedingungen dafür geschaffen. Aber während im Ausdruckstanz der Laban'schen und Wigman'schen Schule die Bewegung als autarke, quasi-sprachliche Ebene dualistisch neben der rezitierten Sprache erscheint – man könnte auch sagen die AusdruckstänzerInnen verstecken sich gleichsam hinter der zivilisierenden Maske des rezitierten Wortes – entspringen Geste, Laut und Wort bei Gert dem gleichen körperlichen Impuls.⁹⁷ So bemerkt sie selbst lakonisch: „Der Körper ist nicht dazu da, daß man mit ihm quasselt. Wer nichts Wesentliches auszudrücken hat, soll lieber den Körper halten.“⁹⁸ Vielleicht muss der Kern von Gerts Avantgardismus in der Tatsache gesucht werden, dass ihr Hintergrund gerade nicht im Ausdruckstanz, sondern in Ballett und Schauspiel liegt.⁹⁹ Denn die vom Ausdruckstanz angestrebte innere Einheit und rhythmische Harmonie des Menschen, wird in Gerts Ton-Tänzen aufgehoben. Wollten die AusdruckstänzerInnen das Innere nach außen kehren, so scheinen die das Animalische des Menschen offenbarenden ‚vorsymbolischen‘ Laute Gerts, die dem modernen Tanz innewohnende Ästhetik des Erhabenen zu untergraben: Die Schreie und das Lallen

⁹⁴ Gert, zit. nach Keersmaeker, Valeska Gert, S. 63.

⁹⁵ Sergej Eisenstein, zit. nach Peter, Valeska Gert, S. 121.

⁹⁶ Vgl. Kunst, *The Voice of the Dancing Body*.

⁹⁷ Vgl. Keersmaeker, Valeska Gert, S. 63.

⁹⁸ Gert, zit. nach Foellmer, Valeska Gert, S. 180.

⁹⁹ Abgesehen vom Ballettunterricht, den Gert als Kind erhält, interessiert sie sich mehr für Schauspiel und studiert dies 1915/16 bei Maria Moissi. Indem diese sie für eine Präsentation an die Tanzschule von Rita Sacchetto vermittelt, kommt Gert im Februar 1916 zu ihrem ersten Solotanz-Auftritt (dem Tanz in Orange), den sie als die Geburt der modernen Tanzsatire bezeichnet. Vgl. Gert, *Ich bin eine Hexe*, S. 38. In der Folge wird Gert gleichermaßen als Schauspielerin an verschiedenen Theaterhäusern in Deutschland wie auch als Solotänzerin engagiert und tritt in Kabaretts auf (u. a. im Berliner Schall und Rauch). Darüber hinaus gründet sie im Laufe ihres Lebens selbst mehrere Bars und Kabaretts; u.a. 1932 das Kohlkopp sowie 1950 die Hexenküche in Berlin.

eines Babys aus dem überweit geöffneten Mund einer stehenden, erwachsenen Frau öffnen die glatte Fassade des Körpers, schleudern das Innere unkontrolliert hervor und stellen jegliche Vorstellung der Einheit des Subjekts in Frage. So blitzen bei Gert in diesen sich zwischen Stimmklang und Körper öffnenden Rissen auf beinahe post-moderne Weise bereits Fragen nach der Normierung und Konstruiertheit von Identität auf. Oder wie Antonia Baehr es 2009 in Bezug auf ihr Stück *LACHEN - RIRE – LAUGH* formuliert:

„[I]st das Lachen nicht gerade ein Herausplatzen aus einem System, einer Struktur, einem Rahmen? Ich nehme jetzt den sozial normierten Körper als einen Rahmen. Das schallende Lachen sperrt den Körper auf, Spucke, Rotz, Husten platzen aus ihm heraus. Es ist nicht hübsch. Es ist geradezu unanständig. [...] Das Lachen ist monströs insofern es unsere Kategorien und Grenzen sprengt.“¹⁰⁰

¹⁰⁰ Antonia Baehr, Lachen. Manifestation von Klang und Körper, in: Positionen. Texte zur aktuellen Musik, Heft 80 (2009), S. 22–23, S. 23.

Exkurs: Varieté

Tänzerinnen im Shanghai der 1920er und 1930er Jahre

Xuan Wang

„Shanghai Nacht, Shanghai Nacht, du bist eine Stadt ohne Nacht; angeschaltete bunte Lichter, spielende Musik, Tanzen und Singen, um den Frieden zu verherrlichen; [...] im Dämmerlicht mit schemenhaft schläfrigen Augen gehen alle nach Hause, die Seele folgt auch den sich umdrehenden Rädern des Wagens; wechselt einen Ort, entdeckt eine neue Welt, erlebt ein neues Umfeld; das Leben in der Nacht hat einen Nachgeschmack, man wacht jedoch vom Traum auf.“¹

Shanghai Nacht war ein weit verbreitetes und populäres Lied in Shanghai um 1947, das von der bekannten Sängerin und Schauspielerin ZHOU Xuan interpretiert wurde. Dieses Musikstück spiegelt insbesondere den Zeitgeist und das kulturelle Leben im Shanghai der 1920er bis 1940er Jahre wider. Nightclubs, Bars, Tanzsäle und Kaffeehäuser waren in Shanghai an nahezu jeder Ecke zu finden. Tanzen und Singen gehörte für die Bewohner zum Alltag in dieser phantasmagorischen Stadt. Manches ist europäischen und amerikanischen Modernisierungsprozessen in Europa und Amerika ähnlich; dies zeigt sich auch in den bildenden und szenischen Künsten: Dem Tanz als performativer Kunst kam ein großer Stellenwert in der Moderne zu. Viele der Immigranten aus dem Westen transferierten die Trends der europäischen und amerikanischen Tanzsäle und Nightclubs nach Shanghai und trugen somit zur rasanten kulturellen Entwicklung dieser aufstrebenden Stadt bei. Die Etablissements in Shanghai konnten in dieser Zeit mit anderen Metropolen wie Paris und New York

¹ Lied: Shanghai Nacht (1947), Sängerin: ZHOU Xuan, Komponist: CHEN Gexin; Text: FAN Yanqiao. Sofern nicht anders angegeben, stammen in diesem Beitrag alle Übersetzungen aus dem Chinesischen von der Verfasserin.

konkurrieren. In Hinblick auf kolonialistische und rassistische Aspekte ist zu betonen, dass es in Shanghai vor 1920 keinen einzigen Tanzsaal oder Nightclub gab, der von einem Chinesen geführt wurde.² Außerdem war es den meisten Chinesen untersagt, in solchen Tanzsälen oder Nightclubs zu tanzen. Das änderte sich mit der Metropolisierung in den 1920er Jahren: An fast jeder Straßenecke wurden leuchtende Neonreklametafeln mit Tanzankündigungen für ein breites – also auch chinesisches – Publikum angebracht.³ Shanghai galt als *Paris Asiens*⁴ – als Stadt ohne Unterschied zwischen Tag und Nacht.

Die Tür für den Kulturtransfer in Shanghai

Der im Jahr 1842 unterschriebene Vertrag von Nanking nach dem Ersten Opiumkrieg⁵ erzwang die Öffnung des Shanghaier Hafens. Diese Öffnung brachte für die Stadt eine große Anzahl von Veränderungen mit sich. Durch die Bereitstellung von mehr Konzessionen stieg die Zahl von westlichen Immigranten zunehmend. Jedes Jahr strömten Angehörige unterschiedlicher westlicher Kulturen nach Shanghai. Folgeerscheinung dieses Zustroms war der ‚Import‘ unterschiedlicher Bühnentänze (Ballett und moderne theatrale Tänze sowie Gesellschaftstänze, Varieté und Revue). Insbesondere die Gesellschaftstänze erfreuten sich rasch zunehmender Beliebtheit.

Die britische Tanzhistorikerin Lilly Grove schrieb 1898 in ihrer Monographie *Tanz*, dass „es schwer vorstellbar ist, wenn das chinesische Volk Walzer tanzt!“.⁶ Wie die Geschichte zeigt, war ihre Einschätzung ein Irrtum: Nur ein paar Jahre später zog „das chinesische Volk“⁷ die ‚zivilisierten Schuhe‘ an und tanzte Walzer im Ballsaal. Es adaptierte und assimilierte den europäischen Gesellschaftstanz für den Shanghaier Kontext.

Anfangs waren zu den Partys im Club nur ‚Ausländer‘ zugelassen. In diesen Clubs

² Vgl. Qin'an SUN, *Shanghai Bailemen Chuanqi*, Shanghai 2010, S. 11.

³ Vgl. ebd., S. 4.

⁴ Vgl. Tongqing XIAO (2005) abrufbar unter <http://cclawnet.com/yingxiangshiji/a007.htm> (07.02.2016).

⁵ LIN Zhexu, der vom Kaiser Daoguang als Sonderkommissar nach Kanton entsandt wurde, ließ vom 3. bis zum 20. Juni 1839 Tonnen an Opium am Humen Hafen verbrennen. Dies führte zum militärischen Konflikt zwischen Großbritannien und dem Kaiserreich China der Qing-Dynastie, der von 1840 bis 1842 andauerte, da die britische Ostindien-Kompanie in Indien der größte Opiumhändler in China war.

⁶ Vgl. Remi Hess, Vorwort, in: *Les trois temps de la valse*, übersetzt von Prof. ZHEN Huihui, Shanghai 2006.

⁷ Die Feudalherrschaft begann in China um 500 v. Chr. Dieses System bestand bis Ende des 19. Also schon über zwei Jahrtausende.

herrschte ein rigides Mitgliedschaftssystem. Dieses besagte, dass die Chinesen in Shanghai kein Recht hatten, eine Mitgliedschaft zu beantragen oder auch nur den Tanzsaal zu betreten.⁸ Zunehmend wurden immer mehr Clubs in kurzen Abständen beispielsweise von Amerikanern, Deutschen und Franzosen etabliert. Der Großteil der Chinesen kannte den Gesellschaftstanz nicht. Die Akzeptanz dieses Phänomens fiel schwer,⁹ da sich die Moralvorstellung(en) in China, die aus der Jahrtausende alten Kultur resultierte(n), nicht plötzlich wenden konnte(n). Um beispielsweise den Walzer zu tanzen, muss sich ein Paar beim Tanzen umarmen. Das wiederum, vor allem wenn es sich um eine unmittelbare gleichberechtigte Nähe zwischen Mann und Frau im öffentlichen Raum handelte, stand den alten Konventionen des gesellschaftlichen Umgangs entgegen.

Warum konnte sich der Gesellschaftstanz dennoch so rasant in Shanghai verbreiten? Hierfür waren folgende vier Faktoren ausschlaggebend:

1. Die Verbreitung der westlichen Religionen, allen voran die des Katholizismus und Protestantismus

Vor dem Ersten Opiumkrieg war es westlichen Missionaren nicht erlaubt, in China zu predigen. Diese Aktivität war streng verboten. Jedoch gab es schon seit langer Zeit Gläubige westlicher Religionen in China. Seit der Unterzeichnung des Vertrags von Huangpu 1844 mit Frankreich überlieferten westliche Missionare nicht nur ihren Glauben, sondern bauten auch Kirchen, Schulen und Krankenhäuser in den fünf Hafenstädten.¹⁰ Diese standen unter der Protektion der chinesischen Regierung und

⁸ Laut der Shanghai Tanz Tanztheater Zeitschrift Shanghai Wudao Wuju Zhi: „Nach der Öffnung des Shanghaier Hafens 1843 begann sich der westliche Tanz zu verbreiten. Die erste Gesellschaftstanzparty fand im Jahr 1850 mit britischer Konzession statt. Im Jahr 1864 wurde der Shanghai Club – ein britischer Club – gegründet. In diesem wurde der erste Tanzsaal errichtet, damit britische Auswanderer sich miteinander unterhalten und tanzen konnten. Seither wurde der Gesellschaftstanz in Shanghai institutionalisiert.“ Qingge LIU, in: Journal of Jiling College of the ARTS Forum of Academy, Vol. 91/Nr.4 (2009), S. 27.

⁸ Vgl. Qin'an SUN, Shanghai Bailemen Chuanqi, S. 4f.

⁹ Vgl. ebd., S. 6.

¹⁰ Nach der Herrschaft der Qing-Dynastie, welche die Ming-Dynastie im Jahr 1636 ablöste, verfiel die chinesische Außenpolitik in einen Zustand der Isolation; abgesehen von den Nachbarländern, mit denen die Regierung der Qing-Dynastie noch in Kontakt blieb und sich bemühte, Frieden zu wahren. Es gab nur eine ‚Tür‘ nach außen: den Guangzhou (Kanton)-Hafen. Im Jahr 1842, nach der Niederlage während des ersten Opiumkriegs unterzeichnete die Qing-Regierung Vertrag von Nanking mit Großbritannien. Dieser beinhaltete, dass China die Insel Hongkong an England abtreten müsse und zudem die fünf Häfen (Shanghai, Kanton, Fuzhou, Xiamen und Ningbo) zur Duldung der britischen Händler geöffnet werden sollten.

waren für Chinesen geöffnet.¹¹ So besagt beispielsweise ein Paragraph im Vertrag von Huangpu, dass je eine katholische Kirche und ein zugehöriger Friedhof in den Vertragshäfen gebaut werden dürfe und die Qing-Regierung die Pflicht habe, diese zu schützen.¹² Seitdem wurden immer mehr Kirche und Schulen und Krankenhäuser in Shanghai gebaut. Einige dieser Gebäude im damaligen französischen Viertel existieren heute noch.

2. Die Entsendung von Diplomaten ins Ausland

Ende des 19. Jahrhunderts wurden mehr und mehr Diplomaten von der Qing-Regierung in verschiedene Länder entsandt. Sie gingen nicht alleine, sondern mit ihren Familien. Ihre Kinder wurden von der westlichen Kultur und Erziehung geprägt: Sie besuchten die örtlichen Schulen und studierten an bekannten Universitäten, sprachen sowohl Chinesisch als auch andere Sprachen und nahmen mit ihren Eltern an verschiedenen Veranstaltungen teil. Beeinflusst wurden sie von zwei oder sogar mehreren Kulturen.¹³ Beispielsweise war der Vater der Prinzessin YU Rongling aus der Qing-Dynastie 1899 als Botschafter nach Frankreich geschickt worden.



Das Yu Ronglings Familienfoto in Frankreich, Paris 1902.

Als YU Rongling mit ihrer Familie in Frankreich war, lernte sie die Tänzerin Isadora Duncan kennen und wurde ihre Tanzschülerin. Anschließend erhielt sie Ballettunterricht an der Pariser Oper und am Conservatoire und trat öffentlich auf.¹⁴

¹¹ Vertrag von Nanking, abrufbar unter www.zwbk.org/MyLemmaShow.aspx?zh=zh-tw&lid=176602 (09.02.2016).

¹² Vertrag von Huangpu, abrufbar unter www.zwbk.org/MyLemmaShow.aspx?zh=zh-tw&lid=95010 (09.02.2016).

¹³ Vgl. Naishan CHENG (2002), S. 46.

¹⁴ Vgl. Qingge LIU, in: Journal of Jilin College of the ARTS Forum of Academy, Vol. 91/Nr. 4. (2009), S. 25f.

3. Das „Boxer Indemnity Scholarship Program“

Im Jahr 1901 unterzeichnete die Qing-Regierung ein unlauteres Abkommen.¹⁵ Die Stipendienrichtlinie war beispielsweise Teil des Entschädigungsabkommens infolge des Boxeraufstands¹⁶ in China. Darin wurde die Bedingung gestellt, dass ein Teil der Entschädigung der Qing-Regierung für chinesische Elite-Studenten im Ausland zur Verfügung gestellt werden müsse. Die Teilnehmer des Programms waren die Vereinigten Staaten von Amerika, Japan, Frankreich, Russland und Belgien.¹⁷ Dort lernten die chinesischen Eliten die schnelle technische und industrielle Entwicklung in Europa kennen. Darüber hinaus erwarben sie Kenntnisse in allen Bereichen der Wissenschaft, der Kultur und des westlichen Gesellschaftssystems. Ein Teil der Eliten, die aus Shanghai kamen, wurde nach ihrem Studium dort als Beamte in Shanghai eingesetzt.

4. Die Neugierde der chinesischen Bevölkerung

Der westliche Lebensstil faszinierte lokale chinesische Kreise, insbesondere in Shanghai, mehr und mehr. Die Shanghaier Würdenträger hatten den Wunsch, sich in die westliche Exilgemeinschaft Shanghais zu integrieren, um eigene Interessen gewinnbringend verfolgen zu können.¹⁸ Diese vier angeführten Faktoren tragen dazu bei, dass sich der Gesellschaftstanz in Shanghai in den darauffolgenden dreißig Jahren zunehmend etablieren und ausbreiten konnte.

Tanzsäle in Shanghai

Die westlichen Tänze lösten seit den 1920er Jahren, insbesondere ab den 1930er Jahren, eine Modewelle in ganz Shanghai aus. In der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts hatten nur die westlichen Immigranten das ‚Patent‘ Gesellschaftstänze.¹⁹ Sie schätzten diese, da sie von der Einsamkeit der

¹⁵ Auf Chinesisch wurde es „Geng Zi Pei Kuan“ genannt.

¹⁶ Der Boxeraufstand war eine chinesische Bewegung am Ende des 19. Jahrhunderts, die gegen den europäischen, US-amerikanischen und japanischen Imperialismus kämpfte. Der Name des Boxeraufstands bedeutet auf Chinesisch „Bewegung der Verbände für Gerechtigkeit und Harmonie“. Die Bezeichnung ‚Boxer‘ ist ein westlicher Begriff, der sich auf die traditionelle Kampfkunstausbildung der ersten Boxer bezieht. Yihe Tuan war ein Verband, der sich auch Yihe Quan (Fäuste der Gerechtigkeit und Harmonie) nannte.

¹⁷ Vgl. Rucheng MI (1997), S. 39–58.

¹⁸ Vgl. Qin’an SUN, Shanghai Bailemen Chuanqi, S. 8.

¹⁹ Vgl. ebd., S. 6.

Nächte ablenkten und ihnen ermöglichten, ihre Landsleute in Shanghai kennenzulernen. Sie gründeten eigene Clubs und Hotels, in denen Tanzsäle eingerichtet wurden, in denen sie mit eigenen Tanzpartnerinnen tanzten. Ende des 19. Jahrhunderts fingen schließlich die Chinesen an, in privaten Räumen zu tanzen.²⁰ Im Lauf der Zeit wurden immer mehr Tanzstätten gebaut. In der einschlägigen Forschungsliteratur wird das *Black Cat*, das vermutlich vor 1927 eröffnete, als erster sogenannter geschäftlicher und professioneller und von Chinesen etablierter sowie selbst verwalteter Tanzsaal angeführt.²¹ In der gleichen Zeit entstanden noch diverse andere chinesische Tanzsäle.²² In solche Tanzsäle konnten die Kunden sowohl eigene Tanzpartnerinnen mitbringen, als auch dort gegen Bezahlung eine Partnerin finden. Die 1930er-Jahre gelten als Blütezeit der Tanzsäle, allen voran zu Berühmtheit kam der *Bai Le Men Tanzsaal*. Die Tanzsäle vom Ende des 19. Jahrhunderts bis ins frühe 20. Jahrhundert können in vier Typen untergliedert werden:

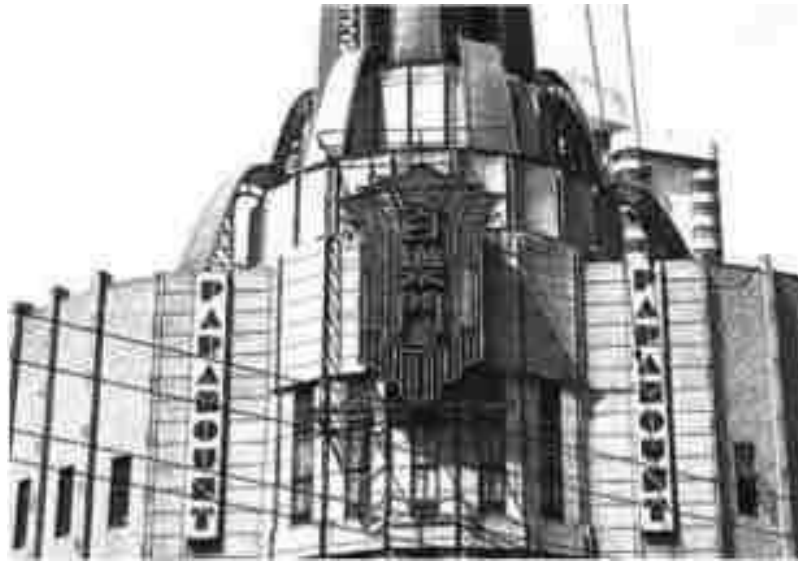
Der erste Typ sind die oben erwähnten Clubs, die von den westlichen Nationen mit Konzession gebaut und selbst verwaltet wurden. Obwohl der Shanghai Club Chinesen nicht als Mitglieder aufnahm, durften in dem 1917 etablierten amerikanischen Citigroup-Club (Nanjing Road Nr. 22.), reiche Chinesen Mitglieder werden, allerdings nur in geringer Zahl. Im Jahr 1924 wurde der französische Club (Changle Road/Maoming Road) gegründet, um einen Ort zu schaffen, an dem sich deren Staatangehörige vergnügen konnten. Im Gegensatz zu den anderen Clubs war dieser gegenüber Chinesen tolerant. Er akzeptierte von Beginn an chinesische Mitglieder. Dies waren jedoch nur Personen, die zur Oberschicht der Shanghaier Gesellschaft zählten.²³

²⁰ Vgl. ebd., S. 7.

²¹ Das Black Cat war in jener Zeit sehr populär. Dort wurden Dancing Girls engagiert und ausgebildet, obwohl die Einrichtung nicht besonders exklusiv war. Die frühesten Dancing Stars des Gesellschaftstanzes von Shanghai kamen aus dem Black Cat. SUN Yaodong, ein Zeitzeuge, der die unterschiedlichen Tanzsäle oft besuchte, erzählte, dass es anfangs im Black Cat nur gut zehn Tänzerinnen gab. Alle hatten die Gesellschaftstänze in privaten Tanzschulen erlernt. Man kann sie als die frühesten professionellen Tanz-Begleiterinnen bezeichnen. Später kamen viele Ausländer zum Tanzen in den Club. Vgl. Qin'an SUN, *Shanghai Bailemen Chuanqi*, S. 13. Bis 1928 engagierte das Black Cat über vierzig Tanz-Begleiterinnen – drei Viertel waren Chinesinnen.

²² Wie in dem Buch Wu Xing Yan Ying ausgeführt wird, entstanden Ende 1927 innerhalb von nur wenigen Monaten über 30 neue Tanzsäle. Vgl. Jinhui LI [u.a.], *Shanghai 1928*. Ein Unbekannter fasste im Jahr 1928 den Tanzsturm wie folgt zusammen: „In ganz Shanghai gibt es weit über hundert Tanzsäle, egal ob privat oder öffentlich, Mitarbeiter gibt es mehr als achthundert. In ganz Shanghai gibt es mehr als zweitausend Dancing Girls [...]“. Vgl. Jun MA, *Dancing with You – on the formation of Chinese dancing girls in Shanghai in the middle and late 1920s*, in: 《史林》 4/2013, S. 105.

²³ Vgl. Zi YIN, <http://yinzi.blogspot.com/> (07.02.2016).



Bai Le Men

Ein zweiter Typ war der in Hotels eingerichtete Tanzsaal, der ebenfalls von Ausländern verwaltet wurde. Der Tanzsaal war anfangs nur für Hotelgäste zugänglich. Freilich wurden dort ausschließlich westliche Gäste empfangen. Als der Gesellschaftstanz in Shanghai an Bedeutung gewann, begannen solche westlichen Hotels ihre Tanzsäle auch für Chinesen zu öffnen, beispielsweise das Astor Hotel.²⁴ Das Hotel bot neben seinen Gästezimmern einen Spielraum, eine Bar, einen Lesesaal, einen Tanzsaal und einen Pokerraum. In der Lobby wurden Tanz- und Theateraufführungen gezeigt, um Gäste anzulocken.

Der dritte Typ Tanzsaal ist jener, der von Chinesen selbst gegründet und verwaltet wurde. Bei diesem Typ gab es verschiedene Ausformungen. Tanzsäle wurden beispielsweise an öffentlichen Unterhaltungsorten eingerichtet. 1885 eröffnete der Tanzsaal im An Kai Di Gebäude (Arcadia Hall²⁵, Taixing Road, Nanjing Road). Hierbei handelte es sich um einen öffentlichen Treffpunkt in einem Privatgarten.

Neben einer Tanzmöglichkeit gab es zahlreiche andere Unterhaltungsmöglichkeiten.²⁶ Eine weitere Variante war der Tanzsaal in chinesischen Hotels. In diesen wurden sogenannte kommunikative Tanztee-Partys veranstaltet. Die vom Hotel geladenen Teilnehmer waren ausschließlich Würdenträger.

²⁴ Der ursprüngliche Name des 1846 erbauten Hotels war Richards Hotel and Restaurant. Nach einer Geschäftsübernahme wurde es durch den Briten Henry Smith in Astor House umbenannt.

²⁵ Vgl. http://www.china.com.cn/international/txt/2008-02/22/content_10440258.htm (07.02.2016).

²⁶ Vgl. Qin'an SUN, Shanghai Bailemen Chuanqi, S. 7.

Der vierte Typ wurde als „Zivilbevölkerungstanzsaal“²⁷ bezeichnet. Er lag in dem Bereich der heutigen Yanan Straße, die voller Bars war. Nach dem Anlegen am Hafen gingen Matrosen und Steuermänner von ihren Schiffen hierher, um sich zu amüsieren. Nachdem sie ein paar Gläser getrunken hatten, tanzten sie eng umschlungen mit den Frauen, die in den Bars arbeiteten. Solche Frauen wurden „Salzwasserfrauen“ genannt.²⁸ Sie arbeiteten sowohl als Bedienung, als auch als Prostituierte.

Gesellschaftstänze und Varieté in Shanghai

Je mehr Popularität die Gesellschaftstänze in Shanghai erlangten, desto mehr zeigten sich individuelle Adaptionen und komplexere Strukturen.

Obwohl es sich um die gleichen Tänze und die gleiche Profession – Tänzerin – handelte, waren es nicht dieselben Tänze wie im Westen nachdem der ‚Tanzkulturwind‘ von Westen nach China geweht war. Die Gesellschaftstänze wurden mit verschiedenen chinesischen Elementen (Tracht, kulturellen Kodierungen des gesellschaftlichen Umgangs) verschmolzen und in den spezifischen Kontext der chinesischen Metropole integriert. Das Tanzen und der Lebensstil der Ball-Tänzerinnen wurden zum Brennpunkt der Shanghaier Gesellschaft. Die Rolle der Ball-Tänzerinnen ist nicht gleichzusetzen mit der Funktion von Dancing Girls in den westlichen Music Halls. Obwohl es das Varieté gab, fungierten die meisten Tänzerinnen nur als Tanzpartnerinnen oder Tanz-Begleiterinnen. Ihre hauptsächliche Aufgabe war es, vor allem unterschiedliche Gesellschaftstänze gut zu beherrschen. Selbstverständlich sollten sie auch Kommunikationskompetenz zeigen, um ihre Kunden als Stammkunden zu erhalten. Außerdem mussten sie ein bis zwei Fremdsprachen erlernen.²⁹

In der Pause wurde meist ein Varietéprogramm in den Tanzsälen präsentiert, damit die Kunden sich zwischen den Gesellschaftstänzen nicht langweilten. Die Varietés waren umfangreich und originell. Es gab Gesang und auch Cancan, improvisierten Tanz und sogar Nackttanz.

Die meisten der Tänze, die in Europa und Amerika beliebt waren, wurden auch in Shanghai praktiziert. Es gab einige Gesellschaftstänze, die besonders beliebt waren,

²⁷ Der Name stammt von Qin'an SUN. Er nennt solche Bars „Zivilbevölkerungstanzsaal“. Vgl. ebd., S. 10.

²⁸ Vgl. ebd.

²⁹ Jinqin ZHANG, M.A.-Thesis East China Normal University, Shanghai 2007, S. 20.

darunter Walzer, Foxtrott, Blues, Quick Step und Tango.³⁰ Ein Phänomen ist für diese Zeit auffallend: Vor 1927 gab es noch sehr wenige chinesischen Tänzerinnen. Die meisten Akteurinnen kamen aus Russland und Japan. Der Grund dafür war, dass nach der Oktoberrevolution in Russland viele Adelige auf der Flucht waren. Ein Teil davon ist in europäische Länder emigriert, ein anderer Teil kam nach Shanghai. Diese russischen Frauen hatten eine professionelle Tanzausbildung. Als sie nach Shanghai kamen, mussten sie ihren Lebensunterhalt selbst bestreiten. Einige eröffneten eine Tanzschule und unterrichteten Gesellschaftstänze oder Ballett. Einige lebten vom Beruf der Tanzbegleiterin im Tanzsaal. In Shanghai wurden sie „Weiß-Russinnen“³¹ genannt. In Japan wurde der Tanzsaal von den Behörden in den 1920er Jahren verboten.³² Um ihr professionelles Leben weiterführen zu können, kamen die japanischen Tänzerinnen nach Shanghai.³³

Nach 1927 stieg die Zahl der chinesischen Tänzerinnen dramatisch an. Sie sollten sowohl über eine geschickte Tanztechnik als auch über eine anmutige Figur verfügen. Schnell ersetzten die chinesischen Tänzerinnen die russischen und japanischen Kolleginnen. Sie spielten daraufhin eine besondere Rolle für die Emanzipation der Frau in der Shanghaier Tanzkultur und in der Geschichte Chinas.

Die Tänzerinnen unter den Neonlampen

Die Tänzerinnen hatten verschiedene kulturelle Hintergründe und kamen aus unterschiedlichen Städten und Ländern. Sie können in fünf Gruppen eingeteilt werden:

1. Sie waren teilweise adelige Frauen aus Russland, teilweise japanische Geishas.
2. Sie kamen aus armen chinesischen Familien. Manche besuchten eine Schule, aber konnten sie nicht abschließen, da die Familie kein Geld mehr für ihre Ausbildung hatte. Manche waren Analphabetinnen. Um ihre Familie zu ernähren,

³⁰ Vgl. Jun MA, *Dancing with You*, S. 107.

³¹ Als „Weiße Russen“ bezeichnete man in Shanghai die russischen Adligen, die nach der Oktoberrevolution 1917 nach Shanghai flohen. Diese Menschen gehörten zur Weißen Armee, die im Russischen Bürgerkrieg gegen die roten Bolschewiki kämpfte. Als sie in Shanghai angelangt waren, hatten viele von ihnen kein Geld und fanden schwerer als andere Ausländer Arbeit, weil sie meistens weder Fremdsprachenkenntnisse noch berufliche Erfahrungen hatten. Dies betraf insbesondere die Frauen. Jedoch konnten sie gut tanzen und hatten eine, aus chinesischer Sicht, exotisch erotische Figur. Um sich ihre Existenz zu sichern, fingen viele Weiß-Russinnen an, als Prostituierte oder Tänzerinnen zu arbeiten.

³² In der Forschungsliteratur werden immer wieder erwähnt, dass Tanzsäle im frühen 20. Jahrhundert in Japan verboten waren, jedoch findet man über die Ursache keine genauere Quelle.

³³ Vgl. Qin'an SUN, *Shanghai Bailemen Chuanqi*, S. 193.

arbeiteten sie in den Tanzsälen. Dafür mussten sie gut aussehen und künstlerisch begabt sein.

3. Sie waren gut ausgebildete Frauen und hatten ein Studium an bekannten Universitäten absolviert. Aufgrund prekärer familiärer Umstände waren sie als professionelle Tänzerinnen in den Tanzsälen tätig, um Geld zu verdienen.³⁴

4. Die Frauen waren Prostituierte, die anfangs mit Tanzen zusätzliches Geld verdienten. Später kündigten sie die Arbeit als Prostituierte und betätigten sich nur als Tänzerinnen in Tanzsälen.³⁵

5. Die Frauen waren Filmschauspielerinnen. Da der Film noch neu in China und das berufliche Einkommen nicht stabil war, gingen sie in der Nichtdrehzeit in die Tanzsäle, um zusätzliches Geld zu verdienen.³⁶

Deutlich wird, dass die tänzerische Modewelle im Shanghai der 1920er und 1930er Jahre eng mit den soziokulturellen und ökonomischen Bedingungen der Frauen dieser Zeit verflochten war.

Die Folgewirkung der Tanzwelle

Der Tanztrend in Shanghai strahlte auch auf die Literatur und die anderen Künste aus. Es wurden viele Zeitschriften und Bücher über Tanz, Tänzerinnen und tanzbezogene Lehren veröffentlicht. Auch auf der Theaterbühne wurde im Jahr 1928 beispielsweise das Drama 《舞女美姑娘情史》 gezeigt. Zu dieser Zeit wurden die Tänzerinnen zu Idolen. Was sie anzogen, welche Frisur sie trugen, hatte großen Einfluss auf die Mode der Zeit. Meist werden die Shanghaier Tänzerinnen der 1920er und 1930er Jahre im kulturellen Gedächtnis als Prostituierte stereotypisiert oder als homogene Gruppe typisiert. Jedoch lässt sich auch die folgende Perspektive aufmachen: Diese Tänzerinnen waren wichtige und teils emanzipierte Akteurinnen im Shanghai ihrer Zeit. Sie bestimmten die vielschichtige Tanzkultur der östlichen Metropole mit und verkörperten damit nicht nur eine paradoxe Figur zwischen Tradition und Moderne, sondern verweisen überdies auf die aufstrebenden performativen Künste jenseits von Genderstereotypen im Shanghai der Gegenwart.

³⁴ Vgl. ebd., S. 126–128.

³⁵ Vgl. Jun MA, *Dancing with You*, S. 106.

³⁶ Vgl. Qin'an SUN, *Shanghai Bailemen Chuanqi*, S. 193–215.

***The Spirit Moves* – Körper zwischen Akrobatik und Ekstase Afroamerikanische Gesellschaftstänze der New Yorker Club-Szene (1920–1950)**

Anna-Lena Mützel

Amerikanische und afroamerikanische Gesellschafts- und Clubtänze treten in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts in einer immensen Genre- und Typenvielfalt in Erscheinung. Eine Fülle an künstlerischen Ausdrucksformen dokumentieren schon die großen Hollywood-Filme, Filmmusicals und Music Shorts der Jazz- und Swing-Ära. Doch damit wurde längst nicht das eingefangen, was abseits der US-amerikanischen Film- und Unterhaltungsindustrie in den Clubs und Ballrooms der Großstädte – insbesondere in New York City – in tänzerischer wie musikalischer Hinsicht geboten wurde. Während das Bühnengeschehen des Broadways und vieler New Yorker Vaudeville-Theater in den 1920er und 1930er Jahren von – im Sinne der Rassentrennung – ‚weißen‘ Künstlern und Performern dominiert wurde, entwickelte sich Harlem immer mehr zu einem Zentrum afroamerikanischer Kultur.¹ Vor allem die renommierten Musik- und Tanzetablissemments Harlems, zu denen insbesondere der Cotton Club,² Connie’s Inn, Alhambra sowie der Savoy Ballroom zählten, boten dem Publikum nicht nur auf, sondern auch abseits der Bühne Möglichkeiten, ein vielfältiges Zusammenwirken zwischen Jazz und virtuosen Tanzbewegungen zu erleben.³

Die Tänzerin, Filmmemacherin und Tanzjournalistin Mura Dehn beweist dies durch eine Reihe von Filmen, die sie zwischen den 1930er und 1950er Jahren in New York teils im Studio und teils im Savoy Ballroom in Harlem aufgenommen hat. Einzelne Teile dieser Aufnahmen wurden 2008 in einer dreiteiligen Filmreihe mit dem Titel

¹ Vgl. Lynne Fauley Emery, *Black Dance. From 1619 to Today*, London 1988, S. 343f.

² Der Cotton Club trug besonders zur Entwicklung einer afroamerikanischen Jazz- und Steptanz-Szene bei. Größen wie Duke Ellington, dessen Orchester zwischen 1927 und 1931 Hausband des Nachtclubs war, traten nicht nur auf, sondern brachten auch musikalische Stilelemente hervor, wie im Falle Ellingtons den sogenannten ‚jungle style‘ im Jazz. Auch Performer wie Bill ‚Bojangles‘ Robinson, die Nicholas Brothers oder Cab Calloway wurden durch den Cotton Club berühmt und prägten die Jazz- und Swing-Ära.

³ Das ‚afroamerikanische Harlem‘ zog in dieser Zeit vermehrt Publikum von außen an. Der Cotton Club beispielsweise war die längste Zeit über ausschließlich einem ‚weißen‘ Publikum geöffnet, während das Bühnengeschehen von afroamerikanischen Künstlern bestimmt und gestaltet wurde. Was in ‚uptown‘ en vogue war, beeinflusste sowohl den Broadway und Hollywood als auch europäische Bühnen und Ballsäle. Dies wird vor allem anhand der Popularität des Charleston in den 1930er Jahren deutlich. Vgl. Emery, *Black Dance*, S. 341f.

„The Spirit Moves. A History of Black Social Dance on Film, 1900–1986. The African American Jazz Tradition filmed by Mura Dehn“ veröffentlicht.⁴ Die Filme zeigen zum einen die auffallende Faszination Mura Dehns für Körperlichkeit, zum anderen können sie als Dokumentation dessen angesehen werden, wovon nur ein Bruchteil in Form von filmischen Aufzeichnungen existiert: die populären Jazz-Tänze der Club- und Ballroom-Szene der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts. Was bewegte die aus Russland kommende Ausdruckstänzerin, sich so intensiv mit tänzerischen Ausdrucksformen und Stilen afroamerikanischer Herkunft auseinanderzusetzen?

Von Russland über Europa in die Vereinigten Staaten

Mura Dehn, geborene Ziperovich, wurde 1902 im damals russischen Odessa geboren. Um vor dem Russischen Bürgerkrieg und dessen Auswirkungen zu fliehen, emigrierte sie mit ihrer Familie um 1920 nach Wien. Dort schloss sie sich der ‚freien‘ Tanzgruppe von Ellen Tels⁵ an. 1922 traf die zwanzigjährige Tänzerin den amerikanischen Maler und Lithographen Adolf Dehn, den sie 1926 heiratete.⁶ Mit ihm zog sie nach Paris. Das Paar teilte die Vorliebe für kulturelle Darbietungen verschiedenster Art und besuchte in Paris und Berlin diverse Musik- und Tanzveranstaltungen, insbesondere Auftritte der Tänzerin Josephine Baker.⁷ Baker inspirierte Mura Dehn, sich mit Jazz – vor allem Jazz Dance – intensiv auseinanderzusetzen. 1930 zog das Paar schließlich in die Vereinigten Staaten, nach New York City, ließ sich dort allerdings Anfang der 1930er Jahre scheiden.⁸ Mura Dehn arbeitete in New York zunächst als Tänzerin und choreographierte einzelne Stücke. Zutiefst fasziniert von den facettenreichen afroamerikanischen Gesellschafts- und Jazztänzen, die sie in den Ballrooms und Nachtclubs Harlems beobachtete,

⁴ Mura Dehn selbst gab dem ersten Teil ihrer Filmreihe folgenden Titel: „The Spirit Moves. Jazz Dance from the Turn of the Century 'till 1950.“ Vgl. The Spirit Moves. A History of Black Social Dance on Film, 1900–1986. The African American Jazz Tradition. Filmed by Mura Dehn. Part 1: Jazz Dance from the Turn of the Century to 1950, Regie: Mura Dehn, Produktion: Dancetime Publications 2008, 45 Min.

⁵ Elena Ivanovna Rabenek, später unter dem Namen Ellen Tels bekannt, war eine russische Ausdruckstänzerin deutscher Herkunft. Sie unterrichtete und choreographierte zunächst am Moskauer Künstlertheater. Inspiriert von Isadora Duncans Bewegungs- und Körperästhetik und den Lehren François Delsartes, gründete sie 1920 zusammen mit der russischen Tänzerin Mila Cirul ihre ‚freie‘ Tanzgruppe, mit der sie durch Europa tourte. Vgl. Elisabeth Suritz, Der „plastische“ und „rhythmoplastische Tanz“ im Rußland der zehner und zwanziger Jahre, in: Gunhild Oberzaucher-Schüller (Hg.), Ausdruckstanz. Eine mitteleuropäische Bewegung der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts, Wilhelmshaven 1992, S. 406.

⁶ Vgl. Richard W. Cox, Adolf Dehn. The Life, in: Joycelyn Pang Lumsdaine und Thomas O'Sullivan (Hg.), The Prints of Adolf Dehn. A Catalogue Raisonné, St. Paul 1987, S. 6.

⁷ Vgl. ebd. S. 23.

⁸ Vgl. ebd. S. 13.

begann sie diese zu studieren und zu filmen. Ihre Intention war es, die Präsenz und Vielfalt der Tänze für zukünftige Generationen festzuhalten. Nach eigenen Angaben befürchtete Dehn, die unterschiedlichen Tanzformen und -stile könnten ohne eine filmische Dokumentation nicht bewahrt werden:

„The true masters of jazz dancing are drowning in silence. They can't even scream. So much of Negro dancing has died unrecorded. We can only guess what minstrelsy was really like ... one would have to fish it out, in traditional vaudeville mannerisms. That is a difficult job that could probably still be done now, but ten years from now it will probably be too late.“⁹

Zusammen mit James Berry, einem der Savoy-Tänzer, gründete Mura Dehn die Traditional Jazz Dance Company, mit der sie durch die Vereinigten Staaten tourte und auch im internationalen Raum auftrat. Mura Dehn war zudem als Journalistin tätig und schrieb eine Reihe von Artikeln über die Geschichte und Theorie afroamerikanischer Tänze.¹⁰

Bis zu ihrem Tod 1987 arbeitete sie als Filmemacherin, Choreographin und Tanzhistorikerin in New York.

Harlems populäre Jazz- und Gesellschaftstänze

Die sogenannte ‚Harlem Renaissance‘ der 1910er und 1920er Jahre brachte bereits enorm viele afroamerikanische Gesellschaftstänze hervor. Dies ist vor allem mit der Entwicklung des Jazz verbunden. Jazz-Musik wurde zunehmend zur populären Tanzmusik der US-amerikanischen Unterhaltungsindustrie, insbesondere in den 1920er Jahren.¹¹ Tänze zum Ragtime, wie beispielsweise der Cakewalk, der Shimmy, später der Charleston und der Black Bottom, genossen bei der US-amerikanischen Bevölkerung eine hohe Popularität. Die Tänze waren besonders geprägt von Improvisationen und Bewegungen des Beckens und der

⁹ Mura Dehn files, New York Public Library Dance collection at Lincoln Centre, zit. nach Karen Backstein, *Keeping the Spirit Alive. The Jazz Dance. Testament of Mura Dehn*, in: Krin Gabbard, *Representing Jazz*, Durham 1995, S. 229.

¹⁰ Vgl. ebd. S. 232.

¹¹ Vgl. Bernd Hoffmann, *Lindy Hop und Cotton Club – Tanz im frühen US-amerikanischen Film*, in: Stephanie Schroedter (Hg.), *Bewegungen zwischen Hören und Sehen. Denkbewegungen über Bewegungskünste*, Würzburg 2012, S. 502.

Gesäßmuskulatur.¹² Sie wurden solistisch sowie in Paaren getanzt. Der Charleston war sehr beliebt aufgrund seiner charakteristischen Kicks sowie Einwärts-Auswärts-Drehungen der Beine, speziell der Knie.

Die Swing-Band-Ära, stark verbunden mit den Musikern Benny Goodman und Glenn Miller, zeigt eine Vermischung zwischen Stilelementen, die in den Clubs und Ballsälen Harlems entwickelt wurden, und jenen, die der Broadway hervorbrachte. Viele der afroamerikanischen Tänze hielten Einzug in Musik- und Tanzlokale ‚downtown‘, während bekannte Komponisten wie Harold Arlen für Harlems Clubs komponierten.¹³ Durch den Sound der Big Bands von Entertainern wie Chick Webb, Duke Ellington oder Cab Calloway wurden vor allem die Jazztänzer der Club- und Ballroom-Szene dazu inspiriert, neue Tänze zu entwickeln. Einer der populärsten Tänze, die im Savoy Ballroom in Harlem kreiert und gelebt wurden, ist der Lindy Hop. Er erhielt seinen Namen, nachdem der US-amerikanische Pilot Charles Lindbergh 1927 als erster in einem Nonstop-Flug von New York nach Paris den Atlantik überquert hatte, existierte als Schrittfigur jedoch schon früher.¹⁴ Der Lindy Hop zeichnet sich durch ein auffallend akrobatisches Bewegungsvokabular aus, das viele Sprünge und Luftfiguren miteinschließt.

Weitere populäre Gesellschaftstänze der 1930er und 1940er Jahre waren der Big Apple, der Susie-Q und der Boogie Woogie. Letzterer enthält viele Bewegungsmotive aus dem Lindy Hop. Generell unterschieden sich die in Harlem entwickelten populären Jazz- und Gesellschaftstänze vor allem durch ihre freien und improvisierten Bewegungsmuster stark von standardisierten europäischen Paartänzen.

Zwischen Rekonstruktion und Feldforschung – Zur Struktur der Filmreihe

Mit der Arbeit an ihrer Dokumentation begann Mura Dehn nach ihrer Auswanderung in die Vereinigten Staaten in den 1930er Jahren. Ziel ihrer Arbeit war allerdings nicht allein das Filmen und Dokumentieren der populären Gesellschaftstänze der 1930er Jahre, ihr Anliegen bestand insbesondere darin, einen Einblick in afroamerikanische Tanzstile seit Beginn des 20. Jahrhunderts bis in die 1980er Jahre zu geben. Da ihr keine eigenen Aufnahmen aus der Zeit zwischen 1900 und 1929 zur Verfügung

¹² Vgl. Helmut Günther, *Jazz Dance. Geschichte, Theorie, Praxis*, Berlin 2005, S. 80.

¹³ Vgl. Emery, *Black Dance. From 1619 to Today*, S. 341f.

¹⁴ Vgl. Marshall Stearns, Jean Stearns, *Jazz Dance. The Story of American Vernacular Dance*, New York 1979, S. 323.

standen, versuchte sie die früheren Tänze zu rekonstruieren. Dies gelang ihr in Zusammenarbeit mit den Performern ihrer Filme – alle bekannte Tänzer aus dem Savoy Ballroom und zum größten Teil Mitglieder der berühmten Whitey's Lindy Hoppers¹⁵, die in den 1930er und 1940er Jahren sowohl den Savoy Ballroom mit ihren Performances prägten als auch die Entwicklung des Jazz Dance in Amerika, allen voran des Lindy Hops, beeinflussten. Zu ihnen gehörten unter anderem die Tänzer Frankie Manning, Al Minns und Leon James.

Mura Dehns Filme enthalten folglich sowohl rekonstruierte, im Studio aufgenommene Tänze als auch Aufnahmen der zu ihrer Zeit populären und gelebten Tanzformen, die an verschiedenen Veranstaltungsorten und Schauplätzen New Yorks – in Harlem, Brooklyn und Manhattan – abgefilmt wurden. In den drei veröffentlichten Teilen ihrer Filme werden die Tänze in chronologischer Reihenfolge vorgestellt und präsentiert: Der erste Teil befasst sich mit traditionellen Jazztänzen des frühen 20. Jahrhunderts bis 1950; der zweite Teil zeigt Tanzszenen der 1950er Jahre, gefilmt im Savoy Ballroom in Harlem; der dritte Teil veranschaulicht Tanzformen der Nachkriegszeit bis in die 1980er Jahre.¹⁶ Im Zuge dieser Auseinandersetzung liegt der Fokus auf dem ersten Teil der Filmreihe, um sowohl die Machart der Dokumentation Mura Dehns zu beleuchten als auch einen tieferen Einblick in die Vielfalt der afroamerikanischen Club- und Gesellschaftstänze zu geben.

Eine Besonderheit des Filmes ist die gleichzeitige Veranschaulichung und Kontextualisierung der Tänze.¹⁷ Dies gelingt Mura Dehn durch eigens gesprochene Einführungen, die sie jedem Kapitel voranstellt. Anschließend werden die jeweiligen angesprochenen Tänze und Stile präsentiert. Ziel ihrer Auseinandersetzung war dementsprechend nicht nur, die Ästhetik und Erscheinungsform der Tänze in ihrer Fülle zu zeigen, sondern sie auch zu beschreiben, in einen historischen wie stilistischen Kontext zu setzen und bewegungstechnisch zu analysieren: „She analyzes the art of social dancing as being in part about knowing ‘how to hold your body and how to let it go’.“¹⁸ Es handelt sich bei Dehns Filmmaterial folglich nicht um einen Unterhaltungsfilm, ihre Aufnahmen können am ehesten den Genres

¹⁵ Die professionelle Tanzgruppe Whitey's Lindy Hoppers wurde von dem ehemaligen Türsteher des Savoy Ballrooms Herbert White in den 1930er Jahren gegründet und trat mit ihren akrobatischen Performances in nahezu jedem Club und Ballroom in New York auf. Vgl. Stearns, *Jazz Dance. The Story of American Vernacular Dance*, S. 331f.

¹⁶ Diese Tänze hatte Mura Dehn in Brooklyn und Manhattan aufgenommen, nachdem der Savoy Ballroom in Harlem 1958 geschlossen worden war.

¹⁷ Vgl. Backstein, *Keeping the Spirit Alive. The Jazz Dance. Testament of Mura Dehn*, S. 229.

¹⁸ Jennifer Dunning, Mura Dehn. *Dancer, As Subject and Chronicler*, in: *The New York Times* (16. Dezember 1987).

Dokumentar- oder Lehrfilm zugeordnet werden.

Zudem lässt sich feststellen, dass die Aufnahmen eigentlich Stummfilme waren, die nachträglich mit Musik unterlegt wurden. Um einen möglichst ‚authentischen‘ Eindruck zu vermitteln, wurden Songs und Instrumentalstücke gewählt, die stilistisch wie historisch zu den einzelnen Tänzen passen, wie zum Beispiel Scott Joplins *The Entertainer* zum Cakewalk, James P. Johnsons *The Charleston* zum Charleston oder *The Dipsy Doodle*, von Ella Fitzgerald und Chick Webb interpretiert, zum Tranky Doo. Allerdings muss festgehalten werden, dass Hör- und Bewegungsmotive nicht immer übereinstimmen: Viele Songdarbietungen werden im Film einfach abgebrochen bevor das nächste Kapitel folgt, während dies bei den Performances der Tänzer vice versa nicht der Fall ist.

Mit Hilfe ihrer Erläuterungen gliedert Mura Dehn den ersten Teil ihrer Filmreihe in drei Kapitel. Das erste Kapitel zeigt Ragtime-Tänze, den Charleston der 1920er sowie Jazz-Steps der 1930er Jahre. Als einer der Tänze der Ragtime-Ära wird der Cakewalk von Dehn als „first dance created by the blacks, which was accepted by the white society as their own ballroom dance“¹⁹ vorgestellt. Die Filmemacherin beschreibt die Entwicklung und den Stil des Tanzes, der anschließend von den Performern Pepsi Bethel, Al Minns, Leon James und Esther Washington, jeweils in unterschiedlicher Formation, dargeboten wird. Der darauf folgende Tanz ist der Charleston, den Mura Dehn als „the complete revolution against the Caucasian grace and body unity“²⁰ bezeichnet. Anhand der Performance des gesamten Ensembles wird deutlich, was die Filmemacherin zum Ausdruck bringen wollte: Jeder Tänzer zeigt einen individualisierten Stil, geprägt von raffinierten und schnellen Bewegungen der Beine, des Beckens und des Torsos, nahezu parallel zum Boden. Anschließend werden Jazztänze und populäre Figuren der 1930er präsentiert, wie Boogie Woogie, Shimmy, Black Bottom, Snake Hips oder Susie-Q.

Das nächste Kapitel, in das Mura Dehn einführt, befasst sich mit dem Blues, den die Filmemacherin als Musik- und Tanzstil folgendermaßen beschreibt:

„[...] Blues can be considered a cornerstone of jazz music. But blues dance never became an important ballroom dance. It was a couple dance of close embrace, very slow, almost stationary. The undulation was danced on the

¹⁹ The Spirit Moves. A History of Black Social Dance on Film, 1900–1986.

²⁰ Ebd.

inside, from body to body. It could be called a grind. The dancers in this sequence create moods and character pictures of blues."²¹

Die meisten der daraufhin dargebotenen Tänze werden jedoch nicht in Paaren getanzt, sondern sind Gruppen- und Soloperformances, insbesondere die theatralen, improvisierten Soli von Sandra Gibson und Al Minns: *Shake Blues* und *Male Shake Blues*. Letztgenanntes Solo ist außerdem der einzige Tanz, der während der Performance einen Ortswechsel veranschaulicht: Der Einzeltanz wird zunächst in Form von Studioaufnahmen präsentiert und schließt in einer im Savoy Ballroom aufgenommenen Szene.²²

Im letzten Kapitel *Savoy Routines* wird Herbert Whitey und dessen Tanzgruppe vorgestellt, die mit ihren Tänzern den Savoy Ballroom in besonderer Weise geprägt und eine Reihe von Tanzfiguren, -schritten und -stilen im Savoy entwickelt haben.²³ Gezeigt werden Pepsi Bethels Tranky Doo zusammen mit Al Minns und Leon James, zwei sehr schnelle und akrobatische Lindy Hop-Performances der Paare Leon James und Esther Washington, Frankie Manning und Willamae Ricker, sowie der hier im Ensemble getanzte Big Apple. Das dritte Kapitel schließt mit einer kurzen Einführung Dehns in die beiden Nachkriegstänze Calypso und Apple Jack, dargeboten von den Tänzern Al Minns, Teddy Brown, Thomas King und Scuby Strohman.

Die Machart ihrer Dokumentation ergibt sich in besonderer Weise aus Mura Dehns Biographie. Auch die Stationen ihrer Emigration von Odessa über Wien und Paris nach New York spiegeln sich in ihrem Filmmaterial wieder. Der russische Akzent ist in den von ihr gesprochenen Passagen nicht zu überhören, während ihre Vorgehensweise, die Art, wie sie in die einzelnen Tänze einführt und sie beschreibt, den Einfluss ihrer europäischen Tanzausbildung reflektiert. Die Tatsache, dass die Soloperformances, Paar- und Gruppentänze zusammen präsentiert werden, ist wiederum nicht nur für die afroamerikanischen Bewegungs- und Ausdrucksformen selbst repräsentativ, sondern verweist auch darauf, dass Mura Dehn auf eine für die europäische Tanzkultur charakteristische klare Trennung zwischen theatraler Soloperformance und dem Gesellschaftstanz als soziokulturelle Praxis verzichtet.

²¹ Ebd.

²² Es ist anzunehmen, dass es sich bei *Male Shake Blues* um eine für Al Minns typische, häufig interpretierte Solopartie handelt.

²³ Vgl. *The Spirit Moves. A History of Black Social Dance on Film, 1900–1986*.

Virtuose Bewegungsmotive und -muster

Mura Dehn greift auf unterschiedliche Kameratechniken zurück, um die Dynamik einzelner Tänze zu dokumentieren und zu erforschen. Unter Verwendung der Methode des Zeitraffers, Dehn nennt dies „double time“²⁴, verdoppelt sie die Abspielgeschwindigkeit, wodurch bestimmte Charakteristika der Tänze gleichsam überzeichnet abgebildet werden. Slow Motion verlangsamt hingegen die Geschwindigkeit und erlaubt Einblicke in den Aufbau und die Dynamik der Bewegungsmotive und -muster. Die Zeitlupe-Passagen veranschaulichen damit insbesondere die schnellen und akrobatischen Bewegungen in den Lindy Hop-Performances. Vor allem Frankie Mannings ‚signature move‘, die in den Lindy Hop eingeführte Figur ‚over the back‘, in welcher der Tänzer den Körper seiner Partnerin über seinen Rücken schwingt und umgekehrt, wird durch die Slow Motion-Technik nicht nur effektiv in Szene gesetzt, sondern auch analysierbar.

Die Art und Weise der Kameraführung und -technik verdeutlicht zudem Mura Dehns Faszination für die Körperlichkeit ihrer Performer, die sie mit Hilfe von Nahaufnahmen inszeniert. Dies gilt besonders für die Soloperformances von Al Minns und Sandra Gibson im zweiten Kapitel des Filmes, in dem der Blues als Musik- und Tanzform vorgestellt wird.

Sowohl die Soli als auch die Paartänze sind von der Individualität und dem Stil der einzelnen Tänzer geprägt und damit von deren jeweiliger Körperlichkeit bestimmt. Die für europäische Gesellschaftstänze typische gestreckte, aufrechte Tanzhaltung und Rollenverteilung des Paares im Sinne von ‚Der Mann führt, die Dame folgt‘ spielen in den präsentierten Tänzen überwiegend keine Rolle. Es handelt sich vielmehr um gleichberechtigte Partner beziehungsweise Körper. Dies wird vor allem in den Performances der Lindy Hop-Tänzer deutlich.

Viele der Bewegungsmotive, besonders in den Soloperformances, werden durch das Prinzip der „Polyzentrik“²⁵ gestaltet, das heißt die Tänzer lassen mehrere Bewegungszentren erkennen. Die Hauptbewegungszentren in vielen gezeigten Tänzen sind Beine, Arme, Schultergürtel sowie auffallend häufig das Becken des Performers. Während das Bewegungszentrum standardisierter europäischer Gesellschaftstänze im Rumpf des Tänzerkörpers liegt und die Bewegung des Körpers im Raum fokussiert wird, sie damit richtungsorientiert und raumgreifend ist,

²⁴ Ebd.

²⁵ Günther, Jazz Dance. Geschichte, Theorie, Praxis, S. 20f.

wird der Körper vieler afrikanischer Bewegungsformen in unterschiedliche, isolierte, das heißt voneinander unabhängige Bewegungspartien gegliedert und die Bewegung vielmehr in sich selbst gesucht.²⁶

Sandra Gibsons Solotanz *Shake Blues* im zweiten Kapitel des Filmes zeigt nicht nur das Aktivieren mehrerer isolierter Zentren, sondern eine weitere Gliederung innerhalb des Bewegungszentrums: Die Tänzerin setzt das Becken als Hauptzentrum ein, schwenkt die Hüften in wellenartigen Bewegungen zur Seite und schiebt das Becken mit Hilfe der Gesäßmuskulatur vor und zurück. Damit isoliert sie innerhalb des Beckens Hüfte und Hinterbacken.

Darüber hinaus können die im Film dargebotenen Jazz Dances als hybride, virtuose Bewegungsformen bezeichnet werden. Die Hybridität der Tänze ergibt sich aus der Mischung verschiedener Stile, zu der auch die Vermischung afroamerikanischer und europäischer Ausdrucksformen gehört. Die Virtuosität bezieht sich auf die Performer selbst und deren tänzerische Aktionen, die von akrobatischen bis hin zu ekstatischen Bewegungen reichen. Dies zeigt sich besonders in den Lindy Hop-Performances des dritten Kapitels *Savoy Routines*.

Von der ‚Low-Art‘ zur ‚High-Art‘

Mura Dehns Anliegen bestand darin, die zu unterschiedlichen Zeiten populären Tänze chronologisch zu veranschaulichen, zu beschreiben und sie damit als wesentliche Kulturpraxis darzustellen und gleichzeitig zu archivieren. Durch ihre Beschreibungen, die Kameratechnik und -führung sowie die daraus resultierenden Analysen des tänzerischen Materials gelingt Dehn ein Dokumentar- und zugleich ein Lehrfilm, der nicht nur unterschiedliche Tanzformen und -stile präsentiert, sondern auch den „menschlichen Körper als elementares und hochgradiges Ausdrucksinstrument“²⁷ herausstellt. Die Körperlichkeit der afroamerikanischen Tänzer setzte die Filmemacherin zwar auffallend in Szene, es handelt sich dabei aber keinesfalls um eine Inszenierung von ‚schwarzen‘ Stereotypen, die in der US-amerikanischen Unterhaltungskultur des 19. und frühen 20. Jahrhunderts, vor allem in Form von Minstrel-Shows, sehr verbreitet war.

Die für viele afrikanische und afroamerikanische Tanzformen und -stile typische

²⁶ Alfons M. Dauer, Stil und Technik im afrikanischen Tanz, in: Artur Simon (Hg.), Musik in Afrika. 20 Beiträge zur Kenntnis traditioneller afrikanischer Musikkulturen, Berlin 1983, S. 218.

²⁷ Ebd., S. 217.

gemeinsame Performance von Gruppen-, Paartänzen sowie Solonummern ist vielleicht etwas, das Mura Dehn – ebenso wie die Körperlichkeit und die virtuoson Bewegunsmotive der Performer ihrer Filme – besonders fasziniert hat. Die Tatsache, dass sie dies nicht explizit in ihren Einführungen erklärt, zeigt wiederum, dass sie den Jazz Dance nicht nur als soziokulturelle Praxis verstand, sondern vor allem als Kunstform. Ihre Aufzeichnungen hatten folglich das Ziel, den afroamerikanischen Gesellschaftstanz in all seinen Facetten als Kunstform zu vermitteln und ihn nicht als reine Unterhaltungskunst, als sogenannte ‚Low-Art‘, sondern vielmehr als Bühnentanz, als sogenannte ‚High-Art‘ vorzustellen.

Besonders interessant und sinnvoll im Sinne einer weiterführenden Forschungsperspektive scheint eine über Dehns Erläuterungen und Untersuchungen hinausgehende Analyse der Bewegungsmuster zu sein, um motorische Qualitäten, Konzepte und Techniken jenseits der Bewegungserscheinung aufzudecken. Dabei bleibt zu fragen, mit welcher Analysemethode die einzelnen Bewegungssequenzen detailliert untersucht werden könnten. Mögliche, an die Analyse anknüpfende Fragenstellungen wären: Welche Bewegungszentren werden benutzt? Wann passen Hör- und Bewegunsmotive zueinander und wann nicht? Wie zeigt sich die Hybridität der Tänze im Einzelnen?²⁸

Es bleibt anhand ihrer Filmaufnahmen, einzelner Interviews sowie ihrer Manuskripte in Form von Briefen, Skizzen, Gedichten und Artikel außerdem zu klären, inwieweit sich Mura Dehn nach ihrer Auswanderung in die USA nicht nur zeitweise, sondern hauptsächlich der afroamerikanischen Musik- und Tanzkultur widmete und diese als ihre ‚eigene‘ Kultur wahrnahm.

²⁸ Darüber hinaus wäre das Untersuchen, Auswerten und Vergleichen der zwei weiteren veröffentlichten Filme Mura Dehns (Part 2: Savoy Ballroom of Harlem 1950s und Part 3: Postwar Era 1950s–1980s) nicht nur im Hinblick auf die dort gezeigten Tanzformen und -stile spannend, sondern auch für einen Überblick über Mura Dehns künstlerisches Schaffen als Filmemacherin essentiell.

Exkurs: Emigration

Tänzerinnen im Iran zwischen 1920 und 1940

Sahereh Astaneh

Emigrierte Tänzerinnen im Iran: Drei Kurzportraits

Durch die Präsenz der emigrierten Tänzerinnen in der Zeit zwischen 1920 und 1940 begegneten sich der westliche und der östliche Tanz sowohl auf ästhetischer als auch auf technischer Ebene. Der Beginn des klassischen Tanzes im Iran wurde insbesondere mit drei emigrierten Tänzerinnen verbunden. Ihr Einfluss auf die Kunst des Tanzes führte im internationalisierten Ballett des 20. Jahrhunderts schlussendlich zu der Wahrnehmung eines national konnotierten ‚iranischen Balletts‘.

Madame Cornelli (Russland)

Die Geschichte des Balletts im Iran beginnt im Jahr 1928, als Madame Cornelli, eine Russin, die nach der bolschewistischen Revolution einwanderte, mit ihrem Ballettunterricht in Teheran begann. Ihr folgten Madame Yelena und Sarkis Djanbazian in den Städten Tabriz und Qazvin. Diese Neuankömmlinge erweiterten die Tanzszene im Iran auf vielfältige Weise, beispielsweise um das klassische Ballett, den europäischen Volkstanz und den europäischen Partnertanz.¹

Madame Yelena Avedisian (Armenien-Iran):

In den 1920er Jahren war das gemeinschaftliche und kulturelle Leben in Tabriz sehr lebendig. Es gab viele Tanzschulen, Chöre, Theatergruppen, MusikerInnen und KünstlerInnen. Die bekanntesten KünstlerInnen und SchauspielerInnen reisten häufig von Armenien nach Tabriz und arbeiteten gemeinsam mit lokalen KünstlerInnen. Yelena Avedisian kam in dieser Zeit nach Tabriz und arbeitete im Theater als Schauspielerin, gleichzeitig etablierte sie ihre eigene Tanzschule. 1910 in Istanbul

¹ Nima Kiann, Madame Yelena Avedisian, Eastern Dance Forum (2000), abrufbar unter <http://www.artira.com/danceforum/history/contemporary.html> (22.02.2016).

geboren, emigrierte die Tänzerin mit ihrer Familie zuerst nach Bulgarien und anschließend nach Odessa. Ihren ersten Ballettunterricht erhielt sie im Alter von fünf Jahren am dortigen Ballettinstitut. Mit fünfzehn Jahren arbeitete sie bereits als Balletttänzerin in Armenien. Außerdem trat sie als Sängerin in zahlreichen Opern auf. 1927 heiratete sie Hacop Avedisian und emigrierte in den Iran nach Tabriz.

Nach dem zweiten Weltkrieg, im Jahr 1945, zog Madame Yelena mit ihrem Mann nach Teheran. Dort gründete sie die ‚Madame Yelena Ballettschule‘ und arbeitete mit dem iranischen Ministerium für Kultur und Kunst sowie mit der armenischen Kulturgemeinschaft zusammen. Sie unterrichtete mehr als 30.000 Tänzer während ihrer 65 Jahre dauernden Lehrtätigkeit. Ihre kreativen Systeme und Methoden der Tanz- und Ballettchoreographien basierten auf einer Sammlung armenischer und persischer Gedichte, Geschichten und Folklore-Tänze.²

Sarkis Djanbazian (Armenien-Iran):

„In Russland habe ich Ballettunterricht gelernt und im Iran das Leben.“³

Sarkis Djanbazian kam in St. Petersburg zum Ballett. Nach seinem Abschluss an der Vaganova-Akademie für russisches Ballett und einem Studium an der St. Petersburger Universität wurde er Mitglied eines Balletts in Kiev. Im Jahr 1932, nachdem die Sowjet-Regierung Druck auf Armenien ausgeübt hatte, migrierten viele Armenier in den Iran⁴. So auch Sarkis, der gemeinsam mit seiner Familie nach Qazvin flüchtete. In dieser Zeit war es in einer kleinen und religiösen Stadt wie Qazvin ungleich schwer eine Ballettklasse einzurichten und aufzubauen. Schließlich schlug der armenische Pfarrer vor, den Ballettunterricht in der Kirche abzuhalten. Das folgende Zitat von Anna Djanbazian veranschaulicht die prekäre Situation:

² Einige Beispiele der in der Sammlung vertretenen Quellen sind: Rose of Shiraz, an Iranian ballet in three acts, Song of the Canary, an Iranian play in two acts, My Story, inspired by Loris Tjeknavorian's Music, Gulnara, Iranian ballet inspired by the writings of Armenian poet G. Sarian, Portrait of a Patriotic Girl, Victory at Babylon, Fire Dance, Death of the Eagle, Dance of Little Mothers, Fountains at the Ferdowsi Square.

³ Firoozeh Khatibi, Sarkis Djanbazian Erbe. Ballett und Choreographie im Gespräch mit Anna Djanbazian, Interview BBC Persia, abrufbar unter http://www.bbc.com/persian/arts/2014/01/140122_i41_dance_balle_janbazian (22.02.2016) (Übersetzung S.A.).

⁴ Während des armenischen Völkermords flohen etwa 50.000 Armenier aus dem Osmanischen Reich und flüchteten nach Persien. Im Jahr 1914 gab es 230.000 Armenier im Iran. Weitere Einwanderer und Flüchtlinge aus der Sowjetunion (fast 30.000) bildeten bis 1933 eine armenische Gemeinde. Die Zahl der Armenier im Iran stieg bis 1930 auf rund 200.000 Personen an.

„Mein Vater hatte in dieser Zeit den Ballettunterricht auf dem Dach der Kirche (die Kirche hatte ein persisches Flachdach) abgehalten. LehrerInnen und StudentInnen mussten über eine Leiter hinaufsteigen. Manche Kinder waren so klein, dass mein Vater sie in seinen Armen hinauftragen musste.“⁵

Im Jahr 1938 zog Djanbazian nach Teheran, um dort seine erste Ballettakademie zu gründen. Aufgrund seines Interesses an persischer Literatur choreografierte er zahlreiche Ballette, die literarische Stoffe aufgreifen, unter anderem *Rostam und Tahmineh*.⁶

Aufsicht und Unterstützung durch das Ministerium für Kultur und Kunst

Neben dem Einfluss der emigrierten KünstlerInnen spielte auch das Ministerium für Kunst und Kultur in dieser Zeit eine wichtige Rolle in Bezug auf die Entwicklung des westlichen wie auch des persischen Tanzes. Dieses Ministerium beschloss – ähnlich wie in Europa – , ein Ballett auf nationaler Ebene zu erschaffen. Zu diesem Zweck wurden AktivistInnen zur kulturellen Ausbildung nach Europa und Amerika entsandt.

Entstehung des Studio for the Revival of the Classical Arts of Iran

In den frühen 1940er Jahren wurde das erste bekannte iranische Tanzensemble mit professionellen Tänzerinnen gegründet, das sogenannte *Studio for the Revival of the Classical Arts of Iran*.⁷ Nilla Cram Cook, eine Wissenschaftlerin für östliche Kulturen und Sprachen, baute diese Organisation auf. Als erste professionelle Institution wurde hier eine Mischung des Tanzes aus Ballett, traditionellem Tanz und Volkstanz angestrebt. In der Zeit zwischen 1941 bis 1943, fungierte Nilla Cram Cook in der amerikanischen Botschaft in Teheran als Kulturattaché für die Vereinigten Staaten. Während dieser Periode arbeitete sie außerdem gleichzeitig als Generaldirektorin der Kunstabteilung des Ministeriums für Bildung im Iran. Sie legte diese beiden Ämter aber zurück, um sich ganz der Entstehung des umfangreichsten iranisch-nationalen Tanzprojektes der ersten Hälfte des zwanzigsten Jahrhunderts zu widmen. Im Jahr 1946 gründete Cram Cook mit der Unterstützung und unter der Aufsicht des Kulturministeriums ein Studio mit dem Ziel der Reaktivierung der alten

⁵ Khatibi, Sarkis Djanbazian Erbe.

⁶ Ebd. Die Choreografie entstand mithilfe von Professor Ehsan Yarshate (Persische Philologe).

⁷ Nima Kiann, *Persian Dance and its forgotten history*. Iran chamber Society (2002), abrufbar unter http://www.iranchamber.com/cinema/articles/persian_dance_history03.php (21.03.2016).

iranischen Kunst. So sollte die in Vergessenheit geratene alte iranische darstellende Kunst wiederbelebt und wiederhergestellt werden. Das Unternehmen war bis 1953 aktiv und tourte sowohl national als auch international.⁸ Nach Nilly Cram Cook waren die Mitglieder im Ballettstudio ausschließlich männliche Tänzer:

„Seven hundred boys between eighteen and twenty-two appeared within three days when in 1944 I announced that I was opening a studio of the dance. Of the sixty I selected, four have completed a course of classical ballet training and have become creative dancers of the first order. Some were of the zorkhaneh, others knew the dances of the tribes. All were athletes, acrobats, or champions in sports. We formed folk choruses, singing choruses, processions of fire priests. Best of all, the boys enjoyed restoring the ancient war dances of the Achaemenid and Sassanian eras, working from sculptured friezes and coins, the remains of Persepolis and Susa. The virility of the masculine dancing our Studio developed was due to the enthusiasm of these choruses of boys, who believed they were restoring an heroic tradition of Iran. They were not in the least self conscious, and served as a magnificent background for the exquisite Iranian girls we finally induced to join us.“⁹

Der persische Ballettstil widerspiegelte das iranische Lebensgefühl und die Traditionen. Nilly Cram Cook beschrieb dies folgendermaßen:

„The ceremonies of the Zoroastrians and the Dervish orders, the gatherings at shrines and places of pilgrimage, the funeral ceremonies and wedding festivals, religious processions and prayers all these gave us the style, the principles of movement, the national mannerisms, the temperament and ceremonial gestures which are the material of the dance. In addition to what

⁸ Nilla Cram Cook, The Theater and Ballet Arts of Iran, The Middle East Journal, S. 406.

⁹ Ebd., S. 414.

we borrowed from the living dance, we collected material from the museums and monuments of Iran from figures carved in silver and gold and bronze, or painted on vases and tiles. Designs on the domes and doors of mosques gave us geometric floor plans. Over fifty positions of the hands we took from Iranian miniatures. Some of our most beautiful choreographic figures are Luristan bronzes set to motion."¹⁰

Das iranische Nationalballett

In den 1950er Jahren wurde mit Unterstützung des Staates ein Nationalballett aufgebaut. Mehrdad Pahlbod, der Leiter der Kunstabteilung, bekam den Auftrag, eine professionelle Ballettschule zu errichten. Ziel war es, gebürtige iranische BalletttänzerInnen auf den Einsatz in einer zukünftigen nationalen Ballettgruppe vorzubereiten. Die Ballettschule wurde im Jahr 1956 eröffnet, zwei Jahre später folgte das iranische Nationalballett. Nejad Ahmadzadeh wurde als Gründungsdirektor etabliert.¹¹ Das Ministerium für Kultur und Kunst lud viele bekannte Ballettmeister und Choreografen aus Europa und den USA ein, um mit dem iranischen Nationalballett und den TänzerInnen zusammenzuarbeiten. Auf diese Weise kam 1958 Dame Ninette de Valois nach Teheran, um die klassische Ballett Company zu eröffnen. Später schickte sie Ann Cock, Nicholas Beriozoff, Miro Zolan, seine Frau Sandra Vane und Marion English (Delanian) in den Iran, um zu unterrichten und die Bühne für die Produktion zu etablieren.

In dieser Phase entstand parallel die iranische Gruppe der „Nationalen Volksmusik, des Gesangs und Tanzes“ unter der Leitung von Nejad Ahmadzadeh. Ihr Ziel war die Wiederherstellung und Entwicklung aller Arten der nationalen und folkloristischen Musik, des Gesanges und Tanzes. Sie entsandten viele Gruppen in die Dörfer und weit in die Provinzen des Irans, um alle Arten des Volkstanzes und der Volksmusik zu sammeln. Das iranische Nationalballett hatte in dieser Zeit ein umfangreiches Repertoire, darunter auch viele bekannte Stücke wie *Schwanensee*, *Dornröschen*, *Der Nussknacker* und *Giselle*. Ein wesentlicher Aspekt in jenen Jahren ist allerdings, dass jede Gruppe und Company mit der Geschichte, Kultur und

¹⁰ Ebd., S. 416.

iranischen Literatur arbeitete – von Hussein Dehlavi (Simorgh), über Loris Tjeknavorian (Afsanye Afarinesh) und Melik Aslanian (Shahrazad) bis hin zu Aminollah Al Hussein. Neben den persischen KünstlerInnen waren viele internationale KünstlerInnen wie Rudolf Nureyev und Margot Fonteyn, Alvin Ailey, Martha Graham und Maurice Béjart an den Produktionen beteiligt.

Eine treffende Beschreibung dieser Zeit bietet das folgende Zitat aus einer Istanbuler Zeitung aus dem Jahr 1947:

„The Persian Ballet, in its distinctive character, is a remarkable formation achieved by the melting together of historic, literary, and folkloric values on the one hand and a sound theatrical knowledge and genuine talent on the other. It has known what to take from the West and how to take it, without losing its own Persian individuality and character, however fine a use of Western techniques is displayed. We have much to learn from the Persian Ballet [...]. When the Iranians set out to modernize their music and dance, they held their rich literature and history and the folklore of their country in the place of first importance. Bringing their own genius for beauty into play, they succeeded in creating a ballet truly Iranian and oriental. Thanks to this guiding principle, the Ballet has avoided the danger of being merely a Western imitation and has emerged as a remarkable entity fully retaining its oriental character, to be valued as such all over the world. Iran has entered the international scene with still another great art form.“¹²

Nach Abdolkarim Soroush, einem iranischen Philosophen, muss der kulturelle Austausch von einem Ringen mit der Verwestlichung begleitet sein. Folgt man jenen, die diese Tendenz unterstützen, muss die iranische Kultur vollkommen revolutioniert werden und ihre Schwächen verabschieden.¹³ Soroush hingegen stellt fest, dass keine

¹² Aksham (Istanbul), 5. November 1947.

¹³ Vala Vakili, Political Opinions of Abdolkarim Soroush, Dialogue between Religion and Politics in Iran (1997), S. 26.

Kultur für immer eine Vormachtstellung haben könne und dass alle Kulturen sich mit der Zeit verändern. Die Akzeptanz einer arbiträren Geschichte verhindere die Möglichkeit der Veränderung in einer Kultur. In seiner Analyse der kulturellen Beziehungen konstatiert er, dass wir über das Stigma des Westens hinaussehen müssen und jene Aspekte der westlichen Kultur auswählen müssen, welche der iranischen Kultur zu Gute kommen können, solange der Austausch auf eine demokratische Weise erfolgt. Durch das Hinzuziehen des Fakts, dass die iranische Kultur eine Kombination aus islamischen, westlichen und iranischen Einflüssen ist, warnt er, dass eine Überbetonung des vor-islamischen Irans oder des islamischen Irans sowie eine Zurückweisung des westlichen Einflusses genauso gefährlich ist, wie eine vollkommene Anpassung an den Westen.¹⁴

Mit dieser Aussage versucht er eine Balance zwischen der islamischen, der westlichen und der iranischen Identität zu finden. Er weist das „Argument, dass es nur eine Möglichkeit des Wachstums gibt und dass wir eventuell die westliche Interpretation der Moderne akzeptieren müssen“ zurück. Seiner Meinung nach sind verschiedene Aspekte der Moderne anpassungsfähig in Bezug auf verschiedene Kulturen und können diese so formen, dass ihre Ziele erfüllt werden, ohne dabei sich selbst an diese scheinbar unvermeidliche westlich fokussierte Orientierung opfern zu müssen.¹⁵

Mit der Verwendung von westlichen Inszenierungsmethoden und -techniken begann der Tanz im Iran nach 1925 die Choreographien für die professionellen Motreb (einheimische VolkstänzerInnen) und Theateraufführungen sowohl hinsichtlich der Quantität als auch der Qualität zu erhöhen. Unter der Schirmherrschaft der Pahlavi-Dynastie bezogen die Mitglieder der iranischen Elite die westlichen Kunstformen ein. Die Regierung wiederum begann, Musik und später auch Tanz und Theater zu subventionieren. Die Auftritte der Klassen von Madame Cornelli im klassischen Ballett im Jahr 1928 ließen westliche Tanzformen im Iran erstmals in Erscheinung treten und wurden durch die SchülerInnen in den Klassen weitergereicht. Jene Personen, die Aufführungen der traditionellen Tänze erschufen, trugen bewusst oder unbewusst zur Entwicklung eines spezifisch iranischen kulturellen Ausdrucks und zur Erweiterung des iranischen Volkstanzes bei. Viele Strömungen in der iranischen Ballettkunst, ihre Kontinuität und die Entwicklung bis zu

¹⁴ Ebd., S. 27.

¹⁵ Ebd.

Revolution 1979 resultieren aus den Bemühungen der iranischen Minderheiten, wie der iranisch-armenischen Gesellschaft von Madame Cornelli. Dennoch konnte durch eine Analyse der kulturellen Beziehungen von Soroush erkannt werden, dass bereits dort ein Teil der drei Identitäten (islamisch, westlich und iranisch) vernachlässigt worden ist, um sich nur auf einen Teil zu konzentrieren – die Verwestlichung. So geriet die Kunst des Balletts schnell in Vergessenheit.

Exkurs: Volkstanz

Volkstanz als Waffe

Politische Instrumentalisierung und die Rolle der österreichischen Wissenschaft

Laura Unger

„Die allfällige Diskrepanz zwischen Wahrnehmung und Wirklichkeit aber macht deutlich[...], dass erstens jener überaus uneinheitlich definierte ‚Volkstanz‘ immer irgendwie politisch ist und nur in seinem historischen Kontext verstanden werden kann; zweitens, dass das Zusammendenken von politischer Ideologie und Volkstanz in der deutschen Tanzwissenschaft bislang ein Desiderat geblieben ist.“¹

In Österreich hat die (Tanz)-Geschichtsschreibung den Volkstanz in seinen politischen und ideologischen Aspekten bis jetzt kaum beachtet. Diese Nicht-Beachtung reiht sich ein in eine allgemein verspätete und vernachlässigte Aufarbeitung der Vergangenheitspolitik.² Der vorliegende Artikel beschäftigt sich mit der Rolle der Wissenschaft in der politischen Instrumentalisierung des Volkstanzes und untersucht die Netzwerke der österreichischen Volkstanzforschung anhand dreier wissenschaftlicher Karrieren.

Die österreichische Volkstanzforschung im politischen Kontext

Der Volkstanz erlebte Anfang des 20. Jahrhunderts im Zuge der Modernisierungskritik und der daraus abgeleiteten Rückbesinnung auf traditionelle

¹ Hanna Walsdorf, *Bewegte Propaganda. Politische Instrumentalisierung von Volkstanz in den deutschen Diktaturen*, Würzburg 2010, S. 9.

² Vgl. Walter Manoschek und Thomas Geldmacher, *Vergangenheitspolitik*, in: Herbert Dachs u.a. (Hg.), *Politik in Österreich. Das Handbuch*, Wien 2006, S. 577–593, S. 592; Anton Pelinka, *Entnazifizierung. Administration statt Auseinandersetzung*, in: *Aufrisse. Zeitschrift für politische Bildung* 2/3 (1981), S. 42–45, S. 44.

Lebensformen eine Renaissance in Österreich. Dieses wieder erwachte Interesse führte zu einer Professionalisierung der Volkstanzforschung und zu einem Zusammenschluss von WissenschaftlerInnen, die sich darauf spezialisierten den Volkstanz vor dem Untergang zu „retten“. ³ Der Diskurs um Volk, Nation und Bewegung deckte sich in vielen Bereichen sowohl mit der austrofaschistischen als auch mit der nationalsozialistischen Ideologie, die der Volkstanzkultur in den 1930er und 1940er Jahren zu einer „bis dahin nicht bekannten Blüte“ verhalfen. ⁴ Mit Kriegsende im Jahr 1945 wurde eine Entnazifizierung eingeleitet, welche die Ausschaltung des Nationalsozialismus in allen Gesellschaftsbereichen sowie die Ahndung von NS-Verbrechen nach Kriegsende zum Ziel hatte. ⁵ Manche VolkstanzforscherInnen waren von den Entnazifizierungsmaßnahmen betroffen, die sie vorübergehend in ihrer Berufsausübung einschränkten. Mit der Unterzeichnung des Staatsvertrags 1955 jedoch wurde die Zurückweisung jeglicher österreichischen Mitverantwortung am Nationalsozialismus verfestigt und Österreich als erstes NS-Opfer international akzeptiert. Es folgte eine lange Phase der Tabuisierung und der „inneren Befriedungspolitik“ ⁶ gegenüber den ehemaligen NationalsozialistInnen. Die meisten VolkstanzforscherInnen konnten spätestens in den 1950er Jahren erneut offiziell auf ihre volkskundlichen Netzwerke zurückgreifen. Sie fanden Anstellungen an unterschiedlichen Institutionen und bekleideten leitende Positionen. In ihren Aufzeichnungen und Aktivitäten ist kein ideologischer Bruch mit dem Nationalsozialismus erkennbar, dafür aber ein kontinuierliches Festhalten an den

³ Vgl. Waltraud Froihofer, Volkstanz und Volkstanzkultur im Schnittpunkt von Pflege, Forschung und staatlichen Interessen. Gesinnungsfragen, in: dies. (Hg.), Volkstanz zwischen den Zeiten. Zur Kulturgeschichte des Volkstanzes in Österreich und Südtirol, Weitra 2011, S. 114–154 [Langfassung], S. 115.

⁴ Vgl. Rudolf Lhotka, 70 Jahre Volkstanz. Erneuerung in Niederösterreich. 30 Jahre ‚Niederösterreichische Arbeitsgemeinschaft für Volkstanz‘, in: 70 Jahre wissenschaftliche untermauerte Volkstanzpflege (1922–1992). Der Anteil Niederösterreichs an einer europaweit vorbildhaften Erneuerungsbewegung, Festschrift zum 30-jährigen Bestehen der NÖ Arbeitsgemeinschaft für Volkstanz, Niederösterreichisches Bildungs- und Heimatwerk, Wien 1992, Archiv Österreichisches Volksliedwerk, S. 13–30, S. 20.

⁵ Für Anton Pelinka war „die Entnazifizierung in Österreich (...) politisch in jeder Hinsicht fehlgeschlagen“ Vgl. Pelinka, Entnazifizierung, S. 44; Roman und Hans Pfefferle, Glimpflich entnazifiziert. Die Professorenschaft des Sommersemesters 1944 der Universität Wien in den Nachkriegsjahren, Wien 2014, S. 16. Vgl. Rudolf Lhotka, 70 Jahre Volkstanz. Erneuerung in Niederösterreich. 30 Jahre ‚Niederösterreichische Arbeitsgemeinschaft für Volkstanz‘, in: 70 Jahre wissenschaftliche untermauerte Volkstanzpflege (1922–1992). Der Anteil Niederösterreichs an einer europaweit vorbildhaften Erneuerungsbewegung, Festschrift zum 30-jährigen Bestehen der NÖ Arbeitsgemeinschaft für Volkstanz, Niederösterreichisches Bildungs- und Heimatwerk, Wien 1992, Archiv Österreichisches Volksliedwerk, S. 13–30, S. 20.

⁶ Vgl. Manoschek und Geldmacher, Vergangenheitspolitik, S. 582f.

Wissenschaftsvorstellungen der 1930er und 1940er Jahre.⁷ Die Aufarbeitung der wissenschaftlichen Nachlässe der VolkstanzforscherInnen vollzieht sich immer noch schleppend. Bis in die 1990er Jahre war die wissenschaftliche Literatur zu Volkstanz hauptsächlich mit tanzhistorischen Fragen und regionalen Volkstanztraditionen beschäftigt, während sozial- und kulturwissenschaftliche Aspekte kaum berücksichtigt wurden. In den letzten zehn Jahren jedoch gibt es zunehmend Forschungsprojekte und Publikationen, die sich kritisch und detailliert mit der eigenen Wissenschaftsgeschichte beschäftigen.⁸ Vor dem Hintergrund einer politisch verorteten der Wissenschaftsgeschichte werden im Folgenden drei wissenschaftliche Karrieren näher beleuchtet.

Drei Biografien im Vergleich: Richard Wolfram, Karl Haiding und Karl Horak

Mit dem methodischen Ansatz der Kollektivbiografie⁹ kann der Spannung zwischen Vereinzelung und Generalisierung in der Personenrecherche begegnet werden. Durch einen mehrstufigen Auswahlprozess¹⁰ wurde der näher zu untersuchende Personenkreis auf drei Forscher eingegrenzt: Richard Wolfram, Karl Haiding und Karl Horak. Eine tabellarische Darstellung der Biografien gibt einen Überblick über den beruflichen Werdegang der Forscher, der zwischen 1920 und 1990 angesetzt ist. Ausgehend von der zentralen Forschungsfrage der Netzwerkbildung werden ihre Karrieren anschließend teils einzel-, teils kollektivbiographisch dargestellt.

⁷ Mehrere ZeitzeugInnen berichteten, dass Haiding den Holocaust geleugnet hatte: „Die 6 Millionen ermordeten Juden sind ein bewusster Schwindel. Wären diese tatsächlich umgekommen, so gäbe es heute keine Nahostkrise.“ Vgl. Mindler, Haiding, S. 198.

⁸ Insbesondere zu nennen ist der Band Volkstanz zwischen den Zeiten. Zur Kulturgeschichte des Volkstanzes in Österreich und Südtirol, hg. von Waltraud Frohofer, Weitra 2012. Dieser stellt die Geschichte der österreichischen Volkstanzkultur erstmals umfassend dar.

⁹ Vgl. Levke Harders und Veronika Lippardt, Kollektivbiografie in der Wissenschaftsgeschichte als qualitative und problemorientierte Methode, in: Traverse. Zeitschrift für Geschichte 13/2 (2006), S. 81–91.

¹⁰ Die Fallauswahl des zu untersuchenden Kollektivs stellte sich als zentrales Forschungsproblem heraus: Da viele VolkstanzforscherInnen ohne institutionelle Anbindungen arbeiten, kam die Frage auf, wer überhaupt als VolkstanzforscherIn anzusehen ist. Neben institutioneller Anbindung an Universitäten und diversen Publikationstätigkeiten wurde deshalb auch auf Zugehörigkeiten zu Schulen, exklusiven Kreisen und Vereinen eingegangen.

	WOLFRAM 1901–1995	HADING 1906–1985	HORAK 1908–1992
Jugendbewegungen	Wandervogel Uraniatanzkreis	Wandervogel	Wandervogel Uraniatanzkreis
Studium an der Universität Wien	1921–1928 deutsche Philologie, skandinavische Sprachen, Kunstgeschichte	1929–1936 Volkskunde, Ethnologie, Frühgeschichte	1925–1931 Geographie, Naturgeschichte und Volkskunde
Schule der Volkskunde	Wiener mythologische/ ritualistische Schule	Wiener mythologische Schule	Wiener ritualistische Schule
Studienabschluss	Habilitation (1936)	Dissertation (1936)	Lehramtsprüfung (1931)
NSDAP Mitglied	1932 (erneuter Beitritt 1939)	1923 (erneuter Beitritt 1933)	1938
NS-Karriere	Universitätsprofessor (Wien) SS-Ahnenerbe	Amt Rosenberg	Amt Rosenberg SS-Ahnenerbe
Rückzug nach Kriegsende	Salzburg	Steiermark	Tirol
Entnazifizierung	Entlassung	„verschollen“	In Ruhestand versetzt
Nachkriegskarriere	Universitätsprofessor, Institutsleiter (Wien)	Honorarprofessor, Museumsleiter (Steiermark)	Gymnasiallehrer, Archivleiter (Tirol)
Publikationen	1931–1987	1935–1982	1934–1984
Nachlass	Salzburger Landesinstitut für Volkskunde	Schloss Trautenfels, Steiermark	Volksmusikarchiv des Bezirks Oberbayern

Jugend und Studium im Wien der Zwischenkriegszeit

Alle drei Forscher wurden Anfang des 20. Jahrhunderts in Wien geboren. Sie erlebten den ersten Weltkrieg als Kinder und wuchsen als Jugendliche im Wien in der Zwischenkriegszeit auf. Gemäß Oswald Spenglers *Der Untergang des Abendlandes*¹¹ sah sich das städtische Bürgertum damals als zivilisationskritisch und betrachtete die Kultur im Zeichen der Krise und des Verfalls. Man kann folglich von einer pessimistischen Grundstimmung des Bürgertums in dieser Zeit sprechen. Aus der Ablehnung der ‚Moderne‘ und der aufkommenden Industriegesellschaft resultierte unter anderem ein großes Interesse an sogenannten „unberührten, vormodernen Lebensformen“.¹² Dieses Interesse führte zu einer Ablehnung des als westlich-liberal verachteten Rationalismus und zur Idealisierung bäuerlicher Lebensformen. Die Symbolik der traditionellen Volkskultur eignete sich zur Stärkung der Ideologie des ‚Austrofaschismus‘ und zur Bildung eines nationalen Bewusstseins für Österreich.

Es lässt sich feststellen, dass Wolfram, Haiding und Horak in ihren Jugendjahren Vereinigungen und Kreisen, wie beispielsweise der österreichischen *Wandervogel-Bewegung*¹³ beitraten. Diese pflegten den Volkstanz aktiv.¹⁴ In dieser bürgerlichen Jugendbewegung wurden unter anderem die Kategorien ‚Gemeinschaft‘ und ‚Tradition‘ zum Ideal erhoben und bei Heimatabenden mit Lagerfeuerromantik, Lieder und Tanz zum Ausdruck gebracht.¹⁵ Horak und auch Wolfram kamen außerdem in Kontakt mit Raimund Zoder, der bis heute als Begründer der wissenschaftlichen Volkstanzforschung in Österreich gilt. Zoder vermittelte als bereits etablierter Vortragender das Thema Volkstanz an der

¹¹ Oswald Spengler, *Der Untergang des Abendlandes*. Gestalt und Wirklichkeit, Bd. 1, Wien 1918.

¹² Vgl. Alfred W. Höck, *Der Volkskundler Richard Wolfram und der lange Schatten der deutsch-völkischen Mythenwelt*, in: Waltraud Frohofer (Hg.), *Volkstanz zwischen den Zeiten*, S. 623f.

¹³ Der Wandervogel wurde als bürgerliche Jugendbewegung 1896 zuerst in Deutschland und 1911 als Bund für deutsches Jugendwandern in Wien gegründet. Vgl. Höck, *Der Volkskundler Richard Wolfram*, S. 619.

¹⁴ Zu Wolfram vgl. Höck, *Der Volkskundler Richard Wolfram*, S. 619; Zu Haiding vgl. Ursula Mindler, „...obwohl ich überhaupt keine Zugeständnisse gemacht habe und meine gesamtdeutsche Einstellung den Fachkollegen durchaus bekannt ist...“. Anmerkungen zu Karl Haiding (1906–1985), in: *Österreichische Zeitschrift für Volkskunde* 113/2 (2010), S. 179–202, S. 185; Über Horak liegt bisher noch keine ausführliche Forschung vor. Als Quelle dient in diesem Fall die Videoaufzeichnung eines Vortrags vom Sohn Walter Horak über das Leben seiner Eltern. Vgl. *Das Leben von Karl und Grete Horak*. Erzählt vom Sohn Walter [Vortrag], Rotholz 2007, Video-Dokument, Archiv BAG.

¹⁵ Vgl. Hanna Walsdorf: *Masse Macht Tanz. Zur Politisierung des Gemeinschaftstanzes im Dritten Reich*, in: Waltraud Frohofer (Hg.): *Volkstanz zwischen den Zeiten*, S. 230.

Wiener Urania in Form von theoretischen Vorträgen und praktischen Kursen.¹⁶ Besonders begabte VolkstänzerInnen stellte Zoder zum *Uraniatanzkreis* zusammen, setzte diesen zu Demonstrationszwecken bei Vorträgen ein und bildete damit gleichzeitig eine neue Generation von VolkstanzforscherInnen aus. Neben der vereinsbasierten Tanzpflege gingen Wolfram, Haiding und Horak in den 1920er Jahren ihrem volkskundlichen Interesse im Rahmen unterschiedlicher Studien an der Universität Wien nach (siehe Tabelle). In den Jahren ihrer Tätigkeiten war die Disziplin der Volkskunde an der Universität Wien in zwei konkurrierende Schulen aufgeteilt: die *Wiener ritualistische Schule* und die *Wiener mythologische Schule*.¹⁷ Die genauen inhaltlichen Unterschiede der beiden Schulen werden hier vernachlässigt, denn sowohl die ritualistische wie auch die mythologische Schule verliehen dem Volkstanz einen übergeordneten, kultischen Sinn als Verbindungsglied zu einer vorchristlichen Religion.¹⁸ Die unterschiedlichen akademischen Zugehörigkeiten waren jedoch bedeutsam für den weiteren Karriereverlauf der Forscher. Horak schloss sich der mythologischen Schule an, Haiding hingegen blieb während der gesamten Zeit seines Studiums Anhänger der ritualistischen Schule.¹⁹ Wolfram war sowohl bei den RitualistInnen als auch bei den MythologInnen tätig und bildete eine personelle Brücke zwischen den konkurrierenden Schulen.²⁰

Aufblühen und Rivalitäten – Forschungskarrieren bis 1945

Wolfram, Haiding und Horak pflegten bereits vor dem ‚Anschluss‘ Österreichs im Jahr 1938 vielfach Beziehungen zu reichsdeutschen Stellen. Im Sinne der nationalsozialistischen Ideologie ließ sich der Volkstanz als Beweis für die ‚deutschen Wurzeln‘ Österreichs und damit als Berechtigung des „Anschluss-Gedankens“²¹ verwenden. Wolfram und Haiding wurden bereits vor 1938, in der ‚Verbotszeit‘²²,

¹⁶ Die Urania, als Teil der Wiener Volksbildungseinrichtungen, verstand sich in den 1920er Jahren als Ort wissenschaftlicher Forschung und Lehre, besonders für Bereiche, die an der Universität nicht gelehrt wurden, wie auch der Volkstanz. Vgl. Frohofer, Volkstanz und Volkstanzkultur, S. 81–85.

¹⁷ Vgl. Hannjost Lixfeld [u.a.], Nationalsozialistische Volkskunde und Volkserneuerung, in: Wolfgang Jacobeit [u.a.] (Hg.), *Völkische Wissenschaft. Gestalten und Tendenzen der deutschen und österreichischen Volkskunde in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts*, Wien [u.a.] 1994, S. 175–334, S. 266.

¹⁸ Vgl. Höck, *Der Volkskundler Richard Wolfram*, S. 623–625.

¹⁹ Vgl. Hannjost Lixfeld, *Nationalsozialistische Volkskunde*, S. 207.

²⁰ Olaf Bockhorn, *Von Ritualen, Mythen und Lebenskreisen. Volkskunde im Umfeld der Universität Wien*, in: Jacobeit [u.a.] (Hg.), *Völkische Wissenschaft*, S. 508.

²¹ Vgl. Höck, *Der Volkskundler Richard Wolfram*, S. 631.

²² Zwischen Juni 1933 und dem ‚Anschluss‘ 1938 war die NSDAP durch das austrofaschistische Regime verboten. Nach 1945 wurden jene Personen als ‚Illegale‘ bezeichnet und galten durch ihre

Mitglieder der NSDAP. Haiding trat 1923 erstmals der Partei bei (siehe Tabelle) und konnte über die Jugendorganisation Adler und Falken Kontakt zu Alfred Rosenberg nach Berlin knüpfen.²³ 1936/37 wurde er Abteilungsleiter der nationalsozialistischen Reichsjugendführung und veröffentlichte das Buch *Tänze unserer Gemeinschaft*, das der Hitlerjugend als Schulungsunterlage für die Einstudierung von Volkstänzen diente. Auch Wolfram war laut eigenen Angaben bereits seit 1932 Mitglied der NSDAP.²⁴ Er führte als einziger seine Karriere innerhalb der Universität fort und legte 1934 seine Habilitationsschrift mit dem Titel *Schwerttanz und Männerbund* vor. Schließlich bekam er die Lehrbefugnis für Germanische Volkskunde und Neuskandinavistik.²⁵ Karl Horak legte 1931 die Lehramtsprüfung ab und trat dann 1938 offiziell der NSDAP bei.²⁶ Im Personalfragebogen zur Ausstellung der Mitgliedschaft gab Horak an, dass er Kulturarbeit in „Organisationen des Auslandsdeutschtums“²⁷, vor allem in den deutschen Sprachinseln Polens, geleistet habe.

Mit der Machtübernahme der NationalsozialistInnen wurden für den Tanz zahlreiche neue Institutionen geschaffen. Die Zuständigkeiten und Kompetenzen der neuen Volkstanzorganisationen überschneiden sich aber vielfach und führten zu Rivalitäten und Konflikten unter den MitarbeiterInnen.²⁸ Im Bereich der Volkskunde trug sich dieser Streit zwischen dem *SS-Ahnenerbe* unter Heinrich Himmler und dem *Amt Rosenberg* unter Alfred Rosenberg aus.²⁹ Beide Institutionen wollten eine neue nationalsozialistische Religion stiften und instrumentalisieren den Volkstanz als Teil der „völkischen Besonderheiten“.³⁰ Im Sinne einer „Zweckwissenschaft“³¹ wurden

vorzeitige Parteimitgliedschaft als überzeugte NationalsozialistInnen. Vgl. Pfefferle und Pfefferle, *Glimpflich entnazifiziert*, S. 32.

²³ Vgl. Hannjost Lixfeld, *Nationalsozialistische Volkskunde*, S. 290 und Froihofer, *Volkstanz und Volkstanzkultur*, S. 144f.

²⁴ Karteikarte, K1-297, 303/13/35, WStLA, Gauakten, Personalakten des Gau Wien: Richard Wolfram.

²⁵ Vgl. Höck, *Der Volkskundler Richard Wolfram*, S. 626.

²⁶ Vgl. Kurt Drexel, *Klingendes Bekenntnis zu Führer und Reich. Musik und Identität im Reichsgau Tirol-Vorarlberg 1938–1945*, Innsbruck 2014, S. 187.

²⁷ Vgl. Froihofer, *Volkstanz und Volkstanzkultur*, S. 136.

²⁸ Dieser konkurrierende Schwebezustand und das institutionelle Chaos waren im Dritten Reich durchaus erwünscht, da sie Hitler ermöglichten situationsabhängig zu agieren. Vgl. Walsdorf, *Bewegte Propaganda*, S. 27f.

²⁹ Vgl. Hannjost Lixfeld, *Nationalsozialistische Volkskunde*, S. 180f.

³⁰ Vgl. Froihofer, *Volkstanz und Volkstanzkultur*, S. 108.

³¹ Vgl. Gisela Lixfeld, *Das „Ahnenerbe“ Heinrich Himmlers und die ideologisch-politische Funktion seiner Volkskunde*, in: Wolfgang Jacobeit [u.a.] (Hg.), *Völkische Wissenschaft. Gestalten und Tendenzen der deutschen und österreichischen Volkskunde in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts*, Wien u.a. 1994, S. 217–255, S. 219.

weltanschaulich bereits fixierte Axiome, wie das „germanozentrische Weltbild“³² und die „kulturelle Überlegenheit“³³ der GermanInnen nachträglich erneut bewiesen. Zu Kriegsbeginn sind jegliche institutionellen Forschungstätigkeiten zunächst stillgelegt, werden später aber für „kriegswichtig“³⁴ erklärt und weitergeführt. Den Kulturschaffenden des Reiches wurde eingeschärft, dass Stimmungsmache und Optimismus „genauso wichtig [seien] wie Waffen“.³⁵

Unter den VolkskundlerInnen setzten sich die akademischen Fraktionen der Studienzeit nahtlos innerhalb der neuen NS-Institutionen fort: die RitualistInnen schlossen sich dem SS-Ahnenerbe, die MythologInnen dem Amt Rosenberg an. So wurde Wolfram 1939 Leiter der Lehr- und Forschungsstätte für germanisch-deutsche Volkskunde des SS-Ahnenerbes in Salzburg und stellte Karl Horak als freien Mitarbeiter an.³⁶ Diese neuen volkskundlichen Institutionen organisierten unter anderem auch sogenannte „Germanische Wissenschaftseinsätze“.³⁷ Diese auch als „Kulturkommissionen“³⁸ getarnten Sammelaktionen dienten dem systematischen Raub von Kulturgut in besetzten Gebieten. Sowohl Wolfram als auch Horak waren an der Kulturkommission Südtirol beteiligt und führten von 1940 bis 1941 Feldforschungen zur geplanten Umsiedlung aller Deutschsprachigen aus Südtirol ins Deutsche Reich durch. Haiding wurde 1938 zum Leiter des Referats Volkstumsarbeit am Amt Rosenberg ernannt und war damit als „unabkömmlich“³⁹ vom Wehrdienst befreit. 1943 wurden die meisten Institutsabteilungen kriegsbedingt eingestellt, Haiding jedoch wurde als Institutsleiter mit seiner Abteilung lediglich in das Stift Rein bei Graz verlegt. Als Horak wegen internen Kompetenzkonflikten aus dem SS-Ahnenerbe ausschied, verhalf ihm Haiding ans Amt Rosenberg zu gelangen.⁴⁰

Entnazifizierung, Nachkriegskarriere und Nachlass

Mit Kriegsende 1945 wurde Österreich in vier Besatzungszonen mit jeweils unterschiedlichen gesetzlichen Bestimmungen aufgeteilt. Im östlichen Teil des Landes, vor allem in Wien, vollzog man die Entnazifizierung besonders stringent.

³² Vgl. ebd.

³³ Vgl. ebd. S. 217.

³⁴ Vgl. ebd. S. 238.

³⁵ Vgl. Froihofer, Volkstanz und Volkstanzkultur, S. 133.

³⁶ Vgl. Drexel, Klingendes Bekenntnis, S. 187.

³⁷ Vgl. Gisela Lixfeld, Das „Ahnenerbe“ Heinrich Himmlers, S. 227f.

³⁸ Vgl. ebd.

³⁹ Vgl. Mindler, Haiding, S. 189.

⁴⁰ Vgl. Drexel, Klingendes Bekenntnis, S. 187.

Laut Gesetzgebung der provisorischen Regierung waren Wolfram, Haiding und Horak als Belastete und zum Teil als ‚Illegale‘ registrierungspflichtig. Mit der „Naziflucht nach Westen“⁴¹ zogen sich auch Wolfram und Haiding nach Kriegsende in die Bundesländer Salzburg und Steiermark zurück, da sie sich dort vermutlich eine mildere Behandlung erhofften. Quasi ohne Unterbrechung führten sie als Freischaffende ihre volkskundlichen Erhebungen in der direkten Umgebung fort.

Haiding tauchte Anfang 1945 in der Steiermark unter und schaffte es sich dem Entnazifizierungsprozess zu entziehen.⁴² Er galt für die Öffentlichkeit bis 1947 als „verschollen“⁴³ und war unauffindbar, als er beim Nürnberger Prozess gegen Alfred Rosenberg als Entlastungszeuge geladen war. 1955 wurde Haiding vom Land Steiermark mit dem Aufbau eines volkskundlichen Museums auf Schloss Trautenfels beauftragt und war langjährig als Museumsleiter tätig. Ab 1969 unterrichtete er an der Universität Graz und erhielt bald darauf den Titel des Honorarprofessors für Volkskunde. Wolfram zog sich mit Kriegsende nach Salzburg zurück. Aus seiner Personalakte der Universität Wien geht hervor, dass Wolfram mit der Durchführung der Entnazifizierung 1945 von seiner Professur enthoben wurde.⁴⁴ In der Akte finden sich außerdem drei sogenannte ‚Persilscheine‘⁴⁵ von Personen aus Wolframs volkskundlichem Netzwerk: Ernst Hamza, Ernst Burgstaller und Romuald Pramberger.⁴⁶ Hamza stand in der Zwischenkriegszeit auch mit dem *Uraniatanzkreis* in Kontakt, während Burgstaller und Pramberger ebenfalls beim SS-Ahnenerbe gearbeitet hatten.⁴⁷ 1963 gelang Wolfram die Wiederernennung zum ordentlichen Universitätsprofessor.⁴⁸ Als Leiter des Instituts für Volkskunde an der Universität Wien erhielt er bis 1972 die Möglichkeit die Ausbildung einer ganzen Nachfolgeneration von VolkskundlerInnen mitzubestimmen. Forderungen nach einer Modernisierung des Faches in den 1970er Jahren wies Wolfram konsequent

⁴¹ Vgl. Dieter Stiefel, *Entnazifizierung in Österreich*, Wien 1981, S. 88–90.

⁴² Vgl. Mindler, Haiding, S. 194–198.

⁴³ Vgl. Mindler, Haiding, S. 195.

⁴⁴ Vgl. Schreiben 5. September 1945, UAW, PHIL PA 3769, fol. 202.

⁴⁵ Mit Persilscheinen ließen sich Belastete durch Schreiben Unbescholtener ihre positive Einstellung zur Republik Österreich bestätigen. Vgl. Pfefferle und Pfefferle, *Glimpflich entnazifiziert*, S. 33.

⁴⁶ Hamza an Wolfram 28. November 1945, UAW, PHIL PA 3769, fol. 193 sowie Burgstaller an Wolfram 15. Oktober 1945, UAW, PHIL PA 3769, fol. 191 und Erklärung 12. Oktober 1945, UAW, PHIL PA 3769, fol. 192.

⁴⁷ Vgl. Froihofer, *Volkstanz und Volkstanzkultur*, S. 107 sowie Franz Mandl, *Das Erbe der Ahnen. Ernst Burgstaller/Herman Wirth und die österreichische Felsbildforschung*, in: Anisa. Verein für alpine Forschung, www.anisa.at (7.8.2015) und Michael J. Greger, *Pater Romuald Pramberger O.S.B. (1877–1967). Heimatforscher, Sammler, Museumsmann, Volkskundepionier - und Mönch*, in: *Austria Forum. Beiträge aus St. Lambrecht*, 30.9.2013, www.austria-forum.org (7.8.2015).

⁴⁸ Vgl. Bundesminister an Wolfram 7. Juni 1963, UAW, PHIL PA 3769, fol. 2.

zurück, da sie einen „falschen Geiste“⁴⁹ in die Universität tragen würden. Über Karl Horaks Verbleib nach Kriegsende gibt es lediglich die Anekdote seines Sohnes Walter Horak⁵⁰, dass er von Norditalien zu Fuß nach Tirol zurückgekehrt sei. Karl Horak wurde in den „Ruhestand als Professor“⁵¹ versetzt und war vorübergehend als Hauptschullehrer tätig bis er ab 1958 wieder als Gymnasiallehrer arbeiten durfte. 1977 übernahm er die Leitung des Tiroler Volksliedarchivs.⁵²

Wolfram, Haiding und Horak arbeiteten noch zu Lebzeiten an ihrem Nachruhm und übergaben ihren Nachlass an volkskundliche Institutionen. In den Augen ihrer AnhängerInnen und SchülerInnen handelte es sich bei diesen Sammlungen lange um eine Art „Schatz“.⁵³ Doch der Paradigmenwechsel, der sich schließlich auch in der österreichischen Geschichtswissenschaft seit den 1980er Jahren vollzog, führte zu einer Erosion der Opferthese.⁵⁴ Eine darauf folgende vergangenheitspolitische Sensibilisierung erreichte über die volkskundlichen Institutionen auch die Volkstanzforschung. Die Nachlässe sind heute nur zum Teil öffentlich zugänglich: der *Nachlass Haiding*⁵⁵ und die *Sammlung Horak*⁵⁶ sind weder wissenschaftlich erschlossen noch zur Benutzung freigegeben. Der wissenschaftliche Nachlass Wolframs wird seit 1997 am Salzburger Landesinstitut für Volkskunde (SLIVK) gesichtet, systematisiert und steht wissenschaftlichen Forschungen offen.⁵⁷

Aufarbeitung als politische Notwendigkeit

Die drei hier untersuchten Personen waren zu Beginn ihrer beruflichen Karriere bis 1945 zum Teil in denselben Zusammenschlüssen der Volkstanzforschung (Wandervogel, Uraniatanzkreis, volkskundliche Schulen der Universität Wien, Amt Rosenberg, SS-Ahnnenerbe) aktiv. Nach einer vorübergehenden Berufspause

⁴⁹ Vgl. Höck, *Der Volkskundler Richard Wolfram*, S. 630.

⁵⁰ Vgl. Walter Horak, Karl und Grete Horak, Video-Dokument.

⁵¹ Vgl. ebd. Vermutlich war Karl Horaks Versetzung eine Maßnahme der Entnazifizierung. Leider konnte diese Vermutung bis jetzt noch nicht durch Dokumente bestätigt werden.

⁵² Vgl. Drexel, *Klingendes Bekenntnis*, S. 276.

⁵³ Vgl. Höck, *Der Volkskundler Richard Wolfram*, S. 637.

⁵⁴ Vgl. Manoschek und Geldmacher, *Vergangenheitspolitik*, S. 584f.

⁵⁵ Karl Haiding starb 1985 und hinterließ seinen Nachlass größtenteils dem Schloss Trautenfels. Eine erstmalige Sichtung des Nachlasses wurde 2009 von Ursula Mindler durchgeführt. Vgl. Mindler, Haiding, S. 180.

⁵⁶ Karl Horak übergab seine Sammlung persönlich dem Volksmusikarchiv Bezirk Oberbayern. Er starb 1992 in Tirol. Vgl. Ernst Schusser, *Die „Sammlung Horak“ am Volksmusikarchiv des Bezirks Oberbayern*, in: Waltraud Froihofer (Hg.), *Volkstanz zwischen den Zeiten. Zur Kulturgeschichte des Volkstanzes in Österreich und Südtirol*, Weitra 2011, S. 611–616, S. 612.

⁵⁷ Wolfram starb 1995. Er vereinbarte noch zu Lebzeiten die Schenkung seiner Sammlung an das SLIVK vertraglich mit der Salzburger Landesregierung. Vgl. Höck, *Der Volkskundler Richard Wolfram*, S. 637.

konnten sie spätestens 1955 wieder an ihre Netzwerke der 1930er und 1940er Jahre anknüpfen und hatten leitende Positionen in volkskundlichen Institutionen (Institutsleitung, Museumsleitung, Archivleitung) inne. Es lässt sich daher auf eine allgemeine Kontinuität der Netzwerke innerhalb der Volkstanzforschung schließen. Diese wurde vor allem dadurch möglich, da sich die Forschungsinhalte instrumentalisieren beziehungsweise sehr flexibel an die jeweilige politisch gewünschte Ideologie anpassen ließen. Die allgemein schleppende und fragmentierte Aufarbeitung der österreichischen Volkstanzgeschichte wird durch den niedrigen Grad der Institutionalisierung zusätzlich verstärkt. Bis heute basiert die Volkstanzforschung hauptsächlich auf einem dichten Netzwerk von persönlichen Beziehungen, die dezentral organisiert werden. Aus Mangel an alternativer, kritischer Literatur werden im Bezug auf Volkstanz immer noch jene AutorInnen unreflektiert zitiert, die mitunter selbst Teil der systematischen Verstrickung zwischen Forschung und Ideologie in den 1920er bis 1940er Jahren waren.⁵⁸ Die zu dieser Zeit aktiv publizierenden ForscherInnen waren damit nicht nur WegbereiterInnen für die politische Instrumentalisierung des Volkstanzes in Österreich, sondern haben mit ihren Werken bis dato Einfluss auf den Volkstanzdiskurs. Die unterschiedlichen Zugangsregulierungen der Archive, die den Nachlass und damit die Quellen für historische und biographische Untersuchungen verwalten, spiegeln die Ambivalenz wider, die die Forschungsarbeiten von Wolfram, Haiding und Horak bis heute generiert. Eine interdisziplinäre (Tanzwissenschaft, Zeitgeschichte und Volkskunde) und kritische Aufarbeitung der Volkstanzgeschichte in Zusammenarbeit mit den bereits bestehenden österreichischen Archiven ist meines Erachtens daher nicht nur wünschenswert, sondern eine politische Notwendigkeit.

⁵⁸ Zum Bsp. Marianne Bröcker, Volkstanz, in: Sybille Dahms (Hg.), Tanz, Kassel [u.a.] 2001, S. 188–218, S. 193.

“Bigger Than The Dancer” Defining Dance in the 1930s and beyond

Franz Anton Cramer

Standard approaches to defining dance and its fundamental qualities, perceptive strategies, or bodily implications may seem stale and stagnant. But despite their shortcomings, definitions are nonetheless useful tools. They help us navigate the growing diversity of dance – a diversity that should always be part of the very definition of dance, even though it tends by necessity to be ‘general’ and ‘unifying’. In other words, the definition must to a certain extent be untrue to the thing it wants to define.

1943: Paul Bellugue

One such difficult definition of dance is the following, given in 1943 by French professor of aesthetics and lecturer in anatomy at the *École des Beaux-Arts* in Paris (Academy of Fine Arts), Paul Bellugue. It was formulated during a lecture demonstration at the *École normale supérieure d'éducation physique de jeunes filles* (Women's Physical Education College) and posthumously published under the title *The dance: Towards a definition*¹.

“The word dance belongs to this category of terms that many authors like to spell with big letters, because they stand for a group of phenomena that are too general and too complex in order to be just named by one single word. But if we cannot define dance by any simple and entirely satisfactory formula, we can at least try to designate the object of our analysis. Using methodical

¹ Paul Bellugue, *La danse. Un essai de définition*, in: Paul Bellugue, *À propos d'Art, de forme et de mouvement*, Paris 1967, pp. 261–281. Unless otherwise indicated, all translations into English are by the author. I am thankful to Charlotte Kreutzmüller for revising both, the translations and my own writing.

approaches we may hope to find the major parts of the diverse substance this word designates and thus impose limitations on its possible uses.”²

So what would the definable substance of dance be? Paul Bellugue is quite clear, if diplomatic: “I think I have the right to confirm that dance is movement of the body.”³ Of course he goes on to identify elements such as space, time, rhythm, and emotion, before coming up with the following phrase: “Dance is the individual or collective expression of an emotional state made visible by bodily gestures that are put to order in space and in time.”⁴

And just as Paul Valéry had done before in his famous dialogue *L'âme et la danse (Dance and the Soul)*⁵, Bellugue states the virtues of visibility: “We want to know what dance is? Let’s look at dance then ...”⁶ This sheer visibility, however, is not as simple to achieve nor to deal with as Bellugue would have it. And so towards the end of his essay he claims:

“As all things natural, dance too, has been subject to the law of differentiation. But within this very process of diversification, dance always corresponded to an ever higher degree of civilisation.”⁷

For Bellugue knows that dance is always more than just an object of analysis or a notion to be defined. It is directly related to the state of society; it mirrors the political troubles of its time – in this case, France’s defeat by the German army, and Paris’ occupation by Nazi forces. Bellugue therefore confides:

“Dance is nothing more than a shadow of itself. So is society in these dire days. But if along with the death of dance society were mortally threatened,

² Bellugue, *La danse*, p. 261.

³ Ebd., p. 262.

⁴ Ebd., p. 264.

⁵ Paul Valéry, *L'âme et la danse*, in: *La Revue musicale*, special issue *Le ballet au XIX^e siècle*, 1st December 1921, pp. 1–32.

⁶ Bellugue, *La danse*, p. 262.

⁷ Ebd., p. 279.

we should immediately reanimate the dance, the true dance, the one that we dance with others.”⁸

One clearly senses in these lines an approach to dance that is less concerned with aesthetic or formal considerations (even though Bellugue focused on these aspects in his lecture), than with its social power, or potential agency on societal issues. Here, dance is less a question of academic art-making than of a common social practice.

1950: Jérôme Bouxviller

Seven years after Paul Bellugue, another French author, Jérôme Bouxviller, described dance’s theatrical condition as a paradox. In fact for Bouxviller the theatrical element, the well-defined artefact of dance as it has been introduced to the cultures of the performing arts, has a specific – and deficient – role to fulfil:

“As spectacle, [dance] has to transfer a certain pleasure to people sitting in the auditorium stemming from the actions of the people on stage. The nature of this pleasure, and the means of this transfer are the two problems dance has tried to resolve during the entire course of its history.”⁹

Throughout this history, he further explicates, the dance-as-spectacle has always been forced to use ideas and practices that are not ‘of dance’. By doing so, dance constantly contradicts and deconstructs itself. This, in Bouxviller’s analysis, is not a step towards greater autonomy (as contemporary discourse now claims). By being forced to be narrative and technical, that is by being forced to stick to the definitions and expectations of the theatrical *dispositif*, (stage) dance is unable to really become what it ought to be: “The dancer does what his character does, but the rigour and predetermination of his gestures do not permit him to ‘modulate’ his actions.”¹⁰

What, then, is this “rigour and predetermination” that is strong enough to prevent

⁸ Ebd., p. 280.

⁹ Jérôme Bouxviller, *Ambiguïtés*, in: Janine Solane, *Pour une danse plus humaine*. Paris 1950, pp. 7–26, p. 9.

¹⁰ Bouxviller, *Ambiguïtés*, p. 13.

the dance from becoming what it is meant to be? It is the definitional power that causes the conventions of academic dance and their need for realism and narrative coherence, to be constantly frustrated because of the very condition dance is inscribed in. So, following Bouxviller again, because there are no realistic corporeal means at hand, the dance as performance needs to make use of other means: “In using music, décor, costume, so in short *all that is not of dance* [emphasis in the original], the dancer can to a certain extent ‘make understood’ that he is having emotions.”¹¹

In this perspective, it would be the very excess of technique and codified movement, the very weight of the conventional that stymie the dance artists’ in their artistic quest. Dance therefore always works against itself, and the more it is perfect on the level of execution, of conformity to rules and laws, the less expressive, communicative, strong it is.

This illustrates how the very definition of dance is crucial in relation to the ways in which dance can realise itself. A dance that does not have the right to articulate fully what it wants to be; a dance that is always obliged to be too much “dance” (too technical, too canonical, too academic) – how can it still be *Dance*? “Paradoxically, technique doesn’t serve expression but expression serves as pretence [...] for showing off technique”¹² says Bouxviller and gives the example of *Petrushka* as the ideal ballet because its protagonist is a puppet and “it draws all its spectacular value (the mechanic virtuosity) from the very infirmity of the dance.”¹³

All these discussions constantly occupy dance since it established as a modern art form. But they are interconnected by a specific element, namely the idea that dance always serves a direct communicative goal. This goal is commonly identified as expressing emotions and interiority. So we might be led to conclude that all efforts made throughout modernity by the various actors in the arena of dance have always tried to optimize the communicative and therefore the medial function of dance. They have tried to make dance ever more comprehensible, clearer, more neatly defined, and in so doing these efforts have always struck the thin line between defining dance and contesting its parameters. But those definitional endeavours have failed to define dance in a way sufficiently open so as to allow dance to appear in all kinds of ways – even classical – without being restricted to them: “The dance could no longer choose

¹¹ Ebd.

¹² Ebd., p. 14.

¹³ Ebd.

freely between what it had been and which did not suffice any more and that which it had wanted to be but wasn't able to become."¹⁴

So in the very act of defining itself from the perspective of something that wants to be visually self-evident, dance had apparently reached a dead end. Dance may never be properly dealt with if it is just seen from a narrow definitional perspective. Movement or stillness, technicality or amateurism, improvisation or repetition: these are not essential qualities. The important part, the "éléments de substance" lie in the act of combination, of 'undoing' the purity dance can ultimately never really claim to have:

"The failure of Laban's ideas [...] reveals more about this essential characteristic of dance: dance can never find in itself the entirety of its material. It always has to rely on decor, or music, or the imagination of the spectator [...] or it has to forget about being expressive, being poetic, being 'human'."¹⁵

Against this backdrop, Bellugue's dictum defining dance as movement in time and space might pose more problems than it solves when it comes to actual movement. In a footnote Bouxviller exclaims: "The most agitated of baroque bacchantes is immobile and organized *only to* suggest movement and this *by means of* immobility. There is a great deal of nonsense in this proposal."¹⁶ But could it not be that it is exactly this "nonsense" that encapsulates all of dance's interest? Because it is through this element of nonsense that the conceptual and visual fixation of dance can be overthrown.

1951: Étienne Decroux

There is yet another French thinker who has struggled with reconciling movement, signification, and art. Etienne Decroux (who by the way despised dance, at least the dance practice of the 1930s and 1940s) stated that dramatic movement should draw its dynamics from an image of the body that stands for both a maximum of movement

¹⁴ Ebd.

¹⁵ Ebd., pp. 18–19.

¹⁶ Ebd., p. 19, emphasis in the original.

and an immobilized movement at the same time. Only in this paradoxical situation would the true power of expression be obtainable. An expression beyond any kind of psychology or 'inner truth', but a "mobile immobility"¹⁷ that would stand as a metaphor for the utmost expenditure of force as the transition from the idea to the execution, the intention to reality. His was a catastrophic organisation of force and movement; it was "*douleur horizontale*"¹⁸ – horizontal pain – distinguishing dramatic movement from dancery movement.

The very concept of movement should take the idea of stillness as its point of departure – this was Decroux's main formula. For movement, in this perspective, is something that hinders the crystallisation and concentration on the intended impact of the position. Dramatic – or mimic – movement is a succession of positions that should always be stoppable. The notion of shaping the body so as to make it expressive or significant marks an emphatic distance from any kind of dancery movement as contact between me and the world, between music and the body, rhythm and time. Movement has to serve the image, it has to be eclipsed by the image, it has to be forgotten in favour of the image: "The actor must change his statue [...] just like the sky changes in form and colour. One doesn't see the sky change. One only sees that it has changed."¹⁹

André Lepecki has identified an intrinsic interdependency of thought and movement at the core of ontological endeavours in the field of dance, tying the present to a state of movement, as if quivering: "The essent oscillates."²⁰ Reflecting on this line of thinking, one of the conflicts discussed in this essay, that between body-shape and movement-contour, appears to be not only a precondition for visibility – what is present is only present once it moves (that is why we cannot really perceive it) –, but also a result: "being is that which always carries within itself its own conditions of instability."²¹

At the same time, dance's uneven course between movement and stillness, between shape and evanescence is perhaps what constitutes dance's cultural value. Creating objectivity according to the rational model of science and empiricist

¹⁷ Etienne Decroux, *Paroles sur le mime*. Paris 1963, p. 71. The article quoted is dated 1951 and titled "Deux mouvements contraires" (Two contrasting movements).

¹⁸ Etienne Decroux, *Paroles*, p. 72.

¹⁹ Etienne Decroux, *Words on Mime*, translated by Marc Piper, *Mime Journal* 1985, p. 59.

²⁰ Lepecki here reads Heidegger's *Vorlesungen über die Metaphysik* (Lectures on Metaphysics) first formulated in 1935. André Lepecki, *Stumble*. Unpublished manuscript of a lecture given at the Centre national de la danse, Pantin, within the conference "TransFormes", January 2005.

²¹ Lepecki, *Stumble*; see also ders., *Exhausting Dance. Performance and the politics of movement*, New York 2006, pp. 87–105.

cognition would only be possible by sacrificing corporeality and its complexities. Dance, then, has adopted the task of sculpting and manifesting a process in which two spheres are separated and reconciled at the same time: the autonomy of the opaque body of the dance AND the innate idea; the consciousness AND the perception of dance. Both would be equal partners in the specific production of meaning in dance.

In idealist – Hegelian – philosophy, the Spirit conquers the world of appearances (all appearances, including its own) in order to incorporate them into its system of concepts (= abstractions) and make them its subjects. The world strives towards dissolution in abstraction – or rather, towards a return to the paradise of clarity. But what about the ‘real’, the material movement? Can it, too, become sheer abstraction?

1935: Paul Bellugue

In another 1930s project on conceptualising dance it is once again Paul Bellugue who tries to summarise the discussions about dance and its techniques, the body and its aesthetic potentials, the definitions of dance and their performative value, the idea and the reality of movement. Summarising an extensive series of lecture demonstrations organized by the Archives internationales de la danse in the spring of 1935, Bellugue attempts a synthesis of all the contemporary ideas, styles, approaches of dance. However, he hints at a remaining problem: “There will always be, both for the dancer and for the public, a difficult transfer between the conscious level of thought and the unconscious level of gesture.”²²

The technique of dance as a specific means of communication, will never fully square with a given sense or signification. Whatever the body communicates is always partly an end in itself and thus a source of confusion: “Therefore we were not always able to understand the dramatic intentions behind a certain use of the body or in the aftermath of a certain movement.”²³ The conflict between the use of movement as a self-sufficient aesthetic tool that, however, aims to formulate an idea poses a constant obstacle to the project of the rational in dance. For Bellugue this is nothing to regret; rather, he points to the potential that such a confusing diversity of dance practice can have:

²² Paul Bellugue, Commentaires, in: Archives Internationales de la Danse, special issue La technique de la Danse, 1st November 1935, pp. 38–41, p. 39.

²³ Paul Bellugue, Commentaires, p. 39.

“The more we multiply the contacts between technicians *and especially the more we expand the scope of our endeavour*, the greater the chances that a common style of dance will take shape [...] It would be unfortunate if the dancers would limit their curiosity to their technique alone. *Dance has nothing to expect from the specialised techniques in themselves* [...], but has everything to win from their coordination. *The dance is bigger than the dancer.*”²⁴

The idea of something “bigger than the dancer” leads us on to the final part of this essay. Especially in the 1930s, definitions and concepts of a dance reaching out to spheres that are “bigger than the dancer” involved radical, and dangerous, ideas. If even Hegel’s *Geist* had fled the pure concept in order to inhabit the living body, cannot other, perhaps less idealist *Geister*, take root in the body? And, indeed, become demons?

1937: Felix Emmel

In 1931, Margarethe Wallmann staged a hybrid choreographic piece, a “chorisches Bewegungsdrama”, for the Salzburger Festspiele festival. It was devised and written by Felix Emmel, a lecturer at the Wigman School, theorist and later leading writer on *Völkische Theorien*; that is, racist theory. In the commentary for the published libretto of this “chorisches Bewegungsdrama”, *The Last Judgment*, Emmel writes: “The movement drama is based on the conviction that life and movement are most deeply connected and that movement is closer to the origins of life than the word.”²⁵ Movement and gesture, in Emmel’s opinion, should therefore be considered primordial. Only movement can have the desired affective impact. “This movement, however”, Emmel continues, “must break free from the inside in order to find its outward shape.”²⁶

In his 1937 book *Theatre of German Essence*, his most significant work, Emmel is even more explicit. True German acting, or acting “of German essence”, is not about

²⁴ Ebd., p. 41, emphasis added.

²⁵ Felix Emmel, *Das jüngste Gericht*, Berlin 1931, p. 33.

²⁶ Ebd., p. 35. “Diese Bewegung muß von innen ausbrechen, aber sie muß auch nach außen Gestalt gewinnen.“

psychology, but about destiny; the gesture should not be sumptuous, but organic. Emmel wants to find “a new theatrical language of the body”. This language of the body will be “movement originating in a conception of shape”²⁷. Emmel wants to conceive of a definition that dissolves the individualistic essence of movement – as ‘expression’ – so as to replace it by a movement destined to become shape. The effectuation of movement, the act of changing the shape, is determined by something other, bigger, more substantiated than the dancer/actor on his way to expression.

Emmel’s – indeed Nazi Germany’s – project consisted of instating movement as “the very substance of artistic creation, to be shaped freely”²⁸, but at the same time of restraining it and giving it racial, totalitarian significance. Dance was to become an “art of the blood”, meaning something innate, something given and determined beyond any question, by race: “Innermost racial hereditary qualities and *ursprünglichste*, most fundamental characteristic forces”²⁹, as Emmel says in the chapter accordingly entitled “The art of the blood”. Later he explains: An actor thus purged of his individualistic urges is “inflamed by his blood”³⁰, and “this fire of the blood will always be an objective flame, never just self-indulgence”³¹.

It is startling to see how this strange conflict between the “origin” and the “shape” of the movement, between the “making” and the “being” of a gesture, between an inner and an outward significance in movement seems to be a recurring problem. Appearing as and in dance, is movement about liberation or about definition? Is it made to set something free that was within or is its purpose rather to assert something that does not start to be until the very moment when it ‘is being shaped’, when there are ‘general’ agents – the blood, the spirit, the technique – at work?

1934: Émmanuel Levinas

If with his grotesque language and totalitarian stance, Felix Emmel and almost all of Germany’s dance and movement politics of the 1930s along with him, aimed at defining a kind of dance that was specific to race and oblivious of the individual, thereby stating a stylistic totality rather than accepting the diversity and individuality

²⁷ Felix Emmel, *Theater aus deutschem Wesen*. Berlin 1937, p. 83. “Eine neue schauspielerische Körpersprache. Diese Körpersprache stellt ein Sich-bewegen aus der Gestaltvorstellung dar.”

²⁸ Ebd., p. 87. “Frei zu formende künstlerische Substanz der Schauspielbühne.”

²⁹ Ebd., p. 34. “Tiefste volkhafte Erbanlagen und ursprünglichste Wesenskräfte.”

³⁰ Ebd., p. 37. “Die ich-befreite Entflammtheit des Blutes.”

³¹ Ebd., p. 37. “Dieses Feuer des Blutes ist also immer eine sachliche Entflammtheit, nie eine Ich-Besessenheit.”

of dance-as-changing-shape, it was Emmanuel Levinas who hinted at the profound problem, indeed the danger lurking in such a vision of the body and its function in society. I am referring to a text published in 1934 entitled “Quelques réflexions sur la philosophie de l’Hitlérisme”, *Some reflections on the national socialist philosophy*.

In it, Levinas demonstrates how the ‘biologistic’ vision of the body leads to a totally different perception of movement. Rather than considering the body as a kind of contingent vessel for the power to be free in – including the freedom to move at will, to choose one’s own shape –, the Nazis’ biological thinking claims the opposite:

“For them it is exactly in this bondage of the body that the essence of the spirit is contained. The importance attributed to this vision of the body is at the basis of a new image of man. The biological with all it entails regarding fatality and the irrevocable, becomes much more than an *object* of the spiritual (emphasis in the original), it becomes its very heart. The mysterious voices of the blood, the appeals of heredity and of the past whose enigmatic vehicle the body all of a sudden becomes are no longer problems presented to a self that may freely decide about their solution. *The essence of man is no longer his freedom, but his bondage.*”³²

1934: Fritz Böhme

Accordingly, Fritz Böhme, one of the leading German dance writers in the 1920s and 1930s, claimed in 1934, the same year that Levinas wrote his text for *Esprit*, that: “There are close relations between dance movement and race.”³³ While dance during the pre-Nazi era was considered an essentially diverse phenomenon, according to the new German vision, it was only the “national body”, the *Volkskörper* that had the right to be and live and shape itself. According to Böhme there is a specific and irrevocable, organic disposition. The form and shape of dance are predetermined in a very strict sense:

³² Emmanuel Levinas, *Quelques réflexions sur la philosophie de l’hitlérisme*, in: *Esprit* nr. 26, November 1934, pp. 199–208, p. 205, emphasis added.

³³ Fritz Böhme, *Deutscher Tanz und Volkstanz*, in: *Deutsche Tanzbühne* (ed.), *Die deutschen Tanzfestspiele 1934*, Dresden 1934, pp. 37–43, p. 40.

“It is a precondition that the dancer feels in his soul and in his innermost humane attitude that he is German, that he is part of the People in the national socialist understanding. [...] It is German dance that [...] has the task of immersing the German Man himself in the momentum and the rhythm so as to make him feel the inner equilibrium and the community of all members of the body; German dance must therefore in its very form be closely tied to, and constructed with, [...] the hereditary nature of the German.”³⁴

We know the consequences of such thinking. They took on the most gruesome forms in Germany. But in the course of mutilating and destroying dance’s diversity in the name of national and racial homogeneity on a formal level, there was another step to take: the suppression of everything spiritual and ‘conceptual’: “All that is arbitrarily constructed [...] will never reach the innermost desire, the nostalgia contained within man to move in a specific way.”³⁵

It is as though the philosophy of dance in Germany had only waited for rational ideals to decline in order to fully delve into the reflex, which was to eclipse the individual by the communitarian and “mysterious voices” (Levinas) of race, blood, and tradition. Levinas comments on this kind of totalitarian thinking: “From now on, any social structure that aims at liberating of or a loosening from the body rather than engaging it in some way is suspected of treachery.”³⁶ The many mass events in the fields of sports, the military, propaganda, and also in dance, realised throughout Germany after the National Socialists’ rise to power in 1933 seem almost literal examples of Levinas’s analysis.

Conclusion

As I have tried to demonstrate, there is an ongoing dominant influence in modernity’s project of defining dance and its tasks, essences, appearances. It reveals a regime of aesthetic and humane cruelty that, paradoxically maybe, overshadows modern

³⁴ Ebd., p. 37–38.

³⁵ Ebd., p. 40.

³⁶ Emmanuel Levinas, *Quelques réflexions sur la philosophie de l’hitlérisme*, p. 206.

dance's emancipatory thrust, most concisely described by Etienne Decroux³⁷ in 1948: "The body is a glove whose finger is thought. Our thought pushes our gestures [...] and our body, sculpted from the inside, stretches."³⁸ The intricate relation between the shape, the body and the idea stands for a specific yet pervasive configuration – a configuration certainly "bigger than the dancer". It is here that the essence of dance can be pinpointed. Opposition to attempts at unification and homogenisation in the moment of self-determined dance and thereby individualistic practice has been an undercurrent in dance throughout modernity and continues to be one of its most important assets today.

³⁷ On Decroux's acting theory, see my previous publications: Franz Anton Cramer, *Der unmögliche Körper. Etienne Decroux und die Suche nach leibhafter Theatralität*, Tübingen 2001; Franz Anton Cramer, *Writing to Vanish. Etienne Decroux' eclipse of corporeality*, in: *Performance Research* 9:2, *On the Page*, Spring 2004, pp. 94–98.

³⁸ Etienne Decroux, *Words*, p. 12.