

„Gebildete“ Körperfreiheit: Über das Bewegungsfundament der Tanzmoderne

Avant propos

Der vorliegende Aufsatz basiert auf dem Vortrag, der auf Einladung der Arbeitsgemeinschaft MODERNER TANZ am 18. Mai 2023 im Rahmen der Veranstaltung „MOVING & MAPPING MODERNER TANZ 2023: Techniken und Praxis des Modernen Tanzes“ (18.–20. Mai 2023) in Berlin, DOCK 11, gehalten wurde. Im Rahmen eines Arbeitstreffens, bei dem bis heute weiterentwickelte Techniken und Praktiken des Modernen Tanzes vorgestellt wurden, fanden Tanzlabore, Informations- und Diskussionsrunden statt, wurden Filmdokumentationen gezeigt, und eben ein Vortrag gehalten, der in die Thematik einführen sollte. Im Mittelpunkt des Treffens standen die Präsentationen von Körperkonzepten: Eva Lajko demonstrierte Chladek-Technik und -Lehrweise, Simone Koring Loheland-Körperbildung, Eva Blaschke und Susanne Montag-Wärnä stellten Bartenieff-Fundamentals als Grundlage tänzerischer Bewegungsschulung vor, Jenny Coogan, die über Jahre an der Palucca-Schule Dresden unterrichtet hatte, führte in „Ein somatisches, vom Modernen Tanz inspiriertes Vermittlungs- und Ausbildungskonzept“ ein, ein Titel, dem sie die Frage „Zeitgenössisch/Modern?“ voranstellte. Rose Breuss referierte über „Dancing Motoricity of Dorothee Günther’s Illustrations: Gymnastische Grundübungen nach dem System Mensendieck“, die Bild-dokumente wurden von TänzerInnen – Kai Chun Chuang, Marcela Lopez Morales und Mariia Shurkhal – verkörperlicht und kommentiert.

Der Vortrag stand in engstem Zusammenhang mit zwei früheren Annäherungsversuchen an den Themenkreis: dem Aufsatz „Auftauchen lassen. Über das körperliche Fundament des Modernen Tanzes in Mitteleuropa“, erschienen in dem 2017 bei [transcript] in der Reihe Tanzforschung von Claudia Fleischle-Braun, Krystyna Obermaier und Denise Temme herausgegebenen Band „Zum immateriellen Kulturerbe des Modernen Tanzes. Konzepte – Konkretisierungen – Perspektiven“ sowie einer erweiterten Fassung dieses Aufsatzes mit dem Titel „Nachspüren“, der in dem Band „Tanzpädagogik – Tanzvermittlung. Grundbegriffe. Methoden. Anwendungsbereiche“.¹ In beiden Betrachtungen wird versucht, jene Materialien zu finden, die der Tanzmoderne im mitteleuropäischen Raum – in der Praxis – als Fundament dienten. Da das nunmehrige Treffen in Berlin stattfand, schien es naheliegend, den Blickpunkt auf die Geschehnisse der Hauptstadt Deutschlands zu konzentrieren. Obwohl das Werden und die weitere Entwicklung der mitteleuropäischen Tanzmoderne in verschiedenen Städten dieses kulturellen Raums mit jeweils anderen Akzenten verliefen – in München anders als in Berlin und Wien, wieder anders in Hamburg, Dresden, Zürich oder Stuttgart –, kann Berlin doch beispielgebend für bestimmte Strömungen einer neuen, durch Bewegung in Umbruch

¹ Der von Michael Obermaier, Claudia Steinberg, Rita Molzberger und Krystyna Obermaier herausgegebene Band wird im Februar 2024 im Verlag Julius Klinkhardt erscheinen. – Das Ziel dieser Aufsätze ist es, vor allem die wegbereitenden Gegebenheiten vor dem Ersten Weltkrieg so eingehend wie möglich zu erfassen sowie Motivation und Antrieb der damals Agierenden zu finden. Dabei ist es kein Anliegen, die Relevanz des Gewesenen für heute festzustellen, es geht – zunächst – vielmehr darum, den Kontext mit seinen bewegungs- und tanzrelevanten Konsequenzen für eine bestimmte Zeit möglichst wertfrei darzulegen. Sollte sich im Zuge dieser Vorgangsweise mit Historischem eine Verwandtschaft oder gar ein direkter Bezug zu Heutigem herstellen lassen – letzteres erweist sich, gerade was Körperkonzepte betrifft, zuweilen auch deswegen als schwierig, weil ab einer gewissen Zeit längst Bestehendes mit einem Mal mit englischen Begriffen versehen wird –, so wäre dies nicht überraschend. Dies deswegen, weil sich zwar Zeit und Kontext, nicht aber die Gegebenheiten des menschlichen Körpers verändert haben. Ein – wenn auch heute kaum besprochenes – Kontinuum trifft also für die hier gewählte Thematik zu, vor allem für das Wirken der Bess M. Mensendieck.

geratenen Szene angesehen werden. Die bestimmende Ausgangsfrage, die auch weiterhin immer im Vordergrund stand, blieb dieselbe: Brachte man – genauer: brachten die Frauen – die Ausbildung betreffend schon Körpererfahrungen mit sich, als man sich in den frühen Zehnerjahren des 20. Jahrhunderts beispielweise Émile Jaques-Dalcroze zuwandte und in den Zwanzigerjahren dann vielleicht in die Berliner Schule von Rudolf von Laban wechselte? Was gab dem Körper Halt, um sich auf die später entwickelten so verschiedenen Körperkonzepte einlassen zu können?

Die nunmehr schriftliche Fassung wollte auch den sehr persönlichen Beginn des Vortrags erhalten. Darin wird ein Dank an Claudia Fleischle-Braun ausgesprochen, die, freilich auch mithilfe anderer, das letztlich erfolgreiche Betreiben einer Aufnahme der Praxis des Modernen Tanzes in Deutschland in die UNESCO-Liste des Immateriellen Kulturerbes der Menschheit auf den Weg brachte. Die vorliegende schriftliche Fassung des Vortrags hat die ursprüngliche Zweiteilung beibehalten. Der erste Teil widmet sich dem Berliner Schulangebot der „Tänzerischen Körperbildung“ Ende der Zwanzigerjahre, der zweite macht sich auf die Suche nach den Körperfundamenten der ersten Ausbildungswelle.²

Teil I: Mapping Berlins historische Tanzmoderne³

Die Betrachtungen, die als Impulsgeber für unbedingt nötige weitere Recherche gesehen werden können, sollen mit einer Lobpreisung beginnen, die Adressatin ist Claudia Fleischle-Braun. Das Mittel der Huldigung ist ein (imaginäres) Weihrauchfass, das in einer ganz bestimmten Manier in Bewegung gesetzt werden soll. Zur Erklärung: Ein Weihrauchfass, normalerweise im religiösen Umraum gebraucht, hängt an Ketten, die in einem Handknäuf vereinigt sind. Das Schwingen des Weihrauchfasses kann nun auf verschiedene Art und Weise vor sich gehen. Zum einen dem römisch-katholischen, zum anderen dem orthodoxen Ritus folgend. Der Unterschied liegt in der Handhabung – mit beiden Händen oder nur einer Hand. Das Schwingen des Weihrauchfasses mit nur einer Hand kann als rhythmisch interessanter wahrgenommen werden, auch weil die Raumebenen, die der oft bewusstseinsverändernde Duft solcherart erreicht, gleich mehrere sind! Dass dadurch der Körper eher ganzheitlich bewegt wird, sei hinzugefügt. Ich schwinde daher, ganz im Sinne der Moderne, mein Fass nach orthodoxem Ritus. Fühle Dich, liebe Claudia, also ob all Deiner Bemühungen, Initiativen, realisierten und noch angedachten Träume solcherart beweihräuchert!

Mit den Worten „Bewegung“, „Schwingen“, „Raum“, „Raumebene“, „Rhythmus“, vor allem aber mit „Bewusstsein“ und „Wahrnehmung“, aber auch mit dem Hinweis auf die „Ganzheitlichkeit“, sind viele der wichtigen Begriffe für die ganz frühe Entwicklungsstufe der mitteleuropäischen Tanzmoderne und daher auch der folgenden Ausführungen genannt. In diesen

² Zur ersten Ausbildungswelle nach 1900 wird die Schulung vor allem durch Bess M. Mensendieck gezählt. Die zweite Ausbildungswelle setzt schon vor dem Ersten Weltkrieg ein. Nun können bereits Schulen „großer“ Namen wie Émile Jaques-Dalcroze oder Rudolf von Laban besucht werden. Parallel dazu bleiben die Körperbildungsschulen weiter aktuell. – Da es einer eigenen Abhandlung bedürfte, wurde bei der Besprechung der verschiedenen Körperkonzepte bewusst das an sich allgegenwärtige Thema des „Atems“ ausgespart. Siehe dazu: Steinaecker, Karoline von, „Luftsprünge. Anfänge moderner Körpertherapien“, Urban & Fischer, München/Jena 2000. Ebenso ausgespart bleibt die Besprechung der Thematik der für die Zeit so wichtigen „Bewegungsregie“ für Oper und Sprechtheater, die fast allen SchulbetreiberInnen ein besonderes Anliegen war. Siehe dazu: Steiert, Thomas / Op de Coul, Paul, „Blickpunkt Bühne. Musiktheater in Deutschland von 1900 bis 1950“, Dohr, Köln 2014.

³ Die bereits in den Achtzigerjahren von der Autorin vertretene Überzeugung, die Tanzmoderne habe sich nicht auf Deutschland beschränkt, soll hier nochmals bekräftigt werden. Siehe dazu: Oberzaucher-Schüller, Gunhild (Hg.) unter Mitarbeit von Alfred Oberzaucher und Thomas Steiert, „Ausdruckstanz. Eine mitteleuropäische Bewegung der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts“, Florian Noetzel, Heinrichshafen Bücher, Wilhelmshaven 1992, 2. Auflage 2004.

Betrachtungen geht es zum einen um den Raum, in dem der sich bewegende sowie der bewegte Mensch sowohl seinen Körperfunktionen wie bestimmten Körperrhythmen nach zu agieren beginnt, des Weiteren um einen geografischen Raum, also Berlin, aber auch um einen Zeitraum, in dem bestimmte Gegebenheiten und Befindlichkeiten des Körpers in seiner „Gesamtheit“ – mit Seele und Geist – bewusst werden, diese im Menschen Platz greifen, dort entweder verharren oder nach einer gewissen Zeit – aufgrund der verschiedensten auf den Menschen von außen wie von innen wirkenden Kräfte – wieder aus dem Körper entschwinden, um von anderem abgelöst zu werden.

Mit all dem im Sinn, sei eine ganz bestimmte Zeit, und zwar der August 1892, heraufbeschworen. In diesem Monat gastierte die amerikanische Bewegungskünstlerin Loïe Fuller im Berliner Wintergarten. Berlin und nicht Paris war also die Stadt des europäischen Solo debüts der Künstlerin. Fullers Nummern – dreidimensionale, fluktuierende Lichtgestalten – hatten elektrisierende Wirkung auf das Publikum. Darunter war auch ein Kritiker, der angesichts des Gebotenen wahrhaft erstaunliche Worte fand. In der „Berliner Volkszeitung“ vermerkte er nämlich, Fuller könne sich rühmen, „mit den Konventionen des Balletts gebrochen und tatsächlich etwas Neues und Schönes gefunden zu haben“. Er sah (ein) „lebendig bewegtes Kunstwerk“, von dem aus „einmal eine neue Blütezeit für den Tanz beginnen“ könnte!

Dass diese Worte tatsächlich prophetisch waren, dass sich noch bis zum Beginn des Ersten Weltkriegs bereits eine eigene Szene aufbaute, sei im Folgenden unter Beweis gestellt. Auf der Suche nach einer Zäsur, die diesem Anfangsdatum, August 1892, ein abschließendes Gegenüber sein könnte, schien das Jahr 1929 als Erscheinungsjahr einer herausragenden Publikation ideal. In diesem Jahr nämlich wurde der 1. Band einer von Liesel Freund herausgegebenen projektierten Reihe veröffentlicht.⁴ Das Buch trägt den Titel: „Monographien der Ausbildungsschulen für Tanz und tänzerische Körperbildung“, Band I: Berlin. Leo Alterthum Verlag, Charlottenburg 9, 1929.

Tatsächlich ist 1929 als Einschnitt (nicht nur) in der Entwicklung einer Berliner Bewegungs- und Tanzmoderne anzusehen, denn die Zeit des Explorierens ist nun endgültig vorüber. Mit dem äußeren Zeichen von Schulgründungen hatte die Zeit des Bewahrens und der Festigung begonnen. Diese Zeit war durch die nationalsozialistischen Verbote und Gebote nicht von langer Dauer. Die vier Jahrzehnte, die in den folgenden Ausführungen im Blick sind (1892–1929), sollen mit einem Zeitschnitt beginnen, wovon, rückwärts gehend aufgerollt, eine ganze Reihe Fragen gestellt werden. Etwa: Auf welchen Körperkonzepten bauen jene VertreterInnen, die nun, 1929, das Berliner Lehrangebot im Bereich der Bewegungs- und Tanzmoderne beherrschen? Oder: Wie gestaltet – womit einer der wichtigsten Begriffe der damaligen Ausbildung aufgegriffen wird – war die „Körperbildung“? War all das, was hier pädagogisch vertreten wurde, von den damals in den Berliner Schulen von Laban, Wigman und Co. entwickelt worden? Sind ihre „bahnbrechenden Ausdrucksformen“ – um aus dem Text für dieses Treffen zu zitieren – ausschließlich eigenen oder aber auch anderen Ursprungs? Welche Körperpraktiken wären hier zu nennen? Was ist der Ursprung der später präferierten „Arbeitsweisen“ sowie (falls vorhanden) Trainingsmethoden? Gibt es diesbezüglich allgemein gültige Bewegungsprinzipien und daher gemeinsame Nenner? Was trifft für den urbanen Bereich, also für Berlin, was für die Bewegung anderer wichtiger deutscher Städte zu? Worauf basierte die Körperbildung der Landschulbewegung, etwa der Loheländerinnen? Und: Angesichts der Tatsache, dass die Auseinandersetzung mit der mitteleuropäischen Tanzmoderne sich sehr oft auf die „Weimarer Republik“ beschränkt, muss gefragt werden: Sind politische Grenzen

⁴ Weitere Bände erschienen nicht mehr.

gleichzeitig auch kulturelle Grenzen? Worauf beruhen die Bewegungsprinzipien in Österreich, etwa in der Schule Hellerau-Laxenburg, wo Rosalia Chladek ihr Tanzsystem und ihre Lehrweise entwickelte? Was sind die Grundlagen der entsprechenden Schulen in der Schweiz, in den Niederlanden, in Tschechien, Ungarn und Polen? Und wie verlief die Entwicklung in Skandinavien und in Russland?

Werfen wir also – im Stichjahr 1929 – einen eingehenderen Blick auf die Berliner Schulen der Bewegungs- und Tanzmoderne. Dabei soll von der Liste im Anhang des Buches ausgegangen werden, die die vom „Provinzialkollegium“ (der zuständigen Behörde) zugelassenen Schulen für tänzerische Körperbildung in Berlin angibt. Das sind insgesamt 171! Diese Zahl kann wohl als ein Echo der enormen Beliebtheit der Körperbildung in diesen Jahren angesehen werden. Und angesichts des Faktums, dass diese Schulen in 159 Fällen von Frauen und in nur 12 von Männern geleitet werden, erhebt sich die Frage, ob in Zusammenhang mit der Tanzmoderne das Genderthema bereits erschöpfend behandelt wurde. Eine weitere Auseinandersetzung mit besagter Liste offenbart noch andere vernachlässigte Themenkreise, was eine überaus deprimierende Erkenntnis nach sich zieht: Über wenige Namen und Schulen konnten Daten und Fakten gefunden werden, was bedeutet, dass sich in den letzten Jahren niemand mit diesen Persönlichkeiten auseinandergesetzt hat! Das heißt: Die in den Jahren vor und nach dem Ersten Weltkrieg von Frauen mühsam erkämpften Errungenschaften interessieren heute nicht einmal jene, die sich mit Genderthemen auseinandersetzen. Und man braucht kaum extra zu betonen, dass unter diesen Namen auch Juden und Jüdinnen waren. In diesem Zusammenhang muss man also fragen: Ist es wirklich möglich, dass sich in einer Stadt wie Berlin mit einigen Universitäten und ähnlichen Institutionen niemand für das Werk und das Schicksal der Vertriebenen und Ermordeten von damals interessiert? Einer intensiven Beschäftigung mit diesem Thema – auf ganz Deutschland bezogen – widmeten sich in den letzten Jahren nur Marion Kant, Patricia Stöckemann, Laure Guilbert und John Neumeier.⁵

Das Ausbildungsangebot im „freien Berliner Schulreigen“ Ende der Zwanzigerjahre

Der Liste der Schulen gehen Statements jener SchulleiterInnen voraus, die in der 1920 erweiterten Hauptstadt vertreten sind. Es sind dies in folgender Reihenfolge:

Rudolph von Laban
Lotte Wedekind
Hertha Feist
Berthe Trümpy
Margarete Wallmann
Ruth Allerhand
Jutta Klamt

Edith von Schrenk
Lilian Espenak
Senta Hillert
Eleonore Alafberg
Berthold Schmidt
Max Terpis

Aufsätze schrieben: Vera Skoronel, Gustav Joachim Vischer-Klamt, Hans Mark und Liesel Freund.

⁵ Siehe dazu: Kogler, Horst, „In the Shadow of the Swastika: Dance in Germany, 1927–1936“, *Dance Perspectives* 57, Spring 1974; Karina, Lilian / Kant, Marion, „Tanz unterm Hakenkreuz“, Henschel, Berlin 1996; Stöckemann, Patricia, Arndt, Roman, Veroli, Patrizia, Schneider, Katja, „Emigration“, in: *tanzdrama*, Nr. 42, Heft 3/1998, S. 13–37; Guilbert, Laure, „Danser avec le IIIe Reich“, *Éditions Complexe, Bruxelles* 2000; Kant, Marion, „German Gymnastics, Modern German Dance and Nazi Aesthetics“, in: *Dance Research Journal*, Vol. 48, No. 2, August 2016, p. 4–25. John Neumeier brachte 2022 in Hamburg mit dem Bundesjugendballett die Tanz-Collage „Die Unsichtbaren“ heraus. Anders ist dies in Österreich, wo die Aufarbeitung dieser Thematik kontinuierlich betrieben wird.

Die Atmosphäre des Berliner Stadtlebens dieser Jahre könnte der verheerenden ökonomischen und der daraus resultierenden politischen Situation wegen als „hektisch vibrierend“ bezeichnet werden. Die Stadt hat 1923 über 4 Millionen Einwohner (davon 173 000 Juden). Bei den Reichstagswahlen 1928 kommt die NSDAP in Berlin auf 1,6 %, die KPD auf 24%. In diesen Jahren ist ein massives Aufkommen des Nationalsozialismus zu verzeichnen. Markante diesbezügliche Ereignisse waren: 1928 führen 400 SA-Männer einen Propagandamarsch durch, im Sportpalast findet die erste Kundgebung der NSDAP statt, Adolf Hitler hält seine erste öffentliche Rede in Berlin; 1929 kommt es zu blutigen Unruhen bei Massendemonstrationen kommunistischer Arbeiter, erstmals ziehen Angehörige der NSDAP ins Stadtparlament ein; 1930 wird die NSDAP bei den Reichstagswahlen drittstärkste Partei in Berlin, 440 548 Erwerbslose werden in Berlin gezählt. Dass in diesem Umfeld die kulturelle Szene blüht, ist höchst erstaunlich.

Aus der Liste kann zunächst Topografisches herausgelesen werden. Es sieht so aus, als ob um das Zentrum der „alten“ Stadt – wo auch klassisch-akademische Schulen angesiedelt sind⁶ – sich so etwas wie ein Gürtel von modernen Schulen gelegt hat, der gegen Westen breiter zu werden scheint, der Osten der Stadt aber ebenso vertreten ist. Dies kann als Indiz interpretiert werden, dass es kein Privileg besser situierter Schichten war, Körperbildungsschulen zu besuchen, denn diese verteilen sich buchstäblich auf die ganze Stadt.⁷ Wer sind nun die LeiterInnen der angegebenen Ausbildungsstätten? Die mit Statements Vertretenen sind Tanzende und/oder Lehrende unterschiedlicher künstlerischer Herkunft. Nicht überraschend ist, dass die vorgestellten Arbeitsweisen jeweils ein künstlerisches Familiencredo repräsentieren, das meist jenes ihres Oberhaupts – besser hier „Führer“ oder öfter „Führerin“ – ist. Dabei ist festzustellen, dass der Name eines der Protagonisten der Tanzmoderne, nämlich Émile Jaques-Dalcroze, fehlt! Dies ist mindestens zweierlei geschuldet: Erstens, dass Jaques-Dalcroze 1914 aus dem Land gejagt wurde, und zweitens, dass seine Erkenntnisse (trotz seiner Abwesenheit) schon zu einem Allgemeingut geworden sind, das fast alle der Vertretenen in ihrem Ausbildungsgepäck mittrugen. Schon 1911 war eine Berliner Zweiganstalt der Hellerauer Bildungsanstalt Jaques-Dalcroze entstanden; 1915 gründete Nina Gorter das „Berliner Dalcroze-Seminar“, und bereits 1913 wurde das Fach Rhythmische Gymnastik an der Königlichen Hochschule für Musik eingeführt. Für Isadora Duncan gilt Ähnliches: Sie selbst wie deren Schule, die sie in Berlin-Grunewald von 1904 bis 1909 unterhielt, war längst Teil des allgemeinen Stadtwissens geworden.

Unter den SchulbetreiberInnen, ob Berliner Herkunft oder auch dorthin zugereist, finden sich aber nicht nur Lehrende, die die Arbeitsweise „ihres Familienoberhaupts“ weitergaben, sondern auch einige, die entweder nur vorübergehend oder auch verbleibend in einer offen ausgetragenen Gegnerschaft zu der Führungspersönlichkeit standen. In dem folgenden Blick geht es jedoch nicht darum, ein künstlerisches Credo per se herauszuarbeiten, als vielmehr jene aufzuspüren, die nicht nur in Berlin das körperliche Fundament für die in den Zwanzigerjahren

⁶ Von den modernen Schulen, die vor der Zeit existierten, die in dem vorliegenden Buch behandelt wird, seien nur genannt das von 1915 bis 1918 von Rita Sacchetto betriebene Institut (Grunewald, Teplitzer Straße 5) und die von Helene Grimm-Reiter geleitete Schule für „künstlerischen Tanz und Körperkultur“ (Kurfürstendamm 6). Mitglieder der Ballette der beiden Berliner Opernhäuser wurden in hauseigenen Schulen ausgebildet, wobei noch vor der Mitte der Zwanzigerjahre mit der Übernahme der Ballettleitung durch VertreterInnen des modernen Tanzes ein Hinzuziehen von modern ausgebildeten TänzerInnen erfolgt ist. Bei den privaten Berliner Ballettschulen der Zwanzigerjahre handelte es sich vor allem um Ausbildungsstätten, die von russischen EmigrantInnen – Eugenia Eduardowa, Alexandra Nikolajewa-Smirnoff, Catherine Devillier, Victor und Tatjana Gsovsky – geführt wurden.

⁷ Es waren dies: Halensee, Friedenau, Schöneberg, Wilmersdorf, Grunewald, Lichtenrade, Steglitz, Neukölln, Nikolassee, Lichterfelde, Treptow, Dahlem, Charlottenburg, Schlachtensee, Lichtenberg, Zehlendorf, Schmaragdendorf, Lankwitz.

Agierenden legten. Denn man war sich in diesen Jahren schnell darüber im Klaren, dass der Körper sich nur dann zufriedenstellend bewegen konnte, wenn er, in welcher Weise immer, durchgebildet ist!

Eines vor allem: Diversität

Die erste Institution, die genannt wird, ist – gemäß dem prominenten „standing“ ihres Namensträgers – das 1926 etablierte Choreographische Institut Laban in der Gillstraße 10 in Grunewald. Laban befindet sich in diesen Jahren am Höhepunkt seines Einflusses. Die Tänzerkongresse, Magdeburg 1927 und Essen 1928 – auf Labans Betreiben initiiert und von Alfred Schlee organisiert –, sind geschlagen, die mannigfachen Unternehmungen des „Viel-fähigen“, wie ihn Mary Wigman einst spöttisch (aber da noch liebevoll) charakterisierte, blühen. Unter anderem auch die in der Gillstraße angesiedelte „Schreibstube“. Die Leiterin Gertrud Snell war es, die zusammen mit Schlee um Details der Erscheinungsform der heute sogenannten „Labanotation“ rang. Ob Laban sie, wie es seine Art war, mit besonderer Gunst auszeichnete, ist nicht überliefert. 1928 war die Notation in dem von der Universal Edition Wien herausgegebenen, von Schlee redigierten Journal „Schrifttanz“ als „Kinetographie Laban“ erstmals zu Papier gebracht worden.⁸ In dem Statement des Instituts, das den Bau eines Tanztheaters und eine Tanzakademie (S. 12) fordert, wird zunächst konstatiert, dass „die alte statisch-beharrende Kunst“, gemeint ist dabei selbstverständlich das Ballett, „als Ausdruck und als Belegungsmittel unserer Zeit nicht mehr genügt und daß eine neue rhythmisch-dynamische, labile (anpassungsfähige) Lebensformung und Kunst allorts auftritt“ (S. 11). Dann wird – allerdings nur rhetorisch – nach den „Grundlagen jeder neuzeitlichen Bewegungserziehung und Bewegungskunst“ gefragt. Das Choreographische Institut Laban steht unter der persönlichen Leitung des Meisters, die dem Institut angeschlossene „Zentralschule Laban“ ist seit Herbst 1929 mit der Tanzabteilung der Folkwangschule in Essen – wo seine ehemaligen Schüler Kurt Jooss und Sigurd Leeder wirken – vereinigt (S. 14). Nachdem seit 1910 Labans Wirkungsstätten München, Ascona, Zürich, Stuttgart, Hamburg und Würzburg gewesen waren, spannt sich also nun mit Berlin als Zentrum und den vielerorts von seinen SchülerInnen geführten Ausbildungsstätten das Laban-Netz über den ganzen mitteleuropäischen Raum.

In Berlin hatte es freilich schon vor 1926 eine „offizielle“ Labanschule gegeben, die nun weiter von Hertha Feist (1896–1990) geführt wird. Die in Jaques-Dalcroze- und Mensendieck-Pädagogik ausgebildete Berlinerin hatte auch bei Olga Desmond,⁹ dann bei Laban studiert. (Anmerkung: Auf den hohen Stellenwert der Mensendieck-Lehrweise wird im Teil II dieses Artikels eingegangen.) Die seit 1923 von Feist geführte „Schule für Tanz und Gymnastik“ befand sich in der Georg-Wilhelm-Straße 9–11 in Halensee. Das Lehrziel der durch zahlreiche Tanzabende bekannten Tänzerin ist es, „nach der systematisch aufbauenden Bewegungslehre Rudolf von Labans zu Körpergefühl, Körperbewusstsein, Körperbeherrschung, Raumgefühl, Raumerkenntnis und Bewegung nach den Raumgesetzen“ zu erziehen.¹⁰ Feist

⁸ 1991 erschien im Georg Olms Verlag ein Reprint des „Schrifttanz“ mit einem Nachwort von Gunhild Oberzaucher-Schüller.

⁹ Olga Desmond (1890–1964), deutsche Varietétänzerin, die mit ihren ab 1909 im Wintergarten vorgeführten „plastischen Darstellungen“ oder sogenannten „Schönheitsabenden“ (oft zusammen mit Adolf Salge) Furore machte. Im Grunde eine Weiterführung der überaus beliebten „Lebenden Bilder“, bestanden die Nummern aus der völlig bewegungslosen Pose ihres unbekleideten, jedoch mit weißer Ganzkörperschminke versehenen Körpers. Ein Echo der derart gehaltenen Posen findet sich heute in dem oft auf öffentlichen Plätzen gezeigten „statue posing“. 1919 veröffentlichte Desmond das Buch „Rhythmographik. Tanzschrift als Grundlage zum Selbststudium des Tanzes“, Breitkopf & Härtel, Leipzig.

¹⁰ Peter, Frank-Manuel, „Hertha Feist. Vornehme Eleganz und melancholische Wölkchen“, in: tanzdrama Nr. 13, S. 34–37, hier S. 36.

leitete auch die „Berliner Bewegungschöre Laban“. Wie die Körper ihrer Schüler gebildet werden, bleibt unerwähnt.

Mit dem Wissen um die Eigenheiten, persönlichen Querelen und Eifersüchteleien der damaligen VertreterInnen der Tanzmoderne sucht man reflexartig nun nach Wigman-Schulen in der Hauptstadt. An erster Stelle trumpft da die seit 1927 von Margarete Wallmann (1904–1992) geleitete Wigman-Schule-Berlin am Kurfürstendamm 119/120 auf. Der neue, moderne Schulbau steht in engster Verbindung mit dem Wigman-Zentralinstitut in Dresden, das Angebot wirkt durch Ambiente wie Lehrende luxuriös (S. 29). Es wird von „Technik“ gesprochen, von „tänzerisch-gymnastischer Durchbildung“, damit „Die Tänzer zur Formensprache ihrer eigenen Zeit geführt“ werden können. Das Ziel der Ausbildung unterscheidet sich wesentlich „von den musikerzieherischen und rein gymnastischen Zielen“, Formulierungen, die als Spitzen gegen Jaques-Dalcroze („musikerzieherischen“) oder ausschließlich gymnastisch orientierte Lehrangebote gemeint sein könnten. Worauf die „Körperbildung“ aber aufbaut, wird nicht erwähnt. Eine mit der Laienausbildung in Zusammenhang stehende Textpassage sollte nicht übersehen werden, denn sie lässt Bestrebungen erkennen, die bereits in diesen Jahren zu zentralen Anliegen vieler VertreterInnen der Tanzmoderne gehören. Im Unterricht des „chorischen Laientanzes“ solle „die Verwirklichung des Gemeinschaftsgedankens unserer Zeit“ betrieben werden (S. 29). In diesem Zusammenhang erhebt sich die Frage, ob man unter „Gemeinschaft“ (noch) den eigenen „Familienverband“ oder (schon) eine andere, größere Gemeinschaft verstand, die sich unter besonderen Umständen gleichschalten ließe. Eine eigene Handschrift Wallmanns, der ab den Dreißigerjahren eine glänzende Karriere als Choreografin und Regisseurin gelang, ist zunächst nicht zu erkennen. Aus Deutschland 1933 vertrieben, setzte Wallmann ihre künstlerische Laufbahn bis 1938 in Österreich fort, danach in Südamerika. Nach 1945 war sie die dominierende Regisseurin der internationalen Opernszene.

Eine eigene Handschrift ist auch nicht aus dem Text der seit 1924 von Berthe Trümpy (1895–1983) geleiteten Schule herauszulesen. Trümpy war (in Dresden) eine der engsten Mitarbeiterinnen, aber auch Mäzenin, von Wigman gewesen, nach einem „Entfremdungsprozess“ wechselte die Schweizerin nach Berlin. In ihrer Schule lehrte ab 1926 als Mitleiterin auch Vera Skoronel (1906–1932), die als herausragende, „übersteigert“ geltende Persönlichkeit der neuen Generation (die nach 1900 Geborenen) gefeiert wird. An Skoronels Ausführungen, „Meine tänzerische Arbeit und Stellungnahme zur Tanzentwicklung“, ist nunmehr eine Interessensverschiebung im Lehrangebot der neuen TänzerInnengeneration zu erkennen. Anfänge der Tanzmoderne gehören nun der Vergangenheit an, Körperbildungsmaterialien werden also kaum mehr erwähnt, Skoronel unterscheidet nun klar zwischen Tanz für die Bühne, den sie „Tanztheater“ nennt, und jenem für das (Konzert-) Podium. In ihrem Statement geht es ihr vor allem um die von ihr entwickelten Werkformen. Sie selbst gibt 1929 in der Schule einen eigenen Kurs für „tänzerische Raumlehre“. Standort: Blüthgenstraße 5 in Wilmersdorf.

In diesem Zusammenhang seien die Auftrittsorte der Berliner Tanzmoderne erwähnt; festgehalten sei dabei, dass viele der Theater ihre Namen wechselten. 1929 wurde sowohl auf kleinen wie auch auf ganz großen Bühnen, sowohl in Theatern wie auch in Konzertsälen getanzt. Es waren dies unter anderem: Klindworth-Scharwenka-Saal, Blüthner-Saal (= Bach-Saal), Apollo Theater, Volksbühne, Schwechten-Saal, Theater am Kurfürstendamm, Großes Schauspielhaus, Deutsches Theater und deren Kammerspiele, Ufa Palast, Theater des Westens, Kleines Theater, Neues Theater am Zoo. Zu den Theater- und Konzertsälen der Musikhochschulen kommen: Philharmonie, Staatsoper (Unter den Linden), Deutsches Opernhaus, Theater am Nollendorfplatz, Kroll-Oper, Große Volksoper. All diese Spielstätten stellen dem

neuen Tanz ihre Bühnen zur Verfügung, nicht zuletzt, weil man wusste, dass man mit vollen Häusern rechnen konnte.

Aber zurück zu Skoronel. An ihren Ausführungen ist auch zu erkennen, wie die einst bestimmten Persönlichkeiten zugeschriebenen Kompositionsparameter – auf der einen Seite Musik, auf der anderen Raum – völlig unkompliziert und friedlich ineinandergreifen. In Bezug auf das Ineinander gab es noch einen weiteren Schritt, den etwa Max Terpis (1889–1958) vollzog, der in den Jahren 1923–1930 Ballettmeister der Berliner Staatsoper war. Sein Ausbildungsweg führte ihn von Suzanne Perrottet, eine instrumentale Mitarbeiterin von sowohl Jaques-Dalcroze wie Laban, zu Wigman. Terpis arbeitet sowohl für das Theater wie das Podium höchst erfolgreich.¹¹ Da er die verschiedenen Erfordernisse des Theaterbetriebs zu beachten hatte, bot er in seiner 1928 eröffneten Schule für „Bühnentanz“ in der Neuen Kantstraße 21 in Charlottenburg auch Ballett an. Bei dieser am Mehrsprachentheater erfolgten Synthese sprach man in der Folge nun ganz allgemein von „Theatertanz“.

Vielseitig ist auch das Lehrangebot von Lotte Wedekind (1894–1975). Sie absolvierte ein Studium bei Jaques-Dalcroze in Genf, wirkte dann an der Schule von Hedwig Nottebohm in Halle an der Saale, wandte sich des Weiteren Laban zu und wurde Mitarbeiterin von Feist in Berlin. Bevor sie selbst in Berlin eine Schule gründete, war sie im Umfeld der Neuen Tanzbühne von Jooss in Münster tätig. Ihre Berliner Schule sah sie als Ausbildungsstätte von Labans Bewegungslehre, sie war an die Zentralschule Laban angeschlossen. Ihre SchülerInnen wechselten nach eineinhalb Ausbildungsjahren an die Folkwang-Schule in Essen. Wedekind versuchte durch Bewegungsspiele eine Synthese der „körperlich-seelischen Bewegungselemente“ herzustellen (S. 16). Wesentlich war ihr der Unterricht der „Harmonielehre und Choreographie“. Gesetzmäßigkeit der Bewegung sah sie wie Bausteine an. Dies waren: „bestimmte Schwungfolgen, Impulsfolgen, Spannungen, die zur Statik führen“ (S. 16). „Harmonische Bewegung und Bewegungsfolgen“ wurden als inhaltsreich angesehen, denn sie zeigen „räumlichen, rhythmischen und dynamischen Inhalt“ (S. 16). Wedekind verwendete das Wort „Körpertraining“. Ihre Schule war in der Eichenallee 15 in Charlottenburg.

Zu der Gruppe der „Abtrünnigen“ gehört Senta Hillert (Daten unbekannt) mit ihrer „Private(n) Schule für Bühnentanz und Tanzgymnastik“. Hillert ist diplomierte Lehrerin der Palucca-Schule-Dresden, Palucca selbst eine Künstlerin, die sich ganz bewusst von Wigman trennte. Hillerts Berliner Schule, eine 1928 gegründete Zweigschule der Dresdener Palucca-Schule, befindet sich seit 1929 in Charlottenburg, Wallstraße 87. Hillert war durch Mensendieck-Gymnastik geformt, ging nach Hellerau, danach an die Schulen von Wigman und Palucca in Dresden. Besondere Berücksichtigung finden die gymnastischen und gesundheitstheoretischen Fächer; sie verwendet den von den „Modernen“ selten verwendeten Begriff „Training“, und man fragt sich, wie dieses wohl ausgesehen haben mag?

Eleonore Alafberg (Daten unbekannt) baut in ihrer Tanz- und Gymnastikschule auf einem Studium bei Margarete Tietze in Berlin auf, die wiederum bei Genevieve Stebbins (Delsartismus) studiert hat. Alafberg beruft sich also auf François Delsarte, der in Zusammenhang mit dem Namen Alafberg erstmals in dem Buch aufscheint. Alafberg hatte auch mit Rudolf Bode gearbeitet,¹² der 1923 erstmals nach Berlin gekommen war, sodann bei Feist und an der Wigman-Schule. In ihrer 1926 gegründeten Schule bietet sie eine volle Berufsausbildung an. Seit Oktober 1929 lautet die Adresse: Friedenau, Kirchstraße 24.

¹¹ Laut Edward Caton („Ballet Class“, London 1961, S. 3) soll Terpis nach dem Ersten Weltkrieg in Paris bereits ein Tanzensemble unterhalten haben.

¹² Der Jaques-Dalcroze-Abtrünnige Rudolf Bode war im Dritten Reich in führenden tanzrelevanten Positionen tätig.

In der „Schule für Tanz, Gymnastik und Bewegungschöre“ von Berthold Schmidt (Daten unbekannt) in der Kurfürstenstraße 19 wird durch „gemeinsame Bewegungsspiele“ „Ausdruck im Bewegungschor“ gefunden (S. 65). Mit seinem besonderen Interesse an Theaterarbeit schult er mit „Geräuschrhythmik“ den Gehör- und Wahrnehmungssinn und gibt „Sonderkurse für Schauspieler und Opernsänger“ sowohl in Ausdruck wie Bewegungsregie für Bühne und Film.

Da das Ehepaar Jutta Klamt (1890–1970) und Gustav Joachim (Jo) Vischer-Klamt (1900–1946) im Dritten Reich in führenden Positionen parteipolitisch tätig war, gibt es einige Betrachtungen über sie, eine eingehendere Arbeit steht aber noch aus.¹³ Dies ist umso bedauerlicher, als sich am Werk von Klamt jener Prozess des Bedeutungswandels und der Wertverschiebung verfolgen ließe, wie ein an sich neutrales Material – nämlich der Körper mit seinen Funktionen – durch nationalsozialistische Ästhetik umgedeutet werden konnte! Klamt nennt ihre 1920 gegründete Schule „Körper-Erziehung für den Laien – als Beruf – als Kunst“ und ist vor allem an Begriffsdefinitionen interessiert. Sie spricht von „Körperbildung“ und „Körperwissen“, es gehe darum, Körperbewegung geistig zu erfassen, und meint, Körperbeschaffenheit und Charakterbildung stünden in „feinster“ Beziehung zueinander. Sie schreibt weiter, bestimmte Körperübungen würden zukünftig eine „zentrale Stellung in der Familie, der Schule und den Gemeinschaften“ einnehmen, „da man in ihnen eine Notwendigkeit des täglichen Lebens erkannt hat“ (S. 42). Man wolle auf „Körperbau und die inneren Funktionen seines Organwesens“ einwirken, Ziel seien die Gesundung des Organwesens, die Stärkung des Nervensystems und die Belebung des Drüsensystems. Besonders wichtig seien „Atempflege“ und „Atemweise“, dies führe zu einer Ökonomie der Kräfte (S. 43). Sie spricht von „psycho-physiologischen Gesetzmäßigkeiten“ (S. 45) und „Körperbewusstsein“. Überraschenderweise gibt Klamt ihre Körperbasis bekannt, sie absolvierte ein Studium bei Hade Kallmeyer. Klamts Schule befand sich in der Pariser Straße 37.¹⁴ Das Ehepaar war von der Mazdaznan-Bewegung beeinflusst, das heißt also von einer „westlichen Aneignung asiatischer Heilsvorstellungen und -praktiken“.¹⁵

Besonders hervorgehoben aus dem Buch über BetreiberInnen von Berliner Bewegungsschulen seien abschließend Edith von Schrenck, Ruth Allerhand und Lilian Espenak. Die drei Genannten nämlich stellen, jede in besonderer Art, jene enorme Bandbreite dar, in die das grundlegende Körpermaterial – gemeint sind die Mensendieck-Lehre sowie der Delsartismus, auf dem Mensendieck aufbaute – eingebettet werden konnte.

Die gebürtige St. Petersburgerin Schrenck (1891–1971) stützt sich in ihrer Schule in der Hardenbergstraße 9 in Charlottenburg expressis verbis auf den von Claudia Issatschenko vertretenen Delsartismus¹⁶ einerseits und Jaques-Dalcroze andererseits. Und dankenswerterweise gibt Schrenck auch Definitionen von ihrem Verständnis der Lehrweisen (S. 49): „Beide Systeme haben als Basis den Rhythmus, ersteres den rein körperlichen, jedem Menschen innewohnenden, das zweite den Rhythmus in der Musik.“ (S. 49) Nach Delsarte – so Schrenck – ist der Mensch denselben Gesetzen untertan wie alle Gebilde der Natur. Diese sind: Die Gesetze der Schwerkraft, der Gegenbewegung und des Gleichgewichts. Und das System Jaques-Dalcroze wird als Erziehungsgrundlage im rein menschlichen Bereich angesehen, ist

¹³ Siehe dazu: Stöckemann Patrizia / Müller, Hedwig, „Berlin 1945–1949. Eine Dokumentation“, in: tanzdrama, Nr. 29 (Juni 1995), S. 9–23.

¹⁴ Zu ihren Schülerinnen zählte Leni Riefenstahl.

¹⁵ Siehe dazu: Wedemeyer-Kolwe, Bernd, „Der neue Mensch. Körperkultur im Kaiserreich und in der Weimarer Republik“, Königshausen & Neumann, Würzburg 2004, S. 153–164.

¹⁶ Claudia Issatschenko war die Mutter von Tatjana Gsovsky.

deswegen also auch als Basis in manchen Zweigen künstlerischen Schaffens anzusehen. Jaques-Dalcroze benützte den tönenden Rhythmus der Musik zur Weckung des rhythmischen Körpergefühls.

Ruth Allerhand (1900–1987) hingegen reizt die Bewegungsvorlage der Systeme bis zu einem heute wieder aktuellen Einsatz aus. Wichtig ist Allerhand (S. 36–41), die ihre Schule in Schöneberg, in der Wartburggasse 30, unterhält, dass die SchülerInnen „das Sich-selbst-erkennen“, das „Sich-selbst-steigern und -erweitern“ im Blick haben. Technik wird nie um ihrer selbst willen geübt. Die Bewegung müsse, wie sie es nennt, „lebendig“ bleiben. Selten werde „Gekonntes“ ausgeführt, es gibt daher auch kein Training. Wichtig ist die gegenseitige Beobachtung, dazu das Absolvieren von Übungen, die dem Körper nicht liegen. Es gibt kein Falsch und kein Richtig, kein Vormachen und kein Einstudieren, selbst kein Korrigieren in üblicher Weise. Die Aufgabe des Lehrers sei es, unbewusst ausgeführtes bewusst werden zu lassen. Musik wird nur als Anregung für einen bestimmten Ausdruck herangezogen. Der Schüler muss jedoch den Unterschied zwischen musikalischem Rhythmus und körpereigenem Rhythmus als zwei voneinander unabhängige Wesensformen verstehen lernen. Ihr Blick ist weitreichend, er umfasst Theatertanz, Lehrerausbildung wie Laienunterricht. Nach ihrer Emigration in die USA eröffnete Allerhand eine Schule in New York: Ihr Lehrangebot umfasste „principles of correct breathing, posture, balance, forms of relaxation and tension, advanced space expression, improvisation and composition, etc.“ (Dance Index, Vol. III, 1944, S. 97). Dass sie auch für das „American Negro Theatre“ arbeitete, sagt Einiges über Allerhands weltoffenen Horizont aus.

Die aus Norwegen stammende Lilian Espenak (1905–1988) bildete Tänzer, LehrerInnen, aber auch Laien aus. Die Grundlage dafür waren die „natürlichen und einfachen Bewegungen des Körpers“ sowie die „Bemühungen, sich seines tänzerischen Willens *bewußt* zu werden“ (S. 55). Improvisieren erhält durch Raum und Zeit seine Begrenzung. In den Laienkursen versucht Espenak einen Ausgleich zur eintönigen Arbeit zu schaffen. Espenak, deren Schule für tänzerische Körperbildung sich in der Kirschenallee 11 in Charlottenburg befand, studierte in der Schule von Wigman in Dresden, war Mitglied der Tanzgruppe, dann Lehrerin der Berliner Wigman-Schule. Nach ihrer Flucht aus Deutschland 1934 siedelte sie sich 1941 in den USA an, wo sie als Therapeutin für „physically and mentally disabled children and adults“ eine bedeutende Tätigkeit entwickelte und am New York Medical College das erste „Dance Therapy Department“ in den USA gründete. 1981 publizierte sie das Buch „Dance Therapy: Theory and Application“, 1985 erschien es in deutscher Sprache unter dem Titel „Tanztherapie. Durch kreativen Selbstausdruck zur Persönlichkeitsentwicklung“.

Was könnte man nun als erstes Resümee aus diesen Statements herauslesen?

1. Das Berliner Angebot der späten Zwanzigerjahre erweist sich überraschenderweise in einem hohen Maß als ein Ineinander von all dem bis nach dem Ersten Weltkrieg Gefundenen. So verschieden Hintergrund und Persönlichkeiten der SchulbetreiberInnen auch sind, so sehr scheinen sie sich in Grundfragen des Unterrichtens sowie hinsichtlich kompositorischer Parameter angeglichen zu haben.
2. Wohl auch aus Publicity-Gründen erwähnt man nicht die bereits angeeignete körperliche Basis, sondern betont persönlichkeitsbezogene Formen und Kompositionsstrategien. Die anfangs gestellte Frage nach den Urhebern der vielzitierten „Körperbildung“ bleibt also weitgehend unbeantwortet. Was aber ist denn nun die Basis der „Körperbildung“, wer hat sie entwickelt und wer hat sie in Berlin unterrichtet?

Teil II: Das neue Körperbewusstsein nimmt Gestalt an

Auf der Suche nach der Basis der „Körperbildung“ und jener, die sie – nicht nur – in Berlin unterrichteten, ist es nötig, zum Berliner Gastspiel der Lichtkünstlerin Fuller 1892 zurückzukehren. Ihr fällt das Verdienst zu, die nunmehr als starr empfundene Bühnentanz-Szene – in der Hoch- ebenso wie in der Unterhaltungskultur – von den als Fesseln empfundenen respektiven Genrecharakteristika befreit zu haben. Wie ein Transformationsmedium fungierend, platzierte Fuller die für den Körper freigelegte Lichtbewegung in den leeren Bühnenraum. Zunächst waren es die Pionierinnen aus der „Neuen Welt“, die der neuen Bewegung folgten: Isadora Duncan, Ruth St. Denis und Maud Allan, sie alle gaben ihr europäisches Debüt im ersten Jahrzehnt des 20. Jahrhunderts. Aber: Diese brachten keineswegs fertige Werkkonzepte oder gefestigte tänzerische Materialien mit sich. Erst im Diskurs mit Europäischem fand sich im buchstäblichen wie im übertragenen Sinn Raum für ihre Kunst! Was sie allerdings mitbrachten, war Körperarbeit. Dass diese eigentlich auf Europäischem – den Lehren von Delsarte – beruhte, könnte als Paradoxon aufgefasst werden, ist aber dem schnellen Transfer zwischen den Kontinenten geschuldet. Die Delsarte'sche Theorie war Ende des 19. Jahrhunderts von Europa nach Amerika gelangt, nach 1900 bewegte sie sich in körperlich transformierter Form in umgekehrter Richtung, von Amerika nach Europa. Berlin war für diese Entwicklung Ausgangspunkt und Zentrum: Die „Delsarte-Verteiler“ waren Bess M. Mensendieck, Hade Kallmeyer und Hedwig Hagemann. Sie waren es, die der Bewegungs- und Tanzmoderne das Körperfundament gaben.

Delsarte und seine in Amerika in ein Gymnastiksystem gewandelte Methode waren aber nicht die alleinige Kraft, die der Moderne die nötige Basis gab. Andere – europäische – Bewegungsarten hatten geholfen, den Weg für den Delsartismus frei gemacht zu haben. Die Rede ist von einigen frühen Formen der, wie sie hieß, „Weiblichen Turnkunst“. Schon vor 1850 hatten sich, was das Turnen betraf, zwei unterschiedliche Stränge gebildet, die, vereinfacht ausgedrückt, als leistungsorientierte männliche und eine gymnastikorientierte weibliche Linie gesehen werden könnten. Dieses bewusste Auseinanderhalten war dabei behilflich, als es – auch als Teil der Lebensreform – um 1900 darum ging, die Utopie eines „neuen Menschen“ zu verwirklichen.¹⁷ Die Utopie sah diesen Menschen nämlich entschieden als Mann und – erstmals – auch als Frau. Die „Weibliche Turnkunst“, die vor allem jungen Mädchen erlaubte, sich zu bewegen, entpuppt sich als wichtige Vorbereiterin dafür.¹⁸

Diese Behauptung mag zunächst absurd erscheinen, finden sich doch in der für die weibliche Turnkunst relevanten Literatur Frauen betreffende Textpassagen, die heute Staunen machen. So etwa in Moritz Kloss' viel wieder aufgelegtem, 1854 erstmals erschienenen Buch „Die weibliche Turnkunst“. Die ursprüngliche Einleitung des Buches findet sich noch in der 1889 (also drei Jahre vor dem Fuller-Debüt) erschienenen 4. Auflage. Eine Passage daraus zu zitieren scheint umso notwendiger, als dieser Gruß aus dem 19. Jahrhundert sowohl den Status

¹⁷ Nicht nur im Zuge der Lebensreform hatten sich um 1900 zusätzlich eine ganze Reihe von „Körperkulturen“ entwickelt, die verschiedenste Nuancen aufwiesen. Da die Ausführenden dieser Körperkonzepte sehr oft unbekleidet waren, wurden viele von ihnen unter dem Label „Nacktkultur“ subsummiert. Siehe dazu etwa: Möhring, Maren, „Marmorleiber. Körperbildung in der deutschen Nacktkultur (1890–1930)“, Böhlau, Köln/Weimar/Wien 2004. Unter dem Aspekt des Nacktseins wird hier auch Bess M. Mensendieck abgehandelt.

¹⁸ Schon in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts entwickelte man besondere Turn- und Gymnastikprogramme für Mädchen und Frauen. 1835 erschien: Helder mann, K. L., „Kleines Handbuch der Gymnastik für Mädchen“, Gottfried Basse, Quedlinburg/Leipzig. Mehr als ein halbes Jahrhundert später war das am weitesten verbreitete Turnen wohl jenes von Jørgen Peder Müller, dessen deutsche Fassung von „Mein System für Frauen“ 1913 in Leipzig herauskam. Seine Methode wird heute eher der Fitnessbewegung zugeordnet. – Siehe dazu auch: Winther, Fritz / Winther, Hanna, „Die neuzeitlichen Turnsysteme“, in: Giese, Fritz / Hagemann, Hedwig, „Weibliche Körperbildung und Bewegungskunst“, F. Bruckmann, München 1920, S. 155–169.

quo wie die enorme Spannweite jenes Sprungs aufzeigt, den Frauen in der gesellschaftlichen Einschätzung zwischen dem späten 19. und den ersten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts zu tun hatten. Im Dezember 1854 stellt also Kloss (1818–1881), erster Direktor der in Dresden gegründeten Anstalt für Turnlehrer, folgende Sätze an den Beginn des Vorworts seines Buches:

„Es ist eine unbestreitbare Thatsache, daß erst das Christentum dem weiblichen Geschlechte eine höhere und edlere Stellung in der menschlichen Gesellschaft angewiesen hat. Dem christlichen Weibe ward eine Sphäre der Wirksamkeit im Hause übertragen und gesichert, wodurch sich ihm als Gefährtin des Mannes, als Vorsteherin des Hauswesens, als Pflegerin der Hausgenossen, als Erzieherin der Kinder ein bedeutungsvoller Berufskreis und ein weites Feld zur Entwicklung echt weiblicher Tugend eröffnete.“¹⁹

In unserem Zusammenhang weiters von Interesse in Kloss' Buch sind folgende Kapitel: „Die physiologische Bedeutung der Gymnastik für den menschlichen Organismus im allgemeinen“ und „Die Bedeutung der Gymnastik für das weibliche Geschlecht in Hinsicht auf die gegenwärtigen Kulturverhältnisse“. Darin plädiert Kloss für „freie Bewegung“ und „wohlthätige Körperübung“ (S. 71), des Weiteren für „fördernde Bewegung der Muskelpartien“, die auf die „Systeme und Organe des Körpers“ wohltuend seien, und verweist auf die „harmonische Durchbildung des Organismus“ (S. 72) durch die Gymnastik, wobei diese viele Elemente der Tanzkunst in sich aufnehme.

Größere Freiräume bot freilich die von dem Schweden Pe(h)r Henrik Ling (1776–1839) im 19. Jahrhundert entwickelte „Ling-Gymnastik“ oder „Schwedische Gymnastik“.²⁰ Ling, zunächst Theologe und Schriftsteller, hatte auf seinen ausgedehnten Reisen deutsche Turnbewegungen, insbesondere jene von Johann Christoph Friedrich GutsMuths, kennengelernt. In der Folge entwickelte er eine eigene Gymnastik, die sich insofern von der deutschen unterschied, als sie nicht leistungs-, sondern gesundheitsorientiert war. Sie war nicht politisch zu verstehen, sie strebte weder die Bildung von „Charakterstärke“ noch die einer bestimmten Gesinnung an. Was dagegen in Lings Lehre im Vordergrund stand, war körperliche, in der Folge auch geistige Ausgewogenheit des Menschen, die idealiter auch im Einklang mit der Ausgewogenheit der heimatlichen Landschaft und der dazugehörigen Volkskultur stehen sollte. Ling baute seine Lehre auf den Gesetzmäßigkeiten des menschlichen Körpers auf. Die Lebenskraft des Menschen ergibt sich, so Ling, aus drei Grundformen: einer dynamischen, dargestellt durch das Nervensystem, einer chemischen, dargestellt durch den Blutkreislauf, und der mechanischen, dargestellt durch das Muskelsystem. Ist eine dieser Grundformen gestört, ergeben sich daraus auch Störungen der beiden anderen. Die Gymnastik war in eine pädagogische, eine militärische, eine medizinische und eine ästhetische geteilt.²¹

Man turnte in Formationen beziehungsweise „Riegen“ und trug einheitliche Kleidung, die – auch dem weiblichen – Körper die nötige Bewegungsfreiheit gab. Unter Zuhilfenahme mannigfacher Gerätschaften wurde angestrebt, nicht einzelne Körperpartien, sondern den Körper als Ganzes durchzubilden, wodurch diesem ermöglicht wurde, sich ganzheitlich und gleich-

¹⁹ Kloss, Moritz, „Die weibliche Turnkunst. Ein Bildungsmittel zur Förderung der Gesundheit, Kraft und Anmut des weiblichen Geschlechts“, J. J. Weber, 4. Auflage Leipzig 1889, S. V.

²⁰ Siehe dazu: Törngren, Lars Mauritz, „Lehrbuch der Schwedischen Gymnastik“, Wilhelm Langguth, Esslingen 1905, 4. Auflage 1924.

²¹ Siehe dazu: Schöler, Julia Helene, „Über die Anfänge der Schwedischen Heilgymnastik in Deutschland“, Dissertation, Münster 2005.

förmig bewegen zu können. 1813 gründete Ling das Königliche Zentralinstitut und arbeitete fortan an der Verbreitung seiner Gymnastik, die, nach seinem Tod weitergeführt, nicht nur in Schweden auf größten Widerhall stieß. Für Tanzinteressierte erwies sich gerade der ästhetische Zweig der Gymnastik als besonders anziehend. Nicht nur, dass die Studierenden immer Gelegenheit bekamen, (schwedische) Tänze auszuführen, bot die „reine“ Körperarbeit Gelegenheit, ersten eigenen (modernen) Tanzversuchen Kraft zu geben.

Die Berliner Körperbildungsbewegung

Um 1900 beginnt sich nun ganz allgemein die soziokulturelle Szene massiv zu ändern. Stichwörter sind: Frauen-Emanzipation an sich, politische Kollektive mit (Frauen-)Programmen, der urbane Umraum, Umwelt und Natur, Anthropologie und Anthroposophie, Psychologie.²² Des Weiteren: die Rückschau auf die Antike, der Tanz als Leitfigur für die „sprachlos“ gewordene Literatur, die „Vor-Bilder“ der Bildenden Kunst und des Kunstgewerbes, der Tanz, gesehen – wieder – als gleichberechtigten Partner im Gefüge der Künste. Weitere Stichwörter wären: der Dialog zwischen den von außen auf den Menschen wirkenden Kräfte und dem inneren Erleben, das heißt, die psychische Bewegung, die physisch nach außen getragen wird. Dazu kamen auch asiatische Lebensmodelle und Körperkonzepte. Dies alles sind Charakteristika, die letztlich „Gestalt und Wesen“ der Tanzmoderne ausmachen. Der Mann, der die Basis dazu gab: der Physiologe François Delsarte (1811–1871), der nach Beobachtungen menschlicher Lebens- und Todeserscheinungen die funktionalen Vorgänge des Organismus (theoretisch) in Körpergesetze und -ordnungen fasste. In der Folge halfen sie, die individuellen körperlichen und seelischen Befindlichkeiten sowohl kenntlich, benennbar wie auslegbar zu machen.²³

In Zusammenhang mit der damit stehenden Konzentration auf das Individuum vollzog sich auch der entscheidende Schritt zur Etablierung der Tanzmoderne. Es gelang, sich aus dem Geflecht von Einflussbereichen herauszuschälen, wobei sich als wichtigster Schritt die Lösung des Individuums aus den damals identitätsstiftenden Gemeinschaften erwies. Und: Eben noch in Korsette geschnürt, stand nun eine neue, jetzt „gebildete“ (Körper-)Freiheit, dem neuen Menschen, dem Mann und der Frau, zur Disposition.

Kaum verwunderlich, galt das Interesse ab 1900 den basisgebenden Körperfunktionen. Dass es dann aber mit Bess M. Mensendieck (1864–1957) eine amerikanische Ärztin war, die mit ihrem „System“ die Grundlage für eine allgemein anerkannte, den weiblichen Körper befreiende, auf das Individuum fokussierte, vom Kollektiv wegführende Arbeit legte, ist doch überraschend. Mensendieck stellt die Weichen für eine Disziplin, die unter dem Begriff „Körperbildung“ später im Bewusstsein aller ist. Sie stützte sich dabei auf jene (Körper-)Arbeit, die in den USA aus den Theorien von Delsarte geformt worden war. Instrumental dafür war der amerikanische Schauspieler James Steele MacKaye (1842–1894), der 1869 bei Delsarte in Paris studiert hatte und 1870 in die USA zurückgegangen war. Bei ihm studierte ab 1876 Genevieve Stebbins (1857–1934). In eigenen Schulen machte sie die von ihr modifizierten Delsarte-Übungen, die sie „Harmonic Gymnastic“ nannte, zur einer breiten, insbesondere von Frauen rezipierten Körperarbeit, die von einer intensiven schriftstellerischen Tätigkeit begleitet war. Bei Stebbins nun studierte unter anderem auch Mensendieck.²⁴

²² Siehe dazu: George, Alys X., „The Naked Truth. Viennese Modernism and the Body“, The University of Chicago Press, Chicago/London 2020.

²³ Siehe dazu: Jeschke, Claudia / Vettermann, Gabi, „François Delsarte“, in: „Ausdruckstanz“, S. 15–24.

²⁴ Eine eingehende Auseinandersetzung mit Mensendieck steht noch aus.

Die Bedeutung von Mensendiecks 1910 in Berlin erfolgte Gründung des „Zentralinstituts für Mensendieck-Gymnastik“ in der Keithstraße 14 kann kaum überschätzt werden. Die enorme Reichweite ihrer Arbeit wurde durch ein bald existierendes Netzwerk von Schulen sowie durch eine hohe Auflagenzahl von Publikationen erzielt.²⁵ Bereits in der 1906 erschienenen Erstausgabe ihres Buches „Körperkultur des Weibes“ legt Mensendieck klar ihr Ausbildungsziel dar:

Es liegt nicht die Absicht vor, ein „System“ an den Körper „heranzutragen“, sondern darauf aufmerksam zu machen, dass der menschliche Organismus in seinem anatomischen Aufbau und seiner physikalischen Gesetzmäßigkeit selbst ein „System“ bildet, dessen Kenntnis und richtige Verwertung der Frau wichtige Anpassungsvorteile an alle Lebensanforderungen gewährt, und ihr zugleich aus sich heraus die Möglichkeiten bietet, ihren Pflichten in der Körperästhetik gewissenhaft nachzukommen.²⁶

Der Berliner Unterricht von Mensendiecks „mitteleuropäischem Delsartismus“²⁷ erfreute sich ebenso großer Beliebtheit wie die Lehren von Stebbins, die ab 1909 durch Hedwig (Hade) Kallmeyer (1881–1976) in deren „Institut für harmonische Körper- und Ausdruckskultur“ in Berlin-Schlachtensee, Albrechtstraße 11 (Villa Fritsch), angeboten wurde. 1910 wurde in Berlin der Delsartismus auch in deutscher Sprache schriftlich bereitgestellt. Dies durch Hade und Ernst Kallmeyers Buch „Künstlerische Gymnastik. Harmonische Körperkultur nach dem amerikanischen System Stebbins-Kallmeyer“ sowie durch einen Aufsatz des „Künders der russischen Bewegungsmode“, Sergej Wolkonski, „Die Hauptsache“, erschienen in Siegfried Jacobsohns in ganz Europa gelesenen Theaterjournal „Die Schaubühne“.

Auch Kallmeyers Unterricht kommt für die Verbreitung der Körperbildungsbewegung ein hoher Stellenwert zu. Durch Stebbins in New York geschult, gehörte die gebürtige Stuttgarterin jenen an, die die bereits für die Praxis zugerichteten Delsarte-Theorien weiter körperlich transformierten. Kallmeyers Unterrichtsziele sind die „Erziehung zur Bewegungsschönheit auf Grund der Gesetze der Bewegung (nach Delsarte)“ sowie die „Schulung des Körpers als Instrument des Ausdrucks, im täglichen Leben, für die Bühne und zur plastischen Darstellung musikalischer Eindrücke“. Als Grundelement nennt Kallmeyer das „Muskelanspannen und das Schlaffmachen“ sowie die Atmung. (Kallmeyer, S. 3). Damit war in Berlin die Basis für eine – wie es später hieß – „zweckmäßige weibliche Körperkultur“ gelegt (Giese/Hagemann, 1920, S. V). Der Krieg vermochte die weitere Entwicklung kaum zu bremsen. In den Zwanzigerjahren waren Mensendiecks Erkenntnisse zu einem Allgemeingut geworden, das Verb „mensendiecken“ wurde sogar in das deutsche Wörterbuch aufgenommen.²⁸

²⁵ Siehe dazu: Loesch, Ilse, „Mit Leib und Seele. Erlebte Vergangenheit des Ausdruckstanzes“, Henschel, Berlin 1990, S. 12f. Loesch hatte neben einem Unterricht bei Laban in ihrer Heimatstadt Breslau 1926 ein Mensendieck-Studium begonnen.

²⁶ Zitiert aus Mensendieck, Bess M., „Körperkultur der Frau. Praktisch hygienische und praktisch ästhetische Winke“, F. Bruckmann, 7. Auflage, München 1920, S. V.

²⁷ Während Mensendieck ihr auf Delsarte bauendes System in ihrer Eigenschaft als Ärztin entwickelt hatte, war der „amerikanische Delsartismus“, wie die Literatur zu Ted Shawn, der sich intensiv mit Delsarte auseinandergesetzt hat, dies zeigt, tief in einem nationalen Bewusstsein eingebettet. Siehe dazu etwa: Scolieri, Paul A., „Ted Shawn. His Life, Writings, and Dances“, Oxford University Press, New York 2020.

²⁸ Der von dem 1894 geborenen und 1944 in Auschwitz ermordeten Kabarettisten und Unterhaltungskünstler Willy Rosen 1926 kreierte Schlager „Frau Levy mensendieckt“ ist nicht nur Zeugnis für den hohen Bekanntheitsgrad der Lehren von Mensendieck, sondern auch dafür, dass die Methode in dieser Zeit als Fitnessstraining angesehen wurde.

1920 veröffentlichte der Psychologe Fritz Giese zusammen mit der Kallmeyer-Schülerin Hedwig Hagemann das Buch „Weibliche Körperbildung und Bewegungskunst. Nach dem System Mensendieck“. Darin wird bereits von Vertretern der Tanzmoderne, etwa von Dorothee Günther, die 1919 ihre Ausbildung bei Hagemann absolviert hatte, die Bedeutung des Systems hervorgehoben. Zudem ist festzustellen, dass das System Mensendieck nunmehr bereits als eine Art „Training“ für die Durchbildung des „Instruments Körper“ fungiert. Doch Mensendieck distanziert sich nicht nur von dem von Hagemann in Hamburg 1917 gegründeten „Mensendieck-Bund e. V.“, sondern auch von Stebbins' Verzicht auf „gesundheitliche Nützlichkeit“. Ihr, Mensendieck, ginge es allein um die „Bewegungsmechanik des menschlichen Körpers“, sie habe die Lehren Delsartes „von allen metaphysischen Verschnörkelungen entkleidet, nur auf ihren praktischen Wert kondensiert“. In ihrem 1927 erschienenen Buch „Bewegungsprobleme. Die Gestaltung schöner Arme“ schreibt Mensendieck schließlich: „Durch Unverstand, geschäftliche Ungeduld und ‚Verbesserungs‘wahn sowie durch unwahre Abbildungen unter dem Locknamen Mensendieck wird das System von verschiedenen Seiten verunstaltet und verwässert“.²⁹ Giese/Hagemann lassen aber auch in ebenso erstaunlicher wie abschreckender Weise in die Zukunft blicken: Sie interpretieren den Mensendieck-Unterricht als „zweckmäßige weibliche Körperkultur“ (Giese/Hagemann, S. V), die einem „Verlangen“ nach einer „rassephysiologisch und ästhetisch befriedigend begründeten Körperkultur der Frau“ (S. VI) nachkommt. In der Kritik steht ein „veräußerlichtes Pflegen von Ausdruckstänzen als Abirrungen von der Notwendigkeit der Pflege des gesunden weiblichen Körpers“ (S. VI).³⁰

Ganz andere, gleichsam brückenbildende Wege zu heute Aktuellem kommen von Elsa Gindler (1885–1961). Ihr Ziel, den Körper „erfahrbereit“ zu machen, hat eine viel beachtete Sicht auf Körperbildung eingeleitet. Angestrebt wird die „Einheit des Bewußtseins“, die sich aus dem „Zusammenwirken der körperlichen, seelischen und geistigen Kräfte ergibt“.³¹ Es geht also nie um bloße Übungen, sondern allein um das Bewusstsein, den „Körper mittels der gymnastischen Übungen zu einem Instrument für unser Leben zu machen“.³² Gindler hatte um 1910 Kallmeyers „Seminar für Harmonische Gymnastik“ besucht. (Unter den Kolleginnen war Hedwig von Rohden, die später gemeinsam mit der Mensendieck-Schülerin Louise Langgaard die Loheland-Schule betrieb.) Gindlers Ziel ist es, den eigenen Körper in seiner Funktionalität wahrzunehmen, ihn für das Leben – sei es nun das alltägliche oder das künstlerische – bereitzustellen und, bei Bedarf, als Instrument auch einsetzen zu können.³³

Resümierend kann nun gefragt werden: Was hinterließen die Berliner Bewegungs- und Tanzschaffenden der Moderne? Das Wirken der KünstlerInnen – Einheimischer wie Zugezogener – dieser Zeit kann kaum überschätzt werden, es betrifft sowohl die Körperarbeit per se wie den Stellenwert des neuen Tanzes innerhalb der Künste. Als Wesentlichstes kann angesehen werden: Das, was um 1900, um mit Gindler zu sprechen, „auftauchte“, war die Frau, die dank eines erstmals erarbeiteten Körperbewusstseins sich als Individuum empfand und in der Folge auch als solches handelte. Rasch vermochte sie gleich zweifaches unter Beweis zu stellen: Tanz kann Kunst sein, und wichtiger noch: Der von einer Frau geschaffene Tanz kann Kunst

²⁹ Mensendieck, Bess M., „Bewegungsprobleme. Die Gestaltung schöner Arme“, Bruckmann, München 1927, S. 38.

³⁰ Bemerkungen wie diese sind in den Zwanzigerjahren keineswegs selten. Ihre Essenz durchzieht etwa, freilich weniger direkt formuliert, das Buch von Kloss. Dazu kommt ein kaum unterdrückter Antisemitismus, die Haltung Frauen gegenüber kann – aus heutiger Sicht – nur als sexistisch bezeichnet werden.

³¹ Zitiert aus dem Aufsatz Elsa Gindlers „Die Gymnastik des Berufsmenschen“, den sie 1926 für den Deutschen Gymnastikbund verfasste. Abgedruckt in: Zeitler, Peggy (Hg.), „Erinnerungen an Elsa Gindler. Berichte. Briefe. Gespräche mit Schülern“, Uni-Druck, München 1991, S. 48–57.

³² Ebd., S. 50.

³³ Heinrich Jacoby – Elsa Gindler-Stiftung, <http://jgstiftung.de> (abgerufen am 15. August 2023).

sein! (Es war diese wesentliche Errungenschaft, die der Nationalsozialismus mit seiner Ästhetik sofort wieder außer Kraft setzte.) Die Frau, die half, den Körper dafür bereitgestellt zu haben, war Bess M. Mensendieck. Der Ort, von dem diese Bewegung ausging, war Berlin, Von hier aus wurde ihre Körperbildung zum Allgemeingut. 1920 befanden sich allein in Berlin 15 Schulen, die von diplomierten Mensendieck-Lehrerinnen geführt wurden, in Deutschland gab es in 46 weiteren Städten Mensendieck-Ausbildungsstätten. Auf dem Gebiet des künstlerischen Tanzes ersetzte diese sogar das für die Bühne nötige Training, das bis dahin noch das Ballett gewesen war.³⁴

Abschließend sei auf die eingangs geäußerte Behauptung zurückgekommen, mit den Schulgründungen habe die Zeit des Bewahrens begonnen. Dies bedeutete auch, dass Unterrichtsmaterialien zur Verfügung gestellt werden mussten. Tatsächlich war eine verstärkte publizistische Tätigkeit die Folge. Dazu gehört auch Dorothee Günthers „Kurzschrift“-Version von Mensendieck-Übungen, aber auch Bücher wie „Neuzeitliche Körperschulung für Frauen und Mädchen“.³⁵ Dieses Buch stellt anhand von 260 Lichtbildern, 196 Zeichnungen und Tafeln ein allgemein verbindliches Bewegungsreservoir der Körperbildung vor, das eindeutig auf Mensendieck, Kallmeyer und Loheland zurückzuführen ist. Fotos und Grafiken können als Reservoir eines Trainingspools verstanden werden, das sich, nunmehr abgekoppelt von seinen Kreatoren, als allgemein anerkanntes Körpermaterial in den Jahren seit 1900 gebildet hatte.

Als kurzer Nachschlag zu den Besonderheiten Berlins bezüglich historischer Tanzmoderne soll die Frage gestellt werden: Gibt es außer der Verteilerfunktion von Mensendieck und Co. hinsichtlich des Delsartismus andere Eigenheiten oder Charakteristika, die typisch für die Stadt sind? Unterscheidet sich Berlin von den für die Entwicklung der Tanzmoderne wichtigen Städten Wien und München? Um das hervorstechendste Merkmal gleich zu nennen: Während Wien – mit Grete Wiesenthal – und München – mit Rita Sacchetto, Alexander Sacharoff und Clothilde von Derp – später weltweit bekannte moderne Tänzerinnen besaßen, die schon vor dem allgemeinen tänzerischen Aufbruch, also noch vor 1914, mit größtem Erfolg tanzten, gelang bis zu diesem Zeitpunkt niemandem in Berlin eine gleichwertige Karriere. Was mag das Fehlen einer solchen Persönlichkeit für einen Grund haben? Dafür sei eine vielleicht „überspannte“ These geliefert. Anregung dafür gab das von Peter Sprengel und Gregor Streim herausgegebene Buch „Berliner und Wiener Moderne. Vermittlungen und Abgrenzungen in Literatur, Theater, Publizistik“³⁶. Demnach wurde im zeitgenössischen Feuilleton Berlin als „kämpferisch“, daher „männlich“, und Wien als „hysterisch“ (etwa die Literatur von Hugo von Hofmannsthal oder Arthur Schnitzler), daher „weiblich“, wahrgenommen.³⁷ Stand diese sicher nicht nur von den Feuilletonisten, sondern auch von männlichen Zuschauern vertretene Meinung der Entfaltung einer großen Berliner (weiblichen) Tanzpersönlichkeit im Wege? Hätte etwa die Ostpreußin Olga Desmond zu einer solchen wachsen können? Begnügte sie sich – des „male gaze“ sehr wohl bewusst – stattdessen mit „plastischen Darstellungen“? (Die Berlinerinnen Valeska Gert und die in die Hauptstadt zuge-

³⁴ Siehe dazu: Oberzaucher-Schüller, Gunhild, „Theatralische Freie und freie Theatraliker. Aspekte der deutschsprachigen Tanzszene 1918–1939, in: Steiert, Thomas/Op de Coul, Paul, „Blickpunkt Bühne. Musiktheater in Deutschland von 1900 bis 1950“, Dohr, Köln 2014, S. 117–131; dies., „Dramaturgie und Gestalt des ‚Deutschen Balletts‘. Versuch über eine nationalsozialistische Gattung“, ebd. S. 251–277.

³⁵ Bock, Anni / Eisenbock, Karl (Hg.), „Neuzeitliche Körperschulung für Frauen und Mädchen“, F. Bruckmann, München 1927.

³⁶ Sprengel, Peter / Streim, Gregor (Hg.), „Berliner und Wiener Moderne. Vermittlungen und Abgrenzungen in Literatur, Theater, Publizistik“, Böhlau, Wien/Köln/Weimar 1998, S. 239–243.

³⁷ Siehe dazu: Oberzaucher-Schüller, Gunhild „Am Beispiel Berlin, oder: Auch in einer Tanzwissenschaft erweist es sich als sinnvoll, von einer Historiographie als Basis für weitere Forschung auszugehen“, in: Klein, Gabriele/Zipprich, Christa (Hg.), „Tanz – Theorie – Text“, Bd. 12, 2002 der Gesellschaft für Tanzforschung, S. 19.

zogene Anita Berber traten erst Ende der Zehnerjahre in Erscheinung.) Und Gertrud Leistikow? Zwar war sie nach Berlin gekommen, um bei Kallmeyer zu studieren, und hatte hier auch 1910 ihren ersten Tanzabend gegeben, ihre Tanzkarriere und vor allem ihr pädagogisches Wirken aber zogen einen weiten Kreis, dessen Mittelpunkt weitab von Berlin lag.

