

AUGENBLICK

Marburger Hefte zur Medienwissenschaft

53

Neue Körper - Neue Räume

SCHÜREN

AugenBlick

Marburger Hefte zur Medienwissenschaft

Herausgegeben von Heinz B. Heller und Angela Krewani

Eine Veröffentlichung des Instituts für Medienwissenschaft
im Fachbereich 09 der Philipps-Universität Marburg
Heft 53, Jahrgang 2012

Herausgeber und Redaktion dieser Ausgabe: Franziska Maria Scheuer,
Christiane Starck, Alexandra Vinzenz

Redaktionsanschrift: Institut für Medienwissenschaft
Wilhelm-Röpke-Straße 6A, 35032 Marburg, Tel. 06421/2824634
<http://www.uni-marburg.de/augenblick>

Titelbild: Schattenstudie («InDeep»)
© Anastasia Dittmann, www.photovivant.de

Schüren Verlag, Universitätsstr. 55, 35037 Marburg

Drei Hefte im Jahr mit je ca. 120 Seiten Umfang

Einzelheft € 9,90 (SFr 14,90 UVP),

Jahresabonnement € 25,- (SFr 35,90 UVP)

Bestellungen an den Verlag.

Anzeigenverwaltung: Katrin Ahnemann, Schüren Verlag

www.schueren-verlag.de

© Schüren Verlag, alle Rechte vorbehalten

Gestaltung: Nadine Schrey

Druck: Druckhaus Marburg

ISSN 0179-2555

ISBN 978-3-89472-654-6

Inhalt

Vorwort der Herausgeber	4
<i>Christiane Starck</i> Von Marmor zu Muskeln Sascha Schneider und das Kraft-Kunst-Institut in Dresden	6
<i>Alexandra Vinzenz</i> Die Entfesselung des Körpers Rudolf Steiners Eurythmie im Kontext des «neuen» Tanzes	17
<i>Sylvia Denise Brodersen</i> Von der Straße in das Modemagazin Über den modischen Körper im öffentlichen Raum	33
<i>Dennis Janzen</i> «Good by Phileas!» Zwei Weltreisepiele um 1900	48
<i>Stephan Günzel</i> Raummedium Computerspiel	66
<i>Franziska Maria Scheuer</i> Neue Betrachter – Neue (Bild-)Räume Die Autochrome-Projektion in Konkurrenz zur frühen Kinematographie	72
<i>Anastasia Dittmann</i> Vom tableau vivant zur étude d'après nature Wandlungen der Raumbetrachtung im fotografischen Akt des 19. Jahrhunderts	86
<i>Regine Prange</i> Le corps morcelé Die Dekonstruktion des Imaginären in Godards UNE FEMME MARIÉE (1964)	96
Abbildungsnachweise	126
Autorinnen und Autoren	128

Vorwort der Herausgeber

*«Körper verdrängt Raum. Raum verdrängt Körper.
Raum und Körper sind Gegensätze, die einander bedingen.
Raum wird durch seine Leere nutzbar.
Sie ist seine entscheidende Qualität.»
Max Bächer (1925–2011)*

Das Begriffspaar ›Körper‹ und ›Raum‹ ist aktueller Gegenstand vielseitiger Fachdiskurse, welcher unterschiedliche Aspekte im Hinblick auf medien-, kunst-, kultur- oder auch literaturwissenschaftliche Verknüpfungspunkte diskutiert. Die vorliegende Publikation nähert sich entsprechend ihrem Entstehungskontext diesen Phänomenen aus einer kunst- und medienhistorischen Perspektive an, wobei sich das 19. und 20. Jahrhundert als zeitlicher Rahmen abstecken lässt.

Der vorliegende Band «Neue Körper – Neue Räume» entwickelte sich aus dem im Oktober 2011 veranstalteten Workshop «Entgrenzung. Körper – Raum – Medium», der von der Arbeitsgruppe «Mediale Entgrenzungen – Visuelle Kommunikation» im Rahmen des strukturierten Promotionsprogramms «Transformationen des Visuellen» an der Philipps-Universität Marburg organisiert wurde. Die dort begonnene Diskussion wird an dieser Stelle durch Beiträge der Referent/innen und Organisator/innen fortgeführt und vertieft.

Das Spektrum der visionären Körperlichkeit erstreckt sich dabei von der philosophisch-reformatorisch geprägten Veränderung der Körperwahrnehmung im ausgehenden 19. und beginnenden 20. Jahrhundert in den Aufsätzen zu der Übertragung des Kunstwerkes auf den lebenden Körper im Kraft-Kunst-Institut Sascha Schneiders (Starck) und den Wurzeln des ›neuen‹ Tanzes in der Eurythmie (Vinzenz) bis zur Inszenierung des ›modischen‹ Körpers in der urbanen Öffentlichkeit (Brodersen). Die Bandbreite wird durch die Erforschung eines imaginären Raumkontinuums im Brettspiel (Janzen) sowie die Diskussion um Wesen und Bedeutung der sichtbaren und unsichtbaren Räumlichkeit von Computerspielen (Günzel) erweitert. Dazu findet der Diskurs über die wechselvolle Beziehung von Körper und Raum auch im Konkurrenzverhältnis und den Interdependenzen zwischen Autochrome-Projektion und der frühen Kinematographie (Scheuer), der veränderten Raumwahrnehmung und Körperinszenierung in der Aktfotografie (Dittmann) und den Überlagerungen und Entgrenzungen von Medien, Kunst, Konsum und Körperlichkeit in Jean-Luc Godards *UNE FEMME MARIÉE* (Prange) Resonanz.

Die Arbeitsgruppe «Mediale Entgrenzungen – Visuelle Kommunikation» wurde 2011 auf Initiative der von Prof. Dr. Hubert Locher betreuten Promovierenden ins

Leben gerufen. Die hier publizierten Beiträge wurden aus den jeweiligen Dissertationsprojekten entwickelt.

Franziska Maria Scheuer, Christiane Starck, Alexandra Vinzenz

V

Zu beidem kam es nicht. Zwei Dinge waren ein wachsendes Problem: «Soll es das werden, was ich wollte, eine Kulturstätte, so müssen wir auch was zeigen. Junge Leute, ein Stamm, müssen umsonst herbei geholt und aufgemacht werden. Oder wir machen ganz bewusst, einen Trainiersalon daraus, hauptsächlich für ältere Leute, mit Sick als Lehrer. Die zahlen genug – aber mein Interesse ist zum Deibel.»⁵³ Die zahlenden Schüler entsprachen offenbar einmal aufgrund ihres Alters nicht Schneiders Vorstellung, außerdem lebten sie nicht die vergeistigte Nähe zur Antike, welche Schneider vorgesehen hatte – Kraft Ja, Kunst Nein. Den eigenen Willen oder Unwillen der Trainierenden hatte Schneider wohl unterschätzt, als er am 1. Mai 1921 in einem Brief an seinen Freund Kuno Graf von Hardenberg treffend bemerkte, dass das *Kraft-Kunst-Institut* kein «Culture-Institut» werden wolle.⁵⁴ Ungefähr 1917 hatte der Künstler bereits in einem Text über seine in Italien entwickelte Kunstauffassung geschrieben, dass es ihm in seiner eigenen Kunst weniger um die Darstellung von Individualität ginge, sondern um das Herausfiltern des Typischen aus der Beobachtung, der Schöpfung eines Idealtyps.⁵⁵ Der Wille des Künstlers, das *Kraft-Kunst-Institut* in die antike Palästra und Dresdner Jugendliche in Siegerknaben im Schneider'schen Sinne zu verwandeln, schlug mit dem Versuch der ganzheitlichen Transformation des Trainierenden in ein Kunstsubjekt fehl.

Von diesem persönlichen Misserfolg, privaten Streitereien innerhalb der Familie Mühlberg und durch die bei ihm diagnostizierte Diabetes schwer angeschlagen, verließ Schneider das *Kraft-Kunst-Institut* während des Jahres 1923, das Sportinstitut selbst bestand jedoch noch weiter und erfreute sich bei den Trainierenden großer Beliebtheit.⁵⁶ Sascha Schneider lebte die nächsten vier Jahre teils in Süditalien und in Deutschland. Seine Erkrankung zwang ihn immer wieder zu Erholungsaufenthalten, die zu einer intensiven Beschäftigung mit Landschaftsmalerei führten. In den reizvollen Aquarellen und Ölgemälden der Jahre 1923–26 verzichtete Schneider weitgehend auf die Darstellung von Menschen, die von ihm festgehaltenen Landstriche, Küsten und Wälder wirken verlassen.

Er starb am 18. August 1927 auf einer Seereise an einem Diabetesanfall.

53 Brief von Schneider an Hardenberg 1.5.1921. (Hervorhebungen sind von Sascha Schneider)

54 Starz 2003, S. 65.

55 Mit Maschine geschriebenes Original um 1917.

56 Starz 2003, S. 63–64.

Alexandra Vinzenz

Die Entfesselung des Körpers

Rudolf Steiners Eurythmie im Kontext des «neuen» Tanzes

I

Der Tanz um 1900 ist geprägt von einem allumfassenden Verständnis: Er bleibt nicht bei einer rein darstellenden und unterhaltenden Funktion, sondern verfolgt im Sinne der Lebensreformer und ihrem Ruf – Jean-Jacques Rousseau folgend – «zurück zur Natur» eine lebensumfassende Intention. Dies zeigt sich zum einen in der Verlagerung aus dem rein theatralen Bereich in didaktisch orientierte Felder und zum anderen in einer neuen Ästhetik. Die Lösung des Körpers von seinen Konventionen stand dabei stets im Mittelpunkt der Überlegungen und setzte auf diese Weise epochale Maßstäbe.

Diese Bedeutung des Tanzes um 1900 lässt sich in zahlreichen Texten der Zeit nachvollziehen: Bereits der Architekt Peter Behrens schrieb in seiner Schrift *Feste des Lebens und der Kunst. Eine Betrachtung des Theaters als höchsten Kunstsymbols* (1900),¹ die als erster deutscher Beitrag zur Theaterreformdiskussion gewertet werden darf, dass

«ein Künstler, der selbst sein Material ist, aus sich heraus und durch sich Edleres schafft. [...] Seine Bewegungen sollen rhythmisch sein wie die Sprache seiner Verse. Seine Bewegungen sollen selbst Formdichtung werden. Er wird ein Meister des Tanzes werden, eines Tanzes, wie wir ihn als schöne Kunst kaum noch kennen: als Ausdruck der Seele durch den Rhythmus der Glieder.»²

Der Tanz wird damit nicht nur als Bühnenkunst Neuerungen unterzogen, sondern gibt mit dem neuen Begreifen des eigenen Körpers auch umfassende Impulse für

1 Mit Behrens' Ambitionen im Theaterbereich beschäftigt sich Jutta Boehe: *Jugendstil im Theater. Die Darmstädter Künstlerkolonie und Peter Behrens*. Diss. Univ. Wien 1968, erneut Jutta Boehe: Theater und Jugendstil – Feste des Lebens und der Kunst. In: Gerhard Bott (Hrsg.): *Von Morris zum Bauhaus*. Darmstadt 1977, S. 143–158 und Jutta Boehe-Selle: *Feste des Lebens und der Kunst. Die Reformbewegung und das Theater*. In: *Die Lebensreform. Entwürfe zur Neugestaltung von Leben und Kunst um 1900*. Hrsg. v. Kai Buchholz u.a.. Ausst. Kat. 21.10.–24.2.2002 auf der Mathildenhöhe Darmstadt. 2 Bde. Darmstadt 2001, Bd. 1, S. 325–328 sowie Elisabeth Mortz: *Pathos und Pose*. Peter Behrens' Theaterreform. In: Hans-Georg Pfeifer (Hrsg.): *Peter Behrens. «Wer aber will sagen, was Schönheit sei» Grafik, Produktgestaltung, Architektur*. Düsseldorf 1990, S. 38–51.

2 Peter Behrens: *Feste des Lebens und der Kunst. Eine Betrachtung des Theater als höchsten Kultursymbols*. Leipzig 1900, S. 22–24.

die Gesellschaft. So wird der zur universellen Bedeutung erhobene Rhythmus beispielsweise für den seit 1899 mit Behrens befreundeten Literat und Dramaturg Georg Fuchs Ausgangspunkt seiner Reformbestrebungen, wenn er formuliert, dass die «rhythmische Bewegung des menschlichen Körpers im Raum, organisch erwachsen aus der orgiastischen, überschwänglichen Bewegung einer festlichen Menge» sei.³ Er folgt mit dieser Analogie zu Rausch, Trance und Träumen den Überlegungen der Stilbühne mit ihrem Verzicht auf klassische Charakterdarsteller. Der Tanz als Symbol des rauschhaften Lebens zeichnete sich v.a. durch eine Entfesselung des Körpers aus; die Interdependenz von Körper und Bewegung ist von eminenter Bedeutung für die neuen Ausdrucksformen.

Es ließen sich hier zahlreiche weitere Zitate anführen, doch zeigen schon die zwei oben genannten, dass die Debatte um den «neuen» Tanz nicht nur gattungsintern geführt wurde, sondern auf einer breiten künstlerischen Ebene angesiedelt ist und damit eine zentrale Position innerhalb der künstlerischen Diskurse um 1900 einnimmt. Diese Stellung arbeitet die Tanzwissenschaft mit Hilfe von Einzelbetrachtungen zu Tänzerinnen und Tänzern bzw. in monographischen Darstellungen der Entwicklung des Phänomens heraus. Hierbei wird sowohl der Frage nach dem Ausgangspunkt des «neuen» Tanzes nachgegangen – siehe dazu weiter hinten in diesem Aufsatz – als auch individuellen Ausdrucksformen und Motivationen. Allen voran werden für die Anfangsphase des «neuen» Tanzes als Pioniere immer wieder der Schweizer Komponist und Musikpädagoge Émile Jaques-Dalcroze und seine Schülerin, die deutsche Tänzerin Mary Wigman angeführt, die einige Zeit Assistentin des ungarischen Tänzers und Tanztheoretiker Rudolf von Laban war. Völlig außen vor bleibt bei sämtlichen Betrachtungen der Begründer der Anthroposophischen Gesellschaft, Rudolf Steiner. Dieser muss jedoch, so die These im Folgenden, ebenfalls im Kontext des «neuen» Tanzes betrachtet werden, da sich zum einen nur so die von ihm entwickelte Bewegungskunst der Eurythmie verstehen lässt und er zum anderen einen wichtigen (und bis heute aktiv rezipierten) Beitrag zur Tanzreform lieferte. Es soll daher ein knapper Einblick in Steiners Konzept gegeben werden, um dieses anschließend vergleichend in ähnliche Bestrebungen einzuordnen.

3 Georg Fuchs: *Die Schaubühne der Zukunft*. Berlin – Leipzig 1904 (Das Theater, 15), S. 38. Fuchs' Ideen zur Trance stützen sich neben den aktuellen Debatten über Hypnose und Somnambulismus auch auf die besuchten Trance-tänzerischen Séancen der «Traumtänzerin Madeleine G.», die 1904 in München auftrat; s. ausführlicher Gabriele Brandstetter: *Tanz-Lektüren. Körperbilder und Raumfiguren der Avantgarde*. Frankfurt a. M. 1995, S. 249–252.

II

Der Schriftsteller Christian Morgenstern schildert seinen Eindruck der Uraufführung von Steiners erstem Mysteriendrama *Die Pforte der Einweihung. Ein Rosenkreuzermysterium* 1910 in München mit folgenden Worten:

«Das Steinersche Mysterium [...] ist kein Spiel, sondern es spiegelt geistige Welten und Wahrheiten wider. Es leitet ein, mag sein noch mit mancher Mühsal eines Anfangswerkes, einer ersten Tat beladen, eine neue Stufe, eine neue Epoche der Kunst. Diese Epoche selbst ist noch fern [...]»⁴

Es war die erste Art der Aufführung Steiners, die – wie das Zitat erkennen lässt – nicht zur Unterhaltung der Besucher diente, sondern im Sinne der Theosophie und Anthroposophie die «Wahrheit» darstellen sollte.⁵ Es geht in diesem Drama – genau wie in seinen drei weiteren, *Die Prüfung der Seele. Szenisches Lebensbild als Nachspiel zur «Pforte der Einweihung»* (1911), *Der Hüter der Schwelle. Seelenvorgänge in szenischen Bildern* (1912) und *Der Seelen Erwachen. Seelische und geistige Vorgänge in szenischen Bildern* (1913) –⁶ um die schicksalhafte Verknüpfung einer Gruppe von Menschen. Die Hauptpersonen aller seiner Mysterien sind der Maler Johannes Thomasius (im Spannungsfeld zwischen künstlerischem Schaffen und okkultem Schauen), der nach höherer Erkenntnis strebende Professor Capesius sowie der Naturwissenschaftler Dr. Strader. Über einen Zeitraum von Jahrtausenden gelangen die zunächst an der «neuen Erkenntnismethode» Zweifelnden durch die Anthroposophie unter der geistigen Führung der Figur Benedictus zu höherer Wahrheit. Dieser Weg wird durch den Wechsel verschiedener Bilder, vom Studierzimmer des Professors bis hin zu übersinnlichen Sphären, visualisiert. Dabei werden die Adepten von

4 Christian Morgenstern, Brief vom 14.8.1913. In: Ders.: *Briefe*, München 1973, S. 371, zit. nach Walter Kugler: Wenn der Labortisch zum Altar wird – Die Erweiterung des Kunstbegriffs durch Rudolf Steiner. In: *Okkultismus und Avantgarde*. Hrsg. v. Veit Loers. Ausst. Kat. 3.6.–20.8.1995 in der Schirn-Kunsthalle in Frankfurt. Ostfildern Ruit 1995, S. 46–57, hier S. 54 und Wolfram Graf: *Leopold van der Pals. Komponieren für eine neue Kunst*. Dornach 2002 (Pioniere der Anthroposophie, 19), S. 97.

5 Prinzipiell zeichnet sich in der Beschäftigung mit der Anthroposophie eine Schiefelage ab: Während aus wissenschaftlicher Sicht nur sehr rudimentär Untersuchungen vorliegen, wenden sich die anthroposophisch geprägten Forscher dem Thema intensiv zu, allerdings mit deutlicher emotionaler Färbung. Dies trifft auch auf das Themenfeld des Tanzes, bzw. der Eurythmie zu: Aus den Bereichen der Kunst-, Theater-, Tanz- oder Musikwissenschaften liegen kaum Publikationen vor; eine entsprechende Einordnung oder Wertung steht bisher aus. Es kann sich daher einzig auf Quelltexte und anthroposophische Literatur gestützt werden: Mit den Mysteriendramen beschäftigt sich Thomas Körner: *Rudolf Steiners «Mysterientheater»*. Diss. 1982. München 1982 und mit der Eurythmie Magdalena Sieglöcher: *Eurythmie – eine Einführung*. Stuttgart 1990.

6 S. Rudolf Steiner: *Vier Mysteriendramen. Die Pforte der Einweihung. Die Prüfung der Seele. Der Hüter der Schwelle. Der Seelen Erwachen*. Dornach 1956 (Gesamtausgabe, Schriften, 8). *Der Seelen Erwachen* wurde am 22. August 1913 im Münchner Volkstheater in der Josephspitalstrasse uraufgeführt. Die weiblichen Zuschauer kamen in korsettfreien, wallenden Reformkleidern; zur Erfrischung wurde gesundheitsbewusste Mandelmilch angeboten und im vegetarischen Restaurant gegessen; s. Helmut Zander: Theosophie und Anthroposophie. In: Ausst. Kat. *Die Lebensreform* 2001, Bd. 1, S. 433–436, hier S. 433.



1 Rudolf Steiner (Inszenierung), *Die Kinder des Luzifer* von Edouard Schuré (Text), München 1909, Fotografie, Dornach, Rudolf Steiner Nachlassverwaltung

«geistigen Wesenheiten» bedroht: In *Luzifer* und *Ahriman* zeigt Steiner die «Doppelnatur des Bösen», nämlich «den luziferischen Intellektualismus eines aufgeklärten Rationalismus und den ahrimanischen Materialismus, der aus der Naturerkenntnis nicht Geist-Anschauung, sondern mechanistische Denkart» entspringt.⁷ Diesem inhaltlichen Antikenbezug entsprechend war auch die Ästhetik in Form der Kostüme ausgerichtet (Abb. 1). Steiner wollte mit diesen Werken an die «alten Mysterienwesen» des griechischen «Urdramas» anknüpfen,⁸ denn darin sah er ein «Kunstwerk, das zugleich Ausdruck war für die religiösen Wahrheiten der Urzeit», die in der Einheit von «Religion, Mystik, Forschung und Kunst» existiert habe.⁹

Bereits bei den Mysterienspielen legte Steiner besonderen Wert auf Laut und Rhythmus, in besonderem Maße dann jedoch bei der Eurythmie (Abb. 2). Der schauspielerischen Deklamation und Rezitation auf der Bühne ging eine lautsymbolische Interpretation voraus, die von Marie von Sivers, Steiners späterer Frau,

7 Körner 1982, S. 116.

8 Rudolf Steiner: *Mein Lebensgang. Eine nicht vollendete Autobiographie*. Hrsg. v. Marie Steiner 1925. Dornach 1982, S. 202.

9 Rudolf Steiner: Vorrede zum Drama «Die Kinder des Luzifer», in: *Luzifer-Gnosis* 22, 1905, S. 300, zit. nach Sonja Ohlenschläger: *Rudolf Steiner (1861–1925). Das architektonische Werk*. Petersberg 1999 (Studien zur internationalen Architektur- und Kunstgeschichte, 4), S. 44.



2 Eurythmie. Elisabeth Dollfus, Annemarie Donath und Lory Smits (v. l. n. r.), 1913, Fotografie, Dornach, Rudolf Steiner Nachlassverwaltung

durch Rezitationsbeigaben vermittelt wurde. Diese Art des «rhythmischen Sprechens» wurde durch Bewegung ergänzt. Solch eine «Laut-Bewegung» ist die von Steiner seit 1911 entwickelte Eurythmie als sichtbare Sprache oder auch «vergeistigte» Variante des Ausdruckstanzes.¹⁰ Erstmals aufgeführt wurde diese Kunst am 28. August 1913 in München zusammen mit dem Mysterien-Drama *Der Seelen Erwachen*,¹¹ außerhalb der eigenen Kreise der Anthroposophie kam es erst 1919 zu einer Darbietung in Zürich.¹²

10 Als Steiner diese Bewegungsform anfangs mit der achtzehnjährigen Lory Maier-Smits übte, bediente er sich noch nicht des Begriffs der «Eurythmie», allerdings war schon in allen Unterrichtsstunden der enge Bezug zu altgriechischen Tempeltänzen auffällig. Die Körperhaltungen will Pia Witzmann («Dem Kosmos zu gehört der Tanzende». Der Einfluß des Okkulten auf den Tanz. In: Ausst. Kat. *Okkultismus und Avantgarde* 1995, S. 600–624, hier S. 611) von Heinrich Cornelius Agrippa von Nettesheim beeinflusst wissen; diesen Rückschluss allein wegen des den geometrischen Gesetzen folgenden Aufbaus des Menschen zu ziehen, scheint mir nicht plausibel, denn Neuplatonismus und Neopythagoreismus wurden im Allgemeinen um die Jahrhundertwende stark rezipiert.

11 Die zweite öffentliche Eurythmieaufführung fand am 18. Dezember 1913 in Köln statt; s. Graf 2002, S. 86 und 185. Die erste öffentliche Aufführung am Goetheanum erfolgte am 13. März 1919; s. Gabi Vettermann: Steiner, Rudolf. In: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik begründet von Friedrich Blume*. Hrsg. v. Ludwig Finscher, 26 Bde., (2. neubearbeitete Ausgabe) Kassel 2006, Personenteil Bd. 15 (Schoo–Stran), Sp. 1398f., hier Sp. 1399.

12 S. Siegloch 1990.

Sich auf den bereits bei Platon im Sinne von «Ebenmaß» oder «Gleichmaß von Bewegungen» (als universelle Zeitgestalt, die das ganze Leben lenkt)¹³ zu findenden Begriff stützend, modifiziert Steiner ihn zu seiner Idee des Tanzes und der Bewegung. Tanz ist für Steiner eine «Bewegung, deren Zentrum außerhalb des Menschen ist. Die Tänze unserer Zeit sind eine Degeneration der uralten Tempeltänze, durch welche die tiefsten Weltgeheimnisse erkannt wurden.»¹⁴ Die Verankerung in den Bemühungen der Tanzreform um 1900, Geistig-Seelisches durch subjektiv-expressive Gesten zum Ausdruck zu bringen, wird in der Eurythmie durch einen festgelegten Formenkanon mit spezifisch lautlich-klanglichen Qualitäten dargestellt; damit wird die Darstellung von Gefühlen in abstrahierter Weise durchgeführt.

Mit dem Fortschreiten der Entwicklung der Laut-Eurythmie gewinnt zunehmend Musik an Bedeutung.¹⁵ Wie wichtig dieser Aspekt wird, zeigt auch der Aufenthalt einiger Komponisten in Dornach: Spätestens seit 1915 lebten dort die drei holländischen Komponisten Jan Stuten¹⁶, Max Schuurman und Leopold van der Pals¹⁷, außerdem später Wilhelm Lewerenz, Paul Baumann und Erich Schwesb.¹⁸ Sie komponierten bereits in einem sehr frühen Stadium der Eurythmie (seit circa 1913/14) v.a. zu Probezwecken intendierte Musik.¹⁹ Da in diesem frühen Stadium der Eurythmie die Musik eine eher passive Rolle einnahm, wird dieser Aspekt hier nicht weiter ausgeführt.²⁰

Aus dieser von Musik begleiteten Laut-Eurythmie entwickelte sich schließlich die Ton-Eurythmie, die die eurythmische Darstellung von Tönen, Intervallverhältnissen und harmonischen Verbindungen vorsah. Damit war eine Aufführung von Musik als «sichtbarem Gesang» möglich.²¹ Doch auch hierbei wird bereits vorhan-

13 S. Kugler 1995, S. 56f.; Graf 2002, S. 183.

14 Rudolf Steiner: *Die Entstehung und Entwicklung der Eurythmie*. Dornach 1982, S. 10.

15 Auch im musikalischen Bereich kann lediglich auf Publikationen aus dem anthroposophischen Verlag in Dornach zurückgegriffen werden, die ein objektives Umgehen mit der Materie vermissen lassen; während sich Karl von Baltz (*Rudolf Steiners musikalische Impulse*. Dornach 1981) allgemeiner mit den sich um Steiner gruppierenden Komponisten beschäftigt, konzentriert sich Graf 2002 auf Leopold van der Pals als Komponist «anthroposophischer Musik».

16 Die Leistung Stutens wurde in seinem Nachruf mit «Unser begabtester Komponist und Bühnenbildner, allen Künsten aufgeschlossen» gewürdigt (Marie Steiner: Jan Stuten. In: Werner Teichert/Fritz Wörsching (Hrsg.): *In Memoriam Jan Stuten*. Zürich 1949, S. 7) und genauer untersucht bei Wolfgang Veit: *Bewegte Bilder – Der Zyklus «Metamorphosen der Furcht» von Jan Stuten – Entwurf zu einer neuen Licht-Spiel-Kunst nach einer Idee von Rudolf Steiner*. Stuttgart 1993.

17 Mit van der Pals' Leben und Werk setzt sich Graf 2002 intensiv auseinander, wobei er anhand zahlreicher Quellen besonders die Bekanntschaft mit Steiner nachvollzieht (ab S. 80).

18 S. Baltz 1981, S. 13.

19 Die Mitarbeit der Komponisten ist nicht zu unterschätzen. So schufen sie bereits für die Züricher Darbietung 1919 Werke: Von van der Pals stammten acht der elf musikalischen Nummern, Schuurman steuerte eine *musikalische Beigabe* zu und Stuten ließ seine *Elfenmusik* und seinen *Auftakt zu Goethes Heideröslein* erklingen; für weitere Informationen bezüglich der Planungsphase des Abends und der Durchführung s. Graf 2002, S. 191–194.

20 Dieser Aspekt wird in meiner Dissertation weiter ausgeführt.

21 «Eurythmie als Sichtbarer Gesang» so lautete der Titel des Toneurythmie-Kurses Rudolf Steiners vom 19. bis 27. Februar 1924 (Rudolf Steiner: *Eurythmie als sichtbarer Gesang. Ein Vortragszyklus*

dene Musik in Gebärden umgesetzt, nicht das Innere durch die Musik ausgedrückt. Dieser relativ niedrige Anspruch lässt sich nur aus Steiners musikalischer Unkenntnis erklären, auch wenn dies der Musik nicht Bedeutungslosigkeit zusprechen soll.²² Im Gegenteil: Steiner setzt zwar nicht auf innovative Musik, dafür aber auf eine atmosphärische Klangwelt, der er eine den Menschen erneuernde Macht zuschreibt. Auffällig ist auch, dass er sich einer musikalischen Terminologie bediente; so sah er im «Klingen» einen «rein geistigen Vorgang», der «ohne alles Mitdenken eines physischen Tones vorgestellt werden» muss.²³

Schließlich werden Wort, Bewegung und Klang noch um Farben erweitert. Diese Farbeurythmie, laut welcher Gefühle farbig zu «sehen» sind, gewann Steiner aus der Theosophie, denn sowohl Helena Blavatsky als auch ihre Nachfolgerin Annie Besant und deren Mitarbeiter Charles Webster Leadbeater beschäftigten sich mit dem Phänomen der Synästhesie.²⁴ Den einzelnen Elementen könne laut der Theosophie und Anthroposophie ein Stimmungsgehalt zugesprochen werden;²⁵ die Bedeutung von Farben bei Steiner zeigte sich in dessen Entwicklung einer Farbtherapie zusammen mit dem Münchner Nervenarzt Dr. Felix Peipers. Bei den Aufgaben der Farben rekurriert Steiner auf Goethe: beispielsweise ist Blau beruhigend und schafft eine passive Stimmung. Es sind jedoch nicht nur die äußerlich sichtbaren Farben, sondern ebenso Farb-«Auren», die angeblich den Menschen «wie in einer eiförmigen Wolke» umgeben – wie sie bereits die Theosophie kannte²⁶ –, die durch die Tanzkunst dem Zuschauer vermittelt werden sollten. Die Farbstimmung wird bei Steiner durch die Kleidung der «Tanzenden» transportiert. Die Eurythmist/innen trugen ein langes (meist pastellfarbiges) Kleid, das auch die Arme bedeckte, die Füße und Waden wurden durch Wollstrümpfe vollständig verborgen; nur Hände, Kopf und besonders die Haare (streng gescheitelt und nach hinten gekämmt wurde ihnen ein Eigenleben abgesprochen) blieben unverhüllt (Abb. 2); individuelle

von Rudolf Steiner gehalten vom 19.–27.2.1924 am Goetheanum. Dornach 1927). Zur genauen Aufschlüsselung der einzelnen Gebärden zu den Tönen s. Sieglöcher 1990, S. 139.

22 Dies verdeutlicht nochmals die Aussage der Tochter Leopold van der Pals: «Wenn der Mensch als belebte, durchseelte, geist-tragende Gestalt aus der Weltenmusik erschaffen ist, so ist es wiederum nur der Mensch, der Musik hier auf Erden erzeugen kann. [...] Und er offenbart sich wahrhaft als Mensch in jeder toneurythmischen Bewegung, da diese «nur menschlich» ist.» (Lea van der Pals: *Der Mensch «Musik»*. Dornach 1969, S. 15).

23 Rudolf Steiner: *Theosophie. Einführung in übersinnliche Welterkenntnis und Menschenbestimmung*. Dornach 1990 (ungekürzte Ausgabe nach dem gleichnamigen Band der Rudolf Steiner Gesamtausgabe, 1. Auflage Berlin 1904), S. 123.

24 Sie stützen sich damit auf eine lange Tradition diverser synästhetischer Überlegungen, wie sie in Farb-Ton-Analogien beispielsweise bereits von Johannes Kepler in *Harmonices mundi libri V* (Linz 1619, das Buch erlebte um 1900 eine Renaissance im esoterischen Gedankengut) oder auch von Athanasius Kircher in *Musurgia universalis* (Rom 1650) beschrieben werden; s. ausführlicher zu diesem Aspekt *Vom Klang der Bilder. Die Musik in der Kunst des 20. Jahrhunderts*. Hrsg. v. Karin von Maur. Ausst. Kat. 6.7.–22.9.1985 in der Staatsgalerie Stuttgart. München 1985.

25 S. Kugler 1995, S. 45.

26 Steiner 1904, S. 158–171, hier bes. S. 160.

Merkmale oder Erotik sollten so verdeckt und die Präsenz des Geistes nicht gestört werden. Das eingesetzte Bühnenlicht unterstützte die Farbwirkung der Kleidung.

Egal welche Art Eurythmie ausgeübt wird,²⁷ der Tänzer benötigt eine ausgeprägte Feinmotorik, um beispielsweise schnell, wenn nötig auch in sehr kleinen Schritten, seine Position zu wechseln. In der Bewegung seiner Arme und Hände wird die Kommunikation am deutlichsten. Dies wird besonders augenfällig, wenn mehrere Personen beteiligt sind; nicht nur das Individuum drückt durch seine Körperbewegung seine Psyche aus, sondern tritt mit Weiteren durch komplizierte Schrittfolgen in ein Wechselsprach.

Auch wenn die Eurythmie stellenweise stark standardisiert erscheint, so ist sie doch für Anthroposophen die Kunst der Sichtbarmachung des Apollinischen und Dionysischen der Dichtkunst: Sie werde in der Eurythmie nicht wortgetreu wiedergegeben, sondern deren «tieferer» Erkenntnisgehalt den Zuschauern vermittelt. Das in der anthroposophischen Lehre propagierte neugnostische Welt- und Menschenbild, das die Wesensgleichheit und Einheit von Gott, dem Menschen und der Natur voraussetzt, zeichnet sich im individuellen Streben nach «Erkenntnis» ab, das für Steiner über den künstlerischen Ausdruck und die Intuition führt. So muss die intensive Beschäftigung der Anthroposophie mit dem Menschen als logische Konsequenz und absolute Grundlage sämtlicher Überlegungen verstanden werden: In einem ersten Überblick gliedert sie den Menschen in drei Teile (Leib, Seele und Geist), denen die Körperhüllen von «Äther-» und «Astralleib» beigestellt werden; aus einer weiteren Unterteilung resultieren sieben Schritte, die der Mensch im Idealfall (durch anthroposophische Schulung) bis zum Schluss durchschreitet: physischer Leib (die Materie), Ätherleib mit organischem Leben, Astralleib mit Empfindungsleben, Mentalkörper mit konkreter Denkfähigkeit, Bewusstseinsseele mit abstraktem Denken, Lebensgeist mit Intuition der Wahrheit und Geistmensch auf der Ebene des göttlichen Wirkens.²⁸ Die beiden letzten Ebenen werden demnach durch Reinkarnation unter Erleuchtung und Führung höherer Geister (besonders von Christus) durch esoterische Schulung erreicht. Das Leben wird durch das Gesetz des Schicksals gelenkt – bei den Theosophen und Anthroposophen als «Karma» bezeichnet.²⁹ Die Eurythmie kann also nur unter Zuhilfenahme der okkulten Philosophie Steiners verstanden werden und vermittelt auf diese Weise die Grundlage der Erkenntnis geistiger Welten.

27 Bei der Laut-Eurythmie wird der vom Rezitator gesprochene Laut zugleich eurythmisch dargestellt, um «nicht nur die Töne selbst, sondern auch die zwischen den Tönen wirksamen Intervalle als Bewegung sichtbar zu machen» (Siegloch 1990, S. 141).

28 Die Zahl Sieben erhält in der Anthroposophie eine besondere Bedeutung, so werden mit ihr auch die sieben Weltplaneten und die Erde, die sieben Ebenen umfasst, die den Schichten im Menschen entsprechen, genannt; s. Ohlenschläger 1999, S. 20.

29 Die Grundlage dieser Unterteilung des Menschen und dessen «Läuterungsprozesse» sah Steiner bereits in der Theosophie gegeben; s. Steiner 1904, hier bes. S. 28–194.

III

Der Versuch, Steiners Eurythmie im Rahmen des «neuen» Tanzes zu verorten wirft zunächst die Frage nach den Anfängen und der Begrifflichkeit auf: Während teilweise die Auftritte der amerikanischen Tänzerin Loïe Fuller 1892 in Paris als Ausgangspunkt einer neuen Tanzform gewählt werden, markieren für andere Forscherinnen und Forscher die Solotänze Isadora Duncans ab 1902 in Wien den Beginn eines neuen «tänzerischen Zeitalters».³⁰ Diese differente Ansicht wird durch die choreografische Komposition begründet, die eine eigentlich körperliche Bewegung bei Fuller vermissen lässt. Auch in Tänzerkreisen wurden diese theatralischen, auf Bewegungs- und Beleuchtungseffekte beruhenden Tänze nur bedingt ernst genommen. Die an langen Stäben befestigten Schleier setzte Fuller durch Drehen des Körpers und weites Kreisen der Arme in Bewegung; sie dienten als Projektionsfläche zahlreicher (teils farbiger) Scheinwerfer, die die Tänzerin in eine bewegte Lichtskulptur wandelten. Besonders anschaulich wird dies in ihren *Serpentintänzen*, mit denen sie weltbekannt wurde.³¹ Duncan hingegen wählte eine vollkommen andere Ausdrucksform: Sie trat barfuß auf und trug locker fallende, antik anmutende Gewänder,³² mit denen sie nicht eine Wiedergeburt der Antike postulierte, sondern versuchte, die Einheit von Natur und Mensch als übergeordnetes Prinzip wiederherzustellen. Ihr Ziel war es daher im Sinne Schopenhauers «einen Tanz zu ersinnen, durch den das Göttliche im Menschen mittels der Bewegung des Körpers in höchster Vollendung zum Ausdruck gebracht werden könnte»,³³ also eine voll-

30 S. Hedwig Müller: Tanz der Natur. Lebensreform und Tanz. In: Ausst. Kat. *Die Lebensreform* 2001, Bd. 1, S. 329–334, hier S. 329; Hedwig Müller: Ausdruck. In: «... jeder Mensch ist ein Tänzer.» *Ausdruckstanz in Deutschland zwischen 1900 und 1945*. Hrsg. v. Hedwig Müller/Patricia Stöckemann. Ausst. Kat. zur Ausstellung «*Weltenfriede – Jugendglück*» vom *Ausdruckstanz zum Olympischen Festspiel* 2.5.–13.6.1993 in der Akademie der Künste in Berlin. Gießen 1993, S. 24–53, hier S. 24 und Witzmann 1995, S. 619f.

31 S. ausführlich Gabriele Brandstetter/Brygida Maria Ochaim: *Loïe Fuller. Tanz, Licht-Spiel, Art Nouveau*. Freiburg i. Br. 1989 (Rombach Wissenschaft. Reihe litterae), S. 92–100. Fuller tanzte auf von unten beleuchteten Glasplatten in Kostümen aus fluoreszierenden Stoffen. Um sich vor Nachahmerinnen zu schützen, ließ sie sich Kleidung und Bühnenvorrichtung patentieren, was ihr Vermarktungsgeschick zeigt, s. ausführlicher Françoise Le Coz: *Loïe Fuller et la danse*. In: *Loïe Fuller. Danseuse de l'art nouveau*. Hrsg. v. Geneviève Rudolf. Ausst. Kat. 17.5.–19.8.2002 im Musée des Beaux-Arts in Nancy, Paris 2002, S. 35–41. Dies veranlasst Brandstetter (*Die Tänzerin der Metamorphosen* 1995, S. 32) zu dem Ergebnis zu kommen, dass ihr *Serpentintanz* «die Merkmale künstlerischer Zeichenproduktion der Moderne [offenbart], in der Spannung zwischen Einmaligkeit der Erfindung und serieller Reproduktion, zwischen Original und Plagiat, zwischen reiner augenblicksentsprungener Suggestion und technischer Fixierung.»

32 Mit dieser Bekleidung folgte sie der allgemeinen «Kleider-Reform», bei der es v.a. um die Befreiung der Frau vom Korsett ging. Die sich anschmiegenden Kleider zeichneten die Linien des Körpers nach und betonten so die rhythmische Bewegung; sie folgte damit dem klassischen griechischen Ideal; s. Witzmann 1995, S. 620. Zu Duncans Griechenlandbild s. Stéphanie Cantarutti: *Le goût pour l'antique*. In: *Isadora Duncan 1877–1927 une Sculpture vivante*. Hrsg. v. Bertrand Delanoe. Ausst. Kat. 20.11.2009–14.3.2010 im Musée Bourdelle in Paris. Paris 2009, S. 236–240.

33 Isadora Duncan: *Memoiren*. Zürich – Leipzig – Wien 1928, S. 76.

kommene Symbiose zwischen Körper und Seele herzustellen.³⁴ In der Folge erweiterten zahlreiche Tänzerinnen mit ganz unterschiedlichen Schwerpunkten – seien dies spirituelle, erotische, folkloristische oder humoristische Elemente – die Bandbreite des «neuen» Tanzes; darunter fanden auch Dalcroze, Laban und Wigman zu ihren Ausdrucksformen, die die wichtigsten Eckpfeiler der späteren Entwicklung des Tanzes bilden.³⁵ Ich möchte mich daher der zeitlichen Absteckung des Beginns des «neuen» Tanzes 1892 anschließen, da bereits die ersten Auftritte Fullers Neuland hinsichtlich vielfältiger künstlerischer Bestrebungen und verschiedener Formen des Tanzes markierten und nicht erst die Tänze Duncans; diese Entstehungsphase des «neuen» Tanzes endete mit Ausbruch oder Ende des Zweiten Weltkriegs.³⁶

Mit den Schwierigkeiten bezüglich der zeitlichen Begrenzung des Phänomens des Tanzes um 1900 gehen begriffliche Unschärfen einher: Der Terminus des «Ausdruckstanzes» wird häufig für das gesamte tänzerische Geschehen in Deutschland von 1910 bis 1933 (oder gar 1945) verwendet, was jedoch unpräzise erscheint, da der Begriff häufig äquivalent zu «freiem» Tanz verwendet wird und damit nicht sämtliche Bestrebungen erfasst, sondern nur einen Teil. So fallen bei einer strengen Verwendung des Begriffs «Ausdruckstanz» beispielsweise die Theaterexperimente Os-

34 «Die Tänzerin der Zukunft wird Körper und Seele haben, die so harmonisch zusammengewachsen sind, dass die Natur der Seele durch die Bewegung des Körpers sprechen wird.» (Isadora Duncan: *The Dance of the Future*, Berlin 1903. (in deutscher Übersetzung ed. in: Magdalena Tzaneva (Hrsg.): *Isadora Duncans Tanz der Zukunft. 130 Stimmen zum Werk von Isadora Duncan. Gedenkbuch zum 130. Geburtstag von Isadora Duncan 27. Mai 1878 San Francisco – 14. September 1927 Nizza*. Berlin 2008, S. 33–50, hier S. 49))

35 Die Forschung widmet sich dem «Ausdruckstanz» zunächst recht zögerlich; erst seit den späten 1970er (im Zuge der Entwicklung des deutschen Tanztheaters und der Verbreitung der freien Tanzszene) und dann seit den 1990er Jahren vermehrt dem Ausdruckstanz und steht damit im Gegensatz zu den Zeitgenossen, die sich sehr rege über den Tanz äußerten. Zur Entwicklung des Tanzes um 1900 finden sich freilich einige Überblickswerke, wie z.B. Brandstetter *Tanz-Lektüren* 1995, die auch Fragen der Kleidung nachgeht oder Ausst. Kat. «... jeder Mensch ist ein Tänzer.» 1993, in dem das Lebensgefühl der Zeit eingefangen werden soll. Einen guten Einblick in die Bandbreite des Tanzes um 1900 liefert Müller 1993 (hier mit Blick auf die Schüler/innen Labans und Wigmans) und Yvonne Hardt: *Politische Körper. Ausdruckstanz, Choreographien des Protests und die Arbeiterkultur in der Weimarer Republik*. Diss. FU Berlin 2003. Münster 2004 (Tanzwissenschaft, 1) sowie Sabine Huschka: *Moderner Tanz. Konzepte – Stile – Utopien*. Reinbek bei Hamburg 2002 – mit einer guten Zusammenfassung der Geschichtsschreibung des modernen Bühnentanzes S. 40–56 und Tanztheorien S. 57–86. Einen sehr guten Literaturüberblick liefert Hardt 2004, S. 9–14. Welche Schwierigkeit das Schreiben über Tanz mit sich bringt, legt Huschka (2002, S. 17–28) knapp dar.

36 S. Roland Krischke: «Die berauschendste Verkettung von Gebärden» – Faszination des Tanzes um 1900. In: *Tänzerinnen um Slevogt*. Hrsg. v. Gernot Frankhäuser/Roland Krischke/Sigrun Paas. Ausst. Kat. 19.8.–25.11.2007 im Schloss Villa Ludwigshöhe in Edenkoben. München – Berlin 2007, S. 23–39, hier S. 24. Auf die «Pionierstellung» Fullers weist Gabriele Brandstetter in zahlreichen Publikationen immer wieder hin (z.B. *Die Tänzerin der Metamorphosen*. In: *Loie Fuller. Getanzter Jugendstil*. Hrsg. v. Jo-Anne Birnie Danzker. Ausst. Kat. 19.10.1995–14.1.1996 im Museum Villa Stuck in München. München – New York 1995, S. 25–32, hier S. 31), wohingegen beispielsweise Müller (1993, S. 24) erst mit Duncan den Beginn einer neuen Epoche ansetzt. Die Machtergreifung durch die Nationalsozialisten wird dann gemeinhin als vorläufiges Ende dieser Entwicklung angenommen, tatsächlich bedienten sie sich einiger der im Zuge der Tanzreform angestellten und umgesetzten Überlegungen.

kar Schlemmers am Bauhaus oder auch die von den Zeitgenossen als «absoluter Tanz» bezeichneten Bewegungsformen heraus. Es soll daher mit der Bezeichnung des «neuen» Tanzes eine Möglichkeit zur Erfassung der diversen Bestrebungen vorgeschlagen werden.

Ausgehend von den gleichen Prämissen, wie bereits Fuller und Duncan, den tänzerisch und gymnastisch ungeschulten Körper als Bindeglied der Einheit von Mensch und Natur – im Gegensatz zum Kunstcharakter des klassischen Balletts mit seinen klaren Grenzsetzungen – zu verstehen, wenden sich im folgenden auch Dalcroze, Laban und Wigman der Bildung eines gesunden Körpers, dem Rauschhaften und der inneren Versenkung zu. Die drei stets als Protagonisten des «Ausdruckstanzes» charakterisierten Personen markieren bis heute die wesentlichen Positionen des Tanzes in Deutschland.

Dalcroze (Abb. 3) geht von der Auffassung aus, dass Musik und Körper untrennbar miteinander verbunden seien und entwickelt eine Methode, bei der bestimmten Körperbewegungen Notenwerte und Tonlagen zugeordnet werden: Die Füße nahmen das Metrum auf (Schritte) und die Arme schlugen den Takt dazu, nach und nach wurde das System immer weiter ausgebaut, so dass Tonhöhen durch die Lage und Richtung des Körpers im Raum visualisiert und Tonstärke durch Bewegungsdynamik dargestellt wurden. Auf diese Weise konnten Musikstücke oder ganze Orchesterwerke einzeln oder in der Gruppe in Bewegungen umgesetzt werden. In der Weiterentwicklung dieser ursprünglich musikdidaktischen Fragen weitete Dalcroze seine Forschung auf die gesamte Persönlichkeit des Individuums aus und sah, ganz im Sinne der Lebensreform, die Wiederherstellung der Einheit von Natur und Mensch, Körper und Geist im Rhythmus gegeben. Eine «besondere Erziehung, die darauf abzielt, die Reaktion des Nervensystems zu koordinieren, Muskeln und Nerven aufeinander abzustimmen, Körper und Geist zu harmonisieren» ermöglicht nach Dalcroze eine «Heilung».³⁷ Dabei diente der Rhythmus als zentraler Begriff seiner Bewegungslehre und als Gelenkstelle zwischen der praktischen Umsetzung seiner Lehre und



3 Übungen rhythmischer Gymnastik während der Hellerauer Festspiele, 1912, Fotografie, Sächsische Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek Dresden, Abt. Deutsche Fotothek

37 Émile Jaques Dalcroze: *Gli studi musicali e l'educazione dell'orecchio* (1898). Hrsg. v. Louisa Di Segni-Jaffè, (Neue ital. Ausgabe) Torino 1986 (Kapitel 1: Il ritmo la musica e l'educazione), S. 32, zit. nach



4 Labanschule. Totimo, S. Perrottet, K. Wulff, M. Lederer, B.B. Samoa, R. v. Laban, Ascona 1914, Farbphotografie, 24 x 18 cm, Inv. I.91:109, Kunsthau Zürich, Nachlaß Suzanne Perrottet

seinen metaphysischen Ideen. Der Rhythmus wird «auf die Höhe einer sozialen Institution» erhoben und bereitet damit «einen neuen Stil [vor], der eine natürliche Ausbreitung erfährt und so ein wirkliches Zeugnis der Seele aller Bewohner wird. ... Es ist eine physische und moralische Hygiene, die die Basis sein soll der neuen Gesellschaft [...]»³⁸ Die Methode von Dalcroze wird somit zu einem universellen Mittel einer gesellschaftlichen Reform oder kulturpolitischen Wiedergeburt erhoben.

Labans Tanzunterricht (Abb. 4) basierte hingegen auf gymnastischen Übungen und Bewegungsimprovisationen; Ausgangspunkt seiner Lehre waren daher die Bewegungsmöglichkeiten der Glieder und die räumliche Ausnutzung.³⁹ Mit der

Marco de Michelis: *Heinrich Tessenow 1876–1950. Das architektonische Gesamtwerk*. Stuttgart 1991, S. 19.

38 W. Otto: Die Hellerauer Schulfeste von 1912 und 1913, zit. nach Patricia Stöckemann: Hinaus. In: Ausst. Kat. «...jeder Mensch ist ein Tänzer.» 1993, S. 8–23, hier S. 12.

39 Sowohl die Bewegung im Raum als auch deren künstlerischer Ausdruck (erzeugt aus den Schwingungen im Körper) folgen kristallinen Gesetzen, denn «immer sind es Raumrhythmen des unendlichen Kristalles rhythmischer Veränderungen der Gebärdenkraft» (Rudolf von Laban: *Die Welt des Tänzers. Fünf Gedankenreigen*. Stuttgart 1920, S. 43). In diesem Punkt ähneln sich Laban und Dalcroze sehr stark und reihen sich mit der Begeisterung für den Kristall in die Reihe der Expressionisten ein. S. ausführlicher zu Labans Körper-Raum-Verständnis Huschka 2002, S. 165–178 und

Untersuchung der räumlichen Struktur des Tanzes unterscheidet sich Laban grundlegend von Dalcrozes und später auch Steiners Vorgehen mit der rhythmischen Unterteilung der Zeit; die Improvisation wird Grundlage aller künstlerischen Übungen.⁴⁰ Im Mittelpunkt seiner Bewegungslehre stehen der Körper und der ihn umgebende Raum, denn Ziel war es den Menschen stets in seiner Ganzheit künstlerisch zu bilden. Laban erhob den Tanz zur eigenständigen Kunstform und löste ihn damit aus der traditionellen Bindung an andere Künste (wie z.B. die Musik, die Bühne etc.); in einem weiteren Schritt wollte er die magisch-spirituelle Bewegungsform mit Ton und Wort vereinen. Diese künstlerische Drei-Einheit im Tanz spiegelt die «leiblich-seelisch-geistigen Erscheinungen», die erst «geistige Einheitlichkeit, Menschlichkeit, wirklich allseitige Lebensbejahung» ermöglichen.⁴¹ Das Unvereinbare sollte durch den Tanz zusammengeführt werden und den «Vollkörper» bilden, eine die gesamte Menschheit umfassende Tänzergemeinschaft.⁴²

Wigman (Abb. 5) fand in Labans Befreiung des Individuums Bestätigung, da ihr das «Bewegungsalphabet» von Dalcroze mit seiner Bindung an den musikalischen Rhythmus eine Bindung des Körpers an einen außerhalb seiner selbst liegenden



5 Mary Wigman am Ufer des Lago Maggiore, Ascona, 1914, Fotografie, 11 x 8,5 cm, Berlin, Akademie der Künste, Inv. Nr.: 83/73/1196

Stöckemann 1993, S. 17f sowie die entsprechenden Werkanalysen bei Karen K. Bradley: *Rudolf Laban*. London 2009 (routledge performance practitioners).

40 Fixiert werden die Bewegungsabläufe in der sog. «Labanotation» (s. Rudolf von Laban: *Kinetografie – Labanotation. Einführung in die Grundbegriffe der Bewegungs- und Tanzschrift*. Hrsg. und bearb. v. Claude Perrottet. Wilhelmshafen 1955.), eine Methode die bis heute Bestand hat, wie beispielsweise in den entsprechenden Fächern an der Folkwang Universität in Essen oder auch der Hochschule für Musik und Tanz in Köln.

41 Laban 1920, S. 3.

42 S. Dirk Schepers im Vorwort von Ausst. Kat. «... jeder Mensch ist ein Tänzer.» 1993, S. 5. Am geeignetsten schien ihm hierfür zunehmend das chorische Spiel: Unter der Leitung eines Anführers folgte die Gruppe seinen Aktionen zeitgleich oder versetzt, so dass hieran auch Laien teilhaben konnten; s. ausführlich zu dieser Tanzform Hardt 2004, S. 205–260. In einer größeren Dimension ging Laban zu sog. «Chorfeiern» über, in denen die Bewegungschöre Bestandteil der rituell-symbolischen Feiern waren, die zunehmend zu Massenveranstaltungen mutierten.

Zweck bedeutete und damit zu kurz griff.⁴³ Sie verstand daher in Anlehnung an Laban, der im Strukturprinzip der Natur das Ideal des Bewegungsausdrucks sah,⁴⁴ und im Gegensatz zu Duncan ihren Körper nicht als keusch und heilig, sondern gab darin «der Sexualität und Geschlechtlichkeit einen psychischen Ort».⁴⁵ Als Bewegungsform kristallisierte sich die Drehbewegung heraus (den Höhepunkt erreichte sie in der *Dreh-Monotonie* (1926)), die, mit dem ganzen Fuß auf dem Boden und «rhythmisch kreisenden Gebärden der Arme» getanzt, als eine Form der Visualisierung der kinetischen Bestrebungen der Zeit verstanden werden kann, denn der «Monotonie der Drehbewegung» folgte die Lösung der Umdrehung vom eigenen Körper, so dass er «nicht mehr selbst sich bewegend, sondern bewegt werdend, selbst Mitte, selbst ruhender Pol im Wirbel der Rotationen» wurde.⁴⁶ Mit diesen Drehbewegungen wird ein tranceartiger Zustand erreicht,⁴⁷ der an Friedrich Nietzsches Vorstellung des dionysischen Rausches anschließt.⁴⁸

So unterschiedlich die tänzerischen Praktiken ausfallen, so divergent sind die Ausübungsorte und die Ausdrucksformen: Dalcroze konnte seine Methode der Musikvisualisierung v.a. in der ersten Gartenstadt Deutschlands in Dresden-Hellerau mit einem eigens gegründeten Institut etablieren; seine «Rhythmische Gymnastik» wird bis heute praktiziert, beispielsweise im Rahmen der musikalischen Frühherziehung. Labans Methode der körperlichen Darstellung von Texten fand Einzug in tanztherapeutische Arbeiten, wie sie beispielsweise von seiner Schülerin Suzanne Perrottet in Zürich an Patienten von Carl Gustav Jung praktiziert wurden.⁴⁹ Wigman ebnete mit ihrem, das innere Empfinden offenbarenden Ausdruckstanz den Weg für das moderne Tanztheater. Die Inszenierungen von Dalcroze mit seinen «Stimmungsbildern» sind noch am ehesten dem Jugendstil verpflichtet. Für Laban ist Tanz eine

43 Wigman besuchte 1910/11 als eine der Ersten den Unterricht bei Dalcroze in Hellerau (wo sie auch 1912 am Schulfest der Bildungsanstalt teilnahm) und hielt sich 1913/14 (zeitgleich wie Duncan) auf dem Monte Verità auf, wo sie Labans Assistentin war. Wie Duncan, Dalcroze und Laban legte sie Wert auf die pädagogische Vermittlung ihrer Ideale in eigens gegründeten Tanzschulen. Die monographische Arbeit Hedwig Müllers (*Die Begründung des Ausdruckstanzes durch Mary Wigman*, Diss. Univ. Köln 1986, o. A.) wertet erstmals kritisch den Archivbestand aus und nimmt damit die unterschiedlichen Formen des ansonsten ephemeren Tanzes in den Blick. Einen guten Überblick über das Leben und Wirken Wigmans geben Dies.: *Mary Wigman. Leben und Werk der großen Tänzerin*. Berlin – Weinheim 2018 und Gabriele Fritsch-Vivié: *Mary Wigman*. Reinbek bei Hamburg 1999.

44 Es ging ihm also nicht um eine Darstellung im Sinne der Abbildung der Natur; s. Müller 2001, S. 333. 45 Ebd.

46 Mary Wigman: *Die Sprache des Tanzes*. Stuttgart 1963, S. 39.

47 S. ausführlich zum Drehtanz als inszenierter Trance-Tanz Brandstetter *Tanz-Lektüren* 1995, S. 253–274 und Huschka 2002, S. 185–191.

48 Bereits die ersten solistischen Auftritte kennzeichnet diese Vorstellung: Der am 10. November in Zürich dargebotene «Erste[r] Abend ritueller Vortragskunst» lässt bereits im Titel «Ekstatische Tänze» erkennen, «daß die mit «Also sprach Zarathustra», «Satans Vergnügen» oder Liszts «Teufelswalzer» begonnen Reihe» Müller 1987, S. 61) fortgesetzt wurde; zu den sechs Tänzen des Programms s. ausführlicher ebd., S. 61–64.

49 Angabe nach Müller 1986, S. 35.

organisch gewachsene Kunst, in der die Körperbewegung auf die Ebene kristalliner Ordnung transformiert wird und damit selbst zum ästhetischen Bewegungsausdruck wird. Wigmans Tanz gilt schließlich als die Personifizierung der neuen Tanzästhetik des Expressionismus, in dem die Experimente zur dynamischen Qualität der Körperbewegung sowie die eigenräumlichen Gestaltungsmöglichkeiten am deutlichsten werden.⁵⁰

IV

Zeitgleich zu Dalcroze, Laban und Wigman entwickelte Rudolf Steiner – wie gezeigt – seine Eurythmie, die bis heute in den Waldorfschulen praktiziert wird. Die Ähnlichkeiten zu Dalcroze springen geradezu ins Auge: Dalcroze bediente sich zwar anfänglich des Begriffs der «Eurythmie», entschied sich letztendlich jedoch für «Rhythmische Gymnastik»⁵¹ und Steiner bezog sich wiederum auf ihn, wenn er «das Verhältnis zwischen Dalcroze und unserer Sache» folgendermaßen beschrieb: «Wenn Dalcroze Chemie ist, ist unseres Alchemie.»⁵² Damit wird deutlich, dass sich Steiner zumindest mit den Konzepten Dalcrozes auseinandersetzte. Dass er die künstlerischen Versuche Duncans oder Fullers kannte, ist meiner Meinung nach anzunehmen.⁵³ Beide entwickelten eine Art «Bewegungsalphabet», allerdings mit einem grundlegenden Unterschied: Während sich Dalcroze von musikalischer Seite dem Thema Bewegung nähert und einen musikalischen Ausdruck finden will, bei dem der Rhythmus eine zentrale Rolle spielt, ist es Steiners Ziel, die Sprache neben ihrem Klang zusätzlich zu visualisieren. Es geht Steiner daher weniger um die individuelle Persönlichkeit des tanzenden Menschen, sondern vielmehr um einen allgemeinen spirituell-okkulten Ausdruck, der durch die gesetzmäßige Ausbildung zu einem kollektiven seelischen Empfinden führe. Dieser ideelle, übergeordnete Hintergrund in Form der Anthroposophie ist der einzige nennenswerte Unterschied zu den sonstigen angeführten Beispielen, die im Kontext des «neuen» Tanzes stets angeführt werden. Dies bedeutet aber nicht, dass die übrigen Konzepte des «neuen» Tanzes frei von universellen Ansprüchen sind: So forderte Laban eine organisch gewachsene Kunst, in der die Körperbewegung auf die Ebene kristalliner Ordnung transformiert und damit selbst zum ästhetischen Bewegungsausdruck wird. In eine größere Ebene übersetzt bedeutet dies eine Veränderung der Gesellschaft durch den Tanz, da diese in der Tänzergemeinschaft aufgeht. Auch Dalcroze zielt mit seiner Erziehung aller Bevölkerungsschichten über die reine Schulung des Kör-

50 S. Huschka 2002, S. 74 und 177.

51 Dieser Punkt wurde (und wird bis heute) von den meisten Steiner-Anhängern nicht angeführt, da er die Einzigartigkeit seiner Entwicklung in Frage gestellt hätte; aber auch eine vergleichende Analyse von Steiner und Dalcroze wurde bisher nicht eingehend vorgenommen. Der Begriff der «Eurythmie» hielt sich v.a. im Zusammenhang der Anthroposophie aufgrund seiner Rezeption.

52 Steiner 1982, S. 31.

53 Ohlenschläger (1999, S. 47) hingegen geht davon aus, dass Steiner keinen der eben genannten kannte.

perlichen hinaus auf eine allumfassende Lebenshaltung des Menschen. Derartige Visionen hatten sowohl bei Laban als auch bei Dalcroze und Steiner zur Folge, dass sie bei ihren Inszenierungen und in ihren Ausbildungsstätten mit Laien arbeiteten; eine Idee, von der sich Wigman bewusst abgrenzt. Sie vertritt vehement die These der Unantastbarkeit des Tanzes und trat damit auf dem Tänzerkongress in Essen im Sommer 1928 offensichtlich in Opposition zu Laban.⁵⁴ Ihre Experimente zur dynamischen Qualität der Körperbewegung sowie die eigenräumlichen Gestaltungsmöglichkeiten brachten ihr den Ruf der Personifizierung einer neuen Tanzästhetik ein, wie sie heute noch in Ballettschulen gelehrt und auf Bühnen praktiziert wird.

Damit tritt zu den bereits vorgestellten Konzepten der bis heute praktizierten ›Rhythmischen Gymnastik‹ von Dalcroze und den tanztherapeutischen Ansätzen Labans, mit Steiners Eurythmie eine weitere Bewegungsschulung. Sie bedient damit zum einen pädagogische und therapeutische Ansätze, die auf das Freisetzen kreativen Potenzials zielen, und stellt zum anderen mit ihrer Visualisierung von Gedichten, Musik etc. eine Bühnenaufführungsform dar.⁵⁵ Damit bewegt sie sich gewissermaßen zwischen den Polen Labans und Wigmans und es verwundert umso mehr, dass diese Form der Entfesselung des Körpers bei Steiner bisher von der Forschung im Kontext des ›neuen‹ Tanzes nicht wahrgenommen wurde.

54 Siehe ausführlich zum Tänzerkongress Ausst. Kat. «... jeder Mensch ist ein Tänzer.» 1993, S. 72–90.

55 So zeigt die eigens eingerichtete ›Goetheanum-Bühne‹ auch heute noch eine rege Aktivität (s. <http://www.goetheanum-buehne.ch/1303.html>, 7.5.2012) und ergänzt damit die ansonsten im Lehrplan sämtlicher Waldorfschulen fest angelegte Eurythmie.

Sylvia Denise Brodersen

Von der Straße in das Modemagazin

Über den modischen Körper im öffentlichen Raum

I

Im August 1980 erschien die erste Ausgabe des Londoner Magazins *i-D*. Terry Jones, ehemaliger Art Director der britischen *Vogue*, rief *i-D* mit der Intention ins Leben, das weltweit erste Fashion Fanzine zu gründen.¹ Die ersten sog. Punk Fanzines tauchten Mitte der 1970er Jahre auf und bestachen bewusst durch eine amateurhafte do it yourself-Ästhetik, um sich von den kommerziell etablierten Magazinen zu unterscheiden.² Terry Jones übernahm das experimentelle Erscheinungsbild der Fanzines mit der Intention, die Individualität des Magazins in den Fokus zu rücken. «*i-D* is a Fashion/Style Magazine, Style isn't what but how you wear clothes. Fashion is the way you walk, talk, dance and prance. Through *i-D* ideas travel fast and free of the mainstream – so join us on the run!»³, heißt es auf der Rückseite von *The i-D One Issue*. Demzufolge definiert sich das Magazin nicht als reines Mode-, sondern auch als Stilmagazin und legt den Fokus auf Qualitäten wie Kreativität, Unangepasstheit und Aktualität. Die Frage wird aufgeworfen, wie die Verweise auf subkulturelle Ästhetiken eingesetzt werden, um die genannten Eigenschaften zu visualisieren. Anhand der Fotostrecke *WiLD!*, die in der ersten Ausgabe unter der Rubrik STRAIGHT UP erschien, soll im Folgenden untersucht werden, welche Strategien eingesetzt wurden, um sich als Stilmagazin zu etablieren und sich von den Konventionen traditioneller Modemagazine zu distanzieren.

II Direkt von der Straße

Die von Steven Johnston fotografierte Serie *WiLD!* setzt sich aus 29 schwarz-weiß Aufnahmen zusammen, in denen in Ganzkörperansicht scheinbar gewöhnliche Menschen zu sehen sind. Einzelnen oder teilweise auch in Gruppen wurden die Porträtierten vor hellen Wänden positioniert. Eröffnet wird die Strecke mit Colin, dessen Name dem seitlich angebrachten Textfeld mit senkrechter Schrift zu ent-

1 Dylan Jones: o.T. In: Terry Jones (Hrsg.): *Smile i-D. Fashion and style. The Best from 20 Years of i-D*. Köln 2001, S. 10–12, hier S. 10 und Terry Jones: So Far So Good. In: Ebd., S. 23–26.

2 Zur Ästhetik der Punk Fanzines s. auch David Crowley: *Magazine Covers*. London 2006, S. 106.

3 Zit. nach: Jones 2001, S. 10.