

Schon nach den ersten Takten wusste man: Aus diesem jungen Wesen sprüht der Funke der Begnadung. Und es wurde ein beglückender Abend. Yvonne Georgi, sie hat das drängende, strömende, untrügliche Gefühl für das Wesen des Tanzes. Noch scheint es bisweilen eine zitternde, leidenschaftliche Hingabe an ihre Aufgabe, die Glückseligkeit des ersten jugendlichen Lebens, das alle Schranken noch am liebsten überfliegen möchte. Und man fliegt gerne mit. Prachtvoll, diese straffe ganz aus dem Innern quellende Frische. Prachtvoll, wie sich in dem blassen Gesichtchen alles widerspiegelt, was sie mit dem Körper ausdrücken will. Der „Tanz der Furcht“, der „Tanz des Bösen“, (Beides nur von dumpfen Geräuschinstrumenten illustriert), einfach elementar-erschütternd. Tanz und Ton waren eng verschwistert. So war es kein Wunder, dass der Erfolg des Abends in kerzengerader Linie aufstieg. Das Publikum wollte sich nicht beruhigen. Yvonne Georgi wird hoffentlich bald an einer der ersten Stellen stehen.

Hannoverscher Anzeiger, 9. März 1924

Es ist schön zu sehen, dass sich auch junge Menschen für Theatergeschichte interessieren. Mit der Schülerin Frida Marlene Schmidt aus Hannover hatten wir im letzten Jahr schon Kontakt, als sie für den Geschichtswettbewerb des Bundespräsidenten über die Tänzerin und Choreografin Yvonne Georgi bei uns recherchiert hat. Ihren Beitrag finden Sie auch auf unserer Internetseite.

Und so haben wir uns gefreut, dass Frida Marlene Schmidt nun auch für ihre Facharbeit in ihrer Schule wieder auf das Thema Tanz zurückgekommen ist: „Ausdruckstanz in den zwanziger Jahren – Reformbewegung? Wie sich das Frauen- und Gesellschaftsbild durch den Ausdruckstanz ändert, beispielhaft beurteilt an Tanzfotografien der Tänzerin Yvonne Georgi.“

Bevor Sie hier Ihren Text zum Ausdruckstanz lesen können, haben wir Frida Marlene Schmidt noch gebeten, etwas über ihren Zugang zum Tanz zu erzählen: „Ich bin seit meinem 10. Lebensjahr im Mädchenchor Hannover, und ich habe erst als Kind, dann später nochmal intensiver als Jugendliche, Ballett getanzt und mach es immer noch! Als ich vom Geschichtswettbewerb des Bundespräsidenten mit dem Motto ‚Sport macht Geschichte‘ erfahren habe, war für mich klar, dass ich daran teilnehmen möchte, indem ich über eine lokale Tänzerin forsche. Auf Yvonne Georgi bin ich dann tatsächlich über meine Ballettlehrerin gekommen, die mir von ihr, als inspirierende Persönlichkeit, erzählt hat, die sie selbst noch in Hannover erlebt hat. Während ich dann für den Wettbewerb recherchiert habe, habe ich gemerkt, dass die Entstehung des Ausdruckstanzes unglaublich eng verbunden ist, mit verschiedensten politischen und gesellschaftlichen Entwicklungen, besonders was das Frauen- und Geschlechterbild angeht. Deswegen habe ich mich, für meine Seminararbeit in der Schule, mit diesem Thema beschäftigt. Und da ich im Seminarkurs Fotografie bin, habe ich am Beispiel von Tanzfotografien Yvonne Georgis gearbeitet. Es hat mir super viel Spaß gemacht, da ich durch das Archiv des Theatermuseums ganz viel Material hatte. Ich habe sogar eine Schülerin Yvonne Georgis, die ich aus einem NDR-Interview über Georgi kannte (Renate Wasilenko), bei einem meiner Konzerte des Mädchenchores im Publikum wiedererkannt! So ist etwas von der Geschichte von Yvonne Georgi und dem Ausdruckstanz sogar ganz real in mein Leben getreten.“

Auf dem Titel sehen Sie eine der ersten Autogrammpostkarten von Yvonne Georgi – um 1924 – aus unserer Sammlung. Mit einem Motiv, das immer wieder auch von der Presse aufgenommen wurde. In einer Besprechung der Dresdner Neuesten Nachrichten zu einem Tanzabends von Yvonne Georgi vom März 1924 heißt es dazu: „Yvonne Georgi ist ein ursprüngliches Talent, ein Charakter, der einen durch seine Äußerungen in lebhafteste Spannungen bringt. Der Rhythmus ist ihr eingefleischt. Schnellende Bewegungen wechseln urplötzlich mit weit ausholender Rasereien, die ganz ihrem Temperament entsprechen.“ Ein Eindruck, der auch die Fotografie auf der Postkarte nur bestätigen kann.

Ausdruckstanz in den zwanziger Jahren – Reformbewegung? Wie sich das Frauen- und Gesellschaftsbild durch den Ausdruckstanz ändert, beispielhaft beurteilt an Tanzfotografien der Tänzerin Yvonne Georgi. Von Frida Marlene Schmidt

In unserer heutigen Gesellschaft sind die sogenannten „goldenen Zwanziger“ allgemein bekannt für einen umfangreichen, gesellschaftlichen Wandel. Sie stehen in starkem Kontrast zu den eher „düster“ angesehen Kriegsjahren davor und danach, oder den Jahren um 1900, die mit vielen gesellschaftlichen Problemen und Herausforderungen, wie Industrialisierung und Armut assoziiert werden. Dagegen denkt man bei den 1920er Jahren an ausgelassene Feiern, arbeitende Frauen mit „Bubiköpfen“, das Ablegen alter Konventionen und neue Musik und Literatur. Auch beim Thema Tanz und Bewegung gab es große Umbrüche und vielen Menschen kommt sofort der Charleston-Tanz, geradezu als Symbol dieser Zeit, in den Sinn. Doch die 1920er Jahre waren auch noch die Geburtsstunde eines ganz anderen Tanzes, einer vorher nie gekannten, neuen Form des Tanzes: des Ausdruckstanzes.

Aus diesem Grund beschäftigt sich diese Arbeit mit dem Thema, ob der Ausdruckstanz in den 1920er Jahren, durch seine radikale Andersartigkeit, seine Vertreter und Vertreterinnen, seine Ziele und seine Auswirkungen, nicht über einen neuen Tanzstil hinaus, eine Reformbewegung war. Eine Bewegung, die maßgeblich mit dem Wandel der Gesellschaft und speziell mit dem Wandel des Frauen- und Geschlechterbildes zu tun hatte.

Ziel dieser Arbeit ist es, anhand von Tanzfotografien der Tänzerin Yvonne Georgi, die eine der ersten prominenten Vertreterinnen des Ausdruckstanzes war, anschaulich und beispielhaft die Veränderungen in Tanz und Gesellschaft zu beurteilen. Dazu werden auch Vergleiche mit anderen Tanzfotografien und den darauf abgebildeten Tänzer und Tänzerinnen dienen, genauso wie der Bezug auf Fachliteratur.

Als Reform bezeichnet man einen Prozess der Umgestaltung bestehender Verhältnisse.¹ Diese können sich auf den gesellschaftlichen, politischen, religiösen, künstlerischen oder auch wirtschaftlichen Bereich beziehen. Demnach ist eine Reformbewegung, eine Gruppierung von Menschen, die mit den bestehenden Verhältnissen, Normen oder Regeln in einem bestimmten Bereich unzufrieden ist und eine Reform durchsetzen möchte.² Eine Reformbewegung ist nicht als homogene Vereinigung zu sehen, sondern ergibt sich eher aus der Situation heraus, in der eines zum anderen führt. Natürlich können Reformen auf einer bestimmten Ebene auch Reformen auf einer anderen Ebene nach sich ziehen.³ So reden wir im Falle des Ausdruckstanzes von einer Reformbewegung im Tanz, die jedoch wohlmöglich auch im sozial-gesellschaftlichen Bereich Neuerungen nach sich zog.

Ausdruckstanz bezeichnet eine Form des künstlerischen Tanzes, die ihre Anfänge um 1910 in Deutschland hatte, aber wirklich populär erst in der Weimarer Republik unter der Tänzerin und Choreographin Mary Wigman wurde.⁴ Er stand in großem Kontrast zur damals einzigen anderen Form des künstlerischen Tanzes in Deutschland, dem klassischen Ballett. Er wurde auch „moderner Tanz“ oder von Anhängern „absoluter Tanz“ genannt.

¹ Vgl. <https://www.duden.de/rechtschreibung/Reform> (Stand: 13.09.2021)

² Vgl. Frings, Andreas: Reformen. Grenzen und Möglichkeiten herrschaftlicher Steuerung durch institutionellen Wandel von der Antike bis zur Gegenwart, Mainz 2009

³ Vgl. ebd.

⁴ Vgl. <https://www.unesco.de/kultur-und-natur/immaterielles-kulturerbe/immaterielles-kulturerbe-deutschland/moderner-tanz> (Stand: 13.09.2021)



Abb. 1
Yvonne Georgi tanzt „Tijuca“ zu Musik von Darius Milhaud, ca. 1929

So schreibt Yvonne Hardt, Professorin für Tanzwissenschaft und Choreographie: „Der Begriff ‚absoluter Tanz‘ wurde bereits von Zeitgenossen geprägt, die damit auf die alleinige Aussagekraft des Körpers verwiesen und besonders dessen Fähigkeit, Emotionen darzustellen.“⁵ Denn darum ging es im Ausdruckstanz. Man wollte sich nicht mehr auf immer gleiche, starre Posen beschränken, sondern jegliche Art von Emotion darstellen.

Wenn man die Abb. 1, auf der die Ausdruckstänzerin Yvonne Georgi zu sehen ist, mit Abb. 2 vergleicht, auf der man die gefeierte Primaballerina Anna Pavlova sieht, kann man viele Unterschiede auf verschiedenen Ebenen ausmachen. Schon allein die Kleidung gibt viele Hinweise auf eine veränderte Darstellung. Anna Pavlova als „der sterbende Schwan“ in Saint-Saens berühmten Ballett „Karneval der Tiere“⁶, ist in ein Kostüm aus weißem Tüll gekleidet. Das enganliegende Mieder und der große, abstehende Rock sind mit Glitzer verziert und die Träger des Kostüms an den Schultern, werden von Federn verdeckt. Dazu trägt sie einen Haarschmuck, ebenfalls aus weißen Federn, und an den Füßen klassische Spitzenschuhe.

Yvonne Georgi dagegen trägt auf der Fotografie einen einfarbigen, eher dunklen, Zweiteiler. Dieser besteht aus einem langärmligen Oberteil, dass enganliegend und bauchfrei ist, und einem Unterteil, dass vermutlich eine kurze Hose ist, an die ein asymmetrischer Rock genäht wurde, mit Schlitz bis hoch zum Oberschenkel. Sie trägt keinerlei Schmuck und auch keine Schuhe, sondern tanzt barfuß.

So zeigt der Vergleich, dass die Kleidung der Ausdruckstänzerin deutlich schlichter ist, als die der Ballerina. Denn in klassischen Ballettaufführungen wurde oft eine Geschichte erzählt, die man mithilfe eines aufwändigen Bühnenbildes und bunten Kostümen für die Zuschauer wie ein lebendiges Märchen wirken lassen wollte. Man sollte in eine andere, zauberhafte Welt entführt werden, in der die Tänzer und Tänzerinnen, obwohl sie sich weiterhin bewegten wie Menschen, als Schwäne erkennbar sein sollten.⁷ Die Ballerina, im Mittelpunkt der Aufmerksamkeit, mit einem pompösen Rock, Spitzenschuhen, die die Beine optisch verlängern und einem Kopfschmuck der an eine Krone erinnert, wird hier in ihrer Rolle beneidenswert makellos, wie eine „Schwanenprinzessin“ dargestellt. Sie wirkt perfekt, für den Zuschauer unerreichbar.

Dagegen arbeitete man im Ausdruckstanz wieder vermehrt mit einfacher Kleidung, manchmal sogar nur mit Tanzkitteln.⁸ Denn man wollte sich nicht inszenieren oder inszenieren lassen, sondern der Körper sollte möglichst für sich sprechen und nichts sollte von der Darstellung ablenken.⁹ Das, was der Tänzer oder die Tänzerin beabsichtigte darzustellen, sollte allein durch Ausdruckswillen und Formkraft übermittelt werden.¹⁰

Beim Schnitt der Kleidung ist auffällig, dass der Zweiteiler von Yvonne Georgi einerseits körperbetont und freizügig ist, durch das bauchfreie, enge Oberteil, aber gleichzeitig auch zweckgebunden, durch die große Bein- und Bewegungsfreiheit, die er gewährt.

⁵ Hardt, Yvonne: Politisch Körper. Ausdruckstanz, Choreographien des Protests und die Arbeiterbewegung in der Weimarer Republik, Münster 2004, S. 2

⁶ Vgl. <https://www.gettyimages.de/detail/nachrichtenfoto/anna-pavlova-in-the-ballet-the-dying-swan-by-camille-nachrichtenfoto/464430441?adppopup=true> (Stand: 17.09.2021)

⁷ Vgl. www.kultur-fibel.de/Kultur%20Fibel%20Ballett,%20Tanzgeschichte_1.htm (Stand: 04.10.2021)

⁸ Vgl. Ochaïm, Brygida/ Wallner, Julia (Hrsg.): Der absolute Tanz. Tänzerinnen der Weimarer Republik, Berlin 2021, S. 36 f.

⁹ Vgl. ebd.

¹⁰ Vgl. Stöckemann, Patricia: Die Feier von Mary Wigman. Zwischen Tanzmoderne und Bauhaus. In: Adam, Hubertus/ Schöne, Sally (Hrsg.): Ausdruckstanz und Bauhausbühne, Hannover 2019, S. 24



Abb. 2
Anna Pavlova in dem Ballett „Karneval der Tiere“ von Camille Saint-Saens, 1914

„Die Darstellung der körpereigenen Ausdruckskraft entsprach dem zeittypischen Streben nach naturgemäßer Lebensführung, das auch in der Ernährungs- und Kleidungsreform oder in der Freikörperkultur seinen Niederschlag fand.“¹¹

Dieses Zitat nach dem Kunsthistoriker Hubertus Adam gibt sehr passend den Zeitgeist wieder, den wir auch in der Fotografie finden. Die Rückkehr zur natürlichen Darstellung der Tänzerin, durch eher unauffällige, praktische Kleidung, die aber trotzdem den Körper nicht verstecken sollte, sondern im Gegenteil mehr von ihm zeigt, ist auf dem Bild zu sehen. Auch der Barfuß Tanz ist ein Indiz zur Rückbesinnung auf die „Nacktheit“, die „Natur“, ganz nach dem Motto „so wie Gott uns schuf“. Es sollte nichts Schambehaftetes in der Zurschaustellung des wenig bekleideten Körpers liegen. Selbstbewusst, frei und natürlich sollte die Tänzerin sein.¹²

Manche anderen Ausdruckstänzerinnen waren noch deutlich provokanter als Yvonne Georgi und trieben diese neuen Werte so weit, dass sie durch schockierende Darstellungen gegen Konventionen, Snobismus, Scheinmoral und Gesellschaft rebellieren wollten, so wie die Nackttänzerin Celly de Rheidt, die sich 1922 wegen ihrer Pantomimendarstellung „die Nonne“ vor Gericht verantworten musste.¹³

Auch das Äußere der beiden Tänzerinnen, abgesehen von der Kleidung, zeigt einige Differenzen auf. Anna Pavlova hat lange Haare, die zu einer traditionellen Hochsteckfrisur geformt sind. Der „Dutt“ gehört nämlich genau wie das „Tutu“ zum klassischen Ballett dazu. Entstanden um so wenig wie möglich, gerade bei schnellen Drehungen („Pirouetten“), durch die Haare behindert zu werden und weil er den Blick auf den graziösen Hals freilegt.¹⁴ Zudem ist sie von einem zierlichen Körperbau, der den meisten professionellen Balletttänzern und Balletttänzerinnen inne ist.

Eine Görlitzer Ballettstudie zeigt, dass in Deutschland die professionellen Balletttänzerinnen im Durchschnitt nicht größer als 1,66 Meter sind und nicht mehr als 52 Kilogramm wiegen.¹⁵

Da sie beim Tanz mit dem Mann („Pas de deux“) aus ästhetischen Gründen, auch auf Spitzenschuhen, nicht unbedingt größer sein sollen als ihr männlicher Partner und der Tänzer sie gut über einen längeren Zeitraum heben und halten können soll, haben sich diese biometrischen Daten in der Ballettwelt verfestigt. Auch Anna Pavlova passte wahrscheinlich in dieses Muster. So entspricht ihr Erscheinungsbild ganz dem „homogenen look“ des „corps de ballet“ (Tanzensembles, direkt übersetzt „Ballettkörper“), der aufgrund der gleichen körperlichen Staturen und der gleichen Frisuren bei Balletttänzerinnen absichtlich hervorgerufen wird.¹⁶ Sie verkörpert ein Tänzerinnenideal, was gemein hin als traditionell „feminin“, grazil und anmutig angesehen wird.

Dagegen hat Yvonne Georgi auf der Fotografie eine Bobfrisur, die sie offen trägt. Mit dieser Frisur entsprach sie damals einem ganz anderen Typ Frau, der dabei war die Titelseiten der Illustrierten zu erobern.

¹¹ Adam, Hubertus: Über alle Himmel weg wollte ich tanzen. Höhere Menschen, Masken, Rhythmus und Räume für den Tanz. In: Adam, Hubertus/ Schöne, Sally(Hrsg.): Ausdruckstanz und Bauhausbühne, Hannover 2019, S. 156

¹² Vgl. ebd.

¹³ Vgl. Ochaim, Brygida/ Wallner, Julia(Hrsg.): Der absolute Tanz. Tänzerinnen der Weimarer Republik, Berlin 2021, S. 37

¹⁴ Vgl. <https://www.stuttgarter-ballett.de/blog/d-wie-dutt/> (Stand: 20.09.2021)

¹⁵ Prof. Dr. med. habil. Bräuer, Hans-Willi: Leistungsphysiologische Kenngrößen professioneller Balletttänzer. Görlitzer Ballettstudie. In: Deutsche Zeitschrift für Sportmedizin 10 (2004), S. 260

¹⁶ Vgl. <https://www.stuttgarter-ballett.de/blog/d-wie-dutt/> (Stand: 20.09.2021)

Die sogenannte „Neue Frau“ mit Kurzhaarschnitt oder „Bubikopf“ stand symbolisch für eine moderne, selbstbewusste Frau, die durch ihr androgynes Aussehen nach außen trug: „Alles was ein Mann kann, kann ich auch!“.¹⁷ Die „Neue Frau“ stand dafür, sich zu emanzipieren, selber arbeiten zu gehen und weniger an alten Konventionen festzuhalten. Gerade in der Künstler- und Tänzerszene verkörperten viele diesen neuen Frauentyp mit „maskulinem“ Erscheinungsbild, wie z.B. auch die Tänzerinnen Claire Bauhoff, Vera Skoronel, Anita Berber oder Valeska Gert und wurden so zu ikonischen Vorbildern der Frauenbewegung.¹⁸

Auch in der Haltung und der Bewegung, die auf den Fotografien zu erkennen ist, kann man Einiges herauslesen. Anna Pavlova steht sehr gerade, ihre Arme sind leicht gespreizt, mit langen Fingern, symmetrisch zu beiden Seiten über den Rock gestreckt. Nur ihr Kopf ist leicht zur rechten Seite geneigt. Diese aufrechte, ausbalancierte Haltung ist auch unbedingt nötig, um, wie sie es tut, in einer engen 5. Position auf der ganzen Spitze zu stehen. Die 5 Ballettpositionen wurden schon Ende des siebzehnten Jahrhunderts von Pierre Beauchamp, dem Leiter der ersten Ballett-Kompanie unter Ludwig XIV, benannt und sind bis heute die Grundelemente des klassischen Balletts.¹⁹ Von der Auswärtsdrehung der Beine und Füße Pavlovas (dem „en dehors“), bis zur Fingerhaltung (Mittelfinger und Daumen nähern sich leicht einander an) findet man in ihrer Haltung für fast alles jahrhundertealte Regeln, die immer noch aktuell sind. Das „en dehors“ z.B. wurde aus ästhetischen Gründen (es macht das Bein länger und die Gestalt eleganter), sowie aus technischen Gründen (das Bein lässt sich so vor allem zur Seite hoch anheben) im siebzehnten und achtzehnten Jahrhundert entwickelt.²⁰ So ist ihre Haltung wieder eine Bestätigung des traditionellen Bildes der Tänzerin, als Präsentantin einer eleganten, femininen, graziösen Kunstform, die dem Zuschauer ästhetische Freude bereiten soll und in der Tanz und Tänzerin in perfektem, harmonischem Gleichgewicht sind.

Dagegen ist Georgis Haltung sehr viel freier, weniger balanciert und wirkt dynamischer und „wilder“. Sie steht leicht in die Knie gegangen, hat die Beine überkreuzt und Oberkörper und Kopf stark zur linken Seite gebogen, während sie mit den Armen eine Gegenbewegung, eine Art Kreis, zur rechten Seite formt. Das kommt daher, dass man sich im Ausdruckstanz von Regeln löste und stattdessen die Einheit von Ausdruck und Form im Mittelpunkt des Tanzes standen.²¹ Man begann viel zu experimentieren in den Bereichen der Bewegung und es gab neue Diskurse über Bewegungs-, Form- und Körperkonzepte, auch im Zusammenhang mit Boden- und Raumgeometrie,²² mit denen man teilweise begann, geometrischen Formen oder Körper in den Tanz zu integrieren.²³ Zwischen den Tetraedern, Oktaedern oder Dreiecken könnte auch der Armkreis Georgis seinen Ursprung gefunden haben.

In jedem Fall wollte man mit dem modernen Tanz nicht mehr eine Geschichte erzählen, sondern die eigenen Emotionen, Konflikte oder Triebe ausdrücken. Dies war für die Tänzer nur möglich, indem sie sich von dem Anspruch, dass Tanz etwas Schönes sein muss, lösten.

¹⁷ Vgl. Ochaim, Brygida/ Wallner, Julia(Hrsg.): Der absolute Tanz. Tänzerinnen der Weimarer Republik, Berlin 2021, S. 37

¹⁸ Vgl. ebd.

¹⁹Vgl. www.kultur-fibel.de/Kultur%20Fibel%20Ballett,%20Tanzgeschichte_1.htm (Stand 24.09.2021)

²⁰ Vgl. <https://www.stuttgarter-ballett.de/blog/e-wie-en-dehors> (Stand 24.09.2021)

²¹ Vgl. Bach, Rudolph: Das Mary Wigman-Werk. Mit Beiträgen von Mary Wigman und 80 Abbildungen, Dresden 1933, S.24

²² Vgl. Stöckemann, Patricia: Die Feier von Mary Wigman. Zwischen Tanzmoderne und Bauhaus. In: Adam, Hubertus/ Schöne, Sally(Hrsg.): Ausdruckstanz und Bauhausbühne, Hannover 2019, S. 27

²³ Vgl. ebd.

Nicht selten hatten die Tänze deswegen etwas Animalisches, Destruktives oder Bedrohliches.²⁴

Und gerade weil viele der ersten Ausdruckstänzerinnen sich diese neue Tanzphilosophie zu eigen machten und selber choreographierten, verkörperten sie als Tänzerinnen nicht mehr nur das Bild der „Muse“, sondern prägten das Bild der Tänzerin als ernstzunehmender Künstlerin. Viele waren nicht mehr nur Mitglieder in einem Ensemble, sondern selbstständig und somit auch finanziell unabhängig, wie z.B. auch „die Mutter des Ausdruckstanzes“ Mary Wigman, die schon 1920 ihre eigene Tanzschule für „modernen Tanz“ in Dresden eröffnete.²⁵

Nach dem Vergleich zwischen den Frauenbildern, möchte ich nun auch noch einen anderen Aspekt beleuchten: Die Darstellung der Rollen- und Geschlechterbilder im Ausdruckstanz. Dies ist besonders gut möglich, indem man sich Tanzfotos von dem Ausdruckstänzer Harald Kreutzberg ansieht. Doch nicht nur sein Portrait (Abb. 3) ist in dieser Hinsicht sehr interessant. Harald Kreutzberg war viele Jahre lang Yvonne Georgis Tanzpartner, mit dem sie als Duo auftrat. Gerade Fotos von ihren gemeinsamen Choreographien geben Auskunft darüber was „männlich“ und „weiblich“ im Tanz bedeutete und wie damit umgegangen wurde.

Bei der Betrachtung von Abb. 3 wird deutlich, dass Harald Kreutzberg viel mit diesen Attributen spielte. Er trägt einen leichten, enganliegenden Umhang, der wegen eines langen Schlitzes, von der Schulter abwärts, den Blick auf seinen nackten Oberkörper frei gibt. Außerdem ist er mit einer schwarzen Mütze und Handschuhen bekleidet. Auf der Stirn sitzt ihm eine hochgeschobene, dunkle Augenmaske und eine weitere, allerdings helle, hält er in der Hand. Er hat sich auf dem Bild sitzend postiert, mit den Beinen zur linken Seite. Kopf und Blick sind nach rechts unten gesenkt und er zieht die Schultern leicht hoch. Auffällig sind auch seine Hände, die er im Schoß überkreuzt und deren Finger nach oben gespreizt sind.

Durch den fehlenden Schutz der leichten Kleidung, die „Demaskierung“, die schützend hochgezogenen Schultern und die schüchterne, verschämte Körperhaltung, drückt seine Pose Unsicherheit aus. Er wird so dargestellt, wie Männer zu dieser Zeit nur selten; verletzlich und emotional. „Die Irritationen, die der tanzende Mann auslöst, entstehen aus der Abweichung von der vorgegebenen männlichen Geschlechterrolle, und zwar auf sexuellem („Transvestitentum“), künstlerischem (Tanz als Domäne der Frau) und sozialem („Füllt Tanz das Leben eines „wirklichen“ Mannes aus“) Bereich.“²⁶ Mit diesem Zitat des Tanzjournalisten Klaus Kieser wird gleich deutlich, welche Diskussionen eine solche Darstellung eines Tänzers in den zwanziger Jahren auslöste. Denn in der Gesellschaft und auch in der Kunst waren „männlicher“ und „weiblicher“ Tanz oft über gewisse Attribute definiert, die einen Tanz, als dem einen oder dem anderen Geschlecht zugehörig, auszeichneten.²⁷ Wilm Burghardt beschreibt diese Definitionen 1926 wie folgt:

²⁴ Vgl. Müller, Hedwig(Hrsg.): Mary Wigman. Leben und Werk der großen Tänzerin, Berlin 1986, S.198

²⁵ Vgl. ebd.

²⁶ Schneider, Katja/Kieser, Klaus: „Männertänze“ oder „Das Problem des männlichen Tanzes“. Harald Kreutzberg im Spiegel der Presse (1923-1945). In: Peter, Franz Manuel (Hrsg.): Der Tänzer Harald Kreutzberg, Berlin 1997, S. 99

²⁷ Vgl. ebd. S.100

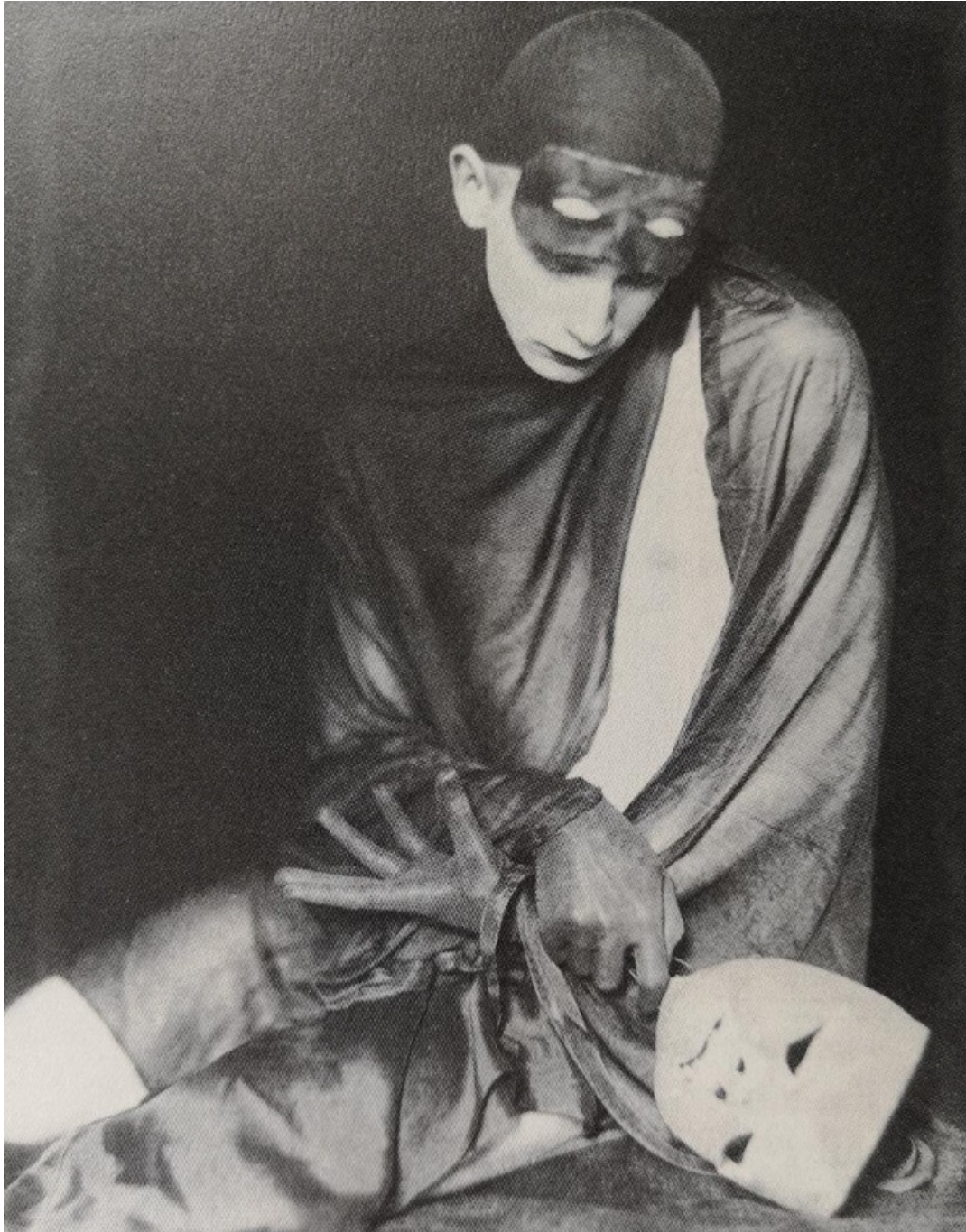


Abb. 3
Harald Kreutzberg als Narr, ca. 1926

„Ein „männlicher Tanz“ ist formstrenge, analytisch, kraftvoll, über die Musik dominierend, „real, materiell“; „weibliches Tanzen“ dagegen zeichnet sich aus durch Empfindsamkeit, Anmutigkeit, es wirkt symbolisch „mütterlich dienend“ und ordnet sich der Musik unter.“²⁸

Harald Kreutzberg ließ sich von solchen Meinungen nicht abhalten, schon in den ersten Jahren seines Auftretens in seinen Choreographien Elemente beider Geschlechter zu vereinen oder zwischen ihnen zu changieren²⁹ so wie wir es auch auf Abb. 3 sehen können. Diese Art des Tanzes und der Selbstdarstellung übernahm er auch mit in den gemeinsamen Tanz mit Yvonne Georgi, die ja auch selbst, wie schon beschrieben, als „Neue Frau“ sehr androgyn in ihrem Auftreten war. Gemeinsam brachten sie das Spiel mit den Geschlechterrollen auf ein Niveau, auf das sich vorher nicht viele getraut hatten.

In Abb. 4 sieht man Georgi und Kreutzberg, beide in genau den gleichen, schwarzen Ganz-Körper-Anzügen, die mit den Ziffern vier und fünf beschriftet sind, synchron die gleichen Tanzschritte machen und so auf dem Bild eine fast identische Körperhaltung einnehmen. Sie sind leicht in den Knien, stehen auf dem linken Bein, haben das Rechte angehoben und haben ihre Arme in einer runden Haltung, mit geballten Fäusten, nach links bewegt. Die Köpfe sind nach rechts gerichtet. In dem Bild ist viel Schwung und Kraft, die Körper sind spannungsvoll, man sieht die Muskeln beider Tänzer. Aus diesen Gründen wirkt der Tanz von Energie, Kraft und Entschlossenheit geprägt (also den eher „männlichen“ Attributen), jedoch mit Eleganz und im gegenseitigen Einvernehmen vorgetragen. So ist dies ein Tanz, in dem zwischen der (Geschlechter-)Rolle Georgis und Kreutzbergs keine Unterschiede zu sehen sind.

Diese Aussage trifft ebenfalls zu, wenn man sich Abb. 5 ansieht, allerdings auf eine vollkommen andere Art umgesetzt. Auf dem Portrait sind die Tänzer von der Brust aufwärts, in einer verschlungenen Pose zu sehen. Sie tragen beide die gleiche, dunkle Schminke auf Augenlidern und Lippen und eine ähnliche Tunika. Allerdings ist die von Harald Kreutzberg dunkel und die von Yvonne Georgi hell. Georgis Kopf ist am rechten, unteren Bildrand zu sehen. Sie hat die Augen geschlossen und ihren Kopf in eine waagerechte Haltung gebracht. Ihre linke und Kreutzbergs rechte Hand liegen (wie zum Schlaf) an ihrer linken Wange. Ihr rechter Arm ist gerade nach oben gestreckt und steht so in einem 90 Grad Winkel zu ihrem Kopf. Harald Kreutzberg steht hinter ihr, sein Gesicht ist umrahmt von Georgis nach oben gestrecktem Arm und seinem eigenen Linken. Den streckt er nach oben und knickt ihn am Ellenbogen um 90 Grad über seinem Kopf ab, damit sich auch das andere Händepaar der Tänzer berühren kann.

Durch das Überkreuzspiel der Hände, die jeweils mit der „Gegenhand“ der/des anderen Tänzer und Tänzerin ein Paar bilden, stellen die Beiden auch auf dieser Fotografie wieder eine Einheit da. Allerdings nicht mehr, indem sie die gleichen Bewegungen machen, sondern im Gegenteil. Georgi ist hell, Kreutzberg dunkel, Georgi schläft, Kreutzberg wacht, da wo die eigene Hand nicht hinkommt, hilft die andere. Sie sind nicht mehr gleich(-berechtigt) indem sie identisch sind, sondern indem sie sich ergänzen. Nur gemeinsam werden sie zu etwas Ganzem, zu einer Figur, zu einem Körper. So zeigt sich, dass sie sehr wohl unterschiedliche Rollen im Tanz einnahmen, wobei es aber nie die typische Aufteilung in eine unterlegene und eine überlegene Rolle gab.

²⁸ Burghardt, Wilm: Der männliche Tänzer. In: Die Schönheit. Heft 22 (1926), S.78

²⁹ Vgl. Schneider, Katja/Kieser, Klaus: „Männertänze“ oder „Das Problem des männlichen Tanzes“. Harald Kreutzberg im Spiegel der Presse (1923-1945). In: Peter, Franz Manuel (Hrsg.): Der Tänzer Harald Kreutzberg, Berlin 1997, S. 101



Abb. 4
Yvonne Georgi und Harald Kreutzberg in einem Tanz der „Stravinsky-Suite“, 1928



Abb. 5
Yvonne Georgi und Harald Kreutzberg, 1929

Schon gab es Tänze in denen der/die Eine mit „weichem und schwingenden“ Charakter und der/die Andere „schwer und herb“ tanzte (wobei oft Kreutzberg Ersteres und Georgi Zweiteres zugeschrieben wurde), doch waren sie stets gleichberechtigt im Tanz.³⁰

Diese unkonventionelle Art Geschlechterrollen verschwimmen zu lassen, zu wechseln oder hin und her zu tauschen, hatte zur Folge, dass man sich zunehmend Gedanken über die Sinnhaftigkeit der Unterteilung von Geschlechterrollen im Ausdruckstanz machte.³¹ Klaus Kieser zitiert in seinem Buch sogar Tageblätter, wie den Frankfurter Generalanzeiger, die in ihren Kritiken zum Ausdruckstanz von Entsexualisierung des Tanzes und stattdessen von Individualisierung sprechen, welche erreicht wird, indem „in der Sprache des Körperausdrucks nicht nach Geschlechtern differenziert“³² wird.

Daran zeigt sich, wie groß der öffentliche Diskurs und die Infragestellung des traditionellen Rollen- und Geschlechterbildes durch den Ausdruckstanz war, und was für fortschrittliche Ansichten die Tänzer und Tänzerinnen durch ihre Kunst nach außen trugen. Denn die Tänzer und Tänzerinnen nutzten und inszenierten dabei bewusst ihre Körperlichkeit und Bewegungen als Mittel der Kritik und des politischen und gesellschaftlichen Engagements.³³ So spielte z. B. die Ausdruckstänzerin Anita Berber auch in Tanzfilmen des Regisseurs Richard Oswald mit, der in seinen Filmen, auch ehemals tabuisierte Themen wie Homosexualität und Schwangerschaftsabbruch nicht aussparte.³⁴

Abschließend kann ich zusammenfassen, dass der Ausdruckstanz über seine offensichtliche Funktion als neue Tanzform, wohl klar als Reformbewegung einzuordnen ist. Die Tänzerinnen und Tänzer setzten sich mit ihrer Kunst über alte Konventionen hinweg, und signalisierten so, dass sie das traditionelle Frauenbild und die Geschlechter- und Rollenverteilung auf vielen Ebenen reformieren wollten.

Das taten sie, indem sich der Ausdruckstanz radikal vom klassischen Tanz unterschied, was schon allein im Vergleich der Äußerlichkeiten der Tänzer und Tänzerinnen gut zu beurteilen ist. Durch einen ganz anderen Einsatz und Umgang mit Kleidung und Kostümen wurde ein neues Körperverständnis, vor allem für den weiblichen Körper, propagiert, dass statt Schönheitsidealen, Natürlichkeit und Selbstbewusstsein vermittelte. Zudem entfernte man sich von der Vorstellung, dass Tanz etwas „Schönes“ sein muss und wagte sich auch an groteske Darstellungen, wodurch die Kunst der Frauen weniger als „Schönmalerei“ bezeichnet wurde und sie als unabhängige Künstlerin ernster genommen wurde. Viele Tänzerinnen wurden so, auf Grund ihres unkonventionellen Aussehens und Auftretens, Vorbilder der Frauenbewegung.

Auch eine angeregte Debatte zur Sexualität, sexuellen Identität und der Infragestellung der Rollenverteilung, wurde vom Ausdruckstanz angefacht. Es gab viele Choreographien in denen die Tänzer und Tänzerinnen mit den Attributen spielten, die als „typisch männlich“ oder „typisch weiblich“ galten und diese hin und her tauschten. So verschwammen oftmals die „Grenzen“ zwischen den Geschlechtern oder die Rollen wurden getauscht, wodurch sie eine Öffnung hin zur Diversität und Gleichberechtigung erreichen wollten.

³⁰ Vgl. Schneider, Katja/Kieser, Klaus: „Männertänze“ oder „Das Problem des männlichen Tanzes“.

Harald Kreutzberg im Spiegel der Presse (1923-1945). In: Peter, Franz Manuel (Hrsg.): Der Tänzer Harald Kreutzberg, Berlin 1997, S. 102

³¹ Vgl. ebd.

³² Ebd.

³³ Vgl. Hardt, Yvonne: Politische Körper. Ästhetische und soziale Grenzüberschreitungen im Ausdruckstanz. In: Ochaim, Brygida/ Wallner, Julia(Hrsg.): Der absolute Tanz. Tänzerinnen der Weimarer Republik, Berlin 2021, S. 188

³⁴ Vgl. Ochaim, Brygida/ Wallner, Julia(Hrsg.): Der absolute Tanz. Tänzerinnen der Weimarer Republik, Berlin 2021, S. 40

So ist also Tanz nicht gleich Tanz, sondern in diesem Fall wurden die Bühnen der 1920er Jahre zu einem öffentlichen Raum für soziale Reformanstöße und gesellschaftliche Utopien von einer offeneren und gleichberechtigten Gesellschaft in einer Welt zwischen zwei Weltkriegen.

Literaturverzeichnis

Fachbücher

Adam, Hubertus/ Schöne, Sally(Hrsg.): Ausdruckstanz und Bauhausbühne, Hannover 2019

Bach, Rudolph: Das Mary Wigman-Werk. Mit Beiträgen von Mary Wigman und 80 Abbildungen, Dresden 1933

Hardt, Yvonne: Politisch Körper. Ausdruckstanz, Choreographien des Protests und die Arbeiterbewegung in der Weimarer Republik, Münster 2004

Müller, Hedwig(Hrsg.): Mary Wigman. Leben und Werk der großen Tänzerin, Berlin 1986

Ochaim, Brygida/ Wallner, Julia(Hrsg.): Der absolute Tanz. Tänzerinnen der Weimarer Republik, Berlin 2021

Peter, Franz Manuel (Hrsg.): Der Tänzer Harald Kreutzberg, Berlin 1997

Aufsätze

Adam, Hubertus: Über alle Himmel weg wollte ich tanzen. Höhere Menschen, Masken, Rhythmus und Räume für den Tanz, In: Adam, Hubertus/ Schöne, Sally (Hrsg.): Ausdruckstanz und Bauhausbühne, Hannover 2019

Burghardt, Wilm: Der männliche Tänzer. In: Die Schönheit. Heft 22 (1926), S.78

Hardt, Yvonne: Politische Körper. Ästhetische und soziale Grenzüberschreitungen im Ausdruckstanz. In: Ochaim, Brygida/ Wallner, Julia(Hrsg.): Der absolute Tanz. Tänzerinnen der Weimarer Republik, Berlin 2021

Prof. Dr. med. habil. Bräuer, Hans-Willi: Leistungsphysiologische Kenngrößen professioneller Balletttänzer. Görlitzer Ballettstudie. In: Deutsche Zeitschrift für Sportmedizin 10 (2004), S. 260

Schneider, Katja/Kieser, Klaus: „Männertänze“ oder „Das Problem des männlichen Tanzes“. Harald Kreutzberg im Spiegel der Presse (1923-1945), In: Peter, Franz Manuel (Hrsg.): Der Tänzer Harald Kreutzberg, Berlin 1997

Stöckemann, Patricia: Die Feier von Mary Wigman. Zwischen Tanzmoderne und Bauhaus, In: Adam, Hubertus/ Schöne, Sally(Hrsg.): Ausdruckstanz und Bauhausbühne, Hannover 2019

Internetquellen

Anonym:[Dudeneintrag: Reform] <https://www.duden.de/rechtschreibung/Reform>
(Stand: 13.09.2021)

Anonym: Moderner Tanz – Stilformen und Vermittlungsformen der Rhythmus- und Ausdruckstanzbewegung, <https://www.unesco.de/kultur-und-natur/immaterielles-kulturerbe/immaterielles-kulturerbe-deutschland/moderner-tanz>
(Stand: 13.09.2021)

Boekhorst, Pia: D wie Dutt, <https://www.stuttgarter-ballett.de/blog/d-wie-dutt/>
(Stand: 20.09.2021)

Boekhorst, Pia: E wie en dehors, <https://www.stuttgarter-ballett.de/blog/e-wie-en-dehors>
(Stand 24.09.2021)

Eilenberg, Armin: Tanzgeschichte. Vom 17. Jahrhundert bis zum 21. Jahrhundert, www.kultur-fibel.de/Kultur%20Fibel%20Ballett,%20Tanzgeschichte_1.htm
(Stand: 04.10.2021)