



Staats- und  
Universitätsbibliothek  
Bremen

# **Staats- und Universitätsbibliothek Bremen**

**DFG Projekt Die Grenzboten**

## **Die Grenzboten**

**Berlin u.a., 1841 - 1922**

Böhme, Fritz: Tanzkunst

**urn:nbn:de:gbv:46:1-908**

## Tanzkunst

Von Fritz Böhme

Auf dem Gebiet der Tanzkunst erleben wir augenblicklich das Werden einer neuen Entwicklungsphase. Sie begann, nach Anregungen und im Sande verlaufenen Bestrebungen in der Mitte des vorigen Jahrhunderts, mit dem Auftreten der Amerikanerin Isadora Duncan in den neunziger Jahren in Richtung und Zielsicherheit sich zu klären, und hat nun in einer Reihe von Tänzerinnen und teils beschreibenden, teils grundsätzlichen Schriften über Tanzkunst sich soweit zu einer Bestimmbarkeit durchgerungen, daß man das Neue von dem bisher Geltenden abzugrenzen imstande ist. Allerdings werden diese Abgrenzungen in der breiten Masse des Publikums noch keineswegs klar gesehen, ja zumeist noch nicht einmal gefühlt. Irrtümer, Verwechslungen, Vorurteile spielen infolge der labilen Terminologie der Übergangszeit eine große Rolle, und der eine nennt Tanzkunst, was ein anderer vielleicht mit dem Begriff Tanz, aber niemals mit dem der Kunst in Verbindung bringen könnte. Da das Tanzen allerorten auf der Erde zu einer Art Epidemie geworden ist, glaubt jeder, der halbwegs den Volkstanz bewältigt, über Tanzkunst mitreden und urteilen zu dürfen, so daß wir einem Chaos ungeklärter Auffassungen gegenüberstehen, deren Aufhellung nur von Nutzen sein kann.

Will man dem Wesen des Tanzes als künstlerischer Schöpfung näher kommen, so muß man ihn in erster Linie von dem Tanz als Gesellschaftsspiel scheiden. Der Gesellschaftstanz, die kultivierte oder auch entartete Form des Volkstanzes, dient der geselligen Unterhaltung und ist Ausdrucksform der (sonst konventionell eingeengten, im Tanzspiel gelockerten) Beziehungen der Geschlechter zueinander. Er verlangt die Leistung einer bestimmten Anzahl von Fertigkeiten, die als rhythmische Fortbewegung auf der Fläche dem Kunsttanz ähnlich, ihm aber nicht wesensgleich sind, da sie nicht Kunst, sondern Vergnügen bezwecken. Auch bei größerer Kompliziertheit und einer erweiterten Anforderung an die Fertigkeiten der Tänzer, bekommt der Gesellschaftstanz niemals künstlerische Formen, sondern ist lediglich eine Steigerung zur artistischen Leistung.

Ebenso muß man sich vor der Identifizierung von Pantomime, auch in der Form der musikalischbegleiteten, rhythmisierten

Pantomime und Tanzkunst hüten. Die Pantomime gehört ihrer ganzen Einstellung nach der theatralischen Kunst an, ist stummes Drama. Überzeugung wortgewordener Gedankenreihen in Körpersprache. Sie kulminiert in der charakterisierenden, gedanklich verständlichen Gebärde.

Es kann nicht geleugnet werden, daß Beziehungen zwischen diesen verschiedenartigen Gebieten vorhanden sind: Tanzkunst verwendet auch rhythmische Fortbewegung und Gebärde. Daß man aber zu einer Verwechslung kommen konnte, liegt daran, daß die alte Tanzkunst, das Ballett, diese dem Tanz als künstlerischer Gestaltung auch eigenen Züge so stark in den Mittelpunkt ihrer Schöpfungen stellte, daß das Wesentliche des Tanzes allmählich mehr und mehr in den Hintergrund trat. Das Ballett hat eine lange Entwicklungsgeschichte hinter sich, die Änderungen und Reformen gezeitigt hat; in den Grundzügen aber ist es sich gleich geblieben. Zurzeit befindet sich das Ballett wiederum in einem reformfreundlichen Zustande. Diese Erscheinung hat dazu geführt, seine Bestrebungen mit denen der neuen Tanzauffassung zu identifizieren und etwa das „Russische Ballett“ als Träger und Ausdruck des neuen Tanzwillens zu erklären. Aber weder das russische Ballett, noch das schwedische, noch auch die Neubildungen, die in Deutschland mit dem Namen Heinrich Kröllner in Verbindung zu setzen sind, stehen auf der Grundlage, die sich kundtut in Tänzen einer Mary Wigman, Gertrud Leistikow, Waleška Gert, Charlotte Vara, Gertrud Falke und anderer, in dem beschreibenden Werk Hans Brandenburgs „Der moderne Tanz“ (München, G. Müller) und in der Schrift des Tänzers Rudolf von Laban „Die Welt des Tänzers“ (Stuttgart, W. Seifert), um die beiden hauptsächlichsten Schriften über neue Tanzkunst zu nennen.

Alle Neubildungen und Formen des Balletts verließen nicht die Grundlage dieser Kunstübung, die ihr von Anfang an eigen war: und auch das, was man in neuerer Zeit einführte, war nicht ein Wachsen der tänzerischen Basis, sondern die Anwendung untänzerischer Hilfsmittel und Anleihen bei anderen Künsten und technischen Errungenschaften, die wohl die Wirkung des Balletts wiederbeleben, das Wesen aber nicht lebens-

kräftiger machen konnten, das über die einmal angefangenen Formen nicht hinauswuchs. Weder malerische Hintergründe, noch Änderung des üblichen Tanzkostüms und Arbeiten mit Lichteffekten änderten das Ballett; ja nicht einmal das zeitweilige Aufgeben des allein zum Spizentanz befähigenden Tanzschuhs und die Versuche, andere als Tanzmusik zum Hintergrund der Tänze zu machen, können als ein Weiterbilden des Balletts angesehen werden. Das Ballett blieb die Zurschaufstellung schöner, in Grazie und Leichtigkeit bewegter Glieder, es erschöpfte sich in Leistungen technischer Fertigkeiten und verblüffenden Könnens, es war weiches Einschmiegen und Anpassen an die Takte der Musik, es stand in keiner Beziehung zu den Bewegungen und Bewegtheiten des Lebens, sondern bereitete eine zerstreute Unterhaltung und einen angenehmen Genuß, den der Alltag sonst nicht zu bieten imstande ist. Das Ballett ist auch in neuem, berauschend schönem Gewande liebenswürdige Artifizik.

Es ist nicht möglich von dieser Einstellung her dem neuen Tanz verstehend nahezu kommen und, wer in der Erwartung derartiger Schaustellungen zu dem Tanzabend einer Tänzerin der neuen Richtung geht, wird sehr enttäuscht sein. Denn die neuen Bestrebungen auf dem Gebiete des künstlerischen Tanzes befinden sich von Anfang an in völligem Gegensatz zu der bisherigen Auffassung. Der neue Tanz ist geradezu geboren aus dem Gefühl, daß das Ballett verknochert, unbildsam, unzureichend für die Erfüllung des Begriffs einer selbständigen, auf sich bestehenden Tanzkunst ist. Er kämpft gegen die Gleichsetzung von Kunstfertigkeit und Kunst, von Tänzerischem und Grazieösem, von Unterhaltung und Erlebnis. Er stellt vor allem die eine Forderung an das Kunstwerk, daß die Teile nicht vor dem Ganzen da sind, und wendet sich gegen die Annahme, als sei künstlerische Schöpfung gleichbedeutend mit Zusammensetzung von voraussetzungslos vorhandenen Einzelstücken, die auf dem Wege der Übung erlernt wurden. Die unorganischen, wenn auch durch kleine und kleinste Modulationen veränderte Wiederkehr des Gleichen, kann ihm nicht den Organismus einer vom ersten Anheben bis zum letzten Sinken harmonisch gewachsenen Schöpfung ersetzen, Künstlichkeit nicht zum Kunstwerk werden. Es versteht sich von selbst, daß diese Ziele nicht von allen, die vorgeben der neuen Auffassung zu folgen, erkannt oder erreicht werden. Aber aus dilettantischen Versuchen unzulänglicher Mittläufer hat man das Recht abzuleiten gesucht, die Minderwertigkeit der ganzen Bewegung zu beweisen. Und wenn auch

nur sehr wenige bisher reine Schöpfungen gaben, — die Notwendigkeit einer Technik wurde von den Verfechtern des modernen Kunsttanzes nie in Abrede gestellt. Allerdings die Notwendigkeit einer Ballettechnik, da man in ihr die Gefahr eines falschen Weges sah. Für den neuen Tänzer gibt es eine Vereitmachung des Materials durch elementare Schulung, durch Vertiefung und Aufdeckung der Probleme körperlicher Bewegung, organischer Folge, rhythmischen Gefüges, körpertechnischer Reinheit, gebärdlicher Klarheit, kompositioneller Durchdringung und nach all diesem den Schöpfer und sein Werk und für jedes Werk den eigenen, einzelnen, geistlichen Weg, der zu dieser Totalität führt. Jede Schöpfung trägt die Aufgaben technischer Bewältigung von neuem an den Tänzer heran. Form und Inhalt wachsen miteinander, das Leibliche ist Emanation des Geistigen. Mit dieser Rückbesinnung auf die schöpferische Persönlichkeit wurden der Tanzkunst die neuen, belebenden Ströme zugeführt, die dem Ballett fehlten. Jeder Tänzer trägt das Ausmaß seiner Technik in sich. Es kommt nicht darauf an, daß diese Technik sich in schwierigen Fertigkeiten erweist, das wird von dem Wesen des Schaffenden abhängen. Tänzerinnen wie Gertrud Falke, Gertrud Leistikow, Valeska Gert geben zumeist einfache Formungen und sind dennoch nicht weniger Künstler als Mary Wigman, Edith von Schrenck, die eine komplizierte Ausdrucksweise besitzen. Es kommt darauf an, daß ein geschlossen wirkendes Kunstwerk da ist: der Schaffende ist hier kein geschulter Artist, sondern eine Persönlichkeit, die ihre Seele im Tanz ausströmen läßt.

Mit dieser dem Ballett entgegen gesetzten Auffassung vom Technischen sind aber die Gegensätze keineswegs erschöpft. Durch die Entwicklung des Balletts zur Ausübung von Fertigkeiten nach den Takt der Musik waren zwei Eigenschaften, die im Begriff der Tanzkunst liegen, verkümmert: die Beziehungen zum *Natürlichen* und die Priorität des bewegten Körpers beim Tanzkunstwerk. Es ist bezeichnend für das Ballett, daß es in seinem Ringen um eine graphische Niederschrift der Tänze nicht über eine Festlegung der Fortbewegungslinie hinaus gekommen ist. Es ist ferner charakterisierend, daß Heinrich von Kleist in seinem bekannten kleinen Aufsatz über Tanz die Marionette als den vollkommensten Tänzer ansehen konnte. Das uranfängliche Problem des Tanzes, die Auseinanderlegung des rhythmisch-schwingenden Körpers mit dem ihn umgebenden Raum, ist im Ballett nur verkümmert als Schwimmen durch das Dreidimensionale zu finden. Armheben und Armschwingen sind hier nicht Raumprobleme,

sondern durch Gleichgewicht und Schwerkraft hervorgerufene, durch Grazie geglättete, ausdruckslose Automatismen. Die Erkenntnis hat aber der neue Tanz gebracht, daß das tänzerische Kunstwerk im Raume lebt. Tanz ist die aktive Auseinandersetzung der sich in den Körperbewegungen rhythmisch aussprechenden seelischen Gewalten mit dem Raum in zeitlich verlaufenden Gebilden. Ob der Tänzer diesen Raum als Chaos, Starrheit, Dämonenwelt, als geordnetes Gefüge, als unlebendig, als erfüllt von guten und bösen Mächten empfindet: die Voraussetzung für Tanz ist, daß er den Raum erlebt, daß er sein eigenes Wollen und Wünschen, sein Fühlen und Schauen, die in seiner Seele pulsierende Gewalt in das außer ihm hineinzugießen, körperlich zu gestalten sucht. Er sucht sich selbst als Erfüller des außer ihm Waltenden: Tanz ist im Urgrund religiöses Tun. Sehnsuchtsausdruck nach Überstreiten der Jähgrenze. Es ist zu wenig vom Wesen der Tanzkunst erfährt, wenn gesagt wird: Tanzkunst ist der rhythmisch bewegte menschliche Körper. Alle Kunst greift über das Ich hinaus durch die Menschen hindurch in die gewaltenerfüllte Welt, ist Jähgewalt gegen Weltgewalt. Auch die Tanzkunst. Sie steigt in Tiefen, die vor Laut- und Bildwerdung liegen, sie steigt in Höhen, in denen Laut und Bild nicht mehr wirken. Des Tänzers Mission ist: für sich zuerst und damit für die andern das Reich dieser ersten Ursprünglichkeit geistigen Schaffens wiederzugewinnen, das Vorurteil, als sei die Schwingung des Leiblichen nur niederen Trieben zugänglich, durch gestaltende Kunst zu überwinden. Nur so sind Schöpfungen einer Mary Wigman, Charlotte Para, Gertrud Falkes „Sphinx“ zu verstehen: als das vor aller lautlichen Formulierung in Gedanken und Wort in dem eigenen Körper-Rhythmus sich in den Raum tragende Erleben.

Als drittes Problem, an dem das Ballett vorüberging und mit dessen Lösung der neue Tanz steht und fällt, ist die mit dem Raumproblem in engster Beziehung stehende Priorität des bewegten Körpers. In ihm liegt die neue Einstellung zur Musik

beschlossen. Beim Ballett war der Tanz körperliche Arabeske zur Musik, sie füllte den Raum mit ihren Schwingungen und bedingte die Zweidimensionalität des als Fortbewegung aufgefaßten Tanzes. Für den neuen Tanz ist das Primäre das Raumkunstwerk, für das dann eine begleitende Musik oder ein musikalisches Beigeräusch in engster Anpassung an den Tanz neu zu schaffen oder herzurichten ist. Nicht ohne einen Umweg gelangte man zu dieser Lösung. Man war sich bewußt geworden, daß das Tanzkunstwerk die räumliche Gestaltung eines inneren Erlebens sein müsse. Man suchte nach einer Anregung zu einem solchen Erleben und fand sie trotz der eigentlich ausgesprochenen Einstellung auf das Körperliche in der Musik. Jaques-Dalcroze besonders ist als Urheber dieses Zwangs anzusehen, der deshalb so gefährlich für das Tanzkunstwerk ist, weil der körperliche Ausdruck in anderen Schwingungen komponiert als der musikalische Ausdruck. Die Musik, die man nun körperlich zu interpretieren suchte, veranlaßte zu unorganischer Virtuosität, zu Bewegungen, zu Phrasen, zu Zeitmaßen, die der Umung entgegen waren, zu gewiß nicht uninteressanten Schöpfungen (Ingeborg Racour-Torrop, Valerie Kratina), die aber dem eigentlichen Ziel des Raumbewegungskunstwerkes nicht entsprachen. Die Musik zwang wiederum zu einer Hingabe an ein fremdes Element und verdunkelte damit den klaren Weg der Technik. Diese Auffassung ist noch keineswegs reslos überwunden. Als stärkstes Gegengewicht gegen diese falsche Einstellung haben in letzter Zeit einige Tänzerinnen den sogenannten „musiklosen Tanz“ betont und gezeigt (Mary Wigman, Charlotte Para u. a.). Die Schülerinnen und Schüler von Rudolf von Laban pflegen schon seit langem den musikalosen Tanz und Luferte hat in Wickersdorf musikalose Gruppentänze einstudiert. So befremdlich den meisten von uns ein Tanz ohne regelrechte Musik auch sein mag, er ist die konsequenteste Auswirkung der Auffassung der Tanzkunst als eigener, selbständiger Kunst und ein Führer aus der Verflabung dieser Kunst durch eine schon bei weitem höher entwickelte andere Kunst.