

4. Die ganze Herrlichkeit dieser Pose - Attitüden des modernen Tanzes

Nach den vorangegangenen Einzelvergleichen und der Untersuchung der choreographischen Aufzeichnungen sowie der Presse bietet sich ferner zur Überprüfung der Einordnung Dore Hoyers - in eine auf den Ausdruckstanz in Weiterentwicklung desselben folgende Phase des modernen Tanzes - ein entwicklungsgeschichtlicher Vergleich an. Anhand einer Serie von Fotos verschiedenster Tänzerinnen und Tänzer in vergleichbarer Körperhaltung können Abstammung und Neuerungen exemplarisch verdeutlicht werden.

„Der Stand auf einem Bein hat sich als formelhaftes Zeichen für Tanz etabliert“, konstatiert Silja Mareke Weißer in einer Untersuchung über den Tanz in der Skulptur, weil diese Stellung außerhalb des alltäglichen Bewegungsrepertoires liegt und die scheinbar mühelose Gleichgewichtsbalance die für den Tanz erforderliche Körperbeherrschung offenbart.¹ In der Tat betreffen die beiden bekanntesten Körperhaltungen des akademischen Tanzes, Attitude und Arabesque mit ihren unbegrenzten Variationsmöglichkeiten, eine auf einem Bein und zumindest für einen kurzen Moment ausbalancierte, statuarische Position, bei welcher das zweite Bein weit vom Boden gelöst wird und der Oberkörper mit den Armen und der Kopfhaltung eine Gegenbewegung hierzu darstellt. Da in der Arabesque das Spielbein immer nach hinten und gestreckt vom Körper weggeführt wird und vergleichbare Positionen im Ausdruckstanz eher selten fotografisch festgehalten sind, soll hier für den Vergleich nicht die Arabesque, sondern die Attitude herangezogen werden. Bei ihr „werden mit einer einzigen Pose die Richtungen rechts, links, hoch, tief, vorn, hinten [...] erfaßt, und es steht eine von allen Seiten her gleicherweise interessante, reichbewegte Plastik da. Sie ruht in sich geschlossen, ohne auseinanderzufallen trotz allen divergierenden Strebungen [...]. Die ganze Herrlichkeit dieser Pose zeigt sich, wenn sie gedreht wird und ein Spiel sich ergänzender und kreuzender Linien entsteht wie bei einer seltenen Blume.“²

¹ Weißer 2000, S. 242 f.

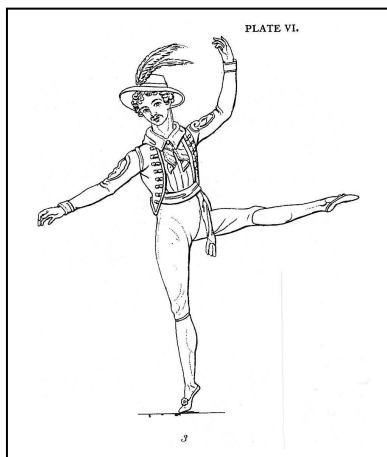
² Terpis 1946, S. 74. Max Terpis wurde in der Laban-Schule von Suzanne Perrottet in Zürich und in der Wigman-Schule Dresden ausgebildet, kam also vom modernen Tanz, als er 1923 Ballettmeister in Hannover und von 1924 bis 1930 Ballettmeister an der Berliner Staatsoper wurde. Er leitete auch eine Ballettschule.

Diejenige berühmte Grundhaltung der Attitude, welche Carlo Blasis, einer der wichtigsten Theoretiker des akademischen Tanzes, um 1820 von der Merkurstatue des Giovanni da Bologna (um 1580) ableitete³, hat das Spielbein (gebeugt) nach hinten (derrière) geführt und soll deswegen hier ebenfalls unberücksichtigt bleiben.⁴ Zwei andere der wichtigsten grundsätzlichen Variationen der Attitude, die das Spielbein nach vorn (en avant, devant) bzw. seit führen, sind in der Kodifizierung des akademischen Tanzes durch die Beinführung und Körperdrehung voneinander unterschieden: in eine quasi kreuzende Linienführung (croisée), beispielsweise mit linkem Standbein und nach links vorn geführtem, die Linie des Körpers überschneidenden rechten Spielbein, und in eine geöffnete Linienführung (effacée, ouverte), beispielsweise mit linkem Standbein und nach rechts seit geführtem rechtem Spielbein. Diese beiden Grundtypen werden hier für den Vergleich herangezogen. Die für das Ballett insbesondere in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts kodifizierte grundsätzliche Beugung des Spielbeins in der Attitude bleibt hierbei als Kriterium unberücksichtigt, da sie für das 19. und beginnende 20. Jahrhundert noch keineswegs in dieser Ausschließlichkeit zu sehen ist und zu jener Zeit das gestreckte Spielbein ebenso zum tänzerischen Vokabular einer Attitude gehören konnte.⁵ Heute spricht man in der Ballett-Terminologie von den „großen Posen“ (les grandes positions), von denen die Attituden und Arabesquen die vollkommensten und bekanntesten sind. Für den beabsichtigten Vergleich innerhalb des modernen Tanzes sind also genaugenommen bei der Abgrenzung vom klassischen Tanz alle großen Posen mit vor-geführtem Spielbein zu berücksichtigen, unabhängig davon, ob sie im engeren Sinn eine Attitude darstellen oder nicht.

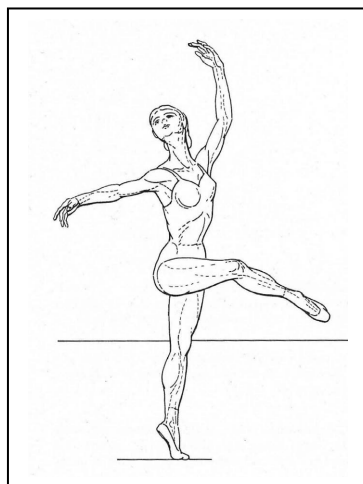
³ „It is, in my opinion, a kind of imitation of the attitude so much admired in the Mercury of J. Bologne. [...] A dancer that studies this attitude, and performs it in a chaste manner, cannot but be remarked as one who has acquired the best notions of his art.“ Blasis 1828, S. 74. Vgl. auch Joan Lawson: *The Principles of Classical Dance*. New York 1980, S.89-92

⁴ Lexikalische Kurzbeschreibungen der Attitude wie etwa bei Junk 1930 oder bei Kogler/Günther 1984 und Kogler 1999 beschränken sich zumeist auf diese Haltung mit dem rückwärts gewendeten, abgelenkten Spielbein, ebenso das Glossar bei Weickmann 2002, S. 368. Allgemeinere Lexika übernehmen dies, z.B. das dtv-Lexikon in 20 Bänden, Bd 1, Mannheim und München 1999, S. 327. – Mißverständlich ist die Formulierung bei Huschka 2002, die sich liest, als ob der klassische Tanz prinzipiell nur „die Beine in langen Geraden in die Luft ragend“ aufzuweisen hätte (S. 52, Anm. 3).

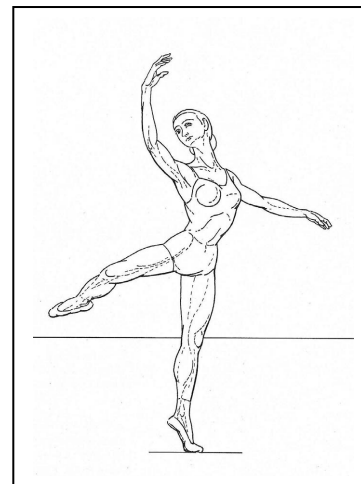
⁵ Vgl. etwa Blasis 1928, S. 75 und Taf. VI und VII mit Kirstein/Stuart 1952 oder Peters 1961. - Wobei auch hier das gestreckte Spielbein in vergleichbaren Positionen innerhalb eines *Bewegungsablaufes* (Jeté en tournant, Pas de Basque, Pas de Ciseaux etc.) durchaus üblich ist.



Attitüden mit gestrecktem Spielbein (Carlo Blasis, 1828, plate VI,3 und VII,2)



Attitude croisée devant

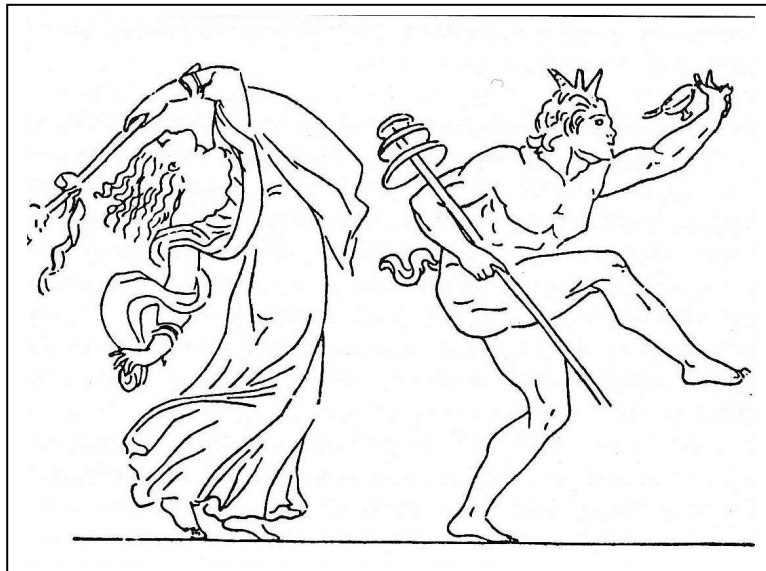


Attitude effacée en l'air

4.1. Attitüden des modernen Tanzes vor Dore Hoyer

Ein bildlicher Vergleich einer tänzerischen Körperhaltung zur Ermittlung von Individual- und Zeitstil ist für den modernen deutschen Tanz bisher nicht durchgeführt worden. Eine Anregung hierzu gibt Gabriele Brandstetter (1995) bei ihrer Untersuchung der Pathosformel der tanzenden Mänade. Sie entschlüsselt im Bild der rasend und rauschhaft – dionysisch – tanzenden Mänade, wie sie in Abbildungen aus der griechischen Antike überliefert und zur Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert umfassend

rezipiert ist, die Bewegungsmuster der Hysterie. Die Entfesselung unkontrollierbarer Triebkräfte als für die eigene Kultur bedrohlich Fremdes wird dem „Weiblichen“ zugeschrieben und erscheint als Deutungsformel für Aspekte der Moderne.⁶ Brandstetter geht es bei der Darstellung des „Tanzes der Mänade“ insbesondere darum, das rezipierte Körperbild der Antike, das „Dionysische“, bei Isadora Duncan sowie als Pathosformel in Theater und Literatur (namentlich bei Hugo von Hofmannsthal) aufzuzeigen. Für sie ist hierbei vor allem die Rückbeuge des Oberkörpers (*cambrure*) von entscheidender Bedeutung, wie sie sie beispielsweise in dem Werk „*La Danse Grecque antique d'après les monuments figurés*“ von Maurice Emmanuel (Paris 1896) abgebildet findet.



aus Emmanuel: Brandstetter S. 189

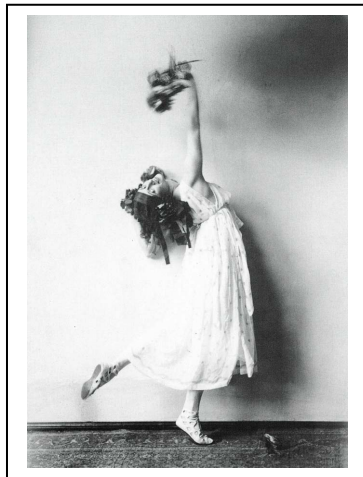
In dem weit aus der Körpermitte zurückgelegten, einen „Bogen“ bildenden Oberkörper sieht Brandstetter

„geradezu [...] [eine] Schlüsselattitüde im Körperbild des freien Tanzes und des Ausdruckstanzes. In diesem Bewegungsmuster werden alle Innovationen und

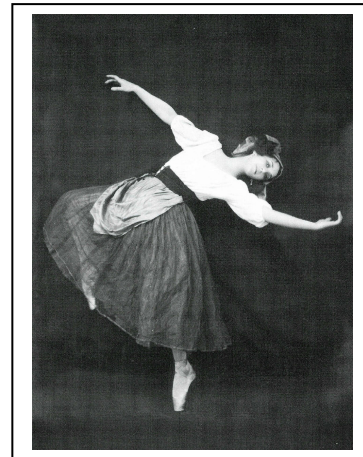
⁶ Für den Begriff des „Weibtiers“, der *Femme fatale*, vgl. ergänzend zu Brandstetter 1995, S. 183 und der dort genannten Literatur Frank Wedekinds Beschreibung der Lulu im Tierbändiger-Prolog (1898) seines *Erdegeist*. „Das wahre Tier, das wilde, schöne Tier, Das - meine Damen! - sehn Sie nur bei mir.“ Hier geht es jedoch, und das wäre m.E. auch bei Brandstetters Vergleich mit den Tänzerinnen zu überprüfen, gerade nicht um die *Femme fatale*, sondern um die von den gesellschaftlichen Konventionen ihrer Zeit befreite Frau. Vgl. hierzu bereits Wilhelm Emrich: Die Lulu-Tragödie, in: Das deutsche Drama vom Barock bis zur Gegenwart. Interpretationen, Bd. 2, hg. von Benno von Wiese, Düsseldorf 1962, S. 207-228, und Erhard Weidls Nachwort in seiner Edition der *Lulu*-Dramen, Stuttgart 1989, S. 183-206.

„Abweichungen‘ des neuen Körperbildes offenbar, insbesondere auch in der Abgrenzung zum vorherrschenden tänzerischen Code des Balletts: das Verlassen der Symmetrie der Körper- und Raum-Achsen, das Ausweichen (seitlich oder nach hinten) des Beckens, die extreme, bis an die Labilitätsgrenze reichende Herausforderung der Balance, das jede ‚Haltung‘ (im Sinn von Kontrolle) aufgebende, ‚geworfene‘ Loslassen von Kopf und Armen im Schwung der Rückbeugung.“ (1995, S.191)

Selbstverständlich kann dieser „Bogen“ nur ein mögliches und kein zwingendes Kennzeichen in der Abgrenzung des modernen Tanzes zum Ballett sein. Daß Tänzer, welche in einer Attitüde die Symmetrie der Körper- und Raum-Achsen nicht verlassen oder überhaupt auf eine Rückbeuge verzichten, deshalb zwingend nicht dem freien oder Ausdruckstanz zuzurechnen seien, wäre ein Trugschluß.⁷ Auch kann derselbe Tänzer, der mit solcher Rückbeuge dem von Brandstetter aufgezeigten mänadenhaft-dionysischen Bewegungsmuster entspricht, in demselben Tanz, in einem anderen Tanz oder zu einer anderen Zeit keineswegs mehr mit diesem Muster übereinstimmen und trotzdem weiterhin dem freien Tanz oder Ausdruckstanz angehören. Ebenso darf nicht die Rückbeuge des Oberkörpers allein zum vom Ballett abgrenzenden Kriterium erhoben werden, wie zwei Beispiele mit den prominentesten Ballettinnen der Zeit belegen:



Anna Pawlowa



Tamara Karsavina

Außerdem ist zu berücksichtigen, daß wiederum ein mänadenhaft-dionysischer Tanzstil auch unter völligem Verzicht auf jene „Schlüsselattitüde“ eines weit zurück-

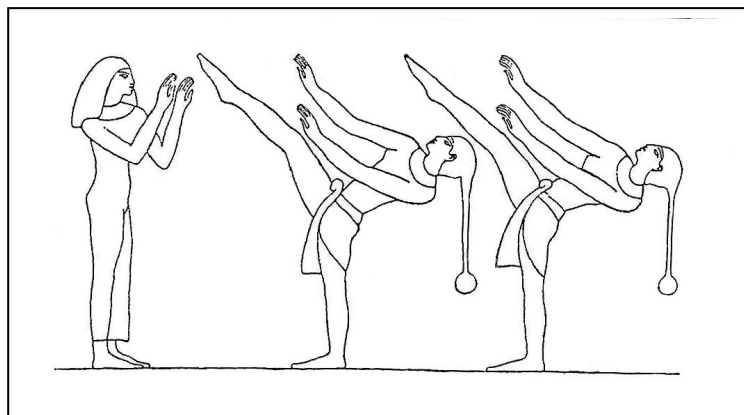
⁷ Vgl. beispielsweise das Foto von Niddy Impekoven in *Märchen* aus den *Papillons* (M.: Schumann), 1928, bei Aabel (1928: S. 79 / 2002: S. 95) oder das von Harald Kreuzberg in *Der Tod / Vernichtung* (M.: Wilckens) bei Pirchan 1941, Tafel 52.

gebeugten Oberkörpers, also ohne jenes Hauptkennzeichen denkbar ist, wie eine Abbildung von Valeska Gert verdeutlicht. Auf den Umstand, daß Valeska Gert eine wesentlich modernere Tanzauffassung vertritt als etwa ihre Zeitgenossin Mary Wigman, ist bereits hingewiesen worden.



Valeska Gert in *Japanische Grotteske*

Der Vollständigkeit halber soll erwähnt sein, daß die Rückbeuge bei Tänzerinnen auch bereits in der altägyptischen Kunst dokumentiert ist:



Umrißzeichnung⁸ aus Weege 1926, S. 23

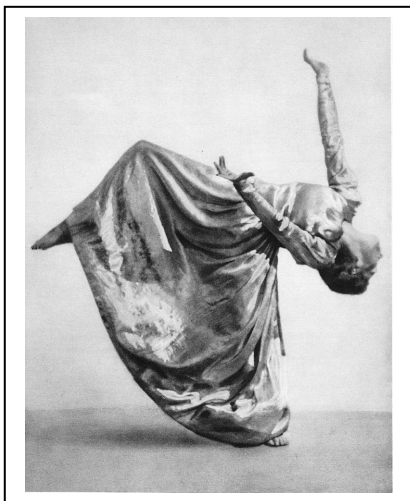
Brandstetter gibt nun abschließend eine Reihe von Fotobeispielen verschiedener Tänzerinnen in der „Mänaden-Haltung des großen Bogens“: Isadora Duncan, La Bel-

⁸ Original in der Mastaba des Anchmahor in Saqqâra, 6. Dynastie (Altes Reich).

le Otéro, Ruth St. Denis, Grete Wiesenthal, Mary Wigman und Rosalia Chladek, ohne weitere Vergleiche durchzuführen.⁹ Hier soll unsere Untersuchung ansetzen. Zwei der Tänzerinnen (Duncan, St. Denis) haben den Kopf und damit Blick nach rück-oben gerichtet, zwei (Otéro, Wiesenthal) rück-seit und damit zum Betrachter, den sie auch anlächeln, und zwei (Wigman, Chladek) beugen den Oberkörper so weit zurück, daß sie nach hinten schauen. La Belle Otéro stützt beide Arme in der Hüfte auf, Ruth St. Denis den einen Arm, während der andere, dem Körperbogen folgend, nach oben bzw. hinten geführt ist. Isadora Duncan und Grete Wiesenthal breiten beide Arme von der Schulter seitwärts aus, erstere in gelöster, entspannter Haltung, letztere mit starker, bis zur Faustbildung der Hände reichenden Körperspannung. Chladek und Wigman strecken die Arme mit geöffneten Händen nach vorn-oben, im Gegenschwung zur Rückbeuge und quasi parallel zur Vorwärtsführung des Spielbeins, - wobei das der Chladek weitgehend gestreckt, das der Wigman gebeugt ist.



Grete Wiesenthal im *Donauwalzer*, 1908



Mary Wigman in *Allegro con brio*, 1920



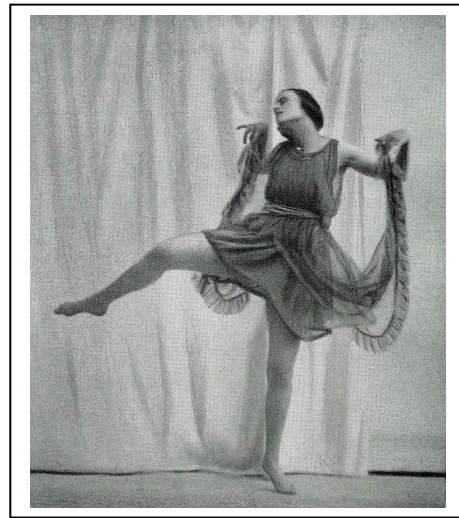
Rosalia Chladek in *Slawischer Tanz*, 1923

⁹ Der Verlag hat ihr das Bild von Mary Wigman versehentlich beschnitten und ohne Hinweis seitengespiegelt, vgl. Brandstetter 1995, S. 195

La Belle Otéro, Ruth St. Denis und Isadora Duncan sind auf den Beispielfotos in einer auf beiden Beinen stehenden oder schreitenden Haltung oder mit rückwärtsgebeugtem Spielbein abgebildet.¹⁰ Für die Dokumentation der Rückbeuge bei Brandstetter war dies kein Hindernis, hier aber sollen, wie eingangs beschrieben, tänzerische Körperhaltungen bei einbeinigem Stand und vorwärtsgeführtem Spielbein verglichen werden. Deshalb werden hier andere Fotos in die Reihe aufgenommen und die erwähnten drei Aufnahmen vernachlässigt.



Sent M'ahesa, ca. 1914



Hedwig Nottebohm in *Impromptu*

In der Nachfolge der „exotischen“ Tänzerinnen wie Ruth St. Denis und La Belle Otéro ist die bereits erwähnte Sent M'ahesa anzusiedeln. Obwohl es von ihr im selben Tanz eine Aufnahme mit vergleichbarer Rückbeuge und Stand auf beiden Beinen wie bei St. Denis und Otéro gibt¹¹, wird hier ein Foto mit einem weit vor geführten, gebeugten Spielbein und einer nahezu vertikalen Körperachse herangezogen. Die Arme sind - im leichten Gegengewicht zum Spielbein - mit dem Tambourin in Schulterhöhe rück-seit geführt, verbleiben jedoch in Körfernähe: eine „mänadische“ Ekstase, ein Aufgeben der kontrollierten Haltung im „Loslassen“ von Kopf und Armen im Schwung einer Rückbeugung fehlt hier völlig. Das Gesicht der Tänzerin zeigt seitwärts wie das Spielbein, die Augen sind geschlossen. Da der Fotograf (Hugo Erfurth) dafür bekannt ist, während der Bewegung eines Tanzes fotografiert und keinen Still-

¹⁰ Brandstetter 1995, S. 192-194

¹¹ Abb. bei Aabel 1928, S. 19 bzw. 2002, S. 35

stand der Tänzerin verlangt zu haben¹², ist davon auszugehen, daß es sich bei dieser „Attitude“ um einen Moment sehr verhaltener Bewegung handelt. - Hedwig Nottebohm hat eine vergleichbare, wenn auch im Oberkörper leicht seitwärts gedrehte Körperhaltung wie Sent M'ahesa mit Betonung auf der Vertikalachse von Oberkörper und Standbein und dem gebeugt seit-vor gestreckten Spielbein. Wie bei M'ahesa ist ihr Kopf seitwärts nach dem Spielbein ausgerichtet, wie bei M'ahesa sind die Augen in Konzentration geschlossen. Wie Sent M'ahesa trägt auch Hedwig Nottebohm hier ein zum Teil aus durchsichtigen Schleiern bestehendes Kostüm, und wie diese das Requisit des Tambourins, hält Nottebohm den Saum der Schleier mit beiden Händen körpernah auf Schulterhöhe. Ihre Pose wirkt durch ihr aus dem Becken heraus leicht zur Aufsicht (statt reinen Seitansicht) verdrehtes Spielbein ein wenig mehr in der Bewegung als bei Sent M'ahesa. Gerade durch diese Beinführung kommt Hedwig Nottebohm in der unteren Körperhälfte der Attitude effacée en l'air des klassischen Tanzes sehr nahe, während ihre Oberkörperführung diesem widerspricht.

Im Vergleich zu diesen beiden Beispielen ist die (im Freien bei Tageslicht, also mit sehr kurzer Belichtungszeit fotografierte) „Attitude“ aus dem *Donauwalzer* der Grete Wiesenthal eine Momentaufnahme aus dem Bewegungsablauf, die nicht stehend in der Balance gehalten werden könnte. Brandstetter zitiert in anderem Zusammenhang Grete Wiesenthal aus einem unpublizierten Manuskript, die im Walzer als Kunsttanz „nicht nur primitiv-heitere Lebensfreude“, sondern auch „das Dionysisch-Ekstatische und Himmlisch-Unbeschwerte“ der Musik zur Darstellung bringen wollte.¹³ Diese Beschreibung läßt sich auf die meisten Beispiele der „Attituden“ des modernen Tanzes anwenden, sofern sie nicht in seltenen Fällen, wie bei Sent M'ahesa, einen „bewegungsarmen“ Ausgangspunkt mit starker Betonung der Vertikalachse aufweisen.

Die Attituden des modernen Tanzes in Deutschland brechen vor allem mit der Gebundenheit an eine Vertikalachse, an eine aufrechte Haltung des Tänzers. Der Schwung von Bewegung und Gegenbewegung¹⁴ nutzt für die Körperbalance die Horizontalachse. Eine mehr oder weniger abgeknickte Figur entsteht, die eine geringere Höhe erreicht, dafür aber mehr Raum erfaßt. Der Symbolgehalt der Attitude verlagert sich ebenfalls. Kann Zacharias 1962 in der betonten Haltung der Attitude, bei wel-

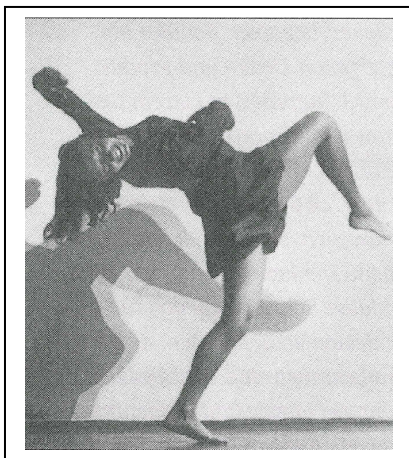
¹² Im Gegensatz zu seinen Kollegen in diesen frühen Jahren der Tanzfotografie bei Studioaufnahmen (Kunstlicht), ausführlicher: Peter 1992

¹³ Brandstetter 1995, S. 272, Anm. 31

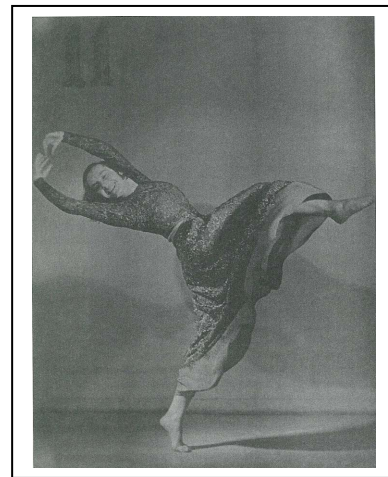
¹⁴ Vgl. Laban 1926, S. 68f.

cher die Bewegung sich selbst in einer festumrissenen Form begrenzt, den Geist des Barock ausmachen und im Gegensatz dazu den Geist der Romantik in der Arabesque, in welcher der Tänzer über sich hinaus - bzw. die Bewegung ins Grenzenlose - strebt, sich „verströmt“¹⁵, so ist dieser Gegensatz hier im modernen Tanz wesentlich weniger deutlich. Die von Zacharias vergleichsweise herangezogene Charakterisierung Labans der „Fluchtbewegungen“ in „Schöpfen“ und „Streuen“¹⁶ für Attitude und Arabesque im klassischen Tanz kommt für die Attituden des modernen Tanzes nicht zum Tragen. Die Attituden des modernen Tanzes „verströmen“ sich oft auch wie Arabesquen, und sie „streuen“ ggf. auch, statt nur zu „schöpfen“. Elemente der Attitude und der Arabesque können in der Attitude des modernen Tanzes verschmelzen. Hinzu kommen die für den modernen Tanz typischen, für das Ballett untypischen Körperschwünge, ermöglicht durch eine besonders trainierte Rücken- und Lendenmuskulatur.¹⁷

Die Aufnahmen von Wigman und Chladek vom Anfang der 1920er Jahre fallen durch die extrem tiefe Rückbeuge auf und durch ihre im Vergleich zu Duncan oder St. Denis sehr viel weitergehende Kopfhaltung nach rück-hinten. Sie sind Ausnahmen im



Palucca 1925



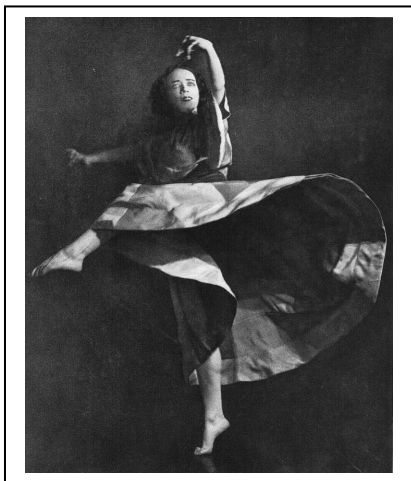
Palucca um 1937

¹⁵ Terpis 1946, S. 74; vgl. Zacharias, 2. verb. u. durchges. Aufl. 1993, S. 80-82.

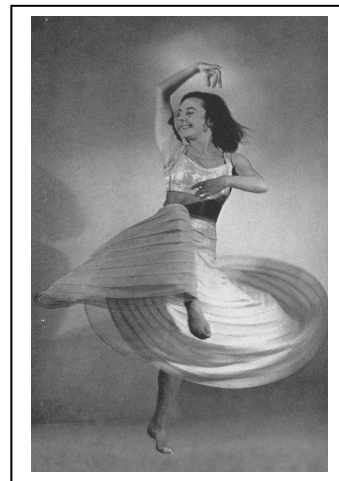
¹⁶ Laban 1926, S. 68-73

¹⁷ Terpis 1946, S. 96f.: „Wohl konnten die Arme schwunghafte Port-de-bras ausführen und die Beine in den großen Ronds-de-jambe das Schwunggebiet andeuten, aber erst der vom Korsett befreite und in seinen wichtigsten Organen entfesselte Körper ist fähig, die Schwünge in ihrem eigensten Sinn und ihrer ganzen Schönheit und Genußträchtigkeit zu vollführen. Es ist deshalb nicht erstaunlich, daß der Moderne Tanz das allergrößte Gewicht auf die Durchbildung des Mittelkörpers und Rückens legt, da dies ein ungeahnte Möglichkeiten versprechendes Neuland war.“

modernen deutschen Tanz¹⁸, dessen Attituden in der Regel sehr viel gemäßiger ausfallen wie hier bei Gret Palucca. Interessant ist bei diesen beiden Beispielen die offensichtliche tanzgeschichtliche Nähe der Palucca nicht als direkte Schülerin zu ihrer Lehrerin Mary Wigman, sondern in der Tradition zur Wiesenthal. Wie diese hält Palucca den freundlich lachenden Kontakt zum Publikum für wesentlich. Die erwähnten Äußerungen Grete Wiesenthals von der „primitiv-heitere[n] Lebensfreude“ und dem „Dionysisch-Ekstatische[n] und Himmlisch-Unbeschwerte[n]“ sind im Tanz Paluccas nachvollziehbar. Darüber hinaus ist an den beiden ca. zwölf Jahre überbrückenden Fotos eine rückläufige Tendenz in der künstlerischen Entwicklung Paluccas ablesbar. Palucca steht 1937 den Konventionen von 1828 wie bei Blasis (s.o.: plate VII, 2) wesentlich näher als noch 1925 in ihren solistischen Anfängen. Von künstlerischer Avantgarde kann man bei ihr in den 1930er Jahren mit Sicherheit nicht (mehr) sprechen.



Mary Wigman in *Zigeunerweisen*
aus *Schwingende Landschaft*, 1929



Palucca im *Rosenkavalierwalzer*, 1940
(linker Fuß vom Untergrund freigestellt)

Trotz der soeben festgestellten ausdrucksmäßigen Verwandtschaft Paluccas zu Grete Wiesenthal existieren jedoch auch Aufnahmen, welche deutlich eine große stilistische Nähe zwischen Mary Wigman und Gret Palucca belegen und hierdurch das Erscheinungsbild der „Attituden“ des modernen Tanzes noch geschlossener, einheitlicher begreifbar machen. Vergleicht man die Aufnahme von Mary Wigman in *Zigeunerweisen* (1929) mit der von Gret Palucca im *Rosenkavalierwalzer* (1940), so gibt

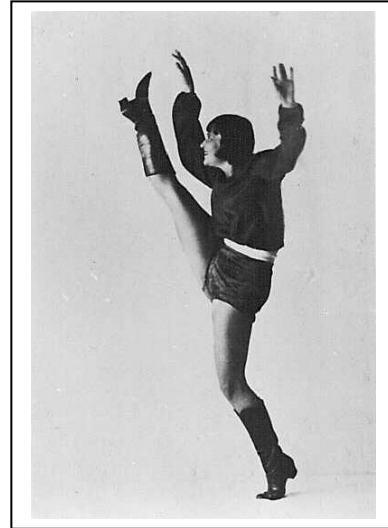
¹⁸ Vgl. auch das (spätere) Foto der Skoronei-Schülerin Isa Tribell, abgedruckt im Tafelteil von Schufftan 1928 (ohne Seitenangabe).

es außer dem Umstand, daß Wigman rechtsherum und Palucca linksherum dreht, kaum einen erwähnenswerten Unterschied. Die Arme sind bei der Wigman etwas weiter geöffnet, die Hände der Palucca befinden sich – bei prinzipiell gleicher Armführung – übereinander, in Entsprechung der vertikalen Körperachse. Wigman schaut lächelnd auf einen imaginären Punkt in der Richtung der erhobenen, hängend abgewinkelten Hand; Palucca hat, entsprechend der Drehung gespiegelt, die gleiche Kopfhaltung, blickt freudig lachend jedoch eher horizontal auf einen konkreten Fixpunkt als nach oben und wegen der erwähnten engeren Armführung ohne Bezug zur – ebenfalls hängend abgewinkelten – Hand. Die Körperhaltung beider Tänzerinnen kommt der Attitude des klassischen Balletts sehr nahe. Dies ist auch im zeitgeschichtlichen Verlauf als eine Annäherung des modernen Tanzes und seiner Protagonisten wie Wigman und Palucca an das Ballett zu sehen. Einschränkend muß für einen Vergleich mit dem klassischen Tanz allerdings festgehalten werden, daß (wie in diesen Beispielen) der Fotograf – auch dank der fortgeschrittenen Entwicklung der Kameratechnik seit Mitte der 1920er Jahre – den Tänzer oft in der Bewegung festgehalten hat, also nicht immer (wie in der Attitude des Balletts) der Tänzer selbst für einen Moment in einer Pose innehält. Die Pose entsteht daher in manchen Fällen nicht so sehr vor den Augen des Theaterpublikums, sondern für das Publikum des Fotografen, für den Betrachter der Abbildung in einer Buch- oder Zeitungspublikation und ggf. in einer Ausstellung der Fotografien als sekundärer Kunst. Für den beabsichtigten Vergleich innerhalb des modernen Tanzes jedoch ist dieser Unterschied mancher „Attituden“ des modernen Tanzes zu denen des klassischen Tanzes ohne Relevanz.

Eine weitere Wigman-Schülerin ist Yvonne Georgi. Bei der abgebildeten, deutlich im Schwung der Bewegung aufgenommenen Pose ist die Vertikalachse betont, doch im Gegensatz zum klassischen Tanz ist die Armführung nicht gegenläufig, sondern parallel, d.h. bei rechtem Standbein ist der rechte Arm erhoben und der linke Arm mit dem Spielbein horizontal geführt. Der gebeugte Unterschenkel des Spielbeins ist nicht ballettgemäß rückwärts, sondern vorwärts (zum Publikum) gedreht. Die Tänzerin trägt Kostüm und Schuhe, ihr Gesicht spiegelt die Freude an der Bewegung wider. – Momente des Revue- und Varietéтанzes der Jahrhundertwende finden sich in der Aufnahme von Herta Corinek wieder, einer „bekannten Dresdner Tänzerin und



Yvonne Georgi



Herta Corinek

Schülerin der Palucca-Schule“.¹⁹ Sie zeigt eine dem namentlich durch die Saharet bekannt gewordenen „High kick“ ähnliche Haltung, bei der das Spielbein so hoch wie möglich (à l’hauteur) gehoben bzw. geworfen wird und in diesem Fall mit dem leicht gebeugten Standbein eine Linie bildet. Die Arme sind in einer dazu kontrastierenden, hilflos wirkenden Unbestimmtheit erhoben, das Gesicht spiegelt die Freude an der eigenen Bewegung.²⁰ Es fallen die für den modernen Tanz völlig untypischen Stiefel auf.

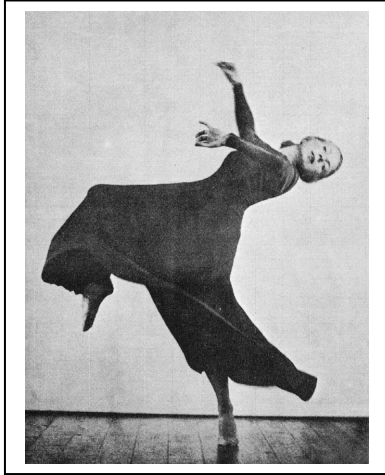
Zwei andere Meisterschülerinnen Mary Wigmans bieten in diesen Aufnahmen sehr typische Beispiele für die Attituden des modernen Tanzes. Hanya Holm, hier offenbar noch in Deutschland vor ihrer Auswanderung und der Eröffnung der New Yorker Wigman-Zweigschule (1931) fotografiert²¹, ist in einer sehr „gelöst“ wirkenden Körperhaltung zu sehen, die dem Mitschwingen des langen Kostüms ebenso Raum lässt wie dem freien Spiel der Arme und Hände. Das Gesicht ist zwar zum Betrachter ge-

¹⁹ Kommentar zu dieser als Zigarettensammelbild verwendeten Aufnahme (Berühmte Tänzerinnen und Tänzer. Das ORAMI-Album, Serie E, Dresden ohne Jahr [ca. 1934], Nr. 132). Die erwähnte Bekanntheit dieser tanzgeschichtlich völlig unbedeutenden Tänzerin ist offenbar nur von kurzfristiger regionaler Relevanz gewesen. Bei Stabel 2001, S. 308, ist sie zweimal unter dem Namen Hertha Korinek bzw. Korinke für 1928 im Werkverzeichnis als eine der Solistinnen der Palucca-Tanzgruppe benannt. Im Dt. Bühnenjahrbuch 1933 als Solo-Tänzerin am Theater Münster, 1935-1937 als Tänzerin an der Berliner Staatsoper nachgewiesen.

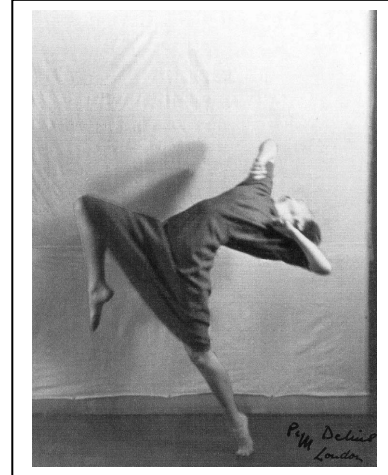
²⁰ Vgl. dazu ein Foto von Palucca am Strand von Sylt, ca. 1937, in Stabel 2001, erster Tafelteil zwischen S. 80 und 81, und die bekannte Aufnahme von ihr in *Sprünge und Schwünge* 1940, in: Müller / Stöckemann 1993, S. 193.

²¹ Die Aufnahme ist mit unklarer Quellenangabe abgebildet in Virginia Stewart / Merle Armitage (Hg.): *The Modern Dance*. New York 1935.

wandt, ohne jedoch die beispielsweise für Palucca typische Heiterkeit oder Bewegungsfreude widerzuspiegeln. Birgit Åkesson dagegen, so ähnlich die grundsätzliche Körperhaltung (etwa in der Beinstellung) im Vergleich mit dem Foto von Hanya Holm



Hanya Holm

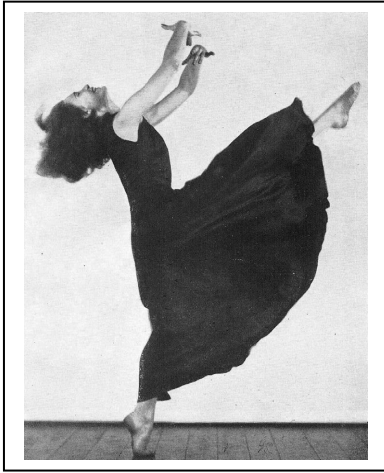


Birgit Åkesson 1934

auch wirkt, tanzt in einer starken, fast ekstatischen Körperspannung unter Betonung formaler, geometrischer Gestaltungsabsicht.²² Selbst die Verbindungslinie, die das knielange Kleid in Verlängerung des linken Unterschenkels zum rechten Knie zeichnet, scheint kompositorisch beabsichtigt, und die dreieckig angewinkelten, symmetrisch gehaltenen Arme bestätigen diese visuelle Konzeption. Der nach hinten geworfene Kopf ist wie der von Hanya Holm um 90 Grad seitwärts in der Schulterlinie gedreht, jedoch vom Betrachter weg, zu dem kein Blickkontakt beabsichtigt ist.

Auch die folgenden beiden Fotos sind in der Bewegung aufgenommen, wie der Schwung des Kostüms über dem Spielbein bezeugt. Gretl Curth hat das Standbein etwas gebeugt und das Spielbein hoch gestreckt, Mary Wigman hat das Standbein leicht und das Spielbein stärker gebeugt in etwas geringerer Höhe. Beide Tänzerinnen haben den Oberkörper nur ganz leicht in der Gegenbewegung zum Spielbein zurückgelehnt. Curth hat den Kopf zurückgeworfen und schaut lachend nach oben; Wigman hat den Kopf minimal zurückgelegt und schaut lächelnd schräg vor. Ihre Arme hält sie mit zu Fäusten geschlossenen Händen gebeugt waagrecht vorgestreckt, so daß vor dem Oberkörper fast ein umschließender Ring entsteht. Gretl Curth hält

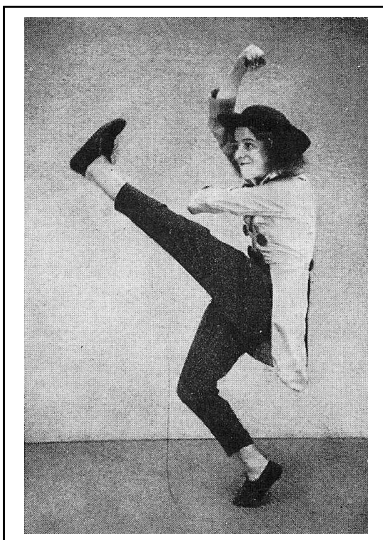
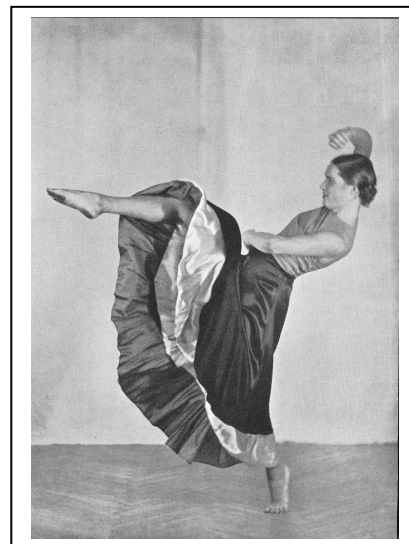
²² Diese Art des Tanzens – 1934, im Jahr ihres solistischen Debüts – entstammt noch deutlich ihrer Ausbildungszeit bei Mary Wigman und ist für Birgit Åkessons eigene tänzerische Entwicklung und stilistische Entfaltung völlig untypisch. Vgl. ggf. Peter 1998.



Gretl Curth

Mary Wigman in *Zigeunerweisen*
aus *Schwingende Landschaft*, 1929

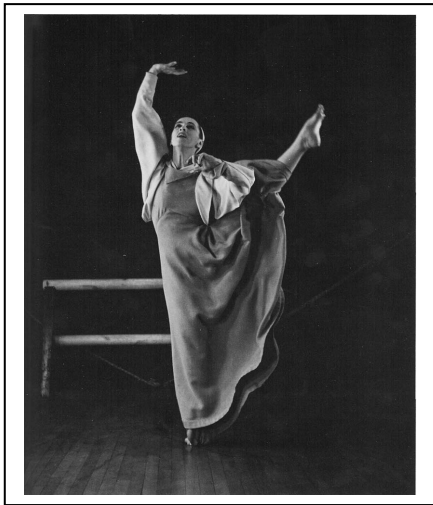
ihre Arme parallel zur Linie des Spielbeins gebeugt vor- bzw. hochgestreckt und spreizt insbesondere Daumen und kleinen Finger der nach innen abgewinkelten Hände seitwärts; es entsteht vor dem Oberkörper fast ein „umarmender“ - oder im Hinblick auf die dem Blick entsprechende Richtung nach oben und die einwärts geführten mittleren Finger der Hände ein „empfangender“ – Ring der Arme.

Niddy Impekoven
(aus der *bäuerlichen Suite*)

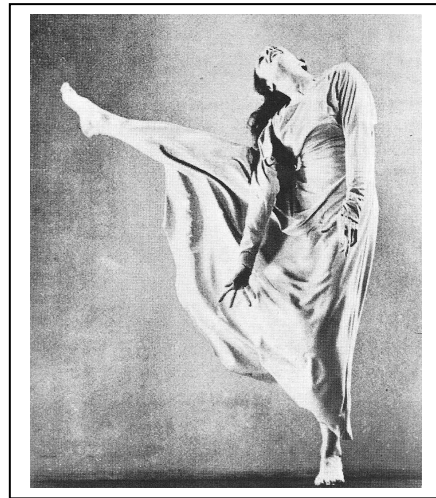
Afrika Doering 1937

Zwei weitere Beispiele zeigen Varianten des Bewegungsmusters: mit aufrechtem, vorwärtsblickendem Kopf, den linken Arm gebeugt vor den Oberkörper geführt, den rechten Arm gebeugt und mit geballter Faust über den Kopf geführt im Schwungho-

len für eine bevorstehende Vorwärtsbewegung. Niddy Impekoven, im Rollenkostüm (*bäuerliche Suite*) mit Schuhen, hat den Rücken gar nicht gebeugt und das Spielbein gestreckt, mit abgewinkelter Fuß etwa 40 Grad über die Horizontale erhoben. Afrika Doering, bereits erwähnte Schülerin von Vera Skoronel, hat den Unterschenkel des Spielbeins mit gestrecktem Fuß auf Brusthöhe waagrecht vorwärtsgestreckt. Beide Tänzerinnen wirken wie in einem Moment der Interaktion mit einem imaginären Gegenüber.



Martha Graham in *Frontier*, 1935



Doris Humphrey in *New Dance*, 1935

Aus dem für den Vergleich mit Dore Hoyer besonders relevanten Jahr 1935 stammen die beiden Beispielabbildungen prominentester Vertreterinnen des amerikanischen Modern Dance. Martha Graham steht frontal zum Betrachter mit nahezu vollständig auf die Vertikalachse von Standbein und Kopf ausgerichteten Körper, was durch die Aufwärtsbewegung des Arms und den leicht aufwärts gerichteten Blick verstärkt zur Geltung kommt. Das Spielbein ist bis über Kopfhöhe (à l'hauteur) hochgeworfen, mit gestrecktem Fuß. Doris Humphrey steht im Solo ihres bezeichnenderweise *New Dance* betitelten Stückes ebenfalls frontal, jedoch mit leicht seitwärts verdrehtem Oberkörper. Das Spielbein ist nicht ganz so weit wie bei Graham, jedoch immer noch etwa 30 Grad über die Horizontale erhoben. Der Kopf folgt in einer leichten Rückneigung der Drehung des Oberkörpers, der Blick ist nach oben gerichtet, die Tänzerin lächelt (stärker als Graham). Auffallend sind die gegenläufig zum Boden gestoßenen Arme mit den gespreizten Fingern.

Die oben beschriebenen 20 Beispiele von „Attitüden“ des modernen Tanzes stehen stellvertretend für den gesamten Bereich des modernen Tanzes vor oder bis zu Dore Hoyer. Sie wurden bei einer Durchsicht von mehreren Regalmetern an illustrierter Literatur und archivierter Fotografien als repräsentativ und umfassend ausgewählt. Es wurde kein Beispiel aufgefunden, das den hier vorgestellten Rahmen wesentlich verlassen würde oder gar dem in Abgrenzung hierzu in Kap. 4.1 aufgezeigten Beispiel Dore Hoyers ähnlich wäre.

Ein systematisierender Überblick der an den Fotos festgestellten Eigenschaften soll die Bewegungsmuster der „Attitüden“ des modernen Tanzes vor bzw. bis zu Dore Hoyer verdeutlichen.

Rumpf, Ausrichtung vertikal:	12/20
Rumpf, Ausrichtung in Rückbeuge:	8/20
Rumpf, Ausrichtung seit-vor gebeugt:	0/20
Standbein, Fuß auf Ballen erhoben:	19/20
Standbein, Fuß vollflächig stehend:	1/20
Spielbein, sofern barfuß, Fuß gestreckt:	alle
Spielbein, sofern gestreckt, vom Betrachter seitwärts:	alle
Arme, quasi horizontal oder nach oben:	19/20
Arme, nach unten geführt:	1/20
Hände, hinter dem Rücken:	0/20
Hände, geschlossen:	0/20
Kopf, Blickrichtung zum Betrachter, zur Seite oder nach oben:	19/20
Kopf, Blickrichtung leicht nach unten:	1/20
Kopf, Blickrichtung ganz nach unten:	0/20

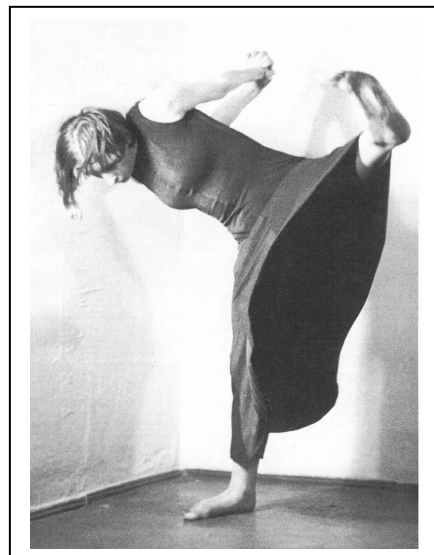
Der Torso befindet sich auf den Aufnahmen also in der von Brandstetter als typisch festgestellten Rückbeuge oder - deutlich häufiger - in vertikaler Ausrichtung. Das „Aufwärtsprinzip“ des klassischen Tanzes, das schon seit dem frühen 19. Jahrhundert in einzelnen Beispielen (und verbreiteter spätestens seit der Uraufführung des Balletts *La Sylphide* 1832) durch das Tanzen auf den Fußspitzen die Leichtigkeit und Schwerelosigkeit der Tänzerin zu suggerieren vermochte, ist in den Attitüden des modernen Tanzes noch keineswegs völlig abgelegt: In 19 von 20 Fällen (Ausnahme: das Beispiel von Sent M'ahesa) wird der Fuß des Standbeines zwar wegen des fehlenden Spitzenschuhs nicht auf die Fußspitze, jedoch auf den Ballen des Fußes erhoben. Der andere, unbelastete Fuß wird (sofern barfuß) immer gestreckt. In eben-

falls 19 von 20 Fällen (Ausnahme: das Beispiel von Doris Humphrey, das jedoch die Vertikalachse betont) unterstreicht die Armführung das Aufwärtsprinzip oder gelangt in ihren Raumrichtungen nicht unter die Horizontale. Die Hände finden sich in keinem Beispiel hinter dem Rücken oder geschlossen (zusammen). In weiteren 19 von 20 Fällen geht die Blickrichtung entweder zum Betrachter, zur Seite oder sogar nach oben. Letzteres ist eine deutliche Neuerung in der Abgrenzung vom klassischen Tanz und führt die Möglichkeit einer mystischen Sinnebene bzw. der Kommunikation des Tänzers mit einer „höheren Gewalt“ ein.

Lediglich die bereits in Kap. 2.2.2. als besonders moderne Ausnahmeerscheinung vorgestellte Valeska Gert entspricht nicht diesem Muster und schaut auf dem Beispielfoto leicht nach unten. Völlig nach unten schaut niemand.

Die Attitüden des modernen Tanzes, seine „großen Posen“ bei einbeinigem Stand und vor-geführtem Spielbein sind somit hinreichend untersucht, um an einem Foto Dore Hoyers einige Beispiele ihrer Weiterentwicklung des modernen Tanzes aufzeigen zu können.

4.2. Eine Attitüde als Beispiel des Neuen bei Dore Hoyer



Dore Hoyer in *Fünfter namenloser Tanz*, 1935

In den meisten der bisher bildlich angeführten Attitüden bzw. großen Posen des modernen Tanzes ist jene „ganze Herrlichkeit der Pose“, die Terpis für die Attitüden des

klassischen Tanzes feststellt, nachvollziehbar: Der Körper des Tänzers „jubelt“²³, - „lauter“ bzw. raumgreifender und expressiver sogar als im klassischen Tanz. Dore Hoyers Körperführung im *Fünften namenlosen Tanz* dagegen ist weit von Herrlichkeit und Jubel entfernt. Als quasi einzige Tänzerin der Beispiele (weitere Ausnahme: Sent M'ahesa) steht Dore Hoyer nicht erhoben auf dem Ballen, sondern vollflächig auf der ganzen Fußsohle und widerspricht damit bereits dem festgestellten „Aufwärtsprinzip“. Das Spielbein ist gestreckt in leichter Vorwärtsdrehung (*écarté devant*) und etwa 40 Grad über der Horizontalen erhoben. Der Fuß des Spielbeins ist nicht gestreckt wie bei allen anderen (barfüßigen) Beispielen, sondern angewinkelt, und die (vom Fußboden schmutzige) Fußsohle ist für den Betrachter sichtbar: auch dies ist ungewöhnlich.²⁴

In Dore Hoyers Niederschrift des Tanzes liest sich die abgebildete Position wie folgt:

"auf 1 [...] die geschlossenen Hände rückwärts zur Decke hinauf strecken. 2 und 3 so bleiben, auf nächste 3 Zeiten (4, 5, 6) Gewicht auf rechtes Bein verlagern, Körper schwer auf die rechte Seite kippen, linkes Bein in Diagonale seit vor hoch heben (ausgreifend wie Bild c), [...], Kopf tief gesenkt [...]"²⁵

Der Oberkörper bildet weder mit dem Standbein eine Vertikalachse, noch ist er in eine Rückbeuge geführt, wie dies die beiden Grundhaltungen der Attitüden des modernen Tanzes sind, sondern ist seit-vor gebeugt; dies ist eine bis dahin nicht nachweisbare tänzerische Haltung in einer solchen Position. Der Kopf ist nicht wie in den bisherigen Beispielen erhoben oder nach hinten gekippt, auch nicht zur Seite gedreht, und das Gesicht schaut nicht nach oben, nach vorn oder zur Seite und nimmt vor allem keinen Kontakt zum Publikum auf, und es zeigt auch keinerlei freudige Mimik: Das Gesicht ist zum Boden gerichtet, auch dies ist bisher einmalig in der Vergleichsreihe, wenn man von dem leicht gesenkten Kopf im Beispiel der besonders modernen Valeska Gert absieht. Der stumpfe, öffnende Winkel der – vom Oberkörper aus gesehen – symmetrisch nach vorn geführten, gestreckten Beine wird kompo-

²³ Im Sinne von Wolynskis „Buch des Jubels. Ein Beitrag zur Ästhetik des [klassischen; FMP] Tanzes“, erstveröffentlicht in russischer Sprache unter dem Titel „Kniga Likovanii“, Leningrad 1925.

²⁴ In den wenigen Fällen, in denen moderne Tänzerinnen auf zeitgenössischen Fotos das Spielbein waagrecht strecken mit abgewinkeltem bloßen Fuß, geschieht dies seitwärts, also ohne die Sohle zu zeigen. Vgl. Doris Humphrey mit Gruppe in dem Stück *New Dance* 1935 (bei Selma Jeanne Cohen (ed.): *Doris Humphrey: An Artist First. An Autobiography*. Middletown 1972, Abb. zwischen S. 136 und 137) oder Ruth St. Denis in *An Impression of a Japanese Story Teller* (in: Kamae A. Miller (ed.): *Wisdom Comes Dancing. Selected Writings of Ruth St. Denis on Dance, Spirituality, and the Body*. Seattle 1997, S. 68).

²⁵ Notizbuch 2, S. 42f.; DTK

istorisch ergänzt und fortgeführt in dem spitzen, schließenden Winkel der nach hinten oben geführten, gestreckten Arme mit geschlossenen Händen. Eine solche Armführung und hinter dem Körper geschlossene Hände sind ebenfalls völlig neu im modernen Tanz. Wenn man davon absieht, daß durch die Beugung des Oberkörpers auf die größtmögliche Höhe verzichtet wurde, so kann man doch die Charakterisierung der Attitude im klassischen Tanz durch Max Terpis auf diese Haltung Dore Hoyers durchaus anwenden: Hier „werden mit einer einzigen Pose die Richtungen rechts, links, hoch, tief, vorn, hinten [...] erfaßt, und es steht eine von allen Seiten her gleicherweise interessante, reichbewegte Plastik da. Sie ruht in sich geschlossen, ohne auseinanderzufallen trotz allen divergierenden Strebungen [...]“²⁶ Auch die von Gerhard Zacharias bei seiner Interpretation der Symbolsprache im europäischen Schautanz der Neuzeit festgestellte Unterscheidung zwischen Endlichkeit und Unendlichkeit (Attitude / Arabesque) erlaubt, das Foto von Dore Hoyer deutlich dem Bereich der Attituden zuzuordnen: Die Bewegung begrenzt sich selbst in einer festumrissenen Form, die Pose „verströmt sich“ nicht ins Grenzenlose.

Der bildliche Vergleich akzentuierter, der Attitude des klassischen Tanzes zumindest in der Unterscheidung der Details vergleichbarer Posen im modernen Tanz (bei einbeinigem Stand und weit vor geführtem Spielbein) hat bewiesen: In der Entwicklungsgeschichte des modernen Tanzes nimmt Dore Hoyer 1935 einen neuen Platz ein. Sie hat die Neuerungen der tanzgeschichtlich vorangegangenen, zumeist immer noch aktiven Generation auf der Suche nach neuen tänzerischen Ausdrucksformen stilistisch grundsätzlich weiterentwickelt. Sie hält sich nicht wie die Vertreterinnen ihrer eigenen Altersgruppe in der Nachahmung der Vorbilder und bei der Suche nach dem Eigenen nur im vorgegebenen Rahmen der Lehrergeneration auf. Konsequenter experimentiert sie mit für die Tanzbühne neuen Bewegungsformen. Der Titel des für

²⁶ Terpis 1946, S. 74. Den Grad der künstlerischen Vollendung auch durch den Aspekt der (im Idealfall) „von allen Seiten her gleicherweise interessanter“ Plastik zu bemessen geht auf die vieldiskutierte Forderung nach der „Allsichtigkeit“ oder „Vielansichtigkeit“ bei dreidimensionalen Werken der Bildenden Kunst zurück. Der Florentiner Bildhauer und Goldschmied Benvenuto Cellini (1500-1571) hatte als Kriterium für die Vollkommenheit einer Skulptur verlangt, sie müsse „von allen Seiten gleich schön sein“. Dies wurde seit den 1890er Jahren und Adolf von Hildebrandts Publikation „Das Problem der Form in der bildenden Kunst“ (o.O./ Straßburg 1893, v.a. Kap. 5) sowie Heinrich Wölfflins Aufsatz „Wie man Skulpturen aufnehmen soll“ (*ZfbK* 7, 1896, S. 224-228) in der kunstinteressierten Öffentlichkeit viel diskutiert und ist natürlich auch für die Betrachtung einer Tanzfigur als „lebender Plastik“ von Bedeutung (vgl. das zeitgenössische Modell einer von allen Seiten vom Publikum umgebenen Tanzbühne durch Rudolf von Laban). Allerdings ist in der Kunstgeschichte weniger die für das Ballett direkt relevante Skulptur des *Merkur* von Giovanni da Bologna, als vielmehr dessen aus drei Personen bestehende Marmorgruppe vom *Raub einer Sabinerin* zum Hauptbeispiel für die Vielansichtigkeit geworden.

den Vergleich herangezogenen Tanzes *Fünfter namenloser Tanz* belegt zudem eine weitere Neuerung: Es wird dem Publikum kein Sinngehalt vorgegeben, es wird keine Geschichte erzählt, nicht einmal eine Stimmung benannt. Dies ist eine für Wigman oder Palucca in deren Gesamtoeuvre nicht nachweisbare, wahrscheinlich undenkbbare Vorgehensweise.²⁷ Dore Hoyer ist ihrer Zeit weit voraus.

„Sie löste sich vom erzählenden Theatertanz à la Graham, vermied jede Form der konkreten Aussage und widmete sich dem abstrakten Tanzexperiment.“ Horst Koegler stellt dies nicht für Dore Hoyers *Fünf namenlose Tänze* fest, sondern definiert und beschreibt hiermit in seinem „Kleinen Wörterbuch des Tanzes“ unter dem Stichwort „Postmodern Dance“ die Gegenbewegung zum amerikanischen Modern Dance.²⁸ Letzterer erlebte seine Blütezeit nach allgemeiner Auffassung erst ab 1927, namentlich in den 1930er Jahren, also später als der deutsche moderne Tanz, in einer zeitlichen Verschiebung.²⁹ Es verwundert daher nicht, daß für Dore Hoyer, wenn sie Anfang und Mitte der 1930er Jahre dem deutschen modernen Tanz ihrer Zeit voraus ist, dies auch im Vergleich mit den Vertreterinnen des amerikanischen modernen Tanzes festgestellt werden muß, was auch Vergleiche mit ungefähr gleichaltrigen Tänzerinnen wie Anna Sokolow oder Pauline Koner belegen. Durch die politischen Veränderungen in Deutschland unter dem Nationalsozialismus war die künstlerische Entwicklung des modernen Tanzes spätestens in der zweiten Hälfte der 1930er Jahre erheblich behindert und stand auch nach 1945 deutlich unter zeitgeschichtlichen Einflüssen. Es ist folglich naheliegend, für die Fortsetzung des Vergleichs von Dore Hoyer mit anderen Tänzer(inne)n die Entwicklung im amerikanischen Modern Dance zu berücksichtigen. Durch die erwähnte Zeitverschiebung zwischen der Entwicklung des deutschen und des amerikanischen modernen Tanzes klafft jedoch für Dore Hoyer, die 1935 dem deutschen modernen Tanz bereits weit voraus ist, gegenüber dem amerikanischen modernen Tanz eine umso größere Lücke. Erst in der zweiten Hälfte der 1940er Jahre setzen dort neuere Tendenzen ein. Und wenn Pina Bausch Anfang der 1960er Jahre neue Bewegungsformen aus New York mitbringt, „sehr neuartige[n]

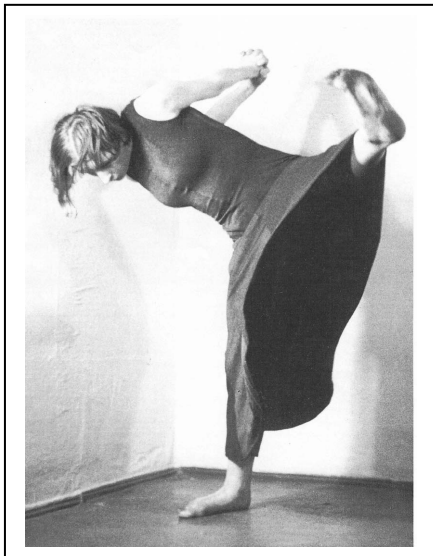
²⁷ Nach dem Werkverzeichnis Mary Wigmans bei Müller 1986a, S. 311-319; wenn man von einer *Bewegungsstudie* aus Wigmans erstem Auftrittsjahr 1914 absieht, wobei dieser Titel noch einen gewissen Sinngehalt benennt und Dore Hoyer keine „Bewegungsstudie“ aufgeführt hat. – Nach dem Werkverzeichnis Gret Paluccas bei Stabel 2001, S. 306-313; wenn man von einem *Tanz zur Trommel* aus Paluccas erstem Auftritt 1922 absieht und von einem *Gongtanz* von 1924.

²⁸ Koegler 1999, S. 101

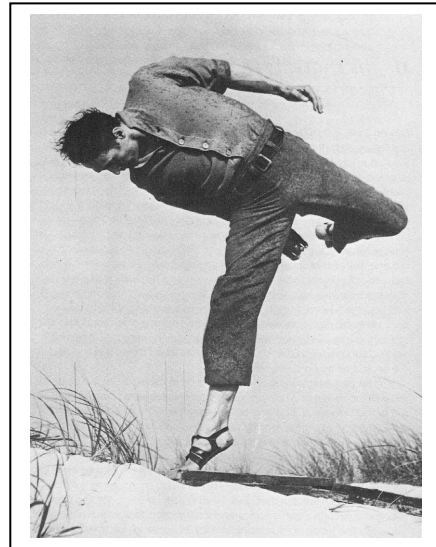
²⁹ Koegler 1984, S. 306. Die Einflüsse des deutschen auf den amerikanischen modernen Tanz sind mehrfach thematisiert worden, u.a. durch Cohen 1992, Partsch-Bergsohn 1994 und Howe 1997.

Bewegungen am Boden, Verschraubungen, Aktionen zwischen ‚release‘ und ‚contraction‘, sehr komplizierte Formen“, wie Susanne Linke sich erinnert³⁰, dann mag das ohne genauere Prüfung noch kein Beweis für den Einfluß von Dore Hoyers amerikanischen Gastspielen 1957 sein. Es zeigt aber die Weiterentwicklung des modernen Tanzes in der von Dore Hoyer bereits in den 1930er Jahren eingeschlagenen Richtung.

4.3. Vergleiche mit Attitüden des modernen Tanzes aus späterer Zeit



Dore Hoyer im *fünften namenlosen Tanz* 1935
(nochmals zum Vergleich)



José Limón in *Day on Earth*, 1947

José Limón, fast vier Jahre älter als Dore Hoyer, hatte sich nach dem Erlebnis eines amerikanischen Tanzgastspiels der deutschen modernen Tänzer Harald Kreutzberg und Yvonne Georgi 1928 entschlossen, selbst Tänzer zu werden.³¹ Er studierte bei Doris Humphrey und Charles Weidman und tanzte in deren Gruppe. Nach eigenen solistischen und choreographischen Arbeiten gründete er 1947 die José Limón American Dance Company, die sich mit ihrem Debüt in New York „sogleich als eine der vordersten Gruppen des Modern Dance etablierte“.³² Von seiner künstlerischen Ko-

³⁰ Aus dem Alltäglichen schöpfen. Susanne Linke im Gespräch mit Patricia Stöckemann. In: *Tanzjournal*, H. 4/2004, S. 26-30, hier S. 27.

³¹ Weiterführende Literatur bei Howe 1997, insbes. S. 149.

³² Koeqler 1984, S. 275

Direktorin Doris Humphrey stammt die Choreographie zu *Day on Earth*, doch darf ohne weitere Recherchen unterstellt werden, daß Limón, der sich mit Werken wie *The Moor's Pavane* (1949) selbst als Choreograph von Weltgeltung erwiesen hat, größeren Anteil an der Ausgestaltung seiner solistischen Mitwirkung in *Day on Earth* hatte. Das - wie bei einer Attitude derrière - abgewinkelt nach hinten geführte Spielbein auf dem Vergleichsfoto erklärt sich vermutlich in dem gerade zuvor noch nachträglich von Limón absolvierten Studium des klassischen Tanzes. Der Fuß des Standbeins steht nicht wie bei Dore Hoyer vollflächig, sondern erhoben auf dem Ballen. Die Arme sind zwar wie bei Dore Hoyer hinter den Körper geführt, aber nicht völlig gestreckt, und die Hände sind nicht geschlossen. Dennoch erlaubt die auffallende Oberkörperführung seit-vor mit dem nach unten gerichteten Kopf bzw. Gesicht einen direkten Vergleich mit der zwölf Jahre vorher entstandenen Aufnahme Dore Hoyers. Nicht in Deutschland zwar, aber in den USA hatte sich der moderne Tanz weiterentwickelt.³³ Noch waren jedoch die Protagonisten wie José Limón zu sehr der Tradition des Modern Dance verhaftet, als daß durch ihre Neuerungen bereits von einer tanzgeschichtlich nachfolgenden Epoche gesprochen werden könnte.

Einzigste Ausnahme ist Merce Cunningham, der, von Graham kommend und seit den 1940er Jahren eigenständig experimentierend, vor allem in den 1950er und noch in den 1960er Jahren geradezu als Inbegriff für Avantgarde im künstlerischen Tanz gilt. Interessanterweise stellt Claudia Jeschke (1999) gerade Cunningham und Hoyer für einen bewegungsanalytischen Vergleich nebeneinander, wobei sie ihre Fallstudien für den Theatertanz der Zeit von 1910 bis 1965 in vier Kapitel gliedert: „nach 1910“ (Nijinsky)³⁴, „nach 1925“ (Wigman und Graham), „nach 1945“ (Kreutzberg und Limón), „nach 1960“ (Hoyer und Cunningham). Wie in Kap. 1.3. aufgeführt, hat Dore Hoyer bis dahin in tanzgeschichtlichen Überblicksdarstellungen aufgrund der Unkenntnis ihrer Leistungen und Werke nicht die ihrer Bedeutung angemessene Würdigung im Sinne einer Gleichstellung mit den anderen genannten Tänzer-Choreographen erfahren. Jeschkes Untersuchung beweist die Notwendigkeit und

³³ Einschränkung ist anzumerken, daß bei einem Vergleich bzw. dem Vorhandensein von Fotos nicht allein die künstlerische Entwicklung des Tänzers, sondern auch der ästhetische Geschmack des Fotografen eine Rolle spielen. Er oder sie als Betrachter muß die Pose des Tänzers auch interessant genug finden, um sie abzulichten. Und ggf. muß der Tänzer die Aufnahme für aussagekräftig genug halten, um an ihrer Verbreitung mitzuwirken oder sie aufzubewahren.

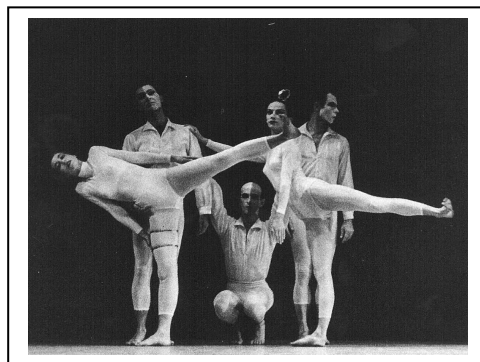
³⁴ Wünschenswert wäre hier von der tanzgeschichtlichen Bedeutung her ein Vergleich Nijinskys mit Alexander Sacharoff gewesen, doch liegt keine annähernd ausreichende Dokumentation einer Choreographie Sacharoffs vor. Vgl. Peter / Stamm 2002, u.a. Abb. S. 53

Möglichkeit der Korrektur durch die stärkere Einbeziehung Dore Hoyers in die tanzwissenschaftliche Forschung. Ihrem Vergleich liegen die filmische Aufzeichnung des Tanzes *Angst* aus Dore Hoyers Tanzzyklus *Affectos humanos* von 1962 und von Cunninghams *Solo Story* von 1964 zugrunde. Wegen des Fehlens filmischer Dokumentationen ist es leider nicht möglich, Dore Hoyers Frühwerk der 1930er Jahre mit dem des sieben Jahre jüngeren Merce Cunningham im detaillierten Bewegungsablauf zu vergleichen. Doch Jeschkes Analyse einer Arbeit von 1962, also aus dem Spätwerk der Ende 1967 verstorbenen Hoyer, neben der einer Arbeit von Cunningham von 1964 enthält dennoch für die vorliegende Untersuchung bestätigende Aussagen. Jeschke hatte beim Vergleich einzelner Werke von Wigman und Graham festgestellt, daß beider Bewegungskonzeption die Übereinstimmung der Längsachse des Körpers und der Vertikalachse des Raumes nicht in Frage stellen (S. 154-155). Ferner hatten die beiden Beispiele bei Kreutzberg und Limón ergeben, daß ein zentraler Körperbereich zwischen Hüften und Brustkorb seine Achse beibehält und bei allen Aktionen wie Schwingen, Kippen, Fallen oder Springen versucht, der Vertikalachse des Raumes wieder anzugleichen „und den aufrechten Stand zu re-etablieren“. (S. 155-156). In den beiden Beispielen von Hoyer und Cunningham kann Jeschke nun feststellen, daß nicht mehr nur der mittlere Teil, sondern der gesamte Rumpf als zentraler Körpersektor definiert wird, dessen Haltungen sich „nicht mehr an der Vertikalachse des Raumes ausrichten“, wobei die auf den Rumpfbereich beschränkte Körperlängsachse „als ausschließliche Orientierung eingesetzt“ und ein an Belastungswechseln ausgerichtetes Bewegungskonzept bei beiden Tänzer-Choreographen konstatiert wird. (S. 156)

Dieses von Claudia Jeschke im exemplarischen Vergleich detaillierter Bewegungsanalysen der wichtigsten Vertreter des modernen Tanzes als für die Zeit „ab 1960“ als neu und bedeutend herausgearbeitete Prinzip bei Dore Hoyer und Merce Cunningham findet sich jedoch schon 1935 bei Dore Hoyer, wie das Bildbeispiel aus dem *fünften namenlosen Tanz* deutlich beweist. Die Haltung des – in seiner Gesamtheit als zentraler Körpersektor verstandenen – Rumpfes ist nicht mehr wie in den 20 hier zuvor untersuchten Beispielen an der Vertikalachse des Raumes ausgerichtet, sondern die Körperlängsachse wird zur Basis der Orientierung. Quod erat demonstrandum: Dore Hoyer hat tänzerische Bewegungskonzepte, die von der Forschung erst für die Zeit um 1960 als modern festgestellt werden (interessanterweise auch bei Do-

re Hoyer selbst), schon 1935 eingesetzt. Sie war folglich zu dieser Zeit der übrigen Entwicklung des modernen Tanzes weit voraus.³⁵

Zur Verdeutlichung kann im Vergleich mit dem Bildbeispiel aus dem *fünften namenlosen Tanz* von 1935 ein häufiger publiziertes Foto der Merce Cunningham Dance Company in *Nocturnes* von 1956 herangezogen werden. Die Tänzerin links vorn, Viola Farber, zeigt in einer ähnlichen Haltung gerade jene von Jeschke für Hoyer und Cunningham nachgewiesene Umorientierung von der Vertikalachse des Raumes zur eigenen Körperlängsachse.³⁶



Viola Farber (links) / MCDC in *Nocturnes*, 1956

Die angeführte zeitliche Verschiebung zwischen dem deutschen Ausdruckstanz und dem amerikanischen modern dance führt dazu, daß für den beiden Entwicklungen nachfolgenden modernen Tanz ein Zeitraum von den 1930er Jahren (Dore Hoyer) bis zu den 1950er/1960er Jahren (Merce Cunningham) zu betrachten ist. Deshalb, und weil der tanzwissenschaftliche Diskurs bisher keinen Begriff für den „Post-Ausdruckstanz“ gesucht hat, ist natürlich für die Feststellung von Dore Hoyers Modernität in den 1930er Jahren die Frage irrelevant, wie weit oder wie eng der eingeführte Begriff des postmodern dance gefaßt wird. Dennoch sollen zur Verdeutlichung der Problematik die drei alternativen Modelle angeführt werden: Der Begriff kann entweder in historischer Abfolge als „post-modern dance“ - zeitlich auf den modern dance folgend - definiert werden, oder konzentriert auf jene konkret abgrenzbare

³⁵ Womit keineswegs gesagt werden soll, daß Dore Hoyer in den 1930er Jahren die ästhetischen Konzepte Merce Cunninghams oder des Postmodern dance vorweg genommen hätte.

³⁶ Wenn auch hier in der Gruppe, zumal in einem Moment allgemeiner Berührungskontakte untereinander, von einem anderen Tänzer (Bruce King) unter der Hüfte mit einer Hand unterstützt.

amerikanische tanzhistorische Phase der Anfang der 1960er Jahre beginnenden Experimente der Gruppe um Simone Forti, Yvonne Rainer, Trisha Brown, Steve Paxton oder Lucinda Childs am Judson Church Theatre gesehen werden³⁷, oder als „postmodern dance“ im Sinne eines allgemeineren Begriffs der Postmoderne verstanden werden und damit auch Erscheinungsformen des (europäischen) Tanztheaters seit den 1970er Jahren umfassen³⁸.

Keineswegs soll Dore Hoyer hier als frühe Exponentin des postmodern dance ausgegeben werden. Einige wenige Beispiele aus einer tabellarischen Gegenüberstellung³⁹ einzelner Kriterien genügen, um Dore Hoyer deutlich der Seite des modern dance und nicht der des postmodern dance zuzuordnen:

Modern Dance	Postmodern Dance
Neu'Erfindung' von Bewegungscodes	Neuorganisation diverser Bewegungscodes
Künstlerische Intention	Spiel
Bewußte Gestaltung (als Komposition)	Zufall (als Generator von ‚Komposition‘)
Virtuosität	Beliebige Ausführung (z.B. nach Tagesform)

Dennoch macht gerade das Beispiel Cunningham auch für den amerikanischen modernen Tanz mehr als deutlich, daß der Tanzwissenschaft und Tanzgeschichtsschreibung bisher eine Kategorie zwischen dem modern dance (im Sinne Martha Grahams) und dem postmodern dance (Judson Dance Theatre oder gar umfassender incl. europäischem Tanztheater seit den 1970er Jahren) fehlt. Eine ausgewiesene Kennerin der Arbeit und Bedeutung Merce Cunninghams ist Sabine Huschka.⁴⁰ Wenn sie Cunningham jedoch als späten Vertreter des amerikanischen modern dance betrachtet, der dessen Ästhetik in eine „radikal andere Richtung“ wendet⁴¹, dann stellt sich die Frage, inwieweit solch eine radikale Veränderung nicht auch einer

³⁷ Vgl. v.a. die diversen Veröffentlichungen von Sally Banes, beginnend mit: *Terpsichore in Sneakers. Post-Modern Dance*. Boston 1977, und *Anne Livet: Contemporary Dance. An Anthology*. New York 1978

³⁸ Vgl. Gabriele Brandstetter: *Still / Motion. Zur Postmoderne im Tanztheater*. In: Jeschke, Claudia und Hans-Peter Bayerdörfer (Hrsg.): *Bewegung im Blick. Beiträge zu einer theaterwissenschaftlichen Bewegungsforschung*. Berlin 2000, S. 122-136; Robert Atwood: *Postmodern Dance*, In: *Tanz*. Hg. v. Sibylle Dahms in Zusammenarbeit mit Claudia Jeschke und Monika Woitas. [MGG Prisma]. Kassel u.a. 2001, S. 170-174

³⁹ Brandstetter 2000, S. 129

⁴⁰ Vgl. S. Huschka: *Merce Cunningham und der Moderne Tanz. Körperkonzepte, Choreographie und Tanzästhetik*. Würzburg 2000

⁴¹ Huschka 2002, insb. S. 226

anderen Benennung bedarf. Zumal wenn Huschka feststellen kann, daß Cunningham damit selbst „in mancherlei Hinsicht in die Nähe des postmodern dance“ gelangt ist⁴², oder andere Autoren ihn ohnehin dem postmodern dance begründend hinzurechnen⁴³, die Grenze zur nachfolgenden Kategorie also keineswegs scharf umrissen ist. Bestätigt wird diese Problematik durch Roger Copelands Untersuchung zu Cunningham, im Untertitel als „Modernizing of Modern Dance“ bezeichnet und in einem ganzen Kapitel versucht, diesen „in relation to the problematic landscape of modernism versus postmodernism“ zu placieren, ohne letztlich eine andere Lösung als „*between modernism and postmodernism*“ anbieten zu können.⁴⁴

Diese Zwischenkategorie, dieser Überbegriff einer eigenständigen, zwischen zwei Epochen angesiedelten Phase in der Geschichte des Tanzes fehlt auch für Dore Hoyer. So wenig, wie man Cunninghams Tanzästhetik und Tanztechnik mit dem Begriff des modern dance einer Martha Graham erfaßt, so wenig kann man Dore Hoyers Tanzästhetik und Tanztechnik dem Begriff des Ausdruckstanzes einer Mary Wigman subsumieren. Beider Bezug zu den „Vorfahren“, die jeweilige persönliche Mitarbeit in der Tanzgruppe der älteren Generation (für Dore Hoyer s. Kap. 5) soll dabei keineswegs verleugnet werden. Doch wenn der Begriff des postmodern dance erst für die jüngere, nachfolgende Generation zutrifft, dann bedeutet dies auch, daß für die mittlere Generation der geeignete Name bisher fehlt. Die rückblickend mit „post-modern dance“ als „auf den modern dance folgend“ gar nicht so falsch bezeichnet gewesen wäre.⁴⁵ Diese Bezeichnung ist nach einhelliger Auffassung der Tanzwissenschaft zu Beginn der 1960er Jahre von Yvonne Rainer und ihren Weggefährten vor allem in Abgrenzung zum modern dance eingeführt worden, aber auch in Abgrenzung „zum Konzept Merce Cunninghams, dessen Auffassung vom Tanz die jungen Postmodernen gleichwohl in vielen Zügen aufnahmen und weiterführten.“⁴⁶ Die Suche nach einer treffenden Benennung für die Epoche der Tanzschöpfer zwischen dem „classic modern dance“ und der „postmodern rebellion“ führt gelegentlich zu anerkennenden, aber nicht tragfähigen Bezeichnungen wie „early

⁴² ebd.

⁴³ Koegler 1999, S. 101

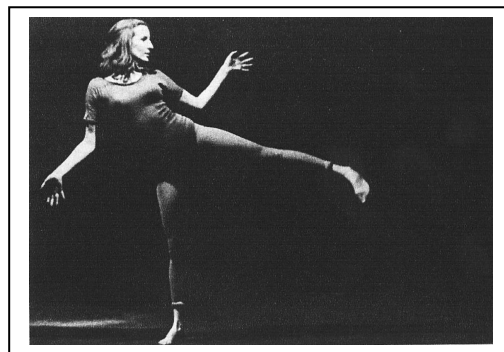
⁴⁴ Copeland 2004, S. 230, 243

⁴⁵ Zeitgenössisch hätte man auch einen - dann allerdings schnell veraltenden - Begriff wie beispielsweise „ultramodern“ verwenden können, vgl. den für die Generation nach dem postmodern dance, nicht jedoch etwa für das Tanztheater verwendeten Begriff des „new dance“.

⁴⁶ Brandstetter 2000, S. 125, Anm. 18

avant-garde“.⁴⁷ Tanzwissenschaftlich unerkant ist bisher der 1953 unternommene Versuch geblieben, die auf den modernen Tanz insbesondere Mary Wigmans folgende Phase als „Post-Expressionist Free Dance“ zu titulieren. Der englische Tanzschriftsteller Fernau Hall hat so das einer weiteren bedeutenden Persönlichkeit dieser Generation, Birgit Åkesson (vgl. hier Kap. 3.5.3.) gewidmete Kapitel seines Buches „Anatomy of ballet“ überschrieben. Für den „freien Tanz nach dem Ausdruckstanz“, den Dore Hoyer vertritt, fehlt bisher die richtige Bezeichnung.

Jene Ära des Judson Dance Theatre 1962-1964 ging aus einem 1960 von Robert Dunn am Merce Cunningham Studio (im Gebäude des Living Theatre) begonnenen Workshop in Tanzkomposition hervor. Drei Bildbeispiele der 1936 geborenen Trisha Brown sollen kurz die Weiterentwicklung der Attitüden des modernen bzw. postmodernen Tanzes aufzeigen. In *Trillium* von 1962 verdient der gegenläufig, d.h. einwärts gedrehte Fuß des Spielbeins besondere Aufmerksamkeit als ein Novum.

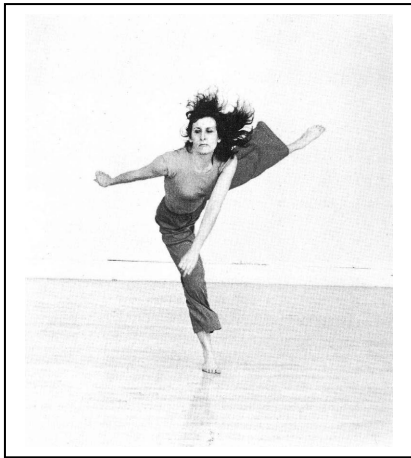


Trisha Brown, *Trillium* 1962

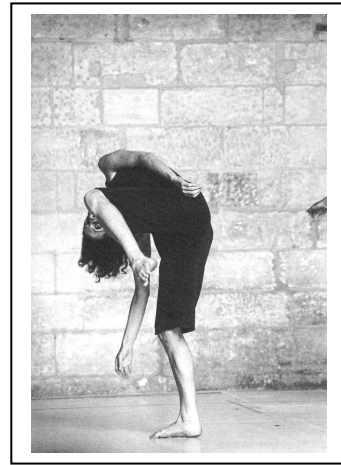
Die Abbildung von *Water Motor* (1978) zeigt mit dem Stand auf der ganzen Fußsohle, dem nach vorn gebeugten Oberkörper und den gestreckt nach seit-unten geführten Armen in der Bewegung den völligen Verzicht auf eine Bindung an das für den modernen Tanz konstatierte „Aufwärtsprinzip“ und eine der Abbildung aus Dore Hoyers *fünftern namenlosen Tanz* vergleichbare Ausbalanciertheit der von den einzelnen Körperpartien eingenommenen Raumrichtungen. - Die Abbildung von Trisha Browns Pose auf einer Probe in Avignon 1982 wirkt wie der weitest denkbare Gegenpol zu einer Attitude des klassischen Tanzes: noch handelt es sich um den zu untersuchen-

⁴⁷ Press 2002, S. 26-30, die sich auf Amerika beschränkt und neben Cunningham noch Alwin Nikolais und Paul Taylor nennt.

den einbeinigen Stand mit hoch vor geführtem Spielbein, doch ohne Körperspannung hängen Kopf, Oberkörper und Arm(e) herunter.

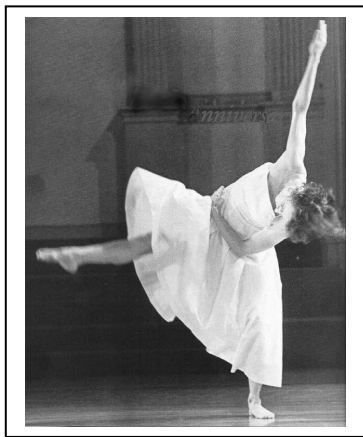


Trisha Brown, *Water motor* 1978

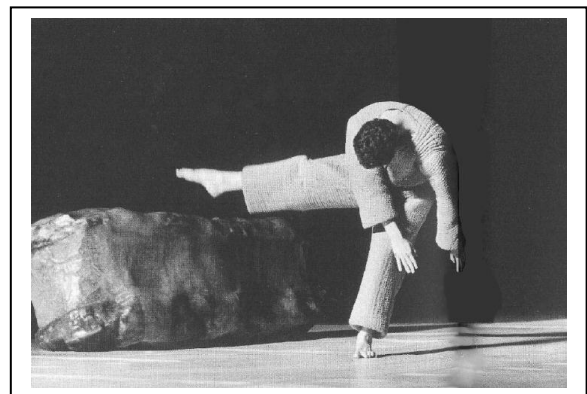


Trisha Brown *probt*, 1982

Die beiden letzten Abbildungen, Mary Overlie in *Small Dance / Location of Love* (1999) und Boris Charmatz in *Les Disparates* (1998), entstammen dem zeitgenössischen Tanz.



Mary Overlie in *Small Dance / Location of Love*, 1999



Boris Charmatz in *Les Disparates*, 1998

Sie sollen verdeutlichen, wie tänzerische Körperpositionen bei einbeinigem Stand und vor bzw. seit geführtem Spielbein, jene „Attitüden des modernen Tanzes“, heute in einer Form zum alltäglichen Erscheinungsbild künstlerischen Tanzes gehören, die in der Zeit „vor Dore Hoyer“ noch undenkbar gewesen wäre: auf der ganzen Fußsohle stehend, mit vor-seit, ja vornüber geführtem Oberkörper, nach unten gerichteten Kopf und Blick, mit möglicherweise nach unten geführten Armen und dennoch ge-

samtkörperlich ausbalanciert. Wobei dies selbstverständlich nicht bedeutet, daß heute alle Attitüden des modernen Tanzes vergleichbar aussehen, sondern nur, daß Tanzästhetik und Bewegungsverständnis um die aufgezeigten Möglichkeiten erweitert wurden und sich diese als künstlerische Mittel etabliert haben.

Zusammenfassend kann festgestellt werden: Bei genauerer Betrachtung ist am Beispiel der „Attitüde“ des modernen Tanzes deutlich eine Entwicklungsgeschichte ablesbar, die – als Ausgangspunkt – vom klassischen Tanz des ausgehenden 19. Jahrhunderts bis zu den zeitgenössischen Tanzformen am Ende des 20. Jahrhunderts führt. Der moderne Tanz gliedert sich hierbei nicht nur in die beiden bekannten Phasen oder Tänzer-Choreographengenerationen des Ausdruckstanzes und modern dance einerseits und des postmodern dance andererseits, sondern auch in eine dritte, zeitlich und genealogisch eindeutig zwischen diesen beiden liegende Phase oder Generation. Für diese ist bisher keine treffende Bezeichnung gefunden (und ein Vorschlag aus englischer Sicht von 1953: „Post-Expressionist Free Dance“ nicht aufgegriffen) worden. Wie Merce Cunningham durch seine tänzerische Innovation vor allem in den 1950er / 1960er Jahren für die amerikanische Tanzgeschichte von größter Bedeutung ist, erweist sich Dore Hoyer – aus heutiger Sicht: schon in den 1930er Jahren – als die für die Weiterentwicklung des modernen Tanzes namentlich in Deutschland mit Abstand wichtigste Persönlichkeit. Die exemplarisch-vergleichende Untersuchung von Bildbeispielen hat dies bestätigt.