

Rhythmus und die religiösen Wurzeln des Ausdruckstanzes im ersten Drittel des 20. Jahrhunderts

Anita Neudorfer

This paper focuses on „rhythm“ and the religious roots of German modern dance in the Weimar Republic. Rhythm was a major buzz-word of the era. The historical rhythm movement influenced with its philosophy of rhythm as a „universal source of life“ the modern dance movement. The religious concept of the dancers included the body that served as a fix point in insecure times as well a vehicle for transcendence.

EINLEITUNG

Die Beschäftigung mit dem Unaussprechlichen ist ein zentrales Phänomen des 19. und frühen 20. Jahrhunderts. Eine Form, diesem Ausdruck zu verleihen, stellt der zu Ende des 19. Jahrhunderts aufkommende neue Tanz dar. Eingebettet in die Lebensreform und eng verwoben mit der Rhythmusbewegung, lässt sich der Ausdruckstanz als Protest gegen das als leblos empfundene ‚getaktete‘ Maschinenzeitalter verstehen, in welcher der Mensch sich nur noch wie eine Marionette fremdbestimmt zum Takt der Maschinen bewegt.¹ Durch tänzerischen Ausdruck erfährt der Mensch jedoch sowohl sich selbst als auch seine Einbettung in das Göttliche: „Es ist, als sei der Kosmos in den Tanz herabgezogen und feiere im Ebenbild der tänzerischen Bewegung Auferstehung“, schreibt der zeitgenössische Tanz-

1 Vgl. Barlösius 1997; Blass 1922; Hardt 2004; Hepp 1987; Foitzik-Kirchgraber 2003; Klatt 1930; Thiess 1920; Vietta 1938; Wedemeyer-Kolwe 2004.

theoretiker Vietta² und gibt damit einen ersten Eindruck für vorliegenden Beitrag, in dem die Verknüpfung von Leiberfahrung, Rhythmus und Religion am Beispiel des historischen Ausdruckstanzes verhandelt werden soll. Grundlage hierfür ist eine religionswissenschaftliche Studie über die deutsche Rhythmusbewegung im ersten Drittel des 20. Jahrhunderts.³ Es erfolgt ein Abriss zur Geschichte und Entstehung der Rhythmusbewegung, um anschließend ausgewählte Wegbereiter*innen des Ausdruckstanzes vorzustellen, welche allesamt dem Ausdruck des (seelisch) Unausprechlichen als ihrer Religion huldigten.

HISTORISCHE RHYTHMUSBEWEGUNG

Aufgrund der zu Beginn des 20. Jahrhunderts erfolgten Neuentdeckung des Rhythmus als Körpererfahrung etablierte sich im deutschen Sprachraum eine Rhythmusbewegung, die durch Gymnastik und Körperpraktiken den Einklang von Mensch und Kosmos suchte. *Rhythmus* avancierte zum Modewort der Epoche. Die leiborientierte Übungspraxis trat an die Stelle eines religiös-christlichen Weltbildes. Nicht die bloße körperliche Betätigung war das Ziel, sondern die Erlangung eines freien und gesammelten Geistes in einem freien Körper. Das religiöse Konzept der kosmischen Weltanschauung der Rhythmus*innen beinhaltete den Glauben an einen universalen Rhythmus als Ursprung allen Seins. Sinnesorientierte Übungen dienten als Schlüssel zur Erfahrung dieser universalen Kraft.⁴ In der Vorstellung eines „Neuen Menschen“⁵ in einem neuen Zeitalter spiegelt sich das Bedürfnis nach Sinnsuche und Spiritualität in einer Zeit voller Umbrüche, welche von vielen Zeitgenoss*innen als apokalyptischer Untergang der Kultur betrachtet wurde. In der Rhythmusbewegung lassen sich nicht nur die Anfänge der gymnastischen Leibesübungen, des Ausdruckstanzes und zahlreicher Körper(psycho)therapieansätze finden, ein bedeutsamer Teil der Protagonist*innen schuf sich darüber hinaus anhand der damals sehr populären kosmischen Rhythmusphilosophie von Ludwig Klages⁶ und diverser

2 Vietta 1938: 19.

3 Vgl. Neudorfer 2012.

4 Vgl. Wedemeyer-Kolwe 2004.

5 Küenzlen 1994.

6 Vgl. Klages 1944; 1932.

neuerschaffener gymnastischer Übungspraktiken⁷ eine praxis- und diesseitsorientierte religiöse Alternative abseits von kirchlichen Traditionen, die dem Rhythmus eine geradezu heilbringende Funktion zuschrieb.

ENTSTEHUNG DER RHYTHMUSBEWEGUNG IN DEN USA UND DEUTSCHLAND

Die Entstehung der Rhythmusbewegung ist zwischen 1890 und 1918 zu verorten und ging einher mit verschiedenen neuen Bewegungen, wie z.B. dem Aufkommen der Jugendbewegung in Europa, dem englischen Sport, dem Jazz und dem modernen Tanz in Nordamerika und Deutschland. Das gleichzeitige Auftreten dieser Phänomene hatte nach dem Historiker Helmut Günther soziale und geistige Hintergründe. Die zunehmende Mechanisierung und Rationalisierung durch die moderne Industriegesellschaft traf vor allem Nordamerika und Deutschland, welche jedoch keineswegs darauf vorbereitet waren.⁸

Die USA waren dabei, sich als mächtigster Industriestaat der Welt zu etablieren. Vor diesem Hintergrund entstand die junge amerikanische Gymnastik. Sie war Antwort auf und zugleich Protest gegen die seelen- und körperfeindlichen Seiten der modernen Industriegesellschaft. Das Individuum wurde immer mehr durch die Zwänge der technischen und kapitalistischen Anforderungen in Beruf und Alltagsleben bedrängt. Aus dieser Situation heraus entwickelte sich die amerikanische Körperkultur, in der sich u.a. die amerikanische Frau von Korsett, Schnürstiefeln und engen moralischen Vorstellungen emanzipieren konnte. Der Stellenwert des Körpers erfuhr einen Wandel: Der Körper sollte nicht mehr mechanisiert und versklavt werden. Die Vertreter*innen der jungen Körperkultur waren der Ansicht, dass die geistig und körperlich degenerierten Zeitgenoss*innen in einer Art *ideal humanity* sich wieder auf den eigenen freien Geist in einem freien Körper besinnen sollten.⁹

In Deutschland stellte zunächst der Sport die erste Revolution in der Körperkultur dar. Fußball und Leichtathletik wurden von England übernommen. Das deutsche Turnen enthielt zu jener Zeit statische Frei- und

7 Bode 1923; 1925; 1926a; 1926b; 1930.

8 Siehe dazu auch Günther 1963.

9 Vgl. Günther 1971: 34f.; Holler-von der Trenck 1971; Frohne 1981.

Geräteübungen – Laufen und Fußball als dynamische Bewegungsformen wurden zunächst als „undeutsche Ausländerei“¹⁰ bezeichnet, nach einiger Zeit jedoch akzeptiert. Das Prinzip der dynamischen Bewegung konnte auch die deutsche Rhythmusbewegung für sich nutzen, obwohl die rhythmischen Zeitgenoss*innen den Sport mit seinem Hang zur „Rekordsucht“¹¹ ablehnten, da diese als ein Charakteristikum der mechanischen Gesellschaft galt. Die deutschen Rhythmiker*innen wollten zurück zur Urkraft, zur Quelle allen Seins. Das Universum, der ganze Kosmos war für sie schwingender Rhythmus. Die Rhythmusbewegung wurde getragen von einer antirationalistischen Lebensphilosophie, wie sie vor allem bei dem Lebensphilosophen Ludwig Klages zum Ausdruck kommt. Ein bedeutsamer Teil der Rhythmusbewegung sah im Phänomen *Rhythmus* den Ausdruck einer elementaren Schöpfungskraft und überhöhte gemäß deren Deutung den Rhythmusbegriff zu einer wahren *Rhythmusmystik*.¹²

VOM RHYTHMISCHEN PRINZIP ZUR RHYTHMUSMYSTIK

In der Rhythmusbewegung, wie in der Körperkultur allgemein, trat eine Wertschätzung der Leiblichkeit zutage, wie sie in der Geschichte der Anthropologie bisher noch nicht erschienen war.¹³ Es galt, sich der lebensbedrohlichen, starren und seelenfeindlichen Außenwelt zu erwehren, die der Mensch durch das Maschinenzeitalter selbst heraufbeschworen hatte. So war *Antirationalismus* das Schlagwort der Rhythmusbewegung. Der populäre Rhythmusphilosoph Ludwig Klages nahm eine Trennung zwischen Takt und Rhythmus vor. Das taktierende Prinzip des Intellekts, des Geistes, des Rationalen, der Maschinen bedrohte das kreative, empfindsame rhythmische Seelenprinzip. Der Geist (Takt) als Widersacher der Seele (Rhythmus) sollte deshalb bekämpft werden. Unter dem „Kampftruf des Rhythmus“¹⁴ wurde eine Lebensform gepriesen, in der die Wirkmächte der Natur ihre höchste Entwicklung erfahren sollten. Mit diesem Ruf nach einer erneuer-

10 Günther 1971: 37.

11 Günther 1971: 37.

12 Vgl. Günther 1971: 37.

13 Vgl. Röthig 1966: 58; Möhring 2004.

14 Bode 1926b: 44.

ten Daseinsform sollte dem Menschen wieder zu seinem Ursprungsrecht auf einen organischen Ausdruck verholffen werden.¹⁵ So ist der Ruf vieler Rhythmiker*innen auch ein Aufruf, sich unter das Gesetz der Naturkräfte zu stellen, sich einzuschwingen in die rhythmische Weltharmonie und der einseitigen Ratio entgegenzuwirken.¹⁶ Denn der Rhythmus gilt als ein kosmisches Prinzip, das Leben als ein göttlicher Abdruck dieses ewigen Seins, und es gelte, sich mittels rhythmischer Gymnastik wieder in den ewigen Fluss des Werdens und Vergehen einzubinden.

Röthig sieht den eigentlichen Wert der Gymnastiktheorie in der Betonung der Emotionalität.¹⁷ Der Mensch wird als Teil eines „übergreifenden Ganzen“¹⁸ gesehen. Das ihn umgebende beherrschende organisch-naturhafte Sein könne nur durch „emotional-gefühlhafte Seelenkräfte“¹⁹ erfahrbar werden.

Die Gründe für diese *Rhythmismystik* in Deutschland sieht Günther im Zusammenstoß der agrarisch-patriarchalischen Gesellschaften mit der technisch-industriellen Wirtschaft. Im Gegensatz zur amerikanischen Körperkultur, die ebenso eine Protestbewegung gegen die industrielle Vereinnahmung war, wandte man sich in Deutschland schlichtweg von „den Greueln der neuen Realität“²⁰ ab. Die Deutschen sehnten sich nach einer Wiedervereinigung mit der ursprünglichen Kraft der Natur, ihre Sehnsucht galt der Verschmelzung mit dem Rhythmus des Lebens.²¹

Diese Romantisierung des Rhythmus durch die erste Generation der deutschen Rhythmusbewegung fand vor dem Hintergrund und in der Epoche des formal-ästhetischen Jugendstils statt. Der Jugendstil umfasst in romantisierender Art die Schlüsselworte der damaligen Zeit wie Raum und Rhythmus, Schwung und Bewegung, Körperkultur und Leibesgefühl, Rhythmik und Welle als dynamische und ästhetische Bewegung. Demnach sind laut Helmut Günther Tanz, Körperkultur, Sport und Rhythmik nicht als Begleitphänomene zu betrachten, sondern stellen das Herz des Jugendstils

15 Vgl. Röthig 1966: 59.

16 Vgl. Röthig 1966: 60.

17 Vgl. Röthig 1966: 61.

18 Röthig 1966: 61.

19 Röthig 1966: 61.

20 Günther 1971: 38.

21 Vgl. Günther 1971: 38.

dar.²² Die erste Generation der Rhythmusbewegung wurde von den nachfolgenden Generationen durch eine revolutionär-expressionistische Haltung abgelöst. Es waren die sog. *Münchener Rhythmusrebell*en (und mit ihnen als Hauptvertreter*innen) neben dem Rhythmusphilosophen Ludwig Klages und dem Gymnastik-Systemgründer Rudolf Bode die Choreograph*innen des Ausdruckstanzes Rudolf von Laban und Mary Wigman, die das Dekorativ-Ästhetische des Jugendstils verwarfen und mit Hilfe des Rhythmus in revolutionärer Weise die Gesellschaft von Grund auf verändern wollten.²³ Im Folgenden soll nun auf Wirken und Werden bedeutsamer Pionier*innen des Ausdruckstanzes als Teilbereich der historischen Rhythmusbewegung eingegangen werden.

RHYTHMUS UND DIE RELIGIÖSEN WURZELN DES MODERNEN TANZES

Im ersten Drittel des 20. Jahrhunderts entstand im Kontext weitgreifender kultureller und geistiger Umwälzungsprozesse der sogenannte Ausdruckstanz. Dieser Begriff ist als ein Gattungsname zu verstehen, unter dessen Dach verschiedene künstlerische Tanzformen zusammengefasst werden, die als Reaktion gegen die im Kunsttanz vorherrschende Form des klassischen Balletts und zugleich gegen das veraltete viktorianische Frauen- und Körperbild rebellierten.²⁴ Während die kodierte Bewegungsform des Balletts eine von außen gesetzte Konvention darstellte, diente im neuen Tanz der Körper als Medium für den ganz eigenen und persönlichen Ausdruck. Die Erhebung des menschlichen Individuums zum Maßstab aller Dinge war somit ein wesentliches Merkmal des Ausdruckstanzes.²⁵ Durch den Zerfall veralteter Werte kehrte sich der Blick nach innen auf das eigene Selbst. Dessen Empfinden sollte mit Hilfe des Tanzes Ausdruck verliehen werden.²⁶ Der Ausdruck des Unausprechlichen ist der entscheidende Faktor,

22 Vgl. Günther 1971: 37f.

23 Vgl. Günther 1971: 49; Frohne 1981: 12.

24 Siehe dazu z.B. zeitgenössische Tanztheoretiker wie Egon Vietta (1938), Frank Thiess (1920) und Ernst Blass (1922). Alle drei befassten sich mit dem Ausdruckstanz, der, wie auch die Rhythmusbewegung, als Protest gegen das Maschinenzeitalter entstand und gegen das als leblos empfundene Ballett kämpfte.

25 Vgl. Oberzaucher-Schüller (Hg.) 2004.

26 Vgl. Müller; Stöckemann 1994: 22f.; Stüber 1984: 47.

mit dem, wie bei den folgenden Darstellungen sichtbar werden wird, auch religiöse Ansprüche verbunden sind.

So ist der moderne Tanz für den Tanztheoretiker Egon Vietta von tiefem, religiösem Inhalt erfüllt. Eine Profanisierung erträgt diese Art von Tanz nicht. Wird er seines zeremoniellen, kultisch-religiösen Sinnes beraubt, verliere er seine Lebenskraft und diene rein oberflächlichen Unterhaltungszwecken, nach denen es dem „*homme machine*“ verlangt.²⁷ Ein*e wahre Tänzer*in jedoch wird nicht von Raum und Zeit eines technischen Zeitalters beherrscht. Im Gegenteil, im Tanz erfährt der Mensch einen grenzenlosen Raum ohne Anfang und Ende. Der Alltag als Raum des Maschinenzeitalters hingegen sei gar kein richtiger Raum, er diene gerade noch dazu, überwunden, durchhastet und vermessen zu werden. Zahlen, Maße und Gewichte können nicht verzeichnen, was der*die Tänzer*in im Tanze erfährt.²⁸ In der „verzauberten Stunde“ des Tanzes erfährt diese*r einen nicht vermessbaren und entrückten Zustand von ewiger Zeit:

Es ist einer der wenigen Zustände, in denen der Mensch sich selbst gegeben ist, von der lastenden Bindung zur Umwelt abgeschnitten und in den Reigen der Genien emporgeläutert jenes „irrsinnige“ Glücksgefühl erlebt, von dem Dostojewsky spricht.²⁹

Diesen Zustand nennt Vietta „Yogazustand“ und sieht darin den „Urzustand des gotterfüllten Tänzers“.³⁰ Die „mystische Teilhabe am Kosmos“ entspringt einer „körperlichen Weihehandlung“.³¹ Der Tanz brauche keine Vermittlung zwischen „Mensch und Sein“ – oder, wie Vietta anmerkt: „früher hätte man gesagt: zwischen Mensch und Gott“ –, deshalb sei auch der Tanz „in seiner vollendetsten Steigerung nicht artikuliert, individualisiert, sondern die übernatürliche Erscheinung des Seins, die Gestaltwerdung der Gottheit“.³² Und weiter heißt es:

Der Tänzer spult sich gleichsam in seine Ekstase hinein, er wird von dem kosmischen Wirbel angesaugt, bis seine Zeit zur höchsten, schöpferischen

27 Vgl. Vietta 1938: 105.

28 Vgl. Vietta 1938: 105.

29 Vietta 1938: 19.

30 Vietta 1938: 22.

31 Vietta 1938: 23.

32 Vietta 1938: 50f.

Aktivität entflammt ist und das neue Gestirn aus dem chaotischen Strudel hervorbricht. Der Gott selbst erscheint – das Sein wird Gestalt.³³

Doch trotz dieser *unio mystica* enthüllt der Tanz letzten Endes sein wahres Geheimnis nicht, schreibt Vietta: „Wir wissen nur, daß der Tanz im Mutter-schoß des Seins beheimatet ist.“³⁴ Die tänzerische Form stellte lediglich die Basis dar, auf der durch die Kraft der Bewegung ein Ausdruck des Göttlichen entstehen konnte. Damit wird dem Ausdruckstanz eine religiöse Qualität zugesprochen. Jenseits der beschränkenden Grenzen des Selbst wurde im freien Tanz nach einer Einbettung und einem Aufgehen in ein Höheres gesucht.³⁵ In seinem Aufsatz „Tänzerische Weltanschauung“ schreibt der Tanzkritiker Fritz Böhme 1926:

Tänzerisches Welterlebnis ist für den Tänzer und für den Zuschauenden ungeteiltes Eingehen in Gott, Erleben Gottes in den Formen der raumerfüllenden Bewegung des Menschenleibes. [...] Tänzerische Formen kann man nicht lernen; man kann aber lernen, sich Gott nahen in den Gesetzen des Räumlich-Leiblichen. Alle Vorübung zu diesem Gottesdienst ist die heilige Erschließung dieser Elemente, dieser Stufen, die vom Ich zum Kosmos führen und die zugleich die Buchstaben der tänzerischen Worte sind, in denen der Leib zu den Zuschauenden spricht.³⁶

In seiner künstlerischen Entfaltung wurde der Ausdruckstanz von den Protagonist*innen der Zeit als Krone der rhythmischen Gymnastik angesehen.³⁷ Im Folgenden werden Isadora Duncan als Wegbereiterin, Rudolf von Laban und Mary Wigman als die Gründer*innen und Exponent*innen des Ausdruckstanzes vorgestellt. In unterschiedlichen Ausprägungen war es allen dreien ein Anliegen, das seelisch-kosmische Prinzip *Rhythmus* im Tanz zum Ausdruck zu bringen. Durch den hohen Bekanntheitsgrad und die zunehmende Anerkennung des modernen Tanzes breitete sich die rhythmische Lebensphilosophie der Gymnastiker*innen weiter aus und ver-selbstständigte sich im modernen Tanz der Zeit.

33 Vietta 1938: 52.

34 Vietta 1938: 23.

35 Vgl. Scheier 2004: 166.

36 Böhme 1926, zit. nach Scheier 2004: 166.

37 Vgl. z.B. Blass 1922.

Isadora Duncan – Renaissance der Religion durch Tanz

Die Amerikanerin Isadora Duncan (1877–1927) war eine Pionierin auf dem Gebiet des Ausdruckstanzes.³⁸ Sie betrachtete den Körper als „Offenbarer der Seele“³⁹. Bei ihrem ersten Auftritt in Deutschland 1903 wurde sie gefeiert als „wahrhafte Löserin, Erlöserin und Befreierin“⁴⁰. Sie verkündete, den kosmischen Rhythmus der Meere und Wolken, Blumen und Sterne, Bäume und Gräser zu tanzen und ihre Ideen direkt dem Universum zu entnehmen. Die Vergegenwärtigungskraft ihrer Gebärden war für ihr Publikum so stark, „daß wir [die Zuschauer; A. N.] Wiesen sehen und Blumen, die sie pflückt [...], daß wir das Meer dahinter rauschend vermuten und schwellende Segel und nahende Schiffe“⁴¹. An anderer Stelle schrieb Isadora Duncan: „Jede Bewegung müßte ihre Wellenschwingung bis zum Himmel senden und ein Teil des ewigen Rhythmus der Sphären werden.“⁴²

Barfuß tanzend, korsettlos und nackte Haut zeigend fand sie ihre Vorbilder in der griechischen Kunst. Durch Nachahmung hellenistischer Körperbilder entwickelte sie eine eigene Pantomime und meinte damit den griechischen Tanz der Antike zu neuem Leben erweckt zu haben. Großzügig übersah man dabei ihre tänzerischen Unzulänglichkeiten, entdeckte hinter allem die Urbilder griechischer Statuen oder auch italienischer Renaissance-Kunst und war fasziniert von dieser „Entfesselung des Körpers aus den engen Vorschriften der überlieferten Ballettkunst und der Hinwendung in künstlerischer Freiheit zum Dienste am Schönen“⁴³. Ein Berliner Music-Hall-Impresario will sie als erste Barfußtänzerin der Welt für 1000 Mark engagieren. Obwohl es immer wieder an Geld fehlt, antwortet Duncan:

Ich bin nach Europa gekommen, um etwas wie eine große Renaissance der Religion durch den Tanz und die Kenntnis von der Schönheit und Heiligkeit des menschlichen Körpers durch seinen Bewegungsausdruck zu bringen. Ich werde tanzen, aber nicht zum Vergnügen vollgefressener Spießbürger nach dem Essen.⁴⁴

38 Vgl. Schulze 2004; Traub 2010: 98.

39 Günther 1971: 36.

40 Günther 1971: 36.

41 Duncan 1903: 8.

42 Duncan 1903: 33.

43 Tervooren 1987: 187.

44 Duncan zit. nach Niehaus 1988: 27.

Isadora – „die von Gott Gesandte“ – sie gab sich selbst diesen Beinamen – war okkulten Praktiken wie Wahrsagerei und Tischrücken zugeneigt und meinte, die „menschliche Seele und die Kunst [können] ohne Religion nicht existieren“.⁴⁵ Den Tanz bezeichnete sie als ihre Religion.⁴⁶ Der spanische Maler José Clará schrieb begeistert:

Wenn sie auf der Bühne erschien, hatten wir alle das Gefühl, dass Gott – das heißt Sicherheit, Klarheit, Größe und Harmonie –, dass Gott zugegen war. [...] Niemals war Gebet glühender, Sieg unwiderstehlicher, Jungfräulichkeit reiner, Anmut jugendlicher, Raserei tragischer, Heiterkeit leuchtender als sie – Isadora.⁴⁷

Sie tanzte zu Beethoven, Wagner, Gluck und Chopin – moderne Musik lehnte sie hingegen vehement ab.⁴⁸ Sie wählte ihre Komponisten nicht nach rein ästhetisch-musikalischen Aspekten, sondern hoffte, „durch die widerstandslose Hingabe ihres Körpers an deren Rhythmus, den natürlichen Rhythmus menschlicher Bewegungen, der seit Jahrhunderten verloren ging“⁴⁹, wiederzufinden. Über ihre Verbundenheit mit der Musik schrieb sie:

Taucht eure Seele in göttlicher, unbewusster Hingabe tief hinein, bis sie eurer Seele ihr Geheimnis preisgibt; so habe ich immer versucht, Musik zum Ausdruck zu bringen. Meine Seele wurde eins mit ihr, und der Tanz wurde aus dieser Vereinigung geboren.⁵⁰

Duncan sah sich selbst als Körperrechtlerin, betrachtete die Nacktheit als Segen und den Körper als Tempel der Kunst.⁵¹ In der Nähe des Parthenons in Athen erwarb sie ein Grundstück, um dort einen Tempel und eine Schule erbauen zu lassen. Fasziniert von der Schönheit der griechischen Kunst sah sie darin den Ausdruck und die Vollendung des Rhythmus. Zusammen mit den mitgereisten Familienmitgliedern kleidete sie sich in altgriechische Gewänder und band sich zum Gelächter der Einwohner*innen das für hellenistische Zeiten klassische Stirnband ins Haar. Nach dem Kauf des Grundstückes entdeckte man, dass das Land kein Grundwasser besaß. Ein Brunnen

45 Zit. nach Niehaus 1988: 208.

46 Vgl. Niehaus 1988: 208.

47 Zit. nach Niehaus 1988: 26.

48 Vgl. Niehaus 1988: 192.

49 Zit. nach Niehaus 1988: 192.

50 Duncan zit. nach Niehaus 1988: 193.

51 Vgl. Niehaus 1988: 192.198; Traub 2010.

wurde gebohrt, jedoch stieß man nur auf antike Gemäuer. Der Boden wurde immer trockener und die Duncans beschlossen, nach Wien zu ziehen.⁵² Duncan über ihre Zeit in Athen:

Plötzlich hatte ich die Empfindung, als ob alle unsere Träume wie eine schillernde Seifenblase vergingen, und ich kam zur Erkenntnis, daß wir nichts anderes waren und nie etwas anderes sein konnten als moderne Menschen. Niemals würde sich uns die Gefühlswelt der alten Griechen erschließen! [...] Ich selbst blieb schließlich doch nichts anderes als eine schottisch-irische Amerikanerin.⁵³

Eine Rückkehr zu den antiken griechischen Tänzen hält sie nun für unmöglich, da der Tanz aus den eigenen Emotionen entstehe. 1904 wurde von ihrer Schwester Elisabeth in Berlin Grunewald die erste Rhythmus-Schule gegründet, die 1912 nach Darmstadt und nach dem Ersten Weltkrieg nach Klessheim bei Salzburg übersiedelte. Isadoras Weltsicht wurde hier als *Allgemeinpädagogik* unterrichtet. Schon im frühen Kindesalter wurde mit der neuen Erziehung begonnen.⁵⁴ Es war Verkörperung des deutschen Jugendstils in seiner reinsten Form. So schrieb der Historiker Werner Schur 1910:

Die Kinder leben immer im Zusammenhang mit der freien Natur, die ihnen die Schönheit und sie ihren natürlichen Rhythmus lehrt. Sie tanzen im Freien, und sie hören die Bäume dazu rauschen. Sie sehen, wie der Schmetterling sich wiegt und die Wipfel schwanken. So ist es auch, wenn sie auf der Bühne tanzen, als dächten sie an den Wald und seine Schönheit, als meinten sie im Freien zu leben. [...] Es ist ein neues Naturgefühl darin. Verstaubt wirken dagegen die Regeln alter Ballettkunst. Vielleicht steckt sogar eine Weltanschauung dahinter.⁵⁵

Und es steckte tatsächlich eine neue Weltanschauung hinter der neuen Rhythmusbewegung. Wehende Schleier, blühende Blumen, rhythmisch und leicht geht alles ineinander über. Die Verwobenheit mit dem kosmischen Tanz wurde von Duncans Schüler*innen getanzt und gefeiert.

52 Vgl. Duncan 1928: 129–134.

53 Duncan 1928: 133.

54 Vgl. Tzaneva 2008.

55 Schur 1910, zit. nach Günther 1971: 40.

Rudolf von Laban – durch Tanz zum vollkommenen Menschen

Der in Ungarn geborene Künstler und Tänzer Rudolf von Laban (1879–1958) experimentierte ausgiebig mit dem Ausdruckstanz des Expressionismus und entwickelte u.a. in der Reformsiedlung am Monte Verità tanztherapeutische Ansätze.⁵⁶ Er gehörte zu den *Münchener Rhythmusrebell*en, die den Rhythmus als universal-kosmische Lebenskraft ansahen und sich für eine Hinwendung zur Natur, zu den natürlichen Rhythmen des Lebens und des Alls aussprachen. Während der rhythmische Protest des Jugendstils sich für Form, Anmut und Schönheit aussprach, wollte die Nachfolgegeneration der *Münchener Rhythmusrebell*en – ganz im expressionistischen Stil – die bürgerliche Gesellschaft durch den Rhythmus revolutionär verändern. 1910 gründete Laban eine Tanzschule in München: die *Schule für Kunst*. Seine Körpertheorien erinnern in Sprachstil und Philosophie an den Gymnastik-Systemgründer Rudolf Bode und damit an den oben erwähnten Rhythmusphilosophen Ludwig Klages.⁵⁷

Die Natürlichkeit und Harmonie der tänzerischen Bewegung erschloss sich für Laban über die geometrischen Gesetzmäßigkeiten des Raumes. Für eine sinnvolle Orientierung des menschlichen Körpers wurden dem Raum mehr oder weniger komplexe geometrische Figuren wie Kubus oder Oktaeder gegeben. Über den persönlichen Raum – Laban nannte ihn *Kinesphäre* – wurde der*die Tänzer*in mit den geometrischen Raumstrukturen und dem allgemeinen Raum in Verbindung gebracht. Die innerliche und äußerliche Raumordnung stehen also in Beziehung zueinander. In einem Kristallkörper, dem Ikosaeder, sah Laban seine Raumrichtungen in ihrer reinen Form vereint.⁵⁸

Laban war auch Mitglied des *Ordo Templi Orientis* (O.T.O.), der von dem Wiener Okkultisten Karl Kellner⁵⁹ gegründet worden war und der durch die Mitgliedschaft des skandalumwitterten Aleister Crowley in das Licht der Öffentlichkeit rückte. Der O.T.O. beinhaltete „sexualmagische

56 Vgl. Preston-Dunlop 2004.

57 Vgl. Wedemeyer-Kolwe 2004: 32.

58 Vgl. Fischer 1928: 222.

59 Dieser war übrigens auch der erste Yogalehrer in Wien, siehe dazu Baier 2009: 465.

Praktiken“ und sorgte für ein „Bekanntwerden des Tantra im Westen“⁶⁰. Theodor Reuss, das Oberhaupt dieses Esoteriker-Ordens der orientalischen Templer und eine berühmte Freidenker-Persönlichkeit in Europa, organisierte im August 1917 einen zehntägigen Kongress auf dem Monte Verità. Zu dieser Veranstaltung strömten Freimaurer*innen, Okkultist*innen, Theosoph*innen und Anhänger*innen verschiedener Logen und Geheimbünde aus der ganzen Welt zusammen und machten die Reformkolonie für diesen Zeitraum zum Angelpunkt esoterischer Strömungen.⁶¹ Laban erarbeitete dafür als Rahmenprogramm ein dreiteiliges Sonnenfest, das „die naturmystische Verehrung der Sonne und des Wechsels von Tag und Nacht zum Gegenstand hatte“⁶².

Es beginnt abends, während die Sonne langsam hinter den Bergkuppen am Lago Maggiore versinkt, mit einem ‚Weihspiel‘ unter dem Titel ‚Die sinkende Sonne‘ [...]. Daran anschließend, um 23 Uhr, hebt ein ‚pantomimisches Tanzspiel‘ über die ‚Dämonen der Nacht‘ an, als dessen gespenstischer Höhepunkt die Tänzerinnen und Tänzer der Laban-Schule zwischen den Bäumen des nächtlichen Monte Verità einen feierlichen ‚Fackelreigen‘ schreiten. Die mystischen Aktivitäten, zu denen sich auch recht weltliche Lustbarkeiten am Lagerfeuer gesellen, dauern die ganze Nacht an, und um sechs Uhr morgens wird der Sonnenaufgang über den Alpen mit dem festlichen Spiel ‚Die siegende Sonne‘ begrüßt.⁶³

Labans Tänze und Rituale galten dem ewigen Rhythmus der Natur und der „Schönheit des Kosmos“⁶⁴. Er sah in der Bewegung die Urkraft allen Seins. Bewegung war für ihn ein „Existenz Ausdruck“⁶⁵ des Lebens, ein Bindeglied zwischen dem Mikrokosmos Mensch und dem Universum. Durch sie konnte man sich in den kosmischen Rhythmus einschwingen und auf diese Weise wieder einen Einklang mit dem eigenen Körper erfahren.⁶⁶ Für Laban war der Tanz das ursprüngliche Prinzip, aus dem sich Musik und Schauspiel entwickelten. Zur Untermalung des Tanzes wurden nur Schlaginstrumente geduldet, Laban sprach sich für einen musiklosen, nur dem Körperhythmus

60 Baier 2009: 465.

61 Vgl. Müller 1986a: 57.

62 Müller 1986a: 57.

63 Müller 1986a: 61.

64 Müller 1986a: 57.

65 Müller; Stöckemann 1994: 24.

66 Vgl. Müller; Stöckemann 1994: 24.

folgenden Tanz aus. Sobald die Instrumente ein emotionales Körper- und Rhythmusgefühl induziert haben, „dann konnte und sollte die Musik schweigen“⁶⁷. Die Begriffe „Tanz–Ton–Wort“ bildeten eine Basis für seine Vorstellung einer allumfassenden, ganzheitlichen Menschenbildung. Er schreibt:

Auf allen Gebieten triumphiert die Technik, die Zweckform, und nur der menschliche Organismus selbst bleibt hinter der Entwicklung seiner Werkzeuge zurück. [...] Muskeln, Nerven, Gehirn sind die drei Zentren, wo sich Wollen, Fühlen, Wissen manifestiert. Die großen rhythmischen Gesetze, die uns im sinnlichen Fühlen, Bewegen und Denken klar entgegentreten, regieren alle diese Gebiete. Die bewußte Anschauung dieser Vorgänge befähigt JEDEN, in kürzerer oder längerer Zeit den Rhythmus seines Lebens zu erkennen, zu stärken und zu beherrschen. [...] Unser Denkapparat, unser Empfindungsapparat und unser Muskelsystem können in hervorragender und sinnreicher Weise durch TANZ–TON–WORT kontrolliert und vollentwickelt werden.⁶⁸

Labans Anspruch war pädagogischer und zugleich sozialutopischer Natur. Da die Bewegung für ihn ein elementarer Ausdruck des Lebens war, versuchte er durch sie zum ursprünglichen Leben zurückzufinden und damit die Menschen über und durch den Körper von den Zivilisationsschäden zu heilen und zu erneuern. Sein Gedanke, dass die durch die Zivilisation angerichteten Schäden am Körper geheilt werden können, fanden später auch Einzug in Psycho- und Tanztherapien, wie sie z.B. Carl Gustav Jungs Patient*innen in Zürich erhielten.⁶⁹ Sein Ansatz bestand darin, die irrationalen, verborgenen Fähigkeiten des Menschen zum Ausdruck zu bringen und aus diesem Erlebnis eine „existentielle, kosmische Erfahrung“⁷⁰ zu machen. Der Tanz Labans richtete sich deshalb nicht bloß an professionelle Tänzer*innen, sondern an alle Menschen. Um an der Basis zu arbeiten, organisierte er Bewegungschöre, in denen sich „Scharen von Laien“ in der Bewegungsschulung nach Laban übten.⁷¹

Labans Ideenwelt war stark von der zivilisationskritischen Philosophie Nietzsches geprägt. Nietzsche lässt seinen Weisen Zarathustra sprechen:

67 Müller 1986a: 40.

68 Labankurse 1913/14, zit. nach Müller 1986a: 36.

69 Vgl. Müller 1986a: 35.

70 Müller 1986a: 39.

71 Vgl. Müller; Stöckemann 1994: 24.

„Ich würde nur an einen Gott glauben, wenn er zu tanzen verstünde.“⁷² Beeinflusst durch Nietzsches Tänzermenschen, von Laban als Ideal und Symbol vollkommenen Lebens verstanden, entstand Labans Glaube, dass „jeder Künstler, mancher Denker und Träumer und in seinem unerkannten Grundwesen jeder Mensch ein Tänzer sei“⁷³.

Die Vorstellung einer aus dem Tanz erneuerten Gesellschaft blieb jedoch in Gedankenspielen stecken. Mehr noch: Labans Sozialutopie und vage politische Vorstellungen lieferten Nahrung für ideologische Vereinnahmungen durch den aufkommenden Nationalsozialismus.⁷⁴ Auch zeigte sich, dass der angestrebte „Neue Mensch“ nicht auf der alleinigen Grundlage einer Bewegungsschulung zu erreichen war. Es war hauptsächlich die simplifizierende Gleichsetzung von Bewegung und Leben, die Laban zu der irreführenden Ansicht führte, dass seine Bewegungsschule die Probleme der Menschheit lösen könne.⁷⁵

Mary Wigman – Priesterin und Hexe des Ausdruckstanzes

Auch Labans Schülerin, die in Hannover geborene Mary Wigman (1886–1973), sah im Tanz ein „Sinnbild des Göttlichen“⁷⁶. Sie galt, neben Laban, als Begründerin des deutschen Ausdruckstanzes. Tanz verstand Wigman als rituellen Akt, als einen Gottesdienst, ein metaphysisches Erleben, das erst in der Irrationalität jenseits des verstandesmäßigen Begreifens ansetzen und in dem sich das menschliche Individuum durch Selbstentäußerung auflösen konnte.⁷⁷ Am oben erwähnten Kongress des *Ordo Templi Orientis* war sie nicht nur als Künstlerin, sondern auch als Referentin beteiligt. Die in dieser Zeit entstandenen Tänze sind eindeutig geprägt von der philosophisch-lebensreformerischen Atmosphäre des Monte Verità. Grundthema war die „Hingabe des Menschen an eine übermenschliche Existenz“⁷⁸. Sie bezeichnete ihre Tänze als „rituelle Vortragskunst“⁷⁹. Vielen ihrer Darbietungen

72 Nietzsche KSA 4: 49.

73 Laban 1920: 8.

74 Zum Ausdruckstanz im Nationalsozialismus siehe Karina; Kant 1999 und Müller 2004.

75 Vgl. Müller; Stöckemann 1994: 25f.

76 Müller; Stöckemann 1994: 25.

77 Vgl. Müller; Stöckemann 1994: 25.

78 Müller 1986a: 58.

79 Baier 2009: 465.

gab sie auf religiöse Themen verweisende Titel wie „Gebet“, „Götzendienst“, „Der Derwisch“, „Der Tempeltanz“, „Hexentanz“.⁸⁰ Wigman entwickelte einen ganz individuellen und noch nie dagewesenen Tanzstil und betrachtete sich als Kündlerin dieser neuen Tanzform. Im Gegensatz zu Duncans Tanz des leicht schwingenden Einklangs mit der Natur, ganz im Zeichen des Jugendstils, waren Wigmans Choreografien sowohl von einer priesterlich-feierlichen als auch von einer expressionistisch-grotesken, düsteren und schweren Ausdrucksweise geprägt, wie sie ihren Höhepunkt im „Hexentanz II“ findet. In diesem berühmt gewordenen Tanz wurde ein unmenschliches Wesen mit einer bizarr hochgezogenen Maske dargestellt. Es krallt die Finger tierähnlich in den Boden, um sie anschließend besitzergreifend und bedrohlich in den Raum zu stoßen. In dieser Choreografie befasste sich Wigman mit den dunklen und ungelebten Seiten des Menschen. In Gestalt eines hexenartigen Wesens wurde ihnen Ausdruck verliehen.

Wie Laban experimentierte auch Wigman ausgiebig mit Geräuschrhythmus, erzeugt durch damals exotisch anmutende Instrumente wie z.B. den Gong und andere Schlaginstrumente. Gemäß ihrer expressionistischen Grundeinstellung sollte die Musik heftig und eindringlich sein. Mit Vorliebe verwendete sie deshalb Trommel- und Gongschläge, sowohl für ihre „dämonischen“ Tänze wie auch als sanfte Klanguntermalung der meditativen und rituellen Passagen. Oft tanzte sie ohne Musik, damit die Konzentration der Zuschauer*in auf den körperinnersten Rhythmus und damit auf den reinen Tanz gelenkt werde. Die Selbsterkenntnis des Menschen und die Transzendenz der menschlichen Existenz waren ihr ein zentrales Anliegen. Die Begegnung mit den eigenen animalischen und destruktiven Kräften trat in ihren Tänzen eindrucksvoll in Erscheinung. Der „Dämon“ als Sinnbild für das Grauerregende, das Dunkle und Jenseitige fungierte bei ihr als Mittler zwischen Unbewusstem und Bewusstem.⁸¹

Wigmans metaphysische Darbietungen erhielten nach anfänglichem Unverständnis und Ablehnung frenetischen Beifall. In ihren „feierlichen Tänzen“ stellte sich Wigman als Priesterin dar, die ihre Priesterschaft in stillen, getragenen Bewegungen zum Ausdruck brachte:

Feierlich tanzen heißt: Tempeldienst tun, heißt: ein Amt im Dienst einer als übergeordnet anerkannten Idee zu erfüllen. Die Idee, die der Tanz im Sym-

80 Vgl. Baier 2009: 465.

81 Vgl. Müller 1986a: 97.

bol verkündet, ist: Der Mensch und Dienst am Menschen. [Hervorgehoben von Mary Wigman] Feierlich tanzen heißt: Die Gebärde des Leibes unberührbar und unantastbar durch die Hallen und Tempel des rein menschlichen Raumes hinübertragen in jene sphärischen Räume, denen der Mensch als mitschwingend zugeordnet ist. Kosmos, All, Gott. Feierlich tanzen heißt: das Irdische (zeitlich gebundene) in uns dem Göttlichen (überzeitlichen) in uns zu vermählen.⁸²

Wigmans rituelle Darbietungen wurden 1925 in der Zeitschrift *Bühnen-Rundschau* folgendermaßen beschrieben:

Religio: heilige Scheu, angstvolle und zugleich selige Hingabe, versinken in das Urbild. Wir ahnen nicht nur, aus uns lebt es. Gott sprach in diesen Tänzen zu uns: das ist seine Offenbarung in unseren Tagen, die so dürr geworden sind durch aussaugenden Intellektualismus, so lieblos durch Geschäftlichkeit [sic!], so matt durch verzehrende Hast, so kränklich maßvoll durch den Mangel an lebendigem Strom von Mensch zu Mensch.⁸³

Die Rolle der Berufstänzerin war seit Isadora Duncan einem Wandel unterworfen, den Wigman fortsetzte. Das Bild der klassischen Ballerina als reproduzierender und von Theaterhierarchien abhängiger Tanzkünstlerin wandelte sich mit ihr hin zur produzierenden, ästhetisch selbstbestimmten Tänzerin, Choreografin und Autorin. Ihr Schaffen war die „inhaltliche, choreografische und ökonomische Unabhängigkeitserklärung der Frau“⁸⁴. Die berühmte Ballerina Anna Pawlowa galt als Inbegriff des klassischen Balletts, während Mary Wigman *die* Darstellerin des deutschen Ausdruckstanzes repräsentierte – ein gegensätzliches Paar, das Kritiker immer wieder anregte, das traditionelle Ballett und den modernen Tanz einander gegenüberzustellen:

[D]er Taumel des primitiven Tanzes ist wieder losgelassen und tobt in Opfer- und Hexentänzen: aber er nährt und baut auch ein hohe, feierliche Neuform, und aus dem quirlenden Abgrund wächst priesterliche Hoheit und verklarte Freude. [...] Das Ballett steht, trotz aller schwebenden Leichtigkeit, auf dem sicheren Boden des Irdischen; die neue Tanzkunst in ihrer höchsten Form läuft durch alle Reiche des Daseins, von der Hölle durch die Welt zum Himmel.⁸⁵

82 Wigman (ca.) 1927, zit. nach Müller 1986a: 84.

83 Müller 1986a: 72.

84 Müller 1986a: 100.

85 Fischer 1928: 235.

Mary Wigman war nicht nur eine Gründerin und Personifikation des deutschen Ausdruckstanzes, sondern ist mit ihrem metaphysischen Tanzbegriff und dem Ausdruck in einer individuellen, subjektiv bestimmten Form auch als die Vorläuferin des deutschen Tanztheaters in den 1960er Jahren anzusehen. Mit den orientalisierenden Themen, der Auseinandersetzung mit dem Dämonischen, der Figur der Hexe und der Priesterin nahm sie Motive aus dem spirituellen Feld auf. Durch ihre selbstkreierten ritualisierten Tänze sorgte sie für eine religiöse Emanzipation der Frau in einer männlich dominierten christlichen Religion. Da in jener Zeit für christliche Laien wenig Partizipationsmöglichkeit bestand, vollzog sich vor allem auf dem Gebiet des Ausdruckstanzes eine Individualisierung der Religion.

Der Ausdruckstanz zu Beginn des zwanzigsten Jahrhunderts war eine Reaktion auf die kulturellen Umbrüche zur Jahrhundertwende. In dieser bewegten Zeit verkündete der neue Tanz die Utopie des sich mit sich selbst im Einklang befindenden, schöpferischen Subjekts. Der Ausdruckstanz – und mit ihm die Rhythmusbewegung – sah in der organischen, weil rhythmischen Bewegungserfahrung einen Pool an nicht entfremdeter und intensiver Selbsterfahrung. Der tänzerische Ansatz bestand bis zur Machtübernahme der Nationalsozialisten in Deutschland 1933 darin, diesem subjektiven Erleben künstlerischen Ausdruck zu verleihen.

Isadora Duncan gilt hierbei Wegbereiterin dieses ‚neuen‘ Tanzes. Ihre religiösen und am Jugendstil orientierten Darbietungen waren von romantischen Vorstellungen der griechischen Antike inspiriert. Tanz war für sie Religion. Labans sozialutopische Vorstellung, die Menschheit durch Bewegungsschulung zu erneuern, scheiterte an der Umsetzung. Mary Wigmans tänzerische Darbietungen zielten auf eine Darstellung des Unausprechlichen, der unergründlichen und tiefen Seite der Seele ab. Ob feierlich oder hexenartig, die Tänze von Wigman als Begründerin des Ausdruckstanzes lassen sich vor allem als eine religiöse Unabhängigkeitserklärung der Frau verstehen.

LITERATUR

- Artus, Hans-Gerd: „Körperbildung im Ausdruckstanz“, in: *Tanzforschung. Jahrbuch Bd. 5: Ausdruckstanz in Deutschland – Eine Inventur; zu tanzkünstlerischen und tanzpädagogischen Aspekten des Ausdruckstanzes; Mary-Wigman-Tage 1993, Dresden, 16. bis 19. September*, Wilhelmshaven: Florian Noetzel Verlag 1994, 69–85.
- Baier, Karl: *Meditation und Moderne. Zur Genese eines Kernbereichs moderner Spiritualität in der Wechselwirkung zwischen Westeuropa, Nordamerika und Asien. Bd. 2*, Würzburg: Königshausen & Neumann Verlag 2009.
- Barlösius, Eva: *Naturgemäße Lebensführung. Zur Geschichte der Lebensreform um die Jahrhundertwende*, Frankfurt/M. – New York: Campus Verlag 1997.
- Blass, Ernst: *Das Wesen der neuen Tanzkunst*, Weimar: Erich Lichtenstein Verlag 1922.
- Bode, Rudolf: *Aufgaben und Ziele der rhythmischen Gymnastik*, München: Zweite Auflage C.H. Beck'sche Verlagsbuchhandlung 1923.
- Bode, Rudolf: *Rhythmus und Körpererziehung*, Jena: Eugen Diederichs Verlag 1925.
- Bode, Rudolf: *Ausdrucksgymnastik*, München: C.H. Beck 1926a.
- Bode, Rudolf: *Neue Wege in der Leibeserziehung*, München: C.H. Beck'sche Verlagsbuchhandlung 1926b.
- Bode, Rudolf: *Die Grundübungen der körperlichen Bildung*, Kassel: Bärenreiter-Verlag 1930.
- Duncan, Dora: *Der Tanz der Zukunft: eine Vorlesung*, Leipzig: Diederichs Verlag 1903.
- Duncan, Isadora: *Memoiren*, Wien – München: Amalthea Verlag 1928.
- Fischer, Hans von: *Körperschönheit und Körperkultur*, Berlin: Deutsche Buch-Gemeinschaft: 1928.
- Foitzik-Kirchgraber, Renate: *Lebensreform und Künstlergruppierungen um 1900*, Dissertation: Universität Basel 2003.
- Frohne, Isabelle: *Das rhythmische Prinzip. Grundlagen, Formen und Realisationsbeispiele in Therapie und Pädagogik*, Lilienthal: Eres Edition 1981.
- Günther, Helmut: „Tanz als Protest“, in: *DIE ZEIT Nr. 18/1963 (3. Mai 1963)*, URL: [http:// www.zeit.de/1963/18/der-tanz-als-protest](http://www.zeit.de/1963/18/der-tanz-als-protest) (letzter Zugriff am 28. April 2019).

- Günther, Helmut: „Historische Grundlinien der deutschen Rhythmusbewegung“, in: Gertrud Büchner; Peter Röthig (Hg.), *Grundlagen und Methoden rhythmischer Erziehung*, Stuttgart: Ernst Klett Verlag 1971, 33–69.
- Hardt, Yvonne: *Politische Körper. Ausdruckstanz, Choreographien des Protests und die Arbeiterkulturbewegung in der Weimarer Republik*, Münster: LIT Verlag 2004.
- Hepp, Corona: *Avantgarde. Moderne Kunst, Kulturkritik und Reformbewegung nach der Jahrhundertwende*, München: Deutscher Taschenbuchverlag 1987.
- Holler-von der Trenck, Jutta: „Rhythmische (Moderne) Gymnastik“, in: Gertrud Büchner; Peter Röthig (Hg.), *Grundlagen und Methoden rhythmischer Erziehung*, Stuttgart: Ernst Klett Verlag 1971, 101–120.
- Karina, Lilian; Kant, Marion: *Tanzen unterm Hakenkreuz. Eine Dokumentation*, Berlin: Henschel Verlag 1999.
- Klages, Ludwig: *Der Geist als Widersacher der Seele. 3. Bd., I. Teil: Die Lehre von der Wirklichkeit der Bilder*, Leipzig: Johann Ambrosius Barth Verlag 1932.
- Klages, Ludwig: *Vom Wesen des Rhythmus*, Zürich – Leipzig: Verlag Gropengiesser 1944.
- Klatt, Fritz: *Die geistige Wendung des Maschinenzeitalters*, Potsdam: Alfred Protte Verlag 1930.
- Küenzlen, Gottfried: *Der Neue Mensch. Eine Untersuchung zur säkularen Religionsgeschichte der Moderne*, München: Fink Verlag 1994.
- Laban, Rudolf: *Die Welt des Tänzers*, Stuttgart: Walter Seifert Verlag 1920.
- Laban, Rudolf: *Gymnastik und Tanz*, Oldenburg: Gerhard Stalling Verlag 1926.
- Möhring, Maren: *Marmorleiber. Körperbildung in der deutschen Nacktkultur (1890–1930)*, Köln – Weimar u.a.: Böhlau Verlag 2004.
- Müller, Hedwig: *Die Begründung des Ausdruckstanzes durch Mary Wigman*, Dissertation, Universität Köln 1986a.
- Müller, Hedwig: *Mary Wigman. Leben und Werk der großen Tänzerin*, Berlin: Quadriga Verlag 1986b.
- Müller, Hedwig: „Ausdruckstanz und Nationalsozialismus“, in: Gunhild Oberzaucher-Schüller (Hg.): *Ausdruckstanz. Eine mitteleuropäische Bewegung der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts*, Wilhelmshaven: Florian Noetzel Verlag 2004, 460–470.

- Müller, Hedwig; Stöckemann, Patricia: „Zur Bestimmung des Ausdruckstanzes“, in: *Tanzforschung. Jahrbuch Bd. 5 1994: Ausdruckstanz in Deutschland – Eine Inventur. Mary Wigman-Tage 1993, Dresden, 16. bis 19. September*, Wilhelmshaven: Florian Noetzel Verlag 1994, 22–31.
- Neudorfer, Anita: *Rhythmus als unsichtbare Religion. Die Rhythmusbewegung der Weimarer Republik aus religionswissenschaftlicher Sicht*, Diplomarbeit: Universität Wien 2012. URL: <http://othes.univie.ac.at/23711/> (letzter Zugriff am 2. September 2019).
- Niehaus, Max: *Isadora Duncan. Triumph und Tragik einer legendären Tänzerin*, München: Wilhelm Heyne Verlag 1988.
- Nietzsche, Friedrich: *Also sprach Zarathustra. Kritische Studienausgabe (KSA) 4*. Hg. von Giorgio Colli – Mazzino Montinari, München: Deutscher Taschenbuch Verlag 1988.
- Oberzaucher-Schüller, Gunhild (Hg.): *Ausdruckstanz. Eine mitteleuropäische Bewegung der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts*, Wilhelmshaven: Florian Noetzel Verlag 2004.
- Preston-Dunlop, Valerie: „Rudolf von Laban“, in: Gunhild Oberzaucher-Schüller (Hg.): *Ausdruckstanz. Eine mitteleuropäische Bewegung der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts*, Wilhelmshaven: Florian Noetzel Verlag 2004, 95–104.
- Röthig, Peter: *Rhythmus und Bewegung. Eine Analyse aus der Sicht der Leibeserziehung*, Dissertation: Universität Tübingen 1966.
- Röthig, Peter: „Zur Theorie des Rhythmus“, in: Gertrud Bünner; Peter Röthig (Hg.): *Grundlagen und Methoden rhythmischer Erziehung*, Stuttgart: Ernst Klett 1971, 11–31.
- Scheier, Helmut: „Ausdruckstanz, Religion und Erotik“, in: Gunhild Oberzaucher-Schüller (Hg.): *Ausdruckstanz. Eine mitteleuropäische Bewegung der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts*, Wilhelmshaven: Florian Noetzel Verlag 2004, 166–180.
- Schulze, Janine: „Den befreiten Körper suchend: Isadora Duncan“, in: Amelie Soyka (Hg.): *Tanzen und tanzen und nichts als tanzen. Tänzerinnen der Moderne von Josephine Baker bis Mary Wigman*, Berlin: Aviva 2004, 21–34.
- Stüber, Werner J.: *Geschichte des Modern Dance. Zur Selbsterfahrung und Körperaneignung im modernen Tanztheater*, Wilhelmshaven: Heinrichshofen 1984.

- Tervooren, Helga: *Die rhythmisch-musikalische Erziehung im ersten Drittel unseres Jahrhunderts*, Frankfurt/M.: Peter Lang Verlag 1987.
- Thiess, Frank: *Der Tanz als Kunstwerk. Studien zu einer Ästhetik der Tanzkunst*, München: Delphin Verlag 1920.
- Traub, Ulrike: *Theater der Nacktheit. Zum Bedeutungswandel entblößter Körper auf der Bühne seit 1900*, Bielefeld: transkript Verlag 2010.
- Tzaneva, Magdalena (Hg.): *Isadora Duncans Tanz der Zukunft. 130 Stimmen zum Werk von Isadora Duncan; Gedenkbuch zum 130. Geburtstag von Isadora Duncan; 27. Mai 1878 San Francisco – 14. September 1927 Nizza. Unter Mitarbeit von Isadora Duncan*, Berlin: LiDi (Hommage 5) 2008.
- Vietta, Egon: *Der Tanz. Eine kleine Metaphysik*, Frankfurt/M.: Societäts-Verlag 1938.
- Wedemeyer-Kolwe, Bernd: *Der neue Mensch. Körperkultur im Kaiserreich und in der Weimarer Republik*, Würzburg: Königshausen & Neumann 2004.