

Tanz zwischen Avantgarde und Klassischer Moderne: Anita Berber und Mary Wigman

ULRIKE WOHLER

Beim Tanz muss man zwischen verschiedenen Sparten bzw. Stilen, aber auch zwischen verschiedenen Kategorien differenzieren. Zunächst ist zwischen künstlerischem Tanz und Gesellschaftstänzen zu unterscheiden. Ersterer teilt sich nochmals auf in hochkulturelle Tanzsparten und die der Massenkultur, der Kulturindustrie. In der künstlerischen Kategorie gelten Ballett, Ausdruckstanz und Modern Dance bzw. Contemporary Dance als hochkulturell, dazu zählen auch Tanztheater etc. Dagegen sind Jazzdance, Musical, Step, Standard/Latein, Striptease, Gogo-, und Tabledance massenkulturelle und auch kulturindustrielle künstlerische Tanzphänomene, die als erotisch gelten, und somit mit ihren Bühnen, auf denen sie stattfinden, dem sogenannten »Milieu« zugeordnet werden. Orientalischer Tanz – volkstümlich Bauchtanz genannt – indischer Tanz, Flamenco etc. sind ethnische Tänze und gelten in der Regel als Kleinkunst. Bestimmten Tänzen kommen auch Doppelfunktionen zu: Standard/Latein und Salsa beispielsweise sind Gesellschaftstänze und fungieren gleichzeitig als Showtänze. Tanz gilt auch als Kunstform in der Gestalt der Performance im Kunst-Medium Video und im Happening. Massenkulturell ist er allerdings im Musikvideoclip eingebunden.

Ich beschäftige mich in diesem Text mit dem künstlerischen Tanz in der Epoche der Klassischen Moderne und historischen Avantgarde. Eine Problematik, die darstellende Künste im Allgemeinen, den Tanz aber im besonderen Maße trifft, ist seine Flüchtigkeit bzw. Vergänglichkeit. Diese Besonderheit ist gegenüber der Bildenden Kunst, sei sie hochkulturell oder massenkulturell, zu berücksichtigen.

Klassische Moderne und Avantgarde

Die *Klassische Moderne* ist jener Bereich der modernen Kunst, der einen gesellschaftskritischen Ansatz besitzt, jedoch die moderne (autonome) Kunstsphäre und damit die bürgerlichen Kunstinstitutionen nicht verlässt. Gleichzeitig stellt die Klassische Moderne eine künstlerische Epoche innerhalb der heute immer noch bestehenden Moderne dar – inmitten der Industrialisierung, der technischen Entwicklung der Photographie und des Films und weiteren wissenschaftlich-technischen Entwicklungen, bis hin zur Entdeckung des Atoms. Diese Entwicklungen begleiteten gesellschaftlich enorme Umbrüche und damit auch künstlerisch neue Möglichkeiten, Reaktionen und enorm kreative Phasen, und riefen diese zu einem nicht unbedeutenden Teil sogar hervor. Diese künstlerische Epoche innerhalb des Modernismus wird durch Édouard Manet eröffnet, welcher zuerst Realist, dann impressionistischer Maler war. Sie beginnt also letztlich zu Beginn der Entstehung des Impressionismus. Ich setze den Beginn der Klassischen Moderne mit Manet an, weil dieser sich mit der Veränderung der Welt und der Sehgewohnheiten durch die Technisierung und Industrialisierung auseinandersetzt, und ein Gegenmodell zur parallel existierenden bildungsbürgerlichen Salonkunst darstellt.

»Immer wieder versprach Manet traditionelle Lösungen und immer wieder täuschte er die Erwartungshaltung. Das Unterscheidende, der Bruch, die Störung wird zum Thema« (Körner 1997: 187).

Die Klassische Moderne endet mit der Neuen Sachlichkeit und anderen parallelen Stilen mit dem Ende der Weimarer Republik, mit dem auch die kreativen Möglichkeiten schwanden, und viele Künstler – auch Tänzerinnen und Tänzer – sowohl der Klassischen Moderne als auch der Avantgarde, in die Emigration getrieben wurden. Wie in anderen Bereichen auch, arrangierten sich manche allerdings auf unterschiedliche Art mit dem nationalsozialistischen Regime. Im Nationalsozialismus wurde die Kunst der Klassischen Moderne als »entartet« aufgefasst.

Neben den kritischen künstlerischen Bewegungen der Klassischen Moderne gab es die radikalere Avantgarde, die man von den Stilen der Klassischen Moderne qualitativ zu unterscheiden hat. Die *Avantgarde* erkenne ich in Anlehnung an Bürger (1995) als eine Form der Rückführung der Kunst in Lebenspraxis, die eine Politisierung der Kunst, Thematisierung politischer und sozialer Missstände, eine Aufhebung der Trennung von Kunst und Massenkultur zum Ziel hat, und die die bürgerlichen Kunstinstitutionen kritisiert und verlässt.

Zur Differenz der Avantgarde gegenüber der Klassischen Moderne und anderen Stilrichtungen der autonomen Kunst hebt Bürger deren Umgang mit den Kunstmitteln hervor:

»Erst die Avantgarde [...] macht die Kunstmittel in ihrer Allgemeinheit erkennbar, weil sie die Kunstmittel nicht mehr nach einem Stilprinzip auswählt, sondern über sie *als Kunstmittel* verfügt« (Bürger 1995: 25).

Somit ist die Avantgarde kein Stil innerhalb der Klassischen Moderne. Huyssen argumentiert, dass die klassische Moderne »es immer verschmäht hatte, sich auf die Straße zu begeben«, damit büßte sie ihren Ruf als echte Gegenkultur ein (Huyssen 1986: 18). Die radikale, progressive Avantgarde löst sich also vom bürgerlichen Kultur- und Kunstbegriff.¹

Ein wichtiger Ansatzpunkt beim Umgang mit den Begrifflichkeiten der künstlerischen Avantgarde und der Klassischen Moderne – einschließlich des autonomen Kunstwerks, welches die Dadaisten zu demontieren versuchten – ist die Debatte von Benjamin und Adorno, welche sich an der Kritikfähigkeit von Kunst und deren Bedeutung für die Gesellschaft und Lebenspraxis entzündet.

Der Dadaismus ist eine Kritik am autonomen Kunstwerk und am Kunstmarkt schlechthin. Benjamin fasst die Ziele des Dadaismus wie folgt zusammen:

»Der Dadaismus versuchte, die Effekte, die das Publikum heute im Film sucht, mit den Mitteln der Malerei (bzw. der Literatur) zu erzeugen. [...] Auf die merkantile Verwertbarkeit ihrer Kunstwerke legten die Dadaisten viel weniger Gewicht als auf ihre Unverwertbarkeit als Gegenstände kontemplativer Versenkung« (Benjamin 1994: 36).

Bürger betont noch einen anderen Aspekt der kunstkritischen anti-bürgerlichen Zielsetzung des Dadaismus: neben der Kritik an der Institution Kunst, insbesondere den Zusammenhang von Autonomie und Folgenlosigkeit. Er schreibt:

»Der Dadaismus, die radikalste Bewegung innerhalb der europäischen Avantgarde, übt nicht mehr Kritik an den ihm vorausgegangenen Kunstrichtungen, sondern an der Institution Kunst, wie sie sich in der bürgerlichen Gesellschaft herausgebildet hat. [...] Der avantgardistische Protest, dessen Ziel es ist, Kunst

1 Die Postmoderne führt später die Ziele der Avantgarde mit anderen Mitteln erweitert fort (Bürger 1995, Crimp 1996, Huyssen 1986; Hieber 1997 und 2005).

in Lebenspraxis zurückzuführen, enthüllt den Zusammenhang von Autonomie und Folgenlosigkeit« (Bürger 1995: 28f).

Die Autonomie der Kunst identifiziert er als ideologische Kategorie der bürgerlichen Gesellschaft (ebd.: 63) und betont, der Verdienst Benjamins sei die Erkenntnis, dass die Institutionen die Funktionsweise der Kunstwerke bestimmen und dass Rezeptionsweisen sozialgeschichtlich fundiert sind (ebd.: 40). Während Adorno am autonomen Kunstwerk festhält, sieht Benjamin die Aura des Kunstwerks durch seine technische Reproduzierbarkeit verkümmern und darin die Chance der Politisierung der Kunst. Für Adorno, seinen modernistischen Gegenpart, ist für kritische Kunst der Erhalt ihrer Autonomie wichtig. Gerade in ihrer Funktionslosigkeit sieht er die Chance einer gesellschaftlichen Funktion:

»Soweit von Kunstwerken eine gesellschaftliche Funktion sich präzisieren lässt, ist es ihre Funktionslosigkeit. Sie verkörpern durch ihre Differenz von der verhexten Wirklichkeit negativ einen Stand, in dem, was ist, an die rechte Stelle käme, an seine eigene. Ihr Zauber ist Entzauberung« (Adorno 1972: 336f).

Im Gegensatz zu Benjamin, der dem Publikum bei der kollektiven genießenden Rezeption kulturindustrieller Produkte wie Kinofilmen eine zerstreute Examinatorstellung zuschreibt, also keine unausweichliche kollektive Verdummung durch die Kulturindustrie sieht, konstatiert Adorno: »Vergnügt sein heißt Einverstanden sein« und darüber hinaus: »das Leiden vergessen, noch wo es gezeigt wird« (Adorno/Horkheimer 1991: 153).

So wie Benjamin die Trennung von Wissenschaft und Kunst aufheben möchte, und wie die Trennungen von high and low, Kunst und Pornographie aus Perspektive der Avantgarde aufzuheben sind, sind es im Tanz verschiedene Merkmale, die ebenfalls im Kontext der Rückführung der Kunst in Lebenspraxis und der Aufhebung von high and low und im Verfolgen politischer Ziele stehen, welche ihn als avantgardistisch auszeichnen.

Wann ist Tanz klassisch modern und wann avantgardistisch?

Meine These bezüglich des Ausdruckstanzes lautet, dass er modern ist, einer bürgerlichen Kunstauffassung entspricht, und damit der *Klassischen Moderne* zuzuordnen ist, da er zwar die bestehenden tänzerischen

Kategorien, das erstarrte Ballett, durchbricht, jedoch der Hochkultur, und bei einigen Vertretern auch dem Geniekult, verpflichtet bleibt.

Es war vor allem das bildungsbürgerliche Publikum, welches der Ausdruckstanz oder auch der »freie Tanz« ansprach. Sein Ziel war die Ballettbühne der bürgerlichen Theaterinstitutionen. Das primäre inhaltliche Ziel des Ausdruckstanzes war die Befreiung des Körpers und der Bewegungs- und Ausdrucksformen. Die große Leistung des Ausdruckstanzes war das Aufbrechen der erstarrten Bewegungsmuster des klassischen Balletts. In dieser Hinsicht kann man ihn durchaus als progressiv bezeichnen. Da er jedoch in der Hauptsache weniger politische als mystisch-verklärende Tendenzen hatte – Laban wie Wigman begriffen den tänzerischen Raum als mit dem Kosmos verbunden (Klein 1994: 188) – seine Themen wie Tod, Leiden etc. oft metaphysisch untermauert waren, und er sich dem Ziel der Präsenz auf den Bühnen der bürgerlichen Kunstinstitutionen verschrieben hatte, ist er der Klassischen Moderne zuzurechnen. Zudem lässt sich im Ausdruckstanz bzw. Freien Tanz, auch »German Dance« genannt, mit der Entwicklung vom Individualismus, der im Solotanz seinen Ausdruck fand, zum chorischen Tanzen in Form epischer Massentanzszenen, eine stark konservative Tendenz erkennen, die das Individuum hinter die Ziele der Gesellschaft zurücktreten lässt, und die vom Nationalsozialismus aufgegriffen und in veränderter Form fortgeführt werden konnte.

Avantgardistisch ist künstlerischer Tanz dann, wenn er bestehende gesellschaftliche Verhältnisse kritisiert, wenn er aus den hochkulturellen Bühneninstitutionen zumindest partiell ausbricht, wenn er Körperlichkeit, Körperbilder und Bewegung – wie im Film – durch Brüche und Schnitte neu darstellt und hinterfragt, und wenn er – wie im Falle von Anita Berber – bürgerliche Kategorien wie die Geschlechtsrollenklichs oder die bestehende Sexualmoral offenbart und kritisiert und dem Publikum mit nicht(!)-asexueller Nacktheit einen Spiegel vorhält, während im Ausdruckstanz, wie in der Freikörperkultur etc. Nacktheit in asexueller Reinheit dargestellt wird.

Der Ausdruckstanz bildet aus diesen Gründen den Gegenpart zum avantgardistischen Tanz, auch wenn er dem erstarrten Ballett neue Bewegungsmuster entgegengesetzt hat: »Die thematische Beschränkung auf die »unterirdische Geschichte« des menschlichen Daseins raubte dem expressionistischen Tanz aber zunehmend sein ursprünglich kritisches Potential« (Klein 1994: 195).

Gleichzeitig muss man gerade in Bezug auf das Weiblichkeitsbild im Ausdruckstanz sehen, dass dieses keineswegs befreiend war. Klein fasst das wie folgt zusammen:



Abb. 1: Mary Wigman,
Mütterlicher Tanz



Abb. 2: Schule Hertha Feist

»Im Ausdruckstanz erschienen Erotik und Sexualität der Tänzerinnen in gereinigter Form; die scheinbare »Befreiung des Körpers« erwies sich als ein Übergang von alten Abhängigkeiten in neue. Die neuen Ideale des Ausdruckstanzes verblieben zudem innerhalb des bürgerlichen Diskurses über die »natürliche« Sittlichkeit des Weiblichen dies nicht nur seitens männlicher Kritiker« (Klein 1994: 208).

Scheier beschreibt Labans erotikfeindliche Tendenzen wie folgt: »Nein, Sexualität, Erotik und Sinnlichkeit scheinen Laban die Angriffspunkte der verderblichen Zivilisation, die das Bild des Menschen entstellt« (Scheier 1992: 177).

Der tänzerische Gestus bei Mary Wigman beispielsweise in ihrem »Mütterlichen Tanz« (Abb. 1) entspricht ganz dem bürgerlichen Geschlechterrollenklichee der emotionalen und umsorgenden Frau. Geradezu marienhaft in asketischer Manier, starke

Emotionen und Hingabe ausdrückend, von unten nach oben, geradezu unterwürfig hinaufbückend, widerspricht ihr Ausdruck einer selbstbewussten emanzipierten Stellung von Frauen.

Ausdruckstanz wurde in den 1920er Jahren durchaus auch nackt getanzt. Oft sind Aufnahmen im Freien in der Natur am Wasser mit Strand, Wäldern und Wiesen entstanden, die den menschlichen nackten Körper in einem neuen naturalistischen Körper- und Schönheitsgefühl darstellen. Das zeigt auch die Aufnahme von zwei Tänzerinnen der Tanzschule von Hertha Feist, einer Schülerin von Laban (Abb. 2). Der Ausdruckstanz verkörpert die »reine«, »künstlerisch wertvolle«, »natürliche« und damit rigide, d.h. strenge und puritanische Variante des Nackttanzes, bei der der Körper durch die Natürlichkeitsideologie asexualisiert wird. Das

Pendant dazu ist die Freikörperkultur. Körperdisziplin und die Vorstellung einer »reinen« und »unschuldigen« Nacktheit ging in der Freikörperkultur einher mit Triebbeherrschung. Guggenberger verweist allerdings darauf, dass es eine »natürliche« Nacktheit in zivilisierten Gesellschaften nicht geben kann: »Natürliche Nacktheit ist nicht wiederholbar. Zwischen Naturnacktheit und Kulturnacktheit gibt es, aller naturseligen Nackttümelei zum Trotz, keine Brücke. [...] Die »natürliche Nacktheit« in der Kultur gibt es nicht!« (Guggenberger 1989: 165).



Abb. 3: Valeska Gert, *Canaille*

Nackttanz stellt im Gegensatz zu dieser Reinheits- und Natürlichkeitsideologie eine »verrufene« exzessive Variante des nackt getanzten Tanzes dar, die durchaus auch expressive Tanzelemente erhält, den Körper aber nicht entsexualisiert oder entsinnlicht. Dadurch unterscheidet er sich grundlegend vom Ausdruckstanz – auch wenn dieser den Akt kennt.

Der Bühnentanz Ausdruckstanz im Verhältnis zum Tanz in Varietés; ist Nackttanz Kunst?

Weitverbreitetes Ziel der Vorreiter des Ausdruckstanzes, wie z.B. Isadora Duncan, war es, zurück zum natürlichen Ursprung der Bewegung zu finden (Huschka 2002: 96), nachdem das Ballett als zu erstarrt wahrgenommen wurde. Isadora Duncan beispielsweise tanzte häufig in Tuniken und barfuß, strebte antiken Vorbildern nach. Nach dem Ersten Weltkrieg entwickelte sich ein expressiver Tanzstil, woraus sich die Bezeichnung »Ausdruckstanz« ableitet. Im Zentrum standen Individualität, Improvisation und Solotanz. Die Entwicklung des Ausdruckstanzes in Deutschland war anfangs besonders stark vom Individualismus und »systematisierende[n] Zugänge[n] zur Gestaltung qualitativ neuer Tanzbewegungen« (Huschka 2002: 154) geprägt. Den Ausdruckstanz als Bühnentanz zeichnet aus, dass er eine Vielzahl von unterschiedlichsten Stilen, Tänzern und Choreographen in sich vereinigte.

Neben dem Ausdruckstanz gab es viele andere Strömungen. Zu diesen zählte auch der Grotesktanz von Valeska Gert. Valeska Gert (Abb. 3) betonte Körperpartien z.B. durch starkes Abknicken, wie in der Ab-

bildung den Kopf. Sie erzeugte dadurch Bewegungsbrüche, die dem klassischen Ballett, aber auch dem Ausdruckstanz widersprachen (Hardt 2003: 118). Durch Übertreibung in der Bewegung wurde die »pantomimische Sozialstudie« ins Groteske zugespitzt (ebd. 119). Daneben gab es noch den abstrakten Tanz von Vertretern wie Oskar Schlemmer

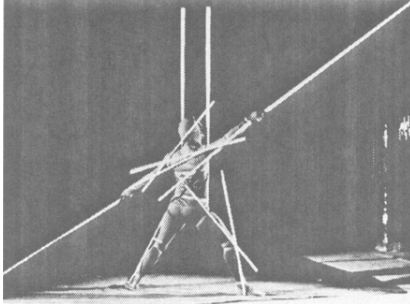


Abb. 4: Oskar Schlemmer und Manda von Kreibitz, *Stäbetanz*

(Bauhaus), etc. Die Abbildung des abstrakten Bauhaustanzes »Stäbetanz« (Abb. 4) zeigt die Verlängerung der verschiedenen Körperachsen, des Rumpfes und der Gliedmaßen durch angebundene lange Stäbe. Durch diese starken Verlängerungen werden einerseits Abstraktionseffekte und Mechanisierungseffekte erzielt, aber zugleich wird Körperlichkeit durch Verdeutlichung der

anatomischen Voraussetzungen und Achsen neu entdeckt. Scheper erläutert Schlemmers Ansatz wie folgt:

»Im Tanz, der elementarsten Form der Begegnung von Mensch und Raum, kommen körperliche wie räumliche Gesetzmäßigkeiten zur Anwendung; in diesem Zusammenhang spricht Schlemmer von »künstlerischer metaphysischer Mathematik«, die er in seiner ersten bedeutenden Theaterarbeit, dem zwischen 1916 und 1922 entstandenen *Triadischen Ballett*, sichtbar zu machen sucht« (Scheper 1992: 307).

Diese Avantgardisten wandten sich von der Bühnenkarriere in einem bürgerlichen Opernhaus ab, verfolgten stattdessen politische Ziele, karikierten Sozialklischees oder arbeiteten – wie das Bauhaus – experimentell mit Bühnenwerkstatt (Abb. 5). Die Abbildung zeigt, wie das Bauhausgebäude selbst zur Bühne umfunktioniert wurde, indem Balkone und Dach von Tänzern genutzt wurden.



Abb. 5: Bauhaus, *Der Bau als Bühne*

Neben der Ballettbühne, die vom Ausdruckstanz bevorzugt wurde, und neben der experimentellen Bühnenwerkstatt war das Varieté ein wichtiger Ort tänzerischer Praxis.

»Wenn vom Varieté gesprochen wird, darf seine Funktion als Wegbereiter der Tanzmoderne also nicht unterschlagen werden. Auf den Bühnen der Spezialitätentheater mit ihrem Massenpublikum rückte sie geradezu ins Zentrum der gesellschaftlichen Aufmerksamkeit« (Jansen 1990: 127)



Abb. 6: Otto Dix, *Das Bildnis der Tänzerin Anita Berber*

Das Varieté bot die Möglichkeit für freien, kreativen neuen und entfesselten Tanz, was von den bürgerlichen Institutionen nicht gewollt war (Balk 1998: 55). Gleichzeitig war der Tanz hier von der Übermittlung von Inhalten enthoben. »Das Ziel, das mit dieser Form populärer Unterhaltung erreicht werden sollte, war die Zerstreuung« (Ochaim 1998: 71).

Während Ochaim die fehlende Bedeutungsvermittlung und die Anwendung des Montageprinzips hervorhebt (ebd.), wagt Balk die These, dass die Varieté-Tänzerinnen und die Bildenden Künstler, die häufig Varieté-Tänzerinnen abbildeten, miteinander eine »Verwandtschaft der Künstlerseelen« teilten: »Sie waren erfüllt vom Revoltieren gegen das traditionelle Erstarren des Balletts wie der akademischen Kunst« (Balk 1998: 43). Beispiele hierfür sind Henri de Toulouse-Lautrec und Otto Dix, der bekanntlich Anita Berber malte (Abb. 6): »Im Porträt Anita Berbers konzentrierte sich Dix ausschließlich auf die Wiedergabe ihres Körpers und dessen Einbindung in die vielfältig differenzierte Rotfarbigkeit des Hintergrunds« (Karcher 1992: 104). Für Karcher ist die Modellierung des Körpers von Anita Berber durch verschiedene Rottöne entscheidend (ebd.: 104). Die Aura, die Anita Berber umgab, war die von »Laster und Dekadenz, von Eros und Tod« (ebd.: 105). Dix verwendet sowohl warme als auch kalte Rottöne. Das ist ausschlaggebend für den »hohen Spannungsgrad im Bild« (ebd.: 104ff).

Die Tänzerinnen der Varietés trennten nicht mehr zwischen körperlicher Darstellung und persönlichem Empfinden:

»Sie stellten den Tanz selbst ins Zentrum und gaben damit ihrem eigenen Körper einen höheren künstlerischen Stellenwert. Er stand in direkter Verbin-

«dung mit ihrem künstlerischen Tun, er war nicht mehr Mittler einer Metaebene, die es darzustellen galt» (Balk 1998: 55).

Improvisation war in den Varieté-Tanz integriert. Damit stand er der konservativen Kunstauffassung Mary Wigmans diametral entgegen, deren Einstellung zur Tanzkomposition durch eine ablehnende Haltung gegenüber der Improvisation gekennzeichnet war: »Alle Zufälligkeiten der Augenblickseingebung müssen schwinden, damit das Wesentliche sich behaupten kann, damit der Einfall, geklärt, von allen Schlacken befreit und geläutert, sich zum tänzerischen Motiv, zum Thema des Tanzes verdichtet« (Wigman 1935: 38).

Balk hält fest, dass die Tänzerinnen in den Varietés Darbietungen kreierten, mit denen sie den Tanz auf eine neue Ebene hoben:

»Doch in den einschlägigen Tanzlexika wird man vergeblich einst so klingvolle Namen wie La Belle Otéro, Cléo de Mérode, Saharet, Olga Desmond oder Anita Berber suchen. Die frivole Muse des modernen Tanzes ist nicht mehr präsent – vielleicht gar absichtsvoll vergessen aufgrund der ihr anhaftenden Unseriösität« (Balk 1998: 7).

Zusammenfassend lässt sich also sagen, dass Nackttanz, Cancan und weitere Tänze des Varietés Tanzgattungen sind, die aus dem bildungsbürgerlichen Kanon ausgeschlossen wurden. Daher wird ihnen die Anerkennung als Kunst(form) verwehrt. In der bürgerlichen Gesellschaft muss der Körper erst von Sexualität, Trieb, Erotik bzw. erotischer Ausstrahlung »gereinigt« werden, und kann dann als leeres Gefäß für kontemplatives Nachempfinden und für den freien Fluss von Assoziationen, auch von ideologisch aufgeladenen, dienen.

»Die Aufspaltung in »seriöse« und »unseriöse«, in klassische und Unterhaltungskunst hat dazu geführt, dass man im 20. Jahrhundert Kunst und Pornografie als Gegensätze definiert. [...] Trotz der Faszination, die die Strip-teasekünstlerinnen und ihre erotische Ausdruckskraft auf das Publikum ausüben, verweigert man ihnen die Anerkennung als Künstlerinnen. Nur in sozialen oder politischen Krisenzeiten, wenn die Zensurinstanzen ins Wanken geraten und die Maßstäbe für Kunst und Pornografie radikal in Frage gestellt werden, erfährt auch der erotische Tanz eine gesellschaftliche Aufwertung« (Jarrett 1999: 9).

Dieser Aspekt ist wichtig, wenn man sich klarmacht, dass der avantgardistische Ansatz die Gegensätze von high and low, Kunst und Pornographie etc. aufheben will. In Bezug auf kulturelle Bereiche bewirken die Distinktionsmechanismen der oberen Klassen, dass diese Trennung ma-

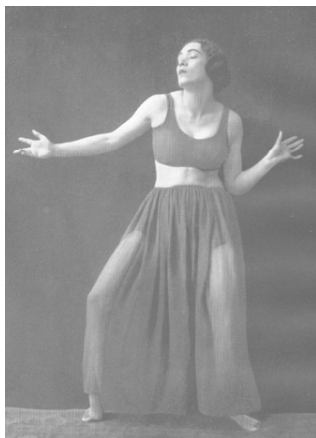


Abb. 7: *Mary Wigman,
Der Weg*

nifestiert wird. Die Auflösung dieser Grenzen ist über gesellschaftliche und künstlerische Bewegungen möglich, dazu müssen die hegemonialen Strukturen, Normen und Begriffe, der bürgerliche Kunstbegriff, und damit die bürgerlich-etablierten Kunstinstitutionen, in Frage gestellt werden. Anita Berber, die Avantgardistin, die Mary Wigman diametral entgegengesetzte künstlerische Wege beschritten hat, kann den Weg dieser Überwindung weisen. Doch bevor ich auf Anita Berber näher eingehe, möchte ich mich dem künstlerischen Wirken Mary Wigmans widmen.

Mary Wigman (1886 – 1973)

Foellmer verweist darauf, dass »Rezensentinnen und Rezensenten der 1920er Jahre den Umstand« betonen, »dass Wigman nicht im »niedrigen« Milieu der Sinnlichkeit verbleibe, sondern diese zur Kunst erhöhe« (Foellmer 2006: 182).

Mary Wigmans Tanzstil ist expressiv und voller Pathos. (Abb. 7) Die Abbildung zeigt Wigman in ihrem Tanz »Der Weg« aus dem Zyklus »Feier I« im Jahr 1923. Sie trägt ein Bustier aus Trikotstoff und einen transparenten fußknöchellangen Rock, unter dem sie eine kurze Hose ebenfalls aus Trikotstoff trägt, sie tanzt barfuß. Die Geste, Körperhaltung und Mimik verweist auf den Ausdruck großer Gefühle: »... vier Attribute, Kraft und Größe, Jubel und Staunen, Ergriffenheit und Stille vor Erhabenheit und Leid könnte man als Schlüsselbegriffe ihres Schaffens bezeichnen« (Fritsch-Vivié 1999: 11). Wigman schreibt in ihrem Buch »Deutsche Tanzkunst«²:

- 2 Interessant ist im Zusammenhang mit dieser Primärquelle aus der Zeit des Nationalsozialismus, dass diese und andere Texte von Mary Wigman, die ich hier zitiert habe, z.B. bei Susanne Foellmer (2006) nicht in ihrer Primärliteraturliste zu Mary Wigman, die sie gesondert aufführt, zu finden sind. Mein Eindruck ist beim Umgang mit Literatur aus dieser Zeit, dass diese entweder gerne verwendet wird, um eine moralische Verurteilung zu unterstützen oder, um den Ruf nicht zu beschädigen, gar nicht erst Erwähnung findet. Für einen wissenschaftlichen Zugang zum vorhandenen Material eignen sich solche Vorgehensweisen nicht.

»Die künstlerische Begabung ist ein Naturgeschenk! Sie ist nicht abhängig von Wahl und Neigung des Menschen.[...] Sie ist Bestimmung und schicksalhaft gegeben. [...] Sie verpflichtet ihn nicht nur zur Bewahrung und Heilighaltung des Begabungsgutes, sie verpflichtet darüber hinaus auch zu Tat und Leistung« (Wigman 1935: 28).

Der berühmte Hexentanz Wigmans (Abb. 8) inspiriert auch heute noch Tänzerinnen. Im Hexentanz wird das Dämonenhafte, das Untergründige, die dunkle Seite der Weiblichkeit, getanzt. Scheier sieht im Hexentanz die Neigung Wigmans zum Mystisch-Verklärten, Dämonischen, zum heroischen Pathos, zu Erhabenheit und zum Feierlichen beginnen (Scheier 1992: 170). Die Aufnahme zeigt Wigman mit Gesichtsmaske, in einem ornamentreichen Brokattuch, auf halber Spitze ganz lang gestreckt, die Arme sind hoch gestreckt, dabei leicht geknickt und die Hände gespreizt. Es ist eine Pose, die etwas Beschwörerisches ausdrückt. Laut Fritsch-Vivié hat Wigman wenig Zugang zur Dada-Ästhetik (Fritsch-Vivié 1999: 48). Sie pflegt Kontakte zu Emil Nolde und Ernst Ludwig Kirchner, korrespondiert mit Oskar Schlemmer (Fritsch-Vivié 1999: 66).

In den späten 20er Jahren wird neben der Euphorie »bereits der Vorwurf eines zu großen Pathos und einer eher ekstatisch-kultischen als tänzerischen Pose laut, es gibt negative Kritiken. [...] dem Pathos, der feierlichen Haltung und dem mystifizierend-weihevollen Ausdruck stehen inzwischen eine neue Sachlichkeit und eine Sozialkritik gegenüber« (Fritsch-Vivié 1999: 84). Vor allem das konservative bildungsbürgerliche Publikum hält ihr jedoch die Treue. Huschka verweist darauf, dass Wigman vor allem die bürgerliche Mittelschicht mit »völkisch deutsch-nationaler Couleur« anspreche. Noch deutlicher formuliert sie: »Wigmans Geniekult eines deutsch-völkischen Tanzes mit Sinn für die Bildung einer einheitlichen Gemeinschaft verdichtet sich in den 1930er Jahren zu einer deutlichen Begeisterung für nationalsozialistische Ideen« (Huschka 2002: 182).

Ihre Biographin Fritsch-Vivié formuliert das etwas vorsichtiger, und das durchzieht die bisherige deutsche Tanzgeschichtsschreibung:



Abb. 8: Mary Wigman, Hexentanz

»Mary Wigman hat in ihrem völlig unpolitischen Denken und in ihrem egozentrischen Weltbild keine kritische Meinung: das politische Programm der neuen Machthaber interessiert sie nicht, allerdings erliegt sie der konservativ verbrämten Agitation Hitlers, den Phrasen vom ›deutschen Wesen‹, der ›nationalen Ehre‹ und von der ›Erneuerung Deutschlands‹ [...]. Hitlers Reden, die Willensstärke und Durchsetzungsvermögen signalisieren, machen Eindruck auf sie« (Fritsch-Vivié 1999: 97).

Weiter führt sie aus:

»Zweifellos hat Mary Wigman keinen Widerstand geleistet, mehr noch, sie hat durch ihr Verhalten dazu beigetragen, dass die Ideologie und damit die menschenverachtende Macht der Nationalsozialisten mit all ihren furchtbaren Folgen sich etablieren und festigen konnte. Ein politisches, gar für Tagespolitik sensibles Bewusstsein besaß sie nicht, auch keine ›deutsch-nationale Gesinnung‹ (und schon gar keine den Nazis nahe Weltanschauung); sie sah sich weder in geschichtlichen noch sozialen Zusammenhängen. Als ein Kind des späten 19. Jahrhunderts und des Kaiserreichs blieb sie in ihrem konservativ-bürgerlich geprägten Weltbild die individuelle Künstlerin außerhalb der Gesellschaft« (Fritsch-Vivié 1999: 101f).

Ein Beispiel, an der sich die konservative Haltung der – sich selbst als unpolitisch bezeichnenden – Mary Wigman ablesen lässt, ist ihr Beitrag zur Eröffnungsveranstaltung der Olympischen Spiele 1936 in Berlin. Wie Leni Riefenstahl – die sich selbst ebenfalls stets als unpolitisch bezeichnete – übte auch Mary Wigman im Rahmen dieser Olympischen Spiele ihre Aufgaben sehr professionell und ideologiekonform aus.

Die Olympischen Spiele können nicht neutral betrachtet werden. Auf der einen Seite wollte sich das nationalsozialistische Regime in der weltweiten Öffentlichkeit vorteilhaft präsentieren, andererseits ließ sich die nationalsozialistische Ideologie gut verpackt mittransportieren. Der Ausstellungskatalog »... jeder Mensch ist ein Tänzer. Ausdruckstanz in Deutschland zwischen 1900 und 1945« macht deutlich, dass die Festspiele durchaus noch dem olympischen Gedanken Coubertins Rechnung trugen, dennoch im Zusammenhang mit der alltäglichen nationalsozialistischen Propaganda gesehen werden müssen:

»Die von Wigman konzipierte ›Totenklage‹ zeigte nicht mehr die persönliche Emotion auf den Tod der beiden ›Helden‹, die für das ›Vaterland‹ gestorben sind, sondern ein Ritual, wie es der Hitlerstaat zur Feier von Heldenverehrungen im kultischen Gestus vollführte« (Müller/Stöckemann 1993: 176).

Mary Wigman beschreibt ihren Auftrag zur Gestaltung »Totenklage« als eine »feierliche Totenehrung«, »ein Gedanke, der unserer Jugend durchaus nicht fremd ist, dem sie vielmehr in erzieherisch bewusster Ehrfurcht durch nationale Gedenktage, durch Mahn- und Ehrenmale zugeführt wird« (Wigman 1936a: 41).

Das Festspiel zur Eröffnung der Olympischen Spiele 1936 war in vier Bilder plus Schlussbild aufgeteilt. Das erste Bild hieß »Kindliches Spiel«. Das zweite Bild hieß »Anmut der Mädchen«. Carl Diem beschreibt dieses Bild wie folgt: »Im Laufreigen zeigen sie den Mädchen-sinn für Ordnung und Anmut« (Diem 1936: 29). Das dritte Bild hieß »Jünglinge in Spiel und Ernst«, es beschwor die Entwicklung vom »Knabenspiel« zum »Männerwillen« und zu »Männertaten« herauf. Nach dem Fahneneinmarsch folgte eine Hymne, in der das Fest der Völker thematisiert wurde.



Abb. 9: Mary Wigman, Studien zur Totenklage

Das vierte Bild »Heldenkampf und Totenklage« war eine Tanzfolge aus einem mit Schwerttod endendem Waffentanz und der Totenklage von Mary Wigman, die diese mit achtzig Tänzerinnen darbot. Der Text lautete: »Allen Spiels heil'ger Sinn: Vaterlandes Hochgewinn. Vaterlandes höchst Gebot in der Not: Opfertod!« der zweite Text zwischen den Tänzen lautete: »Denkt der Toten, dankt den Toten, die vollendet ihren Kreis. Ihnen aller Ehren allerhöchsten Siegespreis«. Das Pathos ist eindeutig, die Rolle der Männer ist es, für ihr Vaterland alles, selbst ihr Leben zu geben, die Aufgabe der Frauen ist es, diese Helden zu beklagen, zu ehren und die Erinnerung an sie wach zu halten. (Abb. 9) Die Abbildung der »Totenklage« zeigt eine Studioaufnahme des Stücks, in der Wigman mit elf weiteren Frauen zu sehen ist. Alle Frauen sind in schwarze fließende lange Gewänder mit Rundausschnitt, mal mit und mal ohne Ärmel, gekleidet. Die Haltungen der Frauen drücken Gefühle wie Trauer, Demut, Verzweiflung, gegenseitigen Trost und Halt aus.

Das Schlussbild »Olympischer Hymnus« bestand aus dem Schlusssatz aus der IX. Symphonie von Beethoven mit Schillers »Lied an die Freude«. Hanns Niedecken-Gebhard schreibt in seinem Text zur Gesamtgestaltung des Festspiels, für die er verantwortlich zeichnete, dass sich das Bewegungsspiel der Laien zum künstlerisch geformten Tanz im vierten Bild steigern:

»Die heldische Tat kämpfender Krieger, der Kampf sterbender Heroen und die Ehrung, die Feier für die gefallenen Helden schwingen aus in eine von tiefstem Ernst erfüllte Totenklage« (Niedecken-Gebhard 1936: 32).

Auch wenn immer wieder betont wird, dass Mary Wigman durch die nationalsozialistischen Machthaber kritisch beäugt wurde, ja sogar als entartet galt (Müller 1986: 256) und ihr Unterstützung versagt wurde – was meiner Einordnung Mary Wigmans als Vertreterin der tänzerischen Klassischen Moderne entspricht, immerhin wurden die Kunstwerke der Klassischen Moderne im Nationalsozialismus als entartete Kunst bezeichnet – lassen sich Aussagen finden, die durchaus als ideologiekonform zu bezeichnen sind:

»Der Gemeinschaft im produktiven Sinne liegt stets eine von allen Beteiligten anerkannte Idee zugrunde. Die Gemeinschaft setzt Führerschaft und Anerkennung der Führerschaft voraus. Die Masse, die sich selber meint, ist niemals Gemeinschaft. Arbeit an und in der Gemeinschaft ist Dienst am Werk, Dienst an der Idee« (Wigman 1935: 64).

Wigmans konservative Grundhaltung wird noch mal deutlich, wenn man sie selbst über die Funktion des Theaters sprechen lässt, denn es geht ihr nicht um eine Rückführung der Kunst in Lebenspraxis, sondern um die *Kunst als Überwindung des Alltags*:

»Wir suchen das Theater als einen Ort des festlichen Begehens. Wir wollen miterleben und miterleiden, vollem mit- und hingerissen sein. Sehnen uns nicht nach Nervenreiz und Sensation, sondern nach der Erschütterung unseres Wesens. Wollen in der Steigerung unseres Lebensgefühls, die das Theater uns vermittelt, den Alltag nicht vergessen, sondern überwinden« (Wigman 1935: 70).



*Abb. 10: Anita Berber,
Tanz Kokain*

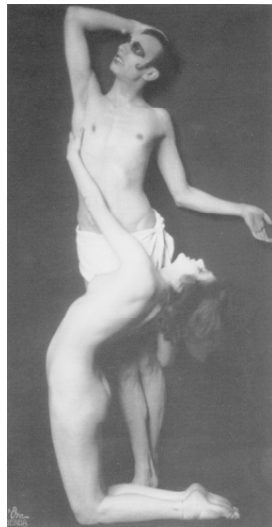
Anita Berber (1899 – 1928)

Anita Berber besuchte nach 1912 das Tanzinstitut von Emile Jaques Dalcroze in Hellerau (Fischer 2006: 16). Aus Fischers Schilderungen geht jedoch nicht hervor, ob sich Mary Wigman, die zum ersten Ausbildungsjahrgang zählte und erfolgreich abschloss, und das junge Mädchen Anita Berber dort – oder auch später – begegnet sind. Mit sechzehn Jahren nahm sie Tanzunterricht bei Rita Sacchetto, die parallel auch Valeska Gert unterrichtet hatte (Fischer 1996, Ochaim 1998). Ab 1918 stand sie auch vor der Filmkamera bei Richard Oswald, der unter anderem Sittenbilder und Aufklärungsfilme wie »Die Prostitution« schuf, und unter der Mitarbeit von Dr. Magnus Hirschfeld »Anders als die

Andern«, der sich mit dem gegen die Homosexualität richtenden Paragraphen 175 beschäftigte. Die Filme Oswalds hatten immer wieder Probleme mit der Zensur (Fischer 1996: 34ff, 37). Mit ihrem aufklärerischen Charakter wandten sie sich gegen die aus dem Deutschen Kaiserreich übernommenen Formen der Sexual- und Körperpolitik.

Anita Berber war Nackttänzerin, Fotomodell und Filmschauspielerin. Sie tanzte in fast allen bekannten Vergnügungsetablissemments Berlins und wurde durch ihre nackt dargebotenen Tänze, wie »Kokain« und »Morphium« als auch durch die gemeinsam mit Sebastian Droste getanzten »Tänze des Lasters, des Grauens und der Ekstase« bekannt. Sie tanzte zu Themen wie Drogen-sucht, Rausch, Wahn und Hoffnungslosigkeit, Syphilis, Suizid etc. »Anita Berber drückte in ihren Tänzen die Sehnsucht nach dem Leben und nach der Erfüllung erotischer Bedürfnisse aus« (Schrode 1992: 302).

Das Foto mit Anita Berber und Sebastian Droste (Abb. 10), welches im Studio Do-



*Abb. 11: Anita Berber
und Sebastian Droste,
Tanzpose*

ra Kallmus entstanden ist, zeigt Sebastian Droste mit gezielter Haltung, die Beine voreinander verschränkt, den rechten Arm erhoben, Hand am seitlich abgeknickten Kopf. Der linke Arm ist seitlich abgespreizt, im Ellenbogen gebeugt, die Hand mit Handinnenfläche nach oben nach unten abgeknickt. Er trägt nur ein weißes Tuch um die Lenden geschlungen. Anita Berber ist nackt. Sie kniet vor ihm, seitlich zum Beobachter. Ihr Oberkörper ist stark nach hinten gebeugt, den linken Arm am Körper Sebastian Drostes entlang, die Hand unterhalb der Achsel Sebastian Drostes. In diesen Tänzen »lag eine Provokation, mit der sie gegen Tradition und bürgerliche Moral rebellierte« (Ochaim 1998: 105). »Kokain« (Abb. 11) zeigt Anita Berber in brustfreier geschnürter Korsage, die in der Schnürung ebenfalls die Haut blitzen lässt. Sie wird zum Teil von einem vor ihr hängenden dunklen Vorhang verhüllt, rechts im Bild ist ein weiterer Vorhang zu sehen. Sie trägt einen Rock aus dem gleichen Stoff wie die Korsage. Sie ist stark und dunkel geschminkt. Ihre Körperhaltung ist lasziv, die Arme oben hinterm Kopf verschränkt.

»Anita Berber versuchte, das Erlaubte mit dem Verbotenen zu verbinden und eine erotische Kunst zu kreieren, die in Europa neu war. Sie zog sich auf der Bühne aus und wollte ihr Publikum zwingen, ihren Tanz als Kunst anzuerkennen« (Jarrett 1999: 92).

Sie klagte mit ihren entblößten Körper die Prüderie des Wilhelminismus an (Klein 1994: 172). Weiter demonstrierte sie durch ihre knabenhafte, geradezu androgyne Gestalt das Idealbild weiblicher Schönheit (vgl.



Abb. 12: Anita Berber, *Dr. Mabuse*

sogar die Erwähnung versagt, wie in der zeitgenössischen Literatur beispielsweise in »Tänzerinnen der Gegenwart« (Schaeffer 1931) oder »Der Künstlerische Tanz unserer Zeit« (Aubel 1928). Sie selbst hatte al-

Ochaim ebd.). Ochaim schreibt: »Anita Berber lässt sich nur schwer einordnen. Sie fühlte sich vor allem auf den Varieté Bühnen, in Kabarets und Nachtclubs zuhause« (Ochaim 1998: 195).

In den Annalen der Tanzgeschichte findet sie in der Regel nur unter Stichworten wie Varieté oder Nackttanz ihren Platz. Teilweise wird ihr

lerdings einen hohen künstlerischen Anspruch. Sie war skandalumwittert, bisexuell und drogenabhängig. Im Film »Dr. Mabuse, der Spieler« (1921/22) (Abb. 12) trägt sie ein Monokel, ein Hemd mit Vätermörder, eine Fliege, Hose und tailliertes Jackett, wie es zu dieser Zeit für Männer Mode war – die Frauenmode war in den Zwanziger Jahren des 20. Jahrhunderts völlig untailliert – dazu trägt sie schwarze Trotteurs. Ihre Haltung ist selbstbewusst, die Hände in die Taille gestemmt. Sie steht breitbeinig und aufgerichtet da. »Anita Berber war die Königin der Berliner Boheme. Dank ihrer einzigartigen erotischen Ausstrahlung gelang es ihr, die »seriöse« mit der »unseriösen« Kunst zu verschmelzen« (Jarrett 1999: 88).



Abb. 13: Anita Berber, *Tanz ins Dunkel, Morphium*

Das Berlin der Weimarer Zeit wurde zur homosexuellen Hochburg (ebd. 90).

»Zu Beginn der zwanziger Jahre wurde Anita Berber gefeiert, bewundert und idealisiert. Sie war Berlins Madonna und Hure, Revuegirl und Stripperin. [...] Ihr stark geschminktes Gesicht ließ sie wie eine Marionette aussehen, die von ihrer Maske dominiert wurde. [...] Anita Berber war die erste, die sich offen zu nackten Soloauftritten bekannte« (Jarrett 1999: 91)

Ihr wurde von Leo Lania (1929) ein biographischer Roman gewidmet.

Berühmt, aber berüchtigt, war sie das *Enfant terrible* der Goldenen Zwanziger Jahre – sie schminkte sich bei ihren Nackttänzen auch ihre Nippel (Fischer 2006: 164) und war von der Androhung des Auftrittsverbots nach dem Preußischen Landrecht bedroht (ebd.: 156) – für konservative Zeitgenossen ein Synonym für den von ihnen angeprangerten Sittenverfall dieser Zeit, ein Symbol und Metapher. Aber sie ist und bleibt eine Gallionsfigur im vielstimmigen Chor der avantgardistischen Tanzkunst.

Gegensätzliche Pole des Tanzes

Während Mary Wigman eine expressionistische Tänzerin ist, die innere Zustände ausdrückte, ist dieselbe Klassifizierung für Anita Berber, die

sich in der Literatur immer wieder findet, z.B. auch bei Jarrett (Jarrett 1999: S. 88), die von Anita Berber als einer expressionistischen Nackttänzerin schreibt und im Übrigen auch Dix als Expressionisten beschreibt, nicht zutreffend. Auch Fischer argumentiert, dass die Versuche, sie dem expressionistischen Tanztheater zuzuordnen, nicht überzeugen (Fischer 1996: 19). Besonders Themenauswahl, Auftrittsorte und Inszenierung widersprechen diesen Versuchen.

Die beiden letzten Abbildungen zeigen Mary Wigman und Anita Berber in recht ähnlicher Kleidung im direkten Vergleich: Beide tragen Kleider aus fließendem Stoff, die den Oberkörper eng umschmeicheln, aber als Tanzkleidung ausreichend Weite im Rock besitzen. »Morphium« (Abb. 13) zeigt Anita Berber vor/auf einem thronartigen Stuhl. Ihr linkes Bein ist bis zur Fußspitze ausgestreckt, das Kleid bis über den Oberschenkel hochgezogen. Sie stützt sich seitlich auf den Stuhl auf. Ihr rechtes angewinkeltes Bein wird vom Kleid verdeckt. Der Körper ist verdreht, stark aufgerichtet, der Blick geht über die linke Schulter. »Allegro con brio«, aus »Slawische Tänze« (Abb. 14) zeigt Mary Wigman in einem hellen Kleid aus glänzendem Stoff. Die Körperhaltung ist ausdrucksstark und groß, ein Bein angewinkelt empor gehoben, der Oberkörper stark etwas seitlich nach hinten gebogen, der Kopf im Nacken. Die Arme vom Rumpf aus leicht seitlich nach vorne gerade ausgestreckt. Die Wirkung beider Tänzerinnen ist diametral entgegengesetzt. Während Anita Berber eine laszive und erotische Ausstrahlung besitzt, ist die Tanzpose Wigmans im Wesentlichen expressiv und groß.

Zusammenfassend lässt sich feststellen, dass Anita Berber, die skandalumwitterte Varieté-Nackttänzerin, am selben Strang wie die künstlerische Avantgarde der 20er Jahre zieht, weil sie über Genrengrenzen hinwegging, und in vor allem sexualaufklärerischen Filmen mitwirkte, nicht in bürgerlichen Kunstinstitutionen ausschließlich für ein bildungsbürgerliches Publikum tanzte und die bürgerlichen Geschlechterrollenklischees, ebenso wie Prüderie und Sexualfeindlichkeit anprangerte. Dagegen wirkte Mary Wigman, die klassisch-moderne Tänzerin – tänzerisch und ausdrucksstechnisch, vor allem in Bezug auf Tanztechnik und Choreographie überaus innovativ – blieb in ihrer Kunstauffassung und



Abb. 14: Mary Wigman, *Allegro con brio*

ihren Sujets jedoch bürgerlich-konservativ; und so konnte ihr Schaffen, um mit Benjamin zu sprechen, zur »Ästhetisierung der Politik« im Nationalsozialismus aufgegriffen, verändert und integriert werden.

Literatur

- Adorno, Theodor W. (1972): *Gesammelte Schriften* [Hrsg. von Rolf Tiedemann] Band 7: *Ästhetische Theorie*, Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Adorno, Theodor W., Max Horkheimer (1991 [1969]): *Dialektik der Aufklärung*, Frankfurt am Main: Fischer.
- Aubel, Hermann und Marianne (1928): *Der künstlerische Tanz unserer Zeit*, Königstein im Taunus – Leipzig: Karl Robert Langewiesche.
- Balk, Claudia (1998): *Vom Sinnenrausch zur Tanzmoderne*, in: Ochaim, Brygida u. Balk, Claudia (1998): *Variété-Tänzerinnen um 1900: Vom Sinnenrausch zur Tanzmoderne*. (Anlässlich der gleichnamigen Ausstellung im Deutschen Theatermuseum München 23.10.1998 – 17.01.1999), Frankfurt/M – Basel: Stroemfeld. S. 7 – 68.
- Benjamin, Walter (1994): *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Bürger, Peter (1995): *Theorie der Avantgarde*, Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Crimp, Douglas (1996): *Über die Ruinen des Museums*, Dresden – Basel: Verlag der Kunst.
- Diem, Carl (1936) (Hg.): *Olympische Jugend. Festspiel, XI. Olympische Spiele Berlin 1936*.
- Fischer, Lothar (1996): *Tanz zwischen Rausch und Tod. Anita Berber 1918–1928 in Berlin*, Berlin: Haude & Spener.
- Fischer, Lothar (2006): *Anita Berber. Göttin der Nacht*, Berlin: edition ebersbach.
- Foellmer, Susanne (2006): *Valeska Gert. Fragmente einer Avantgardistin in Tanz und Schauspiel der 1920er Jahre*, Bielefeld: transcript
- Fritsch-Vivić, Gabriele (1999): *Mary Wigman*, Reinbek: Rowohlt.
- Guggenberger, Bernd (1989): *Die nackte Wahrheit ist nicht immer das Wahre*, in: Andritzky, Michael, Rautenberg, Thomas (1989): *»Wir sind nackt und nennen uns Du«*. Von Lichtfreunden und Sonnenkämpfern. Eine Geschichte der Freikörperkultur, Giessen: Anabas. S. 163 – 170.
- Hardt, Yvonne (2003): *Politische Körper. Ausdruckstanz, Choreographien des Protests und der Arbeiterkulturbewegung in der Weimarer Republik*, Münster: Lit Verlag.

- Hieber, Lutz (1997): Politisierung der Kunst: Aids-Aktivismus in den USA, *Prokla* 109, S. 649–680.
- Hieber, Lutz (2005): Die US-amerikanische Postmoderne und die deutschen Museen, in: Hieber, Lutz/Moebius, Stephan/Rehberg Karl-Siegbert (Hg.) (2005): *Kunst im Kulturkampf. Zur Kritik der deutschen Museumskultur*, Bielefeld: transcript. S. 17 – 32.
- Huschka, Sabine (2002): *Moderner Tanz. Konzepte – Stile – Utopien*, Reinbek: Rowohlt.
- Huyssen, Andreas (1986): Postmoderne – eine amerikanische Internationale?, in: Huyssen, Andreas/Scherpe, Klaus R. (Hg.): *Postmoderne. Zeichen eines kulturellen Wandels*, Reinbek: Rowohlt.
- Jansen, Wolfgang (1990): *Das Varieté. Die glanzvolle Geschichte einer unterhaltenden Kunst*, Berlin: Edition Hentrich.
- Jarrett, Lucinda (1999): *Striptease. Die Geschichte der erotischen Entkleidung*, Berlin: Rütten & Loenig.
- Karcher, Eva (1992): *Otto Dix. 1891 – 1969. »Entweder ich werde berühmt – oder berüchtigt«*, Köln: Taschen.
- Klein, Gabriele (1994): *FrauenKörperTanz. Eine Zivilisationsgeschichte des Tanzes*, München: Wilhelm Heyne.
- Körner, Hans (1997): Anstößige Nacktheit. »Das Frühstück im Freien« und die »Olympia« von Edouard Manet, in: Karl Möseneder (Hg.) (1997): *Streit um Bilder. Von Byzanz bis Duchamp*, Berlin: Dietrich Reimer, S. 181 – 199.
- Lämmel, Rudolf (o.J., wahrscheinlich 1927): *Der moderne Tanz. Eine allgemeinverständliche Einführung in das Gebiet der Rhythmischen Gymnastik und des Neuen Tanzes*, Berlin-Schöneberg: Peter J. Oestergaard.
- Lania, Leo (1929): *Der Tanz ins Dunkel. Anita Berber. Ein biographischer Roman*, Berlin: Adalbert Schultz.
- Müller, Hedwig (1986): *Mary Wigman: Leben und Werk der großen Tänzerin*, Weinheim, Berlin: Quadriga.
- Müller, Hedwig/Stöckemann, Patricia (1993): »... jeder Mensch ist ein Tänzer«. *Ausdruckstanz in Deutschland zwischen 1900 und 1945, Begleitbuch zur Ausstellung »Weltenfriede – Jugendglück, vom Ausdruckstanz zum Olympischen Festspiel«*, 2. Mai bis 13. Juni 1993, Gießen: Anabas.
- Niedecken-Gebhard, Hanns (1936): Die Gesamtgestaltung des Festspiels »Olympische Jugend«, in: Diem, Carl (1936) (Hg.): *Olympische Jugend. Festspiel, XI. Olympische Spiele Berlin 1936*, S. 31 – 32.
- Nikolaus, Paul (1919): *Tänzerinnen*, München.
- Ochaim, Brygida/Balk; Claudia (1998): *Varieté-Tänzerinnen um 1900. Vom Sinnenrausch der Tanzmoderne, anlässlich der Ausstellung im*

- Deutschen Theatermuseum München 23.10.1998–17.01.1999, Frankfurt am Main – Basel: Stroemfeld.
- Schaeffer, Emil (Hg.) (1931): Tänzerinnen der Gegenwart. Schaubücher 18, (Erläuterungen von Fred Hildenbrandt), Zürich Leipzig: Orell Füssli.
- Scheier, Helmut (1992): Ausdruckstanz, Religion und Erotik, in: Oberzaucher-Schüller, Gunhild (Hg.) (1992): Ausdruckstanz. Eine mitteleuropäische Bewegung der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts, Wilhelmshaven: Florian Noetzel, S. 166 – 180.
- Scheper, Dirk (1988): Das Triadische Ballett und die Bauhausbühne, Berlin: Akademie der Künste.
- Scheper, Dirk (1992): Oskar Schlemmers Tanzexperimente, in: Oberzaucher-Schüller, Gunhild (Hg.) (1992): Ausdruckstanz. Eine mitteleuropäische Bewegung der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts, Wilhelmshaven: Florian Noetzel. S. 306 – 316.
- Schrode, Thomas (1992): Kostüm und Maske im Ausdruckstanz, in: Oberzaucher-Schüller, Gunhild (Hg.) (1992): Ausdruckstanz. Eine mitteleuropäische Bewegung der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts, Wilhelmshaven: Florian Noetzel. S. 294 – 304.
- Wigman, Mary (1935): Deutsche Tanzkunst, Dresden: Carl Reißner.
- Wigman, Mary (1936): Vom Wesen des neuen künstlerischen Tanzes, in: von Laban, Rudolf, et al (1936): Die tänzerische Situation unserer Zeit. Ein Querschnitt, Dresden: Carl Reißner. S. 8 – 10.
- Wigman, Mary (1936a): »Totenklage« im Festspiel »Olympische Jugend«, in: Diem, Carl (1936) (Hg.): Olympische Jugend. Festspiel, XI. Olympische Spiele Berlin 1936, S. 41 – 42.

Abbildungsnachweis

Abb.1 : Wigman 1935: Abb. S. 9. – Abb. 2: Lämmel o.J. [1927]: Abb. S. 2. – Abb. 3: Hardt 2003: 118. – Abb. 4: Pawelke 2005: 60. – Abb. 5: Pawelke 2005: 62. – Abb. 6: Kunstmuseum Stuttgart. – Abb. 7: Schaeffer (Hg.) 1931: Abb. S. 16. – Abb. 8: Lämmel o.J. [1927]: Abb. S. 16. – Abb. 9: Wigman 1935: Abb. S. 26. – Abb. 10: Fischer 2006: 133. – Abb. 11: Fischer 2006: 98. – Abb. 12: Fischer 2006: 81. – Abb. 13: Gordon 2006: 153. – Abb. 14: Aubel 1928: 91.