

## Vera Skoronel / Berthe Trümpy

### *Der gespaltene Mensch* (1927)

---

»Dies ist [...] der Sinn des Unternehmens! Eine Masse, aufgelöst in Gruppen oder gesammelt zur organisierten Einheit, macht sich zum Träger und Verkünder einer Idee. Bewegung und Sprache sind ihre Mittel.«<sup>1</sup>

*o.V., Kritik zu Der gespaltene Mensch*

Der bewegte Sprechchor *Der gespaltene Mensch* wird 1927 von den Choreograph:innen Berthe Trümpy (1895–1983) und Vera Skoronel (1906–1932) mit den Laien des von Carl Vogt geleiteten Sprechbewegungschors der Berliner Volksbühne inszeniert. Das Libretto stammt von Bruno Schönlink, einem der prominentesten Dichter der sozialdemokratischen Bewegung der Weimarer Republik, der diese Produktion als Höhepunkt seines Schaffens versteht.<sup>2</sup> Die Uraufführung findet während des 1. Deutschen Tänzerkongresses im Kontext der »Deutschen Theater-Ausstellung Magdeburg« am 26.06.1927 in der neu gebauten Stadthalle vor viertausend Zuschauenden statt;<sup>3</sup> am 12.02.1928 wird die Produktion an der Berliner Volksbühne gezeigt. *Der gespaltene Mensch* ist situiert im Kontext der Arbeiterkulturbewegung der Weimarer Republik, die hier zunächst in aller Kürze skizziert werden soll.

### **Der gespaltene Mensch im Kontext der Sprechchorbewegung**

Während Sprechchöre bereits um 1900 insbesondere durch Max Reinhardt auf der bürgerlichen Theaterbühne – auch in Verbindung mit Bewegungschören – inszeniert wurden, erfahren sie in der Zwischenkriegszeit enorme Bedeutung in der katholischen Ju-

---

1 O.V.: Neue Gemeinschaftskunst. Sprech- und Bewegungschöre der Volksbühne. In: unbekannte Zeitung, Fritz Hüser Institut Dortmund, Signatur Sc-3168.

2 Wilfried van der Will / Rob Burns (Hrsg.): *Arbeiterkulturbewegung in der Weimarer Republik. Texte – Dokumente – Bilder* (Bd. 2). Frankfurt am Main / Berlin / Wien: Ullstein 1982b, S. 214.

3 Da Begriffe wie Tänzerkongress, Arbeiterkulturbewegung oder Arbeitersprechchor als historische Bezeichnungen zu verstehen sind, verzichte ich hier auf ein retrospektives Gendern.

gend- und sozialdemokratischen Arbeiterkulturbewegung.<sup>4</sup> Es ist die gemeinschaftsstiftende, weltanschauliche Funktion der Chöre, sei es in religiöser oder politischer Hinsicht, die zwischen 1919 und 1936 zu einer vielgestaltigen »Sprechchorbewegung« führt:

»Ihr Träger war eine expressionistische Generation, die vor und nach dem Ersten Weltkrieg Abschied vom Individualismus des bürgerlich-liberalen Zeitalters nehmen wollte und einen kollektiven menschheitlichen Ausdruck mit körperlich erlebbaren Vergemeinschaftungsformen anstrebte. Allenthalben – sowohl aus dem rechten wie dem linken politischen Lager – erscholl der Ruf nach »seelischem Mitschaffen des Einzelnen in einer Gemeinschaft.«<sup>5</sup>

Der Sprechchor ist ein äußerst hybrides Phänomen. Ebenso vielfältig wie seine ästhetischen Formen, die sich Facetten von theatralem Chor, Sing- und Bewegungschor einverleiben, sind die ihm zugeschriebenen Funktionen zwischen ästhetischem Anspruch und politischer oder religiöser Botschaft, zwischen Massenspektakel und Ritual.<sup>6</sup> Die Legitimierung der Sprechchöre im Kontext der Arbeiterkulturbewegung wird über ihre

- 
- 4 Vgl. Meyer-Kalkus: *Geschichte der literarischen Vortragskunst*, S. 755–756. Die Sprechchöre sind aufs Engste verbunden mit der historischen Situation der Zwischenkriegszeit und damit ein äußerst temporäres Phänomen. Bereits 1930 spricht Schönlink polemisch davon, dass der Sprechchor tot sei: »Waren es Narren, die an die Zukunft des Sprechchors glaubten? Hatte die Berliner Volksbühne mit ihren Aufführungen nicht bewiesen, daß der Sprechchor hinreißen konnte und die Massen aufs tiefste [sic] erschütterte? Der Beweis war da, und dennoch schläft die Bewegung ein. Bleibt nichts mehr von ihr übrig als eine stille Bestattung in irgendeiner Doktorarbeit?« (Bruno Schönlink: Ist der Sprechchor tot? (1930). In: Jon Clark: *Bruno Schönlink und die Arbeitersprechchorbewegung*. Köln: Prometh 1984, S. 182–185, hier S. 182.) Zu Übergängen der Sprech- und Bewegungschöre der Zwischenkriegszeit zu den nationalsozialistischen Masseninszenierungen siehe Evelyn Annuß: *Volksschule des Theaters. Nationalsozialistische Massenspiele*. Paderborn: Wilhelm Fink 2019.
  - 5 Meyer-Kalkus: *Geschichte der literarischen Vortragskunst*, S. 752–753. Trotz der Überstrapazierung der Beschwörung der Gemeinschaft bei Arbeitersprechchordichtern wie Schönlink ist deren Position deutlich von faschistischen Masseninszenierungen zu differenzieren; mit Sicherheit fließen Elemente des Sprechbewegungschors in letztere ein, sie werden aber im Sinne der Konstruktion einer identischen nationalen Gemeinschaft inszenatorisch adaptiert hin zu einem uniformen Massenkörper. Nicht zufällig werden die proletarischen Sprech- und Bewegungschöre ab 1936 in Deutschland verboten. Die Differenz macht auch die Aussage Joseph Goebbels' von 1933 deutlich: »Dichter wie Heinrich Heine und Bruno Schönlink werden im deutschen Rundfunk nie wieder zu Worte kommen.« (Joseph Goebbels z.n. Wilfried van der Will / Rob Burns: *Arbeiterkulturbewegung in der Weimarer Republik. Eine historisch-theoretische Analyse der kulturellen Bestrebungen der sozialdemokratisch organisierten Arbeiterschaft* (Bd. 1). Frankfurt am Main / Berlin / Wien: Ullstein 1982a, S. 216.)
  - 6 So kann etwa unterschieden werden zwischen kleinen Sprechchören von bis zu vierzig Agierenden, großen mit bis zu zweihundert sowie »kombinierten Sprechchören« mit mehr als zweitausend Personen, wobei »Sprech- und Bewegungschöre, Arbeiterjugend, Arbeiterängler und Arbeitersportler zusammengefasst wurden.« (van der Will / Burns: *Arbeiterkulturbewegung in der Weimarer Republik* (Bd. 1), S. 197.) Für ausführliche Untersuchungen der Arbeitersprechchöre sei darüber hinaus auf folgende Publikationen verwiesen: Matthias Warstat: *Theatrale Gemeinschaften. Zur Festkultur der Arbeiterbewegung 1918–33*. Tübingen / Basel: Narr Francke Attempto 2005; Yvonne Hardt: *Politische Körper. Ausdruckstanz, Choreographien des Protests und die Arbeiterkulturbewegung in der Weimarer Republik*. Münster: LIT 2004; Clark: *Bruno Schönlink und die Arbeitersprechchorbewegung*; Meyer-Kalkus: *Geschichte der literarischen Vortragskunst*.

funktionelle Analogie mit dem antiken griechischen Chor konstruiert. Adolf Johannesson, Verfasser der einschlägigen Schrift *Leitfaden für Sprechchöre* (1927), sieht in den Arbeitersprechchören die logische Renaissance der antiken attischen Chöre, insbesondere von Dithyrambus und Dramen, in denen der Chor handlungstragende Figur ist.<sup>7</sup> Wie ihre antiken Vorbilder seien die Sprechchöre nach Johannessons historisch verkürzender Darstellung Ausdruck gesellschaftlicher Demokratisierung und hätten eine gemeinschaftsstiftende, kultische Funktion.<sup>8</sup> Die Feste der Arbeiter:innen müssten für diese dasselbe sein »wie für das demokratische Athen die Feste des Dionysos, nämlich kultische Handlung. Eine Weltanschauung, ein heiliges Ideal bindet die hier versammelte Menge.«<sup>9</sup> Mit diesem im Diskurs der Zeit populären Rückgriff auf das Kultische werden dreierlei für die Sprechchöre entscheidende Charakteristika angesprochen: erstens die Bedeutung des Körpers und der performativen, quasi-liturgischen Handlung; zweitens die Auflösung der Grenze zwischen Akteur:innen und Zuschauenden, die als ein Kollektiv, eine »Masse« verstanden werden; drittens die explizit politische Botschaft. In diesem Sinn soll von den Chören »eine solche suggestive Wirkung ausgehen, dass sich ihr niemand entziehen kann, dass auch der von der sozialistischen Idee noch nicht Überzeugte von ihr ergriffen wird.«<sup>10</sup> Diese affektorientierte Wirkungsweise wird über das »Klanginstrument«<sup>11</sup> der Sprache und den »symbolisch und utopisch aufgeladen[en]«<sup>12</sup> modernen Topos des Rhythmus konzipiert.

Während die Sprechchöre bis Mitte der 1920er Jahre eher statisch inszeniert wurden, gibt es ab diesem Zeitpunkt immer mehr Annäherungen an die Bewegungschöre. Letztere wurden von Rudolf von Laban als Laientanzbewegung initiiert und ab etwa 1923 unter maßgeblichem Mitwirken seiner Schüler Martin Gleisner und Albrecht Knust in einem breiten gesellschaftlichen Kontext verankert.<sup>13</sup> Zunächst traten Sprech- und Bewegungschor in (Arbeiter-)Festen und theatralen Inszenierungen nebeneinander auf.<sup>14</sup> Es mehren sich aber Stimmen, die wie Johannesson eine Vereinigung von Sprechen und

7 Vgl. Adolf Johannesson: *Leitfaden für Sprechchöre*. Berlin: Arbeiterjugend-Verlag 1929, S. 9–10.

8 Siehe zu einer differenzierten Situierung griechischer Chöre Bernhard Zimmermann, der in ihnen gerade eine »Aristokratisierung des Demos« dechiffriert (Bernhard Zimmermann: »Ein ungeheures, mit übernatürlicher Lunge begabtes Einzelwesen«. Griechische Chöre zwischen Religion, Politik und Theater. In: Bodenburg / Grabbe / Haitzinger (Hrsg.): *Chor-Figuren*, S. 247–261, hier S. 249).

9 Johannesson: *Leitfaden für Sprechchöre*, S. 11.

10 Ebd.

11 Ebd., S. 16. Er legt dabei höchsten Nachdruck auf die Übung des Atems sowie, verweisend auf Labans Bewegungschöre (S. 47), auf die Bedeutung der Bewegung: »Körperausdruck« und »das rhythmisch gesprochene Wort« seien »Affektentladung« (S. 43).

12 Hardt: *Politische Körper*, S. 221.

13 Für eine ausführliche Darstellung siehe u.a. ebd., S. 205–260. Siehe auch Colin Counsell: Dancing to Utopia: Modernity, Community and the Movement Choir. In: *Dance Research* 22,2 (2004), S. 154–167.

14 So beschreibt etwa Hans W. Fischer 1926 die vielfältigen von Rudolf von Laban in Hamburg inszenierten Bewegungschöre, die teils Sprech- oder Singchöre integrierten (z.B. *Fausts Erlösung bzw. Don Juan*), aber dennoch nicht die Trennung der Chöre überwinden (vgl. u.a. Hans W. Fischer: Der neue Tanz in seiner symptomatischen Bedeutung. In: *Die Form. Zeitschrift für gestaltende Arbeit* 1,13 (1926), S. 281–292).

Bewegen hin zu einer neuen theatralen Form fordern.<sup>15</sup> Nicht zuletzt steht diese Entwicklung im Zusammenhang mit einer Krise und inneren politischen Widersprüchen der sozialistischen Bewegung selbst. Das bisherige einfache Schema antagonistischer Chöre, die im Zuge einer »Durch-die-Nacht-zum-Licht-Symbolik«<sup>16</sup> vereint wurden, hat damit seine Wirkungsmacht verloren.<sup>17</sup> In der Verbindung von Sprechen und Bewegen wird eine neue theatrale Form erkannt, die zum Ausdruck einer kulturellen, nationalen Gemeinschaft verklärt wird, wie exemplarisch der Theaterkritiker Hans W. Fischer 1926 argumentiert:

»Wenn es gelänge, einen wirklich echten Gehalt durch ein tönendes und bewegtes Instrument zu Ausdruck und Wirkung zu bringen, so wäre etwas entscheidend Neues geleistet. [...] was wir vom neuen Theater erhoffen: Ausdruck einer umfassenden, einheitlichen Kultur, in der sich die Seele eines Volkes wahrheitsgetreu und in ihren höchsten Werten prägt.«<sup>18</sup>

In diesem Kontext steht die Gründung des bewegten Sprechchors an der Berliner Volksbühne durch den Sprechchorleiter Carl Vogt 1926/27.<sup>19</sup> Die Arbeiter:innen des Chors sollen gleichermaßen sprecherzieherisch wie tänzerisch ausgebildet werden, um »sowohl in Sprech- wie in Tanzchorwerken mitzuwirken. Die Vereinigung von Wort und Tanz in reinster künstlerischer Form – der bewegte sprechende Mensch und eine daraus erwachsende neue Kunstform – bleibt als nächstes Ziel offen.«<sup>20</sup> Für das Bewegungstraining werden die Tänzer:innen Vera Skoronel und Berthe Trümpy gewonnen.<sup>21</sup> Die beiden Schülerinnen Mary Wigmans leiten seit 1926 gemeinsam in Berlin-Wilmersdorf die Tanzschule und -gruppe Skoronel-Trümpy. Skoronel – laut Rudolf Lämmel die »bedeutendste Tanzdichterin, die aus der Wigmanschule hervorgegangen ist«<sup>22</sup> – prägt mit ihrem ganz eigenen abstrakten Stil und einer Präferenz für Gruppenchoreographien die ästhetische Ausrichtung. Die pädagogische Tanzarbeit mit Laien ist starkes

15 Darunter sind besonders Vertreter:innen des Bewegungschors, etwa Otto Zimmermann oder Martin Gleisner, zu nennen. Zu Zimmermann siehe Warstat: *Theatrale Gemeinschaften*, S. 118–128.

16 Uwe Hornauer z.n. Hardt: *Politische Körper*, S. 212.

17 Siehe auch van der Will / Burns: *Arbeiterkulturbewegung in der Weimarer Republik* (Bd. 1), S. 193–198.

18 Fischer: Der neue Tanz in seiner symptomatischen Bedeutung, S. 292.

19 Die Datierung kann nicht eindeutig nachverfolgt werden. Im Programm der 5. Tanzmatinee 1926/27 der Volksbühne vom 27.03.1927 im Theater am Bülowplatz spricht Vogt von bisher nur wenigen Monaten Probezeit (vgl. Archiv der Akademie der Künste Berlin, Materialien Vera Skoronel / Der gespaltene Mensch, Signatur: Palucca-Archiv 6034).

20 Carl Vogt im Programm der Aufführung am 27.03.1927 (ebd.). Ein ehemaliges Mitglied des Chors äußert sich zu dessen politisch-ästhetischem Anspruch: »Es war eine Aufklärung mit künstlerischen Mitteln für die politische Situation. Wir haben ja revolutionäre Gedichte also gegen die Reaktion aufgeführt und das waren immer aggressive politische Themen, die wir auf der Bühne gespielt haben.« (Walter Reuter, ehemaliges Mitglied des Sprech- und Bewegungschors der Volksbühne, im Dokumentarfilm von Petra Weisenburger: *Auf den Spuren des Ausdruckstanzes in Deutschland*. Teil 1: Der stumme Schrei (1905–1933), 1991.)

21 Jeden Tag von 16 bis 17 Uhr gab Skoronel eine Klasse für Improvisation für den Sprechbewegungschor, wie ein ehemaliges Mitglied berichtet (vgl. Weisenburger: *Auf den Spuren des Ausdruckstanzes*).

22 Rudolf Lämmel: *Der moderne Tanz: Eine allgemeinverständliche Einführung in das Gebiet der rhythmischen Gymnastik und des neuen Tanzes*. Berlin-Schöneberg: Oestergaard 1928, S. 160.

Anliegen Trümpys. Vor der Vielfalt der chorischen Bewegungen der Zeit kennzeichnet die Arbeit des Volksbühnenchors eine stark ästhetische-choreographische Herangehensweise.<sup>23</sup> Hier verflechten sich Einflüsse der Laienbewegungschöre nach Laban, der proletarischen Sprechchöre und einer Inszenierungspraxis, die dem theatralen Raum verpflichtet bleibt, statt wie vielfach im Kontext der Sprech- und Bewegungschöre große spektakuläre Arbeiterfeste im Freien als Bühne zu nutzen.

Die Inszenierung von Bruno Schönlinks *Der gespaltene Mensch*, in die partiell auch die Tanzgruppe Skoronel-Trümpy involviert ist, stellt schließlich die erste Inszenierung dar, in der Sprech- und Bewegungschor zu einem *bewegten Sprechchor* vereint sind.<sup>24</sup> In der angestrebten Einheit von Sprechen und Bewegen tritt die Spannung zwischen politischer Botschaft und ästhetischem Anspruch, die die zeitgenössische Debatte um die Sprechchöre in ihrer Blütezeit der 1920er Jahre bestimmt, in besonderem Maße hervor.

## Rhythmus-Bilder

Schönlinks *Der gespaltene Mensch* will, wie im Vorwort des Librettos dargestellt, ein *Bild der Zeit* kreieren: »Fiebernde Zeit. Laufendes Band. Hetz- und Jazztempo! Graues Elend der Arbeitslosigkeit. [...] Immer neue Erfindungen. [...] Einschrumpfen der Erdentfernungen. Kolonialkriege. Aufstände der Kolonialvölker. [...] Titanisches Ringen um eine neue Weltordnung.«<sup>25</sup> Dem programmatischen Titel folgend ist es Schönlinks Anliegen, die inneren Spaltungen des Menschen – vor allem der Arbeiter:innen – aufzuzeigen, die das kapitalistische System weltweit produziert. Diese zeittypischen Erfahrungen der Arbeiterschaft werden in einer Reihe von fünf thematischen Bildern aufgegriffen, die Carl Vogt folgendermaßen skizziert:

»Das erste Bild, ›Laufendes Band‹, zeigt die Fron [sic] der seelenvernichtenden Arbeit, unter der heute die überwiegende Zahl der Menschheit seufzt. Das zweite Bild, ›Arbeitslose‹, steigert diese Not bis zum Gipfel verzweifelter Gegenwehr. Das dritte Bild, ›Der Spiegel‹, bringt die gedankenlose, sich von der Not gewaltsam abschließende Lebensführung der Oberschicht in ästhetischer und sentimentaler Daseinsbetrachtung. Der Wirbel der Massen, die dagegen anstürmen, führt nur aufs Neue zum kleinen Egoismus der Nutznießer der Konjunktur. Das vierte Bild, ›Der Globus‹, zieht größere Kreise in der Darstellung des Weltkapitalismus und der Unterdrückung der Kolonialvölker. Das fünfte Bild, ›Dämonen‹, läßt alle hohen und niederen Triebe der heutigen Mensch-

23 Die Tatsache, dass es Laien sind, die nach ihrer Arbeit zu Proben für Chöre zusammenkommen, bedingt, dass diese Proben vielfach sehr einfach, mit wenig Aufwand gestaltet werden. Hier unterscheidet sich der Volksbühnenchor mit seinem intensiven nachmittäglichen Tanz- und Stimmtraining deutlich.

24 Vgl. u.a. John Schikowski: *Der bewegte Sprechchor* (1927), Tanzarchiv Köln, Bestand Martin Gleisner 2.10.2, Zeitungsausschnitte 1922–1983, Zeitungsartikel.

25 Bruno Schönlink: Vorwort zu *Der gespaltene Mensch*. In: Clark: *Bruno Schönlink und die Arbeiter-sprechchorbewegung*, S. 181–182.