

Produktionslogiken ästhetischer Erfahrung

Die Kunstvermittlungspraxis der *Internationalen*

Konzertdirektion Ernst Krauss in Amsterdam 1928–1957

Markus Schlaffke

In the 1920s and 1930s, the company of the German poet and impresario Ernst Krauss (1887–1958) played a key role in the production and promotion of contemporary international dance projects in Europe. Krauss worked on the basis of a romantic poetology as an critical perspective towards modernity and thus developed a specific concept of aesthetic experience. In this paper I trace a distinctive transfer of religious and aesthetic experiences between Asia and Europe in the performative arts at the beginning of the 20th century, based on the literary work and practice of Ernst Krauss's company.

HINTERGRUND: TANZ IN METROPOLE UND PERIPHERIE – VERFLECHTUNG LOKALER MODERNITÄT ZU BEGINN DES 20. JAHRHUNDERTS

Zur Geschichte der Ausdifferenzierung von Religion und Kunst als funktionaler Teilsysteme der modernen Gesellschaft gehört nicht nur eine Neubestimmung des Begriffs „Erfahrung“¹, sondern auch in besonderer Weise die Obsession der Avantgarde für die außereuropäische Kunst. Sie ist geradezu ein Gemeinplatz in den Erzählungen der Moderne. Die Auseinandersetzung mit dem ‚Primitiven‘ infolge der Dynamik des ersten großen Globalisierungsschubes Ende des 19. Jahrhunderts leitete nicht nur eine fruchtbare Phase für die europäische Kunst ein, sondern brachte auch überall an den

1 Vgl. Malinar 2004: 211–212.

Rändern der kolonialen Hegemonie lokale Modernitäten hervor, welche die Moderne nicht nur in ihren widersprüchlichen inhärenten Gewalten reproduzierten, sondern diese auch appropriativ zu nutzen wussten. Die Moderne, schreibt der Kunsthistoriker Partha Mitter, sei nicht lediglich ein eurozentrisches koloniales Projekt, sondern vor allem ein Diskurs, der die Tradition überall auf der Welt in jeder Hinsicht herausforderte und damit Medium eines aktiven Prozesses der wechselseitigen Aneignung, Transformation und Neudefinition von Kulturelementen sei.² Nicht wer dabei wen beeinflusste, sei von Belang, sondern vielmehr die Frage, wie sich in den verschiedenen lokalen Kontexten ästhetische und soziale Paradigmenwechsel vollzogen. Dennoch bleibt, wie Erhard Schüttpelz schreibt, die Auslegung der Moderne „ein abgekartetes Spiel“³, solange die Frage, was die Kategorie des sogenannten Primitiven für die Moderne tatsächlich bedeutete, nicht in ihrer ganzen Konsequenz gestellt wird.

Die 1920er und 1930er Jahre konfrontierten Europa auf besondere Weise mit den Früchten einer verflochtenen Kulturgeschichte der Moderne, als Künstler*innen von der kolonialen Peripherie her die Bühnen der europäischen Hochkultur zu erobern begannen.

Schon Anfang der 1920er Jahre hatte der balinesische Prinz Raden Mas Jodjana (1870–1960) indonesische Tänze in Europa präsentiert,⁴ 1931 feierte der junge bengalische Choreograf und Tänzer Uday Shankar (1900–1977) mit seiner Kompanie einen spektakulären Erfolg zunächst in Paris und dann auf der daran anschließenden Welttournee. In der Folge präsentierten eine Reihe von Künstler*innen, vor allem Tänzer*innen und Musiker*innen aus Asien, ihre Projekte in Europa. 1936 schließlich brachte die Choreografin Leila Roy alias Menaka (1899–1947) ihr *Indisches Ballett* nach Europa. Wie auch ihr Vorläufer Uday Shankar setzte Madame Menaka sich für eine Revitalisierung traditioneller Tanztechniken in Indien ein. Ihr Projekt war die Formulierung einer lebendigen indischen Tanzkunst, die in den überlieferten Tanztechniken wurzeln, aber zugleich dem erwachenden

2 Vgl. Mitter 2007: 7–9.

3 Schüttpelz 2005: 11.

4 Siehe dazu Cohen 2011: 106ff.

nationalen Selbstbewusstsein Indiens einen zeitgenössischen Ausdruck verleihen sollte.⁵

In den Augen des europäischen Publikums war der stilistische ‚Primitivismus‘ in den Shows Uday Shankars und Menakas aber nicht nur ein Widerhall der kolonialen Peripherie, wie etwa in der Malerei der klassischen Moderne, sondern die Aufführungen der indischen Performer waren populäre Sensationen, die ein breites Publikum ebenso wie die bürgerliche Elite ansprachen. Die Programme der indischen Künstler stellten „ethnografische Spektakel“⁶ dar, die Qualitäten auf den unterschiedlichsten Ebenen aufwiesen und daher nicht nur als exotische Unterhaltung betrachtet wurden, sondern in der Weise, wie sie multi- und synästhetische Erfahrungen produzierten, neben ihrer ästhetischen auch eine epistemologische und spirituelle Dimension aufwiesen. Die Rezeption der Tanzkompanien aus Indien zeigt, wie indische Performer*innen das europäische Publikum nicht nur mit dem konstitutiven Außen Europas konfrontierten, sondern vor allem auch mit einer der ureigenen traumatischen Antriebskräfte der Moderne selbst, dem, wie Inge Baxmann schreibt, Gewährwerden ihrer Geschichtsverlorenheit.⁷ Genau in der Bewusstwerdung des Problems, dass Geschichte nicht mehr zwangsläufig zum Besseren fortschreitet, also „unter der Prämisse, dass ohnehin kein ‚Ziel‘ zu erwarten sei“⁸, läge (vor allem mit Nietzsche begründet) die Geburtsstunde der modernen Zivilisationskritik und deren Weiterführung durch die künstlerische Avantgarde.

Die indischen Tänzer*innen, die in den 1930er Jahren unter anderem mit Menakas Kompanie in Deutschland zu sehen waren, zielten mit ihrer scheinbar kulturellen Ganzheit, ihrer offenbar intakten Spiritualität ins Herz des europäischen Geschichtsverlustes und dessen anschaulichster Auswir-

5 Menakas ebenso wie Uday Shankars Projekte hatten beide eine Vorgeschichte des intensiven Austauschs mit europäischen Künstler*innen. Uday Shankar, der in London zunächst Malerei studiert hatte, war durch seine Zusammenarbeit mit der russischen Ballerina Anna Pavlova als Tänzer bekannt geworden. Seine Tourneen waren daraufhin von der Schweizer Bildhauerin Alice Boner produziert worden. Auch Leila Roy stand im Austausch mit Anna Pavlova und war nach eigener Auskunft von ihr ermuntert worden, sich auf die indische Tanztradition zu berufen. Zur Genese der indischen künstlerischen Reformbewegung und ihrer transkulturellen und kolonialen Verflechtung siehe auch Walker 2016.

6 Stehrenberger 2013: 32–34.

7 Vgl. Baxmann 2005: 15–16.

8 Baxmann 2005: 16.

kung: dem Bedeutungsverlust der Religion. Die unterschiedlichsten Strömungen der Antimoderne, angefangen von den pädagogischen und künstlerischen Reformbewegungen bis zu ihren Wiedergängern in den politischen Utopien, waren ja alle in der einen oder anderen Weise damit befasst, die Diagnose von der Spaltung des modernen Subjekts aufzufangen. Ersatzreligiöse Praktiken hatten daher bekanntlich im Umfeld der Lebensreform Konjunktur, wie etwa in Form der Hinwendung zur Natur, zum Körper, zu fernöstlicher Spiritualität oder zu rituellen Praktiken von sogenannten ‚Naturvölkern‘. Diese Obsession der Moderne für den kulturellen Ursprung wiederum hatte zwei Seiten: Man ging ihr mit den Methoden und Technologien der modernen Wissenschaft, sprich: der Ethnologie, nach, und man las die angeblich noch auf gesunde Weise im Kult verwurzelten fremden Kulturen als Vorbild für die geistige Erneuerung des westlichen Menschen.⁹

Folklore, auf der auch die indischen Künstler ihr Programm aufgebaut hatten, wurde so, wie Baxmann schreibt, in besonderer Weise „zum Umschlagplatz, auf dem Strukturen der Erfahrung, der Emotionen und des Wissens konvergieren, aber auch Kämpfe um die Konstruktion von Tradition und die Neudefinition des Populären ausgefochten wurden“¹⁰.

Das Feld der bürgerlichen europäischen Kunst wiederum hatte sich zu einem solchen Umschlagplatz der Erfahrung und der Emotion schon seit dem 19. Jahrhundert entwickelt, und zwar auch, wie beispielsweise Bourdieu anhand der Genese des literarischen Feldes nachzeichnet, aus einer spezifischen Verquickung symbolischer und ökonomischer Kreisläufe.¹¹ Der Umstand, dass die moderne Kunst von der Avantgarde zu einem universellen Heilsversprechen stilisiert werden konnte, lag demnach auch in der Weise begründet, wie sich die Kunst in jenem paradoxen Feld einer „umgekehrten Ökonomie“¹² situiert hatte: in der Behauptung ihrer Autonomie unter gleichzeitiger Ausklammerung ihrer kommerziellen Motive.

9 Indien spielte bekanntermaßen für die deutsche Imagination eine Sonderrolle. Zur Spezifik des deutschen Orientalismus und seines Indienbildes siehe dazu Polaschegg 2005.

10 Baxmann 2005: 27.

11 Mit Blick auf die Spannung zwischen der reinen Kunstorientierung und dem gesellschaftlich dominanten Marktmechanismus spricht Bourdieu von einer umgekehrten Ökonomie, die „ihre spezifische Logik auf der besonderen Beschaffenheit der symbolischen Güter gründet“, siehe Bourdieu 2001: 227.

12 Bourdieu 2001: 227.

Das *l'art pour l'art* der Avantgarde war das Credo dieses kunstreligiösen Paradigmas.¹³ Mit dieser doppelbödigen, in der Dynamik der Moderne wurzelnden Autonomiebehauptung der Kunst war auch für die künstlerischen Projekte aus Asien ein geistiges Feld bestellt. Gleichzeitig bildeten sich im Umfeld des neuen Genres der ethnografischen Spektakel spezifische ökonomische und logistische Infrastrukturen heraus.

Mehrere hundert Aufführungen absolvierte von 1936 bis 1938 Menakas Ballettgruppe während ihres gut zweijährigen Aufenthalts in Europa. Diese fanden aber nicht, wie vielleicht zu erwarten gewesen wäre, im Habitat exotischer Sensationen im Variété oder in den Vaudeville-Theatern statt, sondern in der Domäne der bürgerlichen Hochkultur, auf den großen Bühnen der Stadttheater und der staatlichen Opernhäuser. Wie schon im Fall Uday Shankars war diese inhaltliche und logistische Herausforderung nur auf der Basis eines professionellen Netzwerkes möglich geworden. Eine Schlüsselfigur für die Vermittlung internationaler Performance-Künstler war in den 1920er und 1930er Jahren der in Amsterdam operierende Impresario Ernst Krauss (1887–1958). Seine *Internationale Konzertdirektion* hatte sich seit ihrer Gründung 1927 zu einem Drehkreuz für den neuen deutschen Tanz ebenso wie für die neuartigen Tanzprojekte aus Asien entwickelt. Krauss hatte unmittelbar nach Uday Shankars Debüt dessen Kompanie unter Vertrag genommen, er organisierte Auftritte für die deutschen Ausdruckstänzer*innen Mary Wigmann (1886–1973), Gret Palucca (1902–1993) und Harald Kreutzberg (1902–1968) ebenso wie für die balinesische Tänzerin Devi Dja (1914–1989).

Die Figur des Impresarios Ernst Krauss ist für die Rekonstruktion der global verflochtenen künstlerischen Moderne in besonderer Weise instruktiv, weil Krauss neben seiner Tätigkeit als Vermittler auch ein eigenes künstlerisches Werk produziert hat: Er schrieb eine Reihe von Gedichtbänden, in denen er eine spezifische Spiritualität zum Ausdruck bringt. Krauss' Texte lassen sich als poetologisches Programm für jene zwischen Asien und Europa verwickelte künstlerische Moderne lesen, vor allem, indem sie eine spezifische Idee von ästhetischer Erfahrung verhandeln. In der Folge werde ich einige Umrisse des Zusammenhangs von Ernst Krauss' künstlerischer, spiritueller und ökonomischer Praxis rekonstruieren.

13 Zum „triangulären Verhältnis“ von Glauben, Wissen und ästhetischer Erfahrung siehe Mattenklott 2004: v.



Abb. 1: Ernst Krauss, undatierte Fotografie
(unbekannter Fotograf)

RÜCKBLICK: SCHEITERN AM GESAMTKUNSTWERK

Am 10. November 1912 war die Stunde des aufstrebenden jungen Dichters Ernst Krauss gekommen: Die Mannheimer Liederhalle, ein Männergesangsverein mit 40-jähriger Tradition, hatte ihn beauftragt, anlässlich der Jubiläumsfeier der Chorgründung ein Bühnenstück für den Festakt im Mannheimer Nibelungensaal zu verfassen. Der damals 25-jährige Krauss hatte daraufhin seiner Phantasie freien Lauf gelassen und eine erhebende Inszenierung geplant, eine Art mythische Opferkultfeier zur Verherrlichung der Liedkunst als ureigenem Medium der himmlischen Sphären. Krauss' mehraktiges Stück drohte den Rahmen der Veranstaltung eindeutig zu sprengen. Als Bühnenbild der Eröffnungsszene schwebte dem Autor eine monumentale antike Kultstätte vor, für die er folgende detaillierte Regieanweisungen verfasst hatte:

Bühne: (verdunkelt) Hintergrund: terrassenförmige Erhebung, darauf ein griechischer Tempel tronend, breite Stufen, flankiert von Lorbeer-Pyramiden und buschigen Palmen führen zu diesem empor. Auf beiden Seiten bilden hohe Palmbäume die Kulissen. Der Tempel ist fahl umrieselt vom abgeschwächten Lichtschimmer des hoch stehenden, durch weißgraue Wolkenschleier dringenden Vollmondes. – Minutenlange Stille. – Geräuschlos bewegt sich langsam ein Zug junger Griechinnen, deren Haare gelöst über die Schultern kollern. Sie tragen brennende Fackeln und bilden am Fuße der Terrasse einen Halbkreis.

Aus diesem löst sich eine der Griechinnen, tritt vor gegen die Rampe, den Fackelbrand aufhebend zum Himmel, voller Begeisterung sprechend:

Flamme, lodere auf zum Himmel
 Und entfache helle Feuer
 Lohnender Begeisterung!
 Locke tausend Widerscheine
 Deines goldenen Glutenglanzes
 weit im Reich der Harmonien.
 Hol' hernieder und vereine
 Millionen Melodien,
 daß als Lieder sie zur Erde
 freudebringend wieder
 und durch Menschenherzen ziehen.¹⁴

Das als *Liedweihe* bezeichnete Rezitativ sollte den Auftakt zu einer Performance bilden, die sich Krauss als synästhetisches Gesamtkunstwerk ausgemalt hatte und in deren Verlauf in dramatischer Steigerung ein hinter der Bühne platziertes Orchester, eine Solosopranstimme, ein achttimmiger Chor und aufwändige Lichteffekte zum Einsatz kommen sollten:

Während der letzten Worte setzt leise hinter der Bühne das Orchester ein mit dem Tongeflüster (das eigens für diesen Zweck komponiert), dieses steigend zu einem volltönenden jauchzenden Melodien Zusammenklang. Unterdessen hat sich der Halbkreis der Griechinnen wieder in Bewegung gesetzt, der Zug verlässt in Schlangenwindungen die Bühne. Nur die Sprecherin bleibt zurück, setzt mit der noch brennenden Fackel zwei Opferpfannen, die auf hohen Sockeln den Stufenaufgang flankieren, in Brand. Sternenschein und Mondesleuchten verblassen. Leise graut der Morgen und sanftes gelb violett in Purpur bis morgen rot zu fließend flammt hinter den Höhen und um die Tempelsäulen auf. Die Zurückgebliebene lauscht noch sekundenlang in Verückung dem Zauber der Töne und kniet beim Anblick der wundersamen Farben-Harmonien langsam auf die unterste Treppenstufe der Terrasse, leise

14 Krauss 1913: 235.

das Gesicht mit beiden Händen bedeckend, in dieser Bewegung wie in Anbetung den Kopf neigend, bis dieser eine der anderen Stufen berührt. So in Andacht reglos verharrend. Die Tongebilde hinter der Bühne werden immer farbenreicher und schwellen allmählich an zu flüsternden Akkorden, werden wieder schwächer und im erneuten Wachsen schält sich erst unverkennbar, dann in immer deutlicheren Konturen, der zarte, weiche Schmelz einer Sopranstimme aus dem Chaos der Melodien:

Ich bin das Lied!
Ich bin das Lied,
Das Lied – das Lied!
Ein Kind der Harmonien,
Ein Hauch von tausend Seelen,
Die sich in mir vermählen
zur Seligkeit.¹⁵

Diese Hymne auf das Lied hätte nun von einem achstimmigen Chor intoniert werden sollen. In dem antiken Setting aus Tempelkulisse, Fackeln, Opferpfannen, Sternenleuchten und Mondschein hatte Krauss schließlich das Finale des ersten Aktes als dramatische Steigerung konzipiert:

Letzter Absatz merklich anschwellend, gesteigert in Wiederholung, am Schlusse begeistertes Fortissimo. Während die Klänge verrauschen, richtet sich, wie aus einem tiefen Offenbarungstraume erwachend, langsam die Gestalt auf, wendet sich leise und breitet, noch ganz in Verzückung, langsam die Arme aus. Das verklärte Antlitz widerspiegelt den Wunsch, all die Schönheit, die Macht der Töne und Farben zu umfassen. Ebenso langsam und leise ziehen sich die Falten des Vorhanges zur Mitte, greifen ineinander und schließen den Akt.¹⁶

Den zweiten Akt hätte in Krauss' Vorstellung die eigentliche Festrede bilden sollen, eine feierliche Laudatio an den Mannheimer Gesangsverein als Hort der schönen Künste – unter Würdigung seiner 40-jährigen Tradition –, in welcher Krauss auch an den Gründungsgeist des Chores aus der Welle national-patriotischer Begeisterung nach dem deutschen Sieg von 1870 über den ‚Erzfeind‘ Frankreich erinnerte. Die letzte Strophe seiner Festdichtung endete mit einem patriotischen Ausruf:

15 Krauss 1913: 236–237.

16 Krauss 1913: 239.

Vaterland unser Hort
 hell das Lied, frei das Wort,
 kühn die Tat,
 gib Gott, uns die Gnad!¹⁷

Zur großen Enttäuschung von Krauss jedoch war dieses von ihm als *Lied-erscheinung* konzipierte Kernstück seiner Dichtung nicht zur Aufführung gekommen. Der *Mannheimer Generalanzeiger* berichtet am 11. November 1912 von den Feierlichkeiten im Mannheimer Nibelungensaal:

Ein besonders feierlicher Moment war es, als sich der Vorhang teilte und auf der verdunkelten Bühne sich Frl. Mathilde Lohrer von einer Gruppe anmutiger Festdamen löste, und, zwischen lodernde Opferpfannen tretend, in prächtiger Weise einen von dem Vereinsmitglied Ernst Krauss in meisterlicher Art gedichteten, ebenso formschönen wie geistig gehaltvollen Prolog sprach, der in sinniger Weise in dem Wahlspruch des Jubelvereins ausklang.¹⁸

Offenbar waren lediglich die auf den Anlass des Jubiläums gemünzten Verse mit der patriotischen Schlusspointe von Mathilde Lohrer vor den in Feierlaune versammelten honorigen Herren des Gesangsvereins vorgetragen worden. Auch von dem geplanten monumentalen antiken Bühnenbild waren lediglich die brennenden Opferschalen realisiert worden. Seiner Rezitatorin hatte Krauss aber vermutlich ihre Rolle in einem wesentlich erhebenderen Szenario ausgemalt. Beschämt ob der „ungeeigneten Bühnenverhältnisse und der Zeitknappheit für die Einstudierung“ widmete Krauss dem „Fräulein M.L.“ in seinem ersten Gedichtband *Leben und Liebe*, wo er auch den vollen Text seines Festspiels abdruckte, ein mehrversiges *Erinnerungsbild*, das noch einmal Krauss’ ursprüngliche Vision der Inszenierung beschwor:

Und mit hoch erhobnen Händen,
 in der stolzen Ruhe gleichend
 einer Göttin aus Olympos,
 loderten aus Deiner Seel,
 Feuer der Begeisterung zündend,
 und entquollen weithin tönend
 Deinem Munde meine Worte! [...]

17 Krauss 1913: 241.

18 „Weitere Festlichkeiten“: 11. November 1912.

Und mein Auge, wie im Banne
still an Deinen Lippen hängend,
netzte eine leise Träne,
als das letzte Wort verklungen! —
Durch dein tiefes Sinn-Erfassen,
dies in Deiner Seele spiegelnd,
durch den Wohllaut Deiner Töne,
hast durch meine eigenen Worte
Du mich tief ergriffen.¹⁹

Das Scheitern des ambitionierten performativen Gesamtkunstwerkes war nicht nur den ungeeigneten Bühnverhältnissen des Mannheimer Nibelungensaals geschuldet. Auch die Erwartungen des Publikums an das Festprogramm gingen wohl in eine andere Richtung, denn die Liederhalle, deren Mitglieder sich aus „gutbürgerlichen Elementen zusammensetzen“, war, wie der *Mannheimer Generalanzeiger* schreibt, „dafür bekannt, dass es bei ihr immer gemütlich zugeht. [...] Jeder konventionelle Zwang ist in ihrem Kreise verpönt. Herzlichkeit, Liebenswürdigkeit und Gemütlichkeit atmen alle geselligen Veranstaltungen.“²⁰ Das Publikum weilte während Krauss' Weihespiel in Gedanken vermutlich schon bei dem anschließenden Festbankett, bei dem die „Grenadierkapelle unter der Leitung von Obermusikdirektor Vollmer mit gewohnter Akkuratess“ aufspielte und bei dem ein „reicher Damenflor in festlicher Toilette“ dem Fest „die erhöhte Weihe“ gab.²¹

Krauss' künstlerische Vision scheiterte aber nicht nur an den profanen Umständen des bürgerlichen Vereinswesens, sondern vor allem deswegen, weil er auf dem Gebiet des dramatischen Musiktheaters zu diesem Zeitpunkt noch völlig unerfahren war. Denn in den Nullerjahren des 20. Jahrhunderts war Krauss gerade erst dabei, sich als Künstler und Schriftsteller zu entdecken und biografisch neu zu erfinden. Sein familiärer Hintergrund hatte ihm eigentlich in der Klassenhierarchie des Kaiserreichs einen Platz an einer ganz anderen Stelle zugewiesen. Der Vater wirkte als Dorfschullehrer in Rieden, einem kleinen Dorf im fränkisch geprägten Nordosten Baden-Württembergs. Krauss hatte sich mit seinem Vater überworfen, weil er die vorbestimmte Lehrerlaufbahn nicht einschlagen wollte und stattdes-

19 Krauss 1913: 243.

20 „40jähriges Jubiläum“: 7. November 1912.

21 „Weitere Festlichkeiten“: 11. November 1912.

sen eine kaufmännische Ausbildung begonnen hatte. Während dieser Zeit, die er als „Kampf des Künstlers“²² auch in mehreren Gedichten thematisierte, begann sich, wie er schrieb, seine „Bestimmung Bahn zu brechen“²³. 1912 veröffentlichte er schließlich seinen ersten Gedichtband *Leben und Liebe* im Leipziger Xenien-Verlag.

GOTT – NATUR – MENSCH: DREIKLANG DER ALTERNATIVEN MODERNE

Im Vorwort zu *Leben und Liebe* legt Krauss die spirituelle Fundierung seiner Poetologie offen. Dazu vergleicht er den Lebensweg des Menschen mit einer Bergwanderung. Diesen allegorischen Spaziergang schildert er mit (spät-/neo-)romantischem Pathos als mystische Naturschau:

Schon bei den ersten Schritten durch die grüngolden funkelnde Wälderpracht, durch die ich, vom zarten Morgenlicht umtost, die ersten Erhebungen aus dem Alltagsstaube, leichten Herzens und frohen Mutes zu überwinden suchte, erfüllt mich unbewußt eine große Begeisterung für die herrlichen Naturschöpfungen. Meine Augen erblicken in allem Schönes, Erhabenes und Edles. Im Weiterziehen überkommt mich ein wunderbares Gefühl der Gottnähe, das mich freudig aufjauchzen läßt und mich unsäglich glücklich stimmt.²⁴

Krauss' poetische Wanderung beginnt buchstäblich mit der Metapher des irdischen Diesseits – im Staub – und endet beim Erreichen des Gipfels im Bild der *unio mystica* schlechthin, der Vision des göttlichen Lichts: „Wir wissen – : Bald, bald umflutet uns ein neues Licht: reines, schönes, strahlendes Morgenlicht!“²⁵ Der Autor knüpft mit seiner Bergwanderung an eine klassische mystische Allegorie und damit auch an eine literarische Konvention an. Gemessen an der Diagnose einer geschichts- und gottverlassenen Moderne bringt Krauss außerdem in seiner Naturmystik eine geradezu naiv ungebrochene Religiosität zum Ausdruck. In dem Dreiklang *Gott – Natur – Mensch* formulierte er diese in einer Art pantheistischem Glaubensbekenntnis:

22 Krauss 1912: 213.

23 Krauss 1912: 211.

24 Krauss 1912: 9.

25 Krauss 1912: 8.

Gott – Natur – Mensch

Wenn ich im Glanz des Morgensonnenstrahls
Durch taubeträufelt-frische Wiesen schreite,
Wo blumenduft-durchtränkte Lüfte leise,
Wie kosend, lieblich mich umwehen, und Tal
Und Berg, und Flur und Wald grüngolden funkeln,
Wird mir die Wahrheit voll zur Klarheit,
Daß diese Frische, dieses Sprießen,
Die glanzumflossne milde Schönheit,
Die Gottnatur im Allumschließen
Mit zarten Banden mich mit ihr verbindet.
Und Erd' zu Himmel, Mensch zu Gott
Sich hier zusammenfindet! –²⁶

Gott – Natur – Mensch beschreibt die Idee einer göttlichen Allgegenwart in der Natur und endet in der Vorstellung einer menschlichen Ganzheitserfahrung. Wieder bildet die Durchwanderung der Natur die Stufendramaturgie der mystischen Erfahrung.

Im Prinzip hatte schon Krauss' dramatischer Entwurf für den Festakt der Mannheimer Liederhalle versucht, mit den Mitteln bühnentechnischer Überwältigung eine mystische Ganzheitserfahrung in Szene zu setzen. Sein literarisches Vorgehen bestand darin, wie Dieter Mersch den performativ-poetologischen Grundzug der Romantik beschreibt, die Distanz zum Betrachter schwinden zu lassen, „um den Augenblick, die Gegenwart des Ereignisses selber darzubieten“²⁷. In den folgenden Jahren seiner Karriere als Literat und Kunstvermittler bildete dieses Modell der Übersetzung religiöser Gefühle in ästhetische Erfahrungen die Blaupause für Krauss' Geschäftsmodell. Seine Laufbahn nahm zudem eine unerwartete Wendung, die es ihm ermöglichte, seiner Vision des erhebenden synästhetischen Gesamtkunstwerks auf ganz andere Weise näherzukommen.

²⁶ Krauss 1912: 77.

²⁷ Mersch 2008: 36.



Abb. 2: Ernst Krauss mit Anna Pavlova und Mitgliedern ihrer Kompanie (unbekannter Fotograf, 1927)

TANZ ALS ÄSTHETISCHE TRANSCENDENZ-ERFAHRUNG

Mit der Veröffentlichung von *Leben und Liebe* hatte Krauss zunächst seine biografische Neuerfindung vollzogen. Seinen Entschluss zu einer künftigen Existenz als Dichter unterstrich er außerdem, indem er in Künstlerkreise einheiratete. Er hatte die Niederländerin Ecoline Adema kennengelernt, die unter dem Künstlernamen Hovid Hoyd in Amsterdam an einer Gesangskarriere arbeitete. Am 1. August 1914 heiratete Krauss Ecoline Adema in ihrer Heimatstadt Amsterdam. Zwei Tage später brach der Erste Weltkrieg aus. Krauss wurde zum Wehrdienst eingezogen, entging aber, wie er angab, wegen einer schwerwiegenden Erkrankung dem Fronteinsatz.²⁸ Den Krieg verbrachte er jedenfalls in einem Sanatorium an der niederländischen Nordseeküste, wo er zu publizieren und für seine Frau Konzerte zu organisieren be-

28 Die genauen Umstände lassen sich nicht mehr rekonstruieren. Die Krankheitsakte des deutschen Heeres für Krauss existiert nicht mehr. Die einzige Information zu dieser Zeit entstammt einer kurzen Biografie, die Heinrich Schöff, ein mit Krauss befreundeter schwäbischer Dichter, zur Einführung einer von Krauss geplanten neuen Veröffentlichung verfasst hatte. Schöff 1930: 2ff.

gann. Offenbar entdeckte er dabei sein besonderes Organisationstalent. 1928 gründete er in Amsterdam die *Internationale Konzertdirektion Ernst Krauss* und begann in größerem Stil internationale Künstler*innen zu vermitteln.

Der wirtschaftliche Durchbruch gelang ihm mit seiner Künstleragentur schließlich, weil es ihm glückte, die russische Tänzerin Anna Pavlova unter Vertrag zu nehmen. Anna Pavlova hatte gerade eine Reihe mehrjähriger sehr erfolgreicher Auslandstourneen abgeschlossen und war, auch wenn das Interesse für klassisches Ballett in Europa abzuflauen begann, immer noch ein Weltstar des Kunsttanzes. Mit ihrer Verpflichtung spielte Krauss nun in der obersten Liga des europäischen Bühnengeschäfts. Nachdem Anna Pavlova am 23. Januar 1931 überraschend während ihrer letzten, von Krauss betreuten Tournee in Den Haag verstorben war, schrieb und veröffentlichte Krauss noch im selben Jahr seine Erinnerungen an die Tänzerin. Darin schildert er eindrücklich seine erste Begegnung mit der Pavlova, die am 10. November 1926²⁹ bei einer Aufführung in Bremen stattgefunden hatte:

Zum ersten Mal nach dem Krieg würde die große Tänzerin nach ihrer Rückkehr aus dem Fernen Osten: Indien, Japan und Australien erneut mit einer großen Kompanie durch Europa reisen. Das Ensemble kam mit seinem Star in Bremerhaven an und wenige Tage später sollte die Uraufführung auf dem europäischen Kontinent in Bremen stattfinden. Ich muss zugeben, dass ich nach vielen düsteren Vorhersagen und Warnungen mit unruhigem Herzen in den Zug nach Bremen stieg. Aber kurz nach meiner Ankunft in der alten Hansestadt, als ich vor der edlen Figur der großen Künstlerin stand, ihre dunklen, funkelnden Augen auf mich gerichtet sah und die eleganten Bewegungen dieser königlichen Frau beobachtete, war ich plötzlich von aller Angst befreit. Größere Gefühle hatte noch keine Kunst in meinem Herzen hervorgerufen, als ich am Abend im Theater die Seele dieser göttlichen Frau spürte, überkam es mich: „Als ob diese Sonne funkelnd ihren Glanz in tiefster Zärtlichkeit um mich gewoben“. Ich schämte mich nicht dafür, dass ich meine Tränen nicht mehr zurückhalten konnte, dass sie brennend und zugleich erlösend meine Augen füllten, dass mein Herz wie ein junges Mädchen in Ohnmacht fiel, das seine erste Liebe in der betörenden Süße eines duftenden Frühlingsabends erwachen fühlt. Jeder neue Tanz wurde zu einer neuen Offenbarung für mich – und so ging es mir auch noch nach den hundertten Malen, die ich sie bis zum Letzten, bis zu ihrem Tod sehen sollte.³⁰

29 „Erstes Gastspiel“: 10. November 1926.

30 Krauss 1931: 111–112. Übersetzung aus dem niederländischen Original hier und im Folgenden durch den Autor.

Die Weise, in der Krauss jenen Pavlova-Abend auf der Bremer Bühne beschreibt, legt nahe, dass er eine ästhetische Erfahrung ganz im Sinn von Martin Seels Definition des „Ereignisses“ erlebte. Seel bestimmt den Charakter des ästhetischen Ereignisses darin, dass es „in einem bestimmten biografischen oder historischen Augenblick auf eine bestimmte Weise bedeutsam wird“³¹. Ästhetische Ereignisse im Sinne Seels nehmen demnach ihren Ausgang in einem nicht wahrscheinlichen und bis dahin nicht für möglich gehaltenen Erscheinen. Für diese Lesart spricht, dass Krauss seine ästhetische Erfahrung mit Anna Pavlovas Tanzkunst zu einem Zeitpunkt machte, als das Interesse für klassisches Ballett in Europa am Abflauen war. Wie Josephine Fenger schreibt, fand Anna Pavlova 1928

nicht nur einen ästhetischen Generationswechsel vor, sondern auch eine eigenständige Tanzkultur: Das Ballett und der Publikumsgeschmack waren dabei, sich zu reformieren. Das ‚Gran Ballet‘ kam aus der Mode und es war schwieriger, „the children of the Jazz, the cinema, the Charleston – and Josephine Baker“ (The B.A. Herald, 10.08.1928) zu beeindrucken.³²

Krauss war dieser ästhetische Generationswechsel bewusst. In seinen Pavlova-Memoiren erinnert er an die gängige Meinung der Tanzkritik Anfang der 1930er Jahre:

Wir waren so überzeugt, dass das Ballett sich überlebt hatte. Max Osborn, einer der vielen, die den Stab darüber gebrochen hatten, sagte: „Ein totes Schema, von kalter Routine zum Scheinleben aufgepeitscht“ und da waren wir ganz einer Meinung. Und hat Oscar Bie nicht gesagt: „Ballette sind Feste der Sinne, wir aber sind auf einer anderen Seite unserer Seele festlich geworden“?³³

Es war also nicht die Innovativität von Anna Pavlovas choreografischem Konzept, sondern ihre schiere Bühnenpräsenz, die bei Krauss offenbar jene „Festlichkeit der Seele“ entfacht hatte.³⁴ Krauss’ bewegende Tanzerfahrung aus dem Jahr 1926 ließe sich heute vielleicht am ehesten mit Martin Seels bereits erwähntem Begriff des ästhetischen Ereignisses veranschaulichen: Demnach muss ein künstlerisches Objekt mit Ereignischarakter für den

31 Seel 2004: 75.

32 Fenger 2007: 45.

33 Krauss 1931: 114.

34 Zur Dialektik von Tradition und Avantgarde in der Arbeit von Anna Pavlova siehe auch Fenger 2007.

Betrachter nicht zwingend neu sein, sondern vor allem „durch seine Präsenz einen Bruch im Kontinuum seines Selbstverständnisses“ bewirken.³⁵ Krauss' emotionaler Ausbruch, die Tränen, die er nicht mehr zurückhalten konnte, lassen sich derart als ästhetische Präsenzerfahrung auffassen. Tanz als Medium ästhetischer Präsenzerfahrungen wird auch im gegenwärtigen religiösen Feld auf ähnliche Weise adressiert. Tatjana K. Schnütgen beispielsweise beschreibt Praktiken des zeitgenössischen Kirchentanzes und veranschaulicht deren Wirkung über den Begriff der ästhetischen Erfahrung: „Der Moment der Präsenz überwindet die Subjekt-Objekt-Spaltung, er verschafft ein intensives Erlebnis und verortet den Menschen körperlich ganz auf der Erde. Ästhetisches Erleben ist das Medium der Produktion von Präsenz.“³⁶ Schnütgen hat die Konturen einer Ästhetik der Erfahrung im Tanz unter semiotischen und performativen Gesichtspunkten zusammengefasst. Im Anschluss an Gumbrechts Begriff der Präsenz verweist sie auf den „unhintergehbaren, existentiellen Kern“ des ästhetischen Erlebens, der sich in der „Struktur des Wunsches bzw. Verlangens zu sein manifestiert“. Im „Oszillieren zwischen Präsenzeffekten und Sinneffekten“ komme es zur ästhetischen Erfahrung, die überdies nicht denkbar sei „ohne jenes Verschwimmen beider Dimensionen“³⁷. Daher sei auch, wie Schnütgen im Anschluss an Fischer-Lichte schreibt, die ästhetische Erfahrung als moderne Variante liminaler Erfahrung „an die Stelle von funktionslos gewordenen Ritualen der Gegenwart getreten“³⁸.

Wenn auch nicht in dieser Weise über die Begriffe der Performance-Theorie explizit gemacht, so war doch Ernst Krauss' Vermittlungspraxis intuitiv von den liminalen Qualitäten der zeitgenössischen Tanzkunst geleitet. Was Krauss 1912 in seinem weihevollen Bühnenstück für den Mannheimer Gesangsverein vorgeschwebt hatte, nämlich eine erhebende Beschwörung der Kunst als Ort ästhetisch vermittelter mystischer Erfahrungen, löste sich für ihn vierzehn Jahre später in der virtuellen Perfektion von Anna Pavlovas Performances ein, und zwar mit Blick auf ein Publikum, das auch bereit war, für diese Erfahrung entsprechend zu bezahlen. Krauss selbst schildert

35 Seel 2004: 78.

36 Schnütgen 2018: 48.

37 Schnütgen 2018: 50.

38 Schnütgen 2018: 57, im Anschluss an Fischer-Lichte 2001: 22.

die Übertragung seiner ästhetischen Erfahrung in die Geschäftspraxis anschaulich:

Nun, da der Glaube an die unbeschreibliche Schönheit von Anna Pavlovas künstlerischem Ausdruck in mir begründet war, konnte kein Pessimismus mich länger daran hindern, meine Pläne in noch größerem Umfang umzusetzen, als es ursprünglich meine Absicht gewesen war. Dies brachte einige Schwierigkeiten mit sich, vor allem im Hinblick auf den verfügbaren Theaterraum – weil nämlich unsere niederländischen Theater für dieses große Unternehmen eigentlich zu klein waren, vor allem die Stadsschouwburg in Amsterdam. Das habe ich dann auch der Leitung dieses Theaters mitgeteilt. „Wenn Sie die Preise nicht zu hoch machen, können Sie eine Vorstellung wagen“, teilte mir der Direktor der Stadsschouwburg von Amsterdam seine Meinung mit. „Aber ich habe sie gesehen! Sie müssen mir eine ganze Woche geben“, antwortete ich. Und ich meinte das nicht als Scherz! Obwohl das nicht einfach war, mietete ich die Stadsschouwburg für fast eine Woche und hielt die Preise alles andere als moderat. Das ließ sich nicht vermeiden, da die Kosten enorm waren und ich außerdem noch für die Entschädigung des damals fest verpflichteten Ensembles ein paar Tausend zahlen musste, so dass allein die Fixkosten für das Theater etwa tausend Gulden pro Aufführung betrugen.

Dennoch ist es weder ein künstlerischer noch ein finanzieller Fehlschlag geworden. Im Gegenteil!³⁹

Die Aufführungen der russischen Ballerina in der Stadsschouwburg waren dank Krauss' Vermittlungsbemühungen ein Erfolg geworden. In gewisser Weise hatte also seine Sensibilität für ästhetische Transzendenzerfahrungen Anna Pavlova in der letzten Phase ihrer Karriere zu einer erneuten Präsenz in Europa und Krauss selbst zur Konsolidierung seiner Geschäftspraxis als Kunstvermittler verholfen.

TANZ ALS MUTTERKUNST: DIE NEUORDNUNG ANTHROPOLOGISCHER WISSENSBESTÄNDE

An der Begegnung mit Anna Pavlova wird anschaulich, inwiefern Ernst Krauss seinen Erfahrungsbegriff des transzendenten Kunstwerks gerade im Tanz umgesetzt sah. Seine Sensibilisierung für Tanz ging aber auch einher mit einer neuen evolutions- und kulturgeschichtlichen Perspektive auf die

39 Krauss 1931: 113.

Theorie des Tanzes. Der Ethnologe Curt Sachs, der gemeinsam mit Moritz von Hornbostel um die Jahrhundertwende begann, die Musikethnologie zu systematisieren, hatte den Tanz bezeichnenderweise „unsere Mutterkunst“⁴⁰ genannt, in dem „Schöpfer und Geschöpf, Werk und Künstler“⁴¹ eins seien. Die höchste Steigerung des Tanzes sei Sachs zufolge die menschliche Gottsuche. Sachs leitete seine Weltgeschichte des Tanzes aus der Beobachtung von Kulturen her, „in denen der Tanz nicht geächtet wird, sondern heiliger Akt und priesterliches Amt ist, in denen er Sache einer Gemeinschaft ist und mit den wichtigen Momenten individueller und gesellschaftlicher Relevanz verbunden wird“.⁴² Dort habe der Tanz die Chance, „gesteigertes Leben“ zu sein.⁴³

Jene zweite, ethnologisch begründete Perspektive auf Tanz als Spiritualitätspraxis erschloss sich auch für Krauss, als er 1936 die Europa-Tournee der indischen Choreografin Leila Roy alias *Menaka* organisierte. Menakas Gruppe trat mit drei Tänzerinnen und zwei Tänzern sowie einem Begleitensemble von sechs Musikern auf. Ihr zweiteiliges Programm bestand aus einer Reihe von Arrangements nordindischer Volkstänze und im Hauptteil aus einem sogenannten *Tanzdrama* auf der Grundlage verschiedener hinduistischer Mythen. Menaka hatte sich dazu ausführlich mit dem nordindischen Kathak-Stil befasst. Ihre beiden männlichen Tanzpartner Ramnarayan und Gauri Shankar waren professionelle Kathak-Tänzer; die drei Tänzerinnen waren junge Mädchen aus der gehobenen Mittelschicht Bombays, die Menaka selbst ausgebildet hatte. Das Begleitensemble bestand aus professionellen Musikern, die von Sakhawat Hussein Khan, einem einflussreichen Instrumental-Solisten aus Lucknow angeleitet wurden. Die Tournee begann im Januar 1936 in der Schweiz, Luxemburg, Belgien und den Niederlanden und verlief dann für den größten Teil der beiden folgenden Jahre durch Deutschland.

40 Sachs 2007: 1.

41 Sachs 2007: 1.

42 Sachs 2007: 2.

43 Sachs 2007: 2.



Abb. 3: Ernst Krauss mit Leila Roys Indischem Ballett Menaka
(deutscher Zeitungsartikel 1936)

Krauss hatte ein Presseportfolio für Menakas Ensemble zusammengestellt und beschickte aus Amsterdam die Spielorte in Deutschland mit Werbematerial. Das Narrativ für die Präsentation der indischen Tänzerinnen wiederum übernahm er von der Schweizer Bildhauerin Alice Boner (1889–1981), die mehrere Jahre in Indien gearbeitet hatte, zur Ästhetik indischer Tempelarchitektur publizierte und die schon die Tournées Uday Shankars organisiert und betreut hatte. Alice Boner hatte darüber hinaus einen Artikel zur Theorie des indischen Tanzes geschrieben, den Krauss in seinen Menaka-Programmheften abdruckte. Boner kennzeichnet in diesem Text den *Indischen Tanz* einerseits als ganzheitliche spirituelle Körpertechnik:

Der Inder betrachtet den Tanz als die Sprache, den Gesang des Körpers und hält ihn daher ebenso wert, den Göttern dargebracht zu werden, wie wir die

Musik in unseren Kirchen. Er kennt keinen unmittelbareren Ausdruck für seine religiöse Ergriffenheit als den Tanz.⁴⁴

Zugleich beschreibt Boner den Tanz aber auch als eine im Verschwinden begriffene authentische kulturelle Praxis des indischen Subkontinents:

Es sind leider nur noch wenige Zentren in Indien, in welchen diese vollkommene Kunst, die Tanz und Drama von ganz Ostasien befruchtet hat, noch lebendig ist. In Tempeln werden dort die heiligen Epen des Ramayana und Mahabharata noch aufgeführt, auf einfachem Podium, hinter einer flackernden Flamme, zum verwirrenden frenetischen Rhythmus der Trommeln, Gongs und Zymbeln und dem leidenschaftlichen Gesang des Chors. Und das Volk sitzt nächtelang hypnotisiert davor und fühlt die leibhaftige Anwesenheit des Sri Krishna und Rama Chandra.⁴⁵

Das Narrativ vom indischen Tanz als sakraler Praxis, die es wert ist, „den Göttern dargebracht zu werden“⁴⁶, bestimmte in der Folge auch die Rezeption der indischen Tänzer*innen in Deutschland. Menakas Performances wurden ausführlich von Tanzkritikern in den Feuilletons der deutschen Zeitungen entlang der Spielorte der Tournee besprochen. Viele Kritiker schildern die Aufführungen als intensive Erfahrungen, die ihre performative Kraft vor allem daraus gewonnen hätten, dass die Zuschauer mit einer gewissen Ehrfurcht vor der mythischen Verwurzelung der Choreografien ihre üblichen Wertmaßstäbe suspendierten und auf diese Weise eine unerwartete ästhetische Erfahrung machen konnten. In Oberammergau beispielsweise beschrieb der Kritiker seine Beobachtung des indischen Balletts als transzendente Differenzerfahrung:

Die ernste Mystik, das träumerisch Göttliche, das die ganze Linie beherrscht und von ebensolchen Impulsen aufgepeitschte Musikthemen verlangt, ist trotz aller Fremdheit und vielleicht gerade deshalb dazu angetan, eine Rückschau in unser Inneres zu verlangen.⁴⁷

Der Begriff der Fremdheit zielt in dieser Beschreibung nicht nur auf eine Festschreibung der kulturellen Fremdheit der indischen Tänzerinnen, sondern wirkt zurück: Die Fremdheit produziert einen liminalen Erfahrungs-

44 Boner 1936.

45 Boner 1936.

46 Boner 1936.

47 „Menaka mit ihrer Tanzgruppe“: 25. August 1936.

raum für den Zuschauer als ‚Rückschau im Inneren‘. Viele der Menaka-Rezensenten stellen ihre Betrachtungen außerdem explizit in den Zusammenhang einer Verlusterfahrung der Moderne:

Wunderland Indien! Uns Kindern der Moderne, der Flugmaschine und des Radios nicht mehr so zauberisch verklärt, wie unseren Ahnen, aber doch immer noch von einem geheimnisvollen Schleier bedeckt, den zu lüften, oder wenigstens ein wenig drunter zu schauen, wohl jeden von uns schon einmal gelüstete.⁴⁸

Aus der zivilisationskritischen Perspektive werden denn auch die Aufführungen des indischen Balletts als Vorbild für ein Projekt der geistigen Erneuerung des deutschen Menschen gelesen:

Denn hier trat uns an einem deutlich sichtbaren Beispiel die enge Verbundenheit zwischen Mensch und Kosmos entgegen, die unsere Kultur seit Jahrhunderten als Kraftquelle verloren zu haben schien. Diese Verbundenheit wiederzufinden, ist auch eine Aufgabe der Gegenwart, und in ihr wird der Tanz des Glaubens eine wichtige Mission zu erfüllen haben.⁴⁹

In diesem postreligiösen Projekt der Gegenwart, das der Magdeburger Tanzkritiker auf diese Weise formuliert, fallen die ästhetische und spirituelle Erfahrung direkt ineinander.⁵⁰ Diese Hinwendung zum kulturellen tänzerischen Körper hat Inge Baxmann treffend als Ausdruck einer generellen „Neusichtung anthropologischer Wissensbestände“⁵¹ beschrieben. Für Ernst Krauss löste sich in den Aufführungen des Menaka-Balletts in Europa einmal mehr die transzendente Qualität des Tanzes ein, nun auch untermauert mit einer gewissen wissenschaftlichen Autorität anthropologischer Erkenntnisse.

48 „Menaka tanzt“: 24. April 1936.

49 „Menaka und Ramnarayan“: 13. Januar 1937.

50 Im Übrigen dienten die Beschreibungen von Menakas indischem Ballett vordergründig natürlich auch einer kulturellen Selbstvergewisserung der Deutschen unter den Vorzeichen des Nationalsozialismus.

51 Baxmann 2005: 17.

FAZIT

Die Praxis der Kunstvermittlung durch die *Internationale Konzertdirektion Ernst Krauss* ist exemplarisch für eine spezifische Verschränkung von Glauben, Wissen und ästhetischer Erfahrung in den performativen Künsten der 1920er und 1930er Jahre.

Anhand von Krauss' Biografie wird zunächst anschaulich, wie die Ideen einer geistigen Erneuerung des Menschen um die Jahrhundertwende in allen Bereichen der kulturellen Produktion ihre Wirkkraft entfalteten und wie infolgedessen insbesondere die performativen Künste als Schnittstelle ästhetischer Erfahrung ausgebaut wurden. An der Karriere des Künstlers und Kunstvermittlers Ernst Krauss lässt sich auch beobachten, inwiefern diese geistige Strömung sich als Reflex auf den Einbruch der Moderne in alle individuellen Lebensbereiche vollzog. Dass Krauss seinen Lebensmittelpunkt vom ländlich geprägten Alltag der schwäbischen Provinz in die wachsende Großstadt Amsterdam verlagerte, ist exemplarisch für eine vielfach geteilte Erfahrung seiner Generation.

Krauss verarbeitete diese Erfahrungen zunächst in seinem dichterischen Frühwerk. Seine Selbsterfindung als Künstler und Kunstvermittler vollzog sich dabei in einer Rhetorik, die sich seit der Romantik als ein spezifischer Modus kritischer Reflexion der Moderne herausgebildet hatte. In der Stilisierung der Natur als Gegenort der modernen Großstadt entdeckte Krauss eine schlüssige literarische Formel und konstruierte damit eine Projektionsfläche für vielfältige lebensweltliche Erfahrungen seiner Leserschaft um die Jahrhundertwende. Krauss' Kunstbegriff ist explizit transzendent. Er übertrug Äußerungen von Alltagsreligiosität unmittelbar in naturmystische Sprachbilder und entwickelte so schließlich eine bemerkenswerte Intuition für die Dynamik der Transferprozesse von religiösen Praktiken in den Bereich des Ästhetischen. Seine eigene künstlerische Praxis als Schriftsteller diente ihm dabei als ‚Scharnier‘ in einer „umgekehrten Ökonomie“⁵² künstlerischer Produktion. Auf diese Weise konnte Krauss nicht nur als kommerzieller Vermarkter künstlerischer Arbeit auftreten, sondern zugleich auch als uneigennütziger Makler, dem an der Sache mindestens ebenso viel gelegen war wie am Profit. Die Positionierung seiner Künstleragentur in Amsterdam ermöglichte Krauss darüber hinaus eine privilegierte Teilhabe

52 Bourdieu 2001: 227.

an der Produktion performativer Gegenwartskunst. Er arbeitete mit einer ganzen Reihe von international bekannten Musiker*innen und Schauspieler*innen und prägte so das europäische Theaterleben über die Niederlande hinaus. Er vermittelte Künstler*innen aus den verschiedensten Genres, zeigte aber ein besonderes Interesse für den zeitgenössischen Tanz. So hatte er insbesondere Anteil an der Spätphase der Karriere Anna Pavlovas – einer Tänzerin, die nicht nur an der Schnittstelle von klassischem Ballett und modernem Ausdruckstanz arbeitete, sondern auch Verbindungen zu den lokalen Tanzkulturen außerhalb Europas herstellte. Beispielhaft dafür ist Leila Roys indisches Ballett, eines der ersten Projekte indischer Künstler*innen, die mit der Ideen- und Formenwelt des europäischen Bühnentanzes ebenso wie mit traditionellen indischen Tanztechniken experimentierten und diese Ergebnisse lokaler Modernität schließlich vor einem europäischen Publikum präsentierten. Der ethnografische Aspekt dieser Vorführungen erweiterte das Feld der Tanzrezeption in Europa in besonderer Weise um eine anthropologische und kulturelle Komponente. Die Inszenierungen der indischen Tänzer*innen bedienten einerseits das Phantasma kultureller Ganzheit und spiritueller Verwurzelung, produzierten aber zugleich auch Alteritätseffekte, die zumindest von Teilen des Publikums nicht nur als eskapistische, exotische Attraktion aufgefasst, sondern in einen neuen Modus ästhetischer Anschauung eingebunden wurden. Die Vermittlungsarbeit der *Internationalen Konzertdirektion Ernst Krauss* beförderte auf diese Weise Diskurse kultureller Alterität nicht nur, wie Baxmann schreibt, als „Agenten einer bewußten Dynamisierung überkommener Wissensordnungen und ihrer Aufteilungen“⁵³, sondern auch als Mittler eines anhaltenden Transferprozesses vom Feld der Religion in die Kunst.

LITERATUR

Baxmann, Inge: „Der Körper als Gedächtnisort. Bewegungswissen und die Dynamisierung der Wissenskulturen im frühen 20. Jahrhundert“, in: Inge Baxmann; Franz A. Cramer (Hg.): *Deutungsräume: Bewegungswissen als kulturelles Archiv der Moderne*, München: K. Kieser 2005 (Wissenskulturen im Umbruch 1), 15–35.

53 Baxmann 2005: 21.

- Bourdieu, Pierre: *Die Regeln der Kunst. Genese und Struktur des literarischen Feldes*, Frankfurt/M.: Suhrkamp 2001.
- Cohen, Matthew I.: *Performing Otherness: Java and Bali on International Stages, 1905–1952*, Basingstoke u.a.: Palgrave Macmillan 2011.
- Fenger, Josephine: „Pavlova Enterprise. Reisen in Metropolen und Provinzen Lateinamerikas“, in: *Tanzforschung* 17 (2007), 35–48.
- Fischer-Lichte, Erika: *Ästhetische Erfahrung. Das Semiotische und das Performative*, Tübingen – Basel: Francke 2001.
- Krauss, Ernst: *Leben und Liebe. Gedichte*, Leipzig: Xenien-Verl. 1912.
- Krauss, Ernst: *Leben und Liebe. Gedichte*, 3., veränd. und verm. Aufl., Leipzig: Xenien-Verl. 1913.
- Krauss, Ernst: *Anna Pavlova*, Amsterdam: J.M. Meulenhoff 1931.
- Malinar, Angelika: „Körper-Theater und Selbst-Erkenntnis. Konzepte von Erfahrung in der indischen Philosophie“, in: Gert Mattenklott (Hg.), *Ästhetische Erfahrung im Zeichen der Entgrenzung der Künste. Epistemische, ästhetische und religiöse Formen von Erfahrung im Vergleich*, Hamburg: Meiner 2004, 211–232.
- Mattenklott, Gert: „Vorwort“, in: Gerd Mattenklott (Hg.): *Ästhetische Erfahrung im Zeichen der Entgrenzung der Künste. Epistemische, ästhetische und religiöse Formen von Erfahrung im Vergleich*, Hamburg: Meiner 2004, v–viii.
- Mersch, Dieter: „Ästhetik des Rausches und der Differenz. Produktionsästhetik nach Nietzsche“, in: *Amsterdamer Beiträge zur neueren Germanistik* 65 (2008), 35–50.
- Mitter, Partha: *The Triumph of Modernism: India's Artists and the Avant-Garde, 1922–1947*, London: Reaktion Books 2007.
- Polaschegg, Andrea: *Der andere Orientalismus. Regeln deutsch-morgenländischer Imagination im 19. Jahrhundert*, Berlin: de Gruyter 2005.
- Sachs, Curt: *Eine Weltgeschichte des Tanzes*, 4. Nachdr. der Ausg. Berlin 1933, Hildesheim u.a.: Olms 2007.
- Schäff, Heinrich: *Ernst Krauss. Aus seinem Leben*, Amsterdam – Leipzig: Johannes M. Meulenhoff Verlag 1930.
- Schnütgen, Tatjana K.: *Tanz zwischen Ästhetik und Spiritualität: Theoretische und empirische Annäherungen*, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2018.

- Schüttpelz, Erhard: *Die Moderne im Spiegel des Primitiven. Weltliteratur und Ethnologie (1870–1960)*, München: Fink 2005.
- Seel, Martin: „Über die Reichweite ästhetischer Erfahrung. Fünf Thesen“, in: Gerd Mattenklott (Hg.): *Ästhetische Erfahrung im Zeichen der Entgrenzung der Künste. Epistemische, ästhetische und religiöse Formen von Erfahrung im Vergleich*, Hamburg: Meiner 2004: 73–81.
- Stehrenberger, Cécile Stephanie: *Franco's Tänzerinnen auf Auslandstournee. Folklore, Nation und Geschlecht im „Colonial Encounter“*, Bielefeld: transcript 2013.
- Walker, Margaret E.: *India's Kathak Dance in Historical Perspective*, London: Routledge 2016.

ZEITUNGSARTIKEL UND ARCHIVMATERIAL

- Ack-Pa.: „Oberammergau. Menaka mit ihrer Tanzgruppe und indischem Orchester“, in: *Ammergauer Zeitung*, 25. August 1936: Stadtarchiv Oberammergau.
- Boner, Alice: „Aus dem Gelsenkirchener Kulturleben. Der indische Tanz“, in: *Gelsenkirchener Allgemeine Zeitung*, 8. März 1936, Gelsenkirchen: Institut für Stadtgeschichte.
- „Erstes Gastspiel der weltberühmten Tänzerin Anna Pawlowa“, in: *Theaterzeitel Bremen, Jahrgang 28.08.1926 – 01.07.1927*: Seite 66 vom 10. November 1926, URL: <http://brema.suub.uni-bremen.de/suubtheater/periodical/pageview/2037897> (letzter Zugriff am 09. Juli 2019).
- O. A.: „Weitere Festlichkeiten der Liederhalle Mannheim“, in: *Mannheimer General-Anzeiger*, 11. November 1912.
- O. A.: „40jähriges Jubiläum der Liederhalle Mannheim“, in: *Mannheimer General-Anzeiger*, 7. November 1912.
- Ps.: „Stadttheater Landshut, Hindugastspiel: Menaka tanzt“, in: *Bayerische Ostmark*, 24. April 1936: Stadtarchiv Landshut.
- Weinert, Joachim: „Menaka und Ramnarayan. Indische Tänze im Wilhelm Theater“, in: *Magdeburgische Zeitung*, 13. Januar 1937.

ABBILDUNGEN

Abb. 1: Ernst Krauss, undatierte Fotografie, unbekannter Fotograf, Archiv impressariaat Ernst Krauss, Allard Pierson, Universiteit van Amsterdam, Theatercollecties

Abb. 2: Ernst Krauss mit Anna Pavlova und Mitgliedern ihrer Kompanie, unbekannter Fotograf, 1927, Archiv impressariaat Ernst Krauss, Allard Pierson, Universiteit van Amsterdam, Theatercollecties

Abb. 3: Ernst Krauss mit Leila Roys Indischem Ballett Menaka, deutscher Zeitungsartikel 1936, Archiv impressariaat Ernst Krauss, Allard Pierson, Universiteit van Amsterdam, Theatercollecties