

Ausdruckstanz und die Ästhetisierung des Arbeiterkörpers

YVONNE HARDT

Kunst und Körper sind im Tanz unwiederbringlich miteinander verknüpft. Seit der Wende zum 20. Jahrhundert haben Tänzer – zumeist Tänzerinnen – begonnen, das Verhältnis zwischen beiden neu zu definieren. Der Körper sollte nicht mehr nur als ein Instrument zur ästhetischen Darstellung fungieren, sondern wurde zur Quelle von Erlebnis und Befreiung. Man lehnte die „Restriktionen“ des Balletts, seine codierten Schritte und seine extrem disziplinierende Schulung ab. Ging es am Anfang dieser Tanzrevolution primär um Ideen der Befreiung des Körpers und strebte man ein vermeintlich antikes, harmonisches Schönheitsideal an, so ist nach dem Ersten Weltkrieg die Darstellung jeglicher menschlicher Regungen – auch jener von Angst und Zwängen – möglich (vgl. Müller/Stöckemann 1993).¹ Im Ausdruckstanz liefen Strömungen der Körperkulturbewegung, der Einfluss expressionistischer Kunst und eine Faszination für das Phänomen „Bewegung“ zusammen. Damit gehörte er zu den bedeutenden neuen Kunst- und Körperpraktiken der Weimarer Republik.

1 Zeitgenossen sprachen daher auch vom Freien Tanz oder vom Neuen Tanz, die heute oftmals als zwei verschiedene, historisch aufeinander folgende Tanzformen gesehen werden (vgl. Brandstetter 1995: 33f.). Der Begriff „Ausdruckstanz“ fungiert heute eher als Sammelbegriff für diese neuen Tanzentwicklungen, stammt allerdings von dem emotional geprägten Bewegungsmaterial der Nachkriegszeit. Einflüsse der Neuen Sachlichkeit und des Bauhauses sind allerdings ebenso wie die der rhythmischen Gymnastik unübersehbar.

Zwar erreichte der Ausdruckstanz nie das Masseninteresse wie andere Bewegungspraktiken der Zeit, aber dieses heterogene moderne Tanzphänomen war mehr als eine marginale Kunstform, der es um subjektive Bewegungs- und Gefühlsäußerungen ging. Vielmehr wurde er zu einer Projektionsfläche für verschiedenste gesellschaftliche Utopien, an denen lebensreformerische, anti-modernistische und zivilisationskritische Kräfte ebenso mitarbeiteten wie kultursozialistische (vgl. Baxmann 2000: 10; Hardt 2004: 29f.). Wie diese weltanschaulich aufgeladenen Körperkonzepte und Ideen eines „natürlichen“ bzw. zu befreienden Körpers mit einer konkreten Ästhetik und „Körpernormierung“ verbunden werden konnten, möchte ich in diesem Essay am Beispiel des politisch engagierten Tänzers und Choreographen Jean (Hans) Weidts aufzeigen, für den Tanz und seine politische Vision vom Kampf und der Befreiung des Arbeiters immer miteinander verbunden waren.

Die Verbindung von modernem Tanz und Arbeiterkultur war ambivalent, und es war keinesfalls gängig, dass ein Mann aus dem Arbeitermilieu moderner Tänzer wurde. So lässt sich an Weidts tänzerischer Arbeit das Spannungsverhältnis zwischen Erlebnishaftigkeit und Befreiung des Körpers auf der einen Seite und dem Bedürfnis nach Erlangung und Präsentation eines starken Körpers auf der anderen Seite thematisieren. Weidts tänzerische Arbeit verdeutlicht aber vor allem, dass sich der Neue Tanz dafür eignete, sowohl als Körperpraxis als auch als Kunst im Dienste der Arbeiterkulturbewegung und des -kampfes zu stehen. Weidts trat 1931 der KPD bei, doch waren seine politischen Vorstellungen in der Weimarer Republik durchaus heterogen, nahmen Anleihen beim kultursozialistischen Gedankengut, und Einflüsse der bürgerlichen Lebensreformbewegung sind unübersehbar. Diese komplexe, vielfältige weltanschauliche Aufladung des modernen Tanzes ist durchaus stellvertretend für die Praxis des Ausdruckstanzes zu betrachten, selbst wenn die reformerischen/politischen Ziele jeweils andere waren. Deshalb werde ich in diesem Essay zunächst kurz auf die weltanschaulichen und körperpolitischen Diskurse eingehen, die erklärbar machen, wieso sich der moderne Tanz mit sozialistischen und kommunistischen Visionen zur Reform des Menschen durch den Körper verbinden ließ. Vor allem geht es mir aber darum aufzuzeigen, wie sich die ästhetischen Dimensionen des Ausdruckstanzes, das Bewegungsmaterial und die Aufforderung zu einer sinnlichen Form der Wahrnehmung mit einer politischen Inszenierung verbanden.²

2 Implizit möchte ich mit meinem Fokus auf Weidts und den Tanz innerhalb der Arbeiterkulturbewegung darauf hinweisen, dass die politische Orientierung und der ideologische Subtext dieser Tanzform längst nicht so eindeutig waren, wie sie bisher, wenn sie überhaupt Thema waren, mit einer la-

* * *

Der Erfolg des Ausdruckstanzes ist nicht nur auf charismatische Tänzerinnen wie Mary Wigman zurückzuführen, sondern war möglich, weil er die sozialen und utopischen Körpervisionen der Zeit exemplarisch umsetzte und visualisierte. So ist die Entwicklung des Ausdruckstanzes nur im Zusammenhang mit den politischen und sozialen Diskursen nach der Jahrhundertwende zu verstehen. Im Kontext der so genannten Zivilisationskrise wurde der Körper zu einem utopischen Ort, über den Befreiung und das „neue Menschentum“ erreicht werden sollten. Es galt, den Körper von den „Schäden der Technisierung“ zu heilen und zu einem „ursprünglichen“ Körpergefühl und Rhythmus zurückzugelangen. In diesem Rahmen konnte der Tanz zu einem Heilsbringer werden. Es wurde immer wieder auf die menschliche Gabe des Tanzes als Mittel für die Veränderung der als kränkelnd begriffenen Gesellschaft hingewiesen, deren „chaotischer“ Zustand durch das Abhandenkommen des körperlichen oder tänzerischen Sinnes entstanden sei (vgl. Laban 1920: 42; Heuschele 1923: 31).

Ausgangspunkt für diese heilsbringende Vorstellung vom Neuen Tanz war, dass er nicht nur die Suche nach einer neuen Ausdrucksform jenseits des klassischen und als zwanghaft begriffenen Balletts darstellte, sondern auch ein somatisches Wahrnehmungskonzept beförderte. Die Tänzer entwickelten ein aus Improvisationen heraus entstandenes Bewegungsmaterial und stellten das Erleben und Spüren von Bewegung in den Mittelpunkt. So wie für die Tänzer galt dies auch für die Zuschauer, denn es sollten sinnliche Affekte erzeugt und der distanzierte Rezeptionsstandpunkt des Publikums durchbrochen werden. Ohne die Aufwertung des Sinnlichen sowie der mimetischen und körperbetonten Kommunikation ist der Erfolg des Tanzes in der Weimarer Republik nicht zu denken. Der Körper wurde dabei als Ort eines ursprünglichen Wissens gesehen, der durch einen Fokus auf rationales Denken, vor allem durch die Entwicklung der Schriftkultur, verdrängt worden sei (vgl. den Beitrag von Markus Rheindorf in diesem Band). Der Tanz bot demnach ein Erkenntnismodell, das im körperlichen Wissen verankert war. Immer wieder wurde dabei auf Friedrich Nietzsches Zarathustra zurückgegriffen, denn bei ihm war der Tanz die Quelle für Erkenntnis, wenn er ihn sprechen ließ: „Nur im Tanze weiß ich der höchsten Dinge Gleichnisse zu reden“ (Nietzsche 1968: 120).

tenten Verbindung zum Nationalsozialismus aufgezeigt wurden (vgl. Baxmann 2000; Guilbert 2000; Kant 2003). Dies betrifft natürlich nur jene, die überhaupt die politischen Implikationen dieser Tanzform reflektieren. Andere gehen immer noch von einer unpolitischen Tanzkunst aus.

Philosophen wie Friedrich Nietzsche, Oswald Spengler und Ludwig Klages, die sich gegen eine rein rationale Wahrnehmung der Welt wendeten, inspirierten die modernen Tänzer. Gleichzeitig war der Tanz in diesen utopischen Entwürfen bereits das Modell einer auf Ton, Musik und Gestik basierenden Kunst und wurde als ideale Praxis zur Erzeugung einer neuen Kultur ausgemacht. Rudolf von Laban, einer der wichtigsten Praktiker und Theoretiker des modernen Tanzes in der Weimarer Republik, erhob in seinem Buch *Welt des Tänzers* entlang dieses Verständnisses den Tanz zu einer menschenverbessernden Praxis (vgl. Laban 1920). Nur dieser könne die synästhetischen Fähigkeiten der Menschen fördern und damit ein gemeinschaftliches Gefühl wieder ermöglichen:

„Die weittragende Bedeutung der Erforschung des menschlichen Bewegungs- ausdrucks liegt nicht nur in der künstlerischen Neugestaltung des Bühnentanzes, sondern in der Tatsache, daß das geläuterte Abbild der Bewegungsgesetze, der Reigen, aus Gebärden besteht, die unser Erleben, Sein und Mitteilen bestimmen. Tanz und Tanzwissenschaft, die Wiedererweckung des plastischen Sinnes, die Ausgestaltung einer einheitlichen Welterkenntnis und damit die Klärung so mancher brennender Frage des öffentlichen Lebens, sind innig verknüpft“ (ebd.: 58).

Tanz wird hier nicht primär als Kunst verstanden, sondern als Erleben, das das Potential zu einer besseren Welterkenntnis liefert und Fragen des Zusammenlebens klären kann. So sprach der einflussreiche Tanzkritiker Fritz Böhme davon, dass der Körper des Zuschauers vom Tanz durchdrungen werde, dass die Menschen in Atem, Puls, Gliederspannung, Rhythmus „mitschwingen“ wollen (vgl. Böhme 1922). Die Kommunikation auf der Grundlage eines empathischen „Mitschwingens“ interpretiert dann Inge Baxmann auch plausibel als ein Gegenstück zum Modell des rationalen bürgerlichen Subjekts (vgl. Baxmann 2000: 219). Der moderne Tanz, vor allem auch in seiner chorischen Laienform, gehörte somit zu jenen neuen Darstellungsformen, bei denen es sich um für Kollektive inszenierte ereignishafte Kunst handelte, die die Grenzen zwischen Leben und Kunst sprengten (vgl. Fischer-Lichte 1993: 271).

Der Körperdiskurs und die Begeisterung für den Ausdruckstanz wurde auch von den „Kultursozialisten“ aufgegriffen. Diese Gruppe von kulturell engagierten Sozialisten, die primär mit der Sozialdemokratie liiert war, begriff den Sozialismus als eine politische, wirtschaftliche, aber eben auch kulturelle Bewegung (vgl. Hartig 1924: 1; Langewiesch 1984). Angesichts der Weimarer Realität, die weder die erwünschte Revolution noch eine erhebliche Verbesserung der Lebensumstände der

Arbeiter gebracht hatte, wollten sie eine bessere Zukunft bereits im Jetzt durch die „kulturelle Erhebung“ der Arbeiter antizipieren (vgl. Guttmann 1990). Der Körperkultur und dem modernen Tanz wurde in Magazinen wie *Der Kulturwille*, dem Organ des Leipziger Arbeiterbildungsinstitut, *Die Volksbühne* oder *Die Sozialistische Bildung* Platz eingeräumt, und sie wurden praktisch in den Arbeiterkulturorganisationen gefördert (vgl. Hardt 2004). Der Neue Tanz, der als Teil einer angestrebten neuen Sinneskultur begriffen wurde, schien dabei besonders geeignet, um eine für elitär gehaltene Buchkultur zu überwinden. Dass dabei die Wahl vor allem auf den modernen künstlerischen Tanz fiel, lag daran, dass andere Tanzformen (wie das Ballett) wegen ihres aristokratischen Ursprungs oder zeitgenössische Modetänze (z.B. der Charleston) als zu technisiert abgelehnt wurden (vgl. Schikowski 1924: 22; Gleisner 1928: 71f.). Hingegen ließ sich der moderne Tanz in die Ideale einer erlebnishaften Kunst integrieren, die die Arbeiter aktivieren sollte, und entsprach zudem einer Vision von Körperertüchtigung, die sich von den Rekorden des Sports und dem kapitalistischen Leistungsprinzip absetzte (vgl. Gleisner 1928). Der moderne Tanz wurde zwar für die Mehrzahl der Sozialisten nie zu einem Politikum oder einer praktischen politischen Tätigkeit, doch in Anlehnung an die lebensreformerischen Visionen sahen die Kultursozialisten durch den Tanz und die körperliche Bewegung die Möglichkeit für eine Aufwertung des Arbeiters auf kultureller Ebene und eine Regeneration des ausgelaugten Körpers. Es ging darum, den physisch wie psychisch geschwächten Arbeiter durch gleichsam kulturelle wie körperliche Ertüchtigung zum „Vollmenschen“ zu erheben (vgl. Hartig 1924: 1f.; Siemsen 1927).

Vor diesem Hintergrund lässt sich Jean (Hans) Weidts Aneignung und Interpretation des modernen Tanzes erklären. Jean Weidt wurde 1904 als Hans Weidt in eine Hamburger Arbeiterfamilie geboren und begann das Tanzen erst nach einer Ausbildung zum Gärtner.³ Als 19-Jähriger trat er einem Gymnastikverein bei und wurde dort von Sigurd Leeder, dem späteren Partner von Kurt Jooss, für den Tanz entdeckt. Auch wenn Weidt sich bald von seinem Lehrer trennte, weil er die Potentiale dieser modernen Tanzform durch Improvisationen zu Stichworten wie „verklärt“ und „stark“ nicht ausgenutzt sah, war er euphorisiert vom Tanzen. Bereits 1925 begann er, seine eigenen tänzerischen Soloarbeiten zu präsentieren, die seinen Tanzstil als politisch markierten, indem sich tänzerisch abstrakte Themen zur Musik Chopins mit Soli wie „Tanz mit der roten Fahne“ ablösten (vgl. Jockel/Stöckemann 1989: 52f.; Weidt/Reinisch 1984: 13). Der Arbeiter eroberte also als Person

3 Weidt emigrierte 1938 nach Frankreich und nannte sich von da an „Jean“.

und Thema die Bühne. Weidt nahm durch diese tänzerischen Soloabende eine gängige Praxis der Ausdruckstänzer auf. Er verstand sich allerdings frühzeitig nicht nur als Soloartist, sondern wollte wie andere Avantgardenkünstler Kunst und Leben, Kunst und Politik vereinen, und dafür war ihm der Aufbau eines Tänzerkollektivs von Gleichgesinnten wichtig. Um dieses Konzept zu verwirklichen, baute er in Hamburg in einer Fabrikhalle ein eigenes Studio auf, den „Zementklotz“, der zum Treffpunkt junger Künstler wurde. Hier fanden Ausstellungen statt, Maler wurden eingeladen, man führte politische Diskussionen, und Weidt tanzte nicht nur, sondern rezitierte dem Trend der Zeit folgend auch Gedichte u.a. von Rainer Maria Rilke.

„Wir hatten uns so etwas wie eine Experimentierbühne geschaffen, auch wenn wir diese Bezeichnung nicht gebrauchten. In unseren Diskussionen um Malerei oder Plakate, um Literatur oder Tanz, um natürliche Lebensweise oder unsere Arbeit [...] ging es uns nicht so sehr um den Expressionismus oder ein anderes ästhetisches Programm, sondern in der Tendenz vertraten wir eine Art Agitprop-Kunst, also politische Propaganda, die aber genauso künstlerisch überzeugen mußte. Unser Ziel war, für diesen bisher verschmähten Inhalt eine neue und ihm gemäße Form zu finden“ (Weidt/Reinisch 1984: 16f.).

Zwar lehnt Weidt im Nachhinein ein ästhetisches Programm ab, das Kunst der Kunst wegen betreibt, aber sein Interesse, Kunst und Leben zu vereinen, ebenso wie seine Suche nach neuen Formen deuten deutlich auf die Bedeutung der ästhetischen Dimension seiner Arbeit hin. Der Verweis auf eine „natürliche Lebensweise“ lässt sich dazu im Kontext einer bürgerlichen Reformbewegung verorten. Dafür spricht auch, dass er die Gewerbekunstschule besuchte, Kurse in Zeichnen und Architektur belegte und davon sprach, von „humanistischen Idealen“ durchdrungen gewesen zu sein (vgl. Weidt 1968: 10f.).⁴

Weidt sah, wie viele andere Tänzer, allen voran Laban, auch die gesellschaftlichen Dimensionen des Tanzes und sein emanzipierendes Potential. Eine zentrale Rolle in dieser emanzipatorischen Arbeit spielte der Körper. Hierbei ist von Bedeutung, dass Weidt nicht wie die bürgerlichen Tänzer von einem vergessenen, vernachlässigten Körper ausging. Vielmehr begriff er seine Arbeit gleichzeitig als Formung wie auch als Darstellung einer Lebensweise, die durch das Körperliche geprägt war. Weidt verfügte selbst über eine markante körperliche Erscheinung. Fotos zeigen einerseits einen knochigen, abgemagerten Mann, dessen

4 Diese veränderte politische Position in seinem 1968 publizierten Buch *Der Rote Tänzer* muss im Kontext der Entwicklung in der DDR betrachtet werden (vgl. Hardt 2004).

Wangen zeitlebens eingefallen blieben, zum anderen den muskulösen Arbeiterkörper, der kraftvoll den Raum durch seine Bewegungen einnimmt (vgl. Weidt 1968). Damit verkörperte er ein zwischen den Polen „ausgelaugt“ und „stark“ changierendes Bild des Arbeiterkörpers. Der Tanz bot für ihn eine Möglichkeit, gleichzeitig Befreiung und Stärke des Arbeiters zu erreichen, und das war ein zentraler Aspekt in der Zusammenarbeit mit seiner Tänzergruppe.

Die *Roten Tänzer*, wie seine neue Gruppe nach seiner Übersiedlung 1929 nach Berlin hieß, rekrutierten sich zum großen Teil aus der Berliner Fichte-Arbeiterjugend. Während es also politisch aktive junge Menschen waren (Männer und Frauen), die zumeist auch Sport betrieben, so hatten sie oft keine oder wenig tänzerische Erfahrung. Geprobt werden konnte nur an Sonntagen und manchmal abends in der Woche. Dabei war der Probenprozess für Weidt ebenso wichtig wie die künstlerische Darbietung, denn er wollte die jungen Arbeiter zu Tänzern, zu Agierenden machen, eine Alternative zu ihrer gleichförmigen Arbeit bieten. Ganz im Sinne der lebensreformerisch beeinflussten Arbeiterjugendbewegung wanderte er mit seinen Tänzern und gab am FKK-Strand Gymnastikunterricht (vgl. ebd.: 16-18). Weidts junge Tänzer/innen waren technisch – im Sinne einer systematischen Tanztechnik, wie im übrigen viele moderne Tänzer der Zeit – nicht immer virtuos, doch eigneten sie sich ein Bewegungs- und Tanzvokabular an, das kommerziell nicht wirklich ausgebeutet werden konnte. Es war außerhalb des Tanzkontextes nicht verwertbar und hatte auch nicht primär wie andere gymnastische Übungen die Regeneration oder Erhaltung der Arbeitskraft zum Ziel. Sie eroberten neue Bewegungsräume, waren selbst Agens ihrer Bewegungen.

Damit lässt sich Weidt und seine Gruppe an jene sozialistischen Gedanken anbinden, die den Körper als einen zentralen Ansatzpunkt für Reformen und die Befreiung der Arbeiter begriffen. So postulierten Anna Siemsen, Max Adler, Valtin Hartig und zahlreiche andere aus dem Kreis der Kultursozialisten, dass mehr noch als das geringe Einkommen die Entfremdung des Arbeiterkörpers durch seine Reduzierung auf ein Arbeitsinstrument problematisch und zu bekämpfen sei (vgl. Siemsen 1927; Engelhardt 1925; Adler 1927; Hartig 1924: 1f.). Wie Weidt manövrierten sie dabei zwischen dem Bild eines Arbeiters, der stark, schlank, sehnig war und der sich nicht wie der Bürgerliche zusätzlich in seiner Freizeit bewegen müsse, um seine Fettleibigkeit abzutrainieren, und dem ausgemergelten, ungepflegten Arbeiter, der sich nur all zu gern dem Alkoholkonsum hingab (vgl. Zimmermann 1928: 3-5). Einheitlich war jedoch die Ansicht, dass mit der Aufwertung des Körpers auch die Aufwertung des Arbeiters einhergehen würde. „Wir wollen die Kultur

des Körpers. Mit seiner Pflege und Verehrung muß die Achtung der körperlichen Arbeit steigen, das Ansehen des Arbeiters“ (Anonymus 1926: 81).

Diese Kultur des Körpers konnte in der Tanz- und Nacktkulturbewegung umgesetzt werden. So hielt der politisch engagierte Bewegungsschorleiter und leidenschaftliche Nackttänzer Otto Zimmermann fest:

„Die neue Tanzkunst hat auch schon deshalb tiefste Beziehung zur werdenden Kultur der Arbeiterschaft, als sie dem menschlichen Leibe, der allen gleich ist – ohne Unterschied – ohne daß darin der Kapitalist Sonderrechte haben könnte, die ihm gebührende Bedeutung wieder gibt. Der herrliche nackte Menschenleib wird sich im zukünftigen Tanze entfalten dürfen“ (Zimmermann 1928: 5).

Dahinter stand der Glaube, dass die Körperkultur etwas Egalisierendes habe. Darauf begründete auch Weidt sein politisches Manifest zum Tanz (vgl. Weidt/Reinisch 1984: 164f.).

Allerdings sollte davon Abstand gewonnen werden, die reformerischen Bewegungsideale des Ausdruckstanzes, die auf einer als „natürlich“ gelesenen Körperlichkeit sowie Bewegungs- und Ausdruckssprache fundierten, als problemlos sozial integrativ zu sehen (vgl. Alkemeyer 1995: 16). Vielmehr kann man an dieser Schnittstelle von Arbeiterkultur und modernem Tanz einige der Prämissen des Neuen Tanzes, wie sie von ihren Hauptprotagonisten vertreten wurden, problematisieren, vor allem in Bezug auf die darin implizit aufgestellten Gegensatzpaare von intellektuell/erlebnisbezogen und befreiend/disziplinierend. Zum einen stellten selbst Zeitgenossen bereits fest, dass es „eine ganz bestimmte Einstellung, gewissermaßen eine Bereitschaft, fast nur in Kreisen, die auch für andere geistige Dinge, nennen wir einmal Kunst und Wissenschaft, empfänglich sind“, für die moderne Gymnastik und den modernen Tanz bedurfte (Lichtenstädter 1926: 16f.). Zum anderen wurde die Verkörperung des Natürlichen bzw. Befreiten zumeist mit einer fließenden, harmonischen Bewegung assoziiert, was eine bestimmte Schulung bedurfte und einen wiedererkennbaren Bewegungskanon schuf (vgl. Lewitan 1932). Es musste also nicht nur ein Diskurs über die Befreiung des Körpers von den Bürden einer technisierten Welt aufgenommen werden, sondern dieser musste auch konkret auf Bewegungen angewendet und verkörpert werden, die einen hohen stilistischen und symbolischen Wert hatten. Die Darstellung eines befreiten, erlebnishaften Körpers hatte sehr wenig gemein mit der Art und Weise, wie sich Laientänzer ohne jegliches Training bewegen würden, sondern musste in

einem langwierigen körperlichen Übungsprozess „wieder freigelegt“ werden.

Hinzu kam, dass neben dem Freiheitsstreben und der Befreiung des Körpers von den Zwängen auf der einen Seite auch das Streben nach Disziplinierung, Ordnung und Stärke auf der anderen Seite besonders eklatant in Bezug auf die Körperkultur der Arbeiter war. Dieses Insistieren auf einen starken Körper auch im Tanz begründete sich darin, dass man den starken Arbeiter zeigen und dem Vorwurf eines „verlumpten“ Proletariats entgegen wirken wollte. Das Bestreben nach Stärke und Kraft im Tanz hatte vor allem aber auch geschlechtsspezifische Dimensionen. Da der Bühnentanz, der primär immer noch mit dem Ballett assoziiert wurde, als „unmännlich“ und „verweichlichend“ galt, arbeitete Weidt, wie zum Beispiel der Amerikaner Ted Shawn, daran, den Tanz für den Mann attraktiv zu machen. Dabei wurden Virtuosität und Kraft Einsatz von zentraler Bedeutung und ein Bewegungsmaterial gewählt, das an Arbeits- und Sportbewegungen erinnerte, das raumgreifend und spannungsgeladen war, wie es auch Rudolf von Laban prägte. So plädierte Adolf Koch, der in seinen Schulen junge Proletarier wie lebensreformerische Jugendliche in Nacktgymnastik schulte und als treibende Kraft in der FKK-Szene galt, für die Präsentation von starken Arbeiterkörpern. In das Bewegungsmaterial wurden vor allem Gesten des Stoßens, Ziehens, Streckens übernommen, die fast schon an Arbeitsbewegungen erinnerten. „Zeigt ihnen die Bilder vom Schaffen des ringenden Großstadtarbeiters!“, schrieb Koch, um mögliche Zweifel an der Nacktkultur der Arbeiter auszuräumen (Koch 1928: 5).

Daher ist es nicht verwunderlich, dass sich kräftige und dynamische Bewegungen auf zahlreichen Fotos von Weidts Tänzern finden. Sie zeigen ihn und seine Tänzer mit nacktem Oberkörper. Sie sind schlank und sehnig. Die Aneignung von technischem Können, Aufbau einer differenzierten Muskulatur und zunehmender Energie machten es möglich, den starken „Arbeiterkämpfer“ angemessen darzustellen. Weidt lag sehr viel an der Darstellung dieses kämpferischen, starken Arbeiterkörpers, der für ihn im Prozess des Tanzens erlangt werden konnte. Körperliche Schulung und Präsentation der Stärke gingen dabei mit einer symbolischen sowie gefühlten Emanzipation des Arbeiters einher. Diese Entwicklung von einem schwachen zu einem kämpferisch starken Arbeiter beschreibt Weidt an der choreographischen Veränderung seines Tanzes „Der Arbeiter“, von dem er zwölf Versionen schuf: „Ich habe daran gearbeitet, bis ich dann soweit war, daß der Arbeiter nicht mit gebeugtem Kopf zu tanzen ist, sondern daß er stolz, zukunftsweisend dargestellt werden muss“ (Weidt 1968: 10). So verwoben sich die tänzerisch reprä-

sentative Dimension des Tanzes mit einer Körperpraxis, die diese Stärke auch jenseits des Tanzes evozieren sollte (Abb. 1).

Obwohl man hier also durchaus von Disziplinierung und Aneignung einer Körpersprache der Stärke sprechen kann, sollte die produktive Kraft dieser Formung nicht übersehen werden, die ein neues Bewegungsmaterial schuf. Der Begriff der Disziplinierung sollte von einer lediglich negativen Konnotation befreit werden, denn die Tänzer überschritten mit ihrer neuen Körperschulung Konventionen. Diese Grenzüberschreitung war durch Anbindung an die Körperpraxis nicht nur ästhetischer Art, wie bereits die Tanzwissenschaftlerin Laurence Louppe treffend anmerkte: „Und da das Gestische ein Teil der identitätsstiftenden Ressourcen sowohl des Individuums als auch der Gemeinschaft ist,



Abb. 1: Jean (Hans) Weidt: „Der Arbeiter“ (1925).

berührt diese Revolution (der Ausdruckstänzer) wesentlich sensiblere Bereiche als die rein darstellenden Künste. Der Tänzer als Subjekt riskiert Situationen, in denen er die Verhaltensregeln selbst überschreitet oder durch sie isoliert wird“ (Loupe 1996: 271). Die Erweiterung des gestischen Materials, das sich durch Wahlfreiheit auszeichnete, wurde zudem das erste Mal in der Weimarer Republik für eine Masse von Menschen möglich, die zuvor nicht mit den Sphären des Tanzes oder der modernen Kunst in Berührung gekommen waren. Es ist also von großer Bedeutung nicht nur zu fragen, welche Bewegungen ausgeführt wurden, sondern von wem, in welchem Kontext dies geschah. Auch wenn man auf Schulung und Stärkung hinarbeitete, so konnten zahlreiche Menschen ihren Körper erstmals in einer selbstgewählten Körperpraxis erleben. Weidt war damit Teil jener heterogenen Weimarer Körperkultur, in der es eine demokratisch und kontrovers geführte Diskussion über Körpertypen, Körpertraining und die damit zu erreichenden Ziele gab, die im Faschismus nicht denkbar war. In diesem differenzierten Kontext sollte die Ästhetisierung des „Arbeiterkörpers“ in der Weimarer Republik gesehen werden.

* * *

Weidt nutzte die dualistische Darstellung vom Körper des Arbeiters, der auf der einen Seite unschön und ausgelaugt und auf der anderen Seite stark und heroisch schien, als eine ästhetische Strategie in seinen Tanzinszenierungen. Sie markierten zwei zentrale Zustände in der Vision der historischen Entwicklung der Arbeiterbewegung, die von der Unterdrückung zur Befreiung führte (vgl. Clark 1984). Dafür boten sich die Mittel des Ausdruckstanzes an. Dies möchte ich an zwei Aspekten von Weidts Arbeit genauer aufzeigen: zum einen an seiner mimischen Darstellungsweise, die von den pathetisch aufgeladenen, ekstatischen wie gefühlsbestimmten Bewegungen geprägt war ebenso wie durch den Gebrauch von Masken. Diese Darstellungsformen eigneten sich ideal für die Verkörperung von Leid. Zum anderen zeigen sich in der räumlich-rhythmischen Strukturierung seiner Tänze der Einfluss von Labans Choreutik und des zeitgenössischen Rhythmusdiskurses der Zeit (vgl. Laban 1926). Dabei konnten Parallelen zum rhythmisierten Alltag der Arbeiter und durch rhythmisierte Gruppenpräsenz Kraft und Stärke gezeigt werden. An Weidts Arbeit wird deutlich, dass sich die Ästhetisierung des Arbeiterkörpers mit den Mitteln des Tanzes erreichen und mit einer politisch motivierten Zeichenhaftigkeit verbinden ließ.



Abb. 2: Jean (Hans) Weidt: „Eine Frau“ (1928).

Weidt diente die auffallende Physikalität der Armut bzw. des Alters und der körperlichen Versehrtheit als Inspiration für seine Tänze; ob das nun das Zittern einer alten Frau oder der Fortbewegungsstil eines Mannes mit fehlendem Bein war. Er nahm die physischen Qualitäten des Beobachteten als Ausgangspunkt für seine Tänze, die nicht nur von einer Handlung geprägt waren, sondern sich an einem physischen Spannungszustand orientierten.⁵ So verkörperte er im Tanz „Eine Frau“, der einer seiner erfolgreichsten Tänze in der Weimarer Republik war, die Geschichte und das Leid einer Frau, die ihre Kinder im Krieg verloren hatte und nun durch Betteln auf der Straße ihr Geld verdienen musste, durch einen in sich abgewinkelten, eingefallenen Körper, der von einer übergroßen Maske dominiert wurde (Abb. 2). Damit griff er auf ein Bewegungsmaterial des Ausdruckstanzes zurück, das mit Gewicht und Kontraktion bewusst spielte und zugleich eine passende Darstellungsform für das Leid bildete. Ähnliche Gestalten in sackartigen Gewändern mit schwer hängenden Köpfen, die sich aneinander lehnd stützen, findet

5 Spannung und Entspannung sind wichtige Elemente in Rudolf von Labans Bewegungstheorie (vgl. Laban 1920).

man in seiner Gruppenchoreographie „Tanz der alten Leute“ (1930). Im langsamen Hin- und Herwippen, im ruhigen Tempo, in zitternden Bewegungen, die in der rekonstruierten Version vom „Tanz der alten Leute“ (1984) auffällig sind, wurde ein bewegungsmimetischer Bezug zu alten Menschen gesucht. Die Tänzer liefen in einer geschlossenen Gruppe im langsamen Tempo, sie streckten ihren Oberkörper nach vorne, hoben die Arme und fielen immer wieder in sich zusammen. Sich wiederholende Bewegungen, wie das Zeigen der leeren, nach außen gedrehten Hände, sowie eine klare Linienführung prägten ein niemals dynamisches Tanzgeschehen, das auch in seiner abstrakt mimetischen Kopie menschlichen Leids durchaus lesbar war. Das Leid der Menschen wollte Weidt eindringlich vermitteln. Kritiker bezeichneten seine Arbeit daher auch als Tanzpantomime: „Weidt ist in seinen Schöpfungen niemals absoluter oder ‚abstrakter‘ Tänzer, sondern immer tänzerischer Pantomime“ (Böhme 1931).

Zur Vermittlung dieser Leidensgeschichten nutzte er keinesfalls nur alltägliche Bewegungen oder solche, die auf pathetische Weise mimische Kopien von Leid darstellten, sondern er erreichte dies durch eine spezifische Bewegungsqualität:

„In all diesen Tänzen sind Stellen, die überaus stark ergreifen, bei denen eine fast untragbare Gewalt von vertanzenden, völlig ekstatisierten Gestalten ausgeht. Und hier ist der Zugang zu diesen Tänzen: Seine Schöpfungen sind Ausdruck des Leides eines Menschen an der gegenwärtigen Wirklichkeit, also keine Wirklichkeitsspiegelungen, sondern Auseinandersetzungen und Versuche, alltägliche Realitäten durch das Mittel bewegungsmäßiger Formung ins Sinnbildhafte zu erheben“ (Böhme 1930).

Der ekstatische Körper, ein Topos, der den Ausdruckstanz in seinen Anfängen beherrscht, verbindet sich hier mit einer inhaltlichen Aussage des Tanzes und verweist darauf, dass der tanzende, der bewegte Körper von zentraler Bedeutung für die Sinnggebung und die künstlerische Formung ist.

Die mimische Kommunikation verlief dabei nicht nur über den bewegten, sondern auch über den symbolisch stilisierten Gesichtsausdruck, den die Maske provozierte. Die Verbindung von Maske und modernem Tanz war durchaus charakteristisch für den Ausdruckstanz. Dabei ging es Weidt nicht darum, sich hinter der Maske zu verstecken, sondern die Bewegungen derart zu gestalten, dass ein Zuschauer die Illusion haben konnte, dass sich in seinem Tanz „Eine Frau“ wirklich eine alte Frau hinter der großen, bleichen Maske bewegte (so Weidt in einem Filminterview; vgl. Tanz für ein besseres Leben 1988). Weidt hatte also durch-

aus keine Angst, Weiblichkeit und Schwäche darzustellen und auf ein Bewegungsvokabular zurückzugreifen, das als „unschön“ angesehen werden konnte.

Die Masken kreieren dabei eine größere Zeichenhaftigkeit und fungieren gleichzeitig als ein ästhetisches Mittel zur Reduzierung und zur Vereinheitlichung der Gruppe, wie das in Weidts Choreographie „Tanz der alten Leute“ auffällt. Auch hier waren die Masken für die inhaltliche Leseweise der Tänze von großer Bedeutung, prägten das körperliche Erscheinungsbild und waren zentral für die ästhetische Wirkung des Tanzes. So hält eine Rezension aus Paris, wo Weidt „Tanz der alten Leute“ nach seiner Flucht vor den Nationalsozialisten wieder aufnahm, fest: „Darin liegt ein Maß an Elend, eine Anhäufung von Leiden, deren Erinnerung sich im Gedächtnis nicht mehr auslöscht. Die Verwendung bleicher Masken, die das erstarrte Leiden und die verhärtete Hoffnungslosigkeit darstellen, gibt dieser Szene einen außergewöhnlichen Skulpturwert“ (Vuillermoz 1939, zitiert nach Weidt/Reinisch 1984: 164f.). Die Masken kreieren Charaktere und Assoziationsfelder und formen den Körper, machen ihn zu einer Skulptur, die etwas Erstarrtes, Bleibendes, Bildhaftes hat, das dem Tanz in seiner ephemeren Eigenschaft fehlt. Gleichzeitig ersetzen die Masken den charakteristisch erstarrten Gesichtsausdruck des modernen Tanzes und verleihen ihm eine symbolische Bedeutung. Die großen Augen und aufgerissenen Münder greifen auf ein expressionistisches Bildmaterial zurück. Ebenso könnten die Masken auch Abbilder der holzschnittartigen Zeichnungen des überrealistischen Naturalismus der Käthe Kollwitz sein. Die Masken erzeugen eine Atmosphäre, in der Bewegungen zwar immer noch stimmungsevozierend wirken, aber vor allem lesbarer werden.

Die Masken erlauben zudem eine vereinheitlichte symbolische Gruppenpräsenz. Zwar wollte man unterschiedliche Schicksale aufzeichnen, und besonders die filmisch festgehaltene Rekonstruktion von „Tanz der alten Leute“ hebt einzelne Gestalten und ihre Geschichten heraus. Allerdings geht gerade durch die Masken nie ein ästhetisch kohärenter Gesamteindruck der pantomimischen Qualität verloren, auch wenn wie bei Weidt eine tänzerische und bühnenunerfahrene heterogene Gruppe dieses einheitliche Wirken anstrebte. Die Masken waren zwar expressiv und riefen zu detailgenauen Betrachtungen auf, doch lag ihre Wirkung auch in ihrer unveränderbaren Reduktion und Stilisierung, die Laientänzer mit ihrer eigenen Gesichtsmimik schwerlich hätten darstellen können. Sie waren also Teil einer ästhetischen Homogenisierung. Weidt griff mit den Masken und Bewegungen, die mit dem Körpergewicht spielten, auf ästhetische Komponenten des Ausdruckstanzes zu-

rück, entwickelte sie weiter und nutzte sie, um Anklage zu erheben und Veränderung zu fordern.

Einen weiteren mimetischen Bezug zum Arbeitsalltag der Arbeiter konnte Weidt durch die Rhythmisierung seiner Tänze herstellen. Weidt brachte in seiner Arbeit den zeitgenössischen Trend, Rhythmik, Industrialisierung und Arbeit zusammenzudenken, in tänzerischer Form auf die Bühne. Obwohl sich die rhythmische Struktur in Tänzen wie „Akkord, Akkord“ aus „Passion eines Menschen“ (1930) oder „Morgens-Mittags-Abends“ (1931) eines Alltagsrhythmus bediente, geschah eine räumlich-dynamische Überformung der Bewegungen, die die tänzerische Qualität hervorhob. Diese Rhythmisierung war besonders effektiv in den Gruppenchoreographien. Dabei wurden Bewegungen aus der Arbeitswelt in ihrer sich wiederholenden Struktur zur Basis des Rhythmus. Alltagsgesten, Kampfbewegungen, Springen, Laufen, Trampeln wurden zu Bewegungsoptionen des Ausdruckstanzes, die sich mit dem Bewegungsgestus der Arbeiterschaft in Verbindung bringen ließen. Wiederholung, Aneinanderreihung (wie sie auch schon in den Titeln auftraten) deuten auf die immer wiederkehrende Struktur innerhalb jeglicher Arbeit hin, die bereits der Arbeitsökonom und einflussreiche Rhythmus-theoretiker Karl Bücher als Grundlage des Rhythmus bezeichnete (vgl. Bücher 1898). Die sich wiederholenden Bewegungen verweisen auf diese selbst, machen Handlungen, Tätigkeiten, Arbeitsbewegungen und nicht lineare Geschichten zum Fokus des Tanzes. Sie heben das Tänzerische hervor, indem sie Alltagsbewegungen überformen und abstrahieren.

Welches Tempo die stilisierten Arbeitsbewegungen hatten, ist aus dem Foto- und Kritikenmaterial nicht zu erschließen. Allerdings waren es wahrscheinlich weniger schwingende als eher taktvoll stampfende oder gehaltene Rhythmen. Fritz Böhme, der von einer „im Zusammen-tanz vorzüglich und im Rhythmischen und Ausdrucksmäßigen restlos geeignete[n] Schar junger Menschen“ sprach, hielt über den Rhythmus und Bewegungsfluss fest: „Immer sind es zerbrochene Schwünge, festgehaltene Gesten, zerspringende Impulse, zerfaserte und zerpellte Gesamtbewegungen, nicht geschaffen nur der Form wegen oder aus konstruktiver, ornamental leerer Neigung, sondern als unmittelbar Form gewordener Ausdruck seelischen Erlebens“ (Böhme 1931). Und diesem entsprach eben nicht nur der flüssige Schwung, sondern auch die verzerrend gehaltene Bewegung, die den Kraftakt verkörperte. Weidt variierte die chorischen und rhythmischen Bewegungselemente des Ausdruckstanzes durch ein Verzerren und Überspannen. Er entthob diese Spannung einem rein physisch und emotional subjektiven Raum und band sie symbolisch an die Arbeit der Menschen. Dem Pariser Publi-

kum, das damals noch recht unvertraut mit dem modernen Tanz war, fiel besonders dieser Aspekt auf: „Diese Neuerer versuchen den Rhythmus der Anstrengung, den Rhythmus der Mühe, den Rhythmus des Leidens zu stilisieren“ (Vuillermoz 1939, zitiert nach Weidt/Reinisch 1984: 164). Diese rhythmisch sich wiederholenden Bewegungsstrukturen eignen sich zur Darstellung von Ermüdung und Mechanisierung und machen diese für das Publikum durch ein mimetisches Mitempfinden physisch nachlebbar.

Weidt stilisierte ferner seine Bewegungen durch eine klare räumliche Ausrichtung, die nicht nur abstrakte Raumlinien betonte, sondern auch das tänzerische Raumkonzept, wie es im modernen Tanz durch Rudolf von Laban und seine „Kinesphäre“ eingeführt worden war, integrierte. Auf einem Foto zu „Morgens-Mittags-Abends“ stehen zwei Männer, die ihren Körper in der Hüfte abwinkeln. Der linke Arm ist rechtwinklig vom Körper aus längs in die Raumdiagonale gestreckt, als ziele er auf etwas hin, der andere Arm ist vom Ellenbogen aus in die gegenläufige Diagonale nach hinten gezogen. Die Spannkraft der Bewegung wird durch das Ballen der Faust verstärkt. Eine arbeitsbezogene Bewegung kann hier nicht ohne weiteres abgelesen werden. Vielmehr lässt sich eine Bogenziehbewegung erkennen, die Weidt räumlich abstrahiert, indem er die Diagonale hervorhebt. Im Kontrast dazu richtet er vier Frauen wie eine Wand frontal zum Zuschauer aus.

Dieses Kontrastieren bzw. Zeigen von gegenläufigen Bewegungen charakterisiert Weidts Choreographien und stilisiert die Arbeitsbewegungen. Männer, die ihre Oberkörper ganz tief beugen, so dass die Tänzer nur noch ihre Knie sehen können, werden Frauen gegenübergestellt, die die Arme zur Seite heben, und auch bei ihnen ist ein Zusammenfallen des Oberkörpers zu erwarten. Dies sind vielleicht jene Bewegungen, die Kritiken als Sense-, Schlag- oder Erntebewegung bezeichneten, in jedem Fall sind es Arbeitsbewegungen, die im Interesse einer räumlichen Struktur stilisiert wurden. Oftmals sind die Hände zu Fäusten geballt, verstärken den Eindruck von Spannung und sind zudem symbolisch aufgeladen. Fotos, in denen die Hände weit vom Körper weggestreckt sind oder in drohender Gebärde über den Köpfen geschüttelt bzw. posenhaft gehalten werden, verweisen mehr auf den Gestus des Kampfes als auf Kopien von Arbeitsbewegungen. Durch diese Abstraktion werden die „Arbeitertänzer“ zu universellen Bedeutungsträgern, und nur in dieser geometrisierten Körperlichkeit stellen sie Stärke, Entschlossenheit und Geradlinigkeit dar. Wenn jener Grad an Abstraktion fehlte, wurde der künstlerische Wert dieser Arbeiterchoreographien in Frage gestellt (vgl. Lewitan 1931: 16). Die Präsentation des Arbeiterkörpers bedurfte einer Stilisierung und Ästhetisierung, für die der Aus-

druckstanz die adäquaten Mittel bot. Exemplarisch lässt sich an Weidts „Arbeiter“ (1925), der mit beiden Armen parallel nach hinten gestreckt steht, dabei den Oberkörper in einer diagonalen Verlängerung des rechten Beines leicht gekippt hat und durch Fäuste einen kämpferischen Gestus hinzufügt, zeigen, wie eine tänzerische Umsetzung einer abstrakten Raumlehre und die Idee eines idealisierten, ästhetisch genormten (Arbeiter)körpers zusammenlaufen konnten.

Weidts Bewegungen waren daher immer mehr als plakative Kopien des Arbeiteralltags und konnten diesen trotzdem thematisieren. Masken, Rhythmisierung und räumliche Ausrichtung der Bewegungen hatten sowohl eine mimetische Komponente als auch einen abstrahierenden Effekt, der die Körperlichkeit der Tänzer/innen und deren Spannungszustände hervorhob. Auch wenn Weidts letztlich für den starken Körper plädierte, so wagte er doch auch, Körper und Bewegungen des Leids darzustellen, die durch Kontraktion, Spannung, Verzerrung, Asynchronizität entstanden und im Vergleich zum Ballett die „unschönen“ Bewegungen ausmachten. Dem gegenüber stand ein Stärke symbolisierendes Bewegungsmaterial der Extension, der nach außen gerichteten, geschwungenen Glieder und der Energie. Dabei korrespondierten Bewegungen, die symbolisch und pathetisch aufgeladen wurden, wie Arbeitsbewegungen, in die Höhe gestreckte Fäuste und in den Raum greifende Bewegungen mit den Ideen Rudolf von Labans zur Verwendung von Raum und Kraft im Tanz. Moderne Tanzbewegungen und die Darstellung des heroischen Arbeiters, der seinen Körper entlang exakter Raumdiagonalen inszenierte oder in spannungsvollen Posen hielt, gingen Hand in Hand. Jene Momente, wo diese Stilisierung nicht funktionierte bzw. vom Publikum nicht erkannt und akzeptiert wurde, machen deutlich, wie sehr die Darstellung der Befreiung im Neuen Tanz von einer spezifischen Körperschulung und Körpernormung ausging. Ideen der Befreiung liefen keinesfalls konträr zu Disziplinierungsstrategien, sondern beide bedingten einander. Über den Körper Befreiung und Stärke zu erreichen, war harte Arbeit, sowohl praktisch als auch intellektuell, und daher durchaus nicht geeignet, für jeden Arbeiter das angemessene Entspannungsprogramm zu bieten.

Literaturverzeichnis

- Adler, Max (1924): „Klassenkampf und Kultur“. Kulturwille 1 (Heft 7), S. 106ff.
- Adler, Max (1927): Die Kulturbedeutung des Sozialismus, Wien: Verlag der Volksbuchhandlung.

- Alkemeyer, Thomas (1995): „Gesellschaft, Körper, Tanz“. Jahrbuch Tanzforschung, S. 9-26.
- Anonymus (1926): „Arbeiterbewegung und Körperkultur“. Kulturwille 3 (Heft 5), S. 81.
- Baxmann, Inge (2000): Mythos: Gemeinschaft. Körper- und Tanzkulturen in der Moderne, München: Fink.
- Böhme, Fritz (1922): Tanzkunst, Dessau: Dünnhaupt.
- Böhme, Fritz (1930): „Tanzgruppe Hans Weidt“. Deutsche Allgemeine Zeitung vom 17.12.1930.
- Böhme, Fritz (1931): „Tanzgruppe Hans Weidt“. Deutsche Allgemeine Zeitung vom 13.4.1931.
- Brandstetter, Gabriele (1995): Tanz-Lektüren. Körperbilder und Raumfiguren der Avantgarde, Frankfurt a.M.: Fischer.
- Bücher, Karl (1898): Arbeit und Rhythmus. 3. erw. Aufl., Leipzig: Teubner.
- Clark, Jon (1984): Bruno Schönlank und die Arbeitersprechchor-Bewegung, Schriften des Fritz-Hüser-Instituts für deutsche und ausländische Arbeiterliteratur der Stadt Dortmund, Köln: Prometheus.
- Engelhardt, Viktor (1925): An der Wende der Zeitalters. Individualistische oder sozialistische Kultur? Berlin: Arbeiterjugend-Verlag.
- Fischer-Lichte, Erika (1993): Kurze Geschichte des deutschen Theaters, Tübingen: Narr.
- Gleisner, Martin (1928): Tanz für Alle. Von der Gymnastik zum Gemeinschaftstanz, Leipzig: Hesse und Becker.
- Guilbert, Laure (2000): Danser avec le IIIe Reich. Les danseurs modernes sous nazisme, Paris: Complexe.
- Guttmann, Wilhelm (1990): Worker's Culture in Weimar Germany. Between Tradition and Commitment, New York: Berg.
- Hardt, Yvonne (2004): Politische Körper: Ausdruckstanz, Choreographien des Protests und die Arbeiterkulturbewegung in der Weimarer Republik, Münster: Lit.
- Hartig, Valtin (1924): „Über die Möglichkeit proletarischer Kunst“. Kulturwille 1 (Heft 1), S. 1f.
- Heuschele, Otto (1923): „Der Tanz als Befreier“. Die Schönheit 19, S. 31f.
- Jockel, Nils/Stöckemann, Patricia (1989): Flugkraft in goldene Ferne... Bühnentanz in Hamburg seit 1900, Hamburg: Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg.
- Kant, Marion (2003): „Annäherung und Kollaboration. Tanz und Weltanschauung im ‚Dritten Reich‘“. tanz-journal 3, S. 13-23.
- Koch, Adolf (1928): „Arbeitergymnastik“. Kulturwille 5 (Heft 1), S. 5.

- Laban, Rudolf v. (1920): *Welt des Tänzers. Fünf Gedankenreigen*, Stuttgart: Seifert.
- Laban, Rudolf v. (1926): *Choreographie*, Jena: Diederichs.
- Langewiesch, Dieter (1984): „Die Arbeitswelt in den Zukunftsentwürfen des Weimarer Kultursozialismus“. In: Albrecht Lehmann (Hg.), *Studien zur Arbeiterkultur*, Münster, S. 41-58.
- Lewitan, Joseph (1931): „Tanzgruppe Hans Weidt“. *Der Tanz* 4 (Heft 12), S. 16.
- Lewitan, Joseph (1932): „Der Bankrott: Einige Worte über Formlosigkeit und Geistlosigkeit“. *Der Tanz* 5 (Heft 6), S. 5.
- Lichtenstädter, Ilse (1926): „Die Aufgabe der Gymnastik im Rahmen der sozialen Frauenarbeit“. *Gymnastik. Monatszeitschrift und Mitteilungsblatt des deutschen Gymnastikbundes* (Heft 1), S. 16ff.
- Loupe, Laurance (1996): „Der Körper und das Unsichtbare“. In: Karin Adelsbach/Andrea Firmenich (Hg.): *Tanz in der Moderne. Von Matisse bis Schlemmer*, Köln: Wienand, S. 271.
- Müller, Hedwig/Stöckemann, Patricia (1993): „...jeder Mensch ist ein Tänzer“. *Ausdruckstanz in Deutschland zwischen 1900 und 1945*, Gießen: Anabas-Verlag.
- Nietzsche, Friedrich (1968): „Also Sprach Zarathustra“. In: Ders.: *Werke. Kritische Gesamtausgabe*, hg. von Giorgio Colli; Mazzino Montinari, Band 1, Berlin: De Gruyter.
- Shikowski, John (1924): „Der neue Tanz und die Massenkultur der Zukunft“. *Kulturwille* 1 (Heft 2), S. 22.
- Siemsen, Anna (1927): *Politische Kunst und Kunstpolitik*, Berlin: Laub.
- Tanz für ein besseres Leben* (1988). *Der Rote Tänzer Jean Weidt*. Fernsehdokumentation von Petra Weisenburger and Jean-Louis Sonzogni, Paris/Köln.
- Weidt, Jean/Reinisch, Marion (1984): *Auf der Großen Straße. Jean Weidts Erinnerungen*. Nach Tonbandprotokollen, Berlin.
- Weidt, Jean (1968): *Der rote Tänzer. Ein Lebensbericht*. Berlin: Henschel.
- Zimmermann, Otto (1928): „Gymnastik und Tanz vom Standpunkt des Arbeiters“. *Kulturwille* 5 (Heft 1), S. 3-5.