

DRESDNER

HEFTE

95

Beiträge zur Kulturgeschichte



Sprache des Körpers  
Tanz in Dresden





»Der Dompteur«, Tanzensemble der Semperoper  
(Harmann, Harz, Schwab & Binke), Foto: E. Döring 1981



# Sprache des Körpers Tanz in Dresden

Dresdner Hefte

26. Jahrgang, Heft 95, 9/2008

Herausgegeben vom

Dresdner Geschichtsverein e.V.

Gesamtredaktion

Hans-Peter Lühr



## Inhalt

---

- |   |   |
|---|---|
| <p>3 Vorbemerkung</p> <p>4 Angela Rannow<br/>Tanz am Hof von August dem Starken</p> <p>15 Volker Helas<br/>Dresdner Ballhauskultur um 1900</p> <p>23 Christine Straumer<br/>Wie alles begann – das Festspielhaus<br/>Hellerau 1910–1914</p> <p>33 Ralf Stabel<br/>Berühmte Akteure der Dresdner<br/>Tanzmoderne</p> <p>44 Jason Beechey<br/>Palucca Schule Dresden –<br/>Innovative Gründungsideen als Basis für<br/>einen zeitgenössischen Ort der Tanzwelt</p> <p>53 Hans-Ulrich Lehmann<br/>Dresdner Ausdruckstanz<br/>und bildende Kunst</p> <p>62 Adi Luick<br/>Zwei Jahrhunderte Bühnentanz in Dresden</p> <p>72 Genia Bleier<br/>Vom Schwof bis zum Semperoperball.<br/>Gesellschaftstanz in Dresden seit 1945</p> | <p>81 Gabriele Gorgas/Hanne Wandtke<br/>Provokant aufgetaucht aus dem Dunst des<br/>Elbtals. Dresdner Gegenszenen des Tanzes<br/>in der DDR</p> <p>89 Gabriele Gorgas<br/>»Man rennt darauf zu und ist hoffnungs-<br/>voll« – die freie Tanzszene in Dresden</p> <p>97 Neuerscheinungen zur Dresden-Literatur</p> <p>100 Gesamtverzeichnis Dresdner Hefte</p> <p>103 Autorenverzeichnis</p> <p>103 Bildnachweis/Fotonachweis</p> <p>104 Impressum</p> |
|---|---|



## Vorbemerkung

Tanz in Dresden – um 1900 war das eine harmlose Veranstaltung und ein Massenvergnügen zumal. Gesellschaftstanz wurde in allen Schichten gepflegt von den Adelsbällen bei Hofe über die Vereinsbälle des »besseren Bürgertums« bis zum Schwof des einfachen Mannes (dem das oft einziges Vergnügen war). Über 120 Ballhäuser hat es einmal in Dresden gegeben, sie waren gut gefüllt. Dagegen nahm sich, was auf der Bühne geschah, nicht nur quantitativ bescheiden aus: Oper und Schauspiel bedienten sich noch immer des Balletts bevorzugt als Pausenfüller und erst nach 1900 folgte auf Angebote wie »Der hüpfende Freier« einmal Tschaikowskys »Schwanensee«.

Wie ein Elementarereignis muss gewirkt haben, was dann im November 1919 im Saal der Kaufmannschaft von der jungen Mary Wigman an völlig neuen tänzerischen Mitteln präsentiert wurde und was als »Ausdruckstanz« die Welt eroberte. Ihr künstlerischer Beginn lag in Hellerau im Institut für Rhythmische Gymnastik von Emile Jaques-Dalcroze. 1910 hatte der Schweizer Musikpädagoge im Festspielhaus mit seinem ganzheitlichen Übungsprogramm »gegen die ärgerliche Neurasthenie unserer Zeit« begonnen – Bewegungstherapie würde man heute zu dem sagen, was damals die Symptomatik einer wilhelminisch verklemmten Gesellschaft meinte. Und nicht nur der Erfolg seiner in ganz Europa operierenden Schule gab seiner Diagnose Recht, sondern auch die Fernwirkung in der Kunst. Denn auf die Wigman folgten Marianne Vogelsang und Dore Hoyer und vor allem Gret Palucca, die wie keine sonst für eine ekstatische, glückhafte und scheinbar jede Schwerkraft besiegende Körperbefreiung stand. Als einzige Tanzhochschule Deutschlands hat ihr Institut inzwischen wieder europäische Strahlkraft gewonnen.

Wer die Szene kennt, weiß, wie der avantgardistische Start ein ganzes Jahrhundert geprägt hat. Dezidiert nahmen Arila Siegert und Hanne Wandtke – wichtige Tänzerinnen der achtziger Jahre – Bezug auf die frühen Bildfindungen und bezogen aus deren energischer Unbedingtheit die künstlerische Kraft, einer anders neurotisierten Gesellschaft namens DDR eigene expressive Gegenwelten vor die Augen zu halten. Höchst individuell präsentiert sich dann erst recht die Tanzszene der letzten 20 Jahre. Ein gemeinsamer Nenner ist kaum noch zu finden zwischen TIF und Kleiner Szene, Projekttheater und jenem Hellerau, das z. Zt. sein Wiedererwachen probt und mit The Forsythe Company und DEREWO allerdings Tanz und Performance allererster Güte an sich gebunden hat.

Gesagt sein soll damit, was dieses Heft im Einzelnen erzählt: Tanz als ein künstlerisches Medium hat in Dresden außerordentliche Traditionen und eine bis heute nachwirkende Intensität. Dieses Heft rührt die Trommel für eine große Faszination.

Hans-Peter Lühr



## Tanz am Hofe von August dem Starken

»Jedermann weiß, dass ein junger Edelmann zu seiner Vervollkommnung Reiten, Fechten und Tanzen lernen muss. Die erste Fähigkeit erhöht seine Gewandtheit, die zweite seinen Mut und die dritte seine Anmut und seine Stimmung. Jede dieser Übungen ist zur passenden Zeit nützlich. Man kann sagen, dass sie von gleichem Wert sind, da Mars nicht weniger Kriegsgott ist, wenn er am Busen der Venus ruht, als wenn er in Schlachten donnert.«<sup>1</sup> Diese Feststellung Saint-Huberts aus dem Jahr 1641 sollte sich auch für den späteren Kurfürsten Friedrich August I. und polnischen König August II. als erstaunlich zutreffend erweisen.

Friedrich August wurde am 12. Mai 1670 geboren. Er verbrachte seine Kindheit bei seinem Großvater Kurfürst Johann Georg II., der Sachsen seit 1656 regierte. Johann Georg II. betrieb eine Landespolitik, die auf ein rasches Wirtschaftswachstum ausgerichtet war. Frieden, Rechtssicherheit und wirtschaftliche Stabilität begünstigten die Wiederbelebung der hochkultivierten Festkultur, die sich seit der Regierung von Kurfürst August (1526–1586) am sächsischen Hof entwickelt hatte. Johann Georg II. vergrößerte den Hofstaat, unternahm mit illustrem Gefolge aufwendige Reisen und veranstaltete glamouröse Lustbarkeiten. Sie fanden zunächst im Dresdner Schloss, insbesondere im Redoutensaal, *en plein air* bzw. zu Wasser statt. Seit 1667 eröffnete das erste Hoftheater (Komödienhaus), das 2000 Zuschauern Platz bot, ungeahnte Möglichkeiten für die Entfaltung barocker Illusionierung. Die hier aufgeführten Ballette, Schauspiele, Singspiele und Opern machten Dresden als glanzvolle Theater- und Musikstadt weithin bekannt. Im Bereich der Musik folgte der kunstsinnige Kurfürst Johann Georg II. seiner Vorliebe für italienische Musiker, während sich die Hofhaltung insgesamt am »französischen Geschmack« orientierte. Das galt auch für den Tanz. Nachdem schon im Jahr 1620 der Dresdner Tanzmeister Gabriel Möhlich zur Ausbildung nach Paris geschickt worden war, stellte man ab 1642 französische Tanzmeister an, darunter Rimbaulté, François d'Olivet, Charles Dumesniel, Georg Bentley, Jacques Pilloy und François de la Marche.

Der zweitgeborene Sohn Johann Georgs III. erhielt eine gediegene Erziehung, zu der auch Reiten, Fechten, Tanzen und eine musikalische Unterweisung durch den Kapellmeister Christoph Bernhard gehörten. Wie andere Mitglieder des Hofes wirkte er in höfischen Theater- und Ballett-Aufführungen mit. So traten die jungen Kurprinzen während des Karnevals von 1677 in der Komödie »Der durchlauchtigste Gärtner« mit



August der Starke in  
 »Römer Habit«, Figur in Meißner  
 Porzellan, nach J. J. Kretschmar,  
 1714



»Maschinen« auf. Johann Georg IV. gab den Diener, während Friedrich August den Hanswurst spielte. 1678 fand am Dresdner Hofe die »Durchlauchtigste Zusammenkunft« statt. Diese vierwöchigen Fastnachtlustbarkeiten anlässlich des Treffens der Mitglieder der Albertinischen Linie des Hauses Wettin stellten alle bisherigen Festlichkeiten am Dresdner Hof in den Schatten und setzten Maßstäbe für die höfische Repräsentationskultur des Augusteischen Zeitalters (1694–1763). Die Solennitäten umfassten Gottesdienste, Ring- und Quintanrennen, Schießwettbewerbe, Jagden und Tierhetzen, Aufzüge, Maskeraden, Bankette, Ballette, Opernballette, Komödien, Tragödien, »Adelige Hochzeiten« und Tanzfeste. Ihre Besonderheit resultierte aus der außerordentlichen Vielfalt verschiedener Genres höfischer Divertissements und der Tatsache, dass sie erstmals durch



eine programmatische Leitidee miteinander verknüpft waren. Alle Vergnügungen ordneten sich der Vorstellung vom Einfluss der Gestirne sowie der sie personifizierenden olympischen Gottheiten auf die Geschicke der Menschen und Geschehnisse auf der Erde unter, darunter auch die »Musicalische Opera und Ballet von Wirckung der Sieben Planeten«.

Friedrich August I. war der erste sächsische Fürst, der sich auf Grand Tour begab. In Paris hielt er sich vom Sommer bis Herbst 1687 und erneut Anfang 1688 auf. Das erwies sich als folgenreich, denn »französische Sitte und Kunst behielt unter seiner Regierung immer das Uebergewicht.«<sup>2</sup> Im Verzeichnis seiner Ausgaben findet sich u. a. ein Posten für einen Tanzmeister. »In Paris entzückten ihn außer den dramatischen Meisterwerken Corneille's, Racine's, Moliere's u. a. die Opern Lully's und die zu jener Zeit dort im Schwunge stehenden Ballets, Divertissements und derartige Kinder der Mode und der Unterhaltung.«<sup>3</sup>

In Frankreich vollzogen sich gerade bahnbrechende Entwicklungen, die für die Entwicklung des abendländischen Theatertanzes bis heute von entscheidender Bedeutung sind. In den ersten Jahren der Regierungszeit Ludwig XIV. (1643–1715) wurde mit einer strikten sozialen Hierarchisierung und der Orientierung auf die Prinzipien der Geometrisierung und Verfeinerung (*noblesse, air, balance, grâce*) ein kulturelles Muster entworfen, das auch im 18. Jahrhundert an den Höfen Europas verbindliche Gültigkeit haben sollte. Tanz – als theatraler und geselliger Tanz – bildete seit der Herrschaft des Königs Heinrich III. (Regierungszeit 1574–1589) einen integralen Bestandteil der Repräsentationskultur des französischen Hofes. Ludwig XIV. debütierte 1651 im *Ballet de Cassandre*. Zwei Jahre später tanzte er im *Ballet royal de la Nuit* als Apollon in einem opulenten Kostüm, mit vergoldeter Haartracht und einer Strahlenmaske, die die aufgehende Sonne symbolisierte. Dieser sensationelle Auftritt des Königs trug entscheidend zu seiner Inszenierung als Sonnenkönig bei.

In den folgenden Jahren entstand eine Vielzahl von Hofballetten, die auf unmissverständliche Weise den Imperativ der Schönheit und der Macht des Königs verkörperten. Diesem Ziel entsprach auch die Gründung der Académie Royale de Danse im Jahr 1661. Die Mitglieder der Académie befassten sich mit der Kodifizierung der Tanzbewegungen, der Kontrolle (bzw. Zensur) neuer Ballette und ihrer Konservierung. Dabei zielte die Académie auf die exakte Festlegung universell erkennbarer Regeln für den Tanz und die Bestimmung schöner Tanzbewegungen (*belle danse*). Sie entwickelte einen Bewegungskanon, der alles Regelmäßige, Geometrische und Symmetrische betonte und das Tanzideal auf die Schönheit der Form, des Formalen bzw. Virtuosen festlegte. Dabei wurden vorrangig die Schritte des barocken Hoftanzen weiterentwickelt, was zu einer deutlichen Entfernung von »natürlicher« Bewegung führte. Damit ging der rigorose Versuch der Idealisierung des Körpers einher, der so schön und so künstlich sein sollte wie ein klassischer Vers. Gleichzeitig trug die Gründung der Akademie entscheidend zur Professionalisierung des Theatertanzes in Europa bei. Von nun an führten speziell ausgebildete Tänzer ihre Kunst auf festen Bühnen auf. Ab 1681 wurden weibliche Rollen nicht länger *en travesti* gegeben. Für höhergestellte Persönlichkeiten galt es bald als





Spanisches Liebespaar, Kavalier und Dame beim höfischen Tanz, Figur in Meißner Porzellan, J.J. Kaendler, 1741

unschicklich, sich öffentlich auf der Bühne zu präsentieren. In nur wenigen Jahren gelang es der französischen Hofkultur, ein abgerundetes, »klassisches« Regelsystem für das Ballett zu etablieren, das eine professionelle und damit extrem gut kontrollierbare Betreuung verlangte. Die Tanzkunst spielte jedoch nicht nur im Hofballett und Ballsaal eine bedeutende Rolle. In den 1670er Jahren entstanden neue Theatergenres in Frankreich, darunter das *Comédie-ballet*, die *Tragédie-lyrique* (bzw. französische Nationaloper) und die *Opéra-ballets*, wobei eine strikte Abgrenzung von Opern, Opernballetten, Balletten und Divertissements nicht immer möglich ist. Mit der *Commedia dell'Arte*, der italienischen Stegreifkomödie, erfreute sich eine weitere, deutlich körperbezogene Theaterform großer Beliebtheit an den europäischen Höfen.

Friedrich August trat seine Herrschaft als Kurfürst von Sachsen zur Jahresmitte 1694 an. Zur wirkungsvollen Demonstration seiner Machtansprüche entfaltete er in Elbflorenz eine legendäre Pracht, die sich durchaus mit der des französischen Hofes messen konnte.



Friedrich August I. bevorzugte französische Kunst und Architektur, französisches Schauspiel und Ballett. Kurz nach seinem Amtsantritt am 5. September 1694 entließ Kurfürst Friedrich August zunächst alle beim Theater angestellten Italiener. »Außer den zur Kapelle gehörenden Kapellmeistern, deutschen Sängern, Instrumentisten u.a. wurden nur noch der Tanzmeister Charles Dusmeniel sowie das Personal beibehalten, welches zu Instandhaltung des Opernhauses und der Theatergarderobe nothwendig war.«<sup>4</sup> Charles Dusmeniel hatte für die Ballette zu sorgen und Kammer-, Jagd- und Silberpagen im Tanzen zu unterrichten. Die Praxis, französische Tanzkünstler zu »importieren«, wurde am Dresdner Hof auch im 18. Jahrhundert beibehalten. »Zu laugnen ist es zwar nicht/daß auch Teutschland manchen guten Maître hat, hingegen sind sie so rar/als die weißen Raben/und ich glaube man könnte über zwey biß drey nicht finden/welche aber doch ihre Geschicklichkeit aus Franckreich/und von Frantzösischen Maîtres geholet.«<sup>5</sup> Tanzmeister wie Samuel Behr, Johann Pasch oder Gottfried Taubert trugen mit ihren tänzerischen Unterweisungen, Choreografien und Tanztraktaten zur Verbreitung der französischen Tanzkunst in Deutschland bei. 1717 veröffentlichte Georg Taubert, der in Leipzig und Dresden wirkte, mit seinem über 1000 Seiten umfassenden Tanzkompendium *Rechtschaffener Tanzmeister oder gruendliche Erklärung der Frantzösischen Tantz-Kunst* eine deutsche Übersetzung von Raoul Feuillet's *Chorégraphie* in Leipzig.

Der Dresdner Hofadel war zur Aufwartung bei den ausschweifenden Festlichkeiten des Hofes verpflichtet. Das schloss das gesellige Tanzen der Hofgesellschaft ein, wobei der königliche Hofstaat im »engeren Sinne« während der Amtszeit Augusts des Starken über 460 Personen umfasste. In der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts löste das Menuett die Courante als zentrale Tanzform ab; etwa zeitgleich begann der Aufstieg der *Contredanse*. Alle Anwesenden mussten in der Lage sein, die aktuellen, immer raffinierteren Tänze zu tanzen. Die Teilhabe an der Festkultur des sächsischen Hofes war keineswegs nur vergnüglich und ehrenvoll, sondern kostspielig und disziplinierend.

Auch in Dresden wandelte sich die Hofgesellschaft angesichts der Professionalisierung von Tanz und Theater nun von Akteuren in Zuschauer. Anlässlich der »glücklichen Rückkehr« Friedrich Augusts aus der »ungarischen Campagne« wurde am 16. Februar 1696 das Ballet »Musenfest« zur Feier der Rückkehr des Kurfürsten inszeniert. Es tanzten die Damen und Herren des Hofes, doch war dabei »eine wesentliche Aenderung zu bemerken: die »Allerhöchsten Herrschaften« waren nämlich nicht mehr persönlich betheilt.«<sup>6</sup> Welche Rolle die »starke« Leibesfülle Augusts für den Rückzug vom Tanz spielte, muss Spekulation bleiben. Sein höchstes Gewicht von 121,4 kg bei einer Größe von 1,76 m erreichte er erst 1712. Der französische Tanzmeister Louis Bonin, dessen Bruder als Tanzmeister am Dresdner Hofe wirkte, attestierte August sehr gute Tanzkünste: »Es hat aber Teutschland nicht nur solche Künstler geboren/welche hauptsächlich von dem Tanzen sich ernehret/und Profession davon gemacht/sondern es finden sich auch große Potentaten/Könige und Fürsten/die noch wol mit manchem guten Maître anbinden könnten/wo es nur der Wolstand erlaubete/unterdessen bleibet ihnen doch der Ruhm/welcher um so viel desto größer seyn muß/weilen es Personen/welche diese Übung als ein galantes Exercitium getrieben. Seine Majestät/der König Augustus in Polen/dürfte noch



Ludwig XIV. als Roi Soleil im  
Ballet de Nuit



vielen Maîtres aufzuraten geben/indeme man ihn/einen der Vollkommensten in diesem Exercitio, preisen muß.«<sup>7</sup> Friedrich August I. wurde am 15. September 1697 in Krakau zum König von Polen gekrönt. Durch zentrale Behörden wie das Geheime Kabinett und das Oberrechnungskollegium versuchte der Kurfürst-König, den Einfluss der Stände zu begrenzen und absolutistische Regierungsformen einzuführen. Mit dem Erwerb der polnischen Krone erhöhte sich die außenpolitische Bedeutung des Kurfürstentums Sachsen beträchtlich. Der sächsische Hof entfaltete von nun an eine noch aufwendigere

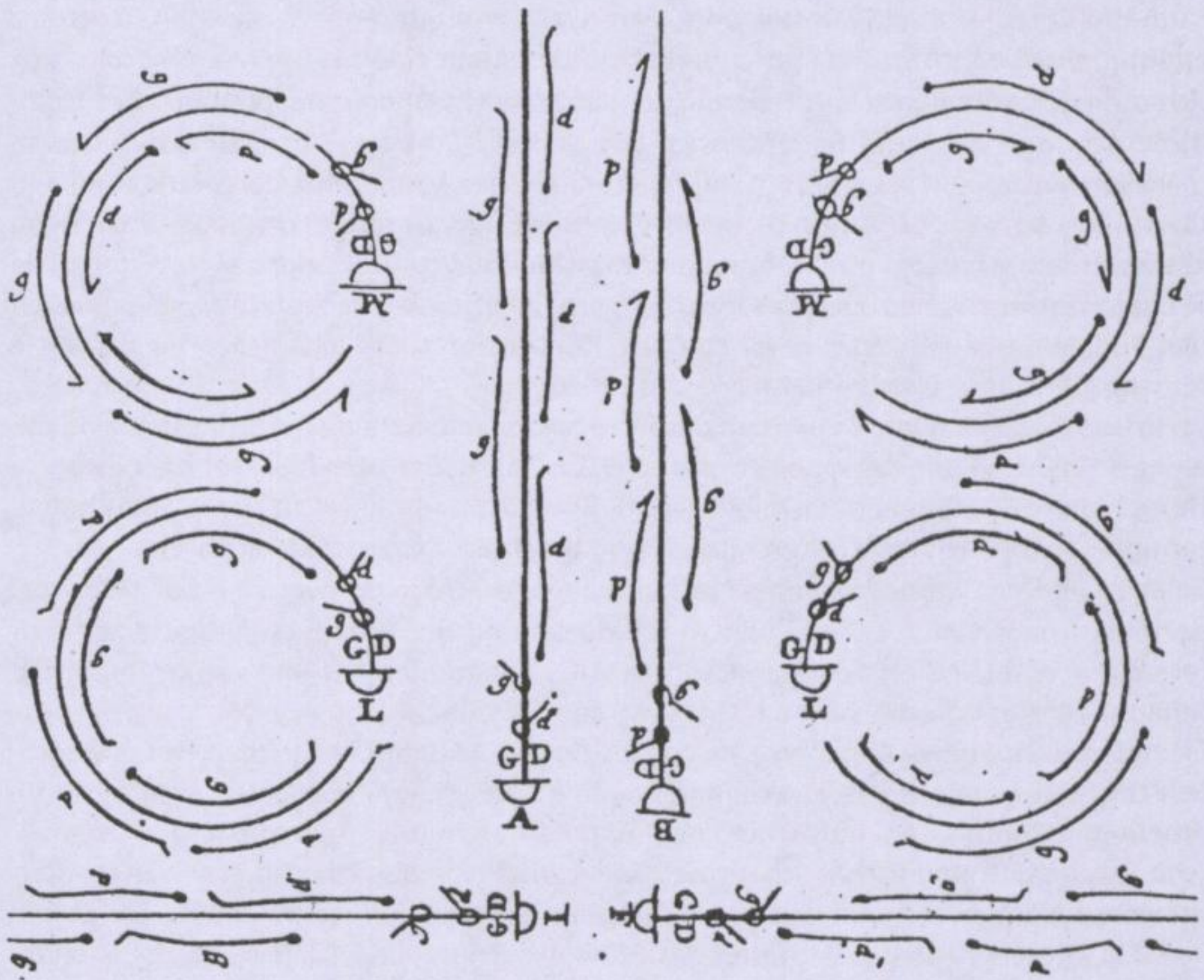


Hofhaltung. Nahezu alle Künste sowie die mit der Hofhaltung verbundenen Gewerke erlebten einen enormen Aufschwung. Die Wunderkammern Augusts des Starken füllten sich mit frappanten Gemälden, Skulpturen, Porzellanen und anderen kunsthandwerklichen Meisterwerken aus sächsischer Fertigung und aller Welt.

Im Zuge des Übertritts Friedrich Augusts II. zum katholischen Glauben entstanden die Churfürstliche Sächsische Capell- und Kammer Musique und die Protestantische Hofkirchenmusik. Ab 1697 wirkte Angelo Constantini als Arrangeur und Comissionair in Theaterangelegenheiten bei Hofe. Er engagierte eine Truppe französischer Schauspieler und Tänzer. Dazu gehörten ein Direktor, 13 Schauspieler und Sänger, 18 Schauspielerinnen und Sängerinnen, 8 Tänzer und 7 Tänzerinnen, 3 Musiker, 11 Personen für die verschiedenen Gewerke wie Maske, Kostüm sowie Bühnenmaschinerie einschließlich eines Kochs sowie 32 zur Familie und Dienerschaft dieser Leute gehörende Personen. Hinzu kam der damals berühmte Tänzer Louis de Poitier, der später auch als Ballettmeister und Tanzlehrer der Pagen und ab 1704 als Lehrer des Kurprinzen wirkte. Mit der Belagerung von Riga löste August der Starke im Jahr 1700 den Nordischen Krieg aus, der sich überwiegend auf polnischem Territorium abspielen sollte. Deshalb hielt sich Friedrich August I. in dieser Zeit nur selten in Dresden auf und auch die neu engagierten Schauspieler und Tänzer gaben nur in Krakau und Warschau Vorstellungen. Offenbar erfolgte die Auszahlung ihrer Gehälter so sporadisch, dass sie 1701 um Entlassung baten. Seit dem Karneval von 1705 spielte die Truppe dann wieder in Dresden, wurde jedoch erneut entlassen. Nur Louis de Poitier verblieb am Dresdner Hof. 1706 besetzten schwedische Truppen Sachsen. Zu den harten Bedingungen des Friedensvertrags von Altranstädt gehörte auch der Verzicht Augusts des Starken auf die polnische Krone. Zu Ostern 1707 wurden sämtliche Mitglieder der Hofkapelle zunächst entlassen. Kapellmeister Johann Chr. Schmidt und die Instrumentalisten, offenbar auch die Tänzer, wurden später wieder engagiert.

Ab 1708 erfolgte der Umbau des Opernhauses am Taschenberg zur katholischen Kapelle. Von nun an waren die Kapellmusiker bei der Kirche angestellt. Im selben Jahr engagierte der König selbst eine neue, jedoch deutlich kleinere Gesellschaft französischer Sänger, Tänzer und Schauspieler. Sie umfasste den Direktor Le Villedieu, sieben Herren, sechs Damen, vier Violinisten, einen Dekorateur und einen Souffleur, die auch in Leipzig spielen durften. Ein Jahr später wurde Kammerherr Baron Johann Sigismund von Mordax zum Intendanten der Musik und *Directeur des Plaisirs* erhoben. Damit standen alle Mitglieder der Hofkapelle, Sänger, Schauspieler und Tänzer unter seiner Verwaltung. Ihre Anzahl wurde in der Folge wieder deutlich verstärkt. Namentlich das Ballett erfreute sich der Gunst des Königs. Auf direktes Betreiben Augusts des Starken kam 1709 die Tänzerin Duparc nach Dresden, die er in Belgien entdeckt hatte. Ihr Ehemann, Charles Duparc, wurde 1714 zum Ballettmeister ernannt. Tänzerinnen bezauberten August offenbar nicht nur mit ihren darstellerischen Reizen. Henriette Rénard gebar ihm 1707 die Tochter Anna Cathérina. August legitimierte sie und erhob seine spätere Lieblingstochter zur Gräfin Orczelska.





Tanznotation von Raoul Feuillet (Ausschnitt)

Von Mai bis Juni 1709 richtete man außergewöhnliche Festlichkeiten anlässlich des Besuchs von König Friedrich IV. von Dänemark aus, darunter Theater, Komödien, französische und italienische Opern, Ballette und Repräsentationen. Dazu gehörten z. B. das Divertissement bzw. Opéra-Ballet »Le Théâtre de Plaisier« nach einem Libretto von Angelo Constantini zur Musik von Kapellmeister Johann Chr. Schmidt und Choreografie des Ballettmeisters Louis de Poitier und die italienische Oper »Gl'Amore di Circe con Ulisse« mit Versen von Giovanni Ancioni, Musik von Carlo Badia und Balletten von Louis de Potier, Dekorationen von Franscesco Bolognesi sowie einer Maschinerie von Pompeo Aldrobandini.

Im Jahr 1709 errang August der Starke die polnische Königskrone wieder. Die Erhebung der Generalkonsumtions-Akzise trug erheblich zur Konsolidierung des sächsischen Finanzwesens und der Macht des Kurfürst-Königs bei. Vermutlich auf Drängen seines Sohnes veranlasste August der Starke im Jahr 1717 die Neugründung der italienischen Oper. Man engagierte herausragende Künstler, darunter der venezianische Komponist



Antonio Lotti als Kapellmeister und seine viel gerühmte Frau Santa Stella Lotti als 1. Sopranistin. Mit Antonio Lotti – und ab 1731 Johann Adolf Hasse – entwickelte sich Dresden nun zum deutschen Zentrum der italienischen Oper in neapolitanischer Tradition. Anfangs wurde im Redoutensaal des Schlosses auf einer provisorischen Bühne gespielt. Am 25. Oktober 1717 fand die Premiere des Melodrama pastorale »Giove in Argo« mit Versen von Antonio Luchini zur Musik von Antonio Lotti und Tänzen von Ballettmeister Duparc in Dekoration und Maschinerie von Alessandro Mauro statt. Wie französische enthielten auch italienische Opern Balletteinlagen. Sie wurden gewöhnlich am Ende eines jeden Aktes getanzt. Diese Konvention sollte in Dresden bis zur Mitte des 18. Jahrhunderts beibehalten werden.

In den folgenden Jahren wurden das französische und italienische Schauspiel und das Ballett finanziell und personell verstärkt. Dabei setzte der Dresdner Hof die bewährte Praxis fort, gut ausgebildete Talente aus Frankreich und Italien an den Hof zu holen. »Duparc hatte nach Paris reisen müssen und brachte 8 Tänzer und Tänzerinnen mit.«<sup>8</sup>

Während des Karnevals von 1718 kam die Oper »Ascanio overo gli odi delusi dal sangue« von Antonio Luchini und Antonio Lotti auf der Bühne im Redoutensaal zur Premiere, deren Ballets von Jean Baptiste Volumier komponiert und von Unterballettmeister Nicolas Corette choreografiert worden waren.

Aufgrund weiterer Engagements war ab August 1719 am sächsischen Hof ein hochkarätiges Künstlerensemble versammelt, wie es nur wenige europäische Hauptstädte aufweisen konnten. Es umfasste Kapell- und Kammermusik, italienische Oper, französische Sänger, französisches Schauspiel, Ballett, italienisches Schauspiel sowie Theatergewerke, Bühnenpersonal und Verwaltung mit einem Gesamtetat von 106 234 Talern und 16 Groschen. Dabei betrug das Budget der Kapelle 21 820 Taler, der Etat der italienischen Oper 43 636 Taler und 16 Groschen und der des Balletts 10 833 Taler. Zum Ballett gehörten Ballettmeister Duparc, Unterballettmeister Corette sowie zehn Tänzerinnen und zehn Tänzer. Die hohe Wertschätzung der Tänzer zeigt sich auch in der Höhe ihrer Besoldung. Ballettmeister Duparc und seine Frau sowie die Tänzer le Conte und Clement bezogen mit je 1000 Talern ähnlich hohe Gehälter wie Kapellmeister Johann Chr. Schmidt und Johann David Heinichen (1200 Taler). Das Salär der anderen Tänzer betrug zwischen 300 und 600 Talern.<sup>9</sup> Zum Vergleich: die Entlohnung eines Zimmerers oder Maurers beim Bau der Dresdner Oper im Jahr 1719 betrug etwa 50 Taler jährlich. Mit den üppigen Feierlichkeiten anlässlich der Vermählung des Kurprinzen Friedrich August mit Maria Josepha, Erzherzogin von Österreich, fand im September 1719 die barocke Festkultur am Hofe Augusts des Starken ihren Höhepunkt. Sie knüpften thematisch an die Planeten-Lustbarkeiten an, die August als Kind am Hofe Johann Georgs II. erlebt hatte. Der heiratpolitische Coup bot Grund genug, um das vernachlässigte Baugeschehen am Zwinger erneut zu beleben, das 1710 begonnen hatte. Ab 1718 erhielt er seine spiegelsymmetrische Gestalt, wodurch ein raffiniertes barockes Theater entstand. Als Gesamtanlage wirkte der Zwinger wie ein Festsaal unter freiem Himmel, im Inneren bot er Raum für Bälle und intime Feste. Die vierwöchigen Lustbarkeiten wurden einschließlich der spektakulären Anreise des Brautpaares bis ins kleinste Detail geplant. Sie



umfassten Theater- und Opernaufführungen, Jagden, Umzüge, Feuerwerke, Fahrten auf der Elbe, Divertissements und Bälle und zogen Tausende Schaulustige an. Der Festzyklus begann am 3. September 1719 mit einem Te Deum in der katholischen Hofkirche. Am selben Tag erfolgte die spektakuläre Eröffnung des neuen Opernhauses mit der bereits aufgeführten Oper »Giove in Argo« von Antonio Lotti. Der phänomenale Bau fasste 1800 bis 2000 Zuschauer und verfügte über eine der größten Bühnen Europas.

Am 13. September 1719 fand hier die Premiere der dreiaktigen Oper »Teofane« von Carlo Pallavicini und Antonio Lotti mit Balletten von Duparc zur Musik von Jean Bapiste Volumier statt. »Am Ende der Oper verwandelt sich die Bühne in Hymen's Tempel, in welchem nun Germania (Coralli) die glückliche Vereinigung Oesterreichs und Sachsens besang.«<sup>10</sup> An alle Opernaufführungen des Festzyklus, darunter mehrere Vorstellungen von »Teofane« und »Ascanio«, schlossen sich in der Regel glänzende Bälle an.

Den Auftakt der »7 Planetenlustbarkeiten« bildete ein Sonnenfest im Japanischen Palais, wo den Zuschauern eine Wolke mit den Figuren von Sonne und den Planeten erschien. Es folgten ein Jupiterfest mit Caroussel der vier Elemente und ein Dianenfest mit einer Jagd auf der Altdresdner Wiese. Das von Jean Poisson arrangierte Mercuriusfest im Zwinger bestand aus einer »Wirthschaft aller Nationen« und einer Messe, wobei die Prozession der Festteilnehmer mit einem Ballett endete, in dem Merkur, die Musik, Architektur, Malerei und Bildhauerkunst auftraten. Beim Venus- oder Damenfest im Großen Garten gab man das französische Divertissement »Les Quatres Saisons« von Jean Poisson zur Musik von Kapellmeister Johann Christian Schmidt, das Sologesänge, Chöre und Ballets von Maître Duparc enthielt. In diesem Divertissement traten 51 Mitglieder der Hofgesellschaft auf. Ein Saturnusfest mit Jagd im Plauenschen Grund schloss die üppigen Planetenlustbarkeiten ab.

1721 endete mit dem Frieden von Nystadt der Nordische Krieg. Im selben Jahr wurde die italienische Oper aufgelöst. Die Schauspieler spielten nun abwechselnd in Dresden und Warschau. In der Regel begleiteten die Kapelle, das italienische Schauspiel und nur ein Teil des französischen Balletts und Schauspiels den König nach Polen, da auch in Dresden am kurprinzlichen Hofe gespielt werden sollte. »Französischer Kunstgeschmack hatte nun entschieden wieder den Vorzug am sächsischen Hofe errungen. Das Repertoire der Franzosen bestand aus den besten Stücken der beliebtesten französischen dramatischen Dichter und den uns von früher her bekannten Ballets, Divertissements und dergleichen Modekindern.«<sup>11</sup> Neue Divertissements schuf u. a. Jean Poisson zur Musik von Louis André mit Balletten von Jean Favier, der seit 1719 in Dresden als Tänzer engagiert war und nach Duparcs Tod 1722 neuer Ballettmeister bei Hofe wurde.

Ab 1725 engagierte man wieder italienische Sänger. 1731 kamen der in Italien hoch geschätzte junge Komponist Johann Adolf Hasse und seine Frau, die umjubelte Sängerin Faustina, zu einem Gastspiel nach Dresden, wo sie mit dem *Dramma per musica* »Cleofide« einen enormen Erfolg errangen. Es schloss drei Ballette von Jean Favier ein, »welche von Matrosen, Indianern und Bacchanten an den Aktschlüssen getanzt wurden.«<sup>12</sup> Mit der Orientierung am zeitgenössischen Tanz Frankreichs erwies sich der Dresdner Hof auf der Höhe der Zeit. Er leistete sich ein Ballett mit Ballettmeister und bis zu



20 Tänzern und einem beträchtlichen Etat.<sup>13</sup> Man »importierte« französische Theater- und Tanzexpertise einschließlich französischer Tanzkünstler, um dann eigene Werke zu schaffen.

Die Tanzkunst bildete einen integralen Bestandteil der theatralen Genres, die am Dresdner Hof gepflegt wurden. Auch das gesellige Tanzen des Hofstaats blieb ein wirkungsvoller Bestandteil glamouröser höfischer Prachtentfaltung in Dresden. Dennoch war Tanz während der Herrschaft August des Starken wie unter Kurfürst Johann Georg II. nur eine Facette in einem ganzen Arsenal theatraler Raffinessen der Representatio Majestatis. Das änderte sich erst unter Friedrich August II., der insbesondere Hofmusik und Hofoper zur visuellen Inszenierung seiner Macht förderte. Ballett und Tanz spielten eine unverzichtbare Rolle am Hofe Augusts des Starken – sicher nicht, wenn am Busen der Venus geruht wurde, aber manchmal auch dann, wenn andernorts Schlachtenlärm donnerte.

#### Anmerkungen

- 1 Saint-Hubert: *La Manière de composer et faire réussir les ballets*, Paris 1641, zitiert nach: Cohen, Selma Jeanne (Hg.): *Dance as Theatre art*, Princeton, <sup>2</sup>1992, Übersetzung: A. Rannow.
- 2 Moritz Fürstenau, *Zur Geschichte der Musik und des Theaters am Hofe zu Dresden*, Leipzig 1979, Fotomechanischer Nachdruck der zweibändigen Originalausgabe Dresden 1861–1862, hg. Von Wolfgang Reich, Bd. II, 5, hg. Von Wolfgang Reich, Bd. II, 5
- 3 Moritz Fürstenau, a.a.O., Bd. II, 4/5
- 4 Moritz Fürstenau, a.a.O., Bd. II, 8
- 5 Louis Bonin: *Die Neueste Art zur Galanten und Theatralischen Tantz = Kunst*, Frankfurt a. M./Leipzig 1712, u. Meletaon: *Von der Nutzbarkeit des Tantzens*, Frankfurt a. M./Leipzig 1713, Nachdruck: Berlin 1996, 73
- 6 Moritz Fürstenau, a.a.O., Bd. II, 10
- 7 Louis Bonin, a.a.O., 79/80
- 8 Moritz Fürstenau, Bd. II, 119
- 9 Moritz Fürstenau, II, 134–137 Kapellmeister Antonio Lotti und seine Frau erhielten 9975 Taler.
- 10 Moritz Fürstenau, II, 143
- 11 Moritz Fürstenau, II, 156
- 12 Moritz Fürstenau, II, 174
- 13 1733 betrug der Gesamtetat des Hofes für Musik und Theater 57 313 Taler, wobei Kapelle und Kammermusik einschließlich des Poeten und der Sänger 21 631 Taler, die französischen Sänger 3 268 Taler, das Ballett 11 520 Taler und das französische Schauspiel 13 683 Taler erhielten. Moritz Fürstenau, II, 179



Volker Helas

## Dresdner Ballhauskultur um 1900

In der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts vollzog sich in Mitteleuropa die industrielle Revolution. In den Städten wurden Arbeitskräfte gebraucht und eine gewaltige Binnenwanderung begann, es kam zu Landflucht. Der industrielle Aufschwung ließ die Städte expandieren. Dresden, die Hauptstadt des Königreichs Sachsen, war um 1900 die viertgrößte deutsche Stadt. Ihre Einwohnerzahl stieg zwischen 1849 und 1900 von 94 000 auf 548 000. Die Gesellschaft stellte sich auf die Anforderungen ein, welche aus den Arbeitermassen in den Städten erwuchs: auf Volkshygiene, Sozialfürsorge, Ausbildung, Verkehr und Unterhaltung. Wohnungen, Straßen, Fabriken, Kirchen, Vereinslokale usw. wurden in nie dagewesener Schnelligkeit errichtet. Doch die Menschen kamen in Städte, die ihnen fremd waren. Sie hatten ihre alte Heimat und ihre sozialen Bindungen aufgegeben. In der Fremde mussten sie sich nun an neue Berufe und andere Sitten gewöhnen und verloren mit dem Verlust des Vertrauten das Gefühl von Sicherheit und Geborgenheit. Das Wohnungselend war groß. Gleichwohl erhofften sich die Menschen von der Stadt ein besseres Leben und etwas mehr Freiheit, wozu auch freie Zeit zählte. Letzteres ersehnte man umso mehr, je fremder man sich fühlte.

Es gab verschiedene Wege, die Fremdheit vergessen zu machen, ein Ballhausbesuch war einer davon. Beim Tanzen vermochte man für kurze Zeit der Entfremdung zu begegnen, man erlebte Wärme, die aus sozialer Nähe erwächst. So verhielt es sich auch mit den Ritualen des Ballhausvergnügens, gaben sie doch den Besuchern jene schöne Illusion von Nähe und Sicherheit.

Die tägliche Arbeitszeit lag um 1900 bei zehn bis sechzehn Stunden, Sonntagsarbeit war weit verbreitet.<sup>1</sup> Der Achtstundentag wurde erst nach der Novemberrevolution 1918 eingeführt. Die knapp bemessene freie Zeit war folglich kostbar. Dennoch hatten die Arbeiter, Angestellten und Beamten um 1900 mehr Freizeit zur Verfügung, als es die Landbevölkerung je hatte. Auch Eisenbahn, Straßenbahn und Fahrrad erlaubten eine größere Mobilität, als man sie noch eine Generation früher gekannt hatte. Arbeitsfrei war nur der Sonntag und sonntäglicher Kirchenbesuch war im protestantischen Dresden keine Pflicht. Der Besuch von Sportveranstaltungen hatte sich noch nicht zu einem Massenvergnügen entwickelt. So wurden die Gaststätte, das Wirtshaus, die Eckkneipe und vor allem das Ballhaus zu jenen Orten, an denen sich der ärmere Teil des deutschen Volkes – und damals war das die überwiegende Mehrheit – nach seiner Arbeit





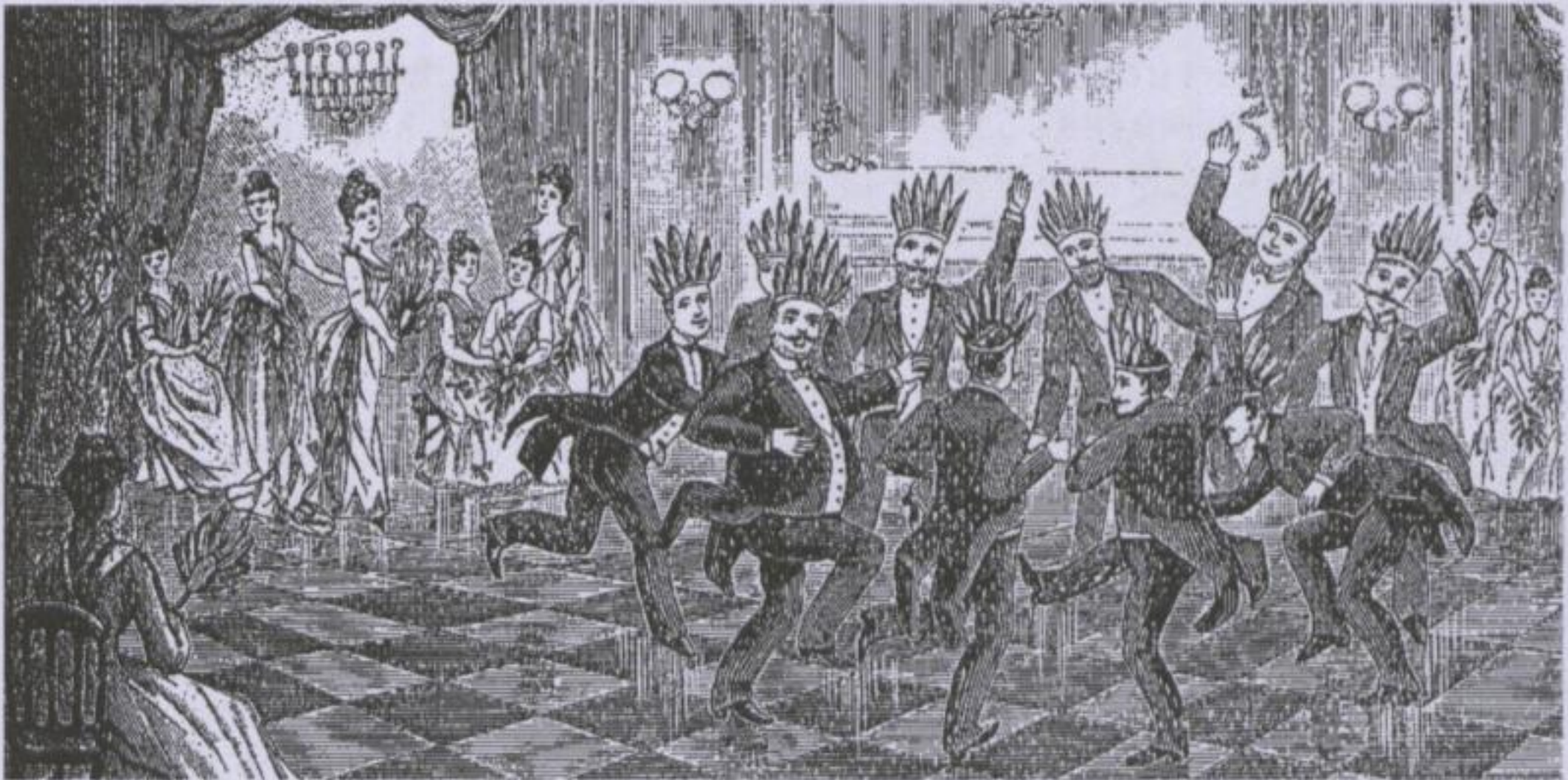
Tanzpaare um 1900

am liebsten aufhielt. Aber nur drei Abende in der Woche, sonnabends, sonntags und montags (dies nur im Stadtgebiet von Dresden) waren für öffentliche Tanzvergnügen reserviert.

### Das Vereinswesen

In den Städten waren mit der Urbanisierung viele Bräuche verschwunden, die an die alten sozialen Gruppen (Knecht und Magd, die Zünfte und Landsmannschaften) gebunden waren. An deren Stelle traten politische, religiöse und kulturelle Vereine. Die Ballsäle dienten während der Woche, wenn nicht getanzt werden durfte, größtenteils dem neuen Vereinsleben. Hier traf sich das Publikum zu Theateraufführungen, Konzerten und zu politischen Versammlungen. Hier wurden aber auch Basare und gewerbliche Ausstellungen veranstaltet mit Rassegeflügel- und Kunstblumenangebot, hier gab es Gesangsdarbietungen, akrobatische Sensationen, Varieté und schöngestige Vorträge. Die Namen von Dresdner Vereinen um 1890, auszugsweise dem Adressbuch entnommen, ergeben ein buntes Spektrum: Hausbesitzer-Verein, Turnverein, Barmherzigkeitsverein zur Glocke, Club vereinigter Barbier- und Friseurgehilfen, Deutscher Kriegerverein, dramatischer Verein Arteficia, Dresdner Dilettanten-Musiker-Verein, Dresdner Tonkünstlerverein, Humoristischer Verein Gemüthlichkeit, Kaufmännischer Verein Hansa, Kegelclub Sans-souci, Männergesangsverein Teutonia, Militärverein Kaiserliche Marine, Verein für Fortbildung der Arbeiter, Verein gegen den Missbrauch geistiger Getränke, Verein Volkswohl, Verein zur Hebung der Sittlichkeit usw., usw. Und den Abschluss von Vereinsfesten bildete sehr oft ein Ball.





Gesellschaftsspiel

### Ballvergügungen

Man macht sich kaum noch eine Vorstellung, wie wichtig öffentlicher Tanz um 1900 gewesen ist. In Dresden, seinen Vororten und den Dörfern am Stadtrand luden etwa 150 Ballsäle zum Tanze ein. Die Ballhäuser und Tanzsäle waren gewöhnlich einfach strukturierte Architekturen, die vor allem eine geräumige Tanzfläche und eine prachtvolle Raumdekoration besitzen mussten; die Außenarchitektur war meist unaufwendig.

Ballsaison war im Januar und Februar. Es gab öffentliche und private Bälle, Abonnentenbälle, Bauernbälle, Faschingsbälle, Hofbälle, Juristenbälle, Kinderbälle, Tanzstundenbälle, Wohltätigkeitsbälle – für jeden Anlass einen Ball. Wer keine Möglichkeit hatte, einen privaten Ball zu geben oder dorthin eingeladen zu werden, war auf den öffentlichen Tanzsaal angewiesen. Sein Besuch bedeutete, dass man es schon zu etwas gebracht hatte. Ein Glas Bier musste man ja wenigstens konsumieren und jeder Tanz musste bezahlt werden.

Oft war Armen der Ballbesuch verwehrt – nicht, weil er den Eintritt, das Tanzbändchen oder das Bier nicht hätte bezahlen können, sondern weil er keine »salonfähige« Kleidung besaß. Auf korrekte Kleidung wurde größter Wert gelegt, lag doch der Sinn eines Ballbesuchs auch darin, eine deutliche Grenze zur Alltagswelt zu ziehen. Festliche, saubere Kleidung förderte Selbstachtung, Würde und Wohlbefinden und war eine Voraussetzung für die Akzeptanz durch die anderen. Modische Kleidung war ein Statussymbol und die Kleidungsordnung war wie die Ballordnung form- und haltgebend, weil sie ein Gemeinschaftsgefühl förderte.

Nicht nur in besseren Kreisen wurden gern Uniformen getragen, dort aber waren die Herren ziemlich einheitlich nach der dezenten englischen Mode gekleidet, die Damen nach der Pariser. Ihnen boten die Bälle die schönste Gelegenheit, ihr Dekolleté und die Vermögenslage der Familie zur Schau zu stellen.



### Walzer, Menuett und Cotillon

Die bürgerliche Gesellschaft hatte ihre Festrivale denen des Hofes und des Großbürgertums abgesehen. Deren Feste gaben wiederum für die übrigen Klassen das Vorbild ab. Die »einfachen Leute« und das Proletariat feierten in ähnlicher Weise wie das Bürgertum. Für jeden Ball existierten Regeln, denen sich alle Beteiligten unterordnen mussten: »Bei jedem größeren Tanzvergnügen, es mag nun einen mehr familiären oder öffentlichen Charakter tragen, steht ein Ordner an der Spitze, dessen Anordnungen sich alle Tänzer widerspruchslos zu fügen haben. Er hat die Tanzordnung entworfen, hat darüber zu wachen, dass diese ausgeführt wird und erspart sich viele Verdrießlichkeiten, wenn er fest auf seinem Programm besteht.«<sup>2</sup> Willig ordnete man sich dem Tanzmeister unter, war er es doch, der auf fremdem Terrain, dem blanken Parkett, auf seine Weise der täglichen Formlosigkeit entgegentrat, indem er Regeln aufstellte. Die stereotype Wiederholung des Ablaufes und der Choreografie der Tänze hatten etwas Rituelles und Beruhigendes – auf Ballrituale konnte man sich verlassen.

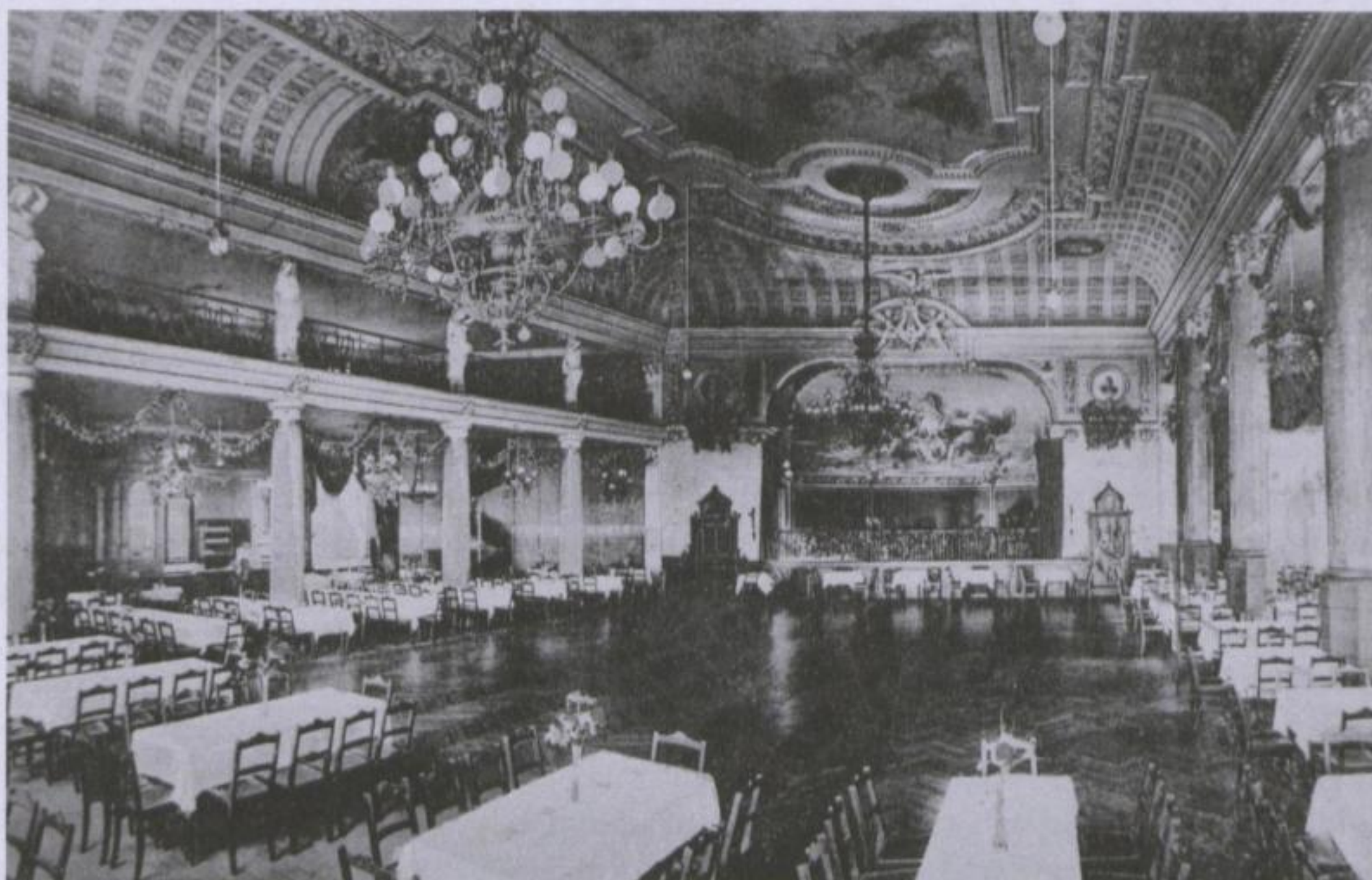
Auf den Tanzsälen, den Hausbällen und Vereinsfesten wurden um 1900 vor allem Paartänze gepflegt, nur gelegentlich ältere Gruppentänze wie die Quadrille. Größere Tanzvergnügen begannen meist mit einer Polonaise. Am häufigsten tanzte man dann Walzer, außerdem Polka, Rheinländer, Mazurka und Marsch. Bei Bällen aller Art wurde gegen Ende der Veranstaltung zum Cotillon gebeten. »Der letzte große Schluß Tanz ist der Kotillon, dem mit besonderem Vergnügen entgegengesehen wird. Er bringt die lustigsten, scherzhaften Ueberraschungen, mitunter eine wirklich wertvolle ›Damenspende‹ in Gestalt eines Fächers, Albums, Pompadours oder anderer Niedlichkeiten... Bunte Mützen aus Seidenpapier, die in den beim Kotillon beliebten Knallbonbons enthalten sind, erhöhen das Vergnügen. Man läßt beim Kotillon gern die bekannten Papierschlängen durch den Saal fliegen...«<sup>3</sup>.

### Das Unterhaltungsprogramm

Betrachten wir beispielsweise das Angebot des Ballhauses »Donaths Neue Welt«. Seine besondere Attraktion war das »Alpenglühen« auf der Bühne, das mittels Petroleumlampen und Schusterkugeln bewerkstelligt wurde. Theaterdonner und künstliche Blitze, eine Burgruine und die freie Kopie der Kirche in Briesnitz vertieften die romantische Stimmung der Kulisse. Mit Haustieren sowie einer Wassermühle wurde ländliche Idylle inszeniert. In die höheren Sphären wiesen künstlerische Gipsfiguren auf den Balustraden, allesamt Werke von Rinaldo Donath. Eine ähnliche Ausstattung bot auch die »Weltmühle«: eine künstliche Burg, einen Wasserfall und einen Gondelteich.

Das »Ballhaus Duttler« in Strehlen bot ein komplettes Variétéprogramm, das stellvertretend für andere mitgeteilt werden soll: »Am letzten Sonntag, den 15. Mai 1898 eröffnete Herr G. Duttler, Strehlen, in seinem Variététheater die dritte Sommersaison... Das Programm weist eine Anzahl rühmlichst bekannter Künstler auf. Originell sind das ›Millemismus-Quintett‹ in Gesang und Tanz. Eine gediegene, sichere und rasche ›Arbeit‹ leisten die Baldwins Brothers mit ihren neuen akrobatischen Excentriques-Akts; sehr





Der große Saal im Ballhaus Watzke

geschickt im Vortrage und rasch im Kostümwechsel sind die Transformations-Gesangs- und Imitations-Duettisten Paul und Eveline, die wir innerhalb weniger Minuten nacheinander als Gigerl, Tiroler, Napolitanische Fischer und Pierrots sahen. Vorzüglich ist der Gesangshumorist Possner-Ralphen, dessen Nummern sich durch geistreiche Texte, Melodienreichtum und vielfach interessante politische Betrachtungen auszeichnen. Die aus drei Damen bestehende Lars-Larsen-Truppe, deren Spring-Potpourris eine für Damen staunenswerte Sicherheit in schwieriger Parterregymnastik bietet, arbeitet sehr gut. Großer und wohlverdienter Beliebtheit erfreut sich die bekannte Excentique-Soubrette Frl. Emmy Kröchert; sehr gut sind Barrère und Jules mit ihren beachtenswerten Reckübungen.«

Die Ballhäuser hatten meist ihr spezielles Publikum. Militär und Dienstmädchen stellten z. B. das Hauptkontingent der Ballbesucher der »Reichskrone« in der Königsbrücker Straße, im »Linckeschen Bade« in der Neustadt und des »Carolagartens« in der Johannstadt. In der Altstadt gab das »Tivoli« in der Wettiner Straße den Ton an, hier ging es nicht ganz so fein zu. Die Ballhäuser der Umgebung wurden besonders dann gern aufgesucht, wenn sich damit eine kleine Landpartie oder Dampferfahrt verbinden ließ. Man wanderte durch die Dresdner Heide zum »Kurhaus Klotzsche«, fuhr mit der Straßenbahn in die Löbnitz »Zum Russen«, zum »Kurhaus Bühlau« oder zum »Weißen Adler« auf dem Weißen Hirsch oder mit dem Dampfschiff zum »Hotel Demnitz«, zum »Erbgericht Niederpoyritz« oder zum »Kurhaus Zschachwitz«.



### Glanz und Vergessen

Waren die Bälle der »besseren Gesellschaft« stark auf Repräsentation, standesgemäßes Vergnügen angelegt und gelegentlich als Heiratsmarkt gedacht, hatten die Tanzvergünungen der kleinen Leute andere Funktion: Die Ballnacht, der Tanzabend, der Schwof setzten ein Gegenlicht zur grauen Farbe des Alltags, sie unterbrachen die Monotonie von täglicher Arbeitsfron, von Ausbeutung und politischer Unterdrückung. Sie boten Ablenkung von den Sorgen und der Dürftigkeit der Lebensverhältnisse. Sie schenkten Geborgenheit und Glanz. Die öffentlichen Bälle boten, was das wirkliche Leben vorenthielt: Würde, ein bisschen Rausch und das Wir-Gefühl beim Bad in der Menge. Die Rituale des Ballhauses – von Polonaise bis Cotillon – waren Mittel zur Verbrüderung wie zur Abgrenzung. Die Nachahmung der bürgerlichen Art und Weise des Feierns stärkte auch das proletarischste Bewusstsein. Hatte man es nicht beinahe ebenso fein? Im Lichterglanz und beim Klang froher Musik, bei »Wein, Weib und Gesang« ließ sich verschmerzen, was man entbehrte. Das Maß der Freuden war die Fülle des Konsums – von Essen, Trinken, Musik und Farbenglanz. Zum Erlebnis wurden die Ballsäle auch durch die starke Beleuchtung. Helligkeit und Glanz, die »verschwenderische« Lichtfülle, die den Eindruck von Reichtum und Leichtsinn durch »unnötigen« Überfluss hervorbrachten, waren dem Wirt und seinem Publikum hochwillkommen<sup>4</sup>.

Die Anziehungskraft der Ballsäle erwuchs auch aus einem Moment von Freiheit. Gerade diese stand in scharfem Gegensatz zu den Verpflichtungen des fremdbestimmten Alltagslebens. Die eigene, freie Entscheidung zur Teilnahme machte den Gang ins Ballhaus attraktiver als jede andere Beschäftigung. Hier erwartete den Besucher auch die Möglichkeit zur freien Partnerwahl, ein unschätzbare Vorzug der Großstadt. Wo man herkam, auf dem Lande oder in der Kleinstadt, herrschten strengere Sitten und eine unerbittliche soziale Kontrolle. Hier war es einfacher, auf das andere Geschlecht zu treffen und ohne Umschweife umarmen zu dürfen. Integraler Bestandteil der Ballnächte war naturgemäß die Aussicht auf Liebe.

### Moral und Politik

Die Flüchtigkeit der Liebesbeziehungen, die in den Tanzsälen begannen, war Sittlichkeitsaposteln ein Dorn im Auge; »freie Liebe« galt als unrein. Achtet das Publikum bei Tanzvergünungen die sittlichen Gebote der bestehenden Ordnung? Gefährdet es diese durch Ausschweifungen? Tugendwächter wurden nicht müde, vor dem Ort der Sünde zu warnen. Der »Verein zur Hebung der Sittlichkeit«, der »Deutsche Bund abstinenter Frauen«, das »Blaue Kreuz«, der »Guttemplerorden«. Der erstgenannte richtete beispielsweise 1903 an das Königliche Ministerium des Innern eine Petition, um »die in Uebermass in Dresden stattfindenden öffentlichen Tanzvergünungen wegen der entgegenstehenden gesundheitlichen, finanziellen und sittlichen Bedenken einzuschränken.«<sup>5</sup> Die »Vereinigten Saalhaber von Dresden und Umgebung« trugen am 30. August 1903 dem Rat der Stadt Dresden und dem Stadtverordnetenkollegium ihre gegenteilige Auffassung vor. Sie verwahrten sich gegen die Behauptungen ihrer Gegner, »daß der Tanzsaalbetrieb das Volk der Prostitution in die Arme treibe, Lungenkrankheiten fördere, die Verarmung





Kurhaus Klotzsche

zur Folge habe und dergl. mehr... Unter allen Umständen würde es aber verfehlt sein, wenn man glauben wollte, daß man durch eine Beschränkung der Tanzgelegenheiten die Sittlichkeit fördern könnte... – Zu alledem überwiegen die Lichtseiten, die der öffentliche Tanz für breite Schichten des Volkes hat, die angeblichen Schattenseiten bei weitem. Er bewahrt nicht nur viele vor den Leidenschaften des Spiels, er schützt sie auch davor, daß sie ihre freie Zeit den Freuden des Trinkens und anderen im Verhältnis zu den harmlosen Vergnügen des Tanzes jedenfalls viel zweifelhafteren Genüssen widmen«. Dem Rat war sehr daran gelegen, den Wünschen der Saalbesitzer zu entsprechen, denn aus den Tanzveranstaltungen flossen beachtliche Summen in die städtische Armenkasse<sup>6</sup>. Eine Resolution des »Allgemeinen Musikervereins« und des »Vereins der Saalhaber für Dresden und Umgebung« bestärkte den Rat der Stadt in der Auffassung, dass eine Veranlassung zur Einschränkung der Tanzmusik nicht vorliege. Als eine Tanzsteuer geplant wurde, warnte Gustav Stresemann 1905 als Syndikus des Verbandes Sächsischer Industrieller vor einer Beschränkung der Tanzveranstaltungen: »Wenn man dem Volke sein harmloses Vergnügen zu scharf besteuert, so kann dies sehr leicht dahin führen, daß die Betreffenden nicht in die Tanzsäle zum Tanze, sondern in Versammlungen gehen, wo ihnen vielleicht eine ganz andere Kost geboten wird, die aber auch wohl nicht viel Staatserhaltendes an sich tragen wird.«<sup>7</sup> Auch die Polizeidirektion sah keinen Grund, die Abschaffung der Montagsmusiken zu verfügen, »welche nicht nur das Publikum in althergebrachten, zur Gewohnheit gewordenen Vergnügungen beschränken, sondern auch eine große Zahl Gewerbetreibender, wie Wirte, Musiker und Kellner, in ihrem Lebensunterhalt nicht unwesentlich beeinträchtigen und darum gewiß in weiten Kreisen um so gewisser Mißstimmung hervorrufen würde, als gerade breite Schichten der Bevölkerung durch diese Verfügung betroffen würden, während die Vergnügen der nicht auf öffentliche angewiesenen besitzenden Klassen unbeschränkt bleiben würden.«<sup>8</sup> So blieb alles beim Alten. Die wohlwollende Duldung zeigt die politische Dimension der



behördlichen Haltung auf: Es sei besser, das Volk tanze, als es revolutioniere. Das Staatstragende der Ballhausamüsemments wurde von der Obrigkeit durchaus erkannt. Deutlich wurde ausgesprochen, wer auf öffentliche »Tanzbelustigung« angewiesen war und wer sich Feineres leisten konnte.

### Langsamer Niedergang

Ausgelöst durch die Krisenerscheinungen der Industrialisierung entstand um 1900 in Deutschland die Bewegung der Lebensreform. Es ging dabei nicht um revolutionäre Umstürze, sondern Veränderung der Verhältnisse durch bessere Einsicht und Erziehung. Diese bürgerliche Bewegung richtete sich einerseits gegen Spießertum, Corpswesen und den »Moloch Stadt«, andererseits erprobte man neue künstlerische und pädagogische Konzepte und propagierte in der »Jugendbewegung« das einfache Leben. Man wanderte durch Wald und Feld und tanzte lieber auf Wiesen und Auen inmitten der Natur als in Tanzsälen, die als Stätten der Lüste galten. Ein neues Gesundheitsbewusstsein führte dazu, in den Städten verstärkt Sport zu treiben. Die Ballsäle erhielten so aus vielen Gründen weniger Zulauf und der Ballhausbetrieb verlor seine Dominanz an konkurrierende Freizeitangebote. In Dresden fielen die Anfänge der Lebensreformbewegung zudem mit einer Bankrottwelle zahlreicher Dresdner Tanzetablissemments in der Wirtschaftskrise von 1903 zusammen, in der 17 große Dresdner Gasthäuser Konkurs anmeldeten. Noch vor dem Ersten Weltkrieg endete die große Zeit der Ballhäuser.<sup>9</sup>

Die Dresdner Ballhauskultur um 1900 wurde gleichermaßen von der bürgerlichen Mittelschicht, dem Kleinbürgertum und dem Proletariat getragen. Sie war eine typisch deutsche, zugleich spezifisch protestantische Kultur der Großstadt, in die das nähere Umland, z. T. im Jahreskreis des bäuerlichen Kalenders, eingebunden war. Überkommen sind einige Innenarchitekturen von außerordentlicher Schönheit, die nach Jahrzehnten der Missachtung restauriert wurden. Sie erinnern heute von fern an jene ungewöhnlichen Zeiten, wo an den Wochenenden in 150 Ballhäusern halb Dresden tanzend auf den Beinen war.

### Anmerkungen

- 1 Sonntagsarbeit wurde erst 1891 eingeschränkt.
- 2 Ehrhardt, Fritz: Das Buch der Lebensart. O.O. und o. J. (um 1905) S. 285.
- 3 Behnisch-Kappstein, Anna: Die Frau in der Gesellschaft. In: Das Deutsche Frauenbuch, I. Teil, herausgegeben von Anna Plotow, Leipzig 1903, S. 580.  
Vor allem in diesem Tanzspiel spiegelt sich das Niveau der Unterhaltungskultur.
- 4 Der »Krystall-Palast« warb 1900 mit »feenhafter Beleuchtung durch eigene elektrische Anlage«.
- 5 Rat der Stadt Dresden. Vorlage an die Stadtverordneten. Betrifft: Einschränkung des öffentlichen Tanzverhaltens in der Stadt Dresden. 10. Nov. 1903, S. 1.
- 6 Ortsgesetz über die Erhebung von Abgaben zur Armenkasse... vom 30. April 1890
- 7 Stresemann, Gustav: Die Neuordnung des Gemeindesteuerwesens im Königreich Sachsen und ihre Wirkung auf das Saalhaber- und Gastwirtegewerbe betreffend. Stenographischer Bericht des Referats auf der Landeskundgebung der Saalhaber im Königreich Sachsen. Gehalten am 15. Februar 1905 im Ballhaus Eldorado in Dresden- Altstadt, S. 7
- 8 Stresemann S. 2
- 9 Volker Helas und Ralf Kukula, Ballhäuser in Dresden. 2. erweiterte und veränderte Auflage. Dresden 2007



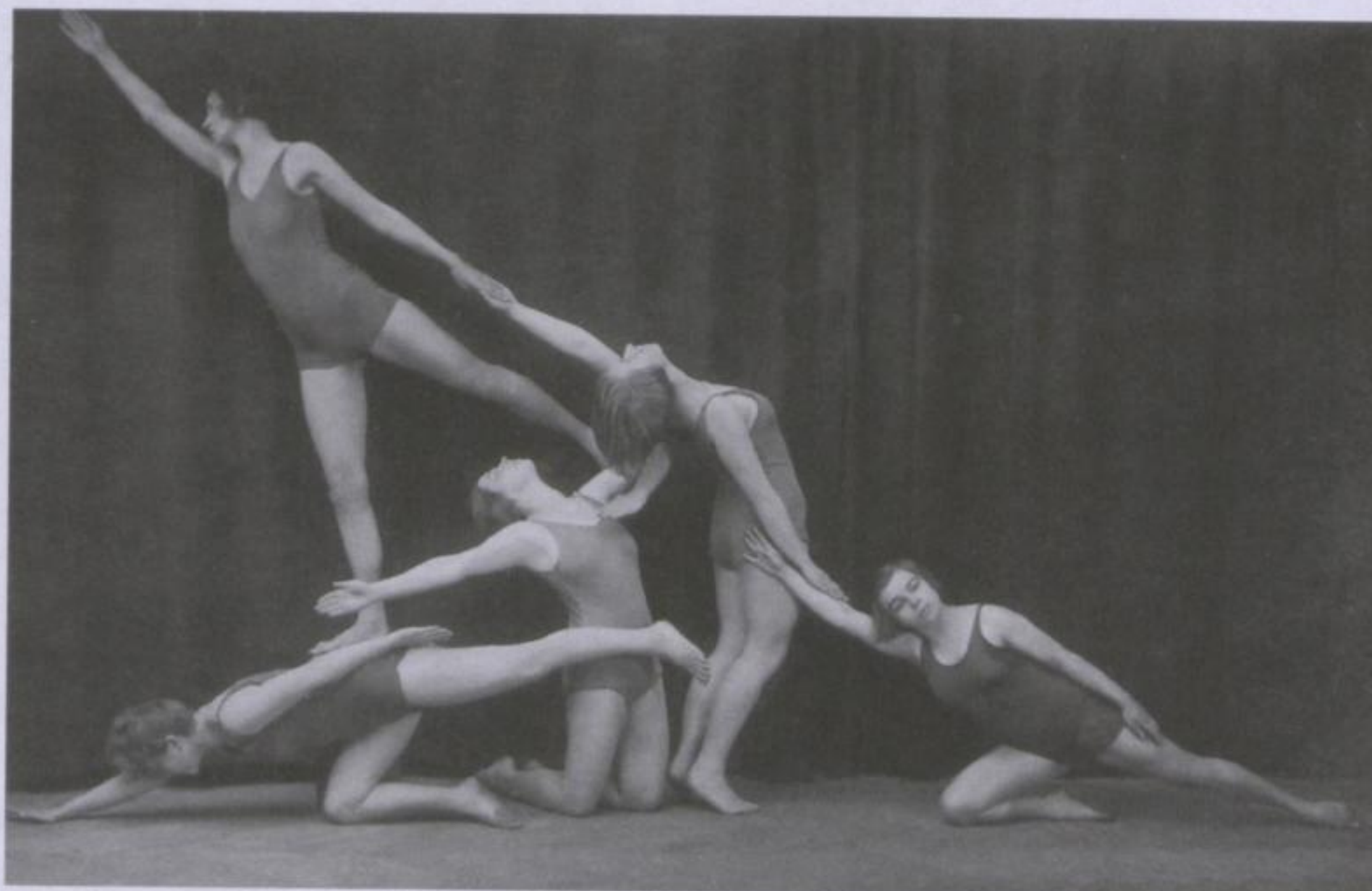
Christine Straumer

## Wie alles begann – das Festspielhaus Hellerau 1910–1914

Hellerau am beginnenden 20. Jahrhundert lebte von der Vision, eine Gemeinschaft von Menschen unter der verbindenden Kraft der Künste zu schaffen. Im Musentempel Festspielhaus fanden Architektur, Bühnengestaltung, Musik und menschliche Bewegung zu einem gemeinsamen Ausdruck. Eine neu entstehende Kunstform in der Verbindung von Raum, Körper, Licht und Musik, »la rythmique« oder »Rhythmik« genannt, entwickelte sich. Die Hellerauer Zeit von Emile Jaques-Dalcroze (1865–1950) wurde zum Meilenstein in der Entwicklung seiner Methode und trug zur Reformierung des Theaters, der Tanzbühne sowie ihrer ursprünglichen Bestimmung, des Musikstudiums, bei. Gipfelpunkt des Gemeinwesens wurde der Bau einer Bildungsanstalt, die den Rhythmus zu einer »sozialen Institution erheben möchte«. <sup>1</sup> Die gerade erst entwickelten methodischen Ansätze des 1910 engagierten Schweizer Musikpädagogen und Komponisten Dalcroze mussten nun dem Anspruch einer internationalen Schule gerecht werden und in Qualität und Leistung erfolgreich sein. Jaques-Dalcroze praktizierte in der für ihn erbauten Bildungsanstalt Hellerau, dem heutigen Festspielhaus, seine zunächst an der musikalischen Bildung orientierten Übungskomplexe in verschiedenen Fächern, die er später zu einer Methode vervollkommnete. Hunderte von Schülerinnen und Schülern erlangten eine Ausbildung in Gymnastik und in dem bisher unbekanntem Fach: Rhythmik.

George Bernard Shaw schrieb am 30. Juli 1913 aus dem Hotel Bellevue in Dresden an seine Freundin Stella Patrick Cambel: »Die Dalcroze-Schule in Hellerau... ist sehr interessant. Das Theater hat Wände und Dach aus weißem Leinen und hinter der Leinwand die weißen Lichter... Die Kinder können gleichzeitig mit einer Hand  $\frac{4}{4}$  Takt und mit der anderen  $\frac{3}{4}$  Takt schlagen und sie können beim Marschieren von 4 und 3 und 6 augenblicklich auf 5 und 7 wechseln... Kinderchen... nehmen einen Stab und dirigieren wie Nickisch, bloß besser, wobei jedes seine eigenen rallentandos und a tempos so angibt, wie es ihm Spaß macht.« <sup>2</sup> Shaw beschreibt, wie auch in anderen Zeitdokumenten zu lesen, wie begeistert, oft überrascht und neuartig Zuschauer und Agierende das Geschehen in Hellerau reflektierten. Er gibt seine Eindrücke der Schulfeste im Sommer 1913 wieder. Vom Gedanken eines Gesamtkunstwerkes, wie auf dem Grünen Hügel in Bayreuth angezogen, erlebten die Besucher einen ganz neuen Bühnenraum, in dessen Zentrum »bewegte Menschen« standen.





Plastische Übungen der Gruppe Jarmila Kröschlova in Hellerau, um 1920

Heinrich Tessenow (1876–1950) schuf mit dem Festspielhaus Hellerau ein ideales Terrain, welches in seiner funktionellen Architektur die Gedanken der Reformer in die Realität umsetzte. Sowohl der Festspielhauskomplex als auch der Saal selbst lebten von einer rhythmischen Gliederung, die durch Anordnung und Anzahl der Säulen, Licht und Schattenwirkungen und die Relationen der Gebäudeabmaße entstand. Um die Gruppenbewegungen mehrdimensional sichtbar werden zu lassen, entwarf Adolphe Appia (1862–1928) eine Bühne mit unterschiedlich angeordneten Stufen, Quadern und Säulen, welche den Bühnenraum mehrdimensional strukturierten. Alexander Salzmann (1870–1933) vervollkommnete die Wirkung des Raumes mit einer musikalisch inszenierten Lichtkomposition der 3000 nach Partitur schaltbaren Glühlampen, die in allen Richtungen Menschen und Bühnenelemente plastisch hervortreten ließen. Aus dem Zusammenspiel der unterschiedlichen Raumelemente mit den von allen Seiten beleuchteten musikalisch bewegten Menschengruppen entstand ein lebendiges, bis dahin nie gesehenes Bild. Weitab von vordergründiger Illustration wurde der menschliche Körper in das Zentrum des Bühnengeschehens gerückt, eine in Raum, Licht und Musik konforme Inszenierung. Die öffentlichen Präsentationen im Rahmen der jährlich stattfindenden Schulfeste waren die ersten Aufführungen, in denen das künstlerische Prinzip Rhythmik, auch bewegte Plastik benannt, für die Zuschauer – es waren Hunderte – zum Ereignis wurde.

Warum konnte diese Euphorie nur kurze Zeit dauern? Warum wurde die Methode Dalcroze in Hellerau später nicht wieder aufgegriffen? Warum ist noch heute besonders im ehemaligen Osten Deutschlands die Rhythmik Bildungsträgern und Institutionen so



wenig bekannt? Hat die Rhythmik im heutigen Hellerau einen Platz? Was verbirgt sich hinter den historischen Fotos, auf denen hüpfende Mädchen in lockeren Kleidern einen eher wenig ernsthaften, vom ästhetischen Bild des Jugendstils geprägten Eindruck vermitteln? Ist das nicht antiquiert, längst überholt? Wie sind die Zusammenhänge der Methode Dalcroze mit der heutigen Rhythmik? Mit diesen und anderen Fragen bin ich bei meinen Studierenden, den Kindern, die ich unterrichte, sowie deren Eltern und den Kollegen in meiner Forschungsarbeit täglich konfrontiert. Im vorliegenden Text unternehme ich den Versuch, einige meiner Antworten zu begründen.

**Rhythmus**, das kennzeichnet allgemein ein von natürlichen Lebensvorgängen abgeleitetes Ordnungs- und Gestaltungsprinzip des zeitlichen Ablaufes in Musik, Tanz und Dichtung<sup>3</sup>, also eine Struktur, eine Ordnung, die im traditionellen Verständnis zeitlicher Natur ist. Musikalisch heißt das z. B. die Einteilung in lange und kurze Zählzeiten und deren zahlenmäßiges Verhältnis untereinander. Rhythmen sind jedoch auch in räumlicher Gliederung sowie in anderen physikalischen Erscheinungsformen der Materie zu finden, eine zeitliche Gliederung gibt nur einen Teilaspekt wieder. Reinhard Flatischler<sup>4</sup> beschreibt als Wurzeln rhythmischer Bewegung Pulsationen, die in elementarer rhythmischer Wiederkehr Strukturen bilden: »Der Rhythmus von lang und kurz durchdringt alle Bereiche des Lebens: Die Formen von Mineralien, die Strukturen von Pflanzen, aber auch Proportionen der Architektur oder Bewegungen im Ausdruckstanz.«<sup>5</sup> Bewegungen können in große und kleine Schritte, in Raumrichtungen vor- und rückwärts, Figuren in große und kleine Würfel, Fassaden in die Anzahl von Säulen und Fenstern, Fische in Schwärme, Strömungen in Impulse untergliedert und dann wieder in größere Strukturen – Tag und Nacht, Leben und Tod – eingeordnet werden. Diese Rhythmen, Ordnungs- und Gestaltungsprinzipien, finden wir überall und wir können sie optisch, haptisch und akustisch über unsere Sinne erfahren. Selbst die Erde bewegt sich pulsierend und tönt dabei mit lautem Brummen. Rhythmus ist ein universell strukturbildend.

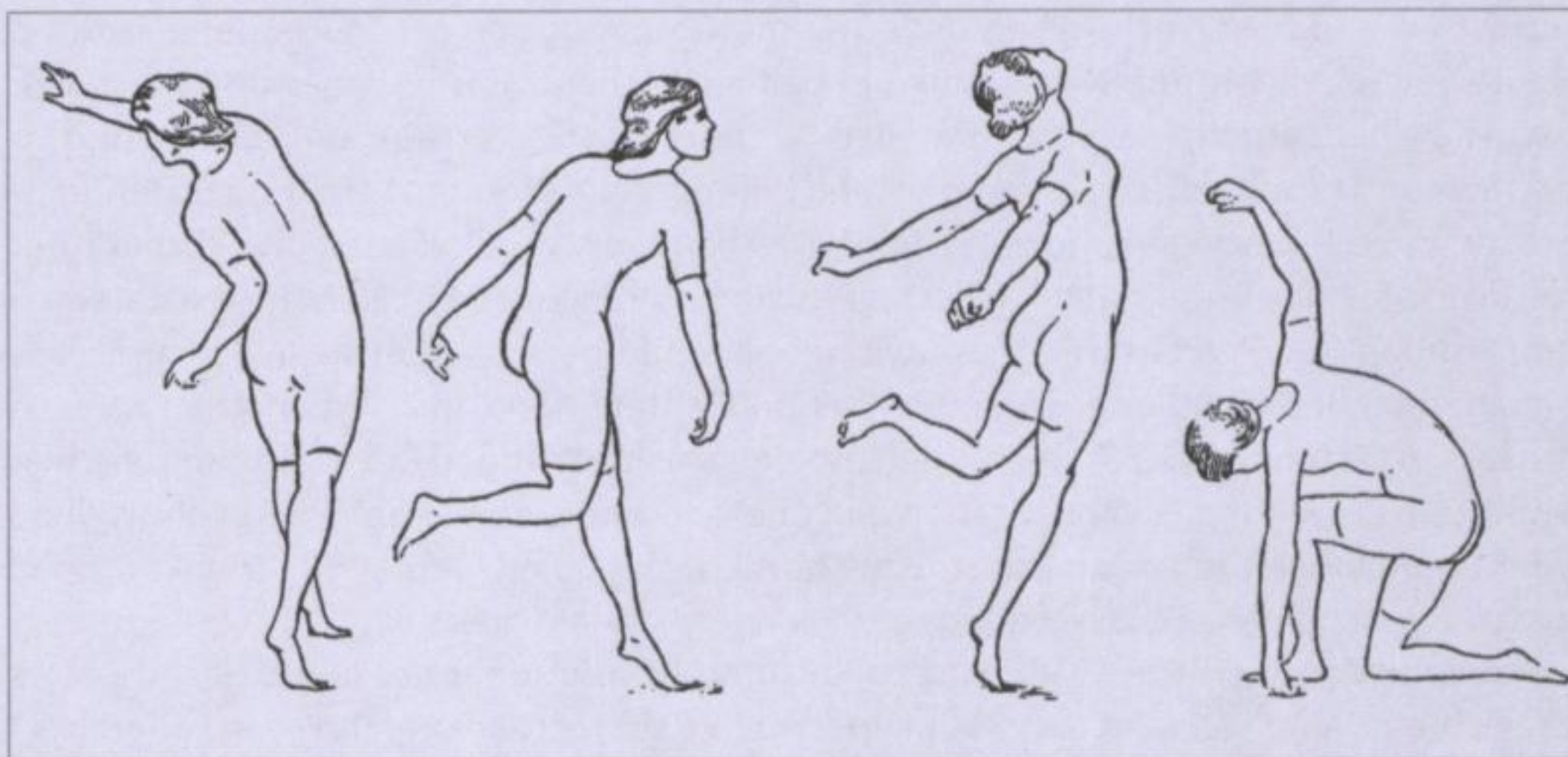
**Der Begriff Rhythmik**, vom französischen »la rythmique« abgeleitet, wurde von Jaques-Dalcroze entwickelt. Erste Erwähnung findet man in einem Artikel über den Auftritt einer Gruppe von Schülerinnen unter seiner Leitung in Solothurn anlässlich des Schulmusikkongresses im Jahre 1905. Als Lehrer für Folège und Gehörbildung am Genfer Konservatorium begann er um 1895 seine Experimente und Bewegungsübungen zu entwickeln, um Musik nicht über den Intellekt, sondern über die Körperwahrnehmung zu vermitteln. Das von ihm als »Arhythmie« bezeichnete ausdruckslose Spiel, ohne Impulse und Lebendigkeit, einzig und allein technischer Brillanz und »Geläufigkeit« untergeordnet, hatte allen Bezug zum Menschen verloren. Durch empirische Beobachtungen war François Delsarte (1811–1871)<sup>6</sup> zur Überzeugung gelangt, dass jeder Körper seine eigene Sprache besitze und dass die Gesten und Bewegungen immer von den Emotionen und Gedanken einer Person abhängen. Jaques-Dalcroze nahm sich vor, diese Theorien »im Lichte der modernen Physiologie und Psychologie« zu vertiefen. Zu diesem Zweck entwickelte er mit seinen Schülerinnen Körperübungen, die dem sich neu formenden Körperverständnis entgegenkamen. Psyche und Körperlichkeit entsprachen einander, es gab keine weiteren Inhalte als die der Musik. Die räumlichen Bewegungen, die





Szenische Abfolge aus dem Tanz »Niobe« von Mary Wigman, Foto: Charlotte Rudolph, 1942





Übungen aus »Plastique animée« von Emile Jaques-Dalcroze

Befreiung des Atems und der Stimme und das Hervorquellenlassen eigener Emotionen wurde durch musikalische Improvisation initiiert statt durch verbale Anweisungen. Den Zugang zum künstlerischen Ausdruck sah Dalcroze in der Nutzung des menschlichen Hörens in Verbindung mit Bewegung. Vermittelnder Faktor ist die Musik, die Körper und Emotion aufeinander abstimmt, Resultat eine durch sensible Wahrnehmung ausgelöste Bewegung: »Der Unterricht in der Rhythmik will die Schüler dahin bringen, dass sie nach vollendeter Studienzeit sagen können – nicht mehr bloß: ›ich weiß‹, sondern ›ich empfinde‹«. <sup>7</sup>

Über die Sensibilisierung des Hörens und die »Beantwortung des Reizes Hören durch Bewegung« entwickelt er ein System von konkreten Bewegungsübungen, die diese musikalischen Signale in ganzkörperlichen Bewegungen, Schritten, Sprüngen oder Gesten realisieren. In verschiedenen Anordnungen der Schüler entwickelte er Gruppen- und Raumformen, welche musikalische Formen wie Lied, Rondo, Ostinato oder Kanon räumlich darstellten. Diese Formen wurden so trainiert, dass die Aufmerksamkeit der Schüler durch wechselnde Signale ständig gefordert war. Bei »hop« oder »hip« mussten z. B. Akzente auf verschiedene Takteile verlegt, Schritte gewechselt, Tempi geändert oder Bewegungen z. B. der Hände und Füße, links und rechts, getauscht werden. Die Übungen wurden nur als Einzelelemente bekannt und waren einer ständigen Veränderung unterworfen. »Die ganze Methode fußt auf dem Grundsatz, dass die eigene Erfahrung der Theorie vorangehen muss; dass man dem Kinde keine Regeln beibringen soll, ehe man es dazu befähigt hat, die Tatsachen selber nachzuprüfen, aus denen diese Regeln abgeleitet sind, dass man überhaupt zuallererst den unumschränkten Gebrauch aller seiner Kräfte und Fähigkeiten lehren soll«. <sup>8</sup> Erfolge ermutigten Dalcroze, die Übungen zu erweitern und schließlich zu systematisieren. Bereits 1905 reiste er mit einer Gruppe von Schülerinnen durch ganz Europa, fand internationale Beachtung mit seinen



Auftritten und hielt Vorträge, in denen er die Grundzüge seiner Methode erläuterte. Heute verstehen wir unter Rhythmik ein pädagogisches, künstlerisches und therapeutisches Arbeitsprinzip, welches mit den Mitteln Musik, Sprache und Bewegung in partner- und gruppenbezogenen Spiel- und Improvisationsformen Lern- und Erziehungsprozesse in Gang bringen und ein Potential verhandener musikalischer und körperlicher Ausdrucksformen entwickeln kann. Das Prinzip Rhythmik bedient Handlungsstrategien und Formen der elementaren Musikpädagogik und überschneidet sie in Teilbereichen pädagogischer und erzieherischer Inhalte und Zielstellungen. In künstlerischen Arbeitsprozessen setzen sich die Studierenden mit den wechselseitigen Beziehungen zwischen Musik und Bewegung in Improvisation und Choreografie auseinander. Im Diplomstudium oder Ergänzungsstudium an Kunst- bzw. Musikhochschulen werden Rhythmiker/innen in den Bereichen Musik, Bewegung und Pädagogik qualifiziert.

**Adolphe Appia** (1862–1928) wird zu Recht als Revolutionär des deutschen Theaters bezeichnet. »Wie soll man den Raum erleben? Wie ihn erdenken, ihn strukturieren?«<sup>9</sup> Um diese Fragen zu beantworten, beschließt er, an einer »Erneuerung der Inszenierung« zu arbeiten. Wesentliche Kritikpunkte an der bisherigen Bühnenpraxis – er bezieht sich auch auf die Inszenierungen der 1875 eingeweihten Pariser Oper, einen »Triumph der Bühne nach italienischer Manier« – sind von ihm als »visuelles Chaos« beschriebene dekorative Überladenheit und die Anhäufungen pseudoarchaischer Details, die die Aufmerksamkeit des Zuschauers erdrücken. Selbst der Darsteller wirkt wie ein Eindringling in diesem Käfig von Dekorationen, der nicht als Bühne wirkt, sondern lediglich als gestaffelter Hintergrund. Appia entwickelt nun eine Bühne, die den Darsteller ins Zentrum der Aufmerksamkeit des Zuschauers rückt. Die erstmalige Realisation seiner Entwürfe fand 1911 im Festspielhaus Hellerau statt. Im Austausch mit Dalcroze und dessen System (Appia war 1911 in Hellerau als Schüler eingetragen) fand er seine Gedanken bestätigt. Dalcroze begann durch Anregung Appias, seine Bewegungsübungen zunehmend räumlich plastischer zu gestalten, mehr und mehr als musikalische Dramaturgie im Raum zu realisieren.<sup>10</sup>

Mit dem Ziel, den Tanz aus seiner Zwangsjacke zu befreien, die ihn von der Musik und dem tiefen Ausdruck von Gefühlen trennte, wollte Jaques-Dalcroze im Rahmen seiner Forschung über die »bewegte Plastik« bei seinen Schülern durch die Rhythmik eine psychisch-physische Sensibilität entwickeln, dank der sie die empfundenen musikalischen Rhythmen durch tief greifende Kenntnisse über die Beziehungen zwischen Raum, Zeit und Energie ausdrücken können. Mit Körper und Geist im Einklang hat der Tänzer dann »die Musik in sich, und seine Interpretation wird dadurch überzeugter, spontaner, lebendiger und individueller«.<sup>11</sup>

**Ausdruck** ist immer als eine individuelle Gestaltung einer Stimmung oder einer Emotion zu beschreiben. Der Maler wählt als Ausdrucksmittel Leinwand und Farbe, der Musiker sein Instrument, das Kind hat einen Körper und eine Stimme, benützt aber auch Gegenstände oder Instrumente, mit denen es etwas ausdrücken will. Durch die Reaktion seiner Umwelt erfährt der Mensch, ob und wie seine Äußerung verstanden wird. So gewinnt jede Bewegung, jede Geste, ein Aufstampfen oder Lächeln außer dem subjek-



tiven Gewinn einer seelischen Entlastung durch Loslassen von Energie, eine kommunikative Funktion, es wird etwas gezeigt. Jeder Mensch realisiert täglich seine eigene Bewegungssprache, die ihn – auch über weite Distanzen hinweg – als Individuum erkennbar macht. Dieses Körperbild ist unser eigenes und persönliches, unser erfahrenes, oft auch geträumtes oder erhofftes. Es spiegelt unsere Person ehrlich, klar und für alle lesbar wider. Durch ihren direkten Einfluss auf den Organismus moduliert und motiviert Musik diese Vorgänge: Sie kann eine Geste auslösen, ein Verhalten dynamischer gestalten oder kanalisieren oder die Dauer einer Aktion bestimmen. Der Klang formt den Körper zu einer Skulptur, die sich als Körperbild einprägt. »Denn die Geste an sich ist nichts. Ihr Wert liegt allein im Gefühl, das sie inspiriert.«<sup>12</sup> Auf diesem Wege entwickelte Dalcroze eine Körpersprache, die durch Natürlichkeit und individuellen Ausdruck geprägt war. Schülerinnen der Dalcroze-Schule wie Suzanne Perrottet, Mary Wigman (als Maria Wiegman 1911 in Hellerau eingetragen), Valerie Kratina, Jarmila Kröschlova, Dore Hoyer, Rosalia Chladek, Miriam Rambert und viele andere begeisterte diese neue Bewegungskunst. Sergej Djagielew kam mit Waslaw Nijinsky zu Jaques-Dalcroze nach Hellerau, um die komplizierten Rhythmen des »Le sacre de printemps« von Igor Strawinsky zu erlernen. Auch er nutzte die gänzlich neuen Ausdrucksmittel und war vor allem davon begeistert, dass er komplizierteste Rhythmen mit den Füßen zeigte. Die von Dalcroze erlernten Übungen wurden für die Tänzer, denen für ihre künstlerischen Ambitionen das klassische Training nicht mehr passend erschien, zur neuen Bewegungstechnik.<sup>13</sup> Eine tiefe Beziehung zur Musik und zum musikalischen Ausdruck zieht sich durch die nun entstehenden Choreografien. Ihre Themen wie Hass, Liebe, Wut (Hoyer), aber auch Vision, Skulptur (Wigman) weisen auf innere Zustände hin. Die Tänzer benutzten den mehrdimensionalen Raum, welcher entsprechend musikalischer Parameter (Phrasen, Melodieführung, Spiegelung, Kanon, Gruppenskulpturen) eingeteilt wurde. Typisch für Dalcroze sind die skulpturähnlichen Figurationen einzelner Tänzer oder Gruppierungen. Der Körper konnte nun alle Formen entwickeln, sich verdrehen, beugen, knien, liegen – wichtig waren die Empfindungen, die sie ausdrückten. Masken und Kostümierungen, nackte Füße, Instrumente oder Gegenstände, die als Instrumente benutzt werden, bestärken die zunehmend expressionistische Wirkung der Tänze. Die Improvisation in der Wechselwirkung Bewegung-Musik-Bewegung wurde zum künstlerischen Arbeitsprinzip. Chorische Bewegungen größerer Menschengruppen wurden wie in der legendären Orpheus-Inszenierung 1913 in Hellerau erstmals gezeigt, prägten die Choreografien bis in die fünfziger Jahre. Weitere neu gegründete Tanz-, Gymnastik- oder Bewegungsschulen trugen dieses Körperbild zu Generationen von Tänzerinnen und Tänzern, Pädagogen und Therapeuten.

Bereits in Hellerau gliederte Dalcroze seine Methode in die Bereiche Rhythmische Gymnastik, Rhythmische Solfège und Improvisation<sup>14</sup>. In seinen Lehrbüchern sind sechs Abteilungen, u. a. Rhythmische Gymnastik, bei der auch die Rhythmik als Unterpunkt zu finden ist, das Studium des Notensystems, die Tonleitern und die Tonarten, Phrasierungen und Klangschattierungen, Intervalle und Akkorde, Improvisation und Klavierbegleitung sowie »Die bewegte Plastik« benannt. Für alle Übungen galten grundlegende



Prinzipien der Ausführung der Übung wie z. B.: Die Anleitung über die musikalische Improvisation, das Lernen, über die Empfindung zum Ausdruck der Bewegung zu finden, die Schulung der Körperbewegung als Ausdrucksmittel, die Verknüpfung von Hören und Bewegung, Zeigen von und Reagieren auf musikalische Impulse. Die Methode ist praxisorientiert, sie leitet stets zum individuell bestimmten Handeln an. Der Weg führt vom Wahrnehmen über Erkenntnis- und Lernprozesse zum Ausdruck in der Bewegung. In den Jahrbüchern der Bildungsanstalt erfährt man Einzelheiten der Stundenpläne, von eingetragenen Schülerinnen und Schülern, Prüfungsfächer, Prüfungskommissionen und Abschlussqualifikationen. Sie belegen den Umfang und die Qualität der Ausbildung. Interessant ist die Zusammenstellung von Namen der Schülerinnen und Lehrer, in der uns viele bekannte Persönlichkeiten begegnen.<sup>15,16</sup> Die Methode Dalcroze war als Ausbildungsmethode gedacht. Sie erfordert ein langjähriges intensives Studium und entsprechende Voraussetzungen. Sie vermittelt bis heute nützliche Erfahrungen und fördert die Studierenden in individuellen, künstlerischen und pädagogischen Fähigkeiten. In vielen modernen pädagogischen Konzepten sind vergleichbare Übungen, verändert und variiert, zu finden, wenn auch ihr Weg dahin oft nicht eindeutig nachvollziehbar ist. Schon Jaques-Dalcroze hat in den weiteren Jahren ständig Änderungen und Verbesserungen eingebracht und sich selbst gegen eine zu starre Wiedergabe vorgegebener Übungen verwehrt.

In der praktischen Anwendung zeigt sich die Genialität der Methode nach wie vor darin, dass zwischen verschiedenen Wahrnehmungsebenen Verknüpfungen hergestellt und so verschiedene Lerngebiete vernetzt werden. Ich beginne z. B. eine Kinderstunde mit Bewegungsübungen und freier Bewegungsimprovisation, übe dann eine bestimmte rhythmische Struktur, dann folgt eine Phase Singen und Sprechen, diese wird in Koordination mit den vorher geübten Bewegungen gebracht, dann improvisieren wir mit dem Tonmaterial zur Bewegung. Alle diese verschiedenen Übungen folgen jedoch der Zielstellung der Stunde, die einen musikalischen, bewegungsorientierten oder sozialen Schwerpunkt haben kann. Genutzt werden bis heute Grundübungen und methodische Leitlinien, die auf der »Methode der Rhythmik nach Dalcroze« basieren und in vielen Grundübungen übereinstimmen. Jaques-Dalcroze konnte mit seiner Methode aus verschiedenen Gründen in Hellerau nicht weiter arbeiten. Die neuartige Anlage des Festspielhauses Hellerau war teurer als geplant, die Energiekosten der Lichtanlage von Alexander Salzman waren enorm. Trotzdem eine wachsende Anzahl Studierender aus ganz Europa Einnahmen brachten, geriet die Bildungsanstalt zunehmend in finanzielle Schwierigkeiten. Nach dem tragischen Unfalltod von Wolf Dohrn, der immer wieder Mittel eingeworben hatte, dem beginnenden 1. Weltkrieg, der die Studierenden wieder in die Welt auseinandertrieb, und dem Wegbleiben von Jaques-Dalcroze selbst gelangte die Bildungsanstalt nie wieder zu der grandiosen Ausstrahlung des Beginns. Auch die Versuche nach dem Krieg z. B. unter der Leitung von Christine Bear-Frisell, die ihr gesamtes privates Vermögen investierte, halfen nicht und so musste die Bildungsanstalt 1925 endgültig geschlossen werden. Die restlichen Schüler bildeten unter Rosalia Chladek den Kern der »Neuen Schule für Gymnastik und Rhythmik« in Laxenburg bei Wien.





Studierende der Hochschule für Musik auf einer virtuellen Appia-Bühne, 2007

Damit war die Ära der Rhythmik in Hellerau endgültig zu Ende. Obwohl im Rahmen der Kerstenberg-Reform Rhythmik ein Diplomstudiengang an deutschen Musikhochschulen wurde, erschien der Name Dalcroze nicht mehr. Aus einem Briefwechsel von Elfriede Feudel<sup>17</sup> kann man ersehen, dass das Institut in Genf bzw. Jaques-Dalcroze selbst sich das Recht vorbehielten, ein Zertifikat in der neuen Methode zu vergeben. Heute kann man in Genf das »Diplom superior« erwerben. In USA (speziell in New York gibt es zwei Schulen), Kanada, in Belgien, England, Australien, Polen, Schweden gibt es heute Institute mit dem Namen Jaques-Dalcroze.

Einige Projekte der letzten Jahre sollen abschließend darauf hinweisen, dass die Rhythmik nach der Methode Dalcroze weiterlebt. Seit dem Jahr 2000 organisiert das Institut Rhythmik Hellerau e.V. Internationale Rhythmikwerkstätten mit dem Namen Jaques-Dalcroze in verschiedenen Themenbereichen. So versuchen wir, in Sommerwerkstätten die Idee Rhythmik im Festspielhaus Hellerau wachzuhalten und Möglichkeiten der Rhythmik in unserer Zeit aufzuzeigen. Das Schulprojekt der 84. Grundschule in Hellerau fand sein Finale im Festspielhaus Hellerau mit einem großen Endspiel, dem »Karneval der Tiere« 2003 – ein Jahr später traten alle Kinder des Kindergartens »Am Goldenen Reiter« im Singspiel vom »Mäuschen Frederik«<sup>18</sup> auf. In der Rhythmikklasse an der Hochschule für Musik beschäftigen sich Studierende praktisch und theoretisch mit der Weiterführung und Nutzung der Methode Dalcroze für das eigene Musizieren und für ihre pädagogische und künstlerische Tätigkeit.<sup>19</sup>



Ein weiteres Projekt »Appia – Meeting places« wurde im November 2007 zusammen mit der Trans-Media-Akademie Hellerau und dem King's College London sowie in Kooperation mit dem Europäischen Zentrum der Künste im Festspielhaus Hellerau realisiert. Das Schlusskonzert fand am 18. November 2007 im Rahmen des Internationalen Festivals für computergestützte Kunst CYNETart statt. Richard Beacham entwickelte zusammen mit Michael Takeo Magruder auf Grundlage der Bühne von Appia virtuelle Bühnenbilder, die auch im Internet bei »second life« zu besuchen sind. Diese wurden im Festspielhaus Hellerau auf eine reale Bühne projiziert. Die szenische Choreografie, welche die Bilder real belebte, beruhte auf der Wechselwirkung von agierenden Darstellern und musikalischen Impulsen aus Klavierimprovisationen. Die Dramaturgie war von der wechselnden Raumkomposition geleitet (Choreografie und Musik Christine Strammer, Kartazyna Gorczynska, Realisation Thomas Dunke, Andreas Lorenz).

Und schließlich soll mit einem »Dalcroze-Saal« (und einer zugehörigen Spendenaktion) der Name des Rhythmikers im Festspielhaus Hellerau direkt anwesend sein und so an das Wirken einer der bedeutendsten Persönlichkeiten für die Reformierung des Musiktheaters, des Tanzes und der Musikpädagogik im 20. Jahrhundert erinnern.

#### Anmerkungen

- 1 Wolf Dohrn in seiner Rede zur Grundsteinlegung des Festspielhauses Hellerau in Karl Lorenz: Wege nach Hellerau, Hellerau-Verlag Dresden 1994
- 2 »Hellerau leuchtete« Verlag der Kunst Dresden 2007, S. 263 ff
- 3 vgl. Wörterbuch der Musik, Hirsch, Verlag Neue Musik Berlin 1987
- 4 vgl. Flatischler, Rhythm for Evolution, Schott, 2006
- 5 Flatischler, ebenda S. 80
- 6 Die von François Delsarte um 1830 begründete neue »angewandte Ästhetik« hatte Jaques-Dalcroze stark beeindruckt
- 7 vgl. E. J.-Dalcroze »Rhythmus, Musik und Erziehung«, Nachdruck Basel 1921 durch Kallmeyer-Verlag 1977
- 8 Dalcroze ebenda S. 25
- 9 Denis Bablet in: Katalog zur Ausstellung, Atlantis Musikbuchverlag, Zürich 1982
- 10 vergleiche Richard Beacham, Adolphe Appia, Alexander Verlag 2006
- 11 Denis Bablet, ebenda
- 12 Dalcroze, ebenda, S. 25
- 13 vgl. Oberzaucher-Schüller, unveröffentlichter Vortrag zur Rhythmikwerkstatt 2007
- 14 vgl. Auszüge aus Der Rhythmus, Jahrbuch 1911, S. 67/68, S. 90)
- 15 Eine umfangreiche Veröffentlichung des Verlag von Jobin & Co Lausanne bzw. Breitkopf und Härtel, Leipzig, 1916 ff geben einen umfassenden Überblick über die verschiedensten Gebiete und Übungsschwerpunkte, wie sie zu dieser Zeit praktiziert wurden.
- 16 vgl. Auszüge aus Der Rhythmus, Jahrbuch 1911, S. 67/68, S. 90)
- 17 Diplomandin Hellerau 1911, vgl. Songrid Hürtgen-Busch, Die Wegbereiterinnen der rhythmisch-musikalischen Erziehung in Deutschland, Dissertation an der Universität Siegen 1996
- 18 »Die Geschichte vom Mäuseken Frederick oder Mäusemausen bei Mozart«, Singspiel in 7 Bildern von Christine Straumer
- 19 Thematisierung in Diplomarbeiten wie »Kontabilität von Rhythmik und Schlagwerk, Rhythmik in Therapie und Pädagogik«, Bedeutung der Methode Dalcroze für den Instrumentalunterricht, alle 2008
- 20 Informationen zur Spendenaktion: [www.rhythmik-hellerau.de](http://www.rhythmik-hellerau.de), Kontakt: [dalcrozesaal@aol.de](mailto:dalcrozesaal@aol.de)



Ralf Stabel

## Berühmte Akteure der Dresdner Tanzmoderne

Was verbindet Mary Wigman, Gret Palucca, Harald Kreutzberg, Marianne Vogelsang und Dore Hoyer miteinander? Sie alle waren berühmte Tänzerinnen und Tänzer des deutschen Ausdruckstanzes. Doch darüber hinaus eint gerade diese – nennen wir sie die »Großen Fünf« – , dass ihre künstlerische Entwicklung eng mit der Dresdner Tanzmoderne verbunden war. Auf individuell unterschiedliche Art und Weise haben sie Einfluss auf diesen Zweig der Moderne ausgeübt und sind gleichzeitig doch auch durch ihn geprägt worden. Dresden und der Ausdruckstanz – das ist weit mehr als ein zufälliges Zusammentreffen von Ereignissen und Personen. Die Stadt hat im 20. Jahrhundert Tänzerinnen und Tänzer der Moderne angezogen und aufgezogen. Anhand der »Großen Fünf« soll hier modellhaft und durchaus fragmentarisch gezeigt werden, wie dies geschah.<sup>1</sup>

### Mary Wigman (1886–1973)

»Tanz ist Sprache des bewegten Körpers. Tanz ist Ausdruck gesteigerten Lebensgefühls. Tanz ist Einheit von Ausdruck und Funktion, durchleuchtete Körperlichkeit, beseelte Form,« formuliert die in Hannover geborene Protagonistin des deutschen Ausdruckstanzes auf dem Höhepunkt ihres Ruhms.<sup>2</sup> Von 1910 bis 1912 hatte sie eine Ausbildung als Gymnastik-Lehrerin in Dresden-Hellerau bei dem Schweizer Musikpädagogen Emile Jaques-Dalcroze absolviert. Mit seiner Lehrmethode hadernd und ahnend, dass in ihr noch andere Talente schlummern und erweckt werden wollen, wendet sie sich auf Empfehlung des Malers Emil Nolde und seiner Frau Ada Nolde an den Begründer des Ausdruckstanzes Rudolph von Laban. In seiner Schweizer Künstlerkolonie »Schule der Kunst« auf dem Monte Verità am Lago Maggiore findet sie den Mut zu einem eigenen künstlerischen Weg im Tanz. Bis zu einem ersten Erfolg im Jahre 1919 wird sie noch manche Enttäuschung verkraften, denn mit ihrer neuen, anderen Form des Tanzes muss sie sich das Publikum in jeder Stadt erst erobern. Eine der wenigen Ausnahmen ist Dresden. Ihr Auftritt am 7. November 1919 im großen Saal der Kaufmannschaft wird ein einzigartiger Erfolg. Sie tanzt »Ungarische Tänze« von Johannes Brahms, einen »Walzer« von Johann Strauß und einen »Marche Orientale« von Enrique Granados. In den Dresdner Nachrichten wird die »kautschukartige Gelenkigkeit, die akrobatische Kraft der Glieder, die die Übergänge von der aufrechten zur kauernenden, knienden oder liegenden und wieder zur aufrechten Stellung mit scheinbar spielerischer Leichtigkeit überwindet«





Mary Wigman in »Hexentanz«, Foto: Charlotte Rudolph, 1926

beschrieben. Bei Mary Wigman verbinde sich »Ausdrucksschärfe mit einer solchen Anmut aller Bewegungen, dass es selbstverständlich sei, wenn Beifall und Bewunderung der Zuschauer außergewöhnliche Formen annehmen.«<sup>3</sup>

Die Dresdner Neuesten Nachrichten fassen den Eindruck zusammen: »So einzigartig zwingend war der Eindruck, so losgelöst von allem Bekannten. Eine wirklich Berufene, eine demütige Dienerin ihrer Kunst, die ihr nicht Selbstzweck, nicht sinnliches Reizmittel, nicht Übersetzung musikalischer Antriebe ist.«<sup>4</sup> Die Dresdner sind begeistert von Mary Wigmans Tanz. Und die Tänzerin wiederum ist begeistert vom Dresdner kunstverständigen Publikum. Durch deren Zustimmung ermutigt, vereinbarte sie sogleich ein weiteres Gastspiel im nächsten Jahr. Da ist Mary Wigman bereits 33 Jahre alt. Der Kapp-Putsch und der damit zusammenhängende Generalstreik halten Mary Wigman im Jahr 1920 dann unerwarteter Weise in Dresden auf. Um die Zeit nicht zu vergeuden, beginnt sie im Palasthotel Weber am Postplatz zu unterrichten. Doch ihre Assistentin Berthe Trümpy kauft ein Haus in der Schillerstraße 17, der heutigen Bautzner Straße 107, und gibt damit Mary Wigman und ihren künstlerisch-pädagogischen Ideen eine Heimstatt. Von Dresden aus wird Mary Wigman mit ihren Tourneen, die sie bis in die USA führen, die Welt mit ihrem Ausdruckstanz bekannt machen. Inzwischen wird sie verstanden, denn: »Die Inhalte des Tanzes und des Tanzkunstwerks sind die gleichen wie die der



übrigen gestaltenden und darstellenden Künste: Es geht hier wie dort um den Menschen und sein Schicksal.«<sup>5</sup>

Von 1920 an bis zu ihrem Tod 1973 bildet Mary Wigman in Dresden, Leipzig und Berlin Generationen von Tänzerinnen und Tänzern aus. Zu den ersten Schülern gehören neben vielen anderen auch Gret Palucca und Harald Kreutzberg. Dass jeder von ihnen eigenartig, eigenwillig und einzigartig wird, ist Ziel und Methode der Wigman: »Aufgabe des Lehrenden ist, den Weg zu dem Lernenden zu finden, die Art seiner Begabung zu erkennen, sie als selbständige Welt zu respektieren. Niemals sein Ich dem Schüler aufzwingen wollen, niemals sich selbst zum Maßstab nehmen. Der Lehrer muß erkennen, daß nur die aktive Mitarbeit des Schülers zu anerkehbaren Resultaten führt. Die lebendige Sprache des Tanzes, die in jedem jungen Tänzer eingeboren schlummert, bedarf der lebendigen Führung und Resonanz, um erweckt zu werden und zu überzeugender Mitteilung zu reifen.«<sup>6</sup>

Auch im Dresden der zwanziger Jahre bestimmt der Expressionismus die künstlerische Atmosphäre. Im Ausdruckstanz findet er seine tänzerische Entsprechung. Die Gestalt und die tänzerische Gestaltung der Hexe scheinen Mary Wigman in eigenartiger Weise fasziniert zu haben. Ihr »Hexentanz« nimmt einen besonderen Platz in ihrem Schaffen ein. Es ist der einzige Tanz, den sie zweimal gestaltet hat – 1914 und 1926. Er bricht mit den Erwartungen von Leichtigkeit, Reinheit, Schönheit und Unterhaltung. Eine auf dem Boden kauernde, wild um sich stoßende und stampfende Frau – das hatte die Welt bis dahin so noch nicht gesehen.

### Palucca (1902 – 1993)

An ihre erste Begegnung mit Mary Wigman erinnert sich Palucca so: »Es ist sehr schwer, der heutigen Generation klarzumachen, was für uns damals Mary Wigmans erstes Auftreten bedeutete. Es war etwas so unerhört Neues, etwas so Elementares, daß mir sofort klar wurde: Entweder lerne ich bei ihr tanzen, oder ich lerne es nie! Hier war der neue Tanz, der meinem Ideal entsprach – hier war der Mensch und Führer, den ich brauchte.«<sup>7</sup> Und Führung brauchte die vor ungebändigtem Temperament sprühende Ballettelevin des Münchner Hof- und Nationaltheaters 1920 ohne Frage. In München geboren, verbrachte Palucca ihre Kindheit in San Francisco/Kalifornien, Plauen im Vogtland und in Dresden. Die Ausbildung in der Wigman-Schule ermutigt sie, sich ganz ihrem dynamischen und abstrakten Tanzstil hinzugeben. Die Bekanntschaft mit den Bauhaus-Künstlern Kandinsky, Klee und Moholy-Nagy bestätigt ihr, mit dieser Art des Tanzes zur Avantgarde der Moderne zu gehören. Mit ihrem ersten Tanzabend am 1. Februar 1924 im Dresdner Vereinshaus beginnt sie eine beispiellose Karriere als Solotänzerin. Anfangs wird um ihren wild gestampften, akrobatischen und technisch-virtuosen Tanz heftig gestritten. Doch Palucca setzt sich durch. Ihre hohe Musikalität und ihre choreografische Klarheit, ihre heitere Interpretation und ihre erotische Ausstrahlung machen sie zum Liebling von Presse und Publikum: »Sie ist ein erfrischender Wind, wie ein reinigendes Feuer. Sie ist ein Lebensmutspender. Sie ist eine Kraftgläubige, sie ist eine große Heitere.«<sup>8</sup> Der öffentliche Zuspruch der Tänzerin bedeutet einen verstärkten Zulauf zur Pädagogin





Palucca, Foto: Siegfried Enkelmann



Palucca. In ihrer 1925 in Dresden gegründeten Schule wird sie bis an ihr Lebensende 1993 Tänzerinnen und Tänzer, Choreografinnen und Choreografen ausbilden, die sich dadurch auszeichnen, dass sie sich voneinander unterscheiden.

Auf dem Höhepunkt ihrer Tanzkarriere um 1930 ist die Tänzerin und Pädagogin Palucca selbst ein »Gesamtkunstwerk« geworden: Tanzen und Leben sind für sie untrennbar miteinander verbunden. Der Mensch Palucca geht ganz in seinem Tanz auf. Am deutlichsten beweist sie dies mit ihren öffentlichen Improvisationen, mit denen sie – ihren momentanen Eingebungen folgend – scheinbar aus dem Nichts heraus Tänze erfindet. Doch 1932 bereichert sie ihr choreografisches Schaffen und ihr interpretatorisches Repertoire um eine neue Farbe – und zeigt damit erstmals auch eine andere Seite ihrer Persönlichkeit: Ruhig und besinnlich, hintergründig und zurückhaltend erscheint sie in dem Tanz »Serenata« zur Musik von Isaac Albéniz. Die Kritiker zieht sie suggestiv in ihren Bann: »Ein Liebeslied. Scheu verhalten beginnt es. Hände tasten, suchen. Finden den Raum. Der Körper erwacht. Beseelt sich, lebt, liebt. Höhepunkt dieses Tanzes: Das kreisende Schwingen am Boden. Rückwärtsbeuge. Oberkörper, schwingend, kreisend über demütigen Knien. Bild der Leidenschaft. Gewiß. Aber große, edle Leidenschaft. Stark und echt.«<sup>9</sup> Damit hatte Palucca den Fächer ihrer Leidenschaften tänzerisch ausgebreitet. Sie ist dafür berühmt geworden, dass sie spielend und spielerisch zwischen den Extremen zu wechseln verstand. Diese Fähigkeit scheint ihr auch im Leben nicht unwesentlich geholfen zu haben.

#### Harald Kreutzberg (1902–1968)

Der in Reichenberg in Böhmen geborene Harald Kreutzberg debütiert bereits als Kind in der Operette »Der fidele Bauer« und erhält früh Ballettunterricht. 1919 beginnt er eine Ausbildung zum Modegrafiker an der Kunstgewerbeschule in Dresden. Zu einem Kostümfest der Schule mit dem Titel »Haschisch« im März 1920 steuert er einen »Orientalischen Tanz« bei. An die Zeit in Dresden erinnert er sich später: »Wer mich in meinem Leben und in meiner Arbeit am meisten beeindruckt hat? Das ist ganz klipp und klar beantwortet: die Wigman. [...] Ich war Zeichner. Ich zeichnete alles was vorkam [...] Und dann sah ich die Wigman. Das schlug ein. [...] Ihre Ausstrahlung war gigantisch.«<sup>10</sup>

1921 wird Harald Kreutzberg Schüler bei Mary Wigman und entwirft noch im selben Jahr den Tanz »Trommelspuk«. Seinen ersten Auftritt hat Harald Kreutzberg 1921 in dem Tanz »Bizarrerie« im Dresdner Albert-Theater. Das künstlerische Wesen des Harald Kreutzberg ist aufs Treffendste umrissen mit: bizarr und hintergründig in der Erscheinung, effektiv und pointiert in der Gestaltung von Tanz und Ausstattung und mystisch-religiös oft in der Wahl der Themen. Bei Mary Wigman begegnet er Yvonne Georgi. Sie wird seine wichtigste künstlerische Partnerin. Harald Kreutzberg war ein darstellerisches Universaltalent. Im Gegensatz zu vielen seiner Tänzerkollegen war er sowohl Bühnentänzer als auch Podiumstänzer. Er war in Theaterensembles engagiert und verfolgte gleichzeitig seine Karriere als freier Tänzer. Harald Kreutzberg arbeitet als Darsteller in Oper, Schauspiel und Film. Seit 1923 choreografierte er ebenso spartenübergreifend. In Berlin sieht man 1924: »Große weite wuchtige Schwünge schneiden durch den Raum. In





Harald Kreutzberg,  
Foto: Madison Kyser

hohen und sicheren Sprüngen überquert er die Fläche. In raschen und scharfen Wendungen kommt seine Beherrschung des Körpers zum Ausdruck. Und all das – auch bei dem fabelhaftesten Tempo und bei der erstaunlichsten Vielseitigkeit des Raumrichtungswechsels – ist restlos gekonnt, rhythmisch richtig betont, man möchte sagen, bis auf letzte dynamische Einheiten berechnet.«<sup>11</sup> 1926 rasierte er sich für die Rolle des Narren in dem Ballett »Don Morte« an der Berliner Staatsoper den Kopf. Der kahle Schädel wird von da ab zu seinem markantesten Zeichen. In Leipzig debütiert er 1928: »Seine Tänze haben eine fugenlose, logische Geschlossenheit kontrastierender Bewegungsformen, als wären sie auf einmal in jeder Einzelheit erschaut. Unerhört suggestiv die ersten Schritte oder der Ansprung eines jeden Tanzes. Den schwerelosen Tanz des Zeremonienmeisters, den apokalyptischen Engel, den Aufruhr möchte man wirklich seinem Augengedächtnis unverlierbar einprägen wie einen magischen Vers, wie eine lösende Melodie.«<sup>12</sup> Doch Harald Kreutzberg gestaltet ebenso erfolgreich Tänze mit Witz und Parodie. Er ist ein Ausnahmekünstler, der inhaltliche Gegensätze in seinem choreografisch-tänzerischen Schaffen – oft zur Überraschung des Publikums – vereint. Im Ausland gilt Harald Kreutzberg als die Inkarnation des German Dance. Seine ausgedehnten Tourneen mit über 2000 Auftritten – teilweise mit Tanzpartnerinnen oder in Begleitung einer eigens zusammengestellten Tanzgruppe – führten ihn von 1927 bis 1960 durch ganz Europa, nach den USA, Südamerika und selbst bis nach Japan und China. Angekündigt wird er mitunter als »der größte Tänzer der Welt«.



Marianne Vogelsang

**Marianne Vogelsang (1912–1973)**

Mit 17 Jahren beginnt die Dresdnerin Marianne Vogelsang im Jahr 1929 ihr Studium bei Palucca. Als eine der talentiertesten Schülerinnen tanzte sie bald in der Palucca-Tanzgruppe und – mit Hertha Feist und Charlotte Hölzner – im legendären Palucca-Tanz-Trio. 1934 war sie diplomierte Tänzerin und Tanzpädagogin und galt als eine der begabtesten Ausdruckstänzerinnen der nächsten Generation. Doch die schöpferischste und erfolgreichste Phase der Tanzkarriere fällt damit – auch bei ihr – in die Zeit des Nationalsozialismus. Bereits der erste Solotanzabend im Dresdner Komödienhaus veranlasst die Dresdner Neuesten Nachrichten 1935 unter der Ankündigung »Eine neue Tänzerin« zu einer visionären Einschätzung: »Marianne Vogelsang ist weit entfernt von seelenlosem Intellektualismus oder Formalismus, von Effekthascherei. Jede Gebärde ist sinnfällig,



entquillt innerem Erleben und überzeugt deshalb. Sie hat – erstaunlich bei ihrer Jugend – ihren Stil gefunden. Ihre Bewegungen sind von der kraftvollen Geschmeidigkeit eines schönen Tieres, von einer selbstverständlich lässigen Anmut, ohne weichlich zu wirken, stets klar in der Linienführung. Dabei ist sie im Ausdruck ebenso stark wie in der Komposition: der thematische Aufbau ihrer Tänze, die geschickte Raumgestaltung sind geradezu Musterbeispiele.«<sup>13</sup>

Neben der tänzerischen verfolgt Marianne Vogelsang auch konsequent ihre pädagogische Laufbahn: In den 30er Jahren lehrte sie unter anderem an der Deutschen Tanzbühne bei Rudolf von Laban, an den Deutschen Meisterstätten für Tanz in Berlin und an der Tanzabteilung der Folkwang-Schule in Essen. Als Ballettmeisterin und Choreografin wirkte sie von 1941 bis 1943 am Stadttheater in Göttingen und anschließend bis 1945 als Leiterin der Kammertanzgruppe der Stadt Hannover. Während die nationalsozialistische Zeitung »Der Angriff« Marianne Vogelsang 1936 noch als die Erste unter den kommenden Ausdruckstänzerinnen hervorgehoben hatte, gerät ihre Arbeit wegen der Choreografie »Slawischer Gesang und Tanz« als »undeutsch«, »ostisch« und »bolschewistisch« in die Kritik. Sie und ihre Tanzgruppe wurden zur Zwangsarbeit in einer Munitionsfabrik unter Tage verpflichtet. Nach dem Krieg begann sie wieder an ihren Solotänzen zu arbeiten und trat vor allem in Berlin auf.

Parallel zu ihren Gastspielen übernahm sie von 1946 bis 1948 die Leitung der Tanzabteilung der Rostocker Hochschule für Musik und Theater. Anlässlich eines Auftritts in Rostock schrieb die Rostocker Kultur-Umschau: »Marianne Vogelsang steht in der technischen und ästhetischen Beherrschung tänzerischer Ausdrucksmittel auf so großer Höhe, daß die meisten Zuschauer das Gefühl bekamen, eisige, dünne Höhenluft zu atmen, in der man heute nicht mehr recht warm werden kann.«<sup>14</sup> Im Osten Deutschlands erwartete man damals die Gestaltung von Problemen der Gegenwart im Tanz. Marianne Vogelsang lieferte diese nicht. Nach dem Versuch, eine eigene Schule in Berlin zu etablieren und der Zusammenarbeit mit Mary Wigman in deren Berliner Tanzstudio übernahm sie 1951 die Leitung der Abteilung Neuer Künstlerischer Tanz an der in Berlin neu gegründeten Fachschule für künstlerischen Tanz. Sieben Jahre lang konnte sie ihre künstlerischen Ansichten an eine junge Tänzergeneration weitergeben. Dann setzte die DDR-Kulturpolitik ihrem pädagogischen Schaffen ein Ende. Der als formalistisch verfemte Ausdruckstanz musste aus dem Lehrplan der Schule entfernt werden. Marianne Vogelsang wurde entlassen. Bis 1961 arbeitete sie als Choreografin an Ost-Berliner Theatern und für den Deutschen Fernsehfunk. Anschließend unterrichtete sie in Köln, Hannover und West-Berlin Modernen Tanz. Ihre letzten Choreografien zu den Präludien von Johann Sebastian Bach übertrug sie ihrem Schüler Manfred Schnelle in Dresden.

Über diese Tänze schrieb ihr Lebensgefährte Wolfgang Klein: »Ihr letzter Tanz beginnt mit kleinen Sprüngen und Veränderungen der Arme, gleichsam den ganzen Raum abtastend – ergreifend, Steigerungen zu Drehsprüngen. Zuletzt ein Fallen zu Boden, Aufstehen und ein überlanges schwebendes Stehen. Ein Leben, völlig mit dem Tanz verwachsen, verdichtet sich zur Choreografie. Ihre letzten Choreografien ziehen die Summe ihres Lebens. Sie stellt sich suchend den Bedingungen der Peripherie, findet



immer wieder die Kraft der Mitte und verkörpert eine Haltung, die Würde und Ausrichtung sichtbar macht.«<sup>15</sup>

### **Dore Hoyer (1911–1967)**

Die in Dresden geborene Dore Hoyer erhielt eine Rhythmik-Ausbildung an einer Zweigstelle der Hellerau-Laxenburg-Schule bei Ilse Homilius in Dresden-Blasewitz. 1930/1931 ging sie bei Palucca in die Lehre. Ihr erstes Engagement führt sie für eine Spielzeit als Solistin nach Plauen. Dann entschließt sie sich, 1933 einen ersten Soloabend zu geben. »Afrikanisches Kriegerlied«, »Drei Gesichte«, »Tanz in Schwarz« und »Tanz in Weiß« heißen ihre Werke. Durch den Zuspruch des Publikums ermutigt, erkennt und bekennt sie: »Was ist mir Tanz – warum tanze ich – weil ich mit nichts anderem besser zu gestalten weiß, als gerade mit dem Körper, mit der Bewegung.«<sup>16</sup> Nach einem weiteren kurzen Engagement in Oldenburg engagiert sie Mary Wigman 1935 für ein Jahr in ihre Tanzgruppe. 1940 erhält sie ein ebenfalls einjähriges Engagement an der Deutschen Tanzbühne in Berlin. Stetigkeit will sich nicht einstellen im Leben der Dore Hoyer.

Nach dem Krieg eröffnet sie eine eigene Schule in den Räumen der ehemaligen Mary-Wigman-Schule in Dresden. Mit ihren Schülerinnen gründet sie das Tanz-Studio Dresden und schafft ihren Tanzzyklus »Tänze für Käthe Kollwitz« – nach deren Grafiken. 1947 entsteht der Solo-Zyklus »Der große Gesang«. Trotz Unterstützung der Dresdner Behörden siedelt Dore Hoyer 1948 in den Westen über, um die Leitung der Tanzgruppe der Hamburger Oper zu übernehmen, inszeniert in Mannheim und Ulm. Dore Hoyer ist – ähnlich wie Palucca – eine sehr dynamische, eine leidenschaftliche Tänzerin gewesen, fühlte sich in ihrem Ausdruckswillen aber immer der Wigman verwandter. An ihre Mitstreiterin für den Modernen Tanz in Deutschland, Marianne Vogelsang, schrieb sie: »Ich habe mich sehr mit Deinem Abend auseinandergesetzt. Etwas in mir wurde zu einer Riesensfrage: wer von uns beiden ist auf dem richtigen Wege, wer von uns beiden ist heute berechtigter. Du!? – Die Du über dem Chaos der Zeit stehst – über oder daneben? Ich!? – Die ich das Chaos selbst bin und es aufreißt. Aber die Fragestellung ist wohl falsch. Beide stellen wir eine wunderbare gegenseitige Ergänzung dar. Du – sowohl ich – gehen unseren vorgeschriebenen menschlichen und künstlerischen Weg. Beide mit einem völlig eigenem Gesicht.«<sup>17</sup> Doch die Ballettrenaissance in Ost- und Westdeutschland setzt den letzten Versuchen des Ausdruckstanzes in Deutschland ein Ende. Dore Hoyer unternimmt Tourneen nach Südamerika.

1957 tanzt sie die Erwählte in Mary Wigmans Inszenierung »Le Sacre du Printemps« an der Berliner Städtischen Oper. An der Erstaufführung von Arnold Schönbergs »Moses und Aaron« in Berlin kann sie 1959 choreografisch mitarbeiten. Ihr Ringen um künstlerische Wahrhaftigkeit, ihre Unduldsamkeit gegenüber tänzerischer Mittelmäßigkeit und ihre konsequente Kompromisslosigkeit haben sie frühzeitig zur Außenseiterin werden lassen. 1962 schafft sie ihren letzten großen Tanzzyklus: »Affectos Humanos«. Zu den Kompositionen von Dimitri Wiatowitsch. Sie tanzt menschliche Leidenschaften: Eitelkeit, Begierde, Hass, Angst und Liebe. Es wird ihr Vermächtnis. Liebe und Angst – das waren die persönlichsten künstlerischen Äußerungen der Dore Hoyer. Ihr erster musikalischer





Dore Hoyer, Foto: Siegfried Enkelmann



Partner, gleichzeitig ihre erste große Liebe, Peter Cielslak, hatte sich 1934 das Leben genommen. Damals schrieb sie: »Es gibt Niemanden, der sich mit mir und meinem Tanz verbrüdern will. Niemand, der mit mir geht. Die Wunde in mir frisst unaufhaltsam, frisst mich auf.«<sup>18</sup> Damals hatte sie vermerkt: »Es bleibt nur eines noch: das Leben zu bejahen oder ganz zu verschwinden. Es bleibt nur Eines: dem Tanz zu dienen!«<sup>19</sup> Nun – am Ende ihrer Kräfte, da sie dem Tanz nicht mehr dienen kann – entschließt sie sich, die selbst empfundene Konsequenz anzunehmen. Zur Jahreswende 1967/1968 setzt Dore Hoyer im Alter von 58 Jahren in Berlin ihrem Leben ein Ende.

Wenn heute junge Tänzerinnen und Tänzer, Choreografinnen und Choreografen ganz neue eigene Wege selbstverständlich beschreiten können, haben sie dies nicht unwesentlich den »Großen Fünf« zu verdanken, die eben dafür den Boden bereitet haben.

### Anmerkungen

- 1 Dieser Text entstand im Zusammenhang mit der Rekonstruktion von Tänzen des deutschen Ausdruckstanzes durch die Palucca Schule Dresden. Darüber hinaus korrespondiert er mit dem Beitrag »Die freie Dresdner Tanzszene«, in: Preise dein Glück, gesegnetes Sachsen, Dresdner Musikführer, Verlags- und Publizistikhaus, Dresden 2007, S. 219–232
- 2 Mary Wigman, Tanz, in: Rudolf Bach, Das Mary Wigman Werk, Carl Reissner Verlag, Dresden 1933, zit. nach: Walter Sorell, Mary Wigman, Ein Vermächtnis, Florian Noetzel Verlag, Heinrichshofen-Bücher, Wilhelmshaven 1986, S. 156
- 3 Dresdner Nachrichten, zit. nach: Hedwig Müller: Mary Wigman, Leben und Werk der großen Tänzerin, Quadriga Verlag, Weinheim, Berlin 1984, S. 71
- 4 Hedwig Müller: Mary Wigman, Leben und Werk der großen Tänzerin, Quadriga Verlag, Weinheim, Berlin 1984, S. 72
- 5 Mary Wigman, Tanz, a.a.O., S. 157
- 6 Mary Wigman: Die Schule, in: Rudolf Bach, Das Mary Wigman Werk, Carl Reissner Verlag, Dresden 1933, S. 33 f
- 7 Palucca, in: Gerhard Schumann, Henschelverlag, Berlin 1972, S. 174
- 8 Tägliche Rundschau, 7.11.30, Dr. Johannes Günther, Die Palucca tanzt, SAdK, Palucca-Archiv, Nr. 1757
- 9 Der Jungdeutsche, Berlin, 13. Nov. 1932, Karl Gustav Grabe, Gret Palucca/Neue Tänze im Bachsaal, SAdK, Palucca-Archiv, Nr. 1811
- 10 Harald Kreutzberg, zit. nach: Regina Bauer, »Verlangt nicht ein Theater, das scheinbar nicht beruhigt...« Harald Kreutzbergs eindrucksvolles Leipziger Intermezzo, in: Frank-Manuel Peter (Hrsg.): Der Tänzer Harald Kreutzberg, Edition Hentrich, Berlin 1997, S. 50
- 11 Fritz Böhme, in: Deutsche Allgemeine Zeitung, vermutl. zum 13.12.1925, DTK Nr. 119, zit. nach: Helmut Scheier: Tänzer vor Gott: Die Problematik religiöser Themen im Werk von Harald Kreutzberg, in: Frank-Manuel Peter (Hrsg.): Der Tänzer Harald Kreutzberg, Edition Hentrich, Berlin 1997, S. 69
- 12 Leipziger Volkszeitung, 1.11.1928, zit. nach Regina Bauer, »Verlangt nicht ein Theater, das scheinbar nicht beruhigt...« Harald Kreutzbergs eindrucksvolles Leipziger Intermezzo, in: Frank-Manuel Peter (Hrsg.): Der Tänzer Harald Kreutzberg, Edition Hentrich, Berlin 1997, S. 52
- 13 Dresdner Neueste Nachrichten, [1935], Marianne-Vogelsang-Nachlass
- 14 Norddeutsche Zeitung, 16.11.46, Andreas Brockmann, Rostocker Kultur-Umschau, Marianne Vogelsang, Marianne-Vogelsang-Nachlass
- 15 Wolfgang Klein, Marianne-Vogelsang-Nachlass
- 16 Dore Hoyer, Januar 1934, zit. nach: Hedwig Müller, Frank-Manuel Peter, Garnet Schuldt: Dore Hoyer, Tänzerin, Edition Hentrich, Berlin 1992, S. 19
- 17 Dore Hoyer an Marianne Vogelsang, 17. Juni 1947, Marianne-Vogelsang-Nachlass
- 18 Dore Hoyer, 1936, zit. nach: Hedwig Müller, a.a.O., S. 21
- 19 Dore Hoyer, 29.6.1935, zit. nach: Hedwig Müller, a.a.O., S. 24



## Palucca Schule Dresden

Innovative Gründungsideen als Basis für einen zeitgenössischen Ort der Tanzwelt

### Warum eine Tanzausbildungsstätte gründen?

Geht es darum, für eine bestimmte Kompanie Tänzernachwuchs auszubilden? Ist die Idee gesellschaftlich oder vielleicht politisch begründet, z. B.: wird Tanz als Baustein der Allgemeinbildung gesehen oder ist eine Tanzschule eher der Wunsch einer elitären Gesellschaft nach geselliger Unterhaltung? Ist es die Absicht, Tanz als traditionellen Teil einer bestimmten Kultur zu verstehen und auf lange Zeit zu sichern? Oder geht es vielleicht darum, Tanzwissen in Regionen zu verbreiten, die diese Tanztradition nicht kennen? Ist der Grund die Neugier eines Einzelnen, einen bestimmten Aspekt des Tanzes zu erforschen? Geht es darum, anderen zu helfen, ihre eigene Kreativität zu entwickeln?

All diese Aspekte stehen als konkrete Ausgangspunkte für die Gründung verschiedener Schulen zu unterschiedlichen Zeiten. Aus langjährigen Traditionen entwickelten sich strukturierte Lehrsysteme. Aus manchen Schulen gingen kleinere Ensembles oder Kompanien hervor, andererseits gründeten etablierte Kompanien auch Schulen, um sich selbst mit einem Nachwuchs zu versorgen, der ihren spezifischen Bedürfnissen entsprach. Es gibt Tanzausbildungsstätten, die auf der persönlichen Lehrmethode einer Persönlichkeit beruhen, andere begründen sich in einer kollektiv gewachsenen Tradition. Einige Schulen entstanden aus der Reaktion auf andere Lehrweisen oder aus der Notwendigkeit, eigene Wege gehen zu müssen, die auf gegensätzlichen künstlerischen Auffassungen beruhen. Allen Schulgründungen jedenfalls geht eine Idee voraus, ein Konzept, eine Wunschvorstellung. Dabei sind keine der Gründungsgedanken an sich besser oder gültiger als andere. Was jedoch passieren kann, ist eine Abwandlung, eine Entwicklung, gar ein Verschwinden der Schulidee oder der Verlust ihrer Bedeutung.

Palucca gründete ihre Schule 1925. Damals entschied sich die noch sehr junge Mary-Wigman-Schülerin, aufzubrechen und ihre eigenen Ideen und Themen umzusetzen. Ihre Lehre enthält keine festgeschriebene Technik oder Methode, sie baut, ebenso wie die der Wigman, auf die Erforschung des Individuellen. Im Zusammenspiel mit anderen Künsten kam es zur Abstraktion von Körperbewegung. In der Individualität lag immer auch ein politischer Aspekt. Paluccas Tanz war zeitbezogen und avantgardistisch. Viele ihrer Auftritte werden als energetische, leidenschaftliche, hingebungsvolle, unverstellte Äußerungen beschrieben, egal ob sie einen Inhalt verkörperten oder abstrakt waren. Paluccas Eigenschaften als Pädagogin werden als konsequent genau und unkonsequent



Porträt Palucca,  
Foto: Erika Strödel, 1935



großzügig beschrieben und oft war von ihrem besonderen Talent im Umgang mit Menschen die Rede. Durch die Zusammenarbeit mit Musikern oder bildenden Künstlern schuf sie eine anregende, entdeckungsfreudige Atmosphäre, wobei das Individuum in den Mittelpunkt rückte. Die Schule etablierte sich schnell, und ihr Ruf verbreitete sich in Deutschland; auch durch die vielen Tourneen, die Palucca mit ihrer Tanzgruppe unternahm. In der Zeit des Nationalsozialismus durfte Gret Palucca aufgrund ihrer jüdischen Herkunft nicht mehr unterrichten. Ihre Schule wurde geschlossen, jedoch kein Tanzverbot für Palucca ausgesprochen.

Unmittelbar nach Kriegsende, im Juli 1945, eröffnete Palucca in Dresden ihre Schule erneut. 1949 wurde die Schule verstaatlicht und der Klassische Tanz russischer Prägung als fester Bestandteil im Ausbildungsprofil vorgeschrieben, so dass Palucca ihr Amt als Schulleiterin niederlegte und aus Protest nach Westdeutschland floh. Schließlich einigte





Palucca im Unterricht, 1965

sie sich mit der DDR-Regierung, kehrte nach Dresden zurück und erhielt das Recht, das Unterrichtsfach »Neuer Künstlerischer Tanz« – und damit den Modernen Tanz – im Lehrplan der Schule behalten zu können, welches sie selbst unterrichtete. Die internationalen Sommerkurse boten Gästen sowohl aus dem Ostblock wie aus westeuropäischen Staaten die Chance, nach Dresden zu reisen. Die Schule hatte den Ruf erworben, eine »Insel künstlerischer Freiheit« zu sein und »Insel privilegierter Auslandskontakte«. Ab den 1960er Jahren stiegen die Schülerzahlen und der Umfang der Ausbildung. 1982 entstand am Basteiplatz ein zusätzlicher Bau mit fünf neuen Ballettsälen.

Nach dem Fall der Mauer, der Wiedervereinigung Deutschlands und Paluccas Tod im Jahr 1993 befand sich die Schule in einer ungewissen Situation. Sie konnte sich nicht länger auf die persönliche Ausstrahlung der Gründerin und ihre Insel-Position hinter dem Eisernen Vorhang verlassen und stand quasi über Nacht vor dem Anspruch, Anschluss an die Tanzszene der westlichen Welt zu finden, die in den vorangegangenen 50 Jahren eine ganz andere Entwicklung genommen hatte. Es begann eine Zeit der Besinnung, in der die Schule ihre Rolle als Ausbildungsstätte für Tanz im internationalen Kontext neu definieren musste. Nach dem Krieg hatte der Klassische Tanz im Westen eine massive Entwicklung genommen. Die einst von Waganowa geprägte Ballettausbildung, wie sie





Palucca Schule, Hauptgebäude

in Osteuropa gelehrt wurde, galt es zu überdenken. Zu den Aufgaben dieser Zeit der Neuorientierung gehörte, Trainingselemente des Klassischen Tanzes in die Ausbildung zu integrieren, die zeitgenössische choreografische Entwicklungen beinhalteten. Das Repertoire der Tanzkompanien hatte sich vor allem dahingehend gewandelt, dass die Spielpläne ein gemischtes Repertoire enthielten, das den Tänzern eine größere Vielfältigkeit abverlangt.

Angesichts offener Grenzen sahen sich die Absolventen der Palucca Schule plötzlich mit einem stark vom Wettbewerb bestimmten Arbeitsmarkt konfrontiert. Vorbei waren die Zeiten, als junge Tänzer garantiert eine Anstellung fanden. Das neue Gesellschaftssystem stellte der Schule die Aufgabe, attraktiv auch für auswärtige Schüler zu sein, war es doch jungen Talenten nun freigestellt, ihre Ausbildung überall in der Welt zu absolvieren.

Zwischen 1990 und 2006 wechselte die Leitung der Palucca Schule vier Mal. Der Belgier Paul Melis wurde unmittelbar nach der Wende künstlerischer Leiter der »Akademie für künstlerischen Tanz«. Anschließend übernahm Hanne Wandtke für kurze Zeit die Schulleitung, gefolgt von Peter Jarchow und Enno Markwart. Während Paul Melis erste internationale Einflüsse etablierte, versuchte Hanne Wandtke die Tradition und Methoden Paluccas lebendig zu erhalten. Der Freistaat Sachsen hatte der Palucca Schule 1993 einen Sonderstatus gewährt und für die Zukunft den Hochschulstatus in Aussicht gestellt, was bedeutete, dass eine neue Struktur mit Grund- und Hauptstudium sowie Diplomabschluss gefunden werden musste. Peter Jarchow, einst Pianist bei Palucca und anerkannter Musiker, erweiterte das künstlerische Repertoire und bereitete den Weg für einen Schulneubau. Der Choreograf und einstige Palucca-Schüler Enno Markwart festigte den Status der Hochschule und arbeitete unermüdlich am Aufbau eines hervorragend ausgestatteten Palucca-Campus, der mit seinem modernen Neubau 2007 feierlich eröffnet wurde.



Unabhängig vom neuen Status und den Ausbildungsbedingungen musste sich die Palucca Schule nach der Wiedervereinigung Deutschlands auch in künstlerischer Hinsicht in der internationalen Tanzszene neu positionieren. Gefragt war eine Fortentwicklung, die die Gründungsidee der Schule berücksichtigt. Wie könnte das neue künstlerische Profil aussehen?

Stellt sich also zunächst die Frage, was eigentlich Paluccas Erbe ist? Wie kann sich von da aus die Palucca Schule erfolgreich weiterentwickeln bzw. was regt heute eine junge Künstlergeneration an, ihre Kreativität zu entdecken, so wie es Paluccas Credo war?

Manche Einrichtungen sind nach Wegfall ihrer Gründer durch ein Erbe oder Repertoire belastet, welches einst vorhandene Energien hemmt und die Schule oder Kompanie in die Rolle des Bewahrers drängt. Kreative Energie geht dadurch verloren. Andere vermarkten sich nur noch selbst oder werden Opfer der Übermacht von Tradition, unfähig, sich weiterzuentwickeln und verlieren künstlerisch an Bedeutung. Es sollte Sinn und Aufgabe einer Tanzausbildungsstätte sein, kontinuierlich zu wachsen, um eine wegweisende Rolle in der Tanzwelt zu spielen.

Palucca hat weder ein bestimmtes Repertoire hinterlassen noch eine bestimmte pädagogische Methode. Sie regte ihre Schüler an, sich selbst zu entwickeln und schuf einen Ort, an dem junge Talente ihre Kreativität entfalten konnten und an dem das Entstehen neuer Formen des künstlerischen Tanzes möglich war. Paluccas Erbe ist vielleicht am besten als kreative Energie zu beschreiben, also als eine ganz bestimmte Herangehensweise an den Tanz durch Improvisation.

Wie kann die Palucca Schule mit und trotz ihrer großen Tradition in einer Zeit der Globalisierung erfolgreich als Zentrum kreativen Lernens bestehen und die heutige Tanzwelt mitbestimmen? Weitergedacht, wie kann sie neue Maßstäbe setzen und neue Ausbildungsmethoden entwickeln? Wie kann sie ein Ort sein, an dem die Studenten gesellschaftliche Prozesse aktiv mitgestalten, so wie es einst Paluccas Intention war, als sie die Schule gründete? Ein Ort der Auseinandersetzung mit relevanten Themen, Techniken und aktuellen Strömungen der Zeit, die den zukünftigen Tänzern, Tanzpädagogen oder Choreografen helfen, sich weltweit künstlerisch zu äußern.

In den Jahren 1993 und 1999 erlangte die Palucca Schule den einmaligen Status, einzige eigenständige Hochschule für Tanz in Deutschland zu sein. Die Hochschule verfügt über einen hypermodernen Campus und bietet ideale Bedingungen für eine umfassende Ausbildung künftiger Generationen von Tänzern, Tanzpädagogen und Choreografen. Die Studenten der Palucca Schule erhalten, auch durch die neuen akademischen Abschlüsse Bachelor und Master, ein weltweit anerkanntes Zeugnis. Die Umstellung auf das Bachelor- und Master-System soll es den Studenten erleichtern, im Laufe ihres Studiums zeitweise an Hochschulen im Ausland zu studieren, was für eine künstlerische Ausbildung heute unerlässlich ist.

Palucca setzte sich mit Bildender Kunst, Musik und Literatur auseinander und prägte damit ihre Schule. Diesem Ansatz entsprechend haben unsere Studenten heute die Möglichkeit, sich interdisziplinär mit Architektur, Video- oder Medienkunst auseinanderzusetzen – mit Formen, die unsere heutige junge Generation faszinieren. Neue Medien





Palucca Schule, Neubau für die Tanz- und Übungssäle

oder Internet-Lernformen sind ins Studium integrierte Elemente. Aktuelle Entwicklungen der Neurowissenschaft, der Tanzmedizin, körperausgleichende sportliche Aktivitäten über das Tanzen hinaus, wie z.B. Pilates, die Feldenkrais-Methode oder Gyrotonics, fließen zunehmend in das Tanzstudium ein.

Welche Strömungen, Entwicklungen und Zukunftsmodelle gibt es für die Welt des Tanzes? Wer bestimmt den Weg? Welche Art Tänzer sind bei den heutigen Choreografen gefragt und werden sich zukünftig behaupten? Welche Entwicklungen sind in der Tanzausbildung zu verzeichnen?

Vorbei sind die Zeiten, als sich klassische Ballettkompanien gegen die Einflüsse des Zeitgenössischen Tanzes sträubten. Welche Ballettkompanie hat heute noch ein ausschließlich klassisches Repertoire? Keine. Fast alle neuen Stücke, die von den klassischen Kompanien heute herausgebracht werden, verlangen von den Tänzern ein großes Können auf dem Gebiet des Klassischen Tanzes, zeitgenössische Tanztechniken und die Neugier, Begabung und Lust an der Improvisation. Auch die »Freie Szene« sucht heute ausdrucksstarke Tänzerpersönlichkeiten, die athletisch sind und einen flexiblen und beweglichen Körper und Geist haben.

Wo wird heute die Trennlinie zwischen Klassischem und Zeitgenössischem Tanz gezogen? Gibt es überhaupt eine und sollten wir diese definieren?

Tänzer ausschließlich klassisch oder zeitgenössisch zu trainieren, würde ganz und gar dem aktuellen Interesse der professionellen Tanzwelt widersprechen und beschränkt die Studenten in ihrem künstlerischen Ausdrucksvermögen. Selbstverständlich kann ein Tänzer nicht auf allen Gebieten zu Hause sein. Es ist unmöglich, Klassischen und Zeit-



genössischen Tanz, Improvisation oder Jazz, Flamenco, Stepptanz und die unendlich vielen Formen des Folkloretanzes zu beherrschen.

In welchem Verhältnis stehen die Gründungsprinzipien der Palucca Schule zu unserer Zeit? Wo können Tanzstudenten heute Arbeit finden und ihre erworbenen Fähigkeiten auf der Bühne weiterentwickeln?

Dresden bietet derzeit ideale Möglichkeiten. Die Stadt erlebt eine beeindruckende Zeit des Wiederaufbaus und der Sanierung und erhält nach und nach ihren alten Glanz zurück. Auch im Bereich des seit langem etablierten Tanzsektors ist ganz klar eine Renaissance zu verzeichnen. Für viele gilt Dresden als traditionsbehafteter Ort. Das gilt insbesondere für den Tanz. Tanz in Dresden heißt Wigman und Palucca, Hellerau mit Dalcroze – und diese Namen stehen für eine Tradition der Innovation, für neue, zukunftsorientierte Wege. Dresden bietet heute mehr denn je das kreative Umfeld, in dem eine neue Tänzergeneration die Möglichkeit hat, sich ihren Bedürfnissen und Ideen entsprechend zu entwickeln.

In diesem Umfeld spielt die Palucca Schule eine wichtige Rolle. Hier können junge Künstler ihre Fähigkeiten ausbauen und sich auf eine professionelle Tänzerkarriere vorbereiten. Die bereits bestehenden Kooperationen verschiedener Dresdner Institutionen sowie die wachsenden internationalen Verbindungen bieten ideale Voraussetzungen dafür. Um junge Talente nach Dresden zu verpflichten, braucht es neben einer soliden Ausbildung und den Möglichkeiten für eine künstlerische Entwicklung ein entsprechend förderndes und anregendes Umfeld.

Auf die Frage, mit welchen Choreografen Tanzstudenten oder Nachwuchstänzer weltweit derzeit gern zusammenarbeiten würden, fällt ganz bestimmt der Name William Forsythe. Seitdem die Forsythe Company 2005 in Hellerau eine Heimstätte gefunden hat, bietet diese Präsenz der Tanzszene in Dresden eine unschätzbare Anregung. Ein erstes Beispiel von Forsythes Arbeit war 2004 auf der Bühne der Semperoper zu erleben. 2006 übernahm die Palucca Schule unter Enno Markwart erstmalig ein Forsythe-Stück in ihr Repertoire und seit die Kompanie regelmäßig in Hellerau zu erleben ist, stellt dies eine großartige Inspirationsquelle für die Tanz- und Kunstszene in Dresden dar. Für die Palucca Schule sind Forsythes Arbeiten, die viele Ballettelemente und Improvisation auf der Grundlage von Laban enthalten, Anregung und Denkanstoß für alle Studiengänge.

Erst kürzlich kamen über 600 Bewerber zum Vortanzen für das Dresden Semperoper-Ballett. Wieso gerade Dresden, mag man sich fragen? Der Grund ist, dass diese Kompanie genau das Repertoire verfügbar hat, das junge Tänzer heute anspricht und interessiert. Die Palucca Schule konnte in letzter Zeit eine enge Zusammenarbeit mit dem Semperoper-Ballett unter der Leitung von Aaron Watkin entwickeln. Das Profil der Kompanie hat sich gewandelt und auf dem Spielplan stehen vermehrt Stücke zeitgenössischer Choreografen wie Johan Inger, Mats Ek, Jiří Kilián, Stijn Celis, David Dawson. Damit wird den Tänzern mehr und mehr Fähigkeit auf dem Gebiet des Zeitgenössischen Tanzes und der Improvisation abverlangt, was auch bedeutet, dass sie verstärkt in kreative Prozesse eingebunden sind. Eine so zeitgemäße und interessante Kompanie mit





Tanzszene in der Palucca Schule 2008

hervorragenden Tänzern in der Stadt zu haben und mit ihr zusammenarbeiten zu können, bedeutet für die Palucca Schule einen großen Gewinn an Inspiration. Es ist zu hoffen, dass künftig mehr und mehr Absolventen der Palucca Schule ein Engagement an der Semperoper bekommen.

Verschiedene Programme bieten einen direkten Kontakt zur professionellen Tanzszene, helfen den Studenten auf dem Weg zu einem erfolgreichen Engagement und gewähren unserer Hochschule Anschluss an die aktuellen Strömungen im Tanz, was für die Weiterentwicklung der Lehre von großer Bedeutung ist. Nennen möchte ich hier unser Elevenprogramm mit dem Dresden Semperoper-Ballett, das Palucca Tanz Studio, die alljährliche, gemeinsame Kreation eines Stücks als Kooperation (KOOP) der Sächsischen Staatsoper mit der Hochschule für Musik »Carl Maria von Weber« und der Hochschule für Bildende Künste, das internationale Studienprogramm D.A.N.C.E. (Dance Apprentice Network Cross Europe) sowie Tanzplan Dresden.

Was die heutige Choreografengeneration fasziniert und inspiriert, wird schon bald überholt sein. Nur wenn wir uns mit dieser wandelnden Realität auseinandersetzen, werden wir eine Chance haben und uns weiterentwickeln können. Unsere Zeit ist schnelllebig und um erfolgreiche Tänzer ausbilden zu können, müssen wir mit der Zeit gehen – besser noch – müssen wir Avantgarde sein. Bestes Beispiel dafür ist Palucca. Sie war anderen weit voraus, als sie ihre Schule gründete. Wir können von Palucca lernen, dass eine erfolgreiche Weiterentwicklung nur auf der Basis einer umfangreichen kulturellen Bildung möglich ist, die die Achtung humanitärer Werte einschließt. In diesem Sinne versuchen wir individuelle und intelligente Künstler auszubilden.



Trotz demografischen Wandels und zurückgehender Bevölkerungszahlen konnte die Palucca Schule ihre Studentenzahlen steigern. Immer mehr Bewerber kommen aus anderen Bundesländern und anderen Staaten. Das zeigt das Interesse für die beschriebenen Studienangebote unserer Hochschule. Unsere neuen Austauschprogramme mit CODArts Rotterdam, Towson University, den Tanzhochschulen Stockholm und Tilburg sowie der Waganowa-Ballettakademie St. Petersburg geben unseren Studenten die Möglichkeit des Erfahrungsaustausches und unseren Gästen einen Eindruck von der Tanzausbildung in Dresden. In den vergangenen zwei Jahren haben unsere Studenten Engagements bei in London beheimateten Kompanien wie dem DV8 Physical Theatre, Siobahn Jeyasingh und Wayne McGregor/Random Dance, beim Nationalballett in Marseille, in Amsterdam, am Staatstheater Malmö, in Schwerin, Hagen oder Magdeburg gefunden. Unsere Choreografie-Studenten erhielten Aufträge für Tanzstücke in Cottbus, Göteborg, von Tanzplan Dresden und die Absolventen unseres Studienganges Tanzpädagogik fanden Arbeitsstellen in ganz Deutschland.

Aufgrund vieler neuer Erfahrungen haben wir uns entschlossen, einen spezifischen Palucca-Lehrplan zu entwickeln, der auf die Grundlagen Zeitgenössischer Tanz, Klassischer Tanz und Improvisation sowie die Verbindung von Kreativität, Technik und Experiment aufbaut. Unser Ziel ist es, selbstbestimmte junge Künstler auszubilden, die Tanz als Ausdruck der Freiheit verstehen.

Der Wunsch, dass unser Campus ein Ort von internationaler Bedeutung wird, an dem Konferenzen und Seminare abgehalten werden, der ein anregender Kurations- und Ausbildungsort für Studenten, Dozenten und Gäste aus aller Welt ist, an dem sich die Tanzwelt trifft, geht zunehmend in Erfüllung. Anlässlich von »Best of Both«, unserer Campuseröffnung im Oktober 2007, folgten weltweit führende Tanzausbildungsstätten unserer Einladung. Programme wie D.A.N.C.E. sind bei uns angesiedelt. Der Wunsch geht in Erfüllung durch stetigen Dialog und durch Teamgeist, durch gemeinsame Begeisterung für die Tanzkunst, durch ein interdisziplinäres und kreatives Umfeld, in dem eine zukünftige Generation von Tänzern, Tanzpädagogen und Choreografen erfolgreich wachsen und sich entwickeln kann.

Mit dem Status, die einzige eigenständige Hochschule für Tanz in Deutschland zu sein und als eine der weltweit wenigen Ausbildungsstätten für Tanzpädagogik, mit ihren integrierten wissenschaftlichen Bereichen und einer Ausbildung basierend auf Klassischem und Zeitgenössischem Tanz wird die Palucca Schule – davon bin ich überzeugt – eine aktive Rolle in der Tanzwelt der Zukunft spielen.

Übertragung aus dem Englischen: Konrad Hirsch



Hans-Ulrich Lehmann

## Dresdner Ausdruckstanz und bildende Kunst

Seit dem ausgehenden 19. Jahrhundert entwickelten sich in Dresden nach einer langen Phase der Erstarrung auf den unterschiedlichen künstlerischen Ausdrucksfeldern der bildenden und darstellenden Kunst neue Ansatzpunkte. So war die Berufung des impressionistischen Malers Gotthard Kuehl an die Dresdner Kunstakademie programmatisch, brachte er doch das Ideengut und die neue Sichtweise der impressionistischen Malerei direkt aus Paris nach Dresden. Zudem begründete er die Reihe der großen Deutschen und Internationalen Kunstausstellungen, womit Dresden in die Reihe der bedeutenden Kunststädte aufstieg. Die Stadt ließ am Stübelplatz den Ausstellungspalast errichten, der für die verschiedenartigsten Präsentationen Platz und Raum bot.<sup>1</sup> 1896 richtete Max Lehrs, frisch gekürter Direktor des königlichen Kupferstichkabinetts die Ausstellung »Das moderne Plakat« ein, das mit deutschen und international hervorragenden Künstlern, an der Spitze Henri Toulouse-Lautrec, die neue Gattung von Kunst im öffentlichen Raum in der ehrwürdigen graphischen Sammlung vereinte.

Wenig später entstand mit den Deutschen Werkstätten im Vorort Hellerau eine der wichtigsten Keimzellen für das moderne Kunstgewerbe und mit dem Festspielhaus der Gartenstadt ein Zentrum für neue künstlerische Ideen. Hellerau wurde zu einem kulturellen Zentrum, nicht nur für Theater und Tanz, sondern auch für Schriftsteller, bildende Künstler und für eine kurze Zeit auch für das Verlagswesen. Emile Jaques-Dalcroze versuchte mit seiner »Bildungsanstalt« im von Heinrich Tessenow errichteten Festspielgebäude seit 1910 neue Formen rhythmischer Gymnastik zu vermitteln. Hier nahm auch Mary Wigman ihren ersten Unterricht, bevor sie für einige Zeit zu Rudolf von Laban nach Ascona ging, um sich dann 1920 endgültig in Dresden niederzulassen.

Die wesentlichen Anstöße für eine Reform des Tanzes und zur Überwindung des erstarrten klassischen Balletts gingen jedoch von zwei aus den USA stammenden Tänzerinnen, Isadora Duncan und Loïe Fuller, im ausgehenden 19. Jh. aus. Erstere betonte in ihren tänzerischen Ausdrucksformen einen individuellen inneren Bewegungsdrang mit dem Ziel, die Einheit von Körper, Geist und Seele auszudrücken. Sie kleidete sich in fließende Gewänder, tanzte barfuss, um so eine neue Natürlichkeit und ein freies Körperbewusstsein zu betonen.<sup>2</sup> Loïe Fuller kreierte mit ihren Serpentinentänzen eine andere Form des neuen Ausdruckstanzes. Sie setzte theatralische Effekte des Lichtes, z. B. phosphorizierende Bemalungen ihrer weitschwingenden Kostüme als besonderes Aus-



drucksmittel, ein. Bei ihr wirkte vor allem das Spiel der Illusion, was später Kurt Schlemmer und die Bauhaus-Bühne in Weimar stark beeinflusste. In Frankreich wurden nach 1900 besonders Toulouse-Lautrec, Rodin, Matisse und Degas von dieser Tänzerin angeregt.

Diese Erneuerung aus dem Geist der Reformbewegung umfasste alle Gebiete bildender und darstellender Kunst in Europa, auch die Photographie. In der sogenannten Amateurphotographenbewegung, die sich – in Abgrenzung zur erstarrten, ateliergeprägten Bildnisphotographie – um neue Ausdrucksmittel bemühten, entstanden handwerklich geprägte Kopierverfahren (Gummidruck, Kohledruck, Pigmentdruck, Heliogravüre) und eine neue impressionistisch geprägte Freilichtphotographie. Davon zeugen in Dresden 1904 die Große Deutsche Kunstausstellung, in die Gotthard Kuehl erstmalig Photographie einbezieht (Mitarbeit Hugo Erfurth), 1906 die dritte Deutsche Kunstgewerbeausstellung und als Höhepunkt 1909 die Internationale Photographie-Ausstellung.<sup>3</sup> Max Lehrs hatte die neue Entwicklung bereits 1899 erkannt, als er seine erste Ausstellung »künstlerischer Photographie« im Kupferstichkabinett zeigte und Photographien gleichberechtigt in die Sammlung aufnahm. Dies war zugleich die erste Phase in der Geschichte der noch jungen Photographie, die graphische einer subjektiven Bildgestaltung Bahn brach und damit eine bis heute weiterwirkende Entwicklung auslöste. Vorerst blieb der Photographie jedoch das Thema Tanz verschlossen, da die technischen Möglichkeiten keine Momentaufnahme ermöglichten.

### **Kirchner und der Tanz**

Der neue Tanz findet, anfänglich vermittelt über die beginnende Freikörperkultur, den Weg zur bildenden Kunst. Vor diesem Hintergrund sind die Studien der legendären 15-Minuten-Akte im Atelier der »Brücke«-Künstler in der Berliner Straße in Dresden zu sehen, darauf aufbauend die Studienaufenthalte an den Moritzburger Teichen seit 1909. Das ungezwungene Leben in freier Natur im Kontrast zum Großstadtleben stimulierte Akte und tänzerische Szenen. Besonders im Werk Ernst Ludwig Kirchners hat das Thema Tanz immer neue bildnerische Lösungen gefunden. Auch in Varietés, Cabarets und im Zirkus fand Kirchner Anregungen für Zeichnungen schnell bewegter Tänzerinnen in ekstatischer Verkürzung. Eine ganze Reihe von Postkarten an seine »Brücke«-Freunde künden davon. Das Thema fand aber auch in Gemälden und graphischen Blätter Eingang. In Berlin, nach dem Weggang aus Dresden, bestimmte zwar ab 1910 das Leben in der Großstadt die Themenwelt seiner Kunst, aber es gibt 1912 auch einige Zeichnungen mit tänzerischen Darstellungen von Erna Schilling im Atelier in Berlin-Steglitz. Tänzerische Geste setzt sich direkt in zeichnerische Motorik um. Stand am Beginn, im Gründungsjahr der »Brücke«, die ekstatische Bewegung symptomatisch als Ausdruck ungebrochener Daseinsfreude, so wird zunehmend die künstlerische Freiheit und die Suche nach prägnanten Zeichen für eine Bewegung zum bestimmenden Zug seiner Arbeit. Erst in Davos, mit der Bekanntschaft der Züricher Tänzerin Nina Hard, wird von Kirchner der Tanz als Thema wieder aufgenommen. Eine große Zahl von Zeichnungen, aber auch Photographien Kirchners künden von Tänzen in Kirchners Haus und in den nahen Wäldern. Ende 1925 reiste Kirchner über Frankfurt am Main und Chemnitz zurück nach Dresden und



Der »Totentanz« von Mary Wigman, Zeichnung von Ernst Ludwig Kirchner, um 1926



wohnte bei Will Grohmann in der Wormser Straße 84. Grohmann arbeitete an zwei Büchern über Kirchner. Hier kam es am 16. Januar 1926 zur ersten Begegnung mit Mary Wigman. Die Tänzerin erinnert sich: »Ich habe Kirchner durch Grohmann kennen gelernt... Unser stärkster Kontakt war 1926, als er Tag für Tag zu den Proben für einen Totentanz kam, den ich mit meiner Tanzgruppe erarbeitete. Er hat unzählige Skizzen gemacht. Ich habe manches gute Gespräch mit ihm geführt. Am schönsten aber war das stillschweigende gegenseitige Einvernehmen, das Einverständnis in künstlerischen Dingen«. <sup>4</sup> Auf insgesamt 12 Seiten seines Tagebuchs hat Kirchner seine Besuche im Probenraum im Dresdner Residenzschloss mit einer großen Zahl von Skizzen, darunter fünf farbige, festgehalten. »Heute (16. Januar 1926) erster großer Eindruck bei Mary Wigman. Ich empfinde das Parallele, wie es sich in ihren Tänzen ausdrückt in der Bewegung der Massen, die die Einzelbewegung verstärken durch Zahl. Es ist unendlich anregend und reizvoll, diese Körperbewegungen zu zeichnen (...) Die neue Kunst ist da. M.W. benutzt vieles aus den modernen Bildern unbewusst, und das Schaffen eines modernen Schönheitsbegriffes ist ebenso in ihren Tänzen am Werke wie in meinen Bildern (...). Der Zusammenhang von dem Bestreben der W. mit meinem der Darstellung





Mary Wigman,  
Federzeichnung  
von Edmund Kesting, 1934

der modernen Schönheit ist zweifellos. Es gibt Ausdruckswerte, wie sie ein Gefühl steigert durch Wiederholung der Bewegung, durch eine Anzahl Menschen, ist auch auf meinen Bildern zu bemerken.«<sup>5</sup>

Ist die Zeichnung in den kleinen Skizzen ekstatisch, so arbeitete Kirchner, darauf aufbauend, eine Serie in größerem Format. Das Dresdner Kupferstich-Kabinett besitzt aus der Schenkung Rosemarie und Roman Norbert Ketterer<sup>6</sup> seit 1990 zwei dieser großformatigen Zeichnungen, die das Unmittelbare und Spontane des Tanzes erfassen, aber Zufälligkeiten eher eliminieren. Damit setzte Kirchner die Bewegung und den Ausdruck der Wigman in ein konzentriertes, dichtes Gefüge von Linien um, wobei die schwarzen Konturen die Form betonen, die roten und grünen Linien eher die Einzelbewegung zu erfassen suchen.

Diese Dresdner Begegnung, die sich im Sommer 1926 im Zusammenhang mit dem Besuch der Internationalen Kunstausstellung wiederholte, blieb für Kirchner nicht ohne Folgen. Das Thema bewegter Gruppen und Figuren wird für ihn in den folgenden



Jahren mit einem charakteristischen neuen malerischen Rhythmus bedeutsam. Es ist bemerkenswert, dass Kirchner in Mary Wigman eine Verkörperung seiner künstlerischen Ideale sah. Träger seines Ausdrucks wurden spezielle, die Silhouette betonende Figuren mit raumgreifenden Hand- und Fußgesten. Die abstraktere Körpersprache der Palucca, die aus der Wigman-Schule hervorgegangen war und die viel stärker auf einen präzisen Körperaufbau in beinahe geometrischen Grundformen setzte, fand zunächst nicht die Anerkennung Kirchners. Er notierte dazu in seinem Tagebuch: »Ich habe auch bei der Palucca etwas gezeichnet, doch ist hier viel weniger Reizvolles als bei der Wigman. P. ist weniger künstlerisch begabt, vielleicht auch krank. Irgendetwas stimmt da nicht (...). Das Verhältnis Bienerts zu Palucca ist merkwürdig und schädigend für die Künstlerin, sie wird in ein paar Jahren wohl verschwinden. Schon heute macht ihr die Erfindung Mühe.«<sup>7</sup> Doch bereits im Sommer 1926, anlässlich des Besuchs der Internationalen Kunstausstellung in Dresden, ändert sich Kirchners Einstellung, denn im Juni 1927 radiert er zwei Bildnisse der Palucca. Und in einem Brief vom 24.1.1930 an H. und E. Knoblauch schreibt Kirchner: »Neulich war die Palucca da, die Tänzerin. Ihr kennt sie wohl. Ich will von ihr ein Bild malen (...). Sie hat sich körperlich sehr entwickelt, aber hat nicht viel Phantasie. Die Kostüme sind spartanisch einfach (...). Leider ist sie immer sehr angezogen.«<sup>8</sup> Kirchner akzeptierte nunmehr die abstrakteren Tanzformen der Palucca.

### Palucca und die Künstler

Gret Palucca hatte immer eine enge Bindung zur bildenden Kunst, die sich in besonderer Weise in den Beziehungen zur Avantgarde der Bauhaus-Künstler in Weimar und später Dessau manifestierte<sup>9</sup>. Als Schülerin von Mary Wigman hat sie am 1. Februar 1924 ihren ersten Soloabend im Vereinshaus in Dresden. Im gleichen Jahr richtet sie ihren eigenen Unterrichtsraum im Johanneum am Stallhof ein, bevor sie ihr Tanzstudio an der Bürgerwiese einrichten konnte.

Nach eigenem Bekunden hatte sie durch Ise Bienert, Tochter von Ida Bienert, die ersten Kontakte zum Bauhaus. Und bereits am 18. März 1925 kam es zum ersten Tanzabend im Deutschen Nationaltheater in Weimar, wovon sich von Marianne Brandt eine Collage erhalten hat. Im Hause Ida Bienerts hatte sie Umgang mit den Künstlern des Bauhauses, aber auch mit Otto Dix und dessen Frau. Besonders intensiv war der Kontakt natürlich in der Zeit, als sie mit Fritz Bienert, dem Sohn Ida Bienerts, verheiratet war. Es war Will Grohmann, der die junge, aufstrebende Tänzerin mit der Photographin Charlotte Rudolph, einer Schülerin von Hugo Erfurth, bekannt machte. Charlotte Rudolph entwickelte sich zu einer der bedeutendsten Photographinnen für Tanz in Deutschland, die nicht nur die Palucca und die Wigman, sondern auch deren Schülerinnen aufnahm. Sie photographierte ganz aus dem Tanz heraus, aus der Bewegung. Die ersten Bilder der Rudolph mit der Palucca entstanden aber noch in der Sächsischen Schweiz auf einem Sandsteinplateau.<sup>10</sup> Palucca veränderte die expressive Tanzsprache der Wigman mit ihren geometrisch präzisen einzelnen Bildern zugunsten einer beinahe abstrakten Körpersprache. Charlotte Rudolph gelangen davon eine Reihe hervorragender Aufnahmen. Von Genja Jonas sei hier auf die Ausstellungsvergrößerungen vom Tanz nach der Mond-





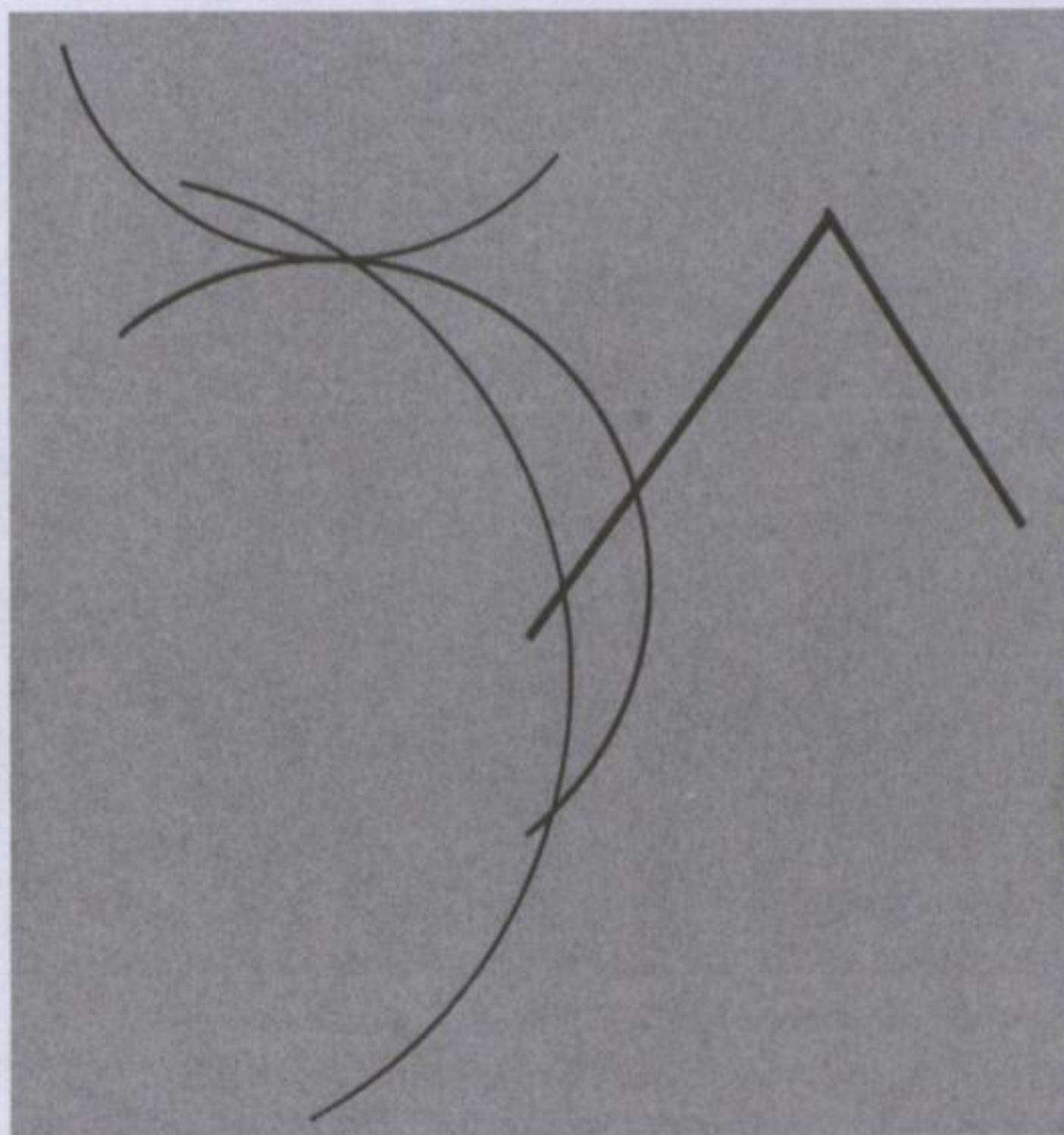
Palucca tanzt,  
Foto: Charlotte Rudolph, 1925

scheinsonate verwiesen.<sup>11</sup> Kein Geringerer als Wassili Kandinsky analysierte 1925 die präzisen Tanzbilder der Charlotte Rudolph in einem Aufsatz im renommierten Kunstblatt: »Die vollkommene Meisterschaft ist ohne Exaktheit unmöglich. Die Exaktheit ist das Resultat langer Arbeit. Die Anlage zur Exaktheit ist aber angeboren und eine überaus wichtige Bedingung der großen Begabung. Paluccas Tanz ist vielseitig und kann von verschiedenen Standpunkten beleuchtet werden. Was ich aber hier unterstreichen möchte, ist der selten genaue Aufbau nicht bloß des Tanzes in der zeitlichen Entwicklung, sondern in erster Linie der exakte Aufbau einzelner Momente, die durch Momentaufnahmen fixiert werden. Einige Beispiele bringen zwei wichtige Charakterzüge dieses Aufbaues: 1. die Einfachheit der ganzen Form und 2. das Aufbauen auf der großen Form (...). Nichts kann besser meine Behauptung beweisen, als die Übersetzung der vier Momentaufnahmen in graphische Schemas. Die Exaktheit reißt auch die Falten und Zipfel der Kleidung. Auch die »tote Materie« unterordnet sich dem großen Aufbau.«<sup>12</sup>

Die unscheinbaren Zeichnungen Kandinskys nach diesen Fotos sind wohl eine der schönsten und nachdrücklichsten Würdigungen des modernen Ausdruckstanzes in der Sprache der Kunst. Kandinsky nahm eine davon in sein Buch »Punkt und Linie zu Fläche«<sup>13</sup> auf. Ursprünglich waren die schwarzen Federzeichnungen auf dem Transparentpapier direkt auf den Photographien der Charlotte Rudolph montiert, sie wurden aus museumspraktischen Gründen 1981, nachdem die Palucca diese Zeichnungen dem Kupferstich-Kabinett schenkte, getrennt montiert.



Tanzkurven zu den Tänzen  
der Palucca, Zeichnung  
von Wassili Kandinsky 1926



Die erstaunlich breite Zustimmung der verschiedenen Künstler des Bauhauses zeigte sich in wechselseitigen Besuchen in Dessau und Dresden, besonders sei hier auf Paul Klee und Laszlo Moholy-Nagy verwiesen, aber auch El Lissitzky. Palucca schätzte die konkrete Kunst der Bauhausmeister besonders, die klare Form und die Rhythmik von Farbe und Licht, so wie die Bauhauskünstler die besondere Körpersprache der Palucca in ihren Tänzen schätzten. Es ist bezeichnend für die spartanische Gesinnung der Palucca, dass sie in ihrem Tanzsaal lediglich ein Gemälde von Piet Mondrian gelten ließ. Vermutlich kam sie zu dem Bild durch Ida Bienert, die Mondrian 1925 mit der Gestaltung ihres Salons im Wohnhaus in der Würzburger Straße beauftragt hatte. Leider ist der Auftrag nicht realisiert worden, nur die farbigen Entwürfe haben sich in der Sammlung Bienert erhalten und befinden sich nunmehr im Dresdner Kupferstich-Kabinett.<sup>14</sup>

### Photographen und moderner Ausdruckstanz

Auch die Photographie widmete sich dem neuen Ausdruck des Tanzes, obwohl in der Anfangsphase der Reformbewegung mit Isadora Duncan und Loïe Fuller nur ungenügende Bilder überliefert sind. Anfänglich wurden Tänzer bei Naturlicht und in erstarrten Posen photographiert. Vor allem mit dem Photographen Hugo Erfurth setzte eine neue Ästhetik ein, da er zu denjenigen Photographen nach der Jahrhundertwende gehörte, die auch im Tanzbild lebensnah sein wollten. Mit seinen Freilichtaufnahmen von Trachtengruppen hatte er erste internationale Anerkennung gefunden.<sup>15</sup> Als Theaterphotograph





Gret Palucca mit Friedrich Bienert und Martha und Otto Dix (von r.)

zwischen 1913 und 1919 hatte Hugo Erfurth dann Standbilder von einzelnen Inszenierungen erstellt und Rollenporträts bedeutender Sänger und Schauspieler der Dresdner Theater angefertigt. Das Kupferstich-Kabinett bewahrt aus dem Nachlass Josef Hegenbarths eine Kasette mit über 30 Photographien in aufwändiger Montierung, zumeist in Pigmentdruck, die Josef Hegenbarth etwa in der zweiten Hälfte der 1920er Jahre gegen Zeichnungen und Radierungen mit dem Photographen Hugo Erfurth getauscht hat.<sup>16</sup>

Darin befindet sich auch eine Gruppe von Aufnahmen von Tänzen der Schwestern Wiesenthal, von Gertrud Leistikow und anderen, die offenbar unter Einsatz von Kunstlicht, aber aus der Bewegung im Atelier entstanden waren. Gelegentlich hat Erfurth mit seinem Pigmentdruckverfahren durch manuelles Bearbeiten die Illusion einer Tänzerin vor neutralem Hintergrund erzeugt. Tanzphotos bezeichnete Erfurth als »Begleitmusik zum Thema meines Lebens«<sup>17</sup>. 1908 soll er die ersten Aufnahmen bei Kunstlicht aufgenommen haben; überliefert sind die »Tänzerinnen Wiesenthal und Sent M'ahesa in schnellen Bewegungen und Sprüngen bei künstlichem Licht«<sup>18</sup>. Von den Schwestern Wiesenthal wissen wir, dass sie 1907 aus dem Ballett der Wiener Hofoper ausgeschieden waren und 1908 ein Dresdner Gastspiel absolvierten. Dabei kam es wohl zu den Aufnahmen in Erfurths Atelier an der Bürgerwiese. Es ist bekannt, dass Hugo Erfurth hier das Prinzip der Kontaktabzüge anwandte, das später Charlotte Rudolph für die Aufnahmen der Palucca nutzte. Charakteristisch für Erfurths frühe Aufnahmen im Studio sind heller Hintergrund und dunkler Boden. Silhouettenhafte Darstellung und ein malerischer Umgang mit der Kamera dienen dem Erfassen des transitorischen Charakters des Tanzes. Die bewegungsbedingte Unschärfe wird bei Erfurth als gestalterisches Mittel eingesetzt.



Hugo Erfurth fotografierte 1925 auch die Palucca. Für die Geschichte der Tanzphotographie bleibt entscheidend, dass Hugo Erfurth für seine realistische Photographie mit künstlicher Beleuchtung aus dem Ablauf des Tanzes heraus fotografierte.

Edmund Kesting schuf einen eigenständigen Beitrag mit Mehrfachbelichtungen von Tänzern und Tänzerinnen der Wigman- und Palucca-Schule wie Dean Goodelle, Dore Hoyer oder Marianne Vogelsang seit Beginn der 1930er Jahre. Aus dieser Zeit stammt auch die Porträtzeichnung der Wigman.

#### Anmerkungen

- 1 Siehe dazu: Hans-Ulrich Lehmann: Die Internationale Photographische Ausstellung Dresden 1909. In: Dresdner Hefte 63, 18. Jg., Heft 3, S. 37 ff.
- 2 Karin Adelsbach: »Festhalten des Unfaßbarsten«. Bildende Kunst und Tanz. Stationen eines Dialoges. In: Tanz in der Moderne. Von Matisse bis Schlemmer. Kat. Emden 1997, S. 12
- 3 Wie Anmerkung 1
- 4 Mary Wigman in einem Brief an Lothar Grisebach. In: Lothar Grisebach: E. L. Kirchners Davoser Tagebuch. Eine Darstellung des Malers und eine Sammlung seiner Schriften. Köln 1986, S. 296
- 5 L. Grisebach: E. L. Kirchners Davoser Tagebuch, Köln 1986, S. 115 (Blatt 260/261 des Tagebuchs)
- 6 Siehe: Ernst Ludwig Kirchner. Die Schenkung Rosemarie und Roman Norbert Ketterer. Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Kupferstich-Kabinett. 1990 (Erwerbungen 67)
- 7 Davoser Tagebuch, Bl. 262; wie Anmerkung 5
- 8 Zitiert nach Katalog Ernst Ludwig Kirchner, Berlin 1979, S. 97
- 9 Künstler um Palucca. Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Kupferstich-Kabinett. Kat. Dresden 1987
- 10 a.a.O., S. 20 und 29
- 11 Der Nachlass von Gret Palucca befindet sich im Archiv der Akademie der Künste in Berlin
- 12 Wassili Kandinsky: Tanzkurven. Zu den Tänzen der Palucca. In: Das Kunstblatt, 10. Jg. 1926, Heft 3, S. 117 ff.
- 13 Wassili Kandinsky: Punkt und Linie zu Fläche. Beitrag zur Analyse der malerischen Elemente. München 1926, S. 36 f.
- 14 Vgl. dazu: Von Monet bis Mondrian. Hrsg. Heike Biedermann und Ulrich Bischoff. Kat. Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Deutscher Kunstverlag München/Berlin 2006 und Kat. »Künstler um Palucca« wie Anmerkung 9
- 15 Bodo von Dewitz/Karin Schuller-Procopovici (Hrsg.): Hugo Erfurth. 1874–1948. Photograph zwischen Tradition und Moderne. Köln 1992, S. 489
- 16 Hans-Ulrich Lehmann: Eine Mappe mit Photographien Hugo Erfurths aus dem Besitz Josef Hegenbarths. In: Dresdener Kunstblätter, 37. Jg. 1993, Heft 1, S. 22 ff.
- 17 In: Meister der Kamera erzählen, wie sie wurden und wie sie arbeiten ... Hrsg. Von Wilhelm Schöppe, Halle (Saale) 1937, S. 10
- 18 Frank Manuel Peter: Das tänzerische Lichtbild, in: Kat. Hugo Erfurth, wie Anmerkung 15, S. 46 ff.



## Zwei Jahrhunderte Bühnentanz in Dresden

Seit fast zweihundert Jahren gibt es in Dresden ein fest engagiertes Ballettensemble. Es wirkt heute als eine der großen Companien Deutschlands an der Semperoper und pflegt sowohl den klassischen wie auch zeitgenössischen Tanz.

Zu Beginn des 19. Jahrhunderts war Ballett Pausenfüller oder diente »zum Abschluss« eines Theaterabends. Es war unterhaltsame Nebenerscheinung der Oper oder des Schauspiels, in das es gelegentlich als Tanzeinlage eingebunden war. Komische Ballette mit ländlichen Themen oder Nationaltänze waren das, was man damals zu sehen bekam. Und das war nicht nur in Dresden so. Es klingt vielleicht etwas verwegen, Carl Maria von Weber als den Begründer des Dresdner Ballettensembles ins Spiel zu bringen, aber in seinem Bemühen um die Kunstform Oper in Dresden forderte er nicht nur einen »Singe-meister«, sondern auch nach einem Tanzmeister, der in den »ersten Elementen des theatralischen und mimischen Tanzes zur Ausschmückung einzelner Szenen und zu wirkungsvollen Gruppierungen«<sup>1</sup> unterrichten sollte.

Die Materialien des Historischen Archivs der Sächsischen Staatsoper Dresden beginnen 1816 mit der Nennung des Tanzmeisters Adolph Simoni, der zugleich auch als Schauspieler fungierte und hin und wieder »Pantomimische Divertissements und Tanz« selbst »darstellte«. 1820 übernahm Carl Gärtner diese Position. Unter seiner Leitung ab dem Jahr 1823 verzeichnen die Archivarien einen sprunghaften Anstieg an Ballettdivertissements mit Titeln wie »Die glückliche Wilde«, »Die fehl geschlagene Heirat« oder »Pas de deux Provençal«. Ebenfalls innerhalb von Webers Dresdner Amtszeit erfolgte am 1. August 1825 die erste feste Anstellung eines Ballettcorps. Bis dahin waren Tänzer nur für ihre Auftritte engagiert worden. Dresdens erstes festes Ballettensemble begann nun immerhin mit 10 Damen und 4 Herren.

### Die Stars der Ballett-Romantik

Es war die Balletteinlage der sich aus Ihren Gräbern erhebenden Nonnen in Meyerbeers Oper »Robert der Teufel«, mit der 1831 in Paris die Ära des Romantischen Balletts seine Geburtsstunde erlebte. Zudem war es die Geburtsstunde unserer heutigen Balletttradition. Die Erstaufführung von »Robert dem Teufel« 1834 in Dresden schien dem Dresdner Tanzgeschehen jedoch vorerst keine Inspiration gegeben zu haben. Weiterhin bestimmten Divertissements und pantomimisch-komische Ballette die Dresdner Bühne. Ein Bericht



Der Ballettmeister  
Joseph Lépitre, 1865  
Foto: B. Porth



über das Dresdner Hoftheater von 1852 beklagt diese wenig glanzvolle Zeit. Nur ausnahmsweise hatte man bei Gastspielen der damaligen Ballettstars Fanny Cerrito, Arthur Saint-Léon oder Lucile Grahn die Möglichkeit, Ballett auf höchstem künstlerischen Niveau dieser Epoche zu bestaunen. Cerrito und Grahn gehörten zu den Ballerinen, die neben Marie Taglioni den Spitzentanz im Ballett einführten. Offenbar schienen besonders die Bemühungen der Lucile Grahn regeres Leben in den »Ballettchor« zu bringen<sup>2</sup>.

Der erste Akt des 1841 in Paris uraufgeführten Balletts »Giselle« war am 6. Dezember 1846 in Dresden zu sehen. Zu dieser Zeit waren Fanny Cerrito und Arthur Saint-Léon aus Paris in unterschiedlichen Ballettdarbietungen zu erleben. Aber erst am 13. Februar 1849 kam es zur vollständigen Aufführung dieses romantischen Klassikers mit seinen tanz-





Die Tänzerin Henriette Grimaldi,  
Foto: F. Hantzsche

technisch anspruchsvollen Corps-de-ballet-Szenen im zweiten Akt. Als Gast tanzte damals Lucile Grahn, deren Namen bis 1850 noch öfter in den Annalen der Dresdner Oper auffällt. Bereits 1835 übernahm Joseph Lépitre die Position des Ballettmeisters, die mit der des heutigen künstlerischen Leiters, des Ballettdirektors, gleichzusetzen ist. Studiert man die Mitgliederlisten seiner Ära, zeigt sich eine bemerkenswerte Entwicklung. Unter Lépitre vergrößerte sich das Ballettensemble bis zum Jahr 1860 auf 46 Personen: einen Repetitor, einen Herrn und 13 Damen in der I. Klasse, einen Herrn und drei Damen in der II., zwei Herren und neun Damen in der III. Klasse sowie um 16 Tanzeleven. Kinderrollen werden teilweise zusätzlich genannt.

Das Ballett positionierte sich und es taucht auch wieder der Name von Saint-Léon auf. Am 10. Februar 1858 brachte er als eine der zahlreichen Erstaufführungen »La Sylphide« nach Dresden, die »Urmutter« aller romantischen Ballette. Allerdings wurde sie nach





Balletmeister Berger

Balletmeister Berger beim Unterricht

Herr Solotänzer Rothe

Ballettprobe mit Ballettmeister Berger, Zeichnung von E. Limmer

dem Königlich-Preußischen Ballettmeister Paul Taglioni einstudiert, nicht nach dessen Vater Filippo, der das Werk 1832 in Paris zur Uraufführung brachte. Aber man darf annehmen, dass sich Paul Taglioni's Choreografie wenig von der seines Vaters unterschied. Paul Taglioni, der das Berliner Ballettleben inspiriert gestaltete, hatte bereits früher sein Ballett »Alphéa, anakreonisches Ballett in einem Akt« in Dresden einstudiert.

Ab 1861 erfolgte unter Friederich Pohl ein erneutes Auf und Ab. Man fiel zurück auf die üblichen Tanzeinlagen und mischte Altes wieder auf – so auch unter Robert Köller, der 1876 das Ensemble übernahm.

### Klassiker und Hausmannskost

Seine künstlerische Stellung hatte das Ballett in Dresden erst gegen Ende des 19. Jahrhunderts wieder gefestigt. Als Beginn dieser Entwicklung nennt Ernst Roeder in seinem Bericht über das Dresdner Hoftheater die »Puppenfee« mit der Musik von Joseph Bayer, die 1889 in Dresden zum ersten Mal gegeben wurde: »Der Erfolg der »Puppenfee« hat es jedoch fertig gebracht, daß die Kunst Terpsichores bei uns zu etwas mehr Ansehen kam; namentlich bemühte sich Ballettmeister Köller, die herrschende Geschmacksrichtung nicht für das Theater unnütz vorübergehen zu lassen.« Vor der »Puppenfee« war »Der hüpfende Freier« von Ballettmeister Robert Köller »eigentlich Dresdens ganzes Balletreichthum«<sup>3</sup>. Köller bemühte sich, die herrschende Geschmacksrichtung als Chance für das Ballett zu nutzen. So entstand Köllers Ballettdivertissement »Der Kinder Weih-



nachtstraum« mit der Musik von Joseph Bayer, das 1890 zum ersten Mal gegeben wurde, und »In der Baumbluth« mit der Musik von Riccius, das 1893 zu sehen war. Dazu kamen 1893 Golinelli-Hellmesbergers »Meißner Porzellan« und 1895 Morean-Delbrücks »Regenbogen«.

Was unter »herrschende Geschmacksrichtung« u. a. zu verstehen war, ist aus diesen Titeln und einer als »rühmend« bezeichneten Pressekritik der Dresdner Nachrichten herauszulesen: »Das Ballet: »Eine Rekrutierung im Elsaß« war eine überraschend hübsche, anspruchslose Gabe«<sup>4</sup>. Nach dem Ausscheiden Köllers hatte Otto Thieme die Leitung des Balletts inne und setzte die erfolgreiche Reihe 1896 mit Léo Delibes Ballett »Coppélia« fort. Zu einer Uraufführung kam es 1897 mit Richard Heuberger's »Struwelpeter-Ballett«. Thieme folgte 1900 August Berger, der 1901 ein weiteres Delibes-Ballett »Sylphia ou La Nympe de Diane« in Dresden vorstellte. Unter Berger kam – und das ist eine Überraschung, die sich in Bodo Wildbergs Bericht über »Das Dresdner Hoftheater in der Gegenwart«<sup>5</sup> fand, Tschaikowskys »Schwanensee« zur Aufführung. Bisher galt die Dresdner bzw. die DDR-Erstaufführung als wesentlich später erfolgt, nämlich 1959. Allerdings ist noch nicht nachweisbar, ob es sich um die Aufführung des Gesamtwerkes, einzelner Nummern oder um den 2. Akt handelt, den Berger als erster außerhalb Russlands bereits 1888 in Prag einstudiert hatte. Bis zum Beginn des Ersten Weltkrieges waren es neben Neueinstudierungen von »Die Puppenfee« und »Sylvia« vor allem Tanzdivertissements, die August Berger und ab 1909 Jan Trojanowski mit dem Dresdner Ensemble zur Aufführung brachten.

Ballett hatte es nie leicht, sich gegen Oper und Konzert durchzusetzen. Aber einzelne Fürsprecher schien das Ballett auch damals immer wieder zu haben, die seine künstlerischen Potenzen erkannten und auf eine weitere Förderung der Tanzkunst drängten. So schrieb Paul Adolph in seiner Veröffentlichung »Vom Hof- zum Staatstheater«: »Ich habe, angeregt durch die großen Erfolge ausländischer Ballettgastspiele in Dresden, in späteren Jahren versucht, den Grafen Seebach zu einer Neugestaltung des Balletts zu bewegen. Aber bei seinem nicht allzu warmen Interesse am Ballett lehnte er diese Anregung stets mit der Begründung ab, dass das Ballett in Dresden nie etwas gemacht und sich nie einer besonderen Beliebtheit erfreut hätte.« Paul Adolph schwebte vor, etwas zu schaffen, das dem ähnlich sei, was die »russischen Balletts« mit Tänzern wie Pawlowa und Nijinsky in Dresden in ihren Gastspielen vorgeführt hatten. Er bekannte aber auch, dass es ohne erhebliche Mittel und konzeptionelle Veränderungen nicht zu schaffen wäre<sup>6</sup>.

### **Tanz und Musik – Im Aufwind musikalischen Anspruchs**

Zwischen 1918 und 1923 hatten Arthur Dietze und ab 1920 Susi Hahl die Leitung des Balletts übernommen. Sicherlich inspiriert von den Ballets Russes, die auch in Dresden mehrfach auftraten, studierte Susi Hahl 1920 Webers »Aufforderung zum Tanz« und Strawinskys »Petruschka« ein. Nach den überaus beliebten Delibes-Balletten öffnete sich die Tür für die »moderne« Ballettmusik, was nicht heißen soll, dass vorher keine anspruchsvolle Musik vertanzt wurde. Der bereits mehrmals genannte Léo Delibes wird



Szene aus »Abraxas«,  
Rosemann, Gantert und Löffler,  
1957, Foto: H.-E. Schulze



als Ballettkomponist häufig unterschätzt und die Werke des Konzertrepertoires u.a. von Liszt, Schubert und Schumann haben die Ansprüche für Ballettmusik zudem hoch gesetzt.

Inzwischen sorgte Mary Wigman mit ihrer neuen Art des Tanzes für Furore und kam für die Übernahme des Ensembles ins Gespräch. Dies scheiterte in erster Linie aber an den Kosten »sowie dem Umstand, daß deren Kunst allzusehr aus dem Rahmen der Oper fiel und eine völlige Umgestaltung nicht nur des ganzen Ballettkorps, sondern auch der hierbei in Frage kommenden Opern (Stil, Kostüme d. V.) nötig gemacht hätten.«<sup>7</sup>. 1923 übernahm Ellen Cleve-Petz die Leitung und schuf Ballette, die Maßstäbe setzten. Erwähnt seien im Besonderen »Die Josephlegende« von Richard Strauss, aufgrund deren früherer Inszenierung in Breslau sie den Ruf nach Dresden erhielt, »Coppélia« von Léo Delibes,



»Der Große Krug« von Alfredo Casella, »Der Nussknacker als Spielzeug«, ein Tanzmärchen nach Peter I. Tschaikowskys oder die »Couperin-Suite«, mit Musik ebenfalls von Strauss.

Von 1933 bis zum Februar 1935 hatte Peter Pawlinin die künstlerische Leitung inne, dann übernahm Walter Kreideweiß als administrativer Direktor des Staatsopernballetts die Führung, bis wieder ein künstlerischer Leiter gefunden war. Auch in den folgenden Jahren ließ der Anspruch an die Musik nicht nach. 1937, noch im Januar der Uraufführung durch George Balanchine in New York, fand beispielsweise die europäische Erstaufführung von Igor Strawinskys »Jeu de Cartes« in der Choreografie von Valeria Kratina statt, die von 1936 an Oberleiterin des Staatsopernballetts war. Im Februar 1944 kam es noch zur Uraufführung des Balletts »Prinzessin Turandot« mit der Musik von Gottfried von Einem und in der Choreografie von Tatjana Gsovsky, bevor dann am 1. September 1944 der »totale Krieg« die Schließung des Theaters forderte.

### Weiter wie gehabt?

Nach der Zerstörung von Sempers Opernbau fanden die Ballettaufführungen in der Tonhalle und im Kurhaus Bühlau statt, ab 1948 dann im Großen und Kleinen Haus. Mit der Berufung der Ausdruckstänzerin Dore Hoyer als Leiterin des Dresdner Staatsopernballetts wollte man nach Kriegsende einen Neuanfang, doch sie lehnte ab (es war ein weiterer mutiger Entschluss der Theaterleitung nach der in den 20er Jahren geborenen Idee Idee, Mary Wigman die Leitung zu übertragen). Dore Hoyer übernahm dafür die Leitung der ehemaligen Wigman-Schule in Dresden.

Für die erste Ballettpremiere nach dem Zweiten Weltkrieg öffnete sich der Vorhang trotz widriger Umstände bereits am 7. Dezember 1946. Gertrud Baum-Gründig choreografierte Joseph Bayers »Puppenfee«. 1948 war dann in der Choreografie von Alfredo Bortoluzzi Strawinskys »Feuervogel« zu sehen. Langsam erstarkte das Ballettensemble wieder und erreichte 1950 eine Mitgliederzahl von 33. In diesem Jahr kam es zur DDR-Erstaufführung von Sergej Prokofjews Ballett »Aschenbrödel«. Bis 1955 folgte eine Reihe weiterer Ur- und Erstaufführungen, unter denen die DDR-Erstaufführung von Prokofjews »Romeo und Julia« in der Choreografie von Erwin Hansen einen besonderen Rang einnahm.

### Zeit-Fragen und Zeit-Kritik: Der sozialistische Realismus

Eine zunehmende Politisierung prägte in den 50er Jahren die Entwicklung des Tanzes in der DDR: die Formalismus-Realismus-Debatte im Zentralkomitee der SED, die III. Weltfestspiele der Jugend in Berlin 1951 sowie die Tanzkonferenz 1953 in Berlin, die eine besondere Bedeutung erlangte. Die Orientierung nach dem Krieg wurde durch klare Vorgaben eingegrenzt. Als erstrebenswert galten nun die Pflege des Balletterbes des 19. Jahrhunderts und die Übernahme des sowjetischen Ballettrepertoires. Aber auch auf neue, DDR-spezifische Ballette wurde Wert gelegt.

Die Jahre von 1956 bis 1964 wurden in Dresden entscheidend von Tom Schilling geprägt. Er brachte 1959, noch vor Lilo Gruber in Berlin, Peter I. Tschaikowskys »Schwanensee« in einer abendfüllenden Fassung auf die Dresdner Freilichtbühne »Junge Garde«.





Szene aus »Schwanensee«, 1959, Foto: J. Landgraf

Als Vorbild stand ein sowjetischer Ballettfilm Pate. Als weitere DDR-Erstaufführung choreografierte er Sergej Prokofjews »Die Steinerner Blume« in Dresden. Aber auch seine Einstudierung von Werner Egks »Abraxas« im Jahr 1957 oder die Uraufführung von Otto Reinholds »Die Nachtigall« 1958 fanden große Beachtung. Mola Hillebron leitete das Ensemble von 1964 bis 1968. Sie hatte bereits 1960 das Ballett »Pigment« in Dresden zur Uraufführung gebracht. Es thematisiert den Wunsch nach der Vereinigung der unterdrückten Völker sowie die Problematik der Rassendiskriminierung. Der »politischen« Kritik waren diese Probleme allerdings zu wenig betont und dafür zu viel Unwahrscheinliches und Unmotiviertes im Libretto enthalten. Trotzdem wurde dieses Ballett auch in anderen Häusern und in neuen Choreografien weiter aufgeführt.

Auf Hillebronn folgte Vera Müller. Zu ihren wichtigsten Arbeiten zählt die Erstaufführung von Aaron Coplands »Rodeo«, womit sie im Jahr 1968 ein Werk der amerikanischen Tanzgeschichte in die DDR brachte. Es war ein Ballett, das »die Urkraft des Volkes in wilden Reiter- und Lassospielen mit den Elementen des Volkstanzes und der Volksgebräuche phantasievoll und tänzerisch mitreißend gestaltet«, fasst Eberhard Rebling den Charakter dieses Balletts zusammen<sup>8</sup>. Grundfragen der Zeit behandelte die Uraufführung »Wir aber nennen Liebe lebendigen Frieden« mit der Musik von Rainer Kunad, das 1972 die Reihe der Anti-Kriegs-Ballette anführte. Fortgesetzt wurde sie mit der Einstudierung



von »Der grüne Tisch« in der Choreografie von Kurt Jooss und Harald Wandtkes choreografischen Uraufführungen »Apokalyptica« und »Brennender Friede«.

### Zurück in Sempers Opernbau

Harald Wandtke, der nach Vera Müller als Chefchoreograf 1980 bis 1990 die künstlerische Leitung des Ballettensembles innehatte, prägte die Entwicklung des Balletts vor allem mit Choreografien zu zeitgenössischer Musik und oft mit politischem Inhalt. Es entstanden Choreografien wie »Wandlungen«, ein Ballettabend mit Choreografien zu Paul Dessaus »Bach-Variationen«, Igor Strawinskys »Orpheus« und eine Neuinterpretation der »Coppélia«. Mit Improvisationsabenden und einer Reihe »Tänzerische Kontraste« setzte er die Tradition des modernen Ausdruckstanzes in Dresden fort.

Neben Wandtke arbeiteten Choreografen wie Oleg Winogradow, Konstantin Russu, Hilda Riveros, Emöke Pösztényi und Birgit Cullberg mit dem Dresdner Ensemble und bereicherten seine Ausdrucksmöglichkeiten. In besonderer Erinnerung geblieben ist Emöke Pösztényis »Der Dompteur« aus dem Jahre 1981 durch die gesellschaftskritische Haltung, die dem strengen Blick der kulturpolitischen Kontrollorgane wohl nicht ganz bewusst geworden ist. Kenner dieses Werkes erinnern sich auch heute noch, wie deutlich zu erkennen war, dass die »Manege«, in der die Tiere da dressiert wurden, ihr eigenes Land war.

Mit der Uraufführung des Balletts »Brennender Friede« von Harald Wandtke zu Udo Zimmermanns »Sinfonia come un grande lamento« und »Pax questuosa« kehrte das Ballett 1985 in die wiedererstandene Semperoper zurück. Die Reputation des Ballettensembles war gefestigt und bis zur Wiedervereinigung Deutschlands führten Gastspiele das Ensemble nach Polen, in die Tschechoslowakei, die Sowjetunion, nach Ungarn, Jugoslawien, nach Italien, Tunesien, Zypern, Syrien, Indien, Korea und China.

### Der Wendepunkt

1990 fand in Dresden auf Initiative des Dresdner Balletts ein erstes deutsch-deutsches Tanzsymposium statt. Es war von der Sorge um den Erhalt der Tanzkultur in Ostdeutschland getragen und sollte Aufschluss geben über die bisher unterschiedliche Entwicklung der Tanzkunst in Ost und West.

Nach kurzer administrativer Leitung durch Dieter Lösche übernahm ab der Spielzeit 1991/92 Johannes Bönig, ein aus der holländischen freien Tanzszene kommender junger Choreograf, die Position des Ballettdirektors. Wieder wurde nach einer einschneidenden zeitgeschichtlichen Veränderung ein großer künstlerischer Umbruch in Erwägung gezogen – und diesmal verwirklicht. Bönigs Konzeption orientierte sich konsequent an zeitgenössischen Tanzformen, doch der Verzicht auf klassisches Repertoire wurde in der praktizierten Ausschließlichkeit vom Ensemble nicht mitgetragen und vom Publikum auf Dauer wenig honoriert.

Bereits vor der Berufung eines neuen Ballettdirektors 1993 und bis zu seinem Wechsel 1998 nach Kiel, wo er die Leitung des dortigen Ballettensembles übernahm, brachte der junge Choreograf Stefan Thoss mit Uraufführungen wie »Die vier Jahreszeiten«,



»Woge auf steinigem Grund«, »Toteninsel«, »Romeo und Julia«, »Auf Suche«, »Altera Pars«, »Teufel-Engel« und »Schein« überregionale Resonanz für das Dresdner Ensemble.

1993 übernahm Vladimir Derevianko zunächst als designierter, mit Beginn der Spielzeit 1994/95 als ständiger Ballettdirektor die Verantwortung für das Ballettensemble der Sächsischen Staatsoper Dresden. Er baute im Laufe der Jahre ein vielseitiges und publikumswirksames Repertoire auf. Eine besondere Verbindung bestand zu John Neumeier, der einige seiner erfolgreichsten Choreografien nach Dresden übertrug. Derevianko selbst studierte die Klassiker »Giselle« und »Don Quixote« für sein Ensemble ein. Eine enge künstlerische Beziehung pflegte Derevianko mit dem Choreografen und Leipziger Ballettdirektor Uwe Scholz, der ebenfalls mehrere Werke nach Dresden gab. Im November 2004 erreichten die Choreografien von William Forsythe endlich das Dresdner Repertoire und mit einem »Jirí Kylián Ballettabend« beschloss Derevianko 2006 seine Zeit als Ballettdirektor. Das Ballettensemble war im 21. Jahrhundert angekommen, mit einem großen, vielseitigen Repertoire, mit einem gut trainierten Ensemble, aber dennoch ohne große künstlerische Visionen. Dies bleibt nun der Zukunft überlassen, ebenso wie die Aufarbeitung der Geschichte des Dresdner Balletts, in die dieser Text eine Einführung gibt.

#### Anmerkungen

- 1 Oper in Dresden, Festschrift zur Wiedereröffnung der Semperoper, hrsg. Von Horst Seeger und Matthias Rank, Berlin 1985, S. 48
- 2 Roeder, Ernst; Das Dresdner Hoftheater der Gegenwart, Biographisch=kritische Skizzen der Mitglieder, Dresden und Leipzig, 1896, S. 119 f
- 3 Roeder, s. o.
- 4 Roeder, s. o.
- 5 Bodo Wildberg, Das Dresdner Hoftheater in der Gegenwart, Biographien und Charakteristiken, Dresden und Leipzig 1902, S. 207 f
- 6 Adolph, Paul; Vom Hof- zum Staatstheater, Dresden 1932, S. 46 ff
- 7 Adolph, s. o.
- 8 Rebling, Eberhard; Ballett A-Z, Berlin 1984, S. 331

#### Weitere Literatur

- Hochmuth, Michael, Chronik der Dresdner Oper, Zahlen, Namen, Ereignisse, Schriften zur Kulturwissenschaft, Bd. 21, 1998
- Höntschi, Winfried; Opernmetropole Dresden, Amsterdam 1996
- Koegler, Horst; Reclams Ballettlexikon, Stuttgart 1984
- Kohut, Dr. Adolph, Das Dresdner Hoftheater in der Gegenwart, Dresden und Leipzig 1888, S. 502 f
- Künstlerbuch der Sächsischen Staatstheater, hrsg. v. Dr. Alexander Schum, Dresden 1934, S. 44
- Müller, Hedwig; Stabel, Ralf; Stöckemann, Patricia; Krokodil im Schwanenteich, Tanz in Deutschland seit 1945, hrsg. v. Akademie der Künste, Frankfurt a. M. 2003
- Szenen-Wechsel, hrsg. v. Sächsische Staatsoper Dresden, 2003
- Materialien des Historischen Archivs und der Dramaturgie der Sächsischen Staatsoper Dresden



# Vom Schwof bis zum Semperoperball

Gesellschaftstanz in Dresden seit 1945

Als Poesie des Fußes, als vollkommenste aller menschlichen Freuden (Homer), als stärkstes und ursprünglichstes Ausdrucksmittel der menschlichen Seele wird das Tanzen bezeichnet. Diese Körperäußerung ist so ursprünglich, dass in allen Zeiten jeder daran teilhaben konnte und sei es nur heimlich im stillen Kämmerlein. Nun stehen die Dresdner Bürger zwar nicht in dem Verdacht, über ein außergewöhnliches rhythmisches Naturtalent zu verfügen, aber getanzt haben sie immer. Und gefeiert, wie es der sächsische Hof in seinen Glanzzeiten vorgemacht hat. Sich in Schale werfen, nach populären Ohrwürmern im Takte bewegen gehört dazu – auch wenn es ein bisschen dauert, bis der neueste Trend in der ehemaligen Residenz Fuß gefasst hat. Vom Vergnügen des Selbst-Aktiv-Werdens ist hier die Rede. Dabei soll die Bandbreite weit gefasst sein: Von der Gesellschaft, die sich für die feine hält bis zum jugendlichen Diskovolk. Vom Aufatmen 1945 nach dem verheerenden Weltkrieg bis zum Verschlaufen nach heutigen Großanzveranstaltungen.

In Dresden (wie beispielsweise in München) hat sich der Gesellschaftstanz als Form des gesellschaftlichen Umgangs aus Volks- und Kunstdanz entwickelt, fußt ursprünglich auf höfischem Zeremoniell und nahm im Laufe der Jahrhunderte Einflüsse verschiedener Länder und Nationen auf. So die grundsätzliche Definition. Doch im geteilten Deutschland hatten die Ideologen auch einen großen Unterschied zwischen Dresden und München herausgearbeitet. Und der liest sich im DDR-Lexikon so: »In der Klassengesellschaft diente er (der gesellige Tanz, im Vergleich zum Schautanz, d. A.) der Geselligkeit der herrschenden Klasse. Der Gesellschaftstanz im Zeitalter des Imperialismus verflachte durch Verzerrungen der folkloristischen Grundlagen und durch Auflösung der Gemeinschaftsform. Entartungen stellen die Tänze der Boogie-Woogie-Unkultur dar.«<sup>1</sup> Den Tanzwütigen war solche spitzfindige Abgrenzung egal, so lange Kapellen und Bands die richtige Musik spielten.

Zur Blütezeit der bürgerlichen Ballkultur in den Gründerjahren bis zum Beginn des 20. Jahrhunderts besuchte man »Tanz- und Vergnügungsetablisements«. Über 100 gab es damals im Großraum Dresden. 1943 waren es immerhin noch 72, die aber mehr und mehr für Kriegsdienste zweckentfremdet wurden. An Tanzen war ohnehin nicht zu denken. Erst nach dem Schweigen der Waffen erwachten in der zerstörten Stadt langsam auch die Lebensgeister wieder. Die Menschen waren ausgehungert nach Kunst und





Christa und Walther Heuer mit ihren ersten neuen Schülern im Dezember 1946

Vergnügen. Theater, Konzert und Tanz in heil gebliebenen Räumen mit dem Brikett als Eintrittsgebühr sind zur Legende geworden. Im August 1947 listete das Dezernat Volksbildung noch 21 erhaltene Säle und 22 Tanzgaststätten mit kleineren Sälen auf, bezogen auf die damaligen engeren Stadtgrenzen<sup>2</sup>. Mädchen und Frauen schneiderten sich aus zwei alten Kleidern ein neues und stürzten sich mit dem zurückgekehrten Liebsten ins Vergnügen oder hofften auf eine »Partie«. Damals wie heute war der Tanzsaal auch eine Partnerbörse.

### Nachkriegszeit und 50er Jahre

In der Tageszeitung »Dresdner Neueste Nachrichten« erinnerten sich Leser an diese Anfänge. Charlotte Steglich: »In den Jahren 1946–48 gingen wir, meist vier bis fünf Paare, zum Wochenende tanzen. Ich glaube, ich kann die Tanzgaststätten gar nicht mehr aufzählen. Es gab ja so viele... In der Tasche zwei Scheiben trockenes Brot, und dazu wurde Reisbier, Fassbrause oder Molke getrunken.«<sup>3</sup> Manche Lokalitäten hatten im Volksmund absonderliche Namen. Siegfried Reuter: »Dienstags ging es in die Tanzgaststätte Meußnitz, genannt »Plumpe«, wo die kleine Kapelle Zimmermann eine ausgezeichnete Musik machte. Im »Blutigen Knochen« auf der Waltherstraße, in der »Ratte« (...) in einem Hinterhaus auf der Straße der Befreiung und im »Dallas«, dem Gasthof Blasewitz, konnte es schon mal passieren, dass man in eine Keilerei geriet, die sich meist



um die Gunst eines Mädchens drehte.« Der Staffelstein am Elbhang sei von älteren Semestern bevorzugt worden.<sup>4</sup> Genannt wurden mehrfach Donath's Neue Welt, wo Joe Dixie und später die Dresdner Tanzsinfoniker das Publikum zum – in den Augen der führenden Parteikader – dekadenten Hotten verführten, ferner die Nordhalle mit dem Orchester Rudi Hohler, der Goldene Löwe in Niedersedlitz mit dem Orchester Hans Novak, das Parkhotel Weißer Hirsch mit Joseph Ihm, das Volkshaus Laubegast mit Peter Gorni, der Strehleener Hof mit dem gepflegten Gesellschaftstanz von Hans Knoderer. Schillergarten, Hoher Stein, Kurhaus Bühlau, Gasthof Niederpoyritz, Schöne Aussicht Oberloschwitz, Luisenhof, Waldpark, Weißer Adler und viele weitere Adressen gab es. Ende der 40er/Anfang der 50er Jahre existierten in Dresden 17 Tanz- und Swingorchester, wusste Heinz Grüner zu berichten.<sup>5</sup> Die Kriegs- und Nachkriegsgeborenen beneideten häufig genug die Eltern ob der Möglichkeiten, das Tanzbein zu schwingen. Gehörten Erstere doch einer Art Zwischengeneration an: Die Säle und »Etablissements« wurden immer mehr zu Lagern oder Ähnlichem umfunktioniert bzw. verfielen, Diskotheken waren noch nicht erfunden. So blieben nur Schul-, Abschluss- und Faschingsbälle, private Partys oder die wenigen Tanzgaststätten und Bars, die Frau allein aber eher ungern aufsuchte.

Zur Tanzstunde, Voraussetzung für im doppelten Wortsinn taktvolles Benehmen, gingen die jungen Dresdner sehr schnell wieder. Wenige Tanzlehrer gab es noch. Von den bekannten Tanzinstituten der Vorkriegszeit konnten sich eine Zeit lang noch Herbert John und vor allem Christine Höckner behaupten. Für ihre früheren Kursanten veranstaltete Frau Höckner einige Jahre gern besuchte Tanzabende im Elbehôtel. Hier traf ein bürgerliches Klientel in gepflegter Atmosphäre auf Gleichgesinnte. Auch im privaten Kreis gehörte für einen Teil dieser Generation Tanzen dazu und setzte in gewisser Weise die bürgerliche Salonkultur fort. In den öffentlichen Vergnügungstätten konnte man wohl nicht immer vorhersehen, welches Publikum dort gerade verkehrte. Auch der Luisenhof – vor dem Krieg ein beliebter Ort für Tanztee-Veranstaltungen – lud sehr schnell wieder zum Tanz ein. Während der DDR-Jahre aber erstarb die Tanztee-Tradition in der Stadt langsam, sei es mangels Interesse und/oder mangels Niveau. Heute versuchen Italienisches Dörfchen oder Café Gießbach, um zwei Beispiele zu nennen, an den nachmittäglichen Tanz anzuknüpfen. Wie zu hören war, mit solchem Erfolg, dass sich Reservierung empfiehlt.

1947 gründete der leidenschaftliche Tänzer Walther Heuer ein neues Tanzlehr-Institut und führte es gemeinsam mit Ehefrau Christa. Der Unterricht fand in den noch nutzbaren Sälen von Luisenhof, Loschwitzhöhe, Elbehôtel Demnitz oder Ballhaus Watzke statt. Jahre später mussten Dresdner Tanzlehrer und ihre Schüler für Bälle bis nach Freital, Coswig, Meißen oder Pirna fahren, weil die Stadt Dresden keinen verwendbaren Saal mehr zur Verfügung stellen konnte. Heute wird die Tanzschule Heuer unter dem Namen Tanzschule Weise in dritter Generation geführt. Sie ist die älteste noch aktive Dresdner Tanzschule. Walther Heuer nahm als Profi an Turnieren teil und wurde DDR-Meister der Senioren. Unter seinen Fittichen profilierten sich auch Tochter Andrea und ihr Mann Manfred Weise zu Tanzlehrern. 1972 übernahmen sie die Leitung und gingen mit der



Schule in die Region – wie die Gründer als »Koffertanzlehrer« ohne eigene Räume. Unterrichtet wurde in Speise- und Kultursälen oder Schulaulen. Erst Enkelin Jaqueline Weise machte die Schule sesshaft. Nach dem Tod ihres Vaters Manfred 1985 entschloss sie sich zur Tanzlehrausbildung. Ihr Ökonomiestudium ließ sie sausen. »Die beste Entscheidung meines Lebens«, sagt sie heute. Nach weiteren mobilen Unterrichtsjahren eröffnete Jaqueline Weise 1998 in der Schandauer Straße 60 (ehemaliges Pentacon-Gelände), ihre »Tanzfabrik«. 2007 feierte das Familienunternehmen 60-jähriges Bestehen.

Auf eine lange Geschichte blickte die Tanzschule Trautmann zurück. Seit 1907 auf der Grunaer Straße ansässig, hatte dort die Zerstörung Dresdens nur Trümmer übrig gelassen. So verlegte Susanne Trautmann die von den Eltern aufgebaute Institution ins Volkshaus Laubegast. Dorthin kehrte 1948 nach Krieg und Gefangenschaft auch Ehemann Hans Jöhren-Trautmann zum Unterrichten zurück. Seiner Frau Susanne zuliebe hatte er 1938 eine Ausbildung zum Tanzlehrer begonnen und wurde Tanztrainer. Eigentlich Maler und Zeichner, lag ihm auch die Bewegungskunst. Die große Tanzlust der Nachkriegszeit brachte viel Arbeit. Neben Anfänger- und Fortgeschrittenenkursen entwickelte sich nun auch die hohe Schule des Gesellschaftstanzes, der Turniersport. Die Jöhren-Trautmanns gründeten 1949 den Tanzkreis »Rosa-Lind« und trainierten weitere Paare. Als Turniertänzer errangen sie selbst mehrfach Titel. Als die Tanzschule am Schillerplatz 6 eine feste Heimstatt gefunden hatte, verstarb 1963 unerwartet Susanne Jöhren-Trautmann. Der Witwer führte das Unternehmen mit Assistentin Helga Kreißl weiter, die Jahre später seine zweite Frau wurde. Mit 91 Jahren gab der Tanzmeister seine letzte Unterrichtsstunde. Aufgehört habe er 1996 nur, weil das Haus saniert wurde. Am 6. November 2008 wird der betagte Dresdner Tanzlehrer seinen 103. Geburtstag begehen.

Hans Jöhren-Trautmann trainierte in seinem langen Berufsleben auch den späteren Tanzsportclub »Excelsior«. Ein paar Jahre darauf hieß dessen Trainer Rainer Graf und noch einige Zeit später qualifizierte sich hier Tassilo Lax für eine deutsche Meisterschaft. So kreuzen sich mehrfach die Wege der Repräsentanten des Dresdner Gesellschaftstanzes. 1955, als Werner und Elfriede Graf, Gründer der Tanzschule Graf, in Leipzig ihre Tanzlehrerprüfung ablegten, saß auch Walther Heuer unter den Prüfern.

Zu dieser Zeit wohnte das Ehepaar Graf noch in Werdau, hatte aber im Kurhaus Bühlau bereits seinen ersten DDR-Meistertitel errungen. Da kam ein Hilferuf aus Dresden: Tanzlehrer Fritz Römer war in den Westen gegangen. So fuhren Grafs jede Woche ins Parkhotel Weißer Hirsch, um einen Tanzkreis zu trainieren. 1956 zogen sie schließlich ganz um. In der Kakadubar lief bereits ihr erster Anfängerkurs. 13 Paare wollten in die Geheimnisse von Marsch, Foxtrott, Tango, Walzer oder Mambo eingeführt werden. Kurz darauf konnten die eigenen Räume in der Leisniger Straße 53 bezogen werden, wo sich Anfänger noch immer auf die Füße treten. 1957 hatte das Ehepaar Graf die große Chance, als erste Tanzlehrer der DDR zum Training nach England zu reisen. Werner Graf bestand die englische Tanzlehrerprüfung; 1983 wurde er mit dem International Award ausgezeichnet, der höchsten Anerkennung im Metier. Sohn Rainer probierte seine ersten Tanzschritte mit knapp sechs Jahren. Die Eltern entschieden, wenn schon, dann richtig.



Und so wurde 1952 das erste Kindertanzpaar Europas, Rainer Graf und Evelyn Kühnemund, in West-Berlin entsprechend gefeiert. Nach längerer Pause begann der Junior 1960 erneut zu trainieren, wurde elfmal DDR-Meister bei den Profis und wie der Vater Trainer und Turnierleiter. Auch er legte die englische Tanzlehrerprüfung ab. Seit 1984 leitet der Sohn die Tanzschule Graf. Ende August dieses Jahres folgte ihm auch seine Frau Elfriede. Vier Monate vor dem Ball zum 50-jährigen Schuljubiläum verstarb Werner Graf.

Doch zurück zu den 50er Jahren und ihren Merkwürdigkeiten, die sich speziell auf dem Tanzparkett abspielten. Nach der ersten Phase des Auflebens setzte schon bald die Abgrenzung zum »Klassenfeind« ein. 1955 trat erstmals die »60:40-Verordnung« in Kraft. Der »gelernte DDR-Bürger« weiß Bescheid: 60 Prozent der öffentlich gespielten Musiktitel mussten von DDR-Komponisten oder solchen aus dem sozialistischen Ausland stammen bzw. urheberrechtsschutzfrei sein. Die restlichen 40 Prozent durften Westtitel sein, die in irgendeiner Form in der DDR publiziert worden waren. Wenn dieses Edikt nicht geschickt unterlaufen werden konnte, klang es in den Sälen entsprechend. Vor Kontrollen war niemand sicher. Zudem musste jeder Veranstalter vorher die Volkspolizei informieren und der AWA (Anstalt zur Wahrung der Aufführungsrechte) fünf Tage im Voraus die Musikauswahl auflisten. Der gerade populär gewordene Rock'n'Roll war für den Arbeiter- und Bauernstaat besonders schwer erträglich. Auch Elfriede Graf soll in einer Publikation von der »Sinnlosigkeit und Dekadenz solcher Modetänze à la Rock'n'Roll« gesprochen haben. Hektisch sei der Rhythmus, monoton und abstumpfend seien die Körperbewegungen...<sup>6</sup> Das mag tatsächlich dem ausgeflippten Tanzstil geschuldet gewesen sein, zum größeren Teil aber wohl der gnadenlosen Parteizensur. Die Tanzlehrerin lobte dafür den Lipsi. Diese sozialistische Erfindung des Jahres 1959 floppte trotz aller gegenteiligen Behauptungen. Weitere Neuerfindungen wie der Orion oder Kreationen mit russischen Namen folgten. Getanzt hat sie so gut wie niemand. Drei Jahrzehnte später wurde Rainer Graf Vorsitzender der Arbeitsgruppe Rock'n'Roll der DDR. Aus seiner Tanzschule ging ein Rock'n'Roll-Club hervor, der seit 1990 eigenständig agiert.

Lipsi wurde auch eine Dresdner Tanzgaststätte genannt. Mit diesem neuen Namen sollte vielleicht der Ruf der Kaskade am Käthe-Kollwitz-Ufer verbessert werden. War die Tanzbar (vorher das Edel-Restaurant Esplanade) doch bis drei Uhr morgens geöffnet. Eine Sensation für Dresden und entsprechend geheimnisumwittert. »Es verkehrten hier viele der durch Schiebung und Schwarzhandel schnell auf die Füße Gekommenen bei der Ersatzdroge ›Alkolat‹ und anderen alkoholreichen Getränken«, schreibt der Dresdner Gastronom Manfred Wille.<sup>7</sup> Das war 1949 wohl noch anders. Da galt die Kaskade als gute Adresse. Walther und Christa Heuer luden hierhin zum großen Festball mit Tanzspielen, Mode- und Schautänzen ein.



Andrea und Manfred Weise bei  
einem Tanzstundenball um 1965



### Die 60er bis 80er Jahre

Für Oberschulklassen war es Ehrensache, die Tanzstunde zu besuchen. Bis auf wenige Ausnahmen gingen alle hin, um das Grundprogramm in Standard- und lateinamerikanischen Tänzen zu erlernen. Sogar Boogie wurde jetzt gelehrt. Zwei-Drei-Cha-Cha-Cha... erklang dieses Murmeln, dann war der Lieblingstanz an der Reihe. Beim Tango hingegen verwickelten Herr und Dame ständig die Beine. Heuer oder Graf – in der Klasse tobte ein nicht ganz ernstgemeinter Kampf, wer die bessere Tanzschule erwischte habe. Dabei war vor allem von Bedeutung, welche Musik aufgelegt wurde. Zum Abschlussball im Elbehotel spielte die Turniertanzkapelle Erwin Thiele auf. Aufgeregt und etwas ungenau betrat man das glatte Parkett gesellschaftlicher Normen, die sich im Tanzen spiegeln. Ein Szenario ohne Verfallsdatum. Draußen im »Leben« tobte man sich damals beim Twist aus.



1965 kam eine weitere Tanzschule hinzu. Gertraude und Roland Nebl hatten in Volkstanzgruppen und im Turniertanzkreis getanzt, als sie sich entschieden, ihr Hobby zum Beruf zu machen. Mit dem Tanzlehrerzertifikat in der Tasche begannen sie noch im gleichen Jahr zu unterrichten. Es sollte Nachwuchs für den Turniertanz gewonnen werden; Bewerber gab es dafür reichlich. An die normalen Tanzwilligen war zuerst noch nicht gedacht. Das Ehepaar Nebl trainierte Paare, die es in verschiedenen Klassen zu Meisterehren brachten. Mit Sohn Kersten wuchs ein Talent in der eigenen Familie heran. Auch wenn er sich für Handball interessierte und als Schüler fürchtete, er müsse die Tanzpartnerinnen am Ende auch heiraten, blieb der Junior beim Tanzen. Der DDR-Vize-meistertitel in der Sonderklasse der Amateure und bei den Professionals waren der Lohn. EM- und WM-Teilnahmen folgten. Seit 1992 liegt die Leitung der Tanzschule in seinen Händen, Ehefrau Britta betreut die Kindergruppen. Zugleich konnten nach dem Unterricht in der Mensa der Pädagogischen Hochschule oder im Straßenbahnhof Tolke-witz 1992 erstmals eigene Räume bezogen werden. In einem Firmenkomplex in der Schäferstraße 4 stehen jetzt zwei Säle zur Verfügung, ein dritter an anderer Stelle der Stadt ist geplant. Als einzige Tanzschule im Bereich Sachsen, Sachsen-Anhalt und Thüringen gehört Nebl Crea Dance, einem Verbund besonders innovativer Tanzschulen, an.

Mit Beginn der 70er Jahre entwickelte sich Dresden zur Hochburg des internationalen Tanzsports. Das war die große Zeit des hautnahen Kontakts mit der Weltspitze des Gesellschaftstanzes – für die Eingeschlossenen im Tal der Ahnungslosen von besonderer Bedeutung. 1969 hatten Werner und Elfriede Graf den Zwinger-Pokal gestiftet, um das Profitanzen auch in der DDR in Schwung zu bringen: die Geburtsstunde des Tanzfestivals Dresden. Im Juni 1970 fand das Highlight erstmals im Kulturpalast statt. »Die Veranstaltungen waren immer ausverkauft. Das Publikum konnte auch selbst tanzen und im Fernsehen der DDR gab es ausführliche Sendungen«, erinnert sich Rainer Graf. Die Namen Graf und Nebl tauchten als Turnierleiter und Wertungsrichter auf. Zum 20. Jubiläum des Tanzfestivals 1989 füllten 4000 Zuschauer bei einer zusätzlichen Matinee die Freilichtbühne im Großen Garten. Im gleichen Jahr besann sich Dresden auch seiner barocken Festtradition und feierte das erste und letzte Mal ein Musenfest. Wer eine Karte ergattern konnte, kam zum Tanzen und Kunsterleben zur Semperoper. Mit der politischen Wende traten andere Sorgen auf. Das Musenfest war Geschichte, die Finanzierung des Tanzfestivals nicht mehr gesichert. Noch einmal tanzten dann Weltspitzenpaare 1999 im ausverkauften Kulturpalast.

In den Tanzschulen hatte sich auch in den 80ern nicht viel geändert. Unabhängig vom Discofox standen weiter 13 Pflichttänze an. Neu war nur, dass die Tanzschüler nicht mehr bis zur 10. oder 11. Klasse warteten, sondern schon in der 9. kamen. Turniertänzer konnten nun auch bei Erich Schumann in einer weiteren Schule in der Reißigerstraße 46 trainieren. Heute werden hier nur noch Ehepaare unterwiesen. Alle aufgeführten Dresdner Tanzschulen sind Mitglied im Allgemeinen Deutschen Tanzlehrerverband (ADTV), der bundesweit rund 750 Tanzschulen vertritt. Sie haben die schwierige Zeit nach der Wende und das anfangs rückläufige Interesse an Kursen gemeistert.





Tanz-Show im Kulturpalast

### 90er Jahre bis Gegenwart

Die Welt des Tanzens ist wesentlich bunter geworden und die Konkurrenz größer. Viele Vereine, Volkshochschule und private Unternehmen bieten Tanzkurse unterschiedlicher Qualität an. Der Begriff Tanzschule ist gesetzlich nicht geschützt. Bedient werden die Interessen aller Altersgruppen von Kindern bis zu Senioren, von Ehepaaren bis zu verschiedenen »Szenen«. Letzteres ist vielleicht die größte Veränderung. Das von den ADTV-Schulen gelehrt Welttanzprogramm zerfällt später häufig genug in Spezialinteressen. So ist es nur selbstverständlich, dass zusätzlich auch Modetänze oder Videoclip-Tanzen nach den Choreografien der Stars eine Rolle spielten. Wie zu hören ist, sind die Spielarten aber inzwischen so ausgefeilt und für die Jugendlichen schwer erlernbar, dass Videoclip-Tanzen schon wieder rückläufig sei. Die Benimm-Kurse à la Knigge wurden zum Anti-Blamier-Programm ausgebaut. Cooles Auftreten wünschen sich insgeheim die meisten. Der richtige Ton beim Kennenlernen, normgerechte Tischsitten oder passende Kleidung gehören mehr denn je zum gesellschaftlichen Leben. Schulklassen kommen heute kaum noch geschlossen zur Tanzstunde. Erhebungen nennen rund 70 Prozent Beteiligung. Gegenwärtig macht sich auch in den Tanzschulen der Geburtenrückgang bemerkbar. Dafür ist das Interesse Erwachsener am Tanzenlernen gestiegen. In der Tanzschule Nebl machen Erwachsene schon 60 Prozent der Kursanten aus. Ein großer Teil ist



solo. Singlekurse erfreuen sich steigender Nachfrage. Und mit etwas Glück findet Mann/Frau hier nicht nur den Tanzpartner. Interessant ist auch ein weiterer Fakt, den Tanzlehrer entdeckt haben: Bei den Jugendlichen sorgen oft die Großeltern für die Fortführung der Tradition (und für die Bezahlung der Kurse), bei den Ehepaaren treibt gern die Frau zum Grundkurs an und nachdem der Mann Hemmungen überwunden und »Blut geleckt« hat, forciert er die Teilnahme am Fortgeschrittenenkurs.

Jaqueline Weise erkennt einen allgemeinen Trend, wieder mehr zu tanzen und darin den Wunsch der Computergesellschaft nach Bewegung und Geselligkeit. Spätestens mit dem Lambada 1989 war zumindest temporär ein Massenphänomen geboren. Gehalten haben sich die Modetänze Salsa und nachhaltig der Tango Argentino. Sie haben in Dresden ihre festen Adressen. Jede Woche werden Milongas veranstaltet, im Oktober ist ein Tangoball angekündigt. Es lohnt sich wieder, richtig tanzen zu können und sei es zuerst für die eigene Hochzeitsfeier. Hochzeits(schnell)kurse sind beliebt. Aber auch der Ballkalender der Stadt füllt sich von Jahr zu Jahr mehr: Silvesterbälle, Walzernacht, Rosenball, Hutball, Operettenball, Landespresseball, Unternehmerbälle, Sommernachtsball, dazu Tanzpartys, Mottopartys und andere Veranstaltungen der Tanzschulen. Auch ein barockes Fest mit den entsprechenden Tänzen gab es schon sowie Tanzshows für Massen. Deutsche Meisterschaften finden ebenfalls wieder statt, verbunden mit einem großen Galaball im November im Congress Center. Höhepunkt ist der Semperoperball, bei dem edle Roben ausgeführt werden dürfen. »Und nun die Toilettenfrage, für viele Damen die Hauptfrage bei aller Geselligkeit... die junge Welt erscheint bei größeren Tanzfesten ausgeschnitten und hell gekleidet«, beschrieb Anna Behnisch-Kappstein (1870–1950) die Szenerie.<sup>8</sup> So sehr viel hat sich daran nicht geändert. In diesem Rahmen ist die im Jahre 2000 eröffnete ADTV-Tanzschule Lax zu erwähnen (seit November 2002 sind die Turniertänzer und Tanzlehrer Tassilo und Sabine Lax im Kurhaus Bühlau ansässig). Sie wählt für das Ereignis Semperoperball die Debütanten aus. Danach muss um den Nachwuchs Tanzbegeisterter nicht gefürchtet werden und Dresdner Bürger tanzten sich sogar vor der Oper unter fachgerechter Anleitung warm. »O Mensch lerne tanzen, sonst wissen die Engel im Himmel mit dir nichts anzufangen« (Aurelius Augustinus, Philosoph und Kirchenlehrer). Braucht es mehr Argumente?

#### Anmerkungen

- 1 Verlag Enzyklopädie Leipzig, 1958
- 2 Ralf Kukula, Volker Helas: Ballhäuser in Dresden, Michel Sandstein Verlagsgesellschaft, 1997, S. 8, 51, 52
- 3 Ausgabe 26.7.1997
- 4 Ausgabe 23.8.1997
- 5 Ausgabe 12.7.1997
- 6 Ballhäuser in Dresden, S. 58
- 7 Manfred Wille, Dresdner Gastlichkeit – von den Anfängen bis zur Gegenwart, A. & R. Adam, Verlag, Dresden, 2008, S. 181
- 8 Ballhäuser in Dresden, S. 18



Gabriele Gorgas/Hanne Wandtke\*

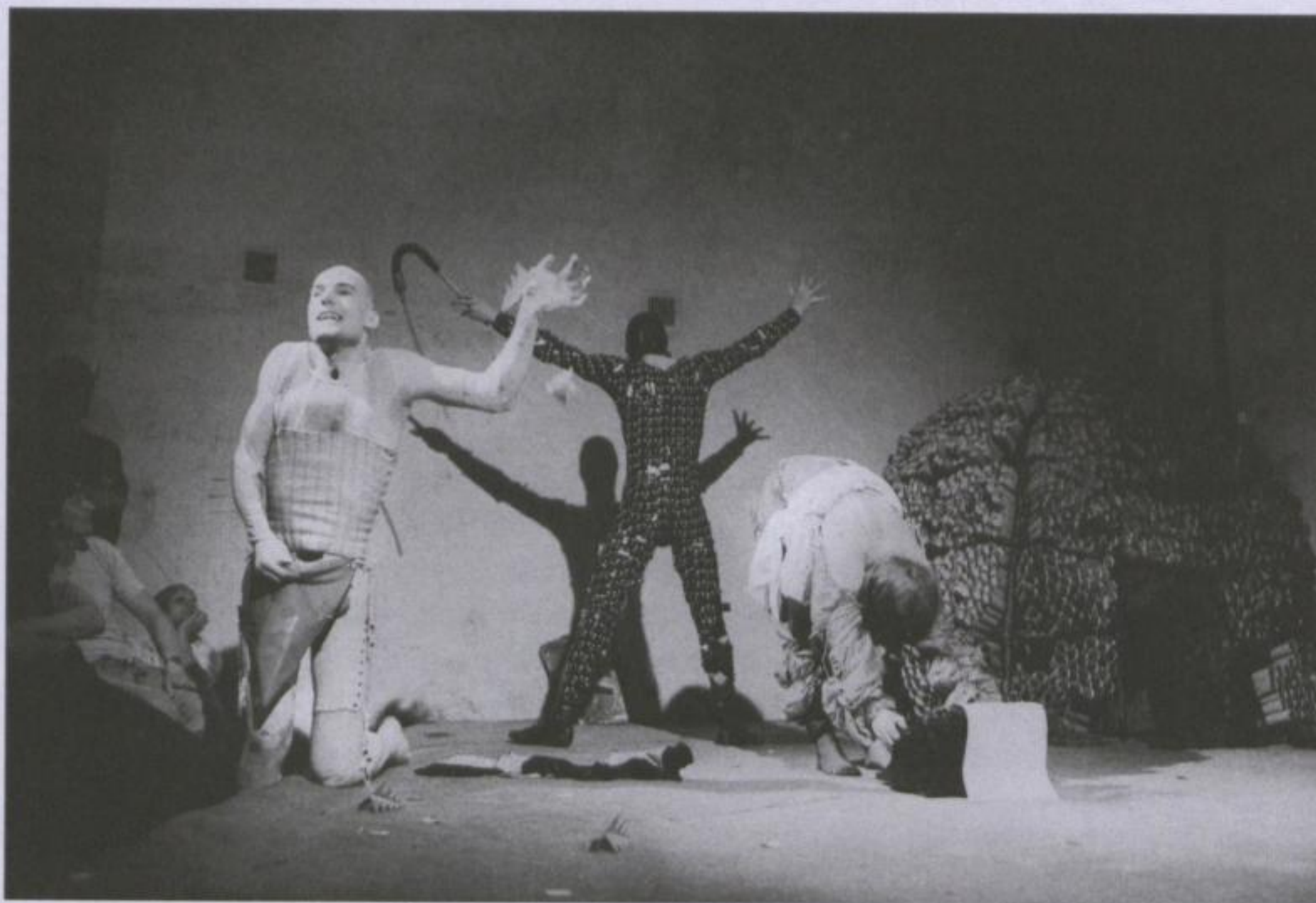
## Provokant aufgetaucht aus dem Dunst des Elbtals

Dresdner Gegenszenen des Tanzes in der DDR

Als im Jahre 2003 eine repräsentative Ausstellung in der Akademie der Künste in Berlin die Situation zu »Tanz in Deutschland seit 1945« mit umfangreichem Katalog dokumentierte, fiel trotz kenntnisreicher Autoren wie Hedwig Müller, Ralf Stabel und Patricia Stöckemann die Gewichtung der gesamtdeutschen Entwicklung deutlich zu Gunsten der westlichen Bundesländer aus, was im Landkartenvergleich ja noch zu erklären wäre und logisch erscheint gemäß der Gesellschaftsstruktur der DDR. Und dennoch ist Tanz im wahrlich nicht nur zahmen Osten viel lebendiger in Erinnerung, als er jetzt rückblickend beschrieben wird. Vor allem natürlich für jene, die das Geschehen selbst erfahren haben. Trotz erkennbarer Defizite einer freien Tanzszene in der DDR, die es immer schwer hatte, sich zu behaupten, wo jede Bewegung freier Kunstausbübung argwöhnisch beobachtet wurde und eine restriktive Kulturpolitik herrschte, haben sich immer wieder »Gegenszenen« herausgebildet – nicht zuletzt in Dresden, dem vermeintlichen »Tal der Ahnungslosen«.

In der Kunststadt gab es stets Widerspenstige, die große Lust hatten, ihren Kopf ein Stück aus dem Elbtal in den frischen internationalen Wind zu halten. Und sie waren auch nicht wirklich zu bändigen. Da existierten Orte, Treffpunkte, wo es inmitten angestammter Kulturpracht immer neu zu gären begann und sich junge Künstler dagegen wehrten, im Sumpf der Traditionen zu versauern. Zum Beispiel war die Wohnung von Ursula Baring in Dresden mit ihrer individuell geprägten Sammlung zeitgenössischer Kunst über Jahrzehnte ein solcher, stets kontrollierter Treffpunkt der Kunstszene, wo sich zu Ausstellungen und Diskussionen oft auch Schüler der Palucca Schule einfanden. Bekannt ist ebenso, dass besonders Studenten der Hochschule für Bildende Künste immer wieder reichlich aufrührerische Performance-Aktionen in Szene setzten. Speziell die »Frühlingssalons« der HfBK haben sich eingepreßt als spannende Ereignisse »gegen den Strich«. Und die Autoperforationsartisten, zu denen Micha Brendel, Else Gabriel, Rainer Görß und Volker (Via) Lewandowsky gehörten, galten als Geheimtipp, was ihnen reichlich Aufmerksamkeit bescherte. Die Bühnenbild-Studenten begannen 1984/85 mit heftigen »Sessions«, die schon bald alle alten Gralshüter beunruhigten. »Wir wollten keine Puppenstuben mehr bauen und mit fiktiven Rollen umgehen«, sagte Micha Brendel zwei Jahrzehnte später zur Ausstellung der Autoperforationsartisten im Oktagon. »Wir wollten uns anders ausdrücken, haben zunehmend den eigenen Körper als





»Herz-Horn-Haut-Schrein«, die Autoperforationsartisten der Hochschule für Bildende Künste, Szene mit Michael Brendel, Else Gabriel, Via Lewandowsky, 1985

Material entdeckt, insofern also auch theatralische Elemente, und jeder hatte dabei seine Spezialstrecken wie Fotografie, Objekte, Installationen. Else zum Beispiel ist besonders mit Schrift umgegangen, Lewandowsky mit Film.« Die Aktionen der Studenten sprengten die Struktur der Akademie; es gab Verweise und andere »Maßnahmen«. 1986 wurde die Ausstellung »Lustschutz« mit überarbeiteten Selbstporträts von Brendel auf der damaligen Straße der Befreiung geschlossen, mit der Begründung, die Besucher und Passanten hätten sich darüber aufgeregt. Auch die Galerie Nord musste für zehn Tage die Ausstellung »Menetekel« schließen. Aus hygienischen Gründen, wie es damals hieß; die Künstler hatten zu einer Installation mit Kuhfüßen eingeladen.

Bei all diesen Aktionen war die Tänzerin, Tanzpädagogin und Choreografin Hanne Wandtke mittendrin, und auch die Geheimkanäle funktionierten bestens – Interessierte fanden immer heraus, wann und wo etwas passieren würde. Hanne Wandtke lebte in ihrer gut einsehbaren Ladenwohnung am Martin-Luther-Platz – der bevorzugte Neustädter Treff der Autoperforationsartisten – stets unter Beobachtung. Insgesamt war sie von mindestens sieben IM umkreist, die keine Gemeinheiten scheuten, die ihre Wohnung durchsuchten und Kopien von Fotografien, Dokumenten und Adressbüchern anfertigten. So informierte am 8.2.1989 ein IM in einer Tonbandaufzeichnung zum Auftreten von Hanne Wandtke, Micha Brendel, Waldemar Wirsing und Philipp Beckert in der »Kleinen Szene«: »Im Zusammenhang der Vorstellung ›In zarter Eigenhaut‹ wurde zur Information





»Lob des Lobes«, Tanzperformance von Hanne Wandtke und Waldemar Wirsing in einer Installation von Angela Hampel, Foto: K.-J. Lagler, 1989

der Zuschauer eine »Fahne« angefertigt (...) Ich seh' mir die an, die sieht aus, als wenn einer das Produkt seines »großen Geschäftes« in der Toilette über diese Fahne gegossen hat. Ich war erschüttert und sagte, dass die Fahne auf keinen Fall rausgehängt wird. (...) Für die Veranstaltung am Freitag hat die Wandtke etwa 30–40 Karten aufgekauft und dann verteilt.« Es gab aber auch Performances, die fanden »gebilligt« und überwacht in aller Öffentlichkeit statt, zum Beispiel zur Kunstausstellung 1989 in den Ausstellungshallen am Fucikplatz. Da herrschte ein enormer Publikumsandrang, als Hanne Wandtke und Waldemar Wirsing in den Installationen von Angela Hampel und Steffen Fischer ihr »Lob des Lobes« zeigten. Eine schon des Titels wegen recht delikate Angelegenheit, und die nachdenkliche Betrachtung von Kerstin Ritschel in der Sächsischen Zeitung (21./22.10.1989) überrascht zu diesem Zeitpunkt schon etwas weniger: »Niemand käme auf die Idee, Spinat und Lehmampe in Zusammenhang mit Kunst zu bringen; ihre Verwendung gab der Performance auf dem ersten Blick einen spektakulären Anstrich, zumal der Lehm ins Gesicht geschmiert wurde und der Spinat als Fladen auf die Brust und auf die Schulter geschmissen. Da wurde »sich mit Ruhm bekleckern« zum greifbaren, unvergesslichen Eindruck – Lob des Lobes. Bleibt die Frage, die in ähnlichem Zusammenhang die letzte »Bildende Kunst« stellte: Ist das noch Kunst? Vorher befragt, hätte ich Zweifel gehabt. Jener Abend hat sie in der Wucht und Eindringlichkeit seiner (auch schockierenden) Wirkung gründlich zerstreut.« So wie in dieser Performance haben damals nicht wenige



Tänzer die Auseinandersetzung mit dem Zeitgeschehen über die eigene Körpersprache realisiert – konsequent als Kunstform. Sie mussten und wollten sich einmischen. Kein Wunder also, dass Hanne Wandtke die politischen Umbruchzeiten ganz auf ihre Weise erlebte. Gemeinsam mit der Pianistin Antje Ladstätter hat sie am 6. November 1989 in der Palucca Schule eine Trommelaktion initiiert, »ein Aufruf an ALLE, aus der Lethargie zu erwachen – die großen gesellschaftlichen Veränderungen in unserem Land müssen auch an unserer Schule sichtbar werden.« Wenige Tage später, am 19. November, trat sie bei der Demonstration auf dem Theaterplatz ohne Legitimation der Leitung der Palucca Schule auf. Und so sprach sie für sich – von der Angst vor der politischen Macht, und dass die wertvollste Bewegung der aufrechte Gang sei. »Ändern wir unsere Gangart. Kriechen und Ducken dürfen nur noch künstlerische Gestaltungsmittel sein.« In den letzten Wochen der DDR, als viele fluchtartig das Land verließen, trat Hanne Wandtke in »Antigone-Legende« gemeinsam mit Roswitha Trexler und dem Komponisten und Pianisten Frederic Rzewski im Jazzkeller »Tonne« auf.

Ein Ereignis sorgte in den 80er Jahren für Furore: am 1. und 2. Juni 1985 organisierte Christoph Tannert im Clubhaus Coswig das Festival »INTERMEDIA« mit diversen Bands, Filmen, Kunstaktionen und Performances. Da tauchte zum Beispiel Lars Rudolph auf mit seiner Band; der Schauspieler, Musiker, Sänger, Komponist war später auch wiederholt in Projekten von Peter Meining und Harriet Böge im Festspielhaus Hellerau zu erleben. Lutz Dambeck stellte sein Heracles-Projekt vor mit der Performerin Fine Kwiatkowski. Der damalige Clubchef Wolfgang Zimmermann erinnert sich, wie das aufrührende Geigenspiel von Hansi Noack nicht nur das Publikum (insgesamt waren über 700 Karten verkauft worden), sondern auch die weiße, grell angestrahlte Gestalt im abgedunkelten Saal erzittern ließ: »Sie erhob sich mit eckigen Bewegungen, ruckte mit dem Körper, griff in die dunkle und feuchte Masse, die unter ihren Füßen war, und beschmierte sich damit von oben bis unten. Es war satte Erde, in der sich die Tänzerin bewegte, in der sie sich wälzte, die sie auf ihrem Körper zerrieb.« Irgendwann lief das Ganze dann aus dem Ruder; alle tanzten wie verrückt, und mit Aufmerksamkeit für weitere geplante Aktionen war nicht mehr zu rechnen. Holger Stark, damals Student an der HfBK und ein wilder Performer, erinnert sich daran, wie er sich als »Gast mit Rasterlocken« durch den Saal bewegte: volltrunken und schwankend beglückt. Es gab zur »INTERMEDIA« auch eine »Galerie« mit 40 bemalten Faltdrollen, darunter Arbeiten von Claus Weidendorfer, Johannes Heisig, Helge Leiberg. Doch nach dem turbulenten Ereignis war erstmal alles stillgelegt; Wolfgang Zimmermann musste als Chef des Hauses gehen, einige Kunstwerke wurden einbehalten. Wie es heißt, haben sich ihre Spuren irgendwo in Cottbus verloren.

Die Aktion in Coswig hatte sich schnell herumgesprochen, und Fine Kwiatkowski ist auch heute noch eine der markanten Gestalten der Performancekunst in Deutschland. Sie hat sich vor allem mit Improvisationen konsequent eine sehr eigene Bewegungssprache erarbeitet, war u. a. drei Jahre lang Mitglied des Pantomimetheaters von Eberhard Kube in Berlin. Wie intensiv sie mit Musikern, Künstlern, Filmemachern oder Schauspielern gemeinsame Projekte entwickelte, das war auch in Dresden oft zu erleben. Legen-





Tanzperformance von Fine Kwiatkowski, Foto: W. Zeyen, 1989

där sind die Aufführungen gemeinsam mit Helge Leiberg, der mit seinen Overhead-Projektionen improvisierter Malerei einen imaginären, sich permanent verändernden Spielraum in Farbe und Form für die Tänzerin schafft. Schon seine Malerei an sich lebt vom Zusammenklingen und Auseinanderdriften tänzerisch bewegter Körper; sie nimmt die Wandlungsfähigkeit der Gesten auf, den speziellen, sprunghaften Rhythmus des Körpers und spielt mit den Metaphern von Erdschwere und Himmelsprung. Auf die Künstlergruppe um Helge Leiberg waren die Genossen der berüchtigten Abteilung XX der Stasibezirksverwaltung Dresden besonders scharf, als sie 1981 sein Atelier in Batzdorf verwüsteten und mit der Absicht, die Gruppe zu »zersetzen«, irritierende Spuren hinterließen (1999 gab es zum Stasi-Einbruch schließlich eine Gerichtsverhandlung). 1984 ging Helge Leiberg nach Berlin-Charlottenburg, sein Freund A. R. Penck hatte die DDR bereits vier Jahre zuvor verlassen. Anlässlich der Leiberg-Ausstellung »Luftzug an der Ferse« 1995 in der Orangerie in Pillnitz musizierten die beiden gemeinsam mit der Sängerin Annette Jahns, geradezu wie in »guten« (schlechten) alten Zeiten.

Auch Fine Kwiatkowski war und ist immer wieder in Dresden zu erleben, beispielsweise gemeinsam mit Christine Schlegel im Projekttheater oder im Dialog mit Werken des Schweizer Bildhauers Schang Hutter in der Scheune. Als sie 2006 mit der Produktion »Scanned« im Projekttheater zur Tanzwoche gastierte, hatte sie sich erbarmungslos den Bild- und Klangwelten von Willehad Grafenhorst ausgeliefert. Und war einmal mehr in ihrer existenziellen Körpersprache jenes unbehauste Wesen, das einer Entstehungs- oder



Endzeit der Schöpfungsgeschichte zuzugehören scheint, wo noch oder schon wieder jede wärmende Zuwendung fehlt. Eingeprägt hat sich auch, wie sie mit den Händen fast ungläubig ihren von Lichtlinien punktuell gerasterten und gejagten Körper abtastet, so, als wolle sie sich davon überzeugen, ob noch alles am rechten Platze, im Chaos nicht etwa etwas Wesentliches abhanden gekommen sei.

Es ist ein Verdienst von Harald Wandtke, von 1979 bis 1990 Chefchoreograf des Ballettensembles der Dresdner Staatsoper, gemeinsam mit seinem höchst individuell geprägten Ensemble – viele waren wie er Absolventen der Palucca Schule – ein kontrastreiches Repertoire aufgebaut zu haben. Zu seiner Zeit gab es mit der Reihe »Tänzerische Kontraste« im Kleinen Haus die Möglichkeit, dass Ensemblemitglieder eigene Choreografien vorstellen konnten. Und manche haben dann auch weiter choreografisch gearbeitet. Nicht minder wichtig für die Zuschauer waren in den 80er Jahren die speziellen Improvisationsabende im Kleinen Haus, an denen sich Tänzer, Sänger, Musiker, später auch Schauspieler beteiligten. Palucca war glücklich über die Neubelebung der von ihr mitgeprägten Auftritts- und Unterrichtsform. Im Anschluss an eine der Vorstellungen sprach sie mit den beteiligten Tänzern darüber, wie diese die Abende musikalisch noch weiter variieren könnten. Vor allem liebte auch das Publikum, das über spontane Bild- und Themenideen unmittelbar einbezogen war, diese Improvisationen. Irgendwann war ein Besucher hintersinnig genug, auf seinem Zettel zu notieren »Das Loch«. Und Hanne Wandtke, dazu aufgefordert, musste sich der merkwürdigen Aufgabe stellen. Da wurde es ganz still im Raum, und es gab ein Riesengelächter, als sie nach einigem Suchen endlich »Das Loch« entdeckte. Sie steckte schon zur Hälfte in einer Art Lichtkasten, signalisierte Arglosigkeit, dann Umsicht, und schwupp war sie verschwunden!

Der neue Staatsoper-Intendant Christoph Albrecht holte sich mit Beginn der Spielzeit 1991/92 aus Amsterdam Johannes Bönig als Chefchoreografen ans Haus, und das war jedenfalls kein so krasser Bruch zum Repertoire aus DDR-Zeiten, wie man es vielleicht annehmen würde. Klassisch steif ging es auch vorher nicht zu in der Semperoper, aber so ganz haben ihm einige wohl nicht verzeihen können, dass er die Spitzenschuhe aus dem Opernhaus verbannte. Bönig mit seinen Erfahrungen aus der freien Tanzszene schaffte besonders mit dem ersten Abend »Inneres Kreisen« zu Musik von Arvo Pärt eine musikalisch-tänzerische Dimension, die beeindruckte. Diese Qualität war in der Folge nicht zu halten. Erst, als Bönig in die freie Tanzszene zurückkehrte, bekamen seine Choreografien wieder etwas mehr Kraft. Aber da wären wir auch schon wieder weit in den neunziger Jahren und bei der Tanzwoche angelangt. Wobei die Biografien der Tänzer und Choreografen ja nicht 1989 enden und auch nicht zu diesem Zeitpunkt beginnen. Was jedoch befreiend aufhörte in dem ereignisreichen Jahr, waren die ewigen Bespitzelungen und Einschränkungen der Kunstszene.

Auch die Biografie des Tänzers und Choreografen Manfred Schnelle weist in DDR-Zeiten reichlich Brüche und Verletzungen auf, was nicht ungewöhnlich ist, wenn einer unangepasst lebt. 1956 kam Schnelle, der seine Ausbildung vor allem bei Marianne Vogelsang in Berlin absolvierte, an die Dresdner Staatstheater. Mit seiner Prägung durch die Moderne war er schwer verdaulich in den damaligen Strukturen. Er wurde schließ-





Manfred Schnelle bei einer Tanzimprovisation in der Kirche, Foto: C. Nüssler

lich entlassen, bekam Aufführungsverbot und musste – nicht nur in Dresden, sondern auch in Leipzig und Rostock – viele Anfechtungen und Nachstellungen aushalten. Damals fand er in Kirchen einen geschützten Aufführungsraum. Es ist frappierend, wie wenig nachtragend Manfred Schnelle ist. Zu seiner Souveränität gehört das Wissen, dass jene, die andere bespitzeln, schon mit sich selbst ausreichend gestraft sind. Die ihm von Marianne Vogelsang von 1971 bis zu ihrem Tode 1973 überantworteten wunderbaren Tänze zu Präludien aus dem Wohltemperierten Klavier von Johann Sebastian Bach tanzte er immer wieder und übertrug sie beispielsweise auf Arila Siegert und Friederike Rade-  
mann.

Arila Siegert war es auch, die 1987, ermutigt durch den erfolgreichen Soloabend »Gesichte« (1985), ihr eigenes Tanztheater im Staatsschauspiel Dresden gründete und viele prägnante Abende herausbrachte: »Herzschläge« (1987), »Afectos humanos« (1989, nach Dore Hoyer) und »Fluchtlinien« (1991). Bei diesem letzten Abend deutete es sich schon an, dass die unter Intendant Gerhard Wolfram begonnene Symbiose von Schauspiel und Tanztheater nicht weiter Bestand haben würde, und wie immer ging es dabei um die Finanzen. So war auch die Programmfolge von Arila Siegert außerordentlich beredt gewählt. Der Abend wurde eröffnet mit »Abschied und Dank« von Mary Wigman, ein Stück, mit dem sich diese 1942 schweren Herzens von Dresden verabschiedet hatte und nach Leipzig ging. Es folgten der Tanzzyklus »Dunkle Tänze« in eigener Choreografie sowie der »Hexentanz« von Mary Wigman, womit der Weg gewiesen war für »Flucht-





Arila Siegert in »Afectos humanos«, 1989 im Schauspielhaus Dresden, Foto: H.-L. Böhme

linien«, ein Tanzstück von Arila Siegert (mit Thomas Hartmann als Schatten), und eine Titel-Folge, die es wahrlich in sich hat. Schade um dieses Tanztheater, das für Dresden eine Chance hätte sein können, aus der Tradition heraus Neues zu schaffen. Im vereinten Deutschland, das lässt sich aus der Zeitdistanz schon behaupten, wäre das etwas sehr Besonderes gewesen.

*\* Dieser Text entstand auf der Basis von Gesprächen der Journalistin Gabriele Gorgas mit der Tänzerin, Choreografin und Tanzpädagogin Professor Hanne Wandtke im Sommer 2008.*



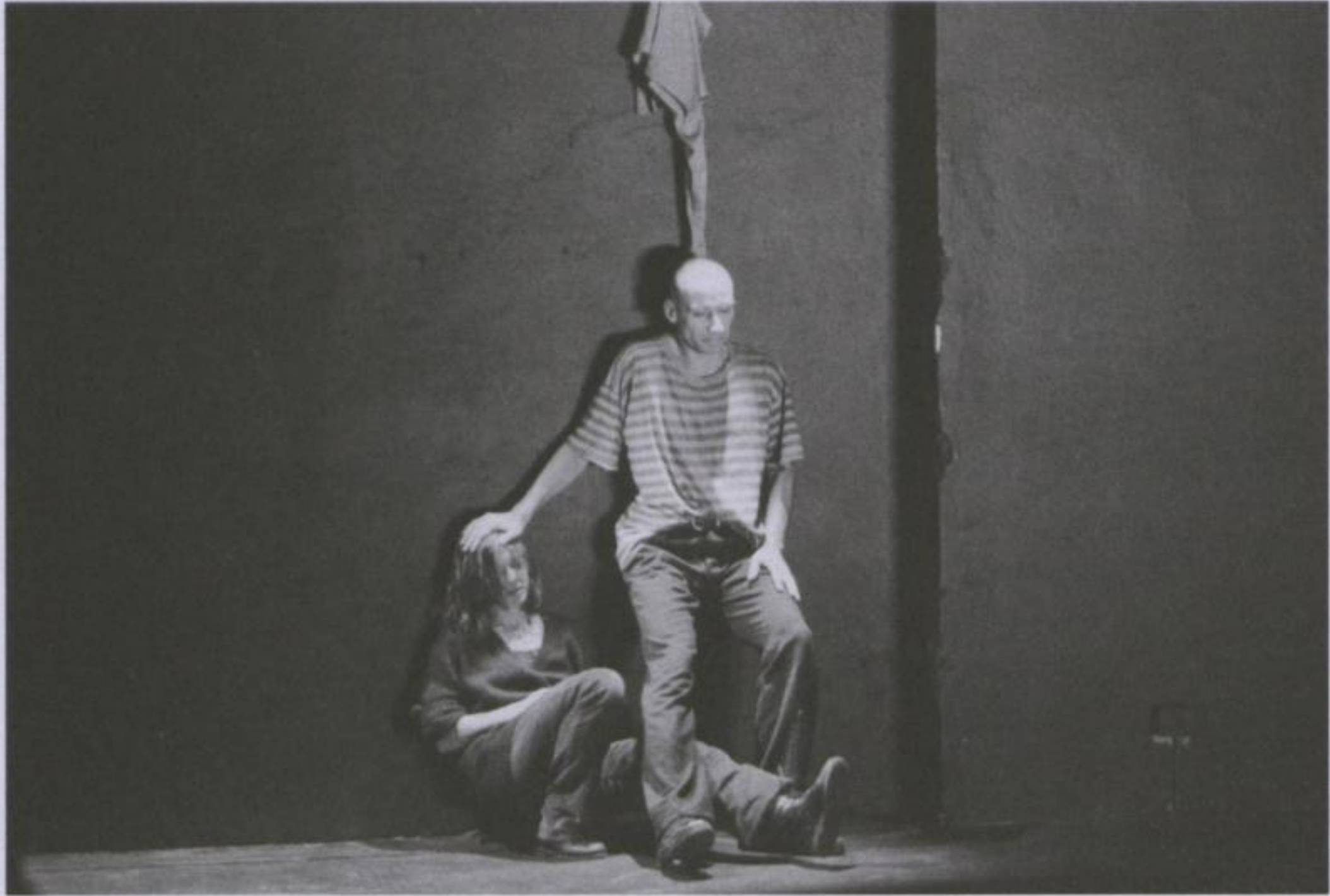
Gabriele Gorgas

## »Man rennt darauf zu und ist hoffnungsvoll« – die freie Tanzszene in Dresden

Die freie Tanzszene – permanent in Frage gestellt oder auch sich selbst in Frage stellend – braucht vielerlei Impulse, um überhaupt existieren zu können. Und der Anstoß kommt vor allem von jenen, die sich in freien Gruppen zusammenschließen, um gemeinsame Projekte von Tänzern, Musikern, Choreografen, Bildenden Künstlern, Videofilmmern, Schauspielern herauszubringen. Was allerdings ohne die Neugier eines aufgeschlossenen Publikums vor Ort kaum funktionieren würde; schließlich entstehen die Produktionen nicht ausschließlich für das eigene Vergnügen. Wie es ebenso jener bedarf, die sich entschließen können, derartige Unternehmen mit zu tragen und zu finanzieren – mit allen Risiken und Nebenwirkungen. Dass die freie Tanzszene in Dresden auch für ein Ausbrechen aus vorhandenen Strukturen steht, sie sich stets jenseits ausgetretener Pfade bewegen will, ist gewiss kein Geheimnis. Und manches, was in den neunziger Jahren des 20. Jahrhunderts hoffnungsvoll aufstrebend begann, ist inzwischen schon wieder zu Grabe getragen. Doch permanent haben jenen Wagemutigen, die Neues, Eigenes ausprobieren wollen und dafür eine unsichere Existenz auf sich nehmen, engagierte Partner besonders an Theatern und Ausbildungsstätten zur Seite gestanden. Und ihnen nicht nur Starthilfe gegeben, sondern auch tatkräftige Unterstützung über einen markanten Zeitraum hinweg.

Vor allem das Theater in der Fabrik (TIF) – 1994 als eigenständige, in der Spielplangestaltung weitgehend unabhängige Aufführungsstätte vom Staatsschauspiel Dresden initiiert – bot Raum für solche Entwicklungen. Zunächst hatte Volker Metzler im Auf und Ab der Theaterexperimente Möglichkeiten für den Tanz eingeräumt, und vor allem das seit Herbst 1993 bestehende ExisTanzTeam von Iris Spath (überwiegend Tänzer, die ihre Engagements aufgegeben hatten, um künstlerischen Freiraum zu gewinnen) setzte Akzente mit neuen Produktionen. »Eingerahmt« von ARTRAUM-Projekten brachte die Gruppe im Mai 1994 mit dem Zarah-Leander-Abend zur Eröffnung vom damaligen »Festspielhaus Pfunds Molkerei« die erste eigenständige Produktion heraus – sie war dann auch im Theater in der Fabrik zu sehen. Am 31. März 1995 hatte das neue Stück »Stuhl-Gang« im TIF Premiere, und Iris Spath äußerte damals passend zum Thema des aufrechten Ganges sowie gefragt nach dem Status »vogelfrei«: »Wir haben uns bewusst auf eigene Füße gestellt, auch um die Auseinandersetzung zu suchen. Es ist der schwierigere, aber für uns bessere Weg. (...) Wir wissen nie, was morgen ist. Aber das ist auch





»Amorph erstarrte Schmelze« mit Isabelle Schad und Ludger Lamers, Foto: G. Gorgas, 1999

das Schöne daran und ein sehr gesunder Motor. Wobei es manchmal danach aussieht, als ob nichts mehr geht. Und dann wieder ist Licht am Ende des Tunnels; man rennt darauf zu und ist hoffnungsvoll.« Ab 1998, mit Beginn der Theaterleitung von Eva Heldrich, deren Gespür für eigenwillige Choreografiebegabungen sich schon in Berlin bewährte, begann am TIF auch in Hinblick auf den Tanz eine individuell geprägte, auf Kontinuität setzende Entwicklung. Die Theaterchefin und ihr junges Team achteten weniger auf Trends und bekannte Namen, sie folgten eigenen Entdeckungen, setzten selbst den Qualitätsmaßstab und brachten beispielsweise Xavier Le Roy, Isabelle Schad und Ludger Lamers sowie Luc Dunberry nach Dresden. Die unabhängige Bühne mit ihrem markanten Netzwerk bekam als Arbeits-, Auftritts-, Gesprächsstätte über regionale Grenzen hinaus Gewicht. Und davon profitierten letztlich auch die Zuschauer.

Dresden als Stadt auch gegensätzlicher Kunstentwicklungen, mit einem immer wieder aufkeimenden Potenzial an Aufruhr, Auflehnung war längst reif für diesen Aufbruch. Der freie Tanz, als wild wachsende Schattenpflanze von den DDR-Oberen über Jahrzehnte kontrolliert kleingehalten, aber auch nicht totzukriegen, hatte mit den grenzenlosen Umbrüchen in der Kulturlandschaft der neunziger Jahre kraftvolle Keimlinge hervorgebracht. Spielstätten wie Projekttheater, Festspielhaus Hellerau, die Blaue Fabrik, Societätstheater, TIF oder die Kleine Szene der Sächsischen Staatsoper (einst Wigman-Schule) boten Arbeits- und Auftrittsmöglichkeiten, ermutigten zum Experiment. Auffallend ist, dass in dieser Zeit wichtige Tanz-Impulse besonders auch von Absolventen der Palucca





»Wintergarten« von TanzZeitLose, mit Katja Erfurth und Hannes-Detlef Vogel, Foto: E. Döring, 1998

Schule Dresden kamen – seit 1998 Hochschule für Tanz. Da ist es kein Zufall, dass Eva Heldrich mit »hard candy« beim Festival Tanzherbst Dresden gerade Anne Retzlaff und Nora Schott für das TIF entdeckte. Und ihr Vertrauen in die Eigenart der gegen jedes Angepasstsein rebellierenden jungen Künstlerinnen wirkte sich nachhaltig auch auf das Verhältnis zur Palucca Schule aus; es folgten zahlreiche Koproduktionen. Ende November 2000 hatte am TIF als Choreografie-Diplom von Anne Retzlaff »Wodka Kola« Premiere. In dieser freien Produktion, die Aufsehen erregte und in ihrer Art ungewöhnlich war, tanzte auch Nora Schott, eine sehr besondere Tänzerin und Choreografieabsolventin und zu dieser Zeit Meisterschülerin an der Palucca Schule.

Anne Retzlaff brachte noch zwei weitere Stücke am TIF zur Uraufführung: »Küstennebel« (2001) und »most« (2002). Letzteres wurde ebenso zur Tanzplattform in Leipzig vorgestellt – mit reichlich Kritikerschelte sowie Darstellerlob. 2003 hatte Nora Schott – Anne Retzlaff war inzwischen nach Berlin zurückgekehrt – ihre Choreografie »6« am TIF herausgebracht als Koproduktion mit dem Festival Tanzwoche Dresden. Und die Uraufführung von »kickballchange« (2004) vereinte Arbeiten von Anne Retzlaff sowie Ariane Thalheim und Nora Schott. Letztere arbeiten seit 2002 mit eigener Gruppe, der shot AG, unterstützt auch von der TENZA-Schmiede (Brit Krüger/Olaf Becker) in Dresden-Johannstadt, ein wichtiger Anlaufpunkt für die freie Tanzszene der Stadt. Die Tänzerinnen und Choreografinnen der Gruppe – in der TIF-Nachfolge sorgten sie vor allem im Kleinen Haus sowie mit Arbeiten in der Scheune und in der Kleinen Szene für zum



Teil spektakuläre Premieren – erhielten im Frühjahr 2007 den Förderpreis der Stadt Dresden. Eine Zuwendung, die erklärtermaßen weitere Aufmerksamkeit signalisierte. Doch schon bei der Produktion »atomENGEL« im gleichen Jahr wurde die shot AG mit ihren Finanzierungsproblemen deutlich alleingelassen.

Rückblickend hat besonders Eva Heldrich – ab 2005 war sie Künstlerische Direktorin am Schauspiel Stuttgart, und ihr Tod in der Silvesternacht 2006/2007 ist nach wie vor schwer zu verkraften – in ihrer kommunikativen, ermutigenden Art in Dresden bewirkt, dass Tänzer, Ensembles, Spielstätten, Institutionen wenigstens den Versuch unternahmen, auf diversen Ebenen auch konzeptionell zusammenzuarbeiten. Partiiell hatte es das auch schon vor und nach ihr in der Stadt gegeben, aber selten so herausfordernd und inhaltlich begleitend. Das schaffte eine Art geschützten Raum für neue Entwicklungen.

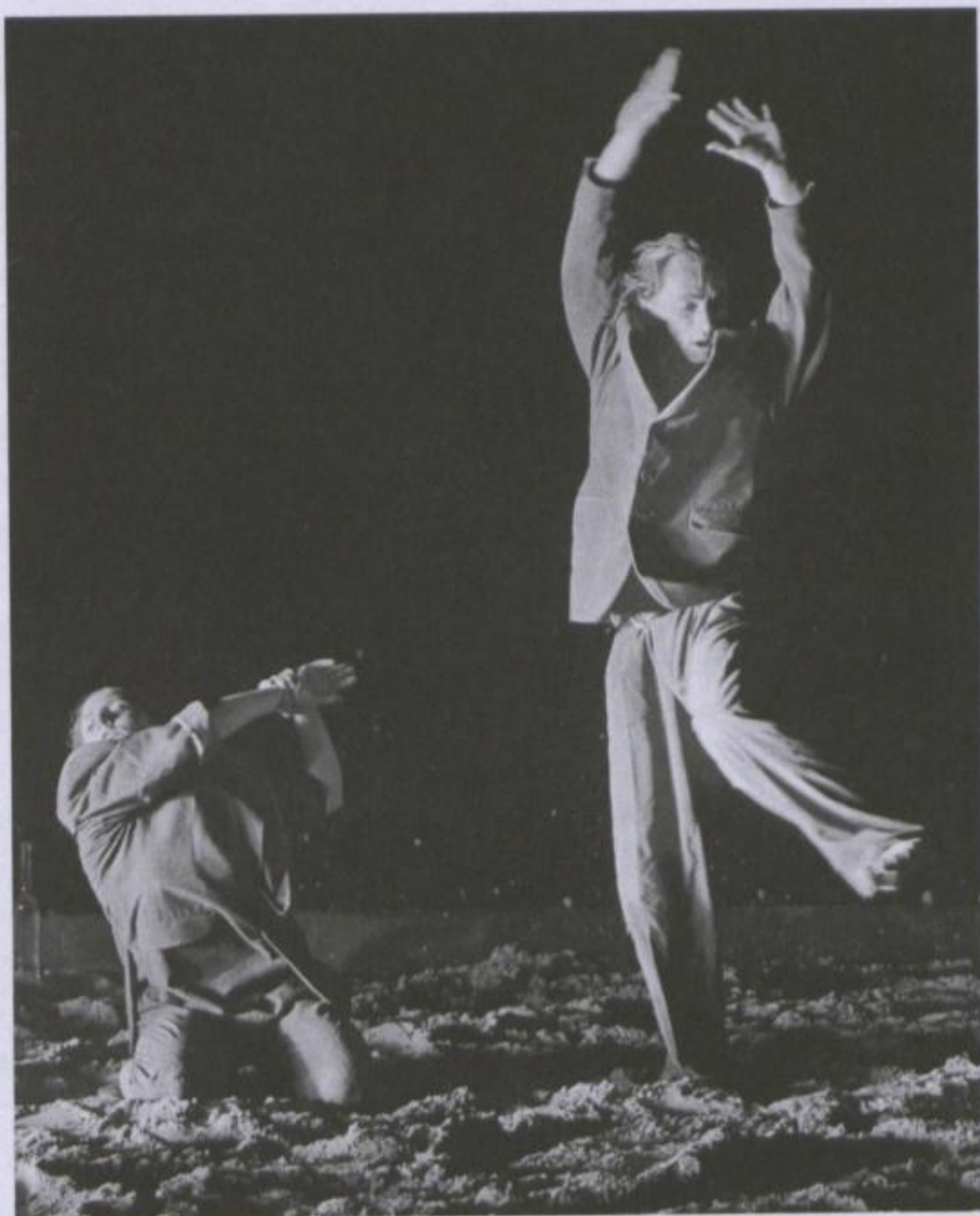
Wenn auch in anderer künstlerischer Gewichtung, so hat Brit Magdon am Societätstheater ebenso für ein kontinuierliches Zusammenwirken mit der freien Tanzszene gesorgt. Vor allem mit Katja Erfurth, aber auch mit Katrin Wolfram, Thomas Hartmann oder Friederike Rademann. In dieser Spielstätte nahe der Dreikönigskirche gestaltete Katja Erfurth zahlreiche eigene Abende, darunter Stücke zu den vier Himmelsrichtungen, gemeinsam mit Annegret Thiemann. Und sie setzte sensible Akzente in der Zusammenarbeit mit hervorragenden Musikern, zum Beispiel mit Florian Mayer (Violine) und Tom Götze (Kontrabass). Als die Tänzerin 1997 das Ballett Dresden verließ, war das ihre ganz persönliche Entscheidung. Sie wollte endlich nach eigenen Vorstellungen arbeiten, selbst choreografieren. Ein Wunsch, der bereits in der Tanzausbildung an der Palucca Schule heranreife und den sie sich später zeitweise auch mit »TanzZeitLose« erfüllen konnte. Diese freie Gruppe von Tänzern im Engagement an der Staatsoper Dresden (Sabine Bohlig, Katja Erfurth, Anke Schulze, Hannes-Detlef Vogel) hatte mit Stücken wie »Vergessene Wege« (1996/97) im TIF sowie in der Kleinen Szene lustvoll darauf verweisen können, wie viel Spaß es macht, eigene Wege zu gehen.

Das TIF existierte bis 2004 in seinem Cottaer Probebühnen-Domizil über der Fladenbrotbäckerei, und in der Folge hat es das wechselnde »neubau«-Team im Kleinen Haus trotz zeitweiliger Identitätskrisen vermocht, die Zusammenarbeit mit der shot AG weiter auszubauen und auch eine so bemerkenswerte Tänzerin und Choreografin wie Valentina Cabro an sich zu binden, um mit »FLUIDeUM« sowie diversen Gästen Experimente zu wagen. Dazu gehörten bislang eine Reihe ungewöhnlicher Tanzsoli, aufgeführt gemeinsam mit ausgezeichneten Musikern sowie Videokünstlern. Und wenn nicht gleich jede der Improvisationen umwerfend war, lohnt es doch den Versuch, gerade an diesem Hause das freie Zusammenspiel der Künste wieder aufleben zu lassen, eine der fruchtbarsten Traditionen der Dresdner Tanzgeschichte. Allerdings bringt der Intendantenwechsel am Staatsschauspiel 2009 einen erneuten Einschnitt. Wir sollten uns schon mal darauf einstellen, Gewonnenes nicht kampflos aufzugeben.

Für einen Entwicklungsraum, nach angesagtem Chaos-Prinzip, sorgt nach wie vor das Projekttheater in der Dresdner Neustadt. An dieser Bühne sind mit Kontinuität Produktionen der freien Dresdner Tanzszene zu erleben, darunter Arbeiten beispielsweise von Nicole Meier (Schweiz) mit den »carrot dancers«, und sie hat (als Tänzerin ausgebildet



»Hirten der Sonne« von  
Johannes Bönig mit Jennifer  
Mann und Udo Zickwolf,  
Foto: M. Hertrampf 1999



an der Palucca Schule) auch Schauspielprojekte herausgebracht. Als sie 2004 das damals noch aktuelle Choreografie-Stipendium der Kulturstiftung Dresden der Dresdner Bank erhielt, würdigte sie Prof. Enno Markwart, damals Rektor der Palucca Schule, in seiner Laudatio als eine der wenigen Unermüdlichen, die die karge freie Tanzszene in Dresden aufrechterhalten. Besonders seien es die Mittel des Grotesken und Komischen, die ihre künstlerische Prägnanz ausmachen, sagte er. Cynthia Gonzales (Bolivien) hat sich während und nach dem Choreografie- sowie Meisterstudium an der Palucca Schule nicht minder beharrlich durchsetzen können, zum Beispiel mit ihrer Diplom-Choreografie »Break-Thru« (2002) oder »Marathon« (2004), ein kurioses Tanzstück im Ringen um (Kilo-)Meter und Sekunden. Künftig wird sie wohl mehr in der Schweiz produzieren – und eventuell noch in Dresden gastieren.

Übrigens war manche Gruppe, die sich zunächst im Projekttheater ausprobieren konnte, auch in der Tanzwoche Dresden (veranstaltet vom »Verein zur Förderung der Tanzbühne Dresden e.V.«) zu erleben. Detlef Skowronek stellte als organisatorisch begabter Theaterchef mit dem jährlich stattfindenden Festival bereits Anfang der neunziger Jahre etwas auf die Beine, was heute noch Bestand hat. Es begann klein im



Projekttheater, weitete sich aus auf Yenidze, Erlweinspeicher, Hellerau, Bienertmühle, Scheune, TJG... Und Skowronek sorgte mit Vehemenz dafür, dass die freie Tanzszene in Dresden im Schatten hoher Leuchttürme nicht gänzlich aus dem Blickfeld von Förderern und Publikum verschwindet. Was nicht minder für Gastspiele gilt, beispielsweise für Heike Hennig aus Leipzig und ihre Projekte mit alten und jungen Tänzern. Oder Angela Schubot und Martin Clausen (Two Fish) aus Berlin. Sympathisch ebenso, dass sich zum Festival neuerlich die etablierten Ensembles gemeinsam mit den freien Tänzern in einer Art Sachsen-Gala vorstellen. Quasi als »Stunde der Wahrheit«, mit Reiseempfehlungen und Entdeckungen, die auch zu Fuß oder mit dem Fahrrad erreichbar sind.

Ähnliches gilt auch für neue Kunstorte und Aufführungsstätten. In den historischen Erlweinbauten im Ostragehege finden seit 2007 die Ostrale sowie Künstlerbälle statt, und in der Friedrichstraße hat sich das FriedrichstaTTpalast-Fest SICHT/BETON/UNG einen Namen gemacht. Künstler, Wissenschaftler, Studenten, Musiker, Theatertechniker, die in verlassenen Industriebauten wohnen, nutzen diese für Installationen, Aufführungen, Konzerte, und sie laden dazu Publikum ein. Dabei spielt der Tanz eine markante Rolle. Allerdings werden solche Projekte meist in purer Selbstaubeutung hochgestemmt, reichen die ergatterten Finanzierungen gerade mal für Materialkosten. Wovon lebt also die freie Tanzszene in Dresden? Von Luft und Liebe natürlich oder weil wenigstens einer von Zweien richtiges Geld verdient, Unterstützungen einbettelt, sich verdingt »in Lohn und Brot«. Festivals wie die Tanzwoche bringen wenigstens noch Überlebenshappen, aber auch dieses muss mit verknappten Finanzierungen um viele Ecken herum auskommen. Es ist also kein Wunder, wenn Skowronek, der die Tanzwoche (mit Kopf unterm Wasser) über dem jeweiligen Elbpegel halten muss, zunehmend mit diversen Feindbildern aufwartet. Weil der Mangel nicht gerade versöhnlich stimmt, der hiesige Wildwuchs fortwährend weiter auswandert oder Tanz-Projekte vollends eintrocknen. Wie zum Beispiel das Festival Tanzherbst Dresden (bislang veranstaltet von tristan production), das mit insgesamt zehn Jahrgängen und der Orientierung auf Choreografinnen ab 2008 nicht mehr stattfindet. Kaum einer hat bei der Nachricht aufgeschrien und verlangt, dieses für Künstler, Spielstätten, Publikum wichtige Ereignis weiter am Leben zu erhalten. Und wo ist das mager bemessene Geld nun »einbetoniert«?

Allerdings ist es ein Fehler, Tanzplan Dresden als Teil der kofinanzierten, auf fünf Jahre festgesetzten bundesweiten Tanzförderung dafür verantwortlich machen zu wollen, dass hiesige Finanzierungen ausbleiben oder umgeleitet werden. Man muss auch in Dresden höllisch aufpassen – das belegen einige hochfinanzierte Tanzplan-Projekte, beschlossen vom derzeitigen Dreigestirn Palucca Schule, Dresden Semperoper Ballett und dem Europäischen Zentrum der Künste Hellerau –, dass in die freie Tanzszene vor Ort investiert wird. 2008 gab es dafür immerhin akzeptable Ansätze; Steffen Fuchs zum Beispiel brachte in einer dreiteiligen Tanzplan-Produktion in der Kleinen Szene sein Stück »jamais« heraus. Und in der Tanzplan-Sommerwerkstatt muse 08 gab es bei den Creative Residencies eine Förderung für Jana Ressel; die Dresdner Choreografie-Absolventin lebt in Leipzig. Bei diesen Auserwählten weiß man, dass das Geld gut angelegt ist. Es hat sich durchgesetzt, dass fast alle der im Nest der Tanzhochschule flügge gewordenen





»Windrose« von DEREWO, Hellerau 2008, Foto: J. Steinfartz

Tänzer, Choreografen, Tanzpädagogen bei den Diplom-Aufführungen in der Kleinen Szene eigene Arbeiten haben vorstellen können. Manches davon ist schnell wieder vergessen, manches wirkt weiter, wie die Choreografie »Schocktherapie« (2008) von Golde Grunske mit fünf Tänzerinnen – vier davon aus der Dresdner freien Szene. Es ist auch keine Ausnahme, dass frühere Studenten der Palucca Schule als Choreografen, Tänzer, Tanzpädagogen zeitweise erneut in Dresden arbeiten, wie Silvana Schröder, die erfolgreiche Schulprojekte gemeinsam mit der Staatsoperette realisiert. Oder sie werden mit neuen Produktionen eingeladen; beispielsweise zeigten zur 15. Tanzwoche Mario und Sophie Heinemann (Heidelberg) mit ms-Tanzwerk ihr erfolgreiches Stück »Mental Maps & Pattern«, eine sinnliche, konsequent durchdachte, individuell geprägte Inszenierung, die man sich gern gefallen lässt.

Schmerzhaft zu spüren ist auch die Beliebigkeit von Tanz; selbst die Tanzplattform Deutschland als erklärter Tummelplatz des Neuen legt aber immer wieder die Bekanntheits-Mühle auf, ohne wirkliche Tiefenprüfung auf bislang »unerforschtem« Terrain. Und solche Oberflächlichkeiten spiegeln sich auch deutlich im Spektrum der überregionalen Presse wider. Aber immer gibt es Ausnahmen – wenn es um die Leuchttürme geht oder Katastrophen passieren.

Prägend für das Tanzgeschehen und die Tanzerfahrungen des Publikums waren in Dresden einst auch die »Tage der zeitgenössischen Musik« oder die Musikfestspiele. Aber schon längst sind die Gastspielprogramme (ganz zu schweigen von Eigenproduk-



tionen) weitgehend vom Tanz befreit. Selbst die als Bauwerk aufgefrischte Ikone, das Festspielhaus Hellerau, geht in jüngerer Zeit – abgesehen von den konstanten Größen – mit neuem Tanz eher stiefmütterlich um. Dabei gab es doch mit verschiedensten Partnern Hoch-Zeiten in den neunziger Jahren, Aufbrüche und Experimentelles, Ausgeflipptes. Zum Beispiel mit Jo Fabian, Sasha Waltz, Johann Kresnik, V. A. Wölfl. Und die freie Tanzszene in Deutschland wie auch Choreografen aus europäischen Tanzzentren – beispielsweise Karin Stefani aus Amsterdam – nutzten die Gelegenheit, in Hellerau Inszenierungen zu erarbeiten. Das waren sehr lebendige Zeiten. – Dass heute die aus St. Petersburg stammende, einst im Projekttheater gestartete Gruppe Derevo auf dem Festspielgelände zu Hause ist, ist ein Glücksfall. Anton Adassinsky und seine kleine Schar sind immer gut für Überraschungen. Man weiß nie genau, was kommt, und das macht sie so unglaublich sympathisch. Wie es Nietzsche seinen Zarathustra sagen lässt: »Man muss noch Chaos in sich haben, um einen tanzenden Stern gebären zu können.« Irgendwann glaubt man zwar, alle Geheimnisse seien enträtselt, man kenne nun ganz genau die spezielle Körpersprache und Erzählweise von Derevo (was im Russischen Baum heißt), doch dann verführen Bilder zwischen Himmel und Hölle, Geschichten von Menschen und Fabelwesen auf mystisch-poetische Art erneut zum Staunen. Glücklicherweise können sie das Spielen nicht lassen, und deshalb geht es auch immer weiter mit diesem turbulenten Welttheater, geschöpft aus »russisch großer Seele«.

Was wird also aus der Tanzstadt Dresden? Die es geschafft hat, mit hervorragenden Künstlern ihre Leuchttürme zum Blinken zu bringen und immer – wenn auch bescheiden gefördert – Anreiz bietet für den freien Tanz. Vom alten Ruhm mit Ikonen der Tanzmoderne wie Wigman, Kreutzberg, Palucca, Vogelsang, Hoyer lässt es sich nicht auf ewig leben. Neue Lorbeeren wollen hart verdient sein. Die freie Tanzszene jedenfalls ist widerstandsfähiger und lebendiger als ihr Ruf. Sie überlebt, obwohl in Dresden Neues immer mit viel Argwohn beäugt wird (und schon gar nicht finanziert) – es ist ja auch die Stadt schönster Selbstverliebtheit. Kunst-Stürme ergeben sich im Elbtal meist nur im Wasserglas, und oft ist die stärkste Verbindung zwischen Vergangenheit und Zukunft der Bauchnabel.

Da ist William Forsythe mit seiner Company im Festspielhaus tatsächlich so etwas wie ein Exot. Ein Teil des Dresdner Publikums, aber auch einige Politiker der Stadt kauen auf dem Erlebten herum wie auf einem Fleischbrocken, der für sie unverdaulich ist. Vielleicht fehlt vielen die Erfahrung mit dem Genre, vielleicht auch einfach nur die Lust am Denken. Forsythe hält sich beileibe nicht für unfehlbar; er hinterfragt sich und seine Produktionen. Und er versteht die Zuschauer als aktiven Partner der Aufführung – sie sollen sich bewusst einlassen auf das Geschehen und aus Irritation und Verunsicherung, aus dem Widerspruch heraus zum Nachdenken kommen: »Ich glaube, dass Tanz in keiner Weise von Institutionen abhängt. Selbst wenn sie morgen alle Theater der Welt schließen, gäbe es immer noch genug Tanz der unterschiedlichsten Art für die gesamte Menschheit.« Das ist es doch, da liegt der Motor für die freie Szene der Tänzer. Sie tun, was sie tun wollen. Sie haben etwas mitzuteilen.



## Neuerscheinungen zur Dresden-Literatur

Stefan Hertzog

### Das Dresdner Bürgerhaus des Spätbarock 1738-1790

Gesellschaft Historischer Neumarkt Dresden e.V.,  
Dresden 2007

263 Seiten, 190 Abbildungen, zum Teil farbig,  
1 Frontispiz und 2 Karten, 48 Euro

Das stets beschworene barocke Dresden verdankte diese Charakteristik, obgleich Residenz, der Bürgerhausarchitektur, die in ihrer Geschlossenheit das Stadtbild prägte. Seit deren nahezu völligem Verlust existiert die Barockstadt, wenn auch ständig apostrophiert, nicht mehr. Dieses bislang ungenügend erforschte und weitgehend ausgelöschte Kapitel der Dresdner Kunstgeschichte, dem nach seinem materiellen Verschwinden nur noch partielle Aufmerksamkeit zuteil wurde, hat zusammen mit der vorausgegangenen Publikation des Autors über die Zeit Augusts des Starken jetzt eine umfassende Behandlung erfahren. Bei der verbreiteten Fixierung des Dresdner Barocks auf dessen Person war es naheliegend, zunächst diese Epoche zu betrachten, die zudem mit so bekannten Namen wie Matthäus Daniel Pöppelmann und George Bähr aufwarten konnte. Die Zweiteilung des Stoffes bot sich gewissermaßen von selbst an, denn der stilistische Wandel in der höfischen Architektur wirkte sich nach dem Tode Augusts des Starken auch auf das bürgerliche Bauen aus. Die Untersuchung offenbart, welche entscheidende Bedeutung der bürgerlichen Bautätigkeit der Folgezeit für die Ausprägung des Stadtbildes zukam, und es ist der finanziellen Unterstützung Günther Blobels und der New Yorker »Friends of Dresden« zu verdanken, dass eine bisher nur punktuell berührte Leerstelle in der Dresdner Barockforschung durch die vorliegende Publikation geschlossen werden konnte.

In ausführlichen Beschreibungen und mit Abbildungen sind insgesamt 74 Bürgerhäuser dokumentiert, die zwischen 1738 und 1790 neu-, um- oder wiederaufgebaut wurden, wobei die Zerstörungen

des Siebenjährigen Krieges eine Zäsur in der Gliederung des Stoffes bilden. Nach einer knappen Darlegung des Forschungsstandes führen die beiden großen Kapitel »Das Dresdner Bürgerhaus des Rokoko (1738 – 1750)« und »Das Dresdner Bürgerhaus nach dem Siebenjährigen Krieg (1760 – 1790)« die Bauten in chronologischer Folge auf. Sie werden eingebunden in die baukünstlerische Entwicklung der Stadt, die jeweils vorangestellt ist. Es wird die Vorbildlichkeit Johann Christoph Knöffels aufgezeigt, dessen charakteristische Fassadengliederung mit Lisenen der bürgerliche Hausbau zunehmend und schließlich dauerhaft bis zum Jahrhundertende übernahm. In die Untersuchung einbezogen sind die Vorstädte, für die 1736 das Verbot der massiven Bauweise aufgehoben wurde, so dass auch dort bürgerliche Gebäude mit künstlerischem Anspruch entstehen konnten. Die Zerstörungen des Siebenjährigen Krieges und die Darstellung des anschließenden Wiederaufbaues leiten die zweite Bauperiode ein. Sie setzte die sich seit den dreißiger Jahren vollziehende Entwicklung bruchlos fort. Änderungen zeigte nur das Dekor, dessen Reduzierung nicht allein finanziell, sondern auch durch den zunehmend klassizierenden Geschmack bedingt war. So brachte der bürgerliche Hausbau nach dem Siebenjährigen Kriege die Einheitlichkeit des barocken Stadtbildes zustande, zu dem das Baureglement von 1720 den Grund gelegt hatte.

Mit dem berechtigten Vorbehalt, dass der Knöffelstil die Unterschiedlichkeit der Architektenhandschriften verwischte, stellt das Schlusskapitel die wichtigsten Baumeister des spätbarocken Dresdner Bürgerhauses vor. Dass unter ihnen auch Knöffel erscheint, mögen sein außerordentlicher gestalterischer Einfluss und die Musterentwürfe für Vorstadthäuser rechtfertigen, aber nach 1738 hat er außer dem eigenen keine Bürgerhäuser geschaffen. Gegen die vorgenommenen Zuschreibungen sprechen stilistische Gründe wie äußere Umstände. Eine verdiente Würdigung erfährt Andreas Adam, Architekt des nachmaligen Hotels Stadt Rom und



des sogenannten Stadtwaldschlösschens, sowie deren künstlerischer Rang. Eine gleichermaßen umfangreiche wie langdauernde und damit bedeutende Tätigkeit im Bürgerhausbau entfaltete Samuel Locke, zwischen 1735 und 1745 wichtigster Mitarbeiter Knöffels.

Der Text ist nicht völlig fehlerlos. Einige Ungenauigkeiten, falsche Zahlen- und Abbildungsangaben haben die Korrektur überstanden. Sie sind leicht

erkennbar, die Fülle des Bild- und Archivmaterials und der darauf beruhenden Erkenntnisse lässt sie unbedeutend werden. Der Band, der eine anschauliche Vorstellung von dem Reichtum und der gestalterischen Disziplin der spätbarocken Dresdner Bürgerhausarchitektur vermittelt, ist unentbehrlich für jede weitere Beschäftigung mit dem bürgerlichen Bauwesen in der barocken Residenz.

Walter May

### Dresden Panorama – Ein Bilderband

Fotografie Harf Zimmermann,  
Text Andreas Platthaus, Edition Braus im Wachter Verlag GmbH, Heidelberg 2008,  
106 Seiten, 45 farbige Panoramen, 29,90 Euro

»Ich blickte von dem hohen Ufer herab über das herrliche Elbtal, es lag da wie ein Gemälde von Claude Lorrain unter meinen Füßen«. Die Hymnik dieser Briefzeilen von Heinrich von Kleist aus dem Jahr 1801 aufnehmend, stimmt der Vorwortautor Andreas Platthaus den Leser mit angenehm knapp gefassten zwei Textseiten auf einen ungewöhnlichen Bildband ein. Nur von der Fadenbindung geteilt, klappen sich in mehrfacher Ausfaltungen Rundblicke auf, wie man sie so noch nicht kannte. Etwa vom Neustädter Regierungsviertel über den Strom zu den Bauwerken des Augustusufers in der Bildmitte, bis zur Neustädter Auffahrt der Marienbrücke. Der Faszination solcher Panoramaansichten kann man sich nicht entziehen. Fast stellt sich ein gewisser Schwindel ein, bis sich die individuelle Sehweise eingependelt hat. Ein Bildwinkel von über 180 Grad bei den meisten Fotos erzeugt einen regelrechten Sog, in ihnen »spazieren« zu gehen. Es ist dies der Kunst des Fotografen zu danken, der in feiner Auswahl der Motive, ihrer Aneinanderreihung wie auch Gegenüberstellung, einen Bogen spannt von Stadtansichten à la Canaletto-Blick bis in die Stille eines Pillnitzer Buchenwalds. Im Rundumblick fasziniert aber auch das Interieur des Grünen Gewölbes, von Frauenkirche, Semperoper und Gläserner Fabrik.

Seine Panoramen fotografierte Harf Zimmermann im Bogen eines Jahres bis in verschneite Winterlandschaften. Am stimmungsvollsten gelingen die Aufnahmen zur frühen Morgenstunde und späten Abendzeit. Die Aufnahmen entstanden in den Jah-

ren 2006 und 2007. Sie ergeben in der Gesamtheit der Stadt-Landschaft Dresdens ein fast zeitloses Dokument. Das aber bald den Wert einer Dokumentation von Vergangenen hat, wenn sich in einige Szenen ein monströses Brückenbauwerk geschoben haben wird. Aufgenommen sind die Bilder mit jener besonderen Noblex-Panoramakamera aus Dresden: ein rotierendes Objektiv belichtet durch einen Verschlusspalt den Film auf halbrunder Bildbühne. So entstand ein Ergebnis von hoher fotografischer Bildschärfe und Brillanz – Lupe sei empfohlen. Der 1955 in Radebeul geborene Harf Zimmermann ist heute einer der angesehensten Panoramafotografen Deutschlands.

Peter Bäumlner



Konstantin Herrmann (Hsg.),  
**Sachsen und der Prager Frühling,**  
 Sax-Verlag Beucha 2008, 152 S., 14,50 Euro

40 Jahre ist es her, dass in der Nacht vom 20. zum 21. August 1968 acht Divisionen sowjetische und polnische Kampfverbände in einer Breite von 200 km von Sachsen aus in der CSSR einrückten. Früh um 6 erreichten sie, ohne auf Widerstand gestoßen zu sein, Prag. Das große hoffnungsvolle Experiment, »Prager Frühling« genannt, war mit der Invasion beendet. Unabsehbar waren die Folgen der Unterdrückung nach Moskauer Art: von da an war die manische Aufrüstung genau so Lebensgesetz wie die innere Lähmung des sozialistischen Systems, dessen finale Erschöpfung aber noch einmal fast zwei Jahrzehnte bis zur Implosion benötigte. – Dass die unterdrückte Prager Hoffnung von 68 die Energie von 89 mit in Gang gesetzt habe, ist eine der Thesen des vorliegenden Buches, das in diskreter, aber kluger Weise und als einzige sächsische Publikation dieses Weltereignisses gedenkt.

In sechs, zumeist aufwändig recherchierten Texten wird der sächsische Anteil an der Invasion beschrieben. Begonnen wird der Exkurs mit dem Thema der verordneten »Freundschaft der Bruderländer«, die bei genauer Besichtigung auch vor 68 schon viele Risse hatte – der Text erinnert an die SED-Propaganda gegen die Kafka-Konferenz von 1963 und die bis an die Grenzen des Antisemitismus gehenden Ausfälle gegen Eduard Goldstücker. Als dann das Reformprogramm der Prager Genossen Anfang 1968 immer greifbarer wurde, gehörte Ulbricht sofort zu den schärfsten Kritikern, der zum Eingreifen drängte. Mit vorgeschützten wirtschaftspolitischen Interessen – Nowotnys Rücktritt am Jahresanfang entsprang vor allem wirtschaftlichen Problemen – wurde Dubček am 23. März nach Dresden geladen und einer konzertierten Kritik der Bruderländer unterzogen. Das »Tribunal der fünf« gegen die »organisierte Konterrevolution« in Prag konnte die Demokratiebewegung jedoch nicht stoppen. Dubček verharmloste nach seiner Rückkehr die Dresdner Drohkulisse und in Moskau begannen die Planspiele für die Invasion. Mit Beklemmung liest man dann von deren Inszenierung. Der Text von Rüdiger Wenzke über Sachsen als militärischer Aufmarschraum von NVA und Sowjetarmee ist der zentrale Aufsatz des Bandes und ein Novum. So greifbar drastisch war das Drama »einer der größten europäischen Militäraktionen seit dem Ende des Zweiten

Weltkrieges« bisher nirgendwo zu lesen. Sachsen wurde zum Heerlager und die NVA war in den Aufmarsch der Gewalt vollständig eingebunden; noch am 20. August erging der Befehl »Gefechtsbereitschaft«. Erst in letzter Minute wurde von Breschnew der Marschbefehl an die (ost-)deutsche Armee wegen allzu großer Parallelität zu 1938 zurückgenommen. Dafür tat sich die gekränkte SED auf andere Weise hervor. Von Dresden aus agitierte der Diversionssender Moldau mit übler Propaganda gegen die tschechoslowakische Reformbewegung – offenbar aber dilettantisch und mit minimaler Wirkung. Ähnlich erging es der in Dresden seit dem 30. August zur Unterstützung der KPC-Hardliner gedruckten Zeitung »Zprávy«, die vor allem Prawda-Leitartikel in 200 000er Auflage verbreitete. Im Dezember 1968 hatte sie in Prag ganze 33 Abonnenten.

Wichtig für die Rekonstruktion der dramatischen und traumatischen Ereignisse sind auch die Stimmungsanalysen des Bandes. Die Sympathie der DDR-Bevölkerung für den Prager Kurs war so fraglos, wie sie schwer zu belegen ist, den Unmutsbekundungen nach dem Einmarsch ging es nicht anders. Die Stasiakten überliefern zählbare »Vorkommnisse« und bis Ende August 1700 Straftatbestände. 3300 »Fälle« verzeichnet die SED, die mit 520 Parteistrafen reagiert. Mit »Stimmungsberichten« kontrolliert wurden Kirchen und Universitäten, wo die meisten Unbotmäßigkeiten zu erwarten waren und die ganze beargwöhnte Intellektuellenszene. Der sächsische Landesbischof Noth nahm in einer Botschaft der Kirche gegen Gewalt beim Einmarsch Stellung, in Görlitz wurden Fürbittegebete abgehalten. Es gab vereinzelte Flugblattaktionen und nachts wurden auch Losungen an Häuser gemalt. Die TU verzeichnete »verstärkt Diskussionen«. In den Einzelaktionen dokumentiert sich ein nicht unerhebliches Potential von Ablehnung und oft gehörte schon Courage dazu, Devotheitserklärungen die Unterschrift zu verweigern – in der Summe aber brachte das Erlebnis 21. August der DDR ein Trauma der Hilflosigkeit. Hoffnungen auf Demokratisierung des Systems konnte sich von da an keiner mehr machen. Der Weg in die neurotische Nischengesellschaft begann.

Es ist das große Verdienst dieses kleinen Büchleins (zuerst seines Herausgebers), das komplexe Gefüge der Ereignisse für Sachsen, das bei der Niederschlagung des Prager Frühlings eine Schlüsselrolle spielte, erstmals nachvollziehbar zu machen: Ein besonderes und berührendes Lehrstück aus der Katastrophengeschichte des 20. Jahrhunderts. Hans-Peter Lühr



## Gesamtverzeichnis Dresdner Hefte

- |  |   |
|--|---|
| 1 (1983)* Dresden im 19. Jahrhundert   | 21 (1990)* Zur Festkultur des Dresdner Hofes  |
| 2 (1983)* Ehrenfried Walther von Tschirnhaus<br>1651–1708  | 22 (1990)* Rudolf Mauersberger 1889–1971<br>Protokoll der wissenschaftlichen<br>Konferenz zum 100. Geburtstag |
| 3 (1984)* Absolutismus in Sachsen  | 23 (1990)* Auf der Suche nach Zukunft –<br>Das Beispiel Pieschen  |
| 4 (1984)* Langfristige Orientierung –<br>kulturelles Erbe und revolutionäre<br>Traditionen im Bezirk Dresden | 24 (1990)* Die Residenz des sächsischen<br>Königreiches in der bürgerlichen<br>Umwälzung von 1830 bis 1871    |
| 5 (1985)* Das kulturhistorische Dresden<br>von 1830 bis 1871   | 25 (1991)* Die zwanziger Jahre –<br>Stadtkultur in Dresden  |
| 6 (1985)* Sozialentwicklung in Dresden<br>nach 1830  | 26 (1991) »Dem Mute aller Sachsen anvertraut«<br>– Landesverfassung und Reformen in<br>Sachsen nach 1831      |
| 7 (1985)* Heinrich Schütz  | 27 (1991)* Repräsentation und Historismus –<br>Dresden am Ende des 19. Jahrhunderts                           |
| 8 (1985)* Vom kulturellen Anfang im Raum<br>Dresden nach der Befreiung vom<br>Hitlerfaschismus               | 28 (1991)* Wiederaufbau und Dogma –<br>Dresden in den fünfziger Jahren<br>(erw. Nachdruck 1995)               |
| 9 (1986)* Von Gottes gnaden Augustus –<br>Hertzog zu Sachssen, Churf.  | 29 (1992)* Um die Vormacht im Reich –<br>Christian I., Sächsischer Kurfürst<br>1586–1591                      |
| 10 (1986)* Wirken und Wirkung –<br>zur Kunstentwicklung im Dresden<br>der 50er Jahre (20. Jh.)               | 30 (1992)* Schola crucis, schola lucis? –<br>Tradition und Neubestimmung<br>von Kreuzschule und Kreuzchor     |
| 11 (1987)* Zur Kunstentwicklung in Dresden im<br>zweiten Drittel des 18. Jahrhunderts                        | 31 (1992)* Die knisternde Idylle –<br>Dresden in den sechziger Jahren   |
| 12 (1987)* Beiträge zur sächsischen Schul-<br>geschichte   | 32 (1992)* Die Dresdner Frauenkirche.<br>Geschichte – Zerstörung –<br>Rekonstruktion                          |
| 13 (1987)* Johann Gottlob von Quandt<br>und die kulturelle Emanzipation<br>des Dresdner Bürgertums           | 33 (1993)* Johann Georg II. und sein Hof –<br>Sachsen nach dem Dreißigjährigen<br>Krieg                       |
| 14 (1988)* Expressionismus in Dresden im<br>ersten Viertel unseres Jahrhunderts                              | 34 (1993)* Die Loschwitz-Pillnitzer Kultur-<br>landschaft   |
| 15 (1988)* Sachsen und die Wettiner<br>(historischer Abriss)   | 35 (1993)* Dresden 1933–1945<br>Zwischen Verblendung und Angst  |
| 16 (1988)* Dresdner Kultur im letzten Drittel<br>des 18. Jahrhunderts (Teil I)                               | 36 (1993)* Reformdruck und Reformgesinnung –<br>Dresden vor dem Ersten Weltkrieg                              |
| 17 (1988)* Dresdner Kultur im letzten Drittel<br>des 18. Jahrhunderts (Teil II)                              | 37 (1994)* Dresden in der Napoleonzeit  |
| 18 (1989)* Carl Gustav Carus 1789–1869   | 38 (1994)* Das Dresdner Schloss –<br>Geschichte und Wiederaufbau  |
| 19 (1989)* 1789 – Zeichen der Zeit<br>(Die Wirkung der Französischen Revo-<br>lution auf Sachsen)            |   |
| 20 (1989)* Von der Residenz zur Großstadt –<br>Aspekte kultureller Entwicklung von<br>1871 bis 1918          |   |



- 39 (1994)\* Dresden in der Weltwirtschaftskrise  
 40 (1994)\* Dresden und Italien –  
 Kulturelle Verbindungen über  
 vier Jahrhunderte  
 41 (1995) Dresden – Das Jahr 1945  
 42 (1995) Die Moritzburger Kulturlandschaft  
 43 (1995)\* Der Dresdner Maiaufstand von 1849  
 44 (1995)\* Der Dresdner Neumarkt – Auf dem  
 Weg zu einer städtischen Mitte  
 45 (1996) Zwischen Integration und Vernichtung  
 – Jüdisches Leben in Dresden im  
 19. und 20. Jahrhundert  
 46 (1996)\* Der stille König –  
 August III. zwischen Kunst und Politik  
 47 (1996) Großes Ostragehege / Friedrichstadt –  
 Geschichte und Entwicklungschancen  
 48 (1996)\* Böhmen und Sachsen –  
 Momente einer Nachbarschaft  
 49 (1997) Sammler und Mäzene in Dresden  
 50 (1997)\* Polen und Sachsen –  
 Zwischen Nähe und Distanz  
 51 (1997) Gartenstadt Hellerau –  
 Der Alltag einer Utopie  
 52 (1997) Kurfürst Moritz und die Renaissance  
 53 (1998)\* Dresden als Garnisonstadt  
 54 (1998) Kulturlandschaft Löbnitz–Radebeul  
 55 (1998) Geschichten vom Sport in Dresden  
 56 (1998) Sachsen im Dreißigjährigen Krieg  
 57 (1999) Zwischen Nationalismus und  
 »singender Revolution« – Visionen  
 des 20. Jahrhunderts in Dresden  
 58 (1999) Dresden und die Anfänge der  
 Romantik  
 59 (1999)\* »Wir treten aus unseren Rollen  
 heraus« – Die Bürgerbewegung  
 1989/90 in Dresden  
 60 (1999) Streifzüge durch die Dresdner Justiz  
 61 (2000) Industriestadt Dresden?  
 Wirtschaftswachstum im Kaiserreich  
 62 (2000) Caroline, Berta, Gret und die anderen  
 – Frauen und Frauenbewegung  
 in Dresden  
 63 (2000) Große Ausstellungen um 1900 und  
 in den zwanziger Jahren  
 64 (2000) Die Verschwörung zum Guten –  
 Freimaurerei in Sachsen  
 65 (2001) Dresden im Mittelalter  
 66 (2001) Johann Gottlieb Naumann –  
 Komponist in vorromantischer Zeit  
 67 (2001) Von der Natur der Stadt –  
 Lebensraum Dresden  
 68 (2001) Sachsen und Dresden  
 im Siebenjährigen Krieg  
 69 (2002) Refugium Schloss – Kulturelle Zirkel  
 im Dresdner Umland um 1800  
 70 (2002) Großbritannien und Sachsen –  
 Erfahrungen gemeinsamer Kultur  
 71 (2002) Die Dresdner Frauenkirche –  
 Geschichte ihres Wiederaufbaus  
 72 (2002) Unruhe über der Stadt –  
 Dresden und der Expressionismus  
 73 (2003) Das albertinische Sachsen und  
 die Reformation  
 74 (2003) Russland und Sachsen in der  
 Geschichte  
 75 (2003) Der Architekt und die Stadt –  
 Gottfried Semper zum 200. Geburtstag  
 76 (2003) Verlage in Dresden  
 77 (2004) Die Ausstellung »Entartete Kunst«  
 und der Beginn der NS-Kulturbarbarei  
 in Dresden  
 78 (2004) Die Schweiz und Sachsen in der  
 Geschichte  
 79 (2004) Theater in Dresden  
 80 (2004) Das »Rote Königreich« und sein  
 Monarch  
 81 (2005) Großstadt des Sozialismus? –  
 Dresden in den siebziger Jahren  
 82 (2005) Kinos, Kameras und Filmemacher –  
 Filmkultur in Dresden  
 83 (2005) Österreich und Sachsen in der  
 Geschichte  
 84 (2005) Mythos Dresden  
 85 (2006) Deutung und Ideologie – Wandlungen  
 städtischer Geschichtsbilder  
 86 (2006) Dresden – Stadt der Wissenschaften  
 87 (2006) Rückkehr der Kunst  
 88 (2006) Dresden – der Blick von außen  
 89 (2007) Armut in der reichen Stadt  
 90 (2007) In Wanderkluft und Uniform –  
 Jugendbewegung in Sachsen  
 91 (2007) Im Selbsthilfeprinzip  
 Genossenschaftswesen in Dresden  
 92 (2007) Stadtvisionen für Dresden  
 vom Barock bis zur Gegenwart  
 93 (2008) Bürgertum und Bürgerlichkeit  
 in Dresden  
 94 (2008) Dresdner Elbbrücken in acht Jahrhun-  
 derten



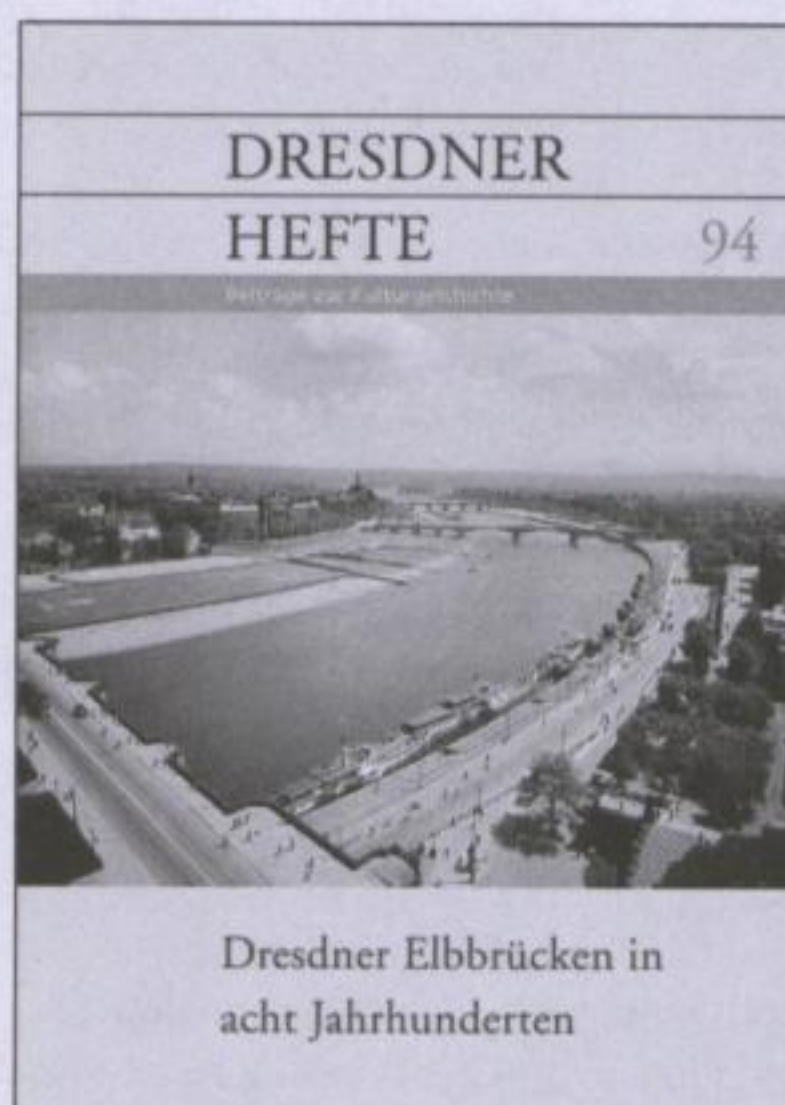
## Sonderausgaben

- 1990\* Sachsen und die Wettiner – Chancen und Realitäten
- 1992\* Dresden und seine berühmten Besucher · Aus Schriften des »Vereins für Geschichte Dresdens«
- 1995\* Victor Klemperer – Zwispältiger denn je – Dresdner Tagebuch 1945, Juni bis Dezember
- 1996 Curt Querner, Tag der starken Farben – Aus den Tagebüchern 1937–1976
- 1997 Gesamtverzeichnis 1 bis 50
- 1999\* Fritz Löffler, »Gemütlichkeit und Dämonie« – Dresdner Malerei in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts
- 2004 Die Dresdner Kunstsammlungen in fünf Jahrhunderten

\* vergriffen.  
Die Hefte 1 bis 25 sind als Kopie über die Redaktion erhältlich.  
Preis 5 Euro.

**Gesamtverzeichnis Dresdner Hefte**  
Mit Inhalts- und Autorenverzeichnis und thematisch-chronologischem Sachregister für die Ausgaben 1 bis 90. Die Broschüre (64 S.) ist gegen eine Schutzgebühr von 3 Euro in der Redaktion zu erhalten.

## Zuletzt sind erschienen:





## Autorenverzeichnis

### Prof. Jason Beechey

Rektor Palucca Schule Dresden  
Basteiplatz 4, 01277 Dresden

### Genia Bleier

Stolpener Str. 4, 01099 Dresden

### Gabriele Gorgas

Ulrichstr. 3, 01326 Dresden

### Dr. Volker Helas

Grundmühlenweg 1 d, 01454 Liegau-Augustusbad

### Dr. Hans-Ulrich Lehmann

Staatliche Kunstsammlungen Dresden,  
Kupferstich-Kabinett  
Taschenberg 2, 01067 Dresden

### Adi Luick

Semperoper Dresden  
Theaterplatz 2, 01067 Dresden

### Angela Rannow

Palucca Schule Dresden  
Basteiplatz 4, 01277 Dresden

### Prof. Dr. Ralf Stabel

Leiter der Staatlichen Ballettschule Berlin  
Erich-Weinert-Straße 103, 10409 Berlin

### Prof. Christine Straumer

Hochschule für Musik »Carl Maria von Weber«  
Wettiner Platz 13, 01067 Dresden

### Prof. Hanne Wandtke

Pulsnitzer Str. 1, 01099 Dresden

## Quellen

### Fotonachweis

Archiv Klügel, Dresden: 19, 21  
Archiv Kwiatkowski: 85  
Archiv Palucca Schule Dresden:  
36, 46, 47, 49, 51, 60  
Archiv Staatsschauspiel Dresden: 88  
Bibliothèque National Paris: 9  
Europäisches Zentrum der Künste Hellerau: 95  
Historisches Archiv der Sächsischen Staatsoper  
Dresden: 63, 64, 65, 67, 69, Innentitel  
Tanzschule Weise: 73, 77,  
Tanzschule Graf: 79  
The Forsythe Company: Innentitel Rückseite

### Bildnachweis

Staatliche Kunstsammlungen Dresden,  
Porzellansammlung: 5, 7  
Staatliche Kunstsammlungen Dresden,  
Kupferstich-Kabinett: 45, 55, 56, 58, 59, Titelbild

Bei fehlenden Quellenangaben liegen die Rechte  
bei den Autoren.

### Titelbild

Der Sprung der Palucca,  
Foto: Siegfried Enkelmann, 1925

### Foto Rückseite

Das Festspielhaus Hellerau während  
»Theater der Welt« 1996, Foto G. Gorgas

© VG Bild-Kunst: Charlotte Rudolph



## Impressum

---

### Herausgeber

Dresdner Geschichtsverein e.V.  
Wilsdruffer Straße 2, 01067 Dresden  
Telefon und Fax (03 51) 495 60 74  
info@dresdner-hefte.de  
www.dresdner-hefte.de

### Redaktionelle Mitarbeit

Helga Wehner,  
Siegfried Blütchen (ehrenamtlich)

### Redaktionsbeirat

Prof. Dr. Matthias Herrmann, Prof. Dr. Hans John,  
Prof. Dr. Harald Marx, Prof. Dr. Winfried Müller,  
Hans Jürgen Sarfert, Prof. Dr. Jürgen Paul,  
Dr. Mike Schmeitzner

### Redaktionsschluss

10. September 2008

### Bezug

Abonnements sind bei der Redaktion anzumelden. Direktbezug im Dresdner Buchhandel und über das Internet.

### Herstellung

Michel Sandstein, Grafischer Betrieb und  
Verlagsgesellschaft mbH, Dresden

Die DRESDNER HEFTE erscheinen quartalsweise.  
Sie werden unterstützt vom Kulturamt der Landeshauptstadt Dresden.

Dieses Heft wurde gefördert von







The Forsythe Company, »Yes we can't«, 2005 im Festspielhaus Hellerau,  
mit Ander Zabala, Christopher Roman, Elizabeth Waterhouse, Foto D. Mentzos

## Werden Sie Mitglied im Dresdner Geschichtsverein!

Mit etwa 15 Veranstaltungen im Jahr (Führungen, Kolloquien, Exkursionen usw.) bietet er seinen Mitgliedern eine breite Palette kulturgeschichtlicher Informationen zur Region; Arbeitsgruppen ermöglichen zusätzliche Spezialangebote.

Alle Mitglieder erhalten unentgeltlich die Dresdner Hefte. Der Mitgliedsbeitrag beträgt 40 € pro Jahr, ermäßigt 25 €.

Nähere Informationen und Unterlagen erhalten Sie über unsere Geschäftsstelle im Stadtmuseum.

[www.dresdner-geschichtsverein.de](http://www.dresdner-geschichtsverein.de)

## DRESDNER HEFTE im Jahresabonnement

Die DRESDNER HEFTE – Beiträge zur Kulturgeschichte der Region – werden herausgegeben vom Dresdner Geschichtsverein e.V. Sie erscheinen vierteljährlich mit einem Umfang von 80 bis 104 Seiten, sw-illustriert und klebegebunden.

Das Einzelheft kostet 4 €, das Jahresabonnement 15 €. Die Zahlung erfolgt jährlich im 2. Quartal. Kündigung ist vierteljährlich möglich. Ein Bestellformular schicken wir Ihnen gern zu.

[www.dresdner-hefte.de](http://www.dresdner-hefte.de)



Dresdner Hefte

ISBN 978-3-910055-91-9

ISSN 0863-2138

Postvertriebsnummer: F 11378



4 €



9 783910 055919