

Stuttgart und das Tanzerbe der Moderne.

Ein Beitrag zur lokalen Tanzgeschichte

Vortrag von Claudia Fleischle-Braun im Rahmen von Tanzlokal / Tanzfest Stuttgart 2013

Um 1900 war im Wilhelminischen Kaiserreich wie auch in Württemberg der politische und gesellschaftliche Auf- und Umbruch schon deutlich zu spüren, wenngleich unter der Regentschaft von Wilhelm II., dem letzten und durchaus großbürgerlich-volksnahen König von Württemberg, in der damaligen „Beamtenstadt“ Stuttgart relativ liberale Bedingungen im Bereich des alltäglichen und gesellschaftlichen Lebens geherrscht haben. Die Frauen hatten bereits die Universitäten erobert und für ihr Wahlrecht gekämpft und verschiedene soziale Reformbewegungen, wie z.B. die Jugendbewegung sowie die Lebensreform- und Rhythmusbewegung, hatten neue Körperpraktiken und bewegungskulturelle Praxen hervorgebracht, die zur Befreiung des Körpers, zu neuen Wahrnehmungsmustern sowie zur Öffnung der Gesellschaft geführt haben.¹

Auch die lokalen Kunstschaaffenden wurden durch diese Entwicklungen beeinflusst. Auf dem Feld der Kunst herrschte in Stuttgart – damals wie auch heute – ein vielstimmiges und gegensätzliches, daher spannungsreiches Verhältnis zwischen eher kulturkonservativen Traditionalisten und der nach neuen Ausdrucksformen suchenden Avantgarde.

Trotz schwieriger politischer und wirtschaftlicher Bedingungen herrschte in Stuttgart dennoch ein kulturfreundliches Umfeld. Beispielsweise wurde nach dem Ende des Ersten Weltkriegs von Robert Bosch, einem Industriellen mit großem sozialen Engagement, und Theodor Bäuerle, einem Pädagogen und christlichen Gewerkschafter, die Stuttgarter Volkshochschule gegründet, und Ernst von Sieglin, ein weiterer Stuttgarter Unternehmer, der sich als Kulturmäzen und Antikenforscher engagierte, stellte den 1913 von ihm erbauten Marmorsaal beim Teehaus im Weißenburgpark Künstlern für Musik- und Tanzaufführungen zur Verfügung. Und auf dem Feld des Tanzes gab es Persönlichkeiten, die bereits neue Formen des Körperausdrucks erprobt und propagiert hatten, als Rudolf von Laban 1920 in Stuttgart in der Eugenstr. 5 Station machte, um dort die Arbeiten für die Herausgabe seines ersten Buches *Die Welt des Tänzers*² im Stuttgarter Verlag von Walter Seifert zu erledigen. Diese sollen im Verlauf dieses Berichts vorgestellt werden.

Die Stuttgarter Herion-Schule

Die Herion-Schule, die von der Musik- und Tanzpädagogin Ida Herion und ihrem damaligen Lebenspartner, dem Philosophen und Körperkultur-Propagandisten Ernst Schertel (1884-1958) seit 1912 aufgebaut wurde, verfolgte – soweit dies aus heutiger Sicht noch zu beurteilen ist – ein vom künstlerischen Standpunkt aus sehr eigenständiges und ganzheitliches gymnastisch-tänzerisches Ausbildungskonzept, das „den Tanz in seiner sakralen Gestalt in den Mittelpunkt des jugendlichen Lebens gestellt hat“.³ Die Bildbände von Paul Isenfels (1927) sowie von Max Adolphi, Arno Kettmann und Arthur Ohler (1928) sind Zeugnisse, die den ästhetisch-harmonischen Bewegungsduktus der Herion-Tanzgruppe aufzeigen können.

¹ Dabei ist nicht nur an die von Émile Jaques-Dalcroze ab 1910/11 in Bildungsanstalt für Musik und Rhythmus gelehrte „Rhythmische Gymnastik“ zu denken, sondern auch an die diversen Ausprägungen der Gymnastik- und Körperkulturbewegung sowie an die zur selben Zeit sich entwickelnde Sportbewegung.

² Hier legt Rudolf von Laban in fünf „Gedankenreigen“ erstmals seine tanzphilosophischen weltanschaulichen Überzeugungen dar.

³ Nach Karl Toepfer 1997, S. 67; Zitat siehe Ernst Schertel 1919/20, S. 399.

„Ida Herions Leitsatz war ein Leben für die Kunst, und sie lebte diese Grundeinstellung ihren Schülerinnen überzeugend vor“, so erinnert sich die Tanzpädagogin und Choreografin Ursula Bischoff-Mußhake (geb. 1927)⁴ an ihre erste Lehrerin, die als Pianistin zum Tanz gefunden hatte. Für Ida Herion war daher die Musik eine starke Inspirationsquelle für ihre choreografische und tanzerzieherische Arbeit.⁵ Ihren Meisterschülerinnen Ursula Bischoff-Mußhake und Renate Braig-Witzel⁶ vermochte sie sowohl die konsequente Hingabe an die Kunst zu vermitteln als auch die Achtsamkeit für die „innere“ Berührung und „innerliche“ Bewegung, welche ein Ausdruckscharakter oder die Stimmung einer Musik auszulösen vermag. Beide Herion-Meisterschülerinnen hatten in diesem Geist nach ihrem Tanzstudium und nach dem Ende des Zweiten Weltkriegs in Stuttgart ihre eigenen Schulen gegründet.

Tanz-Experimente von Oskar Schlemmer

Als Albert Burger (1884-1970) und Elsa Burger-Hötzel 1913 nach einem fünfmonatigen Studienaufenthalt an der Hellerauer Bildungsanstalt bei Émile Jaques-Dalcroze nach Stuttgart zurückgekommen waren, erarbeiteten sie zusammen mit dem Maler Oskar Schlemmer (1888-1943) erste konzeptionelle Entwürfe für das spätere *Triadische Ballett*.⁷ Aber aufgrund verschiedener anderer Arbeiten wurde erst nach Beendigung des ersten Weltkriegs 1919/20 mit den handwerklich-praktischen Arbeiten für die Figurinen und Proben zum *Triadischen Ballett* begonnen. 1920 begegnet Oskar Schlemmer auch dem jungen Komponisten Paul Hindemith in Frankfurt a.M. und fand in ihm den Komponisten, der sein schon lange geplantes *Triadisches Ballett* vertonen konnte.⁸

Die Uraufführung dieses experimentellen Tanzstücks fand 1922 im Kleinen Haus des Württembergischen Landestheaters statt und erregte in Stuttgart einiges Aufsehen. Für Gesprächsstoff war gesorgt. Die Kulturinteressierten der Stadt waren durchaus unterschiedlicher Auffassung; die „Moderne“ war auch hier nicht unangefochten, es gab eine Reihe konservativer und zivilisationskritischer Stimmen.⁹ Oskar Schlemmer wertete die Uraufführung, zu der auch 20 seiner Bauhaus-Kollegen aus Weimar angereist waren, selbst als Erfolg. Er blieb auch nach seiner Berufung an das Bauhaus weiter für das Theater aktiv: 1921 entwarf er am Stuttgarter Schauspiel die Bühnenbilder und Kostüme für die von Paul Hindemith vertonten Opern *Mörder, Hoffnung der Frauen* von Oskar Kokoschka und *Nusch-Nuschi* von Franz Blei. Auch die Tanzregie in den Stücken hatte er mitbeeinflusst. Diese Produktionen wurden seinerzeit – wie das *Triadische Ballett* – äußerst kontrovers diskutiert.

Labans Wirken in Stuttgart und Gründung der Tanzbühne Laban

„Jeder Mensch trägt den Tänzer in sich“, war die Auffassung des Tanztheoretikers, Lehrers und Choreografen Rudolf von Laban (1879-1958). Nach Ende des Ersten

⁴ Biographische Notizen zu Ursula Bischoff-Mußhake siehe Abschnitt 8, S. 10.

⁵ Ida Herion kannte auch die Methode von Émile Jaques-Dalcroze, der diese 1908 in Stuttgart bei einer Veranstaltung des Allgemeinen Deutschen Musikvereins demonstriert hatte.

⁶ Renate Braig-Witzel und Alfred Braig eröffneten in Stuttgart-Zuffenhausen eine Schule für Ballett, Gymnastik und Tanz. Renate Braig-Witzel engagierte sich u.a. beim Aufbau des Deutschen Berufsverbandes für Tanzpädagogik (DBfT) der Ballettlehrer und für die Einrichtung der Internationalen Tanzwochen an ihrer Schule. Dadurch wurden Verbindungen zu internationalen Gastdozenten geknüpft, beispielsweise zum Doyen der spanischen Tanzpädagogogen und Kastagnetten-Experten José de Udaeta. Die Schule existierte bis zum Jahr 2002.

⁷ Albrecht Burger und Elsa Burger-Hötzel waren Tänzer am Württembergischen Landestheater und sie besaßen darüber hinaus eine Tanzschule für Gesellschaftstanz in Stuttgart.

⁸ Bei der Stuttgarter Uraufführung wurden Musikstücke von Händel, Galuppi, Haydn, Mozart, Debussy, Bossi und Tarenghi verwendet. Erst 1926 wird eine überarbeitete Fassung mit der von Paul Hindemith für eine mechanische Orgel komponierte Musik bei den Donaueschinger Musiktagen aufgeführt.

⁹ Vgl. Jörg Schweigard 2012, S. 138 und S. 176.

Weltkriegs kam er – im Gepäck sein Manuskript für seine erste Publikation – nach Stuttgart, nachdem er in der Schweiz ab 1913 auf dem Monte Verità seine Bewegungsstudien begonnen, seine Tanztheorie entwickelt und 1915 in Zürich mit Suzanne Perrottet und Mary Wigman eine erste Laban-Schule gegründet und aufgebaut hatte. In Stuttgart versammelte Laban mit seinen neuen Ideen und Lehren eine Gruppe von Tanzkünstlern um sich, die gemeinsam mit ihm den Freien Tanz als moderne Tanzkunst begründeten, die wir heute in ihrer Gesamtheit unter dem Begriff der Ausdruckstanzbewegung fassen.

Am 25. April 1920 startete er zunächst zusammen mit Dussia Bereska (1885-1953), Herta Feist (1896-1990) und Albrecht Knust (1896-1978) mit einigen Vorträgen und Vorführungen in der Turnhalle der Falkenschule, einem Gymnasium. Im September 1920 eröffnete er in der Paulinenstr. 40 im Festraum der Zebeka – das ist die Zentralstelle für Beratung in allen künstlerischen Angelegenheiten – das Stuttgarter Laban-Studio mit einer Handvoll junger Leute, die von Grete Heid und Kurt Jooss (1901-1979) in den Kreisen der Jugendbewegung angeworben worden waren.¹⁰

Laban griff auf die auf dem Monte Verità und in Zürich gewonnenen Ergebnisse seiner Bewegungsforschung, insbesondere auf seine Raumlehre mit den Schwungskalen und die sogenannte Eukinetik sowie auf seine dort erprobten Methoden der freien Gruppenimprovisation zurück und verband diese mit Elementen der modernen rhythmischen Gymnastik. In der Folgezeit entwickelte Laban mit Unterstützung seiner Gefolgsleute seine Übungsweisen und Theorien zu einem systematischen Lehrkonzept weiter.

Kurt Jooss erinnert sich an die Anfänge seines Tanzstudiums bei Laban:

„Ich war als Tänzer denkbar ungeeignet: dick phlegmatisch und völlig ohne Muskeln. Vom ersten Augenblick meiner Berührung mit dieser Welt an geschah mir jedoch eine völlige Umwandlung: Mein ganzes Wesen war im Innersten ergriffen und hingerissen, mein Körper bildete sich zum Tanz, mein ganzes Sein begann sich in wundersamer Weise in dieser Kunst aufzulösen.“

Und an anderer Stelle: „[...] Ich wollte nur noch tanzen. Es war eine vollkommene Obsession.“¹¹

Am Anfang unterrichtete Laban nur wenige Schüler und wenn wir den Worten seines Meisterschülers Kurt Jooss glauben, waren auch nicht alle sehr tanzbegabt. Aber bald wurde der Saal in der Paulinenstr. 40 wegen seiner zunehmenden Bekanntheit und der gewachsenen Schülerzahl zu eng, so dass die Behörden ihm erlaubten, den Blauen Saal im Kunstgebäude zu nutzen.¹²

Im Stuttgarter Laban-Studio wurden von ihm und Dussia Bereska folgende Tänzerinnen und Tänzer ausgebildet: Julian Algo, Sylvia Bodmer, Herta Feist, Edgar Frank, Kurt Jooss, Jens Keith, Albrecht Knust, Ellinor Lang-Corret, Gertrud Loeszer, Lotte Müller, Gert Neggo, Ingeborg Roon, Aino Siimola, Esther Smolova, Hildegard Troplowitz, Ida Urjan, Mario Volcard, Edith Walcher u.a.

Bereits während seiner Lehrtätigkeit für Bühnentänzer erkannte Laban das Fehlen einer künstlerischen Betätigung für Amateure. Er hielt an der Volkshochschule Stuttgart eine Vortragsreihe „Körperkultur und Gymnastik“ und führte dort den Laientanz ein. Darüber hinaus startete er erste Versuche, die in der proletarischen Jugend beheimatete chorische Bewegung (Sprechchor, Bewegungschor, Singchor) zu reformieren. Und nicht zuletzt gab er in Bad Cannstatt Sommerkurse für Mitglieder von verschiedenen Gymnastikschulen, für schulische Leibeserzieher und spezielle

¹⁰ Grete Heid war eine Stuttgarter Tanzpädagogin, Kurt Jooss nahm bei ihr seine ersten Tanzstunden.

¹¹ Zitiert nach Patricia Stöckemann 2001, S. 30 und S. 31.

¹² Dieser Saal lag in unmittelbarer Nachbarschaft zur damaligen Tanzschule Burger-Hötzel.

Kurse für Jugendliche. Laban bildete bald auch die ersten ChorleiterInnen für Laientanz aus und gründete mit Dussia Bereska die Kammertanzbühne.¹³ Mit seinen Tanzschülern und -schülerinnen erarbeitete er dann seine ersten Bühnentanzwerke, die er am Mannheimer Nationaltheater und in Stuttgart am Württembergischen Landestheater aufführte: Das *Tannhäuser-Bachanal* (1921, Nationaltheater Mannheim) und ein Tanzabend mit verschiedenen Choreografien: *Epische Tanzfolge in vier Reigen* (1921, Nationaltheater Mannheim) sowie die Kammertänze *Elfenreigen* (Musik: Friedrich Klose), *Ungarischer Marsch* und *Sylphentanz* (Musik: Hector Berlioz).

1922 wird eine überarbeitete Fassung der *Epischen Tanzfolge* unter dem Titel *Die Geblendeten* auch in Stuttgart gezeigt. Darüber hinaus wird sein tragikomisches Tanzspiel *Himmel und Erde* (Musik: Friedrich Willkens), das in späteren Einstudierungen *Oben und Unten* genannt wird am Württembergischen Landestheater Stuttgart mit großem Erfolg uraufgeführt. Dort tanzen die Fortgeschrittenen die führenden Rollen oder als Chorführer mit den Anfängern in der Gruppe. Dies ist bereits ein zentrales Arbeitsprinzip der Bewegungschöre, für deren Förderung sich Laban in seinem weiteren Schaffen besonders einsetzte.

Zur Entwicklung der Laientanzbewegung und der Blütezeit der Bewegungschöre

Nachdem sich Labans Hoffnung auf den angestrebten Ballettmeisterposten am Landestheater Stuttgart nicht erfüllt hatte und es ihm zudem gesundheitlich nicht gut ging, plante er mit seiner Stuttgarter Tanzgruppe 1922 eine Tournee durch Süd- und Norddeutschland, u.a. nach Lübeck, um dort die Choreografie *Die Geblendeten* zu zeigen. Danach sollte in Gleschendorf am Plönitzsee unter Labans Leitung ein Sommerkurs stattfinden.

Zusammen mit seiner Gefolgschaft erarbeitete Laban dort Kammertanzstücke und Inszenierungen für Bewegungschöre und aktivierte große Gruppen von Laientänzern. Unter anderem fanden intensive Proben für das Tanzwerk *Schwingender Tempel* statt, an dem Bewegungschöre mitgewirkt haben.

Laban hatte die Bewegungschöre als Formen des Gemeinschaftstanzes und „Mittler“ zwischen „wirklicher Tanzkunst und der „Bewegungsfreude des Laien“ und als Bestandteil der Festkultur und somit als „rituelle Gymnastik“ begriffen.¹⁴

Für Laban war jeder Mensch ein Tänzer. So schrieb er in seiner ersten Schrift *Die Welt des Tänzers. Fünf Gedankenreigen* (1920, S. 181): „Der Mensch ist Tänzer [...] Er zeigt sein Tänzertum im kulturellen Leben, im Alltag und im Fest.“

Nach dem Sommerlager in Gleschendorf zieht Laban mit seinen Tänzern und Assistenten nach Hamburg. Er gründete dort 1923 wiederum eine Laban-Schule mit einer Laienabteilung und einem Bewegungschor (Leitung: Albrecht Knust). Labans erste Hamburger Tanzwerke waren: Die völlig als Gruppenwerk konzipierte Tanzsymphonie *Schwingender Tempel* (1922), *Lichtwende* (1923), *Agamemnon's Tod* (1924, Ch. Raja Belensson, Albrecht Knust), sowie *Dämmernde Rhythmen* (1926). Darüber hinaus leitete er noch gemeinsam mit Dussia Bereska die Kammertanzbühne Laban (1925-1927).

In Hamburg hatte Laban erstmals Sprechchöre mit tänzerisch geschulten Bewegungschören verbunden, die den Klang, die Melodie, den Bewegungsduktus und den Inhalt der gesprochenen Verse aufnehmen und choreografisch in Körperausdruck umsetzen. Damit verwirklichte er dort diese neue, von der

¹³ Nach Evelyn Dörr 2008, S. 89, Valerie Preston-Dunlop 2008, S. 59f. und Martin Gleisner 1928.

¹⁴ Vgl. dazu Rudolf von Laban 1926, S. 10 und S. 130f. sowie ders. 1927, S. 80.

Bewegung ausgehende Inszenierungsform, in der Tanz, Ton und Wort zu einer theatralischen Einheit zusammengeführt werden.¹⁵

Diese neue künstlerische und kollektive Kunstform des Sprech-Bewegungschores hatte sich seit 1914 vor allem im Rahmen der Festkultur der Arbeiterbewegung verbreitet. Vor allem durch das Wirken von Labans Schülerschaft konnten die Sprech-Bewegungschöre in ihrer dramaturgischen und ästhetischen Gestaltung maßgeblich weiterentwickelt werden.¹⁶

In Stuttgart wurde von Seiten der Arbeiterbewegung schon nach 1918 das Laienschauspiel als eigenständige dramatische Form gefördert. Im Jahr 1921 stellte sich beispielsweise die neu gegründete dramatische Abteilung des Arbeiterbildungsvereins (ABV) erstmals mit dem dramatischen Gedicht *Wildfeuer* von Friedrich Halm vor. Damit kamen bei Veranstaltungen der Gewerkschaften und Parteien nicht nur Massenspiele, Sprechchöre und politisches Kabarett zur Aufführung, sondern eben auch diese neue Form der von Laban propagierten Sprech-Bewegungschöre.¹⁷

Die inzwischen größere Anzahl von Absolventen der Hamburger Schule, an der neben dem Laienunterricht eine berufliche Ausbildung für Tänzer und für Leiter von Bewegungschören angeboten wurde, trugen Labans Methode erfolgreich in verschiedene Städte in Deutschland und Europa weiter. In den Folgejahren entstanden auf diese Weise europaweit 24 Laban-Schulen. Labans Lehr- und Forschungsarbeit setzte sich in dem von ihm gegründeten Choreografischen Institut in Würzburg (1926/27) und anschließend in Berlin (1928/29) fort. 1929 fusionieren schließlich die Laban-Zentralschule Berlin mit der von Kurt Jooss und Sigurd Leeder geleiteten Tanzabteilung der Folkwang-Schule Essen.

1930 wird im Mannheimer Stadion, zum Jubiläum des Nationaltheaters, ein großes symbolisches Spiel als Massen-Spektakel *Alltag und Fest* mit 500 Menschen aufgeführt, das von Laban entworfen worden war.

Von 1930 bis 1934 übernahm Laban dann die Leitung des Balletts der Deutschen Staatsoper (Lindenoper) in Berlin und wird anschließend Organisator der Deutschen Tanzfestspiele und 1936 auch Leiter der „Meisterwerkstätten Tanz“.

Nachdem Laban mit seinen Tänzern und der Tanzbühne nach Hamburg gezogen war, hatten zwei seiner Schülerinnen seine Ideen und seinen Arbeitsansatz in Stuttgart weiter verfolgt: Zunächst die Ballettmeisterin des Württembergischen Landestheaters Edith Walcher, und von den 1930er Jahren an hatte die aus Berlin stammende Ausdruckstänzerin Grete Breitzkreuz in Stuttgart lange Jahre gelehrt und ihre Tanzschöpfungen aufgeführt.

Tanz- und Ballettschule Edith Walcher am Württembergischen Landestheater in Stuttgart

In Stuttgart wurde nach Labans Weggang vor allem von Edith Walcher (geb. 1898) das Bewegungschorwesen weiter gepflegt. Die Tanzkünstlerin und Pädagogin

¹⁵ Nach Patricia Stöckemann 2001, S. 42. 1924 gab es bereits 12 Laban-Bewegungschöre, darüber hinaus gab es die aus dem Lientheaterspiel hervorgegangenen Sprech-Bewegungschöre der Arbeiterbewegung.

¹⁶ Daran waren insbesondere die Laban-Schüler Martin Gleisner, Adolf Johannesson, und Otto Zimmermann beteiligt. Vgl. dazu Jörg Wetterich 1993, S. 357.

¹⁷ Vgl. Jörg Schweigard 2012, S. 145-149.

Edith Walcher war dem modernen Freien Tanz gegenüber sehr aufgeschlossen. Sie arbeitete als Tanzmeisterin und Choreografin am Stuttgarter Staatstheater und leitete zusätzlich zu dieser künstlerischen Arbeit eine private Tanzschule, die an das Württembergische Landestheater angegliedert war. Edith Walcher gehörte 1919/20-1922 zum Stuttgarter Schülerkreis von Rudolf v. Laban. Auch später, nach seinem Weggang von Stuttgart (1922) blieb sie mit seiner Lehre verbunden. Sie besuchte weiterhin regelmäßig Fortbildungskurse bei Laban und auch den Magdeburger Tänzerkongress (1927).

Für ihre Tanzgruppe organisierte Edith Walcher am Staatstheater (1923/1924) und in den Städten des Umlandes Gastspiele, und sie beteiligte sich mit ihren Schülerinnen auch bei verschiedenen Laban-Bewegungschor-Projekten.

Grete Breitzkreuz

Ab 1931 hatte auch die gebürtige Berlinerin Grete Breitzkreuz¹⁸ in Stuttgart in verschiedenen Einrichtungen und in ihrer eigenen Schule Kurse in Rhythmischer Gymnastik und Ausdruckstanz gegeben.

Die Berliner Tänzerin und Tanzpädagogin hatte zunächst an der Labanschule von Lotte Wedekind eine Ausbildung in Rhythmischer Gymnastik absolviert und setzte dann ab 1928 in der Laban-Zentralschule ihr Tanz- und Kinetographie-Studium fort. Um ihr Studium finanzieren zu können bzw. ihren Lebensunterhalt zu sichern, assistierte sie außerdem Laban in dessen Büro.

Nach ihrem Diplom wurde sie von ihm als Volontärin an die Nürnberger Oper empfohlen, wo sie als Choreografin für die Chorauftritte und für das Ballett arbeitete. Durch Vermittlung des Direktors des jüdischen Kaufhauses Schocken erhielt sie in dem seinerzeit sehr bekannten Kaufhaus in Stuttgart eine Stelle als Gymnastiklehrerin und baute sich neben den betrieblichen Kursen und künstlerischen Aufgaben für das Kaufhaus ihre Stuttgarter Schule auf. Sie verspürte in den 1930er Jahren durchaus die Gefahr des ideologischen Missbrauchs wegen der vordergründigen Ähnlichkeit der Bewegungschöre mit pathetischen Massenauftritten, sah aber für sich nur die Ästhetik der präsentierten tänzerisch-gymnastischen Werke.¹⁹

Grete Breitzkreuz war zusammen mit Brita Stegman und 40 Mädchen ihrer Tanzgruppen bei der Einstudierung des großen Laienspiels Vom Tauwind und der neuen Freude (1936) dabei, welches anlässlich der Einweihung der Dietrich Eckart-Bühne und der Olympischen Spiele in Berlin gezeigt werden sollte. Dieses wurde dann kurzfristig bei der Generalprobe von Joseph Goebbels persönlich abgesagt. Grete Breitzkreuz bedauerte die Absage des Tanzwerks durch den Reichsminister für Volksaufklärung und Propaganda Joseph Goebbels, der auch der Präsident der Reichskulturkammer war: „Jedoch – die Proben waren sehr schön und gaben eine Vorstellung des großen Bewegungsgedichts, das nun die Gäste von draußen nicht zu sehen bekommen.“²⁰

Vor und nach dem zweiten Weltkrieg war Grete Breitzkreuz dann häufig als Solotänzerin bundesweit unterwegs. Sie tanzte, zumeist begleitet vom Pianisten Erich Hermann, mit viel Intensität, Ausdruck und mit einer gewissen Leichtigkeit. In Stuttgart trat sie in Matineen im Schauspielhaus auf. Dort präsentierte sie in

¹⁸ 1941 Heirat mit dem Bildhauer Emil Brüllmann (1902-1989) und Geburt ihrer Tochter Christa. 1943 wurden die Unterrichtsräume im Oberen Museum in der Calwer Str. und ihre Wohnung in der Calwer Str. 58 ausgebombt. Sie konnte in der Alexanderstr. unterkommen, 1945 evakuierte sie nach Giengen. Nach Kriegsende begann sie wieder in Stuttgart zu unterrichten. Bis 1954 tritt Grete Breitzkreuz als Ausdruckstänzerin in Deutschland und in der DDR auf, u.a. unterstützt von Harald Kreuzberg (1902-1968), in Stuttgart im Alten Schauspielhaus, im Großen Haus und im Kammertheater. Vgl. Maja Riepl-Schmidt 1998, S. 296-302.

¹⁹ Vgl. dazu Maja Riepl-Schmidt 1998, S. 299f.

²⁰ Siehe „Lebensreigen und Tanz“. Interview in Berliner Palette vom 9.4.1948

verschiedenen Schulaufführungen auch die choreografischen Ergebnisse ihrer Lehrtätigkeit. Grete Breitzkreuz hatte außerdem einen Lehrauftrag an der 1929 gegründeten Kiedaisch-Gymnastikschule²¹ in der Ausbildung von angehenden Gymnastik- und Sportlehrerinnen.

Eurythmie nach Rudolf Steiner (1867-1925)

Wenn wir die verschiedenen Ausprägungsformen der Rhythmus- und Ausdruckstanzbewegung in Stuttgart behandeln, darf das von Rudolf Steiner und Marie von Sivers in der Zeit um 1918 auf anthroposophischer Basis entwickelte Körper- und Bewegungssystem der Eurythmie nicht unerwähnt bleiben. Die anthroposophische Eurythmie stellt eine eigenständige Seitenlinie der Rhythmusbewegung dar.

Die bis heute im Unterrichtskanon der Waldorfschulen verankerte expressionistische Bewegungskunst hat ihre Wurzeln – wie auch die Gymnastik- und Ausdruckstanzbewegung – in der Ausdruckslehre von François Delsarte (1811-1871), die in Amerika von Steele Mac Kaye und Genevieve Stebbins zum gymnastischen System weiterentwickelt wurde. Die Delsartik basiert auf dem Postulat der Einheit von Geist, Seele und Körper und diese Idee begründete maßgeblich alle reformerischen Richtungen und Praktiken der Leibeserziehung der damaligen Zeit.

Der antike Begriff der Eurythmie bedeutete einen „guten“, „richtigen“ Rhythmus in der Bewegung, Rudolf von Laban verstand darunter einen „sinnlich wahrnehmbaren Wohlfluß der Bewegung“.²²

Durch den Ansatz der Rhythmischen Gymnastik von Émile Jaques-Dalcroze (1865-1950) war dieser Begriff als Ideal in der gymnastischen Bewegungslehre der damaligen Zeit weit verbreitet.

Die „schöne, rhythmisch fließende Bewegung“ ist auch das Ausdrucksmittel der anthroposophischen Eurythmie, die zu Beginn des 20. Jahrhunderts zwischen 1911 und 1925 durch Rudolf Steiner (1861-1925) und vor allem von Marie von Sivers (1887-1948) entwickelt wurde. Nach ersten Versuchen Rudolf Steiners bildete sich diese Form der darstellenden Bewegungskunst allmählich bei den Münchner Inszenierungen von Steiners *Vier Mysterien-dramen* von 1910 bis 1913 unter Mitwirkung seiner Mitarbeiterinnen Mieta Waller und Marie von Sivers als spezifische Kunstform heraus, in der Dichtung und Musik durch menschliche Bewegungen sichtbar gemacht werden. Sprache und Klänge erscheinen in Formen und Gebärden und werden in bewusste Bewegungen und Choreographien dargestellt.

Lange, einfarbige Gewänder und Schleier sowie eine wechselnde farbige Bühnenbeleuchtung sind das auffälligste visuelle Merkmal einer klassischen Eurythmie-Inszenierung.

1921 suchten Rudolf und Marie Steiner-Sivers einen Ort für eine erste Eurythmie-Schule, in der sich die Studierenden in die Eurythmie vertiefen und gleichzeitig die Auseinandersetzung mit anderen künstlerischen Strömungen pflegen konnten. Alice Fels (1884-1973), eine enge Mitarbeiterin von Rudolf Steiner, welche 1913 bei einer Aufführung des Mysteriendramas *Der Seelen Erwachen* beteiligt war und daraufhin Eurythmistin wurde, wurde von ihnen mit der Gründung beauftragt.

Alice Fels entschied sich für Stuttgart, weil dort bereits eine Waldorfschule existierte und bereits 1922/1923 konnte sie mit dem ersten Kurs beginnen. 1924 wurde das nach den Plänen von Rudolf Steiner erbaute Eurythmeum auf der Uhlandshöhe

²¹ Mathik Kiedaisch hatte ein Jahr nach der Gründung der Skischule von Fritz Kiedaisch diese Gymnastikschule als private Ausbildungsstätte 1929 eröffnet. Ab 1935 erhielt diese Schule auch die staatliche Anerkennung.

²² Vgl. Rudolf von Laban 1926, S. 166.

eröffnet. 1930 musste die Eurythmieschule geschlossen werden. Deren Leiterin, die Halbjüdin Alice Fels, zog nach Dornach um.²³

Im Jahr 1935 übertrug Marie Steiner von Sievers die künstlerische und pädagogische Leitung der Schule an Else Klink (1907-1994) und an Otto Wiemer (1888-1960). Else Klink war Meisterschülerin von Alice Fels und nach ihrem Studium drei Jahre mit dem Aufbau der Eurythmie in Holland befasst. Das Engagement der beiden Eurythmisten galt aber nicht allein der Ausbildung. Sie hatten zur selben Zeit ein Bühnensembles aufgebaut, das die Kunst der Eurythmie und das Stuttgarter Eurythmeum weltweit bekannt machte. 1936 erfolgte zunächst von Seiten der nationalsozialistischen Machthaber ein Verbot der Eurythmie, und Else Klink erhielt eine eingeschränkte Erlaubnis für die pädagogische Ausbildungsarbeit, aber nicht für Aufführungen. Zudem musste das Eurythmeum in die „Fachschaft Tanz“ der Reichstheaterkammer eintreten. Else Klink hatte sich dort dafür eingesetzt, dass die Eurythmie als eigenständiges Fach erhalten blieb. Sie konnte zusammen mit Otto Wiemer – er leitete den Ästhetik-Unterricht – noch fünf Kurse geben und ca. 40 Studierenden noch eine intensive Aus-bildung angedeihen lassen, bis schließlich 1941 von der Geheimen Staatspolizei jegliche eurythmische Betätigung verboten wurde.²⁴

Moderner Tanz nach 1945

Nach dem Zweiten Weltkrieg hatten in Stuttgart Grete Breitkreuz und auch die Herion-Schülerin Ursula Bischoff im Geist des expressiven modernen Tanzes unterrichtet. Ihre mühsamen Anfänge und ihre Aufbauarbeit nach Kriegsende und ihre wertvolle pädagogische und künstlerische Arbeit wurde allerdings nur noch teilweise von einem breiten Publikum wahr-genommen und geschätzt, da in den 1960/1970er Jahren neue tanzkulturelle Stile und Ästhetiken an Bedeutung gewonnen hatten. Zu der Zeit war es für zeitgenössisch-moderne Tanzensembles der Freien Szene schwer, sich eigenständig zu entwickeln, da das Stuttgarter Ballett, das unter John Cranko (1927-1973) einen zunehmenden Bekanntheitsgrad erreicht und eine hohe öffentliche Aufmerksamkeit erhalten hatte, die Stuttgarter Tanz-Szene stark dominierte. Dennoch ist es Ursula Bischoff-Mußhake in dieser Phase gelungen, ihren künstlerischen Ausdruckswillen mit ihrem pädagogischen Engagement zu vereinen und mit Ausdauer und grenzenlosem Idealismus ihre Tanzschule und das TELOS-Tanzensemble aufzubauen.

Ursula Bischoff-Mußhake (geb. 1927) absolvierte nach ihrem ersten Tanzunterricht bei Ida Herion unter bereits schwierigen Bedingungen 1943 bis 1945 während des Zweiten Weltkrieges ihre Ausbildung zur Tanz- und Bewegungspädagogin an der Dorothee-Günther-Schule in München. Dort tanzte sie in der Klasse von Maja Lex. Nach ihrem Examen war sie am Engelberg in Winterbach und in Stuttgart Schülerin und Assistentin von Elisabeth Duncan (1946/47). In den 1950er Jahren besuchte sie Kurse bei Harald Kreutzberg in Bern und trainierte Klassisches Ballett bei Peter Roleff und Karl-Heinz King (München) sowie Anneliese Mörike (Stuttgart). Die 1948 von ihr in Stuttgart eröffnete Tanz- und Ballettschule entwickelte sich in den 1980er Jahren zu einem außergewöhnlichen Zentrum für modernen Tanz und Tanztheater. Das TELOS-Tanzstudio zeichnete sich durch seinen ganzheitlich-integrierenden Ansatz von Kunst, Pädagogik und Therapie aus. Mit großem persönlichem Einsatz baute Ursula Bischoff-Mußhake neben dem Schulbetrieb ein professionelles Tanzensemble auf, das aus hörenden und hörgeschädigten Tänzern bestand. Ihre

²³ Vgl. Christa Seiler: Alice Fels © Forschungsstelle Kulturimpuls – Biographien Dokumentation – www.kulturimpuls.org.

²⁴ Vgl. Magdalene Sieglöcherl: Else Klink © Forschungsstelle Kulturimpuls – Biographien Dokumentation – www.kulturimpuls.org.

Schule war eine fachlich renommierte Ausbildungsstätte für den tänzerischen Nachwuchs, und eine Reihe junger Choreografen des zeitgenössischen Tanzes hatten Gelegenheit, für und mit der TELOS-Kompanie Stücke zu erarbeiten. 1997 begann Ursula Bischoff-Mußhake im TELOS-Studio mit Pilates-Unterricht. Auch nach Schließung des TELOS-Studios im Jahr 2010 gibt Ursula Bischoff-Mußhake bis heute ihr immenses Körper- und Bewegungswissen weiter.

Ein Jahrhundert später nach der Tanzavantgarde der Moderne, hatte 1999/2000 eine Gruppe zeitgenössischer Choreographen und Künstler – Gründungsmitglieder waren u.a. Bettina Milz, Marco Santi, Alexander Frangenheim und Catarina Mora – in Stuttgart die Initiative „Tanz und Performance“ gegründet und ein Produktionszentrum für Tanz- und Performance-Künstler initiiert. Das Produktionszentrum ist bis heute für die zeitgenössische Freie Tanz-Szene in Stuttgart nicht nur ein spartenübergreifender Trainings- und Probenort, sondern ein anregender, zum künstlerisch-kulturpolitischen Dialog auffordernder Treffpunkt. In Kooperation mit der TanzSzene Baden-Württemberg veranstaltete das Produktionszentrum das Tanzfest TANZLOKAL2013, das zeitgenössische Positionen zur Tanzgeschichte ab 1920 im deutschen Südwesten reflektiert und präsentiert hatte.²⁵ Die historiographische Spurensuche machte auf eindrucksvolle Weise deutlich, welche Impulse von der lokalen modernen Tanz-Avantgarde in und außerhalb des etablierten Theaters ausgegangen sind für die Verbreitung des modernen Tanzes und Tanztheaters. Aufgrund der internationalen Publizität des Stuttgarter Balletts stand dieses „Kapitel“ der Stuttgarter Tanzgeschichte bislang in der öffentlichen Wahrnehmung kaum im Blickpunkt. Die Initiative TANZLOKAL 2013 bleibt für die Erinnerungskultur des modernen Tanzes in Stuttgart vor allem deshalb ein entscheidender Schritt, weil dieser Zweig der Tanzkunst über die durchgeführten Projekte und die Ergebnisse der historischen Recherchen den beteiligten Tanzschaffenden und dem Publikum neu erschlossen werden konnte.

Literatur

- Adolphi, Max / Kettmann, Arno / Ohler, Arthur (1928): *Tanzkunst und Kunstdanz: Aus der Tanzgruppe Herion Stuttgart*. Stuttgart / München: Püttmann.
- Grete Breikreuz (1948): „Lebensreigen und Tanz“. Interview in: *Berliner Palette* (9.4.1948).
- Evelyn Dörr (2005): *Rudolf von Laban – Die Schrift des Tänzers: Ein Portrait*. Norderstedt: Books on Demand.
- Evelyn Dörr (2008): *Rudolf Laban: The Dancer of the Crystal*. Lanham, Maryland: Scarecrow.
- Martin Gleisner (1928): *Tanz für Alle. Von der Gymnastik zum Gemeinschaftstanz*. Leipzig: Hesse und Becker.
- Günther, Helmut (1980): Rudolf von Laban in Stuttgart, 1920. In: *Stuttgarter Zeitung* (Stadt-archiv Stuttgart).
- Isenfels, Paul (1927): *Getanzte Harmonien*. Stuttgart: Dieck.
- Laban, Rudolf von (1920): *Die Welt des Tänzers. Fünf Gedankenreigen*. Stuttgart / Heilbronn: Seifert.
- Laban, Rudolf von (1926): *Gymnastik und Tanz.*, Oldenburg: Stalling.
- Laban, Rudolf von (1927): *Tanztheater und Bewegungschor*. In: Ignaz Gentges (Hg.) *Tanz und Reigen*. Berlin: Bühnenvolksbundverlag.

²⁵ Das Projekt wurde maßgeblich von TANZFONDS ERBE, einer Initiative der Kulturstiftung des Bundes, gefördert.

- Preston-Dunlop, Valerie (2008): *Rudolf Laban. An Extraordinary Life*. Alton: Dance Books.
- Riepl-Schmidt, Maja (1998): *Wider das verkochte und verbügelte Leben. Frauen-Emanzipation in Stuttgart seit 1800*. Tübingen: Silberburg.
- Schweigard, Jörg (2012): *Stuttgart in den Roaring Twenties. Politik, Gesellschaft, Kunst und Kultur in Stuttgart 1919-1933*. Karlsruhe: Braun.
- Scheper, Dirk (1988): *Oskar Schlemmer – Das Triadische Ballett und die Bauhausbühne*. Berlin: Akademie der Künste.
- Schertel, Ernst (1919/20): Tanz und Körperkultur. In: *Die Schönheit* (16. Jg.) 1919/20, S. 386-400.
- Stöckemann, Patricia (2001): *Etwas ganz Neues muß entstehen. Kurt Jooss und das Tanztheater*. München: K. Kieser.
- Toepfer, Karl (1997): *Empire of Ecstasy. Nudity and Movement in German Body Culture 1910-1935*. Berkeley, Los Angeles, Oxford: University of California Press.
- Wedemeyer-Kolwe, Bernd (2004): "Der neue Mensch". Körperkultur im Kaiserreich und in der Weimarer Republik. Würzburg: Königshausen & Neumann.
- Wetterich, Jörg (1993): Bewegungskultur und Körpererziehung in der sozialistischen Jugend-arbeit 1893 bis 1933. *Lebensstile und Bewegungskonzepte im Schnittpunkt von Arbeitersport-bewegung und Jugendbewegung*. Münster / Hamburg: Lit-Verlag.

Internetquellen

Vereinschronik des ABV Stuttgart unter <http://www.abv-stuttgart.de/index.php/verein/vereinschronik>.

Christa Seiler: Alice Fels © Forschungsstelle Kulturimpuls – Biographien
Dokumentation unter <http://www.kulturimpuls.org>.

Magdalene Sieglöcher. Else Klink © Forschungsstelle Kulturimpuls – Biographien
Dokumentation unter <http://www.kulturimpuls.org>.