

## **Hanna Berger (Wien 1910 – Ost-Berlin 1962)**

Hanna Berger war eine Vertreterin der großen Bewegung des modernen freien Tanzes, die sich vor allem in Mitteleuropa bis zum Ausbruch des nationalsozialistischen Regimes vielfältig entwickelte und die Grundlagen für eine künstlerische Transformation nach dem Zweiten Weltkrieg legte. Aus österreichischer Sicht zählt die in Wien geborene Tänzerin, Choreografin, Regisseurin, Pädagogin, Autorin sowie Leiterin des Wiener Kindertheaters und Leiterin der Wiener Kammertanzgruppe zu den Tanz-Größen Grete Wiesenthal und Rosalia Chladek. Denkt man auch die durch den Nationalsozialismus verfeimten freien Tanz-Künstlerinnen aus Österreich mit, zu denen Berger nicht zuletzt auf Grund ihrer politisch widerständischen Einstellung gehörte, ist sie in einem größeren ChoreografInnen-Kreis zu sehen. Dem gehören unter Anderen Gertrud Bodenwieser, Hilde Holger, Gertrud Kraus, Cilli Wang, Andrei Jerschik aber auch der nicht mit Hanna Berger verwandte Fritz Berger (Fred Berk), mit dem sie in Kontakt war, an. Berger selbst nannte, abgesehen von Wiesenthal, Valeria Kratina, Gertrud Kraus und Ellinor Tordis als maßgebliche in Österreich wirkende Persönlichkeiten.

Berger war nicht zuletzt auf Grund ihres frühen Todes, sie starb im Alter von 51 Jahren an einem Gehirntumor in Ost-Berlin, in Vergessenheit geraten. Als jüngste der eingangs erwähnten Frauen reicht sie mit ihrem Werk bereits in eine neue Phase des Ausdruckstanzes hinein. Die großen künstlerischen Dogmen waren, nicht zuletzt durch die Zäsur des Zweiten Weltkriegs, aufgeweicht und neue Freiheit und Entwicklungsmöglichkeiten standen zur Verfügung. Künstlerische Spartenrennung interessierte Berger nicht; sie wandte jeweils jene Mittel und Methoden an, die ihr richtig erschienen.

### **Leben**

Hanna (eigentlich Johanna Elisabeth) Berger wurde am 23. August 1910 als uneheliches Kind von Maria Hochleitner und dem „wohlhabenden Bürger“ Eduard Wolfram in Wien geboren und römisch-katholisch getauft. Ihre Kindheit und Jugend verbringt sie teils beim Großvater, teils im Wiener Arbeiter-Bezirk Meidling bei der Mutter und, ab dem 8. Lebensjahr, als Familie mit ihrem Adoptivvater, dem Eisenbahner Wilhelm Köllchen. Schon früh plagt sie ein tuberkulöses Augenleiden, das ihre Sehkraft auf einem Auge ihr Leben lang trotz Operationen behindern wird. Die Beeinträchtigung provozierte eine typische Handbewegung, an die sich Berger-Tänzerinnen erinnern: das oftmalige Auswischen des Auges. Otilie Mitterhuber, die bei Berger in Wien in der Nachkriegszeit studierte, baute diese Bewegung als Tänzerin in einer vom zeitgenössischen Choreografen Willi Dorner Inszenierung zum Thema künstlerische Weitergabe als Schluss-Stück des mehrteiligen Programms „Hanna Berger: Retouchings“ (Festspielhaus St. Pölten, 2006) unter dem Titel „N.N.“ ein.

Mit 16 geht Berger eine Ehe mit dem Maschinenmeister Leopold Berger ein, trennt sich ein Jahr später (offizielle Scheidung 1943) und tritt seither unter dem Namen Hanna Berger, mitunter auch als Hanna Wolfram in Erscheinung. Seit dem 4. Lebensjahr verspürt sie „Tanzlust“, lehnt die klassische Technik des Balletts zunächst ab und nimmt ab ihrem 14. Lebensjahr vier Jahre privat Klavierunterricht. 1927/28 wird sie Mitglied der Kommunistischen Partei (vermutlich der KPÖ) und geht in dieser Zeit, wegen fehlender Tanz-Ausbildungsstätten in Wien, wie sie meint, nach Berlin. Das Schulgeld

der privat geführten Ausbildungsstätte Hellerau-Laxenburg bei Wien kann sie sich nicht leisten.

In Berlin studiert sie von 1929 bis 1934 Gymnastik und Tanz. Ihre erste Lehrerin ist Jonny Ahemm, sie lernt bei Vera Skoronel sowie im Studio von Gertrud Wienecke und bei Mary Wigman in Dresden. Die Unterrichtsgebühren verdient sie u. a. mit Modell stehen, als Masseurin und als Korrepetitorin in Tanzklassen. Ab 1929 ist sie mit dem kommunistisch engagierten, deutschen Bildhauer Fritz Cremer befreundet. Die Liaison wird offiziell von 1931 bis 1950 dauern, als Cremer seine Wiener Professur an der Hochschule für angewandte Kunst zurücklegt, um in die junge DDR zu übersiedeln. Stein des Anstoßes war nicht nur die „Amerikanisierung“ Wiens und zunehmende Stigmatisierung der Kommunisten in der österreichischen Hauptstadt, die auch Berger nicht behagte, sondern der Eklat um eine Skulptur für die Gedenkstätte der Opfer des Faschismus am Wiener Zentralfriedhof, die einen nackten Widerstandskämpfer zeigte. Kardinal Theodor Innitzer, der Erzbischof der Erzdiözese Wien, hätte gerne ein Feigenblatt auf der Skulptur gesehen. Dem Wunsch kam Cremer nicht nach. Ein weiterer Grund für den Abschied Cremers aus Wien soll außerdem Bergers sehr freizügig ausgelebte Sexualität gewesen sein, die sich in etlichen Liebschaften und kurzen Begegnungen niederschlug. Cremer heiratete 1956 die Bildhauerin Christa Grzimek, geborene von Carnap. Berger blieb unverheiratet.

Erste Engagements als professionelle zeitgenössische Tänzerin führen Berger u. a. 1935 in das neu zusammengestellte Tournée-Ensemble von Mary Wigman. Sie wird im Zyklus „Frauentänze“ („Die Seherin“, „Hexentanz“ u. a.) eingesetzt. 1936 ist sie Mitglied des Ensembles von Trudi Schoop und tanzt in deren Choreografien „Zur Annoncenaufgabe“ und „Fridolin unterwegs!“ auf der ausgedehnten USA-Tournee sowie in London und Zürich. Berger aber will Eigenes schaffen. Ihre Kenntnisse des Modernen Tanzes ergänzt sie mehrere Monate lang an den neu gegründeten „Deutschen Meisterstätten für Tanz“ in Berlin mit dem Besuch der Fächer Theaterregie, Ballett, Charakter- und Nationaltanz. Am 11. Oktober 1937 debütiert Berger als Choreografin und Tänzerin eines elfteiligen Solo-Abends im Berliner Bach-Saal. Sie zeigt u. a. eine Reihe von Frauengestalten unter den Bezeichnungen Drei romantische Studien – Sommer – Spätsommer – Sommer in Paris, Alltägliche Geschichte – Mädchen – Geliebte – Verlassene Mutter, Trauernde Frau sowie das oftmals erfolgreich aufgeführte Reiterlied (später auch „Reiterin“ oder „Reiter“) zu einer selbst komponierten Flötenmelodie. Die zeitkritische Gestaltung ihres Solos „Krieger“ (mit Geräuschkulisse von Ulrich Keßler) gegen Ende des Programms, Berger zeigte einen fallenden Soldaten unheroisch und damit die Sinnlosigkeit eines Krieges, zwingt die Tänzerin zur Flucht aus dem nationalsozialistischen Deutschland. Bis dahin war ihre Kritik an der faschistischen Diktatur und an deren Kulturprogramm geheim geblieben. Unter Pseudonym hatte sie 1936 in der Schweizer Zeitschrift „Der Bühnenkünstler“ die rückhaltlos kritischen Artikel „Über den deutschen Tanz und seine realen Inhalte“ und „Tanz im Stadion“ veröffentlicht. Darin heißt es u. a.: „Die Wahrheit ist dem Nationalsozialismus immer unangenehm, egal ob sie sich in einem Kunstwerk oder an Diskussionen an Stempelstellen äußert.“ Nach Kriegsende wird Berger immer wieder publizistisch in Tageszeitungen und Zeitschriften als Tanzkritikerin (auch großer Ballettgastspiele) aber auch als Autorin von Tanzlibretti und Filmdrehbüchern hervortreten. Ein Plädoyer für den „Tanz als politischer Wille“ verfasst sie 1946 unter dem gleichnamigen Titel für Otto Basils maßgebliche Wiener Zeitschrift für Literatur „Plan“. Sie tritt darin für einen Tanz ein, der die sozialen Inhalte der Zeit spiegelt und bezieht sich auf von ihr geschätzte und ähnlich gesonnene KünstlerInnen wie Ruth Abramowitsch und Georg Groke, Birgit Akesson, Józefa (Ziuta) Buczynska, Dore Hoyer,

Kurt Jooss, Jo Mihaly und Trudi Schoop. In den 50er Jahren denkt Berger an die Gründung eines Tanz-Ensembles aus links-orientierten KünstlerInnen, das allerdings nicht zustande kommt.

Ihr Wien-Debüt gibt Berger am 1. Dezember 1937 im Großen Saal der Urania. Berger hatte Kontakt zu Viktor Matejka, dem Bildungsreferenten der Arbeiterkammer und heute legendären Wiener KPÖ-Stadtrat für Kultur und Volksbildung nach Kriegsende. Er half ihr, Auftrittsorte zu finden. Unter dem ideologischen Schutz der sozialistischen Wiener Volksbildungshäuser wird Berger zu allen Zeiten existenziell dringend notwendige Präsentationsmöglichkeiten erhalten. Über ihr Wien-Debüt schrieb Matejka:

*„Das Programm der Hanna Berger bewegte sich zwar in einem gewissen Wiener Rahmen, aber es war von kämpferischen, von politischen, von fortschrittlichen Elementen durchsetzt. Ausdruckskraft und Bewegung, Statik und Gestik stellten sich in einen organischen Dienst eines starken Engagements für die Unterdrückten, Erniedrigten, die Beleidigten in Vergangenheit und Gegenwart. Bert Brecht trotzte aus ihren tänzerischen Figuren, das Bleibende vom zeitbewusstem Expressionismus wurde offenbar, der Zeigefinger ging in Richtung höchster politischer Gefahr.“*

Im Neuen Wiener Tagblatt hieß es u. a.:

*„Ein schmales, wandlungsfähiges Gesicht, eine schwerelose Gestalt, strenge Konzentration und starke Impulse geben ihren Tänzern etwas ungewöhnlich Persönliches und Suggestives.“*

Mit einem von Gertrud Bodenwieser an der Tanzabteilung der Wiener Musik-Akademie am 8. März 1938, wenige Tage vor dem „Anschluss“ an das Deutsche Reich, verfassten Gutachten über ihre Förderungswürdigkeit als Künstlerin, folgt Berger Cremer, der als Träger des Großen Staatspreises der Preußischen Akademie der Künste in Rom arbeitete, nach Italien. Sie lehrt 1938/39 an der Königlichen Akademie für dramatische Kunst in Rom, daneben choreografiert und tanzt sie aber auch in Florenz und Messina auf Sizilien und gestaltet u. a. die Bewegungsregie in einigen Inszenierungen von Enricho Fulchignogni. Italien wird für Berger viele Jahre lang immer wieder Arbeits- und Lebens-Ort sein. 1950 dreht sie mit ihrer Tanzgruppe in den Cinecitta-Studios in Rom unter der Regie von Flavio Calzavara und an der Seite von prominenten Schauspielern wie Gino Cervi den kriminalistischen Spielfilm „Il sigillo rosso“. In Wien wird die Wirkung des Tanzes als psychologischer Faktor in diesem Film als Neuigkeit gewertet und mit dem Ballettfilm „Die roten Schuhe“ (1948) verglichen. Kurz darauf zeichnet sie für die Bewegungsregie der italienischen Erstaufführung der „Dreigroschenoper“ von Brecht/Weill, einer Produktion des Teatro San Carlo in Neapel, unter der Leitung des einstigen Futuristen Anton Giulio Bragaglia verantwortlich. Der Tanz-Zyklus „Italienische Reise“, den Berger in ihrer Karriere oft ansetzen wird, wiederholt auch im Wiener Volkstheater, nimmt ab 1940 in Rom seine Gestalt an.

Doch Berger geht zurück nach Berlin und wird mit Cremer im kommunistischen Widerstand der Schulze-Boysen-Gruppe aktiv. Angebote an nationalsozialistischen „Kraft durch Freude“- Programmen teil zu nehmen, lehnt sie strikt ab. Nach Auftritten u. a. in einem geteilten Abend mit Marianne Vogelsang im Theater am Kurfürstendamm (1941) und zwei bejubelten Matineen mit Maria Pierenkämper, Ernst Legal und Will

Quadflieg im Schillertheater im Oktober 1942, dem ein Auftritt an der Volksbühne folgen soll, wird Berger in Posen wegen „Verdachts der Vorbereitung zum Hochverrat“ verhaftet. Dort hatte sie seit August eine Stelle als Tänzerin am Stadttheater angenommen, nicht zuletzt wegen der Notwendigkeit eines regelmäßigen Einkommens. In ihrer Posener Wohnung wurde das Buch „Das Kapital“ von Karl Marx sichergestellt, in ihrer gemeinsamen Berliner Wohnung mit Cremer waren 88 Bücher kommunistisch-marxistischen Inhalts und Bücher verbotener Schriftsteller gefunden worden. Der Fall Berger wird dem Komplex „Rote Kapelle“ zugeordnet, eine Bezeichnung, die von der deutschen Wehrmacht seit Beginn des Krieges gegen die UdSSR für Gruppierungen verwendet wurde, die Funkkontakte mit der UdSSR gehabt haben sollen. Berger allerdings wurde wegen der „Ermöglichung staatsfeindlicher kommunistischer Zusammenkünfte in ihrer Wohnung“ verhaftet. In den erhaltenen Verteidigungsreden stellt sich Berger politisch unbedarft dar und rückt ihre künstlerische Berufung ganz in den Vordergrund. Aus Mangel an Beweisen und durch die Unterstützung zahlreicher prominenter Fürsprecher, darunter die Tänzerin Marianne Vogelsang, wird Berger nach mehrmonatiger Haft in verschiedenen Gefängnissen am Tag vor ihrem 33. Geburtstag am 22. August 1943 vor dem Volksgerichtshof in Berlin frei gesprochen. Zweijährige Lager-Zwangsarbeit aber soll sie dennoch verrichten, der Auslieferung entkommt sie während eines Phosphor-Bombardements in Berlin in der Nacht vom 23. auf den 24. August 1943. Tage später gelingt es ihr, trotz Verwundung legal (dazu verschiedene Darstellungen) nach Wien zu gelangen.

Nach Kriegsende wird Hanna Berger zunächst in Wien als Lehrende für Moderne Tanzform (Tänzerische Komposition und Formenlehre) an der von Grete Wiesenthal geleiteten Tanzabteilung an der Akademie für Musik und darstellende Kunst tätig. Die volle Lehrverpflichtung wird ihr 1952 entzogen; sowohl Rosalia Chladek, die als neue Abteilungs-Leiterin bestellt worden war als auch Rektor Hans Sittner sprachen sich für die Entlassung Bergers wegen mehrmonatiger, willkürlich anmutender Abwesenheit aus. Der Grund war wohl in erster Linie die künstlerische Konkurrenz und kollegiale Unvereinbarkeit zwischen Chladek und Berger. Als die Ballettchefin der Wiener Staatsoper, Erika Hanka, Berger als Pädagogin gewinnen will, wird diese seitens der Akademie erst gar nicht verständigt. Für die Künstlerin beginnt danach eine existenziell sehr schwierige Zeit, zeitweilig lebt sie von staatlicher Unterstützung.

Bis 1950 leitet Berger das als private Initiative von ihr gegründete, antiautoritäre „Wiener Kindertheater“, aus dem später bekannt gewordene KünstlerInnen wie u. a. Christine Ostermayer, Klaus Löwitsch und Gerhard Senft hervorgehen. Sie ist als Choreografin und Schauspielerin in Schauspiel-Inszenierungen zu sehen und absolviert eine Vielzahl öffentlicher Auftritte als solistische Tänzerin. Das Tanzen des Solos „Solidarität“ zum „Solidaritätslied“ von Hanns Eisler und Bert Brecht und des Solos „Kampfruf“ (auch „Aufruf“) gehören für Berger, die nach dem (vorübergehenden) Erstarken der KPÖ einmal mehr auf eine antikapitalistische, gerechte Welt hofft, zum festen Programm. Sie arbeitet außerdem für das Kulturreferat der KPÖ und bestreitet Radio-Sendungen. Die Jahre 1945 bis 1952 zählen zu den fruchtbarsten der Künstlerin. Sie ist in dieser Zeit eine bekannte Größe und hält mit ihrer politischen Anschauung nicht zurück. Nach einem Auftritt in Zürich mit weiteren bekannten KünstlerInnen aus Wien kommt es zum Streit zwischen Berger und Paula Wessely. Die Tänzerin musste der Schauspielerin die Meinung zu deren Mitwirkung im NS-Propagandafilm „Heimkehr“ sagen.

Für ihre Studierenden an der Akademie choreografiert Berger Werke wie die Tanzsymphonie „Chaos und Planung“, in denen der kollektive Gedanke propagiert wird. Sie gibt eigene Tänze weiter, die sie 1958 In einem großen Abend in der Urania tanzen lässt, einem stilistisch und inhaltlich breit gefächerten Vermächtnis-Abend, dem auch das seit 1995 wieder aufgeführte Solo „Die Unbekannte aus der Seine“ (Debussy) zu verdanken ist.

Die Gründung der DDR lockt die idealistische Alt-Kommunistin Hanna Berger zu vielfältigen Aktivitäten. 1948 war sie das erste Mal nach dem Krieg wieder in Berlin aufgetreten in den Kammerspielen des Deutschen Theaters und äußerte sich bald darauf zur fehlenden Tanzausbildung, die Ballett und Modernen Tanz vereinen soll, aber auch den Charakter- und Volkstanz nicht außer Acht lässt.

Parallel zu ihrer Karriere in Wien überlegt Berger in die DDR zu übersiedeln und ist offenbar bereit, auf die künstlerischen Reglementierungen im Kunst-Betrieb des neuen Staates einzugehen. Für die Fachschule für künstlerischen Tanz, die spätere Staatliche Ballettschule in Ost-Berlin, erarbeitet sie Konzepte zur Bildung einer Choreografieklasse für klassisches Ballett und zur tänzerischen Berufsausbildung von Kindern. Für die Zentrale Kulturkommission verfasst sie einen Fünfjahres-Plan zur Gründung von staatlichen Tanzschulen in der DDR. Ihre eigene offizielle Tanzpräsentation auf der Neuen Bühne im Haus der Kultur der Sowjetunion in Ost-Berlin 1951 vor einer Kommission und einem prominenten Kollegium mit Gret Palucca, Henn Haas, Ilse Meudtner, Fritz Cremer, Hanns Eisler, Bertolt Brecht und Helene Weigel u. a. wird negativ beurteilt. „Individualismus in Höchstform!“ heißt es in der aus der Sicht der DDR vernichtenden Beurteilung. Aber es war eben genau diese unverrückbare Eigenschaft, die Berger neben ihrem sozialen Verantwortungsbewusstsein und ihrer kommunistischen Grundhaltung das gesamte Leben auszeichnete. Als Berger Brecht um ein Tanzlibretto bittet, lehnt er ab.

Ein Triumph gelingt ihr 1956 mit der Bewegungsregie für die Janacek-Oper „Das schlaue Füchlein“, die der Leiter der Komischen Oper in Ost-Berlin, Walter Felsenstein, inszeniert. Die Produktion geht auf Gastspiel (Wiesbaden, Paris) und wird 1958 auch an der Mailänder Scala einstudiert. Bemühungen, unter Felsenstein als Leiterin eines Tanztheaters fest bestellt zu werden, scheitern. Berger wird bis zu ihrem frühen Tod eine zwischen Wien, Paris, Italien und der DDR sowie weiteren sozialistischen Ländern vazierende Künstlerin bleiben, die keine feste Heimat findet. Ihr Hauptwohnsitz bleibt Wien. Dort gilt ihre kommunistische Überzeugung als Hindernis für die große Karriere. In der DDR kann sie ihre künstlerische Persönlichkeit nicht ausleben, u. a. weil sie zu wenig dogmatisch ist.

Nach Fritz Cremer, mit dem sie auch eine intensive künstlerische Zusammenarbeit verband, wird der Wiener Komponist Paul Kont ihre zweite große Liebe. Mit ihm gründet sie 1954 die Wiener Kammertanzgruppe. Er schreibt Musik u. a. für drei Tanzstücke, die Berger 1956 („Getanzte Annoncen“ nach Schoop) und 1958 („Die traurigen Jäger“, „Amores Pastorales“) im Auftrag des Österreichischen Fernsehens in Szene setzt und choreografiert. Durch das Studium des Fachs Film-Gestaltung an der Wiener Musik-Akademie von 1955 bis 1957 hofft Berger bis zuletzt auf eine neue Karriere als Filmemacherin. Der Förderpreis der Stadt Wien 1959 kommt spät, ermöglicht aber Berger, die stets auf der Suche nach neuen Ausdrucksmöglichkeiten ist, ein Studium bei Marcel Marceau in Paris. Als erste seiner SchülerInnen erwirbt sie ein

Pädagogisches Diplom. In Paris hegt sie auch Filmprojekte, u. a. eine Mitarbeit an einer Produktion der Tänzerin Janine Charrat.

Die erste große eigene Film-Regie soll ein „Dornröschen“ werden, zu dem Kont bereits die Musik geschrieben und in Ost-Berlin aufgenommen hat, als die DEFA Berger die Umsetzung der auch ihrerseits intensiv vorbereiteten Produktion entzieht. Zu ihren letzten wichtigen Auftritten als Tänzerin gehören ein Tanzabend in Ost-Berlin am Berliner Ensemble im Schiffbauerdamm 1956 sowie zwei Auftritte in Wien im Ehrbar-Saal im Rahmen des Internationalen Frauentages 1961. Nach der zweiten Operation eines Gehirntumors stirbt Hanna Berger am 15. Jänner 1962 Tod im Ost-Berliner Charité-Krankenhaus. Wenige Tage später wird ihr Leichnam nach Wien überführt. Hanna Berger ist in einem von der Stadt Wien seit 2006 ehrenhalber betreuten Grab in Wien-Meidling begraben. Ihre Wiederentdeckung beginnt in Wien 1995 mit der Neueinstudierung des Solos „Die Unbekannte aus der Seine“.

### **Werk / Wirkung**

Bis zur Buch-Recherche „Hanna Berger. Spuren einer Tänzerin im Widerstand“ (Verlag Brandstätter, 2010) gab es offiziell keinen Nachlass. Erst die langwierigen Nachforschungen der Autorin haben auf mehrere Spuren geführt und durch höchst unterschiedliche Forschungsansätze zu beträchtlichen Funden geführt. Dazu gehören vor allem das über Geertje Andresen in den Besitz des Deutschen Tanzarchiv Köln gekommene, nicht vollständig erhaltene Typoskript der von Hanna Berger und Kurt Pichler verfassten Werkbeschreibungen sowie u. a. Fotos und Negativstreifen aus dem Nachlass von Siegfried Enkelmann im Deutschen Tanzarchiv Köln. Wesentlich war, neben zahlreichen Archiv-Funden, auch die Entdeckung von zwei Berger-Ordern mit gesammelten Originalmanuskripten aus dem Nachlass von Paul Kont sowie die Berger-Sammlung der Familie Buzik. Hilfreich waren auch zahlreiche Gespräche mit Künstlerinnen, vor allem mit ehemaligen Berger-Tänzerinnen. Seit der Drucklegung (2010) ist einiges neues Material, darunter ein Gutachten von Bodenwieser sowie Materialien im Budapester Theatermuseum und in einem privaten Nachlass aufgetaucht. Sie bestätigen und ergänzen die im Buch gezeichneten Lebens-Linien.

Das Buch, das keine klassische Biografie darstellt, sondern wesentlich erscheinende Materialien jeweils zu einem Lebensverlauf in fünf Kapiteln verdichtet, die ausführliche Chronik, Literatur- und Quellenliste samt Personenregister finden sich im Anhang, beginnt auch mit jenem Fund, der Ausgangspunkt der gesamten Recherche war: die Wiederaufführung des Solos „Die Unbekannte aus der Seine“ (Debussy), das Berger, inspiriert von einem Paris-Aufenthalt Mitte der 30er Jahre 1942 in Wien uraufführte, 1958 an Otilie Mitterhuber weitergab und von ihr seit 1995 vor allem mit der Tänzerin Esther Koller zur Wiederaufführung gebracht worden ist. Die Umstände, Aufbau und Wirkung sind ausführlich im Buch beschrieben. Teils mit fixierten Bewegungen, teils mit frei improvisierten Momenten, erscheint die Frau, die da in imaginären Fluten versinkt, wie eine mit filmischem Blick komponierte Szene, in der das Gleiten und Sinken im Mittelpunkt steht. Für den von der Autorin 2000 kuratierten Festival-Schwerpunkt „Tanz im Exil“ im Österreichischen Theatermuseum und im Wiener Akademietheater hat Mitterhuber das der „Unbekannten“ verwandte Thema der „Mimose“ aus dem Tanzzyklus „Italienische Reise“ mit Koller wieder einstudiert. 2006 kuratierte die Autorin das international gezeigte Programm „Hanna Berger: Retouchings“ im

Festspielhaus St. Pölten mit fünf Neukreationen auf der Basis von Berger-Material, das wiederum 2008 die Eröffnungsproduktion des wiederum von der Autorin im Auftrag der Stadt Wien kuratierten, mehrwöchigen Festivals „Berührungen. Tanz vor 1938 – Tanz von heute“ war.

In Anbetracht der wenigen Minuten Film, die Berger tanzend (die Tonspur ist verloren) zeigen, bekommt man mit den Ausschnitten aus den Soli „Dogaressa“, „Reiterin“ und „Aufruf“ einen Eindruck von der Vielseitigkeit der Choreografin. Es war nicht nur eine lyrische Gestaltungskraft und dramaturgisch an Erkenntnissen der Filmgestaltung orientierte Inszenierungskraft, die Berger auszeichneten, sondern ihr Spektrum betraf auch kraftvolle, lustvolle und entschieden politische Themen, die ebenfalls ausführlich im Buch nachzulesen sind (u. a. „Hanna Bergers politische Tänze“, S. 72 ff., „Italienische Reisen und Anmerkungen zum Selbstverständnis als Künstlerin“, S. 83 ff.)

Berger war wissbegierig, setzte auf theoretisches Fundament und verfügte über eine erstaunliche Kenntnis unterschiedlichster Methodiken und Stilmittel. In einem Kurs in Wien im Jahr 1946 vergleicht sie die Methodiken von Dalcroze, Laban, Mensendieck, Wigman, Skoronel, Palucca, Bode, Max von Thun-Hohenstein, Chladek und Kreutzberg. Ausgehend von der Labanotation arbeitete sie an einem differenzierten Tanznotationssystem. Sie hatte einen guten Überblick über die Entwicklungen ihrer Zeit und zwar sowohl in Europa als auch in den USA aber auch über Werke einzelner Künstlerinnen. Einer ihrer nur ansatzweise ausgeführten Pläne war, unterschiedliche Werke von Kolleginnen einzustudieren, die sie als Repertoire tanzen wollte. Grete Wiesenthal überließ ihr das Duett „Tod und Mädchen“, das Berger mit Walter Hug tanzte. In Wien forderte Berger die Verantwortlichkeit des Staates und der Stadt Wien für die Tanzentwicklung ein. Sie schlug die Gründung eines Tanzstudios vor, in dem regelmäßig der Nachwuchs Werke präsentieren könnte, sowie eine eigene Bühne für Tanz und ein Tanzfilmmuseum.

Sie spricht in ihren Texten explizit von der Prozesshaftigkeit, der der moderne Tanz unterworfen sei und dass die zweite Generation, der sie sich angehörig fühlte, das Erbe der Gründerfiguren wie Wiesenthal und Wigman, Skoronel, Palucca, Georgi, Kreutzberg und Jooss lebendig halten und weiterentwickeln muss. Ihre Kommentare lesen sich insgesamt sehr zeitgenössisch, keineswegs veraltet und auch nicht von Konkurrenzdenken bestimmt.

Berger war als zeitfähige Frau geprägt nicht nur von Skoronel und Wigman, auch wenn sie letztere kritisierte, sie schätzte auch die Lehrmethode ihrer lehrenden Rivalin in Wien, Rosalia Chladek. Die Anschauungen des Bilderhauers Fritz Cremer als auch jene des Komponisten Paul Kont blieben von Berger nicht unkommentiert.

Andrea Amort, Wien im Herbst 2012

#### Literatur:

Andrea Amort: Hanna Berger. Spuren einer Tänzerin im Widerstand. Verlag Brandstätter, Wien 2010. Hg. v. Deutschen Tanzarchiv Köln.

Das Copyright an den Tänzen von Hanna Berger „Die Unbekannte aus der Seine“, „Mimose“ sowie „Reiterin“ liegt bei Otilie Mitterhuber und Andrea Amort