

Labans Bewegungschöre im Zeichen der Nationalsozialisten Von Antja Kennedy

Das Wort „Chor“ wird im allgemeinen Sprachgebrauch der Musik zugeschrieben, obwohl es im griechischen Original „tanzende Schar“, Tanzplatz oder auch Reigentanz selbst bedeutet. Daher hat Rudolf von Laban um seinen neuen Gruppentanz, der mit größeren Gruppen durchgeführt wurde, zu beschreiben eine Wortschöpfung kreiert: den „Bewegungschor“.

Der Bewegungschor mündet in einem abgeschlossenen, künstlerischen Werk und ist in erster Linie für Laien oder Semi-Professionelle konzipiert. Die Themen von Bewegungschören beinhalten meist etwas Symbolisches und Allgemeines, so dass jeder Teilnehmer seinen Bezug zum Thema finden kann. Die Gesamtregie liegt beim Chorleiter / Choreographen — aber alle arbeiten ihm zu, vor allem in Kleingruppenarbeit. Für die Bewegungsfindung werden alle choreographischen Möglichkeiten verwendet: von festgelegten Sequenzen bis hin zu strukturierten Improvisationsaufgaben.

Laban hat seine ersten Bewegungschöre vor dem 1. Weltkrieg choreographiert. Eine zunehmende Popularität und Verbreitung erreichte der Bewegungschor aber erst in den 1920er Jahren, auch durch Labans Schüler und Mitstreiter — vornehmlich Martin Gleisner und Albrecht Knust.

In diesem Artikel möchte ich zuerst auf die Aufgabensetzung des Bewegungschores der 1920er Jahre eingehen und darstellen wie dieser im Dritten Reich verändert wurde. Danach werde ich den Bewegungschor von Laban im Olympischen Vorprogramm 1936 untersuchen. Und schließlich werde ich auf die Frage eingehen, ob Bewegungschöre heute noch ihre Berechtigung haben.

Die Aufgabensetzung des Bewegungschores in den 1920er Jahren



Fotos aus dem Gleisner-Nachlass, Deutsches Tanzarchiv Köln

Laban hat in den 1920er Jahren die Aufgaben des Bewegungschores formuliert, vor allem in dem Artikel „Vom Sinn der Bewegungschöre“, der in der Zeitschrift „Die Schönheit“ wie auch in leicht veränderter Form in „Schrifttanz“ erschien. Diese Aufgaben sind noch weitgehend gültig, nur würden wir sie heutzutage anders formulieren.

Laut Laban war die „allgemeine **gesundheitliche Förderung** des ganzen Menschen“¹ eine der Aufgaben, welche er mit den Bewegungschören erreichen wollte. Die Aktivitäten im Bewegungschor sollten ein Gegengewicht zu den mechanisierten und festgelegten Bewegungsabläufen des Alltags schaffen — nämlich anhand der Ganzkörperbewegungen mit freiem Ausdruck. Die Arbeiter sollten sich so von ihrer Arbeit erholen können.

Zu dem gesundheitlichen Aspekt kommt auch die Aufgabe dazu, die Laien in einen **künstlerischen Prozess** zu involvieren, dazu. Martin Gleisner schrieb 1928:

"Hier kann aus dem Zusammenwirken vieler, die sonst in harter Arbeit stehen, die nur karge freie Stunden ihren tänzerischen Übungen widmen können, größte und tiefste Kunstwirkung"

entstehen, die weit über das hinausgeht, was die Berufskunst, abgetrennt vom Leben, auf der Bühne darbieten kann.¹²

Laban betont in dem Artikel „Der Lamentanz in kultureller und pädagogischer Bedeutung“, dass dies sogar die primäre Aufgabe sei, weil nur der künstlerische Tanz (im Gegensatz zur rhythmischen Gymnastik) den Menschen geistig und seelisch berührt. Er schreibt über den Laienbewegungschor:

„Als Wesentliches ist charakteristisch, dass die körperbildende Tendenz sekundär war und stattdessen eine Gesamterhöhung des Menschen stattfand, die geistige und seelische Momente aufwies.“¹³

Laban möchte über den künstlerischen Tanz im Bewegungschor das Wesentliche im Menschen erwecken und erhalten.

„Denn darin liegt die Kernaufgabe der Bewegungschöre: Einen Sinn mehr, einen grundlegenden Sinn für die eigentliche Menschwerdung wach zu erhalten und immer stärker leuchten zu lassen.“¹⁴

Der Bewegungschor sollte zum **Fest** und zur **Feier** beitragen. Laban wollte, dass der Bewegungschor *„einer feierlichen Erhebung oder einem geselligen Zeremoniell gleich“¹⁵*. Daher war das Einmünden der gesundheitlich fördernden, künstlerischen Aktivitäten in ein „Werk“ von Bedeutung. Obwohl das fertige Werk in erster Linie nicht für ein Publikum, sondern für die Tänzer selbst bestimmt war, entwickelt es schon durch das Formen eine andere Kraft, und die Fertigstellung konnte gefeiert werden. Das „Werk“ sollte wohl dann, ähnlich zu einer Zeremonie, in Gesellschaft anderer durchgeführt werden. Heute würden wir wahrscheinlich sagen, der Tanz wird in einem „Showing“ gezeigt (statt einer Aufführung), und die Zuschauer sind eher in der Rolle von „Zeugen“ (statt eines Publikums).

Die Abgrenzung zwischen einer „geselligen Zeremonie“ und einer richtigen Aufführung ist schwer und die Übergänge auch fließend. Zusätzlich hatte Laban schon in den 1920er Jahren den Bewegungschor für die Präsentation auf der Bühne weiterentwickelt. Aber im ursprünglichen Ansatz geht es in der Choreographie vom Bewegungschor nicht rein um den Aufführungscharakter. Als Beispiel sei nur genannt, dass der Kreis auch mal nach innen geschlossen werden kann, so dass die Zuschauer nicht angesprochen, sondern eher ausgeschlossen werden, und es mehr um die Gruppe an sich geht.



Fotos aus dem Gleisner-Nachlass, Deutsches Tanzarchiv Köln

Nach Laban sollte der Bewegungschor die Aufgabe übernehmen, die Menschen, die am Anfang des 20. Jahrhunderts durch die wachsende Industrialisierung zunehmende Vereinzelung erfuhren, wieder in **neue Gemeinschaften** einzubinden. Daher wurde im Bewegungschor der gemeinschaftsbildende Aspekt von Anfang an betont. Es ging aber nicht um irgendeine Gemeinschaft, sondern laut Laban stand die Zugehörigkeit zu einer Gemeinschaft „der künstlerischen Körperkultur“¹⁶ im Vordergrund.

Natürlich wurden auch verschiedene politische Parteien von links bis rechts auf den Bewegungschor und seine gemeinschaftsbildende Kraft aufmerksam. Es gab in den 1920er Jahren schon Bewegungschöre, die mehr politischen Zwecken dienten, wie etwa die

Arbeiterchöre von Jean Weidt und auch andere. Gleisner schrieb, obwohl er selbst ein engagiertes Mitglied der SPD war:

„Man kann nicht verlangen, dass das Chorwerk aus diesen (nämlich den politischen — A.K.) Bedürfnissen gestaltet werde, sonst wird es um sein Eigenwachstum und damit um sein Wertvollstes gebracht. Diese äußerliche Tendenz zu fördern, muss entschieden abgelehnt werden.“⁷

Die Bewegungschor-Idee verbreitete sich rasch: 1924 gab es schon 12 Bewegungschöre, und 1936 waren es sogar 36 Bewegungschöre, die dann beim olympischen Vorprogramm mitgewirkt haben⁸. Aber genau diese schnelle Ausbreitung barg auch Gefahren des Missbrauches. Zusätzlich waren viele Formulierungen Labans in den 1920er Jahre sehr mystisch und mitreißend, aber relativ unkonkret — was viel Raum für Interpretation ließ. Dies machte den Ansatz Labans sehr anfällig für eine Auslegung im Sinne der nationalsozialistischen Ideologie.

Wie der Bewegungschor in den Dienst der nationalsozialistischen Idee gestellt wurde

Vielleicht erschien der inhaltliche Widerspruch nicht so groß, zuerst! Vieles was Laban sagte und machte, passte in das Konzept der Nationalsozialisten. Teilweise waren auch die Quellen, auf die sie zurückgriffen, ähnlich: Die kultischen Elemente des Mittelalters. Außerdem war der „Fest-Gedanke“, der sich in Labans Bewegungschor-Idee wiederfand, auch für die Nationalsozialisten wesentlich. Wie letztendlich die Umsetzung dieses Gedankens auszusehen hatte, unterschied sich dann aber doch — wie es später im Bewegungschor des „Weihespiels“ zum Vorprogramm der Olympischen Spiele 1936 klar wurde.

Im Bewegungschor der 1920er Jahre war die Gemeinschaft genauso wichtig wie das Individuum. Martin Gleisner schrieb, dass es beim Bewegungschor *„nicht mehr auf die Einzelpersonlichkeit ankommt, sondern auf das Mit- und Gegeneinanderspielen der verschiedenen zur Einheit verschmolzenen Gruppen“⁹*. Er schrieb aber gleichzeitig, beim Gruppentanz *„...ist die persönliche Eigenart jedes Menschen berücksichtigt und doch wieder in Beziehung zu den anderen, zu der Allgemeinheit gebracht.“¹⁰*

Diese "persönliche Eigenart" war von den Nationalsozialisten nicht mehr gefragt.

„Individualistische Ansätze galten als „Dekadenzerscheinungen“ einer überholten Epoche“¹¹. Der Übergang war relativ fließend, aber der Schwerpunkt wurde eindeutig auf die Gemeinschaft, „das Volk“, verlagert.

Wer prägt jedoch den Gemeinschaftswillen? Gleisner hatte schon 1928 bemerkt:

„Das vom wirklichen Tanzen getragene Chorwerk gestaltet den Gemeinschaftswillen der Masse, spricht für alle, die gemeinsames Erleben fühlen, ist Vertreter aller...“¹²

Dies war in den 1920er Jahren der Fall, aber ab 1933 wurden die reformerischen Ansätze — die Gemeinschaft, das Naturverbundene, die Freikörperkultur und der „Fest-Gedanke“ — für nationalsozialistische Zwecke neu definiert, teilweise sehr klar abgrenzend und teilweise geschickt verwoben oder verändert. Dazu ein prägnantes Beispiel: Laban meinte, dass man durch die Freude am Tanz neue Kraft schöpft, und die NSDAP taufte ihre Bewegungs- und Kulturabteilung "Kraft durch Freude". Andere Themen, die dem neuen Weltbild nicht entsprachen, wurden abgegrenzt und zensiert — vor allem was nicht als deutsch und arisch definiert wurde.

Müller/Stöckemann schrieben in dem Katalog zu Ausstellung „Jeder Mensch ist ein Tänzer...“, dass viele Tänzer die neuen Richtlinien, die in der Zeit herausgegeben wurden, wie z.B. "Die geistigen Grundlagen für Tanz im Nationalsozialistischem Staat" oder vergleichbare Aufforderungen entweder *„nicht zu Kenntnis genommen oder sie als konsequente und begrüßenswerte Fortführung der Tanzideologie der späten zwanziger Jahre gedeutet“¹³* haben.

Man muss aber auch bedenken, dass es nach dem Börsenkrach von 1929 eine massive Inflation und Arbeitslosigkeit gab, vor allem bei den Tänzern. Die Revuen wurden geschlossen, und es gab keine Tänzerkongresse mehr. Der Höhepunkt des Ausdruckstanzes schien vorbei zu sein, doch es gab Unmengen von Tänzern, die genau diese Blütezeit produziert hatte. 1933 war jeder zweite Tänzer ohne Engagement.¹⁴

Die Nationalsozialisten hatten den „Ausdruckstanz“ zum „deutschen Ausdruckstanz“ umdefiniert und großzügig gefördert — dadurch verbesserten sich die Arbeitschancen für Tänzer. Auf der anderen Seite kontrollierten sie zunehmend die Berufsausübung und die Inhalte. Die Entwicklung zu mehr und mehr Kontrolle mit der "Zuckerbrot und Peitsche"-Methode, mit der sie die Tänzerschaft versuchten, auf ihre Linie zu bekommen, zog sich relativ schleichend über die Jahre 1933 bis 1936.

Laut Müller/Stöckemann haben viele prominente Tänzer *„weniger aus ideologischer Überzeugung, sondern um die vom Staat gebotenen Chancen für die Verbesserung der tänzerischen Situation zu nutzen (...)"*¹⁵ mitgemacht. Dass vor allem die führenden Persönlichkeiten Laban und Wigman sich mit den neuen Machthabern arrangiert hatten, wirkte sich auf den Rest der politisch meist desinteressierten Tänzerschaft *„verhängnisvoll aus“*.¹⁶

In diesem Zusammenhang ist es auch wichtig Form und Inhalt gegenüberzustellen. Gleisner zeichnet klar auf, dass der Chor als choreographische Form einen "geschlossen Willen" zeigen kann. Dieser Wille ist jedoch nur derjenige, der aus der Gemeinschaft derer, die tanzen, herauswächst. Er schrieb:

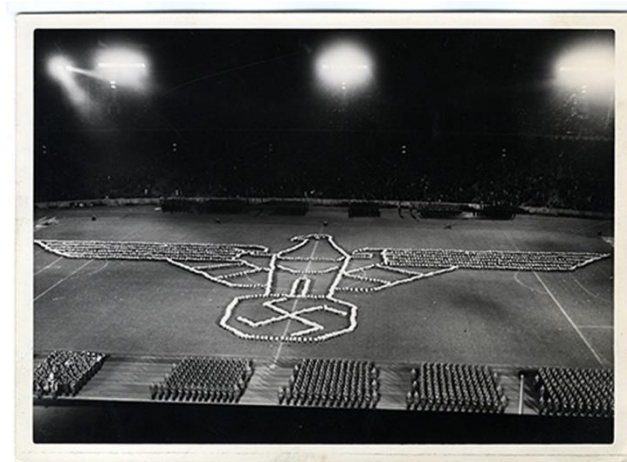
*„Da Innen und Außen, Inhalt und Form bei wahrer Kunst nie zu trennen sind, wird auch der Inhalt des wirklichen Chorwerkes, das ja aus den Bedürfnissen der tanzenden Masse gestaltet ist, immer Ausdruck der Gemeinschaft sein, in deren Feier es lebt.“*¹⁷

Sind Form und Inhalt wirklich nicht voneinander trennbar? Im Generellen würde ich Gleisner zustimmen. Genauso wie Solotanz nie die zwei Seiten einer Beziehung gleichzeitig darstellen könnte, kann ein Bewegungschor nie eine individuelle Auseinandersetzung ohne die Beziehung zu Anderen darstellen. Trotzdem bin ich der Meinung, dass jede Form mit vielen verschiedenen Inhalten gefüllt werden kann.

Zusätzlich stellt sich die Frage: Wer bestimmt die Inhalte? Gleisner meint, dass es die "Bedürfnisse der tanzenden Masse" sind. Dies klingt erst mal sehr basisdemokratisch, und so ist es wahrscheinlich auch gemeint, da sie in den 1920er Jahren viel mit Improvisation und in Kleingruppen experimentiert haben. Aber es setzt voraus, dass der Chorleiter sensibel ist für die Bedürfnisse der Teilnehmer, und auch bereit ist, diese mit einzubeziehen!

Ab 1933 wurde die chorische Idee von den Nationalsozialisten propagiert, zu deren Zwecken manipuliert und mit veränderter Betonung weiterentwickelt — in Massenspektakeln die unter dem Namen "Thingspiel" liefen. Sie wurden von den Nationalsozialisten gesponsert und von der SA und SS überwacht.

Klaus Toepfer beschrieb die „Thingspiele“ als multimediale Massenveranstaltungen der Nationalsozialisten, in denen es verschiedenen Chöre gab: sprechende, singende und bewegende, sowie viele neuen Effekte. Aufgeführt wurden: *„eine mystische Figur eines Führers, gigantische Embleme (Adler oder Hakenkreuz), Fackeln, offener Feuer, Verfolgerspots, Flaggen und Trommeln, Lautsprecher, dramatische Uniforme, die kontinuierliche Bewegung von unzähligen Körpern über enormen Raum und plötzliche Momente von ehrfürchtiger Stille. Die individuellen körperlichen Bewegungen waren einfach (Marschier-Schritt, Salut), synchronisiert und unisono, aber nichtsdestotrotz waren sie in der Lage komplexe Muster, wie ein riesiges wirbelndes Hakenkreuz, zu produzieren...“*¹⁸



THEATER WISSEN SAMMLUNG
 © Theaterwissenschaftliche Sammlung, Universität zu Köln
 info-tws@uni-koeln.de

„Das neue Deutschland“ – letztes Bild des Festspiels „Berlin in sieben Jahrhunderten deutscher Geschichte“, 1937 von Hanns Niedecken-Gebhard inszeniert.

Hier unterschied sich keiner vom Anderen – die Tänzer waren beliebig austauschbar. Das Individuum wurde in die Gemeinschaft eingegliedert, und jegliche Differenzierung vermieden. Die Bedürfnisse der tanzenden Masse wurden vom Propagandaministerium definiert und vorgeschrieben. Experimentelles und Improvisatorisches war nicht mehr erwünscht. Die Nationalsozialisten gaben der gesamten Form des Bewegungschors neue Inhalte – die sich wiederum anderer choreographischer Mitteln bedienten, und eine andere Ästhetik ausdrückten.

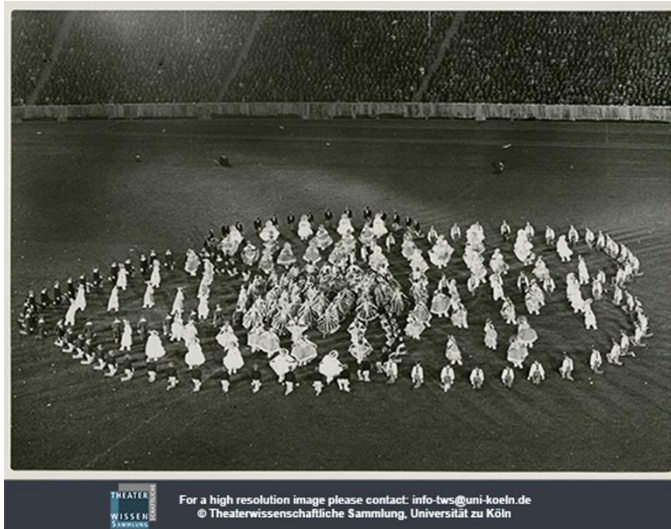
Wenn ich anhand der mir zur Verfügung stehenden Abbildungen eine Stilanalyse der nationalsozialistischen Bewegungschöre im Vergleich zu den der 1920er Jahre skizziere, dann fällt folgendes auf:

- Vertikalität, statt Schrägen
- aufwärts-strebende Bewegungen, statt tiefe oder erdverbundene Bewegungen
- geordnete Gruppen (oder nur eine Gruppe) genau im Raum platziert, statt etwas chaotisch-aussehende Gruppen unterschiedlich im Raum verteilt.



THEATER WISSEN SAMMLUNG
 For a high resolution image please contact: info-tws@uni-koeln.de
 © Theaterwissenschaftliche Sammlung, Universität zu Köln

Szene aus dem Festspiel „Berlin in sieben Jahrhunderten deutscher Geschichte“, 1937 im Berliner Olympiastadion.



Szene aus dem Festspiel „Berlin in sieben Jahrhunderten deutscher Geschichte“, 1937 im Berliner Olympiastadion.

Labans Bewegungschor unter den Nationalsozialisten

Laban hatte schon 1929 für den 150. Geburtstag des Mannheimer Nationaltheaters einen großen Bewegungschor mit 500 Tänzern und im selben Jahr einen noch größeren mit 1000 Tänzern in Wien produziert. Für das Olympische Vorprogramm im Juni 1936 sollte er einen Bewegungschor mit tausenden von Laientänzern vorbereiten. Hier hätte Laban seine ins Leben gerufene Idee des Bewegungschors vor einer internationalen Weltöffentlichkeit präsentieren können.

Dieses bewegungschorische Werk nannte er "Weihespiel" mit dem Titel: "Vom Tauwind und der neuen Freude". Der Bewegungschor war ein Teil eines Programms zur Einweihung der "Dietrich-Eckart Bühne" (jetzige Waldbühne). Laban kreierte das Werk, und Albrecht Knust hat es in der „Kinetographie Laban“ notiert. Laban hatte sehr viel von der Ausarbeitung abgegeben. Ein Jahr lang bereiteten in 27 Städten Deutschlands die Chorleiter mit 41 Bewegungschören¹⁹ die verschiedenen Teile zusammen mit den teilnehmenden Laien vor. In einer "Gemeinschaftstanzwoche" in Berlin wurden dann die einzelnen Teile zusammengefügt.

Für die Vorarbeiten in einzelnen Gruppen und auch für die Regie der vier Reigen waren viele Mitstreiter von Laban verantwortlich. Unter ihnen waren Persönlichkeiten wie Hertha Feist, Jutta Klamt und Berthe Trümpy aus Berlin, Lola Rogge aus Hamburg und Dorothee Günther aus München. Die Gesamregie des Werkes unterlag Laban und Fritz Holl.²⁰

Das Stück wurde zu Beethovens 9. Sinfonie choreographiert, eine neue Orchester Partitur wurde von Klaus Langer geschrieben und vom Großen Berliner Rundfunkorchester gespielt²¹. *"Dem Weihespiel waren Sprüche aus "Zarathustra" von Nietzsche vorangestellt"*.²² Die Worte, die von vier Schauspielern vorgetragen wurden, waren folgende:

„O meine Seele, ich lehrte Dich „Heute“ sagen, wie „Einst“ und „Ehemals“ und über alles Hier und Dort Deinen Reigen hinweg tanzen!

– Nur im Tanze weiß ich den höchsten Dingen Gleichnis zu reden.

– Seit es Menschen gibt, hatte der Mensch sich zu wenig gefreut: Das allein, meine Brüder, ist unsere Erbsünde! Und lernen wir uns besser freuen, so verlernen wir am besten Anderen wehe zu tun und uns Wehen auszudenken.

– Nicht woher Ihr kommt, macht Euch Eure Ehre, sondern: Wohin ihr geht! Euer Wille und Euer Fuß, der über Euch selber hinaus will!

*So will ich Mann und Weib: kriegstüchtig den Einen, gebärtüchtig das Andere, beide aber tanztüchtig, mit Kopf und Beinen! Und verloren sei uns der Tag, wo nicht einmal getanzt wurde, und falsch heiße uns jede Wahrheit, bei der es nicht ein Gelächter gab!“*²³

Interessant ist, dass es in drei von fünf Zitaten, die Laban von Nietzsche ausgewählt hat, um das Thema *Tanz* geht; eins dreht sich um das Thema *freuen* und eins um das Thema „...*wohin ihr*

geht“. In keinem kommt das von dem Nationalsozialisten häufig verwendete „Übermensch“-Thema vor.

Die vier chorischen Reigen, die dem Text folgten, sollten „keine Illustration der Texte darstellen, sondern die durch die Überschriften vermittelten Stimmungen der einzelnen Teile wiedergeben“.²⁴ Hier eine Zusammenfassung des Inhalts aus dem Programmheft:

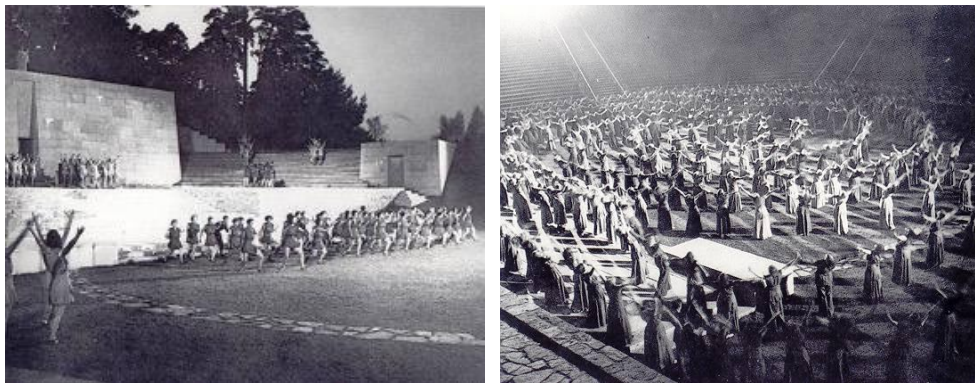
„Gleichsam wie drei Phasen einer geschichtlichen Entwicklung folgen die ersten drei Reigen aufeinander:

Kampf als Sinnbild einer früheren Zeit des Ringens um Lebensraum, einer Epoche des Kriegerischen und ritterlichen Ethos,

Besinnung, die Zeit einer Wanderung nach innen, eines Schauens, das die Urbilder und Quellen des Lebens erblickt und die Kräfte zu neuer Gestaltung gibt,

Freude, Ausdruck einer tätigen Zeit des Aufschwunges durch Arbeit und Fortschritt.

Der vierte (**Weihe**) aber gibt den Zusammenschluss all dieser Kräfte, die ja auch wieder innere Kräfte des Menschen selbst bedeuten, gibt Begeisterung, durch die der Mensch in dem Wunsche nach Vollkommenheit die Harmonie und das Zusammenwirken dieser Kräfte erstrebt.“²⁵



„Vom Tauwind und der neuen Freude“ (Dietrich-Eckart-Bühne). © Theaterwissenschaftliche Sammlung der Universität zu Köln.

Hodgson/Preston-Dunlop schreiben in ihrem Buch über Laban: „(...) es war (...) ein architektonisches und erhebendes Werk“ und „ (...) zelebrierte die menschliche spirituelle Bestrebung“²⁶

Zu der Generalprobe, zu der ca. 20.000 Gäste eingeladen waren²⁷, kam auch Goebbels. Ein Jahr zuvor hat dieser nach einem Besuch des Tanzlagers Rangsdorf in sein Tagebuch geschrieben: „Sehr unterhaltend. Laban macht seine Sache gut.“²⁸

In einer Rezension (mit unbekannter Quelle) über die Generalprobe ist zu lesen:

„(...) Soviel Hingabe, soviel inneres Feuer, soviel gute Leistung hat man wohl kaum jemals bei den Laienspielern der anderen Künste gesehen – und vor allem, dass der Funke der Begeisterung nicht auf der Bühne beschränkt bleibt, sondern überspringt auf alle, die gekommen waren.“²⁹

Nach der Generalprobe des "Weihespiels" schrieb Goebbels in sein Tagebuch:

„Tanzfestspiel Probe: frei nach Nietzsche, eine schlechte, gemachte und erkünstelte Sache. Ich inhibiere vieles. Das ist alles so intellektuell. Ich mag das nicht. Geht in unserem Gewande daher und hat gar nichts mit uns zu tun.“³⁰

Goebbels hat die geplante Aufführung des Bewegungschores „inhibiert“ – sprich verboten. Daher erschien keine Presse zur Aufführung.

Marion Kant schreibt darüber:

„Goebbels Verdikt lässt sich auch heute nicht wirklich erklären. Er änderte seine Meinung; in einem System der Willkür reichte dies für jede Form der Ablehnung aus, Begründungen oder Erklärungen waren nicht notwendig — Laban fiel aus seiner Gnade.“³¹

Karl Toepfer kommt zu der Auffassung, dass sich die Bewegungschöre von Laban in der Form nicht von denen der Nazis unterschieden, da er in derselben Ästhetik agierte, jedoch der Inhalt ein anderer war.³²

Evelyn Dörr kommt zu einer anderen Auffassung:

*„Seine Choreographie, die in ihrem kultischen Inhalt vom „Heilsbringer“ Zarathustra inspiriert war, entsprach dem Denken der Nazis, die mit einer Vorstellung vom „Übermenschen“ ihre „Politik der Tat“ rechtfertigten und durch Mythos zur „neuen Weltanschauung“ erziehen wollten...“*³³ Sie ist der Meinung, dass sich vor allem die choreographische Technik von Laban erheblich von dem der Nazis unterschied. Sie schreibt:

*„Setzt man das laienbewegungschorische Prinzip, das einen „selbständigen Organismus“ für sich selbst verkörpern wollte und als solches (...) auch im bewegungschorischen „Tauwind-Reigen“ choreographiert wurde, ins Verhältnis zur Massenchoreographie des Nationalsozialismus so wird jedoch – ästhetisch gesehen – der himmelweite Unterschied zwischen Labans auf sich selbst gerichteten, auf den „reinen Bewegungsausdruck“ zielenden „Stimmungschoreographie“ und den choreographischem Ansatz der Nazis deutlich.“*³⁴

Sie meint das choreographische Stil-Prinzip der Nazis vor allem das „Sein-Prinzip“, mit „ewig, starre, unveränderliche Formierungen“³⁵ während Laban eher das „Werdens-Prinzip“ verwendet: *die „Transformation der Elemente“ als wandelnde, flutende, expressive auf sich selbst gerichtete Bewegungsströme.“*³⁶

Durch Goebbels Tagebucheintragung kommt für mich klar heraus, dass Laban und seine Mitarbeiter etwas Anderes auf der Bühne inszeniert hatten, als das, was Goebbels erwartet hatte.

Müller/Stöckemann schreiben zu Goebbels' Tagebucheintragung:

*„Goebbels hatte sehr genau durchschaut, dass Labans Tanzphilosophie mit der nationalsozialistischen Weltanschauung nicht in Einklang zu bringen war, obwohl es verbindende Aspekte wie den Gemeinschaftsgedanken gab. Der metaphysische und sozial-religiöse Anspruch Labans, sein Verständnis vom Tanz als Abbild kosmischer Eurythmie und einer alle Menschen umfassenden Tänzergemeinschaft widersprachen aber letztlich der „Blut- und Boden“-Ideologie der Nationalsozialisten.“*³⁷

Schließlich komme ich zu der Auffassung von Gleisner, dass Inhalt und Form sich nicht von einander trennen lassen und es Anzeichen dafür gibt, dass sowohl der Inhalt wie auch die choreographische Form Anstoß für die Nationalsozialisten war. Zusätzlich kann alleine die Anordnung der Szenen — nach dem „Kampf“ kam eine Phase der „Besinnung“, die sich durch die „Freude“ zu einer harmonischen „Weihe“ zusammenfügte — dem NS-Gedanken des Kampfes widersprochen haben. Außerdem war es für die Nazis bestimmt nicht annehmbar, dass jemand wie Laban, der kein NS-Parteimitglied war, so viele Menschen in Bewegung bringen konnte, von denen dann noch der „Funke der Begeisterung“ zu den Zuschauern übersprang.

Heutige Berechtigung von Bewegungschören



Nach der historischen Recherche drängte sich für mich die Frage auf: Ist der Bewegungschor im Kern demokratisch?

Ich meine ja, wenn folgende Voraussetzungen gegeben sind:

1. die Teilnehmer mitmachen, weil sie das Thema anspricht oder vielleicht sogar selbst das Thema auswählen (und nicht, weil sie dazu gezwungen werden)
2. wenn sie bei der Bewegungsfindung einbezogen werden oder sogar zum Teil selbst entscheiden können, welche Bewegungen zum Thema gewählt werden (und nicht alles vorbestimmt wird)
3. und wenn sie die Freiheit haben jederzeit zu entscheiden, ob sie (weiter) mitmachen oder nicht, ohne sonstige Konsequenzen bis hin zu Sanktionen (wie Berufsverbote für Tänzer im Dritten Reich, usw.).

Es gilt heute wachsam zu sein, so dass wir die Mechanismen aufspüren, die damals operierten, damit sie sich nicht wiederholen. Gerade im Bereich Tanz muss sich eine politische Verantwortung durchsetzen. Heute, genau wie damals, sind sich viele Tänzer sehr wenig im Klaren darüber, dass das, was sie bewegen — sei der Tanz noch so abstrakt — auch eine politische Aussage hat.

Die Grundidee des Bewegungschors ist, dass mit vielen Menschen und mit den einfachsten Mitteln — so dass auch ein Laie mittanzen kann — in einem Prozess, in den sich jeder einbringen kann, ein Werk kreiert wird, in dem jeder ein essenzieller Bestandteil der Gruppe ist. Jeder Tänzer im Bewegungschor sollte sich mit dem Werk, in dem er tanzt, identifizieren können. Diese Identifikation wird natürlich sehr unterschiedlich sein. Dabei kommt es auf die Themenstellung an und wie lange die Gruppe zusammenarbeitet. Umgekehrt ist jeder einzelne Tänzer ein essenzieller Teil des Werkes, das auf die jeweils spezielle und einzigartige Zusammensetzung der Tänzer basiert. Die Tänzer sind nicht beliebig austauschbar, und wenn jemand nicht anwesend ist, dann ist seine Abwesenheit zu bemerken.

Der Bewegungschor übt wichtige demokratische Fähigkeiten spielerisch, in Aktion ein, wie:

- das Arbeiten in verschiedenen Gruppierungen
- das Annehmen von verschiedenen Rollen — Führen und Folgen
- das spontane Ausprobieren von Bewegungsideen
- das Diskutieren und Austauschen über den Prozess und
- die Entscheidungsfindung innerhalb der Kleingruppe.

Es gibt ein Grundbedürfnis im Menschen nach Gemeinschaft. Der Bewegungschor kann eine Form bereitstellen den Gemeinschaftswillen in der Gruppe zu entwickeln und auszudrücken. Es ist allerdings schade, dass ein ganzes Tanzgenre durch die Verquickung mit den Nationalsozialisten so in Verruf geraten ist. Matthias Dreyer schreibt dazu, dass in der „*Aufarbeitung der totalitären Gemeinschaftsideologie eine Ablehnung kollektiver Theaterformen, die einer Tabuisierung gleichkommt*“³⁸, entstanden ist. Der Bewegungschor hat bis Anfang der 1990er Jahre in Deutschland kaum mehr existiert.

Bewegungschöre sind heute immer noch recht selten in Deutschland zu finden, vielleicht weil es immer noch Berührungsängste mit diesem Tanzgenre gibt. Durch Vorträge und Showings der Autorin wird langsam dieses Kapitel aufgearbeitet. In den Bewegungschören, die die Autorin in den vergangenen Jahren choreografiert hat, die immer einen großen demokratischen Anteil haben, hatten die Teilnehmer (hauptsächlich Laien-Tänzer) sichtlich Spaß daran, in kurzer Zeit ein Kunstwerk zu kreieren und in einem informellen Rahmen aufzuführen. Es gab einen gewissen Stolz, dass sie nicht nur darin getanzt haben, sondern auch zu der Choreographie beigetragen haben. Somit konnten sie sich auch damit identifizieren. Und alle haben es genossen sich näher kennenzulernen (auch diejenigen, die sich vorher aus anderen Zusammenhängen kannten) – das gemeinschaftsbildende Element wurde sehr wohlwollend aufgenommen.



Fotos: Privatbesitz A. Kennedy, 1. Bewegungschor für GTF, A. Kennedy & A. Weber, 2014; 2. Movement Choir Training Berlin, Okt. 2014

- 1 Rudolf von Laban: Der Laientanz in kultureller und pädagogischer Bedeutung. Nach dem Neuabdruck in Hedwig Müller/Patricia Stöckemann: „... jeder Mensch ist ein Tänzer.“ - Ausdruckstanz in Deutschland zwischen 1900 und 1945. Gießen, 1993, S. 96 - 99, hier S. 98
- 2 Martin Gleisner: Tanz für Alle: Von der Gymnastik zum Gemeinschaftstanz. Leipzig, 1928, S. 132
- 3 Laban, Der Laientanz... in Müller/Stöckemann, S. 96
- 4 Rudolf von Laban: Vom Sinn der Bewegungschöre, in *Die Schönheit*, 1926, Heft 2, S. 91
- 5 Laban, Der Laientanz... in Müller/Stöckemann, S. 97
- 6 Laban, Vom Sinn der Bewegungschöre, S. 84
- 7 Gleisner, op. cit., S. 157
- 8 John Hodgson/Valerie Preston-Dunlop: Rudolf Laban: An Introduction to his work and influence. Plymouth, 1990, S. 128-131
- 9 Gleisner, op. cit., S. 112
- 10 Ebd., 106
- 11 Müller/Stöckemann, op. cit., S. 117
- 12 Gleisner, op. cit., S. 132
- 13 Müller/Stöckemann, op. cit., S. 152
- 14 Ebd., S. 115
- 15 Ebd.
- 16 Ebd., S. 115-116
- 17 Gleisner, op. cit., S. 158
- 18 Karl Toepfer: Empire of Ecstasy. Nudity and Movement in German Body Culture, 1910-1935. Oakland, California, 1997, S. 319 – Übersetzung aus dem Englischen von Antja Kennedy
- 19 Evelyn Dörr: Rudolf Laban: Das choreographische Theater. Norderstedt, 2004, S. 448
- 20 Ebd., S. 451-2
- 21 Hodgson/Preston-Dunlop, op. cit., S. 164
- 22 Müller/Stöckemann, op. cit., S. 164
- 23 „Wir tanzen“. Programmheft, hg. v. Reichsbund für Gemeinschaftstanz in der Reichstheaterkammer. Berlin, 1936, S. 12 (Deutsches Tanzarchiv Köln)
- 24 Müller/Stöckemann, op. cit., S. 164
- 25 „Wir tanzen“, S. 15
- 26 Hodgson/Preston-Dunlop, op. cit., S. 130
- 27 Dörr: op. cit., S. 458
- 28 Ralf Georg Reuth (Hg.): Joseph Goebbels Tagebücher 1924-1945. München, 1992, S. 879
- 29 Dörr: op. cit., S. 458
- 30 Zit. nach Valerie Preston-Dunlop: Rudolf von Laban und das Dritte Reich, in *tanzdrama*, Köln 1988, H. 5, S. 12
- 31 Lilian Karina/Marion Kant: Tanz unterm Hakenkreuz - Eine Dokumentation. Berlin, 1996, S. 167
- 32 Toepfer, op. cit., S. 319-320
- 33 Dörr: op. cit., S. 463
- 34 Dörr: op. cit., S. 464
- 35 Dörr: op. cit., S. 466
- 36 Ebd.
- 37 Müller/Stöckemann, op. cit., S. 166-167
- 38 Matthias Dreyer, Der unmögliche Chor – Gemeinschaft als désœuvrement in Theater und Tanz; in J. Bodenbug, K. Grabbe, N. Haitzinger (Hg.): CHOR-FIGUREN – Transdisziplinäre Beiträge, Freiburg i. Br., 2016.