

„... die Moderne will aber ekstatischen Seelenausdruck“

Die Tanzgastspiele der Vereinigung für junge Kunst

Gloria Köpnick

„Seit den Tagen der [Isadora] Duncan, die als erste versuchte, den Bühnentanz von der Konvention des Balletts zu befreien, seit den Bemühungen Rudolf von Labans um den absoluten Tanz und dem Einbruch des Jazz in die abendländische Tänzerwelt ist der Tanz in den Mittelpunkt leidenschaftlicher Erörterungen gerückt“, – hatte Ernst Beyersdorff, der 1922 die Vereinigung für junge Kunst in Oldenburg gegründet hatte, den Wert des modernen Tanzes beschrieben: „An geistiger Bedeutung steht er heute neben der Musik und den anderen Künsten.“¹ Als Avantgarde-Vereinigung zur Förderung von Gegenwartskunst bildete die Vereinigung in knapp mehr als zehn Jahren mit einem vielseitigen Kulturprogramm aus Ausstellungen, Lesungen und Vorträgen, Tanzveranstaltungen und Konzerten den gesellschaftlichen Mittelpunkt der Avantgarde in Oldenburg. Für die zwischen 1924 und 1932 realisierten Tanzgastspiele reisten die bedeutendsten Vertreterinnen und Vertreter des deutschen Ausdruckstanzes nach Oldenburg.

Als zumeist verlässlicher Veranstaltungspartner diente der Vereinigung das Oldenburger Landestheater. Wie die republikanische Gründung des Landesmuseums war das royale Hoftheater 1919, mit der Absetzung der Großherzöge, zum Landestheater geworden.² Insbesondere im Bereich der Tanzgastspiele arbeitete Ernst Beyersdorff (1885–1952)³ eng mit den verschiedenen Intendanten des Landestheaters zusammen – nicht zuletzt, da die Vereinigung keine eigenen Veranstaltungsräumlichkeiten besaß und somit vor allem eine geeignete Bühne gefunden werden musste. Zwischen 1924 und 1927 verhandelte Beyersdorff mit dem Intendanten Richard Gsell die Kooperationsprojekte. Mit dem Versprechen, „Führung mit dem Zeitgeist“ zu halten, hatte dieser den aufrührerischen Renato Mordo abgelöst.⁴ 1927 übernahm Hellmuth Götze, der 1932 schließlich vom „systemtreuen“ Rolf Roennecke ersetzt wurde, die Intendanz des Landestheaters.

Januar 1924 – Ursula Falke

Am 6. Januar 1924 eröffnete die Hamburger Tänzerin Ursula Falke (1896-1981) die Serie der Tanzgastspiele der Vereinigung für junge Kunst im Oldenburger Landestheater. Bekannt wurde sie mit ihrer Schwester Gertrud Falke (1891-1984), mit der sie mehrere Jahre als Duo auftrat, bevor die gemeinsamen Tanzjahre durch die Gründung eigener Familien beendet wurden und Ursula Falke in Oldenburg ein Sologastspiel gab.⁵

Beyersdorff hatte zunächst versucht, einen Termin für Dezember 1923 zu vereinbaren, der jedoch mehrfach verschoben werden musste: „Theater 16.12. infolge Intriguen der musik. Leitung des Theaters nicht verfügbar“, wie es in einem Briefentwurf vom 3. Dezember 1923 an Ursula Falke hieß. Beyersdorff bezieht sich hiermit auf das Ende der Ära von Renato Mordo am Landestheater.⁶ Mordo galt als reformerischer Geist und provozierte mit seinen Äußerungen die konservativ-reaktionären Kräfte des Oldenburger Theaters: „Ein Theater, das nicht den Mut hat Anstoß zu erregen, verdient nicht gefördert zu

werden.“⁷ Im Anschluss an die Querelen des Landestheaters, die schließlich zur Absetzung Mordos führten, konnte ein Gastspieltermin im Januar des folgenden Jahres fixiert werden. Beyersdorff – fachkundiger Organisator, gut vernetzter Veranstalter und sprachgewandter Pressereferent in einem – hatte das Gastspiel mehrfach in der regionalen Presse angekündigt und in einer immer dichter werdenden Abfolge Meldungen in den *Oldenburger Nachrichten* und der *Oldenburgischen Landeszeitung* platziert. In der letzten Ausgabe des Jahres erschien eine erste inhaltliche Ankündigung, die die Besucher der „Tanzdichtungen“ Ursula Falkes auf das zu Erwartende einstimmen sollte und in der es hieß, die Hamburger Tänzerin sei „neben Mary Wigman heute die eigenartigste und bedeutendste Vertreterin des reinen Ausdruckstanzes.“⁸ Ferner gab der nicht genannte Autor, bei dem es sich vermutlich um Beyersdorff selbst handelte, Beispiele für die herausragende Qualität der zu erwartenden Darbietung: „Ihre Tanzform wächst aus dem Geist der Musik hervor und ergibt sich aus einer beispiellosen Fähigkeit, Gefühltes und Geträumtes in die Linien- und Körpersprache umzusetzen. Ihre Kunst hat Parallelen in der Musik der Gegenwart wie in der bildenden Kunst (Lehmbruck)“, konstatierte Beyersdorff und schwärmte: „in ihrer vollkommenen Gleichung von Körperlichem und Seelischem“ bedeute ihr Tanz „letzte Vollendung.“

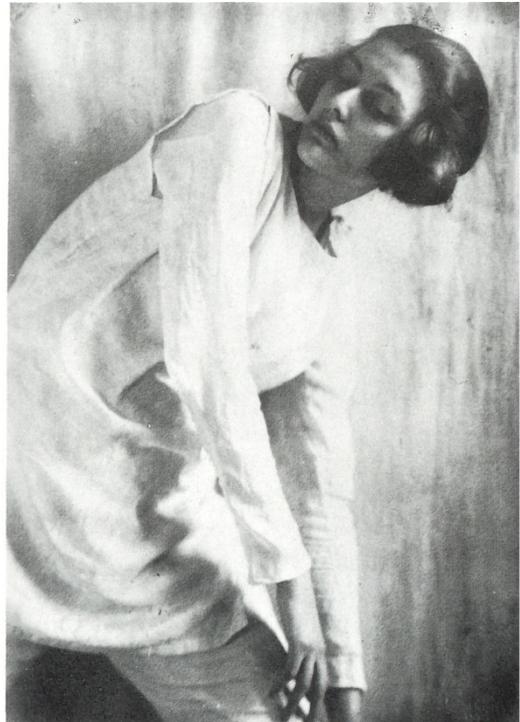


Abb. 1: Ursula Falke, um 1925, aus: „Flugkraft in goldene Ferne...“ – Bühnentanz in Hamburg seit 1900, Hamburg 1989, S. 25

Das zweiteilige Programm der Sonntagsmatinee im vollbesetzten Landestheater bot einen Querschnitt durch die Tänze von Ursula Falke. Begleitet von Hermann Heyer am Piano, der am Vorabend einen modernen Klavierabend in Oldenburg gegeben hatte, erntete sie in der Besprechung von Konrad Bartsch in den *Oldenburger Nachrichten* vom 7. Januar für die Darbietung von Debussys „Hirtenknaben“ jedoch wenig Lob, da sie seiner Ansicht nach „jede Charakterzeichnung schuldig“ blieb.⁹ Auch das „Presto des Misterioso“ von Alexander Skrjabin wurde von ihm als „schwach bewegte Plastik“ empfunden. In „feierlicher Unvergänglichkeit wie unter wogenden Wassern“ lobte Bartsch hingegen ihre Interpretation von Debussys „versunkener Kathedrale“, denn – wie auch ihr Tanz zu Debussys „Nachtlager in Granada“ – „das war gute Kunst“. Einem Menuett desselben Komponisten folgten im zweiten Teil der Matinee Stücke von Chopin, Mozart sowie eine Gavotte von Gluck, die einen „reineren musikalischen Tanzgenuß“ boten. In einer Kritik vom selben Tag verglich Jakob Stöcker, leitender Redakteur der *Oldenburgischen Landeszeitung*, Ursula Falke, deren Tanzstil ihm zwar im Gegensatz zu dem von Laban proklamierten Aufbruch weniger modern erschien, mit der „Morbidezza prärafaelitischer Figuren“ und den grazilen Körper der Tänzerin – jedoch ohne die bewusste Implikation einer bildplastischen Idee – mit den „erdig-gotischen Linien“ eines Lehmbruck oder Minne.¹⁰ Als „wundervolle Tanzarabesken“ von „ergreifender Herrlichkeit“ beschrieb Stöcker die Darbietung Ursula Falkes bei ihrem Tanzgastspiel in Oldenburg.

Für den Auftakt der Reihe der Tanzgastspiele hatte Beyersdorff mit Ursula Falke eine Tänzerin ausgewählt, die zwar die vergeistigte Kraft des neuen Tanzes verkörperte, sich aber noch nicht in den ausdrucksstärkeren ‚Extremen‘ ihrer Kolleginnen Gert, Wigman oder Palucca bewegte. Ursula Falke bot den idealen, gemäßigten Auftakt für die Tanzgastspiele der Vereinigung für junge Kunst. Das Oldenburger Publikum indes konnte sich auf weitere Höhepunkte freuen: Am 2. April 1924 war Rudolf von Labans Tanzbühne aus Hamburg mit einem von Landestheater veranstalteten Auftritt in Oldenburg zu Gast. Auch der Tanzabend der Oldenburgerin Marion Herrmann am 23. Juni 1924 wurde vom Landestheater ausgerichtet.

November 1924 – Valeska Gert



Abb. 2: Valeska Gert, „Canaille“, Foto: Lili Baruch, aus: Valeska Gert. Tanzfotografien, hg. v. Hedwig Müller, Köln 2013, S. 11

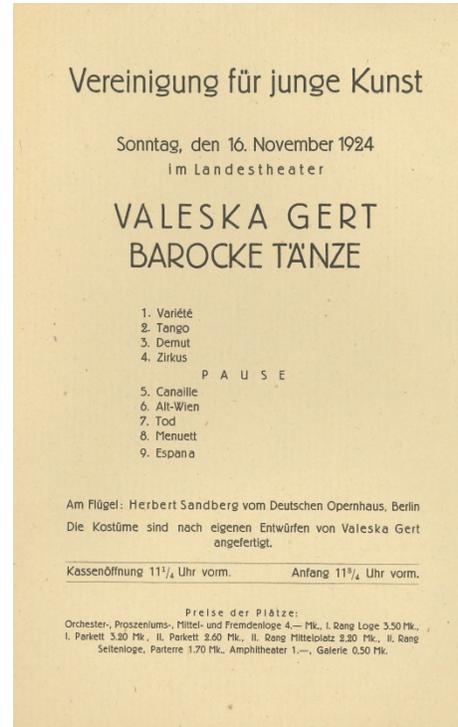
Am 8. Juli 1924 veröffentlichte der Berliner Schriftsteller, Dichter und Verleger Alfred Richard Meyer (alias *Munkepunkte*) einen Beitrag in der *Oldenburgischen Landeszeitung* und bemerkte: „wie man einmal im Jahr eine Verjüngungskur durchmacht oder zum Zahnarzt geht (...), so sollte man auch einmal zu der Valeska Gert“ gehen, die längst über sich hinausgewachsen ist „über die Grotteske ins Visionäre, Dämonische, Verruchte, Böse.“¹¹ Diese Kritik regte Beyersdorff vermutlich dazu an, die Tänzerin Valeska Gert (i.e. Gertrud Valesca Samosch; 1892-1978), die auch schon mit Siddy Riha, der Lebensgefährtin von Erich Heckel, auf der Bühne gestanden hatte, für eine Aufführung in Oldenburg zu gewinnen. Jakob Stöcker vermittelte Beyersdorff daraufhin den Kontakt und empfahl ihm, um die Gage von 800 Mark zu verringern, „der Dame die Idealität der Bestrebungen der Vereinigung für junge Kunst unter die Nase [zu] reiben und ihr im übrigen an[zu]deuten, dass es sie doch reizen müsse, eine Stadt zu erobern, in der sie noch nicht gewesen (...)

sei.“¹² Dementsprechend verabredete Beyersdorff mit Valeska Gert – die in diesen Jahren ihren Karrierehöhepunkt feierte – eine Matinee für den 16. November 1924. Das Plakat der Veranstaltung bereitete Adolf Niesmann (1899–1990) in Zusammenarbeit mit der Stallingschen Verlagsbuchhandlung vor. Der aus Nordenham stammende Künstler war zu Beginn der 1920er Jahre von Renato Mordo ermutigt worden, als Bühnenbildner ans Theater zu gehen und bildete mit seinem Engagement für die Vereinigung für junge Kunst sowie seiner Arbeit im Theater eine personelle Verbindung zwischen beiden Institutionen.

Bei ihrem Gastspiel am 16. November 1924 wurde Valeska Gert von Herbert Sandberg vom Deutschen

Opernhaus (Berlin) am Flügel begleitet, die Kostüme waren nach eigenen Entwürfen angefertigt worden. Ihr Programm „Barocke Tänze“ gliederte sich in zwei Teile: Die erste Programmhälfte setzte sich aus den Tänzen „Variété“, „Tango“, „Zirkus“ und „Demut“ zusammen.

Nach der Pause folgte die „Canaille“, ein Tanz, an den sich Valeska Gert in ihrer Autobiografie „Mein Weg“ erinnert: „All diese Tänze waren nie improvisiert. Jede einzelne Bewegung war festgelegt. Dadurch aber, daß ich die ‚Kanaille‘ einmal aus Einsamkeit, das andere Mal aus Leichtsinn, einmal aus Verdorbenheit, ein andermal aus Keuschheit tanzte, die Tänze also jedesmal von neuem erlebe, verschiebt sich der Ausdruck und die Schritte scheinen improvisiert.“¹³ Die Tänze „Alt-Wien“, „Tod“, „Menuett“ und „España“ präsentierte sie ebenfalls in der zweiten Aufführungshälfte. Valeska Gert, die als Stellvertreterin eines sozialkritischen Tanzes gilt, bot ihrem Publikum „keine absolute Tanzkunst wie die Wigman, sondern Tanz als Ausdruck und Darstellung, als Spiegelung der Zeit und ihrer Erscheinungen“, wie es in einer der kurzen Veranstaltungsankündigungen in der regionalen Presse hieß. Als „Urgestalt des Weibes mit allen Möglichkeiten“, deren tänzerische Ausdruckskraft den „Raum eines Theaters bis in die obersten Sitzreihen“ bezwang, beschrieb Jakob Stöcker die Darbietung von Valeska Gert in Oldenburg.¹⁴



Ein größerer wirtschaftlicher Erfolg war der Abend nicht. In einem Schreiben an Ernst Beyersdorff kommentierte Theaterintendant Richard Gsell die mäßigen Besucherzahlen des Abends: In den letzten Jahren habe es in Oldenburg zu viele Tanzgastspiele gegeben, auf die sich das kleine Kontingent der Kunstinteressenten auf die Dauer nicht einstellen können.

Abb. 3: Programmzettel des Auftritts von Valeska Gert in Oldenburg, Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte Oldenburg, Archiv Vereinigung für junge Kunst

Januar 1925 – Hardjodiringgo. Wayangspiel und Javatanz

Am 17. Januar 1925 veranstaltete die Vereinigung für junge Kunst ein Tanzgastspiel im Oldenburger Schlosssaal mit dem aus Java stammenden Tänzer Hardjodiringgo. Die Organisation für diesen Abend übernahm der Oldenburger Jurist, Verleger und Kunstsammler Martin Venzky (1891–1933), der kurz zuvor auch die Ausstellung „Asiatische Kunst aus Oldenburger und Amsterdamer Privatbesitz“ (14.–28. Dezember 1924, verl. bis 4. Januar 1925) im Oldenburger Schloss initiiert hatte. Einige Schattenspielfiguren, die der Tänzer für seinen Auftritt benötigte, waren zunächst in der Ausstellung zu sehen gewesen.

Die Einführung in den Abend übernahm der Kunsthistoriker Karl With (1891–1980), der bereits 1920 ein

Buch über javanische Kunst veröffentlicht hatte. Der aus Bremerhaven stammende Experte für asiatische Kunst, dessen Werden und Wirken eng mit dem Folkwang Museum in Hagen verbunden ist, war den Vereinigungsmitgliedern bereits von einem Lichtbildvortrag über buddhistische Plastik, den dieser am 5. Dezember 1922 im Oldenburger Realgymnasium gehalten hatte, bekannt.

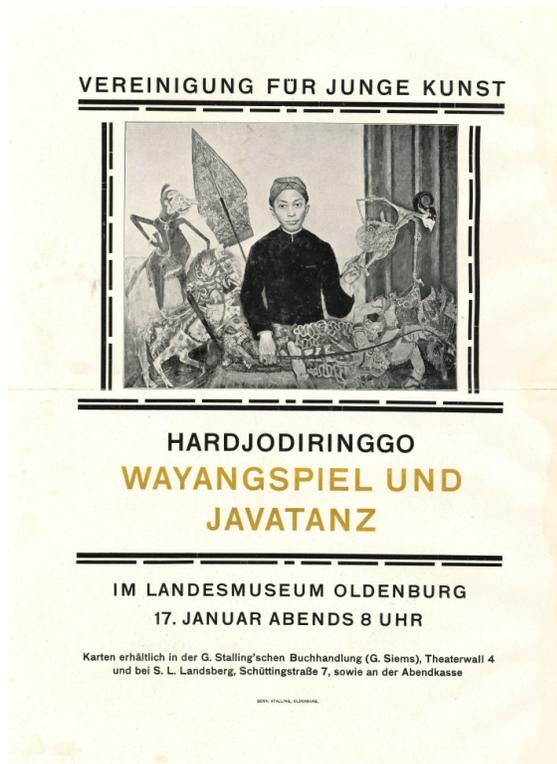


Abb. 4: Plakat zum Auftritt von Hardjodiringgo bei der Vereinigung für junge Kunst, Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte Oldenburg, Archiv Vereinigung für junge Kunst

Dass der auftretende Künstler ‚fürstlichen Geblüts‘ war, scheint in dem noch jungen Freistaat Oldenburg niemanden gestört zu haben: „Das Herrschaftsgebiet des Vaters des Prinzen Hardjo umfaßt einen javanischen Distrikt, der den Flächeninhalt des Oldenburger Landes um vieles übertrifft. Tanzkunst und die Kunst des Wayang-Spiels gehören zur höfischen Erziehung Javas.“¹⁵ Bereits der Vorverkauf zur Veranstaltung war von überregionalem Interesse geprägt: „Das Museum für Kunstgewerbe und Handel, das Fockemuseum und die Kunstgewerbeschule in Bremen entsenden Vertreter zur Vorführung, ebenso das Ethnographische Museum in Hamburg. Der in Oldenburg besonders gut bekannte Leiter des Museums für Kunst und Gewerbe in Hamburg, Professor Max Sauerlandt, hat ebenfalls sein Erscheinen zugesagt. Desgleichen verschiedene Mitglieder des Lehrkörpers der Universität Kiel.“¹⁶

Max Sauerlandt berichtete über seine Reise nach Oldenburg: „Von einem Oldenburger Sammler moderner deutscher Gemälde und ostasiatischer Plastik, Herrn Dr. Ventzky (sic!), durch dessen Initiative das Kunstleben in Oldenburg während der letzten Jahre

ganz neue Anregungen erfahren hat, war ich aufgefordert, der Vorführung javanischer Tänze und des altjavanischen Schattenspiels durch einen von ihm aus Holland verschriebenen javanischen ‚Prinzen‘ beizuwohnen. Scheinbar handelt es sich hierbei um abgelegene Dinge: in Wahrheit um künstlerische Vorführungen, die wohl geeignet sind, dem Europäer die Augen über die ganz eigenen Grundlagen und Voraussetzungen ostasiatischer Kunst zu öffnen. (...) Eine gewählte Gesellschaft künstlerisch interessierter Menschen fand sich am 17.1. in Oldenburg zusammen.“¹⁷ Für die Vermittlung dieser fremden (Tanz-)Kultur wurden vor dem Veranstaltungsabend verschiedene einführende Texte in den regionalen Zeitungen veröffentlicht.¹⁸ Die *Dramaturgischen Blätter* des Oldenburger Landestheaters druckten den Aufsatz „Indische Tempeltänze“ des Hamburger Theaterdirektors und -wissenschaftlers Carl Hagemann.¹⁹ Nicht zuletzt erhoffte sich die gastgebende Vereinigung für junge Kunst „einen besonders verlockenden Vergleich“ mit den „zahlreichen Tanzveranstaltungen, die moderne Tänzerinnen in Oldenburg in letzter Zeit vorgeführt haben.“²⁰ Dieses Konzept hatte Erfolg, denn unter den Voranmeldungen für die Veranstaltung befanden sich auch „eine Anzahl Schüler der Tanzschule Laban, Hamburg, und die Schülerinnen der hiesigen Tanzschule Marion Herrmann.“²¹

Zur Veranstaltung erschien eine vierseitige, typographisch schlicht-elegant gestaltete Informationsbroschüre mit dem Programm des Abends und beschreibenden Texten. Die Vorführung gliederte sich demnach in zwei Abschnitte: zunächst das „Wayangspiel Mintaraga“ – der eigentliche Schattentanz vor dem Wayang-Schirm, der eine mythologische Geschichte um die hinduistischen Götter Indra und Shiva darstellte. Der Erzähler dieser Geschichte vereinte damit in sich die Rollen von „Philosoph, Dichter, Komponist, Improvisator, Regisseur, Sprecher, Sänger, Kapellmeister, Tanzmeister und Bühneninspektor.“²² Der zweite Teil des Abends beinhaltete die vier javanischen Tänze „Devi“ (ruhiger Tanz einer Prinzessin), „Kelono“ (leidenschaftlich-bewegter Tanz eines eitlen Prinzen), „Rawana“ (Tanz eines Dämonenkönigs) und eine Parodie auf den „Kelono“-Tanz.

Es „bedarf schon einer starken Einfühlungsgabe für den Abendländer, wenn er innerlich mitgehen soll“, räsionierte der Kritiker der *Oldenburgischen Landeszeitung*, doch das umfangreiche Programmheft, eine „mit viel Liebe hergerichtete und beiderseits durch Kakteen bzw. Statuen östlicher Herkunft“ dekorierte Bühne sowie das „erlesene Publikum“ wurden lobend anerkannt.²³ Durch die Geschicklichkeit des Schattenspielers und Tänzers folgten die rund 300 Besucher „mit großem Interesse den märchenhaften Leistungen des Menschen einer fremden Welt“, so dass der Abend eine irritierend-faszinierende Wirkung hatte.²⁴ Die javanischen Tanzvorführungen gaben den Oldenburgern den Eindruck einer fremden Kultur und Religion, die sich wie ein Antipode zum oldenburgischen Alltagsleben der frühen Weimarer Republik verhalten haben muss. Erst sieben Jahre später, am 2. Februar 1932, veranstaltete das Landestheater einen vergleichbar exotischen Abend mit der Hindu-Tanzgruppe Uday Shan-Kar und Simkie.

Februar 1925 – Hilde Schewior

Bereits im Oktober 1924 hatte Beyersdorff die Vereinbarungen mit dem Landestheater zu den Gastspielen von Valeska Gert, dem javanischen Tänzer und Hilde Schewior fixiert. Es blieb bei dem Arrangement, dass der Verein die Tanzveranstaltungen organisierte und das Theater die Räumlichkeiten zur Verfügung stellte. Beyersdorff sorgte sich allerdings nach dem Gastspiel von Valeska Gert, dass ein Auftritt Hilde Schewiors zu wenig Publikumsinteresse wecken könnte, woraufhin er das Gastspiel beim Intendanten Richard Gsell am Landestheater absagte. Dieser lehnte das Zurücktreten Beyersdorffs ab, da das Landestheater die Kosten nicht alleine tragen und er Schewior nicht absagen wollte. Beyersdorff und Gsell vereinbarten vorläufig, dass das Honorar der Tänzerin von den Eintrittseinnahmen bezahlt, der Gewinn geteilt werden und die Vereinigungsmitglieder eine Ermäßigung erhalten sollten.

Nach Ankündigungen in der regionalen Presse druckte die *Oldenburgische Landeszeitung* am Tag vor dem Auftritt Luigia Gagliards Portrait von Hilde Schewior ab, das zuerst im Musiker-Jahrbuch 1924 erschienen war: Schewior „ist am stärksten da, wo die Ausdrucksmöglichkeiten einzig und allein ihr vorbehalten bleiben: wenn sie Menschen darstellt“, urteilte Gagliard.²⁵ Diese gerieten der Tänzerin nicht als Karikatur – wie zuweilen bei Valeska Gert – sondern sind „Menschentum im Extrakt.“ Zugleich wurden einzelne Tänze beschrieben – zum „Dieb“, ein Tanz, den sie auch in Oldenburg aufführte, hieß es beispielsweise: „Ein bleiches, versteinertes Angstgesicht, über das plötzlich eine armselige Freude rinnt, eine Sehnsucht nach Hübschem, nach Sattsein, diese stumpfe Seele findet einen ganz leisen Hauch von Beschwingtheit.“ – Mit

diesen Worten wurde der Besucher auf das Gastspiel eingestimmt, das am Montagabend, den 16. Februar 1925, im Landestheater stattfand.

Schewiors Darbietung der „Sommerwolke“ hatte Gagliard besonders hervorgehoben: Die Tänzerin „erfaßt ‚Wolke‘, ist Wolke und zieht, träge, verschlafen und sinnlos, lieblich schwellend über den Sommerhimmel der Bühne.“²⁶ Über das Tanzsolo „Dieb“ schrieb Alfred Jürgens: „Dieser Tanz, der an die Nerven packen könnte, wenn ihn nicht kleine humoristische Lichter durchhuschen würden, ist eine von Schewiors ausgereiftesten Leistungen; er ist besonders mimisch vollendet. Schon durch diesen Tanz geht ein stiller Humor – die kümmerliche, diebische Freude des Erreichens von Schönem, von sonst Unerreichbarem –, in viel stärkerem Maße können wir lachen, befreit herzhaft lachen bei den erotischen Grotesken ‚Don Juan‘ und ‚Ländler‘.“²⁷ Das Presse-Echo war gemischt, doch in der Kritik von Jakob Stöcker traf es zunächst die Bemühungen der Vereinigung selbst, die in Oldenburg nicht auf das gewünschte Publikumsinteresse gestoßen seien: Weil sie die ‚junge‘ Kunst fördere, erleide die Vereinigung für junge Kunst „ein finanzielles Debacle nach dem anderen und sogar, wenn sie sich einmal mit dem Theater zu gemeinsamer Veranstaltung verbindet, reißt sie dieses in den horror vacui hinein den sie nun einmal um sich verbreitet. Die Vereinigung wird sich mählich an den Gedanken gewöhnen müssen, daß dies Oldenburger Jahrhundert ihrem Ideal nicht reif ist (...).“²⁸



Abb. 5: Hilde Schewior, um 1925, aus: Tanzdrama, Heft 5, 1999, S. 20

Ernst Beyersdorff gelang es jedoch, den Kritiker zum vergleichenden Sehen anzuregen. Auch wenn Schewior durch „fabelhafte Lebensbeobachtungen“ glänzte, resümierte Stöcker: Valeska Gert sei in Allem in „tiefere Bezirke“ vorgestoßen als Hilde Schewior, der „etwas artistisch-kunstgewerbliches“ anhafte, während Valeska Gert „ein Dämon“ sei. Schließlich kritisierte Stöcker auch noch den Pianisten und empfahl diesen auszutauschen, da er die Tänzerin so sehr hemmte, „daß sie von der Bühne herunter sein Tempo befeuern mußte. Der Abend litt darunter.“²⁹ Diesen Eindruck teilte der Rezensent der *Oldenburger Nachrichten* offenbar nicht, doch auch er beschrieb den Auftritt kritisch: „Aber die Mittel mit denen sie ihre Kunst mitteilt, bestanden nur aus Mimik, schauspielerischer Gebärde und Kostüm und nur zum geringsten Teil aus Musik und Tanz.“³⁰ – Eine Bemerkung die recht treffend erscheint, betrachtet man den weiteren Werdegang Hilde Schewiors, die vor allem als Schauspielerin Erfolge erzielte und als Ausdruckstänzerin nahezu in Vergessenheit geraten ist.

November 1925 – Mary Wigman

Ernst Beyersdorff, der sich seit 1924 um ein Gastspiel der Laban-Schülerin Mary Wigman (i.e. Marie Wiegmann, 1886–1973) bemühte, nahm hierfür erneut im März 1925 Kontakt mit dem Intendanten des Landestheaters auf. Dieser war von Beyersdorffs Idee begeistert und bestätigte, dass der Abend einen „Höhepunkt der kommenden Saison bedeuten“ würde.³¹ Als Termin der Aufführung wurde der 27.

November 1925 vereinbart. Der didaktische Aspekt, zwischen dem bisher Gesehenen und dem Neuen zu vermitteln, kam auch bei dieser Veranstaltung nicht zu kurz: „Während die von früheren Abenden hier bekannten Tänzerinnen noch eine pantomimisch oder musikalisch gebundene Form des Tanzes zeigten, ist die Befreiung und Verselbständigung des Tanzes zu reiner ausdruckerfüllter Gebärde, zu einer sich selbst genügenden Sprache der plastisch-rhythmisch bewegten Gestalt durch Mary Wigman auf ihren Gipfel geführt worden“, hieß es in einer Ankündigung in der Oldenburger Lokalpresse.³²

„Um es gleich festzustellen“, resümierte Emil Kritzler nach der Veranstaltung: „Das Oldenburger Publikum bestand gestern die Probe vor Mary Wigman. Die Kunst-Opportunisten waren geschlagen: Die große herbe Künstlerin weckte seltenen Beifall.“³³ Das etwa zweistündige Programm war in vier Abschnitte gegliedert und bestand aus den Tänzen „Aus der spanischen Suite III: Polonaise/Allegretto“, „Aus der spanischen Suite I: Cancion/Allegro airoso“, „Visionen, drei Gestalten“ und „Tanzfolge russischer Lieder“.

Einmütig war die Begeisterung für diesen Abend jedoch keineswegs: Am erfolgreichsten hätte Wigmans dreiteiliger Zyklus „Visionen, drei Gestalten“ mit der Vorführung der zeremoniellen, der verhüllten und der



Abb. 6: Mary Wigman, „Verhüllte Gestalt“, Foto: Charlotte Rudolph, aus: Christian Kuhlmann: Charlotte Rudolph. Tanzfotografien 1924–1939, Göttingen 2004, S. 30

spukhaften Gestalt sein können. Die Erstaufführung datiert auf den Oktober 1925, Oldenburg war somit einer der ersten Orte, an denen Wigman den im Sommer entstandenen Zyklus zeigte. Bei diesem Tanz entwickelten die einzigartigen Kostüme eine besondere Wirkung, bei der sich die körperliche Silhouette auflöste und der Tanz einen „eigenartigen, mystischen Charakter“ entfaltete.³⁴ Für die Darbietung der „Zeremoniellen Gestalt“ tanzte Wigman zudem erstmals mit einer Maske. Diese war von Victor Magito, einem jungen Dresdner Bildhauer, der mit einer ihrer Schülerinnen verheiratet war, entworfen worden. Für Emil Kritzler blieben die „Visionen, drei Gestalten“ jedoch ein „unbegreifliches Bild“: „Wenn die erste Vision noch durch Klavier und ganz tonal blieb, verzichteten die beiden folgenden ganz auf bisherige Musik: Tropfende Gong-Schläge, meist auf einer tiefen Tonika, darüber in der Septime der meist anhaltende Ton eines Streichinstruments mit schwingender Luftsäule schufen geisternde Mitternachtsstimmung. Geschüttelte Perlen in hohlklingendem Holz deuteten Kolben-Geräusche an.“³⁵

Der Kritiker der *Oldenburger Nachrichten*, dem die Wigman-Gruppe bei diesem Auftritt fehlte, war vom Soloauftritt der Tänzerin nicht sehr begeistert: „Erst bei den Visionen, drei Gestalten, erlebten wir die Wigman ganz“, doch „leider isoliert“ durch die Maske.³⁶ Hatte Wigman selbst noch voller Emphase geschrieben, dass Tanz Ausdruck gesteigerten Lebensgefühls, Gegenwartsbekenntnis, Erleben des Daseins ohne jeden intellektuellen Umweg sei, so überrascht es, wie der Rezensent die Ausdruckfähigkeit der Tänzerin mit einer spitzen Publikumsbemerkung wiedergibt, nach der Mary Wigman nur bis zum Hals

tanzte:³⁷ „Das Gesicht blieb in Starre, ohne Liebreiz, Jugend, Wärme, ein Hemmnis für seelische Kraftentwicklung.“³⁸ Auch der Kritiker der *Oldenburgischen Landeszeitung* Stöcker stimmte in die Kritik ein und attestierte Mary Wigman „einen Mangel an Sinnen- und Lebensfreude.“³⁹ – Dem tanzgastspielerfahrenen Oldenburger Publikum war die Möglichkeit gegeben worden, eine Hauptvertreterin des modernen Ausdruckstanzes zu sehen und einen Vergleich zu den mimisch-grotesken Auftritten von Valeska Gert und Hilde Schewior zu ziehen. Vielleicht war Mary Wigman, deren Auftritt man sich in Oldenburg zunächst nur als Solotänzerin leisten konnte und auf die man dort schon lange gewartet hatte, ihr Ruf zu sehr vorausgeeilt, so dass die hohen Erwartungen nicht erfüllt werden konnten.

November 1926 – Tatjana Barbakoff



Abb. 7: Adolf Niesmann, Die Tänzerin Josephine Baker, aquarellierte Skizze, aus einem Brief an Ernst Beyersdorff v. 18. Juli 1926, Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte Oldenburg, Archiv Vereinigung für junge Kunst

Im Sommer 1926 fragte Beyersdorff bei der Konzertdirektion Hermann Wolff und Jules Sachs, Berlin, mögliche Tanzgastspiele für die kommende Saison an. Die Wunsch-Tänzerinnen konnten allerdings nicht nach Oldenburg reisen: Anna Pawlowa mit ihrer Truppe war für Oldenburg zu teuer. Das Honorar betrug 8.000 bis 10.000 Mark. Erfolglos erkundigte sich Beyersdorff nach dem „Negerballett von Josephine Baker“ und den „Balletts russes de Serge Diagihlew“ – die aber beide nicht von der Konzertagentur Sachs vertreten wurden. Die Verhandlungen zogen sich in die Länge: Die Anfrage nach einem Auftritt von Josephine Baker erübrigte sich, denn die Tänzerin lebte und arbeitete in Paris. Hier hatte Adolf Niesmann sie im Sommer 1926 tanzen sehen und Beyersdorff von seiner Reise einen Brief mit einer farbigen Skizze – „Ein Gürtel aus Bananenhülsen ist das einzige Kleidungsstück“ – geschickt und „hätte sie am liebsten gleich engagiert.“⁴⁰

Im August 1926 bat Beyersdorff die Konzertdirektion Bernstein in Hannover um die Vermittlung eines Tanzgastspiels von Tatjana Barbakoff (i.e. Cilly Waldmann, geb. Edelberg, 1899–1944), die für den Auftritt, der für den 3. November vereinbart wurde, ein Honorar von 700 Mark verlangte. Durch die Vermittlung Beyersdorffs wurde die Tänzerin von Ladislaus Kopp vom Oldenburger Landestheater begleitet und konnte – durch die „liebenswürdige Gastfreundschaft“ – bei Martin Venzky übernachten. Ihr Programm teilte sich in zwei Abschnitte mit insgesamt zwölf Tänzen. Den ersten Teil bildeten die Stücke „Majestas Asiatica“, „Erde“, „Schatzhüter (China)“, „An heiligen Gewässern (China)“, „Tanz-Motiv“, „Tanz und Gymnastik“. Im zweiten Teil des Abends waren es die Tänze „Ornamentale Studien aus einem gotischen Kirchenfenster“, „Skizze eines chinesischen Schauspielers“, „Tragikomödie aus dem Narrenhaus“, „Bali“, „Zurück zur Natur“ und „Russisches Volkslied (Heimaterde)“.⁴¹ „Zusammengehalten durch den Rhythmus dieser Frau, in ihrem Schreiten und Gleiten, in ihren Kopf- und Armbewegungen wird für uns der Osten zur Wirklichkeit“, beschrieb ein Rezensent begeistert das Tanzgastspiel.⁴²

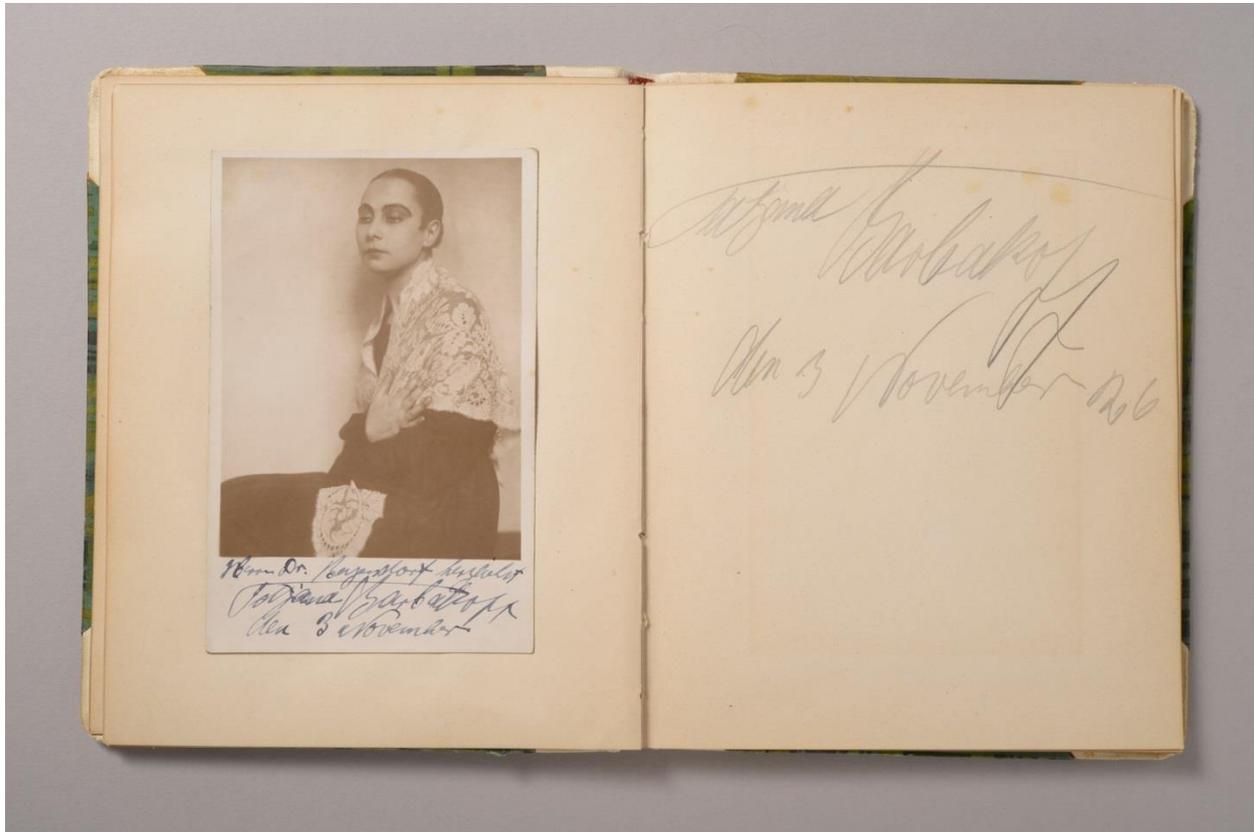


Abb. 8: Autogrammkarte von Tatjana Barbakoff im Gästebuch Beyersdorff, Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte Oldenburg

Die Gegenreaktion in den *Oldenburger Nachrichten* fiel – wie schon bei Ursula Falke – nicht sehr positiv aus: „Das tanzlüsterne Publikum, die Masse, kam nicht auf seine Kosten und langweilte sich auf vornehme Art. (...) Wir kennen diese Art von ‚Tanz‘ seit dem Kriegsende; sie gehört als Kunst fast schon der Vergangenheit an.“⁴³ Der Kritiker erkannte jedoch die wirkmächtige Magie der Tänzerin: „Die Bilder der Künstlerin waren in ihrer Art schön gezeichnet und in den Farben der kostbaren Kostüme für den Fachgenossen von der Bühne, des Pinsels, des Meißels, der Dichtkunst, der Ethnologie sehr fesselnd und anregend.“⁴⁴ Beyersdorff sandte die Kritiken im Anschluss an das Tanzgastspiel an Barbakoff weiter. In einem Brief an das befreundete Ehepaar Waldemar Flaig vom 6. November 1926 berichtet die Tänzerin, im „Oldenburger Landestheater mit großem Erfolg aufgetreten“ zu sein.⁴⁵

September 1928 – Yvonne Georgi und Harald Kreutzberg

Aktiv warb die Agentur von Hermann Wolff und Jules Sachs aus Berlin im Frühjahr 1927, um Auftritte verschiedener Tänzerinnen, Schriftsteller und Musiker nach Oldenburg zu vermitteln, darunter der Gitarrist Andrés Segovia, Peter Bach, der zu „Texten von Rilke, George, Stefan Zweig, Ringelnatz usw. eigene Melodien zur Laute singt“, sowie verschiedene Vortragskünstler wie „Pamela Wedekind (evtl. mit Klaus Mann)“ oder die Autoren Brecht und Werfel.⁴⁶ Aus diesem Angebot ging die Lesung Franz Werfels

am 11. November 1927 im Kasino hervor, während Brecht bereits im Januar 1927 eine Lesung gegeben hatte. Doch auch eine Veränderung am Landestheater galt es dieser Tage zu beobachten: Die Nachfolge von Richard Gsell, den die Oldenburger „Theatermüdigkeit von gigantischem Ausmaß“⁴⁷ zu Fall gebracht hatte, trat im Herbst 1927 Hellmuth Götze an. „Abwarten, bis neuer Theater-Intendant da, dann mit ihm Fühlung nehmen: zus. Arbeit? Vorschläge von ihm? ev. von uns?“ – hatte sich Beyersdorff anlässlich des Leitungswechsels am Landestheater notiert.⁴⁸

Im Frühjahr 1928 wurde von der Konzertdirektion Wolff und Sachs ein Gastspiel der Wigman-Schüler Yvonne Georgi und Harald Kreutzberg angeboten. Das Duo hatte 1926 seinen ersten gemeinsamen Tanzabend gegeben. Im gleichen Jahr hatte Georgi eine Tanzschule in Hannover eröffnet, doch erst Kreutzbergs Lösung von seinem Berliner Engagement führte ihn als Solotänzer nach Hannover, wo er als Lehrer in Georgis Schule eintrat und sich die beiden als Tänzerpaar für mehrere Tournées – auch nach Amerika – erfolgreich zusammaten.⁴⁹ Im Juni 1928 einigten sich Götze und Beyersdorff auf ein entsprechendes Tanzgastspiel des Duos im September. Für ein Honorar von 800 Mark für beide Tänzer inklusive der Klavierbegleitung wurde der 19. September 1928 – „da eine Woche später bereits der Ihnen ja aus dem Vorjahre bekannte Oldenburger Kramermarkt seine Schatten, wenn man sie so nennen will, vorauswirft“ – vereinbart.⁵⁰

Welche Bekanntheit und Bedeutung sich Yvonne Georgi in der Zwischenzeit – Gsell hatte sie 1926 noch einen „kleinen Stern für Hannover“ genannt – erworben hatte, zeigt ihre Funktion im Vorstand der 1928 gegründeten Deutschen Tanz-Gemeinschaft, in der sich „bedeutende Schulen des modernen

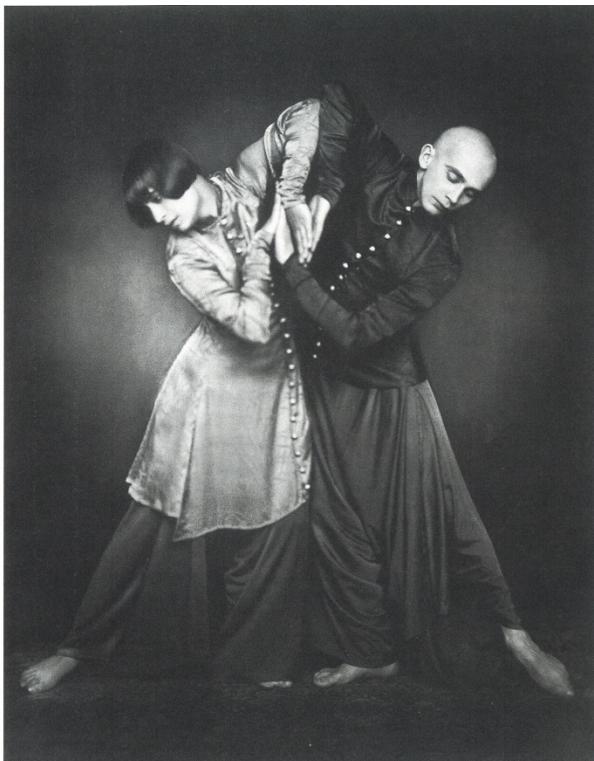


Abb. 9: Yvonne Georgi und Harald Kreutzberg, „Persisches Lied“, ca. 1929, Foto: Maurice Goldberg(?), aus: Frank-Manuel Peter: Der Tänzer Harald Kreutzberg, Berlin 1997

künstlerischen Tanzes und die daraus hervorgegangenen Tänzer, Tanzpädagogen und Tanzregisseure soeben zu einem Fachverband zusammengeschlossen“ hatten, um „der Diskreditierung durch Unberufene“ entgegenzuwirken. Neben Mary Wigman, die die Gründung initiiert hatte, standen dem Verband Valerie Kratina (Hellerau-Larenburg), Gret Palucca, Jutta Klamt, Margarete Wallmann, Felix Emmel und Yvonne Georgi vor.⁵¹ Harald Kreutzberg, stets an seinem charakteristisch geschorenen Kopf erkennbar, galt in diesen Jahren als der „beste männliche Tanzsolist“.⁵²

Mehrheitlich wohlwollend rezensierte die regionale Presse den Auftritt des Tänzerpaars, das „in besonders idealer Konstellation aufeinander abgestimmt“ war und sich „in fast vollkommener Weise“ ergänzte: „Alles Handwerklich-Technische ist von letzter Leichtigkeit, Freiheit, Gelöstheit und von hohem artistischen Reiz, besonders das äußerst prägnante und lebendige, ausdrucksvolle Spiel der

Hände.“ In einem Anflug von Lokalpatriotismus wurde auch die oldenburgische Herkunft der Tänzerin thematisiert: „Yvonne Georgi ist, wie man zufällig erfährt, die Tochter eines Oldenburger Vaters (aus Hooksiel bei Jever) und einer arabischen Mutter, und man findet, wenn man will, den arabischen Bestandteil in dem asketisch strengen Schnitt ihres Gesichts und der leichten Bräune ihres Körpers wieder.“⁵³ Klug rezensierte Konrad Bartsch den Tanzabend, der nur zwei Arten von Tänzen gelten lassen wollte: „Die einen für die Masse Publikum, wie gestern die Mozartschen Variationen oder die Schlußparodie, die anderen sind heute für den engeren Bezirk der Moderne. Die Masse begnügt sich mit musikalischem Rhythmus, die Moderne will aber ekstatischen Seelenausdruck von allen nur möglichen Erlebnissen.“ Allerdings habe sich „die nachrevolutionäre Aufregung auch in der Kunst schon ein wenig gelegt; hoffentlich kommt aus der neuen Sachlichkeit selbst etwas zugunsten des Tanzes heraus, eines Tanzes, der wirklich getanzt wird.“⁵⁴ „Wir haben hier in Oldenburg schon ‚modernere‘ Leistungen gesehen, als die der beiden Gäste von gestern“ – hieß es in den *Oldenburger Nachrichten* und sicherlich traf diese Bemerkung zu, stand Yvonne Georgi doch für eine (gelungene) Synthese aus klassischem und modernen Tanz. Doch gleichermaßen ist diese Feststellung eine Auszeichnung für den Anspruch und das Streben Beyersdorffs und der Vereinigung, denen es gelungen war, dem (vielleicht schon etwas verwöhnten) Oldenburger Publikum die zeitgenössische Kunst zu vermitteln und sich kritisch mit ihr auseinanderzusetzen.

November 1930 – Diskussionsabend mit Berthe Trümpy

Seit dem Gastspiel von Yvonne Georgi und Harald Kreutzberg 1928 hatte es keine Tanzveranstaltung mehr im Programm der Vereinigung gegeben. Was nun im November 1930 folgte, ein Diskussionsabend zum Thema Tanz, hatte seinen Ursprung im Sommer des Jahres: Vom dritten Deutschen Tänzer-Kongress in München (19.–25. Juni 1930) berichtete Günther Ries, Mitglied der Vereinigung für junge Kunst, an Beyersdorff: „Hier ist sehr viel los; Die Ausbeute des Tänzerkongresses ist bisher freilich substanziell recht mager. Laban veranstaltet Tanzfestspiele mit dekorativem Aufmachungsprunk; die Wigman hat sich einer unmöglichen Farb- und Sprachchor-Angelegenheit: ‚Totenmal‘ von Thalhoff verschrieben. Ganz hervorragend dagegen die Palucca und Vera Skoronel mit ihren Gruppentänzen; wir werden uns das für etwaige künftige Veranstaltungen merken müssen.“⁵⁵ Ries gelang es während des Kongresses, mit der Berliner Tanzpädagogin Berthe Trümpy einen Diskussionsabend in Oldenburg auszuhandeln. Der dritte Deutsche Tänzer-Kongress war nicht besonders harmonisch verlaufen:⁵⁶ „Gott sei Dank ist der Tänzerkongress jetzt überstanden, es wurde zum Schluss wirklich reichlich schlimm mit all den bösen Sachen, die sich hinter den Kulissen abgespielt haben“, schrieb Berthe Trümpy in einem Brief an Ries, in dem es um die weitere Planung des Vortrags ging.⁵⁷

Begleitet wurde der Vortrag, der über 300 Besucher lockte und daher vom Marmorsaal des Oldenburger Schlosses in den großen Schlosssaal verlegt werden musste, durch praktische Vorführungen u.a. von der Oldenburger Tänzerin und Wigman-Schülerin Guri Thorsteinsson (1904–1973) und ihren Schülerinnen sowie der Bremer Ballerina Fanny Bourgeau, dem Ehepaar Beuß aus Oldenburg und der Berliner Tänzerin Afrika Döring. Zusätzliche Unterstützung erhielt sie vom Oldenburger Turnerbund.

Ihren Vortrag hatte Trümpy in verschiedene Abschnitte gegliedert: Der Frage nach „Was ist Tanz?“, sollte eine Entwicklungsgeschichte des Tanzes folgen sowie eine Abgrenzung vom „neuen Tanz und gymnastisch-musikalischen Arbeitsweisen (Dalcroze, Mensendieck, Bode)“ und dem Tanz im Theater, insbesondere „die Kontroverse zwischen dem modernen Tanz und dem Ballett“.⁵⁸ Ziel der Veranstaltung war es, die zur „Gewohnheit gewordenen“ Begriffe, wie beispielsweise Gesellschafts-, Kunst- oder Volkstanz und Gymnastik, durch eine kundige Referentin voneinander abzugrenzen, um der Gefahr zu entgehen, „die Wandlungen, die sich gerade auf diesen Gebieten abspielen, zu übersehen.“⁵⁹ Durch ihre „sympathisch wirkende Art zu plaudern“⁶⁰ gelang es Trümpy zusammen mit den Tänzerinnen einen abwechslungs- und anschauungsreichen Vortrag zu halten: „Es offenbarten sich Welten in den verschiedenen Tänzerinnen, nicht etwa die Welten der verschiedenen Schulen, die sich beflehen, eifrig und überflüssig. Die ‚Schule‘ (...) verblaßt sofort unter der strahlenden Kraft eines schöpferischen Charakters, der stärker ist als Regel und Vorschrift, und der ein Individuum ist, eine Einmaligkeit, der groß genug ist, auch Meister anderer ‚Schulen‘ anzuerkennen.“⁶¹

Der Erfolg des Diskussionsabends und das starke Interesse an Gymnastik und Reformkultur ermutigten die Vereinigung für junge Kunst 1932 noch zur Veranstaltung einer „Tagung für Gymnastik“, die die letzte Tanzveranstaltung – hier im weiteren Sinne – der Vereinigung bildete: Die gemeinsam mit Ursula Böhse und Irmgart Petersen von der Loheland-Schule für Gymnastik⁶² sowie dem Deutschen Gymnastikbund in Oldenburg organisierte Tagung fand am 27. Februar 1932 ebenfalls im Schlosssaal statt: Drei in Oldenburg unterrichtete „Richtungen“ wurden dem Publikum nähergebracht: Die Hamburger Hagemann-Gymnastik, die Essener Schule nach Margarete Schmidts und die Loheland-Gymnastik.



Abb. 10: Schülerinnen von Berthe Trümpy, „Gegenspannung“, aus: Hans W. Fischer: Körperschönheit und Körperkultur, Berlin 1928, Tafel 138

Februar 1932 – Gret Palucca

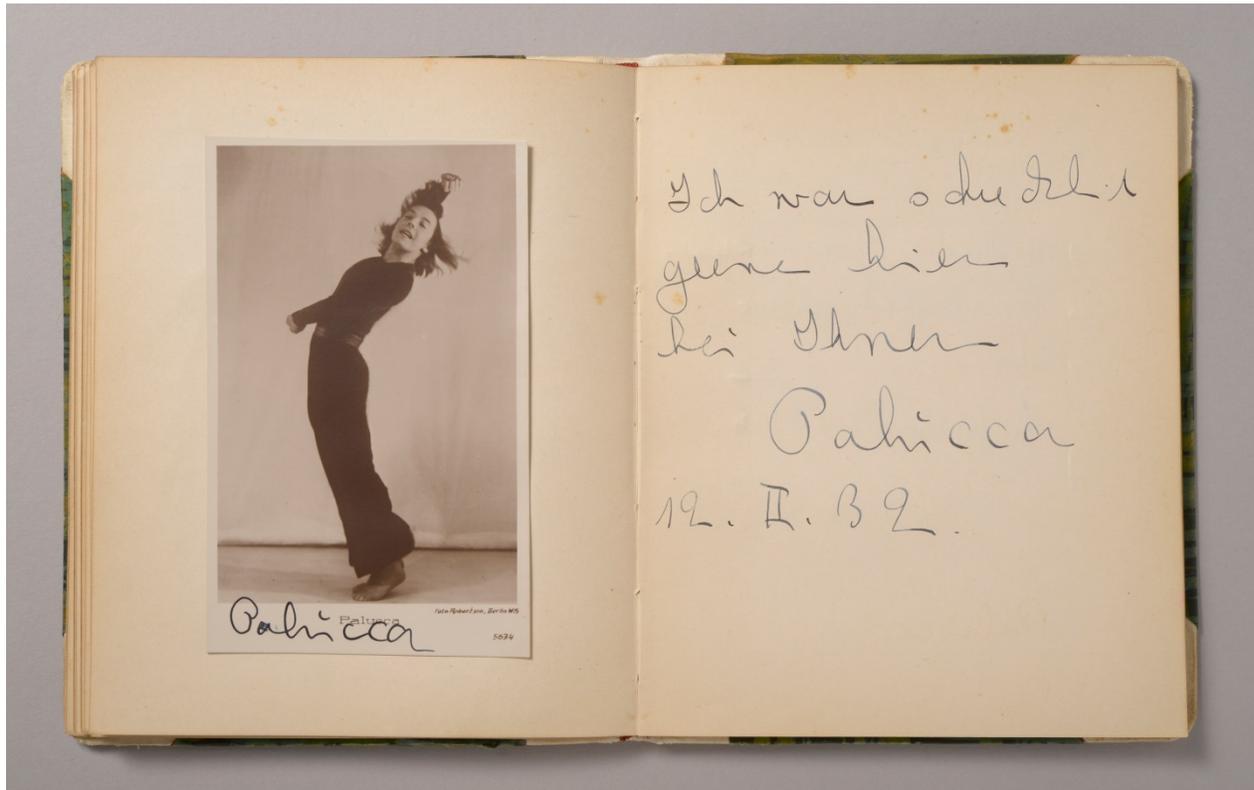


Abb. 11: Autogrammkarte von Gret Palucca im Gästebuch Beyersdorff, Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte Oldenburg

Das letzte Tanzgastspiel der Vereinigung für junge Kunst gab im Februar 1932 die Wigman-Schülerin Gret Palucca (1902–1992) im Unionsaal, dem Versammlungsort des 1921 gegründeten Stadtoldenburger Heimatvereins in der Heiligengeiststraße.⁶³ Bereits im September 1926 und im April 1927 hatte es Angebote der Konzertagentur Arthur Bernstein, Hannover, für ein Gastspiel der Dresdner Tänzerin in Oldenburg gegeben. In der Wintersaison 1930/31 hatte die Tänzerin eine Tournee durch norddeutsche Städte geplant, darunter Bremerhaven, Hamburg und Hannover, doch da es keine Einigung mit dem Intendanten des Landestheaters über die Kostenverteilung gab, konnte ein Gastspiel in Oldenburg zunächst nicht realisiert werden.

Von Seiten der Konzertdirektion wurde allerdings erkannt, dass das verhältnismäßig kleine Oldenburg kein schlechter Auftrittsort sein würde: „Ich will Ihnen mit den Bedingungen weitgehendst entgegenkommen, um endlich einmal Gelegenheit zu haben, dass diese grosse Künstlerin auch in Oldenburg auftritt.“⁶⁴ Palucca selbst bevorzugte sogar Auftritte in kleineren Städten: „Wer einmal erlebt hat, mit welcher Liebe eine kleine Stadt einen Abend vorbereitet und dankbar sich erinnert, wird mich verstehen. Meine Erinnerungen daran sind nicht weniger dankbar.“⁶⁵

Um eine Privatunterkunft für ihre Begleitung zu arrangieren, wandte sich die Tänzerin persönlich an Beyersdorff: „Es ist mir eine grosse Freude, dass ich am 12.II. bei Ihnen tanzen werde. Ich habe durch Familie Oeltjen aus Jade[r]berg schon viel von Ihnen gehört.“⁶⁶ In Vorbereitung des Auftritts verschickte Paluccas Agentur außerdem eine detaillierte Übersicht, wie Bühne, Beleuchtung oder Garderobe

(„Heizbar, gut beleuchtet, grosser spiegel“ (sic!)) beschaffen sein sollten. In Hinblick auf die Veranstaltungsreklame wurde im Sinne eines Markenbewusstseins darauf verwiesen, „nur den Namen ‚Palucca‘ und nie den Vornamen Gret“ zu verwenden. In einer Ankündigung dieses Tanzgastspiels hieß es: „Stärkster Rhythmus, eine ans Phantastische grenzende Technik und überwältigende Musikalität sind das Kennzeichen ihrer Begabung.“⁶⁷ Und: „Das Besondere der Palucca gegenüber allen anderen Tänzerinnen ist die Unmittelbarkeit ihrer Wirkung, die Ursprünglichkeit ihres Temperaments, das sich in den berühmt gewordenen Sprüngen äußert.“⁶⁸

In Oldenburg wurden 14 Tänze zur Aufführung gebracht, die zwischen 1926 und 1931 entstanden waren, wobei Palucca rhythmisch von Elisabeth Rau von der Tanzgruppe Paluccas in Dresden am Schlagzeug und musikalisch von Gottfried Weiße, Dresden, am Flügel begleitet wurde. „Leichter Auftakt“, „Kleine Suite: larghetto – tempo di valse – allegro“, „Yamada“ und „Zwei Fragmente: Stilles Lied – Treibender Rhythmus und Technische Improvisation“ bildeten die erste Programmhälfte. Nach der Pause folgten zwei Tänze nach spanischer Musik („In leichter Bewegung“ und „Weiter Glanz“) sowie „Fernes Schwingen“, „Appassionato“, „Leicht“ und „Walzer“.

Die begeisterte Presse⁶⁹ kürte den Auftritt der Dresdner Tänzerin vor rund 600 Besuchern zu einer „der schönsten Veranstaltungen dieses Winters“ und zeigte sich begeistert von der tänzerischen Qualität und der Verbindung von Musik mit Bewegung: „Der Körper, scheinbar losgelöst von den physikalischen Gesetzen, vermochte urplötzlich eine rasende in eine ruhige Bewegung umzuwandeln, ohne zu schwanken. Der Triller rief ein schnelles Trippeln der Füße hervor. Das Ritardando ließ die Bewegung langsam anschwellen und der letzte verklingende Ton fand eine dem Geist des Tanzstückes angepaßte Schlußfigur.“ Auch das stetig wechselnde Kostüm fand Anerkennung: „Einmal erschien die Künstlerin im langen Kleid, dessen Farbe dem Tanzinhalt angepaßt war; beim wilden spanischen Matrosentanz ‚Yamada‘ im stilisierten Matrosenanzug, bei den ‚Technischen Improvisationen‘ (...) im ‚Kleid‘ der Paluccaschule, Dresden. (...) Das Publikum ‚raste‘.“⁷⁰ Ein Kritiker erinnerte sich beim Auftritt der Tänzerin an einen Abend mit der Fechterin Helene Meyer im Unionsaal, die ihr Können hier präsentiert hatte: „Ein paar Mal erinnerte tatsächlich auch die Palucca an Bewegungen, die der Fechtkünstlerin eigen sind, im ‚treibenden Rhythmus‘ zum Beispiel.“⁷¹

Nach dem Erfolg in Oldenburg hatte Beyersdorff Palucca auch andere Städte der Umgebung empfohlen, woraufhin sich die Konzertdirektion nach passenden Ansprechpartnern in Bremerhaven, Bremen, Wilhelmshaven, Osnabrück, Emden und Varel erkundigte. Die Vereinigung für junge Kunst hatte – bezogen auf Palucca – ein einzigartiges Engagement gezeigt hat, das es so in den anderen Städten nicht gab, wie das Erstaunen der Konzertdirektion verdeutlicht: „Betr. Bremen. Sowohl das Theater wie auch das Schauspielhaus haben sich bisher merkwürdigerweise einer so grossen Künstlerin wie der Palucca gegenüber recht passiv verhalten. Ich glaube, es bedürfte nur einer besonderen Anregung, z.B. bei Herrn Direktor Wiegendt, dass man ihn für das nächste Jahr zu einem Gastspiel bekommt. Könnten Sie da mithelfen?“⁷²

Am 12. November 1932 folgte ein zweiter Auftritt Paluccas in Oldenburg. Die Tänzerin, die sich bei Beyersdorff wieder um eine Unterkunft für ihre Begleitung bemühte, wurde von ihm jedoch an das inzwischen unter der Intendanz Rolf Roennekes stehende Landestheater verwiesen, das den Abend

ausrichtete. Roenneke hatte Götze ersetzt – wie es der im Juni 1932 zum nationalsozialistischen Ministerpräsidenten des Freistaates Oldenburg gewählte Carl Röver formuliert hatte: „nachdem wir das Theater einigermaßen gereinigt haben von dem Mist, den Herr Götze losgelassen hat (...).“⁷³

Ein drittes Mal trat Palucca am 2. Dezember 1933 in Oldenburg auf. Das Programm hatte sich bereits der neuen kulturpolitischen Situation angepasst: Die Komponisten der Stücke hießen nun nicht mehr Schönberg und Rubinstein, sondern Brahms, Händel, Mozart und Strauß. Die Vereinigung für junge Kunst war zu diesem Zeitpunkt bereits aufgelöst worden. Um einer Zwangsauflösung durch die Nationalsozialisten und der Offenlegung der Mitgliederlisten zuvorzukommen, hatte der Vorstand der Vereinigung für junge Kunst im Juni 1933 die Selbstauflösung beschlossen.

Mit dem Ende der Weimarer Republik und dem Beginn des nationalsozialistischen Regimes verlor der moderne Ausdruckstanz im Verlauf der 1930er-Jahren an Vielfalt.⁷⁴ So wie in anderen künstlerisch-avantgardistischen Bereichen auch, wählten einige Tänzerinnen und Tänzer rechtzeitig den Weg ins Exil, wie Valeska Gert, manche passten sich an und konnten weiterhin arbeiten, wie Palucca, Wigman, Kreutzberg und Georgi. Andere erhielten als Verfemte ein Auftrittsverbot oder wurden Opfer des nationalsozialistischen Terrors, wie Tatjana Barbakoff, die 1944 deportiert und ermordet wurde.

Resümee

In der 50.000-Einwohner-Stadt Oldenburg bot die Vereinigung für junge Kunst ein bemerkenswert vielseitiges Programm im Bereich der Tanzveranstaltungen. Die prominentesten und wichtigsten Repräsentanten des deutschen Ausdruckstanzes der Weimarer Republik kamen für Gastspiele hierher und durch die Auswertung der entsprechenden Bestände im Archiv der Vereinigung und der seit Anfang 2017 digital recherchierbaren Theaterzettel des Landestheaters konnten zwischen 1919 und 1936 insgesamt mehr als 30 Tanzgastspiele identifiziert werden, die in Oldenburg stattgefunden haben.

Da die Stadt während der Weimarer Republik nicht über ein festes Tanzensemble verfügte, ist es der engen Zusammenarbeit zwischen Vereinigung und Landestheater und vor allem dem persönlichen Engagement Ernst Beyersdorffs zu verdanken, dass den interessierten Oldenburgern die Möglichkeit gegeben wurde, den modernen Tanz in verschiedensten Stilen und Schulen zu erleben. Der Vereinigung für junge Kunst kam es dabei weniger darauf an, eine gewinnbringende Veranstaltung zu organisieren, als exemplarische Gastspiele auszurichten, die die zeitgenössische Tanzentwicklung repräsentierten. Diese hatten nicht nur für die Vereinigung für junge Kunst eine große Bedeutung, sondern trafen den Nerv der Zeit. Der moderne Ausdruckstanz war unlösbar mit dem Aufbruch in die Moderne, der Kulturgeschichte der Weimarer Republik, der künstlerischen Avantgarde und der Lebensreformbewegung verbunden. Mit den Tanzgastspielen entwickelte die Vereinigung für junge Kunst ein besonderes Profil der Zeitgenossenschaft und des Einsatzes für die Propagierung einer Einheit der Kunst – stärker als vergleichbare Avantgardevereinigungen wie etwa die Gesellschaft der Freunde junger Kunst in Braunschweig oder die Kestner-Gesellschaft in Hannover.

Der enge Zusammenhang zwischen Tanz, Musik, bildender Kunst und Literatur, den Beyersdorff erkannt hatte, wird durch das Veranstaltungsprogramm sichtbar. Wie fruchtbar der Austausch zwischen den einzelnen künstlerischen Gattungen, zwischen bildender, darstellender und angewandter Kunst, war, zeigen die unzähligen Zeichnungen, Gemälde, Skulpturen und Fotografien, die vom modernen Ausdruckstanz inspiriert und Teil einer umfassenden Erneuerung der Künste waren. Der Rezensent der *Oldenburger Nachrichten* schreibt etwas polemisch: „Schließlich setzte man den Tanz und sämtliche andere Künste auf dieselbe Bühne: es wurden die Malerei, die Bildhauerei, die Architektur in Tanz übersetzt, wie Bilder vertont oder der Faust verfilmt.“⁷⁵ – Damit benennt er, was Beyersdorff und die Vereinigung für junge Kunst über Jahre hinweg versuchten zu vermitteln: Die zeitgenössische Kunst und ihre Ausprägungen lassen sich nicht isoliert voneinander betrachten oder gar beurteilen. Im Sinne einer ‚Synthese der Kunst‘ – wie sie Henry van de Velde erhofft hatte – ist der Ausdruckstanz der Moderne ein integraler Bestandteil der künstlerischen Avantgarde.

Zuerst veröffentlicht 2017: Gloria Köpnick: „... die Moderne will aber ekstatischen Seelenausdruck“ – Die Tanzgastspiele der Vereinigung für junge Kunst, in: *Oldenburger Jahrbuch* 117.2017, S. 203–223.

¹ Handschriftlicher Entwurf v. Ernst Beyersdorff für eine Zeitungsmeldung, Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte Oldenburg, Archiv Vereinigung für junge Kunst (im Folgenden: LMO-VfJK) 6/21.

² Zur Geschichte des Landestheaters: Heinrich Schmidt (Hg.), Hoftheater, Landestheater, Staatstheater. Beiträge zur Geschichte des oldenburgischen Theaters 1833–1983, Oldenburg 1983.

³ Vgl. Ernst Beyersdorff. Oldenburger Sammler, Förderer und Jurist. Hg. v. Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte Oldenburg und dem Oberlandesgericht Oldenburg, Oldenburg 2017.

⁴ *Oldenburgische Landeszeitung* v. 2.6.1924 (Dieser, wie die im Folgenden zitierten Zeitungsberichte werden hier wiedergegeben nach den von Ernst Beyersdorff gesammelten Zeitungsberichten im Archiv der Vereinigung für junge Kunst; sofern bekannt mit Verfasser, Titel, Veröffentlichungsdatum und Zeitungstitel).

⁵ Nils Jockel, Elbischer Kobold und versunkene Kathedrale. Die Ausdrucks- und Maskentänze von Ursula Falke, in: Entfesselt. Expressionismus in Hamburg um 1920, hg. v. Museum für Kunst und Gewerbe, Hamburg 2006, S. 93–98.

⁶ Auslöser war Mordos Versuch einer Aufführung von Frank Wedekinds „Frühlings Erwachen“, vgl. Heinrich Schmidt, Zum Verhältnis von Theater, Gesellschaft und Politik in Oldenburg 1919-1944, in: Hoftheater, Landestheater, Staatstheater (wie Anm. 2), S. 107–142, hier S. 117f.

⁷ *Oldenburgische Landeszeitung* v. 24.11.1926.

⁸ *Oldenburgische Landeszeitung* v. 31.12.1926.

⁹ Konrad Bartsch (Zeitungskürzel: Dr. K.B.), o.T., in: *Oldenburger Nachrichten* v. 7.1.1924.

¹⁰ Jakob Stöcker (Zeitungskürzel: Dr. St.), Ursula Falke. Tänze im Landestheater, in: *Oldenburgische Landeszeitung* v. 7.1.1924.

¹¹ Alfred Richard Meyer, Valeska Gert, in: *Oldenburgische Landeszeitung* v. 8.7.1924.

¹² Jakob Stöcker an Ernst Beyersdorff, Brief v. 6.10.1924, LMO-VfJK 52/4

¹³ Valeska Gert, Mein Weg, Leipzig 1931; zit. nach dem Reprint in: Wolfgang Müller, Valeska Gert. Ästhetik der Präsenzen, Berlin 2010, S. 35f.

¹⁴ Jakob Stöcker, Valeska Gert, in: *Oldenburgische Landeszeitung* v. 17.11.1924.

¹⁵ *Oldenburger Nachrichten*, o.D., LMO-VfJK 51/7.

¹⁶ Ebd.

¹⁷ Max Sauerlandt, Ausgewählte Schriften, Band I: Reiseberichte 1925–1932, hg. und komm. v. Heinz Spielmann, Hamburg 1971, S. 21.

¹⁸ Wayang, in: *Oldenburgische Landeszeitung* v. 11.1.1925; Wayang, in: *Oldenburger Nachrichten* v. 12.1.1925; Wayangspiel und Javatanz, in: *Oldenburgische Landeszeitung* v. 16.1.1925.

¹⁹ Carl Hagmann, Indische Tempeltänze, in: *Dramaturgische Blätter* des Oldenburger Landestheaters, Heft 10, 1924/25, S. 21–29; zuerst veröffentlicht in ders., Die Spiele der Völker, Berlin 1919, S. 58-69.

²⁰ *Oldenburgische Landeszeitung* v. 11.1.1925.

²¹ Hardjodiringgo Wayangspiel und Javatanz, in: *Oldenburgische Landeszeitung* v. 17.1.1925.

²² Carl Hagmann, Auszug aus „Die Spiele der Völker“, 1921 (Erstausgabe 1919), S. 152, zit. nach Wayang, in: *Oldenburger Nachrichten* v. 12.1.1925.

²³ E.E.T., Hardjodiringgo: Wayangspiel und Javatanz, in: *Oldenburgische Landeszeitung* v. 19.1.1925.

²⁴ Konrad Bartsch, Wayangspiel und Javatanz, in: *Oldenburger Nachrichten* v. 19.1.1925.

²⁵ Luigia Gard, Hilde Schewior, in: *Oldenburgische Landeszeitung* v. 15.2.1925.

²⁶ Ebd.

²⁷ Alfred Jürgens, *Spiegelungen*, Bensheim 1927, S. 45.

²⁸ Jakob Stöcker, Oldenburger Landestheater. Tanzgastspiel Hilde Schewior, in: *Oldenburgische Landeszeitung* v. 17.2.1925.

²⁹ Ebd.

³⁰ Konrad Bartsch, Tanzabend. Hilde Schewior, in: *Oldenburger Nachrichten* v. 17.2.1925.

³¹ Richard Sellan Ernst Beyersdorff, Brief v. 22.3.1925, LMO-VfJK 53/14.

-
- ³² Die Kunst Mary Wigmans, in: *Oldenburgische Landeszeitung* und *Oldenburger Nachrichten* v. 21.11.1925.
- ³³ Emil K r i t z l e r, Mary Wigman in Oldenburg, unidentifizierter Zeitungsausschnitt v. 28.11.1925, LMO-VfJK 53/74.
- ³⁴ Hedwig M ü l l e r, Mary Wigman. Leben und Werk der großen Tänzerin, Weinheim/Berlin 1992, S. 126.
- ³⁵ Emil Kritzler, wie Anm. 33.
- ³⁶ Konrad B a r t s c h, Mary Wigman, in: *Oldenburger Nachrichten*, o.D., LMO-VfJK 53/73.
- ³⁷ Mary W i g m a n, Weibliche Tanzkunst, in: *Oldenburgische Landeszeitung* v. 10.8.1928 (zuerst abgedruckt in Emmy W o l f f, *Frauen-Generationen in Bildern*, Berlin 1928).
- ³⁸ Konrad Bartsch, wie Anm. 36.
- ³⁹ Jakob S t ö c k e r, Tanzabend Mary Wigman, in: *Oldenburgische Landeszeitung* v. 28.11.1925.
- ⁴⁰ Adolf N i e s m a n n an Ernst Beyersdorff, Brief v. 18.7.1926, LMO-VfJK 49/11.
- ⁴¹ Vgl. Programmankündigung, in: *Dramaturgische Blätter des Oldenburger Landestheaters*, 1926/27, H. 5, S. 28.
- ⁴² Dr. E.L., Oldenburger Landestheater. Tanzabend Tatjana Barbakoff, in: *Oldenburgische Landeszeitung* v. 4.11.1926.
- ⁴³ Konrad Bartsch, Tatjana Barbakoff. „Tanzabend“ im Landestheater, in: *Oldenburger Nachrichten* v. 4.11.1926.
- ⁴⁴ Ebd.
- ⁴⁵ Vgl. Günter G o e b e l s, Tatjana Barbakoff. Eine vergessene Tänzerin in Bildern und Dokumentation, Düsseldorf 2009, S. 21.
- ⁴⁶ Vgl. Konzertdirektion an Ernst Beyersdorff, Brief v. 2.5.1927, LMO-VfJK 48/4.
- ⁴⁷ *Oldenburgische Landeszeitung* v. 24.6.1927.
- ⁴⁸ Vgl. handschriftliche Notiz von Ernst Beyersdorff v. 1.7.1927, LMO-VfJK 48/6.
- ⁴⁹ Vgl. Brigitta W e b e r (Hg.), *Die Tänzerin und Choreographin Yvonne Georgi (1903-1975)*, Hannover 2009, S. 44.
- ⁵⁰ Ernst B e y e r s d o r f an Theaterintendant, Briefabschrift v. 18.7.1928, LMO-VfJK 48/27.
- ⁵¹ Deutsche-Tanz-Gemeinschaft, in: *Oldenburgische Landeszeitung* v. 9.6.1928.
- ⁵² Frank-Manuel P e t e r, *Der Tänzer Harald Kreutzberg*, Berlin 1997, S. 31.
- ⁵³ Jakob S t ö c k e r, Oldenburger Landestheater. Tanzgastspiel Yvonne Georgi und Harald Kreutzberg, in: *Oldenburgische Landeszeitung* v. 20.9.1928.
- ⁵⁴ Konrad B a r t s c h, Tanzgastspiel. Yvonne Georgi und Harald Kreutzberg, in: *Oldenburger Nachrichten* v. 20.9.1928.
- ⁵⁵ Günther R i e s an Ernst Beyersdorff, Brief v. 25.6.1930, LMO-VfJK 6/2.
- ⁵⁶ Der erste deutsche Tänzerkongress hatte 1927 im Rahmen der Magdeburger Theaterausstellung stattgefunden und wurde von Rudolf von Laban organisiert. Der 2. Kongress 1928 in Essen ging mit über 1.000 Teilnehmern verschiedenster Schulen und Richtungen sowie einem vielfältigen Programm aus Vorführungen und Diskussionen in die Geschichte ein. Der Münchner Kongress von 1930 markiert ein vorläufiges Ende einer fruchtbaren Weiterentwicklung des Tanzes (vgl.: Hedwig M ü l l e r und Patricia S t ö c k e m a n n, „... jeder Mensch ist ein Tänzer.“ – Ausdruckstanz in Deutschland zwischen 1900 und 1945, Gießen 1993, S. 55–106).
- ⁵⁷ Berthe T r ü m p y an Günther Ries, Brief v. 8.7.1930, LMO-VfJK 47/31.
- ⁵⁸ Der Tanz, in: *Oldenburger Nachrichten* v. 7.11.1930.
- ⁵⁹ *Oldenburger Nachrichten* v. 5.11.1930.
- ⁶⁰ X. [W. H o h m a n n], Diskussionsabend „Der Tanz“, in: *Oldenburger Nachrichten* v. 10.11.1930 .
- ⁶¹ Bü., Tanzabend der Vereinigung für junge Kunst, in: *Oldenburgische Landeszeitung* v. 5.11.1930.
- ⁶² Bereits am 3. Dezember 1925 soll es im Oldenburger Landesmuseum eine Vorführung der Loheland-Schule gegeben haben. Zu dieser Gymnastik-Darbietung sollten in zwei Räumen des Landesmuseums handwerkliche Produkte (u.a. Stoffe, Körbe und Bilder) aus den Loheland-Werkstätten sowie Holzschnitte von Loheland-Schülerinnen vom 1. bis 5. Dezember 1925 zum Verkauf angeboten werden, vgl. H. Sch., *Die Vorführung der Loheland-Schule*, in: *Oldenburgische Landeszeitung* v. 26.11.1925.
- ⁶³ Im Saal der Union, die diesen Abend veranstaltete, trat am 2. März 1932 die Tänzerin Heide Woog und ihre Gruppe wenige Tage nach dem Gastspiel von Gret Palucca auf, vgl. Konrad B a r t s c h, Tanzgruppe: Heide Woog, in: *Oldenburger Nachrichten* v. 2.3.1932.
- ⁶⁴ Konzertdirektion Bernstein an Ernst Beyersdorff, Postkarte v. 11.9.1932, LMO-VfJK 46/54.
- ⁶⁵ Gret Palucca, *Warum ich tanze?* [1934/35], zit. nach: Huguette Duvoisin und René Radrizzani, *Gret Palucca. Schriften, Interviews, Tanzmanuskripte*, Basel 2008, S. 28.
- ⁶⁶ Gret P a l u c c a an Ernst Beyersdorff, Brief v. 30.1.1932, LMO-VfJK 46/93.
- ⁶⁷ Tanz Palucca, in: *Oldenburger Nachrichten* v. 5.2.1932.
- ⁶⁸ Tanz Palucca, in *Oldenburger Nachrichten* v. 9.2.1932.
- ⁶⁹ Die *Oldenburgische Landeszeitung* war 1931 eingestellt worden, so dass ausschließlich die *Oldenburger Nachrichten* über die Veranstaltungen der Vereinigung berichteten.
- ⁷⁰ Hl., Vereinigung für junge Kunst, in: *Aus Oldenburg und Umgebung*, 1. Beilage zum *Volksblatt*, Nr. 39, v. 16.2.1932.
- ⁷¹ Konrad B a r t s c h, Tanzabend: Palucca, in: *Oldenburger Nachrichten* v. 13.2.1932. Helene Falkner von Sonnenburg, geborene Mayer (1910–1953) war eine deutsch-amerikanische Fechterin und Olympiasiegerin.
- ⁷² Konzertdirektion Bernstein an Ernst Beyersdorff, Brief v. 25.2.1932, LMO-VfJK 46/112.
- ⁷³ Sitzungsprotokoll des Landtags v. 15.4.1932; zit. nach: Hoftheater, Landestheater, Staatstheater (wie Anm. 2), S. 141.
- ⁷⁴ Zum Tanz im Nationalsozialismus: Hedwig M ü l l e r, Ausdruckstanz und Nationalismus, in: *Ausdruckstanz. Eine mitteleuropäische Bewegung der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts*, hg. v. Gunhild Oberzaucher-Schüller, Wilhelmshaven 1992, S.460–470; Hedwig Müller und Patricia Stöckemann, „...jeder Mensch ist ein Tänzer.“ – Ausdruckstanz in Deutschland zwischen 1900 und 1945, Gießen 1993, S. 107–150; Lilian Karina und Marion Kant, *Tanz unterm Hakenkreuz. Eine Dokumentation*, Berlin 1996.
- ⁷⁵ Konrad Bartsch, Tanzgastspiel. Yvonne Georgi und Harald Kreutzberg, in: *Oldenburger Nachrichten* v. 20.9.1928.