

Patrick Primavesi, Juliane Raschel, Theresa Jacobs, Michael Wehren

## Körperpolitik in der DDR

Tanzinstitutionen zwischen Eliteförderung, Volkskunst und  
Massenkultur

Tanz spielte in der DDR eine besondere Rolle: Klassisches Ballett und Tanztheater waren auf vielen Bühnen der Republik zu sehen, darüber hinaus erfüllten aber auch Folklore und Massenchoreographien wichtige Funktionen im ›künstlerischen Volksschaffen‹ der DDR. Zwischen Eliteförderung, Volkskunst und Massenkultur erweist sich die Tanzlandschaft der DDR im Rückblick als ein komplexes Gefüge unterschiedlicher Praktiken, Interessen und Ideologien. Von wenigen Ausnahmen abgesehen ist dieses Gefüge in seiner spezifischen Bedeutung für die Geschichte der DDR wie auch für die Entwicklung von Tanzformen und Tanzinstitutionen in der Nachkriegszeit noch kaum erforscht.<sup>1</sup> Dieses Desiderat fällt umso mehr ins Gewicht, als es eine Fülle von auszuwertenden Archivbeständen gibt, andererseits aber auch noch die Möglichkeit besteht, ergänzend mit Zeitzeugen mehrerer Generationen zu sprechen und individuelle Erfahrungen zu Wort kommen zu lassen. Darauf zielte das hier vorgestellte Forschungsprojekt *Körperpolitik in der DDR. Tanzinstitutionen zwischen Eliteförderung, Volkskunst und Massenkultur*, das 2013 und 2014 über die Sächsische Akademie der Wissenschaften zu Leipzig im Verbund mit drei weiteren Projekten zur Elitenausbildung in der DDR gefördert wurde.<sup>2</sup> Im Folgenden werden zunächst die Fragestellung, methodische und theoretische Aspekte erläutert, zumal der für das Projekt grundlegende Begriff ›Körperpolitik‹. Die weiteren Abschnitte skizzieren Teilbereiche der bearbeiteten Schwerpunkte. Exemplarisch werden Institutionen, Formen und Akteure vorgestellt, die für die Tanz-

---

1 Vgl. Hedwig Müller, Ralf Stabel und Patricia Stöckemann (Hg.), *Krokodil im Schwannensee. Tanz in Deutschland seit 1945*, Frankfurt a.M. 2003; Marion Kant, »Was bleibt? The Politics of East German Dance«, in Susan Manning und Lucia Ruprecht (Hg.), *New German Dance Studies*, Urbana 2012, S. 130–146 sowie Jens Richard Giersdorf, *The Body of the People. East German Dance since 1945*, Madison 2013.

2 Das Projekt war angesiedelt am Institut für Theaterwissenschaft der Universität Leipzig, beteiligt waren Dr. Theresa Jacobs, Juliane Raschel und Michael Wehren, die Leitung des Projekts hatte Prof. Dr. Patrick Primavesi. Ein Folgeprojekt ist derzeit in Vorbereitung, ebenso eine erweiterte Publikation zur ausführlicheren Darstellung und Auswertung der Untersuchungsergebnisse.

praxis in der DDR wichtig waren: Ausbildungsinstitutionen für Bühnentanz in der DDR; die Organisation, Vermittlung und Ausbildung im Volkstanz der DDR sowie Tendenzen einer sozialistischen Laientanzpraxis, die zum Teil an Prägungen vor 1933 anzuknüpfen versuchte.

Die leitende Fragestellung für das Projekt war, wie Institutionen und Ideologien die Entwicklung und gesellschaftliche Bedeutung von Tanz in der DDR geprägt haben. Um dieses komplexe Wechselverhältnis zu analysieren, werden drei Ebenen oder Bereiche unterschieden: 1.) *Institutionen*: Ausbildungsstätten, also Ballettschulen oder Lehrgänge für Volkstanz, außerdem Organisationen zur Dokumentation und Vermittlung von Tanz, wie das Zentralhaus für Kulturarbeit und das daraus hervorgegangene Tanzarchiv Leipzig, und schließlich Feste bzw. Festivals und Tanzensembles; 2.) die *Tanzpraxis*, manifestiert in den jeweiligen Tanzformen: Ballett, Neuer Künstlerischer Tanz (NKT) und Tanztheater, Volkstanz bzw. Folklore und Gesellschaftstanz, zwischen gelebter und gezeigter Praxis; und 3.) die *Akteure*: Pädagogen, Tänzer, Choreographen, kulturpolitische Persönlichkeiten, deren individuelle Perspektive zur Geltung kommt, die über die bloße Ausführung von Funktionen hinausgeht und vielfach das Verständnis institutioneller Entwicklungen und offizieller Leitlinien erweitern und zu notwendigen Differenzierungen führen kann.

Mit Blick auf das Zusammenwirken dieser drei Bereiche wurde nach den vielfältigen Verknüpfungen von Tanz und Politik in der DDR gefragt: Wie wurde die neue sozialistische Ordnung und Gemeinschaft verkörpert? Welche Rolle spielten staatliche Vorgaben für die Ausbildungsinstitute und für die Aufführungspraxis, für die Disziplinierung und die Inszenierung von Körpern? Für diese auch in methodischer Hinsicht grundlegenden Fragen konnte auf ein 2012 durchgeführtes Forschungsprojekt zurückgegriffen werden, das sich bereits mit der Körperpolitik in den 1920er und 30er Jahren befasste und insbesondere die in der Laienkunstpraxis der Weimarer Republik entfaltete Arbeit mit Bewegungschören untersucht hat. Diese Phase kann als prägend angesehen werden für die Instrumentalisierung von Tanzformen für politische Propaganda in Deutschland. Ebenso wie traditionelle Formen von Volkstanz und Ballett wurden schließlich auch die im Kontext des Ausdruckstanzes entwickelten und häufig als ›Volkstanz des 20. Jahrhunderts‹ bezeichneten Bewegungschöre der Ideologie des nationalsozialistischen Staates angepasst oder transformiert in repräsentative Massenchoreographien. Ohne diese Vorgeschichte ist auch die Entwicklung des Tanzes in der Nachkriegszeit und in beiden deutschen Staaten nicht zu verstehen.

Zur politischen Instrumentalisierung des Tanzens kam es in Deutschland immer wieder unter den Aspekten Gemeinschaft und Volk. In der DDR war die Souveränität des Volkes geknüpft an den erwarteten »Sieg der sozia-

listischen Produktionsverhältnisse«. Vorläufig wurde die Arbeiterklasse als »wichtigste und schließlich führende Kraft des Volkes« zu einer Art Souverän erklärt, der jedoch an die Entscheidungsfunktionen der Partei als der eigentlich regierenden Staatsmacht gebunden war.<sup>3</sup> Diese Programmatik blieb durch ihre Abstraktheit und zeitliche Bedingtheit angewiesen auf symbolische Darstellungen von Gemeinschaft, die auf Praktiken der Körperinszenierung und Choreographie zurückgriffen, auf die Vorführung des aus vielen Individuen gebildeten Massenkörpers ebenso wie auf repräsentativen Bühnentanz und die Organisation kollektiver Bewegung bei Tanzfesten. Gleichzeitig befand sich die DDR stets in einem Wettbewerb der Systeme, der auch durch die Präsentation von Spitzenleistungen auf den Gebieten der künstlerischen Praxis ausgetragen wurde. Dabei kamen im Bereich der Ausbildung für professionellen Bühnentanz ähnliche Prinzipien der Leistungssteigerung zur Geltung wie bei Musikern oder Spitzensportlern.

Zur Untersuchung des für die DDR-Kulturpolitik konstitutiven Spannungsfeldes zwischen Kader- bzw. Elitenförderung und Massen- bzw. Breitenkultur bietet der Begriff Körperpolitik einen adäquaten Zugang. Er erlaubt es, die für die Entwicklung der Tanz-Institutionen der DDR relevanten Praktiken und Diskurse miteinander in Beziehung zu setzen als Elemente eines umfassenden Programms zur Inszenierung und Disziplinierung von individuellen und kollektiven Körpern. Körperpolitik oder auch ›Biopolitik‹ meint hierbei, im Anschluss an Michel Foucault, die Phänomene der Gestaltung und Regulierung von Körpern und Lebensprozessen in modernen Staaten.<sup>4</sup> So wurde es in der DDR bald schon »zur nationalen Aufgabe der Gesundheitspolitik und zur sozialistischen Norm«, einen »gesunden (Volks-)Körper zu haben«.<sup>5</sup> Diskurse und Praktiken der Hygiene und Volksgesundheit sind in diesem Kontext ebenso zu berücksichtigen wie die Parallelen von Sport und Tanz. Wichtige Konkretisierungen hat auch der Begriff ›Biopolitik‹ mit Bezug auf den Nationalsozialismus und auf die Steuerung der kommunikativen und affektiven Dimensionen von Arbeit erfahren: »Biomacht ist eine Form, die das *soziale Leben* von innen heraus Regeln unterwirft, es verfolgt, interpretiert, absorbiert und schließlich neu

---

3 Reinhart Koselleck, »Volk, Nation, Nationalismus, Masse«, in Otto Brunner, Werner Conze und Reinhart Koselleck (Hg.), *Geschichtliche Grundbegriffe. Historisches Lexikon zur politisch-sozialen Sprache in Deutschland*, Bd. 7, Stuttgart 1978, S. 141–431, hier S. 422 ff.

4 Vgl. u. a. Michel Foucault, *Die Geburt der Biopolitik*, Frankfurt a. M. 2006; Marianne Piper u. a. (Hg.), *Biopolitik – in der Debatte*, Wiesbaden 2011; Thomas Lemke, *Gouvernementalität und Biopolitik*, Wiesbaden 2008.

5 Volker Caysa, *Körperutopien. Eine philosophische Anthropologie des Sports*, Frankfurt a. M. 2003, S. 140.

artikuliert.«<sup>6</sup> Die Bestrebungen der DDR-Tanzpolitik, eine neue Volkstanzkultur zu schaffen, diese ideologisch zu kontrollieren und durch regelmäßige Feste öffentlich sichtbar zu machen, können somit analysiert werden als Versuche der biopolitischen Konstruktion eines repräsentativen Volkskörpers.

Im Rahmen des Forschungsprojekts wurden die Begriffe ›Körperpolitik‹ und ›Biopolitik‹ mit einem erweiterten Verständnis des Politischen verknüpft, das Inszenierungs-, Verhandlungs- und Konstitutionsprozesse als grundlegend ansieht.<sup>7</sup> Damit rücken all jene Formen einer »Aufteilung des Sinnlichen« in den Fokus, die auf inszenatorischen, performativen und ästhetischen Verfahren basieren. Dies erlaubt die Untersuchung der jeweiligen Ausbildungs-, Aufführungs- wie Inszenierungsprozesse individueller und kollektiver Körper jenseits einer direkten politischen Instrumentalisierung. So können auch jene Praktiken als Austragungsorte des Politischen analysiert werden, die im Selbstverständnis ihrer Akteure oft als ›unpolitisch‹ erscheinen. In der Theater- und Tanzwissenschaft werden Körperinszenierungen als Prozesse der Verkörperung begriffen, die von hoher Bedeutung für politische und kulturelle Normen sein können: »Körper-Inszenierungen veranschaulichen, modifizieren oder hinterfragen zentrale gesellschaftliche Wahrnehmungsmuster wie Natur/Kultur, Männlichkeit/Weiblichkeit oder Realität/Fiktion.«<sup>8</sup> So manifestiert Tanz in allen seinen Erscheinungsformen eine je spezifische, mit gesellschaftlichen, ökonomischen und kulturellen Kontexten verknüpfte Körperpolitik:

Tanz ist ein Ausdruck gesellschaftlicher Ordnungen. Gesten [...], Körperkonzepte der einzelnen Tänze [...] und choreographische Ordnungen [...] repräsentieren die jeweils historisch aktuellen Machtordnungen und Herrschaftsformen. Aber sie stehen nicht nur für die jeweiligen Ordnungen des Sozialen, die Ordnungen der Macht sind. Sie bringen sie in körperlichen Praktiken auch hervor.<sup>9</sup>

---

6 Michael Hardt und Antonio Negri, *Empire. Die neue Weltordnung*, Frankfurt a. M. 2002, S. 38. Vgl. auch Giorgio Agamben, *Homo sacer. Die souveräne Macht und das nackte Leben*, Frankfurt a. M. 2002 und Marianne Pieper u. a. (Hg.), *Empire und die biopolitische Wende*, Frankfurt a. M. 2007.

7 Jacques Rancière, *Die Aufteilung des Sinnlichen. Die Politik der Kunst und ihre Paradoxien*, Berlin 2008 sowie Ulrich Bröckling und Robert Feustel (Hg.), *Das Politische Denken*, Bielefeld 2010 und Oliver Marchart, *Die politische Differenz*, Frankfurt a. M. 2010.

8 Anette Fleig, »Körper-Inszenierungen«, in Erika Fischer-Lichte und Anne Fleig (Hg.), *Körper-Inszenierungen. Präsenz und kultureller Wandel*, Tübingen 2000, S. 7–17, hier S. 13.

9 Gabriele Klein, »Tanz als Aufführung des Sozialen«, in Margrit Bischof und Claudia Rosiny (Hg.), *Konzepte der Tanzkultur. Wissen und Wege der Tanzforschung*, Bielefeld 2010, S. 142 f.

Am Beispiel des Tanzes in der DDR lässt sich auch dieser produktive Aspekt der Körperpolitik zwischen Inszenierung und Disziplinierung im Bezug auf individuelle wie auf kollektive Körper rekonstruieren. Ein ideales Gemeinwesen sollte erfahrbar werden, das »als solches« nicht existierte. Bereits in der Zeit der Weimarer Republik »avancierte [der Körper] zum Ort sozialer Ordnung, zum Raum der Verwirklichung des menschlichen Könnens und zum Hoffnungsträger einer neuen Gesellschaft«. <sup>10</sup> Das Fortwirken dieser körperpolitischen Utopien, die im faschistischen Körperkult und in der sowjetischen Massenkultur eine je spezifische Ausprägung erfahren hatten, <sup>11</sup> lässt sich in vielfacher Hinsicht auch für die DDR beschreiben. Unter Politik ist von daher nicht nur die offizielle Politik zu verstehen, das Regierungshandeln des Staates, ideologische Programme von Parteien, die Verteilung von Macht und Verantwortlichkeiten, sondern ebenso die Politik der Praxis und die Organisation alles Körperlichen und Sinnlichen. Dies umfasst Körperkultur und Kulturpolitik, aber auch Prozesse der Disziplinierung und Ausbildung, Hierarchien, die Organisation der Praxis, den Umgang mit Körperlichkeit als Manifestation von Gemeinschaft.

Die Ausprägung körperpolitischer Prinzipien wird im Hinblick auf Strukturen der Tanzausbildung und -vermittlung in der DDR vor allem am klassischen Ballett deutlich, wo die Lehrmethode der russischen Technik in der Weiterentwicklung von Agrippina Waganowa als Leitbild übernommen wurde. Im Kampf gegen den sogenannten Formalismus wurden die Neuerungen des modernen Tanzes, zumal der Ausdruckstanz, verdrängt, die sich dem Projekt des sozialistischen Realismus schwer anpassen ließen. So war die Entwicklung des Tanzes in der DDR maßgeblich geprägt von der Theoretischen Tanzkonferenz, die am 23./24. März 1953 in Ost-Berlin stattfand und mit einer »eindeutigen Hinwendung zum sozialistischen Realismus in der Tanzkunst« endete. <sup>12</sup> Damals wurde festgelegt, wie

die Methode des sozialistischen Realismus im Ballett anzuwenden sei, wie die Technik des klassischen Tanzes mit der des neuen künstlerischen Tanzes zu verbinden und zu verschmelzen sei und welche Rolle diese Techniken bei der Be-

---

<sup>10</sup> Paula Diehl, »Körperbilder und Körperpraxen im Nationalsozialismus«, in dies. (Hg.), *Körper im Nationalsozialismus*, München 2006, S. 9–30, hier S. 17.

<sup>11</sup> Boris Groys, »Die Massenkultur der Utopie«, in ders. und Max Hollein (Hg.), *Traumfabrik Kommunismus*, Ostfildern 2003, S. 20–38 und ders., »Unsterbliche Körper«, in ders. und Michael Hagemeyer (Hg.), *Die Neue Menschheit – Biopolitische Utopien in Russland zu Beginn des 20. Jahrhunderts*, Frankfurt a. M. 2005, S. 8–18.

<sup>12</sup> Ralf Stabel, »Die große Geste – Der sozialistische Realismus im Ballett«, in Claudia Jeschke u. a. (Hg.), *Bewegung im Blick*, Berlin 2000, S. 213–224, hier S. 216 f.

rufsausbildung zu spielen haben, wie die Volkstanzpflege für das Ballett nutzbar gemacht werden könne.<sup>13</sup>

Inhaltlich wurde eine sozialistische und optimistische Orientierung zur allgemeinen Norm,<sup>14</sup> während disziplinäre Strukturen und repräsentative Formen etabliert wurden. Demgegenüber wurde der von der Weimarer Republik geprägte Ausdruckstanz marginalisiert, durch die Thesen der Tanzkonferenz 1953 explizit verurteilt als »Ableiten in unbegreifliche Ausdrucksformen, Unverständlichkeit, Mystizismus und folglich Formalismus«.<sup>15</sup>

Erst in den 1980er Jahren kam es zur gelegentlichen Würdigung des Ausdruckstanzes, zu dem einige Tagungen veranstaltet wurden (mit Dokumentationen). Dabei wurde u. a. der historische Begriff ›Kammertanz‹ aufgegriffen, um das Fortwirken des Ausdruckstanzes und seiner Protagonisten reflektieren zu können, auch mit Blick auf damals aktuelle Tendenzen, die eine »zunehmende Bedeutung der Persönlichkeit in der sozialistischen Gesellschaft« widerspiegeln sollten.<sup>16</sup> Im Unterschied zur Entwicklung des modernen Tanzes in der BRD konnte aber auch das Tanztheater der DDR kaum an die Tradition des Ausdruckstanzes anknüpfen, wurde eher zu einer Art Handlungsballett mit dramaturgischer Fokussierung einer im Sinne des sozialistischen Realismus verstandenen Fabel. So sollte, auf der Grundlage des klassischen Balletts, die Bewegung des individuellen Körpers wie auch die choreographische Arbeit insgesamt stets an das Primat des Inhalts gebunden bleiben.

Die Auswirkungen des *Bitterfelder Weges* (benannt nach den Bitterfelder Konferenzen 1959 und 1964) – mit dem eine sozialistisch-realistische Kunstauffassung durchgesetzt und jeder Formalismus vermieden werden sollte zugunsten einer stärkeren Beteiligung der Arbeiterklasse am künstlerischen Leben – betrafen auch den Volkstanz. Dessen Förderung und Ausbildung wurden durch die Arbeit der Kulturhäuser, insbesondere des Zentralhauses für Kulturarbeit in Leipzig, institutionalisiert und kontrolliert, bei der Veranstaltung großer Festspiele und Festivals ebenso wie durch die Gründung staatlicher Ensembles und die Unterstützung von Betriebstanzgruppen aller Art. Nicht zuletzt der Gesellschaftstanz wurde in der DDR seit den 1950er Jahren als ein Feld der kultur- und körperpolitischen Einflussnahme des Staates begriffen, wie sich vor allem bei den Kampagnen gegen ›westliche

---

13 Eberhard Rebling, *Ballett. Gestern und heute*, Berlin 1963, S. 172.

14 Vgl. Müller u.a., *Krokodil im Schwanensee* (Fn. 1), S. 116.

15 Tanzkonferenz am 23./24. März 1953: »Der sozialistische Realismus in der Tanzkunst«, in *Zur Diskussion: Realismus im Tanz*, Dresden 1953.

16 Autorenkollektiv, *Tanztraditionen*, Zentralhaus-Publikation, Leipzig 1985, S. 72.

Modetänze und die Bemühung um sozialistische Formen geselligen Tanzes zeigte.<sup>17</sup>

Aus diesem Spektrum der Tanzformen in der DDR schildern die folgenden Abschnitte jeweils exemplarisch Entwicklungen in den Bereichen Bühnentanz, Volkstanz und Laientanz. Im Zuge einer allgemeinen Institutionalisierung von Tanz werden unterschiedliche Aspekte der Organisation, Ausbildung, Disziplinierung und Förderung deutlich. In der Arbeit des Forschungsprojekts wurde die Manifestation körperpolitischer Strukturen und Tendenzen vor allem am jeweiligen Wechselverhältnis von Institutionen, Tanzformen und Akteuren untersucht. Dafür war die Einbeziehung individueller Perspektiven wichtig, wie sie durch Interviews und gemeinsame Gespräche zum Ausdruck kamen. Im Rahmen der Förderphase wurden außer Besuchen bei Ausbildungsinstitutionen in Dresden und Berlin zu Alumni-Treffen zwei größere Tagungen in Leipzig durchgeführt, bei denen jeweils auch Materialien aus der Archivrecherche präsentiert und diskutiert wurden. Dazu wurden ehemalige oder noch aktive Tänzer, Pädagogen, Choreographen und internationale Wissenschaftler eingeladen. Deren Präsentationen und Diskussionsbeiträge wurden ebenso dokumentiert wie die Einzelinterviews mit Zeitzeugen, die auszugsweise auch in eine ausführlichere Publikation Eingang finden. Insgesamt hat das Projekt gezeigt, dass die Auseinandersetzung mit den persönlichen, durchaus widersprüchlichen Erinnerungen und Erfahrungen der Akteure hilfreich ist, um die Interpretation der überlieferten, oft aus den Institutionen selbst stammenden Quellen zu ergänzen und zu differenzieren.

## **Ausbildungsinstitutionen für professionellen Bühnentanz in der DDR**

Die Ausbildung von Tänzern musste nach 1945 weitgehend neu aufgebaut werden. In der sowjetischen Besatzungszone (SBZ) sollte das kulturelle Leben eines zukünftigen Arbeiter- und Bauernstaates nach sowjetischem Vorbild gestaltet werden. Mit einigem Aufwand sorgte die Sowjetische Militäradministration in Deutschland (SMAD) dafür, dass schon innerhalb weniger Monate nach Kriegsende Theater und Opernhäuser wieder öffnen konnten. Viele Tänzer und Choreographen versuchten an ihre Arbeit vor dem Krieg anzuknüpfen, was aber nur zum Teil gelang: Die kulturelle Infrastruktur lag brach und trotz der Bemühungen der SMAD waren die meisten Auftritts- und Proben-

---

<sup>17</sup> Siehe dazu Norbert Molkenbur und Rolf Schneider, *Tanz und Geselligkeit*, Zentralhaus-Publikation, Leipzig 1977 sowie Müller u. a., *Krokodil im Schwanensee* (Fn. 1).

orte zerstört, die ehemaligen Tanzkompanien waren aufgelöst, und es fehlte an Nachwuchstänzern und Pädagogen. Dazu kam die Notwendigkeit einer ästhetischen und inhaltlichen Neuorientierung: Während die Tradition des deutschen Ausdruckstanzes beim Publikum immer weniger Anklang fand und auch von den administrativen Stellen eher zurückgedrängt wurde, hatte das klassische Ballett insbesondere der russischen Schule erneut Konjunktur.<sup>18</sup> In diesem Kontext vollzog sich der Aufbau neuer Institutionen zur Ausbildung für klassischen Tanz nur langsam und zunächst ohne übergreifende Konzepte, die erst in den frühen 1950er Jahren entwickelt wurden. Dieser Prozess soll im Folgenden an den drei großen Ausbildungszentren für Tanz in Dresden, Berlin und Leipzig skizziert werden. Im Rahmen des Forschungsprojekts wurde, aufbauend auf den vor allem für Dresden vorliegenden Untersuchungen,<sup>19</sup> mit Aktenmaterial aus den verschiedenen Institutionen gearbeitet (Ausbildungszentren, Ministerium für Kultur, Zentralhaus für Kulturarbeit in Leipzig u. a.). Dazu kamen die im Projekt durchgeführten Gespräche mit Zeitzeugen: ehemalige Tänzer und Choreographen, Schüler und Lehrer oder Schulleiter, um damit auch die Perspektive der Akteure miteinbeziehen zu können. Daraus entsteht ein komplexes, mitunter widersprüchliches Bild, vor allem im Hinblick auf die Bedeutung kulturpolitischer Vorgaben der Regierung und den Einfluss dieser Richtlinien auf die Institutionen und die Ausbildung insgesamt.

In Dresden erhielt die Ausdruckstänzerin Gret Palucca schon bald nach 1945 wieder eine Auftrittserlaubnis von den sowjetischen Behörden. Palucca hatte im nationalsozialistischen Deutschland zunächst großen Erfolg gehabt, durfte dann aber (vor allem wegen ihrer zum Teil jüdischen Vorfahren) nicht mehr öffentlich tanzen und ihre Schule nur eingeschränkt weiterführen. Nun konnte sie noch einige Jahre in den vier Besatzungszonen ihr eigenes Tanzprogramm zeigen. Ebenfalls mit Unterstützung der SMAD wurden ihr im weitgehend zerstörten Dresden neue Räume für ihre Tanzschule zugeteilt. So wurde einiges getan, um die ›große Palucca‹ im Land halten zu können. Auf die am 1. April 1949 erfolgte Verstaatlichung ihrer Schule hatte Palucca seit 1947 selbst hingearbeitet, da sie zur Professionalisierung der Ausbildung auf eine staatliche Unterstützung angewiesen war. Sie konnte die künstlerische Leitung behalten, aber die Schule bekam nur den Status einer Fachschule, nicht wie erhofft den einer Hochschule. 1951 gab es allein in Sachsen noch über 50 private Tanz- und Ballettschulen, die aber für eine professionelle Ausbildung als

---

18 Vgl. dazu Müller u. a., Krokodil im Schwanensee (Fn. 1).

19 Vgl. insbesondere Ralf Stabel, *Vorwärts, Rückwärts, Seitwärts – mit und ohne Frontveränderung: Zur Geschichte der Palucca Schule Dresden*, Wilhelmshafen 2001; sowie Ralf Stabel und Peter Jarchow, *Palucca. Aus ihrem Leben – Aus ihrer Kunst*, Berlin 1997.

unzulänglich angesehen und in ihrer Bedeutung zunehmend beschränkt wurden. Darauf verweisen auch die folgenden Richtlinien, hier zitiert aus einem amtlichen Schreiben:

- 1) Privatschulen oder Privatlehrer für künstlerischen Tanz [...] dürfen zukünftig nicht mehr bis zur Bühnenreife oder bis zur Ablegung einer Prüfung, die zur Berufsausübung berechtigt, unterrichten. [...]
- 2) Privatlehrern und Privatschulen für künstlerischen Tanz, Gymnastik usw. kann die Erlaubnis zur Fortsetzung ihrer Tätigkeit belassen werden, wenn sich die Tätigkeit lediglich auf die Unterrichtung von Laien beschränkt und das Ziel der Ausbildung für den Beruf nicht verfolgt wird.<sup>20</sup>

Diese Anordnungen zeigen bereits, dass für die Ausbildung professioneller Bühnentänzer zugleich eine Professionalisierung der Tanzausbildung angestrebt wurde, mit entsprechend geschulten Pädagogen und systematisch strukturierten Lehrplänen. Diese Ausbildung sollte zentral an Fach- oder Spezialschulen erfolgen, die alle dem Staat – dem Ministerium für Kultur – unterstellt waren. Die verstaatlichten Tanzschulen waren somit verpflichtet, das Ministerium laufend über die Anzahl der Studenten und Absolventen, über Veränderungen der Lehrpläne und Neueinstellungen von Personal zu informieren, ebenso über den Leistungsstand ihrer Schüler und die Arbeit ihrer Pädagogen. Die Professionalisierung der Tanzausbildung ging mit einer systematischen Institutionalisierung einher, geprägt von Disziplinierung, Normierung und weitgehender Kontrolle. Damit wurde die Tanzausbildung wie auch die Tanzkunst insgesamt auf eine ideologische Linie gebracht.

Indem man Palucca 1950 als Vertreterin des Tanzes und zugleich als Gründungsmitglied in die Akademie der Künste aufnahm, wurde dem Tanz eine wichtige Rolle innerhalb der Künste der DDR eingeräumt. Auf ihre Bestrebungen hin eröffnete man 1951 in Berlin die Tanzhochschule für modernen und klassischen Tanz, Choreographie, Pädagogik und Tanzregie. Paluccas ehemalige Schülerin Marianne Vogelsang, ebenfalls schon eine bekannte Ausdruckstanztänzerin, erhielt die Leitung der Abteilung Neuer Künstlerischer Tanz (NKT), während Joachim Scheibe den klassischen Tanz übernahm. In Berlin wie auch in Dresden wurde zunächst mit einer drei- bis fünfjährigen Tanzausbildung begonnen, die auf die beiden Fachbereiche klassischer Tanz und NKT aufgeteilt war. Nach Paluccas Konzept für Berlin sollten sich die Schüler dann nach zwei Jahren entscheiden, auf welche Tanzform sie sich spezialisieren wollten. Ein gleichberechtigtes Nebeneinanderwirken der beiden Fachbereiche ließ sich auf Dauer aber nicht realisieren, was vor allem an den staatlichen Vorgaben

---

<sup>20</sup> BAArch DR1 556/1606, fol. 1–2.

lag: Mit der Debatte um Formalismus und Realismus wurden die Koordinaten für Kunst und Kultur im sozialistischen Arbeiter- und Bauernstaat abgesteckt (›Bitterfelder Weg‹). Auf der Bühne sollten nicht nur sowjetische Ballette übernommen werden, sondern auch neue realistische Ballettstücke nach sowjetischem Vorbild entstehen.

1953 veröffentlichte die Staatliche Kommission für Kunstangelegenheiten die »Thesen zum Realismus in der Tanzkunst«, worin die von nun an gültigen Vorbilder sowie die ideologischen Forderungen an den Tanz festgelegt waren:

Das klassische und nationale Erbe auf dem Gebiet der Tanzkunst ist das klassische Ballett und der deutsche Volkstanz. [...] Das Studium des Kampfes um den sozialistischen Realismus im sowjetischen Ballett ist unerlässlich, um den Kampf für den sozialistischen Realismus in der deutschen Tanzkunst zu führen. Die Sowjetkunst zeigt den einzig richtigen Weg für die Weiterentwicklung der Tanzkunst. [...] Der Ausdruckstanz bedeutet Abgleiten in unbegreifliche Ausdrucksformen Unverständlichkeit, Mystizismus und folglich Formalismus.<sup>21</sup>

Diesen Vorgaben sollte auch die Ausbildung an den Fachschulen entsprechen, was vielfach zu Konflikten führte. So konnte sich die Abteilungsleiterin für NKT Marianne Vogelsang an der Schule in Berlin nicht durchsetzen: Ihre Art des Unterrichtens war auf eine eher unsystematische Förderung der Kreativität ihrer Schüler ausgerichtet und auf eine Erziehung hin zu selbständig handelnden Künstlerpersönlichkeiten. Methodisch und auch ästhetisch war Vogelsang durch Palucca geprägt. Beide legten in ihrem Unterricht den Schwerpunkt auf die Improvisation. Neben einer hohen technischen Leistung wollten sie ihren Schülern das Rüstzeug für ein eigenes kreatives Denken und Schaffen mitgeben. Palucca formulierte dieses Prinzip wie folgt:

Von Jahr zu Jahr verändern sich die jungen Menschen. Wir versuchen ja die Schüler vor allem in meinem Unterricht, dem Neuen Künstlerischen Tanz, schon von der ersten Klasse an, zu selbstschöpferischen Menschen zu erziehen. Wir wünschen uns natürlich, dass die Schüler so aus der Schule herauskommen, dass sie wirklich echte Persönlichkeiten sind.<sup>22</sup>

Mit dieser Aussage geriet sie allerdings immer wieder in Konflikt mit dem offiziellen Erziehungsauftrag, wie er auch an der Dresdner Schule verstanden wurde:

An der Palucca Schule Dresden werden [...] Kinder und Jugendliche zu Bühnentänzern für die Ballett-Ensembles der Theater ausgebildet. Die Grundlage der

---

21 Realismus im Tanz (Fn. 15), S. 75 f.

22 Ralf Stabel, »Und so wird daraus nichts«, in Eva Winkler und Peter Jarchow (Hg.), *Neuer Künstlerischer Tanz. Eine Dokumentation*, Dresden 1996, S. 99–117, hier S. 109.

Ausbildung ist der klassische Tanz nach dem Vorbild und den Erfahrungen der sowjetischen Ballettkunst. [...] Die jungen Tänzerinnen und Tänzer tragen in hohem Maße dazu bei, die Entwicklung der Tanzkunst in unserer Republik voranzutreiben, die progressiven Traditionen der Ballettkunst zu pflegen und das sozialistische Menschenbild in der Kunst zu gestalten.<sup>23</sup>

Im Unterschied zu Marianne Vogelsang konnte Palucca das von ihr etablierte Fach NKT an ihrer Schule halten, auch wenn es in der Stundenzahl immer weiter gekürzt wurde. Ihre relative Unabhängigkeit verdankte sie ihrer Popularität, die sie zu einem Aushängeschild und einer Vorzeigekünstlerin der DDR machte. Zwar hatte sie immer wieder in Aussicht gestellt, ihre besondere Methodik des Unterrichtens zu dokumentieren und zu verschriftlichen. Dass es dazu aber letztlich nicht kam, entsprach wohl auch dem Versuch, sich eine gewisse Freiheit zu erhalten, während eine systematische Festlegung eine stärkere Kontrolle und Anpassung ermöglicht hätte.<sup>24</sup>



Abb. 1: Jungenklasse der Palucca Schule im Fach Neuer Künstlerischer Tanz, Foto: Arwid Langenpusch; © Tanzarchiv Leipzig.

---

23 Ebd.

24 Ebd., vgl. dazu auch Stabel, Vorwärts, Rückwärts, Seitwärts (Fn. 19).

Die Ausbildungsmethodik im Fach NKT ist dennoch auf verschiedene Weise dokumentiert, bis hin zu verschiedenen Filmen, die Kurt Petermann vom Leipziger Tanzarchiv produzierte. Aufschlussreich in diesem Zusammenhang sind aber vor allem die Aussagen von Zeitzeugen. In Berlin war Manfred Schnelle einer der wenigen Schüler, der von Marianne Vogelsang durch seine gesamte Ausbildungszeit begleitet wurde. Er beschrieb ihren Unterricht mit Formulierungen, die auch für Palucca zutreffen:

Wenn sie unterrichtete, hat sie mit einer Bewegung begonnen, und über zahllose Variationen dieser Bewegung baute sie die Stunde weiter. Eine Bewegung entstand am Platz oder etwa nur mit dem Arm, kam dann in den Raum und entwickelte sich in verschiedenen Tempi weiter: vom Leichten zum Schweren, vom Einfachen hin zu tänzerischer Gestaltung, dabei immer im Einklang mit Musik und in sich schlüssig. Ich habe viel von ihr gelernt, vor allem was Komposition betrifft – und empfand ihren Unterricht als etwas Kostbares, ja als Kunstwerk.<sup>25</sup>

Die staatliche Ausrichtung der professionellen Tanzausbildung wies allerdings in eine ganz andere Richtung. Mit den Thesen zur realistischen Tanzkunst und der Verpflichtung der Fachschulen für Tanz in Berlin, Dresden und später auch Leipzig auf das klassische Ballett nach sowjetischem Vorbild fand eine Verschiebung des Ausbildungsschwerpunktes statt, die keinen Raum mehr für neuen künstlerischen Tanz ließ. Grundlegend für diese Festlegung auf das Ballett war die Einführung des sowjetischen Unterrichtssystems nach der Methode von Agrippina Waganowa (1879–1951). Diese war nach ihrer Karriere als Tänzerin zur einflussreichsten Ballettpädagogin der Sowjetunion geworden. Neu an ihrem Modell war ein genaueres Eingehen des Pädagogen auf die Ausbildungsklasse und deren Leistungsstand. So erstellte sie Pläne mit Übungen für die jeweiligen Ausbildungsjahrgänge, um schrittweise die Muskulatur und Fertigkeiten des heranwachsenden Tänzerkörpers aufzubauen. Ihr Fokus lag dabei auf den drei wichtigen Elementen des klassischen Tanzes: Kraft, Beweglichkeit und Ausdauer. Der daraus entstandene pädagogische Leitfaden ist bis heute weltweit anerkannt und gilt an vielen Ballettschulen als Grundlage. Um diese Methode zu etablieren, schickte die Regierung der DDR 1953 die ersten drei angehenden Tänzer bzw. Tänzerinnen – Ursula Collein, Egon Bischoff und Ursula Bormann<sup>26</sup> – zur Aus- und Weiterbildung für fünf Jahre nach

---

25 »Marianne Vogelsang. Ein Interview zwischen Hartmut Regitz und Manfred Schnelle«, in *Tanz. Zeitschrift für Ballett, Tanz und Performance*, Oktober 2012, S. 58.

26 Bormann erhielt ihre Ausbildung an der Palucca Schule. 1967 bis 1976 übernahm sie die Künstlerische Leitung der Fachschule für Tanz Leipzig, außerdem war sie Mitglied in der Absolventeneinsatzkommission.

Leningrad (St. Petersburg) an die Staatliche Ballettakademie, damit sie dort die Waganowa-Methode lernten und gleichzeitig die Ausbildung zum Tänzer bzw. zur Tänzerin absolvierten. Ausgesucht wurden die Schüler nach ihren körperlichen Voraussetzungen und ihrer sozialen Herkunft. Alle drei mussten vor ihrer Reise in die Sowjetunion, mit Studenten ganz anderer Studienrichtungen, einen dreimonatigen Lehrgang auf Schloss Burgscheidungen in Sachsen-Anhalt absolvieren, der sie ideologisch vorbereiten sollte.

Die Erwartungen an die drei jungen Tänzer waren groß. Sie mussten sich nicht nur körperlich und technisch das hohe Niveau der Waganowa-Akademie Absolventen antrainieren, sondern sollten sich auch die Unterrichtsmethodik einprägen, um ihr Wissen später den Fachschulen für Tanz weiterzugeben. Die Ausrichtung der Tanzschulen wurde außerdem durch die berühmten Tanzkompanien geprägt, die die Sowjetunion in den Nachkriegsjahren immer wieder in der DDR auftreten ließ. So kamen die Vertreter der Ballettschulen in Kontakt mit sowjetischen Tänzern, Pädagogen und Choreographen, und auch den Tanzschaffenden konnte demonstriert werden, woran sich zukünftige Tanzstücke zu orientieren hatten. Im Laufe der Jahre entstand eine feste Partnerschaft zwischen den drei Fachschulen für Tanz in der DDR und den Ballettakademien der Sowjetunion, insbesondere der Waganowa-Akademie und der Bolschoi-Ballettschule in Moskau.

Insgesamt arbeitete man seit 1950 daran, für alle Fachschulen einen gemeinsamen zentralen Lehrplan zu erstellen.<sup>27</sup> Zu den praktischen Fächern gehörten neben klassischem Tanz auch Charaktertanz, Modern, Pas de deux und Variationen, Folklore, Rhythmik und Tanzgeschichte. Zusätzlich gab es Zeiten für Proben und Repertoire-Arbeiten. Hier wurden kleine Stücke entweder neu erarbeitet oder bekannte wichtige Sequenzen von klassischen Balletten einstudiert. Diese zusätzlichen Zeiten wurden auch zur Vorbereitung von schulinternen, nationalen und internationalen Wettbewerben genutzt. Oft wurden für die Förderung von besonders begabten Studenten Spezialeklassen eingerichtet. Die Beteiligungen an Tanzwettbewerben und Tanzfesten galten bei erfolgreicher Teilnahme nicht nur für die jeweilige Schule als Aushängeschilder, sondern sollten auch dem kapitalistischen Westen vor Augen führen, wie leistungsstark und erfolgreich das Ballett und die Institutionen der Tanzausbildung in der DDR waren.

---

<sup>27</sup> Vgl. dazu entsprechende Dokumente im Bundesarchiv (BArch DR2 24059/33-05-29).



Abb. 2: Unterrichtsfach *klassischer Tanz* an der Palucca Schule Dresden, Foto: Arwid Langenpusch; © Tanzarchiv Leipzig.



Abb. 3: Unterricht des 9. Ausbildungsjahres *klassischen Tanz* an der Staatlichen Ballettschule Berlin 1985; Privatbesitz.

Aus der anfänglichen Hilfestellung zur Erlernung der Waganowa-Methode entwickelte sich bald ein Programm zur Förderung der besonders begabten Schüler der Ballettschulen. Die Dauer der Ausbildung stieg kontinuierlich bis auf acht Ausbildungsjahre an, nur Leipzig bildete hier eine Ausnahme (Beginn der Ausbildung erst im Alter von 14 Jahren). Während in Dresden und Berlin die Schüler vom 10. oder 11. Lebensjahr an im Internat mit integrierter polytechnischer Oberschule betreut wurden, mussten die Schüler in Leipzig ihre sonstige Ausbildung an der Volkshochschule, neben dem täglichen Trainingsprogramm absolvieren. Wer als Student an den Fachschulen angenommen wurde, hatte Anrecht auf ein Stipendium, das durchaus nach Leistung variieren konnte. Einzelheiten dazu schildert Christoph Böhm, der von 1982 bis 1986 an der Fachschule für Tanz studierte:

Von Anfang an gab es gestaffelt Leistungsstipendien. Einmal 60, 100 oder 175 Mark. Da gab es also drei Stufen. Wer besonders gute Leistungen hatte, bekam im Grunde 175 Mark zu seinem Grundstipendium, was glaube ich sich auf 300 Mark belief, dazu. [...] Kam also auf 475 Mark. Pro Mitwirkung in der Oper (an den Vorstellungen des Leipziger Balletts) bekam man noch einmal 5 Mark.<sup>28</sup>

Mit Beendigung der Ausbildung zum Bühnentänzer wurden die Absolventen durch die vom Ministerium gegründete Absolventeneinsatzkommission (AEK)<sup>29</sup> an die verschiedenen Theater der Republik delegiert. Da es in der Regel mehr offene Stellen gab als Absolventen, konnten die angehenden Tänzer in jedem Fall mit einem Engagement rechnen. Allerdings kamen sie nicht immer an die von ihnen favorisierten Theater, da letztlich die AEK in Abstimmung mit den Ballettdirektoren über die Verpflichtung der Tänzer entschied. Wie das gehandhabt wurde, verdeutlicht eine Aussage von Susann Böhm, die ihren Abschluss 1986 an der (1966 gegründeten) Fachschule für Tanz in Leipzig machte. Noch vor ihrer Abschlussprüfung erfuhr sie, an welchem Theater sie verpflichtet werden sollte:

Man musste ins Büro und da saßen dann viele Leute, aus Berlin oder aus Chemnitz. [...] Mir wurde dann von der Schulleitung mitgeteilt, dass ich nach Chemnitz komme und dann wollte man eben sehen, dass ich mich freue darüber, noch im Büro, was nicht ganz gelang, weil damit hätte ich wirklich gar nicht gerechnet. Man durfte glaube ich drei Wünsche vorher aufschreiben. [...] Ich hatte nirgendwo Chemnitz stehen.<sup>30</sup>

---

28 Aus einem Interview von Juliane Raschel mit Susann und Christoph Böhm am 8.12.2013.

29 Diese Kommissionen wurden für alle künstlerischen Ausbildungszweige eingesetzt.

30 Interview von Juliane Raschel mit Susann und Christoph Böhm am 8.12.2013.

Im Rahmen der Förderung durch Spezialklassen, die auf die künftige Arbeit an Theatern und auf Ballettwettbewerbe vorbereiteten, gab es auch einen gewissen Einfluss des Ministeriums für Staatssicherheit (MfS). Schließlich wurden nicht wenige Absolventen an die großen repräsentativen Ensembles (besonders Deutsche Staatsoper Berlin und Semperoper Dresden) vermittelt, die bei Gastspielreisen in westliche Länder auch Gelegenheit zu Fluchtversuchen boten. Schon deshalb interessierte sich die Staatssicherheit bereits für die Tanzschüler:

Da sind also Schüler und Pädagogen mitunter gemeinsam unterwegs in den Ländern des ›Klassenfeindes‹. Und dass ein junger Mensch im Unterschied zu seinem Ausbilder, der vielleicht noch die Zeit vor dem Mauerbau miterlebt oder als Tänzer selbst an Gastspielen teilgenommen hat, viel eher den Verlockungen des bunten Westens erliegen kann, ist nachvollziehbar. Besonders gefährlich ist letztlich auch die selbst ›verschuldete‹ Situation, dass die Schüler der DDR, die auf internationalen Wettbewerben erfolgreich sind, sich dieser internationalen Anerkennung natürlich auch bewusst werden und am eigentlichen Beginn ihrer Tanzkarriere auf die Idee kommen könnten, ihr Leben als Künstler im anderen Teil der Welt zu gestalten.<sup>31</sup>

Auch aus diesem Grund stand die Ausbildung professioneller Bühnentänzer, die bis in die 1980er Jahre – ähnlich wie das Ausbildungssystem im Leistungssport der DDR – immer weiter perfektioniert wurde, unter ständiger Kontrolle staatlicher Instanzen.



Abb. 4: Palucca im Unterricht mit der Ausbildungsklasse 2A im November 1986;  
© Tanzarchiv Leipzig.

Die hier skizzierte Entwicklungsgeschichte verdeutlicht, dass die Fachschulen direkt dem Ministerium für Kultur unterstanden und sich insgesamt nach den Vorgaben des Staates zu richten hatten. Für die Schüler war die Ausbildung kostenfrei; finanziell abgesichert wurden sie durch ein Stipendienprogramm. Möglichkeiten der individuellen Einflussnahme etwa auf Fragen der Besetzung und der Engagements hielten sich jedoch in Grenzen, ebenso die Förderung der eigenen Kreativität. Mit dem klassischen Ballett nach sowjetischen Maßstäben wurde an allen drei Fachschulen der Schwerpunkt auf die klassische Tanzausbildung gelegt, während Neuerungen in der Tanzausbildung erschwert wurden. Mit der Verbannung des Ausdruckstanzes von den Bühnen gab es kaum mehr Möglichkeiten zur Weiterentwicklung dieser Tanzrichtung. Paluccas Bemühungen um den NKT an ihrer Schule prägten aber mehrere Generationen von Tanzschaffenden, vor allem durch ihre Art der Vermittlung der selbständigen Bewegungsfindung und Tanzentwicklung. Viele ihrer Absolventen, darunter Ruth Berghaus, Arila Siegert, Mario Schröder oder Irina Pauls, waren nicht nur als Tänzer erfolgreich, sondern auch als Choreographen, Opernregisseure und Tanzpädagogen. Auch Kristina Bernewitz wurde acht Jahre von Palucca durch ihre Ausbildung begleitet. Nach einer Karriere als Soltänzerin am Leipziger Ballett unterrichtet sie heute selbst klassischen Tanz an der Staatlichen Ballettschule Berlin:

Also, es gab schon eine Distanz [zu Palucca], einfach durch ihre starke Persönlichkeit, durch ihr Lebenswerk und so weiter. Da konnten wir natürlich als kleine Ballettmäuse jetzt nicht heranreichen. Aber, ich sage mal, sie hat uns aber trotzdem ernst genommen. Und, und das merkt man dann auch als Schüler. Also das versuche ich übrigens auch mit meinen Schülern. Ich versuche sie immer als Persönlichkeit, als Mensch, als vielleicht spätere Superkünstlerin schon jetzt ernst zu nehmen als Zehnjährige. Weil da eben in diesen kleinen Köpfen auch schon viel, ja, viel Interessantes heranwächst eben, was man jetzt vielleicht noch gar nicht so sehen kann.<sup>32</sup>

## **Organisations-, Vermittlungs- und Ausbildungsformen im Volkstanz der DDR**

In der DDR kam dem Volkstanz ein besonderes Interesse zu. Das lässt sich ablesen an der Gründung offizieller staatlicher Folklorensembles, an der Etablierung und Förderung regionaler Volkstanzgruppen und -ensembles und der damit verbundenen Massenkultur. Die seit Anfang der 1950er Jahre zum

---

32 Interview von Juliane Raschel mit Kristina Bernewitz am 16. 7. 2014.

Programm erhobene Pflege des deutschen Volkstanzes konzentrierte sich allerdings auf Bühnenpräsentationen und den Aufbau entsprechender Repertoires. Diese waren eng an die politischen Interessen des sozialistischen Staates gebunden und entsprachen einem konkreten Erziehungsauftrag im Sinne der programmatisch geforderten Massenkultur. Im Folgenden werden die damit einhergehenden Prozesse der Professionalisierung und Institutionalisierung von Volkstanz sowie die Mechanismen zur Durchsetzung entsprechender Leitlinien skizziert. Dabei wird nach der Perspektive der Akteure auch im Hinblick auf die körperpolitischen Aspekte dieser Praxis gefragt.

Bereits im 19. Jahrhundert wurde die Erforschung des Volkstanzes mit den Standardwerken der Tanzgeschichte von Albert Czerwinski (1862) und Franz Th. Böhme (1886) zum festen Bestandteil der Volkskunde. Mit Beginn des 20. Jahrhunderts kam es u. a. im Kontext der Wandervogel-Bewegung zur Wiederentdeckung von Tanzliedern, die zugleich regionale Volkstanztraditionen manifestierten. Auch in der NS-Zeit wurde der Volkstanz als Vorbild einer nationalen und ursprünglichen Kultur gefördert und propagiert. In der DDR begründete die aus der Schweiz immigrierte Nationalpreisträgerin Aenne Goldschmidt ihr *Handbuch des deutschen Volkstanzes* mit einer Definition, die die anhaltende ideologische Besetzung des Themas verdeutlicht: »Vom werktätigen Menschen aller Zeiten geschaffen und getanzt, immer neu umgebildet und weiterentwickelt, zeugt der Volkstanz für die nie versiegende Schöpferkraft und die nie unterdrückbare Lebensfreude des Volkes.«<sup>33</sup> Die theoretische Grundlage für eine Ausweitung des Volkstanzbegriffs durch die sich etablierende Volkstanzpflege auf neue Formen insbesondere der Präsentation legte Felix Hörburger vor.<sup>34</sup> Das Repertoire ist seitdem in beiden Teilen Deutschlands ständig um neue Muster erweitert worden.<sup>35</sup> So berücksichtigte Herbert Oetke in seiner Untersuchung *Der deutsche Volkstanz*<sup>36</sup> – im Unterschied zur

---

33 Aenne Goldschmidt, *Handbuch des deutschen Volkstanzes* (2 Bde., hier Textbd.), Berlin 1967, S.7. Vgl. auch dies., »Der nationale und regionale Charakter des deutschen Volkstanzes«, in Deutsche Tanzkompanie im Land Mecklenburg-Vorpommern (Hg.), *Der Deutsche Volkstanz*, Neustrelitz 1995, S. 4–19.

34 U. a. Felix Hoerburger, *Probleme der systematischen Beobachtung, Sammlung und Erforschung von Volkstänzen*, Kassel u. a. 1961 und ders. *Volksmusikforschung. Aufsätze und Vorträge 1953–1984 über Volkstanz und instrumentale Volksmusik*, Laaber 1986. Ders., Art. »Volkstanz«, in Friedrich Blume (Hg.) *Musik in Geschichte und Gegenwart*, Bd. 13, München 1989, S. 1947–1951.

35 Zu diesem Prozess vgl. auch Andriy Nahachewsky, »Once Again: On the Concept of ›Second Existence Folk Dance‹«, in *Yearbook for Traditional Music* 33 (2001), S. 17–28.

36 Herbert Oetke, *Der deutsche Volkstanz* (2 Bde.), Wilhelmshaven 1982/83.

früheren Volkstanzforschung, die sich zumeist auf Bauerntänze beschränkt hatte – auch das Repertoire der Handwerker- und Zunfttänze.

Am 23. und 24. März 1953 fand in Berlin die »Theoretische Konferenz über die Tanzkunst« der Staatlichen Kommission für Kunstangelegenheiten statt, bei der die Hinwendung zum sowjetischen Modell des sozialistischen Realismus auch für den Tanz festgelegt wurde.<sup>37</sup> Dabei galt der deutsche Volkstanz neben dem Ballett als »nationales Erbe«.<sup>38</sup> Die angestrebte Professionalisierung des Volkstanzes ging einher mit einer starken Institutionalisierung. Für die ideologische Ausrichtung der Tanzkultur hatten seit 1951 die staatlichen Ensembles eine Vorbildfunktion. Das Staatliche Volkskunst-Ensemble der DDR



Abb. 5 und 6: Plakate aus den Sammlungen des Staatlichen Tanzensembles der DDR (1988) und des Staatlichen Folklorensembles der DDR (o. J.), Dauerleihgaben des Bundesarchivs Berlin; © Tanzarchiv Leipzig.

<sup>37</sup> Realismus im Tanz (Fn.15) sowie Müller u. a., Krokodil im Schwanensee (Fn.1), S.88 ff.

<sup>38</sup> Ebd.

(gegr. 1951 in Berlin) wurde 1962 zum Staatlichen Tanzensemble der DDR umbenannt, geleitet von Aenne Goldschmidt. Die Leitung der Tanzgruppe des Staatlichen Dorfensembles (gegr. 1954 in Neetzow/Mecklenburg), seit 1972 bekannt als Staatliches Folkloreensemble der DDR, übernahm die Choreographin Rosemarie Lettow-Schulz (später Ehm-Schulz).

Zu den weiteren, überwiegend nebenberuflich tätigen Volkskunstensembles der DDR zählten auch das Tanzensemble des Freien Deutschen Gewerkschaftsbundes (FDGB) unter der Leitung von Henn Haas und das Erich-Weinert-Ensemble der Nationalen Volksarmee (NVA). Als erstes professionelles Ensemble der Sorben wurde 1952 in Bautzen das Staatliche sorbische Volksensemble für Musik und Tanz unter der Leitung von Jurij Winar gegründet (seit 1953 Staatliches Ensemble für sorbische Volkskultur).<sup>39</sup> Es diente intern zum Aufbau einer professionellen sorbischen Volkskultur und wurde nach außen hin zu einem Symbol erfolgreicher nationaler Minderheitenpolitik der DDR.

Goldschmidt und Lettow-Schulz waren am Zentralhaus für Kulturarbeit (gegr. 1952) in Leipzig angestellt, hielten dort auch Vorträge, publizierten regelmäßig zu Themen wie *richtiges Choreographieren, die Gestaltung von Raum und Bühne, die Entstehung von Volkstanzstücken* usw. und befassten sich mit der Gestaltung des »sozialistischen Menschen« in Tanzinszenierungen. Ihre Choreographien waren Arbeitsgrundlage für Tanzgruppen der ganzen Republik. So dienten die beiden zentralen Ensembles nicht nur zur Repräsentation des Staates, sondern auch zur Durchsetzung der Vorgaben und Richtlinien für den praktischen Volkstanz, die im Zentralhaus erarbeitet wurden.<sup>40</sup>

Für die Laienkunst und die zu etablierende Massenkultur spielte das Zentralhaus eine wichtige Rolle als übergreifendes Kontroll-, Organisations- und Publikationsorgan. Angestrebt und durchgesetzt wurden zunächst die Angliederung der Volkskunstgruppen an die bestehenden Massenorganisationen sowie die enge Anbindung der Breitenkultur an Betriebe und Fabriken. Dafür sollten Kultur- und Klubhäuser zur Verfügung gestellt werden.<sup>41</sup> Die sozialistisch-kulturpolitische Ausrichtung der DDR machte den Einbezug der Arbeiterschaft in das kulturelle Leben notwendig.<sup>42</sup> Gerade dem Tanz als

---

39 Vgl. dazu: Sorbisches-National-Ensemble (Hg.), *Serbski ludowy ansambl. Das Sorbische National-Ensemble. Chronika. Chronik*, Bautzen 2005 sowie Theresa Jacobs, *Der Sorbische Volkstanz in Geschichten und Diskursen*, Bautzen 2014.

40 Aenne Goldschmidt, Rosemarie Lettow und Albin Fritsch, *Der Tanz in der Laienkunst*, hg. vom Zentralhaus für Laienkunst, Halle a. d. S. 1952.

41 Horst Groschopp, »Breitenkultur in Ostdeutschland. Herkunft und Wende – wohin?«, in *Aus Politik und Zeitgeschichte* 11 (2001), S. 15–22, hier S. 21.

42 Miriam Normann, »Kultur als politisches Werkzeug? Das Zentralhaus für Laien-

einer den breiten Massen leicht zugänglichen Form kultureller Unterhaltung kam dabei eine zentrale Bedeutung zu. Das Zentralhaus sollte »vornehmlich für die Volksmassen da [sein], die sich im Anschluss an ihre Berufsarbeit der künstlerischen Tätigkeit« hingeben wollen.<sup>43</sup> Im Zentralhaus war die Abteilung 5 für Tanz zuständig, vor allem für Volks- und Laientanz. Das entsprach der 1953 erhobenen Forderung, sich auch »wissenschaftlich« mit dem Volkstanz auseinanderzusetzen, »sich der ideologischen Aufgabe des Tanzes bei der Um-erziehung der Werktätigen bewusst« zu werden.<sup>44</sup> Im Vordergrund standen daher die Volkstanzforschung und die Verbreitung ihrer Erkenntnisse an die regionalen Volkstanzgruppen in Form von Lehrgängen und Publikationen. Auf diese Weise sollte eine Mobilisierung und Ausbildung der Arbeiter auf künstlerischem Gebiet gewährleistet und gefördert werden.

Das Zentralhaus für Kulturarbeit der DDR war direkt dem Ministerium für Kultur unterstellt und folgte in seiner Arbeit den Beschlüssen der SED. Ein sehr weitreichendes vom Zentralhaus ausgehendes System vernetzte dieses mit den Massenorganisationen, wie dem FDGB und der Freien Deutschen Jugend (FDJ), sowie mit unzähligen Kulturhäusern und Kommunen.<sup>45</sup> Dieses Netzwerk wurde zu einem flächendeckenden Beratungs- und Ausbildungssystem, das die Volkskunstschaffenden mit den nötigen Schulungs- und Unterrichtsmaterialien versorgte. Darin enthalten waren Richtlinien und Normen für Tänzer und Lehrende, nicht nur zur Körper- und Bewegungsschulung, sondern auch zur kulturpolitischen Ausrichtung der Tanzpraxis insgesamt. In der 1957 gegründeten Zentralen Arbeitsgemeinschaft Tanz (ZAG) übernahm Rosemarie Ehm-Schulz (vorher Lettow-Schulz) die Leitung der Arbeitsgruppe Bühnentanz, die 1966 in ZAG Folklore und Bühnentanz umbenannt wurde. Ehm-Schulz war es auch, die bereits 1960 nach sowjetischem Vorbild ein Volkstanzexercice in Anlehnung an das Klassische Ballettexercice entwickelte, um die Professionalisierung des Volkstanzes weiter voran zu treiben.<sup>46</sup>

---

bzw. Volkskunst in Leipzig 1952–1962«, in *Online Journal für Kultur, Wissenschaft und Politik* 1/2008, [http://www.kulturation.de/ki\\_1\\_thema.php?id=113](http://www.kulturation.de/ki_1_thema.php?id=113) (16. 2. 15).

43 Helmut Holtzhauer, »Die Errichtung des Zentralhauses für Laienkunst«, in *Volkskunst. Monatsschrift für das künstlerische Volksschaffen* 1 (1952), hier S. 4.

44 Hanna Walsdorf, *Bewegte Propaganda: Politische Instrumentalisierung von Volkstanz in den deutschen Diktaturen*, Würzburg 2010, S. 196.

45 Ebd., S. 167.

46 Rosemarie Ehm-Schulz, *Volkstanzexercice. Entwickelt in der Tanzgruppe des Staatlichen Dorfensembles der Deutschen Demokratischen Republik*, Leipzig 1960.



Abb. 7: Titelbild Aenne Goldschmidt, *Probleme unseres Tanzschaffens*, Zentralhaus, Leipzig 1961; © Tanzarchiv Leipzig.

Das »Genre Nationaltanz« sollte auch innerhalb der sonstigen Tanzausbildung besonders gefördert werden. Neben den regulären Ausbildungsfächern wurde an allen staatlichen Schulen für Tanz Charaktertanz und Folklore unterrichtet. An der Berliner Ballettschule wurde ab 1959 unter der Leitung von Erika Wittig eine dreijährige Spezialausbildung für Folklore eingerichtet. Diese sollte »Spitzenkräfte auf dem Gebiete des folkloristischen Tanzes, die den wertvollsten Kader in der Führung unseres Volks- und Laientanzbewegung darstellen« hervorbringen und damit nicht nur Folkloresolisten für Theater, sondern auch Nachwuchs für die Volkskunstensembles ausbilden.<sup>47</sup>

Über die Arbeit des Zentralhauses berichtet rückblickend Jürgen Goewe, der dort ab 1959 in wechselnden Positionen vorrangig im Bereich Tanz tätig war und das Tanzensemble der Deutschen Post in Leipzig leitete:

[...] das zentralistische Prinzip in der Führung in der DDR war durchaus mit demokratischen Elementen untersetzt, nämlich durch die Arbeitsgemeinschaft des Künstlerischen Volksschaffens, wo die Leiter von [...] Tanzgruppen und

---

47 Fachkommission Tanz für die Ausarbeitung eines sozialistischen Fach- und Hochschul-Programms beim Ministerium für Kultur: Thesen zur Tanzausbildung und zur Volks- und Laientanzpflege in den nächsten sieben Jahren, 15.6.1959, S.5f., BArch DR1/581, 1071-1097.

interessierte Leute aus Institutionen mit verankert waren. Die konnten über die Kreisstadt und über die Bezirkskabinette für Kulturarbeit – da waren die Arbeitsgemeinschaften angesiedelt – oder über die Zentrale Arbeitsgemeinschaft – angesiedelt am Zentralhaus für Kulturarbeit – darauf Einfluss nehmen, was als Orientierung raus kam und was man als Weiter- und Ausbildung gemacht hat [...]. Aber wie gesagt, sicher haben wir Vorgaben gehabt und ich konnte im Zentralhaus – das sind ja fast dreißig Jahre gewesen – ich konnte im Grunde genommen alles, was mir als Fachmann vorgeschwebt hat, aber immer abgesichert war mit mindestens sechs oder zehn anderen Kollegen oder Pädagogen, mit denen ich ständig im Kontakt stand, das konnte ich durchziehen. Das war als Nichtgenosse im Zentralhaus für Kulturarbeit und da waren vielleicht achtzig, fünfundachtzig Prozent Genossen in dem Haus. Aber dann passierte immer wieder, dass der Direktor Dr. Morgenstern irgendwie am Morgen dastand und mich beordert hat zur Sitzung der Leitung und gesagt hat: ›Du pass mal auf! Wir haben hier die Aufgabe, dies und jenes einzuschätzen, was weiß ich, Tanzfest oder irgendeine Reise, [...] interessiert uns mal, was deine Meinung ist.‹ [...] Also ich hatte nie Probleme. Und die haben mich alleine fahren lassen zu Werkstätten von zweihundertfünfzig Mitwirkenden, international, wo sonst eine ganze Korona von Genossen aus dem Ministerium und anderen Einrichtungen mitfahren sozusagen zur Sicherheit da. Das war ohne Grund. Ich habe mich ja auch nicht gegen den Staat gestellt. Das muss man auch sagen. Ich habe eine gute, fachliche, engagierte Arbeit machen wollen und ein gutes Angebot mit interessanten Themen und Darbietungen auf der Bühne gewollt für die Gruppen.<sup>48</sup>

Die Ausrichtung der Festspiele und Festivals wurde ebenfalls durch das Zentralhaus organisiert und kontrolliert, verknüpft mit seiner Tätigkeit in den Bereichen Ausbildung, Förderung und Vermittlung. Hier fand nicht nur ein Erfahrungsaustausch unter den Tanzschaffenden statt, sondern auch ein Vergleich der Volkstanzgruppen, entsprechend der für die Kulturarbeit etablierten Prinzipien von Wettbewerb und Leistungsschau. Die Verantwortlichen schufen damit eine Gelegenheit, die Tanzschöpfungen auf ideologische Richtlinien und sozialistische Thematiken zu überprüfen.<sup>49</sup> Die SED hatte eine bewusste Hinwendung zur Gegenwart des sozialistischen Staates und zu einer lebendigen Fortsetzung der Volkstanztradition gefordert. So entstand eine spezifische ›Volkstanzform‹ der DDR, die Elemente des Volkstanzes mit den Leitlinien sozialistisch-realistischer Kulturarbeit verband und stark auf Bühnenpräsentationen ausgerichtet war.

Mit den Rudolstädter Festspielen erhielt der Volkstanz eine Plattform, auf der sich jährlich über 3.000 Volkstänzer trafen. Die Festspiele entwickelten sich

---

48 Interview von Theresa Jacobs mit Jürgen Goewe am 5. 12. 2013.

49 Walsdorf, *Bewegte Propaganda* (Fn. 44), S. 230.

zum Volksfest mit dem »Charakter einer großen Leistungsschau.«<sup>50</sup> In einem sorgfältig organisierten ideologischen Rahmen sollten die Leistungsvergleiche für die Volkskunstkollektive zugleich Rechenschaftsablegung und Prüfung sein, ihre weltanschaulich-ideologische Linie wie auch ihre künstlerische Entwicklung bezeugen.<sup>51</sup>



Abb. 8 und 9: 3. und 4. Fest des Deutschen Volkstanzes in Rudolstadt 1957 und 1958, Foto: Groß; © Tanzarchiv Leipzig.

<sup>50</sup> Lothar Nebel, »Das Tanzfest der DDR in Rudolstadt – Leistungsschau und Volksfest zugleich«, in *Der Tanz* 5/6 (1970), S. 4.

<sup>51</sup> Walsdorf, *Bewegte Propaganda* (Fn. 44), S. 233 und Normann, *Kultur als politisches Werkzeug* (Fn. 42).

Neben Rudolstadt existierten viele weitere Festivals, insbesondere die Arbeiterfestspiele, das Festival sozialistischer Länder, die Weltfestspiele der Jugend und Studenten, aber auch die Festivals der sorbischen Kultur. Die Festspiele boten dem Volkstanz insgesamt eine große Bühne, verpflichteten ihn aber zugleich – im Rahmen einer Körperpolitik, die sich auch am sowjetischen Massenfest orientierte<sup>52</sup> – auf repräsentative Funktionen.

Andererseits gab es eine Praxis des Volkstanzens in eher privaten Bereichen und ländlichen Kontexten, etwa bei Familienfeiern, Hochzeiten etc., bei denen auch die jeweiligen regionalen Traditionen weiterhin zur Geltung kamen. Hier konnte das Tanzen als ein Mittel zur Bildung von Gemeinschaft dienen, das nicht immer deckungsgleich war mit den auf staatlicher Ebene geplanten Tanz- und Veranstaltungsformen. Innerhalb des sorbischen Volkstanzes kam solchen Tänzen eine spezielle gemeinschaftsstiftende Funktion im Hinblick auf ihren Minderheitenstatus zu, wenngleich choreographierte Tänze für die Bühne auch hier wesentlich dominanter waren.<sup>53</sup>

In den 1980er Jahren äußerte sich schließlich immer häufiger ein Bedürfnis nach geselligem Tanzen, wodurch zunehmend auch eine jüngere Generation angesprochen wurde. Die spätestens in den 1970er Jahren auch in der DDR aufblühende Folk-Bewegung basierte auf einem neuen Interesse an der Weitergabe von Tanzwissen sowie an der aktiven Beteiligung am Tanzen als einem gesellschaftlichen Freiraum. Damit wurde in den letzten Jahren der DDR die Trennung von Bühnenpräsentation und Publikum wieder aufgelockert, die sich bis dahin in der repräsentativen Volkstanzpraxis durchgesetzt hatte. Die Tanzpädagogin Eva Sollich, die bereits seit 1977 im thüringischen Benshausen ein Tanzhaus ins Leben gerufen hatte und Mitglied der ZAG war, verfolgte diese Idee bereits seit ihrer Ausbildung bei Gret Palucca in Dresden. Die Initiative des gemeinsamen Tanzens sieht Eva Sollich rückblickend als Ergebnis einer Studentenbewegung:

Also das war so ein Gedanke, der immer in mir war, dass ich so was auf dem Dorf machen möchte. Also weil ich wusste, die Bewegung in Leipzig oder Berlin, in Plauen und so, in diesen Städten ist gewachsen von Studenten. Und das ist zum Teil in Ungarn ja auch gewesen. Wobei die Kulturpolitik glücklicherweise beides im Auge hatte. Und durch diese Seminare bei Aenne Goldschmidt, die ja auch immer mal noch auf die Landstraße ging und Feldforschung gemacht hat, war für mich der Gedanke – und sie hat uns auch immer ermuntert, hat gesagt: ›Geht raus. Noch ist was zu holen. Es ist noch nicht zwölf. Es ist fünf vor zwölf, wie man so formulierte. Und das war einfach so der Gedanke bei mir, dass ich an das

---

52 Vgl. Malte Rolf, *Das sowjetische Massenfest*, Hamburg 2006.

53 Jacobs, *Der Sorbische Volkstanz* (Fn. 39).

Grenzgebiet will, irgendwo, Thüringen war 25 km weg von der Grenze, an das Sperrgebiet draußen. [...] Und dadurch, dass ich dann in die Dörfer gegangen bin und mir man noch vorgetanzt hat und so. Die alten Leute, das war für mich eine Offenbarung.<sup>54</sup>

Der Stagnation der Bühnenkunst gewahr,<sup>55</sup> unterstützte das Zentralhaus in Anlehnung an die ungarische Tanzhaus-Tradition das verstärkte Bedürfnis nach dieser neuen Form des gemeinsamen Tanzens seit Beginn der 1980er Jahre, seit 1984 auch mit einer zweijährigen berufsbegleitenden Spezialschulbildung zum Tanzmeister, deren Ausbildungsstrukturen und -inhalt Eva Sollich gemeinsam mit Sigrid Römer festlegte. Besonders in Berlin, Halle a. d. S., Potsdam, Dresden, Altenburg und Leipzig gab es zahlreiche Folkgruppen, die zumeist aus Eigeninitiative hervorgegangen waren, mit dem Impuls, wieder nach deutschen Volkstänzen zu suchen, diese zu erlernen und zu vermitteln sowie geselligen Tanz zu pflegen. Auf diesen Erfahrungen aufbauend, entstand schließlich eine neue Volkstanzbewegung zum Mitmachen, die den Bühnenpräsentationen diametral entgegen stand.<sup>56</sup>



Abb. 10: Titelbild Eva Sollich, *Der Deutsche Volkstanz. Ein Mittel der Kommunikation*, Zentralhaus, Leipzig 1988; © Tanzarchiv Leipzig.

54 Interview von Theresa Jacobs mit Eva Sollich am 28. 11. 2013.

55 Peter Fauser, *Die Volkstanzentwicklung in Deutschland in den letzten 50 Jahren*, Festvortrag vom 14. Bundesvolkstanztreffen 1997 in Erfurt, Erfurt 1998, S. 20f. und Interview von Theresa Jacobs mit Jürgen Goewe am 5. 12. 2013.

56 Elvira Heising und Sigrid Römer, *Der Tanz im »künstlerischen Volksschaffen« der DDR. Amateurbühnentanz, Volkstanz zum Mitmachen*, Remscheid 1994 sowie Volker Klotzsche und Sigrid Römer, *Tanz in Sachsen. Betrachtungen zum Amateur- und Volkstanz im 20. Jahrhundert*, Norderstedt 2006, bes. S. 106–128.

Dem Volkstanz in seinen verschiedenen Ausprägungen kam in der DDR über Jahrzehnte eine große Bedeutung im Hinblick auf die sozialistisch-realistisch ausgerichtete Kulturpolitik zu. Die Etablierung einer breiten Massentanzkultur wurde dabei maßgeblich gefördert durch die professionalisierten Ausbildungs- und Tanzensemblestrukturen und durch die Arbeit des Zentralhauses für Kulturarbeit mit einem starken Akzent auf Bühnenpräsentationen im Sinne einer »Folklore als deutsche Nationalbewegung«. <sup>57</sup> Die Instrumentalisierung von Volkstanz als ›nationales Erbe‹ ließ jedoch gestalterische Freiheiten nur in sehr engem Rahmen zu. Dem dadurch entstehenden Defizit geselligen Tanzens begegnete das Zentralhaus in den 1980er Jahren schließlich mit dem Versuch, auch die Bewegung eines ›Volkstanzens-zum-Mitmachen‹ zu integrieren. Für die weitere Aufrechterhaltung und Repräsentation des sozialistischen Gemeinschaftskörpers waren diese Impulse aber schwer nutzbar zu machen.

## Sozialistische Laientanzpraxis – Prägungen vor 1933 und Tendenzen nach 1945

Nach 1945 konnte im Osten Deutschlands nur bedingt an die Traditionen des Ausdruckstanzes angeschlossen werden. Insbesondere der moderne Laientanz, um den es im Folgenden gehen soll und der bereits im Verlauf der 1920er Jahre eine vielgestaltige Institutionalisierung erfahren hatte, fand in der DDR keine offiziell anerkannte Fortführung. Dies ist umso bemerkenswerter als sich vor 1933 gerade in Sachsen, Sachsen-Anhalt und Thüringen eine breite und vielfältige Laienpraxis entwickelt hatte, die nicht nur mit den durch Rudolf von Laban inspirierten Bewegungschören verbunden war, sondern auch mit den Festspielen der Arbeiterbewegung. Vor diesem Hintergrund ist die Frage naheliegend, ob diese Traditionslinien noch fortwirken konnten und welche Rolle der Laientanz in der DDR spielte. Im Folgenden wird zunächst die Vorgeschichte angedeutet bevor an einem konkreten Fall die Probleme der Tanzausbildung im Laientanz nach 1945 thematisiert werden.

Anfang der 1920er Jahre hatten Laban und einige seiner Schüler begonnen, mit dieser neuen Form zu experimentieren, welche an die Stelle von Volkstanz und Gesellschaftstanz treten oder zumindest doch eine wesentliche Alternative zu ihnen bieten sollte. <sup>58</sup> In den Bewegungschören tanzten von professionell

---

<sup>57</sup> Vgl. dazu Jens Richard Giersdorf, *Volkseigene Körper. Ostdeutscher Tanz seit 1945*, Bielefeld 2014, S. 47.

<sup>58</sup> Ausführlich zu den Bewegungschören: Martin Gleisner, *Tanz für Alle*, Leipzig 1928.

ausgebildeten Tänzern angeleitete Laien, Männer, Frauen und Kinder. Dabei zielte die Arbeit mit dem »Bewegungschor, der die Gemeinschaft auch im Tanz erleben läßt«,<sup>59</sup> nach dem Willen Labans und seiner Schüler zunächst weniger auf Aufführungen für ein Publikum als auf gemeinsame Übung bzw. Feier der Tanzenden. Die kollektive Bewegung konnte die Gemeinschaft der Tanzenden konstituieren und gleichzeitig erfahrbar machen. Insofern erscheinen die Bewegungschöre als eine elementare Form von Körperpolitik, mit der die Einbindung der individuellen Körper in ein Kollektiv organisiert wurde, wie Kurt Heilbut schrieb: »Im Liantanz wird durch den Tanz erzogen, ist der Tanz Mittel. [...] Schon in der gemeinsamen – chorischen – Betätigung, nicht nur im Dargestellten liegt etwas Sozialistisches.«<sup>60</sup> Im Rahmen der Arbeiterfestkultur mit ihren Massenveranstaltungen und Masseninszenierungen spielten die Bewegungschöre bald eine wichtige Rolle – wodurch Arbeiterfestkultur und Arbeiterbewegung umgekehrt bald auch den Liantanz prägten.<sup>61</sup>

Im Hinblick auf die spätere Entwicklung von Liantanz in der DDR ist es interessant zu sehen, inwiefern Ostdeutschland für die Arbeit der Bewegungschöre eine besondere Rolle spielte. So leitete Martin Gleisner in Jena die sogenannten Thüringer Bewegungschöre Rudolf von Laban, während in Halle a. d. S. die Tanzpädagogin Jenny Gertz bewegungschorisch mit Erwachsenen und Kindern arbeitete. In Leipzig leitete Otto Zimmermann einen ›Sprechbewegungschor‹ am Arbeiter-Bildungsinstitut (ABI). In der an das ABI angeschlossenen Zeitschrift *Kulturwille* wurde regelmäßig über Laienarbeit, Sprechbewegungs- und Bewegungschöre berichtet. 1933 brach die Entwicklung der Bewegungschöre im Kontext der Arbeiterbewegung ab, die Chöre stellten ihre Arbeit ein, die drei genannten Akteure emigrierten innerhalb kürzester Zeit. Nach 1945 kehrte von ihnen nur Jenny Gertz nach Deutschland zurück.

---

59 Rudolf von Laban, »Vom Sinn der Bewegungschöre«, in *Schrifttanz. Vierteljahresschrift* 2 (1930), S. 25 f., hier S. 26.

60 Kurt Heilbut, »Neue Formen proletarischer Festkultur« (2. Teil), in *Sozialistische Bildung* 8 (1931), S. 243–248, hier S. 244. Einen Überblick zur Körperpolitik der sozialistischen Chöre bietet Michael Wehren: »Speaking Choirs and Movement Choirs: Remarks on a Socialist Choreographic Community«, in LIGNA und Patrick Primavesi (Hg.), *Bewegungschöre. Körperpolitik im modernen Tanz*, Leipzig 2015 [im Erscheinen]. Zur Beziehung von Arbeiterbewegung und Ausdruckstanz allgemein, vgl.: Yvonne Hardt, *Politische Körper. Ausdruckstanz, Choreographien des Protests und die Arbeiterkulturbewegung in der Weimarer Republik*, Münster 2004.

61 Vgl. allgemein zur Arbeiterfestkultur: Matthias Warstat, *Theatrale Gemeinschaften. Zur Festkultur der Arbeiterbewegung 1918–1933*, Tübingen 2005.



Abb. 11: Jenny Gertz zusammen mit Kindern und Erwachsenen aus ihren Bewegungschören, um 1930; © Tanzarchiv Leipzig.



Abb. 12: Bewegungschor Rudolf von Laban Halle a. d. S., Leitung Jenny Gertz, o. J.; © Tanzarchiv Leipzig.



Abb. 13: Jenny Gertz und Rose Mirelmann, *Revolutionsspiel*, Reichenberg, Tschechoslowakei 1935; © Tanzarchiv Leipzig.

In der frühen DDR gab es zwar ein Interesse an gemeinschaftsstiftenden Tanzformen, doch sollten diese eher auf dem Gebiet des Volkstanzes oder des Gesellschaftstanzes realisiert werden.<sup>62</sup> An die Traditionen der Arbeiterfestkultur mit ihren dem Ausdruckstanz verbundenen Bewegungschören wurde nicht angeschlossen. Auch eine wissenschaftliche Rezeption blieb größtenteils aus. Selbst zu den Leipziger Gewerkschaftsspielen der 1920er Jahre erschien zunächst nur eine kürzere Studie,<sup>63</sup> während, abgesehen von einigen wenigen Aufsätzen, der Laientanz und seine Rolle in der Arbeiterbewegung kaum Beachtung fanden.<sup>64</sup> So wurde die ausführlichste DDR-Publikation zu diesem Thema erst 1990 veröffentlicht: die Lebenserinnerungen der 2006 verstorbenen Tänzerin und Tanzpädagogin Ilse Loesch unter dem Titel *Mit Leib und Seele. Erlebte Vergangenheit des Ausdruckstanzes*.<sup>65</sup> Loesch, die ihre Ausbildung bei Rudolf von Laban erfuhr und die lange Zeit Mitarbeiterin der Tanzpädagogin Jenny Gertz war, wirft nicht nur einen autobiografischen Blick zurück, sondern versammelt gleichermaßen historische Dokumente und persönliche Eindrücke. Ein wesentlicher Teil des von Loesch versammelten Materials dokumentiert hierbei die Rolle des Ausdruckstanzes im Rahmen der Arbeiterbewegung. Neben persönliche Erinnerungen an die Arbeit mit Martin Gleisner oder Jenny Gertz treten zeitgenössische Texte, welche diese Arbeit und ihr Umfeld dokumentieren. Mit Abstand betrachtet, liest sich das Buch wie ein Plädoyer zur Reevaluation der in der DDR verkannten Traditionsbestände des Ausdruckstanzes und seiner Bewegungschorpraxis:

In maßgeblichen Berichten über kulturelle Aktivitäten und Erfolge auf den Gebieten der Bildung und Kunst, der Entwicklung der Kreativität sowie der sozialen und gesundheitlichen Erziehung kann man von der Bedeutung des Tanzes für die Allgemeinheit kaum etwas spüren. Das ist keineswegs neu, aber es hat in Deutschland – und nicht nur hier – eine Zeit gegeben, in der diese Bedeutung durch eine revolutionäre Entwicklung erfolgreich bewiesen werden konnte: das erste Drittel unseres Jahrhunderts.<sup>66</sup>

---

62 Vgl. zum Volkstanz: Walsdorf, *Bewegte Propaganda* (Fn. 44).

63 Vgl. Klaus Pfützner, *Die Massenspiele der Arbeiter in Leipzig 1920–1924*, Leipzig 1960.

64 Eine Ausnahme bildet beispielsweise Hansjörg Bartsch, »Die Stellung von Tanz und Bewegungschören in der Arbeiterkulturbewegung (1919–1933)«, in *Tanztraditionen. Aufsätze und Betrachtungen zur historischen Entwicklung des kammertänzerischen Schaffens*, Leipzig 1982, S. 80–118.

65 Ilse Loesch, *Mit Leib und Seele. Erlebte Vergangenheit des Ausdruckstanzes*, Berlin 1990.

66 Ebd., S. 10 f.

Trotz vereinzelter Bemühungen um ein Wiederaufgreifen bewegungschorischer Laienarbeit gab es hierfür kaum offizielle Unterstützung. Exemplarisch hält Loeschs Bericht über eine Gedenkveranstaltung zu Labans 100. Geburtstag in Berlin fest, dass vieles »nicht zur Sprache« gekommen sei – »nicht zuletzt [...] die politisch wirksame Arbeit, die mit den Mitteln des modernen Tanzes und speziell des Bewegungschores geleistet worden ist«. Auch die Bedeutung bewegungschorischer Arbeit für die »soziale Erziehung« und ihr »Einfluß auf die Erhaltung oder Wiederherstellung der Gesundheit« wurde nach Loesch nicht thematisiert.<sup>67</sup> Loesch, deren Nachlass sich im Tanzarchiv Leipzig befindet, wusste wovon sie schrieb, hatte sie doch unter anderem bis 1933 in Halle a. d. S. mit Jenny Gertz zusammengearbeitet. Ausgehend von deren Nachlass, der sich ebenfalls im Tanzarchiv Leipzig befindet, lässt sich beispielhaft aufweisen, wie schwierig für einzelne Akteure im Rahmen der DDR ein Wiederschluss an Tanzformen vor 1933 war – auch wenn sich die Akteure dezidiert als sozialistisch oder kommunistisch verstanden.

Jenny Gertz, geboren 1891 in Berlin, erhielt Ende 1923 ihr Laban-Diplom und war von 1925 bis 1927 zunächst als stellvertretende Leiterin der Hamburger Bewegungschöre Rudolf von Laban (Leitung Albrecht Knust) tätig.<sup>68</sup> Von 1927 an arbeitete sie in Halle und entwickelte dort zeitgleich ihre Bewegungschorpraxis weiter. Eine Besonderheit stellte hierbei seit ihrer Hamburger Zeit Gertz' bewegungschorische Arbeit mit Kindern und Jugendlichen dar. In dieser wurde das gemeinsame Tanzen zur pädagogischen Grundlage. So entstanden nicht nur vielfältige Improvisationen – wobei den Kindern zum Beispiel Begriffe zur Nachahmung genannt wurden oder sie selbst welche vorschlugen – sondern auch Spiele beziehungsweise Inszenierungen, die vor Publikum gezeigt werden konnten. Gertz ließ die Kinder wie bereits zuvor in Hamburg in gemischten Gruppen tanzen – in Innenräumen, aber auch in der »freien Natur«. Wann immer dies möglich war, tanzte man darüber hinaus, inspiriert von Lebensreform und Nacktkörperkultur, unbekleidet. Anfang der 1930er Jahre war Ilse Loesch Assistentin bei Gertz und sie berichtet in ihren Lebenserinnerungen ausführlich über die Übungs- und Tanzstunden in Halle. Dort hebt sie auch hervor: »Die Teilnehmer kamen vor allem aus dem Proletariat, zum Teil waren sie Mitglieder der Naturfreundejugend, der KPD und SPD.«<sup>69</sup> Jenny Gertz selbst entwickelte sich zu dieser Zeit zur Kommunistin. In Tanzspielen wie *Schwarz-Rot* oder im sogenannten *Revolutionsspiel* griffen sie und

---

67 Ebd., S. 208.

68 Einen Einblick in diese Zeit gibt Gertz' Aufsatz »Tanz und Kind«, in *Die Schönheit* 2 (1926), S. 49–61.

69 Loesch, Mit Leib und Seele (Fn. 55), S. 81.

ihre Mitarbeiterin Rose Mirelmann zudem politische Fragestellungen auf, die chorisches verhandelt wurden und linke Positionen vertreten sollten. Nach einer Verhaftung durch die Gestapo emigrierte Gertz in die damalige Tschechoslowakei und von dort in das Vereinigte Königreich. Dort arbeitete sie unter sich oftmals ändernden Umständen weiter mit Kindern, bevor sie nach dem Ende des Zweiten Weltkriegs 1947 nach Deutschland – und zwar in die Sowjetische Besatzungszone (SBZ) – zurückkehrte. In Halle versuchte Gertz an ihre dortige Arbeit vor ihrer Emigration anzuschließen. Hierzu gründete sie 1947 einen Kinderclub, mit dem sie ihre pädagogische Arbeit vor Ort fortsetzte. Im gleichen Jahr beschreibt Gertz in der Zeitschrift *Die neue Schule* ihren pädagogischen Ansatz:

Die schöpferischen Kräfte im Kinde zu wecken, anzuregen und zu entwickeln – das ist mein Ziel. [...] Oberstes Gesetz muß sein: »Niemals tue für ein Kind, was ein Kind selbst tun kann!« [...] Ich zeige den Kindern nie eine Bewegung. Ich gebe ihnen ein neues Spielzeug: ihren Körper und alle seine Möglichkeiten. Ihr Drang zum eigenen Experiment, zum eigenen Schaffen, läßt sie jedesmal neue Bewegungen entdecken! [...] Durch gegenseitiges Beobachten und Nachahmen wächst ihre Beobachtungsgabe, ihre Ausdrucksmöglichkeit, Phantasie und ihr Mut. Ein Kind lernt am besten vom Kinde.<sup>70</sup>

Gertz pädagogisches Vorhaben im Jahr 1947 setzte weiterhin einerseits auf die Aktivierung der individuellen Vorstellungskraft, der Autonomie und Phantasie des Kindes: Zwar kommen der Pädagogin Aufgaben wie Korrektur, Hilfe und Unterstützung zu, doch ahmen die Kinder im Bewegungsspiel nicht ihre Bewegungen nach. Vielmehr improvisieren sie diese allein oder in Gruppen. Sie sollen – so Gertz – voneinander lernen und hierbei gemeinsam Fortschritte machen. Andererseits soll durch die »Kollektivierung« des Lern- und Spielprozesses eine physisch-psychische Eingliederung in die Gruppe und letztlich in die Gesellschaft erfolgen: »Sie werden glückliche, nutzbringende Glieder der menschlichen Gesellschaft, selbstständig denkend und handelnd, mutig ihren Mann stehend, wo immer sie sind.«<sup>71</sup> Dass Gertz damit bewusst an ihre vor 1933 entwickelte Praxis anknüpfte, zeigt ein Rückblick auf ihre Grundsätze aus dem Jahr 1926: »Knaben und Mädchen ergänzen sich und lernen einer vom anderen, arbeiten in gemeinsamer Unterordnung im Gruppentanz an einem Ziel.«<sup>72</sup>

---

70 Jenny Gertz, »Der Tanz des Kindes«, in *Die neue Schule* 8 (1947), S. 12–14.

71 Ebd., S. 290.

72 Gertz, Tanz und Kind (Fn. 68), S. 61.



Abb. 14: Kindergruppe beim Tag der Freundschaft, Leitung Jenny Gertz, Pionierpark in Halle a. d. S. 1950; © Tanzarchiv Leipzig.



Abb. 15: Jenny Gertz, Bauernspiel, o. J. und o. O., wahrscheinlich Halle a. d. S., nach 1947; © Tanzarchiv Leipzig.



Abb. 16: Jenny Gertz, Bauernspiel: *Das Neue (1000 Traktoren) kommt*, o. J. und o. O., wahrscheinlich Halle a. d. S., nach 1947; © Tanzarchiv Leipzig.

Gertz Arbeit nach 1945 setzte damit auf eine Aktivierung und gleichzeitige Disziplinierung der Kinder, die »Selbstvertrauen und Initiative« fördern und durch gemeinsame tänzerische Betätigung zugleich auf eine Veränderung und positive Beeinflussung ihrer »Einstellung zu Leben und Arbeit« hinwirken sollte.<sup>73</sup> An die Stelle einer professionellen Tanzausbildung trat damit das Bild einer tänzerischen Erziehung bzw. Erziehung durch Tanz, deren Ziel neue Menschen für eine neue, sozialistisch-kommunistische Gesellschaft waren. In dieser spielte das mimetische Vermögen der Kinder – die Fähigkeit und der Trieb zur gegenseitigen Nachahmung jenseits der Einbildungskraft einer Pädagogin – eine zentrale Rolle. Diese Vorstellungen gingen einher mit einer fundamentalen Kritik an der herkömmlichen Tanzausbildung. Laut Gertz laufe diese »in den meisten Tanzschulen« darauf hinaus, dass man »die Kinder [zwingt], eine Reihe von Übungen nachzuahmen, die von Erwachsenen für Erwachsene ausgedacht wurden, so daß die Kinder das Abbild ihrer Lehrer werden.«<sup>74</sup> An die Stelle eines solchen imaginären Abbildungs- bzw. Nachahmungsverhältnisses trat in der Praxis des Kinderhorts bzw. Kinderclubs, in dem unterschiedliche Altersklassen zusammen spielten, eine gemeinsame durch die Pädagogin angeleitete Praxis. Im Zeitzeugeninterview erinnert sich eines der ehemaligen Hortkinder sehr plastisch an dieses gemeinsame Lernen, Bewegen und gegenseitige Beobachten:

Ich hatte vorhin gesagt, dass die drei Altersgruppen beieinander waren – nachmittags – und sich gegenseitig beobachten und beurteilen konnten. Und hier war auch, dass die Jenny Gertz *andere* gefragt hat ›Wie würdest *du* das machen?‹ So, dass eigentlich nicht passiv diese vielen Kinder da rumsaßen, sondern sehr aufmerksam sein mussten, weil sie wie in der Schule ja dann auch gefragt werden konnten. ›Wie hättest *du* das gemacht? Zeig’s mal!‹ Dann musste der sich wieder hinsetzen. Das war so in dieser Form. Und wenn einzeln getanzt wurde, dann im Kreis der anderen, wie ich gerade sagte. Weniger bei einer Aufführung später. Das waren alles Gruppentänze.<sup>75</sup>

Die Kinder konnten zudem im Club »modellieren, [...] malen, musizieren und Theater spielen.«<sup>76</sup> Mit diesen Prinzipien – der Mischung der Altersklassen, der besonderen Position der Pädagogin, gemeinsamen Tanz- und Kommunikationsformen sowie einer kreativen Erziehung – passte Gertz jedoch kaum in die

---

73 Gertz, *Tanz des Kindes* (Fn. 70), S. 290.

74 Ebd., S. 289.

75 Interview von Michael Wehren mit J. A. am 6. 11. 2013.

76 Annemarie Görne, »Plädoyer für eine Idealistin. Das kostbare Erbe der Tanzpädagogin Jenny Gertz«, in *Wochenpost* 36 (1990), S. 15.

sich gerade konstituierende DDR. Deren Erziehungs- und Körperpolitik nahm eher das klassische Ballett, den Volkstanz, oder den Massensport in den Blick. Zwar benannte sich der Kinderclub in der Folgezeit in Pionierkulturgruppe Nikolai Ostrowski um und war an vielen öffentlichen Veranstaltungen beispielsweise mit Tanzdarbietungen beteiligt (in die auch die ideologisch bevorzugten Volkstänze integriert wurden), doch 1953 endete das Experiment mit Gertz' Austritt aus der Volksbildung, 1966 verstarb sie.<sup>77</sup> Aus den Archivbeständen und Gesprächen geht zwar nicht hervor, was sich in diesem Kontext genau abgespielt hat, doch für Gertz war dies wohl, glaubt man den Zeugnissen, ein schwerer (pädagogischer wie auch weltanschaulicher) Schlag. Ihre Arbeit als Pädagogin setzte sie daraufhin nur noch privat in ihrem Wohngebiet fort.<sup>78</sup> Insofern handelt es sich bei der Arbeit von Jenny Gertz um einen körperpolitischen Versuch aus der Frühphase der DDR, welcher wie eine Negativfolie die scheiternde Institutionalisierung einer Tanzform beschreibt. In den Stimmen, Erinnerungen und Erzählungen der unterschiedlichen Akteure – und in gänzlich unterschiedlichen Medien – lassen sich allerdings Spuren dieses Versuchs rekonstruieren. Dabei wird sichtbar, dass die kollektiven Momente der Kommunikation und tänzerischen Improvisation eine Herausforderung für die Körperpolitik der DDR und ihre Pädagogik darstellten, welche eher auf Disziplinierung und die Beherrschung von Tanzformen zielten. Denn während die Bewegungschöre von Gertz einerseits biopolitisch – etwa unter Hinweis auf Gesundheitsförderung durch Tanz – legitimiert wurden und auch explizit zur Kollektivität erziehen sollten, ging es ihr doch vor allem um die gemeinsame Produktion von Lernprozessen, Fähigkeiten oder Affekten, wobei auch die Ambivalenzen eines solchen Prozesses durchgespielt wurden.

Noch 1990 schätzte Ilse Loesch den Umgang mit der Arbeit von Jenny Gertz wie folgt ein: »Ihre Arbeitsweise ist später nirgend in ähnlicher Weise aufgenommen und weitergeführt worden.«<sup>79</sup> Betrachtet man Gertz Arbeit im Kontext der allgemeinen Rezeption des Ausdruckstanzes im Laientanzdiskurs der DDR, überrascht diese pauschale Aussage nicht. Zwar wurden in Fachpublikationen zur Laienkunst neben dem Volkstanz und anderen Formen auch »sogenannte Ausdruckstänze«<sup>80</sup> erwähnt. Dabei galten aber die »expressionistisch-symbolistischen« Bewegungschöre [...]« als negative »Proletkulterscheinungen«.<sup>81</sup>

---

77 Vgl. ebd. Die genauen Gründe dieses Austritts sind noch zu klären.

78 Vgl. Ursula Hempel, *Jenny Gertz – Ein Leben für die Kinder und den Tanz*, Typoskript, Nachlass Jenny Gertz, Tanzarchiv Leipzig, S. 3.

79 Loesch, *Mit Leib und Seele* (Fn. 55), S. 94.

80 Goldschmidt u. a., *Der Tanz in der Laienkunst* (Fn. 40), S. 11.

81 Ebd., S. 26.

Damit waren sie Teil des »Problem[s] ›Ausdruckstanz«<sup>82</sup>, dessen Weg, so Erich Janietz, »kein gangbarer Weg« sei – »er führt uns nicht zum realistischen Tanz, sondern von ihm fort.«<sup>83</sup> Aber gerade die deutlichen Absagen an die Bewegungschöre und den Ausdruckstanz zeigen, dass es offenbar nötig war Volkstanz, Massentänze u. a. als neue Leitformen für den Laientanz gegen die überlieferten Traditionen des Ausdruckstanzes und seine Laienarbeit abzugrenzen. Zugleich muss der generalisierenden Ablehnungspolitik vieler offizieller Darstellungen mit Skepsis begegnet werden. Janietz hatte noch 1957 durchaus in Erwägung gezogen, dass mit Mitteln des Ausdruckstanzes auch »realistisch« gestaltet werden könne.<sup>84</sup> Und im gleichen Kontext sprach Jenny Gertz in Rudolstadt über ihre Erfahrungen mit politischem Tanz zur Zeit der Weimarer Republik und in der Emigration.<sup>85</sup> So kann ein zumindest partielles Fortwirken bewegungschorischer Praxis im Laientanz der DDR angenommen werden, das unter Berücksichtigung einer breiteren Quellenbasis weiter zu untersuchen bleibt.<sup>86</sup>

---

82 Erich Janietz, *Zu den Aufgaben im sozialistischen Laientanzschaffen*, Leipzig [o. J.], S. 10.

83 Ebd.

84 Ders., »Die Mittel des Ausdruckstanzes für realistische Gestaltung nutzen!«, in *Der Volks- und Laientanz in der sozialistischen Volkskunstbewegung. Bericht über die Arbeitstagung in Rudolstadt, 26.–27. September 1957*, Leipzig 1957, S. 33.

85 Jenny Gertz, »Wir kämpften mit dem Tanz gegen den Faschismus!«, ebd., S. 30–32.

86 Eine vertiefende Darstellung der Ergebnisse des Forschungsprojektes erfolgt in: Patrick Primavesi u. a. (Hg.), *Tanz in der DDR: Institutionen, Formen, Akteure*, Berlin 2015 [in Vorbereitung]. Ein Anschlussprojekt ist in Planung.