

**Nina Noeske,
Matthias Tischer (Hg.)**



Ruth Berghaus und Paul Dessau

Komponieren – Choreographieren – Inszenieren



KLANGZEITEN
Musik, Politik und Gesellschaft

Band 14

Herausgegeben von

Detlef Altenburg (†)
Michael Berg
Albrecht von Massow

Nina Noeske / Matthias Tischer (Hg.), Ruth Berghaus und Paul Dessau

Ruth Berghaus und Paul Dessau

Komponieren – Choreographieren – Inszenieren

Herausgegeben

von

Nina Noeske und Matthias Tischer

Mit 34 Abbildungen

BÖHLAU VERLAG WIEN KÖLN WEIMAR

Bibliografische Information der Deutschen Bibliothek:
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der
Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten
sind im Internet über <http://dnb.de> abrufbar.

© 2018 by Böhlau Verlag GmbH & Cie, Lindenstraße 14, D-50674 Köln
Alle Rechte vorbehalten. Das Werk und seine Teile sind urheberrechtlich geschützt.
Jede Verwertung in anderen als den gesetzlich zugelassenen Fällen bedarf der
vorherigen schriftlichen Einwilligung des Verlages.

Umschlagabbildung:
Marion Schöne, Szene mit Reiner Süß als Puntila. Berlin, 1966.
Stiftung Stadtmuseum Berlin – Archiv der Deutschen Staatsoper.
Inv.-Nr.: SM 2013-2646, 12728. Reproduktion: Friedhelm Hoffmann, Berlin

Korrekturat: Kornelia Trinkaus, Meerbusch.

Vandenhoeck & Ruprecht Verlage | www.vandenhoeck-ruprecht-verlage.com

ISBN 978-3-412-50070-2

Inhalt

Vorwort.....	1
<i>Claudia Jeschke</i> Körperinszenierungen in der Tanztheater-Kultur der DDR: Zum Beispiel Ruth Berghaus.....	3
<i>Gumbild Oberzaucher-Schüller</i> »Puppchen, du bist mein Augensterne« – Über den Wandel des Stellenwerts der Musik im Werkverständnis der Choreographin Ruth Berghaus.....	13
<i>Lars Klingberg</i> Ruth Berghaus' <i>Lukullus</i> -Inszenierungen.....	27
<i>Matthias Tischer</i> <i>Puntilla</i> . Anatomie einer Inszenierung.....	49
<i>Nina Noeske</i> Wie unter einer Glasglocke: <i>Leonce und Lena</i> von Berghaus und Dessau.....	67
<i>Gerd Rienäcker (†)</i> Ruth Berghaus inszeniert Paul Dessau.....	85
<i>Elaine Kelly</i> Ruth Berghaus and the Rise of post-Brechtian Opera.....	99
<i>Nina Noeske</i> Berghaus' Inszenierung von Siegfried Matthus' <i>Cornet</i> (1985).....	115
Die Autorinnen und Autoren.....	127

Vorwort

Vorliegender Band versammelt die Beiträge der internationalen Tagung *Komposition – Choreographie – Inszenierung: Ruth Berghaus & Paul Dessau*, die am 26. und 27. September 2014 an der Universität Salzburg stattfand – bereichert um jeweils einen zusätzlichen Beitrag von Gerd Rienäcker sowie der Herausgeberin.

Schon lange steht die Frage im Raum, inwieweit die Wissenschaft einen Zugang zu kreativen Gruppenprozessen hat. Den Anfang sollten Künstlerpaare machen, etwa Mag und Jack White, John Lennon und Paul McCartney, Marta und György Kurtág. Die Auswahl ist eher zufällig, wenn auch nicht beliebig. Es ging uns um Paare, die künstlerisch einander beflügeln und keineswegs behindern oder auf destruktive Weise miteinander konkurrieren. Die Wahl fiel auf zwei herausragende Künstlerpersönlichkeiten der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts: die Grand Dame der Regie, Ruth Berghaus, und ihren Ehemann, die graue Eminenz des Musiklebens in der DDR, Paul Dessau. Dessau (Jahrgang 1894) hatte in den 50er Jahren Berghaus (Jahrgang 1927) ans Theater geholt und ihr den Weg von der Tanztheater- zur Opernregie geebnet. Er schrieb ihr Tanz-Szenen (1958 und 1959), und sie inszenierte alle seine Opern, teilweise, wie im Falle von *Die Verurteilung des Lukullus*, mehrfach. Die Lebens- und Schaffensgemeinschaft von Berghaus und Dessau strahlte auf eine ganze Generation jüngerer Künstler aus, denen sie in ihrem Haus in Zeuthen einen Ort des Austauschs boten, wie er in der DDR einmalig war. Die hier versammelten Beiträge bieten ein Prisma der Lesarten und Deutungsansätze des Theaters von Berghaus und Dessau.

Den Anfang macht Claudia Jeschke mit dem Ansatz, »die komplexen soziokulturellen und politischen Lesarten von Körperinszenierungen und Tanz zu DDR-Zeiten zu systematisieren«¹, und zwar im Spannungsfeld von künstlerischem Wollen und staatlichem Sollen im Kontext des Kalten Krieges mit seiner globalen Ballett-Diplomatie. Gunhild Oberzaucher-Schüllers Beitrag *Über den Wandel des Stellenwerts der Musik im Werkverständnis der Choreographin Ruth Berghaus* verortet die Arbeit der Regisseurin in einer ebenso deutschen wie weiblichen Traditionslinie. Die beiden ersten Beiträge ergänzen sich in der Grundlegung einer autonomen Ästhetik der Bewegung. Keine Oper ihres Mannes inszenierte Ruth Berghaus so oft wie die Brecht-Oper *Lukullus*, jenen kulturpolitischen Stein des Anstoßes in der DDR der frühen 50er Jahre. Lars Klingberg zeichnet in seinem Beitrag anhand des *Lukullus* die Emanzipation der Berghaus – gemeinsam mit Karl Mickel und Heiner Müller – von Brecht, aber auch von Dessau im Zuge der Ausprägung einer eigenen Ästhetik nach. Im Anschluss vertritt der Herausgeber die These, dass Berghaus und Dessau in ihrem Bestreben, einen »autonomen artistischen Realismus« auszuprägen, gleichermaßen in Anlehnung an den wie in Abgrenzung vom offiziösen Sozialistischen Realismus sich gegenseitig bis zu Dessaus Tod 1979 beflügelten; gleichsam im Ringen um ein dialektisches Musiktheater mit Brecht, nach Brecht, über Brecht hinaus. Nina Noeske spürt an-

¹ Vgl. Claudia Jeschkes Beitrag in diesem Band, S. 3.

hand der letzten Oper von Paul Dessau, *Leonce und Lena*, dem gesellschaftlichen Laborcharakter der Bühnenkunst des Künstlerpaars nach, bevor Gerd Rienäcker aus der Perspektive des Zeitzeugen Berghaus' Schaffen Revue passieren lässt. Elaine Kelly beschäftigt sich mit Berghaus' post-Brechtischer Inszenierungspraxis. Den Abschluss macht die Herausgeberin mit einem Beitrag über die Inszenierung von Siegfried Matthus' Oper *Cornet*.

Wir danken allen Archiven und Personen, die uns Quellen zur Veröffentlichung zur Verfügung gestellt haben, namentlich der Akademie der Künste, Berlin, dem Theaterarchiv, Berlin, dem Deutschen Rundfunkarchiv sowie natürlich Herrn Maxim Dessau.

Nina Noeske und Matthias Tischer
Hamburg und Berlin, im Januar 2018

Körperinszenierungen in der Tanztheater-Kultur der DDR: Zum Beispiel Ruth Berghaus

Claudia Jeschke

»Ich will keine geschlossene Aufführung, kein So-ist-Es-und-so-bleibt-Es, keine Verhärtung, keine Versteinerung, keine Stagnation.« (Ruth Berghaus, 1983)¹

In den Hinweisen der Sekundärliteratur zu ihrer Biographie wird Ruth Berghaus als Tänzerin, Choreographin und Regisseurin geführt. Ihr professionelles – bewegungsorientiertes wie tanzaffines – Profil, so die Rezeption, ist u.a. bestimmt von präzisen und prägnanten Körperinszenierungen, sowohl in der physischen Charakterisierung von Einzelpersonen, in der Gestaltung von Interaktionen als auch von Gruppen-Aktivitäten. Diese Körperinszenierungen sind (und sie erlauben), so Georg-Friedrich Kühn in einem Nachruf auf Ruth Berghaus, »Forschungen«, »unablässiges Nachdenken«. Kühn betont, wie einflussreich Berghaus' Studium bei Gret Palucca zwischen 1947 und 1951 für ihre szenische Phantasie gewesen sei:

»Daher rührt bei ihr dieses spezifische Gefühl für den Körper und seine Kraft im Raum, und wie man den Raum und seine Kraftlinien für eine bestimmte Aussage zum Sprechen bringt; dieses Gespür für nicht-naturalistische Bewegungsformen, und wie man den *Sinn* eines Vorgangs oder einer Figur umsetzt in *Form*, indem man nicht einfach den Vorgang zeigt, sondern mit den Darstellern improvisierend zu finden sucht, was dahinter ist, seine ›Übersetzung‹.«²

Dass das System Palucca im Fall der Körperregie von Ruth Berghaus (möglicherweise) zu kurz greift, sei an dieser Stelle angedeutet.

Im Folgenden werde ich versuchen, die komplexen soziokulturellen und politischen Lesarten von Körperinszenierungen und Tanz zu DDR-Zeiten zu systematisieren, mit denen sich die Tanz- und Theaterschaffenden, also auch Gret Palucca und Ruth Berghaus, konfrontiert sahen. Berghaus hat, wie viele andere auch, diese hochideologischen Lesarten für sich modifiziert, mit ihren persönlichen Signaturen versehen. Immerhin verordnete die Kulturpolitik der DDR ein vielfältiges Repertoire an Körper- und Bewegungskonzepten – ein Repertoire, das sich entsprechend der Maßgaben der Partei entwickelte und veränderte, während des 40-jährigen Bestehens der DDR jedoch niemals aus der öffentlichen Diskussion verschwand.

Die politisch ordinierten Körperkonzepte und ihre affirmativen wie subversiven Wandlungen und Überformungen sind das Thema meiner Ausführungen. Ruth Berghaus war in diese Geschichte eingebunden; der Überblick über deren programmatische Facetten dürfte, so die Intention meiner Beschäftigung, nicht nur einen

¹ Georg-Friedrich Kühn: *Kraftwerk, Theatertier, sterbender Schwan. Die Regisseurin Ruth Berghaus*. Online: <https://www.gf-kuehn.de/oper/bergh/berghess.htm> (3. Juni 2018).

² Georg-Friedrich Kühn: *Kraftwerk, Theatertier, sterbender Schwan. Die Regisseurin Ruth Berghaus*, in: NZZ, 15. Oktober 1996. Online: <http://www.gf-kuehn.de/oper/bergh/berghess.htm> (15. September 2017).

zentralen Aspekt der ostdeutschen Kulturpolitik beschreiben, sondern auch je zeitliche Materialien und Konzepte als ästhetische Referenzsysteme für den Umgang mit Körper und Bewegung in der DDR (und im Fall von Ruth Berghaus auch darüber hinaus) isolieren. Dies kann hier nur überblicksartig geschehen – es werden pro futuro weitere Überlegungen notwendig sein, um diese Referenzsysteme mit den Ästhetiken bestimmter Berghaus-Inszenierungen bzw. den kinästhetischen Effekten spezifischer Aufführungen in direkte Verbindungen zu bringen.

Die Formalismus-Realismus-Debatte

Der Zusammenbruch der DDR und die schwierige Gestaltung eines nunmehr gesamtdeutschen Kulturlebens brachten grundlegende Funktions- und Strukturwandel mit sich – auch im Bereich des Tanzes, der sich mit wesentlichen inhaltlichen und organisatorischen Veränderungen konfrontiert sah.³ Das Spektrum dieser Veränderungen nach 1989 maß sich entscheidend an den spezifischen Bedingungen, unter denen sich in den Anfangsjahren der DDR der Tanz als Kulturinstrument etablierte: In den konstitutiven 1950er Jahren entwickelten sich sein Auftrag der politischen und sozialen Repräsentation wie sein subversives Potential. Nach einer der Entnazifizierung dienenden Übergangsphase als sowjetische Besatzungszone (1945–1949) definierte sich der ostdeutsche Staat als antifaschistische Diktatur für das Proletariat – eine Diktatur, die in Regierung und Gesellschaft sowjetische Strukturen übernahm, einschließlich der autoritären Führung durch eine kommunistische Partei, der Sozialistischen Einheitspartei Deutschlands (SED). Auf die Gründung des Kulturbundes 1945 folgte 1948 der erste Kulturtag der SED, bei dem sich eine richtungweisende Verlagerung des Schwerpunktes in den Grundforderungen vollzog, die bislang an die Kultur gestellt worden waren.⁴ Die anfängliche Forderung nach einer entnazifizierten Kultur wandelte sich zur Forderung nach einer sozialistischen Kultur; dadurch wurde es möglich, die Kunstschaffenden an bestimmte Richtlinien, genauer: an die sogenannte Realismus-Debatte zu binden. Infolge dieser allgemeinen Debatte entstand die spezifische Diskussion über die Umsetzungsmöglichkeiten der Forderungen im Tanz. 1953 fand in Berlin eine theoretische Konferenz der Staatlichen Kommission für Kunstangelegenheiten statt, die die bisherige Entwicklung des Tanzes in der

³ Dass Ruth Berghaus als »Wanderin zwischen den Welten« operierte, wurde vielfach – kritisch wie bewundernd – angemerkt.

⁴ »Kunst und Leben müssen aufs das engste miteinander verbunden sein. Realismus in der Kunst bedeutet keine besondere Kunstform, Stilart oder Kunstrichtung, sondern eine künstlerische Grundhaltung, die sich an dem gesellschaftlichen Geschehen unserer Zeit orientiert. Aus der Tatsache, dass eine grundlegende neue Ordnung der gesellschaftlichen Verhältnisse im Werden ist, erwächst der Kunst die Verpflichtung, den Inhalt dieser sich gestaltenden neuen Ordnung zum Inhalt des Kunstschaffens unserer Zeit zu machen. Abzulehnen sind jene zeitbedingten Tendenzen in der Kunst, die Ausdruck einer überlebten Gesellschaftsordnung sind und sich in kulturpessimistischen, den Fortschritt negierenden Strömungen äußern.« Gerd Dietrich: *Politik und Kultur in der SBZ 1945–1949*, Bern 1993, S. 291, Dokument 38.

DDR kritisch resümierte und mithin nach Möglichkeiten suchte, die kulturpolitischen Maßgaben des Staates zu erfüllen. Es ging im Wesentlichen um die ideologische, ästhetische und technische Bedeutung des klassischen Balletts und des Volkstanzes im Vergleich zum deutschen Ausdruckstanz aus der Zeit zwischen den beiden Weltkriegen sowie um die Frage, wie der Mangel an realistischen Libretti behoben werden könne. Auszüge aus Martin Sporcks Artikel zum Realismus im Tanz, veröffentlicht aus Anlass der Konferenz von 1953, machen das sozial- und kulturpolitische Programm am Beispiel einer Beschreibung deutlich, die gegen die Solotänze einer Ausdruckstanz-Protagonistin, Mary Wigman, so polemisiert:

»Formen aus dem Nichts, zerplattend ins Nichts, ein Künstler, der sein Bewusstsein vollkommen ausschaltet – was ist dieses Bekenntnis anderes als reiner Formalismus? Der ›Raum‹ wird verabsolutiert, die Raumkomposition dient nicht der Aussage des Inhalts, sondern ist Selbstzweck, entsprungen aus geheimnisvollen, metaphysischen Raumvorgängen. Die Musik wird nicht in ihrem Inhalt tänzerisch ausgedrückt, sondern abstrakt in ihren Tönen, und Rhythmen werden in ebenso abstrakte Bewegungen umgesetzt.

Soweit von einer Aussage gesprochen werden kann, sind es sehr abstrakte ›allgemein-menschliche‹ Gedanken und Gefühle, in Verkennung der Tatsache, dass es in einer Klassengesellschaft keine solchen ›allgemein-menschlichen‹ Gefühle geben kann.«⁵

Sporcks programmatischer Artikel priorisiert hingegen den Volkstanz und das sowjetische Ballett:

»Die Erneuerung des Tanzes kann nicht von der Form her erfolgen, sondern vom Inhalt. Erfüllt den Tanz mit neuem gesellschaftlichen Inhalt, dann werden auch die neuen Formen entstehen, die diesem Inhalt gerecht werden. Das Gebiet, das in dieser Beziehung das Ballett am wirksamsten bereichern kann, ist meines Erachtens der deutsche Volkstanz. [...] Im Volkstanz äußert sich am unmittelbarsten der nationale Charakter im Tanz.

[...]

Was wir brauchen, sind also neue Ballette, sozialistisch im Inhalt und national in der Form, ist die hohe künstlerische Meisterschaft, ist ein Tänzer von neuem Typus, der, dem Leben zugewandt, seine Gedanken und Gefühle der Volksmassen verbindet und seinem Volke als ganze Kraft dient.«⁶

Palucca und der Neue Künstlerische Tanz

Gret Palucca, Schülerin von Mary Wigman, galt als eine der wesentlichen Pionierinnen des Ausdruckstanzes – als eine Pionierin mit (von bildender Kunst und Musik geprägter) abstrakter Ästhetik und improvisatorischer Arbeitsweise, auf die ich hier anhand einiger mir symptomatisch erscheinender Aussagen Paluccas nur kurz verweisen kann.

⁵ Martin Sporck: *Realismus im Tanz*, in: Staatliche Kommission für Kunstangelegenheiten. Hauptabteilung künstlerischer Nachwuchs und Lehranstalten (Hg.): *Realismus im Tanz*, Dresden 1953, S. 7–15, hier S. 13.

⁶ Ebd., S. 13f.

Zur bildenden Kunst:

»Kolbe's *Tänzerin* [...] ist für mich die künstlerisch erschöpfende und zeitgemäße Darstellung einer tänzerischen Geste. Was mir persönlich sehr liegt, hat auch die Skulptur: Verhaltenheit. Der Spannungsvorgang ist nicht eindeutig greifbar formuliert, er bleibt verhüllt. Daher die starke Ausstrahlung. Und ein zweites hat die Skulptur: Gelassenheit. Nichts von sichtbarer Anstrengung oder Übertreibung, sondern Selbstverständlichkeit, Überlegenheit, Ruhe in der Bewegung und daher Schönheit.«⁷

Zur Musik:

»Der Tanz bleibt [...] primär. Seine innere Form verbindet sich mit der inneren Form der Musik, und die Arbeit am Tanz ist die Durchführung des thematischen Materials im Einklang mit der Musik. So entsteht eine Zwei-Einheit, das, was für mich der neue Tanz ist.«⁸

Zur Arbeitsweise:

»Jede Improvisation ist einmalig. Ich kann keine Bewegung, keinen Rhythmus, keinen Spannungszusammenhang genau so wiederholen, auch wenn die Musik wiederholt würde. Alles fließt, und die Vergänglichkeit ist vielleicht das Schönste daran. Erregend und belebend die restlose Konzentration auf den Augenblick.«⁹

Und:

»Wenn ein Tanz fertig ist, beschäftigt er mich ebenso sehr wie im Entstehen. Ich kann ihn hundertmal tanzen und habe doch nie das Gefühl der bloßen Wiederholung. Er entwickelt sich mit mir, verändert sich im Ausdruck, oft sogar in der Melodie, wenn auch die Grundform bleibt.«¹⁰

Paluccas bürgerlicher Individualstil entsprach somit nicht der Doktrin der Staatlichen Kommission für Kunstangelegenheiten in der DDR. Auch ihre politische Vergangenheit ließ weltanschauliche Zweifel aufkommen, war sie doch 1936 zur Eröffnung der Olympischen Spiele eingeladen worden, ein Solo zu tanzen; sie hatte sich somit im Zentrum nationalsozialistischer Programmatik und Aktivitäten befunden. Obwohl sie ihre Dresdner Schule 1939 wegen ihrer teilweise jüdischen Herkunft schließen musste, konnte sie als einzige der modernen Tänzerinnen und Tänzer ihre Solokarriere, wenn auch eingeschränkt, während des Krieges fortsetzen. Ihre Karriere in Ostdeutschland zeigt, dass sie sich – ähnlich unangefochten/angefochten – auch durch die ideologischen Regularien des sozialistischen Regimes manövrierte. Mit Hilfe der sowjetischen Besatzungsmacht, die in Palucca eine renommierte und deshalb wertvolle Pädagogin und Kulturfunktionärin sah, öffnete sie unmittelbar nach Kriegsende 1945 ihre Schule im zerbombten Dresden.¹¹ Palucca blieb weiterhin geschätzt wegen ihrer tanztechnischen Fähigkeiten und ihrer abstrakten Choreo-

⁷ Huguette Duvoisin und René Radrizzani (Hg.): *Gret Palucca. Schriften, Interviews, Tanzmanuskripte*, Basel 2008, S. 152f.

⁸ Ebd., S. 145.

⁹ Ebd., S. 147.

¹⁰ Ebd., S. 147f.

¹¹ Vgl. z.B. Ralf Stabel: *Tanz, Palucca! Die Verkörperung einer Leidenschaft*, Berlin 2001, S. 136–138.

graphien, die sich mit Stimmungen und ausdrucksstarken Körperdarstellungen befassten; eine Technik oder ein pädagogisches System entwickelte sie jedoch nie. Dennoch beeinflussten sie und der von ihr geschaffene »Neue Künstlerische Tanz« (NKT) mehrere Generationen von Tänzern und Choreographen in Ostdeutschland – ein Einfluss, der ihrer Entschlossenheit geschuldet war, ihren ganz persönlichen Zugang zum Tanz zu vermitteln. Paluccas Erfolg und Ruhm immunisierte sie und ihre Schule wenigstens teil- und zeitweise gegen die Zensur, doch hatte sie immer wieder ihr auf dem Ausdruckstanz basierendes Vokabular und Unterrichten zu rechtefertigen.

Zurück zu den konstituierenden Jahren der Palucca-Schule. Ein 1953 von der Staatlichen Kommission für Kunstangelegenheiten, Hauptabteilung für künstlerischen Nachwuchs und Lehranstalten herausgegebener Artikel mit dem Titel *Besuch bei Palucca* zeigt einmal mehr und beispielhaft konkret, dass sich Paluccas persönliche Arbeit kaum mit den staatlichen Maßgaben vereinbaren ließ, dass offiziell aber immer wieder wohlwollend und geduldig das Bemühen der Schule um den Realismus im Tanz heraufbeschworen wird. Damals schon gestellte Fragen und Konflikte bleiben bis zum Tod Paluccas 1993 virulent und – ungelöst. Hier ein kurzer Ausschnitt aus dem erwähnten Artikel von 1953:

»Was hier [in der Palucca-Schule] in aller Stille erarbeitet wird, ist in der Tat geeignet, den künstlerischen Tanz auf eine breite Basis zu stellen. Palucca geht es um den »neuen künstlerischen Tanz« (während ihr die Vokabel Ausdruckstanz fremd ist). Es geht ihr um einen Tanz, der unser verändertes Lebensgefühl wiedergibt, der nach neuen Formen sucht, ohne auf wohl-fundamentierte technische Grundlagen zu verzichten. Dass die Palucca-Schule bei der Ausbildung zum Kunsttanz in jedem Fall das Exerzitium des klassischen Balletts lehrt, ist nicht allgemein bekannt. Erst nach einigen Semestern können und müssen sich die Studierenden entscheiden, welchen Weg sie zu gehen beabsichtigen – ob sie sich der von Palucca gepflegten Richtung oder der des klassischen Bühnentanzes (wie er vorwiegend an den Operntheatern gefordert wird) zuwenden. Zunächst einmal werden sie aber von Palucca an die Kandare genommen: die Jungen und Mädels [sic] müssen das Gehen und Schreiten, die Beintechnik und die Sprünge lernen; sie müssen die Herrschaft über ihren Körper gewinnen und das Mechanische zugunsten des sinnvollen Ausdrucks abstreifen. Diesem Ziel dienen die tanztechnischen Etüden, die von zwei Mitarbeiterinnen Paluccas entwickelt wurden und die Grundlage des Selbststudiums sind: »Zurück zum Realismus im Tanz.«¹²

Palucca und Berghaus

Ob Ruth Berghaus eine der beiden hier genannten Mitarbeiterinnen war, ist nicht belegt. Sie könnte es aber gewesen sein. Ihrer positiv wie negativ interpretierbaren Aussage »Niemand weiß, wer Palucca war, ist oder sein wird«¹³ folgt die »Palucca-Schülerin« und ausgebildete Tanzregisseurin (nicht Tänzerin) Ruth Berghaus zu Beginn der 1950er Jahre einerseits mit Loyalität, andererseits durch Emanzipation und Profilie-

¹² Sporck: *Realismus im Tanz* (Anm. 5), S. 45f.

¹³ Ralf Stabel: *Vorwärts, Rückwärts, Seitwärts mit und ohne Frontveränderung*, Wilhelmshaven 2001, S. 11.

1952 leitet sie die Meisterklasse an der Berliner Dependence der Schule, die an der Deutschen Akademie der Künste eingerichtet wurde, um Tanzregisseure auszubilden. Berghaus' Aufgabe ist, Tanzpantomimen und Ballette mit neuen realistischen Inhalten zu schaffen. Diese Meisterklasse besteht nur ein Jahr.

Zwischen 1954 und 1956 tritt die Schule mit Einstudierungen an die Öffentlichkeit. Palucca selbst wird zum ersten Mal als Choreographin geführt; ihre Arbeiten finden positive Resonanz als »sichtbare Musik«¹⁴, als »Ausdrucksbilder der Musik«¹⁵. Zu diesen Aufführungen steuert auch Ruth Berghaus eigene Tanz-Kompositionen bei – Ralf Stabel, der Biograph der Palucca-Schule, schätzt diese Beiträge so ein:

»Den größten Erfolg allerdings hat Ruth Berghaus mit ihren Einstudierungen ›Zugvögel und Die den Himmel verdunkeln sind unsere Feinde, mit denen sie einerseits den kulturpolitischen Forderungen nach Gestaltung des neuen Lebens und seiner Probleme – in diesem Fall der Kriegsbedrohung durch die atomare Aufrüstung – nachkommt, andererseits dazu aber die Mittel des Neuen Künstlerischen Tanzes verwendet.«¹⁶

Berghaus selbst bestätigt – Palucca-loyal wie linientreu – in einem Artikel *Wie die Tanzszenen ›Zugvögel entstanden die angepasste bzw. anpassungsfähige Relevanz des Neuen Künstlerischen Tanzes für diese Choreographie:*

»Ich las in der Zeitung, daß Zugvögel ihren gewohnten, jahrtausendlang benutzten Weg in den Süden ändern, wenn sie auf Landschaften stoßen, die von Atomstaubregen verseucht sind. Dieser für eine Tanzgestaltung geradezu prädestinierte Vorgang schien mir geeignet, zu zeigen, wie notwendig es ist, daß die Menschen endlich eine neue Bahn ihres gemeinsamen Lebens finden: ohne Kriegsleiden, den Weg des Sozialismus. Das Festprogramm des Zentralrates der FDJ anlässlich der Verleihung des Erich-Weinert-Preises gab mir Gelegenheit, dieses Thema [...] zunächst sehr gerafft, in loser, aber eindringlicher Beziehung zu den anderen künstlerischen Aussagen (Chor, Rezitation, politisches Kabarett) zu entwickeln. Es war ein willkommener Anlaß, zu beweisen, welche wirkungsvolle Mittel der Neue Künstlerische Tanz besitzt, zur Agit-Prop-Arbeit beizutragen.«¹⁷

Trotz der offensichtlichen Bemühungen von Ruth Berghaus gelingt die von Palucca angestrebte Priorisierung des, unter sozialistischer Perspektive: dubiosen, Neuen Künstlerischen Tanzes im Lehrplan der Schule in den 1950er Jahren nicht wirklich. Der Konflikt wird 1960 camoufliert durch die Gliederung der Schule in die zwei Abteilungen Klassischer Tanz und Neuer Künstlerischer Tanz.

1958 nimmt Berghaus an der Palucca-Schule die Produktion *Die den Himmel verdunkeln, sind unsere Feinde*, Musik: Paul Dessau,¹⁸ wieder auf und kreiert in den Folge-

¹⁴ Ebd., S. 224.

¹⁵ Ebd.

¹⁶ Ebd. Sigrid Neef: *Das Theater der Ruth Berghaus*, Berlin 1989, vermittelt auf S. 14, Abb. 5, dass die Titel *Zugvögel* und *Die den Himmel verdunkeln, sind unsere Feinde* dasselbe Stück bezeichnen.

¹⁷ Neef: *Theater* (Anm. 16), S. 14; Original in: *Sonntag* 9 (1958).

¹⁸ Paul Dessau berichtet hierzu: »Am 14. Juni 1958 wird eine Tanzscene, betitelt: ›Die den Himmel verdunkeln, sind unsere Feinde, in Bitterfeld vor eintausend Arbeitern erstmalig aufgeführt. Ruth hat das Libretto verfasst, den begabten Lyriker Jens Gerlach, den Musiker Reiner Bredemeyer und den grossartigen Sprecher Ekkehard Schall herangezogen, und auch den Schluss ›Proletarier aller Länder‹ initiiert. Ruth hat eine kühne, hervorragende Arbeit geleistet.

jahren im Rahmen von Schulaufführungen drei weitere größere eigenständige Choreographien: *Flug zur Sonne* (1959), *Hände weg!* (1962) – beide ebenso zur Musik von Paul Dessau – und *Das Katzenhaus* (1963), Musik: Reiner Bredemeyer.¹⁹ In einer Dokumentationsreihe des Fernsehens der DDR erläutert Berghaus ihre Arbeit am *Katzenhaus*²⁰ und erklärt, wie sie die Bewegungen der Katzen von deren sozialem Stand abgeleitet hat. Damit passte das sowjetische Märchen von den armen und den reichen Katzen inhaltlich ins Konzept von der Bildung des sozialistischen Bewusstseins.

Berghaus' Körperinszenierungen und Choreographien für die Palucca-Schule sind geprägt von einer habituellen und damit zeichenhaften Bewegungs- und Gestensprache, die Sigrid Neef so beschreibt:

»Charakteristisch für Werke und Inszenierungen waren eine epische Erzählstruktur und Darstellungsweise bei einer gleichzeitig streng-gebauten politisch-philosophisch orientierten Fabel. Als Tanz-Szenen oder auch Tanz-Essay bezeichnet, standen sie weder in der Tradition des Klassischen Balletts noch in der des Volkstanzes, auch mit dem Begriff des Neuen Künstlerischen Tanzes waren sie nicht völlig zu erfassen.«²¹

Diese Einschätzung möchte ich modifizieren.

Einflüsse von Tanztheater und Volkstanz

Jenseits ihrer sozialistischen Überzeugung lag Berghaus' ästhetische, bewegungstechnische wie choreographische Signatur wohl in der besonderen Mischung der zentralen körperinszenatorischen Angebote in der DDR der 1960er Jahre – Angebote, die öffentlich diskutiert (auch von ihr) und vielerorts praktiziert wurden. In diesem Klima lässt sich Berghaus trotz ihrer Proklamation der politischen Dimension des Neuen Künstlerischen Tanzes kaum eindeutig platzieren. Sie ist sicherlich infiziert von der generellen Diskussion um den Realismus im Tanz; ihre Arbeiten zeigen eine deutliche Affinität zu dessen Kategorien, die sich in der DDR vor allem im Ballett (genannt Tanztheater) präsentierten. Darüber hinaus dürfte sie auch Charakteristika aus dem Volkstanz-nahen Konzept der »Gemeinschaft der Tanzenden« assimiliert haben.

Das »Tanztheater« der DDR entstand unter dem Einfluss von Walter Felsenstein, dem künstlerischen Direktor der Komischen Oper in Berlin. Dessen Konzept auf

Wir alle, die wir teilhaben an dieser Arbeit, haben den Vorstoss in eine neue, sozialistische Kunst mitbewirkt. Die eintausend Bitterfelder Arbeiter haben dies durch ihr einmütiges Bekenntnis bezeugt.« Paul Dessau: »*Let's hope fort be best*«. *Briefe und Notizbücher aus den Jahren 1948-1978*, Berlin 2000, S. 70.

¹⁹ Die Ausstattung stammte für alle Arbeiten außer zu *Die den Himmel verdunkeln...* von Achim Freyer.

²⁰ Vgl. Film: *Von der Ballettstange zur Bühne (Besuch in der Palucca Schule)*, Tanzarchiv Leipzig, e.V., Signatur DVD 495; VC 196; KC 53.

²¹ Neef: *Theater* (Anm. 16), S. 12.

den Tanz übertragend, vertrat einer der auch international erfolgreichsten ostdeutschen Choreographen, Tom Schilling, folgende Ansicht:

»Ich meine [...], daß das realistische Tanztheater seine Bezogenheit zur Realität nicht nur vom Inhaltlichen her gewinnt, indem es einen Ausschnitt der Wirklichkeit, des realen Lebens szenisch umsetzt, sondern daß auch diese Umsetzung, die szenische Gestaltung unverwechselbar tänzerisch und ausschließlich mit tänzerischen Mitteln geschieht, und zwar so, daß der Tanz – natürlich in Verbindung mit der Musik – als wirklich glaubwürdige Erzählweise der Geschichte, der Fabel – oder auch lediglich der musikalischen Vorlage – erscheint, daß gewissermaßen die szenische Darstellung sich selbst begründet und sich als letztlich einzig mögliche Gestaltungsweise legitimiert.«²²

Für Tom Schilling erwies sich der Realismus im Tanz vor allem als Struktur oder auch als Rahmen, innerhalb dessen er Inhalte psychologisch modifizierte, indem er etwa Ballett-Klassiker aus der vorsowjetischen wie der sowjetischen Zeit choreographisch umgestaltete: Er spielte mit dem klassischen Vokabular, wandelte es ab, fragmentierte und kombinierte es mit modernen, zeitgenössischen Tanzidiomen. Schillings Karriere spiegelt die relative künstlerische Freiheit im Umgang mit dem sozialistischen Realismus, ausgehend vom klassischen Tanz.

Ruth Berghaus ist nach eigener Aussage keine Anhängerin von Felsensteins und Schillings psychologisierender Ästhetik in der Rollengestaltung, auch wenn sie sich, wie der bereits erwähnte Journalist Georg-Friedrich Kühn beschreibt, diesen Personen verpflichtet fühlte. Sie folgte wohl eher »Brechts Methode, in Form und Inhalt das Widersprüchliche in den Menschen und Dingen bemerkenswert zu machen, es herauszustellen, es nicht zu verschleifen«²³. Was sie aber mit Tom Schilling vergleichbar macht (und von Palucca unterscheidet), ist das offensichtlich produktive Verhältnis von politischer Linientreue bzw. sozialistischer Überzeugung, Traditionsbewusstsein und der Herausarbeitung einer eigenständigen, eigenwilligen, international beachteten künstlerischen Handschrift.

Nicht zu vergessen in Berghaus' Umgang mit Körperinszenierungen ist die Volkstanz-Bewegung, obwohl diese als vor allem sozialer Tanz ästhetisch kaum Schnittstellen zu ihren immer deutlich theatralen Arbeiten aufweist. Volkstänze, also natürliche, vielen Menschen »eigene« Bewegungen bildeten das Vokabular einer neuen Gemeinschaftlichkeit, das von vielen in den 1920er und 30er Jahren und während des Zweiten Weltkriegs aktiven, ausdrucksstanzgeschulten Tänzern und Choreographen in der DDR aufgegriffen, aktiviert und gestaltet wurde. »Jeder Mensch ist ein Tänzer« – Labans kosmologisch-philosophische Forderung wurde nun sozialistisch interpretiert und allmählich gemäß den parteipolitischen Direktiven überformt. Der Tanzhistoriker Jens Giersdorf weist darauf hin, dass in den Volkstanz-Praxen der DDR neben Sozialisierung und Darstellung von Schichtzugehörigkeit auch utopische soziale Visionen durch Tanz und Verkörperung vermittelt wurden. Er schreibt:

²² Bernd Köllinger: *Tanztheater. Tom Schilling und die zeitgenössische Choreographie*, Berlin 1983, S. 8.

²³ Neef: *Theater* (Anm. 16), S. 12.

»Für mich wird Folklore nicht nur von ihrem bewahrenden oder traditionellen Wert bestimmt, sondern auch durch ihr Potential als Werkzeug zur Herstellung gemeinschaftlicher (lokaler oder nationaler) Identifikation. Diese beiden Schwerpunkte – Tradition und Gemeinschaft – werden durch eine Untersuchung der Konzentration von Folklore auf Körperlichkeit als Wissensressource ergänzt. Ein derartiges Folkloreverständnis dehnt die Begriffe archivarischer Praxis auf Körperlichkeit und Bewegung aus.«²⁴

Der von Jens Giersdorf herausgearbeitete Aspekt von Körperwissen, von der kinästhetischen Vermittlungskraft der Bewegung, ergänzt die übliche Rede von der Zeichenhaftigkeit der Bühnensprache, die Ruth Berghaus in ihren Choreographien und Inszenierungen je spezifisch entwickelt. Und aus der Ereignishaftigkeit körperlicher wie bewegungsorientierter Vermittlung beziehen, so meine Überlegung, die Aufführungen als Performances einen zusätzlichen, wenn auch wesentlichen Anteil ihrer Überzeugungsqualitäten.

Ost- und westdeutsche Historiographien

Die ereignishaftige Qualität ihrer Inszenierungen zeigt sich in den 1980er Jahren vorwiegend in Opernproduktionen, die sie u.a. auch in Westdeutschland erarbeitet. Berghaus' Auseinandersetzung mit dem Musiktheater entspricht ihrer Vorliebe für die Traditionsform Oper. Oper besteht für sie aus verschiedenen konzeptionellen Schichten, die theatrale Fiktion und gesellschaftliche Friktion produktiv auszuhandeln vermögen. Eine Aussage eines ihrer frühesten Mitarbeiter, Achim Freyer, scheint mir auf das prekäre wie fruchtbare Verhältnis von Fiktion und Friktion zu verweisen:

»Die Berghaus, eine unkonventionelle, kühne Frau mit einer Kunstvorstellung für eine bessere Welt, politisch und theatralisch, auf der Suche nach einer klaren Weltsicht in Idee und Form mit allen Irrtümern, die dazu gehören. [Sic]«²⁵

Die geographisch und ästhetisch weiter gefasste Standort-Bestimmung der Körperinszenierungen von Ruth Berghaus in den 1970er und 80er Jahren steht noch aus und lässt sich wohl nicht allein, so meine Vermutung, aus der Bewegungs- und Tanzgeschichte der DDR erläutern. Zu fragen wäre etwa nach den Unterschieden und Gemeinsamkeiten mit in Westdeutschland und international tätigen zeitgenössischen Regisseuren wie Robert Wilson oder auch mit Pina Bausch. Mit Ersterem teilt sie zum Beispiel – und ich skizziere hier fahrlässig grob – die formale Radikalität, die Unbedingtheit im Umgang mit der Zeit, die Typisierung der Figuren. Mit Bausch verbindet Berghaus die kritische Haltung gegenüber bourgeoiser Restauration nach dem Zweiten Weltkrieg, auf die Pina Bausch nicht mit Ideen zur Weltverbesserung reagiert, sondern mit Desillusionierung – eine Haltung, die auf Wahrnehmung, d.h. dem Interesse daran, was Menschen bewegt (so Bauschs legendärer Ausspruch), ba-

²⁴ Jens Richard Giersdorf: *Volkseigene Körper. Ostdeutscher Tanz seit 1945*, Bielefeld 2014, S. 46.

²⁵ Achim Freyer: *Die Initialzündung*, in: Irene Bazinger (Hg.): *Regie: Ruth Berghaus. Geschichten aus der Produktion*, Berlin 2010, S. 13–16, hier S. 16.

sierte.²⁶ Pina Bausch produzierte Stücke, die mit Berghaus vergleichbare Materialien und Verfahrensweisen²⁷ aufweisen und deren Verwendung interessanterweise von westdeutschen Kritikern als Brecht-affiner Verfremdungseffekt rezipiert und später von Hans-Thies Lehmann mit dem Label »postdramatisches Theater«²⁸ versehen wurde. Meine Beobachtung gilt hier der generellen Bedeutung von Körperlichkeit im Theater der 1970er/80er Jahre, die in der DDR eine besondere und besonders ausgestellte, von Ruth Berghaus ideologisch mitgeprägte Vorgeschichte aufwies und deren Ästhetik außerhalb der DDR auf die Entwicklung neuer szenischer, ähnlich körper- und bewegungsorientierter Formen und Strategien traf, ohne dass die Tanz-, Musik- oder Theater-Geschichtsschreibung bislang diese verhandelt oder zur Diskussion gestellt hätte.

²⁶ <http://www.pinabausch.org/de/pina/was-mich-bewegt> (28. April 2016).

²⁷ In diesem Zusammenhang wären möglicherweise folgende Aspekte von Relevanz: Die Arbeiten von Pina Bausch verwendeten die individuellen Biographien ihrer Tänzer, ihre (Pinas) und deren Leiden (der Tänzer) an der Gesellschaft und den Äußerungen dieses Leidens durch die Instanz einer immer persönlich geprägten Körperlichkeit und sozial bestimmter Bewegungsmuster. Wie Ruth Berghaus bediente sich auch Pina Bausch einer präzisen, sozial wie habituell geprägten Gesten- und Zeichensprache – allerdings ohne den aufklärerischen, universalistischen, anti-individualistischen Impetus von Ruth Berghaus. Pina Bausch zeigte kleine Geschichten, die sie in ihren Inszenierungen »groß« machte, ausbreitete durch den permanenten Fragegestus, der ihre szenischen Montagen, die Bewegungs-Wiederholungen bestimmte.

²⁸ Hans-Thies Lehmann: *Postdramatisches Theater*, Frankfurt/M. 1999.

»Puppchen, du bist mein Augensterne« – Über den Wandel des Stellenwerts der Musik im Werkverständnis der Choreographin Ruth Berghaus

Gunbild Oberzaucher-Schüller

Nach einem Dank an Daniela Reinhold von der Akademie der Künste (Berlin) sowie an Maxim Dessau für die Klarstellung einiger Berghaus-Fakten möchte ich, ganz gegen die guten wissenschaftlichen Sitten, meine Ausführungen mit einer privaten Betrachtung beginnen. In den 1980er Jahren – ich arbeitete damals in Deutschland – machte mich mein Mann (in Wien) auf eine Frau aufmerksam, die früher in unserer Straße nie aufgefallen war, daher zugezogen sein musste. Gewohnt, auf Bewegung analysierend zu blicken, stach mir die Körperlichkeit dieser Frau, die immer zu der gleichen frühen Stunde das Haus verließ, sofort ins Auge: Den Körper zum Äußerten gespannt, aber doch locker federnd – ein Kennzeichen wirklich guter Tänzer –, bewegte sie sich zielgerichtet, vorwärtsstrebend, fast losstürmend, immer wie ein waches Instrument in lauender Bereitschaft. Fast aggressiv schritt sie in einem für einfaches Gehen überraschend hohen Tempo. Die bei diesem Gehen offenbar gleichbleibend eingesetzte Kraft ließ die Bewegungen – und dies wies wiederum auf einen tänzerisch bestens geschulten Körper hin – niemals eckig werden oder abrupt stoppen, die Bewegungen blieben, trotz der eingesetzten Kraft, die spürbar war, rund und in einem Kontinuum fließend. Dazu kam, dass die etwa fünfzigjährige Dame – und das war sofort erkennbar – sich in einer Aura bewegte, ein Faktum, das den Betrachter immer auf Distanz hielt. Trotz des gebietenden Abstands, den man nun tagtäglich auf ebendenselben Wegen hielt – es war der Weg opernwärts –, war aber bald herausgefunden, wessen außergewöhnliche Körperlichkeit man da vor sich hatte: Es war die von Ruth Berghaus, die in Wien arbeitete.

Als ob diese meine Beobachtung der unverwechselbaren Körperlichkeit einer Persönlichkeit, von der sich freilich so manches ableiten ließe, an Privatem nicht schon genug wäre, bezieht sich der gewählte Titel meiner Ausführungen ebenfalls auf Privates, diesmal allerdings auf die Beziehung zwischen Ruth Berghaus und Paul Dessau. Denn der Titel »Puppchen, du bist mein Augensterne«¹ leitet sich einerseits von einer Fotografie aus dem Jahr 1954 ab. Der körperliche Ausdruck der Abgebildeten, Dessau und Berghaus, gibt in beinahe ergreifender Weise über die im Jahre 1954 empfundene Hinwendung zueinander Auskunft.

Andererseits möchte der Titel auf die künstlerische und familiäre Verankerung Dessaus hinweisen. Darüber hinaus soll betont werden, dass Dessau auch ein Mann der Filmmusik war, ein Genre also, das man als durchaus verwandt mit jener Büh-

¹ Der Komponist Jean Gilbert war Dessaus Cousin; Gilberts Sohn Robert fügte 1953 die Nummer seines Vaters *Puppchen, du bist mein Augensterne* aus *Puppchen* (1912) in Jean Gilberts *Die keusche Susanne* (1910) ein.

nenmusik bezeichnen kann, die zu komponieren Ruth Berghaus ihn anregte. Es sind dies zwei »Tanzszenen« und ein »Tanz-Essay«:

1958 entstand *Die den Himmel verdunkeln, sind unsere Feinde*. Das Stück, das auch die Arbeitstitel *Zugvögel* sowie *Der lautlose Regen* trug, war für und mit Studierenden der Palucca-Schule Dresden kreiert worden. Das Szenarium hatten Berghaus und Joachim Tenschert, Dramaturg des Berliner Ensembles, verfasst, das als Teil des Werks verwendete Gedicht ist von Jens Gerlach,² einem Lyriker, der mit Dessau zusammenarbeitete. Die Musik stammt von Dessau, die Nummern 3, 8 und 9 von Reiner Bredemeyer. Am Beginn der Konzeption des überaus vielgestaltigen Werks, das als »Tanzszenen« ausgewiesen ist, steht ein Film, der die Explosion einer Atombombe zeigt. Das Stück endet mit dem von einem Chor gesungenen Hanns Eisler-Lied *Arbeiter, Bauern, nehmt die Gewehre*. Die Uraufführung fand am 14. Juli 1958 in Bitterfeld statt, die Ausführenden waren die Schüler der Palucca-Schule Dresden. Die Dauer des Werks ist etwa 20 Minuten, der Inhalt ist die durch einen Atombombenabwurf zerstörte Natur und der Aufruf, sich dagegen zu erheben. Schon im Jahr darauf entstand das »Tanzspiel« *Flug zur Sonne*. Für die Studierenden der 4. und 5. Klasse der Palucca-Schule kreiert, stammt dieses Szenarium von Berghaus, die Musik wiederum von Dessau, die Nummern 1 und 3 von Bredemeyer, die Ausstattung von Achim Freyer. Die Uraufführung erfolgte am 7. Juni 1959 durch die Dresdner Palucca-Schule. Das etwa fünfzehnminütige Stück hat den Aufstieg eines von Menschen geformten Planeten – des »Sputnik« – und dessen Begegnung mit Sonne und Mond zum Thema.

1962 schließlich entstand der »Tanz-Essay« *Hände weg!*. Wiederum kreiert für Studierende der Palucca-Schule, stammt auch dieses Szenarium von Berghaus, die Musik von Dessau, die Ausstattung von Freyer. Die Uraufführung fand am 22. April 1962 durch die Palucca-Schule statt. Das etwa fünfzehnminütige Werk hat das Eindringen des Kapitalismus in die Welt eines friedlichen afrikanischen Volks zum Inhalt.

Dazu gerechnet wird noch ein viertes Stück, genauer Teile eines Stücks, nämlich die 1964 entstandenen Schlachtszenen in William Shakespeares *Coriolan* (Bearbeitung von Bertolt Brecht) in der Bühnenfassung des Berliner Ensembles. Dessau hatte dafür die Musik komponiert, die Regie stammte von Manfred Wekwerth und Tenschert, die Choreographie der Schlachtszenen von Berghaus.

Diese Szenen werden unter anderem auch deswegen hinzugezogen, weil man sie als Reaktion von Berghaus auf die offizielle Reaktion auf *Hände weg!* verstehen könnte. Das dritte gemeinsam entstandene Werk von Berghaus und Dessau hätte nämlich, so die Meinung der für künstlerische Belange zuständigen Entscheidungsträger der Partei, versucht, »Formalismus« in die Palucca-Schule einzuschleusen, eine Einschätzung, die Dessau in seinem Tagebuch wie folgt kommentiert:

² Das verwendete Gedicht des deutschen Dichters Gerlach, dessen Texte Paul Dessau öfters vertonte, ging zurück auf ein Gedicht von Stephan Hermlin, *Die Vögel und der Test*. Vgl. Corinne Holtz: *Ruth Berghaus. Ein Porträt*, Hamburg 2005, S. 97.

»Was richtig, klar und eindeutig ist, nennen die Dilettanten (die non-valeurs) ›kalt‹ – oder ›formalistisch‹ (weil ihnen nichts anderes einfällt, weil ihnen überhaupt nichts einfällt – weil sie nichts und nichts richtig gelernt haben!) Und ist nicht gerade das Klare, Unvernebelte das Realistische, das zum Denken Verhelfende! Nein! Sie kennen + propagieren nur das Undurchsichtige, Einlullende, Trübe, Nachgekaute, das Dumme: weil sie selbst undurchsichtig, trüb + dumm sind!«³

Das Formalismusverdikt beendete nicht nur die Choreographenkarriere der Ruth Berghaus, sondern auch die Zusammenarbeit zwischen dem Komponisten Dessau und der Choreographin Berghaus, eröffnete aber eine neue Zusammenarbeit: nämlich diejenige von Dessau und der choreographierenden Regisseurin Berghaus. Dass diese erste Arbeit gerade ein Kampf ist, kommt nicht von ungefähr.

Im Folgenden soll nun weniger der Art und Weise der Zusammenarbeit zwischen dem Komponisten und der Choreographin bei den genannten Werken nachgegangen werden. Vielmehr soll – immer vom Standpunkt der Tanzhistorikerin aus gesehen – nach dem Stellenwert der Musik innerhalb dieser Arbeiten und nach dem Stellenwert der Musik für Berghaus innerhalb des Gefüges der Tanzstücke gefragt werden. Von welchem Musik-, von welchem Werkverständnis geht sie also aus? Ändert sich dieses im Laufe der 1950er und 60er Jahre? Wenn ja, spielte Dessau in diesem Änderungsprozess eine bestimmte Rolle?

Dazu die folgende These: Im Laufe der meines Erachtens überaus engen Zusammenarbeit zwischen Dessau und Berghaus änderte sich in den Berghaus-Stücken nicht nur der Stellenwert der Musik innerhalb des Werkgefüges, sondern auch der Grundcharakter der Arbeit an sich. Sieht man ein Tanzstück als ein Gefüge von Künsten, von Libretto, Musik, Raumkonzeption sowie gestalteter Bewegung, so verschiebt sich in den Arbeiten der Berghaus im Laufe der hier zur Debatte stehenden Zeit nicht nur die Wertigkeit dieser Einzelteile – im Brecht'schen Sprachgebrauch: ›Elemente‹ – innerhalb der Werkanlage, sondern auch die Beziehung der Teile zueinander. Und dies geschieht in erheblichem Maße, sodass im Laufe dieses Prozesses der Fokus des Bühnenwerks auf jeweils anderen Einzelteilen liegt: zunächst auf der aus der Musik entwickelten Bewegung allein, sodann auf dem Libretto, dann erst auf der Musik und der Raumkonzeption. Schließlich wird ein ›Alleingang‹ der einzelnen Elemente, ein gleichwertiges, voneinander unabhängiges Nebeneinander angestrebt.

Die Eckdaten für meine Überlegung sind: 1950, das Jahr also, in dem Berghaus ihr Studium an der Palucca-Schule abschloss, in dem sie auch Dessau schon kennenlernte, und dem *Coriolan*-Jahr 1964.

Die These vom Wandel der Wertigkeit der Elemente innerhalb der Berghaus'schen Werkgestalt, von der Verschiebung (nicht nur) des Stellenwerts der Musik darin, stützt sich auf drei Pfeiler, allesamt Schriften oder Äußerungen von Berghaus.⁴

³ Tagebucheintrag vom 26. Juni 1962, in: Daniela Reinhold (Hg.): *Paul Dessau. »Let's Hope for the Best«. Briefe und Notizbücher aus den Jahren 1948 bis 1978*, Berlin 2000, S. 84. Dessau hatte im Dezember 1961 mit der Komposition begonnen.

⁴ Eine eigene Arbeit wäre es, die Textsorte dieser schriftlichen Äußerungen zu bestimmen. Immer vom Zwang der erklärenden Rechtfertigung ausgehend, sind die Schriften wohl als Vorfahrtstexte gedacht, die überzeugen wollen, wie ›ideenkonform‹ das jeweilige Werk ist.

Der erste aus den ganz frühen 1950er Jahren stammende Pfeiler steht im Zusammenhang mit schriftlichen Abschlussarbeiten von Ruth Berghaus und verweist auf die (handwerkliche) Basis, auf der Berghaus ihre Arbeit baut. Der zweite Pfeiler stützt sich auf das Konzeptpapier eines bereits weit gediehenen Ballettprojekts, vermutlich aus dem Jahr 1955, für das Dessau offenbar plante die Musik zu schreiben. Dieser Text gibt bereits über jenes neue, auch unter dem Einfluss Dessaus entstandene Werkverständnis Auskunft, das für die ersten beiden Tanzstücke gültig war. Der dritte Pfeiler ist ein wahrscheinlich 1964 niedergelegtes Notat über den Stellenwert der Musik in den Schlachtszenen des *Coriolan*. Dieses ist Zeugnis für die weitere Veränderung und das angestrebte Ziel. Dieses Verständnis war wiederum für alle weiteren Regiearbeiten verbindlich.

Vorweg noch einige Bemerkungen: Da das politische Handeln, vor allem aber das Ineinandergreifen von Politik und Kunst, aus dem heraus die jeweiligen Aussagen von Berghaus getätigt wurden, noch immer Gegenstand der Forschung sind, kann eine diesbezügliche eingehende Besprechung hier nicht geleistet werden. Zur Sprache soll unter vielem anderen auch nicht das Paradoxon des künstlerischen Kontinuums kommen, nämlich jenes der nach 1945 in die Berliner und Dresdner Tanzlandschaft involvierten Personen. Denn es gilt festzuhalten: Diejenigen, die das Tanzgeschehen in der Zeit des Nationalsozialismus mitgetragen hatten, waren ohne Zäsur weiterhin in ähnlichen Positionen bis in die 1950er Jahre und zum Teil darüber hinaus tätig.⁵ Die Auswirkungen dieses Kontinuums auf die künstlerische Produktion muss Gegenstand weiterer Forschung sein.

Des Weiteren ausgearbeitet wird eine Schilderung der vibrierenden Tanzszenen der späten 1940er Jahre im Westen wie im Osten Berlins, die in den Berghaus-Stücken Spuren hinterließen.⁶ Auch wird verzichtet auf die Differenzierung des kulturellen Geschehens in den verschiedenen Besatzungszonen sowie auf den Vergleich zwischen dem Osten Berlins und Dresden, wo Berghaus aufwuchs, studierte und zu choreographieren begann. Verglichen werden nicht die in ebendieser Zeit – meist für Tatjana Gsovsky – entstandenen Ballette mit den Werken Dessaus. Es sind dies immerhin Kompositionen von Carl Orff, Gottfried von Einem, Leo Spies, Boris Blacher, Hans Werner Henze, Heimo Erbse, Luigi Nono, Giselher Klebe, Henri Sauguet und Nicolas Nabokov.

⁵ Dazu gehörten: Tatjana Gsovsky (zunächst an der Staatsoper, dann an der Städtischen Oper), Daisy Spies, danach Lilo Gruber (an der Staatsoper), Rudolf Kölling, Jens Keith, danach Gustav Blank (an der Städtischen Oper), Sabine Ress, Ilse Meudtner und Gertrud Steinweg (an der Komischen Oper), aber auch Tänzerinnen und Tänzer wie Liselotte Köster, Jockel Stahl und Suse Preisser (Städtische Oper), Rolf Jahnke und Michael Piel (Staatsoper) sowie Georg Groke (Komische Oper). Von jenen Tänzerinnen und Tänzern, deren Stern nach 1945 aufging, sind in erstere Linie zu nennen: Gert Reinholm, Peter van Dyk, Rainer Köchermann, Natascha Trofimowa, Gisela Deege und Maria Fris (alle unter Tatjana Gsovsky an der Staatsoper). Nach deren Weggang 1950 waren es an der Staatsoper vor allem Claus Schulz, Eleonore Vesco und Nora Mank, die die Spitzenpositionen im frühen DDR-Ballett einnahmen.

⁶ In den Bilddokumenten ihrer Arbeiten finden sich Motive, die in Werken der Zeit zu sehen gewesen waren.

Von einigen Ausdruckstänzerinnen, die in Dresden noch weit mehr als in der Hauptstadt präsent waren, soll doch etwas länger die Rede sein, weil Berghaus ganz klar einem dieser »Lager« angehörte. Während nämlich Westberlin durch die allesamt unter dem Zeichen des klassischen Tanzes stehenden Gastspiele der Siegermächte-Ensembles mehr und mehr in den Bann des Balletts geriet, verfolgten die Vertreter des Ausdruckstanzes in Dresden, in Leipzig, aber auch in Ostberlin unbeirrt ihren Weg weiter. Sendungsbewusst suchten sie jetzt an die für sie so erfolgreichen Jahre vor 1933 anzuschließen, ein Bestreben, das durch die im Osten einsetzende Formalismus-Realismus-Debatte immer weiter ins Wanken geriet.⁷

In dieser vielgestaltigen Nachkriegstanzlandschaft ragt widersprüchlich und rätselhaft die Berghaus-Lehrerin Gret Palucca⁸ heraus. Zwar Vertreterin des Ausdruckstanzes, verstand sie es, jenen Sonderweg, den sie schon unter den Nationalsozialisten zu behaupten gewusst hatte, erneut weiterzuverfolgen. Wieder, wie in der Zeit der Nationalsozialisten, vermochte Palucca⁹ einen Weg zu gehen, der den immer

⁷ Siehe dazu: *Zur Diskussion. Realismus im Tanz*, hg. von der Staatlichen Kommission für Kunstangelegenheiten, Dresden o.J.

⁸ Für den vorliegenden Aufsatz wurde folgende Palucca-Literatur herangezogen: Olaf Rydberg: *Die Tänzerin Palucca*, Dresden 1935; Edith Krull und Werner Gommlich: *Palucca*, Berlin 1964; Gerhard Schumann (Hg.): *Palucca. Porträt einer Künstlerin*, Berlin 1972; *Künstler um Palucca*. Ausstellung zu Ehren des 85. Geburtstages, hg. von den Staatlichen Kunstsammlungen Dresden, Dresden 1987; Marion Kant: *Palucca: »Ich bin ganz gut durchgekommen...«*. Eine tanzpolitische Chronik des Jahres 1951, in: Jahrbuch Tanzforschung 5 (1994), Wilhelmshaven 1994, S. 39–52; Peter Jarchow und Ralf Stabel: *Palucca. Aus ihrem Leben – Über ihre Kunst*, Berlin 1997; Katja Erdmann-Rajski: *Gret Palucca. Zeiterfahrung in Deutschland im 20. Jahrhundert. Weimarer Republik, Nationalsozialismus, Deutsche Demokratische Republik*, Hildesheim u.a. 2000; Ralf Stabel: *Palucca Schule Dresden. Geschichte und Geschichten*, Dresden 2000; Ralf Stabel: *Tanz, Palucca! Die Verkörperung einer Leidenschaft*, Berlin 2001; René Radrizzani (Hg.): *Gret Palucca. Schriften, Interviews, Tanzmanuskripte*, Basel 2008; Susanne Beyer: *Palucca. Die Biografie*, Berlin 2009.

⁹ Am 1. Juni 1945 wird Palucca bereits ein Unterrichtsraum zugewiesen, am 1. Juli beginnt der Unterricht, der erste Tanzabend findet am 31. Juli 1945 in der Dresdner Tonhalle unter dem Titel *Aufschwung* statt. Palucca beginnt sofort wieder zu gastieren. 1946 kandidiert sie als parteilose Kandidatin auf der Liste der SED, die sowjetischen Behörden machen sie zum »Opfer des Faschismus«. Palucca wie auch Mary Wigman – damals Leipzig – kämpfen um den Hochschulstatus für ihre Schulen. Wigman geht nach Westberlin. Palucca erhält einen Interzonenpass. Weitere Räume für die Schule in der Wiener Straße 91 werden zur Verfügung gestellt. Die Währungsreform am 23. Juni 1948 bedeutet fast das Ende der Schule. Am 1. April 1949 wird die Schule verstaatlicht. 1950 beendet Palucca ihre Solokarriere. Sie wird Gründungsmitglied der Deutschen Akademie der Künste. Eine zentrale Tanzschule mit dem Namen *Palucca Schule Berlin* wird geplant, die Pläne lassen sich nicht realisieren. Palucca geht nach Dresden zurück. 1951 schließt die eben gegründete Staatliche Kommission für Kunstangelegenheiten mit Palucca einen Einzelvertrag ab. Das Ministerium für Volksbildung wünscht die Etablierung des klassischen Balletts in der Schule, ein Unterrichtsgegenstand, der erstmals im Schuljahr 1951/52 eingeführt wird. Ein Neubau im Großen Garten wird bewilligt. Im März 1951 wird bei der 5. Tagung des Zentralkomitees der SED der »Kampf gegen den Formalismus« beschlossen, diskutiert wird die Zukunft des Ausdruckstanzes. 1952 wird an die Seite Paluccas – ohne ihr Wissen – ein staatlicher stellvertretender Leiter eingesetzt; darauf legt Palucca im Oktober ihr Amt als Schulleiterin nieder. Im März 1953 findet eine Tanzkonferenz statt, wo die

konkreter formulierten Forderungen der Partei, nunmehr der SED, völlig entgegengesetzt war. Obwohl sie von 1933 bis 1945 nicht die gewünschte Werkform auf die Bühne brachte, sie nicht die gewünschten Inhalte aufgriff, obwohl sie sich nicht der gewünschten Technik bediente und obwohl sie eine sogenannte »Halbjüdin« war, konnte sie bis zur Theatersperre 1944 auftreten. (Ihre Dresdner Schule hatte sie indes 1939 schließen müssen.) Die Sachlage wiederholte sich nach 1945. Obwohl sie wiederum die gewünschte Werkform ignorierte, sie die geforderten Inhalte nicht aufgriff, sich auch der gewünschten Technik nicht bediente, behielt sie ihren Status als Person, die es in der DDR zu halten galt. Das ständige Misstrauen, das die Verantwortlichen gegen Ruth Berghaus hegten, ist auch Folge ihrer künstlerischen Zugehörigkeit zu Palucca.

Der Grund für die Möglichkeit eines solchen individuellen Agierens mag in beiden Fällen ein und derselbe gewesen sein, nämlich der, dass es nicht nur einen einzigen Entscheidungsträger, sondern deren mehrere gab, die letztlich auch gegeneinander arbeiteten. Dazu Matthias Tischer in seinem Dessau-Buch: »Staatliche Restriktionsmechanismen und parteidoktrinärer Lenkungswille führten dazu, daß sich im Windschatten der von der SED gewünschten und propagierten »sozialistischen Nationalkultur« [...] eine Fülle individueller Form- und Gestaltungsschöpfungen ausmachen läßt [...].«¹⁰

Der Kampf um Paluccas Eigenständigkeit endete 1954 damit, dass Palucca zwar künstlerische Leiterin der nach ihr benannten Schule bleiben konnte, der von ihr vertretene Ausdruckstanz aber nur mehr eingeschränkt und unter dem neuen Namen »Neuer Künstlerischer Tanz« weitergeführt werden konnte. Anderen Ausdruckstanzern erging es anders. Zum Beispiel Jean Weidt, Marianne Vogelsang, Dore Hoyer, aber auch Mary Wigman. Es waren aber die Werke dieser Genannten – Weidt, Vogelsang, Hoyer und Wigman –, die ohne Zweifel, sowohl was die Anlage wie die Anliegen ihrer Werke betrifft, Vorbilder für Berghaus wurden.

Und noch ein für uns wichtiger Aspekt vorweg: Im Falle Wigman nämlich interessiert hier weniger die Solo- und Gruppenarbeit dieser Jahre, sondern eher Wigmans Tätigkeit als Opernregisseurin. Wohl aus produktionstechnischen Gründen brachte sie in der fraglichen Zeit nur eine einzige Arbeit heraus, nämlich 1947 die Regie zu Glucks *Orpheus und Eurydike*. Ganz allgemein muss in diesem Zusammen-

Weichen gestellt werden. Im Juni 1953 lädt Palucca Mitglieder der Sektion Darstellende Kunst der Deutschen Akademie der Künste sowie Vertreter der Staatlichen Kommission für Kunstangelegenheiten nach Dresden zur Begutachtung ein. Unter ihnen: Bertolt Brecht, Paul Dessau, Walter Felsenstein, Wolfgang Langhoff und Helene Weigel. Sie alle sprechen sich positiv für Palucca aus, die Kulturpolitiker sind jedoch ablehnend. Es hat den Anschein, als wäre der Kampf um die Schule verloren. Palucca droht mit Ausreise. Im Dezember 1953 kommt es zur Rede Walter Felsensteins über Palucca in Berlin. 1954 wird das Ministerium für Kultur gegründet, der neue Minister (Johannes R. Becher) beruft Palucca zur künstlerischen Leiterin der Palucca-Schule. 1955 ist das Haus fertiggestellt. Ein offizieller Film über die Schule inkludiert den »Neuen Künstlerischen Tanz«.

¹⁰ Matthias Tischer: *Komponieren für und wider den Staat. Paul Dessau in der DDR*, Köln u.a. 2009, S. 15.

hang und im Hinblick auf die Tätigkeit von Ruth Berghaus hinzugefügt werden, dass die Hinwendung zur Regie, besonders zur Opernregie, Teil der Bewegung des Ausdruckstanzes war. Dies beginnt mit der legendären Hellerauer *Orpheus*-Inszenierung 1913, geht über die Händel-Renaissance, die Arbeiten eines Kurt Jooss, einer Margarete Wallmann, die Mannheimer Wigman-Produktionen, der Arbeit von Gertrud Wagner bis hin zu Ruth Berghaus. Berghaus steht also mit ihrer Tätigkeit als Opernregisseurin in einer ebenso deutschen wie weiblichen Traditionslinie.

1.

Im Folgenden soll endlich der erste Thesenpfeiler besprochen werden, eine Schrift,¹¹ die in Zusammenhang mit dem Studienabschluss von Berghaus steht. Berghaus entwirft darin (offenbar) ein künftiges Ausbildungsprogramm des Faches ›Tanzregie‹,¹² an dem sie beteiligt oder für das sie sogar verantwortlich sein soll. Diese Schrift resümiert das an der Palucca-Schule Gelernte, das Werkverständnis ebenso wie jenes Instrumentarium, mit dem Berghaus bis zu ihrem Tod souverän umzugehen weiß und das es erst ermöglichte, die eigenen Bewegungsvisionen nicht nur sinnlich in »Raumgegenden« (Erich Wonder)¹³ wahrnehmbar werden zu lassen, sondern auch Darsteller und Chor gezielt und überzeugend in Bewegung setzen zu können. (Für die Tanzhistorikerin bemerkenswert ist es, wie dieser Einsatz körperlicher Mittel rezipiert wird. Von intellektueller Seite je nach Leitphilosophie zwar unterschiedlich, meist aber positiv aufgenommen, erwecken die ›bewegten‹ Mittel, mithilfe derer sich die Sprechenden oder Singenden ausdrücken, bei den politisch Verantwortlichen Unsicherheit und Misstrauen.)

In der erwähnten Schrift, die das musikalische Verständnis von Berghaus ebenso zeigt wie die Nähe von musikalischer und choreographischer Kompositionsweise, breitet die junge Palucca-Absolventin einen Aufgabenkatalog für das Fach ›Tanzregie‹ aus, der deswegen von größtem Interesse ist, weil bestimmte Bereiche betont, andere wieder – Palucca gemäß – völlig beiseitegelassen werden. Die Schrift zeigt auch, wie Berghaus mit Musik umzugehen imstande ist. Sie teilt die Aufgaben in folgende (ausschließlich) musikalische Bereiche:

»1. Einstudierung [gemeint sind Etüden, G. O.-S.] nach gegebener Musik

a) (Etüden) mit bestimmten Themen. Z.B.: Der Tanz muss auf einem bestimmten Raumweg stattfinden. – Einen Drehtanz entwickeln. – Einen Theatertanz einstudieren, wie ›Tanz der sieben Schleier‹ aus ›Salome‹; ›Polka‹ aus der ›Verkauften Braut‹ –

Die Überschrift der Musik als Thema verwenden, z. B. ›Zuckerfee‹ aus der Nußknackersuite – u.a.m.

b) völlig frei (Etüden), eine reine tänzerisch-musikalische Einstudierung

¹¹ Vgl. dazu Friederike Nöhring: *Bewegungsbiographie*, Berlin u.a. 2000, S. 259.

¹² Es ist unklar, woher der Begriff ›Tanzregie‹ stammt.

¹³ In: Irene Bazinger: *Regie: Ruth Berghaus. Geschichten aus der Produktion*, Berlin 2010, S. 41.