

A close-up portrait of Ursula Pellaton, an elderly woman with short, wavy white hair, wearing blue-rimmed glasses and a dark teal button-down shirt. She is smiling slightly and looking towards the camera. She is wearing a multi-strand pearl necklace and small pearl earrings. The background is out of focus, showing a patterned fabric in shades of purple and brown.

Julia Wehren

Ursula
Pellaton –
Tanz
verstehen

rüffer & rub biografie

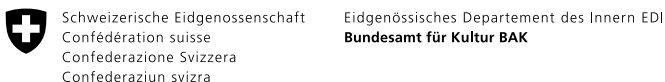
rüffer & rub biografie



Julia Wehren

**Ursula
Pellaton –
Tanz
verstehen**

Die Autorin und der Verlag bedanken sich
für die großzügige Unterstützung bei



UBS Kulturstiftung

Der rüffer & rub Sachbuchverlag wird vom Bundesamt
für Kultur mit einem Strukturbeitrag für die Jahre
2016–2020 unterstützt.

Erste Auflage Herbst 2020

Alle Rechte vorbehalten

Copyright © 2020 by rüffer & rub Sachbuchverlag GmbH, Zürich
info@ruefferundrub.ch | www.ruefferundrub.ch

Schrift: Arnhem, AkkuratStd

Druck und Bindung: CPI – Ebner & Spiegel, Ulm

Papier: Cordier spezialweiß, 90 g/m², 1.75



ISBN 978-3-906304-72-4

Inhalt

Vorwort <i>Von Beate Schlichenmaier</i>	6
Im Fundus von Ursula Pellaton <i>Von Julia Wehren</i>	10
Eine Lebensgeschichte	22
Ballett in Zürich	66
Schreiben über Tanz	128
Aufbruch in die Moderne	182
Nachgedanken <i>Von Julia Wehren</i>	256
Anhang	264
Anmerkungen	265
Literaturverzeichnis	268
Bildnachweis	270
Textnachweis	272
Personenregister	273
Dank	279

Vorwort

Von Beate Schlichenmaier

Direktorin der Stiftung SAPA,
Schweizer Archiv
der Darstellenden Künste

Die systematische Sammlung und Dokumentation insbesondere von Tanz und Performancekunst, aber auch von Theater und anderen performativen Kunstformen in der Schweiz ist vergleichsweise jung. Um das Kulturerbe der Darstellenden Künste zu bewahren, braucht es eine möglichst vielseitige Dokumentation etwa in Form von Videoaufzeichnungen, Notationen, Notizen, Fotografien, Rezensionen und schriftlich festgehaltenen Erinnerungen.

Solche Zeugnisse ermöglichen eine fundierte und breite Auseinandersetzung, wagen mittels Rekonstruktion und Publikation Wiedererleben und Deutung aus der Gegenwart. Denn letztlich machen »... nicht die Dokumente im engeren Sinn das Archiv aus, sondern vor allem ihre Wiederverwendung, ihre aktive Nutzung, der Output stellt eine Beziehung zur Gegenwart her, schafft Möglichkeiten zu Fortsetzungen, bildet neue Zugänge und Schnittmengen«.¹ In diesem Verständnis wird das Archiv zu einem dynamischen, aus verschiedenen Überlieferungsschichten, Lücken und Leerstellen bestehenden Raum, in welchem sich das kulturelle Gedächtnis im Zusammenspiel zwischen Vergessen und Erinnern weiterentwickeln kann.²

SAPA sammelt und bewahrt Dokumente zur Geschichte der Darstellenden Künste in der Schweiz, um diese allen Interessierten zugänglich zu machen. Die Stiftung ist 2017 aus dem Zusammenschluss des *Schweizer Tanzarchivs* und der *Schweizer Theatersammlung* hervorgegangen.³ Dass ein Archiv wie *SAPA* nicht nur die Spuren zu diesen ephemeren Künsten sammelt, sondern auch selbst Quellen wie das vorliegende Buch generiert, mag auf den ersten Blick erstaunen. Der »substantielle Nachholbedarf in der Aufarbeitung und Valorisierung der Schweizer Tanzgeschichte und -kultur«,⁴

den die Eidgenössische Jury für Tanz vor knapp zehn Jahren feststellte und der diverse Sensibilisierungsmaßnahmen bewirkte, liegt zumindest teilweise in der mangelnden Quellensicherung begründet.

Wenn wir mit Marcel Prousts Gedanken zum »Gedächtnis der Glieder« einig gehen und unsere »Beine und Arme [...] voll von schlummernden Erinnerungen«⁵ sind, dann kommt insbesondere einem Archiv des äußerst körperbezogenen Tanzes die Aufgabe zu, diese verkörperten Erinnerungen zu wecken und in Form von videogestützten Interviews, wie sie die Oral-History-Methode betreibt, zu verschriftlichen und zu sichern. Aus diesen Überlegungen ist das Kompetenzzentrum zur Oral History entstanden, welches die *Stiftung SAPA* in engem Austausch mit Wissens-, Gedächtnis- und Bildungsinstitutionen betreibt.

Die Erzählungen von Ursula Pellaton gehen zurück auf das Projekt *Geschichte(n) zum Tanz in der Schweiz – Gespräche mit Ursula Pellaton*. Eingereicht von der *Stiftung SAPA*, dem *Schweizer Archiv der Darstellenden Künste*, wurde das Projekt 2018 vom Bundesamt für Kultur im Rahmen der Sensibilisierungsmaßnahme zum Kulturerbe Tanz ausgezeichnet.⁶

Das vorliegende Buch verwebt Sachkundiges, Biografisches und Persönliches und öffnet sich somit einer breiten Leser*innenschaft. Die Autorin stimuliert das Erzählen gleich, wie sie es kontextualisiert, und lässt die von ihr und ihren Mitinterviewerinnen erfragten Geschichten in einer spannenden und berührenden Narration lebendig werden.



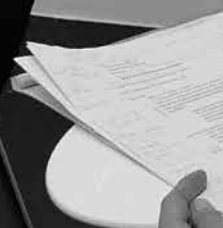
THE HISTORY OF THE UNIVERSITY OF CALIFORNIA
The University of California was founded in 1868 as the first public university in the United States. It was established to provide a higher education for all citizens, regardless of their social or economic status. The university's mission is to advance the frontiers of knowledge, to educate the mind and the body, and to serve the community.

THE HISTORY OF THE UNIVERSITY OF CALIFORNIA
The University of California was founded in 1868 as the first public university in the United States. It was established to provide a higher education for all citizens, regardless of their social or economic status. The university's mission is to advance the frontiers of knowledge, to educate the mind and the body, and to serve the community.



THE HISTORY OF THE UNIVERSITY OF CALIFORNIA
The University of California was founded in 1868 as the first public university in the United States. It was established to provide a higher education for all citizens, regardless of their social or economic status. The university's mission is to advance the frontiers of knowledge, to educate the mind and the body, and to serve the community.

THE HISTORY OF THE UNIVERSITY OF CALIFORNIA
The University of California was founded in 1868 as the first public university in the United States. It was established to provide a higher education for all citizens, regardless of their social or economic status. The university's mission is to advance the frontiers of knowledge, to educate the mind and the body, and to serve the community.






Aufbruch in die Moderne

27. Mai 2019:

Die Schweizer Tanzgeschichte ist geprägt von visionären Persönlichkeiten, die in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts aus weltpolitischen Gründen in die Schweiz flüchteten und hier dem künstlerischen Tanz Schub verliehen. Später waren es charismatische Lehrpersonen, die Schweizer Tänzerinnen und Tänzern auf ihren Studienreisen im Ausland Impulse gaben. Einige zentrale Figuren und ihre Einflüsse auf die Schweizer Szene hat Ursula Pellaton erforscht. Sie berichtet darüber im Gespräch in den Räumlichkeiten von *SAPA Lausanne*, mitten in der Ausstellung *Sigurd Leeder - Spuren des Tanzes*. Die Ausstellung mit Videos, Fotos, Notationen und Kostümen zu Leeders Lebenswerk war in größerem Umfang erstmals im Mai 2017 im *Museum für Gestaltung* in Zürich zu sehen. Ursula Pellaton beteiligte sich wesentlich an den Vorbereitungen, schrieb die Begleittexte und unterstützte den Kurator Andres Janser als Fachberaterin.



»Wie sie erzählte!«

Einer meiner ersten Artikel, den ich für die Zeitung schrieb, war ein Bericht über das letzte öffentliche Interview von Suzanne Perrottet. Die Tänzerin erzählte darin aus ihrem Leben, der Zeit des Dadaismus in Zürich, ihrer Arbeit mit Rudolf von Laban auf dem Monte Verità, als alles anfang mit dem Tanz in der Schweiz. Befragt wurde sie vom Journalisten und Schriftsteller Alfred A. Häsler und Harald Szeemann, dem berühmten Kurator, der zeitgleich im *Kunsthaus Zürich* die großen Ausstellungen *Monte Verità – Ascona. Berg der Wahrheit* (1978) und *Dada in Zürich* (1980) konzipierte. Ich saß damals im Publikum, sog alles auf und war absolut fasziniert von der Frau. Wie sie erzählte! Charmant, mit einem französischen Akzent und hie und da einem französischen Einsprengsel. Egal, was die beiden Männer aus ihr herauslocken wollten, sie antwortete stets auf ihre eigene Art und erzählte immer genau das, was sie wollte.

Das Gespräch markiert den eigentlichen Beginn meiner Auseinandersetzung mit Perrottet, die bis heute andauert. Für die Entwicklung des Tanzes in Zürich spielte Suzanne Perrottet eine wichtige Rolle. Ebenso Katja Wulff, die eine Zeit lang gemeinsam mit ihr die Schule von Laban geleitet hatte und mit zur Verbreitung des Ausdruckstanzes in der Schweiz beitrug. Beide Frauen sind in der allgemeinen Tanzgeschichtsschreibung, trotz aller Verdienste, bisher nur wenig beachtet. Aber nicht nur diese Frauen hatten es mir angetan. Der Ausdruckstanz ließ mich von da an grundsätzlich nicht mehr los. Weniger der Tanz – meine Liebe zum klassischen Ballett ist da unerschütterlich –, aber die Personen, die Tänzerinnen und Tänzer des Ausdruckstanzes, die faszinieren mich nach wie vor sehr.



Suzanne Perrottet erzählt dem Fotografen und Autor Giorgio Wolfensberger 1982 ihre Lebensgeschichte

Suzanne Perrottet war eine begnadete Pädagogin und Tanztherapeutin, die Tänzerpersönlichkeiten wie Vera Skoronel, Max Terpis oder Berthe Trümpy gefördert hatte – allesamt später wichtige Exponentinnen und Exponenten des expressionistischen Tanzes im deutschsprachigen Raum. Perrottet wurde 1889 in Rolle am Genfersee geboren, erhielt eine musikalische Ausbildung in Genf und lernte dort Émile Jaques-Dalcroze kennen. 1910 begleitete sie ihn als Pädagogin nach Hellerau in Dresden, um mit ihm die Schule für rhythmische Gymnastik und Tanz aufzubauen. Ebendort lernte sie 1912 Rudolf von Laban kennen und folgte ihm ein Jahr später in die Künstlerkolonie auf den Monte Verità in Ascona. Wie viele der Monte-Verità-Tänzerinnen pflegte sie regen Austausch mit den Dadaisten in Zürich und nahm 1917 als Pianistin auch an deren Soireen im Cabaret Voltaire teil. 1918 übernahm sie in Zürich die Laban-Schule und machte sie zur eigenen Schule für Eurhythmie, unterrichtete Kurse am Stadttheater und dem Zürcher Bühnenstudio und war für den Psychiater

C. G. Jung und den Ernährungswissenschaftler Maximilian Bircher-Benner tätig. Ihre Schule führte sie bis 1979 weiter; vier Jahre später, mit 93 Jahren, starb sie in Zürich.¹⁷

Kurz nach meinem Perrottet-Artikel erhielt ich den Auftrag für ein Porträt von Mary Wigman anlässlich ihres 100. Geburtstags. Im Zentrum stand ihr Leben in Zürich um 1918. Ich las die bestehenden Biografien, beispielsweise von Hedwig Müller, recherchierte in den Archiven und vertiefte mich in das Quellenstudium. Ausgehend von diesen Recherchen war es naheliegend, mit Rudolf von Laban fortzufahren. Er war es, der sowohl Perrottet wie Wigman von der Rhythmikschule von Émile Jaques-Dalcroze in Hellerau wegholte und zu dem führte, was man heute »Ausdruckstanz« nennt. Damals sprach allerdings niemand von »Ausdruckstanz«, der Begriff stammt aus späteren Jahren. Die Tänzerinnen und Tänzer nannten das, was sie machten, »Modernen Tanz« oder »Zeitgemäßen Tanz«, überhaupt bezeichneten sie es immer wieder anders. Sigurd Leeder verwendete beispielsweise »Zentraleuropäischer Tanz«, oft war auch die Rede von »Neuer Tanz« oder »Neuer deutscher Tanz«. Letztlich kommt es nicht auf die Benennung an. Gemeinsam war allen Künstlerinnen und Künstlern, dass sie eine technische Virtuosität, die von außen vorgeschrieben wird, kategorisch ablehnten. Ihr Tanz sollte nichts zu tun haben mit dem als hochgezüchtet empfundenen, akademischen Ballett.

Das Phänomen ist insgesamt im Kontext der Reformbewegungen zu betrachten, die es damals überall in Europa gab, auch in der Schweiz. Zürich war zu der Zeit noch eine kleine Stadt mit etwa 150 000 Einwohnern. Sie galt als »Steinwüste«, als Steinstadt, und man wollte hinaus in die Natur: Zum Tanzen am Vierwald-

städtersee, auf den Monte Verità in Ascona, wo die Reformkolonie schon seit 1900 existierte.

Viele Schülerinnen und Schüler, die in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts in der Schweiz oder im Ausland arbeiteten, gingen irgendwann auf den Monte Verità oder besuchten die *Laban-Schule* in Zürich, weshalb Laban für die Tanzgeschichte der Schweiz elementar ist. Meine Recherchen zu diesen Jahren waren deshalb nicht nur meiner Nähe zu den verfügbaren Quellen in Zürich geschuldet, sondern auch der Bedeutung, die sie für die Entwicklung des Tanzes haben. Der Ausdruckstanz steht international und auch bezogen auf die Schweiz am Anfang einer Emanzipationsgeschichte. Er ist künstlerisch maßgebend für alle nachfolgenden Entwicklungen – bis hin zum heutigen zeitgenössischen Tanz. Er rückte den Körper und das Individuum ins Zentrum der künstlerischen Auseinandersetzung.

In den 1910er- und 1920er-Jahren war der künstlerische Tanz in der Schweiz sehr verbreitet. Ein ähnlicher Boom war damals im Bereich des Volkstanzes zu beobachten. Via Reformbewegungen hängt er letztlich mit der Tanzkunst zusammen: Die Bewegungen des Wandervogels, die Trachtengruppe, der Volksliedergesang, überhaupt der Gesang erlebten einen großen Aufschwung. Man fing an, Volkstänze zu sammeln und in einem Inventar aufzuführen. Rund 160 verschiedene Tänze sind darin beschrieben. Nicht in Form von Notationen, sondern von Tanzbeschreibungen mit eigenem Vokabular, mit Namen für die Schritte und die Reigen. Es handelt sich dabei um eine lebendige Tradition, weil sowohl die Trachten, die Tänze wie auch die Lieder immer wieder neu geschaffen worden sind. Die Gemeinsamkeit zwischen dem Volkstanz und der Tanz- und Rhythmik-Bewegung ist vor allem im Wunsch zu se-

Kurt Jooss (links) und
Sigurd Leeder tanzen
in der freien Natur
bei Ascona, fotografiert
um 1925





hen, Neues zu schaffen. Der Reformeifer bezog sich auch auf das Essen, die Kultur, die Kleidung.

Gerade die Kleidung durchlief durch den Ausdruckstanz eine wichtige Reform. Die Kleider der Balletteusen am *Stadttheater* mit den Röckchen, die nicht einmal über das Knie reichten, und den großen Dekolletés waren verschrien als pikant, artifiziell und unnatürlich. Mit der Ausdruckstänzerin Isadora Duncan als Vorbild, welche sich mit luftigen Stoffen lose umhüllte, änderte sich die Kleidung und auch der Begriff der Natürlichkeit in den Tanzformen, die sich vom Ballett abgrenzen wollten: Es wurde mehr das Archaische gesucht, die Idee der Naturverbundenheit rückte in den Fokus. Der Monte Verità mit seiner Nacktkultur, dem Vegetarismus und der Landarbeit war ein Paradebeispiel dafür.

Die Reformbewegungen in Deutschland und der Schweiz haben ihren Ursprung in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Sie kritisierten die ihrer Meinung nach schädlichen Entwicklungen der Industrialisierung, der Verstädterung, des Materialismus und der daraus folgenden Vereinzelung des Menschen. Antworten wurden in der ökologischen Landwirtschaft, der Naturheilkunde, dem Vegetarismus, der Reformkleidung und Freikörperkultur gesucht. Sonne, Luft, Bewegung als Gegenpol zu Industrie und Urbanismus.¹⁸ In den Siedlungsexperimenten der Gartenstadt Hellerau mit Festspielhaus und Bildungsanstalt in Dresden (ab 1911) und dem Monte Verità in Ascona kommen die Verbindungen der sozialreformerischen Ideen mit dem Ausdruckstanz besonders zum Tragen. Der Monte Verità in der Schweiz wurde 1900 als lebensreformerische Genossenschaft begründet, mit einem wirtschaftlich ausgerichteten Sanatorium und als Künstler-

kolonie. Rudolf von Laban, Mary Wigman und Suzanne Perrottet prägten als Tänzer und Tanzpädagogen den sogenannten »Berg der Wahrheit« mit.¹⁹

»Töchter aus gutem Hause gehen ihren Weg«

Suzanne Perrottet gehörte als ausgebildete Musikerin zu den drei, vier Meisterschülerinnen, die Dalcroze bereits in Genf als eine Art Versuchskaninchen für die Entwicklung seiner Rhythmiklehre benötigte. Dalcrozés Absicht war nicht eigentlich eine Ausbildung für Tänzerinnen und Tänzer. Er wollte vielmehr das Rhythmusgefühl in die Musikschulen bringen, den Rhythmus und das Körperliche verbinden. Damit feierte er schon von Genf aus internationale Erfolge und stellte seine Methode an Konferenzen an Konservatorien vor. Bis etwa 1906 führten tatsächlich alle Schweizer Konservatorien die Rhythmik in ihren Lehrplan ein. Richtige Berühmtheit erlangte Dalcroze aber schließlich in Hellerau in Dresden, wo er das *Festspielhaus* und die Schule mit Heinrich Tessenov und Adolphe Appia mitkonzipierte und leitete.

Für viele Leute, die man heute zum Ausdruckstanz zählt oder die damals eine entsprechende Schule in der Schweiz hatten, bildete die Rhythmik in den Konservatorien und/oder in Hellerau den Einstieg in ihre Tanzlaufbahn. Insbesondere für die Frauen, die etwas Eigenes machen wollten: Sie stammten meist aus gutem Haus, hatten aber Eltern, die das Tanzen nur dann erlaubten, wenn die Ausbildung an ein Konservatorium, an eine richtige, offizielle Institution angeschlossen war. Es gehört somit zur Emanzipationsgeschichte des Tanzes, dass über das *Dalcroze-Institut* und die

Konservatorien Absolventinnen ausgebildet wurden, die in der gelernten Methode mehr das Tänzerische als das Rhythmische betonten und später Tanzschulen eröffneten. Dies war bei Suzanne Perrottet der Fall, bei Katja Wulff und auch bei der berühmtesten Vertreterin des Ausdruckstanzes, Mary Wigman. Die Tochter aus gutem Hause hatte ursprünglich von den Schwestern Wiesenthal, die in Wien eine unabhängige Tanzgruppe führten, gehört, dass sie ohne klassische Grundlage keine Tänzerin werden könne. Als sich ihr aber in Hellerau die Möglichkeit bot, an einer großen Institution zu lernen, nahm sie diese sofort wahr. Suzanne Perrottet war dort damals bereits am Unterrichten.

Da konnten die Väter noch lange sagen, wir wollen nicht, dass ihr tanzt – längst waren die jungen Frauen auf ihren eigenen Wegen unterwegs und entschieden selbst über deren Fortgang.

»Zu Laban habe ich ein zwiespältiges Verhältnis«

Katja Wulff, eine gebürtige Hamburgerin, lernte Rudolf von Laban 1914 anlässlich eines Sommerkurses auf dem Monte Verità kennen. Ab 1916 wirkte sie als Assistentin an der Laban-Schule für Bewegungskunst in Zürich, wo sie 1918 das Diplom für Pädagogik erhielt und im selben Jahr auch Mitarbeiterin in Perrottets Schule wurde. Bis 1918 trat sie regelmäßig auch an Dada-Soireen auf. Sie ließ sich 1923 in Basel nieder, wo sie bis ins hohe Alter von über neunzig Jahren unterrichtete. Zu ihren frühen Schülerinnen gehörten unter anderem Mariette von Meyenburg, Marie-Eve Kreis und Beatrice Tschumi (damals Trix Gutekunst). Gemeinsam mit anderen fortgeschrittenen Tänzerinnen bildeten sie 1926 die Gruppe Tanzstudio

Das Tanzstudio Wulff in einer Tanzsuite von Alfredo Casella 1927 im Stadttheater Basel (rechts im Bild Katja Wulff)



Wulff, welche bis in die 1940er-Jahre hinein mit Kollaborationen mit dem Basler Kammerorchester, Künstlern der Gruppen Rot-Blau und Gruppe 33 sowie mit Gastspielen eine wichtige Rolle in der Entwicklung des modernen Tanzes in der Schweiz spielte.²⁰

Durch meine Forschungen zu diesen frühen Frauenbiografien im Tanz stieß ich unweigerlich auf Rudolf von Laban. Die Originalquellen zu seiner Zeit in der Schweiz lagern in der *Kunsthhaus*-Sammlung in Zürich. Ich kopierte mir alle Quellen zusammen, und je mehr ich mich mit dieser Zeit auseinandersetzte, desto grö-

ßer wurde meine Faszination. Zu Laban hege ich allerdings ein zwiespältiges Verhältnis. Selbstverständlich respektiere ich seine Leistungen. Als Mensch blieb er mir aber stets fremd.

Ich verstehe nicht, was die Frauen an ihm fanden, er war weder schön noch ein guter Tänzer, und trotzdem hatte er immer mindestens zwei, drei Frauen gleichzeitig als Partnerinnen. Wigman entsprach nicht seinem Frauentyp, aber all den anderen Frauen – man sieht sie jeweils auf den Fotos um ihn herum – erzählte er: »Das mit Mann und Frau und mit der Ehe wird sowieso in den nächsten Monaten abgeschafft sein.« Kein Problem also. Er konnte noch zwei Mitarbeiterinnen mehr in Zürich brauchen, die für ihn eine Schule aufbauten: Katja Wulff und Mary Wigman. In Hombrechtikon hatte er Maja Lederer und Suzanne Perrottet, die dort im Garten arbeiteten und den Bauern zeigen sollten, wie man bauert. Alle lachten darüber, und kein Mensch ging hin, aber Laban sagte, das spielt keine Rolle. Maja Lederers Kinder betrachtete er als die ehelichen, den gemeinsamen Sohn mit Suzanne Perrottet jedoch als unehelich. Nie übernahm er für etwas Verantwortung, im Gegenteil: als er Suzanne Perrottet verließ, lebte und arbeitete er mit Dussia Bereska, die ihrerseits ihre eigene Tochter zu anderen Leuten weggab. Suzanne Perrottet wiederum vertraute ihren Sohn einer Sekte an und hatte das Gefühl, sie sei jetzt eine selbständige Frau. Ich glaube, sie verstand alle Kinder – sie war eine tolle Tanzpädagogin und instinktiv auch Tanztherapeutin – außer ihren eigenen Sohn. André, auch Allar genannt, ein Bühnenbildner, nahm sich in den 1950er-Jahren das Leben. Natürlich nicht direkt deswegen, das wäre eine verkürzte Darstellung, aber trotzdem waren sich Laban und seine Frauen, die immer alles mit-

machten, weil sie so begeistert von ihm waren, nicht im Klaren, was ihr Handeln für die Kinder bedeutete.

Als Laban nach seiner Kollaboration für die Olympischen Spiele 1936 kurze Zeit später bei den Nazis in Ungnade fiel und nach Paris flüchtete, ließ er sich dort weder von Suzanne Perrottet noch von Dussia Bereska zur Flucht verhelfen, sondern zog es vor, mit Kurt Jooss und Lisa Ullmann nach England zu emigrieren. Er war verärgert über die Schweiz, weil sie ihm kein Geld gegeben hatte, und wollte nicht mehr zurückkehren.

Die Haltung Labans gegenüber Frauen und Kindern und auch gegenüber Institutionen mag ich nicht. Ich weiß, auch mein Lieblingsschriftsteller Goethe hatte viele Frauen. Er schrieb darüber gar das Theaterstück *Stella*, das ganz lustig endet: Die Frauen einigen sich darauf, sich den geliebten Mann zu teilen, und von da an sagt dieser im ganzen Stück kein Wort mehr: Die Frauen machen alles unter sich aus. Goethes Lebensführung ist mir allerdings zu weit weg, als dass sie mir die Freude an seinem Werk trüben könnte.

Laban stieß natürlich unbestritten viel Großartiges an. Er war voll von Ideen und Entwürfen und erkannte viele wichtige Tanzentwicklungen gewissermaßen im Frühstadium. Er führte aber nie etwas zu Ende. Zudem kann ich mich des Eindrucks nicht erwehren, dass er die Leute nur für seine Sache benutzte. Dies trifft auch auf die Labanotation zu, welche seinen Namen trägt: Er regte sie an, aber andere setzten sie um. Sie könnte mit gleichem Recht auch Leeder-Notation oder Knust-Notation heißen. Laban knobelte daran herum, testete verschiedene Möglichkeiten aus und schaffte es immer, eine Gruppe von Leuten zusammenzubringen, um mit ihm gemeinsam weiterzutüfteln – dazu gehörten eben auch Kurt Jooss, Sigurd Leeder, Albrecht Knust. 1928

konnte er die sogenannte »Kinetographie Laban«, die später Labanotation genannt wurde, vorstellen. Schon kurz danach interessierte er sich jedoch kaum mehr dafür. Seine eigenen Werke sind nicht einmal in »seiner« Schrift notiert. Später fand er dann die Änderungen an der Notation zu kompliziert, welche seine Mitarbeiter im Sinne von Differenzierungen vorgenommen hatten. Leider hatte Labans Theorie bereits vor der Notation im Unterricht angewendet, und Jooss setzte sie in seiner choreografischen Arbeit um, wie man am anschaulichsten am Stück *Der grüne Tisch*, dem Meisterwerk der Moderne, sehen kann. Von Laban selber gibt es meines Wissens keine derart exemplarische Umsetzung seiner Theorien in einer Choreografie. Eigentlich schuf er gar kein richtiges choreografisches Werk, wiewohl er so viel tänzerische Energie dafür eingesetzt hatte.

Dasselbe Muster zeigt sich auch bei der Choreutik, der Lehre der Bewegung im Raum, und der Eukinetik, der Antriebslehre, die das Akzentuieren einer bestimmten Stimmung, eines Kräfteinsatzes beschreibt. Laban initiierte sie zwar beide, erklärte und vermittelte sie im Unterricht, die Publikationen aber, die Bücher, schrieb nicht er selbst. Sie wurden viel später durch Lisa Ullmann verfasst, zusammengestellt und publiziert, und zwar unter seinem Namen. Laban sprach von zu Hause aus Ungarisch, beantragte unter den Nazis die deutsche Staatsbürgerschaft, die er auch erhielt, und sprach kein Englisch, die Sprache der Erstpublikationen der Bücher.

Stets fand er Leute, die ihn verehrten und froh waren, für ihn arbeiten zu können. Gemeinsam entstand dann Großes – gerade auch, weil die Anregungen aus unterschiedlichen Richtungen stammten und in den



Sigurd Leeder lehrt Notation an der *Folkwang Schule* Essen, Anfang 1930. In seinem Nachlass sind rund 2000 Notationen als Arbeitsmaterialien erhalten

Ab 1927 war Sigurd Lederer Lehrer und Ko-Direktor der *Folkwang Schule* Essen unter Kurt Jooss. Gemeinsam entwickelten sie auf der Basis von Rudolf von Labans Theorien eine Ausbildungsmethode. Hier alle drei zusammen mit Schülerinnen (von links), 1930.



Umsetzungen zusammenflossen. Positiv ausgedrückt war Laban ein großer Katalysator. Auch für Wigman: Er bewirkte, dass sie sich überhaupt getraute weiterzutanzten. Sie war ja schon älter, als sie zu Laban auf den Monte Verità ging. Nach ihrem ersten Solotanzabend sagte er zu ihr: »Du führst zwar noch keine harmonischen Bewegungen aus, aber du bist eine große Tänzerin.« Und wenn der Meister dies sagt, dann gibt es dem nichts entgegenzusetzen, dann weist es deinen Weg.

Laban kam im Juli 1913 erstmals aus München auf den Monte Verità und leitete dort bis 2014 die sogenannte Sommerschule für Bewegungskunst. Bei Kriegsausbruch Ende Juli 1914 reisten die meisten Schülerinnen und Schüler nach Hause, nur Laban blieb mit seiner Ehefrau Maja Lederer und den gemeinsamen Kindern sowie Suzanne Perrottet und Mary Wigman bis zum Wintereinbruch in

der Reformstätte. Danach zogen sie nach Zürich und reisten jeweils in den Sommermonaten zurück auf den Monte Verità. In Zürich, wo Laban bis 1919 lebte, baute er die Laban-Schule für Bewegungskunst auf und entwickelte erste pädagogische und theoretische Ansätze seiner Bewegungslehre. Anfang 1915 eröffnete er den sogenannten Laban-Garten im zürcherischen Hombrechtikon, geleitet von Suzanne Perrottet und seiner zweiten Ehefrau Maja Lederer. Es handelte sich um eine Reformbildungsstätte für Kinder und Jugendliche mit Kunsterziehung in Tanz-Ton-Wort und Selbstversorgung, die im April 1916 aus Schülermangel wieder geschlossen werden musste. Seine Schule für Bewegungskunst in Zürich hingegen war äußerst erfolgreich. Sie startete im März 1915 mit Kursen in Wort (Schauspiel und Vortrag), Ton (Gesang und Instrumentalmusik), Form (Kunstgewerbe) und Tanz (dazu gehörten Tanz, Pantomime und Filmdarstellung) sowie Vorträgen im Urania-Gebäude an der Ötenbachstrasse 24. Eine erste Schulaufführung folgte im April im Kaufleutensaal, und bereits ein Monat später wurde die Schule um zusätzliche Räumlichkeiten an der Seehofstrasse erweitert, später dann an der Seegartenstrasse 2. Den Unterricht leisteten vor allem seine Schülerinnen Wigman, Wulff (sie lebte ab 2016 auch in Zürich) und Perrottet. 1918 verkaufte Laban seine Schule für 30 000 Franken an Perrottet, die sie zunächst gemeinsam mit Wulff, später allein weiterführte (bis 1978) und in Schule für Eurhythmie umbenannte. Die Ideen und Experimente Labans aus seinen frühen Zürcher Jahren finden sich in dem Buch Die Welt des Tänzers von 1920 wieder. Gemäß Ursula Pelaton verlieh dieser »der Tanzkunst ein neues ästhetischesoterisches Fundament und prägte das Selbstverständnis aller Ausdruckstänzer entscheidend«.²¹