

Susanne Franco

«Jeder Mensch ist ein Tänzer!»

Rudolf Labans Ausdruckstanz und die neuen Dimensionen des Körpers

Im späten 19. Jahrhundert und in den ersten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts erhielt die physische Komponente des Menschen eine in der westlichen Kultur bis dahin nie gekannte zentrale Rolle.

Die Erforschung des Zusammenspiels zwischen Körper, Geist und Seele, die zuvor fast ganz in Händen der Philosophie und der Theologie gewesen war, entwickelte sich zu einem bevorzugten Forschungsgegenstand der Medizin, Psychologie und Physiologie. Die wissenschaftlichen Modelle bildeten gemeinsam die Konturen eines neuen anthropologischen Wissens und beeinflussten die ästhetischen Konventionen und performativen Theorien der damaligen Zeit, sodass in Bezug auf die Ausdrucksfähigkeit des Körpers ein neuer Interpretationsraum entstand.¹ Der ursprünglich aus Ungarn stammende Tänzer, Choreograf und Tanztheoretiker Rudolf Laban (1879–1958) war der erste, der die Bewegung des Körpers im Raum mit einem systematischen Ansatz untersuchte und den Ausdruckstanz theoretisch untermauerte. Ursprünglich hatte Laban sich in Paris und München, allerdings ohne Studiengängen regelmässig zu folgen, zum Maler und Architekten ausbilden lassen, bevor er sich mit dreissig für Tanz zu interessieren begann und diesen durch seine Studien und Tanzstücke grundlegend veränderte, da er, ausgehend von einer gerade wegen ihrer Natürlichkeit als authentisch empfundenen Ausdruckskraft, einen eigenen Bewegungsstil entwickelte. 1910 gründete Laban in München sein «Atelier Rudolf v. Laban-Váralja» und 1913 auf dem Monte Verità als Sommersitz die «Schule für Kunst», deren Ziel die körperliche und geistige Weiterentwicklung der Kursteilnehmer war,² und wo Kurse zur Kunst der Form, des Klangs, der Wortes und der Bewegung durchgeführt wurden.³ Ida Hofmann und Henri Oedenkoven, zwei der wichtigsten Persönlichkeiten der alternativen Gemeinschaft von Lebensreformerinnen und Lebensreformern, die sich auf dem Monte Verità niedergelassen hatte, waren zu Beginn des 20. Jahrhunderts, als die amerikanische Tänzerin Isadora Duncan im Rahmen ihres ersten Europaaufenthalts das neue Ideal des Ausdruckstanzes bekannt gemacht hatte, davon förmlich elektrisiert gewesen. Sie waren überzeugt, dass Kunsterziehung zu einer wichtigen Etappe im geistigen Wachstum werden musste, und zwar nicht nur für die Mitglieder der Gemeinschaft, sondern für die ganze Menschheit, und in Rudolf Laban erkannten sie in der Folge die geeignete Person, um diesen Teil ihres Projekts umzusetzen.

In diesem Zusammenhang äusserten sich in den Spannungen zwischen revolutionärem Tatendrang und reaktionärer Sehnsucht die Komplexität der neuen Weltsicht und die Probleme, die diese mit sich brachte. In die von ihm geteilten gemeinschaftlichen Ideale des Monte Verità trug Laban ein neues Verständnis von Tanz, das zutiefst von einer Ablehnung des bürgerlichen Lebensstils zugunsten einer im Gemeinschaftlichen zu verwirklichenden, grösseren individuellen Freiheit geprägt war, die von den zeitgenössischen Theorien von Ferdinand Tönnies zum gemeinschaftlichen Individualismus inspiriert war.⁴ Viele der Kurse in Labans Sommerschule auf dem Monte Verità fanden unter freiem Himmel statt, im Einklang mit der Vorstellung des Körpers inmitten der Natur, die auf verschiedene, aber untereinander vielfach verbundene Phänomene zurückging, etwa das neue Interesse an Gymnastik, Naturismus, Nudismus und Kleidungsreform. All diese Praktiken hatten sich aus der sogenannten Körperkulturbewegung ergeben, die ihrerseits eng mit der Lebensreformbewegung und der Jugendbewegung verbunden war. Mit Wanderungen, Freiluftgymnastik und neuen Hygiene- und Gesundheitsnormen förderten diese ein Gesundheits- und Schönheitsideal, das als Abbild von Sittlichkeit verstanden wurde.⁵

Die Theorien der Pioniere des (in verschiedenen Phasen) als frei, modern, neu, künstlerisch, rhythmisch, darstellend, deutsch bezeichneten Tanzes, die sich in den ersten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts festigten, gründeten ausserdem auf der Idee, körperliche Bewegung sei die einzige authentische, spontane Sprache in einer vom verbalen Diskurs und der Vernunft beherrschten Kultur.⁶ In Anlehnung an Friedrich Nietzsches Text, der bald für eine ganze Generation moderner Tänzerinnen und Tänzer zum Bezugspunkt werden sollte, nämlich «Also sprach Zarathustra. Ein Buch für Alle und Keinen»,⁷ war man der Ansicht, der Zivilisationsprozess habe schrittweise eine Entfernung weg von der Natur und damit vom Körper, dessen instinktive und irrationale Kraft man fürchtete, mit sich gebracht. Demgegenüber drang der Ausdruckstanz auf eine direkte, spontane Kommunikation mittels der Körpersprache, um eine «ursprüngliche», «natürliche» Dimension der Existenz wiederzuerlangen (Abb. 13–16). Die Rückkehr zur Natur war ein nostalgisches, konservatives Unterfangen und hatte seinen Ursprung in einem romantischen Ideal und dem damit verbundenen Antimodernisierungsimpuls. Zusammen mit Nietzsche hatte auch Richard Wagner in die Richtung einer solchen ästhetischen Regeneration der politischen Sozialität gewiesen und darauf bestanden, dass gemeinschaftlich begangene Mythen und Riten eine zentrale Rolle einnehmen müssten.⁸ Um der neuen Auffassung von Kultur und dem Ideal der Gemeinschaft Substanz zu verleihen, erhielten die Körperlichkeit und ebenso die aufgewertete Sinneswelt eine zentrale Bedeutung. Der sich in den ersten Jahren des 20.

Jahrhunderts in den deutschsprachigen Ländern durchsetzende Ausdruckstanz war eines der originellsten Resultate dieses kulturellen Klimas.⁹ Laban war der Erste, der explizit die Forschungsgebiete benannte, die er als wissenschaftliche Quellen der Tanzwissenschaft betrachtete, und zwar die Physiologie, die Psychologie, die heilige Geometrie, die Kristallkunde, aber auch die Hieroglyphen usw.¹⁰

Die doppelte, soziale und organische, Dimension der Untersuchung des Körpers wurde vor allem von der Physiologie, der Psychologie und der Neurologie wissenschaftlich erkundet. Gemeinsam trugen sie dazu bei, dass sich die Vorstellung der physischen Komponente des Menschen von der Mechanik zur Energetik verschob. Insbesondere die Physiologie übte einen entscheidenden Einfluss auf den entstehenden modernen Tanz aus, da sie lebende Organismen aus einer dynamischen Perspektive betrachtete und sich besonders für die Untersuchung der Funktionsmechanismen des Muskel- und Atemapparats, des Blut-kreislaufs, der Energieflüsse und der psychochemischen Veränderungen im Körper interessierte. Zudem verbreitete sich eine neue Wahrnehmung von Parametern wie Zeit und Raum und generell eine Tendenz zur Verräumlichung der Zeit, zur Kondensierung von Zeitverhältnissen in Raumverhältnissen.¹¹ Mit anderen Worten betrachtete man die Realität als ununterbrochenen Raum-Zeit-Fluss. Die Chronofotografie war die technische Erfindung, die diesen Gedanken am besten in die Praxis umsetzte: Der vom französischen Physiologen Etienne Jules Marey entwickelte Apparat machte es möglich, in regelmässigen Intervallen Aufnahmen zu machen und diese dann als eine einzige Bildfolge zu entwickeln. Auf diese Weise wurde die Körperbewegung in der Abfolge der einzelnen Augenblicke, aus der sie bestand, verewigt, und anhand dieser konnte man endlich das ex-akte Verhältnis zwischen Zeit und Bewegung messen.¹² Seinerseits war Laban der erste moderne Tänzer, der die Bewegung des Körpers im Raum mit einem systematischen Ansatz untersuchte. Ihm zufolge gab es keinen Raum ohne Bewegung und umgekehrt keine Bewegung ohne Raum, da er den Raum als das kennzeichnende Merkmal der Bewegung betrachtete und die Bewegung als sichtbaren Aspekt des Raums. Zudem gab es in seinem Verständnis von Tanz nicht nur den physischen Raum, in dem sich der Körper bewegte, sondern auch den zeitlichen Raum. Daher setzte der Ausdruckstanz beim Tanzenden eine perfekte Kenntnis der Gesetze der Bewegung und die volle Beherrschung des Ausdruckspotenzials des eigenen Körpers voraus. Der Gedanke, der Tanz sei dann frei, wenn er spontan sei, lag Laban fern, er vertrat eher eine strenge Auffassung auf der Basis einer von empirischen Untersuchungen der Gesetze zum Zusammenhang zwischen körperlicher Bewegung, Zeit, Raum und Energie untermauerten Bewegungstheorie. Die Bewegung musste aus dem Rhythmus des Herzschlags und der Atmung heraus entstehen, und auch aus der Körperenergie, die ihrerseits als Widerschein der Lebensenergie des Universums betrachtet wurde. Dieses Bewegungsmaterial wurde in der Folge in einen persönlichen dynamischen Stil umgewandelt und zu einer Komposition organisiert, die sich aus Symmetrien, Wiederholungen, dynamischen Nuancen, dem Wechselspiel von Harmonie und Dissonanz usw. ergab. Aus dieser doppelten, medizinischphysiologischen und philosophischen, Wurzel war kurz zuvor auch eine neue Wissenschaft entstanden, die moderne Psychologie, deren Gegenstand die komplexe Beziehung zwischen Körper und Geist war. Charles Darwin hatte im «Ausdruck der Gemüthsbewegungen bei dem Menschen und den Thieren» (1872) erklärt, die Emotionen seien ein ungewolltes Phänomen und das Ausdrucksverhalten sei sowohl beim Menschen als auch bei den Tieren ein vererbliches.¹³ Andere Studien, die Wilhelm Wundt im Fachgebiet der sogenannten experimentellen oder physiologischen Psychologie durchführte, brachten ans Licht, dass geistige Tätigkeit eng mit der körperlichen korrelierte, womit impliziert war, dass die Formen der Bewegung nicht nur Symbol und Darstellung innerer Vorgänge waren, sondern deren direkter Ausdruck.¹⁴ Die instinktivsten, irrationalsten Kräfte des Menschen wurden physiologisch im Unterbewusstsein verortet, das im Unbewussten seinen geheimnisvollsten Gegenpart hatte. Im Feld des Unterbewussten und Unbewussten trafen sich Darwin, Sigmund Freud und Carl Gustav Jung und entstand die Psychoanalyse, die viele Ansätze des modernen Tanzes beeinflusste. Typisch für die damalige Art, den Körper zu begreifen, war es, die inneren Prozesse und die äusseren Bewegungen des Körpers als zwei Aspekte ein und desselben Phänomens zu betrachten: Die Körperbewegung wurde als eine Art Substanz betrachtet, die gelenkt, gestaltet und untersucht werden konnte, zugleich aber auch als greifbare Materialisierung innerer psychologischer und emotionaler Zustände wie auch metaphysischer Dimensionen der Existenz. Im Ausdruckstanz war der Gedanke zentral, dass die Psyche sichtbare Auswirkungen auf das Körperverhalten hat und Geist und Körper zwei gegenseitig voneinander abhängige, aber distinkte Realitäten sind. Überdies mass man dem Ausdruckstanz gerade darum einen sowohl ethischen als auch ästhetischen Wert zu, weil dieser auf eine harmonische Entwicklung des Individuums zielte, das als untrennbare Einheit von Körper und Geist verstanden wurde. Besonders Laban, der sich namentlich von Jungs Theorien inspirieren liess, hielt eine Neubewertung der «körperlichgeistigseelisch erzieherischen».¹⁵ Energie des Tanzes und seiner kulturellen und pädagogischen Funktion für notwendig, und zwar weil er davon überzeugt war, dass der Mensch sich nur durch Tanz seiner selbst im höchsten Grad bewusst werden und seine Persönlichkeit behaupten könne. «Jeder Mensch ist ein Tänzer!»,¹⁶ stellte Laban in dem Buch fest, das im deutschsprachigen Raum für alle modernen

Tänzerinnen und Tänzer zu einem wertvollen Brevier wurde und den programmatischen Titel «Die Welt des Tänzers» (1920) trug. Die kategorische Behauptung wurde zu einer Art Slogan für die Definierung des Ausdruckstanzes. Labans Auffassung zufolge war der Tänzer in erster Linie ein Mensch, und jeder Mensch konnte Tänzer werden, während das komplexe System von Zusammenhängen zwischen Körperwissen und Körperpraktiken die Welt war, in der dieser agierte.

Die Studien der modernen Psychologie und der Physiologie führten auch zu einer psychologisierenden Sicht auf die Natur. Kunst, Philosophie und Wissenschaft verbanden sich insbesondere im Denken des vielschichtigen Ernst Haeckel, eines Biologen, Zoologen, Philosophen und Künstlers, der überzeugt war, dass menschliche Wesen, Tiere, Pflanzen und Mineralien von ein und denselben Prinzipien regiert würden und dass es ein Sinn für Symmetrie sei, der die Ansammlung von Molekülen in einer spezifischen Form, einem spezifischen Raum oder einer spezifischen Zeit steuere.¹⁷ In der Kristallform fand das von ihm mitbegründete philosophische System, der Monismus, den geometrischen Ort, an dem das Religiöse seiner Studien mit der Rationalität zusammentraf. Denn Haeckel betrachtete den Kristall als Urform, und die Natur selbst als komplexes System, das seine innere Harmonie einer tiefen Wechselbeziehung zwischen den Geschöpfen, Tieren, Pflanzen und Mineralien verdankte, die alle denselben Entstehungsprinzipien folgten. Aus diesen Erkenntnissen zog Laban den Schluss, dass der Körper des Tänzers ein Widerschein der Harmonie des Universums sei, da dieser denselben formalen und kausalen Gesetzen gehorche, die auch die Existenz und Form aller anderer Lebewesen regierten. So wurde der Kristall für Laban zum Bezugsmodell, er verwendete den festen, geometrischen, kristallförmigen Ikosaeder zur Untersuchung der Bewegung des Körpers im Raum. Seinen Theorien zufolge war der Ikosaeder gleichzeitig eine wirkungsvolle Metapher und ein perfektes Instrument zur Wiederintegration des Menschen in den Kosmos. Diesem kristallförmigen Raum entsprach in der Vorstellungswelt des Tänzers die Kinesphäre, das heißt der Raum, der sich aus allen Bewegungsmöglichkeiten des menschlichen Körpers im Raum ergibt.¹⁸ Aus der theoretischen Perspektive Labans stand also die kinästhetische Erfahrung des Individuums sowohl mit der Raumgeometrie als auch mit der Lebensenergie des Kosmos in einem engen Zusammenhang, und dank seiner Methode zur Aufzeichnung von Bewegungen, die er zu Beginn seiner Studien auf dem Monte Verità ausgearbeitet hatte, konnten diese in ein symbolisches System übertragen werden. Labans Theorien ermöglichten es, Tanz in Form von abstraktem Wissen zu formulieren und zu übermitteln, und zwar in-dem die Übergangsformen und die kinästhetischen Empfindungen mithilfe dieser neuen Sprache, die zugleich geometrisch und konzeptionell war, sichtbar gemacht wurden.

Der Aspekt des Geistigen nahm auch in den damaligen Theorien zur bildenden Kunst eine zentrale Rolle ein, und die Theorien Labans hatten viele Berührungspunkte vor allem mit jenen von Wassily Kandinsky, dem Begründer der Bewegung «Der Blaue Reiter», der als einer der ersten die Technik der abstrakten Malerei mit der Wiederbelebung der geistigen Komponente in der Kunst in Verbindung brachte. Wie der Tänzer für Laban, war der Künstler für Kandinsky der geistige Erlöser des Menschen und die Kunst das Instrument zur Erforschung der immateriellen Welt. Für Kandinsky verfügte jede Form über die Fähigkeit, als psychologischer Reiz zu wirken, und die Psyche reagierte ihrerseits auf farbliche Variationen. Umgekehrt vermochten die farblichen Reize auf der emotionalen Ebene die Meinung über die Form und die Wahrnehmung des Werks zu bestimmen.¹⁹ Im Ausdruckstanz lautete der Gedanke entsprechend, der dynamische Ausdruck sei in der Form enthalten und die räumliche Tendenz der Bewegung und ihre dynamischen Eigenheiten stünden also in einem engen Zusammenhang. Im Unterschied zum Wagner'schen Wort-Ton-Drama war die von Laban eingeführte Triade Tanz-Ton-Wort nicht das Resultat einer Verschmelzung ästhetisch heterogener Elemente, sondern das Resultat ihrer einfachsten Synthese, und zwar auf der Basis der expressiven Kraft und nicht nur der Repräsentation der miteinander intrinsisch verbundenen Gesten, Klänge und Worte. Obwohl es Laban ein wichtiges Anliegen war, aus der Verbindung der verschiedenen Künste eine neue Theaterform zu erschaffen, betrachtete er den Tanz als der Musik und der Poesie überlegen, weil er die einzige Kunst war, die sich sowohl in der Zeit als auch im Raum ausdrücken konnte. Insbesondere sein Unterricht zur Kunst der Bewegung gründete auf der Auffassung, der Tänzer müsse noch vor dem Tanzen mit seiner motorischen Rhythmik experimentieren und sie, von Perkussionsinstrumenten stimuliert, dynamisch zum Ausdruck bringen. Die rhythmisch-motorischen Impulse, aus denen die kreative Bewegung entstand, gingen sowohl auf klangliche und verbale Reize als auch auf das unablässige, auf dem motorischen Rhythmus und dem Energiefluss des Körpers beruhende Wechselspiel zwischen Spannung und Entspannung zurück.

Tanz wurde auf dem Monte Verità zusammen mit anderen Fächern wie Malerei, Zeichnen, Bildhauerei, aber auch Tischlerhandwerk, Weben, Gartenarbeit, Kochen und allen möglichen handwerklichen Arbeiten unterrichtet. Ziel dieser Ausbildung war es, dank der Erkundung von Konzepten und geometrischen Formen die Fähigkeit zu entwickeln, choreografisch zu denken, wobei die Schüler gleichzeitig einen persönlichen Stil entwickeln sollten. Um die Verbundenheit mit dem sozialen und wirtschaftlichen Gefüge des Monte Verità

sowie die Tatsache zu betonen, dass sie zugleich Ort der künstlerischen wie auch der existenziellen Erkundung war, wurde die Schule informell oft auch «Tanzfarm» genannt. Es war die tief verwurzelte Überzeugung, dass die Verschlechterung der Lebensqualität auf den schnellen, einschneidenden Wandel des immer stärker von der industriellen Produktion bestimmten Rhythmus des Wohnens und der Arbeit zurückzuführen sei, die jener Idee zugrunde lag, die sich damals vor allem dank der Studien des deutschen Ökonomen Karl Bücher verbreitete, Autor des berühmten Werks «Arbeit und Rhythmus» (1896): Nur die natürlichen Bewegungen seien rhythmisch, jene, die die moderne Gesellschaft diktiert, seien dagegen unrhythmisch.²⁰ Um die verlorene Harmonie zwischen Körper und Geist und zwischen Mensch und Natur wiederzufinden, galt es also rasch eine Lösung zu suchen und dafür zu sorgen, dass Arbeit und Erholung – darunter auch moderner Tanz – wieder auf einem natürlichen Rhythmus beruhten, also einem, der den Bedürfnissen des menschlichen Körpers entsprach. Das war die unabdingbare Voraussetzung für die darauffolgende Synchronisierung von natürlichen und mechanischen Rhythmen.²¹ Auch in den okkulten Disziplinen und esoterischen Theorien ging es um ein neues allgemeines Verständnis des Körpers als universelles, ursprüngliches Element und ideales Instrument zur Erlangung eines höheren Erkenntnisgrads, also als Mittel für die Vereinigung von Mikro- und Makrokosmos, von Mensch und Gott. Laban hatte sich insbesondere vieles aus der kurz zuvor von Helena Blavatsky neu formulierten Theosophie angeeignet. Blavatsky legte die Theosophie als esoterische Wissenschaft und Initiationswissen an, das dem Menschen die Instrumente für einen Zugang zur letzten Wahrheit der Dinge zur Verfügung stelle. Laban hatte sich auch der Tradition der Rosenkreuzer angenähert, denen zufolge der Körper Träger der Wahrheit war und die Existenz in einem ständigen Überfließen von Material in das Geistige, vom Wahrnehmbaren in das Überwahrnehmbare bestand. Bei dieser Betrachtungsweise ging man davon aus, dass alle Lebewesen sich tendenziell kreisförmig bewegten und dass die Energien des Universums in entgegengesetzte, widerstreitende Richtungen wirkten und so eine Polarität erzeugten. Okkultismus und Esoterik waren generell ein wirksames Instrument zur Auflehnung gegen die bürgerliche Ideologie und die offizielle Religion, denen so eine originelle Mischung aus vorchristlichen Kulturen und östlichen spirituellen Werten entgegengesetzt wurde. Auf dieses Wissen griff Laban vor allem zur Ergründung der geistigen Dimension zurück, die seiner Auffassung von Tanz zugrunde lag. Eine der Richtungen, in die ihn seine Erkundungen über die Aspekte von Bewegung führten, war die Untersuchung der Wechselbeziehung des menschlichen Körpers mit platonischen Festkörpern, deren Regelmässigkeit schon seit Urzeiten Nährboden für zahlreiche esoterische, nach versteckten Bedeutungen suchende Theorien war, die die kosmischen Gesetze erklären sollten. Das offenkundigste Symptom dieses Aspekts seiner Studien, der im Tanz ein ideales Instrument der Erkenntnis sah, war der bruchstückhafte und mystizistische Stil von «Die Welt des Tänzers». Auf dem Monte Verità kam Laban in Kontakt mit Freimaurern und Theosophen und wurde in kurzer Zeit selbst zu einem Zeremonienmeister der Loge Vera Mystica, während er in Zürich innerhalb des Ordo Templi Orientis von Theodor Reuss, dem viele seiner Schüler angehörten, eine auch Frauen offenstehende Loge gründete, die Libertas et Fraternitas. Der Templerorden war eine Mischung aus Rosenkreuzertum, Elementen aus östlichen Philosophien und Riten sowie aus westlichen Traditionen.²² 1917 wurde am Monte Verità der Kongress des Ordo Templi Orientis durchgeführt, und die wichtigste Neuheit stellte, wie Hugo Ball berichtete, die künstlerische Komponente dar, das heisst die Inszenierung des «Sonnenfests», eines von Laban verfassten kultischen Dramas, in dem sich eine esoterische, anationale und pazifistische Gemeinschaft Ausdruck verschaffte. Für Laban, dessen Wunsch es war, die «Festkultur» ausgehend vom Tanz neu zu lancieren, war das eine wichtige Etappe. Die rhythmische Partitur des Dramas und die dreigeteilte Struktur des «Reigens», aus dem die Choreografie bestand, zielte auf eine kollektive Ekstase, und das letzte Wegstück, das die Teilnehmer auf den Hügel des Monte Verità führte, symbolisierte die mystische Himmelfahrt, verstanden als Bewegung in Richtung einer höheren spirituellen Dimension.²³ Für Laban war das die erste Etappe einer künstlerischen Suche, die ihn für Jahre beschäftigen würde und mit der er das Ziel verfolgte, durch Festivals und die Arbeit mit Bewegungschören der gemeinschaftlichen Dimension des Körpers eine greifbare Form zu verleihen.

In denselben Jahren hatten Laban und einige der Tänzerinnen, die sich bei ihm ausbilden liessen, darunter Sophie Taeuber, Claire Walther, Käthe Wulff und Suzanne Perrottet, die Gelegenheit, mit jener Gruppe von Intellektuellen und Kunstschaffenden zusammenzuarbeiten, die sich 1916 im Zürcher Cabaret Voltaire und im darauffolgenden Jahr in der Galerie Dada traf. Jean Arp, Hans Richter und Marcel Janco entwarfen Bühnenbilder und Kostüme, während Hugo Ball und Tristan Tzara sich zusammen mit Labans Tänzerinnen in Tanz und Choreografie versuchten. Laban komponierte seinerseits atonale Musikstücke, die anlässlich einiger Soireen, an denen die beiden Künstlergruppen neue Formen szenischer Darstellung erprobten und untereinander interagierten, von Suzanne Perrottet gespielt wurden.²⁴ Zwischen den Laban-Anhängern und den Dadaisten gab es viele Affinitäten und ebenso viele Differenzen, insbesondere in der Art, den Körper und das Gemeinschaftliche zu verstehen. Von einem Geist der Entmythisierung beseelt, der in Bezug auf die

kulturellen Institutionen Tabula rasa machen wollte, begeisterten sich die Dadaisten für Labans Theorien und die Möglichkeit, nach akademischer Tradition übermittelte narrative und mimische Eigenschaften des Tanzes in räumliche Formen und in eine Erforschung der Bewegung im Zeichen der Abstraktion zu übertragen. Für Laban war die Ausbildung zum Tänzer hingegen eher mit einer Initiation vergleichbar, da der Körper durch den Tanz Eingang in eine Dimension jenseits des Materiellen und Sichtbaren erhielt. Dabei verstand er den Tanz als Form des Wissens, das jenen schrittweise zugänglich wurde, die seinem Unterricht folgten. Dabei ging es um den Gedanken, dass die Bewegung ein neues Bewusstsein und eine neue Form der Bewohnung der Welt schaffe, wenn man die Erforschung des Tanzes mit der kinästhetischen Erfahrung des Individuums und der Lebensenergie des Kosmos verband. Genau dieser Aspekt war denkbar weit von der künstlerischen und sozialen Sensibilität der Initianten des Cabaret Voltaire und der Galerie Dada entfernt – ihnen lag eine nihilistische und anarchistische Einstellung eindeutig näher.²⁵ Nach Labans Rückkehr nach Deutschland entwickelte sich sein Ausdruckstanz im Verlauf der 1920er-Jahre weiter und verbreitete sich flächendeckend im deutschen sozialen und künstlerischen Gefüge, drang immer stärker in Theaterkreise ein und trug aktiv dazu bei, eine neue Lebens- und «Festkultur» zu definieren. Für Laban, dem die Wagner'sche Idee des Gesamtkunstwerks sowie Nietzsche und dessen Inspiration bei den antiken Griechen ein Vorbild waren, konnte die verlorene Dimension der Festkultur nur wiedergefunden werden, wenn man dem Ausdruckstanz eine neue, zentrale Rolle zusprach. Die wesensgleiche Art, Körper und Bewegung zu betrachten, die chronologische Kontinuität in Bezug auf das Naziregime, das in den 1930er-Jahren viele Grundelemente des Ausdruckstanzes und der Bewegungschöre zu propagandistischen Zwecken einsetzte, offenbart die ganze «Brüchigkeit der Grenzen, die die gemeinschaftliche Vorstellungswelt von der politischen Realität trennen».²⁶ Und es sind genau die Spuren dieser Brüchigkeit, die im Prozess der Übermittlung der Praxis des Ausdruckstanzes und seiner Körperkultur zu schnell verloren gingen, wodurch der Geschichte und der Erinnerung an diese künstlerische und soziale Praxis die schwierige Aufgabe zukommt, den ästhetischen Reichtum und die ideologische Komplexität wieder in das richtige Licht zu rücken.

1 Für die Theorien im Zusammenhang mit dem Funktionieren des Körpers siehe insbesondere Alain Corbin, Jean-Jacques Courtine et al. (Hg.), *Les mutations du regard: le XX^e siècle*, Paris 2006; Anson Rabinbach, *Motor Mensch: Energie, Ermüdung und die Ursprünge der Modernität*, Wien 2001; Joseph R. Roach, *The Player's Passion*, Newark 1985.

2 Siehe das Informationsmaterial der Schule in der Universitätsbibliothek Leipzig, Nachlass Laban (Rep. 028 IV).

3 Evelyn Dörr, *Rudolf Laban – Die Schrift des Tänzers: ein Portrait*, Norderstedt 2005; Evelyn Dörr, *Rudolf Laban. The Dancer of the Crystal*, Lanham 2007; Valerie Preston-Dunlop, *Rudolf Laban: An Extraordinary Life*, London 1998.

4 Ferdinand Tönnies, *Gemeinschaft und Gesellschaft*, Leipzig 1887.

5 Karl Toepfer, *Empire of Ecstasy. Nudity and Movement in German Body Culture 1910–1935*, Berkeley 1997.

6 Hedwig Müller/Patricia Stöckemann, «Jeder Mensch ist ein Tänzer!» *Ausdruckstanz in Deutschland zwischen 1900 und 1945*, Giessen 1993; Gabriele Brandstetter, *Tanz-Lektüren. Körperbilder und Raumfiguren der Avantgarde*, Frankfurt am Main 1995.

7 Friedrich Nietzsche, *Also sprach Zarathustra. Ein Buch für Alle und Keinen (1882–85)*, in: Giorgio Colli, Mazzino Montinari (Hg.), *Nietzsche. Werke. Kritik. Gesamtausgabe*, 1. Bd, Berlin 1968.

8 Inge Baxmann, *Mythos Gemeinschaft. Körper- und Tanzkulturen der Moderne*, München 2000.

9 Toepfer 1997 (wie Anm. 4).

10 Rudolf von Laban, *Die Welt des Tänzers. Fünf Gedankenreigen*, Stuttgart 1920, S. 65.

11 Zu diesen Themen siehe Stephen Kern, *The Culture of Time and Space*, Cambridge 1983.

12 Von Marey siehe insbesondere *Le mouvement*, Paris 1894.

13 Charles Darwin, *Der Ausdruck der Gemüthsbewegungen bei dem Menschen und den Thieren*, Stuttgart 1872.

14 Von Wilhelm Wundt siehe insbesondere *Grundzüge der Physiologischen Psychologie*, Bd. 3, Leipzig, 1903, und *Völkerpsychologie*, Bd. 10, Leipzig 1911–1920.

- 15 Laban 1920 (wie Anm. 10), S. 62.
- 16 Ebd., S. 181.
- 17 Von Ernst Haeckel siehe insbesondere *Kristallseelen. Studien über das anorganische Leben*, Leipzig 1917, und *Kunstformen in der Natur*, Leipzig/Wien 1904.
- 18 Vera Maletic, *Body-Space-Expression. The Development of Rudolf Laban's Movement and Dance Concepts*, New York/Berlin/Amsterdam 1987.
- 19 Wassily Kandinsky, *Über das Geistige in der Kunst. Insbesondere in der Malerei*, München 1911.
- 20 Karl Bücher, *Arbeit und Rhythmus*, Leipzig 1896.
- 21 Andrej Turowsky, «Étienne-Jules Marey et l'utopie de la biomécanique ou machine du corps enveloppée», in: *Marey, Pionnier de la synthèse du mouvement*, Katalog zur Ausstellung im Musée Marey, Beaune 1995, S. 49–58.
- 22 Marion Kant, *Laban's Secret Religion, Discourses in Dance*, °2 2002, S. 43–62.
- 23 Evelyn Dörr, *Rudolf Laban. Das choreographische Theater. Die erste vollständige Ausgabe des Laban'schen Werkes, historischkritisch kommentiert von Evelyn Dörr*, Norderstedt 2004, S. 98–103.
- 24 Siehe insbesondere die *Zeitdokumente von Ball und Hennings* in Hugo Ball, *Emmy Hennings, Damals in Zürich: Briefe aus den Jahren 1915–1917*, Zürich 1978; Hugo Ball, *Die Flucht aus der Zeit*, München/Leipzig 1927; Hans Richter, *Dada – Kunst und Antikunst, Der Beitrag Dadas zur Kunst des 20. Jahrhunderts*, Köln 1964; und von Suzanne Perrottet in *Suzanne Perrottet. Ein bewegtes Leben*, hg. von Giorgio J. Wolfensberger, Berlin 1995, S. 133–141.
- 25 Nell Andrew, *Dada Dance: Sophie Taeuber's Visceral Abstraction*, *Art Journal* 1(73), 2014, S. 12–29.
- 26 Laure Guilbert, *Danser avec le III^e Reich. Les danseurs modernes sous le nazisme*, Brüssel 2000 (2. Ed. Brüssel 2011), S. 55.

Tra la fine dell'Ottocento e i primi decenni del Novecento la componente fisica dell'uomo conobbe una centralità fino ad allora sconosciuta alla cultura occidentale.

L'investigazione del rapporto tra corpo, mente e anima fu sottratto al dominio fino ad allora quasi esclusivo della filosofia e della teologia, per divenire oggetto di studio privilegiato della medicina, della psicologia e della fisiologia. Nell'insieme questi modelli scientifici delinearono i contorni di un nuovo sapere antropologico e permearono le convenzioni estetiche e le teorie performative dell'epoca, creando un nuovo spazio interpretativo dell'espressività del corpo.¹ Rudolf Laban (1879-1958), danzatore, coreografo e teorico della danza libera di origine ungherese, fu il primo a introdurre un approccio sistematico allo studio del movimento del corpo nello spazio e a dare sostanza teorica alla danza libera. Formatosi come pittore e architetto tra Parigi e Monaco di Baviera ma senza seguire studi regolari, già trentenne iniziò a interessarsi alla danza che cambiò profondamente con le sue ricerche e i suoi spettacoli creando uno stile di movimento a partire da un'espressività che si voleva autentica proprio in quanto naturale. Nel 1910 Laban fondò a Monaco il suo Atelier Rudolf v. Laban-Váralja e nel 1913 a Monte Verità aprì la sede estiva chiamata Schule für Kunst (scuola d'arte), che aveva per scopo la «sana evoluzione corporea e intellettuale dei giovani attratti dalle arti»² e dove si tenevano corsi di arte della forma, del suono, della parola e del movimento.³ Ida Hofmann e Henri Oedenkoven, tra i principali animatori della comunità alternativa di riformatori insediatasi a Monte Verità, erano stati folgorati dal nuovo ideale di danza libera promosso all'inizio del XX secolo dalla danzatrice americana Isadora Duncan durante il suo primo soggiorno in Europa. Convinti che l'educazione artistica dovesse diventare una tappa importante della crescita spirituale non solo dei membri della comunità ma dell'intera umanità, avevano in seguito individuato in Rudolf Laban la persona giusta per realizzare questa parte del loro progetto. In questo contesto le tensioni tra slanci rivoluzionari e nostalgie reazionarie esprimevano la complessità e problematicità della nuova visione del mondo. Laban partecipò agli ideali comunitari di Monte Verità apportandovi una nuova visione della danza che era profondamente influenzata dal rifiuto dello stile di vita borghese in favore di una maggiore libertà individuale da realizzare nell'esperienza comunitaria, una dimensione ispiratagli dalle recenti teorie di Ferdinand Tönnies sull'individualismo comunitario.⁴ Alla sede estiva di Monte Verità molti dei corsi della scuola di Laban si svolgevano all'aria aperta in linea con la visione del corpo immerso nella natura che era stata alimentata da fenomeni diversi, ma con molti punti di contatto tra loro, come la nuova ondata d'interesse per la ginnastica, il naturismo, il nudismo e la riforma dell'abbigliamento. Tutte queste pratiche erano andate configurandosi nel movimento detto Körperkulturbewegung (movimento per l'educazione fisica), a sua volta strettamente legato alla Lebensreformbewegung (movimento per la vita sana) e alla Jugendbewegung (movimento giovanile) che, attraverso escursioni, esercizi fisici all'aperto e nuove norme igienico-salutari, andavano promuovendo un ideale di salute e bellezza fisica intesi come riflesso della moralità.⁵

Le teorie dei pionieri della danza definita libera, moderna, nuova, artistica, ritmica, plastica, tedesca (come fu definita in diverse fasi) e che si affermarono nei primi decenni del Novecento si basavano inoltre sull'idea che il movimento corporeo fosse l'unico linguaggio autentico e spontaneo in una cultura dominata dal discorso verbale e dalla ragione.⁶ Sulla scorta di quello che aveva affermato Friedrich Nietzsche in un testo divenuto presto di riferimento per un'intera generazione di danzatori moderni, «Also sprach Zarathustra. Ein Buch für Alle und Keinen» (1882-1885)⁷ (Così parlò Zarathustra), si pensava infatti che il processo di civilizzazione avesse comportato una progressiva distanza dalla natura e dunque dal corpo, di cui si era temuta la carica istintiva e irrazionale. La danza libera, al contrario, insisteva sulla comunicazione immediata e spontanea del linguaggio corporeo come strumento per recuperare una dimensione «originaria» e «naturale» dell'esistenza (fig. 13-16). Il ricorso alla natura fu un'operazione nostalgica e conservatrice, frutto di un ideale romantico e del suo impulso anti-modernista. Insieme a Nietzsche anche Richard Wagner aveva indicato la direzione di una simile rigenerazione estetica della socialità politica insistendo sulla centralità da conferire alla celebrazione di miti e riti comunitari.⁸ Per dare sostanza alla nuova idea di cultura e all'ideale di comunità la corporeità acquisì un ruolo centrale e così la rivalutazione della sfera dei sensi. La danza libera che si affermò nei primi anni del Novecento nei paesi di lingua tedesca rappresentò uno dei prodotti più originali di questo clima culturale.⁹ Laban fu il primo a indicare esplicitamente le linee di ricerca di quelle che considerava le fonti scientifiche della Tanzwissenschaft

(scienza della danza), elencando in primis proprio la fisiologia, la psicologia, la geometria sacra, la cristallografia, ma anche i geroglifici e così via.¹⁰

La doppia dimensione sociale e organica dello studio del corpo fu esplorata in ambito scientifico in particolare dalla fisiologia, dalla psicologia e dalla neurologia, che nel complesso contribuirono a trasformarne l'immagine della componente fisica dell'uomo da meccanica a energetica. La fisiologia, in particolare, ebbe un'influenza decisiva sulla nascente danza moderna in quanto considerava gli organismi viventi da una prospettiva dinamica, privilegiando lo studio dei meccanismi di funzionamento dell'apparato muscolare e respiratorio, della circolazione sanguigna, dei flussi energetici e delle trasformazioni psico-chimiche del corpo. Si diffuse, inoltre, una nuova percezione di parametri come tempo e spazio e in generale una tendenza verso la spazializzazione del tempo, ovvero a condensare le relazioni temporali in relazioni spaziali. In altre parole, la realtà era esperita come un flusso ininterrotto di tempo e spazio.¹¹ L'invenzione tecnica che rese meglio questo concetto nella pratica fu la cronofotografia, un apparecchio messo a punto dal fisiologo francese Etienne Jules Marey e che consentiva di scattare delle istantanee a intervalli regolari poi sviluppate in un'unica sequenza di immagini. In questo modo il movimento corporeo veniva immortalato nella rapida successione di istanti distinti che lo componevano e dei quali diventava finalmente possibile misurare l'esatta relazione tra tempo e movimento.¹² Dal canto suo, Laban fu il primo danzatore moderno a introdurre un approccio sistematico allo studio del movimento del corpo nello spazio. A suo dire non esisteva uno spazio senza movimento e, viceversa, un movimento senza spazio, in quanto considerava che lo spazio era il tratto distintivo del movimento e il movimento l'aspetto visibile dello spazio. Inoltre lo spazio nella sua visione della danza non era solo quello fisico in cui si muoveva il corpo, ma anche lo spazio del tempo. La danza libera pertanto richiedeva al performer la perfetta conoscenza delle leggi del movimento e la piena padronanza del potenziale espressivo del proprio corpo. Laban era lungi dal pensare che la danza fosse libera in quanto spontanea, e ne aveva semmai una concezione rigorosa che si fondava su una teoria del movimento alimentata da ricerche empiriche sulle leggi che regolano il rapporto tra movimento corporeo, tempo, spazio ed energia. Il movimento doveva nascere dal ritmo del battito cardiaco e del respiro, e dall'energia corporea che era a sua volta considerata un riflesso dell'energia vitale dell'universo. Questo materiale di movimento era in seguito trasformato in uno stile dinamico personale e organizzato in una forma compositiva che risultava da simmetrie, ripetizioni, sfumature dinamiche, alternanze di armonie e disarmonie, e così via.

Dalla doppia radice medico-fisiologica e filosofica, nacque anche la moderna psicologia. La complessa relazione tra corpo e mente era infatti da poco divenuta oggetto di una nuova scienza, la moderna psicologia. Charles Darwin in «Expression of Emotions in Man and Animals» (1872) aveva affermato l'idea che le emozioni fossero un fenomeno involontario e i comportamenti espressivi un fenomeno ereditario nell'uomo come negli animali.¹³ Altri studi condotti da Wilhelm Wundt nell'ambito di quella che fu definita la psicologia sperimentale o fisiologica, avevano messo in luce come l'azione spirituale fosse strettamente correlata a quella corporea implicando che le forme di movimento non erano solo il simbolo e la rappresentazione di accadimenti interiori, bensì la loro diretta espressione.¹⁴ La sede fisiologica delle forze più istintive e irrazionali dell'uomo fu identificata nel subconscio che aveva nell'inconscio la sua controparte più misteriosa. Subconscio e inconscio furono il terreno d'incontro tra Darwin, Sigmund Freud e Carl Gustav Jung, ovvero della nascente psicanalisi, che nutrì molti approcci alla danza moderna. Un tratto saliente del modo di concepire il corpo a quel tempo era intendere i processi interni e l'andamento esteriore del movimento corporeo come due aspetti di uno stesso fenomeno:

il movimento corporeo, cioè, era ritenuto una sorta di sostanza da manipolare, plasmare e studiare, e al tempo stesso come una materializzazione tangibile di stati interiori, psicologici ed emotivi, oltre che di dimensioni metafisiche dell'esistenza. Per la danza libera l'idea che la psiche avesse effetti visibili sul comportamento corporeo, e che mente e corpo fossero due realtà interdipendenti sebbene distinte, furono cruciali. Inoltre il valore attribuito alla danza libera era insieme etico ed estetico proprio perché mirava allo sviluppo armonico dell'individuo inteso come unione inscindibile di corpo e spirito. Laban, che si ispirava in particolare alle teorie di Jung, si era fatto sostenitore della necessità di una rivalutazione dell'energia «corporeo-spirituale-educativa»¹⁵ della danza e del suo ruolo culturale e pedagogico; questo perché era convinto che solo attraverso la danza l'uomo potesse sviluppare la massima consapevolezza di sé e affermare la sua personalità. «Jeder Mensch ist ein Tänzer!»¹⁶ (Ogni essere umano è un danzatore!), affermò Laban nel volume che divenne un prezioso breviario per tutti i danzatori moderni nel paese di lingua tedesca e intitolato programmaticamente «Die Welt des Tänzers» (1920). Questa affermazione perentoria divenne una sorta di slogan per definire l'Ausdruckstanz (danza

espressiva). Nella visione labaniana il danzatore era innanzi tutto un uomo e ogni uomo poteva diventare danzatore,

mentre il mondo in cui agiva era questo complesso sistema di relazioni tra saperi e pratiche del corpo.

Le ricerche della moderna psicologia e della fisiologia portarono anche a una visione psicologizzante della natura. Arte, filosofia e scienza si intrecciavano in particolare nel pensiero di Ernst Haeckel, figura complessa di biologo, zoologo, filosofo, nonché artista convinto che esseri umani, animali, piante e minerali fossero regolati dagli stessi principi, e che un senso per la simmetria governasse l'agglomerazione delle molecole in una forma, uno spazio e un tempo specifici.¹⁷ Il sistema filosofico che egli contribuì a definire, il monismo, trovò nella figura del cristallo il luogo geometrico dove la dimensione religiosa delle sue ricerche incontrava quella della razionalità. Per Haeckel, infatti, il cristallo era la forma originaria della natura, e la natura un sistema complesso la cui armonia interiore era data dalla profonda correlazione di tutte le creature, animali, vegetali e minerali che seguivano gli stessi principi generativi. Forte di queste ricerche, Laban era giunto alla conclusione che il corpo del danzatore fosse il riflesso dell'armonia dell'universo perché seguiva le stesse leggi formali e causali che regolavano l'esistenza e la forma di tutti gli altri esseri viventi. Il cristallo divenne così il modello di riferimento per Laban, che utilizzò il solido geometrico cristalliforme dell'icosaedro per studiare il movimento corporeo nello spazio. Nelle sue teorie l'icosaedro era insieme una efficace metafora e uno strumento perfetto per realizzare la reintegrazione dell'uomo nel cosmo. Il corrispettivo nell'immaginario del danzatore di questo spazio cristalliforme era la cinesfera, vale a dire lo spazio generato da tutte le possibilità di movimento del corpo umano nello spazio.¹⁸ Dalla prospettiva teorica di Laban, dunque, l'esperienza cinestetica dell'individuo era strettamente connessa sia alla geometria spaziale sia all'energia vitale del cosmo e poteva essere tradotta in un sistema di simboli grazie al metodo di notazione del movimento che egli mise a punto fin dall'inizio delle sue ricerche a Monte Verità. Le teorie di Laban resero possibile formulare e trasmettere la danza sotto forma di sapere astratto visualizzandone la forma transitoria e le sensazioni cinestetiche grazie a questo nuovo linguaggio che era al tempo stesso geometrico e concettuale.

L'aspetto spirituale era divenuto centrale anche nelle teorie artistiche del tempo e le teorie di Laban avevano molti punti di contatto soprattutto con quelle di Vasilij Kandinskij, fondatore del movimento Der Blaue Reiter e tra i primi ad associare alla tecnica pittorica dell'astrazione al recupero della componente spirituale dell'arte. Proprio come il danzatore per Laban, l'artista era per Kandinskij il redentore spirituale dell'uomo e l'arte lo strumento per indagare il mondo immateriale. Per Kandinskij ogni forma aveva la capacità di agire come stimolo psicologico, e la psiche era a sua volta soggetta alle variazioni cromatiche; viceversa gli stimoli cromatici erano in grado di determinare l'apprezzamento della forma e la percezione dell'opera sul piano emotivo.¹⁹ Nella danza libera questo si traduceva nell'idea che l'espressione dinamica fosse contenuta nella forma, vale a dire che la tendenza spaziale del movimento e le sue qualità dinamiche fossero strettamente connesse tra loro. A differenza del Wort-Ton-Drama (dramma di parola e musica) wagneriano, la triade Tanz-Ton-Wort (danza-musica-parola) introdotta da Laban non doveva essere il risultato della fusione di elementi esteticamente eterogenei, bensì della loro più semplice forma di sintesi, fondata sulla forza espressiva e non soltanto rappresentativa del gesto, del suono e della parola intrinsecamente uniti tra loro. Sebbene fosse un sostenitore dell'importanza di creare una nuova forma spettacolare dall'unione delle diverse arti, Laban considerava infatti la danza un'arte primaria rispetto alla musica e alla poesia perché era l'unica in grado di esprimersi insieme nel tempo e nello spazio. In particolare le lezioni di arte del movimento si basavano sull'idea che, prima ancora di danzare, il danzatore dovesse sperimentare la propria ritmica motoria ed esprimerla dinamicamente stimolato dal suono di strumenti a percussione. Gli impulsi ritmico-motori che generavano il movimento creativo nascevano sia da stimoli sonori e verbali, sia dall'alternanza costante di tensione e rilassamento essendo originata dal ritmo motorio e dal flusso di energia del corpo. A Monte Verità la danza era insegnata insieme a materie come pittura, disegno, arte plastica, ma anche falegnameria, tessitura, giardinaggio, cucina e ogni sorta di lavoro artigianale. Lo scopo di questa formazione era di sviluppare la capacità di pensare in termini coreografici grazie all'esplorazione di forme geometriche e di concetti sviluppando nel contempo lo stile personale degli allievi. Per sottolinearne il legame con il tessuto sociale ed economico di Monte Verità e il fatto che fosse un luogo di esplorazione insieme artistica ed esistenziale, la scuola fu spesso chiamata informalmente anche «Tanzfarm» (fattoria della danza). La radicata convinzione che il peggioramento della qualità della vita dipendesse dal rapido e decisivo cambiamento dei ritmi abitativi e lavorativi sempre più determinati dalla produzione industriale, fu alla base dell'idea diffusa all'epoca soprattutto grazie agli studi dell'economista tedesco Karl Bücher, autore del celebre «Arbeit und Rhythmus» (1896) secondo cui soltanto i movimenti naturali erano ritmici, mentre quelli imposti dalla società moderna

erano aritmici.²⁰ Per ritrovare la perduta armonia fra corpo e mente, e fra uomo e natura, bisognava quindi trovare una rapida soluzione, provvedendo a rifondare le attività lavorative e ricreative – fra cui anche la danza moderna – su di un ritmo naturale, adeguato cioè alle esigenze del corpo umano. Si trattava della premessa indispensabile alla successiva sincronizzazione dei ritmi naturali e di quelli meccanici.²¹

Anche le discipline occulte e le teorie esoteriche miravano a una generale rivalutazione del corpo inteso come elemento universale e originario, e come strumento ideale per il raggiungimento di un più alto livello di conoscenza, come mezzo cioè di unione tra microcosmo e macrocosmo, tra uomo e Dio. Laban aveva attinto molte delle sue conoscenze in particolare dall'allora recente riformulazione della teosofia da parte di Helena Blavatsky, che la configurava come una scienza esoterica e una forma di sapere iniziatico capace di fornire all'uomo gli strumenti per accedere alla verità ultima delle cose. Si era anche avvicinato alla tradizione rosacrociana secondo cui il corpo era portatore di verità e l'esistenza era un continuo prolungarsi del materiale nello spirituale, e del sensibile nel sovrasensibile. Da questa prospettiva, si pensava che tutti gli esseri viventi avessero la tendenza a muoversi circolarmente e che le energie dell'universo operassero in direzioni opposte e contrastanti generando una polarità. In generale occultismo ed esoterismo furono uno strumento efficace di ribellione contro l'ideologia borghese e la religione ufficiale a cui era contrapposto un originale ibrido di culti precristiani e di valori spirituali orientali. Laban attinse a questo sapere per indagare soprattutto la dimensione spirituale che era alla base della sua idea di danza. Una delle direzioni lungo cui esplorò questi aspetti del movimento fu lo studio del rapporto del corpo umano con i solidi platonici la cui regolarità aveva alimentato fin da tempi antichissimi numerose teorie esoteriche alla ricerca di significati nascosti capaci di spiegare le leggi del cosmo. Lo stile rapsodico e misticheggiante di «Die Welt des Tänzers» era il sintomo più evidente di questo aspetto della sua ricerca che faceva della danza uno strumento ideale di conoscenza.

A Monte Verità, Laban entrò in contatto con esponenti della massoneria e teosofia diventando in breve tempo un maestro di cerimonie della loggia Vera Mystica, mentre a Zurigo fondò una loggia femminile, la Libertas et Fraternitas, in seno all'Ordo Templi Orientis (OTO) di Theodor Reuss, a cui aderirono molti suoi allievi. Quest'ultima era uno singolare ibrido di Rosicrucianesimo, elementi mutuati da filosofie e riti orientali e altri parte delle tradizioni occidentali.²² Nel 1917 a Monte Verità si tenne il Congresso all'Ordo Templi Orientis e, come testimoniò Hugo Ball, la novità più rilevante fu proprio la componente artistica con la messa in scena del «Sonnenfest» (Festa del sole), un dramma culturale scritto da Laban che doveva essere l'espressione di una comunità esoterica, anazionale e pacifista.

Si trattò di una tappa decisiva per Laban, che aveva fatto suo il desiderio di rilanciare la Festkultur (cultura della festa) a partire dalla danza. La partitura ritmica del dramma e la struttura tripartita in «Reigen» (letteralmente «rida») di cui era costituita la coreografia dovevano favorire l'estasi collettiva, mentre il valore simbolico dell'ascensione mistica intesa come cammino verso una dimensione spirituale superiore veniva simboleggiato dal percorso finale che portava i partecipanti sulla collina di Monte Verità.²³ Per Laban si trattò della prima tappa di una ricerca che lo impegnò per molti anni e che mirava attraverso i Festival e il lavoro con i cori di movimento a dare una forma tangibile alla dimensione comunitaria del corpo. In quegli stessi anni Laban e alcune delle danzatrici che si stavano formando con lui, tra cui Sophie Taeuber, Claire Walther, Käthe Wulff e Suzanne Perrottet, ebbero modo di collaborare con il gruppo di intellettuali e artisti riunitosi a Zurigo nel 1916 al Cabaret Voltaire e l'anno successivo alla Galerie Dada. Tra questi Jean Arp, Hans Richter e Marcel Janco disegnavano scenografie e costumi, mentre Hugo Ball e Tristan Tzara si cimentarono nella danza e nella coreografia insieme alle danzatrici di Laban. Quest'ultimo a sua volta componeva brani di musica atonale suonati da Suzanne Perrotte in occasione di alcune serate durante le quali i due gruppi di artisti interagivano sperimentando nuove forme di rappresentazione scenica.²⁴

Le affinità tra labaniani e dadaisti erano molte e così le differenze, in particolare nel modo di pensare al corpo e alla dimensione comunitaria. Spinti da uno spirito dissacratorio che mirava a fare tabula rasa delle istituzioni culturali, i dadaisti erano affascinati dalle teorie labaniane e dalla possibilità di trasformare le qualità narrative e mimiche della danza così come erano state veicolate dalla tradizione accademica in forme spaziali e in una ricerca sul movimento all'insegna dell'astrazione. Per Laban, però, la formazione del danzatore era piuttosto simile a un percorso iniziatico in quanto tramite la danza, intesa come una forma di sapere accessibile solo per gradi a chi seguiva il suo insegnamento, il corpo poteva accedere a una dimensione al di là del materiale e del visibile. Questo aspetto delle sue teorie era incentrato sull'idea che il movimento producesse una nuova consapevolezza e una nuova possibilità di abitare il mondo collegando lo studio della danza all'esperienza cinestetica del singolo individuo e all'energia vitale del cosmo. E proprio questo aspetto era quanto di più distante si potesse immaginare

dalla sensibilità artistica e sociale degli animatori del Cabaret Voltaire e della Gallerie Dada decisamente più inclini a un atteggiamento nichilista e anarchico.²⁵

Durante tutti gli anni Venti la danza libera di Laban, dopo il suo trasferimento in Germania, continuò a svilupparsi e a diffondersi capillarmente nel tessuto sociale e artistico tedesco, penetrando sempre di più i circuiti teatrali, e partecipando attivamente a definire i contorni di una nuova cultura della vita e della festa. Per Laban, sulla scia di quanto aveva indicato Wagner con la sua idea di opera d'arte totale, e Nietzsche, ispirandosi all'esempio degli antichi greci, questa perduta dimensione della Festkultur poteva essere recuperata solo se si conferiva una nuova centralità alla danza libera. La continuità cronologica e la constanzialità culturale di questa visione del corpo e del movimento con quella del regime nazista, che negli anni Trenta utilizzò molti degli elementi fondanti della danza libera e i cori di movimento a scopi propagandistici, rivela tutta la «fragilità delle frontiere che separano l'immaginario comunitario e la realtà politica».²⁶ Ed è proprio di questa fragilità che, nel processo di trasmissione della pratica della danza libera e della sua cultura del corpo, si sono perse troppo presto le tracce, consegnando alla storia e alla memoria di questa pratica artistica e sociale il difficile compito di rimetterne nella giusta prospettiva la ricchezza estetica e la complessità ideologica.

Note

1 Sulle teorie legate al funzionamento del corpo si vedano in particolare Alain Corbin, Jean-Jacques Courtine et al. (a cura di), *Les mutations du regard: le XX siècle*, Paris 2006; Anson Rabinbach, *The Human Motor. Energy, Fatigue and the Origins of Modernity*, Berkeley/Los Angeles 1992; Joseph R. Roach, *The Player's Passion*, Newark 1985.

2 Si vedano i materiali informativi della scuola archiviati presso la Universitätsbibliothek Leipzig, Fondo Laban (Rep. 028 IV).

3 Evelyn Dörr, *Rudolf Laban. The Dancer of the Crystal*, Lanham 2007; Valerie Preston-Dunlop, *Rudolf Laban: An Extraordinary Life*, London 1998.

4 Ferdinand Tönnies, *Gemeinschaft und Gesellschaft*, Leipzig 1887.

5 Karl Toepfer, *Empire of Ecstasy. Nudity and Movement in German Body Culture 1910-1935*, Berkeley 1997.

6 Hedwig Müller/Patricia Stöckemann, «...Jeder Mensch ist ein Tänzer!» Ausdruckstanz in Deutschland zwischen 1900 und 1945, Giessen 1993; Gabriele Brandstetter, *Tanz-Lektüren. Körperbilder und Raumfiguren der Avantgarde*, Frankfurt am Main 1995.

7 Friedrich Nietzsche, *Also sprach Zarathustra. Ein Buch für Alle und Keinen (1882-1885)*, in: Giorgio Colli, Mazzino Montinari (a cura di), *Nietzsche. Werke. Kritik. Gesamtausgabe*, vol. 1, Berlin 1968.

8 Inge Baxmann, *Mythos: Gemeinschaft. Körper und Tanzkulturen der Moderne*, München 2000.

9 Toepfer 1997 (vedi nota 5).

10 Rudolf von Laban, *Die Welt des Tänzers. Fünf Gedankenreigen*, Stuttgart 1920, p. 65.

11 Su questi temi si veda Stephen Kern, *The Culture of Time and Space*, Cambridge 1983.

12 Di Marey si veda in particolare *Le mouvement*, Paris 1894.

13 Charles Darwin, *Expression of Emotions in Man and Animals*, London 1872.

14 Di Wilhelm Wundt si vedano in particolare *Grundzüge der Physiologischen Psychologie*, vol. 3, Leipzig, 1903, e *Völkerpsychologie*, vol. 10, Leipzig 1911-1920.

15 Rudolf Laban, *Die Welt des Tänzers. Fünf Gedankenreigen*, Stuttgart 1920, p. 62.

16 *Ibid.*, p. 181.

17 Di Ernst Haeckel si vedano in particolare *Kristallseelen. Studien über das anorganische Leben*, Leipzig 1917, e *Kunstformen in der Natur*, Leipzig/Wien 1904.

18 Vera Maletic, *Body-Space-Expression. The Development of Rudolf Laban's Movement and Dance Concepts*, New York/Berlin/Amsterdam 1987.

19 Vasilij Kandinskij, *Über das Geistige in der Kunst. Insbesondere in der Malerei*, München 1911.

20 Karl Bücher, *Arbeit und Rhythmus*, Leipzig 1896.

21 Andrej Turowsky, Étienne Jules Marey et l'utopie de la biomécanique ou machine du corps enveloppée, in: *Marey Pionnier de la synthèse du mouvement*, Catalogo della mostra tenuta al Museo Marey, Beaune 1995, pp. 49-58.

22 Marion Kant, *Laban's Secret Religion. Discourses in Dance*, n°2 2002, pp. 43-62.

23 Evelyn Dörr, *Rudolf Laban. Das choreographische Theater. Die erste vollständige Ausgabe des Labanschen Werkes, historisch-kritisch kommentiert von Evelyn Dörr*, Norderstedt 2004, pp. 98-103.

24 Si vedano in particolare le testimonianze di Ball e Hennings in: Hugo Ball, Emmy Hennings, *Damals in Zürich: Briefe aus den Jahren 1915-1917*, Zürich 1978; Hugo Ball, *Die Flucht aus der Zeit*, München/ Leipzig 1927; Hans Richter, *DADA-Kunst und Anti-kunst*, Köln 1964; e di Suzanne Perrottet in: *Suzanne Perrottet. Ein bewegtes Leben*, a cura di Giorgio J. Wolfensberger, Berlin 1995, pp. 133-141.

25 Nell Andrew, *Dada Dance: Sophie Taeuber's Visceral Abstraction*, *Art Journal* 1(73), 2014, pp. 12-29.

26 Laure Guilbert, *Danser avec le IIIe Reich. Les danseurs modernes sous le nazisme*, Bruxelles 2000 (2^a ed. Bruxelles 2011), p. 55.