

## WILL GROHMANN: Das unbedingte Theater.

Es ist immer so, jede Stoßkraft verwandelt sich am Ermüdungspunkt in Richtung; aus ihrer Starrheit hilft die Differenzierung, die ein neues Chaos und zum Schein eine neue Stoßkraft schafft, aber die Säfte verdünnen sich im Quadrat der Entfernung. Weshalb auf Shakespeare ebensowenig in England etwas folgen konnte, wie auf Racine in Frankreich oder Kleist in Deutschland, wofür sich nicht der Sinn des Lebens und seiner Gestaltung änderte. Tairoff siegt im Zeichen der neuen Kunst; sie datiert von 1908 an und ist nicht die seine, er macht sie nur dazu mit verblüffender Übertragungskunst. Auch hier ist Genie, aber addiertes. Mary Wigman lebt nicht in diesem Sinne von der Zeit, sie macht sie im gleichen Maße wie Picasso, Klee oder Kokoschka. Ihr Tanztheater, das, seit langem vorbereitet, in allen großen Städten die Theater endlich wieder zu Plätzen der Entscheidung macht, ist so sehr ihr Eigentum, daß es beinahe ohne Beziehung zu allen übrigen Leistungen dieses Namens ist.

In zurückgezogener, intensiver Arbeit ist dies Werk gereift. Immer war die Gruppe, das Tanztheater das Ziel, aber ehe man Menschen dazu heranbilden konnte, mußte man die Möglichkeiten des Neuen an sich selbst ausprobiert haben. Dazu waren zehn Jahre nötig. Es folgten Versuche zu dritt, zu viert. Im Frankfurter Opernhaus kamen die „Sieben Tänze des Lebens“ heraus und im letzten Winter die Skizzen zu einem Tanzdrama, die sich zu einem größeren Werk zusammenschließen werden. Der Erfolg bewies, daß es sich hier um einen soziologisch höchst wichtigen Fall handelt. Das Theater als Angelegenheit einer intellektuell oder ethisch belangvollen Gesellschaft existiert nicht mehr. Wir haben Fragmente des Dramas bei Toller, v. Unruh, die nur für die dünnste Oberschicht vorhanden sind und so in der Luft hängen, daß man kaum weiß, ob es sich um einen Anfang oder das Ende handelt. Wir haben außerordentliche Vertreter einer Schauspielkunst, die aber schon beinahe trotz des Theaters, nicht um des Theaters willen akzeptiert wird. Bei Premieren, bei Experimenten ist noch der notwendige Wechselstrom zwischen den beiden Hemisphären im Theater da, sonst nur eine ganz individuelle Reaktion. Wir werden fortfahren, uns Kleist anzusehen, Mozart anzuhören, aber mit demselben Gefühl historischer Resignation, mit dem wir einen Giotto, einen Cranach zum hundertsten Male erleben. Das Wigman-Theater, das von unserer Zeit ist, das an eine in uns wartende Spannung rührt, weil es dieselbe Spannung in höchst sublimierter Form enthält, verschmäht den Vermittlungsapparat des assoziierenden Wortes oder Tones, die in der Vieldeutigkeit degeneriert, kein neues Erlebnis eindeutig auszudrücken vermögen.

Was den Einzeltanz Mary Wigmans charakterisiert, ist die unerbittliche Sicherheit eines neuen Raumaufbaus vom Einzelkörper aus. Dies stellt sie von vornherein außerhalb der übrigen, ganz gleich, ob sie aus dem Dix-huitième kommen, wie die Russen, aus der Exotik, wie die Sent M'hesa oder aus einem philosophierenden Naturgefühl, wie Loheland. So wie Picasso mit ganz anderen Mitteln und mit anderem Raumbewußtsein die Dreidimensionalität für die Kunst neu durchrechnet, so durchhastet die Wigman den Raum nach neuen Verhältnissen zum schöpferischen Mittelpunkt, dem Menschen. Immer wieder entsteht vor ihrem Tanz das Gefühl, der Raum ist Materie, unbenutzt, unbegehrt, und wird zur aufbauenden Substanz, wie wir es in der zweckhaft ungünstiger gebundenen Architektur heute nur ausnahmsweise erleben. Entscheidend ist dabei, wie sie die Dimensionen nicht ver-

wendet, sondern schafft. Eine Bewegung vorwärts oder rückwärts ist keineswegs nur Sache des Gehens, der ganze Körper beteiligt sich am schrittweisen Produzieren der Tiefendimension, und die selbstverständlichsten Dinge sind immer wieder die problematischsten. Nur im Neuschaffen bewährt sich ihr Sinn. Die Bühne kann noch so klein sein, sie wird riesengroß durch die restlose Einbeziehung des vorhandenen Gesamtraums. Und der Zuschauer ist überrascht, am Schluß einen Menschen natürlichen Formats als Urheber der Aktion vor sich zu sehen. Die Gesetze ihres absoluten, von Musik und Pantomime nicht mehr ange-tanen Tanzes sind rein aus der Bewegung geboren und das Ergebnis gemeinsamer Arbeit mit R. v. Laban, ihre Realisierung ihr ganz persönliches Eigentum. Mary Wigman hat gleich zu Anfang erkannt, daß Musik und Dichtung den Tanz irreführen in das Bereich freundlicher Kunstvermischung, die im scheinbaren Reichtum über das Fehlen eines wahren und eindeutigen Impetus hinwegtäuscht. Noch heute ist der Tanz fast überall Interpretation, nicht Text; Variation, nicht Thema. Durch das Werk der Wigman gewinnt er den Boden wieder, wo eine Skala der Gefühlsmitteilung aus dem Unbewußten heraus entsteht, das sich des Körpers als Medium bedient, wo die Bewegungssprache nicht eine Folge ist, sondern Grund, nicht Assoziation, sondern assoziations-schaffend. Kein Wunder, daß die Musik dabei eine so untergeordnete Rolle spielt; sie ist Unterstreichung dessen, was getanzt wird; das Verhältnis besteht weiter in der Umkehrung. Es wäre verfehlt, hier von der Grammatik des absoluten Tanzes zu sprechen. Wer eine Ahnung davon haben will, muß schon Labans „Welt des Tänzers“ lesen. Nur soviel ist nötig: es gibt eine Welt der Spannungen, wie es eine der Töne, der Farben gibt. Aus dem Bewußtsein der Spannungen im Menschen und dadurch im All entsteht ein ebenso absolutes Kunstwerk, wie es eine Fuge von Bach ist. Was Mary Wigman tanzt, ist dasselbe, was Hindemith musiziert, was Kokoschka malt, sich selbst, schaffende und geschaffene Natur, unter Verwendung der Mittel, die ihre, nur ihre Sprache sind, so sehr, daß sie gar keiner anderen sich bedienen kann. Es ist so, daß die ganze Summe der Erscheinungen, alle Gesetze, dem neuen Sinn sich unterordnen, eben dem der Spannung, der so umfassend ist, daß die einfache Zweiheit ebenso wie die abgründigste Kausalität, die einfachste Landschaft ebenso wie die unlösbare Frage des Lebens sich restlos in ihr ausdrücken. Wie nun aus der Absolutheit, der Ungegenständlichkeit der Momente ein vitales Konkretum entsteht, das begriffen neues Leben schafft, das ist ein Geheimnis, dem wir noch fremder gegenüberstehen als der Tatsache, daß auch in der gegenwärtigen Malerei aus selbstherrlichen naturfernen Bestandteilen Komplexe größter Realität und Lebenswahrheit werden.

Was Mary Wigman von Anfang an gewollt hat, ist der Gruppentanz. Alles ist gleichzeitig in ihr lebendig, wenn sie ihn entstehen läßt: das Ganze als ein Kraftstrom von nie aufhörender Spannung, der Rhythmus, die Musik, die Einordnung aller Teile, die unerhörte Exaktheit alles zum Handwerk Gehörigen. Was so entsteht, atmet ein heute in Vergessenheit Geratenes, ein seit Plato nicht mehr Vorhandenes, nämlich Kosmos im ursprünglichen Sinn des Wortes, Ordnung. Es ist schwer mitteilbar, worin das Wesen dieser Ordnung besteht. Von der Wirkung aus betrachtet, ist es noch am leichtesten. Immer bleibt in uns ein Rest von Sehnsucht nach dem Unverrückbaren, nach dem absoluten Wert (wir ahnen kaum noch, worum es sich dabei handelt), nach der Vertikalen und der Horizontalen, nach der Mitte. Ist es ein Zufall, daß die Tänze der Wigman Titel wie Mitte, Kreis, Dreieck führen? Aufruf, Wanderung, Chaos? Nach einer nicht aufgeschriebenen Partitur dirigiert sie ihr



EMIL NOLDE: TÄNZERIN (MARY WIGMAN), AQUARELL 1923

Solistenorchester, und vom ersten Takt an gibt es auf beiden Seiten keine Sekunde des Zweifels, daß das, was vor uns abläuft, nicht anders sein kann, daß hier etwas abrollt, das von der Psychologie eines differenzierten Kunstschaffens so weit entfernt ist, wie ein Klavierstück von A. Schönberg. Diese Gestalten, darunter erstaunliche Begabungen wie Gret Palucca, Yvonne Georgi, Ria Rieser erfüllen das Gesetz ihres Daseins wie aus dem Unterbewußten auftauchende Marionetten im Sinne des Kleistschen Aufsatzes, in dem Mary Wigman nachträglich eine Bestätigung ihrer Ideen fand. Diese Gestalten sind, wenn sie von ihr als Protagonisten geführt werden, von einer Vielgestaltigkeit in der Lösung ihrer Aufgabe: Gestaltung eines Welterlebens aus der reinen Mathematik der Spannungsverhältnisse heraus, daß kein Zweifel mehr möglich ist, man kann Sphärisches mikrokosmisch ausdrücken, man kann das Verhältnis der Dinge und der Menschen untereinander und zum Ganzen an einer Konkretisierung zeigen. Kein Wunder, daß die Mitte eine so große Rolle dabei spielt; sie leistet hier dasselbe wie die Vertikale in der Architektur, ist Hebelpunkt. Von der Mitte her ist alles bestimmt, auch wenn sie als Vakuum einem Tanz angehört, scheinbar nicht vorhanden ist. Sie ist nötig wie der Beziehungspunkt in einem Welten-system. Was Mombert mit Worten nie völlig erreichte, leistet die Wigman im Tanz, eine Ahnung der Weltgesetze im Spiegel unseres begrenzten Lebens zu geben. Die Wigman hat früher nach Gedichten von Mombert getanzt, Wahlverwandtschaft!

Wenn die Skizzen zu ihrem Tanzdrama sich zu dem im Geist schon fertigen Werk zusammengeschlossen haben, dann wird ein Staunen sein darüber, daß es wirklich ein Theater gibt ohne den Dritten, wie Rilke es wünscht, ja ohne den Zweiten, nur zwischen dem Protagonisten und dem Chor. Dann stehen wir wieder am Anfang einer Tragödie, auf die das Wort Theater höchstens so paßt wie auf die „Orestie“. Dann wird sich ein Schicksal vollziehen zwischen dem Einen und der Welt, zwischen dem Einsamen und den Vielsamen; dann könnte der Einsame von Sils Maria ein neues Kapitel anfangen vom tänzerischen Menschen, der die Einsamkeit überwindet. Schon hat man angefangen auszudeuten, und alle werden recht haben und unrecht haben. Der Einzelne und die Masse? Aber das wäre vom Standpunkt unserer soziologischen Kinderstube gesehen. Denn wahrscheinlich ist dies nicht ein Fall, sondern der Fall. Entscheidend nicht die Frage und ihre Lösung, sondern daß es überhaupt nur die eine Frage gibt und alles von selbst sich ihr unterordnet. Daß es dies ist oder daß es gar nichts ist. Es wird dann an einer Stelle des Theaters keinen Betrieb geben, hoffen wir, daß man nicht nachträglich welchen daraus macht.

## Über Elementarstruktur der bildnerischen Gestaltung.

(Anmerkungen zur Entwicklung moderner Kunst.)

Aufspürung der in der Kunst wirksamen Gesetze ist Aufgabe der Kunstforschung und ihre einzige Berechtigung. Entflechtung der im Werk verschlungenen Fäden: der Kunstforderung, wie sie die Persönlichkeit zwingt, – der persönlichkeitsbedingten Entfaltung, wie sie die Auswirkung der Kunstgesetze modifiziert – ist hier vornehmster Reiz. Aufweisung einer Parallelität der beiden letzteren im Schaffen des Genies ihr schönster Fund.

Elementare Struktur des Kunstschaffens – wesentliche Basis aller überbauenden Gesetzhaftigkeit – verbirgt sich im komplexen Kunstwerk, wird von ihm zur Einheit aufgesogen



EMIL NOLDE: TÄNZERIN (MARY WIGMAN). AQUARELL 1923