



universität
wien

MASTERARBEIT

Titel der Masterarbeit

„Die zeitbedingte Ambivalenz des Tänzers Marcel Luipart
Stationen einer Tanzkarriere: Städtische Bühnen Düsseldorf.
Ballet Russe de Monte Carlo. KdF-Ballett Berlin.“

verfasst von

Kristina Weimer, BA

angestrebter akademischer Grad

Master of Arts (MA)

Wien, 2015

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 066 581

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Masterstudium Theater-, Film- und Mediengeschichte UG2002

Betreut von:

Assoz. Univ. Prof. Dr. Nicole Haitzinger (Universität Salzburg)

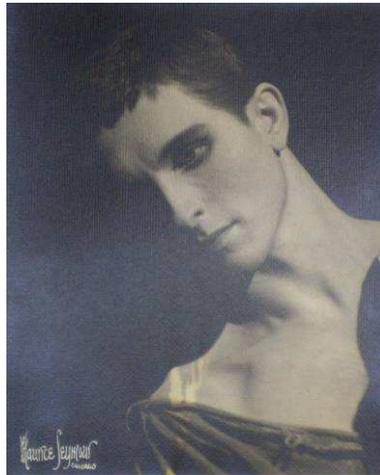
Danksagung:

Bedanken möchte ich mich zu allererst bei meiner Betreuerin, Assoz. Univ. Prof. Dr. Nicole Haitzinger, für ihre Unterstützung bei der Themensuche, Recherche und Entwicklung meiner Masterarbeit und besonders für ihren motivierenden Enthusiasmus für dieses Thema.

Auch den Mitarbeitern des Archivs des Theaternuseums Wien, allen voran Dr. Kurt Ifkovits und Dr. Christiane Mühlegger-Henhapel, danke ich für ihre Hilfe bei der Erarbeitung des Nachlasses und der Beantwortung meiner vielen Fragen. Danke sagen möchte ich auch ao. Univ.-Prof. Dr. Monika Meister, die mich ganz selbstverständlich in ihr Masterarbeits-Seminar aufgenommen hat. Der Austausch mit ihr und den anderen Teilnehmern hat meine Arbeit sehr bereichert.

Besonderen Dank verdient mein Freund Hermann. Er hat mir während der Erstellung dieser Arbeit mit Rat und Tat zur Seite gestanden und war maßgeblich am Gelingen der selbigen beteiligt.

Außerdem möchte ich meiner Familie, meinen Eltern Ute und Wolfgang und meinem Bruder Fabian, danken. Ohne euren Glauben an mich wäre diese Arbeit nicht möglich gewesen.



Marcel Luitpold in *Nobilissima Visione*¹

*1912 †1989

¹ O.N., *Fotografie von Marcel Luitpold in ‚Nobilissima Visione‘*, u.O., 1938, Theatermuseum Wien PU 169.672.

Inhaltsverzeichnis:

Vorwort	9
I. Teil: Einleitung	10
I.1 Der Nachlass von Marcel Luipart als tanzhistorischer Überrest	10
I.2 Die Tänzerbiografie als Archiv.....	12
I.3 Mikrogeschichte als tanzwissenschaftliche Methode	15
I.4 Aufbau der Masterarbeit	19
II. Teil: Stationen in Marcel Luiparts Tanzkarriere	21
II.1 Station 1: Beginn – Kindheit und Jugend.....	21
II.1.1 Kindheit.....	26
II.1.2 Waclaw Karnecky als erster Lehrer	28
II.1.3 Unterricht bei Olga Mertens-Leger	30
II.1.4 Erster eigener Tanzabend 1933.....	33
II.1.5 Ballett-Wettbewerb in Wien.....	34
II.2 Station 2: Verschränkung – Erste Engagements in Deutschland	39
II.2.1 Städtische Bühnen Düsseldorf.....	40
II.2.2 Hamburger Oper	42
II.3 Station 3: Weiterentwicklung – Das Ballet Russe de Monte Carlo	45
II.3.1 Engagement.....	46
II.3.2 Erste Auftritte in Monte Carlo	48
II.3.3 Tourneen nach England, Amerika und Kanada	50
II.4 Station 4: Verlangsamung – La Scala, Mailand und die Oper in Rom.....	54
II.4.1 Engagement.....	55
II.4.2 Auftritte in Mailand und Rom.....	56

II.5 Station 5. Stillstand – Das KdF-Ballett, Berlin.....	61
II.5.1 Engagement.....	62
II.5.2 Repertoire und Philosophie des KdF-Balletts.....	63
II.6 Zusammenfassung der Ergebnisse der Quellenanalyse	69
III. Teil: Der Tanz am Beginn des 20. Jahrhunderts	72
III.1 Gesellschaftliche Situation des Ausdruckstanzes	73
III.1.1 Wichtige Wegbereiter der Ausdruckstanzbewegung.....	74
III.1.2 Rudolf von Laban und Mary Wigman.....	75
III.1.3 Situation in der Weimarer Republik.....	78
III.1.4 Situation nach der Machtergreifung	79
III.2 Gesellschaftliche Situation des klassischen Tanzes	82
III.2.1 Vor, während und nach dem Ersten Weltkrieg in Deutschland	82
III.2.2 Ballett in Europa und den USA	84
III.2.3 Ballett im Nationalsozialismus.....	87
IV. Teil: Ergebnisse	92
Schlusswort	94
Quellen- und Literaturverzeichnis.....	95
Zusammenfassung.....	107
Abstract.....	108
Lebenslauf.....	109

Vorwort:

*„When a dancer comes onstage, he is not just a blank
slate that the choreographer has written on. Behind him
he has all the decisions he has made in life ...
Each time, he has chosen, and in what he is onstage
You see the result of those choices.“²
Michail Baryshnikov*

Marcel Luipart war Tänzer in einer der entscheidendsten Phasen der Tanzmoderne. Seine erste tänzerische Prägung erhielt er vom klassisch ausgebildeten Waclaw Karnecky in einem Deutschland, das gerade den Ausdruckstanz als neue und moderne Form der tänzerischen Sprache feierte. Er wurde in der Danse d'école ausgebildet, interessierte sich aber sehr für moderne Formen von Tanz. Marcel Luiparts Verhältnis zur tänzerischen Bewegung lässt sich daher als ambivalent bezeichnen: Auf der einen Seite muss er als klassischer Tänzer bezeichnet werden, auf der anderen Seite erhielt er in der Zeit von 1912 bis 1945 verschiedene Impulse aus anderen Bewegungskonzepten. Solche Impulse meint Baryshnikov mit *Entscheidungen*. Welche davon welche Stationen von Luiparts Tanzkarriere vor 1945 prägten, wird in dieser Arbeit im Mittelpunkt stehen.

Luiparts Biografie zeigt die Einflüsse, denen ein Tanzkörper am Beginn des 20. Jahrhunderts ausgesetzt war. Seine Karriere ist damit auch Symbol für eine ganz Generation von Tänzerinnen und Tänzern, welche in dieser Phase ihren eigenen Ausdruck suchten und nach dem Krieg durch Choreografien und Unterricht an Schüler weiter gaben. Doch nicht nur die Ambivalenz einer ganzen Generation von Tänzern kann sich in einer Biografie beispielhaft zeigen, sondern auch die des Tanzes selbst am Beginn des 20. Jahrhunderts. Tanz als Kunstform ist immer auch Ausdruck der gesellschaftlichen Verhältnisse. So kann der Ambivalenzbegriff des Titels sowohl auf den Tänzer, den Tanz, wie auch die Gesellschaft der Zeit vor 1945 angewandt werden. Damit wird in dieser Arbeit über die Untersuchung von Körper- und Tanzkonzepten auch ein Gemälde der damaligen kulturpolitischen Verhältnisse entstehen.

² <https://s-media-cache-ak0.pinimg.com/originals/96/94/b1/9694b1ceefdcf90f4aed41be34845f5e.jpg>
[letzter Zugriff 31. 08. 2015]

1. Teil: Einleitung

Das Ziel der nachfolgenden Arbeit ist es, durch die Analyse von konkreten Quellen Aussagen zum Verständnis von Körper- und Tanzkonzepten zu machen, welche Marcel Luipart als Tänzer geprägt haben. Dabei geht es nicht nur um die konkreten, zeitbedingten, tanzpraktischen Bewegungskonzepte, die ihn beeinflussten, sondern in einem zweiten Schritt auch um die politischen und kulturpolitischen Voraussetzungen, welche diese ermöglichten.

I.1 Der Nachlass von Marcel Luipart als tanzhistorischer Überrest:

Die Basis der Arbeit bildet der Nachlass von Marcel Luipart, welcher im Theatermuseum Wien aufbewahrt wird. Er wurde bereits 1993 von Silvia Kargl aufgearbeitet,³ nachdem das Archiv des Theatermuseums den Teilnachlass Ende 1992 erworben hatte.

Marcel Luipart war ein deutscher Tänzer. Er wurde 1912 in Mühlhausen im Elsass in ein bürgerliches Umfeld geboren, von dem nur wenige Informationen bekannt sind. Nach frühem Unterricht bei dem klassischen Tänzer Waclaw Karnecky und dem Studium an der Staatlichen Ballettschule in Karlsruhe bei Olga Mertens-Leger von 1926 bis 1933 begann er seine Karriere in Düsseldorf unter der tänzerischen Leitung von Aurel von Milloss. Ein folgendes kurzes Engagement in Hamburg brachte ihn schließlich 1937 nach Monaco zur Kompanie *Ballet Russe de Monte Carlo*. Mit dieser ging er auf Tournee in die USA und kehrte schließlich 1939 nach Deutschland zurück um eine Fußverletzung auszukurieren. Nach seiner Genesung arbeitete er in Italien, wo er in Mailand und Rom tanzte. Um dem Wehrdienst in Böblingen während des Zweiten Weltkrieges zu entgehen, wurde er 1942 Mitglied des neu gegründeten KdF-Balletts unter Friderica Derra de Moroda, in dem er bis zur Theatersperre 1944 blieb. Nach kurzer Kriegsgefangenschaft wurde er in München zum künstlerischen Leiter der Ballettabteilung an der Oper bestellt. Diesen Posten bekleidete er bis zur Uraufführung des Skandalballetts *Abraxas* von Werner Egk 1948, bei dem er für die Choreografie verantwortlich war. Es wurde nach Intervention des damaligen

³ Vgl. Kargl, Dr. Sylvia, *Biographische Stichworte zu Marcel Fenchel-Luipart*, <http://www.theatermuseum.at/fileadmin/content/tm/nachlaesse/L-Luipart.pdf> [Letzter Zugriff am 30.8.2015].

bayerischen Kulturministers Alois Hundhammer nach nur wenigen Vorstellungen abgesetzt, hatte aber in anderen Bundesländern und in Europa Erfolg. Luipart choreografierte wenige andere Ballette, vor allem nach Libretti von Günter Grass.⁴ Nach verschiedenen Engagements als Tänzer und als Ballettmeister in Europa kam er 1962 als Professor an die Hochschule für Musik und Darstellende Kunst Wien. Deren Tanzabteilung leitete er bis zur Auflösung 1979. Bis zu seinem Tod 1989 lebte er in Wien.⁵

Marcel Luiparts Nachlass ist im Theatermuseum Wien einzusehen und bereits geordnet und katalogisiert. Diese Voraussetzung machte eine Untersuchung des Nachlasses im Umfang einer Masterarbeit möglich. Aufbewahrt werden verschiedene Medien, von denen die Briefe, Programmhefte und Kritiken – also die Textquellen – für diese Arbeit herangezogen wurden. Es gibt noch keine Veröffentlichung über diesen Tänzer. Zwar waren Projekte über ihn noch zu seinen Lebzeiten angedacht, doch außer einer Ausstellung⁶ wurde keines umgesetzt. Er wird in einem Buch über das Skandalballett *Abraxas* von 1948 erwähnt.⁷ Auch in Ballettlexika finden sich über ihn Einträge.⁸ Außerdem befindet er sich aufgrund seiner Bekanntschaft mit Günter Grass, Aribert Reimann, Hans-Werner Henze oder Werner Egk unter anderem in deren Biografien.⁹ Eine eigene biografische Aufarbeitung seines Lebens ist allerdings nicht vorhanden. Die nachfolgende Arbeit stellt diesen ersten Ansatz zur Untersuchung der Überreste von Marcel Luiparts (tänzerischem) Leben zur Verfügung und gedenkt damit auch eines in Vergessenheit geratenen Tänzers des 20. Jahrhunderts.

⁴ *Die Gans und die Fünf Köche*, 1954; *Stoffreste*, 1957; *Die Vogelscheuchen*, 1970.

⁵ vgl. Fenchel-Luipart, Marcel, *Lebenslauf*, Theatermuseum Wien Kiste 11 Persönliches 4/7 1-3.

⁶ „Marcel Luipart – Tänzer Choreograf Lehrer Sammler“ in der Galerie der Staatsoper Wien, 1987.

⁷ Vgl. Poeschel, Thomas, *Abraxas, Höllen-Spectaculum. Ein zeitgeschichtliches Libretto des deutschen Nationalmythos von Heinrich Heine bis Werner Egk*, [Teetz?]: Hentrich & Hentrich 2002, Weyer, Anselm, *Günter Grass und die Musik*, Frankfurt am Main: P. Lang 2007, Schläder, Jürgen (Hg.), *Werner Egk. Eine Debatte zwischen Ästhetik und Politik*, München: Utz 2008

⁸ Vgl. u.a. *Knaurs Ballett Lexikon*, München, Zürich: Droemersch Verlagsanstalt Th. Knaur Nachf. 1958, S. 209f, Koegler, Horst/Helmut Günther (Hg.), *Reclams Ballettlexikon*, Stuttgart: Reclam 1984, S.282, Kieser, Klaus/Katja Schneider (Hg.), *Reclams Ballettführer*, Stuttgart: Reclam 2009, S. 574.

⁹ Vgl. u.a. Jürgs, Michael, *Bürger Grass. Eine deutsche Biografie*, Bielefeld: Bertelsmann 2015, Egk, Werner, *Die Zeit wartet nicht*, (Percha, Kempfenhausen): R.S. Schulz (1973), Burde, Wolfgang, *Aribert Reimann. Leben und Werk*, Mainz [etc.]: Schott 2005.

I.2 Die Tänzerbiografie als Archiv:

Das Hauptinteresse dieser Arbeit liegt in Untersuchung eines Teils der Biografie von Marcel Luipart. Anhand dieser werden Aussagen über die darin enthaltenen zeitbedingten und teils ambivalenten Körper- und Tanzkonzepte formuliert, denen er als Tänzer ausgesetzt war. Dabei wird angenommen, dass die Zeitzeugnisse, die Luipart selbst zusammengestellt und aufbewahrt hat, einen besonders intensiven Einblick in sein Verständnis von Tanz – wie es ihm vermittelt wurde und wie er es selbst in seiner tänzerischen Arbeit erfahren hat – ermöglichen.

Marcel Luipart hat in einer für die Tanzgeschichte entscheidenden Zeit mit dem Tanzen begonnen. Damit ist er ein Zeitzeuge der tänzerischen, und damit verbunden auch kulturpolitischen, Veränderungen am Beginn des 20. Jahrhunderts. Er erlebte in den 1920er, 1930er und 1940er Jahren in Europa einen Wendepunkt im politischen, gesellschaftlichen und kulturellen Leben mit. Zu diesem Zeitpunkt als Tänzer zu arbeiten, beinhaltete eine Fülle an verschiedenen Impulsen, welche aufgenommen und genutzt werden konnten. Das bedeutet auch, dass eine Chronologie von Tanztechniken am Beginn des 20. Jahrhunderts nicht mehr existent ist, sondern sich die Konzepte in verschiedenen Kompanien und verschiedenen zeitlichen Phasen überlappten. Luiparts Biografie steht exemplarisch für die Untersuchung dieser sich parallel entwickelnden Körperkonzepte und kann zum Verständnis dieser beitragen.

Sein Körper wurde durch seine Erfahrungen als Tänzer zu einem Archiv, welches Antworten auf tanzkulturelle Phänomene seiner Zeit gibt.¹⁰ Diese Antworten können aus den genannten Quellen herausgefiltert werden. Da Tanz „körperlicher Ausdruck sozialer Zeiterfahrung“¹¹ ist, entspricht der Lebenslauf eines Tänzers einer Landkarte zu seinem Tanzverständnis und davon ausgehend auch zu seinem gesellschaftlichen und soziokulturellen Umfeld. Das bedeutet, dass sich gesellschaftliche Tendenzen im Tanz der Zeit zeigen und der künstlerische Tanz auch Gesellschaftskritik sein kann.¹² Aufgrund dieser Gesellschaftskritik gibt es, laut

¹⁰ Vgl. „The Body is a repository of forms of usage.“, Cramer, Franz A., »Body Archive«, in: *Dance [and] Theory*, hrsg.v. Gabriele Brandstetter/Gabriele Klein, Bielefeld: transcript 2013, S. 219.

¹¹ Klein, Gabriele, »Tanz in der Wissensgesellschaft«, in: *Wissen in Bewegung. Perspektiven der künstlerischen und wissenschaftlichen Forschung im Tanz*, hrsg.v. Sabine Gehm, Bielefeld: transcript 2007, S. 27.

¹²Vgl. ebd., S. 28.

Gabriele Klein, die unterschiedlichen Körperkonzepte überhaupt erst.¹³ Das ist im Fall dieser Arbeit ein wichtiger Gedanke, weil gerade in den 1920er und 1930er Jahren ein politischer und gesellschaftlicher Umbruch stattfand. Wenn der Tanz Bezug nimmt auf gesellschaftliche Problembereiche und Tendenzen, dann zeigen sich in Luiparts Biografie nicht nur Umbrüche im Bühnentanz der Zeit, sondern auch in der Gesellschaft. Damit kann die Ambivalenz im Titel der Arbeit teilweise auch auf die zeitgeschichtlichen Entwicklungen bezogen werden.

Allerdings ist zu beachten, dass im Falle der vorliegenden Untersuchung nicht die politische Ambivalenz des Tänzers Luipart im Mittelpunkt stehen wird, sondern der Schwerpunkt auf der tanzkonzeptuellen Seite bleibt.

Bereits in den 1930er Jahren, interessanterweise also in Marcel Luiparts Jugend, postulierte Marcel Mauss das Konzept eines *Archivs der Körpertechniken*. Er ging davon aus, dass die „Körpererfahrung mit dem psychologischen und soziologischen Kontext“¹⁴ vermischt sei. Demnach birgt sie nicht nur spezifisches Bewegungswissen, sondern auch ein gesellschaftliches Wissen, denn „jede Gesellschaft hat ihre eigenen Gewohnheiten.“¹⁵ Mauss meint einen tief im jeweiligen Bewusstsein verankerten Habitus, welcher die Menschen in ihrer Lebenswelt in bestimmter Weise leitet.

„Diese >Gewohnheiten< variieren nicht nur mit den Individuen und ihren Nachahmungen, sie variieren vor allem mit den Gesellschaften, den Erziehungsweisen, den Schicklichkeiten und den Moden, dem Prestige. Man hat darin Techniken und das Werk der individuellen und kollektiven praktischen Vernunft zu sehen, da, wo man gemeinhin nur die Seele und ihre Fähigkeiten der Wiederholung sieht.“¹⁶

Bewegung trägt nach Mauss also eine eindeutige soziokulturelle Prägung in sich. Im Umkehrschluss bedeutet dieser physisch-psychisch-soziale Ursprung der Bewegung¹⁷, dass daraus nicht nur ein bestimmtes Handeln entsteht, sondern es über diese Handlung, oder Bewegung, dann auch möglich sein muss, diesen Ursprung zu finden und zu benennen. Dieser Gedanke leitet die nachfolgende

¹³ Vgl. ebd.

¹⁴ Baxmann, Inge, »Der Körper als Archiv. Vom schwierigen Verhältnis zwischen Bewegung und Geschichte«, hrsg.v. Gehm, S. 218.

¹⁵ Mauss, Marcel, »Die Techniken des Körpers«, in: *Kultursoziologie. Klassische Texte - aktuelle Debatten ; ein Reader*, hrsg.v. Frank Adloff, Frankfurt am Main [u.a.]: Campus 2014, S. 153–173, S. 155.

¹⁶ Ebd., S. 156f.

¹⁷ Vgl. ebd., S. 170.

Untersuchung von Marcel Luiparts Biografie ein. Statt von einer alltäglichen, wird hierbei allerdings von tänzerischer Bewegung ausgegangen. Durch die Beobachtung dieser ergeben sich Aussagen zum jeweils zugrunde liegenden Tanzkonzept und daran anschließend in größerem Maßstab zur gesellschaftlichen und kulturpolitischen Situation.

Problematisch am Konzept des Körperarchivs ist, dass es ein *anderes Wissen*¹⁸ ist. Dieses Wissen, von Michel Polanyi als *tacit knowledge* bezeichnet, wird oral oder, wie in diesem Fall, gestisch überliefert und zeigt sich im nonverbalen Ausdruck, welcher aber in der westlichen Wissenschaftskultur kaum eine Rolle spielt.¹⁹

Sabine Huschka und Hartmut Böhme erklären das Zustandekommen dieses besonderen Wissens in Bezug auf tänzerische Bewegung wie folgt:

„Tanzwissen tritt stets in einem Kreis von Tanzkünstlern, Choreografen, Ballettmeistern, Rezensenten, Zuschauern und Gelehrten, wie etwa Librettisten und Philosophen u.a. auf, die es durch Übungen, verbale Anweisungen, Fingerzeige, ästhetische Ideale, Denkfiguren, Verbote und Regelzusammenhänge hervorbringen und zirkulieren lassen. Die Performativität des Wissens im Tanz ist als aktualisierende Arbeit am Körper einem vielschichtigen Regel- und Erfahrungswissen unterworfen, das empfindliche Vermittlungswege zwischen Rechtspersonen, Körpern, Lehrsätzen, ästhetischen Leitbildern und Regeln nimmt. In diesem Sinne changiert das Wissen stets zwischen impliziten und expliziten Akten.“²⁰

Bezogen auf Mauss' These von den Techniken des Körpers zeigt sich an der obigen Aussage die Schwierigkeit dieser Untersuchung: Das Körperwissen lässt sich nicht einfach benennen, indem die Quellen mit einem bestimmten Filter beleuchtet werden. Es gibt viele Einzelaspekte, die alle Teile von Wissen über das jeweilige Körperkonzept in sich tragen. Also ist es notwendig einen genauen Blick auf diese Einzelelemente zu werfen und jedes auf seine ureigene Antwort zu durchsuchen. Neben der Tatsache, dass das Wissen um ein bestimmtes Bewegungs-, beziehungsweise Tanzkonzept zwischen einzelnen Aspekten von tänzerischem Ausdruck changiert und zirkuliert, gibt es eine zweite Problematik für die Tanzwissenschaft: Der Tanz ist ein flüchtiges Medium. Da das Tanzwissen eigentlich

¹⁸ Vgl. Heeg, Günther, »Abgebrochene Gesten, ausgesetzte Bewegung, gescheiterte Mimikry, TanzErfahrung zwischen Sprache und Bild«, in: *Wissenskultur Tanz. Historische und zeitgenössische Vermittlungsakte zwischen Praktiken und Diskursen*, hrsg.v. Sabine u. Huschka, Bielefeld: transcript 2009, S. 25.

¹⁹ Vgl. Baxmann, S. 218.

²⁰ Huschka, Sabine/Hartmut Böhme, »Prolog«, hrsg. v. Huschka, S 12.

nur im Moment des Tanzens selbst erfahrbar ist, muss die Tanzwissenschaft auf andere Medien zurückgreifen um Bruchstücke dieses Wissens sammeln zu können. Es ist nötig, über passende Methoden die expliziten Wissensakte zu finden und zu untersuchen, um damit die impliziten Akte der Körperkonzepte zu rekonstruieren und erklären zu können.

Luiparts Nachlass stellt in diesem Sinne die expliziten Wissensakte, die Quellen, zur Verfügung. Dann werden die implizierten Körperkonzepte herausgearbeitet.

I.3 Mikrogeschichte als tanzwissenschaftliche Methode:

Um die Wissensakte nach Antworten durchsuchen zu können, bedarf es einer genauen, quellenbasierten Analysemethode. Da es sich bei den expliziten Wissensakten in diesem Fall um biografisches Material handelt, greift die Arbeit auf eine geschichtswissenschaftliche Methode zur Untersuchung zurück.

Quellen bilden in jeder geschichtswissenschaftlichen Untersuchung die Grundlage des Erkenntnisgewinns. Sie sind deshalb so wichtig, weil sich die Geschichtswissenschaft wie die Tanzwissenschaft auch mit flüchtigen Gegenständen beschäftigt. Notwendig hierfür sind Überreste dieser Gegenstände, um sie dadurch in der Jetztzeit nachvollziehbar zu machen. Das ermöglicht ein plastisches Bild der untersuchten Zeit, beziehungsweise im vorliegenden Fall der untersuchten Konzepte.

Dabei steht vor der eigentlichen Analyse die Quellenkritik als Bewusstmachung der vorhandenen Wissensakte und ihrer Herkunft. Alles, was Marcel Luipart selbst gesammelt hat, ist bereits von ihm ausgewählt worden – er hat also schon vor seinem Tod entschieden, welche Überreste seines Lebens er für die Nachwelt aufheben möchte. Diese Entscheidungen können unterschiedliche Gründe haben und sie bestimmen auch die weitere Forschung in seinem Nachlass. Untersucht werden kann nur das, was von ihm aufgehoben wurde. Das bedeutet auch, bei der Beschäftigung mit dem Material ein Bewusstsein dafür zu entwickeln, dass der Nachlass durch die Auswahl bereits „zensiert“ worden ist. Es kann nur versucht werden, so viele Erkenntnisse wie möglich zu sammeln und einzuordnen und gleichzeitig die Auslassungen darin bewusst als Lücken wahrzunehmen.

Grundsätzlich sind alle aufbewahrten Unterlagen gleich wichtig. Doch „Quellenkritik bedeutet, die Quelle nach sachlichen Gesichtspunkten zu beschreiben und zu beurteilen mit dem Ziel ihren Aussagewert zu erkennen“²¹, so beschreibt Barbara Wolbring die Essenz der quellenanalytischen Arbeit. Mit Aussagewert ist die Entscheidung gemeint, inwieweit der erhaltene Überrest einen expliziten Wissensakt darstellt, der zum Erkenntnisgewinn im Rahmen der gestellten wissenschaftlichen Fragestellung beitragen kann. Nach dieser Prüfung können die Quellen im Hinblick auf ihren Aussagewert für das Körper- und Tanzverständnis Luiparts untersucht werden.

Im Folgenden wurden die verschiedenen Textquellen zu Gruppen zusammengefasst, welche für die jeweilige Station von Luiparts tänzerischer Laufbahn am aussagekräftigsten sind.

Die Tanzgeschichte sucht meist nach übergeordneten Körper- und Tanzphänomenen. Die von diesen Phänomenen beeinflussten Tänzer sind oftmals nur illustrierend Teil einer so gestalteten tänzerischen Chronik. Ähnliches lässt sich für die Geschichtswissenschaft bemerken, wo die Untersuchung erweiterter historischer Strukturen die Schicksale einzelner Menschen im jeweiligen Zeitverlauf scheinbar überlagert. Otto Ulbricht beschreibt die Problematik jener Sozialgeschichte wie folgt:

„Die Geschichte selbst wurde so zu einem großen Marionettentheater, in dem die einzelnen Individuen als hilflose Figuren an den Fäden der anonymen Strukturen und Prozesse hingen. Nur noch als Teil von großen sozialen Gruppen gesehen, verloren sie auch ihre Identität.“²²

Durch die Untersuchung von sozialen Prozessen und die Einbettung in wirtschaftswissenschaftliche Konzepte verlor der Mensch demnach seine individuelle Rolle in der historischen Forschung. Um diesem Verlust entgegenzuwirken, etablierte sich eine neue Art von Geschichtsschreibung, die sich in dem historischen Individuum wieder annäherte. Manche Wissenschaftler kritisierten die Tatsache, dass die übergeordneten historischen Strukturen zwar definiert wurden, aber

²¹ Wolbring, Barbara, *Neuere Geschichte studieren*, Konstanz: UVK 2006, S. 126.

²² Ulbricht, Otto, *Mikrogeschichte. Menschen und Konflikte in der frühen Neuzeit*, Frankfurt am Main, New York: Campus Verlag 2009, S. 10.

„ohne freilich en détail die wichtigen Umschläge, die strategischen Entscheidungsphasen und die Hinnahme oder Ablehnung von Modernisierung erklären zu können, so daß [sic] sich eben durch diese strukturgeschichtlichen Forschungen ein erheblicher Problemstau ergeben hatte.“²³

Dieser Vorwurf der Ungenauigkeit in der Sozialgeschichte kulminierte dann in politischen und wirtschaftlichen Ein- und Umbrüchen in den 1970er Jahren und ergab eine Trendwende, in der die historische Anthropologie, die Alltags- und die Mikrogeschichte Platz fanden.²⁴ Winfried Schulze macht diese Tendenz an schneller werdenden Entwicklungen in der Methodik der Geschichtswissenschaft fest, welche er als Phänomen der gesamten Gesellschaft erkennt. Gerade in der Nachkriegszeit habe sich die Betrachtung von Kultur und Gesellschaft immer stärker gewandelt und sei in der Hinwendung zur Erfahrungsgeschichte, also zur historischen Anthropologie, bzw. Alltags- und Mikrohistorie, zu erkennen.²⁵

Die Kulturanthropologie sowie die Ethnologie mit ihrer besonderen Methode der Feldforschung „an einem bestimmten Ort, in Dörfern, manchmal auch schwerpunktmäßig mit einer ganz bestimmten Person“²⁶, lieferte einen zentralen Anknüpfungspunkt für Arbeitsweise der historischen Anthropologie. Im Mittelpunkt der Ethnologie steht der Blick auf eine bestimmte Lebenswelt und der Versuch deren „Akteure“²⁷ zu verstehen. Diese Akteure eignen sich nach Alf Lüdtker „die Verhältnisse an, das heißt, sie gehen auf ihre Weise mit den Anreizen und Zumutungen um, in denen sie sich finden.“²⁸ Hier zeigt sich eine auffällige Deckungsgleichheit mit dem von Mauss postulierten *Körper als Archiv*-Konzept, welches davon ausgeht, dass der Körper Gewohnheiten speichern und aufbewahren kann. In beiden Fälle geht es um Umstände, denen sich die darin Lebenden anpassen und aus deren Archivalien sich im Umkehrschluss eben diese herauslesen lassen.

²³ Schulze, Winfried (Hg.), *Sozialgeschichte, Alltagsgeschichte, Mikro-Historie. Eine Diskussion*, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1994, S. 10.

²⁴ Während sich bereits in der Schule der Annales Anzeichen einer Mikrogeschichte finden lassen, gilt der Carlo Ginzburgs *Il formaggio e i vermi. Il cosmo die un mugnaio del'500*. Darin beschreibt der Italiener die Lebenswelt einer Müllers, vgl. Jordan, Stefan, *Theorien und Methoden der Geschichtswissenschaft*, Paderborn, [Stuttgart]: Schöningh; UTB 2009, S. 156.

²⁵ Vgl. ebd., S. 11f.

²⁶ Ebd., S. 11f.

²⁷ Ebd., S. 12.

²⁸ Lüdtker, Alf, »3.1.6 Alltagsgeschichte, Mikro-Historie, historische Anthropologie«, in: *Geschichte. Ein Grundkurs*, hrsg.v. Goertz, Hans-Jürgen, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag 2007, S. 630f.

Welche Gegebenheiten im jeweiligen Lebensraum vorhanden waren, analysiert die Mikrogeschichte über die Menschen und ihre Verhaltensmuster. Das lässt sich auf die Forschungsfrage dieser Arbeit umlegen: Wie sich Luipart als Tänzer verhält, also wie er sich bewegt, gleichfalls aber auch wie er über tänzerische Bewegung denkt, lässt Schlüsse über die tanzkonzeptuellen Gegebenheiten zu, denen er als Tänzer ausgesetzt war. Auch die Mikrohistorie kann Verhaltensweisen nur über noch vorhandene Überreste sichtbarmachen, wie das im Folgenden durch Luiparts Nachlass ebenfalls getan wird.

Quellenkunde ermöglicht dem Mikrohistoriker innerhalb eines kleinen Themenkomplexes „traditionellerweise getrennte [...] Gebiete des Lebens (Wirtschaftliches, Religiöses, Soziales) in Beziehung“²⁹ zueinander zu setzen. Die genaue Quellenanalyse hat dabei zwei entscheidende Vorteile: Es wird eine größere Realitätsnähe zum Forschungsgegenstand generiert und damit steigt die Glaubwürdigkeit der Ergebnisse.³⁰ Gerade letzteres wichtiges Element für fundiertes Forschen wichtig.

Zu beachten ist hierbei, dass das so entstandene Bild der Lebenswelt eines einzelnen Menschen „dabei nicht als Wirklichkeit verstanden, sondern als Konstruktion“ gedeutet wird.³¹ Die menschliche Lebenswelt als Konstruktion bedeutet, dass verschiedene Personen die Wirklichkeit, in der sie leben oder lebten, verschieden wahrnehmen und verschieden mit ihr umgehen. So steht das Konzept von Tanz, das in Marcel Luiparts Biografie sichtbar wird, ganz spezifisch für seine eigene Wahrnehmung davon. Kein Tänzer hat Bewegung genauso erlebt und umgesetzt wie er, deshalb befindet sich in seinem körperlichen Archiv zuerst einmal ganz spezifisch seine individuelle Erfahrung. Erst in zweiter Linie kann seine Erfahrung auch exemplarisch für eine gesamte Generation von Tänzern zwischen 1912 und 1945 stehen.

Der konkrete Blick auf eine individuelle Biografie ist durch diese zweite Ebene auch eine Möglichkeit zur Kontrolle der kritisierten großen Strukturanalysen der (Sozial-) Geschichtswissenschaft.

²⁹ Ebd., S. 14.

³⁰ Vgl., Ulbricht, *Mikrogeschichte*, S. 339.

³¹ Jordan, *Theorien und Methoden der Geschichtswissenschaft*, S. 159.

„Insgesamt kann man aber sagen, dass Mikrogeschichte auch für eine andere, vorsichtiger Art, zu historischen Erkenntnissen zu kommen, steht; eine Art, die nicht die Bodenhaftung – die Quellenbindung – verliert, die das theoretische Instrumentarium behutsam einsetzt und so weniger in Gefahr steht, den Kopfgeburten glatter Logik zum Opfer zu fallen.“³²

Damit ermöglicht die Mikrogeschichte Individualgeschichte und Geschichte in einem größeren Maßstab – oder bezogen auf die Forschungsfrage dieser Arbeit: Der mikrogeschichtliche Blick verbindet die Untersuchung von Marcel Luiparts individueller tanzkonzeptueller Erfahrung mit der Prüfung der Tanzgeschichte des 20. Jahrhunderts. Beide Ebenen überlagern sich und sind nicht voneinander zu trennen. Gabriele Brandstetter und Gabriele Klein meinten dazu passenderweise, dass „eine der zentralen Herausforderungen tanzwissenschaftlicher Verfahren darin besteht, Mikro- und Makroebenen miteinander in Beziehung zu setzen [...]“.³³

Eine Frage am Rande wird deshalb am Ende der Arbeit auch sein, in wieweit die Methodik der Mikrogeschichte eine Ergänzung der klassischen Tanzgeschichtsschreibung darstellt, da sie es ermöglicht verschiedene Facetten zu zeigen und „Geschichte als Gleichzeitigkeit vielschichtiger, uneinheitlicher und mehrdeutiger Transformationen [begreift]“³⁴. Otto Ulbricht nennt es eine Betonung der Komplexität und Uneinheitlichkeit der Vergangenheit.³⁵ Diese *vielschichtigen Transformationen* und die *Uneinheitlichkeit* sind für den Tanz des 20. Jahrhunderts entscheidende Elemente.

I.4 Aufbau der Masterarbeit:

Nachdem im obigen ersten Teil die Forschungsfrage sowie Methodik erläutert wurden, geht es im zweiten und größten Teil der Arbeit um die Quellen an sich. Sie bilden die Basis der Forschung. Der Einfachheit halber ist ein chronologischer Ablauf der Stationen Luiparts gewählt worden. Um einen guten Vergleich der Quellen gewährleisten zu können, ist die Struktur innerhalb der einzelnen Kapitel einheitlich.

³² Ulbricht, *Mikrogeschichte*, S. 16.

³³ Brandstetter, Gabriele/Gabriele Klein, »Bewegung in Übertragung. Methodische Überlegungen am Beispiel von Le Sacre du Printemps (Das Frühlingsopfer)«, in: *Methoden der Tanzwissenschaft. Modellanalysen zu Pina Bauschs "Le Sacre du Printemps"*, hrsg.v. Gabriele Brandstetter, Bielefeld: transcript 2015, S.11–30.

³⁴ Lüdtkke, S. 646.

³⁵ Vgl. Ulbricht, *Mikrogeschichte*, S. 339.

So wird Luiparts Tanzkarriere bis 1945 abgearbeitet, aufgegliedert und untersucht. Die Untersuchung konzentriert sich dabei vor allem auf die schriftlich überlieferten Überresten, bestehend aus Briefen, Zeitungsartikeln und Programmheften.

In einem kurz gehaltenen dritten Teil wird die Situation des Tanzes in Europa zur jeweiligen Engagement-Zeit Luiparts beleuchtet und dann mit den Erkenntnissen aus dem zweiten Teil zusammengeführt. Vor allem auf die Situation in Deutschland wird dabei besonders genau eingegangen. Neben einer Beschreibung der Tanzsituation an sich, wird auch die gesellschaftliche und teilweise politische Stellung des Tanzes im jeweiligen Land gestreift. Diese Kontextualisierung dient damit als doppelte Probe. Die Erkenntnisse des zweiten Teils werden durch die allgemeine Tanzgeschichte geprüft, gleichfalls dienen sie auch selbst als Prüfstein für allgemeinere Aussagen zur Tanzgeschichte. Desweiteren kann am Ende auch die Frage beantwortet werden, inwieweit die Mikrogeschichte sich als Methode für die historische Tanzwissenschaft eignet oder wo Probleme auftauchen können.

II. Teil: Stationen von Marcel Luiparts Tanzkarriere:

Im nun folgenden Hauptteil der Arbeit werden ausgewählte Quellen aus dem Nachlass Marcel Luiparts beschrieben und analysiert.³⁶

Auf eine kurze biografische Einleitung zur jeweiligen Station folgen Beschreibung des *Quellenumfangs*, sowie *Quellenkritik*. Daran schließt sich die eigentliche *Quellenanalyse* an, welche sich an der jeweiligen Station von Luiparts Engagement orientiert. Die Kapitel werden nach dem Titel der Arbeit *Stationen* genannt und sowohl chronologisch bezeichnet, als auch mit einem Oberbegriff versehen, der bereits am Anfang die Auswirkung der jeweiligen Station auf Marcel Luiparts tänzerische Entwicklung andeutet.

Zu beachten ist, dass nicht jede einzelne Quelle en détail beschrieben und analysiert wird, sondern die für Luipart und die Forschungsfrage zentralen Stellen herausgearbeitet werden, um den Umfang der Arbeit nicht zu sprengen. Am Ende jedes Kapitels werden die jeweiligen *Erkenntnisse* überblicksartig zusammengefasst.

II.1 Station 1: Beginn – Kindheit und Jugend:

Marcel Luiparts Tanzausbildung lässt sich in drei größere Phasen unterteilen: zum einen die ersten tänzerischen Selbstversuche, dann den improvisierten Unterricht in seiner Geburtsstadt Mühlhausen im Elsass³⁷, bzw. in Karlsruhe³⁸, zum anderen die eigentliche Ausbildung in der Staatlichen Ballettschule in Karlsruhe bei Olga Mertens-Leger von 1926 an. An die letzte Phase seiner eigentlichen Ausbildung schließt sich ein Ballettabend an, den er selbst organisiert hat, sowie der Ballett-Wettbewerb in Wien 1934. Diese beiden Auftritte kann man als Abschluss seiner Ausbildung bezeichnen.

Zentral ist der Ballett-Wettbewerb in Wien vom 28. Mai bis 5. Juni 1934. Marcel Luipart nahm daran mit den in Karlsruhe bei seinem Solo-Abend bereits erprobten Tänzen teil. Er erhielt den ersten Preis der Herren, insgesamt belegte er den siebten Platz. In Wien begegnete Luipart auch erstmals der österreichischen Tänzerin Grete

³⁶ Die Zitation der Quellen wurde so genau wie möglich durchgeführt. Fehlende Informationen wurden gekennzeichnet.

³⁷ Wird in den Quellen noch als *Elsaß* geschrieben, hier wird aber die neue deutsche Rechtschreibung verwendet.

³⁸ Laut Sylvia Kargl findet die Übersiedlung nach Karlsruhe 1920 statt. Indizien finden sich dafür auch im eigenen Lebenslauf von Luipart, da er für seine Volksschulzeit von 1918 bis 1922 Baden-Baden sowie Karlsruhe als Ort angibt.

Wiesenthal, welche damals eine bereits bekannte Tänzerin war. Sie überreichte ihm den Preis.

Aufenthalte bei anderen wichtigen Lehrern schlossen sich daran an. Dazu nennt Luipart im Lebenslauf Eugenia Eduardowa und Viktor Gsovsky in Berlin und Nicola Legat in London, dieselben Namen führt auch das Reclam Ballettlexikon von 1984 auf.³⁹ In dem von Sylvia Kargl verfassten kommen nur Eduardowa und Gsovsky als Lehrer vor.

<p><i>Quellenumfang und -kritik:</i></p>
--

Die der Quellen zu Marcel Luiparts Kindheit und Jugend und seiner Ausbildung ist vielfältig. Von seiner Familie gibt es mehrere Fotografien, wobei unklar ist, um wen es sich dabei im Detail handelt. Ansonsten ist wenig bis gar kein Material über seine Familie vorhanden.

Sein erster Lehrer Waclaw Karnecky⁴⁰ hinterließ im Nachlass eine Autogrammkarte von 1936 mit Brief auf der Rückseite, sowie einen Theaterzettel mit Widmung von einem Gastspiel mit *Serge Lifar and his Russian Ballets* aus dem Jahr 1933. Dieser Theaterzettel bestätigt, dass Karnecky Teil der *Ballets Russes* war, wenngleich vier Jahre nach Diaghilevs Tod.

Der Unterricht in Karlsruhe ist besser dokumentiert. Zwei Tanzhefte machen seinen Unterricht nachvollziehbar, außerdem Postkarten seiner Lehrer und ein Zeitungsartikel über seinen ersten Tanzabend in Düsseldorf. Dabei ist allerdings das Tanzheft zu den sogenannten „Gindlerstunden“ nicht datiert und kann damit nicht zweifelsfrei seiner Ausbildungszeit zugeordnet werden. Unabhängig vom Datum ist das Heft aber Teil der Ausbildung Luiparts und deshalb befindet es sich in diesem Kapitelteil.

Die wichtigsten Quellen sind trotz quellenkritischer Schwierigkeiten zwei Entwürfe, einerseits für einen Vortrag, andererseits für ein Buch. Diese bieten einen, teilweise

³⁹ Vgl. Koegler/Günther, *Reclams Ballettlexikon*, S. 282.

⁴⁰ Die Schreibweise von *Waclaw Karnecky* variiert im Nachlass. In der Arbeit wird er so geschrieben, wie er selbst auf einem erhaltenen Autogramm an Marcel Luipart unterschrieben hat (vgl. Karnecky, Waclaw, *Autogrammkarte*, 8.11.1936, Theatermuseum Wien Kiste 1 Korrespondenz A-L AM 48.198 Lu). Im Lebenslauf Luiparts sowie in den Entwürfen für Vortrag und Buch wird er jedoch als *Vazslav Karnetzky* bezeichnet. Da der Tänzer nicht in Lexika zu finden ist, wird hier die von ihm selbst bevorzugte Schreibweise vorgezogen.

subjektiven, Blick auf Luiparts Kindheit, Jugend und Ausbildung, sowie erste Engagements. Das eröffnet die Möglichkeit, einen persönlicheren Einblick in sein Leben zu erhalten.

Dabei ist aber besondere Vorsicht bei der Untersuchung geboten, da diese Entwurfstexte erst in den 1980er Jahren entstanden sind. Somit zeigen sich darin die Schwierigkeiten bei der Nutzung von Erinnerungen als Quellenmaterial. Charlotte Bischoff hat diese Problematik beschrieben, indem sie von drei Ebenen sprach: Zwischen der *Gegenwart* des Sich-Erinnernden und der *Erinnerung* selbst liegt ein zeitlicher Abstand mit *Erfahrungen*, welcher dafür sorgt, dass die Zeitzeugen die vergangenen Ereignisse in der Gegenwart anders bewerten.⁴¹ In dieser Arbeit spielen tänzerische Erfahrungen eine zentrale Rolle und diese werden durch Luiparts spätes Erinnern verändert von ihm bewertet. Deshalb ist es wichtig, Bischoffs Hinweis speziell bei diesen beiden Quellen im Kopf zu behalten.

Der eine Entwurf⁴² entstand im Vorfeld eines Vortrags vor den Hamburger Ballettfreunden, in dem genau jener Teil von Marcel Luiparts Karriere beleuchtet wurde, der hier im Mittelpunkt der Untersuchung steht. Diese kurze Beschreibung seines Werdegangs ist nicht nur durch die Subjektivität von Luiparts Erinnerung bereits zensiert, sondern auch aufgrund der Tatsache, dass der Text von einer anderen Person⁴³ nach Luiparts Erinnerungen verfasst worden ist. Diese Person schränkt die Quelle selbst ein, indem sie anfügt:

„Ich sollte die Namen so schreiben, wie ich sie gehört habe – na ja, und da muß [sic] ich zu meiner Schande gestehen, daß [sic] ich viele Namen gehört aber nicht geschrieben habe.“⁴⁴

Tatsächlich sind die Namen von Tänzern, Lehrern oder Kompanien mit Kugelschreiber berichtet worden. Zwei Problematiken finden sich also hier wieder: Die Erinnerung an sich als Quelle, sowie Veränderung durch den/die Schreibende/n. Lücken sind nicht nur durch Auslassungen durch den Erzählenden selbst, sondern auch durch Unkenntnis der oder des Schreibenden vorhanden.

⁴¹ Vgl. Bischoff, Charlotte, *Der Jüdische Kulturbund. Über die Problematik von Zeitzeugenaussagen als Quellen*, Aula am Campus 2014

⁴² Vgl. o.N., *Konzept für den Vortrag am 21.5.*, Hamburg 1985, Theatermuseum Wien Kiste 11 Persönliches 4/7 20-26.

⁴³ Unterschrieben ist der Entwurf mit *Helga*.

⁴⁴ o.N., *Konzept für den Vortrag am 21.5.*, Hamburg 1985, Theatermuseum Wien Kiste 11 Persönliches 4/7 20-26.

Ähnliche Probleme gibt es auch bei der zweiten angesprochenen Quelle: Luiparts ehemalige Tanzpartnerin Marianne Wick entwickelte ein Buchprojekt⁴⁵ über Marcel Luiparts Leben, welches aber nie realisiert wurde. Geplant war die Veröffentlichung von *Rausch und Chaos – Das seltsame Tänzerleben des Marcel Fenchel-Luipart* zu seinem 75. Geburtstag 1987. Das Buch sollte als Roman in Briefform über Marcel Luiparts Leben erzählen. Interessanterweise korrespondiert der Arbeitstitel des Buches mit dem Titel dieser Arbeit. Wick nannte das Tänzerleben Luiparts *seltsam*, während hier etwas differenzierter von einer *zeitbedingten Ambivalenz* gesprochen wird. Beide Begriffe spielen auf eine Uneinheitlichkeit in der Karriere von Marcel Luipart an, welche den Anstoß zur Betrachtung seines Lebens gibt.

Gerade bei Wicks Text ist mehr noch als beim Hamburger Vortragsentwurf zu beachten, dass nicht nur Luipart sein Leben im Nachhinein beschreibt, sondern gleichzeitig eine Autorin diese Erzählungen bearbeitet hat. Hier entsteht eine besondere Art von doppelter Subjektivität, die auch eine doppelte Quellenkritik nötig macht. So muss nicht nur beachtet werden, wie Marcel Luipart selbst seine Erinnerungen zensiert oder ergänzt, sondern auch wie Marianne Wick ihrerseits Dinge weglässt oder hinzufügt, um die Geschichte „rund“ zu machen. Dadurch prallen Fiktion und Wirklichkeit aufeinander. Trotzdem ermöglicht Wicks Text einen Einblick in Marcel Luiparts Kindheit und Jugend und den Beginn seiner Tanzausbildung. Das hat einen entscheidenden Wert für diese Masterarbeit. Ohne diese Darstellung wäre es unmöglich, mehr über den Beginn seiner Tanzleidenschaft zu erfahren oder die Rolle seines Umfeldes dabei.

Für Verwirrung bei der chronologischen Rekonstruktion sorgen ebenfalls verschiedene Lebensläufe mit unterschiedlichen Zeitangaben im Nachlass. Der Lebenslauf, welcher von Marcel Luipart selbst erstellt wurde⁴⁶, unterscheidet sich gerade in seiner Ausbildungszeit zeitlich teilweise deutlich von der von Silvia Kargl 1993 im Zuge ihrer Aufarbeitung des Nachlasses aufgestellten Zeitlinie⁴⁷. Dabei ist es schwer, im Nachhinein die wirklich korrekten Daten zu eruieren. Im Folgenden

⁴⁵ Vgl. Wick, Marianne, *Rausch und Chaos. Das seltsame Tänzerleben des Marcel Fenchel-Luipart*, o.O. o.J., Theatermuseum Wien Kiste 2 Korrespondenz M-Z AM 48.343 Lu/4.

⁴⁶ Fenchel-Luipart, Marcel, *Lebenslauf*, Theatermuseum Wien Kiste 11 Persönliches 4/7 1-3.

⁴⁷ Vgl. Kargl, Dr. Sylvia, *Biographische Stichworte zu Marcel Fenchel-Luipart*, <http://www.theatermuseum.at/fileadmin/content/tm/nachlaesse/L-Luipart.pdf> [Letzter Zugriff am 30.8.2015].

wird von Luiparts eigenem Lebenslauf ausgegangen, wobei jedoch auch die Abweichungen von Kargl Erwähnung finden werden. Grundsätzlich bleibt jedoch zu sagen, dass es in Bezug auf die Forschungsfrage nicht so wichtig ist, welcher Lebenslauf „stimmt“. Die Quellen bleiben trotzdem gleich.

Die erwähnten Ausbildungen bei verschiedenen Lehrern in Europa, neben Karnecky und Olga Mertens-Leger, lassen sich über den Nachlass nicht bestätigen, allerdings auch nicht widerlegen. Sie sind deshalb trotzdem erwähnt worden, können aber nicht in die Analyse einfließen, da es im Nachlass keine Belege dafür gibt.

Der Wettbewerb ist mit verschiedenen Dokumenten belegt. Zum einen ist das Glückwunschsreiben des damaligen Vizebürgermeisters von Wien für den Preisträger Luipart zu finden. Zum anderen gibt es zwei Glückwunschkarten von einem unbekanntem Freund. Die eine ist auf vier Monate vor dem Wettbewerb datiert. Sie ist von Silvia Kargl im Ordner zum Tanzwettbewerb untergebracht worden, wahrscheinlich weil sie vom gleichen Absender stammt. Ob sie allerdings tatsächlich zu diesem Anlass gedacht war, lässt sich nicht bestätigen. Des Weiteren gibt es einen kurzen Zeitungsartikel über die Abschlussvorstellung mit den Preisträgern, ergänzt durch einen Programmzettel dazu. Eine Fotografie zeigt Marcel Luipart als Harlekin.⁴⁸ Grete Wiesenthals Bekanntschaft mit Marcel Luipart bestätigt ein Autogramm aus späteren Jahren.⁴⁹ In einem Brief von Marianne Wick im Vorfeld des Buchprojektes kommt der Wettbewerb ebenfalls vor, sowie auch im bereits beschriebenen Vortragsentwurf für Hamburg. Interessanteste Quelle ist jedoch ein längerer Zeitschriftenartikel, der über den Wettbewerb und die Leistungen der einzelnen Tänzer berichtet. Dieser bietet die Möglichkeit ohne Färbung durch die Erinnerung Luiparts einen Eindruck von seiner damaligen tänzerischen Qualität zu bekommen.

Kurz muss zu Beginn auch auf die Benennung Marcel Luiparts eingegangen werden. Er hat im Laufe seines Lebens verschiedene Namensvariationen verwendet. Geboren ist er als Marcel Fenchel und diesen Namen verwendet er auch im

⁴⁸ In einer anderen Abteilung des Archivs des Theatrumuseum Wien ist auch ein Stoffrest des Kostüms aufbewahrt.

⁴⁹ „‘Tod und Mädchen‘ Dem ewig jungen Tänzer, dem ich einstmals im großen Tanzkongress den Ersten Preis überreichen durfte in froher Erinnerung daran Grete Wiesenthal“, Wiesenthal, Grete, *Autogramm mit Widmung*, Wien 1961, Theatrumuseum Wien, Kiste 11 Persönliches 4/5/24.

gesamten ersten Verlauf seiner Karriere, genauer gesagt bis zum Ende des Zweiten Weltkriegs. Auch hier gibt es verschiedene Varianten, wie *Marcel Fenschel*, *Marzell Fenschel* oder *Marcel Fenchell*.

Unklar ist, warum er sich nach dem Ende des Krieges in *Marcel Luipart* umbenannte. *Luipart* ist wahrscheinlich der Mädchenname seiner Stiefmutter⁵⁰. Eine Möglichkeit wäre, dass er sich nach dem Krieg im besetzten Deutschland mit einem französisch klingenden Nachnamen bessere Karrierechancen erhoffte. In den Quellen gibt es allerdings nach 1945 ebenfalls ganz unterschiedliche Varianten. Nicht nur *Marcel Luipart*, sondern auch *Marcel Fenschel-Luipart* oder *Marcel F. Luipart* lassen sich Zeitungsartikeln und Briefen entnehmen. In den Lexika wird er als *Marcel Luipart* betitelt, teilweise wird sein Geburtsname erwähnt.⁵¹

In dieser Arbeit – obwohl sie sich mit den Anfangsjahren seiner Karriere beschäftigt – wird der Name *Marcel Luipart* verwendet. Das ist sinnvoll aufgrund der Tatsache, dass er in der wenigen Literatur über ihn auch so bezeichnet wird. Zitate mit seinem Namen werden aber korrekt, also mit der dort jeweils benutzten Schreibweise, zitiert.

<p><i>Quellenanalyse:</i></p>

II.1.1 Kindheit:

In Marianne Wicks Buch beschreibt sie sehr drastisch Luiparts Kindheit in Mühlhausen⁵² im Elsass, „eine[r] nicht sehr große[n] Stadt voll Bürgerlichkeit und geregelterm Leben.“⁵³

Seine Familie scheint aus den Eltern und einer Schwester bestanden zu haben. Einige Familienbilder sind im Nachlass aufbewahrt. Zwei der Bilder zeigen ein kleines Mädchen, einmal zusammen mit einem Jungen. Von seinem Familienleben ist außer im Buchentwurf von Marianne Wick nichts bekannt.

Bei Wick wird seine Mutter als dominant und der Vater als unbeteiligt beschrieben.

⁵⁰ Vgl Kargl, Dr. Sylvia, *Biographische Stichworte zu Marcel Fenschel-Luipart*, <http://www.theatermuseum.at/fileadmin/content/tm/nachlaesse/L-Luipart.pdf> [letzter Zugriff: 28. 08. 2015]. S. 3.

⁵¹ Vgl. *Knaurs Ballett Lexikon*, S. 209, Kogler/Günther, *Reclams Ballettlexikon*, S.282 oder Kieser/Schneider, *Reclams Ballettführer*, S. 574.

⁵² Sie schreibt fälschlicherweise *Mühlheim*.

⁵³ Wick, Marianne, *Rausch und Chaos. Das seltsame Tänzerleben des Marcel Fenschel-Luipart*, o.O. o.J., Theatermuseum Wien Kiste 2 Korrespondenz M-Z AM 48.343 Lu/4.

„Solange ich in Essen und Pflege von ihr abhängig war, versuchte ich erst gar nicht mich dagegen zu wehren, sobald ich einigermaßen auf mich selbst achten konnte, machte ich mich davon, floh in die Welt meiner eigenen Fantasie.“⁵⁴

Trotz schriftstellerischer Freiheit wirkt der Kern der Erzählung, Luiparts Flucht vor der Unterdrückung durch die Mutter und dem bürgerlichen Leben in die Fantasie und den Tanz, durchaus nachvollziehbar. Hier widersprechen sich Wicks Erzählung, wonach er keine Freunde gehabt habe, und die Aussage Luiparts „Schon als Kind musste ich tanzen – aber heimlich, und unter Freunden konnte ich herrlich improvisieren.“⁵⁵ Luipart beschreibt eine Art kindliches Verlangen nach tänzerischer Bewegung, dem er aber nur ohne das Wissen seiner Eltern nachgehen konnte. Diese Heimlichkeit mag ihren Ursprung in der Bürgerlichkeit des Lebens seiner Familie gehabt haben. Zentrales Anliegen des jungen Luipart war aber eine erste Selbstbestimmtheit.

„Niemand konnte mir etwas abverlangen was ich nicht wollte, mir gehörte mein Körper, mir alleine, meine Mutter hatte keinen Einfluss auf ihn [...]“⁵⁶

Somit gab es für Marcel Luipart bereits früh den Tanz als innere Ausdrucksmöglichkeit, zu allererst in freier Improvisation, später dann im Versuch Posen von Tänzerfotos nachzustellen, die er in Zeitschriften gefunden hatte.⁵⁷ Ob er allerdings, wie Wick das beschreibt, schon als Kind ohne Unterricht bereits eine Unterscheidung zwischen Revue- und Balletttänzern anhand der abgedruckten Bilder vornehmen konnte und ob Luipart wirklich das eine abstoßend und das andere erstrebenswert fand,⁵⁸ das muss bezweifelt werden. Vermutlich fließt hier Luiparts oder sogar Wicks eigene Haltung als bereits ausgebildete(r) und erfahrene(r) klassische(r) Tänzer(in) ein. Nachvollziehbarer ist der Versuch des Jungen, so viele Tanzillustrationen zu finden und zu sammeln, wie das in seiner Heimatstadt möglich war, und diese als Inspiration zu nutzen.

⁵⁴ ebd.

⁵⁵ o.N., *Konzept für den Vortrag am 21.5.*, Hamburg 1985, Theatermuseum Wien Kiste 11 Persönliches 4/7 20-26.

⁵⁶ Wick, Marianne, *Rausch und Chaos. Das seltsame Tänzerleben des Marcel Fenchel-Luipart*, o.O. o.J., Theatermuseum Wien Kiste 2 Korrespondenz M-Z AM 48.343 Lu/4.

⁵⁷ „Ich stahl mir das in der Zeitung abgebildete Foto und versteckte es unter meinen Schulsachen. Morgens, mittags, abends schaute ich es an, versuchte die Pose des abgebildeten Tänzers nachzuahmen.“, in: ebd.

⁵⁸ „[...] meistens waren es Varietenummern [sic], sie gefielen mir nicht, ich spürte deutlich, daß sich dahinter nichts von dem verbarg, was ich mir vorstellte.“, in: ebd.

II.1.2 Waclaw Karnecky als erster Lehrer:

Wann genau Luiparts erste improvisierte Tanzausbildung durch die Begegnung mit Waclaw Karnecky begann, ist nicht im Detail zu bestimmen. Sicher ist nur, dass die Begegnung vor dem Eintritt in die Ballettschule von Olga Mertens-Leger 1926 stattgefunden haben muss. Luipart traf Karnecky wahrscheinlich im Rahmen eines Gastspiels, das dieser mit seiner Partnerin vermutlich in Karlsruhe gab, wohin die Familie Fenchel am Beginn der 1920er umgezogen war. In Wicks *Rausch und Chaos* lässt Luipart diese Begegnung beschreiben als die „entscheidende Wende“⁵⁹, die ihn dem Tanzen näher brachte.

„Das Programm auf der Bühne bestand aus Solonummern und Pas de Deux Scenen [sic], das Schwanensee Pas de Deux war dabei, etwas aus den Sylphiden, außerdem viele von den beiden Künstlern selber erfundene Tänze. Am meisten gefiel mir Karnecky als Harlekin, er war so wunderbar traurig, ich saß da und hätte am liebsten geweint, aber dann würde meine Mutter nach dem Grund fragen und meine Geheimnisse wären verraten worden. So ballte ich meine Hände nur zu Fäusten und erstickte meine Rührung in ihnen.“⁶⁰

Luipart war so beeindruckt von dieser Aufführung, dass er bei Karnecky Unterricht nehmen wollte. Dafür brauchte er dafür das Einverständnis der Eltern. Diese Episode zeigt, wie wichtig dem jungen Luipart die Möglichkeit gewesen war, tanzen zu können.

Entgegen seiner Bedenken „gefiel ihr [seiner Mutter] der Gedanke eines möglichen Erfolges den ich haben könnte. Welche Mutter wünscht sich nicht einen berühmten Sohn!“⁶¹ Ob die Mutter wirklich überzeugt wurde von der Aussicht auf einen Erfolg von Luipart als Tänzer, lässt sich nicht nachprüfen, es scheint aber durchaus möglich gewesen zu sein. Vielmehr als das spielt in dieser Aussage die Hoffnung Luiparts selbst eine zentrale Rolle. Wahrscheinlich hatte er den Traum als Tänzer Karriere zu machen. Eventuell spielt auch Verbitterung hinein im Rückblick auf das, was Marcel Luipart als Tänzer hätte erreichen können, wenn er 1939 beim *Ballet Russe de Monte Carlo* geblieben und mit ihnen in die USA immigriert wäre. Allerdings ist das nur Spekulation auf der Basis einer Aussage Marianne Wicks. In einem Brief im Vorfeld der Vorbereitungen zum Exposé von *Rausch und Chaos*, schreibt sie:

⁵⁹ Ebd.

⁶⁰ Ebd.

⁶¹ Ebd.

„Rache nehmen als Motiv ein Buch zu schreiben ist nicht gut ...“.⁶² An wem Luipart Rache nehmen wollte, geht nicht aus dem Brief hervor, aber eine gewisse Unzufriedenheit mit seinem Karriereverlauf lässt sich daraus ablesen.

Waclaw Karnecky willigte ein, dem jungen Marcel Luipart die Grundbegriffe des klassischen Tanzes beizubringen, in einer Art Fernunterricht, da er mit seiner Partnerin auf Tournee unterwegs war.

So begann bei Marcel Luipart langsam die Wandlung vom Jungen, der über spielerische und intuitive Improvisation seinen tänzerischen Ausdruck suchte, zu einem ernsthaften Ballettschüler. Wick legt dem jungen Luipart dabei folgende Passage in den Mund, die trotz des Pathos, in den sie gekleidet ist, den Kern der Veränderung sicherlich sehr gut trifft, die mit dem ersten Unterricht in Luipart vorging:

„Zum Tanzen wird man nicht geboren, man wird dazu gezwungen durch die Verhältnisse [sic]. Mein erster selbstständiger Gedanke ließ mich nach einer Möglichkeit der Flucht aus der bedrückenden Enge mütterlicher Überwältigung suchen; ich fand den Tanz, eigentlich zuerst die Bewegung. M e i n e Bewegung, von mir gesteuert, mir untertan, nicht meiner Mutter. Nun würde es langsam durch viel Arbeit Tanz werden. Kannst du mir nachfühlen, wie überwältigt ich damals war? Selbstverwirklichung durch das Trikot! Alles was bis hierhin schwebend, unwirklich, ja manchmal auch angstvoll gewesen, erhielt nun Festigkeit. Ein Weg lag vor mir, mein Weg.“⁶³

Interessant ist hier, wie Marcel Luipart den Tanz nicht erst im Unterricht als Tanz erkannte, sondern dass er offensichtlich bereits zuvor ein eigenes Verständnis von tänzerischer Bewegung herausgebildet hatte, welches geprägt war von seiner Intuition, aber auch vom Tanzverständnis der Zeit selbst, das er sich über Fotografien, also über visuelle Eindrücke, angeeignet hatte. Dadurch wurde die Tanzleidenschaft Luiparts zu einer persönlichen und willentlich weiter geführten Notwendigkeit.

⁶² Wick, Marianne, *Brief*, o.O, o.J., Kiste 2 Korrespondenz M-Z Theatrumuseum Wien AM 48.343 Lu/1.

⁶³ Wick, Marianne, *Rausch und Chaos. Das seltsame Tänzerleben des Marcel Fenchel-Luipart*, o.O. o.J., Theatrumuseum Wien Kiste 2 Korrespondenz M-Z AM 48.343 Lu/4.

II.1.3 Unterricht bei Olga Mertens-Leger:

Seine Ballettausbildung erhielt Marcel Luipart ab 1926 in Karlsruhe im Staatlichen Ballettinstitut bei Olga Mertens-Leger.⁶⁴ geben Die zwei bereits angesprochenen Übungshefte dokumentieren die bereits zu Ende gehende Ausbildung Luiparts.

Das eine Heft ist ein dickes Buch mit schwarzem Einband in der Größe Din A4. Außen ist notiert „Tanzheft Marcell Fenchel“⁶⁵. Das Datum 1932 bestätigt, dass es sich um eines der letzten Übungshefte vor seinem Abschluss handeln muss. Auf der Innenseite des Einbandes findet sich eine Widmung. Die Unterschrift ist kaum zu lesen und stellt wahrscheinlich einen Spitznamen dar.

„Karlsruhe 24. August 1932
Schöne Gestalt und Talente sind eine Gabe der Schöpfung
die geehrt (?) und geachtet werden, doch zu allem gehört
eine tiefe Seele und ein wahres edles Herz damit die
Schöpfergabe zum Leben zur inneren Zufriedenheit und
zum bleibenden Erfolge der hohen Kunst gegeben ist.“⁶⁶

Ergänzend steht darunter mit Bleistift in einer anderen Handschrift: „Je größer der Mensch wird, desto Einsamer [sic] wird er.“⁶⁷

Beides wirkt wie eine Mahnung an den jungen Ballettschüler, die ihn daran erinnern sollte, gut und intensiv zu arbeiten, um sein Ziel zu erreichen, aber auch daran, dass das Leben als erfolgreicher Tänzer nicht immer einfach ist. Gerade durch die letzte Widmung kann darauf geschlossen werden, dass man in Karlsruhe Luipart eine glänzende Zukunft im Tanz prophezeite, welche ihm aber auch Schwierigkeiten bringen würde.

In der langen Widmung scheint der Gedanke enthalten, wie der Unterricht in der Schule verstanden wurde. Zwei Bereiche zeichnen sich ab: Zum einen wird die Ehrung und Achtung der Gabe des Tänzers gefordert, um zur beschriebenen hohen Kunst zu kommen. Die Begriffe, die dazu verwendet werden – *schöne Gestalt*, *Talent*, *edel*, *hohe Kunst* – weisen auf das Ballett hin. Andererseits wird auch eine

⁶⁴ Laut Kargl begann Luipart seine Ausbildung erst 1932/33.

⁶⁵ O.N., *Tanzheft Marcell Fenchel*, Karlsruhe 1932, Theatermuseum Wien Kiste 10 Persönliches 3/6 (E3464).

⁶⁶ Ebd.

⁶⁷ Ebd.

innere Haltung beschrieben, die der Tänzer beim Arbeiten einnehmen sollte.⁶⁸ Die Forderung gilt einem beseelten, ehrlichen Tanzausdruck, der nach Meinung des Schreibenden zum Erfolg führt. Darin könnte ein Habitus zum Ausdruck kommen, der sich dem in Deutschland in den 1920ern und 1930ern zentralen Ausdruckstanz annähert. Dies lässt vermuten, dass auch in einer klassischen Tanzschule Tendenzen eines freieren und mehr aus dem Inneren kommenden Bewegungsstils vorhanden waren und die Geisteshaltung der inneren Befriedigung durch den Tanz übernommen wurde. Diese Tendenz passt zu Luiparts bereits oben beschriebenem Drang nach Selbstbestimmtheit, dem er durch Tanzen nachgeben konnte.

Im Heft sind sehr genau Tanzübungen notiert worden, ob von ihm selbst oder jemand anderem ist an der Schriftart nicht zu erkennen. Die Notizen stellen weniger Ballettnotationen dar, sondern wortwörtlich niedergeschriebene Schrittfolgen. Teilweise befinden sich am Rand Zeichnungen, welche skizzenhaft einen bestimmten Schritt illustrieren sollen. Die Übungen sind eingeteilt nach dem Muster einer klassischen Danse d'école-Unterrichtsstunde, weichen aber in der Reihenfolge teilweise von der üblichen Einteilung ab. Es beginnt mit einem Exercice an der Stange – unterschieden werden eine russische und eine Legat-Variante. Die Legat-Variante könnte den Unterricht bei Nicolas Legat belegen. Allerdings könnte diese Methode auch von einem anderen Lehrer vermittelt worden sein. Auf die Arbeit an der Stange folgt ein Spitzentanz-Exercice, welches nahelegt, dass das Heft entweder von einer Mitschülerin übernommen wurde, oder einfach für beide Geschlechter das gleiche Modell benutzt wurde. Weil unter den eigentlichen Seitenzahlen des Heftes selbst notierte stehen, und es verschiedene Schreibweisen im Heft gibt, ist es wahrscheinlich, dass Luipart oder jemand anderes einfach die im Unterricht geforderten Übungen notiert hat wie sie nacheinander kamen. Teilweise ist nach dem Gehör geschrieben worden, so zum Beispiel bei „Blie“ statt „Plié“ oder „an door“ statt „en dehors“.⁶⁹

Ein langer Adagio-Teil, erneut überschrieben mit *Russisch*, geht den Sprüngen ab Seite 20 im Heft voraus. Hier sind jedoch mit grüner Tinte Korrekturen eingefügt, bzw. Sprünge durchgestrichen. Zwei der für Sprünge vorgesehenen Seiten sind leer. Ab Seite 30 kommen Dehnübungen, daran schließen Übungen zur Balance an und

⁶⁸ Vgl. die Worte *Gabe, Seele*.

⁶⁹ O.N., *Tanzheft Marcell Fenchel*, Karlsruhe 1932, Theatermuseum Wien Kiste 10 Persönliches 3/6 (E3464). S. 40 (28).

schließlich das Allegro der Stunde. Erneut wird danach ein Adagio beschrieben, mit dem Zusatz *Battement*. Wieder folgt ein Allegro und einige freie Seiten. Am Ende sind einzelne Tanzvariationen notiert wie *Spanischer Tanz* oder *Ungarisches Schlusseexercice*. Auf einem dazu gelegten Zettel, der von einem anderen Übungsheft stammen muss, sind *Klassischer Walzer* und ein *Klassischer Puppentanz* auf Vorder- und Rückseite notiert. Auch weitere eingelegte Blätter beinhalten Notizen zu verschiedenen Übungssequenzen. Dabei fallen wieder unterschiedliche Schriftarten und verschiedene Papiersorten auf. Offensichtlich hat Luipart in seiner Mappe alle möglichen Übungen gesammelt.

Neben den eigentlichen Exercices und den Widmungen gibt es auf der allerersten Seite des Heftes, neben der aufgedruckten Überschrift „Mit Gott“, Bilder von Anna Pawlowa. Das eine zeigt eine Übungsstunde von ihr mit einem Lehrer und der Bildbeschreibung „Anna Pawlowa, deren ‚Sterbender Schwan‘ die ganze Welt begeisterte“.⁷⁰ Das andere ausgeschnittene Bild zeigt die russische Tänzerin als Privatperson. Teilweise sind die Notizen um die Bilder nicht zu entziffern. Einmal heißt es „2. November 1936 von meinem Direktor Lepper“.⁷¹ Zu diesem Zeitpunkt war Luipart bereits bei seinem zweiten Engagement in Hamburg angestellt. Wahrscheinlich ist also, dass er seine Übungshefte im Training auch nach seiner Ausbildungszeit weiter verwendete. Direktor Lepper war ein Vertrauter, der ihn auch nach seiner Verletzung 1940 in Bruchsal beherbergte. Beigelegt in dem Heft ist auch ein Bild von Leonide Massine.

Ein zweites Tanzheft trägt den Titel „Gindlerstunden“.⁷² Damit ist der Unterricht nach einer Methode von Elsa Gindler gemeint. Von wann das Heft genau stammt ist der Quelle alleine nicht zu entnehmen, doch die Sätze sind nicht mehr in Kurrent-Schrift verfasst, sondern bereits in lateinischer. Diese wurde nach der Machtergreifung der Nationalsozialisten in Deutschland üblich. Deshalb ist die Einordnung in eine Zeit nach seiner eigentlichen Ballettausbildung bei Olga Mertens-Leger, oder zumindest an deren Ende, sinnvoll. Da es sich hier aber um eine weitere erlernte Bewegungstechnik handelt, wird das Heft dem Kapitel seiner Ballettschulzeit zugeordnet.

⁷⁰ Ebd., Erste Seite (Umschlag)

⁷¹ Ebd.

⁷² O.N., *Gindlerstunden*, o.O. o.D., Theatrumuseum Wien Schachtel 10 Persönliches 3/7 (E3464).

In dem DinA5-großen Heft sind Beschreibungen für Körperübungen notiert, die der klassischen Ausbildung entgegengesetzt sind. „Mit geschlossenen Füßen gerade stellen ohne irgendwelche Muskelankrampfung oder Spannung“⁷³ bedeutet eine andere Herangehensweise an das körperliche Training, als es der junge Marcel Luipart in seiner eigentlichen Tanzausbildung gelernt hatte. Im Ballett sind die Hauptbestandteile jeder Körperübung volle Muskelanspannung und vor allem die Auswärtsdrehung der Füße. Die Verneinung dieser essentiellen Haltung des klassischen Tänzers wird hier als Notwendigkeit bei den Gindlerübungen vorausgesetzt. Unter einzelnen Datumsnotizen sind im gesamten Heft verschiedene Übungssequenzen notiert. Dazu gelegt ist ein Notenblatt mit Melodiennotizen.

Wenngleich dieses Übungsheft nicht genau einem Jahr zugeordnet werden kann, so vermittelt es doch, dass sich Luipart neben seiner Ausbildung in der klassischen Danse d'école auch für andere Formen von Bewegung interessierte und diese wahrscheinlich in sein eigenes Training integrierte. Diese Haltung gegenüber freieren Tanzmethoden ist sicherlich ein Zeichen jener Zeit, in welcher er mit dem Tanzen begann.

Erhalten ist außerdem noch eine Postkarte von 1932 von Olga Mertens-Leger.⁷⁴ Sie ist wohl im Zuge eines Tanzabends des Badischen Landestheaters geschrieben worden.⁷⁵ Vermutlich stand Luipart bereits als Schüler auf der Bühne.

II.1.4 Erster eigener Tanzabend 1933:

Am Ende seiner Ausbildung zeigte sich Marcel Luipart zum ersten Mal bei einem alleine veranstalteten Tanzabend der Öffentlichkeit. Er fand am 14. Juli 1933 in Karlsruhe statt. Diesen habe Waclaw Karnecky angestoßen, so erinnert sich Luipart selbst.⁷⁶ Diese Erinnerung verdeutlicht, dass Zeitabschnitte für Marcel Luipart eher unwichtig waren. Es ist unklar, wann Karnecky ihn zu dem Tanzabend inspirierte. Im Exposé klingt es, als wäre es direkt nach dem Ballett-Wettbewerb geschehen. Das

⁷³ Ebd.

⁷⁴ Mertens-Leger, Olga, *Postkarte*, 3.9.1932, Theatermuseum Wien Kiste 11 Persönliches 4/13/1.

⁷⁵ Vgl. o.N. (Dr.B.), Badisches Landestheater. *Ballett-Abend*, Karlsruhe 1933, Theatermuseum Wien Kiste 11 Persönliches 4/13/2.

⁷⁶ „Dieser Mann inspirierte mich so sehr, dass ich sofort einen eigenen Tanzabend mit acht verschiedenen Tänzen gestaltete und auftrat.“ In: o.N., *Konzept für den Vortrag am 21.5.*, Hamburg 1985, Theatermuseum Wien Kiste 11 Persönliches 4/7 20-26.

kann unmöglich sein, weil der Tanzabend definitiv 1933 stattfand und der Ballettwettbewerb in Wien erst 1934.

Der Grund für Karnecky den jungen Tänzer zu einem eigenen Abend zu ermutigen, liegt wahrscheinlich in seiner frühen Bekanntschaft mit Luipart. Der Junge, der so lange nur für sich selbst im Verborgenen getanzt hatte, sollte wohl so viel Möglichkeit bekommen, vor Publikum zu tanzen, wie es nur möglich war.

Luipart bekam für seine Leistungen gute Kritiken in den regionalen Zeitungen.⁷⁷ Einige waren sich alle Autoren darin, dass er „ein vielversprechendes zukunftsreiches Talent“⁷⁸ war. Außerdem wurden vor allem seine Technik und seine „originale schöpferische Gestaltungskraft“⁷⁹ gelobt.

Ein Rezensent schrieb über Luiparts Tanzstil:

„Seine disziplinierte Tanzkunst gab recht beachtenswerte Proben physischer und rhythmischer Gelöstheit und persönlicher Prägung eines gepflegten Tanzstils, der in einer Reihe feinsinnig gewählter charakteristischer Tänze und pantomimischer Ausdrucksgestaltung anmutig verstand, von seiner eminenten Gelenkvirtuosität bestens Zeugnis abzulegen.“⁸⁰

Hier wird ein besonderes Interesse der Tanzkritiker für die Physis und das Rhythmus-Gefühl des Tänzers deutlich. Auch in anderen Artikeln wird die Körperlichkeit in besonderem Maße hervorgehoben, nicht nur was diesen ersten Tanzabend betrifft, sondern auch später bei Artikeln über das KdF-Ballett. Alles in allem wird Marcel Luipart in allen Zeitungsartikeln eine große Karriere als (klassischer) Tänzer prophezeit.

II.1.5: Ballett-Wettbewerb in Wien:

Die erste der beiden Postkarten ist datiert auf den 21.2.1934 und damit etwa vier Monate vor der zweiten geschrieben. Unterschrieben wurde sie von einem *Bummerli*. Auf der Vorderseite der Karte ist Anna Pawlowa abgebildet und hinten wurde Bezug nehmend darauf notiert:

⁷⁷ Leider fehlen teilweise Datum oder Name der Zeitung. Es kann jedoch davon ausgegangen werden, dass die Artikel zeitnah in Karlsruher Lokalblättern erschienen sind.

⁷⁸ O.N., *Tanzabend Marcell Fenchel*, General-Anzeiger für Südwestdeutschland 16.07.1933, Theatermuseum Wien Kiste 11 Persönliches 4/10/3

⁷⁹ O.N., *Marcell Fenchel tanzt*, o.A o.D., Theatermuseum Wien Kiste 11 Persönliches 4/10/5.

⁸⁰ O.N., o.T., Karlsruher Tagblatt o. D., Theatermuseum Wien Kiste 11 Persönliches 4/10/9.

„Meinem lieben Marcell,
 meinem großen Tänzer
 die edle größte Tänzerin
 als ewiges Vorbild und
 Göttin des Tanzes geschenkt“⁸¹

Eine weitere Karte erhielt Luipart vom gleichen Schreiber am 4. Juni 1934 in Wien. Wahrscheinlich ist diese als Talisman im Zuge des Wettbewerbs gedacht gewesen. Wieder zielt Anna Pawlowa die Postkarte, diesmal nicht als Privatperson, sondern in ihrer Rolle als *Sylphide*. Erneut zeigt sich die Verbindung Luiparts zu Mitgliedern des *Ballets Russes*. Wahrscheinlich hatte er durch seinen Lehrer Karnecky und die in seiner Kindheit gesammelte Bilder bereits eine Affinität zum russischen Ballett oder besser gesagt zum daraus hervorgegangenen *Ballet Russe*-Phänomen entwickelt. Auf der Karte ist zu lesen:

„zum höchsten Flug der Kunst
 Dem männlichen Pawlowa
 Und kleinen Nischinsky[sic]“⁸²

Hier wird Luipart nicht mehr wie oben einfach dem Schutz von Anna Pawlowa als Göttin des Tanzes anvertraut. In dieser Widmung stellt der Schreibende Luipart praktisch auf eine Stufe mit den beiden berühmten *Ballets Russes* – Tänzern Pawlowa und Nijinski. Er ist offensichtlich von Luiparts Talent überzeugt und wieder wird dem jungen Tänzer eine große Karriere, hier sogar ähnlich der der berühmtesten Balletttänzer der Zeit vorausgesagt. Diese Art von Prophezeiungen ist bereits in den Quellen zu seiner Ausbildungszeit zu erkennen gewesen, hier kommt jedoch noch eine neue Dimension hinzu: Marcel Luipart selbst wird von dem Bewunderer zu einem neuen Tanzideal stilisiert.

Im Gegensatz zu diesem Vergleich ist die Kritik in der Zeitschrift *Der Tanz* über Luiparts Leistung beim Wettbewerb eher verhalten optimistisch. Auf den acht Seiten über das Tanzereignis erhielt Marcel Luipart einen recht großen Absatz über seine Darbietung. Der Verfasser des Artikels sieht zwar durchaus vielversprechende Anlagen bei ihm, ähnlich wie das bereits die Kritiker in Karlsruhe bescheinigten. Er

⁸¹ O.N.(Bummerli), *Postkarte*, Karlsruhe 21.2.1934, Theatermuseum Wien Kiste 11 Persönliches 4/15/1 (E3464).

⁸² O.N.(Bummerli), *Postkarte*, Wien 4.6.1934, Theatermuseum Wien Kiste 11 Persönliches 4/15/2 (E3464).

weist aber auch auf entscheidende Mängel in der Tanzausbildung des jungen Deutschen hin.

„Denn es muß [sic] angesichts seines Harlekins (Drigo) gesagt werden, daß [sic] seine Schulung zu wünschen übrig ließ. Seine Lehrer haben weder auf die korrekte Ausführung der Pas geachtet (fast nie sah ich eine saubere 5. Position), noch auf eine richtige Pirouettentechnik (in seinem „effektvollen“ russischen Tanz schwindelt er durch Unterstellen des freien Spielbeins Pirouetten vor), geschweige denn auf saubere Haltung der Arme, die regel- und zügellos sich selbst überlassen bleiben. [...] Er ist begabt und gut veranlagt, er hat auch bisher fleißig gelernt und ist sicher auch weiter aufnahme- und entwicklungsfähig. Er ist es wert, daß [sic] man sich mit hm befasst. Doch er muß [sic] endlich in gute Hände kommen.“⁸³

Während seine deutschen Kollegen sehr viel mehr auf die Körperlichkeit Luiparts achteten, legte der Autor hier Wert auf die klassische Tanztechnik, in der er bei Luipart Mängel wahrnimmt. Man könnte das in Verbindung mit der tänzerischen Schwerpunktsetzung in Deutschland auch als Folge eines veränderten Blicks bezeichnen. Weil in Deutschland im Zuge der Ausdruckstanzbewegung eine besonders ausgeprägte Körperlichkeit im Mittelpunkt des Interesses stand, wurde dort wahrscheinlich auch der klassisch ausgebildete Tänzer mit anderen Maßstäben beurteilt als in Wien.

Das bestätigt Marcel Luipart selbst in einer kurzen Anmerkung zur damaligen Situation in Deutschland.

„Da ich durch diesen Karnetzky klassisch geschult wurde, war es damals etwas ganz Besonders, daß [sic] in Deutschland ein Deutscher klassisches Ballett tanzte, denn seinerzeit waren die besten Tänzer Harald Kreutzberg, Gret Palucca, Mary Wigman und Rosalia Chladek modern geschulte Tänzer [...]“.⁸⁴

Schon alleine durch seine Ausbildung hatte Luipart also ein gewisses Alleinstellungsmerkmal in Deutschland, welches ihm aber in Österreich keinen Vorteil brachte. Hier war die Situation offensichtlich eine andere.

⁸³ Waker, M., *Internationaler Tanz-Wettbewerb und Volkstanz-Treffen Wien 1934*, In: o.N., *Der Tanz. Internationale Fachzeitschrift für Tanzkultur*, Jahrgang 7, Heft 7, Wien 1934, S. 9, Theatermuseum Wien Kiste 11 Persönliches 4/15/3.

⁸⁴ o.N., *Konzept für den Vortrag am 21.5.*, Hamburg 1985, Theatermuseum Wien Kiste 11 Persönliches 4/7 20-26.

Wenn die Hinweise stimmen, hat er sich nach dem Ende seiner Ausbildung bei Lehrern wie Viktor Gsovsky, Eugenia Eduardova und Nicolas Legat⁸⁵ weitergebildet und kam so in die geforderten guten Hände.

Ergebnisse:

Die Quellen machen deutlich, wie Marcel Luipart sein Verständnis von Tanz zuerst einmal selbst entwickelt hat und dann in einem zweiten Schritt in eine bestimmte technische Richtung – das Ballett – gelenkt wurde.

Luipart hat bereits sehr früh seinen Körper als Ausdrucksmöglichkeit erkannt und benutzt. Noch bevor er eine geregelte Ausbildung begonnen hatte, holte er sich Anregungen über die Tanzkultur durch Bilder und versuchte so, für sich ein Bewegungswissen zu formen, das aber noch in der kindlich-spielerischen Improvisation stehen blieb. Mit dem Auftreten seines Lehrers, der als Mentor auf den jungen Luipart einwirkte, begann sich sein Tanz in Richtung der klassischen Danse d'école zu entwickeln. Er sah diese Entwicklung aber immer noch als eine Art Befreiung aus seiner von der Mutter kontrollierten Kindheit an. Er nahm also das Ballett interessanterweise, obwohl es Regeln unterworfen war, die er in seiner ersten Improvisation nicht kannte, nicht als einschränkend wahr. Luipart erlebte das Ballett eher als eine Möglichkeit der inneren Kontrolle. Um diese weiterzuentwickeln, begann er mit der geregelten Ballettausbildung. Erst durch den Unterricht bei Karnecky und in Karlsruhe auf der Ballettschule lernte er das Ballett als etwas auch von außen Geregelttes kennen. Zugleich bekam er vermittelt, dass der klassische Tanz eine Art „höhere Macht“ ist, der sich der talentierte Tänzer zu unterwerfen hat. Damit erhielt der Tanz eine fast religiöse Bedeutung von Luiparts Umfeld. Dass er von seinen Freunden und Verehrern in eine Linie mit berühmten klassischen Tänzern gestellt wurde, verdeutlicht die schon angesprochene religiöse Ebene, die sich bereits bei seiner Ausbildung in Karlsruhe nachweisen ließ. Der klassische Tanz wird für Luipart dabei auch durch die Einflüsse seines Umfeldes, durch Freunde und vielleicht auch die Familie, immer mehr zu einer Bestimmung.

⁸⁵ Teilweise wird er in der Literatur auch als Nicola Legat benannt.

Sein innerer Antrieb veränderte sich dabei allmählich. Er wollte nicht mehr nur innere Beweggründe ausdrücken, sondern in Ehrfurcht vor dem erfolgreichen Lehrer auch mit dem Tanz berühmt werden. Das Ballett bekam damit für Luipart auch eine neue Dimension: Es konnte zu einem erfolgreichen Leben führen. Auch hier spielt sicherlich die Befreiung von den elterlichen Zwängen immer noch eine Rolle. Es ist von zentraler Bedeutung für seinen weiteren Karriereverlauf, dass Luipart das Ballett als eine Befreiung wahrnahm.

Auch wenn der klassische Tanz in seiner Ausbildung im Mittelpunkt stand, begann Marcel Luipart sich mit den verschiedenen anderen Tanzimpulsen aus seiner Umgebung zu befassen. Diese ergänzten sein eigenes Tanzverständnis. Außerdem sammelte er wie schon als Kind weiterhin Fotografien von besonders begabten oder bekannten Tänzerinnen und Tänzern. Zentraler Antrieb für Luipart bleibt aber das Ballett mit seiner Eleganz und seiner Erhabenheit. Das kulminiert in seinem ersten alleinigen Tanzabend, bei dem er gefeiert wird.

Besonders durch die Einflüsse Waclaw Karneckys und Olga Mertens-Legers begann sich sein Tanzverständnis zu verändern. Die alternativen Körperkonzepte der 1920er und 1930er streiften zwar sein tänzerisches Umfeld, doch es zeigt sich hier, dass besonders die Lehrer antrainierte Gewohnheiten vermitteln und diese den Weg aufzeigen, den ein Tänzer (zuerst einmal) einschlägt. Bei Luipart war das durch den klassischen Unterricht das Ballett.

Die Quellen verdeutlichen, dass Marcel Luipart als vielversprechendes Talent im klassischen Tanz galt. Doch sie zeigen auch, dass zwischen einem von seinem persönlichen Umfeld betriebenen Kult um sein Talent und der Meinung von spezialisierten Kritikern eine Kluft lag, die Luipart in den nächsten Jahren seiner ersten Engagements überbrücken lernen musste. Hier stellt sich auch die Frage, wie gut die klassische Tanzausbildung in einem vom Ausdruckstanz geprägten Deutschland war.

II.2 Station 2: Verschränkung – Erste Engagements in Deutschland:

Marcel Luiparts erstes Engagement führte ihn nach Düsseldorf an die dortige Oper, wo er zwei Jahre lang von 1934 bis 1936 blieb.⁸⁶ Hier traf der junge Tänzer auf Aurel von Milloss, der nach Karnecky der zweite wichtige Mentor in seiner Laufbahn werden sollte. Durch den Ballettmeister bekam Luiparts Bewegungsumfang eine ganz entscheidende neue Ebene, denn Milloss kam, unter anderem, von der Schule Rudolf von Labans und verband den Ausdruckstanz mit dem klassischen Tanz. Luipart erhielt nun einen stärkeren Einblick in die Arbeit der deutschen Ausdruckstanzbewegung.

Bevor Marcel Luipart ins Ausland nach Monaco zum *Ballet Russe de Monte Carlo* ging, tanzte er 1936 in Hamburg unter Helga Swedlund, welche ähnlich wie Milloss die Verbindung von klassischem und Ausdruckstanz suchte.⁸⁷

<p><i>Quellenumfang und -kritik:</i></p>
--

Neben dem oben schon erwähnten und quellenkritisch eingeordneten Vortragsentwurf für die Hamburger Ballettfreunde, enthält der Nachlass eine Zeitungsanzeige für einen Theaterabend des Düsseldorfer Balletts von 1935, sowie eine Kritik für einen weiteren Tanzabend. Beide sind ohne nähere Quellenangabe abgelegt worden, doch vermutlich sind sie in Düsseldorfer Zeitungen erschienen.

Die wenigen Materialien ermöglichen, zumindest teilweise, Vermutungen über das Repertoire und welche Art von Tanzkonzeption Aurel von Milloss bevorzugte und seinen Tänzern vermittelte. Außerdem gibt der Ballettvortrag einen kurzen Einblick in die Situation des Tanzes an den Theater- und Opernhäusern im Deutschland der 1930er Jahre.

Aus der Hamburger Zeit gibt es neben den Erinnerungen von Luipart durch den Vortragsentwurf nur ein Telegramm⁸⁸, in welchem er zum Vortanzen eingeladen wurde. Es ist hier also schwer möglich die Situation in Hamburg, nur über die Quellen, zu beschreiben.

⁸⁶ Hier gibt es widersprüchliche Angaben: In dem von Sylvia Kargl recherchierten Lebenslauf steht, dass Luipart von 1934 bis 1935 in Düsseldorf war. Der Reclam Ballettführer von 2009 gibt als Beginn seines Engagements dagegen 1933 an. Dieses Datum lässt sich allerdings aus den Quellen gar nicht belegen und ist hier nur der Vollständigkeit halber angemerkt.

⁸⁷ In Bezug auf den Beginn des Engagements widersprechen sich Sylvia Kargl, die 1935 angibt, und Luipart selbst, der 1936 nennt.

⁸⁸ Vgl. o.N., *Telegramm aus Hamburg*, Hamburg 10.12.1935, Theatermuseum Wien Kiste 1 Korrespondenz AM 48.179 Lu.

Quellenanalyse:

II.2.1 Städtische Bühnen Düsseldorf:

In dem schon erwähnten Vortrag für Hamburg erläutert Marcel Luipart, wie die Situation des Bühnentanzes in Deutschland zu dieser Zeit ausgesehen hat.

„In Düsseldorf war durch Milloss das Ballett sehr aktuell und wurde unterstützt von Rudolf von Laban.

In Essen war zur selben Zeit ein wichtiger Tanzschöpfer, und zwar Jens Keith, Staatsoper Berlin, mit außergewöhnlichen Persönlichkeiten wie Lula von Sachnowski, Werner Stammer und der ausdrucksvolle Tänzer Rollef⁸⁹, der in einem Solo ‚Die tanzenden Hände‘ auftrat. Das war seinerzeit unerhört aufregend, denn man reiste von Essen nach Düsseldorf und von Düsseldorf nach Essen. Auch nach Jens Keith, der wieder nach Berlin zurückging, kam Tatjana Gsovsky. Sie hatte von Russland, dem wunderbaren Pädagogen Viktor Gsovsky, die Liebe zum klassischen Ballett mitgebracht.“⁹⁰

Hier zeigt sich, wie in Deutschland Mitte der 1930er Jahre federführende Ausdruckstänzer als Ballettmeister in den Opernhäusern eingesetzt wurden und mit, teilweise aus dem klassischen Fach kommenden, Tänzern eine neue Art des Bühnentanzes im Theater etablierten. Der Abschnitt verdeutlicht ebenfalls, wie beeindruckt Marcel Luipart von dieser Entwicklung war und wie sehr diese ihn selbst angeregte.

Der junge Tänzer Luipart wusste um die Besonderheit seiner klassischen Ausbildung:

„Ich war damals fast einer der wenigen klassischen Tänzer in Deutschland, und Milloss war natürlich sehr stolz auf mich, obwohl er von Rudolf von Laban kam, erkannte er bei mir sofort den Vorteil der klassischen Technik als Basis.“⁹¹

⁸⁹ Gemeint ist Peter Rollef.

⁹⁰ o.N., *Konzept für den Vortrag am 21.5.*, Hamburg 1985, Theatermuseum Wien Kiste 11 Persönliches 4/7 20-26.

⁹¹ Ebd.

Dass diese Aussage der Wahrheit entspricht, belegt auch ein Brief von Aurel von Milloss von 1939, in dem er sich selbst beschreibt als „eine[n] der Marcells Talent seit je her schätzt.“⁹²

Marcel Luipart hatte in Düsseldorf das erste Mal die Möglichkeit bekommen, neben dem klassischen Tanz auch den Ausdruckstanz in sein Bewegungsrepertoire aufzunehmen, was seine klassische Technik sehr bereicherte.⁹³

Das Repertoire in Düsseldorf unter Aurel von Milloss zeigt Rudolf von Labans Einfluss auf Milloss. In der Ankündigung zu einem Ballettabend am 13. November 1935 wurden von drei Stücken zwei auf Basis von Labans Choreografie aufgeführt.⁹⁴ Das erste der drei Werke war *Les Petits Riens* mit Musik von Wolfgang Amadeus Mozart und nach einer Vorlage von Jean Georges Noverre choreografiert. Wenngleich dieses Stück dem klassischen Tanz zugeordnet werden kann, verdeutlicht es doch auch, dass Milloss seine Arbeit in Düsseldorf als Reform des Tanzes anlegte. Immerhin war Noverre der Tanzreformator seiner Zeit. Danach folgten *Tanzballade* und *Rosario la tirana* von Rudolf von Laban. Diese beiden Werke wurden in der Ankündigung ebenfalls mit dem Titel *Ballett* versehen, müssen aber, schon aufgrund der tänzerischen Herkunft ihres Schöpfers, einer anderen Tanzstilistik zugeordnet werden als derjenigen, welche gemeinhin mit dem Begriff *Ballett* betitelt wird.

Ein Zeitungsartikel ohne Quellenangabe beschreibt einen weiteren Tanzabend der Düsseldorfer Bühne.⁹⁵ Hier wurden vier Uraufführungen gegeben, welche ebenfalls die bereits oben erwähnte Richtung von klassischer Thematik mit Reformansätzen fortsetzen. Alle Ballette wurden von Aurel von Milloss selbst choreografiert. Auf *Antikes Tanzbild* mit Musik von Händel, folgte ein *Totentanz* aus der Oper *Don Juan* sowie Schumanns *Carneval* und *Capriccio espagnol*.

⁹² Milloss, Aurel von, *Brief vom 2. Juni 1939*, o.O., Theatermuseum Wien Kiste 2 Korrespondenz M-Z AM 48.224 Lu-2.

⁹³ o.N., *Konzept für den Vortrag am 21.5.*, Hamburg 1985, Theatermuseum Wien Kiste 11 Persönliches 4/7 20-26.

⁹⁴ Vgl. Städtische Bühnen Düsseldorf, *Anzeige für den 3. Abend der Tanzbühne am 13. November 1935 (Kopie)*, o.A. o.D., Theatermuseum Wien Kiste 11 Persönliches 4/12.

⁹⁵ O.N., *Tanzabend der Städtischen Tanzbühne*, o.D., 29.5.1935, Theatermuseum Wien, Kiste 12, Düsseldorf Tanzabend 1935 2/11.

„Leicht, beschwingt, ohne den Tiefsinn philosophischer Betrachtung (und da wo sie auftrat ins Tänzeln-Spielerische abgebogen) gab dieser Abend ausgezeichnete Bewegungskunst hohen mimisch-tänzerischen Gehaltes, der dem Betrachter heiterernste (?) Deutung statt problematisch grübelndem Ernst nahe legte.“⁹⁶

Der Autor machte hier deutlich, dass er vom Ballett vor allem Unterhaltung erwartete, welche nicht ins Kritische abdriften sollte.

Zwei Jahre arbeitete Luipart in Düsseldorf, bevor Aurel von Milloss' Entlassung auch den jungen Tänzer zum Weggehen bewog.⁹⁷

II.2.2 Hamburger Oper:

Da es aus Hamburg so wenig Material gibt, wird im Folgenden zitiert, wie sich Marcel Luipart selbst erinnert:

„[...] und am nächsten Tag hatte ich ein Telegramm für die Staatsoper Hamburg.

Ich musste mich damals unter der Regie von Jochen Isserstedt-Schuh, Generalintendant Strom und Ballett-Meisterin Helga Swedlund mit anderen bedeutenden Tänzern vorstellen mit dem Erfolg, daß [sic] die anderen Herren verabschiedet wurden und man mich sofort engagierte.

Es gab seinerzeit den 1. Gala-Abend in Hamburg, an dem die neuen Tänzer und Sänger, u.a. Hans Hotter, Erna Schlüter, Elisabeth Höhnken, Rosswänge, vorgestellt wurden, bei dem ich einen außergewöhnlichen Erfolg hatte.

Daraufhin kam der 1. Große Ballett-Abend mit der ausgezeichneten Choreografie von Frau Helga Swedlund mit dem Ballett ‚Petuschka‘ von Strawinsky und die hängenden Gärten von ...[*Semiramis* oder *Babylon*]“⁹⁸

In Hamburg tanzte Marcel Luipart bei Helga Swedlund ein weiteres Mal unter der Leitung einer Choreografin, die aus der Richtung des Ausdruckstanzes kam. Interessant ist am Rande auch, dass er bereits hier das erste Mal in einem *Ballets Russes*-Klassiker, *Petuschka*, auftrat. Darin tanzte er auf der USA-Tournee des *Ballet Russe de Monte-Carlo* erneut.

⁹⁶ Ebd.

⁹⁷ Aurel von Milloss war im Dezember 1935 aufgrund einer Intrige entlassen worden und floh vor seiner Verhaftung wegen des Vorwurfs der Homosexualität nach Holland, vgl. Karina, Lillian/Marion Kant, *Tanz unterm Hakenkreuz. Eine Dokumentation*, Berlin: Henschel Verlag 1996, S.70f.

⁹⁸ o.N., *Konzept für den Vortrag am 21.5.*, Hamburg 1985, Theatermuseum Wien Kiste 11 Persönliches 4/7 20-26.

So vertiefte Luipart in Hamburg nicht nur seine Kenntnisse über den Ausdruckstanz, sondern kam vermutlich erstmals mit dem Repertoire der *Ballets Russes* in Kontakt.

<i>Ergebnisse:</i>

Es wurde in diesem Abschnitt deutlich, dass das erste Engagement Luiparts in Düsseldorf seinen tänzerischen Horizont sicher erweitert hatte. In Düsseldorf erlebte er erstmals den Tanz als Beruf. Dies brachte Luipart damit Erfahrung in einem praktischen Bereich. Dank Aurel von Milloss Nähe zu Rudolf von Laban erhielt der junge Tänzer des Weiteren die Möglichkeit seine klassische Technik durch Impulse aus der Ausdruckstanzbewegung zu ergänzen. Die Verschmelzung von zwei (scheinbar) konträren Bewegungseinstellungen in Düsseldorf verhalf Luipart zu einem entscheidenden Sprung in seiner tänzerischen Entwicklung, welcher ihn schließlich auf das internationale Tanzparkett befördern sollte. Der Grundstein für Luiparts nachfolgendes Engagement in Monte Carlo bei Leonide Massine wurde sicherlich auch in Düsseldorf gelegt.

Der zitierte Zeitungsartikel weist aber auch auf die Probleme hin, welche Aurel von Milloss in Düsseldorf wahrscheinlich zum Verhängnis wurden. Statt moderner, kritischer Tanzkunst, wurde eher leichte Unterhaltung von den Choreografen erwartet. Luipart erfuhr somit hier auch, dass der künstlerische Anspruch und die Kulturpolitik teilweise in einem Spannungsverhältnis standen, welches den Künstler einschränken konnte.

In Hamburg lernte Luipart eine weitere Vertreterin des Ausdruckstanzes kennen. Dort wurde wahrscheinlich noch eindeutiger als in Düsseldorf die Verbindung von Ausdruckstanz und Ballett forciert. Somit musste nun auch bei Luipart selbst dieses Bewegungskonzept einen immer größeren Raum in seinem Tanzverständnis eingenommen haben.

Während diesen beiden Engagements in Deutschland begann sich somit auch ein erstes Spannungsverhältnis zwischen klassischem Tanz und Ausdruckstanz herauszukristallisieren, das sicher symptomatisch für die Ausbildung der Tänzer in den 1920er und 1930er Jahren war. Luiparts Entwicklung erhielt hier eine neue

Facette, die ihn vom rein klassischen Tanz auf eine andere Ebene hob. Zu seiner klassischen Ausbildung kam nun „schleichend“ ein neuer Bewegungsstil, der ihn in Verbindung mit der erlernten Danse d'ecole in einen Tänzer mit sehr breitem tänzerischem Spektrum verwandelte. Luipart bekam also bereits als ganz junger Berufstänzer eine breite Palette an Tanzkonzepten vermittelt und integrierte diese in seinen eigenen Bewegungskanon.

II.3 Station 3: Weiterentwicklung – Das *Ballet Russe de Monte Carlo*:

Nachdem Marcel Luipart bereits im Jahr 1936 in Kontakt mit Col. de Basil gestanden hatte, kam ein Vertrag mit der Kompanie erst zu Beginn des Jahres 1938 zustande, als sich die *Les Ballets Russes* bereits aufgespalten hatten. Marcel Luipart wurde Teil der Kompanie von René Blum, die beim Eintritt Luiparts noch *Les Ballets de Monte-Carlo* hieß, aber dann auf ihrer Amerika-Tournee in *Ballet Russe de Monte Carlo*⁹⁹ umbenannt wurde. Luipart tanzte in Monte Carlo, England und den USA bis ihn Ende 1939 eine Verletzung zur Rückkehr nach Deutschland zwang. Die Arbeit in dieser Kompanie erweiterte sein Repertoire, nicht nur vom Umfang der Rollen, sondern auch durch die besondere Mischung von klassischer und moderner Stilistik. Erneut lernte Luipart hier unter der künstlerischen Leitung von Leonide Massine neue Möglichkeiten des Tanzes kennen.

<p><i>Quellenumfang und -kritik:</i></p>
--

Marcel Luiparts Engagement beim *Ballet Russe de Monte Carlo* – als eine der Nachfolgekompagnien von Diaghilevs berühmter Kompanie ein sehr prestigeträchtiges – ist durch Verträge, Programmhefte und Zeitungsausschnitte dokumentiert. Von seiner Bekanntschaft mit einigen der bekanntesten Tänzer aus dieser zweiten Phase der *Ballets Russes* geben Autogrammkarten mit Widmungen, die Luipart in großer Zahl aufhob, Auskunft. Eine kurze Einschätzung seiner Arbeit unter Massine von außerhalb der Kompanie gibt es dank eines Briefes von Aurel von Milloss.

Die zahlreichen Programmhefte und Zeitungsartikel dokumentieren diesen Karriereabschnitt mit dem sich nun vergrößernden Repertoire Luiparts sehr gut. Problematisch sind hier meist fehlende Angaben zu den Zeitungen.¹⁰⁰ Dennoch dienen sie als Möglichkeit zur Illustration der Tournee. Dank der Programmhefte können sowohl Zeit als auch Ort des Erscheinens der Artikel gut eingegrenzt werden.

⁹⁹ Im Folgenden wird diese Bezeichnung auch für die Zeit vor der USA-Tournee verwendet um Verwirrung zu vermeiden.

¹⁰⁰ Name, Ausgabe, Datum

Quellenanalyse:

II.3.1 Engagement:

Marcel Luipart erzählt von seiner Aufnahme in die berühmte Ballettkompanie im Entwurf des Vortrages für die Hamburger Ballettfreunde. Aurel von Milloss habe Luiparts Mutter und ihm selbst unbedingt ans Herz gelegt, nur in dieses Ensemble zu wechseln. Luipart selbst erhielt erstmals bei einem Gastspiel der *Ballets Russes* einen Eindruck von den Möglichkeiten, die ihm diese Kompanie bieten würde.

„Ich glaubte zu träumen, als ich das sah. Diese Leichtigkeit, diese Schönheit, und mit diesem Ausdruck der Persönlichkeiten konnte ich zum ersten Mal sehen – ich war bereit: dort will und muss ich hin!“¹⁰¹

Offensichtlich war er tief beeindruckt von deren tänzerischen Qualitäten, was wahrscheinlich auch daran lag, dass hier ein klassischeres Repertoire gezeigt wurde, als Luipart von seinen eigenen Engagements in Düsseldorf oder Hamburg gewohnt war. Das erste Zusammentreffen von ihm und Leonide Massine fand in dessen Garderobe statt, wo er von dem Choreografen zum Vortanzen am nächsten Tag gebeten wurde. Schwierig ist nachzuvollziehen ob das 1936 war oder früher oder später, weil Luipart keine Jahreszahl angibt und Leonide Massine sowohl bei René Blum als auch bei Col. de Basil gearbeitet hatte. Wie begeistert die Leiter der Truppe von Marcel Luiparts Talent und seiner Ausbildung wirklich gewesen sein mochten, lässt sich ebenfalls nur schwer prüfen. Allerdings ist aufgrund von seiner Aussage, dass sie „nicht begreifen [konnten], woher ein deutscher Tänzer diesen Stil haben konnte“¹⁰², durchaus nachvollziehbar, dass sie ihm aus Begeisterung über sein Talent einen Vertrag anboten. Luipart schreibt, dass der Generalintendant Strom aus Hamburg Verständnis gezeigt habe, wodurch er bald das Engagement antreten konnte. Ob die Vertragsauflösung wirklich so reibungslos ablief, ist ebenfalls aus den Quellen nicht nachvollziehbar.

¹⁰¹ o.N., *Konzept für den Vortrag am 21.5.*, Hamburg 1985, Theatermuseum Wien Kiste 11 Persönliches 4/7 20-26.

¹⁰² Ebd.

Eines der wichtigsten offiziellen Dokumente ist das *Memorandum of Agreement*¹⁰³ vom 10. Oktober 1936. Dieser dreiseitige „Vorvertrag“ bestätigte ein zukünftiges Engagement Marcel Fenchels bei *Les Ballets Russes* unter der Leitung von Col. W. de Basil in London und verwies im Text auf einen Beginn am 1. September 1937 mit der Laufzeit eines Jahres. Das Gehalt wurde auf 22£ festgelegt, auf Tournee würde sich die Zahlung in Europa auf 1600 Francs und in den USA auf 160\$ erhöhen. Im weiteren Verlauf der Vertragsvereinbarungen wurden im Einzelnen alle Rechte und Pflichten des Balletttänzers in der Kompanie dem Direktor gegenüber festgehalten. Wert wurde von de Basil vor allem auf die Wirkung der Ballettkompanie nach außen gelegt: Verboten waren Alkohol, Glücksspiel und Rauchen im Theater, die Trainingskleidung hatte einheitlich zu sein. Des Weiteren durfte sich der Tänzer nicht unerlaubt von Auftrittsorten entfernen und morgendliche Klassen und Proben mussten besucht werden. Auffällig genau war also in diesem Vertrag das richtige Verhalten eines Tänzers geregelt.

Der vorliegende Vertrag ist von de Basil und einem Kollegen unterschrieben. Marcel Luiparts Unterschrift fehlt – wahrscheinlich, weil das im Nachlass befindliche Exemplar sein eigenes war.

Tatsächlich trat Luipart wie erwähnt erst 1938 in die *Ballets Russes*- Kompanie ein. Drei Briefe von der Künstleragentur World-Art Inc. im Zeitraum vom 15. September bis 1. November 1937 sind von ihm aufbewahrt worden. Dabei handelt es sich allerdings nur um die Antwortbriefe der World-Art Inc.

Besonders zentral ist der Brief vom 8. Oktober 1937¹⁰⁴: Dieser bestätigt den Eingang des unterschriebenen Vertrages in New York¹⁰⁵. Der Beginn des Engagements wurde darin mit dem 25. Februar 1938 festgelegt. Hier geben sowohl Kargl als auch Luipart als Beginn 1937 an, doch der Vertrag ist zwar noch 1937 aufgesetzt worden, aber trat erst Anfang des Jahres 1938 in Kraft. Das Engagement sollte ein Jahr dauern, mit der Option auf Verlängerung. Diese Verlängerung wurde dann von Luiparts Verletzung verhindert. Es gibt aufgrund des Tourneevorhabens im Vertrag drei verschiedene Gehaltsangaben. In den USA bekam Fenchel 160\$, in England

¹⁰³ Vgl. de Basil, Col. W., *Memorandum of Agreement*, o.O. 10.10. 1936, Theatermuseum Wien Kiste 3 Korrespondenz AM 48.357 Lu.

¹⁰⁴ Vgl. o.N. (World Art Inc.), *Brief*, New York 8.10.1937, Theatermuseum Wien Kiste 2 Korrespondenz AM 48.346 Lu.

¹⁰⁵ Marcel Luipart bekam den Vertrag zweimal zugeschickt, da er beim ersten Mal vergas ihn zu unterzeichnen.

22£ und in Frankreich 2000 Francs. Das entsprach im Großen und Ganzen dem von Col. de Basil gemachten Angebot. Einzig die Bezahlung in Frankreich hatte sich um 400 Francs erhöht.

II.3.2 Erste Auftritte in Monte Carlo:

Auch wenn sich die Kompanie¹⁰⁶ bald nach Luiparts Aufnahme auf Tournee begab, erlebte er doch den Beginn seines Engagements in der Welt der *Ballet Russe* im Gründungsort Monte Carlo.

Aufschluss über seine ersten Auftritte mit den monegassischen Tänzern gibt ein Zeitungsartikel auf Französisch.¹⁰⁷ Darin wird Marcel Luipart gesondert als einer der herausragenden Tänzer bei der Premiere des Balletts *Gaîté Parisienne* genannt.

„Il a valu des applaudissements sans fin à Mmes Nina Tarakova, Eugénie Delarova, Jeanette Lauret, Lubow Roudenko; MM. Léonide Massine, Frédéric Franklin, Igor Youskevitch, Panaieff, Guérard, Fenchell et les artistes du ballet.“¹⁰⁸

Der Artikel beschreibt zwei weitere Stücke, die an diesem Abend aufgeführt wurden, *Les Sylphides* und *L'épreuve d'Amour*, welche aber dem monegassischen Publikum bereits bekannt waren. „Des applaudissements enthousiastes ont tour à tour accueilli deux ballets déjà connus et aimés, et la première création de l'année“¹⁰⁹, macht deutlich, dass die Kritik sich wohl tatsächlich auf den Abend der Erstaufführung bezieht.

Außerdem befindet sich im Nachlass eine französischsprachige Ankündigung vom 2. Mai für einen Ballettabend mit *Schwanensee* und *Shéhérazade*.¹¹⁰ Eine Jahreszahl lässt sich zwar nicht erkennen, allerdings muss sie ebenfalls aus dem Jahr 1938 sein, denn 1939 befand sich die Kompanie bereits in Übersee und 1940 kurierte Luipart eine Verletzung in Düsseldorf aus und war somit nicht mehr Teil des Ensembles. Angekündigt wird eine Abendvorstellung der Kompanie unter der

¹⁰⁶ Titel der Kompanie war hier noch *Les Ballets de Monte Carlo*.

¹⁰⁷ O.N., *Les Ballets de Monte Carlo*, Le Petit Nicois 6.4.1938, Theatermuseum Kiste 12-Kritiken, Ballets Russes Tournee 1938 2/3A 1-16.

¹⁰⁸ Ebd.

¹⁰⁹ Ebd.

¹¹⁰ Théâtre de Monte-Carlo, *Ballets de Monte Carlo*, Monte-Carlo 2. 5. O.J., Theatermuseum Kiste 10 Persönliches 3/5A/1.

Direktion von René Blum und dem Geschäftsführer S.J. Denham. Rollen werden nicht benannt, doch die wichtigsten Tänzer des jeweiligen Balletts angeführt. Marcel Luipart wird als Marcel Fenchel in *Le Lac des Cygnes* neben Alicia Markova und anderen wichtigen Tänzern der Kompanie aufgeführt. Wahrscheinlich tanzte er den Freund von Siegfried, Benno, denn diese Rolle bekleidete er auch auf der Tournee.

Wie gut er in die Kompanie integriert war, lässt sich nur teilweise bestimmen. Natürlich verfälschen die Autogramm-Widmungen, welche sich im Nachlass befinden, teilweise den tatsächlichen täglichen Umgang miteinander im Ensemble. Dennoch geben sie zumindest einen kleinen Eindruck von der Stimmung. So schreibt etwa Mia Slavenska: „Meinem Kollegen [sic] Marcel herzlichst Mia“.¹¹¹ Dank eines Briefes von Aurel von Milloss lässt sich die Haltung der Kompanie Luipart gegenüber ebenfalls nachvollziehen. Milloss berichtet von Gesprächen mit ehemaligen Kollegen Luiparts folgendermaßen:

„Auch Massine hat sich gelegentlich meiner kurzen Unterhaltung mit ihm – sich günstig über Marcell geäußert. Dasselbe taten die Danilova, der Jouskewitch und Zarinsky. Mit anderen sprach ich nicht über ihn. Selbst mit diesen unterhielt ich mich natürlich nur kurz.“¹¹²

Demnach hatte Marcel Luipart also einen positiven Eindruck beim Choreograf und bei den Mitgliedern der Kompanie hinterlassen, auch tänzerisch, denn er erhielt gleich zu Beginn seines Engagements bei den *Ballet Russe* Solistenrollen. In *Schwanensee* tanzte er wahrscheinlich zum ersten Mal in seiner Karriere in einem ganz klassischen Ballettwerk, in welchem der Stil der Danse d'ecole sehr pur wiedergegeben wurde. Damit ist die oben in Zweifel gezogene Bemerkung von Luipart, dass Massine begeistert von ihm und seiner Technik war, doch wahrscheinlich.

¹¹¹ Slavenska, Mia, *Autogramm mit Widmung*, o.O., o.D., Theaternuseum Wien Kiste 11, 4/5/23B.

¹¹²¹¹² Milloss, Aurel von, *Brief vom 2.Juni 1939*, o.O., Theaternuseum Wien Kiste 2 Korrespondenz M-Z AM 48.224 Lu-2.

II.3.3 Tourneen nach England, Amerika und Kanada:

Nach der Frühjahrssaison in Monte Carlo zog es das Ensemble um Choreograf Leonide Massine auf Reisen. Neben einem Zwischenstopp in London war das eigentliche Ziel der Truppe die USA, mit einem kurzen Abstecher nach Kanada. Durch aufbewahrte Programmhefte und Zeitungsartikel lässt sich Reiseroute und Erfolg des Balletts gut nachverfolgen.

Erste Station der Reise war London, wo die Kompanie in Covent Garden, dem großen Opernhaus, ein Gastspiel gab. Ein Programmheft vom 21. September 1938¹¹³, bzw. ein Ausschnitt daraus, belegt einen Teil der Stückauswahl, welcher wohl nicht nur für das Repertoire der Kompanie, sondern auch für Massines Verständnis von Tanz sehr bezeichnend ist.

Zuerst wurde *Schwanensee* gegeben. Dieses Ballett kam praktisch in jeder Tourneestation auf die Bühne. Mit wechselnden Hauptdarstellern tanzte Luipart die Rolle des Benno. Vermutlich gab es eine gekürzte Fassung des Ballettes, denn im Anschluss wurde auch noch *The Seventh Symphony* nach der Choreografie von Leonide Massine aufgeführt. Auch hier wurde statt aller vier Bilder nur das erste, *The Creation*, gezeigt. Hier erschien Luipart als Vogel im Ensemble.

Eindeutig zeigt die Stückauswahl – ein Klassiker der Ballettgeschichte und ein modernes Ballett – die Bandbreite der Kompanie. Ziel war es offensichtlich, nicht nur das klassische Repertoire des russischen Balletts oder die erfolgreichen Werke der *Ballet Russe*-Kompanie Diaghilevs zu re-inszenieren. Massine mischte stattdessen Klassisches mit Modernem und vermittelte damit, dass beide Werke für ihn den gleichen Daseinsanspruch besaßen.

In den USA begann das Gastspiel in New York an der Metropolitan Opera im Oktober 1938, von wo aus es nach Boston ging. Fortgesetzt wurde die Tour 1939 in Los Angeles und San Francisco. Darauf folgte ein Besuch im kanadischen Vancouver, bevor es zum Abschluss der Tournee nach Cincinnati ging.

Im Mittelpunkt der ersten Woche in New York stand eindeutig Massines Zusammenarbeit mit Paul Hindemith für *Noblissima Visione*, in den USA *St. Francis*

¹¹³ Vgl. Royal Opera House Covent Garden, *Ballet Russe de Monte Carlo*, Covent Garden (London) 21.9.1938, Theatermuseum Wien Kiste 10 Persönliches 3/5A/2.

genannt. Das Stück wurde erstmals in Amerika gezeigt,¹¹⁴ zusammen mit *L'Épreuve d'Amour*, welches ebenfalls US-Premiere feierte, aber bei den Kritikern weniger Eindruck hinterließ als *St. Francis*. Oscar Thompson schrieb in einer ausführlichen Kritik zu *Noblissima Visione*:

„It may be questioned whether Massine has done anything more distinctive and individual, either as a choreographer or an interpreter, than he has as Hindemith's collaborator. [...] he has contrived to communicate something of the feeling of illustrations in medieval manuscripts.“¹¹⁵

Ergänzend dazu hält ein anderer Kritiker, John Martin, zur Choreografie fest: „The style of movement is highly extravagant, but of all its distortion and remoteness, essentially true and eloquent.“¹¹⁶ Die Bewegungssprache Massines als Illustration von Hindemith Musik strichen beide heraus. Erneut tanzte Luipart in einem Stück, das innovativ mit klassischem Tanz umging und versuchte diesen in eine neue, modernere Bewegungssprache umzusetzen. In beiden Kritiken wurde Marcel Luipart mit anderen Solisten des Stückes lobend erwähnt. Er tanzte einen der drei Freunde von Franziskus.¹¹⁷

Die zweite Woche des New York-Gastspiels wurde von einer größeren Anzahl von Balletten dominiert. Klassiker im Repertoire der Kompanie, wie zum Beispiel *Le Lac des Cygnes*, *Les Sylphides*¹¹⁸, *L'Après-Midi d'un faune* oder *Le Spectre de la Rose*, wechselten sich ab mit einer Neufassung von *Coppélia* oder *Gaîté Parisienne*.¹¹⁹ Als Highlight wurde die Weltpremiere von *Bogatyri* angekündigt. Von dieser fehlt eine Kritik, eventuell hat Luipart darin nicht getanzt und deshalb den betreffenden Artikel nicht aufgehoben.

Ähnlich wie in New York waren auch die Spielpläne der anderen Städte angelegt. Boston war der nächste Stopp auf der Reise. *St. Francis* wurde erneut besonders hervorgehoben, außerdem *Le Lac des Cygnes*, wo Marcel Luiparts Performance

¹¹⁴ Vgl. „This was the disclosure, for the first time on the western side of the Atlantic [...]“, Thompson, Oscar, *New Hindemith Ballet Given*, The New York Sun 15. 10. 1938, Theatermuseum Kiste 12-Kritiken, Ballets Russes Tournee 1938 2/3A 1-16

¹¹⁵ Ebd.

¹¹⁶ Martin, John, ‚*St. Francis' Ballet danced by Massine*, New York Times 15. 10. 1938, Theatermuseum Wien Kiste 12 Kritiken , Ballets Russes Tournee 1938 2/3A 1-16.

¹¹⁷ Das Bild am Anfang der Arbeit zeigt Luipart in seiner Rolle.

¹¹⁸ Teilweise auch in der englischen Variante als *The Elfs* bezeichnet.

¹¹⁹ Vgl. Martin, John, *Novelties*, New York Times 16.10.1938, Theatermuseum Wien Kiste 12 Kritiken , Ballets Russes Tournee 1938 2/3A 1-16.

gemeinsam mit Alicia Markovas und Michel Panaieffs als „admirably danced“¹²⁰ bezeichnet wurde. Am Programm stand ergänzend Massines *Le Beau Danube*.

In Los Angeles gab es neben *Le Lac des Cygnes* und *Le Beau Danube* auch *Le Tricorne* zu sehen, in San Francisco ersetzt durch *The Seventh Symphony* und *Gaîté Parisienne*.¹²¹ In Vancouver wurde *St. Francis* gegeben, sowie *Le Beau Danube*, *Le Lac de Cygnes*, *Les Sylphides*, *Blue Bird*, *Chung Yang and the mandarin* und *Gaîté Parisienne*.¹²²

Auch in Cincinnati war *Le Lac des Cygnes* zu sehen. Dieses Ballett wurde wahrscheinlich ob der Bekanntheit überall gezeigt. Außerdem wurden hier *Bogatyri* und *Gaîté Parisienne* aufgeführt. Den Zeitungsartikeln nach zu urteilen war das schwungvolle *Gaîté Parisienne* immer beliebt beim Publikum.¹²³

Interessanterweise kritisierten die Journalisten allesamt meist die Aufführung von *Schwanensee*, während sie die älteren und die modernen *Ballets Russes*-Stücke sehr lobten. Es könnte sein, dass in der Probenarbeit der Schwerpunkt eher auf den „eigenen“ Werken lag, da die Möglichkeiten zu proben auf Tournee sowieso sehr eingeschränkt waren.

Am Ende der Tournee 1939 endete auch Marcel Luiparts Zeit mit dem *Ballet Russe de Monte Carlo*. Anscheinend plante Frederick Ashton das Ballett *Loreley*, mit Alicia Markova in der Hauptrolle und einer weiteren Rolle für Marcel Luipart, wie aus einem Brief an Ashton vom 28. Mai 1984 hervorgeht.¹²⁴ Eine Knieverletzung zwang Luipart jedoch zu pausieren und er kehrte zur Behandlung nach Deutschland zurück.

¹²⁰ E.L.H., *New Stage Show at the Gayety*, Boston Traveler 10. 11. 1938, Theatermuseum Wien Kiste 12 Kritiken , Ballets Russes Tournee 1938 2/3A 1-16.

¹²¹ Vgl. o.N., Hurok *Ballet wins Plaudits*, Los Angeles Examiner 4.2.1939, Morse Jones, Isabel, ‚*Le Tricorne*‘ presented with Massine Scoring Hit, Los Angeles Times 4.2.1939 und Fried, Alexander, *Patrons Thrilled by Ballet Performance*, The San Francisco Examiner 8.2.1939, alle im Theatermuseum Wien Kiste 12 Kritiken , Ballets Russes Tournee 1938 2/3A 1-16.

¹²² Vgl. o.N., *Famed Ballet Russe Receives Big Ovation*, The Vancouver News-Herald 22.2.1939, Theatermuseum Wien Kiste 12 Kritiken , Ballets Russes Tournee 1938 2/3A 1-16.

¹²³ Vgl. Hess, Howard, *Ballet Russe in Brilliant New Program*, The Cincinnati Times 18.3.1939 und Plogstedt, Lillian T., *Today’s Music*, The Cincinnati Post, 18.3.1939, alle im Theatermuseum Wien Kiste 12 Kritiken , Ballets Russes Tournee 1938 2/3A 1-16.

¹²⁴ Vgl. Luipart, Marcel, *Brief an Frederick Ashton*, Wien 28. Mai 1984, Theatermuseum Wien Kiste 3 Korrespondenz AM 48.356 Lu-1.

<i>Ergebnisse:</i>

Wie eingangs bereits angedeutet, nahmen der Repertoireumfang und die Stilvielfalt von Marcel Luipart durch das Engagement in Monte Carlo weiter zu. Er tanzte in russischen Klassikern wie *Schwanensee*, Ballet Russe-Klassikern wie *Les Sylphides* von Michel Fokine und auch modernen Ballett-Werken wie *Noblissima Visione*. Doch nicht nur die Ballette selbst, sondern auch das Training in der klassisch geschulten Kompanie und mussten seiner Technik sehr gut getan haben. Bis zu diesem Zeitpunkt war er Teil von Kompanien gewesen, die allesamt Ballett in Verbindung mit Ausdruckstanz zeigten und in denen wohl eine korrekte Technik nicht unbedingt im Vordergrund gestanden hatte. In Monte Carlo lernte Luipart dann erstmals die Arbeit in einer Kompanie auf hohem klassischem technischem Niveau kennen. Außerdem tanzte er mit vielen bekannten Tänzern wie Alicia Markova, Alexandra Danilova oder Frederic Franklin, was für den jungen Tänzer sicherlich eine große Inspirationsquelle darstellte.

Damit ist der Einfluss der *Ballets Russes*- Kompanie auf den jungen Tänzer und sein tänzerisches Verständnis im Bereich des klassischen Tanzes anzusiedeln. Er bekam hier aber nicht nur Impulse durch die Werkvielfalt. Vielmehr veränderte die Arbeit mit dem Choreografen Leonide Massine auch seine klassischen Bewegungsmöglichkeiten. Massines Bewegungssprache keimte auf klassischem Boden und übersetzte die Danse d'école dann in die Moderne. Diese Art klassisch zu tanzen veränderte auch Luiparts Tanzwissen entscheidend.

II.4 Station 4: Verlangsamung – La Scala in Mailand und die Oper in Rom:

Als Luipart 1939 die Kompanie um Leonide Massine verletzungsbedingt verlassen musste, ließ er sich in Bruchsal behandeln. Danach plante er nach Paris zu Serge Lifar an die Pariser Oper zu gehen.¹²⁵ Dieses Vorhaben ist durchaus wahrscheinlich, schreibt doch Serge Lifar in einem Autogramm von 1939 über Luipart: „a Marcel Fenchel excellent danseur de tout cour“.¹²⁶ Lifar kannte ihn also bereits, vermutlich aus der Zeit bei den *Ballets Russes*. Zu dieser Zusammenarbeit kam es allerdings noch nicht.

Deutschland war zu diesem Zeitpunkt bereits im Krieg. Glücklicherweise wurde Marcel Luipart zwar gemustert, aber nicht zur Wehrmacht eingezogen. Unter anderem war auch sein Arzt dafür verantwortlich, der noch 1940 bestätigte, dass Luipart unbedingt weitere medizinische Behandlung benötige.¹²⁷

Aurel von Milloss, der mittlerweile in Rom Ballettmeister geworden war, vermittelte Luipart schließlich nach Mailand und holte ihn dadurch auch für Gastspiele an seinen Arbeitsplatz, die römische Oper. Milloss' Bekanntschaft mit dem Ausstatter der Scala, Nicola Benois, ermöglichte Marcel Luipart ein Engagement als Erster Solotänzer (primo ballerino) mit einer Monatsgage über 2.500 Lire, sogar ohne dafür vortanzen zu müssen.

Die Ausreise aus Deutschland und Einreise nach Italien in der Kriegszeit brachte Schwierigkeiten mit sich. Neben einer Ausreisegenehmigung von der Reichstheaterkammer war auch für die Einreise nach Italien eine Genehmigung der italienischen Botschaft notwendig.

Ein Jahr lang konnte Luipart nach seiner Rückkehr aus den USA im Ausland arbeiten, ehe er 1941 erneut einberufen wurde und sich diesmal dem Befehl nicht mehr widersetzen konnte.

¹²⁵ Vgl. o.N., *Konzept für den Vortrag am 21.5.*, Hamburg 1985, Theatermuseum Wien Kiste 11 Persönliches 4/7 20-26.

¹²⁶ Lifar, Serge, *Autogramm mit Widmung*, Paris 1939, Theatermuseum Wien Kiste 11, 4/5/13A.

¹²⁷ „Herr Marcel Fenchel, geb. 8.9.1912, wohnhaft in Bruchsal steht weiterhin bei mir in ärztlicher Behandlung. Trotz konsequent durchgeführter Behandlung ist eine Besserung der Sehnen-Knochenhaut- und Nervenentzündung an beiden Unterschenkeln nicht eingetreten. Herr F. ist nach wie vor für längeres Gehen oder Stehen nicht geeignet und bedarf weiterhin weitgehender Schonung und Fortsetzung der eingeschlagenen Behandlung.“, Heck, Dr. Otto, *Ärztliches Zeugnis*, Karlsruhe 17.5.1940, Theatermuseum Wien, Kiste 1 Korrespondenz AM 48.183 Lu.

Quellenumfang und -kritik:

Luiparts Weg bis nach Mailand ist durch die von ihm aufbewahrte Korrespondenz mit Aurel von Milloss sehr gut dokumentiert. Der Vertrag zum Engagement ist ebenfalls im Nachlass vorhanden. Auch seine erste Zeit in Mailand wird zumindest indirekt in Briefen beschrieben, da Milloss auf Situationen, die ihm Luipart berichtete, in Antwortschreiben einging. Es gibt außerdem einen Brief an das Ehepaar Leppert in Bruchsal. Über Luiparts Rollen in Mailand und Rom geht nur sehr wenig aus dem Nachlass hervor, außer durch wenige italienische Zeitungskritiken. Programmhefte gibt es keine. Zum Ende seiner Zeit in Rom ist noch ein Schreiben von Alfredo Casella erhalten, in dem er für den Verbleib Luiparts in Italien plädiert.

Alles in allem ist Marcel Luiparts Zeit und vor allem sein Repertoire in Italien nur mäßig gut dokumentiert.

Quellenanalyse:

II.4.1 Engagement:

In Briefen beschrieb Aurel von Milloss Marcel Luipart ganz unmissverständlich, wie sich der nicht mehr so unerfahrene, junge Tänzer in Italien bewerben sollte. Milloss schien in dieser Hinsicht nichts dem Zufall überlassen zu wollen:

„Also schreiben Sie sofort einen Brief, wie ich Ihnen diesen hier [eine Briefvorlage] beilege. Sie sollen den Entwurf genau so [sic] mit der Maschine abschreiben, unterschreiben und sofort absenden als Einschreibebrief in Deutscher Sprache.“¹²⁸

Auch welche Bilder Luipart dem Brief beilegen und welches Repertoire er erwähnen sollte, gibt Milloss ihm genau vor. Des Weiteren gibt der Choreograf auch genaue Anweisungen zum Umgang mit der Reichstheaterkammer und den Behörden in Italien.

Es war dem Mentor offenbar wichtig, dass Luipart diese Position in Italien auch wirklich erhielt. Ob er sich vor allem freundschaftlich verpflichtet fühlte oder ihn nur unbedingt als Tänzer für sein römisches Ensemble haben wollte, lässt sich nicht

¹²⁸ Milloss, Aurel von, *Brief vom 18.10.1940*, Rom, Theatermuseum Wien Kiste 2 Korrespondenz M-Z AM 48.225 Lu-1.

erklären. Beides scheint zuzutreffen. Auf alle Fälle hatte Luipart zwar mittlerweile im Tanz sehr viele Erfahrungen sammeln können, doch bei Formalitäten war er weniger sicher.

II.4.2 Auftritte in Mailand und Rom:

Die spätere Korrespondenz Luiparts mit Aurel von Milloss dreht sich größtenteils um die interne Situation an der Scala. Luipart hatte Probleme mit Mitgliedern der Kompanie.¹²⁹ Deutlich wird hier erstmals ein Konkurrenzkampf innerhalb des Ensembles angesprochen.

„Benois erzählte mir all die Vorkommnisse. Wir sind uns darüber einig, daß [...] es sich um hässliche, [?] Intrigen des beängstigten Herrn Chavallo handelt.“¹³⁰

Vermutlich war jener Chavallo über das Engagement des Deutschen erbost und sah seine eigene Position in Gefahr. Das passt zu einem Brief von Aurel von Milloss im Oktober 1940, in dem er über die Schwierigkeit, Luipart nach Rom zu holen, spricht.

„Der Krieg spielt eine allzu große Rolle; es fehlen die Mittel und Ausländer werden kaum zur Arbeit herangeholt.“¹³¹

Auch in Rom war es aufgrund der Personalsituation schwierig Luipart als ausländischen Tänzer im Ensemble zu rechtfertigen. Wieder verband sich die politische Lage mit der künstlerischen Situation zu einem unfreiwillig festen Band gegen Luipart.

Es half Luipart bei der Integration in die Kompanie sicherlich nicht, dass er sofort als Erster Solist engagiert wurde und mit der Primaballerina des Ensembles, Nives Poli, tanzte. Aurel von Milloss hatte ihm eingeschärft besonders freundlich zu der Solistin¹³², die gleichzeitig auch Choreografin der Kompanie war, zu sein. Ähnliches

¹²⁹ Vgl. Von Milloss wünscht ihm „Mut, Geduld und Schlaueit!“, Milloss, Aurel von, *Brief vom 10. 1. 1941*, o.O., Theatermuseum Wien Kiste 2 Korrespondenz M-Z AM 48.229 Lu-2.

¹³⁰ Milloss, Aurel von, *Brief vom 10. 2. 1941*, o.O., Theatermuseum Wien Kiste 2 Korrespondenz M-Z, AM 48.230 Lu-2/3.

¹³¹ Milloss, Aurel von, *Brief vom 18. 10. 1940*, o.O., Theatermuseum Wien Kiste 2 Korrespondenz M-Z, AM 48.225 Lu-1.

¹³² Sie erhielt 1936 den Titel Primaballerina assoluta. Vgl. Knurs Ballettlexikon, S. 262.

betonte der Mentor auch für die anderen Verantwortlichen in Mailand. So sollte Luipart trotz aller Schwierigkeiten ausgesprochen höflich mit dem gesamten Ensemble und dem Direktor umgehen.¹³³

Die Problematik, aufgrund der Milloss die Wichtigkeit eines höflichen Umgangs so eindringlich betonte, schien darin zu liegen, dass Luipart nicht besonders glücklich mit seiner Position in Mailand war. Er brauchte dieses Engagement aber, um bei Milloss in Rom als Gastsolist tanzen zu können. Die Scala war im Grunde nur Mittel zum Zweck, sowohl um der Wehrmacht zu entfliehen, als auch um mit seinem Mentor arbeiten zu können.

Von den Balletten, in denen er an der Scala auftrat, ist nur *L'uccello del fuoco* belegbar. Es wurde zwar im zugehörigen Zeitungsartikel nicht erwähnt, welche Rolle Luipart übernahm, doch es ist sehr wahrscheinlich, dass es sich dabei um die männliche Hauptrolle des Ivan Zarevitch handelte. Sylvia Kargl benennt ihn sogar mit Nives Poli gemeinsam als Choreograf.¹³⁴ Das kurze einaktige Ballett wurde zusammen mit zwei Opern aufgeführt und besonders hervorgehoben, vor allem in der Verbindung von Musik und Bewegung. *Der Feuervogel* als Gesamtkunstwerk stand im Mittelpunkt der Kritik, die Tänzer wurden nur am Rande lobend erwähnt.¹³⁵

Ein anderer Artikel beschäftigte sich ganz konkret mit der Geschichte des Balletts, vor allem mit Serge Diaghilev und seinem Erbe. Hier wurde Nives Poli als alleinige Choreografin des Mailänder *Feuervogels* genannt.¹³⁶

Vom Gastspiel Marcel Luiparts in Rom im Teatro delle Arti unter Aurel von Milloss gibt es ebenfalls Artikel im Nachlass. In Rom tanzte er die männliche Hauptrolle in einem Strawinsky-Werk, *Apollo Musagete*. Wieder war das kurze Ballett Teil eines Abends mit Opern. Das scheint in Italien gängige Praxis gewesen zu sein,¹³⁷ statt wie

¹³³ „Im Gegenteil: Ich will Sie aufrichtig beeinflussen, daß Sie sich mit Ihren dortigen Vorgesetzten respektvoll verhalten!“, Milloss, Aurel von, *Brief vom 10.2.1941*, o.O., Theatermuseum Wien Kiste 2 Korrespondenz M-Z, AM 48.230 Lu-3.

¹³⁴ Vgl. Kargl, Dr. Sylvia, *Biographische Stichworte zu Marcel Fenchel-Luipart*, <http://www.theatermuseum.at/fileadmin/content/tm/nachlaesse/L-Luipart.pdf> [Letzter Zugriff am 30.8.2015]

¹³⁵ „Merito principale di Nives Poli, che ne fu la regista e la protagonista aleggiate. Da ricordarsi anche ogni altro interprete, il Fenchel, la Colombo e il Savare.“, A.T., *Le prime sceligere, Il popolo d'Italia*, 2.2.1941, Theatermuseum Wien Kiste 12 Kritiken 2/14 1-13.

¹³⁶ Adami, Giuseppe, *La Scala in grigioverde e un uccello infuocato*, *La Stampa* 8.2.1941, Theatermuseum Wien Kiste 12 Kritiken 2/14/1-13.

¹³⁷ Vgl. „[...] che diurne in recite per le opere e per i balli che saranno indicati dalla Sovrintendenza.“ *Teatro della Scala, Vertrag*, Mailand, 26. 11. 1940, Theatermuseum Wien Kiste 2 Korrespondenz, 22/3.

an anderen Häusern, an denen Luipart getanzt hat, Opern- und Ballettabende zu trennen. Hier wird er für die Hauptrolle sehr gelobt.

„La coreografia di Aurelio M. Milloss non poteva essere più appropriata ed efficace. Fra gli interpreti si è fatto molto ammirare Marcel Fenchel. Apollo, plasticamente espressivo: un ballerino di inconfondibile classe.“¹³⁸

Außerdem trat er in einem Ballett von Vincenzo Tommasini auf, *I Quattro Cori*. Dieses basierte auf Sonetten der bekannten italienischen Dichter Petrarca, Dante und Frescobaldi.¹³⁹ Das Ballett war laut den Quellen mit Gesang gekoppelt.

Mitte des Jahres 1941 erreichte Marcel Luipart in Italien wohl ein erneuter Einberufungsbefehl. Er selbst schreibt zwar, dass ihm sowohl Joseph Goebbels in Deutschland als auch Dino Alfieri¹⁴⁰ in Italien wohl gesonnen gewesen seien,¹⁴¹ doch dafür gibt es außer seiner Erzählung keinen Beleg.

Alfredo Casella¹⁴² bemühte sich um einen Verbleib Luiparts in Italien. Der im Nachlass erhaltene Brief ist an eine *Eccellenza* gerichtet, ohne einen Namen zu nennen.¹⁴³ Casella schreibt, dass Luipart in Italien Verträge abgeschlossen habe, die einen weiteren Aufenthalt nötig machen würden und bittet um ein Fürsprechen bei der deutschen Führung.¹⁴⁴ Außerdem erwähnt er eine Frau von Mackensen, die sich ebenfalls für Luipart einsetzen würde. Damit ist wahrscheinlich Winifred Christine Helene von Mackensen gemeint, die Gattin des deutschen Botschafters in Rom zu dieser Zeit, Hans Georg von Mackensen.¹⁴⁵

Allerdings nützte diese Fürsprache nichts. 1942 musste Marcel Luipart zurück nach Deutschland und zur Panzerersatzabteilung 9 nach Böblingen.¹⁴⁶

¹³⁸ O.N., *Mozart, Stravinsky e Malipiero*, Il Lavoro fascista 15.4.1941, Theatermuseum Wien Kiste 12 Kritiken 2/14 1-13.

¹³⁹ Vgl. I.C., *Donizetti, Veretti e Tommasini*, o.A., 28.4.1941 und Vice, *Un atto comico di Donizetti*, La Voce d'Italia 27.4.1941, Theatermuseum Wien Kiste 12 Kritiken 2/14 1-13.

¹⁴⁰ Alfieri war ein italienischer faschistischer Politiker und 1940 italienischer Botschafter in Berlin.

¹⁴¹ Vgl. o.N., *Konzept für den Vortrag am 21.5.*, Hamburg 1985, Theatermuseum Wien Kiste 11 Persönliches 4/7 20-26.

¹⁴² Casella war ein bekannter italienischer Komponist.

¹⁴³ Casella, Alfredo, *Brief an unbekannt*, o.O. 6.6. o.J., Theatermuseum Wien Kiste 1 Korrespondenz A-L AM 48.147 Lu.

¹⁴⁴ „Questo valoroso artista ha firmato recentemente vari importanti contratti (fra i quali due per un film e col Teatro Reale dell'Opera), ai quali egli si troverebbe di adempiere se dovesse nell'impossibilità lasciare l'Italia.“, ebd.

¹⁴⁵ Von Mackensen war Botschafter in Rom vom 1938 bis 1943.

¹⁴⁶ Vgl. Fenchel-Luipart, Marcel, *Lebenslauf*, Theatermuseum Wien Kiste 11 Persönliches 4/7 1-3.

<i>Ergebnisse:</i>

Luiparts Engagement in Mailand und Rom ist in erster Linie ein Beispiel für die „zwischenmenschlichen“ Probleme, welche sich für Künstler in der Zeit des Zweiten Weltkrieges ergaben. Statt eines lebendigen künstlerischen Austausches zwischen Künstlern und Opernhäusern, herrschte Argwohn unter den Tänzern und sie missgönnten ausländischen Mitgliedern ein Engagement oder Erfolg. So lernte der junge Marcel Luipart in Italien, abgesehen von teilweise neuem Repertoire, vor allem die Härte des Berufes als Tänzer kennen.

Bisher hatte er bei den Engagements mit Glück und Talent keine Probleme gehabt. Der ehrgeizige Luipart konnte bei innovativen Kompanien tanzen, die ihn in seinem künstlerischen Verständnis von Bewegung immer weitergebracht hatten. In Italien musste allerdings auch er erkennen, dass manchmal ein Engagement für einen Tänzer mehr wert ist als die perfekte künstlerische Verwirklichung. Er hatte dabei noch immer das Glück der Unterstützung durch seinen Mentor Aurel von Milloss.

Die Arbeit in Italien verdeutlicht ebenfalls, dass Luipart zwar im Tanzen große Fortschritte in seiner Entwicklung gemacht hatte, doch als junger Mann, der sich um sich selbst kümmern und auch mit schwierigen Situationen im Ensemble klarkommen musste, war er anscheinend überfordert. Das zeigt auch den Stellenwert, welchen der Tanz im Leben Luiparts hatte. Daneben ist auch über sein Leben in dieser Zeit nur wenig bekannt. Als Tänzer scheint er sich selbst sehr isoliert zu haben.

An den wenigen Indizien, die auf das Repertoire in Italien verweisen, lässt sich eine Tendenz zu den *Ballets Russes* festmachen. *Der Feuervogel* und *Apollo Musagete* verdeutlichen das. So erweiterte sich interessanterweise in Italien Luiparts Repertoire an *Ballet Russe*-Stücken. Außerdem zeigt sich hier die Konkurrenz von Ballett und Oper, die gegeneinander um die Publikumsgunst warben. Die Oper scheint im Italien der 30er und 40er Jahre größere Aufmerksamkeit genossen zu haben.

Es ist schwer anhand der wenigen Informationen über Luiparts Zeit in Italien eine Aussage über die Impulse zu machen, die der Tänzer mitgenommen hatte. Vorsichtig formuliert zeigt sich eine Tendenz zum Stillstand in Marcel Luipart tänzerischer Entwicklung. Er erhält in Italien kaum Erkenntnisse über Tanz, die er nicht schon in

Düsseldorf bei Milloss oder in Monaco und den USA bei Massine kennengelernt hätte.

Wenn die Aussage Kargls über Luiparts erste Choreografie beim *Feuervogel* stimmt, dann ist das sicherlich die prägendste Erfahrung in Mailand. Doch gerade diese Annahme lässt sich aus dem Nachlass eben nicht belegen.

II.5 Station 5: Stillstand – Das KdF-Ballett¹⁴⁷ in Berlin:

1942 erhielt Marcel Luipart eine Anstellung in Berlin beim Verein *Kraft durch Freude*. Friderica Derra de Moroda wurde von den KdF-Verantwortlichen mit dem Aufbau einer Ballettkompanie beauftragt, welche sich dem Ziel des Vereins als „kulturelles Betreuungswerk“¹⁴⁸ für die Bevölkerung verschreiben sollte. Teil der Aufgabe für Friderica Derra de Moroda war es auch, das Ballett als deutsches Kulturgut zu (re-) etablieren.

Untergebracht war das Ballett in einer Villa in Grunewald in Berlin. Von dort aus bespielte das Ensemble die Berliner Opern, Krolloper und Deutsche Oper am Rhein, und trat als Tourneeballett in verschiedenen deutschen Städten auf. Durch den besonderen Schaffensauftrag für die künstlerische Leiterin basierte das Repertoire der Ballettruppe auf traditionellen historischen Themen und teilweise auf Werken von Jean Georges Noverre.

Marcel Luipart tanzte im KdF-Ballett bis zum Kriegsende, bzw. bis zur Theatersperre 1944, und wurde zu einem der Leistungsträger des Ensembles. Kurzzeitig konnte Derra de Moroda für ihn angeblich sogar eine Unabkömmlichkeitsstellung (UK) erreichen. Friderica Derra de Moroda wurde aufgrund ihrer englischen Staatsangehörigkeit am Bodensee verhaftet und ab dem 1. Januar 1945 war Luipart bis Kriegsende erneut Teil der Wehrmacht.

<p><i>Quellenumfang und -kritik:</i></p>
--

Zum KdF-Ballett befinden sich im Nachlass vor allem Zeitungsausschnitte und teilweise Szenenbilder der getanzten Ballette, sowie die Programmhefte zu Tanzabenden. Die Zeitungsartikel sind natürlich durch die nationalsozialistische Propaganda gefärbt und deshalb besonders genau zu lesen. Zur Ergänzung gibt es im Salzburger Derra de Moroda Dance Archive ebenfalls Briefe und Artikel, welche von der Leiterin der Truppe selbst gesammelt worden sind. Besonders interessant ist ein Brief von 1933, in dem Luipart bereits als junger Tänzer um Rat durch Friderica Derra de Moroda bittet. Es gab also bereits eine frühe Verbindung zwischen den

¹⁴⁷ Die Kompanie hat verschiedene Bezeichnungsstufen durchlaufen: von *Kammertanzgruppe Derra de Moroda*, über *Das Ballett der NS-Gemeinschaft Kraft durch Freude* bis hin zu *Reichsballett der NS-Gemeinschaft Kraft durch Freude*. Hier wird der Einfachheit halber von *KdF-Ballett* gesprochen, wie das auch in Kargls Lebenslauf steht.

¹⁴⁸ O.N., *KdF hat die Leistungsprobe bestanden*, Angriff am Abend 28.11.1941, Theatermuseum Wien Kiste 13 KdF-Ballett 1/10 1-18.

beiden, welche sich dann 1942 in der Zusammenarbeit fortsetzte. Aufgrund dieser Verbindung ist der Brief hier eingearbeitet, trotz der eigentlichen Fokussierung auf die Quellen des Archivs im Theatermuseum. Außerdem wurde ein von Friderica Derra de Moroda aufbewahrter Zeitschriftenartikel verwendet, weil hier besonders eindeutig über die tänzerische Ausrichtung des neu gegründeten Balletts berichtet wurde.¹⁴⁹

Wie bereits kurz erwähnt, ist bei den Quellen zu diesem Teilkapitel Vorsicht geboten. Im Hinterkopf muss bei der Analyse dieser behalten werden, dass die nationalsozialistische Führung sich aktiv in die Medienarbeit einmischte, um ein ganz bestimmtes, ideologisch gesteuertes, Bild von Kultur zu vermitteln. Erschwerend kommt wie in anderen Kapiteln ebenfalls hinzu, dass viele der Artikel teilweise nur unvollständige Quellenangaben haben.

<p><i>Quellenanalyse:</i></p>

II.5.1 Engagement:

Marcel Luipart suchte als junger Tänzer schon Kontakt zu seiner späteren Chefin Friderica Derra de Moroda und fragte um Rat bei der Karriereplanung.

„Ich erlaube mir, [...] mich an Sie zu wenden, um von Ihnen einen fachmännischen Rat zu erhalten d.h. wie Sie sich es denken würden, wie mein Weg sein muß [sic], um die Stellung in der Tanzwelt zu bekommen, welche mir als talentierter ausgebildeter Tänzer der alten Schule entsprechen dürfte.“¹⁵⁰

Luipart bezeichnet sich hier als „Tänzer der alten Schule“, also der *Danse d'école*, wahrscheinlich um sich von anderen Tänzern in Deutschland in dieser Zeitspanne abzugrenzen. Damit bot er sich schon 1933 als klassischer Tänzer an, worauf Derra de Moroda 1942 zurückkommt. Ob sie dem jungen Mann geantwortet hat, ist unbekannt. Im Nachlass in Wien gibt es keinen Brief von ihr vor 1945.

Marcel Luipart scheint schon 1933 genau gewusst zu haben, dass seine Chance auf eine Tanzkarriere durch das Ballett am besten war. Diese selbstbewusste

¹⁴⁹ Andere Quellen aus den Derra de Moroda Dance Archives wurden nicht benutzt.

¹⁵⁰ Fenchel, Marcel, *Brief an Friderica Derra de Moroda*, Karlsruhe 20.?. 1933, in: Derra de Moroda Dance Archives Salzburg, ohne Signatur.

Einschätzung seines Talentes basiert sicher auf der Bestätigung aus seinem schulischen Umfeld, welche bereits im ersten Kapitel dargestellt wurde.

Außerdem erkannte er offenbar schon früh die Bedeutung der richtigen Verbindungen. Dass sich jene angestrebte zu Friderica Derra de Moroda 1942 als sein Karriereretter erweisen würde, konnte er 1933 noch nicht ahnen. Derra de Moroda aber hatte den jungen und ehrgeizigen Tänzer offensichtlich nicht vergessen.

Nach Berichten Luiparts konnte die Ballettmeisterin für ihn 1942 eine UK-Stellung erreichen, dank derer er von der Panzerersatzabteilung ins KdF-Ballett wechseln konnte.¹⁵¹ Ob er wirklich für *unabkömmlich* erklärt wurde, lässt sich über keine Quellen aus dem Theatermuseum belegen. Doch ganz sicher musste Derra de Moroda glaubhaft versichert haben, dass sie Luipart unbedingt in ihrer Kompanie brauchte. Anders wäre es sicherlich nicht möglich gewesen ihn aus der Wehrmacht wieder zurück auf die Bühne zu holen. Das beweist entweder, wie viel sie von ihm als Tänzer hielt, oder aber, dass sie dringend klassische Tänzer benötigte. Auch beides kann zutreffend sein.

II.5.2 Repertoire und Philosophie des KdF-Balletts¹⁵²

Ein Artikel aus der Zeitschrift *Die Musik* vom März 1942 im Zuge des ersten Auftritts des Ensembles in Berlin beschreibt ganz eindeutig das von der KdF-Leitung ausgegebene Ziel der Kompanie mit „Ballett im klassischen Sinne unter Einbeziehung der neuen Entwicklung.“¹⁵³ Angestrebt wurde demnach also ein klassisches Ballettensemble, das aber auch in der Lage wäre, neue Entwicklungen und Impulse im Tanz voranzutreiben. Wie genau diese angesprochene „neue Entwicklung“ im Tanz aussehen sollte, oder besser gesagt, wie der Autor sie sich vorstellte, kann nur vermutet werden. Wahrscheinlich meinte er damit eine Verbindung von Danse d'école mit Volkstanzelementen. Diese Elemente spielten zum Beispiel bei Derra de Morodas Choreografien *Hungaria* oder dem *Schäferspiel*

¹⁵¹ Vgl., o.N., *Konzept für den Vortrag am 21.5.*, Hamburg 1985, Theatermuseum Wien Kiste 11 Persönliches 4/7 20-26.

¹⁵² Die Quellen hierzu bestehen vor allem aus den Zeitungsartikeln, die im Nachlass befindlichen Programmhefte wurden nicht einzeln herangezogen, da sie die Daten aus den Zeitungsartikeln bestätigen.

¹⁵³ Gerik, Herbert, *Das Ballett von ‚Kraft durch Freude‘*, in: *Die Musik*, März 1942, 34/6, Derra de Moroda Dance Archives, Salzburg, ohne Signatur.

eine Rolle. Der Ausdruckstanz schien im Repertoire des KdF-Ballettes keine Rolle zu spielen.

Genauer wird diese Entwicklung in einer Kritik desselben Autors zum ersten Tanzabend des Ensembles verdeutlicht. Dieser Abend bestand aus drei verschiedenen Kurzballetten:

„Drei Bezirke der tänzerischen Darstellung wurden gezeigt: die stilisierte Tanzfolge vor neutralem Hintergrund mit klassischer Musik – hier waren es Melodien von Schubert; die Tanzhandlung: Botticelli – die Entstehung seines berühmten Gemäldes „Der Frühling“; das an bodenständiges Brauchtum gebundene „Hungaria“ nach ungarischen Volksmelodien.“¹⁵⁴

Dieser erste Tanzabend sollte die Richtung verdeutlichen, in die das Ballett des KdF auch nach Meinung seiner Leiterin streben sollte: Klassischer Tanz würde in Verbindung mit historischer Thematik und Brauchtum gezeigt werden. Dieses Verständnis von einem *deutschen* Balletttanz spiegelt sich auch im weiteren Verlauf dieses Kapitels wieder.

Friderica Derra de Moroda erscheint als eine federführende Figur dieser fast traditionell zu nennenden Tanzbewegung, welche eine Rückbesinnung auf historische Formen von Tanz erschließt.

„Die Linie des KdF-Ballettes, das nichts weniger als eine bloße äußerliche Wiedergeburt des klassizistischen Formvermögens will, zeichnet sich denn auch in einer umfassenden *N e u e r f ü l l u n g d e s T a n z g e i s t e s* ab. Sie knüpft aus neuen Tanzideen an die Tradition an, sie verbindet zwei Zeitalter der Kunst, indem nicht zuletzt die starken Antriebe des *N a t i o n a l t a n z e s* europäischer Völker freudig aufgegriffen werden, in schöpferischer Absicht. Sie strebt ein *G e s a m t k u n s t w e r k* des Tanzes aus Musik, Dekor und Körperausdruck an, das volkstümliche Geltung für sich beanspruchen darf.“¹⁵⁵

Besonders auffällig an dem obigen Zeitungs zitat ist die Häufung von Wörtern, welche in enger Verbindung mit dem nationalsozialistischen Gedankengut stehen, so zum Beispiel *Tradition, Volk, Nation, Volkstum*. Hier wird eindeutig versucht, den klassischen Tanz in die deutsche Kulturgeschichte einzuschreiben. Dass dabei das

¹⁵⁴ Gerigk, Herbert, *Botticelli getanzt*, o.A., Theatermuseum Wien Kiste 13 KdF-Ballett 1/10 1-18.

¹⁵⁵ Funk, Dr. Peter, *Botticellis „Frühling“ als Tanzhandlung*, o.A. 22.5.1942, Theatermuseum Wien 1/10 1-18.

Wort *Gesamtkunstwerk* verwendet wird, ist sicherlich ebenfalls kein Zufall. Interessant ist, dass die Auslegung des Wortes „Gesamtkunstwerk“ im Text auch an Diaghilevs Verständnis von Ballett erinnert, welches aber der tänzerischen Innovation zugeordnet wird. Beim KdF-Ballett ging es aber eher um ein in die volkstümliche Tanztradition eingeschriebenes Gesamtkunstwerk.

Auch anders wurde versucht eine eindeutige Verbindung zwischen dem klassischen Ballett und dem Dritten Reich herzustellen, zum Beispiel indem ein Zeitungsautor Jean Georges Noverre als Mitarbeiter Glucks in Wien erwähnte.¹⁵⁶ Dass Noverre tatsächlich in Wien arbeitete, spielt aber für seine Bedeutung für den Tanz im Grunde nur eine untergeordnete Rolle. Wenn nun diese Verbindung von Noverre und Gluck im Zusammenhang mit deutschem Tanz erwähnt wurde, sollte das eine Beziehung zwischen dem französischen Ballettreformer und dem deutschen Ballett implizieren. Diese Technik ist ein typisches Beispiel für die faschistische Selbstbestätigung und ihre beeinflussende Propaganda.

Marcel Luipart, welcher sich ja bereits zu Beginn seiner Karriere in Düsseldorf und Hamburg als klassischer Tänzer gegen die im modernen Ausdruckstanz geschulten Konkurrenten in Deutschland abheben konnte, wurde zum führenden Tänzer in dieser Kompanie. In Kritiken wurde er gelobt als Tänzer, „der in den Hauptrollen durch straffe Linie, Können und Ausdruck auffiel.“¹⁵⁷ Besonders oft tanzte er mit Helene Kalischewska, von welcher sich auch ein Autogramm im Nachlass befindet, in dem sie Ende 1944 ihrer Hoffnung Ausdruck verleiht, bald wieder mit ihm tanzen zu können.¹⁵⁸

Nach ihrem Debüt in der Krolloper im Frühling 1942 startete die KdF-Truppe eine Tournee durch den Süden und Südwesten und zu Beginn des Jahres 1943 im Osten Deutschlands mit dem oben beschriebenen Auftaktprogramm. Tourneen mit verschiedenen Programmvarianten gab es bis 1944. Hier kam Luipart wie bereits erwähnt sicher seine Erfahrung im Tourneealltag zugute.

¹⁵⁶ Vgl. o.N, *KdF-Ballett tanzt im Landestheater*, Hessische Landeszeitung 23. Mai 1942, Theatermuseum Wien Kiste 13 KdF-Ballett 1/10 1-18.

¹⁵⁷ Böhme, Fritz, *Getanzter Botticelli*, Deutsche Allgemeine Zeitung 10.2.1942, Theatermuseum Wien Kiste 13 KdF-Ballett 1/10 1-18.

¹⁵⁸ Kalischewska, Helene, *Autogramm mit Widmung*, Hildburghausen 16.10.1944, Theatermuseum Wien Kiste 13 KdF-Ballett 1/6 1-4.

Das Jahr 1943 war für die Leiterin des Kdf-Balletts für ihre choreografische Arbeit zentral. Die entwickelten verschiedenen Tanzabende bestanden allesamt aus der bewährten Mischung von Technikdemonstration, kurzem Handlungsballett und Volkstanzelement. Dabei entwarf Friderica Derra de Moroda häufig zum Thema passende eigene Choreografien. In den Quellen sind eine *Tanzsuite* nach Musik von Wolfgang Amadeus Mozart¹⁵⁹ und die *Romantische Ballade*¹⁶⁰ vermerkt.

Außerdem nahm sie bewährte Choreografien auf, welche besonders gut in ihr Konzept passten. Gern griff sie dabei auf das Repertoire von Jean Georges Noverre zurück und brachte *Die Eifersucht in Serail* und *Les petits riens* auf die Bühne.¹⁶¹ Interessant ist hier, dass, trotz aller konzeptuellen Unterschiede zu Derra de Moroda, Aurel von Milloss in Düsseldorf ebenfalls Noverre-Werke auf dem Spielplan hatte. Während Milloss' Interesse an Noverre sich wahrscheinlich eher auf dessen Rolle als Ballettreformer richtete, ging es beim Kdf-Ballett vermutlich eher um dessen historische Verortung im Barock. Derra de Morodas *Tanzsuite aus fünf Jahrhunderten* bot einen Querschnitt historischer Tänze, die sie nach alten Manuskripten rekonstruierte.¹⁶² Für die technische Demonstration wählte sie zum Beispiel auch Michel Fokines *Sylphiden* aus.¹⁶³ Obwohl es sich hierbei um ein zum damaligen Zeitpunkt zeitgenössisches Werk handelte, nutzte sie zur Vorführung der klassischen Technik. Dem volkstümlichen Gedanken im nationalsozialistischen Tanz trug sie mit dem schon erwähnten *Hungaria* und *Ein Schäferspiel*¹⁶⁴ Rechnung. Mit diesen (Kurz-) Balletten spannte Friderica Derra de Moroda in den zwei Jahren, in denen Luipart Teil ihrer Kompanie war, einen weiten Bogen über verschiedenste Ballettstile und Werke aus ganz unterschiedlichen Tanzphasen der Geschichte.

An dieser Karrierestation hatte Luipart sich tänzerisch scheinbar von den Impulsen des Ausdruckstanzes gelöst und seinen tänzerischen Schwerpunkt durch die

¹⁵⁹ Vgl. Böhme, Fritz, *Drei Mozart-Ballette*, Deutsche Allgemeine Zeitung Berlin 25.10.1943 und Phillip, Beda, *In der Krolloper: Drei Tanzspiele*, o.A. o.D., beides Theatermuseum Wien Kiste 13 KdF-Ballett 1/10 1-18

¹⁶⁰ Vgl. Menne, Mechthild, *Schöpferische Phantasie*, Berliner Börsenzeitung Nr. 119, Theatermuseum Wien 1/10 1-18.

¹⁶¹ Vgl. Böhme, Fritz, *Drei Mozart-Ballette*, Deutsche Allgemeine Zeitung Berlin 25.10.1943 und Phillip, Beda, *In der Krolloper: Drei Tanzspiele*, o.A. o.D., beides Theatermuseum Wien 1/10 1-18

¹⁶² Vgl. Böhme, Fritz, *Fünf Jahrhunderte Tanz*, Deutsche Allgemeine Zeitung 4.5.1945, Theatermuseum Wien 1/10 1-18

¹⁶³ Vgl. Menne, Mechthild, *Schöpferische Phantasie*, Berliner Börsenzeitung Nr. 119, Theatermuseum Wien Kiste 13 KdF-Ballett 1/10 1-18

¹⁶⁴ Vgl. KdF-Ballett, *Programm 21. Mozartfest Würzburg 13.-28. Juni 1942*, Würzburg 1942, Theatermuseum Wien Kiste 13 1/12 1-20.

Engagements in Monte-Carlo, Mailand, Rom und schließlich Berlin immer mehr in Richtung klassischen Tanz verschoben.

Allerdings hatte er im Frühjahr 1943 Kontakt mit Mary Wigman aufgenommen, wie aus einem Antwortbrief der Tänzerin vom 12. April 1943 hervorgeht.¹⁶⁵ Luipart wollte sie demnach persönlich kennen lernen. Der Kontakt entstand über Fritz Böhme, einen deutschen Tanzkritiker, von welchem einer der oben zitierten Artikel stammt. Wigman schlug Luipart ein Treffen in ihrer Leipziger Schule vor und zeigte aufrichtiges Interesse an einer Begegnung. Ob das Treffen wirklich zustande kam, ist aus den Quellen nicht ersichtlich. Dennoch wird durch den Wunsch Luiparts, eine der wichtigsten Vertreterinnen des deutschen Ausdruckstanzes persönlich zu treffen, deutlich, dass sein Interesse nicht erloschen war. Wenn man bedenkt, dass Wigman zu diesem Zeitpunkt politisch bereits in Ungnade gefallen war, ist dieser Wunsch noch stärker einzuschätzen.

<i>Ergebnisse:</i>

Sein Engagement in Berlin ist auf zwei Ebenen für Luipart wichtig. Zum einen auf der tänzerischen, indem er beim KdF-Ballett eine „neue“ Art zu Tanzen kennenlernt durch den historischen und folkloristischen Tanz.¹⁶⁶ Technisches Können wurde in den Dienst der Rekonstruktion von Tanzwerken gestellt. Statt modernem Tanz, wie er ihn in Düsseldorf und Hamburg vor seinem Engagement in Monaco erlebt hatte, war beim KdF-Ballett der folkloristisch-volkstümliche Gedanke zentral. Das musste für den Tänzer wahrscheinlich wie ein Rückschritt gewirkt haben.

Andererseits muss die Phase in Italien und Deutschland in den 40er Jahren auch unter einem praktischen Aspekt beleuchtet werden: Ein Tanzkörper verliert, wenn er nicht trainiert wird, schnell seine hart erarbeiteten Fähigkeiten. Die beiden Engagements verhalfen ihm dazu seine erworbenen Fähigkeiten und sein nun bereits eingprägtes und etabliertes Körperkonzept auch in der Kriegszeit zu erhalten. Dieser Stillstand in seiner Entwicklung ermöglichte es ihm zumindest, körperlich sein tänzerisches Niveau halten zu können.

¹⁶⁵ Vgl. Wigman, Mary, *Brief vom 12.4.1943*, o.O., Theaternuseum Wien Kiste 2 Korrespondenz A-Z AM 48.344 Lu.

¹⁶⁶ Bereits früher hatte er in folkloristisch angehauchten Werken getanzt, z.B. *Le Tricorne*, doch diese Intensität an deutscher Folklore war neu für ihn.

Zum anderen wurde im KdF-Ballett eine bestimmte Idee von nationalsozialistischem Tanz vermittelt. Luipart bekam eine Ahnung von der Einbettung der Tänzer in das NS-Kulturwesen. Beim KdF-Ballett war die politische und somit ideologische Funktion offenbar ganz stark mit der Arbeit der Kompanie verknüpft. Das beeinflusste auch das Repertoire und die Arbeit im Ballettensemble. Luipart wurde „eingespannt“ in den nationalsozialistischen Kulturbetrieb. Erneut war ähnlich wie in Italien eine Anstellung als Tänzer wichtiger als sein eigener künstlerischer Anspruch. Ob er sich bewusst war, dass das KdF-Ballett ideologische Propaganda machte, und ob ihn das störte, ist nicht zu beantworten. Er war zwar kein ganz junger Mann mehr, hatte jedoch in der Zeit, als sich in Deutschland die Situation politisch verschärfte, meist im Ausland gelebt.

Wie schon in Düsseldorf und teilweise in Italien, wird in diesem Kapitel zum KdF-Ballett die Verbindung von Politik und Kunst deutlich. Luipart lernt die Einmischung der Politik in künstlerische Bereiche (zu Propagandazwecken) kennen. Er erfuhr, dass Tanz nicht nur isoliert als Kunstform zu betrachten ist, sondern auch in einem politischen Kontext steht. Egal wie unpolitisch sich die Künstler damals gesehen oder verhalten hatten, so musste Luipart dieser Aspekt nach den Erfahrungen der Jahre davor deutlich ins Auge stechen. Luiparts Zeit beim KdF-Ballett ist nicht nur interessant, weil sie eine sehr umstrittene politische Phase beleuchtet und verdeutlicht, wie sich dies im Alltag und der Arbeit der Künstler niederschlug. Im KdF-Ballett zeigt sich anhand seiner künstlerischen Ausrichtung die tanzkonzeptionelle Veränderung in der Nazi-Zeit. Die Arbeit des KdF-Balletts bildet einen Gegensatz zur Situation des Tanzes am Beginn der Machtergreifung durch die Nationalsozialisten. Luipart erlebte beide Zeitabschnitte unmittelbar mit. Damit ist er auch ein Zeuge der Veränderung im kulturellen Leben Deutschlands. Die Entwicklung von der Etablierung des Ausdruckstanzes in den Opernhäusern des Dritten Reiches hin zur Hervorhebung des volkstümlichen Tanzes als germanisches Kulturgut ist am Repertoire Luiparts in Deutschland ersichtlich. Diese auch politische Ambivalenz im deutschen Tanzverständnis sollte Luipart auch in der Nachkriegszeit künstlerisch prägen.

II.6 Zusammenfassung der Ergebnisse der Quellenanalyse:

Die Ergebnisse können in zwei Bereiche unterteilt werden, welche miteinander in Verbindung stehen:

Zum einen erklärt die Quellenanalyse die individuelle Entwicklung von Luiparts Verständnis von Tanz und von Körperkonzepten. Diese wurden beeinflusst von den Lehrern und Choreografen, bzw. durch die Stücke, in denen er in der jeweiligen Stadt oder dem jeweiligen Land getanzt hat. Durch das Identifizieren von tanzkonzeptuellen Schwerpunktsetzungen in der jeweiligen Kompanie sind Aussagen zur Wirkung auf Marcel Luipart möglich. Dabei verweisen die Oberbegriffe in den Kapitelüberschriften auf die jeweilige Entwicklung in der Tanzkonzeption während der beschriebenen Station von Marcel Luiparts Karriere. Diese Schlüsselbegriffe stellten sich dann als richtig oder nur teilweise zutreffend heraus.

Zum anderen verdeutlichen die untersuchten Quellen auch eine allgemeinere historische Entwicklung. Marcel Luipart tanzte in Deutschland in den 1930er Jahren und auch in den 1940ern, also am Beginn des nationalsozialistischen Regimes und an dessen Ende. Dadurch wurde er Zeuge der Veränderungen im Tanz durch deren (Kultur-) Politik.

Der erste Bereich der Quellenerkenntnisse zeigt deutlich, welche Art zu tanzen Luipart faszinierte, sowohl im Ballett als auch im Ausdruckstanz. Trotz der unterschiedlichen und teilweise nur unvollständigen Quellenlage ist so doch ein Bild von den Einflüssen auf Marcel Luipart als Tänzer entstanden.

Der *Beginn* von Marcel Luiparts tänzerischen Erfahrungen war die Improvisation. Diese erweiterte der Junge dann mit Rekonstruktionen von Tanzposen durch visuelles Material. Indem er Posen von beispielsweise Nijinski oder Massine nachzuahmen versuchte, nahm er Balletttechniken in sein von ihm selbst entwickeltes Tanzwissen auf – ohne freilich zu diesem Zeitpunkt die Technik en détail benennen zu können. So bekam Luipart als Kind relativ ungefiltert verschiedene Tanzimpulse. Von einer kindlich-spielerischen Improvisation entwickelte sich daran anschließend sein Interesse in die klassische Richtung. Gefestigt wurde dieses durch Waclaw Karnecky. Das erste Ziel, das Luipart durch das Tanzen erreichen wollte, war ein selbstbestimmtes Bewegen seines Körpers.

Später wurde die Beschäftigung mit Tanz zu einer fast religiösen Aufgabe, zu seiner Bestimmung sozusagen.

Nach einer Zeit der intensiven Beschäftigung mit dem klassischen Bewegungskanon in der Ausbildung und für die Teilnahme am Tanzwettbewerb in Wien, wo er vor allem mit klassischen Soli beeindruckte, begann eine Phase der *Verschränkung* von Ballett und Ausdruckstanz. Während seiner ersten Engagements in Düsseldorf und Hamburg erhielt Luipart Einblicke in die Arbeit von Choreografen und Ballettmeistern, welche aus dem Bereich des Ausdruckstanzes kamen. Hier begann sich ein Spannungsverhältnis von moderner und klassischer Bewegung herauszukristallisieren, das Luipart im Laufe seiner Tanzkarriere immer wieder begegnen würde – auch nach 1945 in seiner Arbeit als Choreograf und Pädagoge. Die Arbeit mit Milloss und Swedlund fügte Luiparts Bewegungsrepertoire nicht nur eine weitere Facette hinzu, sondern hier begegnete ihm erstmals auch die Verschränkung von Kunst und Politik, die er ebenfalls in weiterer Folge bei der Arbeit in Deutschland verstärkt vorfinden würde.

Durch die Kompanie *Ballet Russe de Monte Carlo* bekam Luipart anschließend neue Impulse für sein Verständnis von klassischem Tanz. Das *Ballet Russe* unter Leonide Massine brachte ihm bei, dass sich auch die Danse d'école *weiterentwickeln* musste. Hier konnte Marcel Luipart die klassische Technik aus seiner Ausbildung einsetzen, verändern und auf ein neues Niveau bringen. Außerdem war die Bandbreite an Ballettstücken hier so groß, dass er ein riesiges Repertoire kennenlernen konnte.

In Mailand dagegen zeigten sich durch die Quellen erste Anzeichen von Stagnation. Sein Tanzwissen konnte Luipart an der Scala nicht auffällig erweitern. Erst in Rom bei Aurel von Milloss erhielt er weitere, aber wenige, Impulse, zum Beispiel durch *Apollo Musagete*. Luiparts Entwicklung als Tänzer *verlangsamte* sich und er schien sich im klassischen Tanz als Hauptstil eingerichtet zu haben. Wesentlich zentraler war Italien für Luipart aufgrund der Probleme beim Engagement und mit den anderen Kompaniemitgliedern. Er erfuhr die Schwierigkeiten als Berufstänzer in aller Deutlichkeit. Das brachte ihn in seiner persönlichen Entwicklung weiter.

Das KdF-Ballett in Berlin war die letzte Station Luiparts vor dem Ende des Zweiten Weltkriegs. Hier verstärkte sich der Eindruck aus Italien, dass Luiparts nun immer weniger innovative Impulssetzungen bekam und seine tänzerische Entwicklung in den *Stillstand* geriet. Zwar boten die Choreografien von Friderica Derra de Moroda durchaus eine Erweiterung seines Repertoires, aber im Grunde verharrte er im historisch-folkloristisch inspirierten, klassischen Tanz, den er bereits verschiedentlich während der Arbeit mit anderen Choreografen kennengelernt hatte. Sein Bedürfnis, sich tänzerisch weiterzuentwickeln, war aber trotzdem nicht gestillt. Das verdeutlicht sein Interesse für Mary Wigman.

Die tänzerische Stagnation in der Kompanie des KdF-Balletts ist auch Symptom für den veränderten Umgang mit Tanz zu Beginn und am Ende des Nationalsozialismus: Von den Impulsen des Ausdruckstanzes, auch für die Ballettensembles der Opernhäuser¹⁶⁷, scheint Ende der 1940er Jahre nur wenig übrig geblieben zu sein. Statt auf den Versuch, den Tanz weiter innovativ zu verändern, richtet sich der Blick viel mehr nach hinten in die Geschichte des Tanzes. Die Arbeit, welche Luipart in den 1930er Jahren in Düsseldorf bei von Milloss und in Hamburg bei Swedlund kennengelernt hatte, wich in Berlin einer fast reaktionär zu nennenden Entwicklung. Diesen Eindruck vermittelt das Repertoire, wenngleich die nationalsozialistischen Kritiker den Wunsch betonten, einen Tanz mit neuen Impulsen schaffen zu wollen. So zeigt sich in den beiden Kapiteln zu den deutschen Engagements¹⁶⁸ von Marcel Luipart ein veränderter Umgang mit Tanz im Nationalsozialismus. Vor allem aufgrund dieser Erkenntnis folgt im dritten Teil der Arbeit ein erweiterter Blick auf die tanzpraktische und -politische Situation in Europa, mit besonderem Schwerpunkt auf Deutschland. Denn, wie im ersten Teil erwähnt, lässt die Quellenanalyse tatsächlich eine Prüfung der Erkenntnisse der Tanzwissenschaft zu diesen Verhältnissen zu.

Der Titel der Arbeit von der *zeitbedingten Ambivalenz des Tänzers Marcel Luipart* beschreibt dabei eben jene Spannungsverhältnisse, sowohl künstlerisch als auch teilweise politisch, welche sich im Tanz in den 20ern, 30ern und 40ern zeigten und welche Marcel Luipart als Tänzer durchlebte.

¹⁶⁷ Vgl. Düsseldorf, Hamburg oder auch Essen.

¹⁶⁸ Vgl. II.2 und II.5.

III. Teil: Der Tanz am Beginn des 20. Jahrhunderts:

Die Analyse des II. Teils macht eine grundsätzliche Problematik in der Arbeit mit Quellen deutlich: Alleine durch deren Untersuchung kann kein Tanzkonzept analysiert werden, weil die Lehrer, Choreografen und Fachbegriffe nur durch Setzen in einen tanzhistorischen Kontext Antworten ermöglichen. In die obige Analyse floss bereits erworbenes Tanzwissen der Autorin mit ein. Der Erfahrungshorizont des Untersuchenden ist damit ebenso zentral für die Untersuchung, wie jener des Untersuchten. Dies kann nicht voneinander getrennt werden. Nach dieser Erkenntnis muss die bereits unbewusst begonnene Kontextualisierung nun bewusst erweitert werden.

So geschieht im Wechselspiel zwischen Erkenntnissen über den Tänzer und dessen Zeit eine gleichzeitige Prüfung wissenschaftlicher Erkenntnisse durch Anwendung auf eine Einzelbiografie. Dieser Weg ist sinnvoll, um sowohl Lücken in der Tanzgeschichtsschreibung aufzudecken, als auch jene in der Analyse der Nachlassquellen zu füllen.

In den bereits analysierten Quellen kristallisierten sich zwei Tanzkonzeptionen heraus, welche für Luipart im untersuchten Zeitraum von 1912 bis 1945 entscheidend waren. Diese decken sich mit den zwei wichtigsten Bühnentanzströmungen der Zeit: Zum einen gab es den klassischen Tanz, in dem Luipart ausgebildet wurde. Die Art wie er sich über seinen Tanzkörper ausdrücken wollte, wurde maßgeblich bestimmt durch die klassische Ausbildung unter Karnecky und Mertens-Leger, seiner wichtigsten Lehrer. Zum anderen ist der Ausdruckstanz als beeinflussendes Element für den jungen Luipart erkennbar. Dabei handelt es sich nicht nur um konkrete Einflussnahmen durch Unterricht und Arbeit mit Ausdruckstänzern, sondern es kann auch von einer ihn unbewusst beeinflussenden Zeitströmung gesprochen werden.

Beide Konzepte waren essentiell für Luiparts, gleichzeitig aber auch für das allgemeine Tanzverständnis der untersuchten Zeit. Sie sollen im Folgenden in einen (tanz-) historischen Kontext eingeordnet werden.

Die Ambivalenz zwischen den beiden Strömungen, welche – wie die Quellen zeigten – in Marcel Luiparts Tanzkunst liegen *musste*, ist ohne ein Verständnis der Situation des Tanzes in Deutschland und Europa (und in den USA) in den 1920er, 1930er und

1940er Jahren nicht zu verstehen, denn ein Körperkonzept kann nie losgelöst von der kulturellen und gesellschaftlichen Situation existieren.¹⁶⁹

Der folgende III. Teil der Arbeit gliedert sich durch die zwei Tanzkonzepte. Diese folgten zeitlich nicht aufeinander, sondern existierten parallel, deshalb kann im 20. Jahrhundert eine chronologische Tanzgeschichte nur mehr teilweise geschrieben werden. Das Kapitel über den Ausdruckstanz steht aufgrund von Marcel Luiparts Biografie am Anfang: Er war zu Beginn von Luiparts Karriere wichtiger als am Ende der Zeitspanne 1945. Da der klassische Tanz im weiteren Verlauf einen größeren Raum eingenommen hat, wird seine Situation in diesem Kapitel an zweiter Stelle beschrieben.¹⁷⁰

III.1. Gesellschaftliche Situation des Ausdruckstanzes:

Zu Beginn des 20. Jahrhunderts herrschte im Kunst- und Kulturbetrieb Mitteleuropas eine revolutionäre Stimmung. Protest gegen etablierte Normen und Verhaltensweisen der letzten Jahre des Kaiserreiches wurde laut und schlug sich vor allem in der Kunst nieder.¹⁷¹ Es waren Gedanken an Freiheit und Selbstbestimmung, welche neue Kunstrichtungen entstehen ließen. Diese grenzten sich klar gegenüber den „alten Mächte[n ab], die mit allen Mitteln ihrer autoritären Disziplin die Tradition verteidigten“.¹⁷²

Ziel war die Schaffung von Lebensentwürfen, welche sich gegen die gängigen bürgerlichen Ideale richteten. Es ging dabei also zuerst einmal nicht um die Entwicklung eines neuen Tanzkonzeptes, sondern vielmehr um eine neue Form der Lebensführung. Nicht nur Bewegungsreformer wie Delsarte oder Jaques-Dalcroze begannen sich dabei mit dem Körper zu beschäftigen, auch in der allgemeinen Bevölkerung brach eine Leidenschaft für körperliche Betätigung aus.¹⁷³

¹⁶⁹ Vgl. I.2

¹⁷⁰ Da die beiden folgenden Unterkapitel nur zur Ergänzung dienen, wurde auf eine vollständige Literaturrecherche verzichtet.

¹⁷¹ Vgl. „The ballet of the nineteenth and twentieth centuries belonged to exactly that society that many modernists intended to overthrow.“, Kant, Marion, »European ballet in the age of ideologies«, in: *The Cambridge companion to ballet*, hrsg.v. Marion Kant, Cambridge, New York: Cambridge University Press 2007, S. 272–290.

¹⁷² Karina, Lillian/Lena Sundberg, *Modern dance. Geschichte, Theorie, Praxis*, Berlin: Henschel 1992, S. 26.

¹⁷³ *Wege zu Kraft und Schönheit*, R.: Wilhelm Prager 1925, <https://www.youtube.com/watch?v=cHTkKHZ3QjU>, (19. 08. 2015)

Dieser Wunsch nach einem neuen Lebensgefühl lief parallel zu neuen Erkenntnissen in der Naturwissenschaft, aber auch zum aufflammenden Interesse an antiker Kultur und am Mystizismus. Der Anfang des 20. Jahrhunderts war also bereits durch und durch von Ambivalenzen geprägt. Hier vereinten sich wissenschaftliche Erkenntnisse der Bewegungslehre mit Okkultismus und Mystizismus.¹⁷⁴ Der Expressionismus und der radikalere Dadaismus beschleunigten die Entwicklung einer neuen gesellschaftlichen Idee zusätzlich. So entstand eine „Dynamisierung der kulturellen Kräfte jener Zeit, die in ihren Grundfesten erschüttert ist und zu zersplittern beginnt.“¹⁷⁵

III.1.1 Wichtige Wegbereiter der Ausdruckstanzbewegung:

Im Zuge dieser Aufbruchsstimmung entwickelten verschiedene Lehrer ihre eigenen Konzepte zu Bewegung und unterrichteten Interessierte darin. So entstanden neue Bewegungskonzepte, wie auch ganz neue Einrichtungen, welche sich dem Unterricht darin verschrieben hatten.¹⁷⁶

In dieses Umfeld gehört zum Beispiel auch Elsa Gindlers Konzept einer neuen gymnastischen Bewegung, welche sich vor allem mit der Regeneration des Körpers befasste. Sie stellte die gesundheitsfördernden Aspekte von körperlicher Betätigung in den Vordergrund.¹⁷⁷ Luiparts Notizen zu den Gindlerstunden können aufgrund dieser Informationen auf 1939 oder 1940 datiert werden. Vermutlich nutzte er diese Technik zur Regeneration nach seiner schweren Knieverletzung, die er aus den USA mitbrachte. Dieses Beispiel zeigt deutlich, wie wichtig es für die Einordnung der Quellen ist, zusätzlich Hintergrundinformationen zu recherchieren.

François Delsartes Hauptaugenmerk richtete sich auf die Wechselwirkung von Spannung und Entspannung im Körper. Diese sah er als zentral für jede Bewegung an. Dabei richtete er sich nicht per se an Tänzer, sondern auch an Sänger und Schauspieler und gab damit Ende des 19. Jahrhunderts einen der wichtigsten Anstöße zum Ausdruckstanz.¹⁷⁸

¹⁷⁴ Vgl. Rudolf Steiner und die Anthroposophie.

¹⁷⁵ Fritsch-Vivié, Gabriele, *Mary Wigman*, Reinbek: Rowohlt 1999, S. 28.

¹⁷⁶ Vgl. Monte Verità oder Hellerau

¹⁷⁷ Vgl. <http://www.jgstiftung.de/elsa-gindler-1885-1961> [letzter Zugriff: 02.09.2015]

¹⁷⁸ Vgl. Karina/Sundberg, *Modern dance*, S. 19.

Ein zweiter wichtiger Vertreter der neuen Bewegungskunst war Emile Jaques-Dalcroze, dessen Ideen vor allem auf den Tänzer Bezug nahmen. Jaques-Dalcrozés Ziel war eine Weiterentwicklung und schließlich die Erneuerung des Tanzes, indem der Tänzer „Bewegung in ein rhythmisches Verhältnis zu Musik [bringt].“¹⁷⁹ Er lehrte sein Konzept in Hellerau bei Dresden, welches zum Zentrum der neuen Reformbewegungen geworden war. Er war zusammen mit Rudolf Steiner, der eine Tanztherapie mit Einflüssen von Okkultismus entwickelte,¹⁸⁰ Wegbereiter für Rudolf von Laban und Mary Wigman.

Im Zuge dieser Reformen im Tanz musste zwangsläufig das Ballett mit seinem starren Regelkanon und den historisch überlieferten Gesten, eingebettet in ein (scheinbar) unverrückbares Geschlechtermodell, als veraltet abgelehnt werden. Stattdessen sollte der Tanz „wahre Bewegungen ausdrücken, ein Zusammenspiel psychischer und physischer Energien unter rhythmischen und räumlichen Aspekten sein!“¹⁸¹

Der Ausdruckstanz nahm in dieser Sichtweise eine spirituelle Bedeutung für die ihn ausübenden Tänzer ein. Das hängt sicherlich mit dem Gedanken zusammen, dass dieses Tanzkonzept Ausdruck innerer Beweggründe sein sollte. Das entspricht interessanterweise dem oben¹⁸² angesprochenen Verhältnis von Luipart zum Tanz. Wenngleich er als Ausdruck seines Selbst den klassischen Tanz wählte, so finden sich doch ähnliche Tendenzen zum Mystifizieren des Tanzes in seinem Umfeld wieder. Das hat sicherlich seinen Ursprung in der Grundstimmung dieser Zeit.

III.1.2 Rudolf von Laban und Mary Wigman:

Besonders wichtig für den Ausdruckstanz waren Rudolf von Laban und Mary Wigman. Sie schufen jene Ausformung des Konzeptes, die sich später von den Nationalsozialisten für deren Ideologie vereinnahmen ließ. Dabei war die Ursprungsidee der Gründer der neuen Bewegungslehre eigentlich konträr zum Gleichschaltungskonzept der Nationalsozialisten.

¹⁷⁹ Ebd.

¹⁸⁰ Ebd., S. 20.

¹⁸¹ Ebd., S. 18.

¹⁸² Vgl. II.1

Auch für Marcel Luiparts tänzerische Entwicklung sind Laban und Wigman wichtig. Nicht nur, weil sie die Ausdruckstanzbewegung allgemein so entscheidend geprägt haben, sondern vor allem, weil Luipart mit Aurel von Milloss in Choreografien eines Schülers von Rudolf von Laban tanzte und in den 1940ern Kontakt zu Mary Wigman gesucht hatte. Er war also vertraut mit und sehr interessiert an deren Verständnis von tänzerischem Ausdruck.

Rudolf von Laban nahm bei der Entwicklung der Ausdruckstanzkunst eine führende Rolle ein. Er fand seine Inspiration in den Konzepten und Ideen der Dadaisten, die er während seiner Zeit in Zürich während des Ersten Weltkrieges kennenlernte, war aber mehr an einer Reform der (Tanz-) Kunst interessiert als an einer bloßen Kritik der Umstände, die typisch für den Dadaismus war.

„Laban, too, was concerned with all of the facets of analysis of the world of objects and visible phenomena, and he was beginning to articulate, even to lecture about a new psychophysical organization of the body of movement, which he understood to be grounded in both rhythm and space.“¹⁸³

Er begann ein theoretisches Modell zu entwickeln, welches dem Tänzer die Möglichkeit geben sollte, seine eigene Ausdrucksmöglichkeit durch den Tanz zu finden. Es war also kein einheitliches Konzept, das Laban anstrebte und vermitteln wollte, sondern es entstand dadurch ein „Werkzeugkasten“ für den Tänzer.¹⁸⁴ Dabei hatte er nicht nur eine Reorganisation von Tanz im Sinn, sondern vielmehr eine Möglichkeit um deren verschiedene Bereiche zu vereinigen. Der Tänzer sollte die Freiheit haben, sich und seinen Körper individuell in Szene zu setzen.

„[N]icht nur alle seine Bewegungsmöglichkeiten dürfen gesucht und ausprobiert werden, sondern dem körpereigenen Bewegungsimpuls darf, ja muß nachgegangen werden, so lange bis der Körper selbst die Bewegung aus seinem Zentrum heraus in die Glieder führt. Dabei wird der persönliche Rhythmus innerhalb der Bewegung oder der aus Ruhe und Bewegung entdeckt.“¹⁸⁵

Mary Wigman war sicherlich eine der wichtigsten Schülerinnen Labans. Sie gilt als Paradebeispiel der deutschen Ausdruckstänzerin und hatte großen Einfluss auf die

¹⁸³Bradley, Karen K., *Rudolf Laban*, London, New York: Routledge 2009, S.14.

¹⁸⁴ Vgl. Karina/Sundberg, *Modern dance*, S. 27.

¹⁸⁵ Fritsch-Vivié, *Mary Wigman*, S. 39.

Entwicklung der Kunstform in Deutschland. In ihren Schulen unterrichtete sie neue Generationen von Tänzern.

Interessant ist, dass auch Mary Wigman, ähnlich wie Marcel Luipart, aus einem bürgerlichen Elternhaus kam, welches eher reaktionär geprägt war. Sie wurde genau in die oben beschriebene Zeit geboren, als sich erste revolutionäre Tendenzen gegen die bürgerlich-patriarchale Welt der Sicherheit und des Wohlstandes regten. Allerdings verlebte Wigman – im Gegensatz zu den Erzählungen Luiparts – eine glückliche Kindheit mit einer liebevollen Mutter.¹⁸⁶ Doch trotz des verständnisvollen Elternhauses entschied sie sich gegen den Willen ihrer Familie zur Ausbildung in Hellerau bei Emile Jaques-Dalcroze. Als sie jedoch erkannte, dass „die hier geforderte und streng erübte extreme Unterwerfung unter die Musik, diese totale Vorherrschaft der Musik über die körperliche Bewegung, sie nicht befriedigt[e]“,¹⁸⁷ versuchte sie sich an eigenen Improvisationen und fand schließlich in Rudolf von Laban 1913 den Lehrer, den sie für ihr Verständnis von Tanz brauchte. Hier entwickelt sie sich zur Tänzerin, aber auch zur Lehrerin. Wigman hatte also den Impuls eines Lehrers gebraucht, um ihre improvisierte Tanzsprache ordnen und verfeinern zu können. Auch hier deckt sich ihre Entwicklung zu Tänzerin mit der von Marcel Luipart, der ja ebenfalls durch den Lehrer Karnecky von seiner kindlichen Improvisation zum Ballett kam.

Wigmans Tanzverständnis erschloss sich aus ihrem Innersten, losgelöst von musikalischer Inspiration oder von einem Regelwerk:

„Die ausschließlich ich-bezogene, anarchische und mystifizierende Subjektivität jener Zeit [ihre ersten Auftrittserfahrungen in Zürich] wirkt nachhaltig in Mary Wigmans Tänzern.“¹⁸⁸

Doch erst ab 1919 hatte sie mit dieser neuen Art zu tanzen Erfolg.

¹⁸⁶ Vgl. hier und im Folgenden: ebd.

¹⁸⁷ Ebd., S. 25.

¹⁸⁸ Ebd., S. 53.

III.1.3 Situation in der Weimarer Republik:

Auch der Erste Weltkrieg tat dem künstlerischen Aufbruch der 1910er und 1920er Jahre keinen Abbruch. Im Gegenteil beschleunigte das Ende des Krieges den allgemeinen Wunsch zur Veränderung der gesellschaftlichen, sozialen und kulturellen Gegebenheiten, was unter anderem später den Aufstieg des Nationalsozialismus begünstigen sollte. Der Schock über den Weltkrieg wurde zu einem Katalysator für radikale Ideen – in der Gesellschaft schlug sich das ebenso nieder wie in der Kunst.

„Selten hat wohl in Deutschland eine solche Besessenheit für alle künstlerischen und kulturellen Belange existiert, selten hat es soviel öffentliches Interesse und öffentliche Auseinandersetzung über Künstler und Werke gegeben, selten soviel Enthusiasmus sowohl bei den Künstlern wie beim Publikum.“¹⁸⁹

Ab 1919 entstanden in Deutschland auch erste militante nationalistische Bewegungen und alte germanische Sekten bildeten sich. Laban hatte Bekannte in diesen Sekten,¹⁹⁰ Wigman war nationalistisch gesinnt.¹⁹¹ Beide konnten zu diesem Zeitpunkt noch nicht ahnen, dass das, was für sie Teil ihres künstlerischen Selbstverständnisses war – nämlich Spiritualismus und nationales Zugehörigkeitsgefühl –, sich politisch radikalisierten und ihre Arbeit einschränken und später praktisch ausbremsen würde.

Wie sehr sich diese revolutionäre Stimmung in der Kunst auf Marcel Luiparts Umgebung niederschlug, lässt sich aus den Quellen nicht herauslesen. Doch sicherlich war auch in Mühlhausen die Sogwirkung spürbar. Dass Luipart im Nachhinein so negativ über seine bürgerliche Erziehung und seine Kindheit im Elsass spricht, liegt wahrscheinlich am Aufwachsen in dieser Aufbruchsstimmung, welche ihn in der Schulzeit und bei seinen ersten Engagements mitriss und wohl noch Jahrzehnte später in ihm nachwirkte und seine Erinnerung färbte. Am Beginn seiner Karriere war Luipart mit dem Ausdruckstanz in Kontakt gekommen und hatte auch, wie das Heft über die Gindler-Stunden belegt, andere Bewegungskonzepte gesucht. Seine Erzählung über die besondere Stimmung im kulturellen Bereich in

¹⁸⁹ Ebd., 60.

¹⁹⁰ Vgl. Karina/Sundberg, *Modern dance*, S. 33

¹⁹¹ Vgl. ebd., S. 34

Deutschland, vor allem in Essen und Düsseldorf, sind ebenfalls Hinweis darauf. In den beginnenden 1920ern entstanden überall in Deutschland Laban-Schulen. „Enthusiasten aller Altersgruppen, tanzende Amateure, Studenten, professionelle Tänzer, aber auch Bildhauer, Maler [...]“¹⁹² interessierten sich plötzlich für den Ausdruckstanz und seine Möglichkeiten. Laban schuf eine Art *Volksbewegung*. Besonders ist an Marcel Luiparts Biografie, dass er in diese Stimmung hineingeboren wurde, aber im Grunde erst mit dem Tanzen begann, als sich der Ausdruckstanz mit seinen unterschiedlichen Formen bereits etabliert hatte. Er erlebte also vor allem die Auswirkungen mit, welche diese Faszination für die modernen Tanzkonzepte auf das kulturelle Leben der im radikalen Umbruch begriffenen Weimarer Republik hatten. Er selbst hat durch die bereits erfolgte Etablierung der neuen Formen von Tanz die Chance, diese unterschiedlichen Konzepte kennenlernen zu können.

III.1.4 Situation nach der Machtergreifung:

Am Ende von Marcel Luiparts Ausbildung in Karlsruhe änderte sich die politische Lage in Deutschland radikal: Die NSDAP kam an die Macht.

Teile der Ausdruckstanzbewegung, allen voran Rudolf von Laban und Mary Wigman, aber auch andere, hatten die Hoffnung, im nationalsozialistischen Deutschland die Kulturpolitik auf größerer Ebene mitbestimmen zu können. Sie wollten Deutschland, politisch legitimiert, künstlerisch und pädagogisch prägen. Der Ausdruckstanz schien die Zukunft der (Tanz-)Kultur Deutschlands zu werden.¹⁹³

Zur Situation des Ausdruckstanzes nach 1933 ist der Artikel *Ausdruckstanz und Nationalsozialismus* von Hedwig Müller in Gunhild Oberzaucher-Schüllers Sammelband¹⁹⁴ von 1992 eine gute Basis. Er fasst die grundsätzliche Situation des Ausdruckstanzes in der NS-Zeit kurz und prägnant zusammen. Da Müller in Anbetracht des Veranstaltungsjahres des Symposiums 1986 überraschend

¹⁹² Ebd., S. 36.

¹⁹³ Vgl. ebd., S. 38 f.

¹⁹⁴ Müller, Hedwig, »Ausdruckstanz und Nationalsozialismus«, in: *Ausdruckstanz. Eine mitteleuropäische Bewegung der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts ; [der Band geht auf das Symposium "Ausdruckstanz" zurück, das 1986 vom Forschungsinstitut für Musiktheater der Universität Bayreuth auf Schloß Thurnau veranstaltet wurde]*, hrsg.v. Gunhild Oberzaucher-Schüller, Wilhelmshaven: Noetzel, Heinrichshofen-Bücher 1992, S. 460–470.

differenziert an die Rolle der Tänzer selbst im politischen Apparat der Nazis herangeht, bildet er die Basis dieses folgenden Teilkapitels.¹⁹⁵

Die Nazis versuchten, auch dem Tanz ihren organisatorischen Stempel aufzudrücken. Deshalb ordneten sie das Tanzwesen neu und gliederten es in die Reichstheaterkammer ein. Zum ersten Mal war auch der Ausdruckstanz nun institutionell organisiert. Es wurde eine Nationalkompanie, die *Deutsche Tanzbühne* gegründet, sowie eine Hochschule, die *Deutschen Meisterstätten für Tanz*.

„[Damit] wurde den Tänzerinnen und Tänzern zum einen die lang erwünschte Gelegenheit zu handwerklich qualitativer und intensiver Arbeit geboten, zum anderen dienten diese Einrichtungen der Auslese nach nationalsozialistischen Gesichtspunkten.“¹⁹⁶

Durch diese Umwälzungen musste sich der Ausdruckstanz¹⁹⁷ jedoch zwangsläufig verändern, seine Grundidee der individuellen Entfaltung und Improvisation ging verloren und wich einem schulisch vermittelten Tanzkonzept mit klar umrissenen Grenzen, eingebettet in das ideologische Konstrukt der nationalsozialistischen Führung.

Marcel Luipart selbst hatte diese Zeit der Eingliederung des Tanzes in die nationalsozialistische Gedanken- und Organisationwelt als Tänzer in Düsseldorf erlebt – unter der Führung eines Choreografen, der in dieser neuen Kulturpolitik schließlich unter die Räder kam.¹⁹⁸ Milloss' Entlassung 1936 fiel zusammen mit dem Niedergang des Sterns von Rudolf von Laban, der 1937 Deutschland doch noch verließ. Andere Vertreter des Ausdruckstanzes waren zu diesem Zeitpunkt ebenfalls bereits geflohen¹⁹⁹ oder hatten Probleme zu arbeiten und zu unterrichten, wie das bei Mary Wigman in den 40ern der Fall war.

Luipart erfuhr also 1936, wie der Ausdruckstanz in Deutschland in eine parteidiktierte Stagnation verfiel, weil seine Grundidee nicht in das Konzept der Diktatur passte.

¹⁹⁵ So kritisiert Hedwig Müller die bisherige historische Forschung zu den Tänzern im Dritten Reich: „Das Dreieck von Zeit – Raum – Kunstwerk bricht sofort auseinander. Der zeitgeschichtliche Rahmen rückt weit in den Hintergrund, vom Biografischen wird kaum noch gesprochen, der Blick bleibt eng gerichtet allein auf das tänzerische Werk. Die national-sozialistische Tanzpolitik, der organisatorische und politische Rahmen, der dem Tanzleben von den Nationalsozialisten gesetzt wurde, steht losgelöst von den Künstlerinnen und Künstlern, die ihn mitgeschaffen haben.“, ebd., S. 462f.

¹⁹⁶ Ebd., S. 464.

¹⁹⁷ Allerdings unter der Bezeichnung „moderne Tanztechnik“, Fritsch-Vivié, *Mary Wigman*, S. 95.

¹⁹⁸ Karina/Kant, *Tanz unterm Hakenkreuz*, S. 70.

¹⁹⁹ Vgl. Kurt Jooss und sein Ensemble 1934.

Damit war er hautnah Zeuge der Problematiken, die sich für die Tanzkunst durch die Einbettung in das politische Programm der Nationalsozialisten ergaben. Die Auswirkungen dieser Politik, auch auf andere Bereiche der Kunst, konnte er dann in Berlin beim KdF-Ballett weiterverfolgen. Dass Marcel Luipart nach einem Jahr in Hamburg 1937 nach Monaco zur neuen *Ballets Russes*-Kompanie von Leonide Massine wechselte, passt in diese Entwicklung. Offenbar hatte auch er Angst, dass die künstlerische Arbeit in Deutschland unter den Nazis leiden würde. In seinem Nachlass findet sich kein Anzeichen dafür, dass er zu diesem oder einem anderen Zeitpunkt politische Bedenken der neuen deutschen Führung gegenüber hatte. Es liegt sehr viel näher anzunehmen, dass er seine eigene tänzerische Entwicklung gefährdet sah und die Chance, in der berühmten französischen Truppe seine Tanzkarriere auf höchstem Niveau weiter zu führen, ergriff als sie sich bot.

Diese Entscheidung Luiparts, eher auf künstlerischer Ebene und weniger auf gesellschaftlich-politischer getroffen, passt zur allgemeinen Einschätzung der Historiker, was die Blauäugigkeit der Künstler in der NZ-Zeit betraf.

„Besonders auffallend ist die politische Unbewußtheit [sic], die den meisten Tänzerinnen und Tänzern der dreißiger Jahre eigen war. Nur dadurch konnten sie ungehindert im Lande bleiben und ihre Arbeit fortsetzen, die politisch Kritischen und Aktiven waren früher oder später gezwungen, sich in Sicherheit zu bringen. In der Ausschließlichkeit, mit der die Daheimgebliebenen sich auf das Werk, auf ihre tänzerische Arbeit beriefen und im Blick nach innen sich der Sicht auf die gesellschaftlichen Vorgänge verweigerten, liegt die Fußangel ihrer Vereinnahmung durch die nationalsozialistische Kulturpolitik.“²⁰⁰

Sicherlich ist teilweise auch eine latente rassistische Grundeinstellung bei manchen Tänzern nicht von der Hand zu weisen. Die Kontinuität der tänzerischen Elite im nationalsozialistischen Deutschland alleine der Unkenntnis der Situation zuzuschreiben, wäre sicherlich falsch.²⁰¹ Dabei soll es hier nicht um eine Wertung der Haltung der Tänzer gehen, die viel zu komplex ist um sie auf Basis von ein paar wissenschaftlichen Artikeln einschätzen zu können. Trotzdem ist eine völlige Naivität der Tänzer in der Einschätzung der Situation wenig glaubhaft.

²⁰⁰ Müller, S. 466.

²⁰¹ Zu diesem Thema vgl. Guilbert, Laure, *Danser avec le IIIe Reich. Les danseurs modernes et le nazisme*, Bruxelles: Complexe 2000.

Ob Luiparts Weggang aus Deutschland 1940 an der politischen Situation lag, oder an dem Gedanken seine Tanzkarriere nicht durch den Wehrdienst gefährden zu wollen, oder einfach nur dem Wunsch geschuldet war, bei den *Ballets Russes* zu tanzen, ist anhand der Nachlassquellen nicht eruierbar. Da er später jedoch im faschistischen Italien engagiert wurde und ursprünglich nach Paris zu Serge Lifar gehen wollte, scheint eine politische „Flucht“ aus Deutschland weniger wahrscheinlich zu sein als die letztgenannten Gründe.

Zentral für diese Arbeit ist vor allem die Erkenntnis, dass Luipart nach 1937 aufgrund der politischen Veränderungen weniger Einflüsse aus der Bewegung des Ausdruckstanzes erhalten haben konnte. Er fokussierte sich also mehr als zuvor auf den klassischen Tanz, welcher ihm in weiterer Folge in ganz unterschiedlichen Schwerpunktsetzungen bis 1945 begegnen sollte: Bei Leonide Massine und Aurel von Milloss war das Ziel modernes Ballett, während er in Berlin beim KdF-Ensemble eher auf historisch-geprägten Tanz stieß.

III.2 Gesellschaftliche Situation des klassischen Tanzes:

Die Publikationsmenge zum Ballett zwischen 1910 und 1945 weist einige Lücken auf. Zur Arbeit von Serge Diaghilev und den Entwicklungen, die der Impresario angestoßen hat, ist bereits viel geforscht worden, darüber hinaus sind aber nur wenige wissenschaftliche Texte verfügbar. Deshalb sind die Unterkapitel zu den einzelnen Ländern knapp gehalten. Ziel war es, kurz auf die nationalen Situationen von Tanz einzugehen.

III.2.1 Vor, während und nach dem Ersten Weltkrieg in Deutschland:

Am Beginn des 20. Jahrhunderts in Deutschland wurde das Ballett im Zuge der Begeisterung für neue Bewegungskonzepte als reaktionäres Medium mit starrem Regelkanon an den Rand gedrängt. Hinzu kommt, dass die deutsche Balletttradition vergleichsweise jung war und sich geschichtlich bedingt an eine Gesellschaftsschicht wandte, die es nach dem Ersten Weltkrieg in ihrer ursprünglichen Form nicht mehr gab. Die deutsche Aristokratie hatte nach dem verlorenen Ersten Weltkrieg und dem

Abdanken von Kaiser Wilhelm II. ihre Daseinsberechtigung verloren und das Ballett galt als deren künstlerische Ausdrucksform.²⁰²

Zwar war das *Ballet Russe* auch in Deutschland bekannt, das beweisen die Bilder im Nachlass und Luiparts Erinnerungen. Er hatte die Tänzer dieser Kompanie schon früh als Vorbilder. Trotzdem war das Ballett in Deutschland weniger wichtig als der aufkommende Ausdruckstanz oder der Volkstanz. Welche Probleme sich aus dieser Konkurrenzsituation ergaben, wurde vor allem beim Tanzkongress von 1927 überdeutlich. Hier prallten die Ansichten von Vertretern der jeweiligen Richtung aufeinander.

„It was at this event that the growing tensions among the German dance leaders surfaced for all to see. The Congress revealed a friction among those who valued ballet (Krölller), those who used combined forms (Laban and Jooss) and Wigman, who was decidedly modern.“²⁰³

Eine zentrale Figur der Ballett-Szene in der Weimarer Republik war Heinrich Krölller, welcher als Ballettmeister in allen damals wichtigen Opernhäusern der Republik gearbeitet hatte.

„In einer Zeit, in der das dt. B. einer vollkommenen Stagnation anheimgefallen war und sich das Interesse ganz auf den Modern Dance oder aber die internationalen Erfolge der Diaghilew-Komp. konzentrierte, stellte sein [Kröllers] Wirken an den Opernhäusern von München, Berlin und Wien den Orientierungspfeiler eines soliden, klassisch-basierten, aber auch für alle modernen Entwicklungen aufgeschlossenen Professionalismus dar.“²⁰⁴

Krölller war klar, dass der klassische Tanz nur weiterexistieren konnte, wenn er bereit war, sich den neuen Konzepten anzunähern. Dennoch propagierte er das Ballett als zentrale Form des Bühnentanzes.

Trotz aller Schwierigkeiten hielt sich der klassische Tanz als zentrale Kunstform auf den Bühnen der Drei-Sparten-Theater. Das lag auch daran, dass sich die Vertreter

²⁰² „Ebenso wurde er [Ausdruckstanz] in der Praxis als eine Enklave des ‚befreiten‘ Körpers in Abgrenzung zum vermeintlich aristokratischen Ballett [...] stilisiert.“, Hardt, Yvonne, *Politische Körper. Ausdruckstanz, Choreographien des Protests und die Arbeiterkulturbewegung in der Weimarer Republik*, Münster: Lit 2004, S. 302.

²⁰³ Bradley, *Rudolf Laban*, S. 25.

²⁰⁴ Koenigler/Günther, *Reclams Ballettlexikon*, S. 254.

der Ausdruckstanzbewegung uneinig darüber waren, ob ihr Konzept auf die großen Opernbühnen gehörte oder Podiumstanz bleiben sollte.²⁰⁵

Interessant ist in diesem Zusammenhang auch der Dokumentationsfilm *Wege zu Kraft und Schönheit* von 1925.²⁰⁶ Hier wird das Ballett durchaus als Teil der im Film geforderten körperlichen Ertüchtigung wahrgenommen. Im Teilabschnitt zum Tanz werden sowohl Tamara Karsawina und ihre täglichen Übungen gezeigt, eine Tanzszene aus *Sylvia* dargeboten, als auch Mary Wigman angesprochen.²⁰⁷

So lässt sich schlussfolgern, dass es im Tanz immer wieder Versuche gegeben hat, die beiden doch so konträr scheinenden Tanzkonzepte miteinander zu verbinden und dadurch zu einer eigenen Tanzsprache in Deutschland zu kommen, welche sowohl dem klassischen Tanz wie auch dem Ausdruckstanz entgegenkommt. Marcel Luiparts Interesse am Ausdruckstanz verdeutlicht, dass auch mancher Tänzer dies für notwendig erachtete. Außerdem veranschaulichen seine Engagements in Düsseldorf und Hamburg auch diese Versuche der Verbindung von klassischem und Ausdruckstanz im Opernbetrieb. Gerade Aurel von Milloss, der ja von Laban ausgebildet wurde, ist ein Paradebeispiel für so eine Verschränkung von Tanzkonzepten.

III.2.2 Ballett in Europa und den USA:

Ballet Russe de Monte Carlo:

Das *Ballet Russe de Monte Carlo* war einer der Nachfolger von Serge Diaghilevs berühmter *Ballets Russes* – Kompanie. Ursprünglich gegründet von René Blum und Col. de Basil zusammen, brachen die beiden 1936 miteinander und gingen getrennte Wege. Col. de Basil, von dem es einen Vertrag im Nachlass gibt, nannte seine Truppe nach der Trennung *Ballets Russes du Col. de Basil*, während René Blum den Namen *Ballet Russe de Monte Carlo* behielt.²⁰⁸ Teilweise fand reger Personenwechsel zwischen den beiden Kompanien statt – je nachdem wer die besseren finanziellen Bedingungen bieten konnte.²⁰⁹

²⁰⁵ Vgl. Kieser, Kieser, »Ausdruckstanz im Opernhaus«, hrsg.v. Oberzaucher-Schüller, S.443–451.

²⁰⁶ *Wege zu Kraft und Schönheit*

²⁰⁷ Vgl. Ebd., ab 00:32:10.

²⁰⁸ Vgl. Kieser/Schneider, *Reclams Ballettführer*, S. 29.

²⁰⁹ *Ballets Russes*, R.: Geller, Dan/Dayna Goldfine 2005.

Tänzerisch versuchten beide Kompanien das Erbe des Gründers fortzuführen, vor allem durch eine personelle Kontinuität durch die Choreografen wie Michel Fokine, Léonide Massine oder Bronislawa Nijinska. So wurde weiter im Geiste Diaghilevs, der sich selbst als Erneuerer der russischen Ballettkunst sah, gearbeitet und getanzt. Ziel war noch immer die Schaffung eines Gesamtkunstwerkes aus Tanz, Musik und Bühnenbild.

Gerade im Angesicht der Probleme des Tanzes in Deutschland, musste für Luipart die Arbeit mit Leonide Massine besonderen Reiz gehabt haben. Hier erlebte er, dass die Verbindung von Innovation und Tradition, um die die Tanzvertreter in Deutschland mit dem Regime rangen, durchaus möglich war. Das Spannungsverhältnis zwischen Moderne und Klassik löste diese Kompanie mit Übersetzungen von klassischen Bewegungen in eine modernere Tanzsprache. Eine ähnliche Technik wendete auch Milloss in Düsseldorf auf den Ausdruckstanz an.

Die Situation auf Tournee in den USA:

Während in Deutschland die Ausdruckstanzbewegung neue Impulse setzte, etablierte sich der Modern Dance in den USA.²¹⁰ Da Amerika an sich keine eigene Balletttradition hatte,²¹¹ konnte sich der Ausdruckstanz, bzw. eben Modern Dance, dort besonders schnell und langfristig ausbreiten. Schon früh gab es Schulen, eine der berühmtesten war die Denishawn-Schule von Ruth St. Denis und Ted Shawn. Statt aber immer radikaler im tänzerischen Ausdruck zu werden, begann sich der Modern Dance in den USA in eine gemäßigttere Richtung zu entwickeln.²¹²

Zur Zeit der US-Tournee des *Ballet Russe de Monte Carlo* war in den USA ähnlich wie in Deutschland der Modern Dance das führende tänzerische Ausdrucksmedium. Wahrscheinlich fielen deshalb die Kritiken zu *Schwanensee* eher negativ aus, während die moderneren Werke wie *Noblissima Visione* mehr Anklang fanden. Damit ist die weiter oben aufgestellte Vermutung, dass *Schwanensee* das Publikum mehr anzog als die neuen Ballette, anzuzweifeln. Ähnlich wie beim Gindler-Konzept zeigt sich auch hier die Wichtigkeit der tanzgeschichtlichen Einordnung der Quellen.

Für Luipart brachte die Reise in die USA sicherlich einige Vergleiche mit der deutschen Situation, in der das Ballett eine so schwierige Stellung hatte in den

²¹⁰ *Modern Dance* ist das amerikanische Begriffsäquivalent zum *Ausdruckstanz*.

²¹¹ Die heute berühmten New Yorker Ballettkompanien, das American Ballet Theatre und das New York City Ballet, wurden erst 1940 bzw. 1948 gegründet.

²¹² Vgl. Kieser/Schneider, *Reclams Ballettführer*, S. 17f.

1930er Jahren. Er erkannte aber auch die Möglichkeiten, die dem klassischen Tanz durch innovative Ideen geboten wurden.

Die Situation in Italien – Mailand und Rom:

Auch die Situation des Balletts in Italien war am Ende der 1930er Jahre unsicher und instabil, so beschreibt das Giannandrea Poesio in seinem Artikel, den er bezeichnenderweise mit „*Cinderella of the arts*“²¹³ betitelt hatte. Diese Umschreibung würde die italienische Kritikerelite noch heute zur Beschreibung der schwierigen Ballettsituation Italiens am Beginn des 20. Jahrhunderts verwenden.²¹⁴

Dafür nennt Poesio unterschiedliche Gründe:

„The superficial spectacular grandeur, the overwhelming amount of circus-like bravura numbers, and the futility of the subject matter that still celebrated the unrealistic aura of bourgeois prosperity that had characterized the first years of the newly unified Italian kingdom, were hardly suited to the new social awareness and its corresponding artistic trends prompted by the moderate left-oriented politics of the beginning of the century.“²¹⁵

Laut Poesio schaffte es also das Ballett in Italien nicht, ein Sprachrohr für die Probleme der Gesellschaft zu sein, sondern verblieb in seiner traditionellen Opulenz. Hatte noch 1917 Filippo Tommaso Marinetti ein *Manifesto della Danza Futurista* herausgegeben, in welchem er das Ballett in Verbindung mit verschiedenen anderen Tanzkonzepten hervorhob,²¹⁶ so war das einige Jahre später nur noch ein Gedankenspiel.

Hinzu kam, dass das faschistische Regime unter Mussolini ähnlich wie zu Beginn in Deutschland die „‘innovative‘ foreign inputs“²¹⁷ förderte und die italienische Balletttradition dadurch weiter in den Hintergrund gedrängt wurde. Auch die Tatsache, dass die Oper in Italien das führende Medium des Opernhauses war, und das Ballett weniger als eigenständige Kunstform gesehen wurde, half nicht die Situation zu verbessern. Diese Tendenz war auch im Nachlass auffällig.

²¹³ Poesio, Giannandrea, »Italy. The Cinderella of the arts«, in: *Europe dancing. Perspectives on theatre dance and cultural identity*, hrsg.v. Andrée Grau/Stephanie Jordan, London, New York: Routledge 2000, S.100–118.

²¹⁴ Ebd., S. 100.

²¹⁵ Ebd., S. 101f.

²¹⁶ Kant, S. 278f.

²¹⁷ Poesio, S. 102.

Als wichtigen weiteren Punkt nennt Poesio das Fehlen von Künstlerpersönlichkeiten, die im Stande gewesen wären das italienische Ballett zu einer nationalen Kunstform zu machen.²¹⁸ Tänzer und Ballettmeister wie Charlotta Grisi, Carlo Blasis oder Enrico Cecchetti fehlten im 20. Jahrhundert. Einer der wenigen Künstler, der dem italienischen Ballett – für kurze Zeit – neues Leben einhauchen konnte, war Aurel von Milloss. Milloss wirkte in Rom und Mailand, sowie dem Festival Maggio Musicale Fiorentino in Florenz als Choreograf. Allerdings sind seine Choreografien heute weitgehend von den Spielplänen Italiens und Europas verschwunden.²¹⁹

Das italienische Ballett konnte für Luipart also schon aus dem Grund keine neuen Impulse für seine tänzerische Entwicklung bereitstellen, weil es für die eigene verlangsamte keine Lösung finden konnte.

III.2.3 Ballett und der Nationalsozialismus:

Wie die Nationalsozialisten ab 1933 mit dem klassischen Tanz umgegangen sind, ist bisher nur teilweise wissenschaftlich aufgearbeitet.²²⁰

Besonders auffällig für die deutsche Situation ist, dass das Ballett vor und während der ersten Jahre des Dritten Reiches scheinbar vom Ausdruckstanz überlaufen wurde. So übernahmen zum Beispiel immer öfter Ausdruckstänzer die ausgeschriebenen Stellen als Ballettmeister an den Opernhäusern in Deutschland.²²¹ Das kann darauf zurückgeführt werden, dass der Ausdruckstanz als eigenständige deutsche Tanzform in den Augen der Nationalsozialisten ebenso wie der Volkstanz besser als Teil der deutschen Kultur hochstilisiert und zu Propagandazwecken benutzt werden konnte. Das Ballett hatte seine Wurzeln in verschiedenen europäischen Tanztraditionen, zum Beispiel der französischen, und war damit nicht ohne weiteres als ureigenes deutsches Genre etablierbar.²²²

²¹⁸ Vgl. ebd., S. 103.

²¹⁹ Ebd., S. 104.

²²⁰ Zeitgleich mit dieser Arbeit entsteht in Salzburg eine Masterarbeit zu diesem Thema.

²²¹ Vgl. Rudolf von Laban in Berlin oder Helga Swedlund in Hamburg

²²² Vgl. „Ballet, on the other hand, was criticised because of its foreign origins and internationalism.“, Oberzaucher-Schüller, Gunhild, »Dramaturgy and Form of the 'German Ballet': Examination of a National Socialist Genre«, in: *Dance and politics*, hrsg.v. Alexandra Kolb, Oxford, New York: P. Lang 2011, S. 148.

Daher wurde neben der oben bereits erwähnten Einrichtung der *Deutschen Meisterwerkstätten für Tanz* als Ausbildungsstätte für Moderne Tänzer unter der Kontrolle der Nationalsozialisten sukzessive auch damit begonnen, das Ballett mit nationalsozialistischem Geist aufzuladen. Entscheidend war hierfür die Aufhebung von Genregrenzen, also das, was Kröller schon 1927 auf dem Tanzkongress vorgeschlagen hatte, sich aber damals nicht durchsetzen ließ.

„As there was no longer supposed to be any differentiation between two realms of dance, ballet in its new form was emerging as a form of music theatre with a popular emphasis, primarily as an entertainment genre.“²²³

Die Forderung von Herbert Gerik, den klassischen Tanz mit modernen Elementen zu verbinden, zeigt diesen Anspruch auf genreübergreifende Tanzunterhaltung sehr deutlich.²²⁴ Ballett sollte damit nicht mehr mit der Tradition der alten russischen oder französischen Meister verbunden werden, sondern eine konzeptuelle Einheit mit dem deutschen Ausdruckstanz und vor allem dem Volkstanz bilden. Ein Beispiel für diese Forderung ist die Choreografie *Hungaria* von Friderica Derra de Moroda, welche einer der großen Erfolge des KdF-Ballettes war. Die deutsche Volkstanztradition musste dabei in eine neue Balletttradition einfließen und sie dadurch zu einer deutschen machen.²²⁵ Interessant an dieser Forderung der nationalsozialistischen Führung ist Folgendes: Es sollte weniger eine Legitimation über den klassischen Tanz an sich geschehen. Der nicht deutsche Teil der Ballettgeschichte wurde fast vollständig ausgeklammert. Stattdessen wurde eine neue Tradition (vor-) formuliert, welche vermutlich als „germanische Tanztradition“ in die Geschichte eingehen sollte. Dieser Schluss liegt nahe, wenn man die Legitimationsversuche zu Jean Georges Noverre als Basis nimmt: Die klassische Tanztradition, nach der es den Nationalsozialisten verlangte, musste über Verbindungen Noverres mit dem österreichischen Komponisten Gluck herbeikonstruiert werden, um die Balletttechnik, welche ja in Frankreich reformiert wurde, „deutsch zu machen“. Dieses Vorhaben wurde vor allem in den Meisterwerkstätten und von der Deutschen Tanzbühne vorbereitet und durchgeführt.

²²³ Ebd., S. 153.

²²⁴ Vgl. Diese Arbeit, Teil II, Kapitel 7.

²²⁵ „Dieser Tanz sollte ‚national‘ sein, sowohl in seiner gesellschaftlichen Funktion als auch als Kunstform. Er sollte an germanische Kulte, germanische Mythologie und deutsche wie nordische, ‚gotische‘ Volkstänze anschließen.“, Karina/Kant, *Tanz unterm Hakenkreuz*, S. 55.

Das KdF-Ballett hatte grundsätzlich eine andere Aufgabe. In Derra de Morodas Kompanie war die Unterhaltung, Zerstreung, aber auch Weiterbildung der Bevölkerung zentrales Thema. Dies war auch der Anspruch der übergeordneten Gemeinschaft *Kraft durch Freude*. Im Vorwort zu deren Programmschrift beschreibt Bodo Lafferentz das zentrale Anliegen:

„Die nationalsozialistische Politik sieht ihre Aufgabe in der Förderung und Höchstentwicklung aller schöpferischen Anlagen und Kräfte, über die unser Volk als wertvolles Erbgut und Vermächtnis der Ahnen verfügt. [...] ‚Kraft durch Freude‘ ist nicht lediglich eine Organisation, die billige Reisemöglichkeiten und Gelegenheiten zur Unterhaltung und Kurzweil in der Freizeit bietet; ‚Kraft durch Freude‘ ist ein Begriff, der einer sozialen Entwicklung Richtung und charakteristischen Inhalt gibt, ein Programm der Lebensgestaltung und Lebensführung im nationalsozialistischen Sinne.“²²⁶

Der Grundgedanke des Vereins wird ganz deutlich: Brauchtum und Erbe des Volkes sollten erhalten bleiben. Es ging also nur zweitrangig um die Unterhaltung der Arbeiter in ihrer Freizeit. In erster Linie war das Ziel ihre Entwicklung zu „guten Deutschen“. Der Tanz war Propagandamittel²²⁷ und deshalb als Institution in die *Reichskulturkammer* unter Joseph Goebbels, sowie teilweise in den *Kampfbund für Deutsche Kultur* eingegliedert. Das KdF-Ballett wurde 1941 gegründet, also zu einem Zeitpunkt an dem Deutschland sich bereits mitten im Krieg befand. Das verdeutlicht, dass dem Ballett als Kulturinstitution große Bedeutung für die Kulturpolitik der Nationalsozialisten beigemessen wurde.

Wenn man das in Teil II beschriebene Repertoire des KdF-Balletts betrachtet, dann lässt sich der eindeutige Versuch Derra de Morodas erkennen, im Sinne dieses Schwerpunktes kulturelle und ideologische Erziehung mit Unterhaltung zu verbinden. Das geschah bei ihr über ein breites Spektrum an stilistisch unterschiedlichen Choreografien.

Überraschenderweise griff Derra de Moroda, trotz der ausgegebenen Linie ein deutsches Ballett zu schaffen, trotzdem auf *Ballets Russes*-Werke zurück, wie Fokines *Sylphiden* zeigt. Offensichtlich wurde hier zugunsten des unterhaltsamen

²²⁶ Hübbenet Anato v., *Die NS-Gemeinschaft "Kraft durch Freude". Aufbau und Arbeit*, Berlin: Junker und Dünnhaupt 1939, S. 5.

²²⁷ Vgl. „Genannt sei hier nur die gemeinschaftsbildende Wirkung des Tanzes, seine Vorbildfunktion für die Volksgemeinschaft, die die Nationalsozialisten gerade im chorischen Tanz sahen. Hinzu kommen die Kanalisierung individualistischer künstlerischer Aktivitäten durch die Einbindung in ein festes Bühnensystem und natürlich die Ablenkungs- und Unterhaltungsfunktion, die dem Tanz gerade mit Kriegsbeginn in verstärktem Maße zukam.“, Müller, S. 465.

Tanzwerks die Legitimationslinie ein wenig aufgebrochen.²²⁸ Erklärung könnte hierbei die ausgegebene Richtlinie für Choreografien bieten, die Gunhild Oberzaucher-Schüller wie folgt beschreibt:

„[T]he preferred genre was the *divertissement* (as ‚Dance does not show a plot but gracefulness, harmony, exhilaration‘, Goebbels, November 1936, in Reuth, vol. 2, 2000:736) and also genre pictures with outlines of a plot.“²²⁹

Nach dieser Vorgabe entstanden einige klassische Ballette, wohingegen das *ballet d'action* eher abgelehnt wurde. Derra de Moroda setzte, wie schon erwähnt, grundsätzlich eher auf eine Mischung verschiedener Kurzballette, die, wenn überhaupt, oft nur einen losen Handlungsfaden hatten, wie zum Beispiel *Botticelli*. Erzählt werden sollten diese kurzen Handlungen immer linear und ohne verschiedene Zeit- oder Handlungsebenen.²³⁰ Das lag sicher auch daran, dass die Abwechslung durch verschiedene nur kurze und einfach aufgebaute Ballette sich zur Zerstreuung der Arbeiter nach Meinung der NS-Spitze besser eignete. Thematisch wurden oft deutsche Sagen, Legenden oder geschichtliche Ereignisse aufgegriffen. Dadurch wurde versucht, den Tanz in eine germanische Kultur einzubinden. So wurden die tänzerischen Experimente der Vorgänger-Jahre abrupt beendet.

Zusammenfassend lässt sich über die Stilistik des KdF-Balletts sagen, dass im Zentrum die Unterhaltung im Sinne der nationalsozialistischen Ideologie stand. Dabei sollten keine allzu großen Experimente, was Choreografie oder Musik betraf, gewagt werden. Stattdessen war der Volkstanz als Element sehr erwünscht. Auch die Musik sollte traditionell bleiben. Statt durch weitere Innovationen eine deutsche Variante der Balletttradition zu entwickeln, war das Ziel eher traditionelle Elemente so zu verändern, dass sie in diesen Stil passten und in den Dienst des nationalsozialistischen Gedankenguts gestellt werden konnten. Dennoch schien Friderica Derra de Moroda durchaus zu versuchen, ihrer eigenen künstlerischen Linie treu zu bleiben.

²²⁸ Vgl. auch Oberzaucher-Schüller, S. 156.

²²⁹ Ebd., S. 158.

²³⁰ Ebd.

Für Luipart bedeutete das, wie erwähnt, einen Stillstand in Bezug auf seine tänzerische Entwicklung. Diese Phase von 1940 bis 1944 scheint für Luipart eher ein Verharren in tradierten Vorstellungen von Tanz gewesen zu sein. Dies ist auch die Tendenz, welche aus dem obigen Kapitel herauszulesen ist. Der Tanz in Italien, aber vor allem in Deutschland, verharrte in althergebrachten Vorstellungen von Bewegung. Dies konnte nicht Luiparts Anspruch sein und sicherlich lässt sich diese Einstellung auch auf andere Tänzer in Deutschland umlegen. Das belegt auch die Tatsache, dass Luipart sich an Mary Wigman wandte. Er versuchte offensichtlich den Stillstand mit neuen Impulsen auf eigene Faust zu füllen.

IV. Teil: Ergebnisse:

In diesem dritten Teil der Arbeit wird deutlich, dass durch die Einbettung der Quellenanalyse in einen tanzgeschichtlichen Kontext ein zusätzlicher Erkenntnisgewinn möglich wird. Besonders als Ergänzung zu den Quellen Luiparts vergrößert sich durch die Einbettung das bereits gezeichnete Bild von Luiparts Verständnis von tänzerischer Bewegung.

Dabei zeigen sich erstens auf tanztechnischer Ebene seine gewonnenen Erfahrungen. Diese lassen sich ganz praktisch zu einem Tanzkonzept zusammenfassen, welches die verschiedenen Hauptaspekte seiner Engagements aufgreift. Klassischer Tanz nach russischer Schule und in innovativerem Gewand, Ausdruckstanz mit seinen verschiedenen Ausprägungen, athletisch-gymnastisches Training mit der Gindler-Technik und folkloristisch-historischer Tanz sind die hauptsächlichen Tendenzen, die Luipart in dieser Zeit von 1912 bis 1945 beeinflussten. Die Forschungsfrage kann damit eindeutig beantwortet werden.

Ein zweiter Punkt, der in der Einleitung angesprochen worden ist, ist die Verschränkung von Politik, bzw. Gesellschaft mit der Tanzkunst. Luipart erlebt die Entwicklung des Tanzes im Dritten Reich mit und wie der Ausdruckstanz als hauptsächliche Strömung abgelöst wird von einem wieder klassischen Tanz, der Elemente des Volkstanzes aufnimmt. Politische und gesellschaftliche Tendenzen zeigen sich also im Tanzkonzept der Zeit. So entsteht ein Wechselspiel der Beeinflussung der Gesellschaft durch Bewegung und geistiger Haltung in der jeweiligen zeitlichen Phase. Der Körper des Tänzers ist also tatsächlich ein Archiv von Gesellschaftsgeschichte und damit ist die Theorie von Marcel Mauss ebenfalls bestätigt.

Die Tanzkonzepte lassen sich des Weiteren zwar grob verschiedenen zeitlichen Phasen zuordnen. Trotzdem laufen sie nicht mehr chronologisch nacheinander ab. Tanzkonzepte bestehen nun parallel und an Luiparts Biografie zeigen sich diese Parallelität und sogar Verschränkung sehr gut.

Deutlich wurde außerdem, dass die Mikrohistoire als Forschungsmethode, in Bezug auf das Thema der Arbeit, nur im Zusammenhang mit einer tanzhistorischen Beurteilung im Stande ist, fundierte Ergebnisse zu liefern. Drei Vorteile der

Mikrogeschichte nennt Otto Ulbricht hierbei: Die Realitätsnähe, die Betonung von Komplexität und Uneinheitlichkeit der Vergangenheit und den Anspruch auf Glaubwürdigkeit, den die Mikrogeschichte erfüllt.²³¹ Die Realitätsnähe ist ganz eindeutig ein großer Vorteil, den die Mikrogeschichte auch der Tanzwissenschaft verschaffen kann. Über die Arbeit an der Biografie Luiparts konnte ein konkreter Einblick in die Entwicklung eines einzelnen Tänzers gewährt werden, welcher sich sonst auf allgemeine Aussagen beschränkt. Die Betonung der Komplexität und Uneinheitlichkeit von Vergangenheit zeigte sich ebenfalls an der nicht mehr chronologisch möglichen Erarbeitung von Tanzkonzepten. Das wurde in dieser Arbeit aber interessanterweise weniger an der Quellenanalyse deutlich, als an der Einbettung in den tanzhistorischen Kontext, da dort Ausdruckstanz und klassischer Tanz nacheinander im gleichen Zeitraum dargestellt wurden. Für das 20. Jahrhundert gibt es in der Tanzgeschichte keine klaren Ablauf von nacheinander folgenden Konzepten mehr: Die Entwicklungen geschehen parallel und in verschiedenen Ländern mit verschiedenen Schwerpunkten. Auch die Glaubwürdigkeit war eher im Zusammenhang mit der erweiterten Untersuchung zu erkennen.

Allerdings behauptete Otto Ulbricht am Ende seines Artikels auch, dass Mikrogeschichte nach der späten Neuzeit keinen Sinn mehr machen würde, aufgrund der „großen Quellendichte“²³². Das konnte mit dieser Arbeit widerlegt werden. Mikrogeschichte macht auch in 20. Jahrhundert noch Sinn, wenngleich es für Themen aus dieser Zeit notwendig ist, das Thema der Untersuchung und der Quellen, die zur Analyse herangezogen werden, eindeutig zu begrenzen. Dies ist hier geschehen und so konnte auch eine umfassende Erarbeitung stattfinden.

Die Mikrogeschichte eignet sich als Methode deshalb auch für die Tanzwissenschaft ausgezeichnet. Die angesprochenen Einschränkungen gelten im Grunde genommen auch für die allgemeine Geschichtswissenschaft.

²³¹ Vgl. Ulbricht, *Mikrogeschichte*, S. 339.

²³² Ebd., S. 344.

Schlusswort:

Am Beginn dieser Arbeit stand die These, dass ein Tänzer kein leeres Blatt für den Choreografen ist. Jede Erfahrung, die der Tanzende in seinem Leben gesammelt hat – so die Annahme von Michail Baryshnikov – zeigt sich in seinem Tanz und jedes erworbene Wissen über Bewegung verändert seine zukünftigen Bewegungen.

Im weiteren Verlauf der Arbeit wurde deutlich, welche Erfahrungen und welches Bewegungswissen Marcel Luipart prägten: Seine spielerischen ersten Versuche mit Tanzbewegung, sein klassischer Unterricht, seine Faszination für den Ausdruckstanz und die Arbeit mit dem *Ballet Russe* haben ihm ein sehr breites Spektrum an Tanzkonzepten und Bewegungsmustern vermittelt.

An Luiparts Biografie lässt sich ablesen, dass der Tänzerkörper zu Beginn des 20. Jahrhunderts flexibler zu werden beginnt. Er wird in die Lage versetzt, ganz unterschiedliche, zum Teil sehr konträre Tanztechniken auf einem hohen, Bühnentauglichen, Niveau umzusetzen, egal aus welcher tanzkulturellen Strömung diese kommen. Sein Körper wird somit nicht nur zu einem Archiv, sondern sogar zu einem Museum: In seiner Körperlichkeit ist das Tanzwissen nicht nur konserviert, sondern es wird, wenn der Tänzer auf die Bühne geht, ausgestellt.

Wie diese Ausstellung des Körperwissens sich nach dem Tanzen fortsetzt, könnte in einem nächsten Untersuchungsschritt betrachtet werden. Die zeitbedingte Ambivalenz von Luiparts Tanzen, welche hier einführend untersucht wurde, wird in seiner Arbeit als Choreograf und Pädagoge weitergeführt. So kann die vorliegende Arbeit als Anknüpfungspunkt für eine künftige Untersuchung von Luiparts gesamtem tänzerischem Schaffen dienen.

Quellen- und Literaturverzeichnis:

Quellen:

Adami, Giuseppe, *La Scala in grigio verde e un uccello infuocato*, La Stampa 8.2.1941, Theatermuseum Wien Kiste 12 Kritiken 2/14/1-13.

A.T., *Le prime sceligere*, Il popolod'Italia, 2.2.1941, Theatermuseum Wien Kiste 12 Kritiken 2/14 1-13.

Basil, Col. W. de, *Memorandum of Agreement*, o.O. 10.10. 1936, Theatermuseum Wien Kiste 3 Korrespondenz AM 48.357 Lu.

Baryshnikov, Michail, *Eingangszitat*, <https://s-media-cache-ak0.pinimg.com/originals/96/94/b1/9694b1ceefdcf90f4aed41be34845f5e.jpg> [letzter Zugriff 31. 08. 2015].

Böhme, Fritz, *Drei Mozart-Ballete*, Deutsche Allgemeine Zeitung Berlin 25.10.1943, Theatermuseum Wien Kiste 13 KdF-Ballett 1/10 1-18.

Böhme, Fritz, *Getanzter Botticelli*, Deutsche Allgemeine Zeitung 10.2.1942, Theatermuseum Wien Kiste 13 KdF-Ballett 1/10 1-18.

Casella, Alfredo, *Brief an unbekannt*, o.O. 6.6. o.J., Theatermuseum Wien Kiste 1 Korrespondenz A-L AM 48.147 Lu.

E.L.H., *New Stage Show at the Gayety*, Boston Traveler 10. 11. 1938. Theatermuseum Wien Kiste 12 Kritiken, Ballets Russes Tournee 1938 2/3A 1-16.

Fenchel, Marcel, *Brief an Friderica Derra de Moroda*, Karlsruhe 20.?. 1933, in: Derra de Moroda Dance Archives Salzburg, ohne Signatur.

Fenchel-Luipart, Marcel, *Lebenslauf*, Theatermuseum Wien Kiste 11 Persönliches 4/7 1-3.

Fried, Alexander, *Patrons Thrilled by Ballet Performance*, The San Francisco Examiner 8.2.1939, Theatermuseum Wien Kiste 12 Kritiken, Ballets Russes Tournee 1938 2/3A 1-16.

Funk, Dr. Peter, *Botticellis „Frühling“ als Tanzhandlung*, o.A. 22.5.1942, Theatermuseum Wien 1/10 1-18.

Gerigk, Herbert, *Botticelli getanzt*, o.A., o.D., Theatermuseum Wien Kiste 13 KdF-Ballett 1/10 1-18.

Gerik, Herbert, *Das Ballett von ‚Kraft durch Freude‘*, in: *Die Musik*, März 1942, 34/6, Derra de Moroda Dance Archives, Salzburg, ohne Signatur.

Heck, Dr. Otto, *Ärztliches Zeugnis*, Karlsruhe 17.5.1940, Theatermuseum Wien, Kiste 1 Korrespondenz AM 48.183 Lu.

Hess, Howard, *Ballet Russe in Brilliant New Program*, The Cincinnati Times 18.3.1939, Theatermuseum Wien Kiste 12 Kritiken, Ballets Russes Tournee 1938 2/3A 1-16.

I.C., *Donizetti, Veretti e Tommasini*, o.A., 28.4.1941, Theatermuseum Wien Kiste 12 Kritiken 2/14 1-13.

Kalischewska, Helene, *Autogramm mit Widmung*, Hildburghausen 16.10.1944, Theatermuseum Wien Kiste 13 KdF-Ballett 1/6 1-4.

Dr. Sylvia Kargl, *Biographische Stichworte zu Marcel Fenchel-Luipart*, <http://www.theatermuseum.at/fileadmin/content/tm/nachlaesse/L-Luipart.pdf> [Letzter Zugriff am 30.8.2015].

Karnecky, Waclaw, *Autogrammkarte*, 8.11.1936, Theatermuseum Wien Kiste 1 Korrespondenz A-L AM 48.198 Lu.

KdF-Ballett, *Programm 21. Mozartfest Würzburg 13.-28. Juni 1942*, Würzburg 1942, Theatermuseum Wien Kiste 13 1/12 1-20.

Lifar, Serge, *Autogramm mit Widmung*, Paris 1939, Theatermuseum Wien Kiste 11 Persönliches 4/5/13A.

Martin, John, *Novelties*, New York Times 16.10.1938., Theatermuseum Wien Kiste 12 Kritiken, Ballets Russes Tournee 1938 2/3A 1-16.

Martin, John, *„St. Francis“ Ballet danced by Massine*, New York Times 16. 10. 1938, Theatermuseum Wien Kiste 12 Kritiken, Ballets Russes Tournee 1938 2/3A 1-16.

Menne, Mechthild, *Schöpferische Phantasie*, Berliner Börsenzeitung Nr. 119, Theatermuseum Wien Kiste 13 KdF-Ballett 1/10 1-18.

Mertens-Leger, Olga, *Postkarte*, 3.9.1932, Theatermuseum Wien Kiste 11 Persönliches 4/13/1.

Milloss, Aurel von, *Brief vom 2.Juni 1939*, o.O., Theatermuseum Wien Kiste 2 Korrespondenz M-Z AM 48.224 Lu-2.

Milloss, Aurel von, *Brief vom 18.10.1940*, Rom, Theatermuseum Wien Kiste 2 Korrespondenz M-Z AM 48.225 Lu-1.

Milloss, Aurel von, *Brief vom 10.1.1941*, o.O., Theatermuseum Wien Kiste 2 Korrespondenz M-Z AM 48.229 Lu-2.

Milloss, Aurel von, *Brief vom 10.2.1941*, o.O., Theatermuseum Wien Kiste 2 Korrespondenz M-Z, AM 48.230 Lu-3.

Milloss, Aurel von, *Brief vom 18. 10. 1940*, o.O., Theatermuseum Wien Kiste 2 Korrespondenz M-Z, AM 48.225 Lu-1.

Morse Jones, Isabel, *„Le Tricorne‘ presented with Massine Scoring Hit*, Los Angeles Times 4.2.1939, Theatermuseum Wien Kiste 12 Kritiken, Ballets Russes Tournee 1938 2/3A 1-16.

O.N.(Bummerli), *Postkarte*, Karlsruhe 21.2.1934, Theatermuseum Wien Kiste 11 Persönliches 4/15/1 (E3464).

O.N.(Bummerli), *Postkarte*, Wien 4.6.1934, Theatermuseum Wien Kiste 11 Persönliches 4/15/2 (E3464).

O.N. (Dr.B.), *Badisches Landestheater. Ballett-Abend*, Karlsruhe 1933, Theatermuseum Wien Kiste 11 Persönliches 4/13/2.

o.N., *Famed Ballet Russe Receives Big Ovation*, The Vancouver News-Herald 22.2.1939, Theatermuseum Wien Kiste 12 Kritiken, Ballets Russes Tournee 1938 2/3A 1-16.

O.N., *Fotografie von Marcel Luipart in ‚Noblissima Visione‘*, u.O., 1938, Theatermuseum Wien PU 169.672.

O.N., *Marcell Fenchel tanzt*, o.A. o.D., Theatermuseum Wien Kiste 11 Persönliches 4/10/5.

O.N., *Gindlerstunden*, o.O. o.D., Theatermuseum Wien Schachtel 10 Persönliches 3/7 (E3464).

O.N., *Hurok Ballet wins Plaudits*, Los Angeles Examiner 4.2.1939, Theatermuseum Wien Kiste 12 Kritiken, Ballets Russes Tournee 1938 2/3A 1-16.

O.N., *KdF-Ballett tanzt im Landestheater*, Hessische Landeszeitung 23. Mai 1942, Theatermuseum Wien Kiste 13 KdF-Ballett 1/10 1-18.

O.N., *KdF hat die Leistungsprobe bestanden*, Angriff am Abend 28.11.1941, Theatermuseum Wien Kiste 13 KdF-Ballett 1/10 1-18.

O.N., *Konzept für den Vortrag am 21.5.*, Hamburg 1985, Theatermuseum Wien Kiste 11 Persönliches 4/7 20-26.

O.N., *Les Ballets de Monte Carlo, Le Petit Nicois* 6.4.1938, Theatermuseum Kiste 12-Kritiken, Ballets Russes Tournee 1938 2/3A 1-16.

O. N., *Mozart, Stravinsky e Malipiero, Il Lavoro fascista* 15.4.1941, Theatermuseum Wien Kiste 12 Kritiken 2/14 1-13.

O.N., *o.T.*, Karlsruher Tagblatt o. D., Theatermuseum Wien Kiste 11 Persönliches 4/10/9.

O.N., *Tanzabend der Städtischen Tanzbühne*, o.A., 29.5.1935, Theatermuseum Wien, Kiste 12, Düsseldorf Tanzabend 1935 2/11.

O.N., *Tanzabend Marcell Fenchel*, General-Anzeiger für Südwestdeutschland 16.07.1933, Theatermuseum Wien Kiste 11 Persönliches 4/10/3.

O.N., *Tanzheft Marcell Fenchel*, Karlsruhe 1932, Theatermuseum Wien Kiste 10 Persönliches 3/6 (E3464).

O.N., *Telegramm aus Hamburg*, Hamburg 10.12.1935, Theatermuseum Wien Kiste 1 Korrespondenz AM 48.179 Lu.

O.N. (World Art Inc.), *Brief*, New York 8.10.1937, Theatermuseum Wien Kiste 2 Korrespondenz AM 48.346 Lu.

Phillip, Beda, *In der Krolloper: Drei Tanzspiele*, o.A. o.D., Theatermuseum Wien Kiste 13 KdF-Ballett 1/10 1-18.

Plogstedt, Lillian T., *Today's Music*, The Cincinnati Post, 18.3.1939, Theatermuseum Wien Kiste 12 Kritiken, Ballets Russes Tournee 1938 2/3A 1-16.

Royal Opera House Covent Garden, *Ballet Russe de Monte Carlo*, Covent Garden (London) 21.9.1938, Theatermuseum Wien Kiste 10 Persönliches 3/5A/2.

Slavenska, Mia, *Autogramm mit Widmung*, o.O., o.D., Theatermuseum Wien Kiste 11, 4/5/23B.

Städtische Bühnen Düsseldorf, *Anzeige für den 3. Abend der Tanzbühne am 13. November 1935 (Kopie)*, o.A. o.D., Theatermuseum Wien Kiste 11 Persönliches 4/12.

Théâtre de Monte-Carlo, *Ballets de Monte Carlo*, Monte-Carlo 2. 5. O.J., Theatermuseum Kiste 10 Persönliches 3/5A/1.

Teatro della Scala, *Vertrag*, Mailand, 26. 11. 1940, Theatermuseum Wien Kiste 2 Korrespondenz, 22/3.

Thompson, Oscar, *New Hindemith Ballet Given*, The New York Sun 15. 10. 1938, Theatermuseum Kiste 12-Kritiken, Ballets Russes Tournee 1938 2/3A 1-16

Vice, *Un attocomico di Donizetti*, La Voce d'Italia 27.4.1941, Theatermuseum Wien Kiste 12 Kritiken 2/14 1-13.

Waker, M., *Internationaler Tanz-Wettbewerb und Volkstanz-Treffen Wien 1934*, In: o.N., *Der Tanz. Internationale Fachzeitschrift für Tanzkultur*, Jahrgang 7, Heft 7, Wien 1934, S. 9, Theatermuseum Wien Kiste 11 Persönliches 4/15/3.

Wick, Marianne, *Brief*, o.O, o.J., Kiste 2 Korrespondenz M-Z Theatermuseum Wien AM 48.343 Lu/1.

Wick, Marianne, *Rausch und Chaos. Das seltsame Tänzerleben des Marcel Fenchel-Luipart*, o.O. o.J., Theatermuseum Wien Kiste 2 Korrespondenz M-Z AM 48.343 Lu/4.

Wiesenthal, Grete, *Autogramm mit Widmung*, Wien 1961, Theatermuseum Wien, Kiste 11 Persönliches 4/5/24.

Wigman, Mary, *Brief vom 12.4.1943*, o.O., Theatermuseum Wien Kiste 2 Korrespondenz A-Z AM 48.344 Lu.

Literatur:

Baxmann, Inge, »Der Körper als Archiv. Vom schwierigen Verhältnis zwischen Bewegung und Geschichte«, in: *Wissen in Bewegung. Perspektiven der künstlerischen und wissenschaftlichen Forschung im Tanz*, hrsg.v. Sabine Gehm, Bielefeld: transcript 2007, S. 217–227.

Bischoff, Charlotte, *Der Jüdische Kulturbund. Über die Problematik von Zeitzeugenaussagen als Quellen*, Aula am Campus 2014.

Bradley, Karen K., *Rudolf Laban*, London, New York: Routledge 2009.

Brandstetter, Gabriele (Hg.), *Methoden der Tanzwissenschaft. Modellanalysen zu Pina Bauschs "Le Sacre du Printemps"*, Bielefeld: transcript 2015.

Brandstetter, Gabriele/Klein, Gabriele (Hg.), *Dance [and] Theory*, Bielefeld: transcript 2013.

Brandstetter, Gabriele/Klein, Gabriele, »Bewegung in Übertragung. Methodische Überlegungen am Beispiel von Le Sacre du Printemps (Das Frühlingsopfer)«, in: *Methoden der Tanzwissenschaft. Modellanalysen zu Pina Bauschs "Le Sacre du Printemps"*, hrsg.v. Gabriele Brandstetter, Bielefeld: transcript 2015, S. 11–30.

Burde, Wolfgang, *Aribert Reimann. Leben und Werk*, Mainz [etc.]:Schott 2005.

Cramer, Franz A., »Body Archive«, in: *Dance [and] Theory*, hrsg.v. Gabriele Brandstetter/Gabriele Klein, Bielefeld: transcript 2013.

Egk, Werner, *Die Zeit wartet nicht*, Percha, Kempfenhausen: R.S. Schulz 1973.

Faust, Nicole/Marx, Peter W./Röttger, Kati/Kreuder, Friedemann, *Körperwissen in Bewegung. Vom klassischen Ballett zum Ausdruckstanz*, Marburg: Tectum 2006.

Fritsch-Vivié, Gabriele, *Mary Wigman*, Reinbek: Rowohlt 1999.

Gehm, Sabine (Hg.), *Wissen in Bewegung. Perspektiven der künstlerischen und wissenschaftlichen Forschung im Tanz*, Bielefeld: transcript 2007.

Ballets Russes, R.: Dan Geller/Dayna Goldfine 2005.

Goertz, Hans-Jürgen (Hg.), *Geschichte. Ein Grundkurs*, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag 2007.

Grau, Andrée/Jordan, Stephanie (Hg.), *Europe dancing. Perspectives on theatre dance and cultural identity*, London, New York: Routledge 2000.

Guilbert, Laure, *Danser avec le IIIe Reich. Les danseurs modernes et le nazisme*, Bruxelles: Complexe 2000.

Hardt, Yvonne, *Politische Körper. Ausdruckstanz, Choreographien des Protests und die Arbeiterkulturbewegung in der Weimarer Republik*, Münster: Lit 2004.

Heeg, Günther, »Abgebrochene Gesten, ausgesetzte Bewegung, gescheiterte Mimikry, TanzErfahrung zwischen Sprache und Bild«, in: *Wissenskultur Tanz. Historische und zeitgenössische Vermittlungsakte zwischen Praktiken und Diskursen*, hrsg.v. Sabine u. Huschka, Bielefeld: transcript 2009, S. 25–33.

Hübbenet, Anatol v., *Die NS-Gemeinschaft "Kraft durch Freude". Aufbau und Arbeit*, Berlin: Junker und Dünnhaupt 1939.

Huschka, Sabine/Böhme, Hartmut, »Prolog«, in: *Wissenskultur Tanz. Historische und zeitgenössische Vermittlungsakte zwischen Praktiken und Diskursen*, hrsg.v. Sabine u. Huschka, Bielefeld: transcript 2009, S. 7–22.

Huschka, Sabine u. (Hg.), *Wissenskultur Tanz. Historische und zeitgenössische Vermittlungsakte zwischen Praktiken und Diskursen*, Bielefeld: transcript 2009.

Jeschke, Claudia/Vettermann, Gabi, »Germany. Between institutions and aesthetics: choreographing Germanness?«, in: *Europe dancing. Perspectives on theatre dance and cultural identity*, hrsg.v. Andrée Grau/Stephanie Jordan, London, New York: Routledge 2000, S. 55–78.

Jordan, Stefan, *Theorien und Methoden der Geschichtswissenschaft*, Paderborn, [Stuttgart]: Schöningh; UTB 2009.

Jürgs, Michael, *Bürger Grass. Eine deutsche Biografie*, Bielefeld: Bertelsmann 2005.

Kant, Marion, »European ballet in the age of ideologies«, in: *The Cambridge companion to ballet*, hrsg.v. Marion Kant, Cambridge, New York: Cambridge University Press 2007, S. 272–290.

Kant, Marion (Hg.), *The Cambridge companion to ballet*, Cambridge, New York: Cambridge University Press 2007.

Karina, Lilian/Kant, Marion, *Tanz unterm Hakenkreuz. Eine Dokumentation*, Berlin: Henschel Verlag 1996.

Karina, Lilian/Sundberg, Lena, *Modern dance. Geschichte, Theorie, Praxis*, Berlin: Henschel 1992.

Kieser, Klaus, »Ausdruckstanz im Opernhaus«, in: *Ausdruckstanz. Eine mitteleuropäische Bewegung der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts*; [der Band geht auf das Symposium "Ausdruckstanz" zurück, das 1986 vom Forschungsinstitut für Musiktheater der Universität Bayreuth auf Schloß Thurnau veranstaltet wurde], hrsg.v. Gunhild Oberzaucher-Schüller, Wilhelmshaven: Noetzel, Heinrichshofen-Bücher 1992, S. 443–451.

Kieser, Klaus/Schneider, Katja (Hg.), *Reclams Ballettführer*, Stuttgart: Reclam 2009.

Klein, Gabriele, »Tanz in der Wissensgesellschaft«, in: *Wissen in Bewegung. Perspektiven der künstlerischen und wissenschaftlichen Forschung im Tanz*, hrsg. v. Sabine Gehm, Bielefeld: transcript 2007, S. 25–36.

Knaurs Ballett Lexikon, München, Zürich: Droemersch Verlagsanstalt Th. Knaur Nachf. 1958.

Koegler, Horst/Günther, Helmut (Hg.), *Reclams Ballettlexikon*, Stuttgart: Reclam 1984.

Kolb, Alexandra (Hg.), *Dance and politics*, Oxford, New York: P. Lang 2011.

Krautscheid, Jutta, *Tanz. Bühnentanz von den Anfängen bis zur Gegenwart*, Köln: DuMont 2004.

Lüdtke, Alf, »3.1.6 Alltagsgeschichte, Mikro-Historie, historische Anthropologie«, in: *Geschichte. Ein Grundkurs*, hrsg.v. Hans-Jürgen Goertz, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag 2007, S. 628–649.

Meinzenbach, Sandra, *Neue alte Weiblichkeit. Frauenbilder und Kunstkonzepte im Freien Tanz: Loïe Fuller, Isadora Duncan und Ruth St. Denis zwischen 1891 und 1934*, Marburg: Tectum-Verl. 2010.

Müller, Hedwig, »Ausdruckstanz und Nationalsozialismus«, in: *Ausdruckstanz. Eine mitteleuropäische Bewegung der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts ; [der Band geht auf das Symposium "Ausdruckstanz" zurück, das 1986 vom Forschungsinstitut für Musiktheater der Universität Bayreuth auf Schloß Thurnau veranstaltet wurde]*, hrsg.v. Gunhild Oberzaucher-Schüller, Wilhelmshaven: Noetzel, Heinrichshofen-Bücher 1992, S. 460–470.

o.A., »Luipart, Marcel«, in: *Knaurs Ballett Lexikon*, München, Zürich: Droemersch Verlagsanstalt Th. Knauer Nachf. 1958, S. 209–210.

o.A., »Luipart, Marcel«, in: *Reclams Ballettlexikon*, hrsg. v. Horst Kogler/Helmut Günther, Stuttgart: Reclam 1984, S. 282.

Oberzaucher-Schüller, Gunhild (Hg.), *Ausdruckstanz. Eine mitteleuropäische Bewegung der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts ; [der Band geht auf das Symposium "Ausdruckstanz" zurück, das 1986 vom Forschungsinstitut für Musiktheater der Universität Bayreuth auf Schloß Thurnau veranstaltet wurde]*, Wilhelmshaven: Noetzel, Heinrichshofen-Bücher 1992.

Oberzaucher-Schüller, Gunhild, »Dramaturgy and Form fo the 'German Ballet': Examination of a National Socalist Genre«, in: *Dance and politics*, hrsg. v. Alexandra Kolb, Oxford, New York: P. Lang 2011, S. 145–165.

Poeschel, Thomas, *Abraxas, Höllen-Spectaculum. Ein zeitgeschichtliches Libretto des deutschen Nationalmythos von Heinrich Heine bis Werner Egk, [Teetz?]*: Hentrich & Hentrich 2002.

Poesio, Giannandrea, »Italy. The Cinderella of the arts«, in: *Europe dancing. Perspectives on theatre dance and cultural identity*, hrsg.v. Andrée Grau/Stephanie Jordan, London, New York: Routledge 2000, S. 100–118.

Wege zu Kraft und Schönheit, R.: Wilhelm Prager 1925,
<https://www.youtube.com/watch?v=cHTkKHZ3QjU>, (19.08.2015).

Schulze, Winfried (Hg.), *Sozialgeschichte, Alltagsgeschichte, Mikro-Historie. Eine Diskussion*, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1994.

Sieben, Irene, »Expedition zum inneren Lehrer. Wie die Pioniere des bewegten Lernens den Tanz beflügeln«, in: *Wissen in Bewegung. Perspektiven der künstlerischen und wissenschaftlichen Forschung im Tanz*, hrsg. v. Sabine Gehm, Bielefeld: transcript 2007, S. 143–151.

Ulbricht, Otto, *Mikrogeschichte. Menschen und Konflikte in der frühen Neuzeit*, Frankfurt am Main, New York: Campus Verlag 2009.

Weyer, Anselm, *Günter Grass und die Musik*, Frankfurt am Main: P. Lang 2007.

Wolbring, Barbara, *Neuere Geschichte studieren*, Konstanz: UVK 2006.

Zusammenfassung:

Die vorliegende Arbeit beschäftigt sich mit der Frage, wie Körper- und Tanzkonzepte zwischen 1912 und 1945 auf den Tänzer Marcel Luipart wirkten.

Dazu wurde der Nachlass von Marcel Luipart quellenanalytisch bearbeitet und dann in einen tanzhistorischen Kontext gestellt. Zur Untersuchung wurde die geschichtswissenschaftliche Methode der Mikrohistoire herangezogen. Ergänzend zur Quellenanalyse wurde die These aufgestellt, dass anhand der Quellen nicht nur die für Luiparts tänzerisches Verständnis zentralen Konzepte herausgearbeitet werden, sondern überdies durch die Untersuchung der Einzelbiografie auch allgemeine Aussagen zur Zeit von 1912 bis 1945 in Bezug auf tanzkulturelle Phänomene gemacht werden können.

Zwei Konzepte stellten sich nach eingehender Analyse als zentral heraus: der Ausdrucks- und der klassische Tanz wirkten in verschiedenen Phasen unterschiedlichen stark auf Marcel Luipart. Sie sind auch allgemein betrachtet die vorherrschenden Tanzkonzepte der untersuchten Zeit.

Abstract:

The present work deals with body and dance concepts between 1912 and 1945 and their influence on the dancer Marcel Luipart.

For this purpose, the estate of Marcel Luipart was analytically examined and then placed in a dance historical context. The historical method of Mikrohistoire was used in the investigation.

In addition to the source analysis, the thesis was set up, that on the basis of sources, not only Luiparts understanding of dance can be worked out, but also general statements at the time from 1912 to 1945 in terms of dance cultural phenomena can be made by examining the individual biography.

Two concepts turned out to be central: the modern and the classical dance acted in various stages differently to Marcel Luipart. They are also generally considered the predominant dance concepts of the examined period.

Lebenslauf:

Name: Kristina Weimer, B.A.

Anschrift: Auhofstraße 12/ 7/ 4
1130 Wien
Österreich
Tel. (mobil): (0043) 0676 44 30 291

Geburtsdatum/-ort: 03. 08. 1988, Tübingen

Schulbildung: 1995 bis 1999 Grundschule Starzach
1999 bis 2008 Sankt Meinrad-Gymnasium in Rottenburg
am Neckar
Schulabschluss: Abitur

Universitäre Ausbildung: Oktober 2008 bis Juli 2009 Bakk.-Studium Geschichte an
der Eberhard Karls-Universität in Tübingen
Oktober 2009 bis Juni 2013 Bakk.-Studium Theater-, Film-
und Medienwissenschaft an der Universität Wien,
Abschluss Juni 2013
Oktober 2013 bis September 2015 Masterstudium
Theater-, Film- und Mediengeschichte an der Universität
Wien,
Titel der Masterarbeit:
*Die zeitbedingte Ambivalenz des Tänzers Marcel Luipart
Stationen einer Karriere: Städtische Bühnen Düsseldorf.
Ballet Russe de Monte Carlo. KdF-Ballett.*
Zusatzkurse an der Fakultät für Geschichte

Auszeichnungen: Januar 2015 Leistungsstipendium der Universität Wien

Sonstiges: 2010/2011: Arbeit am Filmprojekt „Ohne Worte/ Without
Words“ (Drehbuch, Regie, Produktionsleitung),
Herbst 2013: Crashkurs Filmproduktion am Institut für
Visuelle Kultur- und Zeitgeschichte bei Frau Aylin
Basaran, M.A.

Sprachen: Englisch, Italienisch und Französisch

Wien, 12.10.2015