



„ Alles tanzt.
Kosmos Wiener
Tanzmoderne

21.3.2019-10.2.2020

THEATER
MUSEUM

Lobkowitzplatz 2, 1010 Wien
info@theatermuseum.at
T + 43 1 525 24 5303

Täglich außer Dienstag von 10 bis 18 Uhr

März 2019

Das Theatermuseum freut sich, zur Eröffnung der Ausstellung
„ Alles tanzt. Kosmos Wiener Tanzmoderne am Mittwoch, dem
20. März, um 18 Uhr in das Palais Lobkowitz einzuladen.

Nach der Begrüßung durch **Thomas Trabitsch**, den Direktor des
Theatermuseums, und **Sabine Haag**, der Generaldirektorin des
KHM-Museumsverbandes, wird die Kuratorin **Andrea Amort** Inhalt
und Gestaltung der Ausstellung vorstellen.

Wir freuen uns sehr, als besonderen Eröffnungsgast Hilde
Holgers Tochter **Primavera Boman-Behram** begrüßen zu dürfen.
Andreas Mailath-Pokorny, der Rektor der Musik und Kunst
Privatuniversität der Stadt Wien (MUK), wird schließlich unsere
Ausstellung eröffnen.

Es tanzen **Martina Haager** den *Tanz mit dem Stab* von Rosalia
Chladek und **Eva-Maria Schaller** *Die Unbekannte aus der Seine*
von Hanna Berger.

Bitte kommen Sie früh genug,
um sich einen Sitzplatz zu sichern!

Bild: Plakat zur Ausstellung
Alles tanzt. Kosmos Wiener Tanzmoderne
Theatermuseum © KHM-Museumsverband

Wir danken dem Jewish Welcome Service für die
Unterstützung unserer Eröffnungsveranstaltung
sowie dem Weingut Bründlmayer und der
Brauerei Zipfer für die Bewirtung.

Die Ausstellung ist in Kooperation mit der Musik
und Kunst Privatuniversität der Stadt Wien (MUK)
entstanden.

Informationen zur Ausstellung und zum
Begleitprogramm finden Sie unter:
www.theatermuseum.at

Tanz als Überlebenskunst

Die Choreografin Hilde Holger und ihr Einfluss auf die britische Tanzkultur

Thomas Kampe

Hilde Holger (Wien 1905–2001 London) war von 1948 bis 2001 in London tätig, wo sie zu einer Diaspora von europäischen modernen Tänzerinnen und Tänzern gehörte, deren Schaffen auf den Ideen der Avantgarde, der modernen Psychologie und den utopischen politischen Werten beruhte. Sie waren es, die die Anfänge der modernen britischen Tanzkultur prägten, die bis heute eine Geschichte ohne Begeisterung geblieben ist. Holger und andere moderne Tanzschaffende bezogen sich auf Kultur- und Körperpolitik sowie auf Werte, die von Vertretern der kontinentaleuropäischen Kunst- und Körperkulturavantgarde während der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts formuliert worden sind. Das choreografische Vokabular und die in den Werken der Expressionisten und der Neuen Sachlichkeit nach Anregungen suchenden Inszenierungsweisen hatten in der britischen Tanzästhetik, die vor dem Zweiten Weltkrieg entwickelt worden war, kaum ein Äquivalent und schienen in der Vor- und Nachkriegszeit sowohl dem Publikum als auch den KritikerInnen in Großbritannien unverständlich zu sein. Die meisten europäischen modernen TänzerInnen im britischen Exil teilten nicht die dort vorherrschende Auffassung, die eine auf dem romantischen und modernen Ballett beruhende Ästhetik und eine geschlechtsspezifische Trennung zwischen der dominierenden Rolle der weiblichen klassischen „Tänzerin als Instrument“ und des männlichen Choreografen bevorzugte (vgl. Butterworth 2009: 177–194).¹ Tanzschaffende wie Hilde Holger, die sich durch den modernen Tanz von den restriktiven ästhetischen und geschlechtsspezifischen Formen der Tanzproduktion befreit hatten, spielten innerhalb der britischen Tanzlandschaft nur eine marginale Rolle. Dies sollte sich erst in den 1960er Jahren ändern, als weibliche Tanzschaffende und ausdrucksstarkes Tanzvokabular in der Tanzkultur Großbritanniens akzeptiert und erwünscht waren.

Holger, österreichisch-jüdische Tänzerin, Choreografin und Pädagogin der 1920er und 1930er Jahre, überlebte den Holocaust durch ihre Flucht ins Ausland. Sie emigrierte nach Bombay, Indien, wo sie zehn Jahre verbrachte und den Weg für den Modernen Tanz in Indien bereitete, bevor sie sich 1948 in London niederließ. Bis zu ihrem Tod im Alter von 95 Jahren unterrichtete sie in dem Kellerstudio ihres Hauses in Camden Town StudentInnen und TänzerInnen mit unterschiedlichem kulturellen Hintergrund. Ihre radikale Arbeit war getrieben von Experimentierfreudigkeit, Humanismus und politischem Aktivismus. Die grenzüberschreitende Kunstpraxis, Integration von TänzerInnen mit Behinderung, das Interesse an ‚Andersartigkeit‘ oder der Einsatz von Improvisation als Schulungsinstrument, ein Mittel, das in der kontinentaleuropäischen Tanzmoderne selbstverständlich gewesen war, gehörten zu Holgers Arbeit in London, Jahrzehnte bevor sich KünstlerInnen und politische Entscheidungsträger mit diesen Attributen schmückten. Holger beeinflusste Hunderte von TänzerInnen in Großbritannien und es gelang ihr, ihre radikale Vision in ein neues Jahrtausend zu führen. Die transkulturelle Erfahrung ihrer Reise zwischen verschiedenen Kulturen war Impuls und Hintergrund für eine 50 Jahre währende choreografische Karriere als Einwohnerin des multikulturellen Londoner Stadtteils Camden Town.

Wiener Anfang: „Der Moderne Tanz sucht nach neuen Wegen [...]“²

Hilde Holger wurde 1905 in Wien geboren, wo die begeisterte Aufnahme von Isadora Duncans Arbeit, die ekstatischen Walzer der Wiesenthal-Schwester, Rudolf von Labans *Festzug der Gewerbe* und die Übersiedlung der ehemaligen Bildungsanstalt von Émile Jaques-Dalcroze von Hellerau bei Dresden nach Laxenburg bei Wien den idealen Hintergrund für Tanzexperimente und ein Laboratorium für emanzipatorische Reformkörperkultur bildeten.



Hilde Holger mit Masken, rechts jene aus dem Solo *Golem*, o. J. Foto: Felix Kraus. Hilde Holger Archive London.



Ensemble von Gertrud Bodenwieser in einer Strauß-Polka: v. li.: Marion Rischawy, Gisa Geert, List Rinaldini und Hilde Holger (hinten). Foto: Anonym, Hilverding-Stiftung, Wien, Theatermuseum.

Unten:
Tanzgruppe Hilde Holger,
Wien, o. J.
Foto: Juda Berisch Zimble,
Hilde Holger Archive London.



Erni Kniepert:
Kostümentwurf für
das Solo *Ikarus*, 1931.
Hilde Holger
Archive London.



Wien war auch Hauptstadt und Schmelztiegel der jüdischen Kultur in Mitteleuropas. Holger schöpfte aus ihrem jüdischen Hintergrund, war aber kein religiöser Mensch. Für sie wurde und blieb der Tanz ihre Religion. Ihre Karriere begann sie als Tänzerin in der ersten Tanzgruppe von Gertrud Bodenwieser (1890–1959), mit der sie bis 1928 auftrat. Bereits 1926, im Alter von 21 Jahren, hatte sie im Palais Neupauer-Breuner in der Wiener Innenstadt ihre eigene Schule sowie die ‚Tanzgruppe Hilde Holger‘ und ihre ‚Kindertanzgruppe‘ gegründet. Ihre frühen Werke wurden in Kunstgalerien, etwa der Wiener Secession, in Volksbildungshäusern sowie auf Freilichtbühnen in Parkanlagen in ganz Wien aufgeführt.

Holger übernahm Bodenwiesers multidimensionalen Ansatz in der Ausbildung von TänzerInnen, der ein technisches, kompositorisches und improvisiertes Lernen mit kontextueller kultureller Bildung vorsah, und passte ihn ihrer eigenen einfachen Philosophie an: ‚Um ein guter Tänzer zu sein, musst du drei Dinge sein: ein guter Techniker, ein guter Künstler und ein guter Mensch.‘ Neue Formen der Kulturproduktion erforderten neue Wege in der Ausbildung von modernen Tänzerinnen und Tänzern, die auf den Widerspruch von Tradition und Innovation setzten und Grenzen zwischen Kunstformen, gesellschaftlichen Klassen und Altersgruppen überwandten. Das folgende Zitat von Holger gibt einen Einblick in die Ethik ihrer Wiener Schule und Tanzgruppe, die der Tänzerin und Choreografin fortan als Arbeitsmodell diente:

In meinen Klassen hatte ich Schüler aus allen Teilen der Welt und Kinder von Arbeitern wurden zusammen mit Kindern von Aristokraten unterrichtet. Ich war immer von der alten Kultur begeistert und wollte dem Zeitgeist dienen, arbeitete für Fortschritt und Entwicklung. Ich habe in Österreich meine eigene Schule und moderne Tanztruppe gegründet. Ich arbeitete mit den besten Musikern und Malern zusammen, da ich fühlte, dass das gegenwärtige Jahrhundert eine weicherer Individuum forderte, in dem alle Aspekte einer vollen Persönlichkeit vollständig entwickelt sind. Ich finde, dass der moderne Tänzer kein mechanisches Instrument ohne Geist sein darf. Er muss eine Seele und ein profundes Wissen über alle verwandten Künste besitzen. [...] Der moderne Tanz sucht nach neuen Wegen und Ausdrucksmöglichkeiten.³

Einige von Holgers Arbeiten waren von sozialer Kritik motiviert. 1926 etwa schuf sie zu Musik von Max Brand den Bewegungschor *Wacht auf* für eine Revue der von der KPÖ gelenkten Österreichischen Roten Hilfe. Holger, die kurz Kontakt hatte zu den Theaterregisseuren Karl-Heinz Martin und Max Reinhardt, war eine genaue Beobachterin der avantgardistischen Entwicklungen in der Kunst. Zwischen 1926 und 1938 gab sie Gastspiele in europäischen Ländern. Obwohl Holgers frühe Tänze oft einfache Erzählungen, Archetypen und Symbolismus beinhalteten, verglichen Kritiker ihre Darbietungen mit dem abstrakten ‚absoluten‘ Tanz der deutschen Choreografin Mary Wigman: „Sie magnetisiert Raum und Zeit mit

den Erkundungen ihrer Hände. Sie schafft eine Art Impressionismus der Kunst. Sie bereichert Raum und Zeit mit ihren Kreationen. Und der Tanz in jeder ihrer Gesten ist eine Umarmung des Absoluten, eine Erlösung.“⁴

Sogar nach dem ‚Anschluss‘ Österreichs an das nationalsozialistische Deutschland blieb der Tanz, wenn auch heimlich, Überlebenshilfe. Als Jüdin musste sie sich verstecken, unterrichtete aber weiter und bat ihre SchülerInnen, nur allein oder zu zweit in das Hinterhofstudio ihres Künstlerfreundes Felix Albrecht Harta zu kommen, um keinen Verdacht zu erregen.

Zu dieser Zeit, wenn sechs Menschen auf der Straße gesehen wurden, war es schon eine Verschwörung. Wie bei den ersten Christenverfolgungen. Wenn wir zum Atelier gingen, habe ich gesagt, jeder geht einzeln, damit man nicht sieht, dass eine Gruppe kommt. Dennoch waren wir zu dieser Zeit glücklich. Wir konnten uns vollkommen auf den Tanz einstellen und die grauenhaften Zeiten, in denen wir leben mussten, manchmal vergessen. (Holger, zit. n. Hirschbach / Takvorian 1990: 34)

Hilde Holger bereitete sich auf die Auswanderung vor, indem sie ein neues Soloprogramm erarbeitete und an einem Massagekurs im Rothschild-Spital teilnahm, wo sie spontan für Ärzte und Patienten tanzte:

Viele von den jüdischen Ärzten sind am nächsten Tag nicht zurückgekommen. Wir wussten dann schon, dass die Gestapo sie verhaftet hat. Ein paar Ärzte dort haben mich gefragt, ob ich für sie tanzen würde, und ich habe für sie getanzt. Das hat uns wieder herausgebracht aus dem Elend, in dem wir waren. Wenn auch nur für diesen Tag. (ebd.)

Bombay: The Art of Modern Dance

1939 musste Holger, weil sie jüdisch war, ihre Schule schließen und Wien verlassen. Mit finanzieller Hilfe ihrer Familie und einem Visum, das ihr der befreundete Journalist Karl Petrasch besorgte, fand sie ein neues Zuhause im indischen Bombay. Ihre Familie wurde von den Nationalsozialisten verfolgt und ermordet. Diese Erfahrungen führten bei ihr zu einem ausgeprägten politischen Bewusstsein und einem Gewährwerden für künstlerische Verantwortung und Engagement. Holger nahm ihr kulturelles Wissen mit ins Exil und gab es an mehrere Generationen von TänzerInnen in Indien und Großbritannien weiter. Nachdem ihre erste Tour als Solotänzerin in Indien positive Aufnahme gefunden hatte, eröffnete sie in Bombay die erste Schule für modernen Tanz, „groß genug, um private Shows für geladene Zuschauer zu veranstalten, [...] eine Einrichtung für professionelle Ausbildung sowie für Amateure, die Spaß am Tanzen haben. Ob diese Schule Erfolg oder Misserfolg haben wird, hängt ganz von den künstlerischen Empfindungen der Inder selbst ab.“⁵

Im ersten Jahr nach der Eröffnung wurde die School of Art for Modern Movement oft von Männern besucht, die sie für ein Bordell hielten. Holger bereitete diesen Besuchen ein Ende, indem sie ihre Schule in einen Ort ‚For Ladies Only‘ verwandelte. Als Künstlerin musste sie sich gegen eine Kommerzialisierung und Sexualisierung der Tanzkultur in nichtreligiösem Kontext wehren. Holger, die regelmäßig für die wohlhabende Oberschicht auftrat, wurde wiederholt gebeten, nicht auf einer Bühne, sondern zwischen den Tischen für die Gäste aufzutreten, was sie ablehnte. Während sie an neuen Werken arbeitete, fuhr sie fort, Choreografien aus ihrer Wiener Zeit wieder aufzuführen. Die Tournée durch Indien waren ein inspirierendes Abenteuer. Ihre Darbietungen fanden oft unter widrigen Umständen statt, da ihr von den Auftraggebern weder eine geeignete Bühne noch eine angemessene Bezahlung geboten wurde:

Einmal tanzte ich Ravels ‚Pavane‘ und einen Wiener Walzer von Strauß im Sommerpalast des Nabob von Bhopal, in einem schönen Garten unter alten Bäumen, der mit tausend Kerzen erhellt war. Das Klavier hatte man aus 70 Meilen Entfernung herbeigeschafft. Die Damen in ihren bunten pandschabischen Gewändern schauten mir aus einiger Entfernung durch

vergitterte Fenster zu. Orthodoxe muslimische oder hinduistische Frauen dürfen nicht in der Öffentlichkeit erscheinen, sie werden in ‚Parda‘ gehalten.⁶

Als jüdische Emigrantin war Holger auch eine scharfsinnige Beobachterin von kulturellen Unterschieden und eine Verfechterin der kulturellen Integration – und sie hinterfragte ihre eigene westliche Auffassung von Tanz. Im Uday Shankar Zentrum in Bombay und bei Madame Menaka in Kandahar studierte sie „unter typischer indischer Atmosphäre und Umgebung, zusammen mit indischen Tänzern und Musikern, die Grundlagen des indischen Tanzes lernend“, verschiedene indische Tanzstile.⁷ Um auch ein nicht-westliches Publikum zu erreichen, veröffentlichte sie in den 40er Jahren Artikel über Geschichte, Werte und Ästhetik des neuen westlichen modernen Tanzes. Ein 1947 verfasster Aufsatz zeigt Holgers psycho-physischen Blick auf den Tanz, der „einen einzigartigen Platz in der Bildung einnimmt, weil er drei der wichtigsten Strukturen unserer Persönlichkeit bildet: den Ausdruck des Körpers, des Geistes und der Seele.“ (Holger, zit. n. Hirschbach / Takvorian 1990: 73)

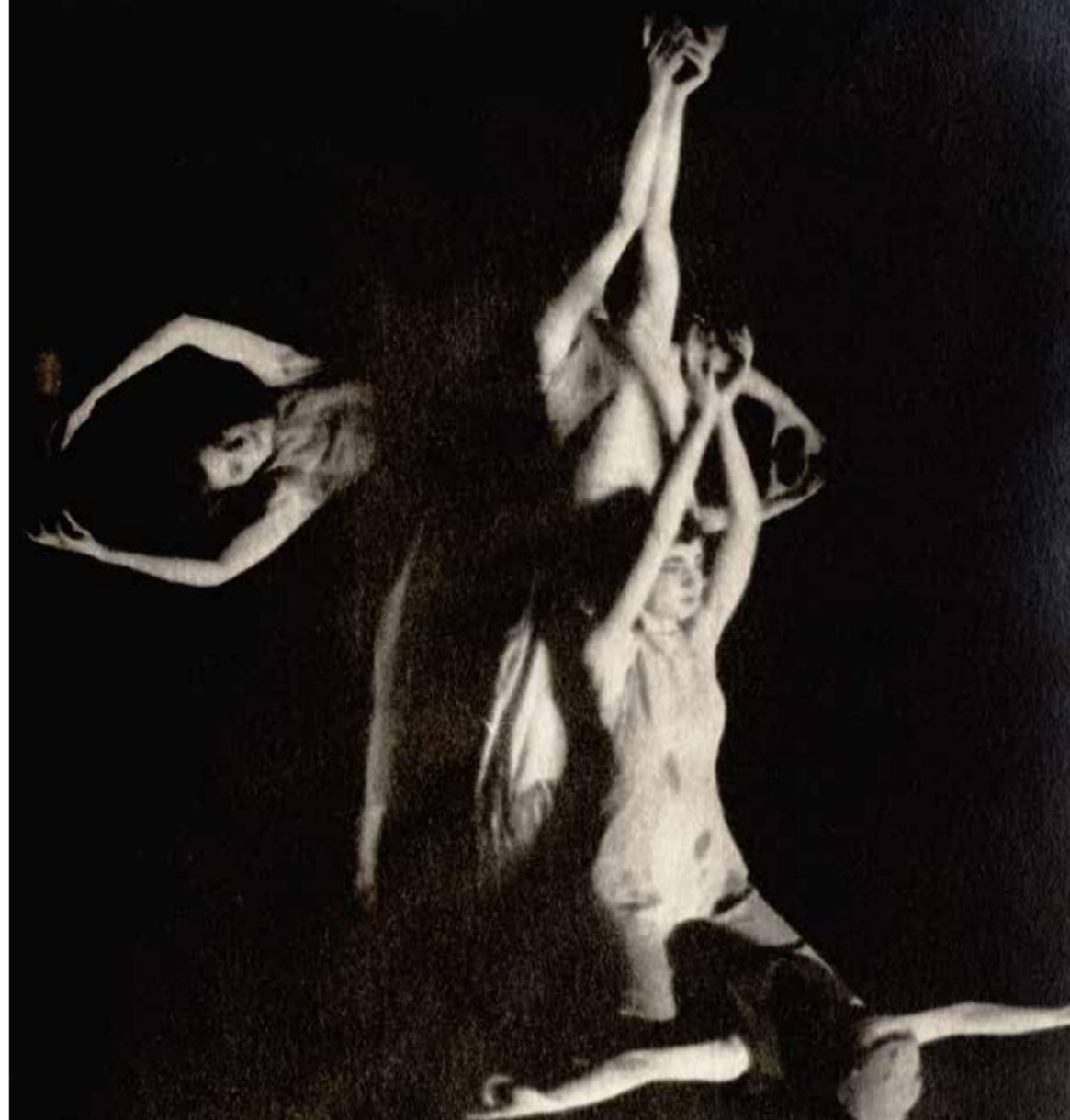
London: „Natürlich kann ich das nur zu Dir äussern“⁸

1948 verließ Holger mit ihrem Mann und ihrer zweijährigen Tochter Primavera Indien, da der Subkontinent durch die aufgrund des Ersten Indisch-Pakistanischen Kriegs hervorgerufene Gewalt zwischen Hindus und Moslems verwüstet wurde. Ihr Mann Adi Boman-Behram war schon nach England vorausgereist, um in London Arbeit als Arzt zu suchen. Hilde kam erst zehn bzw. 15 Jahre nach den führenden Vertretern des europäischen modernen Tanzes – Rudolf von Laban, Kurt Jooss, Sigurd Leeder und ihren AnhängerInnen – in London an und auch erst spät in ihrer Karriere. Im Alter von 43 Jahren, wenn viele Tänzerinnen und Tänzer in Pension gehen, musste sie sich neu erfinden. Mit ihrem Mann und ihren beiden Kindern Primavera und Darius, der mit dem Down-Syndrom geboren wurde, begann sie ein neues Leben in Hampstead. Durch ihr indisches Exil war sie gut auf das multikulturelle Leben in London vorbereitet:

Es war ein sehr interessantes Experiment für mich, mit verschiedenen Rassen, Kasten und Nationalitäten zu arbeiten. Die Zusammenarbeit zwischen ihnen war überraschend gut. [...] Jetzt, wieder im Westen, versuche ich in meiner Arbeit zu erkennen, was mich im Osten so sehr inspiriert hat; die Schönheit des indischen Lebens, die Farben in der Natur, der Dschungel, der indische Volkstanz und die Tänzer, sowohl im realen Leben als auch in Marmor geißelt. (Holger, zit. n. Hirschbach / Takvorian 1990)

1951 verlagerte Holger ihren Wohn- und Arbeitsplatz nach Camden Town, das ein Treffpunkt für KünstlerInnen und TänzerInnen verschiedener kultureller und ethnischer Herkunft war. Wie für viele andere mitteleuropäische EmigrantInnen blieben auch für Holger und ihre Kunst die Türen des britischen Tanz-Establishments geschlossen. Da sie keinen Zugang zu den großen Theatern hatte, trat sie nunmehr unter der Bezeichnung ‚Hilde Holger Modern Ballet Group‘ in öffentlichen Räumen, Parks und Kirchen auf. Um ein künftiges Publikum heranzubilden, veranstaltete Holger an Universitäten und Schulen von der Workers Educational Association finanzierte ‚Lecture Demonstrations‘. In den 50er Jahren blieb sie in einem Kreis von EmigrantInnen: Sie teilte sich Aufführungen mit anderen Wiener TanzkünstlerInnen wie Lilian Harmel und Stella Mann und während sie ihre Tanzgruppe und Schule für European Creative Contemporary Dance leitete, trainierte sie weiterhin bei Sigurd Leeder in London. Ein 1949 von Gertrud Bodenwieser an Holger verfasster Brief zeichnet ein Bild von dem kulturellen Klima in Großbritannien, dem moderne Bezugspunkte innerhalb der bestehenden Tanzdiskurse fehlten und auf Holger wie eine Ödnis gewirkt haben muss.

Unsere Art Tanz hat noch keinen Boden in britischen Ländern gefunden. Nur in den verwässerten Raum, wie das klassische Ballett den modernen Tanz bringt, wird er akzeptiert. Darüber könnte man Bände schreiben, aber hör ich lieber auf über dieses Thema zu schreiben. Ich habe ein schönes Buch über Gordon Craig gelesen. Eleonara [sic] Duse schreibt an ihn: „To sane the art of the theatre, a plague would first have to kill all the actors and actresses“



Oben und rechts unten:
Szenenfotos von einer
Aufführung der Tanzgruppe
Hilde Holger in der
Choreografie *Orchidee*, 1933.
Fotos: Felix Braun, Wien.
Hilde Holger Archive London.

Rechts oben: Hilde Holgers
Gruppe in *Orchidee*: Lily
Calderon-Spitz (kniend) und
dahinter Hilde Holger, o. J.
Foto: Anonym. Wien Museum

Rechts: Erni Knieperts Kostüm-
entwürfe für Hilde Holgers
Ensemblestück *Orchidee*, 1933.
Hilde Holger Archive London



(„Um die Kunst des Theaters zu verstehen, müsste eine Plage zuerst alle Schauspieler und Schauspielerinnen töten.“) Ich glaube man könnte das Selbe vom Tanz sagen: um die Tanzkunst zu retten, müssten erst alle Danseurs u. Ballerinas verschwinden. Nie mehr dürfen wir von pas, arabesque, attitude, was hören. Natürlich kann ich das nur zu Dir äussern.?

In den 60er Jahren bereitete Holger den Weg für die Tanzarbeit mit lernbehinderten Menschen. Inspiriert von den kreativen Tanzexperimenten ihres Sohnes Darius und mit der Inszenierung von *Towards the Light* (1968) am Sadler's Wells Theatre stand Holger an vorderster Front der Entwicklungen in der tänzerischen Bewegungstherapie Großbritanniens. Ihr Wissen auf diesem Gebiet gab sie in den 70er Jahren an Tänzer weiter, die heute zu den führenden Persönlichkeiten im Bereich des ‚Community Dance‘ weit über England hinaus zählen: Wolfgang Stange, Carl Campbell und Royston Maldoom.

Ein Erbe bewahren: European Creative Contemporary Dance

Holgers künstlerisches Zuhause war in den 80er Jahren das Hampstead Theatre im Swiss Cottage. Sie schuf drei abendfüllende Vorstellungen mit Rekonstruktionen und neuen Werken, die von einer multi-kulturellen TänzerInnengruppe mit unterschiedlichem Alter und ethnischen Hintergrund aufgeführt wurde. Eine dieser Vorstellungen besuchte die Choreografin Liz Aggiss, die die Qualität der „lebhaften künstlerischen Welt“ beschrieb, welche Holger vermittelt hatte:

Hier war Einfachheit ohne Anmaßung, Engagement für die Idee und vor allem eine Integrität, die auf Form und Raum achtete. Jede aufgeführte Komposition, egal ob Gruppe, Duett, Trio oder Solo, demonstrierte eine absolute Kunst, die dem Publikum das Sehen von Raum ermöglicht, oft unterstützt von kleinen Requisiten – kleine Bambusstäbe und Reifen. Jede Bewegung hatte einen Sinn und jeder Tanz dauerte so lange, wie er brauchte und nicht mehr. Ihre Choreografien waren in der Rückschau ein Zeugnis für kompositorisches und pädagogisches Geschick. (Aggiss / Cowie 2006: 75)

Eine 1989 vom Autor gemeinsam mit der britisch-asiatischen Choreografin Shobana Jeyasingh in London organisierte Vorstellung brachte Holgers Arbeit einer jüngeren Generation von TanzkünstlerInnen näher. Holgers regulärer Unterricht in den 90er Jahren gestaltete sich zu zwischenmenschlichen, kooperativen Veranstaltungen mit erwachsenen professionellen TänzerInnen, die zeitweise mit kleinen Kindern als SchülerInnen zusammenarbeiteten. Oft forderte die damals körperlich versehrte Holger, die sich selbst als ‚kreativen Krüppel‘ bezeichnete, die Kinder auf, Material zu zeigen und die erwachsenen TänzerInnen zu unterrichten. Hilde, wie ihre SchülerInnen sie im Alter nennen durften, ältere SchülerInnen nannten sie Madame Holger, hatte einen feinen Sinn für Humor und führte persönliche und kreative Dialoge mit ihren SchülerInnen, die für sie in ihrem Kellerstudio zu einem lebenswichtigen Element wurden. Aggiss beschrieb Holgers überzeugende Authentizität, mit der sie ihre letzte Generation von SchülerInnen faszinierte:

Hilde wagte zu sein, wer sie war. [...] Wie kaum ein anderer hatte sie ein Programm, das Ideen, Probleme und Quellenmaterial als Grundlage für eine Fülle an Werken bieten konnte, aber sie entschied sich absolut dafür, eine offene, rezepptive Vision zu entwickeln. Und deshalb fühlten wir uns zu ihr hingezogen. Wir wussten um ihre Vergangenheit und das, was auf ihren Körper und ihre Seele geschrieben war, dennoch inspirierte uns ihre absichtlich radikale, hartnäckige Weigerung dies zu akzeptieren. (ebd.: 74)

Gegen Ende ihres Lebens investierte Holger gemeinsam mit ihren SchülerInnen viel Arbeit in die Neugestaltung und Archivierung ihrer Werke. 1991 wurde für den Autor das Solo *Ikarus* (1931) nachempfunden, das auf dem Malmö Tanzfestival in Schweden zur Aufführung kam. Holger arbeitete mit Körpersprachmitteln aus der Bodenwieser Schule wie der Welle, Achter-Figuren und der Spirale. Durch Improvisationsaufgaben wie Schreiten, Laufen und Arme, die zu kraftvoll schlagenden Flügeln werden, wird die Geschichte von Ikarus als einfache Erzählstruktur mit Bezug zur Klavier-Komposition von



Hilde Holger Dance Group, Juhu Beach in Bombay, 1944. Foto: Charles Petrasch. Hilde Holger Archive London

Hilde Holgers Kinderklasse in Camden mit Primavera Boman, Sybil Hite und Leola Street, 1950er Jahre. Foto: Douglas Elston. Hilde Holger Archive London



Rechts: Hilde Holger und SchülerInnen: darunter Wolfgang Stange und Carl Campbell. Foto: Anonym. Hilde Holger Archive London

Heinz Graupner inszeniert. Der Tanz wird langsam schleppend und gebeugt schreitend aufgebaut und endet in einem wild ekstatischen Höhepunkt, wo Ikarus aus scheinbar großer Höhe plötzlich in einer spiralförmigen Bewegung fällt und stirbt. Am Ende hat er noch ein paar Atemzüge und eine zarte Armgeste, die für einen Moment des erschlafenen Fliegers steht. Als Tänzer war man hier ein Akteur, der gegen ungeheure Kräfte bis zur Erschöpfung ankämpft, eine anti-heroische Figur die menschliche Arroganz, der sein Unvermessen und Versagen verkörpern musste.

1992 übertrug Holger vier ihrer in Wien vor dem Zweiten Weltkrieg uraufgeführten Soli *Forelle* (1923), *Le Martyre de Saint-Sébastien* (1923), *Mechanisches Ballett* (1926) und *Golem* (1937) auf die Tänzerin Aggiss, die mit diesem Programm auch auf Tournee ging, eine ihrer Stationen war Wien. Diese Tänze wurden auch professionell gefilmt und 2006 für die Hilde Holger-Hundertjahrfeier in London neu-inszeniert. Aggiss fühlte, dass in der Welt des britischen Tanzformalismus „die Begegnung mit ihr [Holger, Anm.] wie ein nach Hause kommen war. [...] Ich führe ihre Tradition fort.“ (Arnolfino o. J.; Übersetzung des Autors)

Holgers Biografie *Die Kraft des Tanzes* war 1990 erschienen. Die Feier zu Hilde Holgers 90. Geburtstag erfolgte 1996 im Southbank Centre, mit einem Programm aus Gruppentänzen, Gesprächen und Workshops für professionelle TänzerInnen und Laien-TänzerInnen, die von Holger angeleitet wurden. Im selben Jahr brachte das Amici Dance Theatre das von dem Choreografen Wolfgang Stange inszenierte Stück *Hilde* auf die Bühne. Die Uraufführung fand in den Riverside Studios in London statt – mit Holger.



Hilde Holger und Johanna Exner vor der Wand mit Holger-Fotos bei der Ausstellungseröffnung *Tanz. 20. Jhd. in Wien* 1979 im Österreichischen Theatermuseum. Foto: Anonym. Wien, Theatermuseum

Das barocke Palais Neupauer-Breuner, Singerstraße 16 in Wien: Dort führte Hilde Holger ab 1926 einige Jahre lang ihre Neue Schule für Bewegungskunst. Foto: KHM Museumsverband.



1998 wurde die Produktion auch in Wien gezeigt, jedoch ohne Holger, die dieses Mal entschieden hatte, in London zu bleiben. 1979 hatte sie zu den prominenten Zeitzeuginnen gezählt, die anlässlich der Eröffnung der Ausstellung *Tanz. 20. Jhd. in Wien* im Österreichischen Theatermuseum angereist waren. Im Jahr 2000 griff Holger künstlerisch erneut auf ihre Wiener Wurzeln des ‚Ausdruckstanzes‘ zurück und erarbeitete eine Neuschöpfung von *Rhythms of the Unconscious*, fünf Tänze, die ursprünglich 1928 von Gertrud Bodenwieser choreografiert worden waren. Holger war damals als Gastkünstlerin von Bodenwieser als Mitwirkende in den *Rhythmen des Unbewussten* eingeladen worden. Mit dem Autor und der Tänzerin Claudia Kappenberg arbeitete Holger an dem kurzen Tanz *Traum der Lust*. Holger schloß oft bei den Proben ein, machte nur wenig Vorgaben. Sie war fasziniert von der zeitgenössischen Körpersprache ihrer zwei TänzerInnen, die beide in Kontakt-Improvisation geschult waren, und nahm deren organischen Bewegungsdialoge in die Choreografie auf. Während Holger hier künstlerische Freiheit und Weiterentwicklung pflegte, war es ihr als 95-jähriger Künstlerin und Pädagogin noch wichtig, an ihre Mentorin Gertrud Bodenwieser zu erinnern.

Vor der Vorstellung des Stückes im Lilian Baylis Theatre (20.5.2000) hielt die im Rollstuhl sitzende Holger einen letzten öffentlichen Vortrag, in welchem sie dem Publikum ihr ästhetisches und politisches Vermächtnis mitgab: „Ich finde es sehr wichtig, dass Tänzer heute nicht nur mit ihren Beinen in der Luft leben, sondern mit ihren Füßen auf dem Boden.“

Holger entwickelte eine Fähigkeit, sich fließend in den sich rasch ändernden Kontexten ihres Lebens zu bewegen, und war in der Lage, überall in ihren Interaktionen mit der Welt ein Gefühl der Zusammengehörigkeit zu schaffen. In ihren späten Jahren war jede Klasse, die sie unterrichtete – oft mit Hilfe ihrer SchülerInnen, die sie manchmal in ihr Studio trugen, damit sie von einem Stuhl aus arbeiten konnte – ein Beweis dafür, dass ihr Tanz die in ihrem turbulenten Leben erfahrenen Schrecken überleben konnte. Für Holger war Tanz – ihr regulärer Unterricht, die Wiedererschaffung ihrer alten Tänze und das Erschaffen neuer Werke – ein kultureller Akt der Erneuerung und ein freudiger Akt des Überlebens und des Trotzes: „Wäre ich nicht Tänzerin gewesen, hätte ich nicht die Kraft gehabt, die Tragödie des Verlustes meiner Mutter, meines Vaters und der ganzen Familie an die Nazis zu überstehen.“¹⁰

Hilde Holger starb 2001, fast 96-jährig. Was bleibt von ihrer Arbeit? Die Tänzerin und Choreografin hinterließ ein indirektes Vermächtnis, ein hauptsächlich immaterielles Kulturerbe. Ihre Tochter

Primavera Boman-Behram hat zahlreiche Fotografien, Texte und Videoaufnahmen von Tanzwerken und Holgers Unterricht archiviert, jedoch fand dieses Archiv, einschließlich der Originalkostüme und Masken, bisher keine dauerhafte Heimat und ist daher für die wissenschaftliche Forschung schwer zugänglich. Nur wenige Tanzwerke existieren als aufgezeichnete Nachbildungen. Einige ihrer Schülerinnen, etwa die bildende Künstlerin Anna Niman und die Tanz-Bewegungstherapeutin Jacqueline Waltz, unterrichteten gelegentlich mit originalen Übungen, die aus Hildes Weiterentwicklung des Bodenwieser-Vermächtnisses herrühren. Holgers Unterricht umfasste die gymnastische Vorbereitung an der Ballettstange, von Bombay nach London importiert, und eine tanztechnische Arbeit im Raum, die oft in kreisförmig angeordneten Gruppen unterrichtet wurde und immer schöpferische Improvisations- und Choreografieprozesse beinhaltete, welche kollektive Kreativität verlangten. Für ihre Kooperationen nutzte sie ihre scharfsinnige Beobachtungsgabe und bot – wie der Choreograf Royston Maldoom es formulierte – „Lektionen in Einfachheit“ und „extreme Präzision“. Von gleicher Bedeutung ist Holgers „leidenschaftliches und furchtloses“ Engagement für Experiment und Vielfalt, das in einer Art „künstlerischer Osmose“ die Arbeit ihrer SchülerInnen als KünstlerInnen und PädagogInnen durchdrang (vgl. Maldoom 2010: 47–49). Holgers Werk, das aus ihren fließenden Reisen zwischen verschiedenen Welten – der europäischen Avantgarde, ihrer Erfahrung im indischen Exil und einem kulturell vielfältigen neuen Zuhause in London – hervorging, ist beispielhaft für die Anfänge einer unabhängigen Tanzkultur, wie man sie heute in Großbritannien findet und die eine gemeinsame soziale Kreativität, disziplinübergreifende Darstellungsmodi sowie eine integrative, auf Gleichberechtigung bedachte Herangehensweise an die Tanzausbildung umfasst.

- 1 Butterworth bietet ein nützliches Modell zur Dekodierung der Beziehung zwischen Choreograf und Tänzer in choreografischen Prozessen. Die ‚didaktischste‘ und ‚autoritärste Rolle des ‚Choreografen als Experte‘ findet sein Pendant in dem ‚Tänzer als Instrument‘ in Butterworths ‚didaktisch-demokratischem Modell‘.
- 2 Holger, Hilde: *Dance in Europe*, unveröffentlichter Vortrag vom 8.11.1939, Bombay, in: London, Hilde Holger Archives.
- 3 Ebd.
- 4 Mangin, Robert (1927): *Exploration of Dance with Hilde Holger*, *Journal des Theatres*, Transkript in: Paris, Hilde Holger Archives.
- 5 Holger, Hilde: *Dancing in India*, unveröffentlichtes und nicht datiertes Manuskript [nach 1948], in: Hilde Holger Archives.
- 6 Ebd.
- 7 Ebd.
- 8 Gertrud Bodenwieser an Hilde Holger, 7.12.1949, unveröffentlichter, persönlicher Brief in: Hilde Holger Archives.
- 9 Ebd.
- 10 Hilde Holger im Interview mit Norma Cohen: *Ninety and still going strong*, Artikel. Veröffentlicht in *TES Magazine* am 19.7.1996.

DANCE AS THE ART OF SURVIVAL The choreographer Hilde Holger and her impact on the British dance culture

This essay discusses the impact of choreographer Hilde Holger (Vienna 1905–2001 London) on British dance culture. Holger worked in London from 1948 until 2001. As a celebrated soloist she toured internationally until the ‘Anschluss’ in 1938, following which she succeeded in surviving the Holocaust by escaping to India. There she spent ten years in exile in Bombay, pioneering Modern Dance in India, before settling in London in 1948. Her radical work in her basement studio in Camden, where she worked until her death at the age of 95, was driven by a spirit of experimentation, humanism and political activism. Holger was at the forefront of developments in Dance-Movement Therapy in the UK, and in the 1970s passed on her knowledge in this field to figures now at the forefront of the ‘community dance’ field in the UK – Wolfgang Stange, Carl Campbell and Royston Maldoom. Holger survived as an independent choreographer outside of existing funding structures and influenced hundreds of dance practitioners in Britain.