

Moderne Dans

Tijdvak: Tijd van wereldoorlogen

1. Inleiding

Tussen 1900 en 1930 ontstond een nieuwe vorm van theaterdans: [Moderne dans](#). Die week sterk af van het traditionele ballet; qua techniek, stijl en thematiek. De vernieuwing vond min of meer gelijktijdig plaats in Europa en de Verenigde Staten, landen die amper werden gehinderd door een lange ballettraditie.

“De vernieuwing in de dans stond niet op zich zelf. Rond 1900 stond de samenleving voor ingrijpende veranderingen op politiek en sociaal gebied. De harmonieuze Belle Epoque van de burgerij kenterde. Socialisten eisten wetgeving en politieke macht. Vrouwen dwongen politieke zeggenschap af. De wetenschap onderging revolutionaire vorderingen met Einstein en Freud.

De

Eerste Wereldoorlog (1914-1918) eiste miljoenen slachtoffers en vormde een harde breuk met voorgaande tijden.”

[Kunst [Algemeen] - Cultuur van het moderne in de eerste helft van de twintigste eeuw]

Kunstenaars; schilders, architecten, schrijvers, componisten en choreografen, voelden die veranderende mentaliteit feilloos aan. Om hun gedachten en gevoelens tot uitdrukking te brengen, braken ze met de academische traditie en zochten ze naar nieuwe vormen. De eerste modernistische stroming in de kunsten, het expressionisme, had grote invloed op de dans. De dans leende zich ook goed voor het tot uitdrukking brengen van persoonlijke gevoelens en een individuele benadering. Net als in de muziek leidde dat tot het loslaten van academische technieken.

In de dans werd deze vernieuwende stroming bijna geheel gedragen door vrouwen. Zij emancipeerden zich daarbij van uitvoerend danseres (corps de ballet of solist) tot zelfstandig choreografe. Als danseres vertolkten ze hun eigen werk. Voor het eerst haakte de danskunst in op eigentijdse thema's - oorlog, het leven op aarde, innerlijke conflicten en werkte dat op abstract symbolisch wijze uit. Dat was voor het publiek niet altijd even eenvoudig te begrijpen. Moderne dans speelde evenzeer in op het gevoel als op het intellect. Dans diende niet langer als amusement voor de economische burgerelite, zoals in de 19^{de} eeuw. De dans won aanhang bij een culturele, intellectuele en artistieke elite. Moderne dans werd niet meer in opdracht gemaakt en werd zelfstandig. Dans werd serieus, hoefde niet perse mooi te zijn, maar mocht ook iets pijnlijks onthullen.

Waar bij muziek en beeldende kunst de vernieuwingen in deze periode hoofdzakelijk in Europa zich voltrokken, speelde voor dans ook de Verenigde Staten een wezenlijke rol. Min of meer gelijktijdig met de dans-ontwikkelingen in Duitsland.



2. Aanzetten tot vernieuwing in de Verenigde Staten

2.1 Inleiding

De eerste danskunstenaars die zochten naar een nieuwe benadering stelden fundamentele vragen: Wat beweegt ons te bewegen? Sommigen zagen het antwoord in het gevoelsleven en anderen exploreerden de fysieke kanten van de dans: 'Waar zit de bewegingsimpuls, de aanzet tot dans? In het bekken, in de ademhaling, in een zenuwknop, in de verdeling van energie en krachten, in de reactie op zwaartekracht?' Ondanks uiteenlopende invalshoeken gold voor hen eenzelfde gedachte: de koppeling tussen innerlijk en uiterlijk, tussen gevoel en gevoelsexpressie. Dans, beweging en gebaar gaven uitdrukking aan wat de maker annex vertolker bezielde. Enkele moderne danspioniers waren beïnvloed door theorieën van de 19de eeuwse Franse gedragswetenschapper, François Delsarte. In de Verenigde Staten (en vervolgens ook in Europa) trof je tussen 1890- 1930 de volgende Amerikaanse danspioniers: [Loïe Fuller](#), [Isadora Duncan](#), [Ruth St.Denis](#) en [Ted Shawn](#).

2.2 Loïe Fuller

Vooraf de dans van [Loïe Fuller](#) (Chicago 1862 – Parijs 1928) paste in de traditie van de sierlijke Jugendstil, de modieuze stijl van het Fin de Siècle. Als voormalig *skirt dancer* was zij geboeid door de golfpatronen van haar rok bij het ronddraaien. Ze omhulde zich met meters lange zijden stoffen en manipuleerde de draperieën met lange stokken tot een elegant visueel spel. Vanaf 1892 trad daarmee ze op in de Parijse Folies Bergères. De show van 'La Loie' werd een begrip. Kunstenaars als Henri de Toulouse-Lautrec, Alfons Mucha en Auguste Rodin vereeuwigen haar.

Glasontwerper Emile Gallée liet zich door haar inspireren.

De gestileerde vormen van haar *Spiraaldans*, *Serpentine Dans*, *Vuur Dans* en *Vlinder Dans* waren geënt op de natuur.

Symbolistische dichters zoals Stéphane Mallarmé ontwaarden in haar dans een mysterieuze ondertoon. Toch was haar esthetische spel met licht en kleur vooral het resultaat van experimenteren met theatertechniek. Door middel van elektrisch licht, via schijnwerpers, lichtprojecties, spiegels en lichtgevende stoffen schied zij een kinetisch visueel beeld. Daarin was ze als danseres amper zichtbaar. Om die reden wordt ze gezien als voorloper van multimedia dans, waarbij de dans versmelt met licht, kostuum, décor, en zelfs film. Fuller maakte weliswaar onderdeel uit van het lichte amusement, maar was toch geen doorsnee revue-girl. Ze maakte haar eigen show, danste in een losse niet-academische dansstijl, die nog niet 'modern' heette. Ze liet daarbij haar dans vergezeld gaan van serieuze muziek: composities van Berlioz, Wagner, Beethoven, en ook Stravinsky en Debussy. En haar experimenteerdrijf en fascinatie voor de werking van licht was modern. Het wetenschappers echtpaar Curie kon haar met net beletten om ook met radium te



werken. Bovendien was ze de wegberijdstster voor haar Amerikaanse jongere collega: Isadora Duncan.

2.3 Isadora Duncan

“I believe in each life is a spiritual line, an upward curve. And all that adheres to or strengthens this line is our real life; the rest is but as chaff falling from one's progress. Such a spiritual line is my Art.” - Isadora Duncan

2.3.1 Leven

[Isadora Duncan](#) (1877-1927) was een revolutionaire vernieuwster van de dans.

Daarbij

werd ze het symbool van de vrouwenemancipatie. Met haar dans op blote voeten en in losse gewaden stond ze voor een vrije levensstijl; zonder burgerlijke beperkingen.

De Amerikaans danspionier leidde een turbulent leven. Als danseres maakte ze in de jaren 1900-1914 furore in Parijs en in de rest van Europa. Ze was een gevierde ster, zoals film en popsterren nu. Ze had achtereenvolgens drie liefdesrelaties. Van de Engelse theatervernieuwer Gordon Graig kreeg ze in 1906 een dochter, Deirdre genaamd. Zij werd geboren in de Hollandse badplaats Noordwijk. Vervolgens kreeg ze een relatie met de Amerikaanse multimiljonair Singer die haar tournees bekostigde. Van hem kreeg ze in 1910 Patrick. Na haar grote successen raakte haar leven in een neergaande spiraal, zowel artistiek als persoonlijk. De Eerste Wereldoorlog stemde haar al somber, maar uitermate tragisch was dat haar twee kinderen verongelukten en in de Seine verdronken. Duncan raakte aan de drank, werd te dik en kreeg slechte kritieken. Ze werd geweerd van de podia waar de vernieuwende [Ballets Russes](#) de nieuwe theaterhit was. Duncans laatste geliefde was de zwaarmoedige Russische dichter Sergey Essenin. Deze pleegde in 1925 zelfmoord. Duncan bleef een geziene gast op chique party's waar ze soms even danste. Ze kwam op een dramatische manier aan haar einde: bij een ritje in een open sportwagen in de Franse badplaats Nice raakte haar sjaal bekneld tussen de wielspaken en wurgde haar. Bij haar crematie in Parijs bewezen duizenden fans Isadora een laatste eer.

2.3.2 Kunst

Duncan zocht naar gevoelsexpressie in de dans. Ze was daarbij beïnvloed door de ideeën van Delsarte. Beweging moest uitdrukking geven aan een bepaalde geestestoestand, bij haar een dionysische vervoering. Toch stelde zij zich de fundamentele vraag waar het beginpunt van dans lag. Ze dacht dat de 'bron tot beweging' zich bevond in een zenuwknoop (plexus solaris) achter het borstbeen. Daar ontstond de bewegingsimpuls. Haar dansen in Amerika van de jaren 1890's waren nog uitsluitend illustratief. Pas in Europa, waar zij met haar familie in 1899 naar toe was verhuisd, ontwikkelde ze een modern concept van dans: als weefsel van ritme, ruimte en licht. Zij ontdekte in Griekenland, tussen de tempels de harmonieuze samenhang van natuur, kunst, schoonheid. In het Londense British Museum bestudeerde ze Griekse beeldjes en afbeeldingen op terracottavazen. De familie Duncan woonde in 1903-04 enige tijd in een zelf gebouwd klassiek Grieks huis aan de voet van de Atheense Acropolis. Het mysterie van de dans schuilde



volgens haar in de zuivere architectuur van de tempels en in verbondenheid met de kosmos. Duncan droeg sindsdien een eenvoudige Griekse tuniek en liep op sandalen. Ook voelde ze een mystieke verbondenheid met de natuur. Ze liet zich meevoeren door natuurlijke ritmes: van haar ademhaling en hartslag, van de golven en van de wind.

In de artistiek bevlogen Duncan-familie was muziek altijd in de buurt. Haar moeder was pianiste en had haar eerste performances begeleid. Duncan danste op Haydn, Beethoven, Schubert, Wagner en Tsjaikovsky. Op delen van hun composities in een piano bewerking. Muziek wekte bij haar een specifieke stemming op die ze in dans vertaalde. Zij volgde niet strikt maat en metrum maar ze liet zich door de muziek meevoeren. In de professionele muziekkringen werd dat niet erg gewaardeerd. Het werd als ontheiliging van de muziek gezien.

Duncan trad aanvankelijk solistisch op. Haar dans was persoonlijk, kort maar krachtig, gezet in een eenvoudige sobere vormgeving. Haar kostuum was een losse ruimvallende jurk, haar decor een monochroom blauw achterdoek.

Haar toneelpersoonlijkheid moet van een magnetische aantrekkingskracht zijn geweest. Toch gebruikte ze slechts eenvoudige natuurlijke bewegingselementen, lopen, huppelen en springen. Haar armen waren wel vaak geheven in 'Griekse' poses. Ze stond vaak op de tenen. In Europa kreeg zij direct navolging van mensen die haar zagen optreden, zoals in Nederland [Lili Green](#). Maar ook choreografen uit het ballet bewonderden haar, vooral [Michael Fokine](#) die haar in 1905 in Rusland zag optreden.

Duncan ontwikkelde geen harde methode. Wel had ze volgelingen, spottend 'Isadorables' genoemd, die haar stijl naar eigen inzicht voortzetten. Zuster Elisabeth zette al in 1903 een school op in Berlijn. Adoptie dochter Irma zette een school op in Moskou (1921) en daarna te San Francisco. Vanuit een naïeve politieke bevlogenheid meende Duncan met 'Dans van de Toekomst' de communistische Sovjet-Unie te kunnen steunen. Vanwege haar open benadering van de dans en de ruimte die dit schiep, werd zij een lichtend voorbeeld voor de [dansexpressie](#).

2.4 Denishawn

Eveneens typerend voor de overgang tussen een fin de siècle en modernere benadering was [Denishawn](#), een dansopleiding geleid door [Ruth St. Denis](#) en [Ted Shawn](#). St. Denis (1879-1968) was een voormalige vaudevilledanseres. Ze hield van oriëntaalse dansen, luxueuze kostuums en glamour. Rond 1910 kwamen exotische films en kledij in de mode in reclame en film. Een poster voor sigaretten zette haar ertoe aan om solo's te maken in een quasi Aziatische stijl. Zij bestudeerde daartoe religieuze en ceremoniële dansen uit India, Japan, Thailand en uit de oude culturen van Egypte en Mexico.

Authentiek waren haar dansen niet, maar aantrekkelijk door het sensuele en sierlijke karakter en de prachtige vormgeving.

Haar dans sloeg aan bij een groot publiek dat de 'Goddess of dance' - zoals ze zichzelf later noemde - op handen droeg.



Haar dansen heetten *O-Mika* (1913), *Egypta* (1910), *Radja* (1906) en *Nautch* (1908). Deze laatste 'Indiasche straatdans' werd gefilmd. Met haar tempeldans *Incense* bracht ze in 1914 een theologiestudent, Ted Shawn, het hoofd op hol. Shawn (1891-1972) had evenals St. Denis een hang naar het hogere: naar godsdienst en mystiek. In 1915 richtten zij samen een opleiding op, Denishawn genoemd. Van het lesgeld bekostigden ze de voorstellingen en uit de school rekruteerden ze dansers voor de groep. De hoofdschool was gevestigd aan de kust van het zonnige Californië. De school had een eclectisch curriculum met lessen in [Europees ballet](#), [Japanse zwaarddans](#), [Indiase tempeldans](#), [flamenco](#), [Indiaanse dansrituelen](#) en meditatie. Veel lessen werden in de openlucht gegeven.

St. Denis en Shawn bewerkten naar eigen inzicht de etnische dansstijlen die ze overal ter wereld bestudeerden. De opleiding bracht leerlingen voort die in vanaf 1930 de moderne dans in Amerika tot ontwikkeling zouden brengen: Zoals [Martha Graham](#), [Doris Humphrey](#) en [Charles Weidman](#).

Shawn was gefascineerd door de oude Griekse cultuur. Vooral beelden van Griekse atleten hadden zijn belangstelling. In *Death of Adonis* (1924) verbeeldde hij de Griekse mythologische figuur Adonis in fraaie, mimische poses. Uit die fascinatie voor mannelijk schoon sprak zijn seksuele voorkeur voor mannen. Pas op latere leeftijd durfde hij de erkennen dat hij homoseksueel was. In 1932 ontbond hij zijn huwelijk met St. Denis waarna Denishawn ophield te bestaan. Shawn bevrijdde zich ook in artistiek opzicht. Hij brak uit het vrouwelijke dansexotisme en creëerde een atletische stijl die vitaal was. Hij formeerde de All Male Dancers en verbouwde met zijn atletische dansers/studenten een grote boerderij (Jacobs Pillow) tot dansstudio. Shawn had in zijn Denishawn periode al voorkeur voor [etnische dans](#) getoond. onder meer in het Azteken dansdrama *Kochitl*. De solo *Mevlevi Dervish* (1929) was geënt op de ceremoniële [draaidans](#) van de Mevlevi, een islamitische mystieke orde. Zijn groepsdans *Kinetic Molpai* (1935) had een ceremonieel karakter: Ondanks de symboliek van het onderwerp (met verwijzingen naar Christus en diens discipelen, Leider en Volgelingen) was de dans vitaal en oogde abstract. Met het uitbreken van de Tweede Wereldoorlog en de mobilisatie van de dansers in 1940 hield Shawns groep op te bestaan. Het eveneens door Shawn opgerichte moderne dans festival, Jacobs Pillow Dance Festival bleef bestaan, tot op de dag van vandaag. Shawn wordt ook beschouwd als emancipator van de moderne danser. In zijn voetsporen traden [Charles Weidman](#) en [José Limon](#).



SCHEMA I

Romantisch (klassiek) ballet

1. academisch dansvocabulaire
2. harmonieuze esthetiek, rond en vloeiend
3. in opdracht van theater/overheid gemaakt
4. grootse balletten met meer aktes
5. begeleiding van programmatische orkestmuziek
6. verhalende, sprookjesballetten; narratief
7. amusement op hoog artistiek niveau
8. bedenkers/makers zijn mannen
9. uitvoerende zijn veelal vrouwen
10. nadruk op dansvirtuositeit

Moderne dans

1. vocabulaire ontwikkeld vanuit individu.
2. niet-harmonieuze esthetiek, gebroken en hoekig
3. zelfstandig in eigen studio gecreëerd
4. solistisch, kort en kleinschalig werk, dansconcert
5. absolute muziek van eigentijdse componisten: piano, slagwerk, stilletes.
6. niet verhalend, symbolisch, eigentijds realisme
7. diepgravende intellectuele Kunst met hoofdletter
8. maker en vertolker zijn vaak dezelfde
9. de vrouw manifesteert als choreograaf
10. nadruk op expressie van beweging of gebaar



2.5 Martha Graham: Dramatische moderne dans met psychologische diepgang.

[Martha Graham](#) (1894 - 1991) wordt beschouwd als de grondlegger van moderne dans.

Zij ontwikkelde haar stijl in de Verenigde Staten, destijds een jonge natie waar ruimte was voor een nieuwe dansvorm. Met ballet had Graham niets, ze wilde haar gevoelens en ideeën direct omzetten in beweging, zonder vaststaande, sierlijke en betekenisloze academische danspassen. Haar vader was psycholoog. Van hem leerde ze dat lichaamstaal veel onthult over iemands gemoedstoestand. 'Movement never lies', zei hij. Die les onthield ze. Dat persoonlijke in moderne dans kwam voort uit het individualisme dat de kunsten beheerste.

Vanaf 1926 ontwikkelde ze in haar kleine New Yorkse studio met enkele danseressen een eigen danstaal en danstechniek: een eigen stijl. Ze liet zich daarbij leiden door haar eigen diepgaande emoties; angst, woede, verdriet, rouw, wraaklust, overgave en berusting. En: verzet tegen onderdrukking, strijdbaarheid en het overwinnen van innerlijke conflicten.

Haar onderhuidse driften en emoties vertaalde ze in beweging. Door haar spieren rond het bekken samen te trekken ontstond een dramatische kramp die zich in het gehele lichaam voortplantte. Op deze [contraction](#) volgde ontspanning ([release](#)). Afwisseling van spanning en ontspanning werd het basisprincipe van haar danstechniek. Daaraan voegde ze de koppeling met ademhaling toe, zoals bij Aziatische meditatietechnieken.

In tegenstelling tot de romantische ballettraditie ging haar moderne werk over eigentijdse gevoelens - gevoelsconflicten. En aanvankelijk ook over maatschappelijke en politieke conflicten - de economische neergang, de Spaanse Burgeroorlog. Bij dat realisme paste aardse dans, letterlijk. Zij stond met beide benen op de grond, haar dans kende zittende, liggende en rollende bewegingen. Wat een groot contrast vormde met het beeld van de onaardse romantische ballerina, die vaak een fantasiewezen voorstelde. Grahams maakte en vertolkte juist sterke, soms heroïsche vrouwen die hun 'mannelijke' stonden. Iets waar de vrouwenemancipatie voor had gezorgd.

Haar moderne dans ontstond onder invloed het expressionisme - dat de onderhuidse en verborgen drijfveren schilderde in felle kleuren en verklankte met harde en schrille tonen. Grahams strenge hoekige en sobere vormen weerspiegelden tevens Picasso's kubisme en sloten aan bij de nerveuze ritmes van de metropool. Maar ondanks het realisme van de onderwerpen gaf zij deze op abstract symbolische wijze vorm. Haar solo *Lamentation* (1930) is daarvan een sprekend voorbeeld. Deze gedanst rouwklacht bestond uit harde zigzag bewegingen die ze zittend op een bankje uitvoerde. Rekbare stof omhulde haar gehele lichaam. Ze zwiepte voor en achterover en suggereert dat ze zich opknoopt. Haar kernachtige verbeelding van verdriet schokte het publiek dat liefvallige dans was gewend. Maar Graham wilde niet amuseren. Zij maakte serieuze Kunst over diepgaande zaken die ze universeel probeerde te maken, herkenbaar voor een ieder die met intellectuele blik haar dans doorgronde. Evenals modernistische kunst was haar werk niet gemakkelijk.



Ook haar *Chronicle* maakte diepe indruk. Dat getuigde van de economische Depression na de Beurskrach van 1929, alsmede door verschrikkingen van de Spaanse Burgeroorlog (1934-1938). In het deel *Steps in the street* zie je een eenling ingaan tegen de maalstroom, uit woedende opstandigheid en verzet. Graham gaf uitdrukking aan het pessimisme van haar tijd. Tegelijkertijd is haar hoofdpersoon altijd opstandig van karakter; ze vecht liever dan dat ze toegeeft. Zelfs in het meest abstract werken kwam Grahams eigen onverzoenlijke aard tot uitdrukking. Niet voor niets vond ze dat dans het 'innerlijk landschap' onthulde.

In de jaren veertig, toen Graham een vaste groep geformeerd had, veranderde haar werk. Onder invloed van de theorieën van zowel Freud (psychoanalyse en droomduiding) als Jung (archetypen) kreeg haar werk een 'verhalend' en dramatisch karakter. Met thema's als jaloezie, haat, bedrog en onderhuidse seksuele verlangens. Een klassiek Freudiaans thema had *Night Journey* (1947) over de noodlottige incestueuze verhouding van Iocaste met haar zoon Oedipus. Naar voorbeeld van Jung verduidelijkte Graham haar gedachte drama's met 'oerbeelden' die men collectief in zijn onderbewustzijn zou hebben. Ze ontleende grote verhalen aan Griekse mythes, aan bijbelse overlevering en Europese volkslegenden. De verhalen dikte zij in tot enkele rollen. Soms voegde ze daar een ziener / verteller aan toe, om de handeling diepte te geven. Dat laatste gold ook voor het koor danseressen dat de handeling omringt zoals in een Griekse tragedie.

Naast haar diepgravende psychologische stukken maakte ze optimistisch en lyrisch werk; over een Amerikaanse pioniersvrouw die het weidse onontgonnen prairie voor zich heeft (*Frontier* 1935). *American document* (1938) ging over de geschiedenis van Amerika, en *Appalachian Spring* (1944) over het huwelijk van Puriteinse pioniers. Deze *americana* werken bevestigden de Amerikaanse identiteit die zich nog maar net had gevormd.

Graham danste tot op extreem hoge leeftijd (75 jaar!) en creëerde alle hoofdrollen voor zichzelf. Daarbij leidde ze haar Martha Graham Dance Company (MGDC) evenals haar opleiding. Haar leven kende veel ups en downs waarbij haar angst voor ouderdom, aftakeling en eenzaamheid voorop stond. Het autobiografische *Herodiate* getuigt daarvan. Op heel hoge leeftijd had ze een opleving die haar werk bijna zonnig licht maakte: *Acts of Light* kan als haar laatste groet beschouwd worden.

De MGDC bestaat nog en geeft na veel juridisch touwtrekken over de artistieke nalatenschap van Grahams dansstukken, opnieuw voorstellingen.



SCHEMA II: Kenmerken van de Graham techniek en stijl

techniek:

- contraction en release
- spiraaldraai rond de ruggengraat
- flexen (buigend optrekken) van handen en voeten
- parallelle beenposities
- back fall
- gebruik van de diepe laag

stijl:

- kernachtige en krachtige bewegingen
- onversierd maar betekenisvol
- sober en functioneel
- niet vloeiend maar dynamisch in afwisseling van felheid en roerloze stilte
- geen voorspelbaar ritme of maatsoort, vaak onregelmatige ritmes
- teatraal, bij haar epische werk ligt het accent op de hoofdpersonage.

dramatisch:

- heldere karakterisering van personages; protagonist en tegenspeler, en koor dat het drama van commentaar voorziet.
- flash forward (aankondiging noodlottige wending) flash back (zoete herinnering)
- opbouw in fasen, waarbij de hoofdpersonages door verschillende strijdmomenten heen gaat. [Herodiate, Errand into the maze, Cave of the heart]
- het bevriezen van personages op de achtergrond om de handeling te accentueren.



Kunstenaars die Grahams stijl mede ontwikkelden:

- Louis Horst - componist en muzikaal directeur van de school en groep, tevens haar geliefde en mentor. Adviseerde om compositieopdrachten te verstrekken aan eigentijdse Amerikaanse componisten: Norman Della Joio en Samuel Barber.

- Isamu Noguchi - Japans-Amerikaanse beeldhouwer. Haar decorontwerper. Zijn toneelbeelden bestonden uit echte sculpturen van steen, marmer, hout en staal. Hij omkleedde haar drama's met een symbolische beeldtaal. In *Herodiate* staat een sculptuur van witte beenderen voor aftakeling en dood, waarmee de vrouw wordt geconfronteerd.
- [Erick Hawkins](#) - danser en haar tweede geliefde. Hawkins had ballet gestudeerd en bracht kennis van Grieks drama in. Hij opende voor haar een nieuwe wereld. Juist vanwege de psychologische dansdrama's van de jaren 40 werd ze beroemd. Na hun huwelijksbreuk werd Hawkins zelf choreograaf.
- Pearl Lang, Anna Sokolov, John Taras, Paul Taylor, [Glen Tetley](#): Graham-dansers die zelf choreograaf werden. Zij vervolgden de visie van Graham, maar kozen eigen thema's. Gaandeweg maakten Taylor en Tetley zich los van haar stijl.
- [Merce Cunningham](#): haar eerste danser. Creëerde als choreograaf een stijl die zich afzette tegen haar symboliek dans. (Zie postmoderne dans)

Repertoire uitgelicht:

Errand into the maze (1947) heeft als uitgangspunt het Griekse mythologische verhaal van Ariadne die op Kreta woont in koning Minos' labyrint. Om de Griekse prins Theseus te helpen om de Minotaurus te verslaan, weeft zij een draad die hem de uitgang uit het labyrint moet wijzen.

[Zie: <http://kunst-en-cultuur.infonu.nl/mythologie/3006-mythen-en-sagen-theseus-en-de-minotaurus.html>]

Het ging Graham niet om uitbeelding van de mythe, maar de 'angst voor het onbekende' te symboliseren. Bij aanvang wordt een van angst schokkende vrouw (Ariadne) belaagd door een primitief wezen (Minotaurus). Eerst weert zij hem af, maar na drie benaderingen kan ze de verleiding niet weerstaan en geeft ze zich aan hem over. Ze ziet het monster in de ogen en triomfeert nadat ze haar angst heeft overwonnen.

'Errand' is een voorbeeld van Grahams psychologische dansstijl. In de vrouwensolo zijn vele contractions te zien, als teken van angst. De vrouw overwint haar angst in drie fases. Daar tussendoor zie je - en hoor je in de muziek - zonnige passages, als herinneringen aan zorgenloze momenten. De Minotaurus is grof van beweging. Vaak liet Graham dansers hun rollen zelf maken. In het toneelbeeld en aankleding door Noguchi is het onderwerp symbolisch uitgewerkt. Een kronkelige draad slingert zich over het podium en zet zich voort op de jurk. Een V-vormige sculptuur staat voor de ingang van het labyrint, als barrière waarachter ze zich verschuilt. Je kunt het stuk concreet zien als angst voor de ontmaagding, of liever breder interpreteren als het overwinnen van blokkades in jezelf.

Ook de titels van Grahams balletten zijn veelbetekenend: *Errand into the maze* wil zeggen: 'Verdwaald in het labyrint'. Een labyrint wordt wel gezien als zinnebeeld voor de complexiteit en grilligheid van geest en hart.



2.6 Doris Humphrey: harmonieuze moderne dans als metafoor voor het leven.

[Doris Humphrey](#) (1895 - 1958) wordt gezien als tweede belangrijke grondlegster van de Amerikaanse moderne dans. Als choreografe werd ze buiten Amerika veel minder bekend als Graham. Maar haar visie, techniek en methode werkten door. Ook Humphrey had haar scholing bij [Denishawn](#) gehad. Samen met danser [Charles Weidman](#) begon ze in 1928 voor zichzelf.

Evenals Graham was zij een dansexpressionist. Ze zocht naar een manier om gevoel te vertalen in beweging. Haar vertrekpunt was puur fysiek. Ze benutte vooral de werking van de zwaartekracht. In haar opvatting schommelt elke beweging tussen een staat van evenwicht (balance) en geen-evenwicht (imbalance). Bij dat laatste geeft het lichaam toe aan de zwaartekracht. Daartussen zitten momenten van verzet (terugveren of rebound) en van toegeven (blijven hangen of suspencion). Dit systeem van 'vallen' en 'herstellen' noemde ze [fall and recovery](#). Door in de tussenliggende momenten te versnellen en vertragen creëerde ze bewegingsdynamiek. Juist bewegingen in het spanningsveld tussen 'balans' en 'uit balans' vond ze interessant. Net als Graham had haar dans een diepe betekenis: Verlies van evenwicht en het zoeken naar herstel daarvan symboliseerde een mentaal proces. Een bekende pose toont Humphrey met beide benen in een solide tweede positie verankerd - als metafoor voor realiteitszin en geestelijke stabiliteit.

De solo *Two Ecstatic Themes* demonstreert haar visie: een evenwichtige jonge vrouw raakt uit haar balans - vanwege een overrompelende liefde? Ze eindigt letterlijk via een lange vloeiende bewegingsfrase op de grond, blijft een moment stil liggen alsof ze zich bezint op haar situatie en werkt zich vervolgens schokkerig omhoog, om te eindigen in een wijdbeens staande positie: Ze heeft haar evenwicht hervonden.

Het beeld van fall and recovery ontleende ze aan de dualistische filosofie van de Duitse schrijver/filosoof Nietzsche: Die sprak van 'The arc of live and death', waarbij het leven zich afspeelt als op een gespannen boog tussen het leven ('staan') en de dood ('liggen').

Humphrey was weliswaar serieus maar toch optimistisch van aard. Haar idioom is rond en vloeiend, gefundeerd op natuurlijke bewegingen: staan, lopen, rennen, springen, vallen, opstaan alsmede op ademhaling. Ze onderscheidde bewegingen naar kwaliteiten (krachtig, gespannen, zacht) en ruimtelijke patronen (parallel, oppositie, frontaal, diagonaal). En combineerde deze tot reeksen, zogenaamde 'choreografical frases'.

Haar systeem is beschreven door [Charles Weidman](#). De Mexicaans Amerikaanse danser /choreograaf [Jose Limon](#) heeft dit verder uitgewerkt, vandaar dat wordt gesproken van de Humphrey-Limon stijl, en zelfs Limon stijl. In Nederland zijn Humphreys historische choreografieën in de jaren tachtig gereconstrueerd door Adriaan Kans.



Enkele bekende dansstukken van Doris Humphrey:

- *Water Study* (1928): vijftien danseressen drukken unisono eb en vloed en een onstuimige branding, als metafoor van menselijke emoties. Muziek was hierbij overbodig, vond Humphrey. Het werd een van de eerste stukken in stilte. Een halve eeuw later maakt Jiri Kylian met *La Cathedrale Engloutie* een soortgelijk metaforisch ballet.
- *Life of the Bee* (19..) het leven in een bijenkorf als metafoor voor de samenleving. De danseressen begeleidden zichzelf muzikaal met kammetjes tussen hun lippen. .
- *New Dance* (1935-1937): drieluik over hedendaags Amerika: over 'vervreemding' n de moderne maatschappij en het ontheemde levensgevoel in de metropool.
- *The Shakers* (1931): over het bedwingen van hartstocht via lichamelijke discipline. Voor dit moralistische onderwerp gebruikte ze de extatische dansceremonie van Amerikaanse The Shakers (een oude Christelijke sekte), waarbij mannen en vrouwen gescheiden van elkaar een felle trildans uitvoerden om seksuele prikkels uit hun lijven te schudden.
- *Day on Earth* (1947) verbeeldt de verschillende levensfasen (geboorte - jeugd - wasdom - ouderdom - dood) alsmede vreugde en verdriet die daarbij horen. Vier personages staan voor een facet van dat leven: een kind, een jonge vrouw, een oude vrouw en een man. Verliefdheid, moederzorg, afscheid, dood en herboren leven passeren in een dag - van zonnegloren tot schemering – de revue. In tegenstelling tot bij Graham verloopt alles zoals het moet zijn, zonder verzet, vanuit berusting.
- *Aria for a G string* (1928) en *Passagaglia* (1938), Beide op muziek van Bach gezette vroege voorbeelden van abstracte muziekvisualisaties. De dans weerspiegelde de muziek en verder niets.



SCHEMA III

Martha Graham

1. leerling Ted Shawn
2. pessimistisch
3. realistisch
4. theater, toneelbeeld
5. lang leven > uitgebreid oeuvre
6. harde techniek
7. contraction - release
8. bloeiperiode 1940-1960
9. theatervrouw
10. Freud en Jung als inspiratoren



11. eigenzinnig, egocentrisch
12. individu tegenover groep
13. conflict en verzet, strijd

Doris Humphrey

1. leerling Ruth St Denis
2. optimistisch, lyriek
3. idealistisch
4. muziekvisualisaties
5. kort leven > klein oeuvre
6. harde techniek en methode
7. fall and recover
8. navolging in de jaren 60
9. theoreticus
10. Nietzsche als inspiratie
11. sociaal, coöperatief ism Ch. Weidman
12. thema's over groepen
13. harmonie en berusting

3. Expressionistische moderne dans in Europa: Ausdruckstanz

3.1 Inleiding

In Europa namen kunstenaars het voortouw bij het forceren van een cultuuromslag. De eerste avant-garde stroming, het expressionisme had grote invloed op de Europese dans. De schilders Emil Nolde en Kirchner (Die Brücke) hadden contact met Marie Wiegman ([Mary Wigman](#)), de meest toonaangevende choreografe/danseres van de [Ausdruckstanz](#). Het moderne dansexpressionisme deed zich hoofdzakelijk voor in Duitsland, Oostenrijk-Hongarije en Zwitserland. De Ausdruckstanz werd tussen 1920 - 1940 ook van invloed in Nederland ([Corrie Hartong](#), [Gertrud Leistikov](#), [Yvonne Georgi](#)) en in België.



3.2 Émile Jacques-Dalcroze en Rudolf Laban: theoretische start

Aan de basis van de Ausdruckstanz stonden twee theoretici: De Zwitserse musicus [Emile Jacques-Dalcroze](#) (1885-1950) ontwikkelde een bewegingsleer, met het doel om zangers muzikaler te maken door hen via beweging beter te laten luisteren.



Deze euritmiek, niet te verwarren met euritmie, de bewegingleer van de antroposoof Rudolf Steiner, bestond uit gymnastische oefeningen, gebaseerd op analyse van een 'aangeboren universele' ritmegevoel. Jacques-Dalcroze werkte vanuit tegengestelde krachten zoals spanning en ontspanning en associeerde in navolging van Delsarte



specifieke fysieke houdingen aan een mentale toestand zoals 'zwak' of 'sterk'. Daarmee legde Jacques-Dalcroze de kiem voor het betekenisvolle dansexpressionisme. Aan zijn school in Hellerau (nabij Dresden) studeerden ook dansers, op zoek naar een niet-academische eigentijdse bewegingsstijl. Een van hen was Mary Wigman. Zij vond Dalcrozés bewegingssysteem evenwel gymnastisch en weinig dansant. Waarna zij leerling werd bij Rudolf Laban.

De Hongaar [Rudolf Laban](#) (Rudolf von Laban, 1879 - 1959) zag dans als expressievorm van het innerlijk, gevoelens, gedachten en wensen. Laban was de geestelijke vader van de Ausdruckstanz, die het uitdrukken van gevoelens voorop stelde. Laban had architectuur gestudeerd en van daaruit veel interesse in het theoretisch bestuderen van de werking en structuur van het bewegen. Hij zocht naar de wetten van de natuurlijke beweging van mensen, waarbij hij uitging van een aangeboren ritmegevoel. Een belangrijk onderdeel van zijn danstheorie werd de [Effort notatie](#), een systeem dat gebaseerd is op de elementen ruimte, gewicht, tijd en stroom (flow). Uit de combinatie van deze vier elementen liet hij acht [Effort-acties](#) ontstaan: duwen, stoten, tikken, slaan, vegen, glijden, zweven en wringen. Ook in andere bewegingen geldt dat de mate van inzet van kracht, ruimtegebruik en snelheid de bewegingen een 'kleur' geven. Deze benadering vertoonde wel overeenkomsten met Humphrey/Limons bewegings*kwaliteiten*. Labans theorie over de danser in de ruimte was blijvend van invloed op de dans. Een begrip daaruit [Kinesfeer](#), bepaalt de ruimte die de danser omringt. Laban ontwierp een denkbeeldig driedimensionaal ruimtelijk model, een kubus met 27 oriëntatiepunten, met voor elk van de drie ruimtelagen acht omringende punten, en voor elk een centraal punt. Laban gebruikte tevens een wiskundig ruimtelijk model, de icosehadron.

Hoewel Laban choreografieën maakte en optrad met zijn Kammertanz Gruppe en bewegingsregies maakte voor grote groepen van amateur dansers (bv Olympische Spelen 1936 te Berlijn) lag zijn verdienste vooral op theoretisch vlak. Hij ontwierp in de jaren 50 in Engeland de [labanotatie](#), een bruikbaar dansnotatie systeem. Dat was gebaseerd op een uitvoerige bewegingsanalyse.

Deze notatie bleek vooral toepasbaar op academische dans! Ook zette hij een systeem op voor danseducatie (educational dance) waarbij niet zozeer de techniek als wel het vermogen om je uit te drukken in dansbeweging centraal staat. In Nederland werd deze [dansexpressie](#) verder ontwikkeld door [Corrie Hartong](#) en [Kit Winkel](#).

Zowel het New Yorkse als het Londense Laban Centre zijn nog altijd belangrijke centra voor dansresearch.

3.3 Mary Wigman

[Mary Wigman](#) (1886 – 1973) wordt beschouwd als degene die de theorieën van Laban in [theaterdans](#) vertaalde. Ze gaf de [Ausdruckstanz](#) artistiek gestalte. Wigman ontwikkelde een eigen techniek en stijl. Ze trad aanvankelijk solistisch op maar formeerde vervolgens een groep waarmee ze behalve in Europa ook in Amerika een gevierde choreografe werd. Daarnaast zette ze scholen op, te Dresden en Berlijn,



waar veel aandacht uitging naar het aanleren van dans. Vanwege deze pedagogische aanpak raakte Wigmans danskunst snel verspreid, onder meer in België en Nederland.

Wigman had talentvolle danseressen in haar groep. Een van hen was [Yvonne Georgi](#). Zij vormde in de jaren 20 een beroemd duo met Harald Kreuzberg. De Duitse dans werd in Amerika in de jaren dertig enthousiast onthaald. De danseres en choreografe [Hanya Holm](#) vestigde zich in New York en wordt met Graham, Humphrey en Weidman gerekend tot 'the big four' van de moderne dans.

Wigmans bekendste werk is de *Hexentanz* uit 1914. De heks was de personificatie van het demonische. De solo valt wel te vergelijken met Grahams *Lamentation* (1929)

In deze solo demonstreerde ze Labans gedachte dat 'het lichaam dient als voertuig van de ziel', als instrument om gedachten en gevoelens mee uit te drukken. Haar, ten dele zittend op de grond uitgevoerde maskerdans was verre van mooi. Eerder rauw en beangstigend, mede door het slagwerk dat de dans begeleidde. De inspiratie voor deze dans ontleende Wigman aan [Indonesische maskerdansen](#) en de slagwerk was geïnspireerd door *gamelan* muziek. Wigmans fascinatie voor Aziatische tradities en rituelen kwam voort uit haar hang naar het hogere, het mystieke. Haar dans ging over dood en leven, lust en lijden, het toeslaand lot en de eeuwigheid. Het waren verheven, serieuze thema's. Net als Grahams vroege werk waren haar stukken 'abstract', verhaalloos en in hoge mate symbolisch. Ze trachtte in haar dans universele gevoelens tot uitdrukking brengen. Gegeven de politieke omstandigheden waren haar onderwerpen vaak aardezwart. Maar Wigman kon ook heel lyrisch en melancholisch zijn: zoals in *Serafisches Lied*, *Pastorale* en *Sommerlicher Tanz* uit de cyclus *Schwingende Landschaft* (1929).

Wigmans stijl was aards. Bewegingen als knielen, vallen, kruipen komen veel voor in haar choreografieën. In navolging van Laban schonk ze veel aandacht aan ritme en ruimte en draaide haar techniek om de wisselwerking tussen spanning - ontspanning. Haar stijl was zag er golvend en harmonieus uit, met kenmerkende hoekige heupposes en verheven gebaren daarin. Haar stijl was weinig dansant en beperkte zich tot het bovenlichaam, de torso; zwaaibewegingen, armbewegingen en gelaatsexpressie waren van belang. Wigman zag dans als autonome (absolute) kunstvorm, dus los van de muziek. Veel stukken zijn zonder muziek choreografeerd of begeleid door ritmisch slagwerk, Gerauschrhythmiek. Wigmans was een overtuigende persoonlijkheid. In Duitsland had zij - ook nadat de Duitse de hoogtijdagen van het dansexpressionisme voorbij waren - nog aanhang. Een van de laatste echte Ausdruckstanz-danser en choreograaf was Dore Hoyer. Wigmans werk werd evenwel niet meer uitgevoerd. De belangstelling bleef zuiver historisch. Haar danstechniek heeft wel mede aan de basis gelegen van de Japanse moderne dans, [butoh](#).

3.4 Kurt Jooss

Als student piano en zang aan het Stuttgart Conservatorium ontmoette [Kurt Jooss](#) (1901- 1979) in 1920 [Rudof Laban](#). Hij werd Labans student, en vervolgens danser en assistent in Labans dansgezelschap.



Jooss' eerste aanstelling was die van "bewegingsregisseur" van de avantgarde groep Die Neue Tanzbühne in Münster. In 1927 werd hij directeur van de dansafdeling van de Folkwangschule in Essen, waarvan hij mede-oprichter was. Jooss richtte ook een nieuw dansgezelschap op dat in 1928 het huisgezelschap werd van de Opera van Essen.

Met de *Der Grüne Tisch* (De Groene Tafel) won Kurt Jooss in 1932 een internationaal choreografenconкурс. Het moderne ballet droeg als ondertitel *Ein Totentanz in acht Bildern*. Aan de vooravond van Hitlers machtsovername, blikte Jooss in zijn anti oorlogsballet terug op de Eerste Wereldoorlog. *De Groene Tafel* opent en besluit met een scène van een groep diplomaten, de Heren in Zwart. Ze discussiëren met elkaar rond een rechthoekige groene tafel. Het is een satire op de welgemanierde maar tevens hypocriete onderhandelingen tussen verschillende staten en is in zijn vorm verwant aan George Grosz' satirische schilderijen. Na de opening volgen zes scènes die elk diverse aspecten van de oorlog schetsen, waarin de Dood zijn slachtoffers haalt: het Afscheid, het Gevecht, de opstandige Partizane, de Verdrevenen, het Bordeel en de Dodenmars. Het stuk wordt afgesloten door de Heren in Zwart.

Jooss baseerde zijn werk op middeleeuwse muurschilderingen, afbeeldingen van [dodendansen](#). Hij koos hiervoor om zijn zorg over het gevolg van politieke corrupte en militaristisch beleid uit te werken. Dat bij de onderhandelingen satirische tango-muziek klinkt (van F.A. Cohen) maakt de scène extra ironisch. De maskers geven van de diplomaten een groteske aanblik, evenals hun overdreven gebaren. *De Groene Tafel* is na de Tweede Wereldoorlog vaak internationaal uitgevoerd en een klassiek modern werk geworden. De universele boodschap wordt nog steeds begrepen.

Jooss' politieke engagement beperkte zich niet tot het theater. Toen hij onder druk van de Nazi's zijn joodse componist F.A. Cohen moest ontslaan, vluchtte hij, samen met zijn hele dansgezelschap uit Duitsland weg en belandde in Engeland waar hij de Jooss-Leeder School of dance oprichtte. Tussen 1932 en 1947 had Jooss met zijn inmiddels beroemde groep Ballets Jooss vele internationale optredens. Na zijn terugkeer naar Duitsland in 1949 zette hij zich weer in voor de nieuw op te bouwen Folkwangschule en richtte hij een nieuw balletgezelschap op.

In het boek "Kurt Jooss. The Green Table" (Anna Markard, Routledge, New York, 2003) staat de korte inhoud van de choreografie als volgt beschreven.

Scene 1: De Heren in het Zwart

Tien Heren, machtige manipulators van wereldzaken (in de politieke, de financiële of de industriële wereld) voeren een pittige discussie. Op het hoogtepunt van hun woordenwisseling trekken zij hun pistolen en schieten. De oorlog begint.

Scene 2: De dans van De Dood en het Afscheid.

Dans van De Dood

Uit de rook van de pistolen, de verwoestende kracht van de vernietiging, verschijnt de God van de oorlog. De Dood, de genadeloze maaier vestigt zijn almachtige heerschappij.



Afscheid

Een scene van patriotisch enthousiasme. De Vaandeldrager verzamelt de rekruten. Mannen en vrouwen worden gedwongen om deel te nemen en de Profiteur komt op. Het leger trekt ten strijden en passeert de 'poort' van De Dood. De Vrouw rent achter de soldaten aan, maar de Profiteur, die De Dood herkent, keert om en gaat in een andere richting.

Scene 3: Het Gevecht

Soldaten vechten op het slagveld man tegen man. De Oude Soldaat aast op de vlag en overmeestert de Jonge Soldaat. De Dood verschijnt, de soldaten zijn uiteengedreven en gesneuveld.. De Vaandeldrager, die nog overeind staat, beveelt de Oude Soldaat hem te volgen om De Dood te trotseren. Zij verlaten samen het slagveld. De Profiteur doorzoekt heimelijk de lichamen.

Scene 4: De Vluchtelingen

Een groep van ontheemde vrouwen is op weg. De Dood onderbreekt hun tocht: hij speelt de rol van hoffelijke minnaar bij de Oude Moeder, danst met haar en neemt haar teder in zijn armen. Het berooide Jonge Meisje wordt ingepalmd door de Profiteur.

Scene 5: De Partizaan

Een fanatieke vrouw, wanhopig berokken bij de strijd, doodt een soldaat. Gevangengenomen en aangeklaagd gaat zij moedig haar executie tegemoet. De Dood gaat niet in op haar wanhopige bede om genade.

Scene 6: Het Bordeel

In een kroeg van de Profiteur. De soldaten en vrouwen maken plezier, swingend op een vunzige wals. De Profiteur verkoopt het Jonge meisje aan de ene na de andere man. De Oude Soldaat, die ziet hoe erbarmelijk het Jonge meisje er aan toe is, behandelt haar welwillend. Zij reageert vol vertrouwen, maar wordt plots geconfronteerd met De Dood.

Scene 7: Het Vervolg

De Oude Soldaat is nog op zijn post, hij staat op wacht. De Dood overmeestert hem en grijpt de vlag. De dodenmars begint. De Vaandeldrager, zich hiervan niet bewust, komt op met een strijdkreet, maar ook hij wordt slachtoffer en moet De Dood volgen. De Profiteur, als enige over, wordt geconfronteerd met De Dood. Na een korte strijd wordt hij opzij gezet en verdwijnt. De Dood regeert almachtig.

Scene 8: De Heren in het Zwart

De Heren verschijnen weer met een pistoolschot. Na uitgebreide gebaren van verzoening keren zij naar de Tafel terug en hervatten hun overleg. Dit is precies gelijk aan de eerdere discussies.....



3.5 Bauhaus objectieve dans

Tegenover de expressionistische dans staat de objectieve Bauhaus dans. Deze is evenwel van iets later datum. In de jaren 20 experimenteerde de Duitse schilder [Oscar Schlemmer](#) (1888-1943) met dans in het theater. Hij was docent aan de modernistische Bauhaus kunstopleiding.

Zijn *Material Tänze* en *Das Triadische Ballet* werden beroemd.

Bauhaus verzette zich tegen het individualistische expressionisme en streefde naar eenvoud en zuiverheid, die nieuwe zakelijkheid werd genoemd. De basisprincipes van het Bauhaus vind je in Schlemmers essay *Mensch und Kunstfigur* (1925). Dat handelt over de mens in de ruimte. Het eerste aspect hiervan heeft te maken met de kubieke ruimte van het toneel, waarin de danser staat. Vervolgens trekt de danser in die kubieke toneelruimte met zijn bewegingen een lijnennet, dat beantwoordt aan de wetten van vlakke meetkunde en stereometrie. Schlemmers analyse van de mens in de ruimte analyse is verwant aan die van Rudolf Laban. Toch kwam Schlemmers analyse voort uit een volstrekt andere bron, namelijk uit het Russische constructivisme dat in deze periode grote invloed had op het Bauhaus. In zijn *Material Tänze* - bijvoorbeeld zijn *Stokkendans* - kwam zijn abstract kinetische benadering het beste tot zijn recht. Vaker kende hij juist ook metafysische betekenissen toe aan zijn dansende abstracties.

Voor zijn *Triadische Ballet* (1922) ontwierp hij meetkundige kostuums die in samenhang met de dansers een nieuwe organisatie eenheid vormden; de 'figurijn'. De danser als een bewegende machine, waarbij de hoofdonderdelen gekenmerkt zijn door geometrische vormen. Typisch aan zijn dans waren de eenvoudige balletpassen en gebaren in abstracte vormtaal. Zijn dans is wel wandelende architectuur genoemd.

Hij ontwierp kostuums die de persoon van de dansers geheel verhulden. Hij depersonaliseerde zodoende de dans tot een spel van bewegende geometrische vormen: kubus, bol en kegel. De bewegingen waren een voorzetting van die lijnen: hoekig en in rechte lijnen, zwenkend vanuit de gewrichten of als een tol draaiend. De kleuren van de kostuums bepaalden het karakter. Hoewel in hoge mate geabstraheerd als dansende robotten lag het toch in Schlemmers bedoeling om de innerlijke kracht van de dansers - zowel geestelijk als lichamelijk - te testen, te kijken of ze ondanks hun gebondenheid aan hun kostuums de materie zouden kunnen overwinnen. Schlemmers 'kostuumdrama' was overigens tien jaar eerder al voorafgegaan door de futuristische opera *Overwinning van de zon* met ontwerpen van de Russische schilder Malewich.

Schlemmers theaterexperimenten werden in de jaren '60 en nadien gereconstrueerd. Zijn benadering kreeg navolging in de Verenigde Staten waar Alwin Nicolais met eigentijdse middelen, met dia en filmprojecties kwam tot kinetisch visueel danstheater.



SCHEMA IV

Ausdruckstanz of Europese moderne dans:

1. ontwikkeld vanuit theoretische bewegingsanalyse
2. ontwikkeld in de 1910 -1920,
3. ontwikkeld door mannen (Dalcroze/Laban)
4. theatraal gestalte gegeven door vrouwen (Wigman, Palucca e.a.)
5. spiritueel, esoterisch en kosmisch van aard
6. Techniek niet zelfstandig beoefend
7. artistieke bloeiperiode (1920 -1936), na 1945 niet meer in zuivere vorm.
8. Artistieke nazaten: neo-expressionisme Bausch

Amerikaanse moderne dans:

1. ontwikkeld vanuit behoefte aan dans, praktijk
2. aanzet door pioniers 1900 - 1930)
3. gesystematiseerd door Graham en Humphrey (1930-1940)
4. ontwikkeld door hoofdzakelijk vrouwen
5. aards, sociaal geëngageerd, psychologisch van aard
6. heldere veelomvattende 'harde' techniek
7. loskoppeling nadien van stijl en techniek, techniek buiten de stijl beoefend
8. Gevolgd door een artistiek tegenbeweging , postmodernisme

Bronnen moderne dans

boeken

International Dictionary of Dance, Deel 6

International Encyclopedia of Dance (Oxford 1998) deel 2, deel 3,

Utrecht, L., Van hofballet tot postmoderne dans, De Walburg Pers, Zutphen, 1988

Loïe Fuller

Sommer, Sally: Loie Fuller, in Drama Review, 3 -1975,

Pinet, H.: Ornemant de la Duree, catalogue Musee Rodin, 1987

Lois Fuller: catalogue Nantes 2001 *

Isadora Duncan

Jonas, G., Dancing 192 -198 (BBC videoreeks The Power of Dance around the World)

Duncan, I., the art of dance (1928, 1969).

Schneider, I.I.: Isadora Duncan, the Russian years

Terry, W., Isadora Duncan, Her life, her art, her legacy.

Seroff, V., The real Isadora

Denishawn

Ted S., Every Little Movement

St.Denis, R., An Unfinished life; an autobiography

Sherman, J., The drama of Denishawn

Terry, W., Ted Shawn, father of the American dance

Shelton, S., Divine dancer, a biography of Ruth St.Denis

Doris Humphrey

Weidman, C., The art of making dances, 1959

Au, S., Ballet & modern dance. Truly Modern blz 119 ev.



Jowitt, D., Time and the Dancing Image (1989). The created Self blz. 151 e.v

Martha Graham:

Graham, M., Een leven in dans. autobiografie; (Blood memory) Rainbow Pocket 170

De Mille, A., Martha

Morgan, B., Martha Graham: Sixteen Dances in Photographs. 1980

McDonagh, D., Martha Graham a biography

Siegel, Marcia B., The Shapes of Change

Horosko, M., Martha Graham: The Evolution of Her Dance Theory and Training, 2002

Laban

Laban, R., Ein Leben für den Tanz

Laban, R., Modern educational dance

Laban, R., Mastery of movement

Wigman

Müller, H., Mary Wigman - Leben und Werk einer großen Tänzerin. 1986



Kurt Jooss

Coton, A., *The New Ballet: Kurt Jooss and His Work* (1946).

Lidbury, C., ed. Kurt Jooss: Big City. London: Dance Books, 2000.

video/dvd

Margot Fonteyn: 'The magic of dance' Deel: Eb and Flow.

BBC Dancing: / NOS: Deel: 'Het individu'

Isadora Duncan, Verfilming van haar leven door * met vanessa redgravre in de titelrol.

The history of dance on film & video: The early days of cinema & the beginning of modern dance, uitgave: Editions a voir, Utrecht/Amsterdam

documentaire: 'Man who danced', Honsa 1985

Virginia Brooks: Jacobs Pillow

Dance Horizons

Martha Graham, An American Original in Performance (1988) *A dancers world; Appalachion Spring, Night Journey.*

Five Dances by Martha Graham: *El Penitente, Steps in the street, Herodiade, Diversion of angels, Maple leaf rag.*

Der Expressionistische Tanz im Deutschland Deel 1 Der stumme Schrei, Deel 2, Wie die Wilden, na 1945 ;

Het Nationale Ballet: De groene tafel

websites

http://en.wikipedia.org/wiki/Loie_Fuller

<http://mediatheek.thinkquest.nl/~kld011/dansmaar/>

www.pitt.edu/~gillis/dance/solo_dancers.html

http://nl.wikipedia.org/wiki/Isadora_Duncan

<http://www.digischool.nl/ckv1/dans/Duncan.htm>

<http://www.sfmuseum.org/bio/isadora.html>

<http://www.dorishumphrey.org/>

<http://www.answers.com/topic/doris-humphrey>

<http://www.pitt.edu/~gillis/dance/doris.html>

<http://www.adriaankans.com/html/danskern>

http://en.wikipedia.org/wiki/Martha_Graham

<http://www.pitt.edu/~gillis/dance/martha.html>

<http://kunst-en-cultuur.infonu.nl/mythologie/3006-mythen-en-sagen-theseus-en-de-minotaurus.html> (Errand into the maze)

<http://marthagraham.org/center/>

<http://www.tanzarchiv-leipzig.de>

http://en.wikipedia.org/wiki/Laban_Movement_Analysis#Body

<http://www.kunstbus.nl/muziek/marie+wiegmann.html>

<http://www.ckv23.com/ckv/sd5dans.htm>

<http://proto4.thinkquest.nl/~kld011/dansmaar/>

www.tanzarchiv-leipzig.de

CKV2 wvo examen 2004 - 2 > www.havovwo.nl/vwo/vck/bestanden/

www.digischool.nl/ckv2/moderne/moderne/schlemmer/

www.roland-collection.com/.../section/17/517.htm

<http://proto4.thinkquest.nl/~kld011/dansmaar/persoon>

youtube: voor vrijwel ieder onderwerp

