

« Possédé par le démon de la danse »

Léo Lauer, ein Luxemburger Ausnahmekünstler

Daniela Lieb

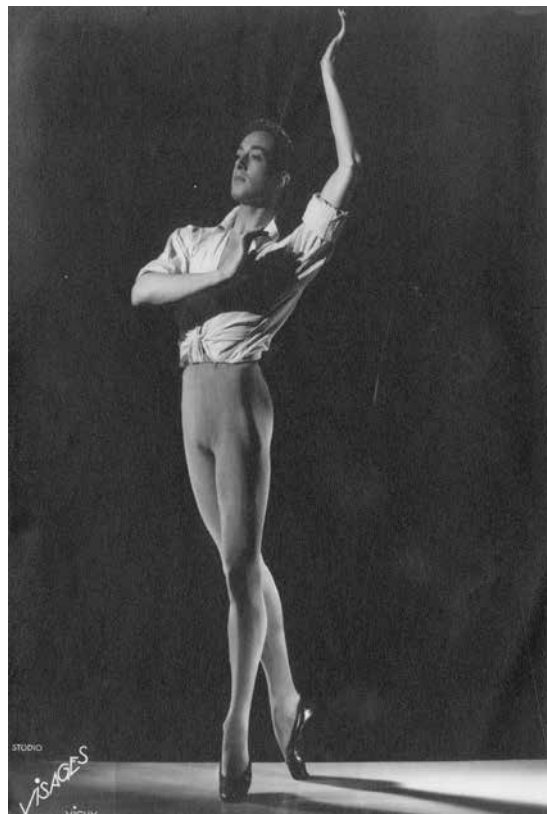
Unter den Luxemburger Bühnenkünstlern, denen es in der Zwischenkriegs- und der frühen Nachkriegszeit gelingt, eine internationale Karriere aufzubauen, sind René Deltgen und Germaine Damar zweifelsohne am festesten im öffentlichen Gedächtnis verankert; ihre Biographien sind seit einiger Zeit ebenfalls Gegenstand des wissenschaftlichen Diskurses.¹ Beim Tänzer Léo Lauer hingegen begegnet man einer ganz anderen Situation: Während in den 1930er und 1940er Jahren die hiesige Presse einige Male über seine Erfolge informiert,² ist er heute selbst in Fachkreisen nahezu unbekannt. Die folgenden Ausführungen stellen den Versuch dar, anhand von Materialien aus dem Nachlass³ und mithilfe der zeitgenössischen Berichterstattung Stationen und Eckpunkte eines außergewöhnlichen künstlerischen Werdegangs nachzuzeichnen. Die Unvollständigkeit der Quellenlage hat unweigerlich zur Folge, dass manche Episode und Zeitspanne nicht oder nicht erschöpfend geklärt werden kann; dennoch lässt sich daraus das erstaunlich konsequente Gesamtbild einer Laufbahn gewinnen, der ein prominenter Platz in der Geschichte des Luxemburger Tanztheaters gebührt.

Die Anfänge

Léo Lauer wird im August 1914 in Ettelbrück geboren. Dieses Datum markiert nicht nur den Ausbruch des Ersten Weltkriegs und somit eine irreversible Zäsur in allen Bereichen des gesellschaftlichen Lebens. Gleichzeitig erreichen zwei für das Ende des 19. und Beginn des 20. Jahrhunderts prägende,

scheinbar gegenläufige, in Wirklichkeit jedoch komplementäre Entwicklungen ihren Höhepunkt: einerseits die Begeisterung für die Errungenschaften und raschen Fortschritte der Technik, andererseits das breite Interesse an den biologischen und sozialen Aspekten der Körperkultur, mittels der man in einer zunehmend technisierten Lebenswelt verloren geglaubte „natürliche“ Qualitäten des menschlichen

Léo Lauer: Ausnahmetalent und idealer Körperbau (© Studio Visages)



Daniela Lieb ist wissenschaftliche Mitarbeiterin am Centre national de littérature, Mersch. Die Luxemburger Theater- und Tanzgeschichte gehört zu ihren Interessenschwerpunkten.

Daseins zurück zu erlangen sucht.⁴ Dieser Doppelorientierung entspricht auch die Lebensgestaltung der Familie Lauer.

Der zukünftige Künstler schließt 1931 an der Staatshandwerkerschule eine Ausbildung zum Elektriker ab. Sein vordergründiges Interesse gilt jedoch seit jeher dem Tanz: Obwohl er über keine systematische Schulung verfügt, begibt sich der Achtzehnjährige mit dem festen Ziel einer professionellen Tanzkarriere in die französische Hauptstadt. Ein in Paris tätiger Luxemburger Kunsthändler, von seiner außergewöhnlichen Begabung überzeugt, sichert ihm die

notwendige finanzielle Unterstützung. An der Opéra wird er von Robert Quinault, dessen Virtuosität ihm den Ehrennamen eines „französischen Nijinski“ einträgt, sogleich als Ballettschüler angenommen.

Die volle Tragweite von Lauers Wirken erhellt sich im tanzhistorischen Kontext der beginnenden Moderne. Um das Jahr 1900 vollzieht auch der Tanz eine Reihe grundlegender ästhetischer bzw. konzeptioneller Veränderungen und entwickelt, den anderen Aufführungskünsten gleich, ein neues Selbstverständnis; mehr noch, dieses Medium erlebt eine umfassende kulturelle Reevaluierung und wird zur markantesten Signatur des neuen Zeitalters.⁵ Einen entscheidenden Anteil an diesen Umbruchprozessen haben die rund um den Impresario Sergei Diaghilew entstandenen *Ballets russes*, welche die prominentesten Tänzer des damaligen russischen Balletts, an ihrer Spitze der charismatische Waslaw Nijinski, mit der Avantgarde der Musikkomposition und Malerei zu einem eng zusammenarbeitenden Künstlerkollektiv verbinden.

Als das Ensemble 1909 im Théâtre du Châtelet sein erstes Tourneeprogramm vorstellt, wird das Pariser Publikum Zeuge einer beispiellosen ästhetischen Revolution, die gleichermaßen begeisternd und befremdend wirkt. Der resolute Abschied von den Restriktionen des akademischen Balletts, ein von ornamentalem Beiwerk weitgehend befreites und gleichzeitig durch folkloristische Anleihen angereichertes Bewegungsrepertoire sowie die neuartige Perspektivierung von Tanz und Tanzkörper sind die Bausteine dieses über weite Strecken des 20. Jahrhunderts ungebrochen einflussreichen, heute als neoklassisch geltenden Stils. Ebenfalls bedeutend in diesem Zusammenhang ist der transnationale Charakter der *Ballets russes*: Ursprünglich als Botschafter russischer Kunst in Paris konzipiert, verlässt die Kompanie beim Ausbruch des Ersten Weltkriegs ihren Standort St. Petersburg und ist fortan als westliches Tournee-Ensemble tätig. Komponisten wie Claude Debussy, Erik Satie, Francis Poulenc oder Darius Milhaud und Maler wie Pablo Picasso sowie Henri Matisse beteiligen sich an den Produktionen der Kompanie genauso wie Guillaume Apollinaire und Jean Cocteau, die sie regelmäßig mit Libretti bzw. Programmnotizen versorgen.⁶

„Une étoile luxembourgeoise qui se lève“

Mit dem Tod ihres Begründers Diaghilews 1929 lösen sich die *Ballets russes* nicht vollständig auf, sondern bestehen innerhalb verschiedener Nachfolgekompanien wie dem Nouveau ballet de Monte-Carlo weiter; darin wird auch Lauer eine prestigereiche Darbietungsplattform finden. Sein Ausnahmetalent

Mit Yvette Chauviré (© Max Erlangér de Rosen)



ermöglicht es dem jungen Luxemburger, nach einer Ausbildungsdauer von lediglich zwei Jahren als Berufstänzer zu debütieren. 1934 tritt er auf der Bühne des Pariser Rex in Quinaults Choreographie *Les Jouets* auf und überzeugt vor allem mit dem Tanz *La Poupée d'Arlechin* an der Seite seines Lehrers und der Tänzerinnen Renée Piat und Christiane Dargyl. Die Nachricht davon erreicht zu Beginn des folgenden Jahres auch das Großherzogtum: Die *Obermosel-Zeitung* berichtet von seinem Erfolg in einer kurzen Notiz vom 1. Februar 1935, während zwei Tage später die Illustrierte *A-Z* dem „étoile luxembourgeoise qui se lève“⁷ eine zweiseitige Reportage widmet und das Bild des Künstlers im Bühnenkostüm das Titelblatt schmückt. Zur gleichen Zeit ist er als Partner der Revue-Königin Josephine Baker am Théâtre Marigny vorgesehen; um seine Studien weiter betreiben zu können, lehnt Lauer dieses lukrative Engagement jedoch ab. 1936 erhält er eine einjährige Verpflichtung am Londoner Palace Theatre.

Zurück in Frankreich wirkt Lauer bei weiteren Choreographien Quinaults mit, von denen einige an der renommierten Pariser Gaîté-lyrique aufgeführt werden, sowie am Casino du Grand Cercle in Aix-les-Bains. 1938-1939 ist er schließlich am Théâtre du Casino municipal in Cannes verpflichtet, wo er an verschiedenen Balletten und choreographischen Opern, etwa *Manon* nach Abbé Prévost oder Goethes *Faust*, beteiligt ist. Nach der Besetzung seines Gastlandes durch die Nationalsozialisten ist Lauers Aktivität nur mangelhaft dokumentiert: Ein Programmheft aus dem Jahr 1941 belegt sein Mitwirken an einer Choreographie Quinaults am Pariser Théâtre du Grand Palais; ein anderes attestiert seine Teilnahme an einer Aufführung am Lido des Champs-Élysées zu einem Zeitpunkt, als das Revue-theater noch unter der Leitung Léon Volterra's steht, also vor 1946.

Der Publizist Arthur Diderrich bemerkt in einem 1946 in den *Cahiers luxembourgeois* veröffentlichten, der Biographie Lauers geltenden Artikel, dass die deutsche Besatzungsbehörde auf den Künstler aufmerksam wird und ihn an der Berliner Oper verpflichten will; diesem gelingt es jedoch unterzutauchen.⁸ Mitten im politischen und moralischen Wiederaufbau nach den Traumata des Zweiten Weltkriegs, die man häufig mithilfe vereinfachter Antagonismen zu überwinden sucht, entbehrt diese Aussage nicht einer gewissen Tendenz. Sie wird deutlich, wenn man bedenkt, dass der Verfasser die Laufbahn des „jeune garçon [...] possédé par le démon de la danse“⁹ derjenigen René Deltgens bewusst gegenüberstellt. Damit wird nicht nur eine unüberbrückbare Differenz zwischen Deutschland und Frankreich bzw. Luxemburgs Zugehörigkeit

zur französischen Kultursphäre postuliert, sondern gleichzeitig eine Opposition zwischen Lauer und dem kompromittierten Schauspieler gebildet, die wiederum dazu dient, Modelle des richtigen bzw. falschen ethischen Habitus aufzustellen. Unabhängig von Diderrichs ideologischer Motivation könnte die ungewöhnliche Dürftigkeit der Quellen aus der Besatzungszeit in Lauers Nachlass tatsächlich ein Indiz für seinen temporären Rückzug aus dem öffentlichen Leben sein.

Beim Ballet de Monte-Carlo

Der Ausgang des Zweiten Weltkriegs leitet eine neue, besonders erfolgreiche Zeitspanne in Lauers künstlerischer Laufbahn ein. Im Bestreben, sein Können zu vervollständigen, nimmt er Unterricht bei Boris Kniassef, der mit der sog. *barre au sol* eine äußerst effiziente, sich rasch durchsetzende und heute längst zum tanzpädagogischen Standard gehörige Trainingsmethode entwickelt. Zu dessen Schülern gehört übrigens auch Serge Lifar, ein ehemaliger Startänzer und Choreograf der *Ballets russes*.¹⁰ Die Umstände, unter denen sich Lauer und Lifar begegnen, sind unbekannt; möglicherweise lernen sie sich bereits 1937 in Aix-les-Bains kennen. Das damalige Spielzeitprogramm des Casino du Grand Cercle enthält u. a. die Ankündigung einer *Grand gala de danse* unter der Beteiligung Lifars und seiner damaligen Partnerin Lycette Darsonval; darin findet sich jedoch auch ein mit der Bezeichnung „premier danseur“ versehenes Porträtfoto Lauers. Fest steht nur, dass dieser ab 1945 als Solotänzer, später ebenso als Ballettmeister bei dem von Lifar geleiteten Nouveau ballet de Monte-Carlo tätig ist. Hier tritt er in zahlreichen Werken auf, die heute als eminente Beispiele des neoklassischen Tanzes gelten: *Istar*, *Suite en blanc*, *Symphonie classique*, *Drama per musica*, *Aubade*. An seiner Seite agieren so prominente Vertreterinnen des französischen Bühnentanzes wie Yvette Chauviré, Janine Charrat oder Zizi Jeanmaire; mit der Letztgenannten wird ihn auch eine Liebesgeschichte verbinden.

Die Mitgliedschaft in der Kompanie Lifars eröffnet Lauer den Zugang zu den höchsten gesellschaftlichen Kreisen: So absolviert er beispielsweise 1944 einen Tanzauftritt auf der Hochzeit des Aga Khan III. mit der Französin Yvette Labrousse; eine spätere Fotografie zeigt ihn, zusammen mit dem Choreografen, drei Tänzerkollegen und der Begum in den Gärten ihrer Villa Yakimour.¹¹ Dieser Umgang beeinflusst jedoch keineswegs seine Verbundenheit mit den anderen, in Paris tätigen Landsleuten; 1947 etwa berichtet das *Luxemburger Wort* in seiner Kultursparte über einen Zirkel Luxemburger Künstler, zu denen neben Lauer die Schauspielerinnen

**Trotz der seinem
Beruf inhärenten
Herausforderungen
und Belastungen
versäumt es
Lauer nicht,
sein Heimatland
regelmäßig
zu besuchen
und bleibt ihm
zeitlebens tief
verbunden.**



Mit Lycette Darsonval (© Studio Piaz)

Berthe Thyssen und der aus Lemberg stammende, Luxemburg nahestehende Maler Slavko gehören.¹² Mehr noch, ein Ende 1955 verfasster Brief, den Lauer an die seit 1944 im Großherzogtum ansässige polnisch-stämmige Tänzerin Stenia Zapalowska richtet, dokumentiert nicht nur seine Kenntnisse über die Tanzpraxis des 19. Jahrhunderts, sondern auch das ungebrochene Solidaritätsgefühl mit den übrigen Vertretern seiner Kunst.¹³

1950-1951 verlässt Lauer Frankreich für eine Tournee durch die USA; auch folgt er einem Ruf als *danseur étoile* ans Theatro Recreio in Rio de Janeiro. Einen besonderen Höhepunkt dieses Aufenthaltes stellt seine Mitarbeit als choreographischer Berater für Charlie Chaplins Tragikomödie *Limelight* (1952) dar, eine liebevolle Hommage an die untergegangene Varieté- und Unterhaltungskultur aus der Zeit vor dem Ersten Weltkrieg. Bereits 1936 hatte sich Lauer mit der Übernahme einer Gastrolle in *L'amant de Madame Vidal* dem Medium (Tanz-)Film zugewandt; im Laufe der Jahre folgten zahlreiche weitere Verpflichtungen: *Serenade*

(1940) an der Seite von Lilian Harvey und Louis Jouvet, *Volpone* (1941), ebenfalls mit Louis Jouvet und Charles Dullin, dem Gründer des renommierten Théâtre de l'Atelier, *Traumschöne Nacht* (1952), *Black tights* (1960). Parallel ist er als Choreograf und Tanzpädagoge an Produktionen wie *Les grandes manœuvres* (1955) mit Michèle Morgan und Gérard Philipe oder *Marguerite de la nuit* (1955) mit Michèle Morgan und Yves Montand beteiligt; bei den Dreharbeiten für *En effeuillant la marguerite* (1956) bringt er keiner Geringeren als Brigitte Bardot das Tanzen bei.

Bei den Ballets de Paris

Von gleicher Bedeutung für Lauers Werdegang wie seine Mitwirkung beim Ballet de Monte-Carlo ist die Zusammenarbeit mit dem Choreografen Roland Petit. Ende 1945 ruft dieser Meisterschüler Lifars die als Wiedergeburt der *Ballets russes* gefeierten *Ballets des Champs-Élysées* ins Leben; 1948 folgt schließlich, mit Unterstützung des Schriftstellers Jean Anouilh und anderen Gleichgesinnten, die Gründung der *Ballets de Paris*. Mit diesem Ensemble wird Petit während der nächsten Jahrzehnte nicht nur den französischen Bühnentanz souverän beherrschen, sondern ihm, ohne die Aufgabe einer als notwendig erachteten akademischen Grundlage, zu einem neuartigen, aus der Synergie unterschiedlicher Künste und Kunstrichtungen hervorgegangenen und gleichzeitig kompromisslos modernen Repertoire verhelfen.¹⁴ Seinem komplexen schöpferischen Selbstanspruch genügt in idealtypischer Weise *Carmen*, die Anfang 1949 im Londoner Prince's Theatre (heute Shaftesbury Theatre) mit überwältigendem Erfolg Premiere feiert, um anschließend in die Annalen der Tanzgeschichte einzugehen. Neben diesem prominenten Werk, für das er auch die Funktion des Ballettmeisters übernimmt, ist Lauer an zahlreichen weiteren Produktionen wie etwa *Le beau Danube bleu* (1948), *La Croqueuse de diamants* (1950) oder dem Musical *Cyrano de Bergerac* (1959) beteiligt. Parallel ist er ebenfalls in der Kompanie Rosanne Sofia Moretti in Rom aktiv.

Vollendung einer Karriere

Ein exzellenter Gesundheitszustand und die außergewöhnliche Trainingsverfassung ermöglichen es Lauer, bis zum Alter von etwa 50 Jahren seine Kunst auszuüben. Nach dem Rückzug aus der aktiven Bühnentätigkeit wirkt er als Choreograf und Tanzpädagoge in einem in der Rue Douai gelegenen Studio; zu seinen erfolgreichsten Schülern gehört Janine Monin, *danseuse étoile* an der Opéra de Marseille. Gleichzeitig wendet er sich dem Sprechtheater zu. So übernimmt er beispielsweise 1959 am Théâtre de

l'Atelier gleich mehrere kleine Rollen in der Komödie *La Punaise* von Wladimir Majakowski in einer Inszenierung des ästhetisch von den *Ballets russes* beeinflussten Regisseurs André Barsacq.¹⁵ Mit diesem Engagement steht auch diese Etappe seiner Laufbahn, wenngleich weniger offensichtlich, in der Tradition des mittlerweile legendären Tanzensembles.

Trotz der seinem Beruf inhärenten Herausforderungen und Belastungen versäumt es Lauer nicht, sein Heimatland regelmäßig zu besuchen und bleibt ihm zeitlebens tief verbunden; in diesem Sinne ist er tatsächlich der von Arthur Diderrich apostrophierte „beau garçon qui est resté profondément Luxembourgeois“.¹⁶ In der Hauptstadt erteilt er darüber hinaus periodisch Tanzunterricht und ist als Juror im Evaluationsgremium des Konservatoriums tätig. Anfang 1993 verstirbt er in Luxemburg im Kreise seiner Familie. Die Gedenkmesse, die seine zahlreichen Vertrauten und Fachkollegen in der als „paroisse des artistes“ geltenden Pariser Kirche St-Roch abhalten lassen, bestätigt posthum seinen Künstlerstatus. Auch die – noch zu schreibende – Geschichte des Luxemburger Tanzes wird nicht umhin können, ihm den wohlverdienten Ehrenplatz einzuräumen. ♦

(Alle Abbildungen stammen aus der privaten Sammlung von Myriam Lauer)

1 Siehe dazu: Uli Jung, Paul Lesch, Jean-Paul Rath, Michael Wenk: René Deltgen (2002): *Eine Schauspielerkarriere*, Dudelange: Ministère de la culture, de l'enseignement supérieur et de la recherche, Centre national de l'audiovisuel; Germaine Damar (1995): *Ein luxemburger Star im deutschen Film der 50er Jahre*, Düdelingen, Centre national de l'audiovisuel.

2 Neben kleinen Notizen der Tagespresse erscheinen in einem Zeitraum von knapp vier Jahrzehnten lediglich vier substantielle Artikel zu Lauers Tänzerkarriere: „Une étoile luxembourgeoise qui se lève“, in: *A-Z. Luxemburger illustrierte Wochenschrift* 5 (03.02.1935), S. 12-13; Arthur Diderrich: „Reflets de France“, in: *Les Cahiers luxembourgeois* 3/4 (avril/mail 1946), S. 292-294; ders.: „Reflets de France“, in: *Les Cahiers luxembourgeois* 11 (janvier 1947), S. 313-317; e. f. [d. i. Evy Friedrich]: „Léo Lauer. Star und Tanzlehrer der Stars“, in: *Revue* 13 (1973), S. 36-38.

3 Ich danke Myriam Lauer dafür, mir den Nachlass ihres Onkels zur Verfügung gestellt und meine Recherchearbeit durch mündliche Informationen unterstützt zu haben.

4 Sabine Huschka 2002: *Moderner Tanz. Konzepte, Stile, Utopien*, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, S. 9-15.

5 Siehe dazu Inge Baxmann (2000): *Mythos: Gemeinschaft. Körper- und Tanzkulturen in der Moderne*, München: Fink.

6 Huschka: *Moderner Tanz* (wie Anm. 4), S. 123-153.

7 Siehe oben Anm. 2.

8 Diderrich: „Reflets de France“ (wie Anm. 2), S. 294.

9 Ebenda, S. 293.

10 Zum Wirken Lifars siehe: *Serge Lifar à l'Opéra*. Ouvrage codirigé et réalisé par Gérard Mannoni et Laure Guilbert, Paris: La Martinière 2006.

11 Siehe dazu e. f.: „Léo Lauer“ (wie Anm. 2), S. 36.

12 „Seitensprung ins Atelier eines erfolgreichen Malers in Paris“, in: *Luxemburger Wort*, 11.04.1947.

13 Centre national de littérature, Mersch, CNL-L 345 Vorlass Stenia Zapalowska.

14 Einführend zum Wirken Petits siehe: André-Philippe Hersin (1984): „La Vie d'un magicien“, in: *Roland Petit*. Ouvrage conçu et réalisé par Gérard Mannoni. Paris: L'avant-scène, S. 4-7.

15 Zum Werk Barsacqs siehe: *Un décorateur au carrefour de la réflexion scénique du XX^e siècle*, Paris: Bibliothèque nationale de France, S. 4f.

16 Diderrich: „Reflets de France“ (wie Anm. 2), S. 294.

Bühnenporträt Léo Lauers (© Harcourt Paris)



Storytelling at its best

Zur transdisziplinären Ausstellung „Von Orchideen, Kakao und Kolibris – Luxemburger Naturforscher und Pflanzenjäger in Lateinamerika“ im *natur musée*

Marie-Paule
Jungblut

In einem rezenten Blogbeitrag mit dem Titel *Unicorn Horns: How Storytelling Transforms Museum Experiences*¹ geht Tiffany Rhoades, (Audience Development Assistant beim US Museum Tour Operator Museum Hack) auf die „Seven principles of Museum Storytelling“² ein. Hierbei greift sie auf den Aufsatz „Constructing a Cultural Context through Museum Storytelling“ der Vermittlungsforscher Margaret und Raymond DiBlasio aus dem Jahr 1983 zurück. Auf was hierbei genau zu achten ist, kann anhand der aktuellen Ausstellung „Von Orchideen, Kakao und Kolibris – Luxemburger Naturforscher und Pflanzenjäger in Lateinamerika“ exemplarisch gezeigt werden.

Kuratiert wurde die Ausstellung vom Historiker und früheren Sekundarschullehrer Claude Wey. Es mag zunächst ungewöhnlich erscheinen, dass das Luxemburger naturhistorische Museum einem externen Historiker das Kuratorium seiner großen jährlichen Sonderausstellung überträgt. Es zeugt aber vor allem von einer in Museumskreisen leider immer noch nicht selbstverständlichen interdisziplinären Aufgeschlossenheit der Verantwortlichen. Die Szenografie lag in den Händen der hauseigenen Gestalterin Simone Backes. Man merkt der Schau an, dass sich die beiden Ausstellungsmacher gegenseitig durch ihre Freude am Erzählen beflügelten.

„An effective museum story balances entertainment and factual soundness“

Angesichts der Heterogenität des heutigen Museumspublikums ist dies sicher die wichtigste der sieben goldenen Regeln der DiBlasios. Sie spricht die Suche von heutigen Museums-Besuchern wie Nicht-Besuchern nach „extended learning“ oder „Infotainment“ an, auf die in Publikumsstudien wie der von der niederländischen Museumsvereinigung in Auftrag gegebenen „Agenda 2026“³ hingewiesen wird.

Angefangen beim geschickt verfremdet nachempfundenen großbürgerlichen Salon bis hin zu den comicartig gestalteten Urwaldschauplätzen, trägt die bemerkenswert gut in die urige Architektur des

Lady Ross' Turako, Belgisch Kongo, Schenkung: Prinzessin Hilda de Luxembourg (© Anne-Laure Consruck pour MnhnL)



Marie-Paule Jungblut ist zur Zeit zuständig für die Zusammenarbeit zwischen der Stadt Luxemburg und der Universität Luxemburg (SnT). Daneben hat sie Lehraufträge für Museologie an den Universitäten Lüttich und Luxemburg.