

Olga Brandt-Knack-Straße

*Rothenburgsort, seit 2018, benannt nach **Olga B.-K.** (29.6.1885 Hamburg – 1.8.1978 Hamburg), Tänzerin, Ballettmeisterin, ab 1922 Leiterin der Tanzgruppe des Hamburger Stadttheaters; von 1918 bis 1933 kulturpolitische Referentin der „Genossenschaft der Bühnengehörigen“, von 1946 bis 1953 Mitglied der Hamburgischen Bürgerschaft (SPD)*

Im Alter von zehn Jahren begann **Olga Brandt** in der Kindertanzschule des Hamburger Stadttheaters mit der Ballettausbildung in klassischem und Ausdruckstanz. Sie gehörte dem Theater von 1900 bis 1933 an. Von 1901 bis 1922 tanzte sie dort im Corps de Ballet, avancierte 1907 zur Solotänzerin und 1922 zur Leiterin der Tanzgruppe des Hamburger Stadttheaters. Sie ging mit ihrer Gruppe auf Gastspielreisen, so nach Stockholm, Kopenhagen, Den Haag, Scheveningen und Lille.

Neben ihrer tänzerischen Arbeit engagierte sich Olga Brandt-Knack auch auf standespolitischem Gebiet. Sie gründete 1908 den „Deutschen Tänzerbund“ und setzte sich als seine Sprecherin für die Belange ihrer Berufskolleginnen und -kollegen ein. Von 1918 bis 1933 war Olga Brandt-Knack kulturpolitische Referentin der „Genossenschaft der Bühnengehörigen“.

Als Olga Brandt-Knack die Leitung des Balletts des Stadttheaters – unter ihrer Regie Tanzgruppe genannt – übernahm, wurde sie die Nachfolgerin von Alfred Oehlschläger. Unter ihm hatte sich das Ballett auf Tanzeinlagen in Opern und Weihnachtsmärchen beschränkt –

von Reformbestrebungen im Tanz war noch nichts zu spüren. Aber auch unter der Leitung Olga Brandt-Knacks blieb es fast ausschließlich bei tänzerischen Einlagen in Operninszenierungen. Sie durfte nicht anders agieren. Rudolf Maack schreibt dazu: „Wer in den 20er Jahren in Hamburg Tanz sehen wollte, mußte ins Curiohaus oder zu Labans Vorstellungen gehen. Denn an der Dammtorstraße [dort stand das Stadttheater] führte Tanz nur ein Aschenbrödel-Dasein. Dafür sorgte Leopold Sachse [Intendant des Stadttheaters]. Olga Brandt (...) durfte ihre kleine Mädchenschar regelmäßig in Operneinlagen und allenfalls auf seltenen Matineen vorzeigen. Dabei hatte sie sich in Dolly Haas, Carmen Holtz und Lotte Krause aus ihrer Kindertanzgruppe einen tüchtigen Nachwuchs erzogen.“¹

Ihr einziges selbstständiges Ballett war „Der Gaukler und das Klingelspiel“, welches 1929 im Stadttheater aufgeführt wurde. Und auch nur einmal durfte sie in einer Abendveranstaltung nach „Don Pasquale“ mit ihrer Tanzgruppe eine Pantomime aufführen.

Olga Brandt-Knack hielt aber mit ihren Reformideen nicht hinter dem Berg, sondern lieferte sich eine heftige Kontroverse mit ihrem Intendanten Leopold Sachse. Sie stritten sich besonders über die Bedeutung der Musik beim Tanz. Für Leopold Sachse, der von Haus aus Musiker war, stand natürlich die Musik im Vordergrund und nicht der Tanz – und so machte er 1930 – als er als Gastgeber des Internationalen Theaterkongresses in Hamburger Stadttheater fungierte, deutlich, dass er nicht der

1) Rudolf Maack: Tanz in Hamburg. Hamburg 1975.

Ansicht sei, dass die Musik beim Tanz die Zubringerrolle spielen dürfe: „Wenn die Tänzer sich nicht scheuten, Beethoven zu vertanzen, dürften sie sich über die Ablehnung der Musiker nicht wundern. Er selbst als Musiker könne seiner großen Liebe zum Tanz naturgemäß nur in bescheidenem Maße nachgehen. Ich sollte mir wohl von meiner Ballettmeisterin für den Tanz in der Oper die Regie vorschreiben lassen? Das wäre ja noch schöner!“² Olga Brandt-Knack, die gemeint war: „saß dabei, und ihre Miene sagte: Da hört ihr es.“³

Olga Brandt-Knack stand dem modernen Ausdruckstanz sehr aufgeschlossen gegenüber. Er stellte den überlieferten Formen der Tanzkunst eine Bewegung gegenüber, die sich aus dem Eigenrhythmus des Körpers rekrutierte. In einem von Olga Brandt-Knack 1926 im Bühnenalmanach verfassten Artikel über „die Umgestaltung des Opernballetts“ gab sie einen Blick auf die Entwicklung der neuen Tanzform: „Es ist fast als eine Selbstverständlichkeit zu bezeichnen, dass die neue Tanzform auch auf dem Theater Kräfte wachrief, die das innige Bedürfnis hatten, die im Schematismus erstarrte Ballettkunst neu zu gestalten. Der Tanz war im Laufe der Zeit zur schablonenmäßigen Einlage in der Oper herabgewürdigt. Gelegentlich gegebene selbstständige Balletts oder Pantomimen werden ihrer Einförmigkeit halber vom Publikum meist abgelehnt. Erst als der Siegeszug der Russen einsetzte, begann man zu ahnen, dass der Tanz nicht nur ein geist- und seelenloses Gehüpfle und einen Triumph der Beinmuskeln über den übrigen Kör-

per bedeutet, sondern dass Ernsteres, Höheres die Triebfeder des Tanzes ist (...).“⁴

Um ihre Ideen der neuen Tanzform zu verwirklichen, zog sie in den 1920-er Jahren mit der Tanzschule des Stadttheaters ins Vogt'sche Konservatorium im Curio-Haus. Hier war auch schon Mary Wigmann mit ihren musiklosen Tänzen aufgetreten. Auch nahm sie Kontakt mit dem Tänzer und Choreographen des Bewegungstanzes Rudolf von Laban auf.

Es war Olga Brandt-Knack jedoch bewusst, dass es immer einen Unterschied zwischen dem Tanz im Konzertsaal und dem auf der Opernbühne geben wird. Denn: „Beim Tanz im Theater kommt es nicht nur darauf an, Musik zu tanzen, sondern der Inhalt des Tanzes muss sich auch dem gegebenen Milieu anpassen. Es wird deshalb die Tanzform im Theater immer eine andere sein und bleiben müssen, als der jetzt in den Konzertsälen gebrauchte Stil, der allerdings schon anfängt, bei einigen seiner besten Vertreterinnen stereotyp zu wirken. (...) Der Tanz im Theater will als Teil der Gesamtwirkung der Oper beurteilt sein. Es darf nicht, wie das bei früheren Balletts die Regel war, aus dem Gesamtbild besonders hervortreten, Rhythmus ist das oberste Gesetz, in dem sich Musik, Bewegung und Farbe zu vereinen haben. Dieses Ziel wird erst dann voll erreicht werden, wenn der tänzerische Nachwuchs unserer Opernbühnen in diesem Geiste erzogen ist. Die von mir gewollte Umgestaltung des Opernballetts bedarf eines Neuaufbaues von unten herauf. Erfreuliche Erfolge sehen wir bereits an manchem größeren Theater. (...) Auch am

2) Rudolf Maack, ebd.

3) Ebd.

4) Olga Brandt-Knack: Die Umgestaltung des Opernballetts. In: Bühnenalmanach. Hamburg und Altona 1926, S. 29–31.

Hamburger Stadttheater wird die Tanzschule nach den von mir angedeuteten Richtlinien geleitet. Und ich darf wohl sagen mit zunächst bescheidenen, aber offensichtlichen Erfolgen.“⁵

Angesichts der unterschiedlichen Aufgaben, die der Tanz in der Oper und im Konzertsaal hatte, versuchte Olga Brandt-Knack eine Synthese von klassischem Ballett und Ausdruckstanz herzustellen. Dazu bekam sie 1930 mit ihrer Choreographie der Bewegungsszenen der Gluckschen Oper „Orpheus und Eurydike“, die im Stadttheater zur Aufführung kam, Gelegenheit.

Olga Brandt-Knack hatte mit ihrer neuen Tanzform Erfolg. Hans Wölffer lobte Olga Brandt-Knacks Tanzgruppe 1926 im Bühnenalmanach: „Diese Gruppe ist nicht nur Tanzgruppe, nicht nur ‚Ballett‘, sie ist darüber hinaus in stilistischer Hinsicht ein durchaus selbständiger Faktor im modernen Kunstleben. Diese Eigenschaft hebt sie aus der Masse der heutigen Tanzgruppen von vornherein heraus. Sie erfordert als Leiterin eine tiefgründliche stilistische Kapazität; nicht nur Olga Brandt sein, sondern jeweils etwa Mozart und Brandt; Verdi und Brandt oder Strauß und Brandt zu einer Schöpfung von eigenem Werte zu verbinden, wird ihre Aufgabe sein. (...) In der grundsätzlichen Tendenz ihres Schaffens teilt Olga Brandt die Bestrebungen des modernen Ausdrucksballetts. Doch wird man bei dieser Tanzgruppe nie den Eindruck uferlosen Experimentierens erhalten haben; den Blick unbeirrbar auf das Neue gerichtet, verliert sie nicht den Kontakt mit den überliefer-

ten Werten klassischer Tanzkunst. Die ewige Antithese Oper und Drama, Ballett und Ausdruckstanz wird hier zur Synthese zwischen der Technik des klassischen Balletts als Mittel und dem Ausdrucksvermögen des modernen Tanzes als Zweck.“⁶

Als Olga Brandt-Knack 1918 Mitglied der SPD wurde, verband sie Politik und Tanz miteinander. Häufig trat sie mit ihrer Tanzgruppe auf der Bühne des Gewerkschaftshauses am Besenbinderhof auf, und nach dem Ende des Ersten Weltkrieges gründete sie zusammen mit dem Schauspieler Adolf Johannsson den Arbeiter-Sprech- und Bewegungschor, der dann Ende der 1920-er Jahre von Lola Rogge (siehe: Lola-Rogge-Platz) übernommen wurde.

1932 gründete sie zusammen mit Lola Rogge und anderen die Vereinigung „Tanz in Hamburg e.V.“, um „das am künstlerischen Tanz interessierte Publikum zu sammeln, ihm den Genuss regelmäßiger Tanzveranstaltungen zu verschaffen und wenn irgend möglich, ein eigenes Tänzerhaus zu errichten, das als eine Heimstätte für den Tanz und die Tänzerschaft gedacht ist.“ Im Januar 1933 veranstaltete „Tanz in Hamburg e.V.“ seine erste Matinee mit Hamburger Tanzkomponisten. Aber noch im selben Jahr wurde die Vereinigung in den „Kampfbund für Deutsche Kultur“ gleichgeschaltet. Dieser „Bund“ wurde von den Nationalsozialisten errichtet, um sich den Tanz dienstbar zu machen. Nach nationalsozialistischer Auffassung bestand die Aufgabe des Tanzes darin, „als ein guter Treuhänder echter deutscher Kulturentwicklung zu wirken, und

5) Olga Brandt-Knack, 1926, ebd.

6) Hans Wölffer: Tanzgruppe Olga Brandt-Knack. In: Bühnenalmanach. Hamburg und Altona 1926, S. 32–34.

dabei einerseits alle wirklich gesunden künstlerischen Strömungen zu unterstützen und zu fördern, andererseits aber auch strengstens darüber zu wachen, dass alle ungesunden Auswüchse vermieden werden und dass die deutsche Tanzkunst vor allem nicht durch das geschäftige Hintertreppenwirken artfremder Elemente verwässert und vergiftet werde (...), denn es geht nicht an, dass ausgerechnet ein kulturell so hochstehendes Volk wie das deutsche, seinen künstlerischen Weg von rassenfeindlichen Elementen vorgeschrieben erhält und auf tänzerischem Gebiet Prinzipien zu huldigen gezwungen wird, die alles andere als deutsch sind.“⁷

1933 wurde Olga Brandt-Knack wegen „politischer Unverträglichkeit“ aus dem Stadttheater entlassen, auch musste sie ihre Tanzschule aufgeben. Sie wurde unter Gestapo-Aufsicht gestellt und vorübergehend verhaftet. Ihren Lebensunterhalt verdiente sie bis zum Jahre 1942 zusammen mit ihrer Schwester als Sprechstundenhilfe. Dann zog sie bis Kriegsende zu Freunden aufs Land. Ihr ehemaliger Ehemann, Prof. Dr. Andreas Knack, (siehe: Andreas-Knack-Ring) der Leiter des Allgemeinen Krankenhauses Hamburg-Barmbek, den sie 1920 geheiratet hatte, und der 1928 Edith Hommes (1891-?) geheiratet hatte, war ebenfalls fristlos entlassen worden und emigrierte mit seiner Frau nach China.⁸ Er wurde beratender Arzt am belgischen Missionshospital in Kweisui, praktischer Arzt in Peking und Mukden und in Shanghai ärztlicher Berater des „International Relief-Committee of China“. 1948 kehrte das Paar

nach Hamburg zurück. Hier zog sich Andreas Knack bald von seinen Aktivitäten zurück und fand, wie es in seinem Nachruf heißt, „einsam von den vielseitigen körperlichen und seelischen Belastungen, die das Leben ihm auferlegte, Ruhe“.

Olga Brandt-Knack trat gleich nach der Befreiung vom Nationalsozialismus wieder der SPD bei, war als deren Referentin tätig und begründete die Jugendorganisation „Die Falken“ mit. Seit 1948 arbeitete sie als Frauenreferentin der Gewerkschaft „Kunst“. Neben ihren gewerkschaftlichen Aktivitäten betätigte sich Olga Brandt-Knack vom 30.10.1946 bis 1953 als Abgeordnete in der Hamburgischen Bürgerschaft mit dem Schwerpunkt „Soziales“. Außerdem war sie bis 1961 Deputierte der Polizeibehörde. 1962 legte sie alle Ämter nieder.

Text: Rita Bake



Olga Brandt-Knack

7) Olga Brandt-Knack, 1926, ebd.
8) Ansprache von Prof. Dr. med. A.V. Knack beim Amtsantritt als Präsident der Hamburgischen Gesundheitsbehörde am 20. April 1949. (unveröffentlichtes Manuskript)

Abb.: © Privat, aus: Der Garten der Frauen. (...), Rita Bake, Hamburg 2013;