

Die Pose des ‚Kreisbogens‘ im Ausdruckstanz im Spannungsfeld religiöser Ekstase und imaginierten Gemeinschaft

Isabella Schwaderer

This paper analyses images of female dancers in a significant pose to highlight the common ground that links religious phenomena such as ritual and ecstasy with contemporary concepts of hysteria as they are represented and commented in modern German Dance. In the dance pose of the „circle-arch“ (*arc de cercle*), notions of the „dancing maenad“ and the „hysterical woman“ merge and create new spaces of dis-course between individual and collective identity.

EINLEITUNG

Der moderne deutsche Tanz, auch als Ausdruckstanz bezeichnet, eroberte als neue performative Kunstform die deutschen Bühnen des ersten Drittels des 20. Jahrhunderts. Der expressive Charakter des Bühnengeschehens wurde in der Kritik und in den theoretischen Schriften über den Tanz in auffällender Weise mit religiösem Vokabular beschrieben, das starke Parallelen aufweist zu den Beschreibungen aus dem Feld ekstatischer Techniken und Erfahrungen, denen sich auch historische, anthropologische, ethnologische und nicht zuletzt psychologische Studien der Epoche widmeten. Der individuellen Erfahrung der Ekstase ist eine Erfahrung von oder die Sehnsucht nach einer (imaginierten) Gemeinschaft beigesellt, die sich in der geteilten ästhetischen Erfahrung herauskristallisiert.

Der ekstatische Körper wurde dabei zum Modell einer synästhetischen Kommunikation, die Resonanzen herstellt, wie sie in den dionysischen Kulte[n] der Antike wie auch in ‚primitiven‘ Kulturen als gemeinschaftsstiftend angesehen wurde. Im gesellschaftlichen und politischen Kontext wurden die zeitgenössischen Massenphänomene mit dieser Kommunikationsform auf der Ebene der Körper assoziiert. Über die Analyse ekstatischer Tanzepidemien des Mittelalters erhoffte man sich beispielsweise Aufschluss über moderne Massenphänomene. Menschliche Grundempfindungen wie ‚Sympathie‘ und die Anlage zur ‚Nachahmung‘ wurden als Grundlagen für das Prinzip der ‚psychischen Ansteckung‘ gesehen, welche sich in der mittelalterlichen ‚Tanzwuth‘ ebenso äußerten wie in modernen politischen Massenergebnissen.¹ Unter dieser Prämisse werden in diesem Beitrag drei Bildtypen, nämlich die tanzende Mänade, die religiöse Ekstatikerin und die Hysterikerin zueinander in Beziehung gesetzt, um deren Aneignung im deutschen Ausdruckstanz, insbesondere durch Mary Wigman, zu interpretieren.

Der aus der Antike stammende, um die Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert vielfach neu interpretierte Bildtypus der Mänade, die fotografischen Aufnahmen verschiedener Stadien der Hysterie im Rahmen der Forschungen des führenden Neurologen und Psychiaters des späten 19. Jahrhunderts, Jean-Martin Charcot, in ihrer Verknüpfung mit Darstellungen von religiöser Ekstase aus der europäischen Kunstgeschichte und schließlich fotografische Aufnahmen vorwiegend von Tänzerinnen können so als Bindeglieder zwischen den sich in jener Epoche neu konstituierenden wissenschaftlichen Disziplinen der Psychologie, Anthropologie und Religionswissenschaft verstanden werden. In diesem medialen Prozess wird die Wirkmacht dieser Bilder offensichtlich, die insbesondere darin bestand, der modernen Suche nach imaginierter Gemeinschaft mimetisch Ausdruck zu geben.²

1 Vgl. Baxmann 2000: 67–68.

2 Vgl. Baxmann 2000: 66–67.

DIE DARSTELLUNG TÄNZERISCHER EKSTASE IM ANTIKEN DIONYSOS-MYTHOS IM KONTEXT MODERNER TANZBILDER

Als Mänaden galten in der Antike Frauen aus dem kultischen Umfeld des Gottes Dionysos, der unter anderem mit dem Wein und den mit diesem Rauschmittel verbundenen ekstatischen Verhaltensweisen assoziiert wurde; hierzu gehörte insbesondere der Tanz als ein gottgesandter veränderter Bewusstseinszustand. Einer mythischen Erzählung bei Platon zufolge soll Dionysos von seiner Stiefmutter Hera seines Verstandes beraubt worden sein. In diesem Zustand soll er den Menschen „die Ausgelassenheit der bacchischen Feste und alle wilden und rasenden Tänze“ und dazu den Wein geschenkt haben.³ Somit gelten Tanz und Feste als gleichsam zweifach göttlich, da sie einmal von Dionysos hervorgerufen werden und gleichzeitig auch die Raserei des Gottes unter Heras Einfluss mimetisch darstellen. In Platons Gesellschaftsmodell haben diese Riten ebenfalls eine wichtige Funktion. Wie eine Amme den unruhigen Säugling durch Schaukeln und das Summen von Liedern zum Schlafen bringt, so vollführen die Begleiterinnen des Dionysos, in deren Rolle sich die Teilnehmerinnen des Ritus versetzen, eben ihre frenetischen und wilden Tänze zum Klang des Aulos und lassen sich dadurch beruhigen. Hier wird in gleichsam ‚homöopathischer‘ Weise die innere Erregung durch eine von außen induzierte Aktivität neutralisiert. Beide Zustände wurden als eine Art von Entrückung aufgefasst, wobei der erste, die innere *mania*, als schädlich galt, während die äußere *mania*, die sich in wilden Tänzen manifestierte, als heilsam angesehen wurde, da sie den inneren Frieden wiederherstellte.⁴

Dionysos als Gott der Trance und der rauschhaften Glückseligkeit galt als eine Gottheit der Feste mit ausgelassenem Tanz, bei denen die Frauen eine besondere Stellung einnahmen; manche Rituale wurden ausschließlich von Frauen vollzogen, andere von Männern und Frauen gemeinsam.⁵ Der Bildtypus der ‚tanzenden Mänade‘ tritt in den antiken Darstellungen zunächst auf Vasenbildern auf. Eine Darstellung auf einem attischen Stamnos

3 Vgl. Plat. *Nom.* 672b.

4 Vgl. Lonsdale 1993: 78–79.

5 Vgl. Schlesier 2008: 32, 35.

aus klassischer Zeit⁶ enthält bereits wichtige Charakteristika: Die zweite Frau von links aus dem Gefolge des Dionysos hält sein Attribut, den Thyrsosstab und eine Fackel, die auf ein nächtliches Fest hindeutet, in den Händen. Sie ist in Bewegung, erkennbar am aufgefächerten Faltenwurf des Kleides vom Saum bis zum Knie und der Schrittstellung, jedoch bleibt das Standbein auf dem flachen Fuß stabil und nur der unbelastete Fuß berührt mit den Zehen den Boden in einer Geste des eiligen Schreitens. Auffällig ist der in den Nacken zurückgeworfene Kopf, der leicht angehobene Brustkorb, was einen gekrümmten Bogen in Form eines C vom Scheitel bis zu den Zehen des rechten Fußes ergibt.

Im Hellenismus treten vermehrt Statuen auf, die dem Zeitgeschmack durch größere Expressivität und einer Auflösung der klassischen Linienführung entgegenkommen. Tonio Hölscher betont die „neue Emotionalität“ des Hellenismus, die sich in Darstellungen von Figuren aus dem Umkreis von Aphrodite und Dionysos ausdrückt: „Hier werden in der mythischen Vision Kräfte freigesetzt, die in der Lebenswelt von den ‚bürgerlichen‘ Konventionen unterdrückt wurden“⁷.

Das berühmteste Beispiel einer solchen Darstellung aus einem deutschen Museum ist eine unter dem Namen *Dresdner Mänade* oder *Mänade des Skopas* in den Staatlichen Kunstsammlungen Dresden⁸ verwahrte Plastik. Diese konzentriert alle Bestandteile des oben skizzierten Typs auf sich, wobei der Kontrollverlust in der Ekstase erheblich dramatischer dargestellt wird als auf der Vase der klassischen Epoche: Der weit in den Nacken zurückgeworfene Kopf, eine starke Rückbeuge des Oberkörpers, offenes Haar und unordentliche Kleidung, die ihre linke Körperseite fast ganz entblößt, suggerieren ausgelassene Bewegung. Diese Geste wurde von den Archäologen des 19. Jahrhunderts in Anlehnung an die Ausführungen Platons und die Beschreibung bacchischer Feste als Ausdruck von Ekstase und Begeisterung gelesen. So schreibt Karl Ludwig von Ulrichs 1863 über diese Statuette:

[N]icht der Reiz der Glieder, sondern die lebendige Bewegung des bekleideten Körpers, den er mit außerordentlicher Kunst im Gleichgewichte hielt,

6 Darstellung auf der Rückseite, Neapel, Nationalmuseum 81674 (H 2419), Dinos-Maler, um 420 v.Chr.

7 Hölscher 2015: 38.

8 Skulpturensammlung, Inv. Nr. Hm 133. Zu Provenienz, Attribuierung und Rekonstruktion vgl. Kansteiner; Lehmann u.a. 2012: 80–89.

drückte den bacchischen Taumel aus, während die göttliche Begeisterung, die tiefe Empfindung der Seele auf dem Gesichte zu lesen war.⁹



*Abb. 1: Statue einer tanzenden Mänade, sog. Dresdner Mänade, 2. Hälfte des 1. Jhs. v. Chr. nach einer Reliefvorlage des späten 2. oder frühen 1. Jhs. v. Chr., H. 45,5 cm, B. 14,0 cm, T. 14,0 cm
(© Skulpturensammlung, Staatliche Kunstsammlungen Dresden)*

Die Mänade wurde somit zunächst zur Trägerin religiöser Empfindungen, abzulesen an einer bestimmten Bewegung der Glieder und insbesondere am Gesicht. Das ‚Lesen‘ der Chiffre des Körpers findet allerdings zu einem nicht unbeträchtlichen Teil in der ergänzenden Fantasie des gelehrten Betrachters statt, zumal das Gesicht der Mänade sehr stark beschädigt ist.

9 Urlichs 1863: 62.

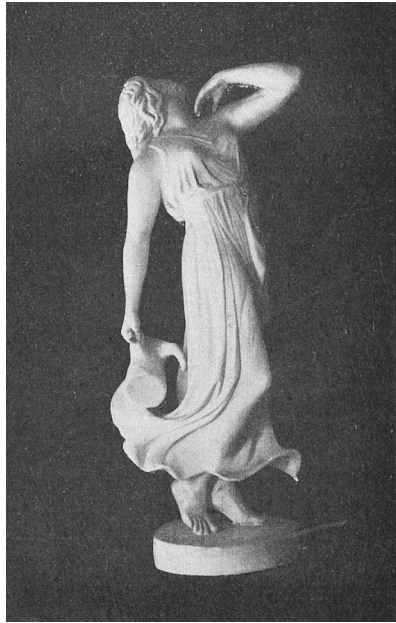
In den 1910er Jahren wurde der Plastik wieder verstärkte Aufmerksamkeit zuteil. Da sie nur fragmentarisch erhalten ist (es fehlen Teile der Gliedmaßen), wurden, nach dem Geschmack der Zeit, verschiedene Rekonstruktionsversuche unternommen. In der Interpretation der Pose trat nun an die Stelle des labilen Gleichgewichts des ‚bacchischen Taumels‘ der Tanz. Es hat also eine kleine, aber wesentliche Verschiebung stattgefunden von der in göttlicher Ergriffenheit ‚rasenden‘ Mänade hin zur ‚tanzenden‘ Mänade; die *mania* findet inzwischen nicht mehr in der zivilisationsfernen Einsamkeit der Wälder statt, sondern im ästhetisierten Kontext künstlerischer Ausdrucksform. Tänzerinnen der Avantgarde hatten die Geste der ‚tanzenden Mänade‘ so oft aufgegriffen, dass sie umgekehrt offenbar unhinterfragt in die Untersuchung antiker Bildwerke übernommen wurde. Dies zeigt die Beschreibung eines Rekonstruktionsversuchs der antiken Statue durch den klassischen Archäologen Jan Six aus dem Jahr 1918. Die ausführlichen Erläuterungen seiner Zusammenarbeit mit dem Bildhauer F. Werner, einem Künstler „mit mehr Talent als Schule, was seiner Folgsamkeit zugute kam“¹⁰, erhellen diese Neuinterpretation der antiken Figur.

Six bedauert hier, dass sie für diese Arbeit zwar ein professionelles Modell, nicht aber eine Tänzerin zur Verfügung hatten, um eine natürliche Position der Füße zu rekonstruieren. Anders als die trotz des schnellen Schreitens relativ ausgewogene Figur auf dem attischen Stamnos der klassischen Zeit zeigt die Rekonstruktion der Mänade des Skopas eine wesentlich expressivere Pose: Die bewegte Kleidung, die eine ganze Körperseite entblößt, und die starke Kontraktion der Muskeln der Körpervorderseite insinuieren einen leichten Sprung mit der Biegung des Oberkörpers nach hinten, und der auf die rechte Seite zurückgeworfene Kopf ist Ausgangspunkt einer Rotation der Körperlängsachse, so dass die Linie der Schultern fast im rechten Winkel zu den Hüften steht. Die Rekonstruktion mit dem Modell erwies sich als nicht einfach, da die unnatürliche Haltung der Statue schwer nachzustellen war. Dazu führt Six aus:

Der Torso wurde mehr rückwärts gelehnt und an einem Modell die Stellung ausprobiert. Er hatte dazu ein vorzügliches, sehr schönes Modell, das zum Oberkörper vortrefflich stimmte. Sie war aber etwas zu jung, erst siebzehn und kaum ganz erwachsen und daher in den Hüften zu leicht gebildet. Das hatte den Nachteil, daß ihr Rücken noch zu biegsam war, und sie bei dem

10 Six 1918: 39.

Annehmen der Pose in den Weichen zu leicht nach hinten durchbiegen konnte. Da der Rumpf im Torso gegeben war, hätte das nicht geschadet, wenn es nicht auch die Beinstellung beeinflusst hätte.¹¹



*Abb. 2: Rekonstruktionsversuch der
Dresdner Mänade, aus Six 1918: 40.*
© Universitätsbibliothek Heidelberg

Am Modell blieb das Knie des Spielbeins ein wenig unter dem anderen; am Torso

[...] ist noch gerade soviel vom Ansatz der Einsenkung oberhalb vom rechten Knie erhalten, um zu erkennen, daß dieses augenscheinlich etwas höher war als das linke. Wir haben uns anderweitig überzeugt, daß ein weniger biegsamer Körper in dieser Stellung das Spielbein mit hinaufzieht. Doch war es ein geübtes Berufsmodell, das uns zur Verfügung stand, keine Tänzerin, und ein Versuch, die Bewegung ausführen zu lassen, lieferte wenig aus. So blieb der gegenseitige Stand der Füße zu bestimmen fast ganz unserem Gefühl überlassen. [...] Dazu kam die Schwierigkeit, wenn nicht Unmög-

11 Six 1918: 39.

lichkeit, danach die Draperie umzugestalten. Auch scheint mir dieser Stand zu den fließenden Linien des Ganzen weniger passend. [...] Weiter haben wir dann, weil der Stand in Vorderansicht zu sehr Pose blieb und keine Bewegung ausdrückte, die ganze Figur mehr nach ihrer linken Seite überhängen lassen. Das in Ruhe stehende Modell konnte selbstverständlich diese Haltung nicht annehmen. Diese ist aber statisch vollkommen berechtigt durch den Schwung der Bewegung und das Gegengewicht des Tierkörpers in der Rechten, künstlerisch durch feines Ebenmaß der Massen und vor allem durch den erreichten Eindruck des Tanzes.¹²

Wie aus der Beschreibung der Genese dieser Statuette zu erkennen ist, wird dem tänzerischen Aspekt große Aufmerksamkeit gewidmet. Im sorgfältigen Abgleich mit verschiedenen anderen griechischen Darstellungen verwandter Bildtypen wird eine Beinstellung rekonstruiert, die wie ein Teil eines kleinen Sprungs aussieht, da auch das Standbein nur teilweise, mit dem Fußballen, auf dem Boden steht, bei weit zurückgebeugtem Oberkörper – eine Haltung, die das Modell nicht stabil einnehmen konnte. Das Festhalten der grazilen, tänzerischen Bewegung setzt sich fort im am Saum stark aufgeblähten Gewand, dessen Bewegung aus dem feinen Faltenwurf des Originals, das nur bis zum Knie erhalten ist, nicht unmittelbar erkennbar ist. Bei der Rekonstruktion musste also eine größere Bewegung der Füße angenommen werden, um das Aufbauschen des Kleides unterhalb des Knies zu rechtfertigen. Insgesamt scheint eine Wechselwirkung mit den zu dieser Zeit sehr beliebten, von Jugendstil und Art Déco stark beeinflussten Plastiken von Tänzerinnen, insbesondere bei der Gestaltung des Faltenwurfs, nicht auszuschließen zu sein.

Ein bis heute bei Sammler*innen beliebter Bildhauer und Elfenbeinschnitzer, Ferdinand Preiss (1882–1943), fertigte eine Vielzahl von Statuetten von Tänzerinnen, die in ganz Europa Absatz fanden, aus wertvollen Materialien wie Gold, Bronze und Elfenbein. „Preiss figurines are the epitome of grace and elegance, the faces pretty, but with character, the costumes colorful, but restrained.“¹³ Für das bürgerliche Wohnzimmer wurden den tanzenden Mänaden wohl oder übel die Rohheit und die Wildheit abgeschliffen, um sie zu gefälligen Darstellungen tänzerischer Grazie zu machen. Dennoch belegen sie, wie selbstverständlich dieses Motiv im ersten

12 Six 1918: 40–41.

13 Arwas 1992: 244.

Drittel des 20. Jahrhunderts dem Tanz zugeordnet wurde. Warum ausgerechnet dieses?

Während bereits in der Antike Dionysos als Gott der Ekstase, des Wahnsinns und der Raserei in positiven wie negativen Spielarten galt, hatte die Moderne den Konflikt der beiden komplementären Kulturprinzipien des ‚Apollinischen‘ und des ‚Dionysischen‘ zu einem zentralen Deutungsmuster erhoben. Das ‚Dionysische‘ war zum Synonym ekstatischer, irrationaler und vorkultureller Schichten der Psyche und der Gesellschaft geworden, was sich durchaus mit den Traditionen der Antike verbinden lässt,¹⁴ aber andererseits in weit größerem Maße zeitgenössische Auseinandersetzungen widerspiegelt. So versteht der bedeutende Altphilologe Erwin Rohde im späten 19. Jahrhundert die wilde Manie und den bacchischen Wahnsinn als einen „aus der Fremde und als ein Fremdes in Griechenland“¹⁵ eingedrungenen Kult, und er unterstellt, „auch wenn keinerlei Berichte uns hiervon redeten“¹⁶, den Griechen einen „tief gewurzelte[n] Widerwille[n] [...] gegen den verwirrenden Taumel des thrakischen Cultes“ und die „Abneigung ursprünglichsten Instinctes [...], in diesen überschwänglichen Erregungen sich ins Grenzenlose der Empfindung zu verlieren“¹⁷.

Im Gegensatz dazu bezieht sich Friedrich Nietzsche in seiner einflussreichen Schrift *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik* auf Richard Wagners Projekt des Gesamtkunstwerkes, das in einer von Körper und Sinnen entfremdeten Moderne Gemeinschaft wiederherstellen sollte.¹⁸ Dionysische Riten sollen dabei als instabiler Untergrund und schöpferische Quelle der Gemeinschaft fungieren. „Unter dem Zauber des Dionysischen schließt sich nicht nur der Bund zwischen Mensch und Mensch wieder fest zusammen: auch die entfremdete, feindliche und unterjochte Natur feiert wieder ihr Versöhnungsfest mit ihrem verlorenen Sohne, dem Menschen.“¹⁹ Die Begeisterung des Einzelnen überträgt sich auch auf die ganze Gruppe: „Die dionysische Erregung ist imstande, einer ganzen Masse diese künstle-

14 Vgl. Schlesier 2008: 29.

15 Rohde 1894: 329.

16 Rohde 1894: 330.

17 Rohde 1894: 330.

18 Vgl. Baxmann 2000: 27.

19 Nietzsche 1980: 29.

rische Begabung mitzuteilen, sich von einer solchen Geisterschar umringt zu sehen, mit der sie sich innerlich eins weiß.“²⁰

Die Erfahrung des Dionysischen in der Kunst eröffnet nach Nietzsche somit auch ein politisches Potenzial. Einem verstandesorientierten Verständnis des Zusammenlebens in westlicher Kulturtradition wird eine Hinwendung zu den im Untergrund noch vorhandenen und wirkenden dionysischen Kräften entgegengesetzt, die „Verlustgeschichte“²¹ der Moderne soll kompensiert werden durch die Hinwendung zum Körper als ‚Aufbewahrungs-ort‘ gefährdeten Wissens.²² Als Gegenentwurf zur Idee des aufgeklärten, männlichen Subjekts figuriert die tanzende Mänade, als Solistin oder als Gruppe, auf der Bühne, wo sie durch die mimetische Aneignung durch das Publikum ein archaisches Konzept von Gemeinschaft fühlbar werden lässt.

In den Körperbildern, die Brandstetter als „symptomatisch“ für die tänzerische Avantgarde um die Jahrhundertwende herausarbeitet, steht der „Tanz der Mänade“ für „empathisch inszenierte Akte der Auflösung kultureller Hemmungen“, die „als Kunstform die ‚Heilung‘ zivilisatorischer Schäden“ zelebrieren.²³ Im Tanz verkörpert sich Nietzsches Begriff des ‚Dionysischen‘, indem sich die Anwesenheit des Göttlichen in nicht-sprachlichen Äußerungen manifestiert:

Im dionysischen Dithyrambus wird der Mensch zur höchsten Steigerung aller seiner symbolischen Fähigkeiten gereizt; etwas Nieempfundenes drängt sich zur Äußerung, die Vernichtung des Schleiers der Maja, das Einssein als Genius der Gattung, ja der Natur. Jetzt soll sich das Wesen der Natur symbolisch ausdrücken; eine neue Welt der Symbole ist nötig, einmal die ganze leibliche Symbolik, nicht nur die Symbolik des Mundes, des Gesichts, des Wortes, sondern die volle, alle Glieder rhythmisch bewegende Tanzgebärde.²⁴

In diesem Zusammenhang wird die körperliche, vorsprachliche Symbolik des Tanzes zu einem Garant für Authentizität, die die Entfremdung in der Moderne wieder umzukehren in der Lage zu sein scheint.

20 Nietzsche 1980: 61.

21 Baxmann 2005: 16.

22 Vgl. Baxmann 2005: 18.

23 Brandstetter 1995: 46.

24 Nietzsche 1980: 33–34.

JEAN-MARTIN CHARCOTS INSZENIERUNG DER HYSTERIE: RELIGIÖSE EKSTASE UND PATHOLOGIE

Die Aufwertung des Tanzes als eines wahrhaftigen Ausdrucks des dionysischen Kulturprinzips steht im direkten Gegensatz zu einer langen Tradition, den Tanz als eine pathologische Erscheinung exzessiver Affekte zu betrachten. Auch Rohde hatte die rasenden Mänaden mit der „Tanzwuth“ des Mittelalters verglichen, hier den epidemisch auftretenden, ansteckenden religiösen Erregungen im Kontext von Ketzerei.²⁵ Dass er die Anfälligkeit hierfür besonders bei Frauen und Kindern sieht, steht im Einklang mit der vorherrschenden rationalen und männlich codierten Subjektkonstruktion. In der modernen Zivilisationskritik erfuhr jedoch die ursprünglich als gefährlich angesehene Erscheinung eine Umkehrung mit heilsbringendem Charakter.

Die Beurteilung der tanzenden Mänaden im Dionysoskult als einem Fremdkörper in der griechischen Zivilisation basiert bei Rohde auf dem extrem affektgeladenen Charakter, der mit den ‚bürgerlichen‘ Vorstellungen der Griechen von Sittsamkeit nicht vereinbar war. „Die Weiber waren es, die der neu eindringende Cult in einem wahren Taumel der Begeisterung fortgerissen zu haben scheint“²⁶, liest man bei Rohde, und auch die mittelalterlichen „ketzerischen“ Bewegungen zogen in den großen Schwärmen der tanzenden „Weiber und Mädchen“ durch das Land, bevor sich die Bewegung „an einer schon befestigten und abgeschlossenen [...] Religion und Kirche“ brach.²⁷ Die Assoziation von religiöser Devianz mit dem epidemieartigen Charakter einer Krankheit verweist auf einen anderen wirkmächtigen Diskurs des 19. Jahrhunderts, dessen Bildvorrat sich mit dem der Mänade kreuzt. Er wird im Folgenden kurz dargestellt.

Psychische Ausnahmezustände zwischen Religion und Medizin

Die „tänzerische“ Geste der Frau mit dem weit zurückgebeugten Oberkörper und der unordentlichen Kleidung findet sich auch in der Neuaufteilung des Feldes von Religion und Medizin, insbesondere der Psychiatrie, wieder.

25 Rohde 1894: 331.

26 Rohde 1894: 329.

27 Rohde 1894: 331.

Diese untersuchte seelische Anomalien, ihre Pathologie, ihre Ursachen und ihre Therapiemöglichkeiten und etablierte sich in einem Bereich, der zuvor der religiösen Sphäre zugeordnet gewesen war. Verschiedene Formen von Manie, Besessenheit und, im weitesten Sinne, seelischer Erregbarkeit, rückten im 19. Jahrhundert in den Bereich des medizinischen Interesses, wurden aber auch weiterhin im Kontext religiöser Erfahrung thematisiert. Scheinbar unwillkürliche körperliche Reaktionen wie Konvulsionen, Lähmungen, Zu-Boden-Fallen, ebenso wie Schreien, Zungenrede („Glossolalie“) und veränderte Bewusstseinszustände wie Trancen, Visionen, Stimmenhören und Ähnliches konnten aus religiöser Sicht als Zustände der Ekstase und mit religiösem Vokabular als „göttliche Inspiration“ oder dem „Einfluss von Jesus“ oder dem „Heiligen Geist“ oder anderen spirituellen Phänomenen erklärt werden.²⁸

Die nun in den Vordergrund tretende enge Verbindung von Tanz, religiöser Ekstase und Medizin erklärt sich aus der kulturellen Verbindung von Tanz und (religiösem) Wahn, aber auch aufgrund der dem Körper zugeschriebenen besonderen Fähigkeit, eine andere Realität auszudrücken. Die medizinische Betrachtung des Körpers als Projektionsfläche, auf der Erscheinungen und Verhaltensweisen „semiologisch“, als Zeichen von etwas, als Symptome, gelesen werden können, steht auch in enger Verbindung zu den Bemühungen der Zeit, das Verhältnis von Körper und Geist neu zu fassen. Religiöse Ekstase, Hysterie und künstlerischer Tanz treffen sich in der Entdeckung oder der Konstruktion eines neuen Verständnisses dessen, was der Körper tut, wie er sich außersprachlich ausdrückt, wie er lesbar wird durch Bewegungen, Anzeichen und Symptome.²⁹ Für die tänzerische Interpretation dieses Komplexes ist jedoch weniger die medizinische Theorie ausschlaggebend als vielmehr eine popularisierte medizinische Kultur, eine für das 19. Jahrhundert typische „Kultur der Hysterie“³⁰, in deren Bildervorrat sich bestimmte Körperhaltungen für die Übertragung auf die Bühne eigneten.

28 Vgl. Taves 1999: 3–4.

29 Vgl. McCarren 1998: 16.

30 McCarren 1998: 24.

Bilder der Hysterie und der Kreisbogen (arc de cercle)

Als Chefarzt im Pariser *Hôpital de la Salpêtrière* (1862–1893) gilt Jean-Martin Charcot als Schlüsselfigur in der Erforschung der Hysterie.³¹ Seine Überführung der verbreiteten Ansichten über eine diffuse, undefinierbare Krankheit in ein „reines“, klinisches Erscheinungsbild und die aufwändige Dokumentation der einzelnen Stadien trug sehr stark zur Popularisierung der Krankheit bei. Unter Zuhilfenahme der neuesten Technik, also der Fotografie, wurden besonders aussagekräftige Posen, Mimiken und Gesten festgehalten und eingeordnet in eine Typologie und einen idealtypischen Ablauf eines „Großen hysterischen Anfalls“³².



Abb. 3: Pose des arc de cercle. Aus: Richer 1881: 108.
© CC BY 4.0

Neben dem reichen Bildmaterial aus der Klinik selbst bedienten sich Charcot und sein Mitarbeiter Paul Richer 1887 in einem programmatischen Werk unter dem Titel *Les démoniaques dans l'art* („Die Besessenen in der Kunst“)³³ der Darstellungen der Zustände von Besessenheit und Ekstase in den Bildwerken der europäischen Kunsttradition. In der Zusammenstellung mit den Fotografien der Patientinnen suggerierten sie einen Zusammenhang der Posen der geheilten Besessenen und der entrückten Heiligen mit der Hysterie.

31 Zu Biografie und Leistungen vgl. Ellenberger 2005: 143–161.

32 Zur Fotografie in der Salpêtrière s. insbes. Didi-Huberman 1997: 55–58. Ausführliche Beschreibung des Anfalls mit zahlreichen Skizzen bei Richer 1881. Zu den Rückbeugen: Richer 1881: 73–85.

33 Charcot; Richer 1888.

Die Pose der Rückbeuge taucht in den Abbildungen der Kunstwerke in diesem Werk besonders häufig als paradigmatische Darstellung des Zustandes der Besessenheit auf. Insbesondere seien in Gemälden des Peter Paul Rubens „Besessene von solch erschütterndem, wirklichkeitsgetreuem Ausdruck“ abgebildet, „daß wir uns kaum perfektere bildliche Darstellungen jener Anfälle vorzustellen vermögen.“³⁴ Charcots Strategie, die Hysterie von ihrem bisherigen Status eines unbestimmten Konglomerats von Symptomen in eine definierte Gestalt zu überführen, schuf Platz für beinahe jede Form des Ausdrucks des menschlichen Körpers, und so fanden nicht nur die Besessenen Raum in der „historischen Klinik“³⁵, sondern auch die ekstatischen Heiligen, deren klarer, wahrhafter und wohlgestalteter Ausdruck³⁶ sich zwar abhebe von den krampfartigen Konvulsionen Besessener, dennoch aber derselben Krankheit, der Hysterie, in einer anderen Phase eines Anfalls gleiche. Die Elastizität des Rasters mit den unzähligen Varianten „erlaubte es dem Diagnostiker, dessen Gesetzmäßigkeit in die Vergangenheit zurückzuprojizieren“³⁷. In dem Streifzug durch die Kunstgeschichte arbeiteten Charcot und Richer in einer „historischen Klinik“, in der als *tertium comparationis* beim Vergleich der Darstellungen der Ekstase und den Fotografien der Patientinnen eine postulierte überzeitliche Form der Hysterie zirkulär angenommen wurde.³⁸

Rationalisierung, Säkularisierung und Repräsentation

Die ekstatischen Körper der katholischen Tradition versinnbildlichen kollektive Vorstellungen von einer den Alltag übersteigenden Realität, sie zeigen die Möglichkeit einer mystischen Entgrenzung des menschlichen Daseins. Der Körper öffnet sich für die göttliche Präsenz, der „Austritt der Seele aus dem Körper“³⁹ manifestiert sich in expressiven Formen des Körpers oder der Katalapsie.⁴⁰

34 Charcot; Richer 1988: 77.

35 Charcot; Richer 1988: 6, Anm. 26.

36 Vgl. Charcot; Richer 1988: 134.

37 Henke; Stingelin u.a. 1997: 366.

38 Vgl. Henke; Stingelin u.a. 1997: 367.

39 Dinzelbacher 2017: 105.

40 Vgl. Dinzelbacher 2017: 105.



Abb. 4: Die Hl. Katharina von Siena in Exstase.
 Aus: Charcot; Richer 1887: 108.
 © CC BY 4.0

In einer zunehmend von Rationalisierung und Säkularisierung geprägten Gesellschaft gerieten diese jenseitigen Realitäten unter Druck, und den traditionellen Erklärungsmustern wurden rationalisierende, physiologische Alternativen gegenübergestellt. Die Häufung von tänzerischen Darstellungen von Hysterie und Wahnsinn in französischen Theatern und darüber hinaus können verstanden werden als Ausagieren bestimmter Affekte auf der Bühne, aber auch als ein Kommentar zu den Auseinandersetzungen auf diesem Diskursfeld.⁴¹ Unter der Prämisse, dass der menschliche Körper durch alle Zeiten hindurch auf eine bestimmte Art und Weise funktioniert, können die Symptome, die sich an ihm zeigen, durch die Expertise des Arztes gleichsam wie eine zuvor nicht lesbare Schrift entziffert werden. Der Ausdruck des Körpers wird so zum Zeichen der Seele.

Die Theatralität der Anfälle, gerade in der *Phase der leidenschaftlichen Gebärden*, ist auch den Autoren nicht entgangen. Sie sehen die Kranke, un-

41 Vgl. McCarren 1998: 47.

abhängig davon, ob sie den hysterischen Anfall unter Hypnose künstlich vor Publikum herbeigeführt hat oder von sich aus erleidet, als Teil eines Schauspiels:

Der Kranke selbst tritt auf und berichtet uns in seiner ausdrucksstarken, bewegten Mimik und den hervorgestoßenen Satzketten von den Stationen des Dramas, in dem er sich eingeschlossen fühlt, beziehungsweise gar die Hauptrolle zu spielen scheint. Bei einer Frau zeigen sich die Halluzinationen von zwei sehr verschieden gearteten Gefühlen belebt, denn auf dem Theater dieser Kranken werden ebensooft Lust- wie Trauerspiele aufgeführt.⁴²

Das „entfesselte Bild“⁴³ der Hysterikerin in den krampfhaften Verrenkungen, insbesondere in der paradigmatischen Pose des „Kreisluges“ (*arc de cercle*)⁴⁴, hat sich als synekdochische Darstellung der Hysterie etabliert, die später im Kontext der Bühnenkunst des frühen 20. Jahrhunderts ihren Platz fand. Entgegen medizinischer wie statistischer Evidenz waren die Hysterikerin wie auch die Tänzerin so gut wie immer weiblich kodiert.⁴⁵ Die Gemeinsamkeiten dieser Erscheinungen sagen allerdings weniger über die tatsächliche Verbindung von Hysterie, Tanz und Geschlecht aus, sondern vielmehr darüber, wie Visualität in der Medizin und auf der Bühne funktionierten, wie und wohin das Publikum – medizinisch Interessierte wie Tanzbegeisterte – hinsah und was es sah.⁴⁶

Das Unaussprechliche ausdrücken: Die Zeichen des Körpers

So ist ein weiteres verbindendes Element von Hysterie und Tanz das Schweigen, die Wortlosigkeit des Ausdrucks. Die Erzählungen der Patientinnen wurden in den Krankenakten der Salpêtrière ausgeblendet, und auch die Tänzerinnen auf der Bühne hatten nur das Ausdruckspotenzial ihres Körpers zur Verfügung. Die Sprachlosigkeit der Tänzerin wie auch der Hysterikerin spiegeln sich in den Bemühungen des Mystikers oder der Ekstaterin, ihre religiösen Erfahrungen in Worte zu fassen. In seiner Antho-

42 Charcot; Richer 1988: 124.

43 Didi-Huberman 1997: 17.

44 Charcot; Richer 1988: 117–119.

45 McCarren 1998: 16.

46 McCarren 1998: 17. Zur Hysterie im Spannungsfeld religiöser und medizinischer Diskurse vgl. Schimpf 2005.

logie *Ekstatische Konfessionen* mit mystischen Texten zwischen Europa und Indien macht Martin Buber das bildlose und unaussprechliche ekstatische Erlebnis sichtbar und schreibt:

Ja, es ist wahr: Der Ekstatiker kann das Unsagbare nicht sagen. Er redet, er muss reden, weil das Wort in ihm brennt. [...] Er lügt nicht, der in Bildern, Träumen, Gesichtern von der Einheit redet, von der Einheit stammelt. Gestalten und Klänge, die, aus seinem Gottgefühl geboren, um das Urerlebnis kreisen, sind in seinem Gedächtnis geblieben. [...] Und doch ist das Sagenwollen des Ekstatikers nicht bloß Ohnmacht und Stammeln: auch Macht und Melodie. Er will der spurlosen Ekstase ein Gedächtnis schaffen, das Zeitlose in die Zeit hinüberretten, – er will die Einheit ohne Vielheit zur Einheit aller Vielheit machen.⁴⁷

Der Ekstatiker sieht sich, wie auch der Dichter der Jahrhundertwende, der Unzulänglichkeit der Sprache ausgeliefert. Der *Brief des Lord Chandos an Francis Bacon* von Hugo von Hofmannsthal (1902)⁴⁸ gilt als eine der Gründungsurkunden der modernen Literatur und als Manifest der Sprachkritik, die bezweifelt, dass Wirklichkeit objektiv erfassbar und mithilfe von Sprache in der Literatur abbildbar sei. Wenn aber die Sprache als Ausdrucksmittel nicht mehr ausreicht, tritt an ihre Stelle das Kommunikationsmedium der frühen Moderne schlechthin, der idealisierte, tanzende Körper. So schreibt die Tänzerin Mary Wigman manifestartig:

Tanz ist eine Sprache, die im Menschen ureingeboren schlummert. Tanz ist Sprache des bewegten Körpers. Tanz ist Ausdruck eines gesteigerten Lebensgefühls. Tanz ist Einheit von Ausdruck und Funktion, durchleuchtete Körperlichkeit, beseelte Form. [...] Ohne Ekstase kein Tanz! Ohne Form kein Tanz!⁴⁹

Frei von kontaminierenden Zeichen historischer Kontexte wird der Körper zu einem Austragungsort moderner Konflikte um das Verhältnis von Ich und Welt, Mythos und Ritual, Gemeinschaft und Gesellschaft.

47 Buber 1909: 21–22.

48 Hofmannsthal 1991.

49 Bach 1933: 19.

DER ‚GROSSE BOGEN‘ IM AUSDRUCKSTANZ: EINE POSE ZWISCHEN ZEITDIAGNOSE UND UTOPIE

Dass diese Pose des „großen Bogens“, der Rückbeuge, für den modernen Tanz besonders aussagekräftig und charakteristisch ist, erweist sich anhand des gehäuftten Auftretens von Tanzfotografien zu Beginn des 20. Jahrhunderts, die eben diese Haltung abbilden.⁵⁰ Gabriele Brandstetter gibt einige Hinweise zur Einordnung:

Der sogenannte *arc en cercle*, der „Bogen“ als Ausdrucksgebärde des weit aus der Mitte zurückgelegten Oberkörpers, wird geradezu zu einer Schlüsselattitüde im Körperbild des freien Tanzes und des Ausdruckstanzes. In diesem Bewegungsmuster werden alle Innovationen und ‚Abweichungen‘ des neuen Körperbildes offenbar, insbesondere auch in der Abgrenzung zum vorherrschenden Code des Balletts: das Verlassen der Symmetrie der Körper- und Raum-Achsen, das Ausweichen (seitlich oder nach hinten) des Beckens, die extreme, bis an die Labilitätsgrenze reichende Herausforderung der Balance, das jede „Haltung“ (im Sinn von Kontrolle) aufgebende, „geworfene“⁵¹ Loslassen von Kopf und Armen im Schwung der Rückbeugung.

Die Bilder beinhalten damit das gleiche Paradox der gleichsam ‚eingefrorenen‘ Bewegung der oben beschriebenen Rekonstruktion der *Mänade des Skopas*, eine Pose, die im Stehen nicht eingenommen werden kann.⁵² Für Fotografen wie Tänzerinnen bedeutete dies gleichermaßen eine Herausforderung, was sicherlich einen nicht unbeträchtlichen Teil der Faszination ausmacht, der von diesen Bildern ausgeht. Neben der nicht zu unterschätzenden ästhetischen Qualität der Pose der Rückbeuge plädiere ich im Folgenden dafür, dass es auch inhaltliche Gründe für die Häufung dieses Motivs auf Tanzfotografien zu Beginn bis in die 1930er Jahre gibt.

50 Brandstetter 1995: 192–195 bietet eine Zusammenstellung von Fotografien, die Peter 2004: 142–159 durch weitere Beispiele erweitert, allerdings mit einem Schwerpunkt auf der Pose der *Attitude*, dem Stand auf einem Bein. Da die hellenistischen Darstellungen der Mänade, wie oben ausgeführt, ebenfalls dynamisch sind, passt dieses Material sehr gut in die vorliegende Untersuchung.

51 Brandstetter 1995: 191. Peter weist darauf hin, dass „dieser ‚Bogen‘ nur ein mögliches und kein zwingendes Kennzeichen in der Abgrenzung des modernen Tanzes zum Ballett sein“ kann, da auch prominente Ballerinen dieser Zeit sich in vergleichbaren Posen fotografieren ließen, s. Peter 2004: 146.

52 Vgl. Six 1918: 41.

Brandstetter stellt in ihrer Untersuchung der „Pathosformel der Mänade“ die Darstellungen tanzender Mänaden aus der griechischen Antike, die, wie oben dargestellt, zu Beginn des 20. Jahrhunderts umfassend rezipiert wurden, an die Seite der Hysterie. Hier sieht sie ein grundlegendes Kulturmuster der Jahrhundertwende, eine „Form der Zeitdiagnose“, die in der tanzenden Mänade und dem Bewegungsmuster der Hysterie „eine Tendenz der Moderne (in der Metaphorik des Krankhaften, der gleichsam theatralisierten Krankheit)“ liest, „nämlich jene Zeiten des Wandels und der abrupten Umbrüche in ein neues Jahrhundert, die als unkontrollierbar bewußt werden und als Entfesselung von unbekannten Triebkräften erscheinen.“⁵³ Die Entfesselung dieser (rauschhaften, dionysischen) Triebkräfte würde nach Brandstetter in eben dieser Zeit als eine Bedrohung der eignen Kultur wahrgenommen.

Hierzu möchte ich eine differenziertere Position einnehmen: Die Bedrohung der Kultur durch das Stereotyp der rasenden Affekte, die sich im rauschhaften Tanz der Mänade Raum schaffen, ist nur ein Teil des Bildes. Im Bild der Mänade bündeln sich noch weitere wesentliche Aspekte der Kulturtheorie um 1900: Neben dem Aspekt des misogyn geprägten weiblichen „Charakterbildes“ und dem ästhetischen Konzept des Dionysischen, die Brandstetter⁵⁴ herausstellt, steht auch der Bereich des Ekstatisch-Religiösen, das im Komplex der „Hysterikerin“ durchscheint. Beide Komplexe können positiv oder negativ aufgeladen sein und sind in vielen Fällen sogar beides zugleich. Mänade und Hysterikerin sind sich zwar aufgrund der eingenommenen Körperhaltung ähnlich, aber sie sind nicht unbedingt austauschbar. So vereinen sich in der Mänade die beiden Pole des Dionysischen, der kreative und der zerstörerische Aspekt, während in der Hysterikerin das Prophetisch-Ekstatische neben der ‚krankhaften‘ Normabweichung zum Ausdruck kommen. Auf der Bühne und in der Imagination der Zuschauer können sich diese unterschiedlichen Aspekte allerdings überlagern und ergänzen.

53 Brandstetter 1995: 182.

54 Vgl. Brandstetter 1995: 183–187.

TANZ, EKSTASE UND UTOPIE

Die Kunstform des modernen Tanzes, ein Teil der Kunstrichtung des Expressionismus, verlagerte die Widersprüche der neuen Zeit zwischen moderner Lebensführung, Beschleunigung und technischer Entwicklung in allen Lebensbereichen in den Körper der Tänzerin. Dies geht einher mit einer romantischen Sehnsucht nach Ursprünglichkeit und ‚Gemeinschaft‘. Waren die Pionierinnen wie Isadora Duncan noch mit der Idee in die Museen gegangen, die griechische Antike als Ausgangspunkt für ihre Arbeit zu nutzen,⁵⁵ erschienen die schmerzhaften Widersprüche der modernen Zeit jedoch in ganz anderer Deutlichkeit in der Arbeit einer zentralen Figur des Ausdrucktanzes, nämlich bei Mary Wigman. Sie hatte prägende frühe Jahre mit Rudolf von Laban auf dem Monte Verità, der Künstlerkolonie und Zufluchtsort für ‚Aussteiger‘, in einem Klima von Aufbruch und Reformideen verbracht, wo romantische Zivilisationskritik und Spiritualität sich mit der Entschlossenheit kreuzten, alternative Modelle von Gemeinschaft auf der Basis von Kunst und Lebensreform umzusetzen. Diesen Geist transportierte sie weiter durch ihr gesamtes Schaffen, das die deutsche Tanzkunst jahrzehntelang entscheidend prägen sollte.⁵⁶

In ihrer Suche spiegelten sich die Bemühungen ihrer Zeit, der Utopie in der Rückbesinnung auf ‚vorkulturelle‘ und ‚primitive‘ Ausdruckformen Ausdruck zu verleihen. Mit ihrer Hilfe meinten sie, den modern überformten Körper des Menschen schließlich gleichsam ‚entkleiden‘ und ‚befreien‘ zu können vom Ballast der modernen Zeit, dem Kohlestaub und Lärm der Großstädte, und der Einsamkeit des aus seinen ursprünglichen Bindungen entrissenen Individuums. Dieser radikale Entwurf fand in der historischen Rückschau gute Anknüpfungspunkte in gerade solchen Figuren, für die die traditionellen Frauenbilder im Kontext von Heirat, Hausarbeit und Kindererziehung nicht galten und die wie die rasend tanzenden Mänaden der Antike und die Ekstatikerinnen der christlichen Tradition, dargestellt in der äußersten Ausprägung des Affekts, das naturwissenschaftliche Weltbild ins Wanken bringen.⁵⁷ Die tänzerische Figur der Mänade/Hysterikerin kommentiert in diesem Zusammenhang die innere Zerrissenheit und die unge-

55 *Die Tänzerin in Museum*, Brandstetter 1995: 58–117.

56 Zur Biografie und Werk der Mary Wigman vgl. Müller 1986.

57 Vgl. Newhall 2009: 74–75.

lösten Probleme der modernen Gesellschaft, agiert aber diesen Konflikt auch unmittelbar aus.



Abb. 5: Mary Wigman in: *Tanz in der Stille*, aus: *Herbstliche Tänze*, 1937.

© Archiv der Akademie der Künste Berlin

Das Erlebnis der Ekstase auf der Bühne ist ein programmatisches Moment des modernen Tanzes und Theaters. In der Überhöhung des „Ursprünglichen“ und „Mystischen“ und in dem gleichzeitigen Appell an das „Primitive“ unter dem dünnen Firnis der Moderne und der Zivilisation erzeugt die religiöse Aura archaischer, kultischer Feste einen wirkungsvollen Gegendiskurs zum Entwicklungsparadigma der Moderne. Ernst Schertel (1884–1958), Publizist, Religionswissenschaftler und Pionier der Nacktkultur, experimentierte über etliche Jahre mit verschiedenen Formen von Trance und Ekstase mit seinem Ensemble *Traumbühne Schertel* und reflektiert dies in seinen Schriften:

Sofern Tanz Kunst ist und nicht ein Rechenbeispiel, hat er zur Voraussetzung einen ganz bestimmten Erregungszustand, der jenseits des vernunftgebannten ‚Ich‘ der sogenannten Persönlichkeit entspringt, dieses ‚Ich‘ ausschaltet und an seine Stelle eine neue Kräftenmitte setzt. Dieser Zustand, in

welchem das ‚Ich‘ aus seinem normalen Verhalten herausgehoben und von einer übergeordneten Macht besessen erscheint, heißt ‚Ekstase‘.⁵⁸

Die „Kunst“ übernimmt hier einen gleichsam religiösen Stellenwert, die es dem Menschen ermöglicht, sich über seine eigenen Begrenzungen hinwegzusetzen. Die Suche nach dem ‚Ursprünglichen‘ geschieht auch hier mit einer eindeutigen Perspektive in die Zukunft, und die Gegenwart ist demnach nur ein zu überwindender Zwischenzustand eines entsakralisierten modernen ‚Irrweges‘:

Daß der Mensch von heute bei dem Wort ‚Tanz‘ zunächst nur an ‚Tanzen und Springen, Lachen und Singen‘ denkt, ist ein Zeichen seines Tiefstandes. Der Tanz ist heute profanisiert, wie alles profanisiert ist, und wenn man in unseren Tagen von einer Erneuerung der Kultur spricht, dann wird eine Erneuerung und neue Bewertung des Tanzes damit Hand in Hand gehen müssen.⁵⁹

Diese janusköpfige Wechselbeziehung von idealisierter Rückschau und der dringenden Forderung nach gesellschaftlicher Erneuerung äußerte sich in der symptomatischen Sehnsucht nach Gemeinschaft, die etwas zwischen Spiritualität und ‚menschlicher Wärme‘ beinhaltet, im Gegensatz zu einer rein funktionalen, auf Arbeitsteilung beruhenden Gesellschaft. Diese schlug sich bereits in Richard Wagners Idee vom Gesamtkunstwerk und in Nietzsches daran anknüpfender Ausgestaltung des Begriffs des „Dionysischen“⁶⁰ ebenso nieder wie später auch in den *großen Erzählungen* der Soziologie. Die von Ferdinand Tönnies geprägte Antinomie von „Gemeinschaft versus Gesellschaft“⁶¹ beschreibt die Gesellschaft der Moderne als ein Produkt eines ‚Verlustes‘ und der Auflösung von Gemeinschaft; „die Sehnsucht nach Eingebundenheit, Zugehörigkeit zu einem Kollektiv wird erst durch die Erfahrung der modernen Gesellschaft produziert.“⁶²

Im Tanz konnten diese Debatten exemplarisch kommentiert und ausagiert werden, denn sobald sich „in der Wahrnehmung die Tanzbewegungen mit den mentalen Bildern und den Bewegungsschemata ihrer Betrachter“⁶³

58 Schertel 1925: 253.

59 Schertel 1913: o. S.

60 Vgl. Baxmann 2000, Kap. I: „Verkörperter Kultur und somatische Gemeinschaft: Richard Wagner und Friedrich Nietzsche“, 15–34.

61 Tönnies 1912.

62 Baxmann 2000: 36.

63 Brandstetter; Wulf 2007: 12.

überschnitten, verschmolzen durch das in der Situation der Performance hervorgerufene mimetische Verhalten des Publikums die attische Tragödie mit der Erfahrung moderner Großstadtmassen.⁶⁴ Tänzer*innen und Publikum waren also in der ästhetischen Erfahrung gleichermaßen beteiligt an dem Projekt der gesellschaftlichen Erneuerung. So schreibt Wigman:

Im Herzen jedes echten Tänzers lebt so etwas wie ein Theater der Zukunft, das den Tanz als eines seiner Urelemente wieder in ein großes dramatisches Gesamtgeschehen einbezieht. Und so träumen wir heutigen Tänzer von einem Theater, das uns nicht nur den Sinn unseres Daseins bestätigt, sondern das uns auch mitwirken und mitbauen lässt an einer Ausdrucksform, die spätere Generationen in einem neuen Sinn vielleicht wieder als „kultisch“ empfinden und erleben können.⁶⁵

So fungierte der Tanz als anthropologisches Instrument, mittels dessen die „dynamischen Figurationen des kollektiven und individuellen Imaginären“⁶⁶ in den mimetischen Prozessen der Tanzbewegungen und ihrer Betrachtung gemessen werden können. Im hemmungslosen Affekt der Geste konzentrieren sich, wie unter einem Brennglas, die Auseinandersetzungen um ein neues Wissen über sowie das Streben nach einer Erneuerung von Mensch und Gesellschaft, die bestimmt waren von den Vorstellungen über das kollektive Unbewusste sowie der Beschäftigung mit Mythos, Ritus und Körperlichkeit in Ethnologie und Kunst.

Der *Art déco*-Fotograf František Drtikol (1883–1961) hatte sein Studium und seine prägenden Jahre von 1901 bis 1903 an der *Lehr- und Versuchsanstalt für Photographie* in München verbracht. Eine Fotografie zeigt die Silhouette einer Papierfigur in einem Lichtkegel. Die weibliche Figur mit dem weit zurückgebogenen Oberkörper wirkt durch die Verzerrung des Schattens ätherisch, fast körperlos in der Geste absoluter Ekstase. Mehr als in anderen Darstellungen verdichtet sich in diesem Bild der Hauptimpuls des Ausdruckstanzes: den Körper zu fassen als Zentrum der Synthese von Mystik und Moderne, in der sich Ekstase innerhalb einer expandierenden technisch-rationalistischen Kultur realisiert.⁶⁷ In letzter Konsequenz führt dieser Ansatz zur völligen Abstraktion vom Körperlichen, zu einem „Tanz

64 Vgl. Baxmann 2000: 37.

65 Wigman, zit. nach Bach 1933: 19.

66 Brandstetter; Wulf 2007: 10.

67 Vgl. Toepfer 1997: 382.

ohne den menschlichen Körper, ohne persönliche, physiologische Bindungen“, um „Bewegungsempfindungen“ auszulösen, „die zwar im Menschen leben, aber durch seinen Körper nicht ausgedrückt werden können“⁶⁸. Fritz Böhme sieht in seinem *Tanz der Zukunft* (1926) ein Modell mystischer Entgrenzung in äußerster Reduktion. Der Gruppentanz spielt hier eine besondere Rolle, „weil er das gemeinsame Erlebnis der Entpersönlichung voraussetzt. [...] Eine Welle spült alle Glieder der Gruppe aus dem Zentrum in das Netz des Raums und zwingt sie zu der bewegten Kristallisation gemeinsamer Formungen.“⁶⁹

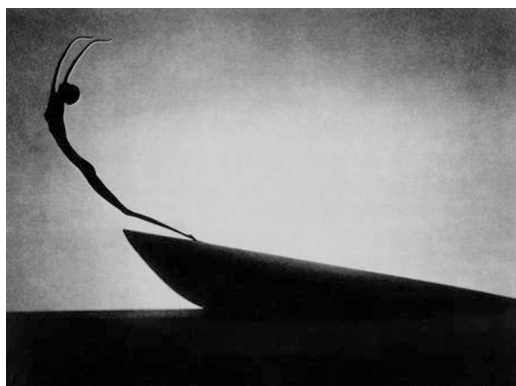


Abb. 6: František Drtikol: *Ohne Titel* (1919).

URL: <http://www.mamm-mdf.ru/en/exhibitions/frantisek-drtikol-photos-1918-1935/> (letzter Zugriff am 5. September 2019)

FAZIT

Die unterschiedlichen Bedeutungsschichten, die sich in den Variationen des Bildes der tanzenden und rasenden Mänade und der ekstatischen Hysterikerin entfalten, offenbaren einerseits die Obsession der Moderne gegenüber dem (weiblichen) Körper, andererseits leiten sie auch über zu einer neuen Form kollektiver Ekstase im Politischen. Die Resakralisierung bestimmter Bereiche, beispielsweise dem der Kunst oder dem der Nation, exemplifi-

68 Böhme 1926: 34.

69 Böhme 1926: 52.

ziert die „Suche nach neuen Ordnungsmustern für eine zunehmend als gestaltlos und chaotisch empfundene moderne Lebenswelt“⁷⁰. Die Auflösung des Individuums im Kollektiv verschiebt sich in den 1930er Jahren von einer Protestkultur zu einer affirmativen Bewegung, in der die auf der nordischen Rasse basierende Volksgemeinschaft als alleinige Form von Vergemeinschaftung übrigblieb.⁷¹

LITERATUR

- Arwas, Victor: *Art Deco Sculpture*, New York: St. Martin's Press 1992.
- Bach, Rudolf: *Das Mary Wigman-Werk*, Dresden: Carl Reissner Verlag 1933.
- Baxmann, Inge: *Mythos: Gemeinschaft. Körper- und Tanzkulturen in der Moderne*, München: Fink 2000.
- Böhme, Fritz: *Der Tanz der Zukunft*, München: Delphin Verlag 1926.
- Brandstetter, Gabriele: *Tanz-Lektüren. Körperbilder und Raumfiguren der Avantgarde*, Frankfurt/M.: Fischer Taschenbuch Verlag 1995.
- Brandstetter, Gabriele; Wulf, Christoph: „Einleitung: Tanz als Anthropologie“, in: Brandstetter, Gabriele; Wulf, Christoph: *Tanz als Anthropologie*, München: Fink 2007, 9–13.
- Buber, Martin: *Ekstatische Konfessionen*, Berlin: Schocken Verlag 1909.
- Charcot, Jean Martin; Richer, Paul Marie Louis Pierre: *Les démoniaques dans l'art*, Paris Delahaye et Lecrosnier, 1887: 108, URL: https://fr.wikisource.org/wiki/Page:Charcot_-_Les_D%C3%A9moniaques_dans_l%E2%80%99art.djvu/128#/media/Fichier:Lesdemoniaquesdanslart-p128-St_Cath-de-Sienne-Sodoma.png (letzter Zugriff am 10. September 2019).
- Charcot, Jean-Martin; Richer, Paul: *Die Besessenen in der Kunst*. Hg. und mit einem Nachwort von Manfred Schneider. In Zusammenarbeit mit Wolfgang Tietze. Aus dem Französischen von Willi Hendrichs, Göttingen: Steidl Verlag 1988.
- Didi-Huberman, Georges: *Die Erfindung der Hysterie. Die photographische Klinik des Jean-Martin Charcot*, München: Fink 1997.
- Dinzelbacher, Peter: *Vision und Visionsliteratur im Mittelalter*, Stuttgart: Hiersemann 2017.

⁷⁰ Baxmann 2000: 258.

⁷¹ Vgl. Baxmann 2000: 232.

- Ellenberger, Henri F: *Die Entdeckung des Unbewussten. Geschichte und Entwicklung der dynamischen Psychiatrie von den Anfängen bis zu Janet, Freud, Adler und Jung*, Zürich: Diogenes 2005.
- Henke, Silvia; Stingelin, Martin; Thüring Hubert: „Hysterie – Das Theater der Epoche“, Nachwort in: Georges Didi-Huberman, *Die Erfindung der Hysterie. Die photographische Klinik des Jean-Martin Charcot*, München: Fink 1997, 359–383.
- Hofmannsthal, Hugo von: „Ein Brief“, in: Hugo von Hofmannsthal: *Sämtliche Werke XXXI. Erfundene Gespräche und Briefe*. Hg. von Ellen Ritter, Frankfurt/M.: S. Fischer 1991, 45–55.
- Hölscher, Tonio: *Die griechische Kunst*, München: C.H. Beck 2015.
- Kansteiner, Sascha; Lehmann, Lauri; Seidensticker, Bernd; Stemmer, Klaus: *Text und Skulptur: Berühmte Bildhauer und Bronzegießer der Antike in Wort und Bild. Ausstellung in der Abguss-Sammlung Antiker Plastik Berlin*, Berlin: De Gruyter 2012.
- Lonsdale, Steven H.: *Ritual Play in Greek Religion*, Baltimore – London: Johns Hopkins University Press 1993.
- McCarren, Felicia: *Dance Pathologies. Performance, Poetics, Medicine*, Stanford: Stanford University Press 1998.
- Müller, Hedwig: *Mary Wigman. Leben und Werk der großen Tänzerin*. Hg. von der Akademie der Künste, Weinheim – Berlin: Quadriga 1986.
- Newhall, Mary Ann Santos: *Mary Wigman*, New York: Routledge 2009.
- Nietzsche, Friedrich „Die Geburt der Tragödie“, in: Giorgio Colli; Mazzino Montinari (Hg.): *Friedrich Nietzsche. Kritische Studienausgabe. Bd. 1*, München: Deutscher Taschenbuch Verlag; de Gruyter 1980, 9–156.
- Peter, Frank-Manuel: *Zwischen Ausdruckstanz und Postmodern Dance. Dore Hoyers Beitrag zur Weiterentwicklung des modernen Tanzes in den 1930er Jahren*. Dissertation, Berlin: Freie Universität 2004, URL: <https://refubium.fu-berlin.de/handle/fub188/7840> (letzter Zugriff am 27. Juni 2019).
- Richer, Paul: *Etudes cliniques sur l'hystéro-épilepsie ou grande hystérie*, Paris: Adrien Delhayé et Émile Lecrosnier 1881.
- Rohde, Erwin: *Psyche. Seelencult und Unsterblichkeitsglaube der Griechen*, Freiburg/Br. – Leipzig: Mohr 1894.
- Schertel, Ernst: „Tanz und Jugendkultur“, in: *Sonderdruck aus Schönheit. Mit Bildern geschmückte Monatsschrift für Kunst und Leben* 16 (1913), o. S.

- Schertel, Ernst: „Inge Frank und der ekstatische Tanz“, in: *Die Schönheit. Mit Bildern geschmückte Monatsschrift für Kunst und Leben* 5 (1925), 253–260.
- Schimpf, Simone: „Heilig oder verrückt? Die Visualisierung von Ekstase in Kunst und Medizin im Frankreich des 19. Jahrhunderts“, in: Anja Zimmermann (Hg.), *Sichtbarkeit und Medium. Austausch, Verknüpfung und Differenz naturwissenschaftlicher und ästhetischer Bildstrategien*, Hamburg: Hamburg University Press 2005, 47–71.
- Schlesier, Renate: „Dionysos als Ekstasegott“, in: Renate Schlesier; Agnes Schwarzmaier (Hg.): *Dionysos. Verwandlung und Ekstase [anlässlich der Ausstellung „Dionysos-Verwandlung und Ekstase“ in der Antikensammlung im Pergamonmuseum auf der Berliner Museumsinsel, 5. November 2008 – 21. Juni 2009]*, Antikensammlung, Staatliche Museen Berlin, Regensburg: Schnell + Steiner 2008, 28–41.
- Six, Jan: „Die Mänaden des Skopas“, in: *Jahrbuch des Kaiserlich Deutschen Archäologischen Instituts* 33 (1918), 38–48.
- Taves, Ann: *Fits, Trances and Visions. Experiencing Religion and Explaining Experience from Wesley to James*, Princeton: Princeton University Press 1999.
- Toepfer, Karl: *Empire of Ecstasy. Nudity and Movement in German Body Culture, 1910–1935*, Berkeley u.a.: University of California Press 1997.
- Tönnies, Ferdinand: *Gemeinschaft und Gesellschaft. Grundbegriffe der reinen Soziologie*, Berlin: Karl Curtius 1912.
- Urlichs, Ludwig von: *Skopas Leben und Werke*, Greifswald: C.A. Koch. Th. Kunike 1863.

ABBILDUNGEN

Abb. 1: Statue einer tanzenden Mänade, sog. Dresdner Mänade, 2. Hälfte des 1. Jhs. v.Chr. nach einer Reliefvorlage des späten 2. oder frühen 1. Jhs. v.Chr., H. 45,5cm, B. 14,0cm, T. 14,0cm; Staatliche Museen Dresden, Skulpturensammlung, Inventarnummer Hm 133, Foto: Hans-Peter Klut / Elke Estel, © Skulpturensammlung, Staatliche Kunstsammlungen Dresden.

Abb. 2: Unbekannter Fotograf, aus Six 1918, 40, URL: <https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/jdi1918/0053/image> (letzter Zugriff am 10. September 2019), © Universitätsbibliothek Heidelberg.

Abb. 3: Richer 1881: 108, URL: <https://www.flickr.com/photos/internet-archivebookimages/14781142202/> (letzter Zugriff am 5. September 2019), © CC BY 4.0.

Abb. 4: Charcot; Richer 1887, URL: https://fr.wikisource.org/wiki/Page:Charcot_-_Les_D%C3%A9moniaques_dans_l%E2%80%99art.djvu/128#/media/Fichier:Lesdemoniaquesdanslart-p128-St_Cath-de-Sienne-Sodoma.png (letzter Zugriff am 10. September 2019), © CC BY 4.0.

Abb. 5: Unbekannter Fotograf, ohne Ortsangabe, 1937. Sign. Wigman 507, URL: <https://archiv.adk.de/objekt/2009817> (letzter Zugriff am 10. September 2019), © Archiv der Akademie der Künste Berlin.

Abb. 6: František Drtikol: *Ohne Titel* (1919). Museum of Decorative Art (Uměleckoprůmyslové museum) in Prag, URL: <http://www.mamm-mdf.ru/en/exhibitions/frantisek-drtikol-photos-1918-1935/> (letzter Zugriff am 5. September 2019).