



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

Mary Wigman und Jerzy Grotowski:
Auf den Spuren eines unentdeckten Bezuges von
Maske, Ekstase und Trance

Verfasserin

Dessislava Stoytcheva

angestrebter akademischer Grad
Magistra der Philosophie (Mag. phil.)

Wien, 24.08.2011

Studienkennzahl lt. Studienblatt:	A 317
Studienrichtung lt. Studienblatt:	Theater-, Film- und Medienwissenschaft
Betreuerin / Betreuer:	Univ. Ass. Mag. Dr. Gabriele C. Pfeiffer

DANKSAGUNG

„Mein Dank gilt meinen Eltern Maria und Lubomir Stoytchev, dass sie mich in Allem unterstützt und an mich geglaubt haben, Patrick Leypold für seine unermüdliche Hilfe und Unterstützung und meiner wunderbaren Betreuerin Dr. Gabriele C. Pfeiffer, dank der die vorliegende Arbeit in dieser Form und diesem Inhalt entstehen konnte!“

Für Moni

INHALTSVERZEICHNIS

1. EINLEITUNG	7
1.1. BEGRIFFSERKLÄRUNG	9
1.2. FORSCHUNGSSTAND	11
2. DIE MASKE	13
2.1. HERKUNFT UND PROBLEMATIK	14
2.2. HISTORISCHER EINBLICK	17
2.3. EINSATZ(GEBIETE)	23
3. MARY WIGMAN	27
<i>Exkurs: WIGMANS VERSTÄNDNIS VOM TANZ</i>	29
3.1. DIE TÄNZERIN	32
3.2. WIGMANS ARBEITSMETHODEN	34
3.3. <i>DER HEXENTANZ</i>	40
3.4. EKSTASE, TRANCE UND DER EINSATZ VON MASKE	48
4. JERZY GROTOWSKI	61
<i>Exkurs: DAS ARME THEATER</i>	63
4.1 DER SCHAUSPIELER	66
4.2. GROTOWSKIS ARBEITSMETHODEN	69
4.3. <i>DER STANDHAFTE PRINZ</i>	73
4.4. EKSTASE, TRANCE UND (DER EINSATZ VON) MASKE	76
5. SCHLUSSWORT	87
GLOSSAR	93
BIBLIOGRAPHIE	103
IKONOGRAPHIE	111
ABSTRACT (DEUTSCH)	113
ABSTRACT (ENGLISH)	115
CURRICULUM VITAE	117

1. EINLEITUNG

„Es graute mir vor mir selber, vor der Preisgabe dieser Seite meines Ichs,
der ich mich in solch unverhüllter Nacktheit noch nie ausgeliefert hatte. [...]“¹

Mary Wigman

Den Ausgangspunkt dieser Diplomarbeit bildet das oben angeführte Zitat der deutschen Ausdruckstänzerin Mary Wigman aus dem Jahr 1926, als sie zum ersten Mal ihren berühmten *Hexentanz* aufführte. Mit unverhüllter Nacktheit ist eine Selbstoffenbarung gemeint - eine völlige Hingabe und Auflösung der bewussten Persönlichkeit. Wigman beschreibt diesen Vorgang als tänzerische Ekstase, die sie durch bestimmte Drehbewegungen und den Einsatz einer Maske erreichte.

Einen Großteil von Wigmans Tänzen prägen die so genannten „dämonischen“ Tänze, zu denen der *Hexentanz* gehört – ein unmenschliches Wesen, welches das Gesicht hinter einer asiatisch anmutenden Maske verbirgt. Es geht um den Kampf mit dem Dämon, wie es Wigman erläuterte, um den Kampf mit sich selbst und somit mit den im Inneren verborgenen Ängsten und Wünschen. Die Ekstase gehört als eine untrennbare Einheit von Lust und Zerstörung dazu. Verborgene Gefühle und Emotionen sollten aus dem Unterbewusstsein hervorgeholt werden.

Im *Hexentanz* dient der Körper als eine Art Gefäß für eine andere Existenz und eine andere Erfahrung. Um vom eigenen Gesicht wegzuführen und nur den Bewegungen des Körpers folgen zu können, aber auch um das nach Ausdruck verlangende Wesen zu befreien, verwendete Wigman eine Maske. Sie sah in der Verwendung von Masken eine einzigartige Möglichkeit, die Erinnerung an die Persönlichkeit der Tänzerin auszulöschen und nur den tanzenden Körper allein als Ausdrucksmittel gelten zu lassen.

Das oben erwähnte Zitat aus einem Beitrag des Fernsehsenders ARTE über die deutsche Ausdruckstänzerin Mary Wigman veranlasste mich, eine Verbindung zwischen ihr und Jerzy Grotowski, den ich im Laufe meines Studiums kennenlernte, herzustellen. Ich habe mich tiefgehend mit der Arbeit des polnischen Theaterregisseurs und seiner Methode der „Selbstent-hüllung“ beschäftigt. Nach einem näheren Befassen mit dem Werk von Mary Wigman kristal-

¹ Mary Wigman, zit. n. Hedwig Müller: Die Begründung des Ausdruckstanzes durch Mary Wigman. 1986. S. 96.

lisierten sich die Bezüge zu Grotowski immer mehr und eindeutiger heraus. Ein zusätzlicher Reiz bestand für mich in der Tatsache, dass ein derartiger Bezug – Wigman / Grotowski - bis jetzt in der Fachliteratur nicht unternommen wurde.

Grotowski verwendete während seiner jahrelangen Theaterarbeit mit Schauspielern Techniken der Ekstase und der Trance, um einen Prozess der Selbstenthüllung zu stimulieren, der bis ins eigene Unterbewusstsein reichte. Theater sollte zu einem rituellen Akt der Selbstfindung werden. Dafür war es notwendig die alltäglichen Masken, welche jeder einzelne in der Arbeit, Familie etc. trägt, abzulegen.

Für Wigmans Tänze war der Einsatz – das Anlegen – der Maske äußerst wichtig und notwendig, während sie bei Grotowski abgenommen wurde, um zum unterbewussten Ich vorzudringen.

Die Maske ist seit den Anfängen der Kulturgeschichte, seit ihrem kultischen Ursprung im Ritual, schwierig zu beschreiben. Sie ist immer etwas Doppeltes, zeigt gleichzeitig Sichtbares und Unsichtbares, Gezeigtes und Verborgenes. Das Wesenhafte der Maske ist die Aufforderung zum Spiel, das den Menschen in seiner Dualität von Materie und Geist entfaltet (Friedrich Schiller schreibt dem Spiel zu, dass es den Menschen vollständig macht und seine doppelte Natur entfaltet)². Die Maske legt diese doppelte Natur des Menschen zuerst auseinander, um sie für die Dauer des Spiels zusammen zu bringen. Sie verleitet den Spieler zu einem ungehemmten Verhalten und eröffnet ihm einen tiefen Einblick in verborgene oder unterdrückte oder nicht ausgelebte Wünsche.

Ziel der Diplomarbeit ist es, den Einsatz von Maske einerseits in Bezug auf Mary Wigmans *Hexentanz* und Jerzy Grotowskis Methode der „Selbstenthüllung“ zu erforschen und andererseits den Einsatz von Ekstase und Trance in deren Arbeitsmethoden sichtbar zu machen.

Dabei ist zum einen die Verbindung zwischen den Arbeitstechniken Mary Wigmans und Jerzy Grotowskis herzustellen. Grundaugenmerk wird auf den Einsatz von Trance und Ekstase gesetzt – Techniken, die sowohl Wigman in ihrer tänzerischen Arbeit eingesetzt hat, als auch Grotowskis Schauspieler in seinem Theaterlaboratorium. Zum anderen wird belegt, in welcher Form bei beiden die Maske zum Einsatz kommt und inwieweit ein Vergleich möglich ist. Des Weiteren ist ein Glossar am Ende der Arbeit eingebaut, auf welchen oftmals verwiesen wird. Er dient sowohl als kurze und prägnante Informationsquelle, als auch als weiterführende Themenvertiefung verschiedenster Ansätze.

² Vgl. Friedrich Schiller: Über die ästhetische Erziehung des Menschen. 1965.

„Der Schauspieler interessiert mich, weil er ein menschliches Wesen ist. [...] Die Erfüllung des Schauspielers transzendiert die Halbheiten des täglichen Lebens, den inneren Konflikt zwischen Körper und Seele, Intellekt und Gefühl, physiologischen Genüssen und geistigem Streben.“³

1.1. BEGRIFFSERKLÄRUNG

Ausdruckstanz aus den 1920-er Jahren und Avantgarde-Theater aus den 1960-er Jahren unter einem gemeinsamen Nenner zu bringen – nämlich unter dem Einsatz von Maske, Ekstase und Trance – scheint auf den ersten Blick ein nicht nachvollziehbares Unterfangen. Allerdings geht es in dieser Diplomarbeit auch um die Persönlichkeiten, welche diese zwei großen und bedeutenden Sparten der darstellenden Kunst geprägt haben, sowie um die jeweilige Zeit, in der sie geschaffen haben. Gesellschaftliche und politische Umstände sowie das Verständnis von Kunst und Kultur haben immer schon dazu beigetragen, dass ein Umdenken stattgefunden hat und anders denkende Künstler eine Vorreiterrolle über Generationen hinweg eingenommen haben.

Die deutsche Ausdruckstänzerin und Choreographin Mary Wigman begriff sich als Mensch in einem ganzheitlichen Kosmos eingebunden und vom Schicksal geführt, unterworfen den Gesetzen der Natur und dem ewigen Lebensprinzip von Werden und Vergehen. Ihre Lebensphilosophie, aus der heraus ihre Tänze entstanden sind, hatte sich im freigeistigen Milieu des Monte Verità⁴ formiert. Der Tanz war für sie eine vom Schicksal gestellte Aufgabe und die künstlerische Begabung – ein Geschenk der Natur. Dadurch durfte sie Erfahrungen machen, die den anderen Menschen nicht zugänglich sind, und gleichzeitig war sie dazu verpflichtet, diese Erfahrungen den anderen als Hilfe zur Selbstfindung zu vermitteln.

Einer der renommiertesten Tanzkritiker in den 1920-er Jahren – Fritz Böhme – schrieb 1925 in einem Artikel über Wigman:⁵

³ Jerzy Grotowski: Für ein Armes Theater. 2006. S. 138 und 140.

⁴ Siehe Glossar

⁵ Hedwig Müller: Mary Wigman. Leben und Werk der großen Tänzerin. 1986. S. 191.

„Sie ist zu uns gekommen, als Erfüllung stiller Sehnsucht und tiefer, heimlich gehegter Hoffnung, als das bewegte Bild unserer eigensten Schönheit, Kraft, Wucht, Liebe, Rücksichtslosigkeit, das wir im bürgerlichen Leben nur scheu und mit ängstlichen Seitenblicken, wenn wir allein mit uns waren, zu betrachten wagten.“⁶

In Böhmes Artikel handelte es sich um das Bedürfnis einer „kultischen Gemeinschaft“, welche in der sozialen Unsicherheit der 1920-er Jahre zerbrochene Ideale ersetzen sollte. Es war die Sehnsucht nach einem Lebensmodell, das im radikalen Umsturz aller bis dahin gültigen Werte und Normen, neuen Halt versprach. Nach dem ersten Weltkrieg fand sich die Suche der Jugendbewegung nach einer von politischen und ökonomischen Konflikten freien Gesellschaft genau in diesem von Fritz Böhme beschriebenen Bedürfnis wieder.⁷

Mary Wigman schlug somit Mitte der zwanziger Jahre eine Brücke zwischen dem veralteten Expressionismus und der immer mehr aufkommenden Bewegung der Neuen Sachlichkeit in der Kunst. Letztere verlangte die nüchterne Betrachtung des „Dinges an sich“ und keine persönlichkeitsgebundene, individuelle Darstellung mehr. Im Tanz kämpfte Wigman um den reinen tänzerischen Ausdruck ohne die Vermittlerinstanz in der Person des Tanzenden. Die Kunstmittel, welche dazu verhelfen und der Neuen Sachlichkeit im Tanz entsprachen, waren völlige Unbewegtheit des Gesichtes und höchste Vollendung der Tanztechnik. Der damit verbundene Verzicht auf Mimik führte Wigman schließlich zum Maskentanz. Ihrer Meinung nach sollte die Maske dazu dienen, den Blick des Zuschauers auf das Leibliche und rein Tänzerische zu lenken.⁸

Nach dem zweiten Weltkrieg, in den 1950-ern und 1960-ern, war es an der Zeit, das von der Aufbaugeneration Geschaffene zu beurteilen und zu kritisieren. Die Kritik der jüngeren Generation richtete sich nicht nur an Gesellschaft und Politik, sondern auch an alten Ängsten, neuen Machtstrukturen, Verdrängung und nicht zuletzt an die Kunst. Zu dieser Zeit waren auch der Film und das Fernsehen im Aufmarsch und drohten das Theater abzulösen. Indem sie alle gesellschaftlichen Attraktionen und Unterhaltungen übernommen hatten, wurde die Frage nach der Notwendigkeit von Theater immer lauter. Der polnische Theaterregisseur Jerzy Grotowski nahm dies zum Anlass und gründete ein Forschungsinstitut für schauspielerische Methode – das Theaterlaboratorium. In seinem Rahmen wurden grundsätzliche Wesens-

⁶ Fritz Böhme, zit. n. Hedwig Müller: Mary Wigman. Leben und Werk der großen Tänzerin. 1986. S. 201.

⁷ Hedwig Müller: Mary Wigman. Leben und Werk der großen Tänzerin. 1986. S. 202.

⁸ Ebenda, S. 131.

merkmale der Theaterkunst erforscht. Es wurde von den Klischées des Theaters solange Schicht um Schicht weggenommen, bis das Nötigste übrig blieb – nämlich das Arme Theater. Demnach wurde Theater als das definiert, was zwischen Schauspieler und Zuschauer stattfindet, alles andere wie Bühnenausstattung, Musik etc. sind Zusätze. Die Essenz und das primäre theatrale Ausdrucksmittel des Theaters ist und bleibt der Mensch.

Im Theaterlaboratorium sollten die Verlogenheiten und Unbewusstheiten anstelle des Zuschauers aufgedeckt werden. Von der Teilnahme an einem solchen Akt des Lebens versprach sich Grotowski in einer bestimmten Arbeitsphase seines Schaffens (vgl. Kapitel 4. „Jerzy Grotowski“ dieser Arbeit) auch eine therapeutische Wirkung auf sein Publikum, allerdings war er sich auch der Tatsache der individuellen Schutzmechanismen des Menschen bewusst.⁹

1.2. FORSCHUNGSSTAND

Ausgesuchte Quellen aus den Bereichen der Theater-, Tanzanthropologie, Theater-, Tanzwissenschaften, Ethnologie, Theatertherapie und Psychologie werden herangezogen. Eine konkret für das Thema relevante Literatur ist nicht vorhanden. Es werden daher drei große Themengebiete definiert, an denen sich die Quellensuche orientiert, um dann die Verbindungen herauszufiltern:

- Mary Wigman: größtenteils Biographien, eigene Aufsatzsammlungen über Tanz, ganz wenig erhaltene Originalaufzeichnungen ihrer Tänze
- Jerzy Grotowski: eigene theoretische Texte, Aufsatzsammlungen über seine Theaterarbeit
- Masken – Aufsatzsammlungen und wissenschaftliche Publikationen aus den Bereichen Theater, Psychologie, Ethnologie und Kulturwissenschaften.

Mithilfe einer vergleichenden Untersuchung im medialen Bereich – Tanz vs. Text, sowie zweier unterschiedlicher KünstlerInnen – Wigman vs. Grotowski – wird der Einsatz von Maske, Ekstase und Trance bei beiden untersucht.

Im Laufe der Quellenrecherche bin ich auf einige Forschungslücken gestoßen, welche zu Füllen ein weiteres Ziel dieser Diplomarbeit darstellt.

⁹ Vgl. Jerzy Grotowski: Für ein armes Theater. 2006.

Das größte Problem stellt der Mangel an tiefer gehenden Informationen über Wigmans *Hexentanz* dar, obwohl dieser in jedem Werk, das von der Tänzerin handelt, als einer ihrer wichtigsten Tänze (bzw. auch Maskentänze) genannt wird. Deshalb werden als Beispiele in der weiteren Themenausführung auch andere Maskentänze herangezogen, welche von der choreographischen Herangehensweise und darstellerischen Intention ähnlich sind.

2. DIE MASKE

*Was ist schon das menschliche Leben anderes als ein Schauspiel,
in dem jeder seine Maske trägt und vor den anderen seine Rolle spielt,
bis der Regisseur ihn von den Brettern abrufft? “¹⁰*

Erasmus von Rotterdam

Die Maske ist in der Theatergeschichte und in der Kunstwissenschaft, sowie in der Pädagogik und Therapie, von großer Bedeutung. Das vielseitige Phänomen der Maske und des Maskenspiels ist schwierig zu erkunden, da die entsprechenden Informationen in vielen Einzelwissenschaften zusammensuchen sind. Die folgende gesamtüberblicksmäßige Auseinandersetzung mit dem Thema ist Dank der umfangreichen Bestandsaufnahme der Theaterwissenschaftler und Maskenpraktiker Klaus Hoffmann, Uwe Krieger und Hans-Wolfgang Nickel gelungen¹¹. Darin sind auch sehr viele wichtige Literaturangaben der einzelnen Beiträge enthalten, dank derer mir viele Querverweise gelungen sind.

Das Werk „Masken und Maskierungen“ von Alfred Schäfer und Michael Wimmer, erschienen 2000 bei Leske und Budrich, bietet wiederum einen soziologischen Diskurs in der modernen Gesellschaft. Darin ist auch der Beitrag von Gerda Baumbach enthalten („Maske, seid begrüßt!“), der sich tief gehend mit der Maskenproblematik in der europäischen Neuzeit beschäftigt und 2010 bearbeitet und aktualisiert im „Corps du théâtre“ erschienen ist¹². In der vorliegenden Arbeit wurden Informationen aus beiden Versionen herangezogen.

¹⁰ Erasmus von Rotterdam, zit. n. Klaus Hoffmann/ Uwe Krieger/ Hans-Wolfgang Nickel: Masken – eine Bestandsaufnahme. 2004. S.123.

¹¹ Hoffmann, Klaus/ Krieger, Uwe/ Nickel, Hans-Wolfgang (Hrsg.): Masken – eine Bestandsaufnahme mit Beiträgen aus Pädagogik, Geschichte, Religion, Theater, Therapie. Berlin, Milow, Strasburg: Schibri-Verlag, 2004.

¹² Birbaumer, Ulf/ Hüttler, Michael / Palma, Guido Di (Hrsg.): Corps du théâtre: organicité, contemporanéité, interculturalité. Il corpo del teatro: organicità, contemporaneità, interculturalità. Wien: Hollizer Wissenschaftsverlag, 2010.

2.1. HERKUNFT UND PROBLEMATIK

*„Mit nichts entblößt man sich so wie mit Masken – nackt um zu entschlüpfen.“*¹³
Jean Genet

Um sich mit der Maskenproblematik zu befassen muss man zunächst von den verschiedenen Strukturtypen der Maske ausgehen. Denn die Maske ist aufgrund ihrer speziellen Eigentümlichkeit schwierig zu beschreiben – sie zeigt zugleich Sichtbares und Unsichtbares und ist somit immer etwas Doppeltes. Ein wesentliches Kriterium bei der wissenschaftlichen Auseinandersetzung mit Masken ist die Differenzierung nach persönlichkeitsbezogenem und nicht-persönlichkeitsbezogenem Gebrauch von Masken.

Den Ursprung des Wortes „Maske“ mit besonderem Hinblick auf Person, Maskierung und/oder Demaskierung findet man bei Cicero. Er gebraucht das Wort „persona“ und meint damit den Menschen als Träger bestimmter Eigenschaften, das einmalige Ich. Persona ist das am Menschen, was überindividuell und charakteristisch ist: die Rolle, die er in den gesellschaftlichen Kommunikationsabläufen spielt. Das lateinische Wort Persona bedeutet wörtlich Maske, an erster Stelle die des Schauspielers. Im metonymischen Sinn – Rolle oder Person in einem Schauspiel. Im übertragenen Sinn die Rolle, den Charakter oder die Stellung, welche jemand im Leben hat. An vierter Stelle kommen der Bedeutung der lateinischen „persona“ die Begriffe Persönlichkeit, Eigenart und schließlich Person zu.¹⁴

Die Herkunft des deutschen Wortes „Maske“ ist allerdings umstritten. Zum einen ist die Entlehnung aus dem französischen Wort „masque“ und dessen Bedeutungen Gesichtslarve, oder Verkleideter klar. Zum anderen geht „masque“ auf das italienische Wort „maschera“ zurück, dessen ursprüngliche Bedeutung schwarze dämonische Gestalt ist. In Hinblick auf das Thema dieser Diplomarbeit ist dies spannend, da im deutschen Sprachgebrauch Maske eindeutig etwas ist, das über einen Menschen gehalten oder getragen wird und ihn somit versteckt bzw. verkleidet. Anders formuliert ist Maske etwas Äußeres, das ein Inneres verformt. Aber wie

¹³ Jean Genet, zit. n. Klaus Hoffmann/ Uwe Krieger/ Hans-Wolfgang Nickel: Masken – eine Bestandsaufnahme. 2004. S.10.

¹⁴ Vgl. dazu Hans-Wolfgang Nickel „Maske und Person“, in: Klaus Hoffmann/ Uwe Krieger/ Hans-Wolfgang Nickel: Masken – eine Bestandsaufnahme. 2004. S. 12-14.

kommt es dann, dass Ciceros Begriff der „persona“, der Maske, im heutigen Sinne die Person ist, welche hinter der Maske steckt?¹⁵

Eine mögliche Erklärung dieser Diskrepanz ist das Aufsetzen und Abnehmen einer Maske – im materiellen Sinn. Der Prozess ist deutlich zu erkennen und kann zu einer Trennung von Spiel und Realität, sowie auch von Spieler und Rolle, beitragen. Außerdem ist das Aufsetzen einer Maske ein mehr oder weniger Abschiednehmen von der äußeren Welt, weil diese unter der Maske nur schwer zu sehen ist. Somit richtet sich die Aufmerksamkeit des/r Maskenträgers/in automatisch nach innen, wo die eigenen oft übersehenen oder gar missachteten Gefühle auf einmal sichtbar werden. Nach dem Aufsetzen einer Maske (hier handelt es sich um eine Gesichtsmaske, siehe Glossar für weitere Masken-Differenzierungen) wird der obere Teil des Körpers von seiner Rolle als primäres Kommunikationsmedium gelöst: *„Mit der Maske wird die Energie, die im oberen Teil des Körpers, in den Händen und im Gesicht konzentriert ist, von ihrer Rolle als einzige Kommunikationsinstanz befreit.“*¹⁶ Diese Energie, unter der Maske überflüssig geworden, verteilt sich über den ganzen Körper und erlaubt eine erweiterte Gestik. Durch den verhüllenden Schutz der Maske ist das Gesicht entspannt und die Beweglichkeit des Körpers erhöht, da er nun mehr die Ausdruckskraft nach außen hin sichtbar transportiert.¹⁷

Wird der Eigencharakter der Maske stärker in das Bewusstsein in des/r Maskenträgers/in mit hinein genommen, kann es dazu kommen, dass er/sie sich von der eigenen Person und dem unbewussten Ausdruck der Selbsterfahrung löst. Das Spiel mit der Maske nimmt so den Charakter eines Rollenspiels an, indem zu dem Subjektiven der eigenen Person nun eine objektive Welt hinzukommt. Diese kann entweder als eine idealisierte oder verstärkte Spiegelung der äußeren Realität treten oder als Ausdruck der inneren Realität – einer Wunsch- oder Angstwelt.¹⁸

Von Double und Dédoublement spricht Gerda Baumbach, indem sie von verschiedenen Strukturtypen der Maske ausgeht sowie von deren wechselseitiger Wirkung. Als wesentliches Kriterium bezeichnet sie die Differenzierung nach persönlichkeitsbezogenem und nicht persönlichkeitsbezogenem Gebrauch von Masken. Der persönlichkeitsbezogene Gebrauch ver-

¹⁵ Ebenda, S. 12f.

¹⁶ Bruno de Panafieu, zit. n. Klaus Hoffmann/ Uwe Krieger/ Hans-Wolfgang Nickel: Masken – eine Bestandsaufnahme. 2004. S. 27.

¹⁷ Klaus Hoffmann/ Uwe Krieger/ Hans-Wolfgang Nickel: Masken – eine Bestandsaufnahme. 2004. S. 27.

¹⁸ Ebenda, S. 24.

steht sich als Ausstattung und Sichtbarmachung der Person, die historisch durch Rollen- und schließlich durch Charakterbezogenheit abgelöst worden ist.

Auf diese Problematik reagierten Komödianten verschiedener Formen des europäischen Theaters von Anfang des 16. bis Ende des 18. Jahrhunderts. Sie kreierten Masken, indem sie auf bestimmte Ritenmasken des alten sozialen Festes zurückgriffen (Zanni, Hanswurst, Harlekin). Baumbach spricht somit von der *Commedia dell'Arte* – eines der Grundmodelle von Theater in der Renaissance – im Gegensatz zur *Arte della Commedia* – ein Kunsttheater, das die Maske persönlichkeitsbezogen gebraucht und schließlich den Verzicht auf Maske repräsentiert.¹⁹



Abbildung 1: "Komiker I". Maskenbildnis von Paul Klee, 1904.

Für das Maskenverständnis der Neuzeit sowie für den Maskengebrauch im Theater der Moderne ist die Differenzierung von Figur und Person seit dem Mittelalter von wesentlicher Bedeutung. Für das Christentum zum Beispiel ist Maske prinzipiell ein Tabu, weil, wie an anderer Stelle erwähnt, der eine Gott die absolute Figur ist. Seit dem 6. Jahrhundert erfuhr das lateinische Wort „persona“ theoretische Umdeutungen und Neudeutungen, ob es zum Beispiel als unteilbare Wesenheit eines vernünftigen Wesens verstanden werden kann oder ob es aus zwei Wesen durch die herkömmliche Bedeutung von Maske bestehe. Im 13. Jahrhundert

¹⁹ Gerda Baumbach: „Maschera, ve saludo! – Maske, sei begrüßt!“; in: Alfred Schäfer/ Michael Wimmer: Masken und Maskierungen. 2000. S. 137-155, hier: S. 142f.

wurde schließlich die Bedeutung auf einen Teilbereich reduziert – auf Individuum. Die so genannte „persona publica“, die zuvor als Ausdruck des Kollektivsingulars verwendet wurde, zerfiel in zwei Teile – Einzelmensch und Gemeinschaft – und somit kann man sagen, dass der Einzelmensch ausdifferenziert wurde, das Sein des Menschen wurde in Individuum und Amt auseinander genommen.²⁰

2.2. HISTORISCHER EINBLICK

„Die maske ist das einzig richtige mittel, den seelischen ausdruck im gesichts Ausdruck gestalt werden zu lassen.“²¹

Edward Gordon Craig

Die Maske ist eng mit dem Ursprung von Theater und Religion in Europa verbunden. Deshalb repräsentieren die Maske und die Maskentheorie auch die Geschichte und Theorie des Darstellens und des Schauspielens.

Aus den griechischen Kultfesten, besonders die Dionysosfeste, entwickelte sich die antike Tragödie und ungefähr ein Jahrtausend später, aus den Ostermessen der katholischen Kirche – das geistliche Drama. Eines der ältesten bezeugten Feste der alten Griechen – das Dionysosfest – wurde schon 1000 vor Christus gefeiert. Der Weingott Dionysos wurde nur durch eine Maske dargestellt, welche an einer Säule aufgehängt war. Nur durch ein Gewand wurde der Körper angedeutet – als Symbol für den Mythos über die Zerstückelung des Dionysoskindes von den Titanen. Zu dem Dionysosritual gehörten auch das improvisierende und parodierende Maskentreiben, Gesang und Tanz, mithilfe derer der Tod inszeniert wurde. Von der rituellen Erfahrung des getöteten Opfers erfolgte die tragische Selbsterkenntnis der Sterblichkeit und somit der Schritt vom Ritual zum Theater.

Im 4. Jahrhundert v. Chr. war die Maske ein nützliches Requisit. In der griechischen Komödie und Tragödie gab es die unterschiedlichsten Stilrichtungen und Typisierungen. Einerseits wurden bestimmte Rollen dargestellt (Sklave, alte Frau), andererseits auch bestimmte Charaktere (der göttliche Dionysos).

²⁰ Gerda Baumbach: „Seid begrüßt, Maske! Zur Maskenproblematik in der Neuzeit.“, in: Ulf Birbaumer/ Michael Hüttler/ Guido Di Palma: Corps du théâtre. 2010. S. 105-137, hier: S. 118f.

²¹ Edward Gordon Craig, zit. n. Walter Pfaff/ Erika Keil/ Beat Schläpfer: Der sprechende Körper. 1996. S. 16.

Im Mittelalter bot die Liturgie der katholischen Kirche Anlass für szenische Darstellungen. Aus den Passions- und Ostermysterien entwickelten sich mehrtägige Spiele und Feste. Auch die Maske bekam dabei ihre Rolle, wie zum Beispiel: Gott und die Erzengel trugen goldene Masken. Vor allem aber wurden Tiermasken als Verkörperung des Teufels und des Triebhaften im Menschen eingesetzt. Nicht nur die bald darauf entstandenen Parodien von Gottesdiensten, sondern hauptsächlich auch die für die christliche Religion grundlegende Formel der Ebenbildlichkeit – der zentrale Aspekt der christlichen Lehre vom Menschen als Abbild Gottes (1. Buch Mose: der Mensch wird in erster Linie in Bezug auf Gott gesehen und in dieser Beziehung besteht sein Zweck und seine Erfüllung) führten schließlich zur Verbannung der geistlichen Spiele aus den Kirchen und zum Verbot der Maske allgemein.²²

Eine einzigartige Fortführung der Maskentradition fand im Venedig des 16. bis zum 18. Jahrhunderts statt. Die so genannte venezianische Gesellschaftsmaske war eine Reaktion auf den proklamierten humanistischen allgemeingültigen Idealtyp des Menschen. Getragen wurde sie zu politischen wie auch diplomatischen Anlässen oder im Theater. Sie bot gleichzeitig Schutz und Freiraum. Der Anspruch auf Übereinstimmung von edler und beherrschter äußerer Erscheinung und innerer Haltung wurde in der edlen Maske bis zum Höchsten objektiviert. Nach der venezianischen Auffassung der sozialen Person verstand man darunter einen Komplex von Verhaltensweisen mit normativem Charakter. Die so genannte „bauta“ – die edle Maske – war geschlechtsneutral und jahreszeitlich ungebunden. Im Gegensatz dazu waren die seit dem 14. Jahrhundert vielfältigen Verboten unterlegenen Karnevalsmasken (oder „maschere barone“ – phantasievolle und groteske Masken) zeitlich auf den Karneval begrenzt.²³

Ein weiterer Unterschied war, dass die „bauta“ eine charakteristisch geringe Variationsbreite ihres Erscheinungsbildes hatte, die so genannten Festmasken aber auf der ganzen Welt eine außerordentliche Vielfalt aufwiesen. Diese Vielfalt geht jedoch auf einen mythischen Grundbestand der Maske zurück, der während ritueller Feste wiederholt wird – in einer Art Kontaktaufnahme mit den Toten, um Ordnung für die Lebenden zu schaffen. Die Kulturgeschichte weist laut Christian Rang²⁴ zwei große Versuche auf, die Maske für sich einzunehmen – der Karneval, der allerdings keine Masken schafft, sondern sie nur vertauscht; und das Theater, das die Masken vermenschlicht. Das Verbot der Karnevalsmasken, genauer gesagt bestimmter

²² Klaus Hoffmann/ Uwe Krieger/ Hans-Wolfgang Nickel: Masken – eine Bestandsaufnahme. 2004. S. 124-129.

²³ Gerda Baumbach: „Seid begrüßt, Maske! Zur Maskenproblematik in der Neuzeit.“, in: Ulf Birbaumer/ Michael Hüttler/ Guido Di Palma: Corps du théâtre. 2010. S. 105-137, hier: S. 113ff.

²⁴ Ebenda, S. 117.

Karnevalsmasken, bezog sich auf das untersagte Erscheinen von Heiligen. Als Beispiel dafür sei genannt, dass bestimmte Maskenfiguren in ganz Europa in der jeweiligen Landessprache Hans und Peterchen genannt werden – die Koseform von den Heiligen Johannes und Petrus. Zanni ist übrigens auch eine Koseform – von Giovanni, was wiederum eine Koseform von Johannes ist.²⁵

Nach der österreichischen Annexion 1797 bis 1806 wurde schließlich der Gebrauch von Masken in Venedig untersagt. Die Verbote steigerten sich im Zuge der Französischen Revolution, als die Masken auch vom Theater verbannt wurden. Der Glaube der Revolutionäre an einen transparenten Bürger trachtete nach einem Modellpatrioten von reinem Herzen und sah deshalb die Maske als Symbol von Falschheit, Heuchelei und Unnatur – all das, was die Revolution zu überwinden suchte.²⁶

Im 19. Jahrhundert beherrschte die Etablierung des autonomen Individuums als Norm weitgehend das Kunsttheater. Das Schauspiel wurde als eine in sich geschlossene Fiktion festgelegt. Die Kunstleistung wurde an der Überwindung der Maske bemessen. Laut dem Soziologen Richard Sennett²⁷ ist nicht nur im Kunsttheater, sondern auch im Leben, jede Maske ein Gesicht – die „Tyrannei der Intimität“. Die äußere Erscheinung wird durch eine fiktive Maske verdeckt, die dem Menschen die Illusion eines eigenständigen und festen Charakters gibt. Sennett sieht den Grund dafür in der Angst des Menschen im 19. Jahrhundert vor der unwillkürlichen Charakteroffenbarung. Da die Grenze zwischen innerem Charakter und äußerer Erscheinung nicht erkennbar sei, offenbaren sich die inneren Wandlungen bei jeglicher Veränderung der äußeren Erscheinung. Folglich gibt es laut Sennett keine Maskierung und jede Maske ist ein Gesicht.

Bis vor Beginn des 20. Jahrhunderts setzte das europäische Theater Grenzen, die gesellschaftsgeschichtliche Ursachen hatten, indem es die Körperlosigkeit propagierte und den Körper verleugnete. Während die Aufklärung im 18. Jahrhundert das Wort und die Vernunft betonte, um durch Tugend und Mitfühlen die Menschheit zu verbessern, benötigte der industrielle Aufbau des 19. Jahrhunderts alle Kräfte des Individuums. Die harte Alltagsrealität wurde dem Arbeitenden in naturalistischer Verdoppelung auf der Bühne dargestellt. Das Theater bediente sich der Literatur, um das Gute und das Schöne, das Edle und das Heldenhafte

²⁵ Ebenda, S. 118f.

²⁶ Ebenda, S. 109f.

²⁷ Ebenda, S. 113.

als moralische Vorbilder dem Menschen vorzuführen. Es herrschte das Wort und lediglich ein paar wenige theatralisch standardisierte Gesten sorgten für die Untermalung der Aktion.

Um die Jahrhundertwende setzten schließlich Reformationsbewegungen in den verschiedensten Kunstsparten ein. Das Hauptthema war die Befreiung des leiblichen Körpers.²⁸ Auch das Theater kämpfte für die Wiederentdeckung des Körpers, anfangs nur in Avantgarde-Experimenten, als eine Ausdruckskraft, die von der einseitigen psychologischen Spielweise wegführen sollte, hin zu einer körperbetonten. Dank der Theaterreform um 1900 entwickelte sich eine neue Schauspieltheorie, die vom Naturalismus wegführte. Das neue schauspielerische Ideal wurde in der Kunst, den Körper zu bewegen, gesehen. Eine große Bedeutung erhielt die Beschäftigung mit dem Tanz, der Commedia dell'Arte und das Marionetten- und Maskentheater. Vor allem setzte sich Edward Gordon Craig²⁹ vehement gegen den Naturalismus und die Abhängigkeit des Theaters von der Literatur ein. Aus seiner Auseinandersetzung mit der Tanzkunst während einer Europatournee der Tänzerin Isadora Duncan³⁰, auf welcher er sie begleitete, entwickelte er 1905 das Konzept eines Theaters der Zukunft.³¹ Laut Craig müsse der Schauspieler der Zukunft sein Material kennen und beherrschen, seine Beweglichkeit perfektionieren und seine Ausdrucksmittel disziplinieren. Nur durch ständiges Training könne er zu einer instrumentalen Körperbeherrschung gelangen, schrieb Craig 1907 in seinem Theatermanifest *Der Schauspieler und die Über-Marionette*.³² Er verlangte vom Schauspieler, dass er sich dermaßen verkleidet, dass er nicht mehr erkannt wird, und nannte als Beispiel die Über-Marionette – im Sinne einer absolut manipulierbaren Kunstfigur. Den Ersatz des Schauspielers durch eine Kunstfigur sah Craig in der Tatsache begründet, dass beide ein Medium gemein haben – die Bewegung. Das Vorbild für die Übermarionette sah Craig allerdings nicht im Menschen aus Fleisch und Blut, sondern „*ihr Vorbild wird [...] der Körper in Trance sein*“.³³ Denn der Mensch allein mit seiner Person (in diesem Fall sind der Charakter und die physischen Möglichkeiten gemeint) könne laut Craig nur wenig erreichen, aber mit seinem Geist sei er zu allem fähig. Die Gestalt der Übermarionette solle nicht aus der Natur abgeleitet werden, sondern sie sei in ihrer reinen Künstlichkeit ein Resultat aus den Steinbildern in den alten Tempeln – ein Symbol ewiger Wesenheiten wie Kraft, Ruhe und Harmonie.³⁴

²⁸ Siehe dazu Erika Fischer-Lichte: „Körperlichkeit“, in: *Ästhetik des Performativen*. 2004. S. 129-131.

²⁹ Siehe Glossar

³⁰ Ebenda

³¹ Vgl. dazu Edward Gordon Craig: *Die Kunst des Theaters*. 1905

³² Vgl. Jean Grädel „Der Körper als Werkzeug der Erinnerung“, in: Walter Pfaff/ Erika Keil/ Beat Schläpfer: *Der sprechende Körper*. 1996. S. 9-33.

³³ E. G. Craig, zit. n. Klaus Hoffmann/ Uwe Krieger/ Hans-Wolfgang Nickel: *Masken – eine Bestandsaufnahme*. 2004. S. 37.

³⁴ Klaus Hoffmann/ Uwe Krieger/ Hans-Wolfgang Nickel: *Masken – eine Bestandsaufnahme*. 2004. S. 38.

Es wären noch viele weitere bedeutende Theaterreformer und ihre einflussreichen Arbeiten zu nennen, wie Bertolt Brecht oder die Revolutionäre des russischen Theaters Stanislawski, Meyerhold, Tairov, Evreinov. Evreinov beeinflusste mit seinen theoretischen Arbeiten und seinem Grundprinzip der Theatralisierung des Theaters³⁵ weltweit viele Theaterleute, unter anderem Antonin Artaud³⁶ in Frankreich.

Vsevolod Meyerhold³⁷ seinerseits bezeichnete die Maske als eines der Geheimnisse des Theaters an, das die geheime Tür zum Wunderland – wie er selbst schrieb – öffnen würde. Für ihn war die Theatermaske im weitesten Sinne des Wortes eines der spezifischen Grundelemente des Theaters. Seine Masken waren nicht nur auf das Gesicht bezogen, sondern auf den gesamten Körper. Seine so genannten Fest-Masken beruhten auf der Grundlage des Bewegungskörpers und somit auf die Natur selbst, was laut Meyerhold im eigentlichen Sinn die Physis des Theaters sei. Was die Bewegung angehe, gäbe es keinen Unterschied zwischen der Tier und der Menschenwelt – nur die Gewohnheiten unterscheiden sich, wie zum Beispiel das Tragen von Kleidung. Durch ganzkörperliche artifizielle Maskenfiguren kommunizierte er spielerisch mit dem Publikum über die Lebensrealität bzw. über die sozialen Masken der Gesellschaft. Um die unsichtbar gewordene soziale Maske theatergemäß zu übersetzen, orientierte sich Meyerhold auch an der venezianischen Gesellschaftsmaske, unter deren polierten Form die Leidenschaften und Emotionen brodeln.³⁸

In den 1920-er Jahren beschäftigte sich Bertolt Brecht mit der Maskenproblematik, indem er sich zunächst mit der Relation zwischen privat und öffentlich näherte. Er sprach von einem Dividuum – der Massenmensch sei damit gemeint – und meinte, dass der Zwiespalt zwischen dem Individuum und dem Dividuum den Künstler aller Zeiten ausmache. Später übernahm er jedoch aufgrund seiner theoretischen Orientierung am Marxismus das Ideal einer maskenlosen Gesellschaft. Seine Theaterarbeit konzentrierte er auf die Kritik an den Sozialrollen in der Klassengesellschaft, indem er eines der Hauptmerkmale des traditionellen Maskentheaters zu verbergen versuchte – das Doppelte von Darsteller und Maske. Die materielle Maske sollte den Figuren der herrschenden Klasse ein starres Aussehen verleihen. Diese charakterisierende Verwendung von Maske war grundlegend kennzeichnend für die ersten Jahre nach der Okto-

³⁵ Vgl. dazu Nikolaj Evreinov: Apologie der Theatralität, Essay, 1908.

³⁶ Siehe Glossar

³⁷ Vgl. dazu Vsevolod Meyerhold: Schriften, Bd. 1/2, 1979.

³⁸ Gerda Baumbach: „Seid gegrüsst, Maske! Zur Maskenproblematik in der Neuzeit.“, in: Ulf Birbaumer/ Michael Hüttler/ Guido Di Palma: Corps du théâtre. 2010. S. 105-137, hier: S. 126-134.

berrevolution und galt – genauso wie in der Französischen Revolution – als Symbol der alten Ordnung.³⁹

Benno Besson⁴⁰ setzte ab Mitte des 20. Jahrhunderts Brechts Position den Masken gegenüber fort, indem er in den von ihm inszenierten Brechtschen Werken Theatermasken einbaute. Dadurch sei es dem Publikum ermöglicht, auf eine andere Art und Weise in die Figur einzudringen. Bei unbedecktem schauspielerischem Gesicht seien die ZuschauerInnen auf sich selbst zurückgeworfen – ihre Phantasie sei blockiert, weil sie das nackte Gesicht mit ihrem eigenen identifizieren. Die Maske hingegen erlaube dem Schauspieler einen Prototyp darzustellen und somit nicht mehr als Individuum zu agieren. Sie verleihe der schauspielerischen Darstellung einen gesellschaftlichen Charakter – einen über-individuellen.⁴¹



Abbildung 2: Bread and Puppet Theatre.

Ab den 1960er Jahren wurde die Maske in einer eigenen Art wieder entdeckt. Es entstanden viele Theatergruppen, die das Theater als Heilmittel gegen eine kranke Gesellschaft einsetzten und auf den Strassen, in Kirchen oder Markthallen, spielten. Diese Maskenspiele erinnerten durch Ritual, Rausch, Rhythmus, Ekstase und Körper an symbolische Handlungen von Propheten des alten Testaments. Mit überdimensionalen Puppen und Masken und mit biblischen Themen wurden neue Möglichkeiten der Darstellung geschaffen. Besonders das Living-Theatre⁴² und das Bread and Puppet Theatre⁴³ (Abb. 2), sowie auch die Straßenfiguren von

³⁹ Ebenda, S. 122.

⁴⁰ Siehe Glossar

⁴¹ Gerda Baumbach: „Seid gegrüsst, Maske! Zur Maskenproblematik in der Neuzeit.“, in: Ulf Birbaumer/ Michael Hüttler/ Guido Di Palma: Corps du théâtre. 2010. S. 105-137, hier: S. 124.

⁴² Siehe dazu J. Tytell: The Living Theatre. 1997, sowie auch Julian Beck: Paradise Now. 1971.

⁴³ Siehe dazu Peter Schumann: Puppen und Masken. 1973, sowie auch G. Guma: Bread & Puppet. 1985.

Eugenio Barba und dessen Odin Teatret⁴⁴ haben durch ihre Maskenarbeit Anstöße für neue theatrale Ausdrucksmittel gegeben. Diese Darstellungsformen setzen sich bis heute fort – beispielsweise im Bibliodrama (gruppeninterner Prozess zur Erschließung biblischer Texte durch den Einsatz von Masken als theatralische, therapeutische oder pädagogische Mittel/ bildhaft-theatralisches Durchdringen von biblischen Inhalten) sowie im Maskentheater.⁴⁵

2.3. EINSATZ(GEBIETE)

*„Entspricht die Maske der ihr zugrunde liegenden Gestalt, so werden im Verlauf des Tanzgeschehens Tanzmaske und Gesicht ihres Trägers zur Einheit“.*⁴⁶

Mary Wigman

Die Maske stellt ein Gesamtkunstwerk dar, denn in ihr kommen verschiedene Gestaltungs- und Ausdrucksebenen zusammen. Beispielsweise plastisches Gestalten, Umgang mit Farben, Bewegungsausdruck, Tanz, Musik, dramatische Handlungen.⁴⁷

Das Maskentheater, ähnlich wie das Puppen- und Figurentheater, eröffnet besondere Möglichkeiten, die der/die unmaskierte SchauspielerIn nicht hat. Die Figuren besitzen im Gegensatz zum/zur SchauspielerIn kein Eigenleben und haben deshalb ein reines und absolutes Spiel. Während beim Schauspielertheater das Hauptgewicht auf das Wort fällt, fällt es beim Figurentheater auf die gesamte Inszenierung. Laut Fritz Wortelmann - Gründer des „Deutschen Forums für Figurentheater und Puppenspielkunst“ – werden die Zuschauer beim Schauspielertheater bloß getäuscht, denn die Sprache sei der Reflektor der menschlichen Gedanken und Trivialitäten, welche nachahmend durch die SchauspielerInnen vorgetragen werden. Im Gegensatz dazu sei im Figurentheater eine wirkliche Katharsis möglich.

Die Verwandlung der DarstellerInnen beim Schauspielertheater vollzieht sich durch nichts weiter, als durch die Veränderung der Gestalt, des Charakters, damit sie umso glaubhafter die Wirklichkeit vortäuschen können. Beim Figurentheater ist die Metamorphose von ganz anderer Art. Sie ist ein schöpferischer Akt, in dem die künstlerisch tote Materie dem Menschen als

⁴⁴ E. Barba war einstiger Schüler von J. Grotowski in dessen Theater der 13 Reihen in Opole, sowie Herausgeber der ersten Ausgabe von Grotowskis Buch „Für ein armes Theater“. Siehe dazu E. Barba: Jenseits der schwimmenden Inseln. 1985, sowie auch: John Andreasen/ Annelis Kuhlmann: Odin Teatret. 2000.

⁴⁵ Klaus Hoffmann/ Uwe Krieger/ Hans-Wolfgang Nickel: Masken – eine Bestandsaufnahme. 2004. S. 133.

⁴⁶ Mary Wigman, zit. n. Hedwig Müller: Mary Wigman. Leben und Werk der großen Tänzerin. 1986. S. 136.

⁴⁷ Klaus Hoffmann/ Uwe Krieger/ Hans-Wolfgang Nickel: Masken – eine Bestandsaufnahme. 2004. S. 162.

Werkzeug dient und gleichzeitig ein reines Spiel erlaubt. Er muss sie zum Leben erwecken und sie für die Dauer des Stückes am Leben erhalten.⁴⁸ Dies bringt allerdings gewisse Schwierigkeiten mit sich, nicht nur im Figurentheater, sondern auch im Maskentheater. Die materialen Gegebenheiten der Puppe, wie auch der Maske – beide theatrale Gestaltungsmittel – erfordern eine besondere Spieltechnik. Wie ist das Gefühl unter der Maske? Wie ist die Atmung? Wie wirken sich die Bewegungen, zu denen die Maske veranlasst, auf den Körper aus? Mary Wigman hatte einmal gesagt: *„Wenn ich das, was ich im Tanz ausdrücken kann, mit Worten sagen könnte, würde ich nicht tanzen.“*⁴⁹

Die Maske ist seit ihrem kultischen Ursprung im Ritual äußerst komplex und nicht eindeutig beschreibbar, weil sie gleichzeitig Symbol und Realität ist – immer etwas Doppeltes, das gleichzeitig Sichtbares und Unsichtbares zeigt. Ob als reales Objekt oder als Rolle, beinhaltet die Maske immer das Verhältnis von Oberfläche und innerem Kern. Dieses Verhältnis kann sowohl wahrhaft, aber auch täuschend oder falsch sein bzw. dem wahren Wesen des/der Trägers/in entfremdet. Die Entfremdung führt dazu, dass Maske zu einem Zurechnungsphänomen wird, d.h. ein Mensch wird nach seiner Kleidung, seiner Mimik beurteilt, um so auf sein Wesen zu schließen. Die Distanz zu sich selbst geht somit in der fortgeschrittenen Moderne verloren, *„als die Maske zum Gesicht wurde, als die äußere Erscheinung zum Indiz für die Person wurde [...] Eine Maske zu tragen, gehört zum Wesen der Zivilisiertheit (...) Unzivilisiert ist es, andere mit dem eigenen Selbst zu belasten“*.⁵⁰

Das mit der Moderne entstandene Verhältnis zur Maske beinhaltet die Gleichsetzung von wahrer Innerlichkeit und äußerer Artikulation. Mit dieser Einstellung wird eine Verschiebung deutlich, besonders im Angesicht der Tatsache, dass im antiken Griechenland die Maske mit der Person gleichgesetzt wurde. Auch in bestehenden archaischen Kulturen sind Masken nicht etwas, womit der Mensch agiert. Im Gegenteil – sie werden als etwas Eigenständiges verstanden, das nichts mit der Subjektivität ihres/ihrer Trägers/in gemein hat. Sie werden nicht als sein Äußeres betrachtet, sondern als ein Phänomen des Übergangs und des Durchgangs. Die Maske bewegt sich zwischen Abwesendem und Anwesendem und kann zu einem Schwellen-

⁴⁸ Andrea Schmidt: Zwischen Tradition und Experiment. 2002. S. 78.

⁴⁹ Mary Wigman, zit. n. Klaus Hoffmann/ Uwe Krieger/ Hans-Wolfgang Nickel: Masken – eine Bestandsaufnahme. 2004. S. 159.

⁵⁰ Richard Sennett, US-amerikanischer Soziologe, berühmt geworden mit seinem sozial-kritischen Buch „Verfall und Ende des öffentlichen Lebens“ (1977), zit. n. Alfred Schäfer/ Michael Wimmer: Masken und Maskierungen. 2000. S. 21.

bewusstsein führen, das vielfältige Beziehungen zwischen ihr und dem/der Maskenträger/in entstehen lassen kann. Dazu gehört letztlich auch die Anwesenheit des Todes im Leben.



Abbildung 3: Mary Wigman, 1922.

3. MARY WIGMAN

„Meine Freunde, soll ich Euch die Geschichte vom häßlichen grauen Entlein erzählen, an dem sich das Wunder der Schwanwerdung vollzog?“⁵¹

Mary Wigman

Mary Wigman kam als Karoline Sofie Marie Wiegmann am 13. November 1886 in einer wohlhabenden Familie in Hannover zur Welt. Sie begann relativ spät mit dem Tanzen und verließ 1909 das bürgerliche Zuhause, um nach Hellerau⁵² zu gehen und in der künstlerischen Bildungslehranstalt eine Ausbildung in Rhythmiklehre beim Schweizer Musikprofessor Emile Jaques-Dalcroze⁵³ zu beginnen. Für sie war diese Ausbildung etwas sehr Praktisches: es wurde dort Gymnastik gelehrt, sie konnte sich als Gesangs- oder Klavierlehrerin ausbilden lassen und ein Lehrdiplom erwerben. Zu der damaligen Zeit war dies einerseits eine besondere Möglichkeit sich als Frau selbstständig und unabhängig den Lebensunterhalt zu verdienen. Andererseits war Wigman mit 23 Jahren zu alt, um eine Tanzausbildung zu beginnen.

Trotz allem wurde Hellerau zum Beginn von Wigmans Weg zum Tanz, der nicht geradlinig zum Ziel führen sollte. Sie spürte schon damals, dass sie ein Ausdrucksmittel für ihr Erleben finden musste, wie ihre Biographin Hedwig Müller schreibt⁵⁴, und, dass dieses Mittel etwas mit körperlicher Bewegung zu tun hatte. Ein erster Einklang zwischen Innen und Außen stellte sich ziemlich bald ein: Mary Wigman trug keine Korsetts mehr und die engen, geschnürten Kleider wurden in den Schrank verbannt. Die Frauen in Hellerau trugen Reformkleider⁵⁵ und bei den Lehrübungen – kurze, weite Turnhosen mit ärmelfreien Oberteilen. Frau sagte sich von der Scheu vor der Sichtbarkeit körperlicher Formen in Hellerau los.

Bald fühlte sich Wigman in Hellerau jedoch künstlerisch unbefriedigt. Nach Abschluss ihrer Ausbildung trat sie 1913 Rudolph von Labans⁵⁶ Schule für Kunst auf dem Monte Verità⁵⁷ in der Schweiz bei. Laban war wesentlich an der Entwicklung des modernen (Ausdrucks)tanzes beteiligt.

⁵¹ Mary Wigman, in: Die Sprache des Tanzes. 1963. S. 8.

⁵² Siehe Glossar

⁵³ Ebenda

⁵⁴ Vgl. Hedwig Müller: Mary Wigman. Leben und Werk der großen Tänzerin. 1986.

⁵⁵ Siehe Glossar

⁵⁶ Ebenda

⁵⁷ Ebenda

1914 zeigte Wigman ihre ersten öffentlichen Tänze: *Hexentanz I, Lento* und *Ein Elfantanz*. Sie blieb während des Ersten Weltkrieges in der Schweiz bei Laban als dessen Assistentin und unterrichtete in Zürich und Ascona. Der große Durchbruch gelang ihr allerdings Jahre später in Hamburg und Dresden.

In Dresden eröffnete sie auch 1920 eine Schule für modernen Tanz – die „Schule des Freien Tanzes“. Zu dieser Zeit hatte Wigman Kontakte zur lebendigen Kunstszene der Stadt. Die ersten Aufführungen mit ihrer eigenen Tanzgruppe fanden großen Anklang und sie galt als erste große und professionelle Kompanie des Ausdruckstanzes. Diese wurde durch die Einnahmen von Wigmans Schule in der Bautzner Straße finanziert⁵⁸.

Auf Tourneen bereiste Mary Wigman mit ihrer Kompanie Deutschland und die Nachbarländer. 1928 trat sie erstmalig in London, und 1930 – in den USA, auf. Sie wurde zum Idol einer Bewegung, die den Tanz aus der Unterordnung unter die Musik lösen wollte. Nur selten tanzte sie zu nicht für sie komponierter Musik. Es wurde oft lediglich mit der Begleitung durch Gongs oder Trommeln und in einigen Fällen ganz ohne Musik getanzt, was besonders in intellektuellen Kreisen auf großen Anklang stieß.

Wigman kreierte unablässig neue Solotänze, darunter *Tänze der Nacht*, *Der Spuk*, *Vision* (alle 1920), *Tänze des Schweigens* (alle 1920–23), *Die abendlichen Tänze* (1924), *Visionen* (1925), *Schwingende Landschaft* (1929) und *Das Opfer* (1931). Gruppentänze trugen die Titel *Die Feier I* (1921), *Die sieben Tänze des Lebens* (1921), *Raumgesänge* (1926), *Die Feier II* (1927/28) und *Der Weg* (1932)⁵⁹.

1930 wirkte Wigman beim Münchner Tänzerkongress als Choreografin und Tänzerin in dem von Albert Talhoff geschaffenen Chorwerk *Das Totenmal* zu Ehren der Toten im Ersten Weltkrieg mit. In dieser Zeit hatte sie allein in Dresden 360 Schüler, an den später gegründeten Schulfilialen, einschließlich der in New York, wurden weitere 1.500 Schüler unterrichtet.

Mary Wigmans Werdegang als Tänzerin war lang und mühsam. Sie verglich den Tanz mit dem Leben, das sie über alles liebte – das Leben mit seinem unermüdlichen Entstehen und Vergehen. Zeit ihres Lebens bemühte sie sich um die Einheit von Person und Werk. Sie sah den Tanz als eine lebendige Sprache an, welche vom Menschen gesprochen wird und vom

⁵⁸ Vgl. Walter Sorell: *Mary Wigman: Ein Vermächtnis*. 1986.

⁵⁹ Vgl. Mary Wigman: *Die Sprache des Tanzes*. 1963.

Menschen handelt. Das Ausdrucksmittel des Tanzes ist der menschliche Körper, dessen Bewegung wiederum das Material des Tanzes bildet.⁶⁰

„Als Mary Wigman 1973 starb, war sie nur noch Legende. Sie hinterließ bewusst keine tradierte Technik wie ihre amerikanischen Kollegen Humphrey, Graham, Hawkins, Cunningham, Horton. Sie wollte keine Epigonen schaffen, sondern denkende, kreative Künstler. Rekonstruktionen, sagte sie, hätten noch nie jemandem genützt. Als Gegenwartsfanatikerin sagte sie das Sterben ihrer Kunst voraus und akzeptierte es.“⁶¹

Exkurs: Wigmans Verständnis vom Tanz

„Zwischen dem inneren Menschen und dem äußeren Menschen gibt es die gleiche unendliche Unterschiedenheit wie zwischen Himmel und Erde.“⁶²
Jerzy Grotowski

Tänze repräsentieren, vermitteln und aktualisieren in spezifischer Form Wissen vom Menschen, das auf jeweils unterschiedlichen historischen und kulturellen Voraussetzungen basiert. Sie sind Darstellungs- und Ausdrucksformen der Menschen, ihrer Verhältnisse zur Welt und ihrer Selbstverhältnisse. Allen Tänzen ist gemeinsam, dass in ihnen Bewegungen des menschlichen Körpers inszeniert werden. Aus dem Verhältnis von Körper und Bewegung bilden sich rhythmische Figurationen, in denen sich die Dynamik des individuellen und kollektiven Imaginären ausdrückt.⁶³

Das Element der körperlichen Kraft im Tanz - das dynamisch Bewegte und Bewegende - nennt Wigman den lebendigen tänzerischen Atem⁶⁴. Der/die TänzerIn muss in jeder einzelnen

⁶⁰ Mary Wigman: Die Sprache des Tanzes. 1963. S. 8f.

⁶¹ Irene Sieben „Erinnerung mit Zukunft - Reenacting Mary Wigman“, Ausschnitte des Vortrages zit. n.: http://www.wigman.de/_rekonstruktionen.html, 30.05.2011, 14:47.

⁶² Jerzy Grotowski „Der Performer“, zit. n. Walter Pfaff, Erika Keil/ Beat Schläpfer: Der sprechende Körper. 1996. S. 43-47, hier: S. 46.

⁶³ Gabriele Brandstetter/ Christoph Wulf: Tanz als Anthropologie. 2007. S. 9.

⁶⁴ Vgl. Mary Wigman „Sprache des Tanzes“, in: Die Sprache des Tanzes. 1963. S. 10-15.

körperlichen Haltung atmen können, wobei er/sie sich des organischen Atems kaum bewusst ist. Am meisten spürbar sind die Kraft des dynamischen Atems und seine die Leistung steigende Wirkung im Sprung. In dieser Situation strömt der Atem blitzschnell von den Füßen an aufwärts durch den Körper, um ihn vom Boden solange anzuhalten, bis der Höhepunkt des Sprunges erreicht ist. Erst dann, mit dem Absinken, strömt der Atem wieder in den sich langsam entspannenden Körper zurück, um den/die TänzerIn nach seinem/ihrer Höhenflug wieder der Erde zurückzugeben.

Neben der Kraft sind die weiteren zwei Elemente, aus denen der Tanz lebt, die Zeit und der Raum. Der Tanz wird, wie die Musik, Zeitkunst genannt. Allerdings bezieht sich diese Bezeichnung auf seine messbaren und in der Zeit kontrollierbaren rhythmischen Abläufe – wie die choreographische Arbeit, die Bestimmung der Taktwerte, die Gestaltung und/oder Einstudierung eines Gruppentanzwerkes.

Der Raum ist der eigentliche Wirkungsbereich des/der Tänzers/in, weil er/sie ihn gestaltet. Gemeint ist nicht der begrenzte und greifbare Raum der konkreten Wirklichkeit, sondern der imaginäre Raum der tänzerischen Expansion, der die Grenzen der Körperlichkeit aufheben kann. Erst in ihr verdichten sich laut Wigman⁶⁵ die flüchtigen Zeichen des Tanzes zu einer lesbaren Spiegelschrift, welche die tänzerische Aussage zu dem macht, was sie sein und werden muss: die künstlerische Sprache des Tanzes.

Der Tanz ist als Kunstwerk zeitgebunden und der Gegenwart verhaftet, denn mit dem Fallen des Vorhangs erlischt er vor den Augen der ZuschauerInnen. Man kann ihn zwar im Film festhalten, allerdings ist dies nur die abgeschwächte Wiederholung seines szenischen Ablaufs. Man kann ihn nicht wie beim Literaturtheater – im Textbuch, oder wie bei der Oper – in der Partitur, nachlesen. Er wird sofort zur Erinnerung, die sich nur teilweise im Bild bewahren lässt, um dann langsam zu verblassen. Die Vergänglichkeit ihrer Tanzwerke erkannte Mary Wigman als etwas Naturbedingtes, sowie auch die tänzerische Begabung ein Geschenk der Natur sei.⁶⁶ Im Solotanz sah sie die konzentrierteste Form der tänzerischen Aussage – wie ein zwiesprachiger Dialog zwischen dem/r Tanzenden mit sich selbst und einem/r unsichtbaren PartnerIn. Nimmt der/die imaginäre GegenspielerIn Gestalt an und tritt dem/r Tanzenden als Wirklichkeit gegenüber, dann entsteht das Duett. Es rückt das tänzerische Geschehen auf die Ebene der Handlung und weist den jeweiligen PartnerInnen eine aus der Handlung entstandene Rolle zu. Diese Partnerschaft lässt sich über die Formen des Kammertanzes bis hin zum

⁶⁵ Ebenda

⁶⁶ Ebenda

Gruppentanz erweitern. In Hinblick auf ihre choreographische Arbeit, sah Wigman darin die Erfindung, Gestaltung und Einstudierung der tänzerischen Großformen. Der/die ChoreographIn muss in Raumformen denken können, eine bildnerische Lust am Modellieren von bewegten Figuren haben und einen, nicht nur durch Musik, bedingten Gestaltungsdrang besitzen. Als AutorIn und RegisseurIn in einer Person muss er/sie immer in Hinblick auf die Darstellbarkeit seines/ihrer Werkes und die Wiedergabe durch die TänzerInnen agieren.⁶⁷

Mary Wigmans Verständnis vom Tanz war das eines bewegten, choreographierten Gebetes. Die religiöse Aufladung ihrer Tänze zeigt sich im Sujet, durch die Titel ihrer Arbeiten, wie zum Beispiel *Götzendienst*, *Opfer*, *Der Tempeltanz*, sowie auch in den Körper- und Bewegungsbildern. Häufige Sujets waren Tod und Opfer – als Selbstopfer und als Opferung eines Gegenübers. Dadurch wird eine Erlösung und Befreiung erlangt, um schließlich durch den Schmerz das Leben zu fühlen.⁶⁸

Wigman verstand Tanz als eine subjektive Erfahrungsäußerung und trennte sich von bestimmten Tänzen, sobald sie nicht mehr in die jeweilige persönliche Entwicklungsphase hineinpassen. Tänze aus ihrer Jugend konnte und wollte sie nicht mehr aufführen, da diese zu einer bestimmten Lebensphase gehörten und an ihre Stelle Anderes getreten war. Der 1929 entstandene Solotanzzyklus *Schwingende Landschaft* blieb beispielsweise nur kurze Zeit im Programm. Er war nach einem Ferienaufenthalt von Wigman im Sommer als unmittelbares Erlebnis entstanden: „[...] Ich war sehr glücklich. Denn es war die Zeit der Verheißung und des Blühens – auch meines Blühens.“⁶⁹

Manche Tänze blieben somit nur eine Saison lang im Programm, andere führte Wigman über Jahre hinweg immer wieder auf. Von kurzer Lebensdauer waren die fröhlich grundierten Tänze (*Schwingende Landschaft*), während der *Hexentanz* und eine ganze Reihe der „dämonischen Tänze“ (siehe Näheres im Kapitel 3.2. „Wigmans Arbeitsmethoden“ dieser Arbeit) lange Zeit im Repertoire blieben.

⁶⁷ Vgl. Mary Wigman „Formen des Tanzes“, in: Die Sprache des Tanzes. 1963. S. 16-23.

⁶⁸ Vgl. Alexander Schwan „Absoluter Tanz“, in: Dagmar Ellen Fischer/ Tom Hecht: Tanz, Bewegung und Spiritualität. 2009. S. 218-221.

⁶⁹ Mary Wigman in: Die Sprache des Tanzes. 1963. S. 48.

3.1. DIE TÄNZERIN

*„Der Tanz ist eins der vollkommensten Kommunikationsmittel
mit der unendlichen Weisheit“⁷⁰*

Paolo Coelho

Wigman sah die gestalterische Ausdruckskraft eines künstlerisch erneuerten Tanzes in der eigenen Bewegungsdynamik des Körpers gegeben. Als Gegensatz dazu stand der klassische Tanz, den sie aufgrund seiner abstrakten Unsinnlichkeit ablehnte und „Tanz menschlicher Marionetten“ nannte.⁷¹ In ihren ersten Soli – *Hexentanz*⁷² (1914 und 1926 die überarbeitete zweite Version) und *Ekstatische Tänze* (1917 und 1927 die überarbeitete Version *Drehmonotonie*) – verband sie den impulsiven Körpergestus mit bizarren Gebärden zu einem expressiven Tanzstil, welcher damals für die Ballettästhetik völlig undenkbar gewesen war.

Für den Ausdruckstanz galt allgemein dessen Besetzung durch Frauen. Es gab einige einzelne männliche Ausnahmen, welche aber zur Entwicklung und Ausformung dieser Tanzkunst nicht beigetragen haben. Der Ausdruckstanz ist etwas sehr subjektives gewesen und es hat grundsätzlich keine Tradition der Rollenweitergabe gegeben. Im Gegensatz zum klassischen Ballett, wo die Ballerina sich an ihren Vorgängerinnen in den gleichen Rollen misst, haben die Ausdruckstänzerinnen ihre Rollen selbst kreiert. Besonders bei Mary Wigman war diese Tatsache äusserst prägnant, da sie ihre eigenen Soli nie anderen Tänzerinnen zum Einstudieren gab.⁷³ Mary Wigmans Tänze waren aus ihrem eigenen persönlichen Erleben entstanden und sie bestand darauf, dass sie nur für ihre Person, Körper und dessen Darstellungsvermögen Gültigkeit besaßen. Nachfolge bedeutete somit für sie ähnliches Empfinden, nicht Nachahmung.⁷⁴

„Wenn wir vom Tanzerlebnis sprechen, so meinen wir damit nichts anderes, als diese so intensiv gelebten und doch niemals ganz fassbaren Augenblicke des voll erfüllten Seins.“⁷⁵

⁷⁰ Paolo Coelho, zit. n. Dagmar Ellen Fischer/ Tom Hecht: *Tanz, Bewegung und Spiritualität*. 2009. S. 72.

⁷¹ Hedwig Müller: *Mary Wigman. Leben und Werk der großen Tänzerin*. 1986. S. 132.

⁷² Siehe Kapitel 3.3. „Der Hexentanz“ dieser Arbeit

⁷³ Ich erlaube mir dieses Faktum als Rechtfertigung heranzuziehen, um in allen Kapiteln dieser Diplomarbeit über Mary Wigman die feminine Form der Tänzerin zu gebrauchen.

⁷⁴ Hedwig Müller: *Die Begründung des Ausdruckstanzes durch Mary Wigman*. 1986. S. 94.

⁷⁵ Mary Wigman, zit. n. Walter Sorell: *Mary Wigman: Ein Vermächtnis*. 1986. S. 155.

Wenn ein Tanz Wigmans nicht mehr getanzt wurde, dann bedeutete dies, dass er überlebt und eine bestimmte persönliche Phase der Auseinandersetzung abgeschlossen wurde. Aus Wigmans subjektivem Tanzverständnis rührt auch die oben erwähnte Tatsache, dass sie ihre Soli nie zum Einstudieren weitergab. Zwei Solotänze blieben allerdings jahrelang im Repertoire von Wigman – der *Hexentanz* und die *Drehmonotonie*. Von 1927 bis 1942 begleitete sie letzterer, ein Solotanz aus dem Gruppentanzwerk *Die Feier* und bereitete ihr trotz allem vor jedem Auftritt Angst: „*Lag diese Angst begründet in dem Wissen, dass ich mich nun wieder ausliefern würde, um einen jener seltsam unwirklichen Tode zu sterben, den das Kunstwerk des tanzenden Leibes von seinem Darsteller, dem Tänzer, fordert?*“⁷⁶

Es war ein Tanz, der durch Klavier und Trommel begleitet wurde – ein pausenloses, eintöniges und durchdringendes Pochen des Trommelschlags, und er stellte ein unentwegtes Kreisen um die eigene Achse dar. Durch die Kombination aus Trommelschlag und Drehbewegung setzte laut Wigman⁷⁷ ein derartiges Gefühl ein, das den Eindruck erweckte, sie gehe einen äußerst gefährlichen Weg, dessen Ziel ihr nicht einmal bewusst ist. Ein Kreisen und Drehen, ohne Richtung und Ziel, ohne Anfang oder Ende – in selbstzerstörerischer Lust sich wie in eine Spirale verlierend, um dann immer weiter in die Tiefe gezogen zu werden bis das Gefühl der Körperlosigkeit eintritt.⁷⁸

Mary Wigman sah ihre Aufgabe als Tänzerin in der Vermittlung des irrationalen seelischen Erlebens – ausserhalb jeder rationalen Begrifflichkeit – als einen Moment sinnhaften Lebens. Mit diesem Ziel choreographierte sie Tänze, in denen sie sich als Instrument der über alles stehenden Lebensidee verstand und in denen sie alle Aspekte menschlichen Lebens verkörperte – von fröhlichen und alltäglichen bis zu transzendenten. In allen ihren Tänzen zeigte sie den Menschen in seiner irdischen Gebundenheit, dann an der Schwelle zwischen materieller und spiritueller Welt und im Übergang zur metaphysischen Existenz.⁷⁹ Die Tänzerin will laut Wigman⁸⁰ nur dann als solche existieren, wenn es ihr gelingt, im reinen Tanz, im sogenannten Absoluten Tanz, zu existieren. Die bürgerliche und sogar empirische Existenz ist negiert – es tanzt weder ein Ich, noch ein Du mehr, sondern ein Es. Das heisst in dem Fall kein physiologisch oder psychologisch beschreibbares Wesen.

⁷⁶ Mary Wigman in: Die Sprache des Tanzes. 1963. S. 38.

⁷⁷ Siehe Kapitel 3.4. „Ekstase, Trance und der Einsatz von Maske bei Mary Wigman“ dieser Arbeit

⁷⁸ Vgl. Mary Wigman „Dreh-Monotonie“, in: Die Sprache des Tanzes. 1963. S. 37-39.

⁷⁹ Hedwig Müller: Mary Wigman. Leben und Werk der großen Tänzerin. 1986. S. 192.

⁸⁰ Ebenda, S. 132.

3.2. WIGMANS ARBEITSMETHODEN

*„Spiel mich, und du wirst von dem Dahinter davor sehen
und das Davor dahinter entdecken.“⁸¹*

Jörg Richard

Bei Jaques-Dalcroze hatte Mary Wigman gelernt, den Körper als Instrument zu behandeln, und entwickelte daraufhin selbst den Anspruch, eigene Sinneswahrnehmungen zu verarbeiten. Ihre pädagogische Auffassung der Körperbildung beinhaltet die Transformation des Alltagskörpers hin zu einem spezifisch artifiziellen Körper – d. h. die Transformation von individuellen Alltagsabläufen hin zu publikumsverständlichen Figuren. Wigman erarbeitete drei Entwicklungsstufen, welche ein Durchleben und Durcharbeiten erforderten: sie ging vom „unbewussten Einheitserlebnis“ aus über das „Spaltungserlebnis“, hin zum „bewussten Einheitserlebnis“.⁸²

„Der Tanz ist keine Alltagssprache, obwohl sein Material die gleiche Bewegung ist, deren sich der Mensch in seiner alltäglichen Äußerung bedient. Er ist, wie Dichtung und Musik, Verdichtung in das Konzentrat unendlich vieler Schwingungen, die zueinander streben, um sich in der Formwerdung und Formgebung zu kristallisieren.“⁸³

Ein wichtiger Prozess während des Choreographierens war für Mary Wigman das Entdecken von, im Tanz und vor sich selbst, verborgenen Teilen der Persönlichkeit und deren Integration in das eigene Selbstbild. Während der Improvisation kam sie neuen Bereichen ihrer Persönlichkeit näher, die sich erst in tänzerischer Form ihrem Bewusstsein erschlossen. Laut Wigman⁸⁴ stellt dieser Vorgang eine Begegnung mit einer anderen Kraft ausserhalb ihrer selbst dar, die sie „Dämon“ nannte. Der „Dämon“ wurde zur körperlichen Reflektion psychischer Prozesse und durch ihn gab Mary Wigman ihrem Kampf mit dem Schicksal eine Form. Die „dämonischen Tänze“ gelten somit der Auseinandersetzung mit der eigenen Kraft, es geht um die eigene Persönlichkeit und um das Erkennen der eigenen Lebensaufgabe. Es sind Tänze des Übergangs vom Materiellen zum Transzendenten, sowie Tänze der Bewusstwerdung.

Im Kampf mit dem „Dämon“ sah Wigman den Menschen im Kampf mit sich selbst und somit eine Begegnung mit versteckten – oder verdrängten – Wünschen und Ängsten, aber auch mit

⁸¹ Jörg Richard, zit. n. Klaus Hoffmann/ Uwe Krieger/ Hans-Wolfgang Nickel: Masken – eine Bestandsaufnahme. 2004. S. 137.

⁸² Walter Sorell: Mary Wigman: Ein Vermächtnis. 1986. S. 161.

⁸³ Mary Wigman „Tanzpädagogik“, in: Die Sprache des Tanzes. 1963. S. 107-111, hier: S. 110.

⁸⁴ Hedwig Müller: Die Begründung des Ausdruckstanzes durch Mary Wigman. 1986. S. 95f.

dem Triebhaften, Animalischen und Destruktiven. Die Ekstase gehört auch dazu – laut Wigman⁸⁵ die untrennbare Einheit von Lust und Zerstörung, was nicht mehr oder minder bedeutet als: sich im Überschwang der eigenen Emotionen auflösen und an der eigenen Lust zerbrechen.



Abbildung 4: Tanz des Dämons, 1921. Zyklus: Die sieben Tänze des Lebens.

Es gibt zwei Grundelemente, welche die Tänze von Mary Wigman ausmachen: das Bewegungsvokabular, das Feierlichkeit und Ritualität bestimmt, und das religiös aufgeladene Körperbild: „gemessen geschrittene, weite Raumwege, streng stilisierte Arm- und Körperhaltungen [...]. Vertikal meist der choreographische Bewegungsablauf – aus dem Sitzen zum Beispiel zum Stehen und Schreiten und wieder zu Boden sinken.“⁸⁶

Zum Bewegungsvokabular von Wigman gehörte die Drehung, welche in vielen Tänzen mit feierlicher und/oder kultischer Stimmung vorkam. Es handelt sich um ein minutenlanges Dre-

⁸⁵ Hedwig Müller: Mary Wigman. Leben und Werk der großen Tänzerin. 1986. S. 198ff.

⁸⁶ Gunhild Oberzaucher-Schüller, in: Ausdruckstanz. Eine mitteleuropäische Bewegung der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts. 1992. S. 192.

hen um die eigene Achse, das Wigman 1927 zu einem Solotanz gestaltete – die sogenannte *Drehmonotonie*, welche bis 1942 aufgeführt wurde. Die Drehbewegung enthält laut Wigman⁸⁷ die tänzerische Ekstase, den Moment der „Selbst-Entäusserung“. Unter Selbst-Entäusserung verstand sie die Auflösung der bewussten Persönlichkeit in einer völligen Hingabe – wie eine Trance, in der das Bewusstsein verloren geht.

Dieses rauschhafte Drehen zählt zu den Bewegungselementen der so genannten „feierlichen Tänze“, die Wigman von den „dämonischen“ abgrenzte. Denn bei letzteren waren die Bewegungen zuckend und abgehackt, die Körperhaltung geduckt und der Rücken gekrümmt – anders als in den nach oben strebenden „feierlichen Tänzen“. In den „dämonischen Tänzen“, zu welchen auch der *Hexentanz* gehört, dominierte somit die senkrechte Choreographie. Der Weg des Menschen führt sozusagen vom Aufrichten zum Stürzen und schliesslich zu neuem Erheben. Der Rhythmus von Werden und Vergehen wird durch dieses choreographische Mittel präsent.

Wigman inszenierte durch tänzerische Mittel Ekstase und Kampf als einen Ausdruck der gebrochenen Spiritualität und des Transzendenzbezuges des Menschen.⁸⁸ Ein anderes und sehr bedeutendes Charakteristikum für Wigmans Choreographien war die Maske. Sie war ein Mittel, das die Grenze zwischen Darstellerin und Dargestelltem auch nach aussen markant aufheben sollte. Das einzige, was zählt, ist der reine Ausdruck, das Wesentliche, aber nicht mehr die Persönlichkeit der Tänzerin. Ab dieser Zeit sprach Wigman vom „absoluten Tanz“ – dem Tanz der Unmittelbarkeit von Erleben und Ausdrücken.⁸⁹

1925 begann Mary Wigman mit der Gestaltenreihe *Visionen*, aus der ein Jahr später der *Hexentanz* entstand. Die erste Vision nannte sie die *Zeremonielle Gestalt*, inspiriert aus einem ungarischen Lied: „*ein glasklares und kapriziöses Klanggebilde, das durch und durch tänzerisch war und zur Gestaltung anregte*“⁹⁰. Bei der tänzerischen Entwicklung des Grundmotivs stieß Wigman auf die Schwierigkeit, ihr Ausdrucksvermögen in die Absolutheit einer Form zu unterwerfen, welche der zeremonielle Charakter verlangte. Den einzigen Ausweg ihre Persönlichkeit visuell zurückzunehmen und der zeremoniellen Stileinheit Gestalt zu verleihen, sah sie in der Verwendung einer Maske. Das Interessante dabei ist, dass diese Maske erst ein Jahr später, beim *Hexentanz*, zum Einsatz kam. Denn sie war laut Wigman ein „*ins Dämoni-*

⁸⁷ Hedwig Müller: Mary Wigman. Leben und Werk der großen Tänzerin. 1986. S. 192.

⁸⁸ Ebenda, S. 198-201.

⁸⁹ Ebenda, S. 131.

⁹⁰ Mary Wigman, in: Die Sprache des Tanzes. 1963. S. 33.

sche übersetztes Porträt“⁹¹ von ihr selber. Sie unterstrich noch mehr das Persönliche, statt es zu unterdrücken. Infolge dessen wurde eine zweite Maske angefertigt, noch stilisierter und die menschlichen Züge nur noch andeutend. Dadurch, dass sie aus sehr fein gemasertem Holz gefertigt war, elfenbeinfärbig und bloß mit graublauen Pinselstrichen angedeutetem Mund und Augenbrauen, lag sie laut Wigman⁹² wie eine zweite Haut dem Gesicht auf. Dies war ihre erste Erfahrung mit Masken und sie erkannte die Gefahr der unwillentlichen Identifizierung mit der Maske. Doch dies zu überwinden war genauso Teil ihrer schöpferischen Aufgabe als Tänzerin, sich körperlich und seelisch der Tanzgestalt zu opfern.⁹³



Abbildung 5: Zeremonielle Gestalt - die Maske. 1925.

Ab der zweiten Hälfte der 1920-er Jahre beschäftigte sich Wigman immer mehr mit der Verwendung von Masken – beispielsweise in den Tänzen *Totentanz*, *Hexentanz*, *Totenmal*. Als 1926 die Premiere des *Totentanzes* stattfand, wurde dieser in den Zeitungen als ein erschütterndes und aufrüttelndes Erlebnis gefeiert, dank seiner kongenialen Verbindung von Bewegung, Kostüm und Maske. Die Masken erzielten eine einzigartige Wirkung mit ihren asiati-

⁹¹ Ebenda, S. 34.

⁹² Ebenda

⁹³ Mary Wigman „Zeremonielle Gestalt“, in: *Die Sprache des Tanzes*. 1963. S. 33-35.

schen Zügen. Bestimmend für den tänzerischen Gesamttablauf war die tierhafte Maskengestalt und es gab drei Spielebenen: das Hintergründige, das Vordergründige und das Untergründige – und diese mussten in Einklang miteinander gebracht werden.

„Nun, es liegt durchaus im Bereich des Tanzes, auch dem Übersinnlichen Gesicht und Gestalt zu geben. Aber hier stieß ich auf völlig unerwartete Schwierigkeiten, auf Hemmungen, die in mir und gegen mich aufstanden. Denn hier ging es nicht mehr nur um die Beschwörung des Gespenstischen an sich. Hier sollte die Würde gewahrt werden, die Ehrfurcht vor der Majestät des Todes, der selbst noch in seinem unbegreifbarsten Zugriff der unantastbare Siegelbewahrer dieses Raumes bleiben musste.“⁹⁴



Abbildung 6: Totenmasken. Mary Wigman in Totentanz, 1926.

Es gab viele Möglichkeiten, doch Wigman verzichtete auf dekorierende Einzelheiten, da diese das Wesen der Maske gefährdeten. Ihre eigene Rolle im *Totentanz* verkörperte eine Gestalt, welche zwar noch an Menschliches erinnern, aber nicht menschlich reagieren sollte. Es gelang ihr nicht auf Anhieb, sich mit diesem Geschöpf zu identifizieren und jene Empfindungsleere in sich hervorzurufen, in der man sich der Besitzergreifung durch die entfesselten dämonischen Kräfte preisgeben konnte. Denn laut Wigman⁹⁵ verlangt auch das Entseelte und Abgestorbene – wenn es zur Darstellung gebracht werden soll – als Zustand erzeugt zu werden. Als Tänzerin musste sie ihre Gestalt verwandeln und als einzige Möglichkeit dafür sah sie den

⁹⁴ Mary Wigman, in: *Die Sprache des Tanzes*. 1963. S. 93.

⁹⁵ Walter Sorell: *Mary Wigman: Ein Vermächtnis*. 1986. S. 81.

Einsatz von Maske. Allerdings nicht als reizvolle Zutat oder Dekoration, sondern als Wesensbestand einer aus der Welt der Visionen geborenen und in die Realität beschworene Gestalt. Denn die Tänzerin darf nur dann zur Maske greifen, wenn der Gestaltungsdrang in ihr einen Spaltungsvorgang auslöst und die scheinbar fremde Gestalt wie ein Teil-Ich aus ihrem Gesamt-Ich gelöst werde und sie zur Gestaltverwandlung zwingt.⁹⁶



Abbildung 7: Schicksalslied, 1935. Zyklus: Tanzgesänge.

In dem Gruppentanz *Schicksalslied* (Abb. 7) aus dem Jahr 1935, bestehend aus drei Frauen, griff Mary Wigman wieder zur Maske, um den drei Tänzerinnen einen überzeitlichen Gesichtsausdruck zu geben, der jenseits jeder persönlichen Note sein sollte. Die drei Figuren waren die einer jungen, die einer reifen und die einer alten Frau. Die Maske der jungen Frau bezeichnete Wigman als ein richtiges Tanzgesicht, hatte allerdings ein wenig Probleme mit dem Maskengesicht der reifen Frau, welches ein wenig zu hart und bitter für die Gebärdensprache der von Wigman erdachten Figur war. Doch am meisten trat Wigman vor der Maske

⁹⁶ Ebenda, S. 82f.

der alten Frau zurück, die sie selber tragen sollte. Sie meinte, dass die Gestalt, welche aus diesem Maskengesicht entgegentrat, nicht mehr das Symbol einer alten Frau wäre. Es sei etwas gewesen, worin Mary Wigman noch nicht und vielleicht auch nie das tänzerische Leben erwecken könnte. Sie sah in der Maske das uralte und urzeitliche Antlitz einer Greisin, welche den Dingen des Lebens schon völlig enthoben wäre und ihre einzige Sprache nur noch regungsloses Schweigen sein könnte. Wigman musste einsehen, dass diese Maske mit den Mitteln des Tanzes nicht zu bannen war. Wie sie oft in ihren Schriften erwähnte, musste die Gestalt aus innerster Erfahrung geschaffen werden.⁹⁷

„Die Tanzmaske schaltet in ihrer Endgültigkeit und Einmaligkeit jede individualistische Betonung aus. Sie zwingt den Tänzer, unter das Gesetz ihrer überpersönlichen Prägung. Sie hilft dem Tänzer, die erfüllte und gewollte Gestaltverwandlung zu erreichen.“⁹⁸

Wigman sah demnach in der Verwendung von Masken eine besondere Möglichkeit, jede Erinnerung an die persönliche Gestalt der Tänzerin auszulöschen und nur den tanzenden Körper allein als Ausdrucksmittel gelten zu lassen. Die Maske unterstützt somit den Charakter des Körpers als Instrument eines über dem Menschlichen stehenden Erlebnisses.

3.3. DER HEXENTANZ

*„Es graute mir vor mir selber,
vor der Preisgabe dieser Seite meines Ichs,
der ich mich in solch unverhüllter Nacktheit noch nie ausgeliefert hatte.“⁹⁹*
Mary Wigman

Das Besondere am Entstehen des *Hexentanzes* im Jahr 1926 ist die Vorgeschichte, welche Mary Wigman detailliert in ihrem Buch „Die Sprache des Tanzes“¹⁰⁰ beschreibt. Sie ist damals mit Freunden in der Schweiz unterwegs gewesen und oft nach Zürich gefahren. Dort hatte sie ein Lieblingsgeschäft, in dem sie oft Materialien für ihre Kostüme gekauft hat. Als sie eines Tages wieder dort gewesen ist, entdeckte sie einen besonders schönen, aber für ihre

⁹⁷ Ebenda, S. 227f.

⁹⁸ Mary Wigman, zit. n. Hedwig Müller: Mary Wigman. Leben und Werk der großen Tänzerin. 1986. S. 130.

⁹⁹ Ebenda, S. 96.

¹⁰⁰ Mary Wigman: Die Sprache des Tanzes. Stuttgart: Ernst Battenberg Verlag, 1963.

Verhältnisse auch teuren, roten Brokatschal mit Silber, Gold und Schwarz gemustert. Sie sah darin etwas Primitives, Brutales und gleichzeitig Schönes und entschied sich, den Stoff zu kaufen. Aus Gewissenbissen blieb er allerdings für lange Zeit in ihrem Kostümkasten versteckt, da er viel zu teuer für ihre damaligen Verhältnisse gewesen sei.¹⁰¹ Eines Nachts hatte Wigman dann folgendes Erlebnis:

[...]„In dieser Nacht konnte ich um nichts in der Welt einschlafen. Da sprang ich aus dem Bett. Ich begann zu tanzen. Ich improvisierte wild, bis ich nicht mehr konnte. Auf dem Weg zurück zum Bett, ging ich an dem dreiteiligen Spiegel vorbei, wo ich meine Kostüme ausprobierte. Wie ich so vorbeiging, sah ich eine Kreatur darin. Eine Schulter und eine Brust waren nackt. Tsch, tsch, tsch - - der Schal! Ich ließ mein Haar so wild wie es war. Ich warf den Schal über meine Schulter, gerade so wie ich es gesehen hatte. So entstand der „Hexentanz“. Etwas sagte in mir: „Ah, das ist es, was dich gequält hat!“¹⁰²

Die Geschichte erzählt Wigman mit einer einzigartigen Spannung, anders als bei ihren Beschreibungen über das Entstehen von anderen Tänzen. Als ob die Erinnerung an das Erlebnis ein Gefühl war, das nicht vergangen war, das nicht der Vergangenheit angehörte. Wie an anderer Stelle in der Diplomarbeit angeführt¹⁰³, pflegte Wigman sich von Tänzen zu trennen, sobald sie nicht mehr der jeweiligen Lebens- oder Gefühlsphase entsprachen. Doch den *Hexentanz* hatte sie schon 1914, am Anfang ihrer tänzerischen Laufbahn, zum ersten Mal aufgeführt, allerdings ohne Maske. Dann – 12 Jahre später – entstand eine zweite Version, die sie Zeit ihrer Tanzkarriere immer wieder aufführte – mit Maske. War es der „Dämon“, das Wesen der Hexe, das sie gequält und sie gezwungen hat, sich ihm immer wieder tänzerisch auszuliefern? War es etwas, das nicht mit dem Alterwerden verschwand oder reifte, sondern immer wieder nach Ausdruck verlangte? 1914 war es Wigman vielleicht nicht gelungen den richtigen Ausdruck zu finden und Jahre später versuchte sie es unter Einsatz von Maske noch einmal.

¹⁰¹ Mary Wigman „Hexentanz“, in: Die Sprache des Tanzes. 1963. S. 40-45, hier: S. 40.

¹⁰² Mary Wigman, zit. n. Walter Sorell: Mary Wigman: Ein Vermächtnis. 1986. S. 249.

¹⁰³ Vgl. Kapitel 3.1. „DIE Tänzerin“ dieser Arbeit



Abbildung 8: Hexentanz I, 1914.

Der *Hexentanz* handelt von einem unmenschlichen Wesen, das sein Gesicht hinter einer asiatisch anmutenden, hochwangigen Maske verbirgt und sich in ein rot-goldenes Brokatgewand hüllt. Es sitzt auf dem Boden und krallt die gespreizten Finger in den Boden, die Arme wie ein Raubvogel in den Raum – nach vorne, nach oben. Dann verschliesst es das Gesicht mit einem Gitter aus Fingern beider Hände, wirft den Kopf in den Nacken, reisst ihn herum und stösst die Arme wieder Besitz ergreifend in den Raum. Langsam schiebt es sich im Sitzen nach vorne – wie ein Tier und genauso bedrohlich in der Heftigkeit, mit der die Fersen

auf den Boden schlagen. Dann richtet sich das Wesen zur Hocke auf und fährt wie aus der Erde hervorgeschossen in die Höhe. Es folgen gewaltsame Sprünge zu den Seiten, kreisende Ausbrüche, verzerrte Haltung des Körpers. Ein Körper, der lustvoll durch den Raum jagt und sich im Rausch des Eroberten verliert und dessen Arme wie Schwerter den Raum zerschneiden. Zuletzt ein machtvolles Aufrecken und schließlich der zerschmetternde Sturz zur Erde zurück.



Abbildung 9: Hexentanz II, 1926.

Diese Begegnung mit einem anderen Wesen, Wigmans Kampf mit dem „Dämon“, stellt eine innerpersönliche Auseinandersetzung dar. Der „Dämon“ wird zum Vermittler zwischen Bewusstem und Unbewusstem. Die Konfrontation mit einem verborgenen Selbst enthält für Mary Wigman auch die Auseinandersetzung mit der eigenen künstlerischen Begabung. Das Schaffen eines Kunstwerks und das damit verbundene Suchen nach der dem Werk angemessenen Form kennt keine Rücksicht auf die persönlichen Bedürfnisse.¹⁰⁴



Abbildung 10: Hexentanz II, 1926.

¹⁰⁴ Hedwig Müller: Mary Wigman. Leben und Werk der großen Tänzerin. 1986. S. 198ff.

Der *Hexentanz* ist der bedeutendste Tanz aus dem Bereich der so genannten „Dämonischen Tänze“ aus Wigmans Werk. Er gehört zum Tanzzyklus *Visionen*, dessen Inhalt das Spiel von Gegenkräften ist – eine kämpferische Auseinandersetzung und Hingabe zugleich, eine Art Spiegelung von emotionalen Turbulenzen. Hier ist nicht mehr die menschliche Gestalt im Vordergrund, sondern eine sich in der Tänzerin darstellende Erscheinung – ein Wesen, dessen menschliche Gestalt durch das Kostüm verzerrt wird, z.B. durch die meterlangen Ärmel des Gewandes, die wie Fangstricke in den Raum geschleudert werden (Abb. 9). Das Kostüm dient wie eine Maske dazu, den persönlichen und individuellen Moment zurückzudrängen und somit die menschliche Gestalt in einem Raumbild aufzulösen.¹⁰⁵



Abbildung 11: Gespenstische Gestalt, 1928. Zyklus: Visionen.

Wie bereits erwähnt, gaben die „dämonischen Tänze“ psychische Erkenntnisprozesse in tänzerischer Form wieder. Im *Hexentanz* sah sich Wigman zur Begegnung mit einem von ihr selbst nur widerwillig wahrgenommenen Aspekt ihrer Persönlichkeit gezwungen. Sie stellte sich also dem Kampf mit dem „Dämon“ ohne Rücksicht auf die eigene Person und begab sich mit einer Bereitschaft zur Selbstaufgabe hinein, um dem Tanz seine Gestalt geben zu können.¹⁰⁶

¹⁰⁵ Ebenda, S. 155f.

¹⁰⁶ Hedwig Müller: Die Begründung des Ausdruckstanzes durch Mary Wigman. 1986. S. 96.

Beim Choreographieren des *Hexentanzes* spürte Wigman den unabdingbaren Einsatz einer Maske, die die Darstellung dieses entmenschlichten Wesens erforderte.

„Wann aber greift der Tänzer zur Maske?

Immer dann, wenn der Gestaltungsdrang in ihm einen Spaltungsvorgang auslöst, d.h. wenn seine Fantasie ihm Bild und Wesen einer scheinbar fremden Gestalt offenbart, die, wie ein Teil-Ich aus seinem Gesamt-Ich gelöst, den Tänzer zur Gestaltverwandlung zwingt. Diese Verwandlung verlangt vom Tänzer die Überwindung des Persönlichen zugunsten des Typischen und die Steigerung des Typischen zum Überpersönlichen. (...)

Die Maske löscht den Menschen als Person aus und gibt dem zur Gestaltung drängenden Tanzgeschöpf Raum.“¹⁰⁷

Hier kam die ursprünglich für den Tanz *Zeremonielle Gestalt* entworfene Maske zum Einsatz, welche Wigman damals unpassend erschien, da die *Zeremonielle Gestalt* ein vorwiegend feierlicher Tanz war. Die Maske trug Wigmans Gesichtszüge, allerdings stilistisch vereinfacht und ins Dämonische übersetzt. Die Anfangsphase des Choreographierens war mit Problemen verbunden, aufgrund einer Art Eigenleben der Hexentanz-Maske. Durch die körperlichen Bewegungen schien sich der Gesichtsausdruck der Maske zu ändern, sowie auch je nach Kopfhaltung – die Augen zu öffnen oder zu schließen. Doch gerade diese Lebendigkeit der Maske, nur durch Wigmans Körper erzeugt, vereinte die nach Ausdruck verlangende Gestalt gänzlich mit dem Wesen der Tänzerin Wigman.¹⁰⁸



Abbildung 12: Mary Wigman mit Maske. *Hexentanz II*, 1926.

¹⁰⁷ Mary Wigman, zit. n. Hedwig Müller: Mary Wigman. Leben und Werk der großen Tänzerin. 1986. S. 131.

¹⁰⁸ Vgl. Mary Wigman „Hexentanz“, in: Die Sprache des Tanzes. 1963. S. 40-45.

Die Maske löscht den Menschen als Person aus und gibt somit dem zur Gestaltung drängen- den Tanzgeschöpf Raum. Im Gegensatz zur Schminke, welche den Gesichtszügen wie eine zweite Haut aufliegt und in ihrer Beweglichkeit jede feinste Nuance der Aussage mitinterpretiert, so bewahrt die aus festem Material gearbeitete Maske ihre einmalig gegebene Form. Sie prägt sich mit ihren klaren Konturen dem menschlichen Antlitz als ein zweites Gesicht auf, ist charakterisierend und typisierend zugleich, aber niemals psychologisch auswertbar.¹⁰⁹

Die aus einer tänzerischen Vorstellung heraus geschaffene Maske lebt und atmet wie ein lebendiges Gesicht innerhalb ihrer festgeprägten Form. Dadurch ist sie unbarmherzig und duldet keine Abweichungen vom Thema, welches sie mitbestimmt, aber auch beeinflusst und oft auch erzeugt. Denn sie kann sowohl Verhüllung, aber auch Preisgabe sein, und kann das Geschlecht aufheben oder betonen. Die Maske ist imstande die Form des menschlichen Gesichtes auszulöschen, es in schemenhafter Ausdeutung in ein gespenstisches Antlitz zu verwandeln oder aus der Übersteigerung der inhaltgeladenen Form das dämonische Gesicht einer dunklen Phantasie heraufzubeschwören. Ihre verschiedensten Formungen umfassen den Darstellungsbereich des Menschlichen, wie auch des Dämonischen, und drängen von der Realität hinüber zu irrationalen Ebenen.¹¹⁰

Der Pathos in Form von Wigmans geradezu mystischem Schwärmen vom Wesen des Tanzes und ihr religiös umschriebenes Selbstbild als Tänzerin reflektieren nicht mehr oder minder die Lebensphilosophie ihrer Zeit. Sie mystifizierte sich selbst in der Figur der Hexe zum Archetypus des Weiblichen. Ihr Selbstbild war gezeichnet von Demut und Hingabe an der göttlichen Kunst des Tanzes. Das Thema des Opfers und des Beherrscht-Seins charakterisiert nicht nur Wigmans Selbstverständnis, sondern auch ihr gesamtes choreografisches Werk und autobiografischen Texte.¹¹¹

¹⁰⁹ Walter Sorell: Mary Wigman: Ein Vermächtnis. 1986. S. 79.

¹¹⁰ Ebenda, S. 159f.

¹¹¹ Sabine Huschka „Mary Wigman: Die Sprache des Tanzes zwischen Ekstase und Symbol“, in: Merce Cunningham und der moderne Tanz. 2000. S. 97-108, hier: S. 102.

3.4. EKSTASE, TRANCE UND DER EINSATZ VON MASKE

*„Wieder und wieder habe ich mich dem Rausch des Erlebens ausgeliefert, dieser fast wollüstigen Vernichtung der Körperlichkeit, in der man für Sekunden eins wurde mit dem kosmischen Geschehen“.*¹¹²

Mary Wigman

Der Tanz als eine Technik der Ekstase führt zu psychischen und auch gruppodynamischen Erlebnissen, die im Laufe der Geschichte für viele Kulturen prägend gewesen sind. Der Tanz spielt eine zentrale Rolle bei religiösen Kulthandlungen, weil er Körper und Psyche durch wechselseitige Beeinflussung in einen Zustand versetzt, wo der Mensch sich als Ganzes die transzendenten Welten zugänglich macht. Dadurch kommt es zu Erfahrungen von Sakralität und Gemeinschaft, indem Ordnung, Raum und Zeit überschritten werden.¹¹³

Spiritualität wird oft in Zusammenhang mit Religion gebracht, hat allerdings eine tiefere Bedeutung. Die lange Tradition von Spiritualität in den verschiedensten Kulturen zeigt auf, dass sie sich im weitesten Sinn mit dem Geist und dem Seelenleben befasst und somit mit Geistesfülle, Begeisterung, Inspiration und Bewusstseinsweise. Sie wirft nicht nur im menschlichen Leben grundlegende philosophische Fragestellungen auf, sondern auch im Tanz, und stellt somit die Verbindung zwischen menschlicher Bewegung und den spirituellen Wurzeln.¹¹⁴

Ekstase und Tanz dienen der Sprengung des eigenen Ichs oder anders gesagt: dem Erlebnis einer grenzenlosen Freiheit. In der Ekstase fühlt sich der Mensch für kurze Zeit zum Beispiel als göttliches Wesen oder als wildes Tier, die keine Grenzen kennen. Es findet demnach eine Transformation statt, indem der Mensch aus einem bestimmten Erfahrungskontext austritt und in einen anderen hinüberwechselt. Somit ist der Tanz als Ekstasetechnik eine Form der Transformation.

In den nicht-westlichen Kulturen ist die Ekstase bis heute ein gesellschaftlich notwendiges und anerkanntes Phänomen. In den verschiedenen Kulturen haben sich unterschiedlichste Ekstasetechniken entwickelt, wie beispielsweise bei den Tanzritualen der Derwische¹¹⁵ oder

¹¹² Mary Wigman, zit. n. Hedwig Müller: Mary Wigman. Leben und Werk der großen Tänzerin. 1986. S. 193.

¹¹³ Dirk Patrick Hengst: Tanz, Trance und Ekstase. 2003. S. 17.

¹¹⁴ Vgl. Tom Hecht „Das Spektrum des Spirituellen“, in: Dagmar Ellen Fischer/ Tom Hecht: Tanz, Bewegung und Spiritualität. 2009. S. 9-19.

¹¹⁵ Siehe Glossar

bei, allgemein formuliert, schamanischen Sitzungen. Allen gemein ist der Tanz als Körperphänomen, das der Schaffung von Ekstase dient.¹¹⁶

*„Bedeutsamer aber wird für die Tanzgeschichte ... jener hocherregbare und phantasiebegabte Ekstatiker, der vorübergehend das Menschliche abzustreifen und in rauschartiger Erhebung Geisteskraft zu erlangen vermag – der ... Schamane. [...] Mit geknickten Knien, gebücktem Leib und geschlossenen Augen, von einem Fuß auf den anderen hüpfend, springt er im Kreise herum, bis er die Ekstase erreicht hat. Immer rascher wird der Tanz, immer wilder und verkrampfter die Bewegung – am Ende bricht der Tänzer zusammen und kehrt in das Bewusstsein zurück.“*¹¹⁷

Der Schamane trägt besondere Kleidung, die ihn als solchen ausweist, sowie er über eine ganz bestimmte Ausrüstung verfügt. Jede Gemeinschaft hat zwar ihren eigenen Stil, aber es gibt gewisse Grundelemente in der Schamanenausrüstung. Kleidung und Ausrüstung stehen in symbolischer Verbindung zur Struktur des schamanischen Universums. Die speziellen Bewegungsformen im Ritual und die musikalische Begleitung schaffen eine besondere Atmosphäre und führen zu einer psychischen Disposition, die es dem Schamanen ermöglicht, in Trance zu geraten. Sobald der Zustand der Trance erreicht wird, kommt es zu Schwindel, Zittern, Benommenheit, Angst und Atemnot, gleichzeitig aber auch zu befreienden Glücksgefühlen. Die Trance gipfelt schließlich in einer Ekstase, in welcher der veränderte Bewusstseinszustand die Dimensionen von Raum und Zeit anders wahrnimmt, um es dem Schamanen zu ermöglichen, außerkörperliche Reisen anzutreten.¹¹⁸

Der Tanz dient somit im schamanischen Ritual als Mittel zur Erlangung von Trance und genauer: als Mittel zur Transzendenz, zur Überschreitung der Grenzen des Bewusstseins und des Diesseits. Der/die Tanzende dreht sich oft gegen den Uhrzeigersinn, um so in den Zustand der Trance zu geraten. Die linksdrehende Tanzrichtung ahmt die Bewegung des Universums nach, als es aus dem Zustand des Chaos entstanden ist. Demnach liegt der Zweck des Schamanentanzes im Verlassen der gewöhnlichen Welt, um heilige Raum- und Zeitdimensionen zu betreten und danach mit heilenden Kompetenzen zurückzukehren.

Ein wichtiges Element bei den Schamanen ist neben dem Tanz die Trommel, die den Rhythmus zum rituellen Tanz angibt und eine Maske, die in den meisten Fällen eine tierhafte Gestalt darstellt. Die große Kraft beim Einsatz der Maske liegt hier darin, dass sie Ausdruck der

¹¹⁶ Dirk Patrick Hengst: *Tanz, Trance und Ekstase*. 2003. S. 19.

¹¹⁷ Curt Sachs, zit. n. Dirk Patrick Hengst: *Tanz, Trance und Ekstase*. 2003. S. 94.

¹¹⁸ Vgl. Dirk Patrick Hengst „Tanz und Trance im Schamanismus“, in: *Tanz, Trance und Ekstase*. 2003. S. 94-109.

inneren Bilder ist. Eine Maske kann als Kunst- oder Kultobjekt an sich Kraft und Bedeutung haben, aber die Darstellung, das Spiel und die Bewegung der Maske gehören ganz eng zu ihrem Wesen.¹¹⁹

Die Maske spricht die Sprache der Bilder, wie sie aus den Träumen oder aus den Mythen und Märchen bekannt sind. Deshalb regen Masken auch die menschliche Phantasie an. Durch die Arbeit mit (Gesichts)-Masken¹²⁰ entsteht eine besondere Erlebnisintensität, welche es ermöglicht, die räumliche Ausdehnung und die eigene Körperlichkeit zu erspüren.

Masken verhelfen aber auch dazu, die Dimension des Symbols für den Menschen greifbar zu machen. Genauer gilt es zu sagen, dass sie das Symbol einer Grenze sind, durch die Grenzerfahrungen zwischen Spiel und Wirklichkeit, Innen und Außen, Leben und Tod und schließlich zwischen dem Menschlichen und Transzendenten möglich werden. Denn Masken sind gleichzeitig real und bringen das Imaginäre, das Irreale, zum Ausdruck. Die Arbeit mit Masken bringt den Menschen mit archaischen Gefühlen in Kontakt, die in der menschlichen Kultur (Gesellschaft) oft verdrängt werden, wie zum Beispiel die Konfrontation mit dem Tod. Um der Maske nicht zu verfallen, das heißt sich mit ihr nicht zu identifizieren und in ihr unterzugehen, ist ein starkes Ich gefordert und das Bewusstsein, seine eigenen Tiefen zu kennen. Denn im Zentrum steht nicht die Maske selbst, sondern das Ziel zum eigentlichen Gesicht seiner selbst vorzudringen¹²¹ (im Gegensatz dazu Grotowskis „Ablegen der Maske“).

In erster Linie bewirkt die Maske eine Beweglichkeit des Körpers. Unter ihrem Schutz ist eine Befreiung von allen möglichen Hemmungen gewährt, sowie auch durch Bewegung und/ oder Tanz. Durch die Aktion wird die Wahrnehmung der Muskeln bewusst und die Erkenntnis, dass der Körper im Alltag stark in Vergessenheit geraten ist. Sport in der heutigen Gesellschaft ermutigt zwar zu körperlichen Aktivitäten, aber getrennt vom Denken – sind es nur äußerliche Aktivitäten. Erst durch die Maske wandelt sich die rein körperliche Aktivität zu einer inneren. Durch den Schutz, den die Maske bietet, schafft sie die Möglichkeit zum Ausleben bzw. Entleeren von Gefühlen – negativ erlebte oder nicht verarbeitete Ereignisse – wie unter anderem der Tod. Dadurch entsteht Platz für völlig neue Gefühle und genau an dieser Stelle liegt der Sinn des maskierten Tanzes. Das entspannte Gesicht und der dadurch aktivierte Körper führen zu einem ruhigen Denken, das sich nun auf die Rolle des Beobachters beschränkt. Die Integration der drei grundsätzlichen Bereiche des Menschen - Körper, Gefühl

¹¹⁹ Klaus Hoffmann/ Uwe Krieger/ Hans-Wolfgang Nickel: Masken – eine Bestandsaufnahme. 2004. S. 253.

¹²⁰ Siehe Glossar zur Differenzierung von „Masken“

¹²¹ Vgl. Klaus Hoffmann/ Uwe Krieger/ Hans-Wolfgang Nickel: Masken – eine Bestandsaufnahme. 2004. S. 326-330.

und Denken – erlaubt den Zugang zu einem Niveau des Seins und des Bewusstseins, das weniger persönlich und somit objektiver ist. Allerdings lässt das gewöhnliche Verhalten des Menschen derartige unmittelbare Erfahrungen der Erleuchtung in Vergessenheit geraten, sobald dieser Zustand verlassen wird. Voraussetzungen für das Erreichen der innerlichen Ganzheit sind ein wacher Körper, frische Gefühle und ruhige Aufmerksamkeit.¹²² Und dies kann nur durch Training erreicht werden, ähnlich wie bei Grotowskis Schauspielermethode.¹²³

Auch bei Mary Wigman ist die Tanzmaske von großer Bedeutung. Diese schaltet in ihrer Endgültigkeit und Einmaligkeit jede individualisierte Betonung aus und zwingt die Tänzerin unter das Gesetz ihrer überpersönlichen Prägung. Gleichzeitig hilft die Maske aber auch die erfüllte und gewollte Gestaltverwandlung zu erreichen. Entspricht die Maske der ihr zugrunde liegenden Gestalt, so Wigman weiter unten, werden sie und das Gesicht ihrer Trägerin zur Einheit. Die Maske ist zwar verführerisch, steht aber auch in Konkurrenz zur Tänzerin, wenn diese ihr nicht standhält. Denn, wie bereits erwähnt, kann die Maske gleichzeitig verhüllende Abstraktion und Preisgabe sein.¹²⁴

*„Entspricht die Maske der ihr zugrunde gelegten Gestalt, so werden im Verlauf des Tanzgeschehens, Tanzmaske und Gesicht ihres Trägers zur Einheit. Das lebendige, menschliche Tanzgesicht geht im wahrsten Sinne des Wortes in die Maske ein. Und würde man mitten in der Darstellung dem Tänzer plötzlich und unerwartet die Maske vom Gesicht reißen, so würde das preisgegebene menschliche Antlitz dem Beschauer mit den Zügen der Maske entgegensehen“.*¹²⁵

Der Tanz als eine die Ekstase induzierende Technik spielt auch bei den Derwischen eine besonders wichtige Rolle. Die Ekstase betrifft einen Menschen als gesamte Person, das heißt, dass sie höchste Anforderungen an die körperliche und geistige Kraft des/r Ekstatikers/in stellt. Um den ekstatischen Zustand zu erzeugen, bedienen sich die Derwische einer bewussten und gezielten Manipulation aller Sinne. Durch den Tanz wird ein bestimmtes Körpergefühl erzeugt, als auch ein besonderes Raum- und Zeiterleben im Rhythmus. Die Musik bildet wiederum den akustischen Reiz. Bestimmte Meditationsformeln und Koranverse stellen die Gedanken ruhig und konzentrieren den Geist, seine Kräfte für das große Ereignis der Gottesnähe in der Ekstase zu sammeln.

¹²² Vgl. Bruno de Panafieu „Die Maske: ihre therapeutische Wirkung“, in: Klaus Hoffmann/ Uwe Krieger/ Hans-Wolfgang Nickel: Masken – eine Bestandsaufnahme. 2004. S. 333-337.

¹²³ Vgl. Kapitel 4.1. „DER Schauspieler“ dieser Arbeit

¹²⁴ Gabriele Fritsch-Vivié: Mary Wigman. 1999. S. 138.

¹²⁵ Mary Wigman, zit. n. Hedwig Müller: Mary Wigman. Leben und Werk der großen Tänzerin. 1986. S. 131.

Das Motiv des Derwisches ist das Erlebnis des Gleichklanges und der Harmonie zwischen dem Mikrokosmos des Menschen und dem Makrokosmos der gesamten Schöpfung. Es heißt, das Herz des tanzenden Derwisches schlägt für kurze Zeit im Takt der Schöpfung, um danach wieder in die chaotische Disharmonie des Weltlichen zurückzufallen. Für den Verlauf dieser mystischen Erfahrung bis zu ihrem Höhepunkt spielt das Hinschwinden oder Erlöschen eine wesentliche Rolle. Damit ist die zeitweise Auflösung der Individualität, des eigenen Ichs, gemeint und bedeutet das vollkommene Eingehen des Suchenden in das Objekt seiner suchenden Sehnsucht.

Der Tanz als Ekstasetechnik bei den Derwischen vernichtet im Moment des Rituals die natürlichen Bindungen menschlicher Haltung und Bewegung. Der Tänzer¹²⁶ verliert im Schwindel jegliches Körpergefühl und somit das eigene Ich. Dieses Faktum und die Tatsache, dass der Sinn des Tanzes astral ist – Sonne, Mond, drehende Sterne (dargestellt durch die Bewegungen der Derwische: sie drehen sich im Kreis gegen den Uhrzeigersinn, wobei die rechte Hand nach oben zeigt, die linke nach unten und der Kopf neigt dabei nach rechts), deutet auf etwas Uraltes hin, das laut dem Performance- und Theaterforscher Metin And¹²⁷ auf das vorislami-sche Erbe des zentralasiatischen Schamanentums zurückzuführen ist.

Die Entdeckung des Tanzes für sich selbst schilderte Mary Wigman als einen Zeitpunkt aus ihrem Leben, der von Verlassenheit und Verzweiflung gezeichnet gewesen sei. Sie habe deshalb allein in ihrem Zimmer im Elternhaus zu tanzen begonnen und infolge dessen ein beglückendes Erlebnis gehabt. Dieser Tanz bestand bloß aus einer Drehung um die eigene Achse – immer und immer wieder.

„In der Mitte des Raumes dreht sie sich mit Schritten, die klein, schnell sind, um sich selbst. Schneller werden die Schritte, höher die Streckung auf den Spitzen, stärker die Spannung des Körpers. Rasend im Schwung dreht sie sich um den eigenen Mittelpunkt. Plötzlich geschieht das Seltsame: sie hebt sich über den Boden, steht still in der Luft, ruhige Schweben. (...) Ward sie nicht Mittelpunkt der Welt für einen Augenblick, Mittelpunkt des großen Bewegungsgeschehens, Teil der schwingenden Weltkörper, alle Symbol?“¹²⁸

Das Drehen wird zum wichtigsten Bewegungsmotiv in den frühen Jahren von Wigmans Tanz. Die Bewegung führt zum Verlust der Ich-Kontrolle und initiiert die Gefahr vor Selbstauflö-

¹²⁶ Frauen kommen bei den Derwischen nicht vor.

¹²⁷ Dirk Patrick Hengst „Der ekstatische Tanz der Derwische“, in: Tanz, Trance und Ekstase. 2003. S. 110-126, hier: S. 120.

¹²⁸ Mary Wigman, zit. n. Walter Sorell: Mary Wigman: Ein Vermächtnis. 1986. S. 281.

sung, welche mit der Zeit immer mehr für Wigman im Mittelpunkt der künstlerischen Auseinandersetzung mit dem Körper steht. Sie beschreibt das Drehen als einen ekstatisch erlebten Moment der Angst, der über das Glücksgefühl dominiert, und beginnt ihn zu zerstören, um sich nicht selbst zu verlieren.

[...], „Und im nächsten Moment das Bewußtsein, diesen Zustand der Leichte nicht ertragen zu können, sein Glück vernichten zu müssen, zurückzurollen zur Schwere, aus der sie sich erhob, den Schwung zu zerbrechen, die Einheit mit dem Element zu vernichten.“¹²⁹

Seitdem versuchte Wigman auf dem Monte Verità¹³⁰, später auf Fotostrecken, durch verschiedenste Bewegungsstudien das einst erlebte Glück wieder einzufangen. Sie wendete sich immer mehr ekstatischen Bewegungsritualen zu, um schließlich zu dem Tanz zu gelangen, der neben dem *Hexentanz* bis zum Ende ihrer Karriere im Repertoire blieb – die *Drehmonotonie*. Sie bezeichnete ihn als „Ahnherrn aller später von anderen Tänzern und Tänzerinnen geschaffenen Drehtänze“.¹³¹ Es ist ein Tanz gewesen, der durch Klavier und Trommel begleitet wurde – ein pausenloses, eintöniges und durchdringendes Pochen des Trommelschlags – und er hat ein unentwegtes Kreisen um die eigene Achse dargestellt. Durch die Kombination aus Trommelschlag und Drehbewegung setzte laut Wigman ein derartiges Gefühl ein, das den Eindruck erweckte, sie gehe einen äußerst gefährlichen Weg, dessen Ziel ihr nicht einmal bewusst war. Ein Kreisen und Drehen, ohne Richtung und Ziel, ohne Anfang und Ende. Das einst erlebte beglückende Körpergefühl wird bei der *Drehmonotonie* von einem Schmerz verdrängt, sich dem entstehenden Rausch ausliefern zu müssen. Aus Wigmans Beschreibung zu dem Tanz geht eine selbstzerstörerische Lust hervor, als ob der Körper hilflos der herannahenden Ekstase ausgeliefert ist und dann, sich wie in eine Spirale verlierend, immer weiter in die Tiefe gezogen wird bis das Gefühl der Körperlosigkeit eintritt.¹³²

[...], „An denselben Fleck gebannt und sich einspinnend in die Monotonie der Drehbewegung, sich allmählich an sie verlierend, bis die Umdrehungen sich vom eigenen Körper zu lösen schienen und der Umraum zu kreisen begann. Nicht mehr selbst sich bewegend, sondern bewegt werdend, selbst Mitte, selbst ruhender Pol im Wirbel der Rotationen. (...) Der Strudel reißt mich in die Tiefe. Noch höher, noch schneller, gejagt, gepeitscht, gehetzt. – Wird es nie mehr aufhören? Warum spricht keiner das erlösende Wort, das dem Wahnsinn Einhalt gebietet? Mit einer letzten verzweifelten An-

¹²⁹ Ebenda, S. 281.

¹³⁰ Siehe Glossar.

¹³¹ Mary Wigman „Dreh-Monotonie“, in: Die Sprache des Tanzes. 1963. S. 37-39, hier: S. 38.

¹³² Ebenda, S. 39

*strengung gelingt die Wiedereinschaltung des Willens. Ein Ruck geht durch den Körper, ihn im Augenblick der rasendsten Umdrehung zum Stillstand zwingend, hochaufgereckt, auf die Fußspitzen gehoben, die Arme hinaufgeworfen, sich an einen nicht vorhandenen Halt klammernd. Atemverhaltene Pause, eine Ewigkeit lang, die doch nur Sekunden dauert. Und dann das plötzliche Sich-Loslassen und der Sturz des entspannten Körpers in die Tiefe. Lebendig nur noch ein Gefühl: das der Körperlosigkeit. Und ein Wunsch: nie mehr aufstehen zu müssen, so liegen bleiben zu dürfen bis in alle Ewigkeit.“*¹³³

Nach diesem dem Wahnsinn gleichenden Moment folgt zwar ein Schwebезustand, den Wigman als eine Art Erlösung beschreibt, doch er wird durch die Schmerz bringende Geste unterbrochen, welche den Bewegungsräusch beendet. Erst der Tod kann Erlösung bringen und somit das ewige Glück, indem nur er das körperliche Erlebnis zu einem ewigen transformieren kann.

Die *Drehmonotonie* ist äußerst ähnlich der rituellen Praxis der sich drehenden Derwische und es stellt sich die Frage, ob Mary Wigman sie bewusst von dort entlehnt hat oder besteht noch eine andere Verbindung? Sabine Huschka¹³⁴ schreibt zwar von Wigmans Entlehnung der für die Derwische spezifischen Bewegungsform des ekstatischen Drehens. Sie macht allerdings die Differenzierung, dass bei Wigman eine Transformation des Bewegungsrituals stattgefunden habe – es sei in eine choreographierte Form gebracht worden, um eine Trance zu vermeiden. Begründung: die Trance als Bewegungserfahrung sei dem Erleben zugehörig und somit nicht darstellbar. Die Drehbewegung führe zwar zu einer Selbstvergessenheit des/r Tanzen- den, die Form eines ekstatischen Bewegungsrituals werde aber nicht erfüllt.¹³⁵ Huschka geht nicht weiter auf die Verbindung von Wigmans *Drehmonotonie* und der Drehbewegung der Derwische ein, sondern fasst die rituelle Praktik in Wigmans Tanzkonzeption als einen wirkungsvollen Mythos zusammen. Es ist kein Geheimnis, dass in den 1920-er Jahren, als Wigman ihre Tanzkarriere startete, ekstatische Bewegungsmotive im Ausdruckstanz zu einem Kult geworden waren. Der vorliegenden Analyse zur Folge handelt es sich allerdings bei Wigman um viel mehr, als dass sie dem Mainstream zu entsprechen trachtete oder ihre choreographische Inspiration in anderen Kulturen suchte. Wigmans Intention führt in eine tiefer gehendere Auseinandersetzung mit dem Thema. Es geht um die körperliche Bewegung an sich, um durch ihren gezielten und spezifischen Einsatz zum innersten Ich vorzudringen.

¹³³ Mary Wigman, in: Die Sprache des Tanzes. 1963. S. 39.

¹³⁴ Vgl. Sabine Huschka „Mary Wigman: Die Sprache des Tanzes zwischen Ekstase und Symbol“, in: Merce Cunningham und der moderne Tanz. 2000. S. 97-108.

¹³⁵ Ebenda, S. 105.



Abbildung 13: Drehmonotonie, ab 1926.

Eine weitere Verbindung zwischen Mary Wigman und den Derwischen findet man bei Ramsey Burt¹³⁶. Er schreibt über den Sufi-Orden der Mevlevi Derwische und geht auf Theodore Barbers¹³⁷ Gegenüberstellung von Wigmans *Drehmonotonie* und der eigentlichen Zeremonie der Sufis. Wigmans Tanz sei ein Solo gewesen und von ihr selbst als Tänzerin dargestellt worden, bei dem sie weder den charakteristischen hohen Hut, noch einen langen Mantel getragen habe, welche wiederum als traditionelle Tracht bei den Mevlevi Derwischen gelten (vgl. Abb. 13: Wigman trägt ein langes Gewand, zwar in Form eines taillierten Rockes, aber nicht typisch für den Grossteil ihrer Tanzdarstellungen). Im Gegensatz dazu handelt es sich bei den Mevlevi Derwischen um einen Gruppe aus Männern, die ihr Ritual nicht als Tanz bezeichnen, mit einem Oberhaupt, das außerhalb der Gruppe steht und den Ablauf koordiniert. Weiters drehen sich die Mevlevi Derwische im gleichen, relativ langsamen Tempo, ohne musikalische Begleitung, wobei die rechte Handfläche nach oben und die linke nach unten zeigt. Bei Wigman wurde der Drehtanz von Gongschlägen begleitet und sie drehte sich mit

¹³⁶ Vgl. Ramsey Burt „Primitivism, modernism and ritual“, in: *Alien Bodies*. 1998. S. 160-189.

¹³⁷ Theodore Barber war ein amerikanischer Psychologe, der unter anderem durch seine Kritik an der klassischen Hypnose bekannt wurde. Ramsey Burt bezieht sich auf Barbers Artikel „Four Interpretations of Mevlevi Dervisch Dance, 1920-1929“, 1986. S. 328-355.

variierender Geschwindigkeit, indem sie verschiedene Gesten und Handbewegungen ausführte. Was aber Theodore Barber, laut Burt¹³⁸, an Ähnlichkeiten zwischen der *Drehmonotonie* und dem Derwisch-Ritual zuschreibt, ist Wigmans Erlebnis dabei, das ähnlich demjenigen während der spirituellen Praktiken der Derwische gewesen sein könnte. Damit sei gemeint, dass das Sufi-Ritual durch ekstatische Bewegungen auf eine mystische Vereinigung mit Gott abzielt, und Wigman hat ähnliche Bewegungsformen eingesetzt, um durch den ekstatischen Moment eine Einheit mit dem Element, mit dem Kosmos, zu bilden. Dabei wird in beiden Fällen der Kopf in ähnlicher Weise zur Seite geneigt, was den körperlichen Effekt des Tanzens bestimmt und wahrscheinlich den Ekstasezustand herbeiführt. Ähnliches hat Barber auch beim Vergleich von Wigmans *Drehmonotonie* mit den Tänzen von Gurdjieffs¹³⁹ Schülern aus den 1920-ern festgestellt.¹⁴⁰

Die Verbindung von Mary Wigmans Tanz zu den Derwischen ist in keiner ihrer Schriften über die *Drehmonotonie* zu finden, sie erwähnt auch in keinster Weise eine mögliche Ableitung vom Sufi-Ritual.

Im Laufe der weiteren Recherchen im Rahmen der vorliegenden Analyse wurden Begebenheiten entdeckt, die Zufall oder auch nicht, sein könnten. Gerald Siegmund¹⁴¹ schreibt zum Beispiel, dass Mary Wigman während ihrer Zusammenarbeit mit ihrem einstigen Lehrer Rudolf von Laban und unter dessen Einfluss die Bekanntschaft mit den Drehritualen der Mevlevi Derwische gemacht haben soll. Infolge dessen hatte sie 1917 für das Sommerfestival auf dem Monte Verità einen Drehtanz entwickelt. Siegmund führt die Analogie zwischen Wigmans Tanz und dem Sufi-Ritual in Bezug auf die Körperstellung näher aus, indem er von der Bühnenwirksamkeit ausgeht. Als szenische Darstellerin füge Wigman bewusst symbolische Gesten ein und überhöhe damit auf eine dramatische Art das Geschehen.¹⁴² Trotz Wigmans jahrelangen Aufführens der *Drehmonotonie* und der von Siegmund konstatierten Überhöhung der Gesten zwecks Bühnenwirksamkeit, hat ihr der Solotanz aus dem Gruppentanzwerk *Die Feier* dennoch vor jedem Auftritt Angst bereitet:

¹³⁸ Ramsey Burt „Primitivism, modernism and ritual“, in: *Alien Bodies*. 1998. S. 180-189, hier: S. 181.

¹³⁹ Siehe Glossar

¹⁴⁰ Ramsey Burt „Primitivism, modernism and ritual“, in: *Alien Bodies*. 1998. S. 160-189, hier: S. 181.

¹⁴¹ Vgl. Gerald Siegmund „Errettete Körper: Mary Wigmans Drehmonotonie“, in: *Abwesenheit*. 2006. S. 166-170.

¹⁴² Ebenda, S. 167f.

„Lag diese Angst begründet in dem Wissen, dass ich mich nun wieder ausliefern würde, um einen jener seltsam unwirklichen Tode zu sterben, den das Kunstwerk des tanzenden Leibes von seinem Darsteller, dem Tänzer, fordert?“¹⁴³

Wigman war zwar von dem Gefühl der Körperlosigkeit fasziniert, ahnte aber die Bedrohung des eigenen Ichs und der Kontrolle über sich selbst durch die Ekstase. Ihre Tanzästhetik forderte eine Überwindung des Körperlichen durch die Stärke des Willens und der Ausdrucksform. Der Tanz solle die menschliche Seele zum Ausdruck bringen, d. h. die innerlichen Emotionen sichtbar machen. Dabei müsse das private Erleben der Tänzerin durch die Darstellung in Form gebracht und entpersönlicht werden. Der Körper solle durch die tänzerische Inszenierung geläutert werden, denn er ist laut Wigman der Vermittler der persönlichen Ausdruckswünsche.¹⁴⁴



Abbildung 14: Gurdjieffs Movements.

Auf der Suche nach wahren künstlerischem Ausdruck des Gefühls und der Seele war Mary Wigman noch bevor sie jegliche tänzerische Erfahrung hatte und besuchte, wie bereits erwähnt, die „Lehranstalt für rhythmische Gymnastik“ von Emile Jaques-Dalcroze in Hellerau. Sieben Jahre nach ihrem Abschluss wurde der sich selbst ernannte „Lehrer des Tanzes“, Georg Iwanowitsch Gurdjieff, von Dalcroze eingeladen, um an seiner Tanzschule zu unterrichten. Die Bekanntschaft der beiden machte Gurdjieffs Mitarbeiter Alexandre de Salzmann, der zu der Zeit ein bekannter Bühnenbildner war und unter anderem 1912 das Bühnenbild zu einer Operaufführung der Bildungsanstalt Jaques-Dalcroze in Hellerau entworfen hatte.

¹⁴³ Mary Wigman „Dreh-Monotonie“, in: Die Sprache des Tanzes. 1963. S. 37-39, hier: S. 38.

¹⁴⁴ Walter Sorell: Mary Wigman: Ein Vermächtnis. 1986. S. 204.

Gurdjieff betrachtete die traditionellen religiösen und weltlichen Tänze als Fundgrube auf seiner Suche nach den so genannten „Vibrationen“ – als Ausdruck für die Aufmerksamkeit, der Energie und des Seelenzustandes des Menschen.¹⁴⁵ Die rituellen Tänze, die er lehrte, bezeichnete er allgemein als „Movements“ und diese beinhalteten wiederum viele Elemente der Rhythmik. Die rhythmischen Tanzformen von Emile Jaques-Dalcroze waren ein wichtiger Impuls für Gurdjieffs frühe Tanzkonzeptionen. Diese Bewegungsformen beinhalteten auch viele Elemente des Ausdruckstanzes und passten genau zu Gurdjieffs Intention, orientalische Tänze in eine westliche Form zu bringen. Obwohl er mit seinen frühen Choreografien den Zeitgeist zu Anfang des 20. Jahrhunderts (vor allem durch den Ausdruckstanz repräsentiert) übernommen hatte, beschäftigte er sich nicht explizit mit Ausdruckstanz.¹⁴⁶ Gurdjieffs Inspiration kam aus seinen eigenen Erfahrungen mit den Ritualen und Techniken Asiens und Ost-Afrikas, vor allem dem Sufismus, welche er während einer 20-jährigen Reise erforscht hatte. 1920 hatte er einige Zeit in der Türkei verbracht und dort intensiv die Techniken der Derwische studiert. Diese Bewegungen und die entsprechende Musik kombinierte er später mit bestimmten äußeren Meditationsformen und setzte sie in seinen Performances ein.¹⁴⁷

Gurdjieffs Ziel bestand vor allem darin, den von seinem Ursprung und seiner Ganzheit entfremdeten modernen Menschen wieder in Kontakt mit dem Grund und der Bedeutung seines Daseins zu bringen. Die Ursprünge seiner Lehre kamen aus Islam, Buddhismus und Christentum. Deren mystische Traditionen vereinte er in ein komplexes System aus kosmologischen und psychologischen Konzepten. Daraus folgend sei der Mensch einem Apparat ähnlich und dessen Existenzzweck bestehe im Transformieren von Energien. Durch Selbstbeobachtung und Selbsterinnerung solle ein Prozess initiiert werden, der die einzelnen Schichten des eigenen Ichs transzendieren und zu einer metaphysischen Existenzebene führen soll. Gurdjieff hielt an dem Glauben fest, dass die Ich-Grenze eine Illusion sei. Der Mensch könne nur durch Wahrhaftigkeit zu seinem innersten Wesen finden und dadurch die Trennung zwischen Innen und Außen, Himmel und Erde überwinden. Dank der „Movements“ sei der Mensch imstande, eine neue Form der Begegnung mit dem eigenen Körper zu erreichen und durch die simultane Aktivität von Körper, Emotion und Intellekt grundlegend neue Erfahrungen zu erleben.¹⁴⁸

¹⁴⁵ Bruno Martin: Auf einem Raumschiff mit Gurdjieff. 2009. S. 17

¹⁴⁶ Ebenda, S. 279ff.

¹⁴⁷ Vgl. Michael Hüttler „Der Einfluss G. I. Gurdjieffs“, in: Der Körper als Ort der Erinnerungen, 1997. S. 38-44.

¹⁴⁸ Vgl. Susanne Macketanz „Bewegung aus der Stille“, Artikel aus: <http://www.sein.de/archiv/2009/maerz-2009/bewegung-aus-der-stille.html>. Macketanz studierte über einen langen Zeitraum Tanz bei einer Schülerin von Mary Wigman und gründete zusammen mit Wim van Dullemen die „Movementsstiftung“, die sich mit dem Verbreiten und dem Lehren von Gurdjieffs „Movements“ beschäftigt.

In Georg I. Gurdjieffs Bewegungstheorie und Mary Wigmans Bewegungspraxis sind viele Analogien festzustellen, unter anderem die Auseinandersetzung mit den Bewegungsritualen der Derwische. Gurdjieffs Grundintention in seiner Arbeit war es Methoden zu finden, die es dem Menschen ermöglichen können, zu seinem wahren Bewusstsein vorzudringen. Für Wigman wiederum war ein wichtiger Prozess während des Choreographierens das Entdecken von verborgenen Teilen der Persönlichkeit und deren Integration in das eigene Selbstbild. Bei Improvisationen kam sie neuen Bereichen ihrer Persönlichkeit näher, die sich erst in tänzerischer Form ihrem Bewusstsein erschlossen. Dieser Vorgang, wie sie in all ihren Schriften betonte, stelle eine Begegnung mit einer anderen Kraft außerhalb des Selbst dar. Letztere, als „Dämon“ bezeichnet, wurde zur körperlichen Reflektion psychischer Prozesse und durch sie gab Wigman ihrem Kampf mit dem Schicksal eine Form. Es ging ihr um die Auseinandersetzung mit der eigenen Persönlichkeit und um das Erkennen der eigenen Lebensaufgabe, Gurdjieff sprach diesbezüglich von „Existenzzweck“. Gemeinsamer Nenner zwischen den beiden ist nicht mehr oder weniger die Bewegung des menschlichen Körpers, um durch dessen gezielten und spezifischen Einsatz zum innersten Ich vorzudringen.



Abbildung 15: Jerzy Grotowski. Zeichnung: Marilyn Church.

4. JERZY GROTOWSKI

„*Dramatic Art is a vehicle for individual development.*“¹⁴⁹

Jerzy Grotowski

Jerzy Grotowski war einer der wichtigsten Vertreter des polnischen und des europäischen Theaters im 20. Jahrhundert. Der Regisseur und Theatermacher wurde 1933 in Rzeszow/ Polen geboren und studierte Regie an der Schauspielschule in Krakau. 1959 übernahm er gemeinsam mit dem Theaterkritiker Ludwik Flaszen das „Theater der 13 Reihen“ in Opole, wo er ein Laboratorium für experimentelles Theater gründete. 1965 zog das Laboratorium nach Wrocław um, wo es auch seinen Status als „Forschungsinstitut für schauspielerische Methoden“ erlangte.¹⁵⁰ Das Theaterlaboratorium hatte seine eigene, feste Truppe, deren MitgliederInnen auch als LehrerInnen arbeiteten. Grotowski und seine Gruppe professioneller SchauspielerInnen bildeten den Kern einer Institution, deren Aufgabe in erster Linie in der Erforschung der Theaterkunst und insbesondere der Schauspielkunst bestand. Erst an zweiter Stelle war die Erarbeitung aufführungsfähiger Inszenierungen, die eine Art Arbeitsmodell darstellen sollten und an denen der laufende Forschungsstand der Schauspielkunst in die Praxis umgesetzt werden konnte. Durch zahlreiche Auslandstourneen wurde Grotowskis Arbeit weltweit bekannt, besonders nach der drei Jahre lang entwickelten und letzten Produktion *Apocalypsis cum Figuris*, die 1969 auch in den USA aufgeführt wurde.

Immer mehr beschäftigte sich Grotowski mit der so genannten „paratheatralen Suche“, d.h. Theater sollte vor allem für den Schauspieler¹⁵¹ zu einem rituellen Akt der Selbstfindung werden. 1975 wandte er sich schließlich vom Theater ab und arbeitete nur noch mit „paratheatralen“ Selbsterfahrungsgruppen, die so genannten „Special Projects“. Er beschäftigte sich vor allem mit der Erforschung von Ritualen und spirituellen Techniken, sowie deren transkultu-

¹⁴⁹ Jerzy Grotowski, zit.n. Lisa Wolford/ Richard Schechner: *The Grotowski Sourcebook*. 1997. S. 392.

¹⁵⁰ Die Phase von Grotowskis Theaterlaboratorium ist von primärer Bedeutung, aufgrund der in dieser Zeit von ihm entwickelten Schauspielermethode, die anhand der vorliegenden Analyse viele Analogien zu Mary Wigmans Arbeit enthält.

¹⁵¹ Grotowski hat fast ausschließlich mit männlichen Darstellern gearbeitet und auch in allen seinen Texten von DEM Schauspieler und von DEM Performer gesprochen. Ich erlaube mir dieses Faktum als Rechtfertigung heranzuziehen, um in allen Kapiteln dieser Diplomarbeit über Jerzy Grotowski und seine Theaterarbeit die maskuline Form zu gebrauchen. Einige der wenigen Schauspielerinnen Grotowskis sind u. a. Ang Gey Pin (vgl. dazu Cornelia Adam: *Ang Gey Pin - Theater nach Grotowski und Richards?* 2010), sowie Maud Robart (vgl. dazu Cláudia Tatinge Nascimento: *Crossing Cultural Borders Through the Actor's Work*. 2009).

reller Bedeutung, und unternahm praktische Forschungen nach Spuren theatralischer Elemente im alltäglichen Leben.

Das Theaterlaboratorium löste sich 1984 auf. Ein Jahr zuvor hatte Grotowski einen Lehrstuhl an der Universität in Irvine, USA, erhalten. Zu dieser Zeit erforschte er die Verbindung von Ritualen zum Theater. Er setzte einzelne Elemente aus verschiedenen Ritualen ein, um deren Einfluss auf TeilnehmerInnen anderer Kulturen zu untersuchen.

1985 gelang es Grotowski mit Hilfe der LeiterInnen des „Centro per la Sperimentazione e la Ricerca Teatrale“ das Workcenter in Pontedera, Italien, zu eröffnen und damit eine neue Arbeitsphase einzuleiten.¹⁵² Am Workcenter entwickelten sich zwei Gruppen separat voneinander, die aufgrund der Anordnung der Arbeitsräume als Downstairs und Upstairs (geleitet von Maud Robart) bezeichnet wurden. Die Downstairs Group wurde von Thomas Richards geleitet, den Grotowski schon in Irvine kennengelernt hatte und ihn später zu einem seiner Assistenten ernannte. Richards' Gruppe beschäftigte sich neben körperlichem Training auch mit Performance-Strukturen in Zusammenhang mit Liedern afrikanischer und afro-karibischer Traditionen.¹⁵³ Die Leitung der Projekte verschob sich aufgrund des gesundheitlichen Zustandes von Grotowski immer mehr in die Hände von Richards. 1996 wurde das Workcenter in „Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards“ umbenannt und seit Grotowskis Ableben im Jahr 1999 von Thomas Richards geleitet.

Grotowskis Konzept ist im tiefsten Sinne antikonventionell und damit eine implizite Kritik an den herrschenden Lebensbedingungen und Wertmustern. Er hat von sich behauptet, nicht religiös, genauer gesagt antikatholisch zu sein. Für ihn war das Theater ein Weg zu leben und ein Weg zum Leben.¹⁵⁴

„Für mich, einen Theaterschaffenden, sind nicht die Wörter wichtig, sondern was wir mit diesen Wörtern tun, was den unbelebten Wörtern des Textes Leben einhaucht (...) Ich will weitergehen: Das Theater ist ein Akt, der durch menschliche Reaktionen und Impulse erzeugt wird, durch Kontakte zwischen Menschen. Das ist sowohl ein biologischer als auch ein spiritueller Akt.“¹⁵⁵

¹⁵² Zbigniew Osinski „Grotowski Blazes the Trails: From Objective Drama to Art as Vehicle“, in: Lisa Wolford/ Richard Schechner: The Grotowski Sourcebook. 1997. S. 383-401, hier: S. 384 und 386.

¹⁵³ Lisa Wolford „Introduction. Art as Vehicle, 1986 –“, in: Lisa Wolford/ Richard Schechner: The Grotowski Sourcebook. 1997. S. 365-373, hier: S. 365.

¹⁵⁴ Vgl. Peter Brooks Vorwort, in: Jerzy Grotowski: Für ein armes Theater. 2006. S. 9-12.

¹⁵⁵ Jerzy Grotowski: Für ein Armes Theater. 2006. S. 62.

Alles, was Grotowski vorgeschlagen und proklamiert hat, ist eine Kampfansage an Entfremdung und Konventionen der modernen Gesellschaft gewesen. Er hat mit seiner Forderung nach Authentizität eine Arbeitstechnik des Schauspielers erreicht, die tief in der religiösen und in der christlichen Idee des Opfers verwurzelt ist. In diesem Punkt forderte er Totalität gefordert, aber nicht als Abbild des Lebens, sondern als Ergebnis radikaler Reduktion auf das Wesentliche und deshalb Wahrhafte. Diese Totalität bezieht sich auf das Leben als Impuls und meint den Mikro-, nicht den Makrokosmos, meint folglich nicht alles zusammen, sondern nichts außerdem.¹⁵⁶

Exkurs: Das Arme Theater

*„Kann das Theater ohne Kostüme und Dekorationen existieren? Ja, das kann es.
Kann es ohne Musik existieren, die die Handlung begleitet? Ja.
Kann es ohne Beleuchtungseffekte existieren? Natürlich.
Und ohne einen Text? Ja; die Geschichte des Theaters bestätigt dies. (...)
Aber kann das Theater ohne Schauspieler existieren? Ich kenne kein Beispiel dafür. (...)
Kann das Theater ohne Publikum existieren? Mindestens ein Zuschauer ist vonnöten,
um eine Aufführung zu ergeben. So bleiben also der Schauspieler und der Zuschauer. Des-
halb können wir Theater definieren als das, was zwischen Zuschauer und Schauspieler statt-
findet: alle anderen Dinge sind Zusätze.“¹⁵⁷*

Jerzy Grotowski

Als einen Anlass für das Entstehen des Theaterlaboratoriums beschrieb Grotowski den Vormarsch von Film und Fernsehen und die dadurch aufgeworfene Frage, ob sie die Ablösung des Theaters seien, indem sie alle gesellschaftlichen Attraktionen übernommen hätten. Diese Frage klage nicht nur den Beweis der Notwendigkeit von Theater ein, sondern provoziere eine präzise Analyse dieser Kunst. Im Theaterlabor wurde von den Klischees und der Vielgesichtigkeit des Theaters solange Schicht um Schicht weggenommen, bis das Nötigste, das *Arme Theater* übrig blieb.

¹⁵⁶ Vgl. Kapitel 4.1. „DER Schauspieler“ dieser Arbeit

¹⁵⁷ Jerzy Grotowski „Das neue Testament des Theaters“, in: Für ein Armes Theater. 2006. S. 27-58, hier: S. 33.

Grotowski war darum bemüht, das europäische Theater zu verändern. Das Buch *Für ein armes Theater* (erstmalig erschienen 1967 in dänischer Sprache beim Odin Teatrets Forlag¹⁵⁸ und ein Jahr später auf Englisch unter dem Titel „Towards a Poor Theatre“) ist eine Textsammlung über Grotowskis Theaterarbeit. Das Vorwort zum Buch verfasste der britische Regisseur und Theaterleiter Peter Brook¹⁵⁹, dessen Ideen u.a. bezüglich der Einheit von Geist und Körper beim Schauspieler identisch mit denen Grotowskis waren. In seiner 1968 veröffentlichten Sammlung *Der leere Raum* versuchte Brook ein Resümee und eine Zusammenführung der Theaterauffassungen des 20. Jahrhunderts. Er führt zwei in ihrer Entschiedenheit gegenteilige Antworten an, welche auf die Frage nach Besonderheiten und Eigenart der Bühnenkunst im 20. Jahrhundert gefunden worden sind: das „Heilige Theater“ eines Antonin Artaud¹⁶⁰ und das „Derbe Theater“. Artauds Visionen seien die eines existenziell notwendigen, den Alltag verzehrenden, den menschlichen Wesenskern berührenden Theaters. Sie haben einigen Theatermachern Anstöße dazu gegeben, sein *Theater der Grausamkeit* in sehr individuellen, einzeln bleibenden Experimenten zu erproben und auf eigene Weise zu versuchen, zu den elementaren Wirkungsweisen des Theaters vorzustoßen. Insbesondere nennt Brook Grotowskis Arbeiten im Theater-Laboratorium und bezeichnet sie als ganz eigenständige, aber radikal konsequente Verwirklichung eines *Theaters der Grausamkeit* nach den Ideen Artauds. Grotowski habe sich den Ideen Artauds theoretisch angeschlossen und sie in der Praxis weiter entwickelt. In seinem 1967 erschienenen Artikel *Er war nicht ganz er selbst*¹⁶¹ (gemeint ist Antonin Artaud) betont Grotowski die Forderung Artauds nach einem in seiner Kunst eigenständigen Theater, das nicht bloß die Literatur verdoppelt. Die Magie des Theaters bestünde auch nicht in den Requisiten, im Licht oder in den Kostümen, sondern in der Verwandlung des Schauspielers, einzig durch seine inneren Impulse und den Einsatz seines Körpers.¹⁶²

Für Grotowski war die Aufgabe des Schauspielers die Verkörperung und das Erleben von Archetypen. Um das zu ermöglichen, kehrte er während seiner Forschungsarbeit zu den alten Reinigungsriten zurück und ließ die Zuschauer an einer Katharsis teilhaben, die durch die physische Demütigung der Schauspieler zu erleben war. Die Befreiung des Geistes durch das

¹⁵⁸ Das Odin Teatret wurde 1964 von dem einstigen Schüler Grotowskis – Eugenio Barba – gegründet. Es ist in Dänemark beheimatet und schuf in den 1960-ern eine eigene Bücherei und einen Verlag, um die Geschichte und Aktivitäten des Odin-Theaters zu dokumentieren.

¹⁵⁹ Brook definierte als Erster den Begriff „Art as vehicle“ / „Kunst als Fahrzeug“, der Grotowskis Arbeit am Workcenter in Pondetera ausmachte, bei einer Rede 1987 über die Forschungsarbeit am Workcenter.

¹⁶⁰ Siehe Glossar

¹⁶¹ Vgl. Jerzy Grotowski „Er war nicht ganz er selbst“, in: *Für ein Armes Theater*. 2006. S. 123-134.

¹⁶² Ebenda

Theater sah Grotowski nur in der Darstellung des Todes, der Folterung des Körpers und der Demütigung der Seele.¹⁶³

Grotowski und Brook forderten ein Theater, das in jeder Phase seiner Arbeit die ständige Frage nach den eigenen Notwendigkeiten aufrechterhält, die eine Aufführung in erster Linie zu einem anderswo nicht zu erlebenden, vitalen Ereignis werden lässt. Die Aufführungen sollen einen Beweis für die Existenzberechtigung des Theaters liefern und seine unvergleichliche Rolle bestätigen in einer Zeit, in der ihm viele seiner früheren Funktionen durch die Entwicklungen des Films und der Medien abgenommen worden sind. Für Grotowski waren die Grundelemente des Theaters nur durch die lebendige Beziehung zwischen Bühne und Zuschauerraum bezeichnet. Alles, was seiner Meinung nach zur Theaterhandlung notwendig ist, sei ein leerer Raum, durch welchen zum Beispiel ein Mann geht und ihm ein anderer zusieht. Das Theaterlaboratorium brauchte folglich auch keinen identifizierbaren, öffentlichen Theaterbau, da es sich nur für das Innerste des Menschen interessierte. Es genügte ein beliebiger, ausreichend großer Raum im Innern eines beliebigen Gebäudes. Das Theater ist Grotowski nach ein Ereignis zwischen Bühne und Zuschauerraum, das ohne jede Äußerlichkeit, Dekoration und Effekte auskommen muss:

„Es gibt nur ein Element, das Film und Fernsehen dem Theater nicht rauben kann: die Nähe des lebendigen Organismus. Aus diesem Grunde wird jede Herausforderung durch den Schauspieler, jeder seiner magischen Akte (die das Publikum nicht nachmachen kann) zu etwas Großem, Außergewöhnlichem, zu etwas, das sich der Ekstase annähert. Deshalb muss die Distanz zwischen dem Schauspieler und dem Publikum abgeschafft werden, indem die Bühne eliminiert wird, alle Grenzschränken abgebaut werden. Die drastischen Szenen sollen Auge in Auge mit dem Zuschauer stattfinden, so dass er auf Armeslänge vom Schauspieler entfernt ist, seinen Atem spüren kann, seinen Schweiß riecht.“¹⁶⁴

¹⁶³ Vgl. Jan Kott „Why should I take part in the sacred dance?“, in: Lisa Wolford/ Richard Schechner: The Grotowski Sourcebook. 1997. S. 132-138.

¹⁶⁴ Jerzy Grotowski „Das neue Testament des Theaters“, in: Für ein armes Theater. 2006. S. 27-58, hier: S. 44.

4.1 DER Schauspieler

*Der Performer mit großem P ist ein Mann der Tat.
Er ist nicht jemand, der einen anderen spielt. Er ist ein Handelnder, ein Priester, ein Krieger:
Er steht außerhalb ästhetischer Gattungen.* ¹⁶⁵
Jerzy Grotowski

Peter Brook spricht in seinem Vorwort zum „Armen Theater“ von der Einheit von Geist und Körper. Grotowskis Arbeit bestand im Anweisen von Gesten, welche jedem Schauspieler eine Reihe von Schocks versetzen sollten. Es handelt sich um den Schock, sich selbst gegenüberzutreten im Angesicht einfacher Herausforderungen, wie z. B. die eigenen Ausflüchte und Klischees zu erkennen.¹⁶⁶

Grotowskis Trainingstechniken waren auf das sogenannte „Reifen“ des Schauspielers konzentriert, das sich durch eine ungeheure Spannung und durch eine vollständige Selbstenthüllung ausdrücken sollte bis er seine eigene Intimität bloßlegen kann. Für Grotowski war das eine Technik der Trance – der Schauspieler bezieht alle seine psychischen und körperlichen Kräfte mit ein, die aus den intimsten Schichten seines Seins hervorgehen. Das Ergebnis soll eine Befreiung vom Zeitsprung zwischen innerem Impuls und äußerer Reaktion sein, indem der Impuls und die Aktion zusammenfallen. Diesen Weg nannte Grotowski „via negativa“ – d.h. der Schauspieler sammelt bei seinem Training nicht Fertigkeiten, sondern lernt Blockaden zu zerstören.¹⁶⁷ Durch diese Subtraktion von Elementen des natürlichen bzw. des gewöhnlichen Verhaltens wird der reine Impuls offen gelegt. Durch den bereits erwähnten Schock oder auch durch Schrecken oder Freude benimmt sich der Mensch nicht natürlich und verwendet rhythmisch artikulierte Zeichen, wie beispielsweise Tanzen oder Singen. Mit der Gestaltung von Rollen als ein System von Zeichen erreichten Grotowskis Schauspieler die Offenlegung der Dialektik des menschlichen Verhaltens – das, was sich hinter der Maske der gewöhnlichen Ansichten verbirgt.¹⁶⁸

Grundlage der Schauspielerarbeit war für Grotowski die Kenntnis und Beherrschung des Körpers, der Atmung und der Stimme. Seine Methode zeichnete sich durch besonderen Einsatz

¹⁶⁵ Jerzy Grotowski „Der Performer“, zit. n. Walter Pfaff/ Erika Keil/ Beat Schläpfer: Der sprechende Körper. 1996. S. 43-47, hier: S. 43.

¹⁶⁶ Peter Brooks Vorwort, in: Jerzy Grotowski: Für ein armes Theater. 2006. S. 9-12, hier: S. 10.

¹⁶⁷ Jerzy Grotowski „Für ein armes Theater“, in: Für ein armes Theater. 2006. S. 13-26, hier: S. 14f.

¹⁶⁸ Ebenda, S. 16.

von Körperlichkeit und durch höchste Präzision der Gesten aus, indem zum Beispiel durch einfachste Muskelzuckungen das Gesicht zu einer Maske wurde. Das bereits erwähnte methodische Prinzip in der „via negativa“ zielt darauf hinaus, alle physischen und psychischen Widerstände des Schauspielers abzubauen, damit er dadurch auf sein „nacktes Ich“ stoßen kann. Laut Grotowski¹⁶⁹ existiert ein Teil unserer selbst, der virtuell ist, der außerhalb der Zeit ist – das so genannte „Ich-Ich“. Dieses zweite Ich ist weder der Blick der anderen, noch ein fremdes Urteil. Es ist einfach eine stille Anwesenheit und ein bewegungsloser Blick. Das bedeutet, dass man doppelt ist – passiv im Handeln und aktiv im Sehen. Allerdings sei diese Einigkeit nicht jedem Menschen eigen, nur wenige könnten durch die Passivität ihres Handelns empfänglich sein und gleichzeitig dabei sein.¹⁷⁰

Das Performen wurde bei Grotowski zu einem Prozess, der totale Ehrlichkeit verlangte, indem ein Bewusstsein erst erarbeitet werden musste. Dieser Prozess setzte dem Rollenspiel und den Verfeinerungen der Masken eines natürlichen Verhaltens eine Auseinandersetzung mit den eigenen, verborgenen Schichten entgegen. Grotowski war der Meinung, dass dieser Prozess mit der Therapie verwandt sei und der Erfolg bestünde nicht im Beifall des Publikums, sondern im Erreichen innerer Harmonie und in der Befreiung von Komplexen. Seine Rolle als Regisseur definierte er weniger über das Tun, als über das Geschehenlassen, also über die Schaffung eines Raumes, in welchem diese Selbstoffenbarung möglich wird.

[...]“das Wesentliche ist, dass der Schauspieler nicht für das Publikum spielen darf, er muß in Konfrontation mit den Zuschauern, in ihrer Gegenwart spielen. Noch besser, er muß seinen authentischen Akt anstelle des Zuschauers vollziehen, einen Akt extremer und doch disziplinierter Aufrichtigkeit und Authentizität. Er muß sich hingeben, anstatt sich zurückzuhalten, er muß sich öffnen, anstatt sich in sich zu verschließen, denn das würde im Narzissmus enden.“¹⁷¹

Für Grotowski ist der Performer ein Daseinszustand – ein Wissender, für den Wissen eine Pflicht darstellt. Er vergleicht den Performer mit einem Krieger, da letzterer jemand ist, dem seine eigene Sterblichkeit bewusst ist. Der Krieger kämpft, so wie der Performer handelt (tut), um Wissen zu erlangen. Wissen über das Leben und den Tod, denn in Momenten von großer Gefahr und Intensität wird das Pulsieren des Lebens viel stärker. In einem Augenblick der

¹⁶⁹ Jerzy Grotowski „Der Performer“, in: Walter Pfaff./ Erika Keil/ Beat Schläpfer: Der sprechende Körper. 1996. S. 43-47, hier S. 45.

¹⁷⁰ Ebenda

¹⁷¹ Jerzy Grotowski „Die Technik des Schauspielers“, in: Für ein armes Theater. 2006. S. 235-246, hier: S. 245.

Herausforderung tritt die Rhythmisiertheit der menschlichen Impulse hervor. Als Beispiel gibt Grotowski das Ritual an, das große Intensität provoziert und das Leben rhythmisch werden lässt. Der Performer verbindet diese Körperimpulse mit dem Lied, um den Zeugen der Handlung seinen intensiven Zustand fühlen zu lassen. Somit wird der Performer zu einer Brücke zwischen den Zeugen und dem gewissen „Etwas“, er wird zu einem „Pontifex“. Das gewisse „Etwas“, das Wesen, ist aus etymologischer Sicht das „Sein“. Das Sein ist weder etwas soziologisches, noch kommt es von außen, noch ist es etwas Erlerntes. Körper und Wesen sind getrennt und der Übergang zum Körper des Wesens, zum eigentlichen Sein im spirituellen Sinn, ist laut Grotowski die Aufgabe eines jeden Menschen. Allerdings kann dies nur durch eine schwierige Entwicklung, durch persönliche Umwandlung erreicht werden und dieser Vorgang ist nichts anderes als das eigene Schicksal. Der Vorgang ist nur dann erfassbar, wenn die Taten mit dem eigenen Selbst in Einklang stehen. Erst dann kann man zum Körper des Wesens vordringen, indem der materielle Körper widerstandsfrei wird, „*fast durchsichtig*“.¹⁷² Für den Performer ist dieser Vorgang mit dem Aufführen gleichgesetzt.

Eine andere Motivation vor Publikum zu spielen wäre, es zu einer ähnlichen Auseinandersetzung mit sich selbst zu bewegen, es auf eine höhere spirituelle Stufe zu heben. Nur diejenigen Zuschauer, die wirklich bereit wären ebenfalls in ihr Innerstes zu dringen, würden laut Grotowski¹⁷³ das Theater in einem Zustand innerer Harmonie verlassen. Die anderen wären viel mehr schockiert und verwirrt. Deshalb konnte und sollte das Publikum des Theaterlaboratoriums nicht ein Massenpublikum sein, sondern eine am Gleichen interessierte, spirituelle Elite.

EIGENE GEDANKEN ZUM PERFORMER

Personen, die vor Publikum agieren, Darsteller, Schauspieler, Performer, verlieren einen Teil von sich selbst auf der Bühne, denn sie geben alles von sich, während sie die Emotion der darstellenden Kunst erleben. Immer und immer wieder bis sie seelisch leer sind, bis sie auf keine Erfahrungen aus dem eigenen Leben mehr zurückgreifen können und nur noch ihre vergangenen szenischen Rollen in jeder weiteren wiederholen. Die Grenze zwischen Realität und theatraler Fiktion, zwischen Erleben und Nachahmung, verschwimmt. Im privaten Leben

¹⁷² Jerzy Grotowski „Der Performer“, zit. n. Walter Pfaff/ Erika Keil/ Beat Schläpfer: Der sprechende Körper. 1996. S. 43-47, hier: S. 45.

¹⁷³ Vgl. Jerzy Grotowski „Für ein armes Theater“, in: Für ein armes Theater. 2006. S. 13-26.

werden Rollen gespielt und auf der Bühne verhelfen die privaten Erlebnisse zur Ausformung der darzustellenden Figur.¹⁷⁴ Schicht um Schicht, bis die Persönlichkeit des/der Darstellers/in und die szenische Rolle ineinander übergehen. Diese/r SchauspielerIn verkörpert die Gesamtheit aller von ihr/ihm gespielten Rollen, die nur teilweise mit ihrer/seiner eigenen Persönlichkeit vereinbar sein können. Mit jeder weiteren Schicht findet ein Verlust des eigenen Ichs statt. Oder mit Gurdjieffs Worten¹⁷⁵: es findet eine „Identifikation“ statt. Jerzy Grotowski spricht diesbezüglich von unerfahrenen Performern. Denn der Performer, mit großem „P“, ist ein Mann der Tat laut Grotowski. Er handelt und sublimiert, um an sein Innerstes heranzukommen und versucht nicht gespielt, sondern wahrhaftig die verschiedensten Nuancen des menschlichen Seins darzustellen.

4.2. GROTOWSKIS ARBEITSMETHODEN

„Wir betrachten die persönliche und szenische Technik des Schauspielers als den Kern der Theaterkunst.“¹⁷⁶

Jerzy Grotowski

Eine wichtige Bedingung zum besseren Verständnis der Arbeit Grotowskis ist eine verfeinerte Wahrnehmung sowie auch die Beschäftigung mit dem Sein an sich, um Begriffe wie Spiritualität, Objektivität, Vertikalität und subtile Energien greifbar machen zu können.

AUFFÜHRUNGSPHASE (1959 – 1969)

Grotowski war der Meinung, dass die Gliederung in Bühne und Zuschauerraum nicht das Wichtigste sei, sondern sie schaffe eine Laboratoriumssituation – eine geeignete Fläche für Forschung. Da der Regisseur im Rahmen der Aufführung demzufolge zwei Ensembles – die Schauspielenden und die Zuschauenden – in einer zwischenmenschlichen Laborsituation miteinander arbeiten liess, deren Innerstes von der jeweiligen Darbietung berührt werden sollte, musste die Integration der beiden Gruppen entsprechend räumlich arrangiert werden.

¹⁷⁴ Vgl. Konstantin Sergejewitsch Stanislawski: Die Arbeit des Schauspielers an der Rolle. 2001.

¹⁷⁵ Peter Brook „Die geheime Dimension“, in: Peter Brook/ Jean-Claude Carrière / Jerzy Grotowski: Georg Iwanowitsch Gurdjieff. 2005. S. 9-27, hier: S. 22.

¹⁷⁶ Jerzy Grotowski „Für ein armes Theater“ in: Für ein armes Theater. 2006. S. 13-26, hier: S. 13.

Sein wesentliches Anliegen war es für jeden Typ Aufführung die ihm eigene Zuschauer-Schauspieler-Beziehung zu finden und so dieser Entscheidung durch körperliche Anordnung Gestalt zu geben. Auf diese Weise ging die Bühne als unantastbare und architektonische Installation völlig verloren. Architektur und Dekoration wurden identisch und die nötige Beleuchtung wurde von den Schauspielern vorgenommen. Auf diese Weise fiel sie mit dem Spiel *zusammen*.¹⁷⁷

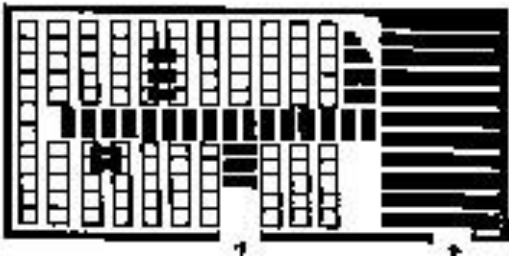
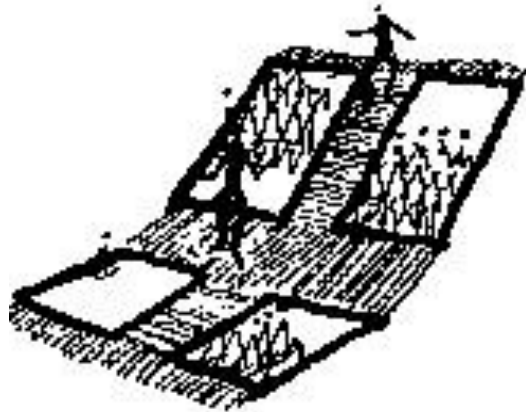


Abbildung 16: Raumnutzung bei Kain.

Abbildung 17: Raumnutzung bei Shakuntala.

In seinen frühen Inszenierungen ging Grotowski mit seinem Bühnenbauer Jerzy Gurawski von einer aufgeweichten und prinzipiellen Trennung der Bereiche aus. Wie z. B. bei der Inszenierung von *Kain* nach Byron mit einer achsialen Anordnung (vgl. Abb. 16: schwarze Zone = Schauspieler; weiße Zone = Zuschauer). Oder bei *Shakuntala* nach Kalidasa, wo die Einrichtung aus einem zentralen Spielfeld und Gängen von den Raumenden her bestand – das Publikum war auf diese Weise in vier Blöcke aufgeteilt (Abb. 17). Bald wurde aber deutlich, dass das Publikum teilhaben muss, es sollte ein Teil der Aufführung werden und sogar eine Art Rolle zugewiesen bekommen. Die Trennung des Spielfeldes und des Zuschauerraumes wurde völlig aufgehoben bei der Inszenierung von *Ahnenfeier* von Mickiewicz (Abb. 18). Die

¹⁷⁷ Silke Koneffke „Jerzy Grotowskis Theaterlaboratorium“, in: Theater-Raum. 1999. S. 373-383, hier S. 381.

Schauspieler nahmen mit einzelnen Zuschauern Kontakt auf und so nahmen beide Gruppen gleichermaßen an der Feier teil.¹⁷⁸

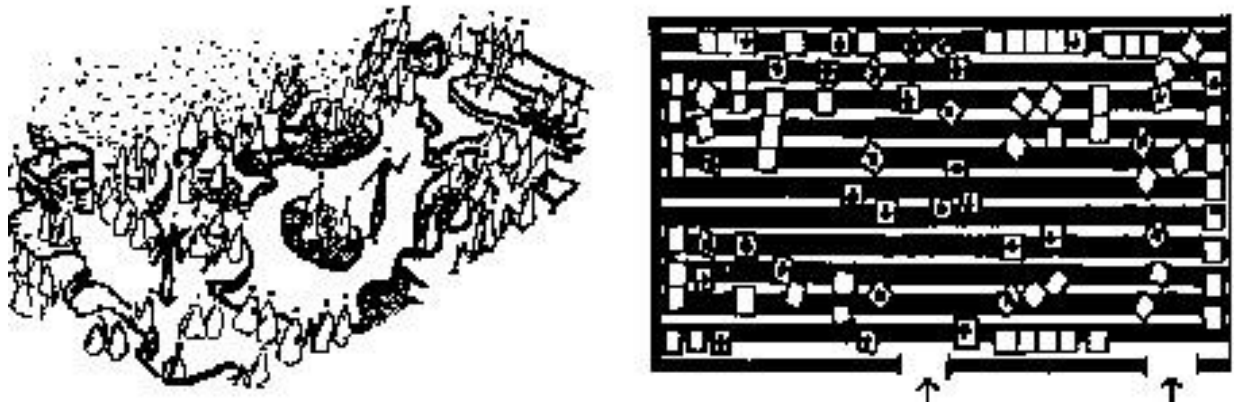


Abbildung 18: Raumnutzung bei Ahnenfeier.

PARATHEATRALE TECHNIKEN

Die Jahre 1969-1975 waren die Phase des Paratheaters. Laut Richard Schechner¹⁷⁹ eine logische Fortsetzung Grotowskis Theater der Aufführungen. Es ist ein partizipatives Theater gewesen, das dem Theaterlaboratorium außenstehende Personen (wie Psychologen, Schauspieler, Studenten oder Musiker) mit einbezogen hat. Die so genannten „Special Projects“ (*Holiday; Mountain Project; Tree of People*) haben mehrere Tage lang gedauert und an ihnen haben auch alle Mitglieder des Laboratoriums teilgenommen. Allerdings wollte Grotowski keine Aufführungen schaffen, sondern durch diese Experimente den Teilnehmern die Möglichkeit für ein gemeinsames Funktionieren (eines „meetings“) geben, indem er eine speziell geschaffene Atmosphäre aufbaute.

THEATER DER QUELLEN

Aus dem Paratheater oder genauer gesagt überlappend mit ihm, entstand 1976 das Theater der Quellen, das sich in seinen Untersuchungen mit dem Ursprung der überlieferten Techniken befasste. Die Quellen des Theaters sind laut Grotowski¹⁸⁰ komplex und beinhalten unter anderem Spiele und deren Regeln, Geschichtenerzählen oder auch das ritualisiertes Verhalten von Tieren. Während dieser Phase arbeitete er mit einer multinationalen Gruppe aus verschiedenen Kulturen und Ländern wie Afrika, Japan, Indien, Haiti, Polen, Frankreich, Bengalen. Er

¹⁷⁸ Ebenda, S. 378.

¹⁷⁹ Vgl. Richard Schechner „Introduction“, in: Lisa Wolford/ Richard Schechner: *The Grotowski Sourcebook*. 1997. S. 205-212.

¹⁸⁰ Vgl. Jerzy Grotowski „Theatre of Sources“, in: Lisa Wolford/ Richard Schechner: *The Grotowski Sourcebook*. 1997. S. 250-268.

unternahm Forschungsreisen zu Kulturen, in denen die archaischen Riten noch lebendig sind (z.B. Voodoo in Haiti)¹⁸¹. Grotowski war davon überzeugt, dass die Quellentechniken in den verschiedensten Kulturen eingesetzt werden, um die negativen Aspekte der Akkulturation zu beseitigen.

OBJECTIVE DRAMA (1983 – 1985)

Der Ausdruck „objectiv“ steht für eine bestimmte Art von performativer Technik, welche einen genau bestimmbaren Effekt auf den Energiestatus des Teilnehmers hat. „Drama“ wiederum bezieht sich auf performative Impulse in allen Formen. Grotowski isolierte und erforschte während dieser Arbeitsphase Elemente wie Rhythmen, Tanz, Gesang und den Gebrauch des Raumes. Diese wurden voneinander getrennt und außerhalb des originalen kulturellen Kontextes den Performern vorgestellt. Nachdem diese die technischen Aspekte einer Form verinnerlicht hatten, wurden die Effekte der Beziehungen zwischen den Teilnehmern selbst, sowie auch zwischen der Form und der Umgebung einer präzisen Beobachtung unterzogen.¹⁸²

ART AS VEHICLE¹⁸³ (ab 1986)

Beim „Art as vehicle“ oder „Kunst als Fahrzeug“ handelt es sich um eine ganzheitliche Kunstauffassung, welche die Resultate der Arbeit nicht beim Zusehenden, sondern beim (handelnden) Künstler selbst erzeugt. Das heisst, es wird eine klare Trennung und ein bedeutender Unterschied zwischen „Kunst als Vorstellung“ und „Kunst als Fahrzeug“ gesetzt. Für Grotowski war die Kunst als Fahrzeug gleichbedeutend mit der Objektivität des Rituals, welche er durch einen einfachen Vergleich mit einem primitiven Fahrstuhl¹⁸⁴ konkretisierte. Die Kunst als Fahrzeug ist der Korb, der vom Schauspieler selbst durch ein Seil gezogen wird. Dadurch steigt der Handelnde zu einer subtileren Energie auf, um mit ihrer Hilfe bis zum instinkthaften Körper hinunter zu steigen, was wiederum die Objektivität des Rituals bedeutet. Die Arbeit an der „Kunst als Fahrzeug“ ist eng verbunden mit dem Begriff „Vertikalität“. Damit meinte Grotowski nicht die Energie, welche den Lebenskräften und den Instinkten zugehörig ist, denn sie ist eine organische und somit schwere Energie. Er versuchte durch seine

¹⁸¹ Vgl. dazu Maud Robart, in: Cláudia Tatinge Nascimento: *Crossing Cultural Borders Through the Actor's Work*. 2009.

¹⁸² Vgl. Lisa Wolford „Introduction. Objective Drama, 1983-86“, in: Lisa Wolford/ Richard Schechner: *The Grotowski Sourcebook*. 1997. S. 281-291.

¹⁸³ Wie bereits erwähnt, wurde der Begriff „Art as vehicle“ von Peter Brook als Definition von Grotowskis Arbeit ab der Mitte der 1980-er Jahre verwendet.

¹⁸⁴ Lisa Wolford „Introduction. Art as Vehicle, 1986 –“, in: Lisa Wolford/ Richard Schechner: *The Grotowski Sourcebook*. 1997. S. 365-368, hier: S. 367.

Forschungsarbeit von dieser groben Ebene – alltäglich, wie er sie bezeichnete – durch rituelle Gesänge aus alten Überlieferungen zu einer subtileren energetischen Ebene zu gelangen.¹⁸⁵

4.3. *DER STANDHAFTE PRINZ*

Zwischen 1965 und 1968, in Grotowskis Aufführungsphase, wurde im Theaterlaboratorium *Der standhafte Prinz* nach Calderon in der polnischen Übertragung von Slowacki aufgeführt. Die Gestaltung von Bühne und Zuschauerraum glich einer Art Arena oder Operationssaal. In den Raum wurde ein weiterer Raum hineingestellt, mit einem Podium in der Mitte. Das Publikum wurde deutlich aus allem Geschehen ausgeschlossen, was weit über eine strenge Zweiraum-Anordnung hinausging. Die Zuschauer blickten auf eine Handlung herab, die sich trotz ihrer Anwesenheit in einem vollkommen von Holzwänden abgeschlossenen Raum abspielte. Damit sie etwas sehen konnten, mussten sie den Kopf senken und nach vorne schauen, als ob sie einen verbotenen Akt beobachten würden. Durch das abwärts gerichtete Schauen wollte Grotowski der Handlung einen Sinn moralischer Grenzüberschreitung geben.¹⁸⁶

Grotowski zeigte seine eigene Vision des Stückes, wobei die Beziehung des Szenariums zum Originaltext derjenigen einer musikalischen Variation zum Originalthema glich. Die Aufführung war eine Übertragung der typischsten Züge des Barockzeitalters – sein visionärer Aspekt, seine Musik, seine Wertschätzung des Konkreten und sein Spiritualismus. Sie war aber auch eine Art Übung, die die Überprüfung von Grotowskis Schauspielermethode ermöglichen konnte.

¹⁸⁵ Ebenda

¹⁸⁶ Jerzy Grotowski „Für ein armes Theater“, in: Für ein armes Theater. 2006. S. 13-26, hier: S. 19.

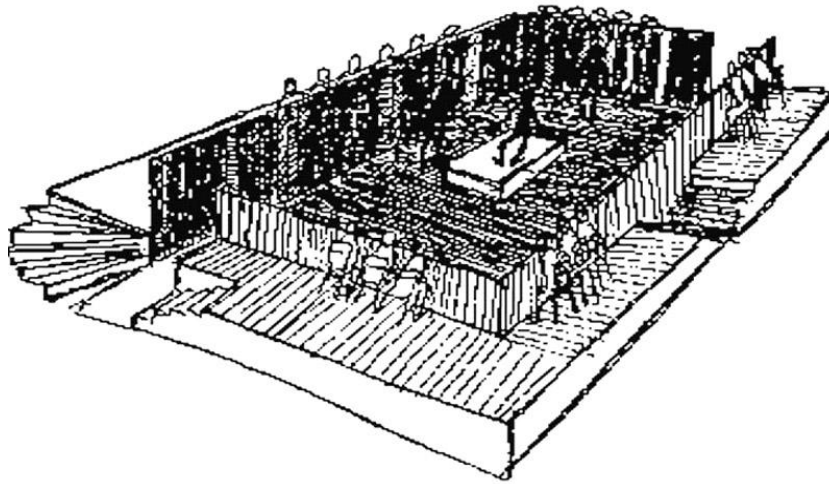


Abbildung 19: Ansicht der szenischen Handlung bei *Der standhafte Prinz*.

Die Hauptfigur, der Prinz, wurde von Ryszard Cieslak gespielt. In seiner Schöpfung nahmen die wesentlichen Elemente von Grotowskis Theorie präzise und greifbare Formen an – in seinem Körper, seiner Stimme und seiner Seele. Das Wesentliche lag allerdings nicht in der Tatsache, dass Cieslak seinen fast nackten Körper einsetzte, um bewegliche Formen zu skulpturieren, und auch nicht in der Art und Weise, wie die Technik von Körper und Stimme während der langen und erschöpfenden Monologe eine Einheit bildeten. Es handelte sich vielmehr um eine Inspiration, um einen auf der Bühne vollzogenen und von Grotowski geforderten Akt der Reinigung in der Schöpfung des Schauspielers.¹⁸⁷

Grotowskis Forderung an den Schauspieler, ohne Rücksicht auf seine eigene Person oder die Zuschauer, alle Normen und Konventionen des alltäglichen Denkens, Fühlens und Verhaltens aufzugeben, wurde in dieser Inszenierung erfüllt. Cieslak offenbarte in einem „totalen Akt“ der Selbstentblössung auf der Bühne sein Innerstes, aktivierte es und erreichte jenes Selbstopfer, jene Ekstase und Ausstrahlung, die das höchste Ergebnis der Arbeit für Grotowski waren. Durch die Selbstopferung gelang es Ryszard Cieslak als Einzigen die Heiligkeit des Schauspielers zu erreichen und er wurde Grotowskis wichtigster Mitarbeiter. „Heiligkeit“ verstand Grotowski nicht im religiösen Sinne, und betonte es immer wieder: *„Es ist vielmehr eine Metapher, um eine Person zu benennen, die durch ihre Kunst auf den Scheiterhaufen steigt und einen Akt der Selbstaufopferung vollzieht.“*¹⁸⁸

Obwohl Cieslak zu der damaligen Zeit noch ein junger und unerfahrener Schauspieler war, wurde er durch Grotowskis Methode zu einem der größten Performer.

¹⁸⁷ Vgl. Jerzy Grotowski „Der standhafte Prinz“, in: Für ein armes Theater. 2006. S. 104-122.

¹⁸⁸ Jerzy Grotowski „Das neue Testament des Theaters“, in: Für ein armes Theater. 2006. S. 27-58, hier: S. 46.

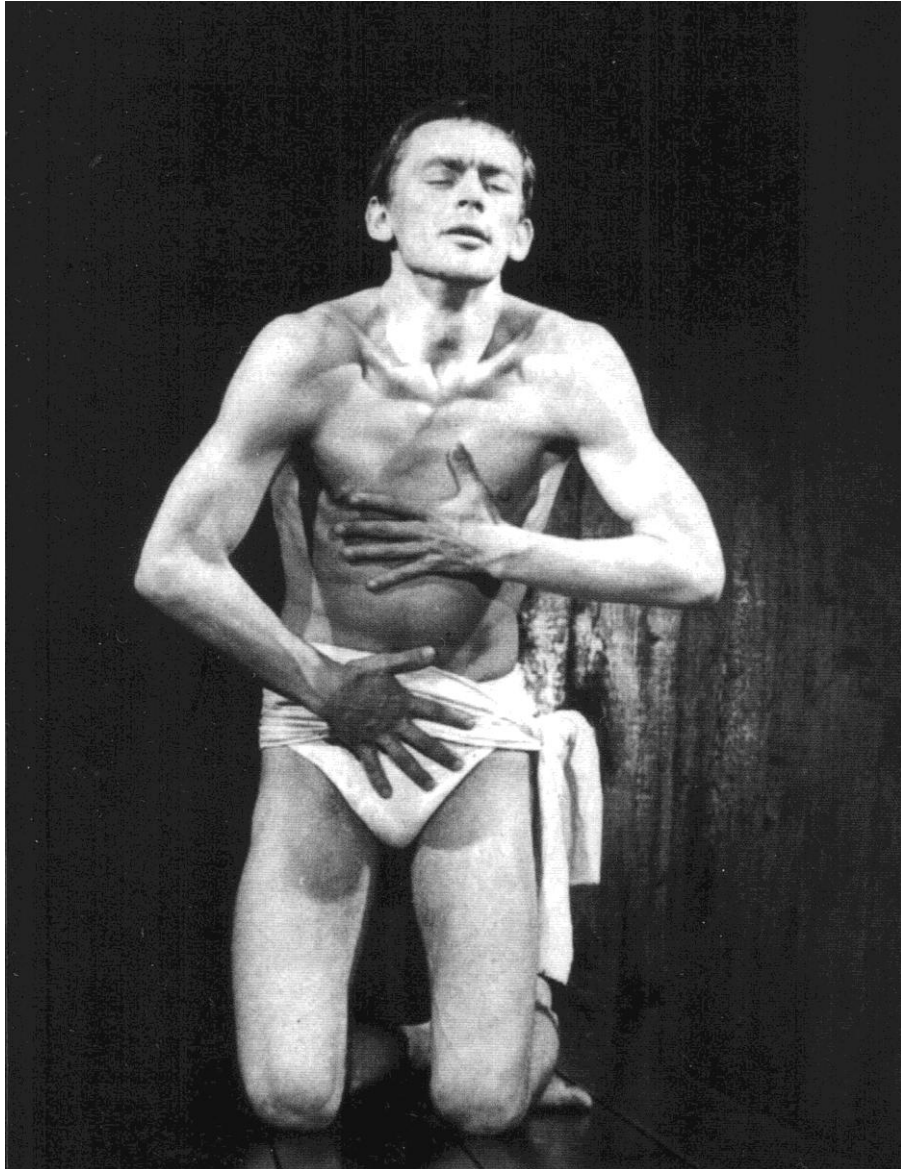


Abbildung 20: Ryszard Cieslak in Der standhafte Prinz, 1965.

4.4. EKSTASE, TRANCE UND (DER EINSATZ VON) MASKE

*„Wenn die Situation brutal ist, wenn wir uns selbst bloßlegen und eine außerordentlich intime Schicht unseres Ich berühren und sie bloßstellen, dann zerbricht die Lebensmaske und fällt von uns ab.“*¹⁸⁹

Jerzy Grotowski

Die geistigen Inbilder der rituellen Tänze leben in den Kulturen der verschiedenen Kontinente in unterschiedlichsten Formen bis zur Gegenwart fort. Der Begriff rituelle Tänze oder auch Ritualtänze steht für Tanzspiele, die streng in Kulte eingebunden sind und als magisch und mythologisch gelten. Sie sind die Urform des Theaters überhaupt, denn ohne Tanz, Darstellung, Gesang, Sprache, Instrumentalspiel, sind Kulte nicht denkbar. Allen Künsten in ihren Urformen ist gemein, dass sie in den so genannten magischen Aktionen zusammen auf das Ziel hin ausgerichtet sind, nicht überwindbare Schwäche gegenüber feindlichen oder naturbedingten Kräften zu überwinden. Die Menschen haben sich als Ziel gesetzt ihr Selbst auszuweiten und, wenn möglich, zu übersteigen, um so die im Leben erfahrenen Mächte im Kultspiel erreichen und binden zu können.

In den großen Beschwörungsriten leben Tanz und Darstellung als Aktion und Schaustellung zugleich. Der Mensch hat sich von Beginn an neben der wirklichen Welt seiner Krisenzeiten eine so genannte Wesenswelt aufgebaut, in der er die emotionalen Erregungen seines Inneren nach außen tragen und dadurch Wirklichkeit bezwingen kann.

Das Christentum hat in den ersten Jahrhunderten seines Bestehens Tänze in seine Liturgien eingegliedert und dadurch bruchlos altes religiöses Geistesgut vereint und fortgeführt. Doch bald darauf begann die Kirche sich in der Liturgie gegenüber den tänzerischen Religionen der Antike, des Orients und des Nordens abzugrenzen, um liturgische Vermischungen zu vermeiden. Die römische Kirche nahm laut Synodalbeschlüssen und Kampfschriften im 6. Jahrhundert den Kampf gegen den Tanz auf. Bis zum 17. Jahrhundert richteten sich die Verbote allerdings vorrangig gegen das Tragen von Tiermasken. Langsam eroberte sich der Tanz, nachdem er auch vom Kirchenplatz verbannt wurde, das chorische Ballett und dann die Mysterienspiele. Allerdings wurden alle als magisch geltende Tänze stark reduziert und in das Volksbrauchtum verbannt.¹⁹⁰

¹⁸⁹ Jerzy Grotowski „Für ein armes Theater“, in: Für ein armes Theater. 2006. S. 13-26, hier: S. 23.

¹⁹⁰ Vgl. Manfred Brauneck/ Gérard Schneilin: Theaterlexikon. Band 1: Begriffe und Epochen, Bühnen und Ensembles. 2007. S. 861-864; Dagmar Ellen Fischer/ Tom Hecht: Tanz, Bewegung und Spiritualität. 2009; Dirk Patrick Hengst: Tanz, Trance und Ekstase. 2003.

Die geistige Potenz des Menschen wird rituell erfahren oder anders formuliert: Rituale sind Momente der sinnlichen Erfahrung eines Übersinnlichen. Um auf die Umwelt oder das Elend der eigenen Existenz Einfluss nehmen zu können, braucht der Mensch eine Alternative zu alledem. Durch seine Bewusstseinsstruktur kann er die Dinge als veränderbar und gestaltbar sehen und somit die Grenzen des mit bloßem Auge Wahrnehmbaren überschreiten. Das Überschreiten von Grenzen ist ein wesentliches Merkmal des menschlichen Bewusstseins und ohne das gäbe es keine Kulturgeschichte. Die Fähigkeit in Ekstase zu verfallen und so aus sich herauszugehen ist laut paläoanthropologischen und neurophysiologischen Erkenntnissen¹⁹¹ der Ursprung einer Entwicklung, die zur Herausbildung des Selbstbewusstseins geführt hat. Selbstbewusstsein bedeutet hier nicht sich selbst gegenüber zu treten und sich von dort aus zu betrachten, sondern, dass das Selbstbewusstsein die Fähigkeit voraussetzt, sich selbst verlassen zu können. Zum Ich- und Selbstbewusstsein kommt noch ein dritter Faktor hinzu, der den Menschen in seiner geistigen Selbstorganisation kennzeichnet – die Identität. Die eigene Identität ist ein geistiges Konstrukt, das nicht angeboren ist, sondern im Laufe der Sozialisation erworben und aufgebaut werden muss und folglich kulturell bedingt ist – im Gegensatz zum Ich, das durch Selbsterfahrung wahrgenommen und festgestellt werden kann.

Die oben erwähnte Alternative, die der Mensch braucht, um Grenzen erfahrbar zu machen, kann sich im Tanz, in der Trance und in der Ekstase ausdrücken. Dies zeigt sich in der Reise der Seele des Schamanen, in der Gotttrunkenheit der Derwische und in den Ritualen von Naturvölkern, wie z.B. den Aborigines.¹⁹²

Während der Phase des „Armen Theaters“ (1959 – 1968) folgte Grotowski einem Muster, das dem der Aborigines sehr ähnlich war. Er suchte das Material allerdings nicht in der Archäologie und Geschichte, sondern seine Schauspieler erforschten ihre eigenen Erfahrungen. Es gab für ihn bestimmte Bedingungen, die für die Kunst des Schauspielers wesentlich sind. An erster Stelle die Notwendigkeit, Widerstände und Hindernisse aus dem kreativen Prozess zu nehmen – sowohl psychologische als auch physiologische, denn beide bilden schließlich ein Ganzes.

„Warum ist Kunst für uns von Bedeutung? Um unsere Grenzen zu überschreiten, unsere Beschränkungen zu überwinden, unsere Leere zu füllen – um uns selbst zu erfül-

¹⁹¹ Vgl. Dirk Patrick Hengst „Der Mensch – das sich selbst transzendierende Tier und die Bedeutung des rituellen Verhaltens in der Hominisation“, in: Tanz, Trance und Ekstase. 2003. S. 167-191.

¹⁹² Ebenda

len. Das ist keine Bedingung, sondern ein Prozeß, bei dem das Dunkel in uns langsam durchsichtig wird. In diesem Kampf mit unserer eigenen Wahrheit, dieser Anstrengung, die Lebensmaske herunterzuziehen, ist für mich das Theater mit der Fleischesfülle seiner Wahrnehmungsfähigkeit immer ein Ort der Provokation gewesen. (...) Die Mißachtung des Tabus, diese Grenzüberschreitung, liefert den Schock, der die Maske herunterreißt, wodurch wir fähig werden, uns selbst nackt etwas hinzugeben, das unmöglich zu benennen ist, das aber Erotisches und Karitatives in sich birgt.“¹⁹³

Erst dann entsteht die Möglichkeit, einen Prozess der Selbstenthüllung zu stimulieren, der weit bis ins eigene Unbewusste zurückreicht. Voraussetzung ist, dass die Energie und der Stimulus derartig kanalisiert werden, dass die erwünschte Reaktion erhalten werden kann und nicht nur für die Dauer dieses einen Momentes bestehen kann.¹⁹⁴ Die Lösung für Grotowski war die Übersetzung in Zeichen, indem er eine Partitur der Artikulation und der Durchführung dieses Prozesses erstellte, deren Noten kleine Elemente für mögliche Reaktionen darstellten. Er komponierte nach dieser Methode so genannte gestische Ideogramme, eine Art kodifizierte Formen, die mit den Zeichen des Nô-Theaters¹⁹⁵ vergleichbar sind. Grotowskis Ideogramme waren allerdings spontan und unmittelbar - eine lebendige Form mit einer eigenen Logik. Sie waren deshalb möglich, weil Grotowskis Schauspieler transparent sein konnten. Mit ihnen und mit seinen Bühnenbildnern erarbeitete er in *Akropolis* (1962-1967), *Der standhafte Prinz* (1965-1968) und *Apocalypsis cum Figuris* (1969-1971) eine vollständige Ikonographie des Körpers, der Stimme, der Gruppenkompositionen und des Bühnenbildes. Dadurch wurde eine beispielhafte Totalität erreicht, die nicht einmal beim hoch strukturierten Nô-Theater oder dem Kathakali¹⁹⁶ vorhanden ist. Die vollständige Klarheit der Zeichen rief Beklemmung, wie auch Vergnügen daran hervor, denn eine Aufführung sei niemals reine Ekstase oder Trance: sie bestehe aus einer dialektischen Spannung zwischen den beiden.¹⁹⁷

Es gibt laut Grotowski¹⁹⁸ zwei Vorgehensweisen bei den Schauspielern weltweit: entweder wird der Performer „gedoubled“¹⁹⁹ (ein Begriff von Artaud) oder er wird subtrahiert. „Gedoubled“ bedeutet, dass er sich etwas Neues aneignet, er wird zu etwas Anderem. Diese

¹⁹³ Jerzy Grotowski „Für ein armes Theater“, in: Für ein armes Theater. 2006. S. 13-26, hier: S. 21f.

¹⁹⁴ Vgl. Richard Schechner „Was Performer tun: das Rad der Ekstase und der Trance“, in: Theater-Anthropologie. 1990. S. 143-155.

¹⁹⁵ Siehe Glossar

¹⁹⁶ Ebenda

¹⁹⁷ Richard Schechner: „Was Performer tun: das Rad der Ekstase und der Trance“, in: Theater-Anthropologie. 1990. S. 143-155, hier: S. 148.

¹⁹⁸ Ebenda, S. 143.

¹⁹⁹ Gedoubled im Sinne von verdoppelt. Laut Artaud verdoppelt die Realität aufgrund ihrer Grausamkeit die Wirklichkeit des Theaters und nicht umgekehrt.

Technik wird Trance genannt (vgl. Abb. 21) und ist auch zum Beispiel die der balinesischen Traumtänzer.

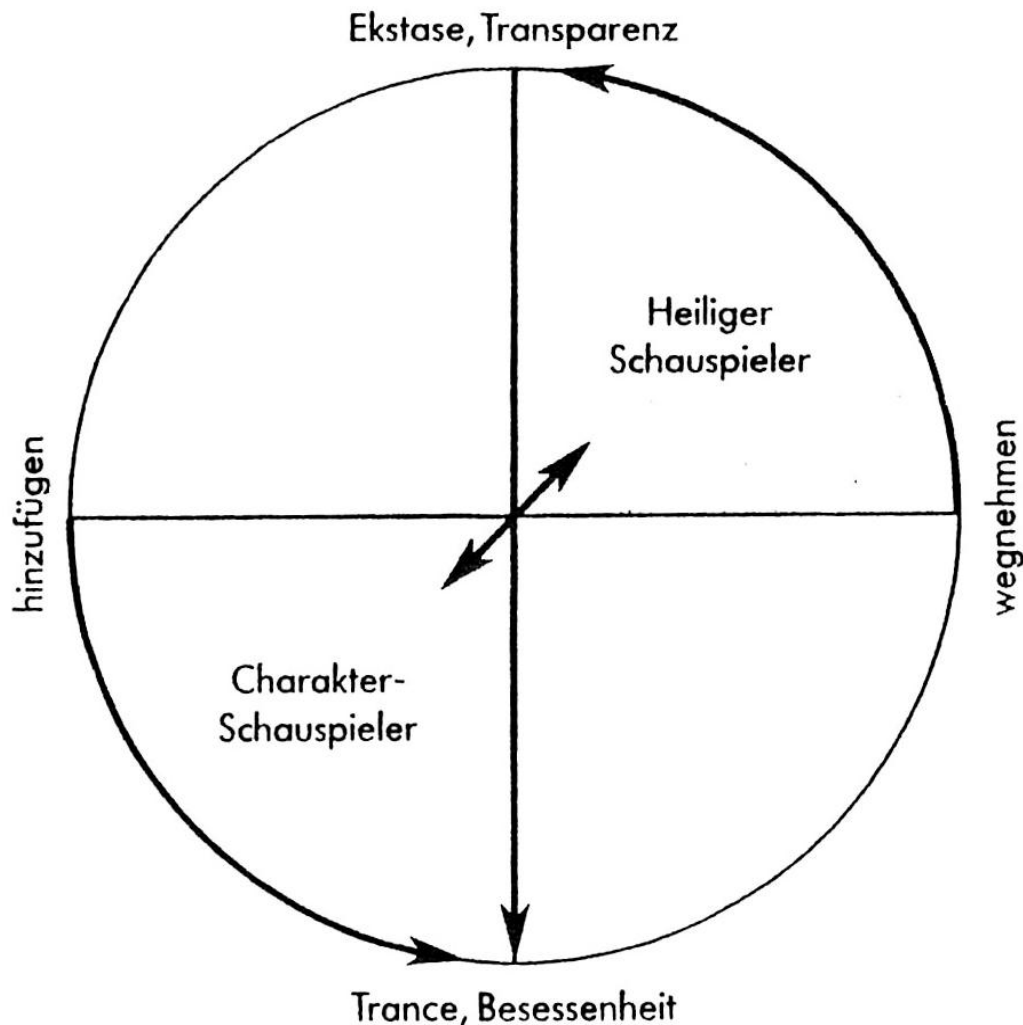


Abbildung 21: Das Rad der Ekstase und der Trance.

In Trance zu sein bedeutet nicht, die Kontrolle oder das Bewusstsein zu verlieren, und manchmal ist nicht nur der Besessene, sondern auch der Besitzergreifende sichtbar (wie bei den Ritualen der Schamanen). So z.B. bei balinesischen Pferdetänzen laut der amerikanischen Anthropologin und Ethnologin Jane Belo²⁰⁰, wo der Spieler ein Steckenpferd reitet, aber gleichzeitig dienen ihm die eigenen Beine als Pferdebeine. Er ist gleichzeitig Pferd und Reiter. Im westlichen Theater porträtiert der Schauspieler eine Rolle, wie der Maler ein Gegenstand studiert und ein Bild davon malt. Denn das wichtigste Merkmal einer theatralischen

²⁰⁰ Richard Schechner „Was Performer tun: das Rad der Ekstase und der Trance“, in: Theater- Anthropologie. 1990. S. 143-155, hier: S. 143f.

Aufführung ist das „Porträtieren“ – eine Transformation von Körper und Geist des Darstellers, also „Leinwand“ und „Material“.²⁰¹

Jane Belo, die 7 Jahre in Bali geforscht hatte, erklärt die Lust an der Trance mit dem Aufgeben des eigenen Antriebs, der Selbstimpulse – ein Schwein oder eine Schlange zu sein bedeutete, sich niedrig zu fühlen.²⁰² Diese Hingabe ist in der Trance, wie bereits erwähnt, die Hingabe an einen bestimmten Anderen, im Gegensatz zur Ekstase, wo es sich um reine Aufgabe handelt. Der Wunsch, niedrig zu sein, ist eine der Grundlagen der Trance. Es bedeutet, die physische Haltung eines Kindes anzunehmen, schmutzig zu sein, oder kurz gesagt: eine Regression auf infantiles Verhalten zu suchen, was wiederum den Weg zur Farce öffnet, die vermutlich früher entstanden ist, als die Tragödie.²⁰³ Niedrig sein bedeutet auch die Möglichkeit, rigiden Normen zu entkommen und somit ein Weg in die Freiheit.

Einer der Mitarbeiter von Jane Belo – Goesti Soemeng - hat in Sanghyang Tänzer von Trance-Aufführungen in Bezug auf das Funktionieren der Trance interviewt. Zunächst wird der Tänzer „ingeräuchert“, indem er unter seine Nase verbrannten Weihrauch einatmet. Der Rauch ist nicht die Ursache der Trance, sondern ein Zeichen, dass der Tänzer einen bestimmten Zustand erreicht hat. Wenn nur ein bestimmter Körperteil in Trance versetzt werden soll, wie z.B. die Hand, die zu einem Besen wird, wird nur sie beweihräuchert. Laut dem Trance-Tänzer Darja²⁰⁴, verliert er nach dem Einräuchern das Bewusstsein und hört nur noch den Gesang von den Anderen oder den Namen des besitzergreifenden Wesens, das er darstellt oder aber auch, wenn man ihn beleidigt. Nach der Aufführung fühlt sich der Tänzer müde und seinen Körper krank. Weiter führt Darja aus, dass er während er ein Wesen oder einen Gegenstand darstellt, sich gänzlich damit identifiziert und die Gefühle des Dargestellten erlebt. Damit sich der Tänzer in der Trance nicht verliert, müssen eine Menge Menschen bei der Aufführung dabei sein. Die Trance ist eine Art der Charakterdarstellung – indem man von etwas oder einem anderen besessen wird, wird man ein anderer, wie z.B. die Schamanen oft von Tieren besessen werden. Es heißt, das Niedersteigen der Geister vollziehe sich auf diese Weise. Die Transformation der Schamanen in ein Tier hätte den gleichen Effekt, als wenn er eine Tiermaske aufsetzen würde.

Diese Art von Aufführungen, die im Zusammenhang mit der Jagd steht, ist sehr früh in der menschlichen Geschichte entstanden. Die balinesische Trance und die schamanische Beses-

²⁰¹ Ebenda, S. 144.

²⁰² Ebenda, S. 145.

²⁰³ Ebenda, S. 155: In Hinblick auf die gewaltigen und drastischen Aktionen in der Farce, sowie ihrer Kürze, ist sie laut R. Schechner älter als die Tragödie. Denn im Gegensatz zur Tragödie im griechischen oder japanischen Sinn, die in wenigen Kulturen bekannt ist, sei die Form der Farce in jeder Kultur vorhanden.

²⁰⁴ Ebenda, S. 144.

senheit sind laut Richard Schechner²⁰⁵ nicht grundsätzlich von Stanislawski's Schauspieltechnik zu unterscheiden. Stanislawski entwickelte Übungen wie „sense memory“, emotionale Erinnerung, das Erspielen eines groben Handlungsgerüsts, auf welche Weise sich der Schauspieler hineinversetzen kann und so spielen kann, als ob er eine andere Person sei. Grotowski vertritt auch die Meinung, dass *„die Gestaltung eines fixierten Gesichtsausdrucks durch den Gebrauch der Muskeln und der inneren Impulse des Schauspielers erzielt die schlagende Wirkung einer theatralischen Transsubstantiation, wohingegen die Maske, die ein Maskenbild-Künstler herstellt, bloß ein Trick ist.“*²⁰⁶

Die andere Hälfte des dialektischen Prozesses der Aufführung nennt Schechner Ekstase (vgl. Abb. 21). Der Performer wird subtrahiert, er erzielt Transparenz. So werden die physischen und psychischen Widerstände des Organismus aus dem kreativen Prozess beseitigt. Diese Technik setzt zum Beispiel Ryszard Cieslak bei seinem Spiel im *Standhaften Prinz* ein.

*„Der Schauspieler muß lernen, seine Rolle wie das Skalpell eines Chirurgen zu benutzen, um sich selbst zu zerlegen. Es geht weder darum, ein Porträt der eigenen Person unter bestimmten Umständen zu liefern oder eine Rolle zu „leben“; noch ist die abgehobene Art des Schauspiels gemeint, die im epischen Theater üblich ist und auf kaltem Kalkül beruht. Das Wichtige dabei ist, die Rolle als ein Sprungbrett zu benutzen, ein Instrument, mit dem sich studieren lässt, was hinter unserer Alltagsmaske verborgen ist – der allerinnerste Kern unserer Persönlichkeit –, um es zu opfern, bloßzulegen. (...) Um den Akt zu vollziehen, von dem hier die Rede ist – Selbstdurchdringung und Bloßlegung –, bedarf es der Mobilisierung aller physischen und psychischen Kräfte des Schauspielers, der sich im Zustand leerer Bereitschaft und passiver Verfügbarkeit befindet; erst das ermöglicht den aktiven schauspielerischen Vorgang. (...) Das bedeutet, der Schauspieler muß in einem Trancezustand spielen.“*²⁰⁷

Die Ekstase ist laut Schechner²⁰⁸ ein Fortschwingen, eine Entleerung des Körpers. Beispiele für Aufführungen dieser Art sind die Traumzeittänze und –gesänge der Aborigines: eine Person, schlafend oder auch hellwach, wird in die zeitlos mythische Vergangenheit transportiert. Ein Teil der dargestellten Wesen – Känguru oder Emu – sind natürlichen Ursprungs. Andere

²⁰⁵ Ebenda, S. 145.

²⁰⁶ Jerzy Grotowski „Für ein armes Theater“, in: Für ein armes Theater. 2006. S. 13-26, hier: S. 20.

²⁰⁷ Jerzy Grotowski „Das neue Testament des Theaters“, in: Für ein armes Theater. 2006. S. 27-58, hier: S. 38f.

²⁰⁸ Richard Schechner „Was Performer tun: das Rad der Ekstase und der Trance“, in: Theater-Anthropologie. 1990. S. 143-155, hier :S. 146f.

wiederum, wie zum Beispiel Wati Jutjars, Zweimann oder Wanampi, die Wasserschlange, sind Traumweltwesen. Man stellt sie sich lebendig vor und nimmt an, dass sie Einfluss auf die heutigen Menschen haben. Die Aufführungen werden über Generationen weitergegeben und mit größter Sorgfalt durchgeführt. Sorgfalt im Sinne von Sicherheit, dass alle vorgeschriebenen Schritte in genauer Ordnung ausgeführt werden, denn Richtigkeit ist wichtiger als Kunstfertigkeit. Besonderen Wert erhalten Szenographie, Körperverzierungen, Ausführung der Tanzschritte und Lieder.

Nachdem Grotowskis Buch „Für ein armes Theater“ 1968 erschienen war, wurde es von James Webb als Beispiel dafür genannt *„wie Gurdjieffs Ansichten über das Theater diejenigen der Avantgarde entweder beeinflussten oder auf geheimnisvolle Weise parallel zu ihnen verliefen.“*²⁰⁹ Grotowski hatte allerdings bis dahin noch nie von Gurdjieff gehört und begann sich mit dem Thema auseinanderzusetzen. Er stellte bei vielen bestimmten Ausdrücken von Gurdjieff einen ähnlichen Gebrauch fest, wie beispielsweise „die gesellschaftliche Maske“, „die Persönlichkeit“, „Objective Drama“²¹⁰ und „objektive Wahrheiten“ (Gurdjieff). Diese Verbindung erklärte er in der Komplexität der menschlichen Natur, die den Körper und das Innere umfasst, und in der „Vertikalität“ – ein Ausdruck für etwas Zusätzliches, das es zu verwirklichen gilt²¹¹ Diesen Prozess nannte Grotowski „Kunst als Fahrzeug“ und setzte ihn gleich mit der Objektivität des Rituals – der Schauspieler zieht sich selbst in einem Korb durch ein Seil hoch und steigt dadurch zu einer subtileren Energie auf, mit Hilfe welcher er wiederum bis zum instinkthaften Körper hinunter steigt, was die Objektivität des Rituals bedeutet.

Grotowski verstand unter Trance *„die Fähigkeit, sich auf eine bestimmte theatralische Weise konzentrieren zu können; sie kann mit einem Minimum an gutem Willen erlangt werden. (...) Man muß sich völlig hingeben, voller Vertrauen, wie man sich in der Liebe hingibt. Hier liegt der Schlüssel zu allem. Selbstdurchdringung, Trance, Exzeß, sogar die formale Disziplin – all dies kann verwirklicht werden, vorausgesetzt, man hat sich selbst völlig in Demut und ohne Gegenwehr hingeben.“*²¹² Gurdjieff lehrte diesbezüglich auch, der Mensch könne nur durch Wahrhaftigkeit zu seinem innersten Wesen finden und dadurch die Trennung zwischen Innen und Aussen, Himmel und Erde überwinden.

²⁰⁹ Jerzy Grotowski referiert James Webb, in: „Er war eine Art Vulkan“, in: Peter Brook/ Jean-Claude Carrière / Jerzy Grotowski: Georg Iwanowitsch Gurdjieff. 2005. S. 52-111, hier: S. 52f.

²¹⁰ Mit den Parallelen in Begrifflichkeit und Bedeutung von „Objective Drama“ und „Objective Art“ bei Grotowski und Gurdjieff befasst sich Zbigniew Osinski in „Grotowski Blazes the Trails: From Objective Drama to Art as Vehicle“, in: Lisa Wolford/ Richard Schechner: The Grotowski Sourcebook. 1997. S. 383-401.

²¹¹ Jerzy Grotowski „Er war eine Art Vulkan“, in: Peter Brook/ Jean-Claude Carrière / Jerzy Grotowski: Georg Iwanowitsch Gurdjieff. 2005. S. 52-111, hier: S. 53.

²¹² Jerzy Grotowski „Das neue Testament des Theaters“, in: Für ein armes Theater. 2006. S. 27-58, hier: S. 39f.

Der Bezug von Grotowski zu Gurdjieff liegt laut Michael Hüttler²¹³ nicht primär auf Gurdjieffs „Movements“ und „Heilige Tänze“, sondern auf dessen Bewusstseins- und Wesensbegriff. Er lehrte, dass bestimmte physische und psychische Übungen eine Bewusstseinsänderung hervorrufen können. Die Quelle seiner Einsichten lag in den Überlieferungen aus der vorchristlichen Kultur, vor allem aus dem Kaukasus, Tibet, Persien und nicht zuletzt dem Sufismus, welche er jahrelang erforscht hatte. Aus allen Traditionen, die er sich angeeignet hatte, entwickelte er ein komplexes System aus kosmologischen und psychologischen Konzepten. Demnach sei der Existenzzweck des Menschen die Transformation von Energien, wobei durch Selbstbeobachtung und Selbsterinnerung ein Prozess initiiert werden solle, um so die einzelnen Schichten des eigenen Ichs zu transzendieren. Grotowskis Begriff dafür war „Vertikalität“ und bei ihm ging es auch nicht um die Energie, welche den Lebenskräften und den Instinkten zugehörig ist, denn sie ist eine organische und somit schwere Energie. Er versuchte durch seine Forschungsarbeit von dieser groben Ebene – alltäglich, wie er sie bezeichnete, durch rituelle Gesänge aus alten Überlieferungen zu einer subtileren energetischen Ebene zu gelangen.

Das Schicht-um-Schicht-Durchdringen zum eigenen Ich sah Grotowski im Ablegen der sozialen Maske und meinte:

[...] „Wenn wir uns oberflächlich in diesen Prozeß von Analyse und Bloßlegung begeben – und schon das kann reiche ästhetische Effekte erzielen –, wenn wir also unsere alltägliche Maske der Lügen nicht ablegen, dann werden wir einen Konflikt zwischen dieser Maske und uns selbst erleben. Wenn dieser Prozeß aber bis zu seiner äußersten Grenze weiterverfolgt wird, können wir mit vollem Bewußtsein unsere Alltagsmaske wieder aufsetzen, da wir nun wissen, welchen Zwecken sie dient und was sich darunter verbirgt. Dies ist eine Bestätigung nicht des Negativen, sondern des Positiven in uns, nicht des Ärmsten, sondern des Reichsten, das wir haben. Es führt auch zu einer Befreiung von Komplexen, in ganz ähnlicher Weise wie die Psychoanalyse.“²¹⁴

Bei Mary Wigman war die Maske als Tanzmaske ein Mittel, das die Grenze zwischen Darstellerin und Dargestelltem aufheben sollte und wodurch sich Wigman den verborgenen Teilen ihrer Persönlichkeit stellen konnte. Sie inszenierte diesen Kampf zusätzlich durch Trance

²¹³ Michael Hüttler „Der Einfluss G. I. Gurdjieffs“, in: Der Körper als Ort der Erinnerungen. 1997. S. 38-44, hier: S. 43.

²¹⁴ Jerzy Grotowski „Das neue Testament des Theaters“, in: Für ein armes Theater. 2006. S. 27-58, hier: S. 49.

und Ekstase, um die gebrochene Spiritualität und den Transzendenzbezug des Menschen auszudrücken.

Die mystischen Techniken aus Islam, Buddhismus und Christentum schienen Gurdjieff mit der Zeit eher einengend, als befreiend, und er begann sich mit dem „Vierten Weg“ zu beschäftigen. Dabei handelte es sich um die gleichzeitige, „harmonische“ Entwicklung von Körper, Emotionen und Intellekt, um eine neue Form der Begegnung mit dem eigenen Körper erreichen und neue Erfahrungen erleben zu können. Der Schlüssel zu diesem „Vierten Weg“ sei die heilige bzw. „objektive“ Kunst („Objective Art“), deren Funktion nicht in der bloßen Nachahmung einer oberflächlichen Wirklichkeit liegen solle. Es handle sich vielmehr um die Einführung in eine höhere Ebene des Verstehens, indem die sozial eingengte Sicht von Persönlichkeit erweitert wird. Indem bestimmte Atemtechniken, Rhythmen und Musik eingesetzt wurden, konnten die verschiedenen Energiezentren im menschlichen Körper stimuliert und der psychologische Zustand des Performers beeinflusst werden.²¹⁵

Gurdjieff sprach oft vom Schauspieler als eine Metapher für den voll entwickelten Menschen. Im Leben gelte es, eine Rolle zu spielen und alle Forderungen zu erfüllen, die das Leben stellt, ohne aber dabei die innere Freiheit zu verlieren. Und dies zeigen die Erwartungen an einen guten Schauspieler²¹⁶, denn was ist der Mensch anderes, als sein eigener Schauspieler?

„Wir sind unser eigener Schauspieler. Wir spielen ununterbrochen unsere Rolle, wir bauen unsere Maske und tragen sie recht und schlecht, selbst wenn es sichtbar wird, daß es eine Maske ist. Wir sind unser eigener Regisseur, unser Schattenspieler und unser erstes, unser teures Publikum.“²¹⁷

Gurdjieff sah als Grund für die eingeschränkte geistige Entwicklung des Menschen die starke Abhängigkeit von gewohnheitsmäßigen physischen Bewegungen und geistigen Aktivitäten. Der Durchschnittsmensch entwickle in seinem Leben um die dreißig automatische Haltungen und all seine Körperbewegungen zielen darauf hinaus, von einer Stellung zur nächsten überzugehen. Die Erklärung dafür sah Gurdjieff in der sozialen Konditionierung der Bewegungen und Haltungen, die sich im Laufe der Jahrhunderte verschieden in den einzelnen Gesellschaften entwickelt haben. Dadurch werde der Mensch davon abgehalten, neue Wahrnehmungen

²¹⁵ Michael Hüttler „Der Einfluss G. I. Gurdjieffs“, in: Der Körper als Ort der Erinnerungen. 1997. S. 38-44, hier: S. 39.

²¹⁶ Peter Brook „Die geheime Dimension“, in: Peter Brook/ Jean-Claude Carrière/ Jerzy Grotowski: Georg Iwanowitsch Gurdjieff. 2005. S. 9-27, hier: S. 21.

²¹⁷ Jean-Claude Carrière „Die innere Suche. Der Schauspieler als Begleiter.“, in: Peter Brook/ Jean-Claude Carrière / Jerzy Grotowski: Georg Iwanowitsch Gurdjieff. 2005. S. 28-51, hier: S. 41.

zu empfangen und nur der Bruch mit diesen Bewegungs- und Gedankenmustern könne auch eine Änderung im Bewusstsein hervorrufen.²¹⁸

Zeit seines Lebens arbeitete Gurdjieff an der Entwicklung von Methoden, die es dem Menschen ermöglichen können sein Innerstes zu kontaktieren und den eigenen „Existenzzweck“ zu erfahren. Mary Wigman ging es ebenso um das Erkennen der eigenen Lebensaufgabe, indem sie durch den Tanz verborgene Teile der eigenen Persönlichkeit entdeckte und diese in das eigene Selbstbild zu integrieren versuchte. Durch den spezifischen Einsatz von Körperbewegungen und Gesang praktizierten auch Grotowskis Performer das Vordringen zum innersten Ich.

²¹⁸ Michael Hüttler „Der Einfluss G. I. Gurdjieffs“, in: Der Körper als Ort der Erinnerungen. 1997. S. 38-44, hier: S. 42.

5. SCHLUSSWORT

*„Ich war,
ich bin,
ich werde sein,
vor Dir,
mit Dir,
nach Dir,
unvergänglich.“*²¹⁹
Mary Wigman

Die menschliche Entwicklungsgeschichte ist von Beginn an mit dem Tanz verbunden. Er spielt dabei eine wesentliche Rolle, indem er als primäre Kommunikationsform gilt – noch vor dem Sprechen, denn durch den Tanz kann etwas ausgedrückt werden, das durch kein anderes Medium darzustellen ist. In vielen Kulturen und historischen Epochen dienen Tänze dazu, Sakralität zu erzeugen, und sind mit Opfer, Ekstase und Tod verbunden. In tänzerischen Bewegungen können Menschen aus sich heraustreten und in ekstatische Zustände gelangen, in denen auf der Suche nach Transzendenz und Sakralität die Überschreitung des Alltags das Ziel ist. In diesen ekstatischen Zuständen des Tanzes kommt es zur exzentrischen Überschreitung nach außen und zur inzentrischen Transformation nach innen.²²⁰

Die Maske wiederum ist eng mit dem Ursprung von Theater und Religion in Europa verbunden. Deshalb sind die Maske und Maskentheorie auch die Geschichte und Theorie des Darstellens und des Schauspielens. Ob als reales Objekt oder als Rolle, beinhaltet die Maske immer das Verhältnis von Oberfläche und innerem Kern. Das mit der Moderne entstandene Verhältnis zur Maske beinhaltet die Gleichsetzung von wahrer Innerlichkeit und äußerer Artikulation.

Im gestalterischen Prozess des Maskenspiels können alle Inhalte und Dimensionen des menschlichen Lebens ausgedrückt und erforscht werden – Geburt, Liebe, Hass, Freude, Trauer, Tod. Ungeordnete oder beängstigende Gedanken und Emotionen können durch das Spiel – allgemein gesagt – mit Maske sichtbar und somit greifbar gemacht werden. Die Maske trägt dazu bei, dass dem Menschen die Dimension des Symbols illustriert wird – das Irreale, das Imaginäre und das Archaische in ihr wird durch Inszenierungen sichtbar und dadurch erfahrbar gemacht. Wenn es um Maske geht, geht es ferner um Identität. Damit ist auch die Angst vor Masken verbunden – Angst vor Identitätsverlust. Die archaische Kraft beinhaltet jede Maske, aber diese wird in der heutigen westlichen Kultur oft verdrängt. Im Zentrum steht

²¹⁹ Mary Wigman, zit. n. Hedwig Müller: Mary Wigman. Leben und Werk der großen Tänzerin, 1986. S. 305

²²⁰ Gabriele Brandstetter / Christoph Wulf: Tanz als Anthropologie. 2007. S. 11.

schließlich nicht die Maske, sondern das Ziel, zum wahren Ich seiner selbst, zum Ur-Ich, vorzudringen. Die Maske ist das Symbol einer Grenze, dank der Grenzerfahrungen möglich gemacht werden können: zwischen Spiel und Realität, Innen und Außen, Leben und Tod, dem Individuellen und dem Kollektiven, und nicht zuletzt zwischen dem Menschlichen und dem Transzendenten.

In Mary Wigmans Tänzen wurde die Maske als Mittel zur Grenzüberschreitung eingesetzt, um die Grenze zwischen Darstellerin und Dargestelltem aufzuheben und dadurch die verborgenen Teile der Persönlichkeit zu offenbaren. Es handelte sich um den Kampf mit dem Dämon, wie Wigman den Kampf mit sich selbst benannt hatte,²²¹ und den im Inneren verborgenen Ängsten und Wünschen. Sie inszenierte diesen Kampf zusätzlich durch Trance und Ekstase, um die gebrochene Spiritualität und den Transzendenzbezug des Menschen auszudrücken. Verborgene Gefühle und Emotionen sollten aus dem Unterbewusstsein hervorgeholt werden, um die eigene Persönlichkeit und die eigene Lebensaufgabe zu erkennen. In der Zeit um 1920 wurde Georg Iwanowitsch Gurdjieff von Emile Jaques-Dalcroze eingeladen, an seiner Schule für Rhythmische Gymnastik in Hellerau zu unterrichten – sieben Jahre nachdem Mary Wigman ihre Ausbildung dort abgeschlossen hatte. In Gurdjieffs Bewegungstheorie und Wigmans Bewegungspraxis waren viele Analogien während meiner Recherchen festzustellen, die auch in Grotowskis Ansätzen vorzufinden sind, der wiederum von Gurdjieff beeinflusst wurde. Gemeinsamer Nenner ist nichts Geringeres als die Bewegung des menschlichen Körpers selbst, um durch seinen gezielten und spezifischen Einsatz zum innersten Ich vorzudringen. Somit hat sich die ursprüngliche Intention dieser Diplomarbeit – einen Bezug bei Wigman und Grotowski von Maske, Ekstase und Trance zu untersuchen – durch die einzigartige Entdeckung der Bekanntschaft von Gurdjieff und Wigmans Lehrer Dalcroze noch mehr vertieft und gefestigt. Gurdjieffs Auseinandersetzung mit den Bewegungsritualen der Derwische und den Einsatz verschiedenster Elemente davon in seinen Performances führte mich wieder zu Wigman und ihren Tanz *Drehmonotonie*.

Sabine Huschka²²² zum Beispiel schreibt von Wigmans Entlehnung der für die Derwische spezifischen Bewegungsform des ekstatischen Drehens, ohne aber eine genaue Begründung zu nennen. Sie macht eine Differenzierung in der Bewegungsform und meint darin, dass bei

²²¹ Hedwig Müller: Mary Wigman. Leben und Werk der großen Tänzerin. 1986. S. 199.

²²² Vgl. Sabine Huschka: „Mary Wigman: Die Sprache des Tanzes zwischen Ekstase und Symbol“, in: Merce Cunningham und der moderne Tanz. 2000. S. 97-108.

Wigman eine Transformation des Bewegungsrituals stattgefunden habe, um eine Trance zu vermeiden, weil die Trance als Bewegungserfahrung nicht darstellbar sei.

Gerald Siegmund²²³ bringt Mary Wigmans Drehtanz auch in Verbindung mit den Drehritualen der Derwische, begründet allerdings diese Feststellung durch die enge Zusammenarbeit Wigmans mit Rudolf von Laban. Er konkretisiert die Analogie zwischen Wigmans Tanz und dem Sufi-Ritual in Bezug auf die Körperstellung, indem er, wie Huschka, von der Bühnenwirksamkeit ausgeht.

Eine weitere Verbindung zwischen Mary Wigman und den Derwischen fand ich bei Ramsey Burt²²⁴, der sich auf Theodore Barbers Gegenüberstellung von Wigmans *Drehmonotonie* und der eigentlichen Zeremonie der Sufis bezieht. Die Differenzierung findet hier im Kontext von Solo vs. Gruppe, Frau vs. Männer, Tanz vs. Ritual statt. Interessanterweise wird Wigmans Erlebnis während der *Drehmonotonie* als vergleichbar mit demjenigen während der spirituellen Praktiken der Derwische beschrieben. Durch analoge Bewegungsformen (in beiden Fällen wird der Kopf in ähnlicher Weise zur Seite geneigt, was den körperlichen Effekt des Tanzens bestimmt und wahrscheinlich den Ekstasezustand induziert) habe Wigman möglicherweise den ekstatischen Moment herbeigeführt, um eins mit dem Kosmos zu werden. Besonders bemerkenswert ist, dass Theodore Barber Ähnliches beim Vergleich von Wigmans *Drehmonotonie* mit den Tänzen von Gurdjieffs Schülern aus den 1920-ern festgestellt hat.

Die rhythmischen Tanzformen von Emile Jaques-Dalcroze waren ein wichtiger Impuls für Gurdjieffs frühe Tanzkonzeptionen und beinhalteten viele Elemente des Ausdruckstanzes, was genau zu Gurdjieffs Intention passte, orientalische Tänze in eine westliche Form zu bringen. Die Grundcharakteristik seiner Arbeit war es, Methoden zu finden, die es dem Menschen ermöglichen können, zu seinem wahren Bewusstsein vorzudringen. Für Wigman war ein wichtiger Prozess, während des Choreographierens, das Entdecken von verborgenen Teilen der Persönlichkeit und deren Integration in das eigene Selbstbild. Bei Improvisationen kam sie neuen Bereichen ihrer Persönlichkeit näher, die sich erst in tänzerischer Form ihrem Bewusstsein erschlossen. Dieser Vorgang stellte eine Begegnung mit einer anderen Kraft ausserhalb des selbst dar. Die Kraft (der „Dämon“) wurde zur körperlichen Reflexion psychischer Prozesse und durch ihn gab Wigman ihrem Kampf mit dem Schicksal eine Form. Es ging ihr um die Auseinandersetzung mit der eigenen Persönlichkeit und um das Erkennen der eigenen Lebensaufgabe, Gurdjieff sprach von „Existenzzweck“.

²²³ Vgl. Gerald Siegmund „Errettete Körper: Mary Wigmans Drehmonotonie“, in: Abwesenheit. 2006. S. 166-170.

²²⁴ Vgl. Ramsey Burt „Primitivism, modernism and ritual“, in: Alien Bodies. 1998. S. 160-189.

Der Bezug von Grotowski zu Gurdjieff liegt (laut Michael Hüttler)²²⁵ auf Gurdjieffs Bewusstseins- und Wesensbegriff. Er lehrte, dass bestimmte physische und psychische Übungen eine Bewusstseinsänderung hervorrufen können. Aus allen vorchristlichen Traditionen, die er sich angeeignet hatte, entwickelte er ein komplexes System aus kosmologischen und psychologischen Konzepten, demnach der Existenzzweck des Menschen die Transformation von Energien sei. Durch Selbstbeobachtung und Selbsterinnerung solle ein Prozess initiiert werden, um so die einzelnen Schichten des eigenen Ichs zu transzendieren. Grotowskis Begriff dafür ist „Vertikalität“²²⁶ und er sah das Schicht-um-Schicht-Durchdringen zum eigenen Ich im Ablegen der sozialen Maske. Grotowski stellte bei vielen anderen Ausdrücken von Gurdjieff einen ähnlichen Gebrauch fest: „die gesellschaftliche Maske“, „die Persönlichkeit“, „objektive Wahrheiten“. Diese Verbindung bestand seiner Meinung nach in der Komplexität der menschlichen Natur, die den Körper und das Innere umfasst. Er setzte während seiner Arbeit mit Schauspielern Techniken der Ekstase und der Trance ein, um so den Prozess der Selbstenthüllung zu stimulieren, der bis ins Unterbewusstsein reichen soll. Unter Trance verstand er die Fähigkeit, sich auf eine bestimmte theatralische Weise konzentrieren zu können und sich so völlig hinzugeben. Dies sei der Schlüssel zur Selbstdurchdringung. Gurdjieff wiederum lehrte auch, dass der Mensch nur durch Wahrhaftigkeit zu seinem innersten Wesen finden und dadurch die Trennung zwischen Innen und Außen überwinden kann. In der Ekstase wird der Grotowski-Performer subtrahiert und erzielt Transparenz. So werden die physischen und psychischen Widerstände des Organismus aus dem kreativen Prozess beseitigt, wie zum Beispiel von Ryszard Cieslak bei seinem Spiel im *Standhaften Prinz*. Theater sollte laut Grotowski zu einem rituellen Akt der Selbstfindung werden. Dafür war es notwendig die alltägliche Maske, welche jeder einzelne im Alltag trägt, abzunehmen und so zum unterbewussten Ich vorzudringen.

²²⁵ Michael Hüttler „Der Einfluss G. I. Gurdjieffs“, in: Michael Hüttler: Der Körper als Ort der Erinnerungen, 1997. S. 38-44, hier: S. 43.

²²⁶ Vgl. Lisa Wolford „Introduction. Art as Vehicle, 1986 –“, in: Lisa Wolford/ Richard Schechner: The Grotowski Sourcebook. 1997. S. 365-373. Sowie Jerzy Grotowski „Von der Theatertruppe zur Kunst als Fahrzeug“, in: Thomas Richards: Theaterarbeit mit Grotowski an physischen Handlungen. 1995. S. 179-216. Sowie auch Kapitel 4.2. „Grotowskis Arbeitsmethoden“ dieser Arbeit.



Abbildung 22: Ryszard Cieslak und Jerzy Grotowski.

Es wird die Frage offen bleiben, welchen großen Einfluss Georg Iwanowitsch Gurdjieffs Ansichten auf jene der Pioniere im weiteren Verlauf der Theater- und Tanzgeschichte hatten oder inwieweit sie auf geheimnisvolle Weise parallel zueinander verlaufen sind. Gleiches gilt in diesem Sinne in Bezug auf den abschnittsweise von Mary Wigman repräsentierten Ausdruckstanz und den Parallelen zum Theaterreformer Jerzy Grotowski.

Die vorliegende wissenschaftliche Arbeit zum Thema „Mary Wigman und Jerzy Grotowski: Auf den Spuren eines unentdeckten Bezuges von Maske, Ekstase und Trance“ hat im Laufe ihrer Erarbeitung zu vielen Erkenntnissen geführt. Die Summe dieser Erkenntnisse ist die Verbindung der beiden Pioniere im Tanz und Theater zusätzlich durch den einerseits umstrittenen, wie auch anerkannten Mystiker Gurdjieff. Diese Wendung in der Forschungsanalyse ist für mich ein tatkräftiger Beweis dafür, wie viel Gemeinsamkeiten Wissenschaft und Detektivarbeit haben, durch ihre unermüdliche und spannende Spurensuche.

In diesem Sinne möchte ich durch diese Themenstellung und den erzielten Forschungsergebnissen zum Weiterforschen auffordern und den Anreiz dazu auch in anderen wissenschaftlichen Bereichen geweckt haben!

GLOSSAR

Artaud, Antonin (1896 – 1948)

(Das Theater der Grausamkeit)

Der französische Schauspieler, Regisseur, Intendant und Theaterschriftsteller revolutionierte das Bühnenschaffen des 20. Jahrhunderts. Er verglich das Theater mit der Pest, weil beide das Scheingebäude der modernen Zivilisation zerstören und den Rückfall der Menschheit in einen primitiven Urzustand ohne Moral und Vernunft initiieren würden. Seine Theorie des *Theaters der Grausamkeit* beabsichtigte die Verunsicherung der Zuschauer und die Befreiung der Naturkräfte. Deshalb sollten im Mittelpunkt einer Aufführung die nicht-verbale Mittel stehen – Farben, Bewegung und Gewalt. In den 1930-er Jahren unternahm er Reisen zu den Indianern Nordmexikos und nach Irland und experimentierte dort mit Rauschmitteln. Kurz danach entstand seine Idee des „Absurden Theaters“, die Artaud in seinem Werk *Das Theater und sein Double*²²⁷ (1938 erstmals in einer Essaysammlung erschienen: G. Charbonnier: *Essais sur Antonin Artaud*. Paris, 1959) definierte.²²⁸

Artaud beeinflusste mit seinen Ideen viele Theatermacher, wie Peter Brook, Julian Beck und Judith Malina (*The Living Theatre*) und Jerzy Grotowski, der an Artauds Erkenntnissen zwar theoretisch anschloss, allerdings im praktischen Bereich darüber hinausging.²²⁹

Ausdruckstanz

Anfang des 20. Jahrhunderts wuchs das Interesse am Körper und an der Bewegung als eine Gegenreaktion auf die Industrialisierung. Es wurde die so genannte Freikörperkultur praktiziert, Gymnastikschulen und Künstlerkolonien gegründet, wo die Lebensreformbewegungen ihren Ausdruck finden konnten. Der Tanz, wie auch die anderen Künste, wurde von einem expressionistischen Impuls getragen. Kunst sollte nicht mehr länger als etwas allgemein Schönes gehalten werden, sondern das ausdrücken, was die KünstlerInnen innerlich bewegte. Die TänzerInnen brachten dies subjektiv durch Bewegung zum Ausdruck, deshalb wurde auch der neue und freie Tanz im deutschsprachigen Raum „Ausdruckstanz“ genannt. Aus heutiger Sicht ist ein stilistisch heterogener Tanzstil zu verstehen, der von professionellen EinzelkünstlerInnen, wie auch Laientanzgruppen, ab 1910 praktiziert wurde. Allerdings ist

²²⁷Vgl. Antonin Artaud: *Das Theater und sein Double*. Berlin: Matthes & Seitz. 2008.

²²⁸Manfred Brauneck/ Gérard Schneilin: *Theaterlexikon*. Band 2: Schauspieler und Regisseure, Bühnenleiter, Dramaturgen und Bühnenbildner. 2007. S. 25.

²²⁹Vgl. Jerzy Grotowski „Er war nicht ganz er selbst“, in: *Für ein armes Theater*. 2006. S. 123-134.

die Geschichte des Ausdruckstanzes an erster Stelle die Geschichte von Einzelpersonlichkeiten, die der Erfahrung der Entfremdung unterschiedlich und individuell begegnet sind.²³⁰

Besson, Benno (1922 – 2006)

Der gebürtige Schweizer, Regisseur und Theaterleiter, arbeitete zunächst als Regieassistent am Zürcher Schauspielhaus, um dann seine Theaterarbeit in Paris fortzusetzen und später eine Tournee durch die französische Besatzungszone in Deutschland zu machen. Immer wieder waren unter seinen Inszenierungen Werke von Bertolt Brecht. Nach dem Zweiten Weltkrieg wurde er Regisseur beim Berliner Ensemble, nachdem er Jahrzehnte lang eine intensive Auseinandersetzung mit dem Werk von Brecht betrieb und als bevorzugter Regisseur der Uraufführungen der späten Werke Brechts galt. Sein eigener und spezifischer Theaterstil war eine Art modernes Volkstheater und schöpfte seine Traditionslinien aus dem Elisabethanischen Theater bis hin zur Commedia dell'Arte.²³¹

Craig, Edward Gordon (1872 – 1966)

Großer britischer Schauspieler, Regisseur und Bühnenbildner. Um 1900 entwickelte er seine Form der anti-naturalistischen Stilbühne, indem er die zweidimensionalen und gemalten Kulissen wegschaffte und dreidimensionale bewegliche Bühnenelemente einsetzte, sowie erstmals Licht als selbstständig gestaltendes Element der Inszenierung. 1906 gründete er die Zeitschrift *The Mask*, in der er seinen berühmten visionären Aufsatz *Der Schauspieler und die Über-Marionette* veröffentlichte. Hierbei handelt es sich um einen beherrschbaren Automaten, der nicht, wie der Schauspieler aufgrund seines menschlichen Geistes und Unzuverlässigkeit, Chaos in das theatrale Kunstwerk hineinträgt. Die so genannte „Übermarionette“ könne niemals Kunst und Realität vermischen, im Gegensatz zum Menschen. 1912 erarbeitete Craig gemeinsam mit Stanislawski am Moskauer Künstlertheater die bahnbrechende Inszenierung von *Hamlet*, die ihn international bekannt machte.²³²

²³⁰ Vgl. Gunhild Oberzaucher-Schüller: Ausdruckstanz. 1992.

²³¹ Manfred Brauneck/ Gérard Schneilin: Theaterlexikon. Band 2: Schauspieler und Regisseure, Bühnenleiter, Dramaturgen und Bühnenbildner. 2007. S. 70.

²³² Jean Grädel „Der Körper als Werkzeug der Erinnerung“, in: Walter Pfaff/ Erika Keil/ Beat Schläpfer: Der sprechende Körper. 1996. S. 9-33, sowie auch Silke Koneffke: Theater-Raum. 1999. S. 17f.

Derwisch

(persisch *darwīš*=Bettler; türkisch *derviş*=Bettelmönch): Mitglied eines islamischen religiösen Ordens, zu dessen Riten Musik und rhythmische Tänze gehören.²³³

Das Wort *darvīsh* kommt ursprünglich aus dem Persischen. Sein arabisches Äquivalent ist *faqīr* (Fakir). *Sūfī* (Sufi) bezeichnet wiederum den Stand der islamischen Mystiker und leitet sich von *sūf* für Wolle ab, weil die Sufi-Orden Gewänder aus grober Wolle getragen haben.²³⁴

Das Ritual der Derwische besteht aus drei Hauptelementen: Tanz, Andacht und das Hören. Dadurch werden ekstatische Zustände hervorgerufen, in denen sich die höchste mystische Erfahrung des Derwisches ereignet – seine unmittelbare Begegnung mit Gott. Beim Tanz der Derwische spielen Körperbewegung und Atemtechnik eine besondere Rolle. Die Musik wird durch Trommel, Flöte und Geige erzeugt. Die Tanzbewegung findet im Kreis gegen den Uhrzeigersinn statt. Die Arme werden waagrecht ausgespannt, wobei die rechte Hand nach oben zeigt, die linke nach unten und der Kopf neigt dabei nach rechts. Bei den verschiedenen Derwisch-Orden haben sich eigene Stile bei den Ritualen zur Erreichung der Ekstase herausgebildet. Allen gemein sind aber der autosuggestive Einsatz von monoton wiederkehrenden Rezitativen, der Gebrauch von Musik oder rituellem Gesang und eine bestimmte Bewegungstechnik, die das Eintreten der Ekstase herbeiführen sollen. Diese kann sich auf verschiedene Weise äußern: Umhertaumeln und zu Boden gehen, körperliche Unempfindlichkeit, krampfartige Bewegungsstarre, Sprachlosigkeit oder Schreien, Zerreißen der Kleidung, Zungenreden.²³⁵

Duncan, Isadora (1878 – 1927)

Tänzerin und Pädagogin. Das Tanzen hatte sie sich selbst beigebracht und das Ballett als unnatürlich abgelehnt. Für sie war der Ursprung des Tanzes die Empfindung, ausgelöst durch Musik, Kunst oder Natur. Ihre Tänze folgten somit nicht der Dramaturgie einer Geschichte, sondern einer von ihr empfundenen Bewegungslogik. 1900 absolvierte sie ihre erste erfolgreiche Solo-Tanzvorstellung in einer Londoner Galerie. Kurz darauf zog sie nach Paris um, wo ihr schließlich der tänzerische Durchbruch gelang. Ab 1902 hatte sie erfolgreiche Gastspielreisen in ganz Europa. 1904 gründete sie zusammen mit ihrer Schwester Elisabeth in Berlin eine Tanzschule für junge Mädchen.

²³³ Günther Drosdowski: Duden. Deutsches Universalwörterbuch. 1989. S. 334.

²³⁴ Dirk Patrick Hengst: Tanz, Trance und Ekstase. 2003. S. 195.

²³⁵ Ebenda, S. 110-117.

Duncan revolutionierte die traditionelle Tanzkunst, lehnte das Korsett ab, trat barfuss und ohne Trikot auf – bloß in einer losen Tunika gehüllt. Mit ihren Tänzen wollte sie das ästhetische Ideal der griechischen Antike wieder beleben und so die Harmonie von Körper, Seele und Geist heraufbeschwören. Sie verkündete den „Tanz der Zukunft“, der die Emanzipation der Frau, deren Befreiung aus gesellschaftlichen Konventionen und ein neues weibliches Körpergefühl bedeutete.²³⁶

Gurdjieff, Georg Iwanowitsch (um 1866 – 1949)

Griechisch-armenischer Mystiker, Schriftsteller, Choreograph und Komponist, der zunächst in Russland und später in Frankreich wirkte. Bekannt wurde er als Lehrer des „Vierten Weges“ und Begründer einer weltweiten und verzweigten Anhängerschaft.

In den 1880-er Jahren begab er sich auf eine zwanzig Jahre andauernde Reise durch Asien, Ostafrika und Europa. Unter den Ritualen und mystischen Traditionen, die er erforschte, waren vor allem auch Sufi-Rituale. In seinem teils autobiographischen Werk *Begegnungen mit bemerkenswerten Menschen* schrieb er die Erfahrungen nieder, die er und eine Gruppe Gleichgesinnter, dabei gemacht hatten. Nach seiner Rückkehr leitete er ab 1912 in Moskau und Sankt Petersburg Studiengruppen, deren Teilnehmer ein umfangreiches esoterisches Wissen in bestimmten physischen und geistigen Übungen anwenden sollten, um gewisse Bewusstseinsänderungen hervorrufen zu können.

Die Ereignisse der Oktoberrevolution zwangen Gurdjieff und seine Studenten nach Tiflis zu emigrieren, wo er 1919 ein erstes Institut eröffnete. Nach wenigen Monaten musste er dieses allerdings schließen und ging mit einer kleineren Gruppe Gleichgesinnter nach Konstantinopel.

1920 erhielt Gurdjieff eine Einladung von Emile Jaques-Dalcroze an seiner „Bildungsanstalt für Rhythmische Gymnastik“ in der Gartenstadt Hellerau bei Dresden zu unterrichten. Er versuchte dort parallel dazu sein Institut wieder zu eröffnen, allerdings scheiterte das Vorhaben und er reiste weiter nach Frankreich. 1922 gründete er in der Nähe von Paris das „Institut für die harmonische Entwicklung des Menschen“. Dort lehrte er unter anderem seine „Heiligen Tänze“, die er „Movements“ nannte. Viele seiner Schüler waren international anerkannte Künstler und Intellektuelle – darunter Frank Lloyd Wright, Katherine Mansfield, Alfred Richard Orage.

²³⁶ Manfred Brauneck/ Gérard Schneilin: Theaterlexikon. Band 2: Schauspieler und Regisseure, Bühnenleiter, Dramaturgen und Bühnenbildner. 2007. S. 166f.

Gurdjieffs Lehre beeinflusste viele bedeutende Theaterleute, Künstler und Choreographen, darunter Sergei Diaghilev, Peter Brook und Jerzy Grotowski.²³⁷

Hellerau

In der Nähe von Dresden entstand in Hellerau eine Werksiedlung für die Arbeiter der „Dresdner Werkstätten für Handwerkskunst“. Die Initiative kam vom Mitbegründer des Deutschen Werkbundes, Karl Schmidt, der ein engagierter Vertreter der Lebensreformbewegung war. Zwischen 1910-1912 wurde die Siedlung im Sinne der Gartenstadtbewegung ausgebaut und ein Festspielhaus errichtet, das der Mittelpunkt der „Bildungsanstalt Jaques-Dalcroze“ wurde. Es wurden die „Hellerauer Festspiele“ ins Leben gerufen, deren Bühnentechnik und Licht Adolphe Appia konzipierte. Zusammen mit einer spezifischen Dramaturgie und Inszenierungstechnik wurden die „Hellerauer Festspiele“ zu einer kollektiven Feier, deren Mittelpunkt das Gemeinschaftserlebnis war.²³⁸

Jaques-Dalcroze, Emile (1865 – 1950)

Der schweizerische Musikprofessor Emile Jaques-Dalcroze hatte eine neue Methode erfunden, wie man durch gymnastische Übungen musikalische Rhythmik lernen kann – durch körperliche Übungen sollte musikalisches Empfinden gelernt werden. Für ihn war Rhythmus ein körperliches Phänomen, das durch körperliche Ausbildung zu erlernen ist. Dalcroze entwarf ein gymnastisches Übungssystem, wobei er von den metronomischen Werten von Musiknoten ausging. Er ordnete jedem Notenwert eine bestimmte Bewegung zu – Arm-, Bein-, Schritt oder Rumpfbewegung – sodass spezielle Notengruppen ganz bestimmte Bewegungsabläufe ergaben.²³⁹

Kathakali

Im 16. Jahrhundert, im Südwesten von Indien, anfangs als Kampfsportart entstanden, ist Kathakali eine der Grundformen traditioneller Tanzdarbietungen des Indischen Theaters. Es ist ein echtes Drama, das als eine Mischung aus angsteinflößenden und glücksverheißenden Aspekten gilt. Kathakali wird nur von Männern ausgeführt, die auch die weiblichen Rollen verkörpern. Nur Hexen und Zauberinnen werden von Mädchen getanzt.

²³⁷ Vgl. dazu Bruno Martin: Auf einem Raumschiff mit Gurdjieff. 2009; Peter Brook/ Jean-Claude Carrière / Jerzy Grotowski: Georg Iwanowitsch Gurdjieff. 2005; Michael Hüttler „Der Einfluss G. I. Gurdjieffs“, in: Der Körper als Ort der Erinnerungen. 1997. S. 38-44.

²³⁸ Vgl. Walter Sorell: Mary Wigman: Ein Vermächtnis. 1986.

²³⁹ Weiterführende Literatur: Emile Jaques-Dalcroze: Methode Jaques-Dalcroze 1: Rhythmische Gymnastik, 1906; Claudia Fleischle-Braun: Der moderne Tanz: Geschichte und Vermittlungskonzepte. 2001.

Die Tänzer stellen das Geschehen in stummem Spiel dar, in dem bestimmte Bewegungen, insbesondere der Ausdruck des Gesichtes, der Augen und der Fingerhaltungen, mit konventionell festgelegten und dem Publikum vertrauten symbolischen Gesten verbunden sind. Im Hintergrund wird der Text von Sängern und Sprechern, die von Musikern begleitet werden, vorgetragen.²⁴⁰

Laban , Rudolf von (1879 – 1958)

Einer der führenden Theoretiker des Tanzes und der körperlichen Bewegung im 20. Jahrhundert. Er vermittelte den Tanz aus der Improvisation und individuellen Gestaltung heraus als Ausdruck seelischen Erlebens.

Laban kam ursprünglich aus Pressburg, studierte Kunst in Paris und zog während des Ersten Weltkriegs in die Schweiz. In Berlin gründete er das „Choreografische Institut“, wo er seine raum-rhythmische Bewegungslehre – die Choreutik – entwickelte. Diese konkretisierte er vorwiegend im Modell des Ikosaeders, eines Zwanzigflächners. Noch heute wird in aktualisierter Form mit den Labanschen Raummodellen, zu denen auch der Oktaeder und der Hexaeder gehören, in der Ausbildung an der Lola Rogge Schule im Fach Choreutik gearbeitet, außerdem gehört seine in England entwickelte Effort-Theorie (Antriebslehre) dazu. Tanzhistorisch bedeutender ist Rudolf von Laban allerdings nicht als Praktiker, sondern als Autor, Theoretiker und Philosoph. Das von ihm entworfene Menschen- und Weltbild prägte Tänzer-Generationen nach ihm bis heute, wobei besonders die Tanztherapie sich seine Theorien zunutze gemacht hat. Laban verließ 1937 als so genannter Staatsfeind Deutschland und emigrierte nach England. In Manchester beschäftigte er sich mit der Optimierung von Bewegungen in Arbeitsabläufen und entwickelte gemeinsam mit dem Industriellen Lawrence ein System zur Arbeitsökonomie. Die von ihm entwickelte Tanzschrift, die „Labanotation“, wird auch heute weltweit zur Analyse und Beschreibung von Bewegung genutzt. Sie stellt ein System zur Analyse und Aufzeichnung menschlicher Bewegung dar, wobei jede Veränderung notiert werden muss.²⁴¹

²⁴⁰ Vgl. Martin Hürlimann: Das Atlantisbuch des Theaters. 1966.

²⁴¹ Vgl. Walter Sorell: Mary Wigman: Ein Vermächtnis. 1986. Weiterführende Literatur: Rudolf von Laban: Choreutik. Grundlagen der Raum-Harmonielehre des Tanzes. 1991.

Maskenformen

Gesichtsmaske: bedeckt nur das Gesicht des/der Spielers/in und wirkt meistens durch den Gesichtsausdruck. Kann menschlich, tierhaft, karikaturistisch sein oder einem Phantasiewesen entliehen.

Halbmaske: z. B. bei der Commedia dell'Arte; bedeckt nur die Hälfte des Gesichtes und erlaubt es dem/der SchauspielerIn durch Mimik der unteren Gesichtshälfte die jeweiligen Stimmungen der dargestellten Person, ergänzend zur Sprache, zum Ausdruck zu bringen.

Ganzkopfmaste/ Stülpmaske: als ganze Kopfform gebaut und über den Kopf des/der Spielers/in gestülpt. Die Halterung erfolgt entweder auf den Schultern oder durch Einlagen mit dem Kopf verbunden.

Aufsatzmaske: wird auf oder über den Kopf des/der Spielers/in befestigt, die Gestalt wird dadurch vergrößert und hat oft übermenschliche Bedeutung.²⁴²

Ganzkörpermaske: verhüllt den ganzen Körper ihres/ihrer Trägers/in, ohne dass ein Unterschied zwischen Maske und Kostüm erkennbar wäre. Im allgemeinen Sprachgebrauch wird Ganzkörpermaske im Sinne einer sichtbaren und entfernbaren Verhüllung des Körpers gebraucht, auch als Schminke. Ganzkörpermasken können auch als eine Art Marionette oder Stabpuppe verwendet werden, indem der/die TrägerIn einzelne Gliedmassen oder bewegliche Gesichtsteile über Stöcke oder Fäden bedient. Besonders große Ganzkörpermasken können auch für mehrere Darsteller vorgesehen sein.²⁴³

Monte Verità

Dieser Hügel im schweizerischen Tessin, oberhalb von Ascona, ist einer der wichtigsten Orte, an denen der deutsche Ausdruckstanz als eigenständige Kunstform entstanden ist. 1900 wurde dort eine internationale KünstlerInnenkolonie gegründet, die zu einem Kult der lebensreformerischen Avantgarde und der anarchistischen Bohème wurde. Auch viele ReformerInnen der Bühnen- und der Tanzkunst waren auf der Suche nach einer einfachen und naturgemäßen Lebensform.

In einer Zeit, als die gesamte Kunstwelt im Umbruch war, hat der Monte Verità nicht nur KünstlerInnen, sondern auch politischen TheoretikerInnen und PhilosophInnen eine ideale Möglichkeit geboten, sich selbst zu verwirklichen und ihre innovativen Ideen umzusetzen.

²⁴² Manfred Brauneck/ Gérard Schneilin: Theaterlexikon. Band 1: Begriffe und Epochen, Bühnen und Ensembles. 2007. S. 624.

²⁴³ Manfred Brauneck/ Gérard Schneilin: Theaterlexikon. Band 1: Begriffe und Epochen, Bühnen und Ensembles. 2007. S. 624 und 906

Dort wollten die Menschen, von jeglichen Kleiderkonventionen befreit, wieder zu einem naturgemäßen Leben zurückkehren.

1913 leitete Rudolf von Laban auf dem Monte Verità seine erste Sommerschule für Bewegungskunst. Mit zwanzig Teilnehmenden, darunter auch eine seiner engsten Mitarbeiterinnen – Mary Wigman, suchte er nach neuen Formen des tänzerischen Ausdrucks. Auch Emile Jacques-Dalcroze gründete später eine eigene Schule auf dem Monte Verità.²⁴⁴

Nô-Theater

Japanisches, lyrisches Tanzdrama. Ein komplexes Gesamtkunstwerk aus dramatischer Dichtung, Gesang, Tanz und Musik, das hochstilisiert und in wehevoller Stimmung aufgeführt wird. Die Aufführungstradition reicht über 500 Jahre zurück und wurde nahezu unverändert bewahrt. Das Grundprinzip der Nô-Kunst drückt sich statt in einer realistischen Abbildung der Wirklichkeit, in einer stilisierten Darstellung des inneren Wesens. Frauen werden im Nô von männlichen Darstellern gespielt. Es werden Gesichtsmasken verwendet, die allerdings keine individuellen Züge tragen, sie stehen gleichzeitig für Frau, Krieger und Geist. Diese Neutralität wird vom Spieler extensiv genutzt, um durch sparsame Bewegungen das Spiel von Licht und Schatten auszunutzen und so der starren Maske Leben und Ausdruckskraft zu verleihen, die zum integralen Bestandteil des Nô werden.

Das Nô-Repertoire umfasste anfangs 3000 Stücke, heute nur noch 200 relativ kurze, für die Aufführung als Libretto konzipierte, Stücke. Es wird eingeteilt in: dramatisches Nô (geki-nô); Tanz-Nô (furyû-nô); Gegenwarts-Nô (genzai-nô), in welchen ein Mensch die Hauptrolle spielt und Traumbild-Nô (mugen-nô), wo Gottheiten oder Geister sich in einer traumhaften Erfahrung offenbaren. Das Programm des Nô besteht aus 5 Stücken: Einleitung (jo), dreiteiliger Hauptteil (ha) und Schluss (kyû).²⁴⁵

Reformkleid

Ab Mitte des 19. Jahrhunderts gewann die in England entstandene Sportbewegung immer mehr an Einfluss in ganz Europa. Radfahren, Wandern und Rudern begeisterten nicht nur Männer, sondern auch Frauen, womit auch eine bequemere Spezialkleidung erforderlich wurde. Die langen Kleider und die Korsetts waren dabei äußerst unpraktisch und hinderlich. Um 1850 entwickelte die amerikanische Frauenrechtskämpferin Amelia Bloomer eine spezielle

²⁴⁴ Sibylle Dahms: Tanz. 2001. S. 156.

²⁴⁵ Manfred Brauneck/ Gérard Schneilin: Theaterlexikon. Band 1: Begriffe und Epochen, Bühnen und Ensembles. 2007. S. 745-747.

Hosenkleidung für Damen – die so genannten „Bloomers“. Dies war eine Art lange und weite Pluderhose, die an den Knöcheln befestigt war. Dazu trug frau ein kniebedeckendes Kleid, das anfangs noch mit eingebautem Korsett war. Seit Anfang des 20. Jahrhunderts bemühten sich immer mehr Frauenrechtlerinnen um das Verschwinden des Korsetts aus der Alltagskleidung, nicht selten fungierten als Hauptgrund gesundheitliche Schäden der Innenorgane. Das Reformkleid sollte es der Frau ermöglichen, sich nicht nur freier bewegen zu können, sondern auch aktiv am Arbeitsleben teilnehmen zu können.²⁴⁶

²⁴⁶ Dessislava Stoytcheva: Die Entwicklung der Hose. 2003. S. 33-34.

BIBLIOGRAPHIE

- Baumbach, Gerda: „Seid begrüßt, Maske! Zur Maskenproblematik in der Neuzeit.“, in:
 Birbaumer, Ulf/ Hüttler, Michael / Palma, Guido Di (Hrsg.): Corps du théâtre: organicité, contemporanéité, interculturalité. Il corpo del teatro: organicità, contemporaneità, interculturalità. Wien: Hollizer Wissenschaftsverlag, 2010. S. 105-137.
- Brandstetter, Gabriele/ Wulf, Christoph (Hrsg.): Tanz als Anthropologie. München: Wilhelm Fink Verlag, 2007.
- Brauneck, Manfred/ Schneilin, Gérard (Hrsg.): Theaterlexikon. Band 1: Begriffe und Epochen, Bühnen und Ensembles. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag, 2007.
- Brauneck, Manfred/ Schneilin, Gérard (Hrsg.): Theaterlexikon. Band 2: Schauspieler und Regisseure, Bühnenleiter, Dramaturgen und Bühnenbildner. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag, 2007.
- Brook, Peter/ Carrière, Jean-Claude/ Grotowski, Jerzy: Georg Iwanowitsch Gurdjieff. Berlin: Alexander Verlag, 2005.
- Brook, Peter: “Die geheime Dimension”, in: Brook, Peter/ Carrière, Jean-Claude/ Grotowski, Jerzy: Georg Iwanowitsch Gurdjieff. Berlin: Alexander Verlag, 2005. S. 9-27.
- Burt, Ramsey: „Primitivism, modernism and ritual.“, in: Burt, Ramsey: Alien Bodies. Representations of modernity, ‘race’ and nation in early modern dance. London: Routledge, 1998. S. 160-189.
- Carrière, Jean-Claude: “Die innere Suche. Der Schauspieler als Begleiter.”, in: Brook, Peter/ Carrière, Jean-Claude/ Grotowski, Jerzy: Georg Iwanowitsch Gurdjieff. Berlin: Alexander Verlag, 2005. S. 28-51.
- Dahms, Sibylle (Hrsg.): Tanz. Hrsg. von Sibylle Dahms in Zusammenarbeit mit Claudia

Jeschke und Monika Woitas. Kassel: Bärenreiter; Stuttgart: Metzler, 2001.

Drosdowski, Günther (Hrsg.): Duden. Deutsches Universalwörterbuch. Mannheim/ Wien/ Zürich: Dudenverlag, 1989.

Fischer, Dagmar Ellen/ Hecht, Tom (Hrsg.): Tanz, Bewegung und Spiritualität. Leipzig: Henschel Verlag in der Seemann Henschel GmbH, 2009.

Fritsch-Vivié, Gabriele: Mary Wigman. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag, 1999.

Grädel, Jean: „Der Körper als Werkzeug der Erinnerung“, in: Pfaff, Walter/ Keil, Erika/ Schläpfer, Beat (Hrsg.): Der sprechende Körper. Texte zur Theateranthropologie. Museum für Gestaltung Zürich; Alexander Verlag Berlin, 1996. S. 9-33.

Grotowski, Jerzy: „Das neue Testament des Theaters“, in: Grotowski, Jerzy: Für ein Armes Theater. Mit einem Vorwort von Peter Brook. Berlin: Alexander Verlag, 2006. S. 27-58.

Grotowski, Jerzy: „Der Performer“, in: Pfaff, Walter/ Keil, Erika/ Schläpfer, Beat (Hrsg.): Der sprechende Körper. Texte zur Theateranthropologie. Museum für Gestaltung Zürich; Alexander Verlag Berlin, 1996. S. 43-47.

Grotowski, Jerzy: „Der standhafte Prinz“, in: Grotowski, Jerzy: Für ein Armes Theater. Mit einem Vorwort von Peter Brook. Berlin: Alexander Verlag, 2006. S. 104-122.

Grotowski, Jerzy: „Die Technik des Schauspielers“, in: Grotowski, Jerzy Für ein armes Theater. Mit einem Vorwort von Peter Brook. Berlin: Alexander Verlag, 2006. S. 235-246.

Grotowski, Jerzy: „Du bist jemandes Sohn“, in: Pfaff, Walter/ Keil, Erika/ Schläpfer, Beat (Hrsg.): Der sprechende Körper. Texte zur Theateranthropologie. Museum für Gestaltung Zürich; Alexander Verlag Berlin, 1996. S. 201-213.

- Grotowski, Jerzy: „Er war eine Art Vulkan“, in: Brook, Peter/ Carrière, Jean-Claude/
Grotowski, Jerzy: Georg Iwanowitsch Gurdjjeff. Berlin: Alexander Verlag, 2005. S.
52-111.
- Grotowski, Jerzy: „Er war nicht ganz er selbst“, in: Grotowski, Jerzy: Für ein Armes Theater.
Mit einem Vorwort von Peter Brook. Berlin: Alexander Verlag, 2006. S. 123-134.
- Grotowski, Jerzy: Für ein Armes Theater. Mit einem Vorwort von Peter Brook. Berlin:
Alexander Verlag, 2006.
- Grotowski, Jerzy: „Für ein Armes Theater“, in: Grotowski, Jerzy: Für ein Armes Theater. Mit
einem Vorwort von Peter Brook. Berlin: Alexander Verlag, 2006. S. 13-26.
- Grotowski, Jerzy: „Theatre of Sources“, in: Wolford, Lisa/ Schechner, Richard (Hrsg.): The
Grotowski Sourcebook. London and New York: Routledge, 1997. S. 250-268.
- Grotowski, Jerzy: „Von der Theatertruppe zur Kunst als Fahrzeug“, in: Richards, Thomas:
Theaterarbeit mit Grotowski an physischen Handlungen. Berlin, 1995. S. 179-216.
- Hengst, Dirk Patrick: Tanz, Trance und Ekstase. Die rituellen Wurzeln der Kreativität. Bad
Honnef: Horlemann, 2003.
- Hengst, Dirk Patrick: „Der ekstatische Tanz der Derwische“, in: Hengst, Dirk Patrick: Tanz,
Trance und Ekstase. Die rituellen Wurzeln der Kreativität. Bad Honnef: Horlemann,
2003. S. 110-126.
- Hoffmann, Klaus/ Krieger, Uwe/ Nickel, Hans-Wolfgang (Hrsg.): Masken – eine
Bestandsaufnahme mit Beiträgen aus Pädagogik, Geschichte, Religion, Theater, The-
rapie. Berlin, Milow, Strasburg: Schibri-Verlag, 2004.
- Hürlimann, Martin (Hrsg.): Das Atlantisbuch des Theaters. Zürich: Atlantis Verlag, 1966.
- Hüttler, Michael: „Der Einfluss G. I. Gurdjjeffs“, in: Der Körper als Ort der Erinnerungen.

Vom Ritual über das Theater zum Bewusstsein – Theateranthropologie. Diplomarbeit, Universität Wien. Wien, 1997. S. 38-44.

Huschka, Sabine „Mary Wigman: Die Sprache des Tanzes zwischen Ekstase und Symbol“, in: Huschka, Sabine (Hrsg.): Merce Cunningham und der moderne Tanz. Körperkonzepte, Choreographie und Tanzästhetik. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2000. S. 97-108.

Koneffke, Silke: „Jerzy Grotowskis Theaterlaboratorium“, in: Koneffke, Silke: Theater-Raum. Visionen und Projekte von Theaterleuten und Architekten 1900-1980. Berlin: Reimer Verlag, 1999. S. 373-383.

Kott, Jan: “Why should I take part in the sacred dance?”, in: Wolford, Lisa/ Schechner, Richard (Hrsg.): The Grotowski Sourcebook. London and New York: Routledge, 1997. S. 132-138.

Martin, Bruno (Hrsg.): Auf einem Raumschiff mit Gurdjieff. Die kosmische Lebensphilosophie von G. I. Gurdjieff. Norderstedt: Books on Demand Verlag, 2009.

Müller, Hedwig: Die Begründung des Ausdruckstanzes durch Mary Wigman. Dissertation. Köln, 1986.

Müller, Hedwig: Mary Wigman. Leben und Werk der großen Tänzerin. Hrsg. v. Akademie d. Künste, Weinheim. Berlin: Quadriga Verlag, 1986.

Nickel, Hans-Wolfgang: „Maske und Person“, in: Hoffmann, Klaus/ Krieger, Uwe/ Nickel, Hans-Wolfgang (Hrsg.): Masken – eine Bestandsaufnahme mit Beiträgen aus Pädagogik, Geschichte, Religion, Theater, Therapie. Berlin, Milow, Strasburg: Schibri-Verlag, 2004. S. 12-14.

Oberzaucher-Schüller, Gunhild (Hrsg.): Ausdruckstanz. Eine mitteleuropäische Bewegung der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts. Wilhelmshaven: Florian Noetzel Verlag, Heinrichshofen-Bücher, 1992.

- Osinski, Zbigniew: "Grotowski Blazes the Trails: From Objective Drama to Art as Vehicle", in: Wolford, Lisa/ Schechner, Richard: The Grotowski Sourcebook. London and New York: Routledge, 1997. S. 383-401.
- Panafieu, Bruno de: „Die Maske: ihre therapeutische Wirkung“, in: Hoffmann, Klaus/ Krieger, Uwe/ Nickel, Hans-Wolfgang (Hrsg.): Masken – eine Bestandsaufnahme mit Beiträgen aus Pädagogik, Geschichte, Religion, Theater, Therapie. Berlin, Milow, Strasburg: Schibri-Verlag, 2004. S. 333-337.
- Pfaff, Walter/ Keil, Erika/ Schläpfer, Beat (Hrsg.): Der sprechende Körper. Texte zur Theateranthropologie. Museum für Gestaltung Zürich; Alexander Verlag Berlin, 1996.
- Schäfer, Alfred/ Wimmer, Michael (Hrsg.): Masken und Maskierungen. Opladen: Leske und Budrich Verlag, 2000.
- Schechner, Richard: „Introduction“, in: Wolford, Lisa/ Schechner, Richard (Hrsg.): The Grotowski Sourcebook. London and New York: Routledge, 1997. S. 205-212.
- Schechner, Richard: „Was Performer tun: das Rad der Ekstase und der Trance“, in: Theater-Anthropologie. Spiel und Ritual im Kulturvergleich. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag, 1990. S. 143-148.
- Schmidt, Andrea: Zwischen Tradition und Experiment: Anmerkungen zu Puppenspiel und Avantgarde, zur Fortschreibung von Traditionslinien und zum Aufbau von Institutionen: unter besonderer Berücksichtigung der Aktivitäten Fritz Wortelmanns. Deutsches Forum für Figurentheater und Puppenspielkunst Bochum (Hrsg.). Frankfurt/M: Puppen und Masken, 2002.
- Schwan, Alexander: „Absoluter Tanz“, in: Fischer, Dagmar Ellen/ Hecht, Tom (Hrsg.): Tanz, Bewegung und Spiritualität. Leipzig: Henschel Verlag in der Seemann Henschel GmbH, 2009. S. 218-221.
- Siegmund, Gerald: „Errettete Körper: Mary Wigmans Drehmonotonie“, in: Siegmund,

Gerald: Abwesenheit. Eine performative Ästhetik des Tanzes. William Forsythe, Jérôme Bel, Xavier Le Roy, Meg Stuart. Bielefeld: transcript Verlag, 2006. S. 166-170.

Sorell, Walter (Hrsg.): Mary Wigman: Ein Vermächtnis. Wilhelmshaven, Heinrichshoven-Bücher: Florian Noetzel Verlag, 1986.

Stoytcheva, Dessislava: Die Entwicklung der Hose. Diplomarbeit, HBLA für Mode und Bekleidungstechnik Herbststrasse Wien, Wien, 2003.

Wigman, Mary: Die Sprache des Tanzes. Stuttgart: Ernst Battenberg Verlag, 1963.

Wolford, Lisa/ Schechner, Richard (Hrsg.): The Grotowski Sourcebook. London and New York: Routledge, 1997.

Wolford, Lisa: "Introduction. Objective Drama, 1983-86", in: Wolford, Lisa/ Schechner, Richard (Hrsg.): The Grotowski Sourcebook. London and New York: Routledge, 1997. S. 281-291.

Wolford, Lisa: „Introduction. Art as Vehicle, 1986 –“, in: Wolford, Lisa/ Schechner, Richard (Hrsg.): The Grotowski Sourcebook. London and New York: Routledge, 1997. S. 365-373.

WEITERFÜHRENDE LITERATUR

Adam, Cornelia: Ang Gey Pin - Theater nach Grotowski und Richards? Diplomarbeit, Universität Wien. Wien, 2010.

Andreasen, John/ Kuhlmann, Annelis: Odin Teatret. Aarhus: University Press, 2000.

Artaud, Antonin: Das Theater und sein Double. Berlin: Matthes & Seitz. 2008.

Barba, Eugenio: Jenseits der schwimmenden Inseln. Reflexionen mit dem Odin –Theater. Theorie und Praxis des Freien Theaters. Reinbek bei Hamburg, 1985.

Barber, Theodore Xenophon: “Four Interpretations of Mevlevi Dervish Dance, 1920-1929”, in: Dance Chronicle, Vol. 9, No. 3. Taylor & Francis Ltd., 1986. S. 328-355.

Beck, Julian: Paradise Now. New York, 1971.

Charbonier, G.: Essais sur Antonin Artaud. Paris, 1959.

Craig, Edward Gordon: Der Schauspieler und die Übermarionette. Florenz, 1907.

Craig, Edward Gordon: Die Kunst des Theaters. Berlin, Leipzig, 1905.

Evreinov, Nikolaj: Apologie der Theatralität, Essay, 1908.

Fischer-Lichte, Erika: „Körperlichkeit“, in: Ästhetik des Performativen. Frankfurt am Main, 2004. S. 129-131.

Fleischle-Braun, Claudia: Der moderne Tanz: Geschichte und Vermittlungskonzepte. Butzbach-Griedel: Afra-Verlag, 2001.

Guma, G. (Hrsg.): Bread & Puppet. Burlington, 1985.

Jaques-Dalcroze, Emile: Methode Jaques-Dalcroze 1: Rhythmische Gymnastik. Paris (u.a.): Sandoz, Jobin, 1906.

Laban, Rudolf von: Choreutik. Grundlagen der Raum-Harmonielehre des Tanzes. Wilhelmshaven: Noetzel Verlag, 1991.

Meyerhold, Vsevolod: Schriften, Band 1/ 2. 1979.

Nascimento, Cláudia Tatinge: Crossing Cultural Borders Through the Actor’s Work: Foreign Bodies of Knowledge. New York: Routledge, 2009.

Partsch-Bergsohn, Isa: Modern dance in Germany and the United States: crosscurrents and influences. Chur (u.a.): Harwood, 1994.

Schiller, Friedrich: Über die ästhetische Erziehung des Menschen. Stuttgart, 1965.

Schumann, Peter: Puppen und Masken. Frankfurt am Main, 1973.

Siegmund, Gerald: Abwesenheit. Eine performative Ästhetik des Tanzes. William Forsythe, Jérôme Bel, Xavier Le Roy, Meg Stuart. Bielefeld: transcript Verlag, 2006.

Stanislawski, Konstantin Sergejewitsch: Die Arbeit des Schauspielers an der Rolle. Berlin: Henschel Verlag, 2001.

Tytel, J.: The Living Theatre. London, 1997.

Wulf, Christoph (Hrsg.): Vom Menschen. Handbuch Historische Anthropologie. Weinheim und Basel: Beltz Verlag, 1997.

INTERNETQUELLEN

Macketanz, Susanne: „Bewegung aus der Stille“, Artikel auf:
<http://www.sein.de/archiv/2009/maerz2009/bewegung-aus-der-stille.html>, letzter Zugriff 30.05.2011, 13:56.

Sieben, Irene: „Erinnerung mit Zukunft - Reenacting Mary Wigman“, Ausschnitte des Vortrages auf: http://www.wigman.de/_rekonstruktionen.html, letzter Zugriff 30.05.2011, 14:47.

IKONOGRAPHIE

„Ich habe mich bemüht, sämtliche Inhaber der Bildrechte ausfindig zu machen und ihre Zustimmung zur Verwendung der Bilder in dieser Arbeit eingeholt. Sollte dennoch eine Urheberrechtsverletzung bekannt werden, ersuche ich um Meldung bei mir.“

Abbildung 1: "Komiker I". Maskenbildnis von Paul Klee, 1904.	16
Zitiert nach: Klaus Hoffmann/Uwe Krieger/Hans-Wolfgang Nickel: Masken - eine Bestandsaufnahme. 2004. S. 31.	
Abbildung 2: Bread and Puppet Theatre.	22
Zitiert nach: http://breadandpuppet.org/local-resources , letzter Zugriff: 05.02.2010, 10:21. Photo: Bread and Puppet Theatre (?).	
Abbildung 3: Mary Wigman, 1922.	26
Zitiert nach: Hedwig Müller: Mary Wigman. 1986. S. 80. Photo: Wassow.	
Abbildung 4: Tanz des Dämons, 1921. Zyklus: Die sieben Tänze des Lebens.	35
Zitiert nach: Hedwig Müller: Mary Wigman. 1986. S. 202. Photo: Nino Hess.	
Abbildung 5: Zeremonielle Gestalt - die Maske. 1925.	37
Zitiert nach: Mary Wigman: Die Sprache des Tanzes. 1963. S. 35. Maskenbauer: Victor Magito.	
Abbildung 6: Totenmasken. Mary Wigman in Totentanz, 1926.	38
Zitiert nach: Hedwig Müller: Mary Wigman. 1986. S. 136. Photo: Ursula Richter.	
Abbildung 7: Schicksalslied, 1935. Zyklus: Tanzgesänge.	39
Zitiert nach: Mary Wigman: Die Sprache des Tanzes. 1963. S. 75. Photo: Charlotte Rudolph.	
Abbildung 8: Hexentanz I, 1914.	42
Zitiert nach: Mary Wigman: Die Sprache des Tanzes. 1963. S. 6. Photo: Reproduktion von Rudolf on Delius, Dresden, 1925.	
Abbildung 9: Hexentanz II, 1926.	43
Zitiert nach: Mary Wigman: Die Sprache des Tanzes. 1963. S. 43; 44; 45. Photo: Charlotte Rudolph, Dresden, 1925.	
Abbildung 10: Hexentanz II, 1926.	44
Zitiert nach: Mary Wigman: Die Sprache des Tanzes. 1963. S. 43; 45. Photo: Charlotte Rudolph, Dresden, 1925.	
Abbildung 11: Gespenstische Gestalt, 1928. Zyklus: Visionen.	45
Zitiert nach: Hedwig Müller: Mary Wigman. 1986. S. 142. Photo: Charlotte Rudolph.	
Abbildung 12: Mary Wigman mit Maske. Hexentanz II, 1926.	46
Zitiert nach: Hedwig Müller: Mary Wigman. 1986. S. 205. Photo: Charlotte Rudolph (?).	
Abbildung 13: Drehmonotonie, ab 1926.	55
Zitiert nach: Mary Wigman: Die Sprache des Tanzes. 1963. S. 36. Photo: Charlotte Rudolph (?).	
Abbildung 14: Gurdjieffs Movements.	57
Zitiert nach: Susanne Macketanz: „Bewegung aus der Stille“, Artikel auf: http://www.sein.de/archiv/2009/maerz2009/bewegung-aus-der-stille.html , letzter Zugriff: 30.05.2011, 13:56. Photo: Movementstiftung (?).	
Abbildung 15: Jerzy Grotowski. Zeichnung: Marilyn Church.	60

- Zitiert nach: Lisa Wolford/Richard Schechner: The Grotowski Sourcebook. 1997. S. 12.
Zeichnung: Marilyn Church.
- Abbildung 16: Raumnutzung bei Kain.** _____ **70**
Zitiert nach: Jerzy Grotowski: Für ein armes Theater. 2006. S. 170; 171. Zeichnung: Jerzy Gurawski.
- Abbildung 17: Raumnutzung bei Shakuntala.** _____ **70**
Zitiert nach: Jerzy Grotowski: Für ein armes Theater. 2006. S. 170; 171. Zeichnung: Jerzy Gurawski.
- Abbildung 18: Raumnutzung bei Ahnenfeier.** _____ **71**
Zitiert nach: Jerzy Grotowski: Für ein armes Theater. 2006. S. 170; 171. Zeichnung: Jerzy Gurawski.
- Abbildung 19: Ansicht der szenischen Handlung bei Der standhafte Prinz.** _____ **74**
Zitiert nach: Jerzy Grotowski: Für ein armes Theater. 2006. S. 174. Zeichnung: Jerzy Gurawski.
- Abbildung 20: Ryszard Cieslak in Der standhafte Prinz, 1965.** _____ **75**
Zitiert nach: Jerzy Grotowski: Für ein armes Theater. 2006. Umschlag (Cover). Photo: Theaterlaboratorium (Theatre Laboratory).
- Abbildung 21: Das Rad der Ekstase und der Trance.** _____ **79**
Zitiert nach: Richard Schechner "Was Performer tun: das Rad der Ekstase und der Trance", in: Theateranthropologie. 1990. S. 143-148, hier: S. 147.
- Abbildung 22: Ryszard Cieslak und Jerzy Grotowski.** _____ **91**
Zitiert nach: Lisa Wolford/Richard Schechner: The Grotowski Sourcebook. 1997. S. 188.
Photo: Tony D'Urso.

ABSTRACT (Deutsch)

Ausgangspunkt der vorliegenden Arbeit ist der 1926 von der deutschen Ausdruckstänzerin Mary Wigman aufgeführte *Hexentanz*. Sie beschreibt das Gefühl, das sie während der Ausführung hatte, als eine Art Selbstoffenbarung. Durch bestimmte Körperbewegungen und den Einsatz einer Maske erreichte sie tänzerische Ekstase und initiierte dadurch eine völlige Hingabe und Auflösung der bewussten Persönlichkeit. Die Verbindung zwischen ihr und dem Theaterreformer Jerzy Grotowski entstand aufgrund der Parallelen zu seiner Methode der Selbstenthüllung.

Die wissenschaftliche Analyse befasst sich zum Einen mit der Verbindung zwischen den Arbeitstechniken Mary Wigmans und Jerzy Grotowskis. Grundaugenmerk wird dabei auf den Einsatz von Trance und Ekstase gesetzt – Techniken, die sowohl Wigman in ihrer tänzerischen Arbeit eingesetzt hat, als auch Grotowskis Schauspieler in seinem Theaterlaboratorium. Grotowski verwendete während seiner jahrelangen Arbeit Techniken der Ekstase und der Trance, um einen Prozess der Selbstenthüllung zu stimulieren, der bis ins eigene Unterbewusstsein reichte. Um dies zu erreichen, war es nötig die alltägliche (soziale) Maske abzunehmen und dadurch die physischen und psychischen Widerstände des Organismus aus dem kreativen Prozess zu beseitigen. Als Beispiel dazu und Pendant zum *Hexentanz* wird Ryszard Cieslaks Spiel im *Standhaften Prinz* behandelt.

Zum Anderen wird belegt, in welcher Form bei Wigman und Grotowski die Maske zum Einsatz kommt und inwieweit ein Vergleich möglich ist. Wigman offenbarte durch den Einsatz einer Maske die verborgenen Teile ihrer Persönlichkeit, wodurch sie die Grenze zwischen sich und dem im Tanz Dargestellten aufhob. Grotowski sah das Schicht-um-Schicht-Durchdringen zum eigenen Ich im Ablegen der sozialen Maske und nannte diesen Vorgang „Vertikalität“.

Nachdem sich im Laufe der Recherche eine Verbindung zwischen Wigmans einstigem Lehrer, Emile Jaques-Dalcroze, und dem großen Mystiker Georg Iwanowitsch Gurdjieff herausgestellt hat, wurde dieser aufgrund der theoretischen Parallelen zu Jerzy Grotowski zum abschließenden Verbindungsglied der Themenstellung. Die Grundcharakteristik der Arbeit Gurdjieffs war es genauso Methoden zu finden, die es dem Menschen ermöglichen können, zu seinem wahren Bewusstsein vorzudringen. Durch Selbstbeobachtung und Selbsterinnerung sollte ein Prozess initiiert werden, um so die einzelnen Schichten des eigenen Ichs zu transzendieren, was Grotowskis Begriff der „Vertikalität“ entspricht.

Gurdjieffs Auseinandersetzung mit den Bewegungsritualen der Derwische und den Einsatz verschiedenster Elemente daraus in seinen Performances, führte wieder zu Wigman und somit zur genaueren Untersuchung eines weiteren ihrer Tänze – *Drehmonotonie*, der den Drehritualen der Derwische und den Tänzen von Gurdjieffs Schülern aus den 1920-ern in seiner Körperstellung und ekstatischen Drehungen äußerst ähnlich ist.

Ausgehend von Wigmans Bewegungspraxis hin zu Grotowskis Schauspielermethode und abschließend mit Gurdjieffs Bewegungstheorie ist der gemeinsame Nenner dieser Themenstellung der Mensch selbst, dem es durch den gezielten und spezifischen Körper- und Geistesinsatz gelingt, zum innersten Ich vorzudringen. Die Essenz des Theaters, sagte einmal Grotowski, ist und bleibt der Mensch.

ABSTRACT (English)

The starting point for this scientific work is the dance *Hexentanz* which was enacted by the German expressionist dancer Mary Wigman in 1926. She describes the feeling she had during the performance as a kind of self-revelation. Through certain kinds of body movements and the use of a mask, she achieved a dance-ecstasy, and through that initiated a complete surrender and dissolution of the conscious personality. The connection between her and the theatre reformer Jerzy Grotowski was found through the parallels to his method of self-revelation.

This scientific analysis on the one hand concerns itself with the connection between the working methods of Mary Wigman and Jerzy Grotowski. The main focus hereby is put on the use of trance and ecstasy – techniques, which have been used by Wigman in her modern dancing work, as well as which Grotowski's actors used in his Theatre Laboratory. Throughout his years of work, Grotowski used techniques of ecstasy and trance to stimulate a process of self-revelation, which reached as far as into the own subconscious. To accomplish that, it was necessary to take off the every day (social) mask to by doing so remove the physical and psychological resistances of the organism from the creative process. As an example for this and as an equivalent to *Hexentanz*, Ryszard Cieslaks performance in *Standhafter Prinz* is discussed.

On the other hand it will be documented how Wigman and Grotowski used the mask and to which extent a comparison is possible. Wigman through the use of a mask disclosed hidden parts of her personality, and thus offset the limits between herself and the act on display throughout the performance. Grotowski saw the process of permeating layer upon layer to getting closer to ones own self in the taking off of the social mask and called this process „Verticality“.

When in the process of research a connection between Wigmans former teacher, Emile Jaques-Dalcroze, and the great mystic Georg Iwanowitsch Gurdjieff emerged, this due to the theoretical parallels to Jerzy Grotowski became the concluding joining link of the topic. The basic characteristic of Gurdjieffs work too was to find methods that would enable people to reach into their real consciousness. A process should be initiated through self-monitoring and self-commemoration to transcend the layers of the own self, which is what Grotowski meant with the term „Verticality“.

Gurdjieffs study of the dancing rituals of the dervishes and the use of different elements of it in his performances lead back to Wigman and thus a closer examination of her dances in

Drehmonotonie, which through body posture and ecstatic rotations closely resemble the rotational rituals of the dervishes, but also the performances of Gurdjieffs pupils from the 1920s.

From Wigmans practice of movements, to Grotowskis method of acting and finishing with Gurdjieffs theory of movement, the common denominator of the topic is the person itself, who through focused and specific use of its mind and body is able to reach its most inner core. The essence of theater, as Grotowski once said, is and will always be the person.

CURRICULUM VITAE

Persönliche Daten

Dessislava Stoytcheva
Geboren am 13.02.1979 in Sofia, Bulgarien.

Ausbildung

Ab 10/2003	Universität Wien, Wien, Österreich. Studium Theater-, Film- und Medienwissenschaft.
10/2006-08/2007	Universität Bern, Bern, Schweiz. Erasmusstipendium. Studium Theater- und Tanzwissenschaft.
09/2001-06/2003	Höhere Bundeslehranstalt für Mode und Bekleidungstechnik, Herbststrasse, Wien, Österreich. Kolleg für Modedesign. Abschluss mit staatlicher Diplomprüfung.
10/1997-10/2003	Universität Wien, Wien, Österreich. Studium Deutsche Philologie, gewählte Fächer statt 2. Studien- richtung.
10/1996-06/1997	Universität Sofia, Sofia, Bulgarien. Studium Deutsche Philologie.
1992 – 1996	Deutsches Sprachgymnasium „Konstantin Galabov“, Sofia, Bulgarien. Abschluss mit Matura.
1990 – 1992	Hauptschule „Jossif Kovatschev“, Sofia, Bulgarien.
1989 – 1990	Bundesrealgymnasium Waltergasse, Wien, Österreich.
1986 – 1989	Volksschule Gumpendorferstrasse, Wien, Österreich.

Weiterbildung / Praktikum

07/1999	Praktikum im Modehaus „Jeni Style“ als Schnittdirektrice- Assistentin, Sofia, Bulgarien.
06-09/1996	Privatunterricht in Kostümgeschichte und Kostümkonstruktion bei der Bühnenbildnerin und Ethnologin Dr. Pavlina Mitreva.

Berufserfahrung

2004	Förderungsstipendium im Bereich Mode – Stiftung für Bildung und Kultur „St. Kiril und St. Metodij“. Sofia, Bulgarien.
2003	Stipendium für Modedesign vom „Almanach of Bulgarian Fas- hion“, Sofia, Bulgarien
01/2003	Raumgestaltung beim „Ball der Sinne“. Europahaus - Villa Eichholz, Wien, Österreich.
02/1999	Mitarbeit bei Kostüm- und Bühnenbild für „Casablanca“, Thea- teraufführung von Absolventen der Schauspielakademie „Krastju Sarafov“, Sofia, Bulgarien.
01-12/1999	Korrespondentin der bulgarischen Modezeitschriften „Podium“ und „Moda“ für Österreich.
Ab 1998	Tätigkeit im Bereich Modedesign.

Sprachkenntnisse

Bulgarisch, Deutsch, Englisch, Russisch

