

«Es ist in unserer Zeit viel von dem Ekstatischen in der Kunst die Rede. Auch den Tanz hat man in diesen Bereich gezogen», schreibt 1926 der Tanzkritiker Fritz Böhme, der generell der künstlerischen Darstellung von Ekstase eher skeptisch gegenübersteht.<sup>1</sup> «[A]n sich hat Ekstase nichts mit Kunst [...] zu tun, führt auch nicht zu Kunst, sondern man könnte eher sagen, sie führt (als Vorgang im inneren Menschen allein) von Kunst fort. Ekstase heißt die Grenze des Ichs überschreiten, und zwar so weit überschreiten, daß eine Auflösung des Ichbewußtseins vor sich geht. Dieser Zustand ist den Menschen, wie sie miteinander leben, nicht alltäglich.»<sup>2</sup>

Zu Beginn des 20. Jahrhunderts gibt es eine regelrechte Ekstase-Mode in den Künsten und Theorien der Gesellschaft. Ekstase stellt jedoch, aufgrund der radikalen Subjektivität der Erfahrung und der Schwierigkeit sie in Sprache zu überführen, für die Theoriebildung und künstlerische Darstellung eine Herausforderung dar.<sup>3</sup> Dennoch schien die Frage nach der Ekstase dringlich. In einer Zeit, die sich selbst als ein Zeitalter der Vereinzelung wahrnahm, suchte man nach Möglichkeiten, ein verloren geglaubtes Gemeinschaftsgefühl wiederherzustellen.<sup>4</sup> Religion hatte in dieser Funktion ausgedient und Kunst bot sich als Ersatz an. Damit sie diese Funktion erfüllen konnte, wurde die Kunst dem Ritual und dem Kult angenähert, was zu dieser Zeit auch als Rückführung zu ihrem Ursprung verstanden wurde. Aus Nietzsches Dualismus des Dionysischen und Apollinischen aus der *Geburt der Tragödie* wurde eine vereinfachte Lehre gezogen: das Dionysische musste für die Gemeinschaft zurückerlangt werden. Der Tanz nimmt in dieser rückblickenden Neuausrichtung eine zentrale Stellung ein: «Wie in der antiken Tragödie, sollten der Körper und der Tanz privilegierte Medien der Verkörperung einer ekstatischen Gemeinschaftserfahrung werden. Synästhesien und Resonanzen, wie sie der Tanz herstellt, werden zum Mittel der Gemeinschaftsstiftung.»<sup>5</sup>

Heute, zu Beginn des 21. Jahrhunderts, verweist Ekstase nicht mehr so ungebrochen auf eine vermeintlich ganzheitliche intensive Erfahrung vorkultureller Provenienz, sondern beinhaltet immer auch den schlechten Trip, die Angst in der Halluzination, die Bedrohlichkeit einer ekstatischen Meute und die Unmöglichkeit ihrer selbst: das Scheitern der Ekstasetechnik und das Ausbleiben dieses Zustands. Ekstase wurde durch die politische Erfahrung des 20. Jahrhunderts, die sowohl ihren Einsatz im Faschismus sowie das Scheitern ekstatischer Utopien in den 1970er Jahren erlebt hat, zu einer fragwürdigen und zwiespältigen Figur. Auch die Rolle des Tanzes in diesem Zusammenhang musste neu bewertet werden. In den 1990er Jahren hat die Tanzgeschichtsschreibung die reaktionären und anti-demokratischen Tendenzen des Ausdruckstanzes herausgestellt.<sup>6</sup> Die Bewegungschöre Rudolf von Labans und Mary Wigmans Gruppentänze konnten



1 Keith O'Brien, Brendan Dougherty und Jeremy Wade in *I Offer Myself to Thee*.

nicht nur im Rahmen der Eröffnung der Olympischen Spiele 1936 nahtlos in die nationalsozialistische Ästhetik integriert werden, sondern wirkten teilweise stilprägend, wie z.B. Mary Wigmans Choreografie für das *Totenmal* Oratorium (1930), das die Dramaturgie nationalsozialistischer Thing-Spiele vorweg nahm.<sup>7</sup>

Zeitgenössische Performances integrieren dagegen häufig die Verweigerung der Ekstase. Sie verweisen den Zuschauer auf die eigenen Grenzen affektiver Beteiligung und führen ein ekstasekritisches Moment ein, das sich gegen Vereinahmung wendet. So verfährt z.B. Jeremy Wade in seiner Choreografie *I Offer Myself to Thee*, die 2009 im Rahmen des Festivals *Politics of Ecstasy* uraufgeführt wurde.<sup>8</sup> Ekstase wird in dieser Performance nicht ausgeführt, sondern erscheint als Zitat klassischer ekstatischer Posen, in zögernden Andeutungen und als Einladung an das Publikum die Ekstase zu vollenden.

*I Offer Myself to Thee* (2009) ist ein Solo von Wade mit musikalischer Live-Begleitung von Brendan Dougherty und Keith O'Brien, die sichtbar mit Wade auf der Bühne platziert sind. Das Stück beginnt mit einer langen Text-Passage, in die langsam Bewegung und Musik eingeflochten wird. Wade stellt sich in einer an das Publikum gerichteten Willkommensrede als *trickster* und *guide* vor, und führt den «process of reciprocal exchange» von Energien als Thema des Stückes ein. Wade zitiert in einer langen Bewegungssequenz verschiedene psychedelische und ekstatische Posen und Bewegungsmuster. Abb. 1 zeigt ihn in unterwürfig, anbetender Pose, in der sich Lust und Schmerz der Ekstase vermischen, auf den paradoxen Ausdruck von Berninis *Verzückung der Heiligen Theresa* (Abb. 2) verweisend.<sup>9</sup> Wade richtet sich am Ende dieser Sequenz erneut in direkter Anrede an das Publikum. Er bittet sie die Augen zu schließen und leitet sie zu einer *visualization*, einer Art Traumreise an, die von pulsierenden, repetitiven elektronischen Klängen der beiden Musiker begleitet wird. Durch seine Erzählung regt Wade die Zuschauer an, sich ein Vorstellungsbild des eigenen Körpers zu schaffen, das er

2 Gian Lorenzo Bernini, *Verzückung der Heiligen Theresa*, Cappella Cornaro, Santa Maria della Vittoria, Rom, 1647–52.



langsam mit Hilfe metaphorischer Beschreibungen in ein Gebilde aus Licht und Energie umwandelt und auf eine imaginäre Weltraum-Reise sendet («Golden threat-like energy circles and spirals around your feet»). Der sprachliche Visualisierungsvorgang wird dabei von einer heftigen Licht-Maschine unterstützt, die direkt ins Publikum gerichtet ist und durch die geschlossenen Augenlider ein abstraktes Farbspiel auf der Retina der Zuschauer erzeugt.<sup>10</sup> Wades *visualization* vereinigt auf ihrem «intergalaktischen Höhepunkt» die imaginären energetischen Körper der Zuschauer («We become one massive bowl of energy together»), leitet sie am Ende aber getrennt in ihre individuellen Sitze zurück.

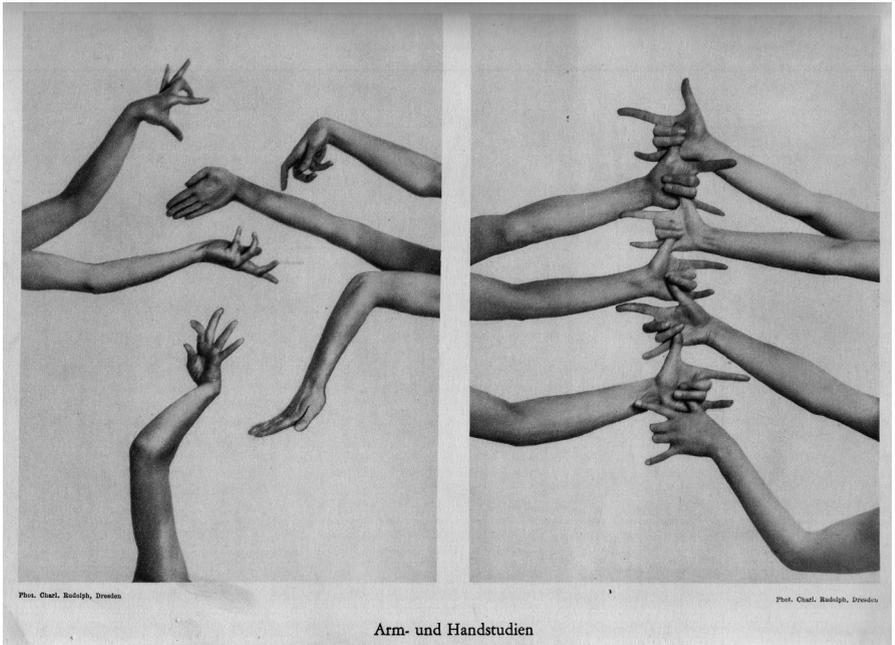
Dieser Teil des Stückes stößt beim Publikum auf geteilte Reaktionen. Ebenso viele Zuschauer wie tatsächlich der Einladung Wades folgen und an der Imagination teilnehmen, so viele verweigern sich ihr auch. Eine Zuschauerin sprach in diesem Zusammenhang von «esoterischem Faschismus». Der Versuch einer zeitgenössischen Darstellung und gleichzeitigen Produktion gemeinschaftlicher Ekstase irritiert. In seiner Aufdringlichkeit verweist Wades ekstatisches Experiment den Zuschauer an die Grenzen seiner Bereitwilligkeit emotionaler und körperlicher Vereinnahmung. Es bereitet so auch den Grund für die kritische Rezeption der restlichen Performance, in der Wade erneut verschiedene Ekstasen zitiert und zögernd das Glücksversprechen «everything's going to be ok» ausspricht. *I Offer Myself to Thee* endet in zurückhaltendem Gesang. Die Musiker, die zwischenzeitlich die Bühne verlassen hatten, kehren zurück und begleiten Wade, der mit dem Rücken zum Publikum steht, mit akustischer Gitarre und Schlagzeug: «things do end / ha ha ha».<sup>11</sup> *I Offer Myself to Thee* ist gleichzeitig Lamentation der verlorenen Einheit in Ekstase und Feier ihrer Abwesenheit. Wade wendet sich so am Ende auch nicht vom Publikum ab, sondern reiht sich in ihre Blickrichtung ein, um gemeinsam in einen Raum jenseits der Darstellung zu schauen, in dem alle Theatermechanismen und Ekstasetechniken bloß liegen.



3 Inbal Aloni, Ilaya Shalit und Shuli Enosh in Yasmeen Godders *Singular Sensation* (2008)

Ekstase-Darstellungen im Tanz basieren auf Bewegungsformeln, in denen die Technik zur Hervorbringung des Zustandes, die ‹echte› Empfindung und ihre Darstellung ununterscheidbar in Eins fallen. Yasmeen Godders Choreografie *Singular Sensation* (2008) zeigt eine Gruppe junger Menschen auf der Suche nach intensiver Erregung, deren Scheitern immer wieder in hysterische Aggression umschlägt, und so – ungewollt – die Suche erfüllt.<sup>12</sup> Denn Ekstase als Paradigma intensiver Erfahrung ist immer auch *frenzy*, Blutausch, die Ekstase einer aufgebrauchten Meute. Die fünf Personen dieses Stückes probieren auf ihrer Suche nach der singulären Empfindung unterschiedliche Arten der Selbst- und Fremdstimulation: zärtliche und brutale Berührungen, Masturbation und desinteressierte sexuelle Handlungen, Intimität, Gewalt und ekelerregende Materialschlachten.

In Godders Darstellung der Ekstase ist eine Bewegungsformel zentral, in der sich Stimulation zur Erregung und Ausdruck der Erregung überlagern. Für den Zuschauer bleibt somit offen, ob sie als Bewegungstechnik zur Erzeugung der Erregung (Ekstase) dienen soll, oder ob sie die (unsichtbare, innere) Erregung in äußeren Ausdruck übersetzt. Der Beginn von *Singular Sensation* macht dies deutlich. Ein Tänzer (Eran Shanny), bekleidet mit einem grauen T-Shirt und einer glänzenden lila-marmorierten Hose, betritt die Bühne. Er blickt unbeeindruckt ins Publikum, und schlägt sich plötzlich mit einer weit ausholenden Geste auf die Brust, was er mit einem onomatopoetischen ‹pffft›-Sound untermalt. Er beugt seinen Oberkörper weit nach hinten, als ob er mit heftiger Wucht getroffen wurde, und zeichnet mit demselben Arm wellenartig die Stoßkraft nach. Dabei huscht ein Grinsen über sein Gesicht. In dieser Selbststimulation sind impulsgebende und resultierende Bewegung zwar in zeitlicher Folge getrennt, werden aber vom selben Akteur ausgeführt und in einen Bereich des Spiels überführt, in dem es nicht klar ist, ob der Schlag selbst die Empfindung auslöst oder erst die



4 Mary Wigman, *Arm- und Handstudien*, Foto: Charlotte Rudolph.

Geste, die die Schlagwirkung darstellt, die eigentliche Empfindung bewirkt. Erneuter nüchterner Blick in die Runde, dann zwei weitere Schläge auf die Brust, in kürzeren Intervallen. Er zwinkert zum Publikum, die Zunge im Mundwinkel, während er sich langsam wegdreht und einen neuen Platz weiter hinten auf der Bühne einnimmt. Dort beginnt er mit einer volkstanzartigen Armbewegung, die sich schraubend in die gespreizten Finger, das Becken und schließlich den ganzen Körper fortsetzt. Und wieder beginnt er sich, wie oben, auf die Brust zu schlagen. Die schraubenden Armbewegungen werden zu einer Beschwörungsformel, deren monoton wiederholte Ausführung den Zustand, den sie hervorrufen will, selbstreflexiv erzeugt. Oder eben auch nicht. Die Richtungs-Ambivalenz des Wirkverhältnisses von tänzerischer Bewegung und affektiver Empfindung wird in dieser Darstellung von Ekstase paradigmatisch vorgeführt.

Yasmeen Godder schließt in *Singular Sensation* an eine Tradition von Ekstasedarstellungen im modernen Tanz an. Die gespreizten Handgesten, die sich durch die ganze Choreografie ziehen (Abb. 3), zitieren die expressionistischen Gesten im Ausdruckstanz. Mary Wigman z. B. fokussiert in ihren Arbeiten stark auf den Ausdruck der Hände. Ihre fotografischen *Arm- und Handstudien* (Abb. 4) dokumentieren dieses Interesse. Ihr Solo *Hexentanz II* (1926), das in einer Filmversion überliefert ist, fokussiert in der Anfangssequenz fast ausschließlich die Hände.<sup>13</sup> Ilaya Shalits erster Auftritt in *Singular Sensation*, wo sie mit langen roten Lakritz-Fingerspitzen einen regelrechten Hexentanz aufführt, kann so ebenfalls als Anspielung auf Wigman gelesen werden.

Mary Wigman wurde in den 1920er Jahren zu einer Ikone einer neuen Tanz-Ästhetik. Der Tanzkritiker Fritz Böhme begleitete diese Entwicklung theoretisch. In seiner programmatischen Schrift *Tanzkunst* fordert er 1926 eine Konzentration

## Abbildung s. Printausgabe

5 Programmzettel von Mary Wigmans Tanzabend mit *Götzendienst* und *Tempeltanz*. Das Foto zeigt den Ekstasetanz *Opfer*.

auf Bewegung als eigenes Material der Tanzkunst und entwirft eine Darstellungstheorie des Neuen Tanzes, in der Tanz nicht mehr dekorativ (immer wieder deklassiert er das Ballett als arabesk) oder angewandte Kunstübung ist, sondern eigenständige Kunst der Bewegung, die innere Bewegungen ausdrücken kann. Seine ästhetischen Forderungen bettet er in den kulturkritischen Kontext der Lebensreform ein, in der in Rückbindung an Kultisches und Vorkulturelles der neue Mensch und neue Formen der Gemeinschaft entstehen sollen. Das kulturkritische Element ist dabei intrinsisch an den Darstellungsmodus des Tanzes gebunden, wie Inge Baxmann herausgestellt hat:

Der nicht semantisierbare Darstellungsmodus des Tanzes eignet sich besonders für Konstruktionen des Vorkulturellen und für Ursprungsfiktionen, die «unterhalb» der Kultur anthropologische Fundierungen für eine neue Soziabilität ausmachen wollen. Zeitgenössische Ausdruckstheorien seit der Lebensreformbewegung verklärten den Körper zum letzten Residuum authentischer Erfahrung, zur Legitimationsfigur für «natürliche» Lebensformen innerhalb eines Natur/Kultur-Dualismus und insbesondere die Ausdruckstänzer bauten am Mythos von Unmittelbarkeit und Gefühlsnähe des körperlichen Ausdrucks.<sup>14</sup> Ekstatischer Tanz wird dabei zu einer Herausforderung der Darstellung in zweifacher Hinsicht. Einerseits sichert sie die Verbindung in zwei Richtungen: Ekstatische Bewegung, wie sie in Dionysien, Derwischentänzen und anderen religiösen Ritualen praktiziert wurde, verweist auf vor-christliche Zeiten und nicht-christliche Räume und ermöglicht so andere, «authentische» Erfahrung, gleichzeitig ist sie aber auch eine rhythmische und räumliche Bewegungsformel, die die materiellen Möglichkeiten der Tanzkunst voll ausschöpft. Andererseits problematisiert ekstatische Bewegung, durch ihren auffallend technischen Aspekt, die Unmittelbarkeit des Ausdrucks.

«Ohne Ekstase kein Tanz!» – so Mary Wigman.<sup>15</sup> Ekstase nimmt in der Ästhetik von Mary Wigman eine zentrale Stellung ein, kaum eine Beschreibung von ihr kommt ohne einen Hinweis darauf aus. Ein frühes Werk verweist darauf bereits im Titel. Wigman zeigt die *Ekstatischen Tänze* als «ersten Abend ritueller Vortragskunst» zum ersten Mal 1917 in Zürich. Der Abend bestand aus sechs kurzen Solo-Tänzen: *Die Nonne*, *Der Tänzer unsrer lieben Frau*, *Götzendienst*, *Opfer*, *Der Derwisch* und *Tempeltanz* (Abb. 5). In Fritz Böhmes Beschreibung wird eine Aufführung von *Götzendienst* zu einem epochalen Ereignis, und zu einer paradigmatischen Szene der Neu-Ausrichtung des Tanzes, in dem Bewegung als Material in den Tanz eingeführt wird.

Man hatte den Zusammenhang von Ekstase und Bewegung noch nicht eigentlich erlebt und hatte ferner noch nicht den Schritt vom Rhythmischen zum Räumlichen erfahren. Diese beiden Erlebnisse brachten die Geburt des neuen Tanzes. Wie kam es dazu?

Das, was sich nun entwickelte, war die Wiedergeburt der ekstatischen Bewegung. Als Mary Wigman zum ersten Mal (Okt. 1919) in Berlin auftrat, zeigte sie einen Tanz «Götzendienst». Rechts und links des Podiums knieten zwei Gestalten, die beständig auf Instrumenten (ich glaube es waren Trommeln) monotone rhythmische Geräusche hervorbrachten. Der Tanz vollzog sich in dem Raum zwischen diesen beiden Musikanten. Es war ein für damalige Zeit ziemlich heftiger, impulsiver Tanz, der sich in der Bewegung bis zu einem atemberaubenden Tempo steigerte und mit einem jähen Abbrechen endete. [...] Wenige ahnten, daß in diesem Tanz und in einer Reihe anderer [...] ein Reich entriegelt wurde, das für Europa seit Jahrhunderten verschlossen gewesen war. Das waren erste Schöpfungen, die aus Bewegungsekstase stammten, die nicht Ekstase theatralisch nachmachten und vormimten. [...] Mit einem Schlage war hier die Frage Musik und Tanz neu gelöst: Musik als Geräusch, steigernes, dem Bewegungsaufbau untergeordnetes, dynamisches Mittel. Die Bewegung, bisher immer noch als Schönheit, Grazie, Proportion in Linie erfaßt, war in ein ganz anderes Gebiet gezogen. Sie war Gebärde ausstrahlende Kraft geworden. [...] Der musiklose Tanz war geboren.<sup>16</sup>

Mit der Umwandlung der Bewegung zur kraftvollen Gebärde entstand für Böhme im *Götzendienst* der Neue Tanz, als Wiedergeburt, und nicht als schlechte Imitation der ekstatischen Bewegung. Mary Wigman hat in diesem *Ekstatischen Tanz* eine symbolhafte Form gefunden, die für Böhme elementar in der Etablierung von Tanz als Kunstform war.<sup>17</sup> Die Form dieses Tanzes lässt sich in einer Annäherung aus den wenigen überlieferten Materialien rekonstruieren. Berthe Trümpy, eine enge Freundin und Begleiterin Wigmans in dieser Zeit, beschreibt in expressionistischer Manier die Atmosphäre dieses Tanzes und überblendet ein exotisches, «primitives» Dschungel-Setting mit moderner Großstadterfahrung. *Götzendienst* kulminiert in einer intensiven, lang anhaltenden Dreh-Bewegung und endet in einem Sturz:

Dann ist plötzlich der schwarzverhangene Raum verschwunden – da ist mitten im Urwald, böse giftgrün, ein strohfahles Wesen, hockt da, blutbeschmiertes Maul, oben am Kopf die Mütze hat ein dunkles Loch, man sieht in den tückisch leeren Kopf hinein – der Kopf rasselt, rasselt, böse – er wird den Mond fressen, huh, den giftgelben Mond, aus seinem Bauch werden Schlangen kriechen, giftgelb, rot, grün, in dem Kopf schwirren Insekten, schauervoll giftige. Blutsauger – der Strohmantel schleift zischend über den modernen Urwaldsumpf, huh, die bösen Schlammtiere schsch, schsch-huh, die große Trommel – bumm – Stille – bumm – der große Geist, größer als der wütende Urwaldpriester, erfaßt ihn im Kreis, er muß drehen, immer drehen, bis er zusammenstürzt in wütendem Sumpf und Dunkel.<sup>18</sup>

## Abbildung s. Printausgabe

6 Mary Wigman in *Götzendienst* aus *Ekstatische Tänze*, Dresden 1917. Foto: Hugo Erfurth.

«Drehen, immer drehen» – die Dreh-Bewegung ist zentral in *Götzendienst* und ein wiederkehrendes Motiv in Wigmans Choreografien, wie z.B. in *Monotonie II (Drehmonotonie)* von 1926. In Dreh-Tänzen macht Gabriele Brandstetter eine regelrechte Pathosformel des Ekstatischen aus, die sich als Glied einer langen Kette kultureller ekstatischer Praktiken präsentieren, und sich auf religiöse Derwisch- und Natsch-Tänze beziehen.<sup>19</sup>

Trümpys Beschreibung lässt sich mit Bildmaterial aus dem Mary Wigman-Archiv der Berliner Akademie der Künste ergänzen. Von *Götzendienst* existiert dort ein einziges Foto, das Hugo Erfurth bereits 1917 in seinem Dresdener Studio aufgenommen hat (Abb. 6).<sup>20</sup> Das Bild zeigt eine dunkle Figur im Gegenlicht, deren Gesicht nicht erkennbar ist. Ein dunkler, eng anliegender Bodysuit bedeckt ihre Arme und Beine, und um ihren Hals hängt ein hüftlanger Stroh-Umhang. Die Figur befindet sich in einer Drehung – die Bewegung ist in den geschwungenen Strohfäden im Foto eingefangen – in der jede gestaltete Form verwischt und die Figur förmlich ausfranst.

Auch wenn das Verwischen ein medienpezifischer Effekt der Bewegungsdarstellung in der Fotografie ist, fällt doch auf, dass kein anderes Bild der *Ekstatischen Tänze* so deutlich auf energische Bewegung verweist wie das der sich drehenden Wigman im *Götzendienst*. Im Vergleich mit anderen Tanzfotografien Erfurths sticht dieses Bild ebenfalls heraus. Auch wenn der «Erfurth-Touch» laut Frank-Manuel Peter in der «Ablichtung der wirklichen tänzerischen Bewegung, in der damit damals notwendig verbundenen Unschärfe, der geringen Tiefenschärfe und [...] in gelegentlich silhouettenhaften Wirkungen» liegt, übertrifft diese Aufnahme alle Anderen im Grad der Unschärfe und Schemenhaftigkeit.<sup>21</sup> Das exotische Stroh-Kostüm, ganz im Sinne der primitivistischen Strömungen dieser Zeit, hat durch seine stofflichen Eigenschaften großen Anteil an diesem Effekt.<sup>22</sup>

Die Indizien der zeitgenössischen Beschreibungen und Fotografien legen nahe, dass Wigmans Darstellung der Ekstase in *Götzendienst*, die für Böhme so zentral in der Herausbildung der Ästhetik des Neuen Tanzes ist, auf eine Auflösung der Form zielt, die in eine dynamische Raumgestalt überführt wird. Mary Wigmans Verwandlung der statischen Form in eine räumliche Bewegungsgestalt – Susan Manning spricht von «Gestalt im Raum»<sup>23</sup> – stellt einen wichtigen Schritt in der Entwicklung der modernen Tanzästhetik dar.<sup>24</sup> Dreh-Tanz ist dafür deshalb so geeignet, weil sich in ihm Ekstasetechnik und Darstellungsform überlagern und die subjektive Erfahrung eine lesbare äußere Gestalt (Böhmes «Symbol») erhielt. Somit lässt sich aber auch nicht mehr von einem einfachen Ausdrucksverhältnis sprechen, wenn in der Dreh-Bewegung die Technik zur Hervorbringung des Zustandes, die echte Empfindung und ihre Darstellung ununterscheidbar in Eins fallen. Echte Ekstase und bloß dargestellte Ekstase lassen sich nicht voneinander unterscheiden.

Aber trifft das nicht auf jede Form von Ekstase zu? Ein Zeichen ihrer Echtheit ist laut Plotin die «Nichtmittelbarkeit des Geschauten»<sup>25</sup>, sodass eine intersubjektive Überprüfung der Ekstase nicht möglich ist.<sup>26</sup> Kategorien wie «echt» und «falsch» lassen sich auf sie nicht anwenden. Der Ethnologe Klaus-Peter Köpping beschreibt die Spezifität des Ekstatikers anhand der Dualität von Verkörperung und Darstellung aus Helmuth Plessners *Anthropologie des Schauspielers*: «Der Schamane benutzt seinen Körper, um die Gottheiten oder Geister, die ihn besitzen, auszudrücken und darzustellen, wobei genau jenes theatralische Element hinzukommt, das es Beobachtern so schwierig macht, genuine von falschen Ekstatikern zu unterscheiden [...]»<sup>27</sup> Aus einem darstellungstheoretischen Aspekt leiten sich so die häretischen, kritischen und subversiven Dimensionen der Ekstase ab. Ekstase kann eine andere Wahrheit behaupten, lässt aber in ihrer Unüberprüfbarkeit jegliche Transzendenz fragwürdig werden. Verweist die ekstatische Äußerung tatsächlich auf eine höhere Weisheit, oder «do we just meet people indulging in self-induced enthusiasm over their own feelings?»<sup>28</sup>

Ekstase stellt für den Tanz eine Herausforderung dar, und rührt an grundlegende Fragen der Darstellung in performativen Künsten. Der Ausdruck eines inneren Vorgangs und die Technik zur Hervorbringung dieses Zustandes sind für den Zuschauer nicht unterscheidbar. In den 1920er Jahren nahm Ekstase deshalb eine so zentrale Stellung in der Neu-Ausrichtung der Tanz-Ästhetik ein, da sich an ihr nicht nur darstellungstheoretische Fragen aufwerfen ließen, sondern sie auch als Lösung gesellschaftlicher Probleme erschien. Der ungebrochene Glauben an die Ekstase schwindet jedoch im Verlauf des 20. Jahrhunderts. Die mit der Ekstase verbundenen politischen Hoffnungen wurden enttäuscht oder kehrten sich in ihr Gegenteil.

Ekstase bleibt im Tanz eine kritische Figur. Die Arbeiten von Mary Wigman formulierten mit ihr eine Kritik an bestehenden ästhetischen und gesellschaftlichen Zuständen. Die jüngeren Arbeiten von Yasmeen Godder und Jeremy Wade blickten selbstkritisch auf Ekstase als Lösung dieser Probleme. Ekstase wurde somit auch zu einer Herausforderung an das Publikum, mit der Uneindeutigkeit der Ekstase umzugehen. Das Publikum wird im Sinne Jean-Luc Nancys zu einer «herausgeforderten Gemeinschaft», die begreift, «daß sie es ist, die aufklafft – klaffend geöffnet auf ihre abwesende Einheit und Essenz.»<sup>29</sup> Zeitgenössische Ekstase führt so zu einer Gemeinschaft, die weder «herzustellendes Werk, noch eine verlorene Kommunion [ist], sondern der Raum selbst, das Eröffnen eines Raums der Erfahrung des Draußen, des Außer-Sich-Sein.»<sup>30</sup>

## Anmerkungen

1 Fritz Böhme, *Tanzkunst*, Dessau 1926, S. 54.  
2 Ebd., S. 54.  
3 «Von allen Erlebnissen, von denen man, um ihre Unvergleichbarkeit zu kennzeichnen, sagt, sie könnten nicht mitgeteilt werden, ist die Ekstase allein ihrem Wesen nach das Unausprechliche.» Martin Buber, «Ekstase und Bekenntnis», in: ders., *Ekstatische Konfessionen*, Jena 1909, S. xi–xxvi, hier S. xvi.  
4 Die Antinomie Gemeinschaft vs. Gesellschaft wurde 1912 von Ferdinand Tönnies eingeführt. Émile Durkheim beschreibt im selben Jahr die Entstehung von (religiöser) Gemeinschaft als Resultat eines «Gärungszustands» des kollektiven Lebens, als Folge einer «psychischen Überreizung, die irgendwie mit dem Delirium verwandt ist». Émile Durkheim, *Die elementaren Formen des religiösen Lebens*, Frankfurt am Main 1981, S. 565, bzw. S. 310.  
5 Inge Baxmann, *Mythos: Gemeinschaft. Körper- und Tanzkulturen der Moderne*, München 2000, S. 18–20.  
6 Der Begriff «Ausdruckstanz» wird für den nicht-klassischen künstlerischen Tanz in Deutschland zwischen 1910 und 1933 verwendet, der von Rudolf von Laban, Mary Wigman und ihren zahlreichen SchülerInnen entwickelt wurde. Ausdruckstanz wurde nachträglich zum Oberbegriff für eine Vielzahl von zeitgenössischen Begriffen wie Freier Tanz, Moderner Tanz oder Neuer Tanz. Vgl. Hedwig Müller, *Die Begründung des Ausdruckstanzes durch Mary Wigman*, Dissertation, Köln 1986, S. 4–6; vgl. auch Susanne Franco, «Ausdruckstanz. Traditions, translations, transmissions», in: *Dance Discourses. Keywords in dance research*, hg. v. Susanne Franco/Marina Nordera, Routledge 2007, S. 80–98.  
7 Susan A. Manning, *Ecstasy and the Demon. Feminism and Nationalism in the Dances of Mary Wigman*, Berkeley 1993, S. 149. Manning betont jedoch, dass das «Führerprinzip» von Wigmans frühen Gruppen-Tänzen keinesfalls als protofaschistisch zu interpretieren sei. Zum Wandel der Ästhetik Wigmans vom Modernismus zum Faschismus in den 1930er Jahren, vgl. ebd., S. 131–220.  
8 Das *Context Festival #6 Politics of Ecstasy. Altered States of Presence* fand im Januar 2009 im Berliner Hebbel am Ufer statt, und wurde gemeinsam von Jeremy Wade und mir kuratiert. Das Festival zielte auf einen weiten Erfahrungsbegriff und kombinierte Performances mit Improvisationen, Vorträgen, Konzerten, Filmabenden, gemeinsamen Mahlzeiten, Partys und einer indianischen Schwitzhüttenzeremonie. Das Programm ist unter <http://www.politicsofecstasy.de/> abrufbar, Zugriff am 20. Juli 2010.

9 Berninis barocke Skulptur dient Wade auch als Anschauungsbeispiel für seine choreographische Technik, die auf der Multireferentialität von Posen, Verhaltenweisen und emotionalen Ausdruck basiert. Zu Wade vgl. auch Susanne Foellmer, *Am Rand der Körper. Inventuren des Unabgeschlossenen im zeitgenössischen Tanz*, Bielefeld 2009, S. 225–230.

10 Historisches Vorbild dieser Lichtshow sind die sogenannten Flicker oder Dream Machines. Vgl. dazu John Geiger, *Chapel of Extreme Experience. A Short History of Stroboscopic Light and the Dream Machine*, New York 2003.

11 Text von Baltazar Castor.

12 «In her new work, Singular Sensation, Godder explores with the performers the question of who we are in the hyper informed, self-conscious world of «look at me» and how can we manage to find excitement, a true thrill or a deep connection to sensation.» Yasmee Godder, Webseite, 2010, <http://www.yasmeengodder.com/index.php?p=works&id=17&m=ABOUT>, Zugriff am 20. Juli 2010. Dieses Stück wurde ebenfalls im Rahmen des *Politics of Ecstasy Festivals* gezeigt.

13 Vgl. dazu auch Lucia Ruprecht, «Ambivalent Agency. Gestural Performances of Hands in Weimar Dance and Film», in: *Seminar. A Journal of Germanic Studies* 46 Nr. 2 (2010), S. 255–275.

14 Baxmann 2000 (wie Anm. 5), S. 9.

15 Mary Wigman, «Tanz», in: Rudolf Bach, *Das Mary Wigman-Werk*. Mit Beiträgen von Mary Wigman und 80 Abbildungen, Dresden 1933, S. 19.

16 Böhme 1926 (wie Anm. 1), S. 145–146.

17 Tanz hat in Böhmes Ästhetik die Aufgabe, den «Sinn und die Auswirkung des neuen Erlebens in symbolhafter Form zu gestalten.» Böhme 1926 (wie Anm. 1), S. 23.

18 Berthe Trümpy zitiert nach Hedwig Müller, *Mary Wigman. Leben und Werk der großen Tänzerin*, Weinheim 1986, S. 62.

19 Gabriele Brandstetter, *Tanz-Lektüren. Körperbilder und Raumfiguren der Avantgarde*, Frankfurt am Main 1995, S. 246–274. Eine weitere ekstatische Pathosformel ist der Tanz der Mänade. Dort ist die ekstatische Pose zentral, die mit dem hysterischen Bogen verwandt ist. Ebd. S. 182–206. Neben der Spur des Religiösen führt von den Ekstase-Tänzen eine weitere, ebenso wichtige Spur in die Frühzeit der Psychologie, zu Inszenierungen der Hypnose und des Somnambulismus.

20 Vgl. zur Datierung Bodo von Dewitz u. Karin Schuller-Procopovici, *Hugo Erfurth 1874–1948. Photograph zwischen Tradition und Moderne*. Kataloghandbuch, Köln 1992, Kat. 421, S. 454 und 538.

21 Frank-Manuel Peter, «Das tänzerische Lichtbild. Hugo Erfurth als Dokumentarist des frühen Ausdruckstanzes», in: von Dewitz u.

- Schuller-Procopovici 1992 (wie Anm. 21), S. 45–52, hier S. 47.
- 22** Einzig eine Fotografie von Valerie Kratina (ca. 1920) ist dem Bild von *Götzendienst* vergleichbar, vgl. Dewitz u. Schuller-Procopovici 1992 (wie Anm. 21), Kat. 396.
- 23** Manning 1993 (wie Anm. 7), S. 67.
- 24** In einer Genealogie der räumlichen Bewegungsgestalt der Moderne müsste Wigman Loïe Fuller vorangestellt werden, deren Serpentine tänze ein abstraktes Spiel von Stoff, Licht und Farben in Bewegung waren. Vgl. dazu überblicksartig Gabriele Brandstetter, «Intervalle. Raum, Zeit, Körper im Tanz des 20. Jahrhunderts», in: *Zeit-Räume. Zeiträume – Raumzeiten – Zeiträume*, hg. v. Martin Bergelt u. Hortensia Völckers, München 1991, S. 225–278.
- 25** Artikel «Ekstase» in: *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, hg. v. Joachim Ritter, Band 2, Basel 1972, Sp. 434–436, hier Sp. 434.
- 26** In diesem Zusammenhang sind die neurowissenschaftlichen Studien interessant, die die Drogenexperimente der 1970er Jahre aus dem Timothy Leary Umkreis, freilich ohne bzw. mit anderen politischen Intentionen, wiederholen. Vgl. R.R. Griffiths u. W.A. Richards u. U. McCann u. R. Jesse, «Psilocybin can occasion mystical-type experiences having substantial and sustained personal meaning and spiritual significance», in: *Psychopharmacology* 187, Nr. 3 (2006), S. 268–283.
- 27** Klaus-Peter Köpping, «Ekstase», in: *Vom Menschen. Handbuch historische Anthropologie*, hg. v. Christoph Wulf, Weinheim 1997, S. 550–551.
- 28** Angelika Malinar u. Helene Basu, «Ecstasy», in: *The Oxford Handbook of Religion and Emotion*, hg. v. John Corrigan, Oxford 2008, S. 241–258, hier S. 242.
- 29** Jean-Luc Nancy, *Die herausgeforderte Gemeinschaft*, Zürich 2007, S. 14.
- 30** Jean-Luc Nancy, *Die undarstellbare Gemeinschaft*, Stuttgart 1988, S. 45.