

11. Anhang

11.1. Löpelmann / Wohlrath



MENSCHLICHE MIMIK

Psychologische Betrachtungen

mimischer Vorgänge in der Natur und in der Kunst

von

DR. PHIL. MARTIN LÖPELMANN

unter mitwirkung von

DR. MED. TH. WOHLRATH †



(1941)

HOLLE & CO. VERLAG / BERLIN

DER TANZ

Die Ursache all der Erscheinungen, die wir als Tanz bezeichnen und worunter wir in der Linienführung mehr oder weniger abgemessene und fast immer rhythmische Bewegungen des Körpers und seiner Glieder, sei es auf der Stelle oder in schreitender oder kreisender Weise, verstehen, ist in seelischer Unruhe zu suchen, die durch ungewöhnliche innere Spannungen hervorgerufen wird. Solche Bewegungen kann man sowohl bei Tieren (z.B. bei balzenden Vogel Männchen, bei vor Freude kreisenden Hunden, bei Tanzmäusen usw.) beobachten, wie in fast unübersehbar unterschiedlichen Formen beim Menschen. Die Erregung braucht durchaus nicht immer lustbetont zu sein, auch bei unbehaglichen und schmerzlichen Anlässen können solche Bewegungen entstehen²⁴. Der triebmäßig oder absichtlich verfolgte Zweck dieser oft sehr heftigen Bewegungen ist die Herbeiführung der Entspannung der durch den Reiz bewirkten und aufgespeicherten Energien und damit schließlich die Wiederherstellung eines normalen physisch-psychischen Zustandes, der unter Umständen erst bei völliger Ermattung erreicht wird. Der Tanz erstrebt also Erlösung. Es mag dahingestellt bleiben, ob die während des Tanzes zweifellos stattfindende Erleichterung auf die eigentümliche Wirkung des Rhythmus zurückzuführen ist²⁵, oder aber auf die durch den Tanz verursachte Betäubung, die in höherem Grade sich zum Rausch und zur Ekstase steigern kann, oder auf beides zugleich. Hier liegen jedenfalls, auch geschichtlich betrachtet, die naturgegebenen Anfänge aller Arten von Tänzen.

Von vornherein möchten wir hier eine Art von Tänzen von einer Untersuchung ausschließen, da sie mimisch geringe Ergebnisse bringen würde, das sind jene Tänze, welche die reine körperliche Gelenkig-

keit und Geschmeidigkeit zur Schau stellen, also einen im wesentlichen sportlichen oder artistischen Charakter zeigen, und daher auf seelische Ausdrucksbewegungen in der Regel verzichten. Ebenso wenig ergiebig für unsere Zwecke sind jene Tänze, deren fast ausschließlicher Reiz in der bloßen Rhythmik liegt, in der wechselnden Gruppierung der Tanzenden oder gar nur in der Farbe und im Faltenwurf ihrer Gewänder. Zu diesen sich im allgemeinen äußerlich, flach und durch Herkommen abgeschliffen darstellenden Tänzen sind die meisten Volks- und Gesellschaftstänze zu rechnen wie auch jene Tanzdarbietungen fast militärisch ausgerichteter Tänzer oder Tänzerinnen, denen eine Entfaltung der Persönlichkeit durch das vorgeschriebene Schema unmöglich gemacht wird. Damit soll nicht gesagt sein, daß etwa der Gesellschaftstanz keine innere Berechtigung hätte und durchaus seelenlos sein müßte, oder daß ein Reihentanz oder ein Ballett auf das Auge des Beschauers nicht eine hohe künstlerische Wirkung ausüben könnte. Das hängt eben vom Tanzschöpfer, vom Tanzmeister und von der Kultur der Tanzenden selbst ab. Psychologisch wollen wir uns indessen hier nicht mit Form und Inhalt von Gruppentänzen beschäftigen, es ist vielmehr der Tanzende selbst, dem wir unsere Aufmerksamkeit schenken; denn nur der Einzeltänzer kann uns ein wenig das Geheimnis des Tanzes lüften, niemals die wirbelnde Masse der Tanzenden.

Muß man freilich zugeben, daß der rein rhythmische Tanz, dem wir weiter keine Beachtung schenken wollten, etwas durchaus Natürliches ist und auch dem menschlichen Spieltrieb entgegenkommt²⁶, so wird man doch die wahre Natur des Tanzes erst einigermaßen begreifen können, wenn man einen tanzenden Menschen beobachtet, den gewissermaßen die Magie des Tanzes ergriffen hat. Man sieht dann deutlich, wie er sich unter der Rauschwirkung des Tanzes allmählich in einen Zustand versetzt, der einen Loslösung vom Alltäglichen gleichkommt und ihm oft genug selber überirdisch vorkommen mag. Um eine Beschleunigung dieses Vorgangs zu erreichen, werden häufig auch Rauschmittel verwendet (wie betäubende Dämpfe, eintönig rhythmische Musik, Alkohol usw.), oder der Körper wird sonstwie entsprechend

vorbereitet, etwa durch Fasten und Hungern oder andere Kasteiungen²⁷. Es kann uns daher nicht verwundern, wenn der Tanz eben wegen dieser seiner transzendentalen Tendenz seit Erwachen der Menschheit in den Dienst religiöser Empfindungen gestellt und vielfach zum unveräußerlichen Bestandteil des Kultus gemacht wurde²⁸. Der Indianer, der in der Maske eines Hundes oder Fuchses oder sonst eines Tieres tanzt, bildet sich in der Ekstase des Tanzes ein, er sei tatsächlich gewissermaßen die vergöttlichte Abstraktion des dargestellten Tieres und benimmt sich entsprechend den Gewohnheiten dieses Tieres, dessen Zauberkraft er dadurch in sich überzuleiten hofft²⁹. Der mongolische Schamane, der tanzend am Lager des Kranken mit den bösen Dämonen ringt³⁰; der Negerkönig, der inmitten seiner Stammesgenossen feierlich tanzt, um den Segen der Götter zu erzwingen³¹; die indische Tempeltänzerin im Heiligtum des Dschagganath zu Puri, die zu Ehren des Gottes Krischna tanzt, geile Lieder singt und den Leib verkauft als Mittler zwischen dem brünstigen Mann und seinem Himmel³², sie alle wissen um das Geheimnis des Tanzes, um seine Zauberkraft, Besessenheit und Vereinigung mit der Gottheit. Und wie das letzte Beispiel zeigt, ist der Schritt vom heiligen Tanz zum Liebestanz nicht gar so groß. Das Gegenstück zum erotischen Tanz aber ist der kriegerische Tanz, der wie jener auf der ganzen Erde von je gepflegt wurde. Auch in ihnen beiden wirken alte Zaubervorstellungen nach: tanzend will man den Zauber des Gegners berücken, es sei aus Liebe, es sei aus Haß. Die mimischen Ausdrucksbewegungen zeigen oft genug noch, und namentlich bei kultivierten und geschulten Tänzern oder Tänzerinnen, die feierliche Gemessenheit des kultischen Tanzes, dessen bisweilen uralte Symbolik selbst Einheimische nicht mehr ganz verstehen³³. Und nach diesem ganz kurzen ethnologischen Ausblick über das weite Gebiet des Tanzes wollen wir uns denn zum eigentlichen Gegenstand dieses Abschnitts begeben, zum Kunstanz, zum Solotanz.

Wir geben hier, dem Umfang des Buches gemäß, nur einige Proben. Sie wurden ausgeführt von der Solotänzerin DORE HOYER aus Dresden. Zum Verständnis der Bilder ist folgendes zu bemerken.

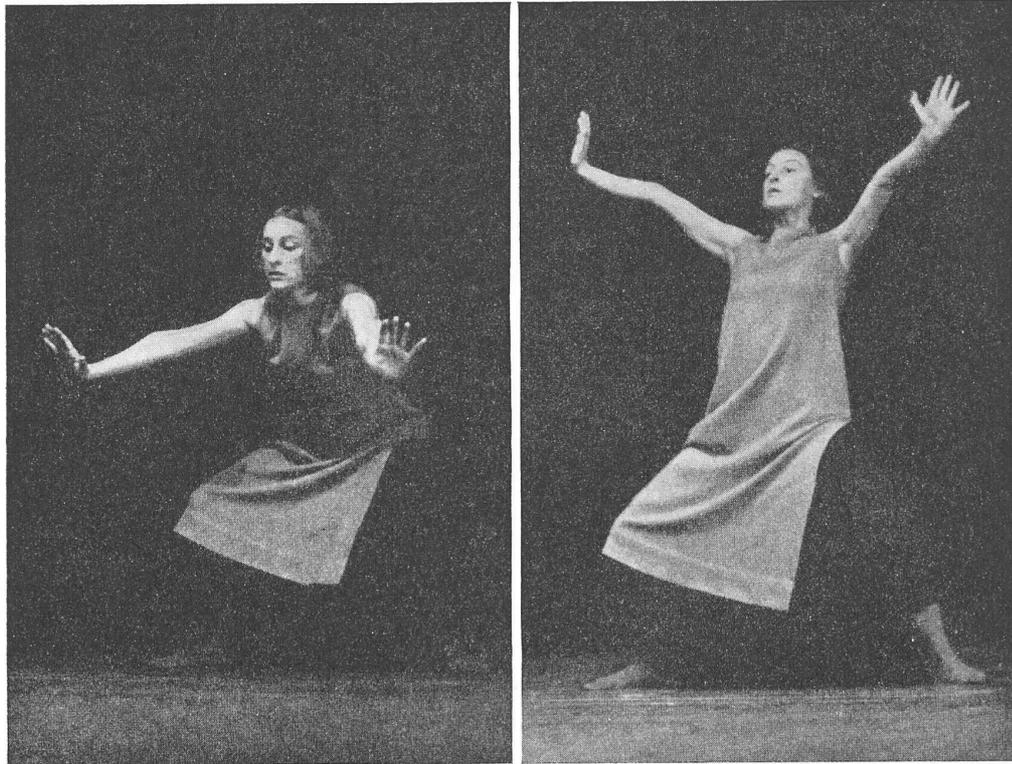


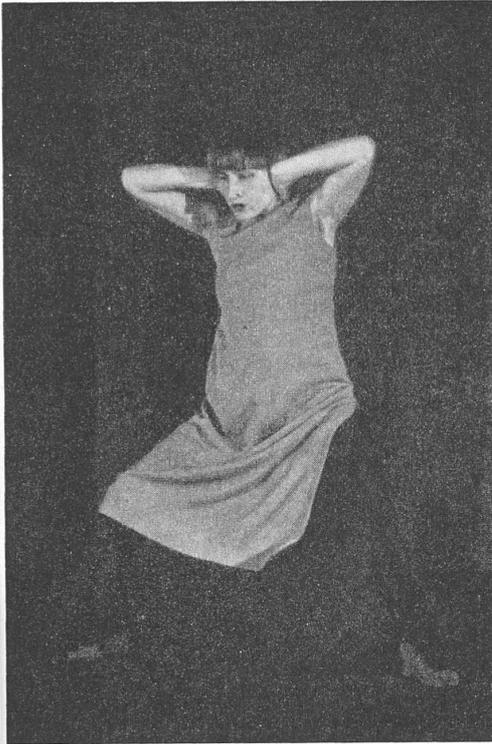
Bild 82

a

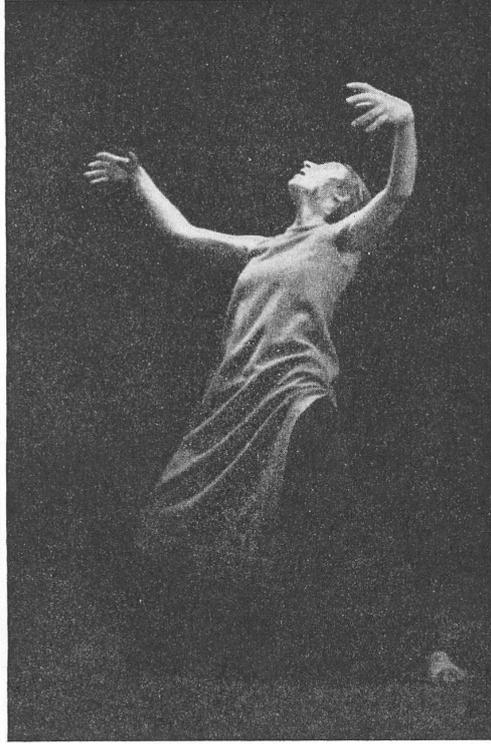
b

Die Bilder auf Abb. 82 sind Figuren, die einem mimischen Tanz entnommen sind, der sich „Der Schrei“ betitelt. Wir gehen von dieser Darstellung eines Kunsttanzes aus, weil sie vielleicht am einfachsten zeigt, wie eine Idee, die hier das seelisch treibende und reizende Motiv bildet, tänzerisch geformt wird. Die Anregung dazu erhielt die Künstlerin von einer Graphik des Malers EDVARD MUNCH, die ebenfalls als „Der Schrei“ bezeichnet wird. Die Tänzerin beschreibt dabei auf der Bühne nebenstehende Figur.

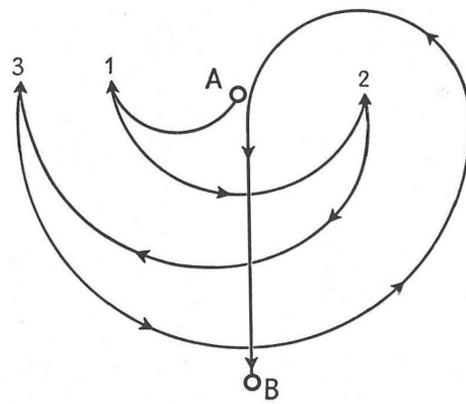
Wie diese Figur veranschaulicht, symbolisieren rein äußerlich bereits die immer weiter gezogenen Kreise der Tänzerin das Anwachsen der Schallwellen des Schreis. In Miene und Gebärde erfüllt die Künstlerin dabei die an sich leere Abstraktion mit Blut und Leben. Sie sucht, die dem Schrei inwohnende Kraft von ihrem Aufkeimen an bis zur höchsten Wucht lebendigen Ausdruck zu verleihen. Wenn wir zuvor



c



d



A= Anfangsstellung
B= Schlußstellung



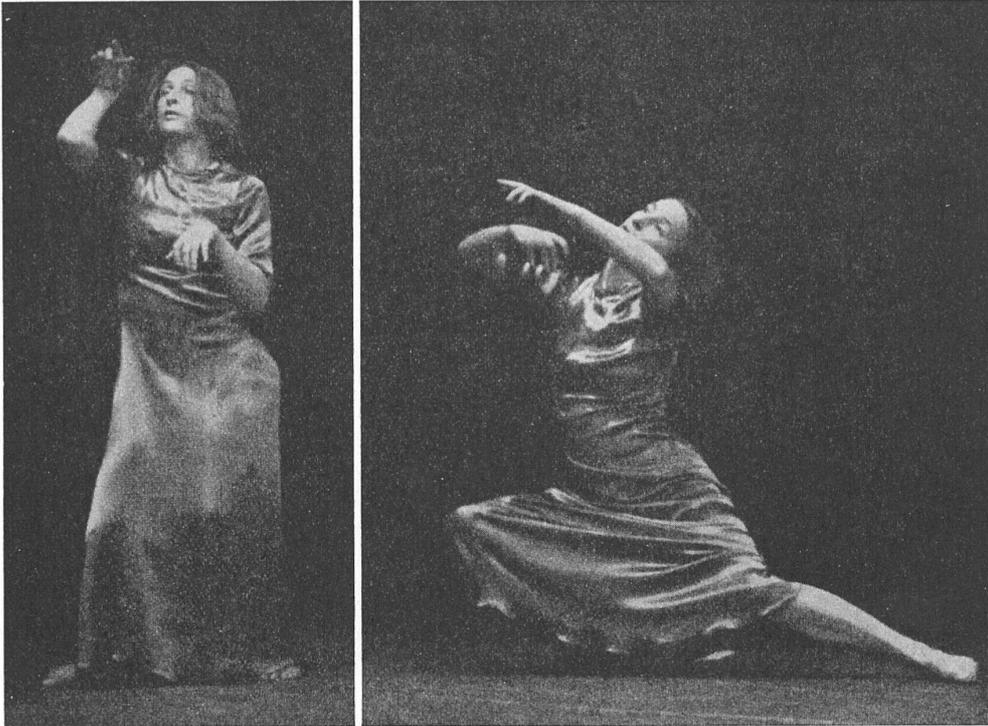
Bühnenrampe



Bild 83

von der Magie des Tanzes sprachen, hier wird sie deutlich sichtbar. Die Kunst aber in diesem Tanz besteht wie bei allen Künsten in der maßvollen, d.h. in der wohl abgemessenen und persönlichen Gestaltung und Formgebung eines gegebenen Inhalts. Der Tanz wurde ohne Musik ausgeführt. Wir erwähnen dies besonders, um darauf hinzuweisen, daß die Musik durchaus nicht etwa das Primäre in der Tanzkunst ist. Die Musik hat beim Tanz immer nur die Aufgabe des Begleitens, einer gewissen rhythmischen Beschwingung und gegebenenfalls der melodiosen Bindung gleitender Tanzfiguren. Jedenfalls steht die Musik nur am Rande des Tanzes.

Die Abbildungen Nr. 83 zeigen Phasen eines Tanzes, dem die Künstlerin den Titel „Der Alb“ gegeben hat. Im ersten Abschnitt des Tanzes sehen wir die völlige Ermattung und Wehrlosigkeit der Träumerin tänzerisch dargestellt, vergebens sucht sie sich gegen den Druck des Albs zu wehren. Dann folgt die Empörung gegen das



schreckliche Gesicht und der wilde Versuch, es abzuschütteln. Die Mimik der Energiesammlung wie der schließlichen Abwehr ist unverkennbar. Die Anregung zu dem Tanz gab der Tänzerin ein Gedicht eines unbekanntes chinesischen Lyrikers aus dem *Schi King* mit dem Anfang: „Ein kahles Mädchen, heckenblaß, entlaubt, sie steht am Weg, wir gehen weit vorbei . . .“ (Übertragung von KLABUND, Insel-Verlag). Als musikalische Begleitung wählte sie ein *Prélude* von SKRIABINE (Op. 74). Wir bitten, bei der Betrachtung der Abbildungen, deren Reize wir nicht durch eine zu weit gehende Sezierung abtöten wollen, besonders darauf zu achten, wie die Suggestion tatsächlich alle Teile des Körpers erfaßt. Da die Tänzerin mit nackten Füßen tanzt, kann man das bis zu dem Spiel der Zehen verfolgen.

Zum Schluß dieses Kapitels bringen wir dann noch einige Bilder (Abb. 84), die ganz einfache und elementare Lust- und Unlustbewegungen zeigen. Sie sind einer Darstellung entnommen, die sich

177

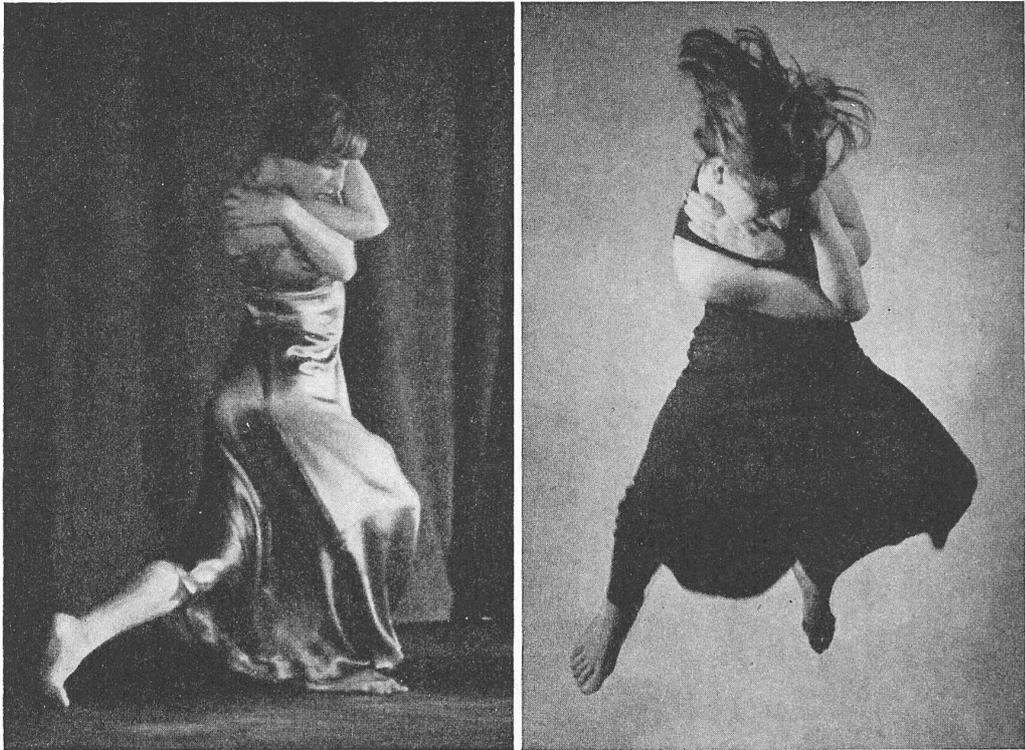
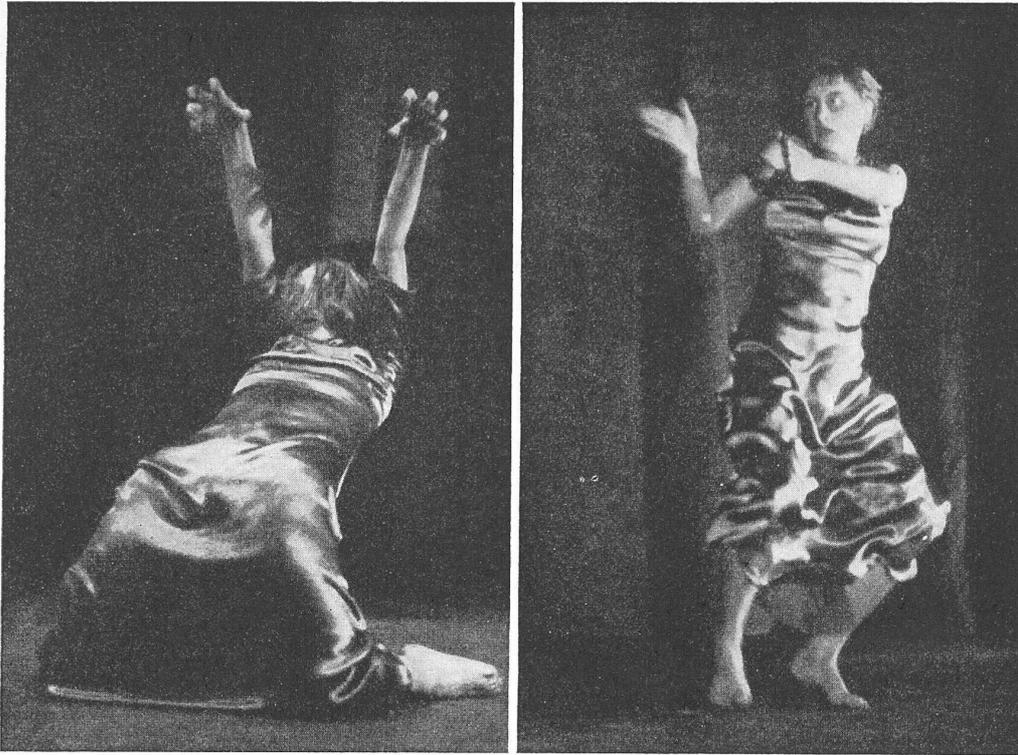


Bild 83

„Die tanzende Frau“ betitelt. Das eine Bild zeigt freudige Stimmung bei einem Bauermädchen. Die Gestalt ist von der Freude leicht beschwingt, das Gesicht verklärt ein Lächeln, während die gefalteten Hände auf Zurückhaltung deuten. Wuchtig und schwer dagegen steht die Bäuerin auf dem anderen Bild, sie erinnert in ihren viel größeren Freudenäußerungen an einen Holzschnitt von DÜRER „Tanzende Bauern“. Die Musik zu den Bildern der Freude war aus einer Tanzsuite von BARTOK entnommen. Die Tanzbilder waren Erinnerungen an gesehene Bilder im Alltagsleben.

Damit glauben wir, in knappester Form das Wichtigste zum Verständnis des Tanzes und seiner Mimik gesagt zu haben. Fassen wir das Ergebnis unserer Betrachtung kurz zusammen, so dürfen wir folgendes feststellen, das bei Benutzung eines umfangreicheren Materials umso besser bestätigt werden kann. Der Tanz ist eine triebmäßige Betätigung des Menschen, dessen Körper überschüssige Kräfte in Unruhe ver-



setzen. Diese Betätigung erfolgt in gewöhnlich rhythmischen Bewegungen, die aus dem Spieltrieb des Menschen erwachsen und schließlich eine wohltätige Entspannung und Erleichterung herbeiführen. In diesem Spiel empfindet und sucht aber sogar schon der primitive Mensch mehr als bloße hygienische Entlastung. Der Tanz wird nicht nur durch freudige Erregung ausgelöst, sondern dient als Ausdrucksbewegung für alle mögliche Eindrücke, die sich aus der Umwelt, der Natur, der menschlichen Gesellschaft, oder aus sonstiger geistig-seelischer Beeinflussung dem Tanzenden aufgedrängt haben. So durchtränkt schon der Naturmensch den Tanz wegen seiner Rauschwirkung mit metaphysischen Vorstellungen des Beschwörens, Sehns und Verlangens, die auch in den Tänzen des zivilisierten Menschen, wenn er hingebend tanzt, niemals ganz verblassen und die Mimik des Tanzes mitbestimmen. Als Naturerscheinung spiegelt so der Tanz die beiden untrennbaren Korrelate menschlicher Wesenheit, Körper und Seele,

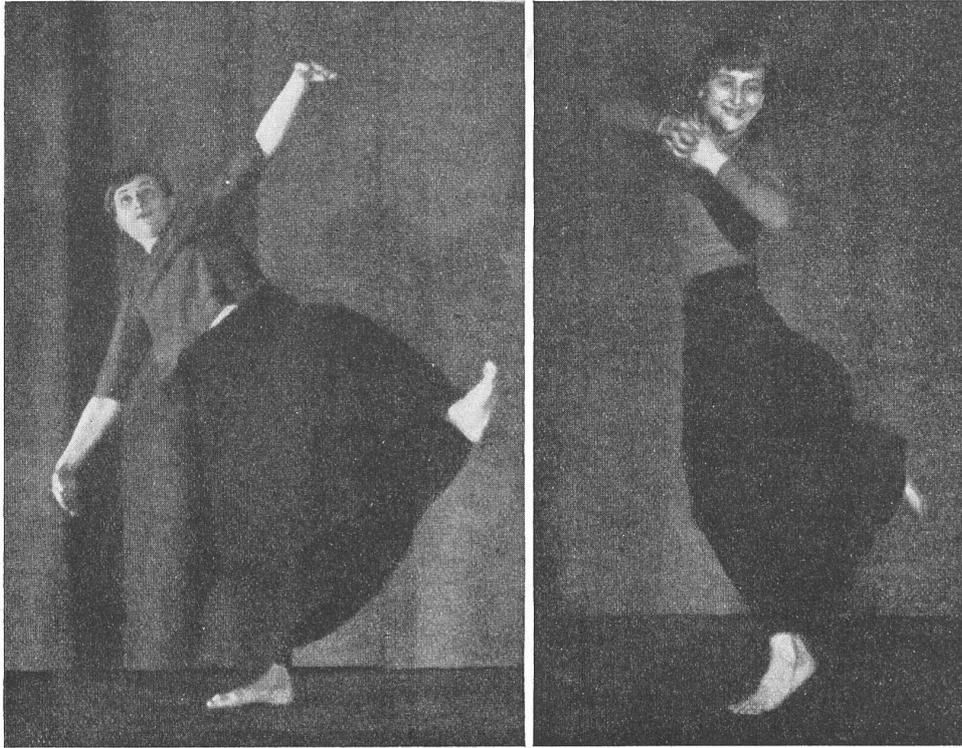


Bild 84

in ihrem rührenden Bestreben, sich über sich selbst hinauszuhoben. Auf einer höheren Stufe wird dann der Tanz zur Kunst, d.h. zu einem Tanzenkönnen nach bestimmten Formen und Regeln und mit einer bestimmten Symbolik, wobei eine ästhetische oder eine erbauliche Wirkung beabsichtigt sein mag oder nicht. Auf den Zuschauer übt einzig die Mimik des Tanzenden die entscheidende Wirkung. Die Ausdrucksbewegungen des Tänzers oder der Tänzerin brauchen dabei keineswegs immer gefällig und geschmeidig zu sein. Der Tanz steht im Dienst des Gedankens, der den Tänzer gerade beseelt; ihn gilt es darzustellen, er sei nun erhaben, lieblich, furchtbar, derb und eckig oder grotesk und lächerlich. Gibt die Mimik aber diesen Gedanken ehrlich wieder, dann wird auch der Tanz in höherem Sinne immer als schön gelten können. Der Tanz ist eine durchaus selbständige Kunst, die sich fremder Künste, wie des Gesanges oder der Instrumentalmusik, nur als Hilfsmittel bedient. Der edle Tanz ist ja Musik an sich.

11.2. Zusammenfassung

Dore Hoyer gilt in den 1950er und 1960er Jahren als die wichtigste deutsche Protagonistin des freien / modernen Tanzes. Vielfach wird sie als „die letzte große Vertreterin des Ausdruckstanzes“ gesehen, als Meisterschülerin Mary Wigmans bezeichnet. Ihre Art zu tanzen wird von Zeitgenossen dieser Jahre jedoch häufig – trotz großer Anerkennung ihrer tanztechnischen Leistungen - dem Ausdruckstanz als einer vergangenen, veralteten Epoche der Tanzkunst zugerechnet. Erst in den letzten Jahren haben Untersuchungen an verschiedenen Beispielen ergeben, daß Dore Hoyers Tanzstil dieser Zeit keineswegs veraltet, sondern überaus modern war.

Die vorliegende Untersuchung hat sich zum Ziel gesetzt, am Beispiel des bisher nahezu unbekanntes Frühwerks von Dore Hoyer nachzuweisen, daß sie aus heutiger Sicht bereits in den 1930er Jahren die innovativste und modernste deutsche Tänzerin ihrer Zeit gewesen ist und den modernen Tanz wesentlich bereichert und weiterentwickelt hat. Auch wurde Dore Hoyer wesentlich weniger durch die namhaften Vertreterinnen des Ausdruckstanzes - Mary Wigman und Gret Palucca - beeinflusst, als bisher oft irrig angenommen. Stattdessen läßt sich eine stilistische Nähe zu besonders eigenwilligen und modernen, auch zeit- oder sozialkritischen Exponenten der deutschen Tanzkultur der 1920er und beginnenden 1930er Jahre aufzeigen, nämlich zu Vera Skoronel, Valeska Gert und Jo Mihaly. Die Entfaltungsmöglichkeiten von Avantgarde wurden aufgrund der sich auch kulturpolitisch immer stärker etablierenden NS-Diktatur in den 1930er Jahren ständig geringer, und nach allgemeiner Forschungsauffassung stagnierte die Entwicklung des modernen Tanzes in Deutschland oder war sogar rückläufig. Daher kommt Dore Hoyers Neuerungen dieser Zeit eine besondere Bedeutung zu; gleichzeitig bietet sich ein Vergleich mit den amerikanischen Entwicklungen des modern und postmodern dance an, die nicht solcher staatlichen Einflußnahme ausgesetzt waren.

11.3. Erklärung

Hiermit versichere ich gemäß § 6 Abs. 4 der Promotionsordnung, alle Hilfsmittel und Hilfen angegeben und die Dissertation auf dieser Grundlage selbständig verfaßt zu haben.

6.9.2003 / 18.9.2004

Frank-Manuel Peter