



„So träumt man wohl zuweilen zu tanzen.“

Zur Erscheinung des Schlaftanzes im ersten Drittel des 20. Jahrhunderts



Dem Fachbereich Kulturwissenschaften der Universität Lüneburg zur Erlangung
des Grades Doktorin der Philosophie – Dr. phil. – vorgelegte Dissertation von

Anna Börner

geb. am 30.08.1980 in Rostock



Erstgutachten: Prof. Dr. Karl Clausberg
Leuphana Universität Lüneburg

Zweitgutachten: Prof. Dr. Beate Söntgen
Leuphana Universität Lüneburg

Drittgutachten: Prof. Dr. Georg Braungart
Universität Tübingen

Eingereicht am: 27.09.2012

Tag der Disputation: 02.04.2014

Gleichzeitig erschienen als: Elektronische Publikation

Inhalt

	Seite
Vorwort	[1]
Der Schlaftanz im ersten Drittel des 20. Jahrhunderts. [1] Bemerkungen zum Forschungsansatz. [5]	
I. Kapitel	[8]
„Die Tänzerin mit unbewußten Beinen“ – Lina F., Magdeleine G. und die Traumbühne	
II. Kapitel	[26]
Der schlaftänzerische Ausdruck	
Lina Ferkel im Spiegel von „Les Sentiments, la Musique et le Geste“. [28] Die Traumtänzerin Magdeleine G. [30] Schlaftänzerinnen im Vergleich: Lina und Magdeleine. [32] Die Traumbühne Schertel und der „wesenhafte“ Tanz. [34] Der Schlaftanz als auratische Kunstform Teil I. [36] Exkurs: Der Begriff der Aura bei Walter Benjamin. [38] Der Schlaftanz als auratische Kunstform Teil II. [49] Zwischen Universalsprache und kultureller Prägung – Zur Natur der Ausdrucksbewegungen. [49] Die Natur der mimischen Zeichen. [49] Die mimischen Zeichen des Schlaftanzes. [51] Die Natur der gestischen Zeichen. [58] Gesten des Gefühlsausdrucks im Vergleich. [62] Die Pathosformel der „Tanzenden Mänade“. [72] „Mit aufdringlicher Reklame eingeführt“ – Die Inszenierung von Authentizität. [79] Der Schlaftanz und das „Unbehagen in der Kultur“. [89]	
III. Kapitel	[94]
Attitüde, Schlaftanz, Stummfilm – „mimoplastische“ Künste im Vergleich	
Attitüden und Monodramen. [95] Piktorialismus und Intimität. [103] „Ein neuer Mimus durch die Kamera“ – Schlaftanz und Stummfilm. [108] „Der sichtbare Mensch“. [110]	
IV. Kapitel	[114]
Die Sichtbarmachung des Unsichtbaren – Der Schlaftanz und die Photographie	
„The pencil of nature“ – Das Bild der Photographie um 1900. [115] „Man will Körper photographieren“ – Photographie und Schlaftanz. [117] Photographische Bildatlanten und physiognomische Musterbücher. [119] Photographische Abbildungen in „Les Sentiments“. [125] Emile Magnin: „Magdeleine“ und „L’Art et l’Hypnose“. [126] „Fruchtbare Momente“ und Bewegungsrekonstruktionen in der Photographie des Schlaftanzes. [129] Die photographische Ausdrucksstudie und die „Erforschung der Körperseele“. [135] Räume des Imaginären. [136] Exkurs I: Photographie und Hypnose. [138] Exkurs II: „Eine schönste Ansammlung von Verfahrensfehlern“ – Okkulte Photographie. [142]	

V.	Kapitel	[146]
	Der Schlaftanz und die Wissenschaft von der menschlichen Seele	
	<p>Die Wissenschaft von der menschlichen Seele. [146] Die objektivierende Psychologie und ihre Vertreter um 1900. [148] Die subjektivierende Psychologie und ihre Vertreter um 1900. [151] Die sogenannte Parapsychologie um 1900. [153] Schlaf, Traum und Hypnose – die „Anomalien des Bewußtseins“. [154] Die Diskussion um Schlaf, Traum und Hypnose um 1900. [161] Leitgedanken der Diskussion um Schlaf, Traum und Hypnose um 1900. [176] Traumphantasie und psychischer Automatismus. [183] Pierre Janet: Der psychologische Automatismus. [185] Die psychologische Debatte um den Schlaftanz. [188] „Une automate admirablement“ – Albert de Rochas über Lina Ferkel. [189] „Somnambuler Reflexautomat“ – Albert von Schrenck-Notzing über Magdeleine Guipet. [195] „Nicht bewußt, aber psychisch“ – F. E. Otto Schultzes Untersuchungen zum Fall Magdeleine. [205] „Un problème psychologique plus intéressant“ – Emile Magnin über Magdeleine Guipet. [210] „Eine gewisse Verschiebung der Bewußtseinslage nach der traumhaften Seite“ – Ernst Schertel über den „wesenhaften“ Tanz. [216] Virtuosität, Automatismus und die Frage nach dem Seelenzustand des Künstlers. [221]</p>	
VI.	Kapitel	[224]
	„Ein Triumph der Kunst oder des Hypnotismus?“ – Zur ästhetischen Dimension des Schlaftanzes	
	<p>Alternative Bewußtseinszustände und die Problematik der Inspiration. [225] „Einfälle allein machen es nicht“ – Die Frage nach dem Wesen der Kunst um 1900. [232] Über die ästhetische Dimension des Schlaftanzes. [235] „La machine humaine“ – Albert de Rochas über Lina Ferkel. [236] „Eine Hilfswissenschaft für die Kunst“ – Albert von Schrenck-Notzing über Magdeleine Guipet. [238] Die Künstlerin „à l'état latent“ – Emile Magnin über Magdeleine Guipet. [242] „Der Lorbeer der vollen Künstlerschaft“ – Reaktionen der Öffentlichkeit auf Magdeleine G. [243] „Tanz ist Rausch“ – Ernst Schertel über Inge Frank und die Tänzer der Traumbühne. [253]</p>	
VII.	Kapitel	[258]
	Das Schlaftanzen als kulturkritische Praxis	
	<p>Die moderne Kunst und der antizivilisatorische „Zeitgeist“. [259] Der Schlaftanz als Inspiration kulturreformerscher Versuche. [263] Primitivismus und Kunst um 1900. [266] Körperkultur als spezifisch deutsche Form der Kulturkritik. [269] Weibliche Körperkultur. [273] Die Sehnsucht nach der Seele in der „seelenlosen“ Moderne. [275]</p>	
VIII.	Kapitel	[278]
	Die Sichtbarmachung des Menschen	
IX.	Anmerkungsverzeichnis	[I]
X.	Literaturverzeichnis	[XI]
XI.	Bildanhang	[XXVIII]



ÉTAT DE VEILLE



ÉTAT DE SOMMEIL

Abb. I: Emile Magnin und Magdeleine Guipet „Wachzustand“ und „Schlafzustand“

Vorwort

Der Schlaftanz im ersten Drittel des 20. Jahrhunderts

„Der Vorhang geht auf und hervor tritt, umwallt von einem weiten, losen Gewande, das die Arme frei läßt, eine junge, schlanke Frau. Sie wird von ihrem Magnetiseur zu einem Sessel geführt, und durch Handbewegungen längs des Kopfes und der Arme eingeschläfert. Als nun die Musik beginnt, erhebt sie sich und ihr bis dahin schläfriges Wesen ist verwandelt.“¹

Der hier beschriebene Vorhang hob sich für Magdeleine Guipet, die, 1904 aus Paris kommend, als „Traumtänzerin“ unter der Regie des Münchner Nervenarztes Albert Freiherr von Schrenck-Notzing zunächst Deutschland und später halb Europa in Aufregung versetzte. Der Begriff Traum- oder Schlaftanz bezeichnete dabei eine Kunstform, bei der tänzerische und pantomimische Ausdrucksbewegungen scheinbar oder tatsächlich im Zustand der Hypnose, Trance oder Ekstase vorgeführt wurden und die sich um und ab 1900 eines zeitweilig regen öffentlichen Interesses erfreute. Zu den Protagonisten dieser heute fast vollkommen vergessenen Art des Tanzes gehörten neben Magdeleine Guipet das französische Aktmodell Lina Ferkel sowie die Stuttgarter Tanzgruppe „Traumbühne“, die in den 1920er Jahren von dem Pädagogen und Publizisten Ernst Schertel gegründet wurde und eine ganze Reihe von Tänzern und Tänzerinnen mit dem Ziel vereinte, mittels physischer oder psychischer Ekstatisierung zum „wesenhaften“ Tanz zurückzufinden. Diesen beschrieb Schertel als den „wahren“ Tanz, der allein dem Tänzer „das Erleben des beseelten Leibes“² und dadurch die Befreiung von Körper und Seele ermögliche.

Damit ist die Besonderheit dieser Art von Kunst bereits angedeutet, denn was den Schlaftanz von anderen zeitgenössischen Formen des Tanzes unterschied, war die Annahme, daß mittels Hypnose oder Ekstase der Urgrund der menschlichen Seele zugänglich sei und im Ausdruck des Körpers offenbar werden könne. Man ging davon aus, daß die Körper der Schlaftänzerinnen Zeichen produzierten, die ursprünglich und kulturell unverfälscht waren und deshalb von allen Menschen instinktiv in ihrer Bedeutung erkannt werden konnten. So schrieb Schrenck-Notzing über Magdeleine Guipet: „Wir haben uns von der Natur, von dem Verständnis der primitiven Erscheinungen des menschlichen Seelenlebens bereits so weit entfernt, dass wir die durch die Natur vorgezeichneten, von jenen Hemmnissen des kulturellen Fortschritts durch die Hypnose befreiten künstlerischen Leistungen der Traumtänzerin als ‚Phänomen‘, als ‚Offenbarung‘, als ‚Wunder‘ anstaunen. [...] Was Magdeleine uns offenbart, das ist nichts anderes als ein Teil ihrer innersten Natur [...]“³ In Analogie dazu schrieb Schertel mehr als zwanzig Jahre später über seine Lieblingstänzerin Inge Frank: „Ihr Tanz ist völlig triebhaft, nicht ge-

¹ Zilcken (Die Schlaftänzerin), S.51.

² Schertel (Tanz und Jugendkultur), o. S.

³ Schrenck-Notzing (Traumtänzerin), S.76.

hirnlich, ihre Bewegung instinkthhaft, nicht errechnet. Sie steht während des Tanzens tatsächlich im Status nascendi der schöpferischen Kräfte, sie gibt Ur-Tanz im wahren Sinne des Wortes. Dies ist es vor allem, was sie weit über das Herkömmliche hinaushebt und ihr eine führende Sonderstellung anweist.“⁴

Von einer solchen Sonderstellung kann heute keine Rede mehr sein. Schertels Traumbühne, aber auch Einzelercheinungen wie Lina Ferkel und Magdeleine Guipet sind heute kaum mehr bekannt. Allerdings war der Traum- oder Schlaftanz auch zu seiner Blütezeit eher ein Randphänomen im Dunstkreis der aufstrebenden Tanz- und Körperkulturbewegung, für den sich kein signifikanter Einfluß beispielsweise auf den modernen Ausdruckstanz nachweisen läßt. Vielmehr waren die Tänzerinnen – mit Ausnahme von Magdeleine Guipet – lediglich einem kleinen Kreis von Interessierten bekannt und ihre Auftritte längst nicht für jedermann zugänglich. Die Frage nach der Relevanz einer Auseinandersetzung mit dem Thema Schlaf- und Traumtanz ist also nicht unberechtigt. Dazu kommt, daß sowohl die sogenannte Belle Époque, also die Zeit zwischen 1890 und 1914, als auch die Phase zwischen den beiden Weltkriegen als wissenschaftlich hinreichend beleuchtete Abschnitte der europäischen Geschichte gelten können. Zu den meisten relevanten Bereichen dieser Zeit liegen entsprechende Forschungsergebnisse vor, so zum Ausdruckstanz mit seinen Vorläufern⁵ oder zum Theater mit seinen großen weiblichen Bühnenstars⁶. Es gibt Studien über das Phänomen der Hysterie⁷ und zu den Anfängen der methodischen Psychologie⁸, zur Entwicklung der Photographie⁹ sowie zu unzähligen anderen wissenschaftlichen und sozialen Problematiken, beispielsweise dem Stand der Geschlechterverhältnisse, der zeitgenössischen Gefühlswelt oder dem vielzitierten „Unbehagen in der Kultur“¹⁰. Selbst das lange vernachlässigte Gebiet der Parapsychologie rückt langsam wieder in den Fokus, vor allem der Literatur- und Kunstwissenschaften¹¹. Dabei eröffnet sich an der Peripherie der einzelnen Forschungsfelder, meist an den Stellen interdisziplinärer Überschneidungen, immer wieder der Blick auf ein Phänomen, das alle oben genannten Gebiete in der ein oder anderen Form berührt, das bisher aber – Ein-

⁴ Schertel (Inge Frank), S.255.

⁵ Vgl. beispielsweise: Balk, Claudia; Ochaim, Brygida: Variété-Tänzerinnen um 1900. Vom Sinnenrausch zur Tanzmoderne [1998] / Brandstetter, Gabriele: Tanz-Lektüren. Körperbilder und Raumfiguren der Avantgarde [1995] / Oberzaucher-Schüller, Gunhild (Hrsg.): Ausdruckstanz. Eine mitteleuropäische Bewegung der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts [1992].

⁶ Vgl. Balk, Claudia: Theatergöttinnen: inszenierte Weiblichkeit; Clara Ziegler, Sarah Bernhardt, Eleonora Duse [1994] / Möhrmann, Renate (Hrsg.): Die Schauspielerin. Zur Kulturgeschichte der weiblichen Bühnenkunst [1989].

⁷ Vgl. Bronfen, Elisabeth: Das verknotete Subjekt. Hysterie in der Moderne [1998] / Braun, Christina von: Nicht ich. Logik, Lüge, Libido [1988] / Didi-Huberman, Georges: Erfindung der Hysterie. Die photographische Klinik von Jean-Martin Charcot [1997].

⁸ Vgl. Ellenberger, Henry F.: Die Entdeckung des Unbewußten [1973].

⁹ Vgl. Stiegler, Bernd: Philologie des Auges. Die photographische Entdeckung der Welt im 19. Jahrhundert [2001] / Lesák, Barbara: Von der Pose zum Ausdruck. Theaterfotografie 1900-1930 [2003].

¹⁰ Scheuer, Helmut; u. a. (Hrsg.): Liebe, Lust und Leid. Zur Gefühlskultur um 1900 [1999] / Showalter, Elaine: Sexual Anarchy. Gender and Culture at the Fin de Siècle [1990] / Kessel, Martina: Das Trauma der Affektkontrolle. Zur Sehnsucht nach Gefühlen im 19. Jahrhundert, in: Benthien, Claudia; u. a. (Hrsg.): Emotionalität. Zur Geschichte der Gefühle [2000], S.156-177.

¹¹ Vgl. Loers, Veit (Hrsg.): Okkultismus und Avantgarde. Von Munch bis Mondrian 1900-1915 [1995] / Pytlik, Priska: Spiritismus und ästhetische Moderne – Berlin und München um 1900 [2006].

zelfälle ausgenommen – unbeachtet geblieben ist: der Schlaf- oder Traumtanz. Dieser erscheint fast wie ein blinder Fleck im Sichtfeld der Einzeldisziplinen, obwohl hier wie bei kaum einem anderen Thema die Möglichkeit besteht, Verknüpfungen zwischen den Disziplinen herzustellen und Überschneidungsflächen sichtbar zu machen.

Dazu wird die vorliegende Arbeit das Phänomen des Schlaftanzes anhand der historischen Quellen zunächst kurz rekonstruieren, um dann mit einer ausführlichen Einordnung in zeitgenössische Diskurse zu beginnen.

Dabei wird es zuerst darum gehen, die Ausdrucksbewegungen des Schlaftanzes in ihrer Zeichenhaftigkeit zu rekonstruieren, zu lesen und zu deuten. Von besonderem Interesse ist dabei die Frage nach der Authentizität der schlaftänzerischen Mimik und Gestik. Wie bereits beschrieben, ging die zeitgenössische Diskussion davon aus, daß mittels Hypnose die Tiefen der menschlichen Seele zugänglich und im Körperausdruck sichtbar zu machen seien. Im Zeitalter der technischen Reproduzierbarkeit setzte sich der Traumtanz damit als geradezu „auratische“ Kunstform in Szene. Es gilt daher, herauszufinden, ob seine Formen wirklich so einmalig und ursprünglich waren, wie vom zeitgenössischen Diskurs behauptet, oder ob sich nicht doch ein Code finden läßt, der sie aufschlüsselt und es ermöglicht, sie in einen bestimmten kulturellen Zusammenhang einzuordnen.

Daran anschließend geht es um eine Kontextualisierung des Schlaftanzes als Kunstgenre. Es soll ein Traditionszusammenhang aufgezeigt werden, der von der Attitüden- und Monodramenkunst des 18. Jahrhunderts bis zum frühen Film reicht und dabei eben auch den Schlaftanz integrieren kann. Verknüpfungen lassen sich vor allem über die Schlagworte „Piktorialismus“ und „Intimität“ herstellen. So bezeichnet Piktorialismus einen Schauspielstil, der den „bildnerischen“ Gesamteindruck von Bühne, Schauspieler und Ensemble äußerst wichtig nimmt und darum Posen, die den bildenden Künsten entliehen oder von ihnen inspiriert sind, große Bedeutung einräumt. Intimität dagegen bezieht sich in diesem Zusammenhang sowohl auf die Art der Vorführungen als auch auf die zumindest scheinbare Offenlegung des innersten Seelenlebens von Attitüden- und Schlaftänzerinnen, Schlaftänzerinnen und Filmschauspielern gleichermaßen. Darüber hinaus wird der Versuch unternommen, den Schlaftanz in Parallelität zum Stummfilmkino als Phänomen einer neuen visuellen Kultur des 20. Jahrhunderts im Sinne Bela Balázs oder Ernst Blochs zu deuten.

Auf die früheren Ausdrucksuntersuchungen zurückkommend, wird es dann um eine Analyse der zum Schlaftanz gehörigen Photographien gehen, genauer gesagt um die offensichtliche Diskrepanz zwischen Text und Bild, die das Phänomen des Schlaftanzes konsequent begleitete. So blieben bestimmte Aussagen der Bilder letztlich „unsichtbar“. Den aktuellen Bildwissenschaften gemäß, die von einer Historizität des Wahrnehmbaren ausgehen, ist demgemäß zu fragen, mit welchen „Diskursen und Techniken des Sehens“ die Bilder der Schlaftänzerinnen verknüpft waren. Da es sich bei ihnen fast durchweg um fotografische Aufnahmen handelte, wird dabei naturgemäß das Medium der Fotografie im Mittelpunkt der Überlegungen stehen.

Daran anschließend soll es um die wissenschaftlichen Aspekte des Schlaftanzes gehen. Der Begriff bezeichnete schließlich ein performatives Genre, in dem Ausdrucksbewegungen in einem Zustand vorgeführt wurden, der durch die tatsächliche oder scheinbare Abwesenheit des sogenannten „Wachbewußtseins“ gekennzeichnet war. Dieser wahlweise als *état cataleptique*, Suggestivkatalepsie, Somnambulismus oder Ekstatisierung beschriebene Zustand sollte das Tagesbewußtseins einschläfern und die verborgenen Fähigkeiten des Unbewußten ans Tageslicht locken. Nun handelte es sich bei den meisten dieser Begriffe um *Termini technici* der zeitgenössischen Debatte um Bewußtsein und Unbewußtes, um Schlaf, Traum und Hypnose. Ohne Kenntnis dieses wissenschaftlichen Kontextes läßt sich ihre Bedeutung nicht vollständig erschließen. Deshalb sollen der diskursive Gebrauch der Begriffe Traum und Schlaf sowie der verschiedenen hypnotistischen Fachausdrücke, wie Katalepsie oder Somnambulismus, genauer betrachtet werden. Im Fokus steht dabei die Frage, wieso die Bezeichnungen „Schlaf-“ bzw. „Traumtanz“ gebraucht wurden und welche Implikationen diese Benennungen mit sich brachten.

Wie zu sehen sein wird, spielten dabei unter anderem Begriffe wie Automatismus, Ich-Ferne und psychische Dissoziation eine Hauptrolle. Angesichts dessen stellt sich die Frage, ob eine Bezeichnung der Schlaftänzerinnen als Künstlerinnen, wie beispielsweise bei Schrenck-Notzing nachdrücklich erfolgt, überhaupt aufrecht zu erhalten war oder ob es sich bei dieser Einordnung nicht vielmehr um Augenschere handelte – eine Art Werbetrick, um Lina oder Magdeleine die Aufmerksamkeit zu verschaffen, die ihnen als hypnotistisch-wissenschaftlichen Versuchsobjekten nicht zuteil geworden wäre. Um in diesem Zusammenhang Klarheit zu schaffen, soll der Blick auf die ästhetische Dimension des Phänomens Schlaftanz gerichtet werden. Interessant ist dabei die Bedeutung alternativer Bewußtseinszustände für ästhetische und kunstpsychologische Überlegungen zu Beginn des 20. Jahrhunderts. Es wird deutlich werden, daß mit der Bezeichnung „Traum-“ oder „Schlaftanz“ durchaus Anknüpfungen zu ästhetischen Fragestellungen impliziert waren. Darüber hinaus soll untersucht werden, inwieweit der Schlaftanz als Kunstform präsentiert bzw. ob er von der Öffentlichkeit als solche wahrgenommen wurde. Dabei spielt vor allem das höchst problematische Verhältnis von Ausdruck und Gestaltung eine Rolle.

Schließlich wird das Feld der Spezialdiskurse zugunsten einer Einordnung in die übergeordnete zivilisationskritische Debatte verlassen. Dabei wird der Vorschlag unterbreitet, den Schlaftanz als eine Art diskursgeschichtliches Brennglas zu betrachten, das die vergleichende Untersuchung verschiedenster Argumentations- und Theoriestränge zum Thema „Mensch und Moderne“ im ersten Drittel des 20. Jahrhunderts ermöglicht. Die einzelnen Tänzerinnen dienten der zeitgenössischen Debatte als Anstoß zum Nachdenken über den modernen Menschen, seine psychischen und physischen Potentiale, aber auch seine zivilisationsbedingten Verluste sowie über Strategien, das vielzitierte „Unbehagen in der Kultur“ zu analysieren, zu therapieren oder zu unterlaufen.

Bemerkungen zum Forschungsansatz

Die vorliegende Arbeit versteht sich – in Anbindung an die methodischen Vorschläge des französischen Philosophen und Soziologen Michel Foucault – als Diskursanalyse. Der Schlaftanz wird dabei als Gegenstand des Diskurses betrachtet, bei dessen Untersuchung sowohl kritische als auch genealogische Aspekte zum Tragen kommen. Geht es bei den kritischen Untersuchungen vor allem um „die Systeme, die den Diskurs umschließen“¹², d. h. um die psychologischen, medizinischen, ästhetischen und andere Diskursgruppen, die in direkter Verbindung zum Schlaftanz standen, so befassen sich die genealogischen Betrachtungen mit der „tatsächlichen Formierung“¹³ des Schlaftanzdiskurses.

Dabei stützt sich die Arbeit im Wesentlichen auf drei Voraussetzungen. Die erste gibt eine Antwort auf die Frage nach der Relevanz des Forschungsthemas „Schlaftanz“: „Gerade indem man sich auch den geringsten Ereignissen zugewendet hat“, so Foucault über die Bedeutung scheinbar unscheinbarer historischer Erscheinungen, „[...] hat man jenseits der Schlachten, der Dekrete, der Dynastien oder der Versammlungen massive Phänomene von jahrhundertelanger Tragweite in den Blick bekommen.“¹⁴ Zwar liegt den folgenden Untersuchungen nicht der Anspruch zugrunde, Phänomenen von jahrhundertelanger Tragweite auf die Spur zu kommen, jedoch arbeiten sie durchaus mit der Annahme, daß der Schlaftanz mehr war als das abseitige oder absonderliche Projekt einer Gruppe von ästhetisch ambitionierten Esoterikern.

Als zweite Arbeitsprämisse muß der Hinweis gelten, daß die Analyse des Diskurses um den Schlaftanz nicht „die Universalität eines Sinnes“¹⁵ enthüllen kann oder will. So soll beispielsweise kein Urteil über „Echtheit“ oder „Unechtheit“ des Schlaftanzes gefällt werden. Die Frage etwa, ob es sich bei Magdeleine Guipet tatsächlich nur um eine erfolgreiche somnambule Simulantin handelte, die in Wahrheit eine ausgebildete Tänzerin war, ist in diesem Zusammenhang weder beantwortbar noch eigentlich von Bedeutung. Viel mehr als um historische Einzelheiten oder abschließende Beurteilungen geht es um die Debatten, die anlässlich des Schlaftanzes geführt wurden, die Disziplinen, die daran beteiligt waren sowie um die Interpretationen, die von verschiedenen Seiten unternommen wurden.

Die dritte Arbeitsvoraussetzung bezieht sich auf das Quellenmaterial. Als zum Diskurs zugehörig müssen in diesem Fall nicht nur mehr oder weniger wissenschaftliche, kunstkritische oder journalistische Texte gelten, sondern auch Bilder – und soweit rekonstruierbar – performative Aspekte, die unter dem Stichwort der Inszenierung gefaßt werden können. Als wichtigste Quellen sind Albert de Rochas „Les Sentiments, la Musique et le Geste“ (1900), Albert Freiherr von Schrenck-Notzings „Die Traumtänzerin Magdeleine G.“ (1904), Emile Magnins „L’Art et l’Hypnose“ (1905) sowie diverse Aufsätze und Schriften Ernst Schertels anzusehen. Dazu kommt eine ganze Reihe weiterer Publikationen, die das Thema Schlaftanz mal mehr, mal weniger intensiv berühren und Hinweise zu Auffüh-

¹² Foucault (Die Ordnung des Diskurses), S.47f.

¹³ Foucault (Die Ordnung des Diskurses), S.48.

¹⁴ Foucault (Die Ordnung des Diskurses), S.48.

¹⁵ Foucault (Die Ordnung des Diskurses), S.48.

rungsmodalitäten, persönliche Impressionen oder fotografische Abbildungen liefern. Dazu gehören zeitgenössische Presseartikel, satirische Kommentare und Karikaturen, kulturelle reformerische und kunstkritische Schriften ebenso wie wissenschaftliche Veröffentlichungen, besonders aus dem Gebiet des Hypnotismus.

Was bisherige Auseinandersetzungen mit dem Thema der „Schlaf- und Traumtänzerinnen“ angeht, so sind diese spärlich und reißen das Thema meist nur an. Eine umfassende, über Einzeldisziplinen hinausgehende Analyse existiert bisher nicht. Hinzuweisen wäre unter anderem auf die verschiedenen Arbeiten von Gabriele Brandstetter, die das Thema von einem tanzwissenschaftlichen Blickpunkt aus verfolgen¹⁶, sowie auf Gunnar Schmidts mediengeschichtliche Studie über das Gesicht¹⁷. Besonders hervorzuheben sind die Recherchen von Klaus Toepfer, der sich in seinem Buch „Empire of Ecstasy. Nudity and Movement in German Body Culture 1910 – 1935“¹⁸ unter anderem Ernst Schertel und dem Leipziger Parthenon-Verlag gewidmet hat, sowie der Aufsatz von Inge Baxmann über das „Traumtanzen als Weg unter die Kultur“¹⁹.

¹⁶ Vgl. beispielsweise: Brandstetter, Gabriele: Psychologie des Ausdrucks und Ausdruckstanz. Aspekte der Wechselwirkung am Beispiel der „Traumtänzerin“ Madeleine, in: Oberzaucher-Schüller, Gunhild: Ausdruckstanz. Eine mitteleuropäische Bewegung der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts [1992], S.199-211. / Brandstetter, Gabriele: Tanz-Lektüren. Körperbilder und Raumfiguren der Avantgarde [1995].

¹⁷ Schmidt, Gunnar: Das Gesicht. Eine Mediengeschichte [2003].

¹⁸ Toepfer, Karl: Empire of Ecstasy. Nudity and Movement in German Body Culture 1910 – 1935 [1995].

¹⁹ Baxmann, Inge: Traumtanzen oder die Entdeckungsreise unter die Kultur, in: Gumprecht, Hans Ulrich; Pfeiffer, K. Ludwig (Hrsg.): Paradoxien, Dissonanzen, Zusammenbrüche. Situationen offener Epistemologie [1991], S.316-340.

I. „Die Tänzerin mit unbewußten Beinen“ – Lina F., Magdeleine G. und die Traumbühne Schertel

Die erste Schlaftänzerin, die jedoch noch nicht unter dieser Bezeichnung agierte, war das französische Aktmodell Lina Ferkel [Abb. 01], das der bekannte Okkultist Albert de Rochas im letzten Jahrzehnt des 19. Jahrhunderts entdeckte. Rochas selbst wurde 1837 in der Nähe von Grenoble geboren und schlug zunächst eine Laufbahn als Ingenieur bei der französischen Armee ein. Später gab er seine militärischen Ambitionen zugunsten eines zivilen Postens an der Pariser École Polytechnique auf, um sich intensiver seinen verschiedenen Studien widmen zu können. Er starb 1914 – mehrfach geehrt, unter anderem als Offizier der Ehrenlegion, und mit dem Ruf als einer der angesehensten parapsychologischen Forscher Frankreichs. Diesen Ruf verdankte er einer Vielzahl spiritistischer und okkultistischer Phänomene, mit denen er sich Zeit seines Lebens beschäftigt und über die er zahlreiche Abhandlungen verfaßt hatte. Dazu gehörten unter anderem die Bereiche Somnambulismus, Hypnose und Magnetismus¹, Spiritismus, Telepathie und Telekinese² sowie nicht zuletzt Studien über Reinkarnation und das Leben nach dem Tode³.

Im Zuge seiner Experimente mit Hypnose und Somnambulismus studierte er in den letzten Jahren des 19. Jahrhunderts unter anderem die Wirkungen musikalischer Suggestionen auf Hypnotisierte. Sein bevorzugtes Medium dabei war Lina Ferkel, über die er 1900 eine umfangreiche Monographie veröffentlichte. Das Buch mit dem Titel „Les Sentiments, la Musique et le Geste“ erschien 1900 in begrenzter und numerierter Auflage mit Illustrationen des Jugendstilkünstlers Alfons Mucha und Heliogrammen des Pariser Fotopioniers Paul Nadar. Es beinhaltete historische Betrachtungen zur Ausdruckspsychologie sowie detaillierte und reich bebilderte Schilderungen der Experimente mit Lina. Leider enthält es so gut wie gar keine Angaben zur Person Linas, über die auch anderweitig so gut wie nichts überliefert ist. Hin und wieder begegnet man in Sekundärquellen einer Verwechslung Linas mit dem Medium Maria Mayo, mit dem Rochas von 1904 bis 1906 Reinkarnationsexperimente durchführte.⁴ In seinem Buch „Les Vies Successives“ von 1911 berichtete Rochas über Mayo Folgendes: zu dem Zeitpunkt ihrer Bekanntschaft wohnte er im selben Haus wie die achtzehnjährige Tochter eines Ingenieurs, die sich als sensitiv genug erwies, um mit ihr hypnotische Studien durchzuführen. Im somnambulen Zustand konnte sie sich in mehrere ihrer „früheren Existenzen“ zurückversetzen. Eine davon war Rochas Protokollen zufolge eine bretonische Fischersfrau namens Lina, die sich nach dem Tod von Mann und Kind tragischerweise ins Meer gestürzt hatte.⁵ Einige Quellen berichten außerdem, besagte Maria Mayo hätte später den Namen dieser früheren Persönlichkeit als Pseudonym für ihre Tätigkeit

¹ „L'État Profond de l'Hypnose“ [1892] / „L'État Superficiel de l'Hypnose“ [1893].

² „L'Extériorisation de la Sensibilité“ [1895] / „Les Frontières de la Science“ [1902-1904].

³ „Les Vies Successives“ [1911] / „La Suspension de la Vie“ [1913].

⁴ Vgl. beispielsweise die Website der American Philosophical Society, die einen Teil des Nachlasses von Rochas verwaltet [<http://www.amphilsoc.org/>].

⁵ Vgl. Rochas (Les Vies Successives), Cas N° 6: Mlle Mayo, 1904, o. S.

als Medium verwendet. Wahrscheinlich stammt daher die Verwechslung, denn es ist auszuschließen, daß es sich bei Maria Mayo und Lina Ferkel um ein und dieselbe Person handelte. Rochas lernte Maria Mayo erst 1904 kennen und notierte darüber hinaus in seinen Aufzeichnungen, sie reagiere auf musikalische Suggestionen nicht mit derselben Intensität wie Lina.⁶

Im Hinblick auf Lina Ferkel scheint sicher, daß es sich bei ihr um ein professionelles künstlerisches Modell handelte, das unter anderem für Maler und Bildhauer wie Alfons Mucha oder Paul Besnard arbeitete. Dabei wurde sie von Rochas entdeckt, der sich von Experimenten mit musikalischen Suggestionen viel für die Kunst versprach, gleichzeitig aber den Mangel an gleichermaßen sensiblen wie ansehnlichen Medien beklagte und in Lina beide Eigenschaften fand. In einem Artikel in der französischen Zeitschrift „La Nature“ schrieb Rochas 1899: „J’ai rencontré toutes les qualités nécessaires dans un des modèles le plus connus de Paris. Mlle Lina, dont j’ai complété patiemment l’éducation hypnotique et M. Jules Bois a montré, l’an dernier, par une série de conférences faites à la Bodinière et au théâtre de Monte-Carlo, tout le parti qu’on pouvait en tirer pour les arts.“⁷

Eine kurze Notiz zu den Vorgängen um Lina findet sich auch in der Biographie Alfons Muchas, in der der Maler seine Begegnung mit dem Okkultisten und seinem Medium wie folgt schilderte: „Bei meinen guten Freunden Siamour wurde ein Jubiläum gefeiert und ich war als Nachbar zum Diner geladen. Die Gesellschaft war sehr zahlreich, und mich hatte der Zufall an der Tafel neben den Oberst de Rochas gesetzt, den Bibliothekar der Pariser Technischen Hochschule. Nach dem Essen wünschte einer der Gäste einige meiner neuen Arbeiten zu sehen, und so führte ich sie in mein Atelier. Das größte Interesse zeigte meine Tischnachbar. Ihm gefielen hauptsächlich die Haltungen der Figuren, und da sagte er, es würde ihn sehr freuen, wenn ich ihn besuchte, weil er mir gern etwas zeigen möchte. [...] Als ich zu ihm kam, stellte de Rochas mir eine Dame namens Lina de Ferkel vor, die er als Medium benutzte, und erklärte mir, worum es ging. Ich hatte in meinem Atelier für Musikabende ein Harmonium, ein Pianino, ein Cello und eine Geige. Diese Ausstattung hatte es ihm angetan, und er bat mich um die Erlaubnis, mit dem Medium in meiner Musikecke arbeiten zu dürfen. Ich willigte ohne weiteres ein, schließlich bewegten sich meine Interessen schon lange in der gleichen Richtung. Die Versuche, die wir unternahmen, führten zu sehr interessanten Ergebnissen, und wir veranstalteten sie regelmäßig einmal die Woche, gewöhnlich am Sonntag. Außer de Rochas nahm noch Camille Flammarion teil, mit dem mich dann eine langjährige, herzliche Freundschaft verband. Später kamen noch andere Gäste, manchmal waren es zehn bis zwölf, zumeist Deutsche, Engländer, Spanier und Inder. Einmal brachte

⁶ „Je pousse Mayo jusqu’à l’état de somnambulisme au moyen de passes longitudinales. Dans cet état où elle a les yeux ouverts et est en communication avec les assistants. J’essaie l’effet de la musique. Yann Nibor chante devant elle quelques-unes de ses œuvres les plus émouvantes. Mayo se dresse, captivée, et mime les émotions qu’elle ressent, avec moins d’intensité toutefois que Lina.“ vgl. Rochas (Les Vies Successives), Cas N° 6: Mlle Mayo, 1904, 3^e séance – 5 décembre 1904, o. S.

⁷ Rochas (La Mimique), S.253.

Flammarion die ganze Familie des spanischen Königs mit. Auch sie waren, wie alle übrigen, begierig, einen Zipfel zu lüften.“⁸

Unter den zahlreichen Teilnehmern dieser Veranstaltungen befand sich auch der Magnetist Emile Magnin, der 1902 seine eigenes Medium entdeckte, die Pariser Bauhändlersgattin Magdeleine Guipet [Abb. 02].

Über diese berichtete Magnin später Folgendes: sie wurde 1874 in Tiflis in Georgien, dem Heimatland ihrer Mutter, geboren. Ihr Vater war Schweizer und arbeitete als Innenausstatter unter anderem für den Schah von Persien. Ihre Mutter galt als „graziös und gewandt in den Nationaltänzen“⁹, der Vater entstammte einer Familie, die zahlreiche professionelle Tänzer hervorgebracht hatte, darunter Magdeleines Onkel, der in Genf als Tanzmeister tätig war. Dorthin begab sich die Familie, als Magdeleine sechs Jahre alt war. Ab ihrem zehnten Lebensjahr bekam sie zusammen mit anderen Kindern Unterricht in den modernen Salontänzen, der angeblich zu keiner Zeit über den damals üblichen Standard hinausging. Mit zwölf Jahren nahm Magdeleine Klavierunterricht, zeigte dafür aber weder besonderes Interesse noch Talent. Anders verhielt es sich mit den Gesangsstunden, die sie drei Jahre später erhielt und in denen sie eine große Begabung zeigte. Veranlaßt durch das Singen, entwickelte sich auch ein gewisses dramatisches Vermögen. Daraufhin wollte Magdeleine ans Theater, was ihre Familie aber verhinderte. Mit achtzehn Jahren verbrachte sie ein Jahr in New York, wo sie unter anderem Englisch lernte. Des Deutschen war sie nur unvollkommen mächtig. Zwei Jahre später zog sie mit Mutter und Schwester nach Paris, wo sie mit fünfundzwanzig Jahren den Inhaber eines Geschäftes für Baumaterialien heiratete. Sie bekam zwei Kinder – kurz nach der Heirat einen Sohn und zwei Jahre später eine Tochter. Nur wenige Monate nach der Geburt des zweiten Kindes, im April 1902, suchte sie aufgrund nervöser Kopfschmerzen, die schon einige Zeit andauerten, den Magnetiseur Emile Magnin auf. Dieser hypnotisierte sie und stellte schon nach wenigen Sitzungen fest, daß seine Patientin in Hypnose äußerst sensibel auf Musik reagierte. Bereits in der fünften Sitzung zog er deshalb einen professionellen Musiker, Edmond Flegenheimer, hinzu, dessen Klavierspiel sie mit lebhafter Mimik und Gestik begleitete.¹⁰

In der Folgezeit führte Magnin Magdeleine Wissenschaftlern, Künstlern und Journalisten vor und ließ sie in Genf von seinem Schwager, dem Fotografen Frédéric Boissonnas, dutzende Male ablichten. Sie trat im Atelier Auguste Rodins und an der Pariser Opéra Comique auf. 1903 machten beide die Bekanntschaft des Münchner Nervenarztes und Spiritisten Albert Freiherr von Schrenck-Notzing. Dieser war begeistert von Magdeleines hypnotisch-induzierter Ausdrucksfähigkeit und lud sie für einige Pri-

⁸ Mucha (Alfons Mucha), S.254f.

⁹ Schrenck-Notzing (Traumtänzerin), S.21.

¹⁰ Die meisten Informationen über Magdeleines Leben stammten von Emile Magnin. Er hatte sie teilweise in somnambulen Zustand darüber befragt und so Details erhalten, an die sie sich nicht bewußt erinnern konnte. Ob diese Fakten alle zutreffend waren, ist nie untersucht worden. Schrenck-Notzing zumindest glaubte an ihre Echtheit und hat sie für seine eigenen Darstellungen übernommen.

vatsitzungen mit der von ihm gegründeten Psychologische Gesellschaft nach München ein. So kam Magdeleine in Begleitung Magnins im Frühjahr 1904 nach Deutschland. Dort zeigte sie ihre Kunst zunächst in privaten Kreisen vor Mitgliedern der Psychologischen Gesellschaft sowie Münchner Ärzten und Künstlern. Nachdem ihre Anwesenheit durch die Presse publik wurde, entstand jedoch ein derartiges öffentliches Interesse an Magdeleine, daß sich die Psychologische Gesellschaft entschloß, sie im Münchner Schauspielhaus auftreten zu lassen. Schnell avancierte Magdeleine zum „Star“. Sie gab zahlreiche Vorführungen in München und Stuttgart und trat später in London als „The Magdeleine“ auf „[...] who, when under hypnotic influence, dances, mimes and sings anything suggested by members of the audience“¹¹.

Magdeleine wurde als „Schlaf-“ bzw. „Traumtänzerin“ sehr bekannt. Vermutlich trat sie mehrere Jahre bis etwa 1914 auf. Danach verlor sich ihre Spur. Einen möglichen Anhaltspunkt über ihren weiteren Lebensverlauf liefert eine Dissertationsschrift aus dem Jahre 1916. Darin berichtete der Verfasser, ein Dr. med. Max Hopp aus Berlin, von seinen Experimenten auf dem Gebiet des Hellsehens, die er mit einer Versuchsperson unternommen habe, die in der Hypnose zu besonderen psychischen Leistungen fähig sei. Über diese schrieb er: „Ich hatte das Glück, ein Medium zu finden, das, wenn irgend eines, geeignet erschien, die fraglichen Phänomene zu demonstrieren. Es handelt sich um die vorher erwähnte Schlaf­tänzerin: ich will sie Frau X. nennen. Es ist dies eine jetzt 36 jährige Dame aus guter Familie, die unter dem Einfluß eines gewissenlosen Hypnotiseurs im Jahre 1903 an vielen Orten wegen ihrer Eigenschaften als Schlaf­tänzerin öffentlich demonstriert wurde und damals auch in wissenschaftlichen Kreisen großes Aufsehen erregte. Sie bot längere Zeit zahlreiche ausgesprochen hysterische Symptome dar, wurde jedoch durch lange Zeit fortgesetzte klinische Behandlung soweit gebessert, daß Zeichen von Hysterie bei ihr heute nicht mehr nachweisbar sind. Sie nimmt jetzt, dank ihrer unzweifelhaften geistigen Begabung, eine geordnete, angesehene bürgerliche Stellung ein. Es gelang mir, die Dame, die jetzt allen derartigen Dingen fernsteht, aber noch immer ein ausgezeichnetes Medium für hypnotische Experimente ist, zu einer Reihe von Versuchen zu veranlassen.“¹²

Diese Beschreibung legt den Verdacht nahe, es könne sich bei „Frau X.“ um Magdeleine Guipet gehandelt haben. Sollte dies tatsächlich der Fall gewesen sein, so muß man davon ausgehen, daß sie nach Beendigung ihrer Karriere als Schlaf­tänzerin längere Zeit wegen Hysterieerscheinungen ärztlich behandelt wurde, danach in ihr „geordnetes bürgerliches“ Dasein zurückkehrte und dem Schlaf­tanz sowie „allen derartigen Dingen“ den Rücken kehrte.

Die Faszination, die Magdeleine vor allem auf das deutsche Publikum ausübte, muß ausgesprochen stark gewesen sein. Mühelos zog sie Künstler, Wissenschaftler und Kritiker gleichermaßen in ihren Bann; nicht zu reden vom normalen Publikum, das in Scharen zu ihren Auftritten strömte. Renommiertere Maler wie Albert Keller und Friedrich August von Kaulbach porträtierten sie und Kunstschaf-

¹¹ Programm des Londoner Palace Theatre (3. Mai 1905), zit. nach: Balk (Varieté-Tänzerinnen), S.130.

¹² Hopp (Über Hellsehen), S.86.

fende aller Richtungen fühlten sich durch ihre Darbietungen inspiriert [Abb. 03]. So behauptete die Tänzerin und spätere Filmschauspielerin Rita Sacchetto, erst durch das Beispiel Magdeleines zum Tanzen angeregt worden zu sein.¹³ Musiker und Komponisten wiederum erblickten hier die einmalige Chance, ihre Musik physisch zu „sehen“¹⁴ und so Qualität und Wirkungskraft ihres Spiels zu überprüfen.¹⁵ Viele Künstler waren sich deshalb darüber einig, daß Magdeleine mit ihren außerordentlichen Darbietungen eine Bereicherung darstellte und das ungeachtet der teils erbitterten medizinischen Diskussionen, die anlässlich ihrer Person besonders in Deutschland geführt wurden. So dankten ihr die vier Münchner Künstler Franz von Stuck, Friedrich August von Kaulbach, Albert Keller und Bernhard Stavenhagen in einer Grußnote mit den folgenden Worten: „In Ergänzung zu den ärztlichen Erörterungen über den Zustand Magdeleines während ihrer Darbietungen sehen wir uns veranlasst, ohne Rücksicht auf die Frage, wie jene Leistungen zustande kommen, den Gefühlen unserer höchsten Bewunderung und wärmsten Dankbarkeit öffentlich Ausdruck zu geben für die ausserordentliche Fülle von ästhetischer Anregung und Genuss, welche uns durch die Gelegenheit der Beobachtung ihres Reichtums an Ausdrucksfähigkeit und herrlichen Bewegungen zuteil wurde.“¹⁶

In Frankreich dagegen blieb der Erfolg der Schlaftänzerin überwiegend beschränkt auf Künstlerkreise und jenen Bereich der Wissenschaft, der sich mit Erscheinungen magnetistischen oder okkulten Ursprungs beschäftigte. Auch wenn der Genfer Psychologe Théodore Flournoy schrieb, das Thema ginge Medizin, Ästhetik und Philosophie gleichermaßen an¹⁷, so waren es doch erst Magdeleines Auftritte in München, welche eine umfangreichere wissenschaftliche Diskussion in Gang setzten. An dieser nahmen dann die meisten Vertreter des Hypnotismus und viele Mediziner anderer Richtungen, insbesondere Nervenärzte, teil. So kamen Experten und Größen der Fachwelt wie Theodor Lipps, Leopold Löwenfeld oder Albert Moll nicht umhin, sich zu den Erscheinungen des Schlaftanzes zu äußern. Ihre Höhepunkte fand die halb auf wissenschaftlicher, halb auf ästhetischer Grundlage geführte Diskussion um Magdeleine in den Publikationen ihrer beiden „Mentoren“ Albert Freiherr von Schrenck-Notzing und Emile Magnin.

Ersterer verfaßte 1904 „Die Traumtänzerin Magdeleine G. Eine psychologische Studie über Hypnose und dramatische Kunst“. Schrenck-Notzing war von Haus aus Nervenarzt und anerkannter Spezialist für Hypnosefragen. Gleichzeitig bildete er den Mittelpunkt der Münchner spiritistischen Szene, welche eine führende Rolle in Deutschland einnahm. Darüber hinaus war er der Gründer der Psychologischen Gesellschaft, die sich mit parapsychologischen Problemen befaßte und die Auftritte Magdeleines im Schauspielhaus organisierte. In der oben genannten Studie über die Traumtänzerin faßte

¹³ „[...] durch Erscheinungen wie Magdeleine [...] soll sie zur Pflege des freien Tanzes gekommen sein.“ Münchner Neueste Nachrichten (28. November 1905), zit. nach: Rieger (‘Lebende Bilder’), S.375.

¹⁴ Der Geiger André Mangeot: „Je puis dire que votre sujet de recherches m’a fait ‘voir’ physiquement les œuvres que j’ai interprétées en sa présence, [...]“. zit. nach: Magnin (L’Art et l’Hypnose), S.391.

¹⁵ E. Bourgoïn: „Par lui, il peut contrôler le vérité de l’exécution dans son travail.“, zit. nach: Magnin (L’Art et l’Hypnose), S.392.

¹⁶ Schrenck-Notzing (Traumtänzerin), S.101.

¹⁷ Vgl. Théodore Flournoy, zit. nach: Magnin (L’Art et l’Hypnose), S.XIII (Vorwort).

Schrenck-Notzing die von ihm und anderen Medizinern gemachten psychologischen, physiologischen und ästhetischen Beobachtungen zusammen und unterfütterte diese mit Erläuterungen zu einigen allgemeinen Fragen hinsichtlich Hypnose, Hysterie und Kunst. Das Buch umfaßt unter anderem ausführliche Besprechungen der medizinischen Untersuchungen an Magdeleine sowie zwei Kapitel, in denen Schrenck-Notzing die Auswirkungen von Hypnose und Hysterie erläuterte. Daneben erörterte er die Bedeutung von Trancezuständen für die Kunst im Allgemeinen sowie den künstlerischen Stellenwert der Leistungen Magdeleines. Dem angefügt waren die Ergebnisse der „Akustische[n], psychologische[n] und ästhetische[n] Untersuchungen zum Fall Magdeleine G., von Dr. med. F. E. Otto Schultze“¹⁸, die sich dem Problem der Ausdrucksentstehung von experimentalpsychologischer Seite annäherten.

Mit ganz ähnlichen Fragen beschäftigte sich Emile Magnin in seinem Buch „L’Art et l’Hypnose. Interprétation plastique d’œuvres littéraires et musicales“, das 1905 gewissermaßen als Antwort auf Schrenck-Notzings Publikation veröffentlicht wurde.¹⁹ Seines Berufes als Magnetist wegen betrachtete Magnin viele Fragen von einem ganz anderen Standpunkt als Schrenck-Notzing. So ließ er in seinem Buch dem ersten Kapitel über den Ursprung und die Entdeckung des Phänomens Magdeleine einen Abschnitt folgen, in dem er die Unterschiede zwischen Hypnotismus und Magnetismus ausführlich erläuterte. Daran schlossen sich Untersuchungen über den somnambulen Zustand Magdeleines, ihr psychisches und physisches Befinden sowie eine eingehende Erklärung und Deutung der hypnotischen Erscheinungen an. Interessant ist insbesondere der Abschnitt, in dem Magnin Magdeleine Guipet und Lina Ferkel einander gegenüberstellte, wobei der Vergleich – wenig überraschend – zugunsten Magdeleines ausfiel. Zunächst äußerte sich Magnin unzufrieden mit der Vorgehensweise seines Kollegen im „Fall Lina“. Rochas gebe keine Hintergrundinformationen über sein Medium preis, so daß es für ihn bedauerlicherweise unmöglich sei, anhand der familiären Herkunft beider Frauen Vergleiche über deren natürliche Anlagen anzustellen.²⁰ Weiterhin existierten von Seiten Rochas keine Diagnosen über den, wie Magnin es bezeichnete, „pathologischen Zustand“²¹ Linas. Er selbst betrachtete die Tatsache, daß Lina durch das Pressen sogenannter „hypnogener Punkte“ in den somnambulen Zustand versetzt werde, als Anhaltspunkt für das Vorliegen einer „hysterischen Natur“ des Mediums.²² Darüber hinaus kritisierte er, daß Rochas mit Lina alle möglichen Experimente durchführe, was zu einer alles andere als professionellen Beziehung zwischen beiden geführt habe. Lina sei sehr anhänglich und anscheinend eifersüchtig auf andere Studienobjekte Rochas. So schrieb Magnin mit offensichtlichem Bedau-

¹⁸ Schrenck-Notzing (Traumtänzerin), Teil II.

¹⁹ Leider ist die Publikation Magnins nie in deutscher Übersetzung erschienen, was auch daran gelegen haben mag, daß die beiden Autoren Magnin und Schrenck-Notzing sehr verschiedene Auffassungen von ihrem „Sujet“ hatten. Vor allem Magnin machte oftmals keinen Hehl daraus, daß er die Vorstellungen und Vorgehensweisen seines deutschen Kollegen für unvernünftig oder gar falsch hielt.

²⁰ Vgl. Magnin (L’Art et l’Hypnose), S.67.

²¹ „l’état pathologique“ vgl. Magnin (L’Art et l’Hypnose), S.69.

²² Vgl. Magnin (L’Art et l’Hypnose), S.69.

ern, daß es trotz des großen Interesses nicht möglich gewesen sei, beide Frauen zusammenzubringen, um sie in direkten Vergleich zu setzen.²³

Nicht zuletzt gelang es Magdeleine, Magnin und Schrenck-Notzing, die spitze Feder der Satire auf sich zu lenken. In der Münchner Zeitschrift „Jugend“ erschienen in der ersten Jahreshälfte 1904 mehrere Karikaturen und Pamphlete, welche die Diskussion um die Echtheit des hypnotischen Zustandes, die Popularität der „Schlaf­tänzerin“ und besonders die hohen Eintrittspreise der Vorstellungen reflektierten. Es wurde ein Duell zwischen Magdeleine und Isadora Duncan ausgefochten [Abb. 24], eine Mathematik-Kopf-Tänzerin als Nachfolgerin angekündigt [Abb. 04] und „Die neue Tanzkunst“ in Gedichtform besungen:

Die neue Tanzkunst [Auszug]

Doch siehe da: nun hat man Magdeleinen
Vom Seine- nach dem Isarstrand verpflanzt,
Die Tänzerin mit unbewußten Beinen,
Die nur im Traume oder Wachsclaf tanzt!
Wer uns ein solches Wunderweib zur Stell' schafft,
Hat Anspruch auf entsprechenden Ersatz –
Drum hat die Psychologische Gesellschaft
Auch zwanzig Mark verlangt für einen Platz.

Ganz grus'lig schön schon war es anzuschauen,
Wenn zu Beginn Herr Magnin aus Paris
Sie, die sensibelste von allen Frauen,
Fixierte und be-tupfte, -strich und -blies!
Da suggerierte er ihr ihre Tanzkunst,
Wo jeder Zweifel gleich ins Nichts zerrann,
Weil solch sublime fulminante Glanzkunst
Ein Mensch im Wachen gar nicht leisten kann!

Sie tanzte Lieder, Violinkonzerte,
Clavier, Orchester, Deklamation,
Voll edler Mimik, biegsam gleich der Gerte,
Und reagierend auf den kleinsten Ton!

Und bald verstummte, wer auch anfangs skeptisch
Sich zum hypnotischen Problem verhielt,
Wenn sie am Schlusse steh'n blieb kataleptisch
Und volle elf Minuten hat geschielet!
Nur wer ein Laie ist – und zwar ein krasser! –
Kann glauben, daß man dies durch Uebung lernt –
Der Fachmann aber, wie auch der Verfasser,
Ist weit von solcher Blasphemie entfernt!
Nein: Die Musik löst bei der Somnambüle
Methodisch aus den plastischen Reflex
Hypnotisch-automatischer Gefühle
Des psychopathisch-künstlerischen Zwecks!

Und herrlich ist, was sie im Traum uns bietet –
Der Maler sitzt, gleich wie der Plastikus,
In seinem Sperrstuhlfest, wie angenietet,
Und dieses Weib ist uns ein Hochgenuß!
Erstaunt nur fragt er dann sich dieses Eine:
Was wird die nächste Ueberraschung sein?
Am Ende kommt noch Eins nach Magdeleine,
Das auf dem Kopf tanzt, statt auf dem Bein?!

Biedermeier mit ei²⁴

²³ Vgl. Magnin (L' Art et l'Hypnose), S.71.

²⁴ Zit. nach: Jugend (Nr. 13, 1904), S.258.

Darüber hinaus wurde der Fall „Magdeleine G.“ auch literarisch verewigt. 1915 erschien der Roman „Die Traumtänzerin“ des Dresdner Kriminologen und Staatsanwaltes Erich Wulfen.²⁵ Das Buch stellt eine Collage aus realen Namen und Fakten – viele der dargestellten Personen und Orte lassen sich mit der historischen Wirklichkeit in Verbindung setzen – und fiktionalen Elementen dar, die an den Kriminalroman „Trilby“ des Schriftstellers George du Maurier erinnern, der das Motiv des hypnotischen Verbrechens literarisch ausgestaltete und Ende des 19. Jahrhunderts ein internationaler Bestseller war.²⁶

Eine solche Aufmerksamkeit seitens der Öffentlichkeit konnte die „Traumbühne“ nicht mehr erlangen, auch wenn ihre Gründung 1925 in die Blütezeit des modernen Ausdruckstanzes fiel, in der das Interesse für die tänzerische Bewegung vor allem in Deutschland außergewöhnlich war. Leider ist über ihre Mitglieder nicht viel bekannt. Etwas günstiger liegt der Fall bei ihrem Gründer Ernst Schertel.²⁷ Über diesen hieß es in einer Festschrift zum 70. Geburtstag: „[Dr. Ernst Schertel] war Philosoph, Theater- und Filmautor, Romancier, Lyriker, Schöpfer und Manager neuartiger Tanzdarbietungen, Vortragsredner, Lehrer, Schriftsteller, Mathematiker, technischer Konstrukteur und Erfinder, lichtbildnerischer und zeichnerischer Illustrator seiner eigenen Veröffentlichungen, Komponist, Sprach- und Urgeschichtsforscher [...]“.²⁸

Die Laufbahn des umtriebigen Autors begann 1911 mit einer Doktorarbeit über „Schellings Metaphysik der Persönlichkeit“ an der Universität Jena. Später arbeitete er für den Wende-Verlag in München, der unter anderem Schertels Horrormoman „Die Sünde des Ewigen“ (1918) sowie seine Abhandlung über „Magie: Geschichte, Theorie und Praxis“ (1923) verlegte und 1922 sogar einen Film nach einem von Schertel verfaßten Drehbuch produzierte: „Das Blut der Schwester“ – anscheinend eine Art okkulter Sensationsfilm „[...] with a macabre story combining horror, incest, science fiction, and crime-thriller imagery“.²⁹ Nach Angaben des US-amerikanischen Autors Klaus Toepfer hielt sich Schertel um 1904 in München auf.³⁰ Deshalb kann es als wahrscheinlich gelten, daß er von Magdeleine zumindest gehört, sie vielleicht sogar gesehen hatte und dadurch zu seiner Beschäftigung mit dem Tanz angeregt oder darin inspiriert wurde. Neben seiner Beschäftigung als Autor war Schertel vor allem pädagogisch tätig, so ab 1914 als Lehrer für Deutsch, Alte Geschichte und Religionsgeschichte in der Freien Schulgemeinde Wickersdorf und ab 1918 an der Ida Herion Schule für Tanz und Körperkultur

²⁵ Detaillierte Informationen hierzu siehe: Kuff, Timon: Okkulte Ästhetik. Wunschfiguren des Unbewußten im Werk von Albert Freiherr von Schrenck-Notzing [2011], S.239-265.

²⁶ Über Parallelen des realen Falles „Magdeleine“ zum fiktiven Fall „Trilby“ sowie über die zeitgenössische Rezeption im Rahmen des Schlafanzes vgl. Börner, Anna: Die Schlafanzlerin Magdeleine Guipet. Eine Studie über Hypnose und Kunst um 1900 [2004], S.69ff.

²⁷ Biographische Informationen zu Schertel sind zwar ebenfalls rar, lassen sich jedoch zumindest bei zwei Autoren finden: Meyer, Gerd: „Verfemter Nächste blasser Sohn“ – ein Blick auf Ernst Schertel, in: Farin, Michael (Hrsg.): Phantom Schmerz. Quellentexte zur Begriffsgeschichte des Masochismus [2003], S.488-505. / Toepfer, Karl: Empire of ecstasy. Nudity and Movement in German body culture, 1910-1935 [1997].

²⁸ Meyer („Verfemter Nächste blasser Sohn“), S.503.

²⁹ Toepfer (Empire of Ecstasy), S.62.

³⁰ Vgl. Toepfer (Empire of Ecstasy), S.64.

in Stuttgart [Abb. 05]. Hier rekrutierte er vermutlich auch die Tänzer seiner später gegründeten „Traumbühne“. Bereits 1919, also sechs Jahre vor der Gründung der „Traumbühne“, begann Schertel damit, seine theoretischen Ansichten über den Tanz in die Praxis umzusetzen. Er fing an, mit der damals elfjährigen Finnin Inge Frank zu arbeiten und sie nach seinen Anschauungen zu unterrichten. Inge Frank wurde später die dominierende Tänzerin der „Traumbühne“. Insgesamt umfaßte diese etwa acht Tänzer, darunter zwei Männer. Namentlich bekannt sind neben Inge Frank Helga Buur, Hermann Gross, Wanda Roder, Billy de Lares und Tony van Eyck [Abb. 06].³¹ Letztere wandte sich schon früh dem Theater zu und wurde schließlich als Filmschauspielerin bekannt. In einer 1932 erschienenen Biographie ihrer Jugend wurden allerdings weder Ernst Schertel noch die „Traumbühne“ erwähnt.³² Vermutlich war eine Verbindung zu dem im Bereich Erotik und Nacktkultur verorteten Ernst Schertel der Karriere der jungen Schauspielerin nicht mehr unbedingt förderlich.

Die Darbietungen der „Traumbühne“ fanden meist in privatem Rahmen statt, allerdings gab es auch öffentliche Auftritte in Stuttgart, München, Zürich, Wien und Hamburg. Schertel nutzte sie als persönliches Experimentierfeld für seine theoretischen Überlegungen bezüglich Tanz, Erotik, Ekstase und Okkultismus. Die „Traumbühne“ stellte zwei Jahre lang Schertels Hauptbeschäftigungsfeld dar, bis er sich 1927 anderen Betätigungen zuwendete. Möglicherweise beanspruchte die Arbeit für den Leipziger Parthenon Verlag seine ganze Aufmerksamkeit. Dieser war bekannt für seine Publikationen im Bereich der Nackt- und Freikörperkultur. Toepfer beschrieb ihn als „[...] perhaps the most daring and erotically conscious promoter of Nacktkultur until 1933“. Hier erschienen die sogenannten „Akt-Kunst-Bücher“ mit so bedeutungsvollen Titeln wie „Die Eroberung des weiblichen Körpers“ (1926), „Weib, Wollust, Wahn“ (1931) oder „Der Sturm auf das Weib“ (1931). Der Verlag beschäftigte zahlreiche Photographen und Literaten, die sich auf dem Gebiet der Nacktkultur einen Namen gemacht hatten. Im Zentrum seiner Aktivitäten stand jedoch Ernst Schertel. Im Laufe der Jahre wurde hier eine Unmenge an Büchern, Artikeln und Photographien Schertels veröffentlicht, darunter seine beiden umfangreichen Hauptwerke „Der Flagellantismus als literarisches Motiv“ (1929-1932) und „Der erotische Komplex“ (1932). Viele seiner Betrachtungen zum Tanz erschienen jedoch in Zeitschriften und Magazinen wie ASA³³ und SOMA³⁴, die heute nur noch schwer faßbar sind, da sie als Druckerzeugnisse der Nacktkulturszene nicht unbedingt in den Blickpunkt bibliothekarischen Sammlungsinteresses gerieten. Darüber hinaus wurden Schertels Publikationen 1933 auf die „Liste des schädlichen und unerwünschten Schrifttums“ gesetzt³⁵, was ebenfalls nicht zu ihrem Erhalt beigetragen hat.

Neben Lina, Magdeleine sowie den Tänzern und Tänzerinnen der „Traumbühne“ gab es einige weitere Schlafanzkünstler, wobei es sich bei den meisten um Nachahmer handelte, die vor allem das öffent-

³¹ Vgl. Toepfer (Empire of Ecstasy), S.66.

³² Vgl. Frentz, Hans: Tony van Eyck. Bilder einer Jugend [1932].

³³ Schertel, Ernst (Hrsg.): ASA. Das Magazin für Körper, Kunst und neues Leben [1927 bis 1928].

³⁴ Schertel, Ernst; Krömer, Josef (Hrsg.): SOMA. Das Magazin für Körperkultur und Kunst [1926 bis 1931].

³⁵ Vgl. Meyer („Verfemter Nächte blasser Sohn“), S.488.

liche Interesse an Magdeleine Guipet für sich nutzten. So berichtete bereits im März 1904 die Berliner Zeitung „Der Tag“ von einer Schlaftänzerin „Magdalena“, die sich, die Namensähnlichkeit bewußt einkalkulierend, in einer privaten Aufführung der Presse bekannt gemacht habe. Das Fazit des Autors fiel jedoch kritisch aus: „Als ich der Einladung nach dem Apollotheater folgte, meinte ich, die ‚echte‘ Madeleine werde sich vorstellen. Es war ein Irrtum und so bliebe über Frau Kosch – dies der bürgerliche Name der Berliner ‚Schlaftänzerin‘ – nichts zu sagen. Es scheint sich eine Spezialität, eine neue Nummer: die Künstlerin unter dem Zwang der Hypnose, entwickeln zu wollen.“³⁶ Eine Karikatur in der Zeitschrift „Jugend“ setzte diese neue „Nummer“ satirisch ins Bild [Abb. 07]. Dargestellt sind zwei Zirkusartisten – ein junges Mädchen im Trikot und ein Clown, der ihr rät: „Du, Kleene, ick jloobe, Du bist kolossal hystero-hypnotisch veranlagt. Nu man rasch nach München; da finden wir schon ‘n Sachverständigen, der uff Dir rinfällt.“³⁷ Aber auch in Frankreich blieben die Auftritte Linas und Magdeleines anscheinend nicht ohne Folgen. So berichtete der französische Autor Fernand Divoire in seinem 1914 in Paris erschienenen Buch „Découvertes sur la danse“ von einer gewissen Madame Caro-Campbell und ihrem „danse dans l’hypnose“.³⁸ Auch Madame Caro-Campbell hatte das Tanzen angeblich nie professionell erlernt und war ausschließlich unter Hypnose dazu fähig, Musik und Poesie in Gestik, Mimik und Bewegung umzusetzen.

Egal ob Nachahmerin oder Original – zusammengefaßt betrachtet die vorliegende Arbeit alle Darsteller und Darstellerinnen als „Schlaf-“ oder „TraumtänzerInnen“, deren Ausdrucksbewegungen (Gestik, Mimik oder tänzerische Bewegungen) nach zeitgenössischer Auffassung in einem Zustand vorgeführt wurden, der durch die Abwesenheit des sogenannten „Wachbewußtseins“ gekennzeichnet war. Die Begriffe „Schlaf-“ oder „Traumtänzerin“ werden dabei, wie zu ihrer Entstehungszeit üblich, synonym verwendet. Dabei wurde der Ausdruck „Schlaftänzerin“ vorwiegend im medizinisch-wissenschaftlichen Diskurs genutzt. In der Öffentlichkeit dagegen scheint der poetischere Begriff der „Traumtänzerin“ populärer gewesen zu sein. Es ist anzunehmen, daß beide Begriffe auf Schrenck-Notzing zurückgehen und über die Assoziation mit der Hypnose geprägt wurden („hypnos“ – aus dem Griechischen für „Schlaf“), einen Zustand, in dem sich das normale – das „Wachbewußtsein“ – scheinbar oder tatsächlich in einer Art künstlichem Schlaf befindet.

Ein Aspekt kann dabei als verbindend für all diese Darsteller gelten. Das ist die Tatsache, daß sich das Phänomen des Schlaftanzes zeitlich relativ gut eingrenzen läßt. Es umfaßt etwas mehr als ein Vierteljahrhundert: von etwa 1900, als mit Linas Ferkel die erste Protagonistin in Erscheinung trat, bis circa 1930. Spätestens ab diesem Zeitpunkt war von keiner Schlaf-, Traum- oder Hypnosetänzerin mehr zu hören. Ebenso plötzlich wie der Schlaftanz in den privaten Salons und auf mehr oder minder öffentlichen Bühnen Europas erschienen war, so nachhaltig verschwand er später wieder und zwar ohne nen-

³⁶ L. Schönhoff, zit. nach: Der Tag (27. März 1904), Z.16f.

³⁷ Adolf Münzer, zit. nach: Jugend (Nr. 17, 1904), S.327.

³⁸ Vgl. Divoire (Découvertes), S.199f.

nenswerte Spuren, beispielsweise im modernen Ausdruckstanz, hinterlassen zu haben. Nun kann der Einwand erhoben werden, daß Schlaftänzerinnen wie Magdeleine Guipet, Lina Ferkel oder Inge Frank dieses Schicksal mit vielen anderen Künstlerinnen ihrer Zeit, Tänzerinnen und Schauspielerinnen gleichermaßen, teilten. Aber bei kaum einer anderen Bühnenerscheinung scheint der Bedeutungsverlust so schnell und vollständig eingetreten zu sein wie hier. Dies mag vor allem daran gelegen haben, daß andere Varieté-Tänzerinnen und Schauspielerinnen nicht auf dieselbe Weise zeitverhaftet waren. Ihr Repertoire fußte zumeist auf den Leitmotiven der Erotik, der Exotik und des Skandals – Aspekten also, die niemals wirklich „aus der Mode“ kamen. Dagegen deutet alles darauf hin, daß der Schlaftanz Interessen im Publikum bediente, die keineswegs „zeitlos“ waren. Schrenck-Notzing hatte über Magdeleine Guipet geschrieben, ihr Körper sei ein „ideoplastisches Instrument“³⁹, das jede seelische Regung in einen adäquaten Ausdruck umsetzen könne. Dabei bezeichnete er mit dem Begriff „ideoplastisch“ etwas, das durch Ideen und Vorstellungen geformt wird.⁴⁰ Etwas weiter gefaßt, kann der gesamte Schlaftanz als „ideoplastisch“ betrachtet werden, denn er war an ganz bestimmte gesellschaftliche und kulturelle Gegebenheiten gebunden und damit so etwas wie eine Emanation zeitgenössischer Ideen und Vorstellungen. Einige davon sollen im Folgenden kurz beschrieben werden.⁴¹

An erster Stelle gehört hier das Interesse an der Hypnose und verwandten Themen genannt. Dieses wurde auf wissenschaftlichem Gebiet durch Mediziner wie Jean-Martin Charcot und Hippolyte Bernheim angestoßen, die für eine Wiedereinführung der Hypnose in den Bereich der Nervenheilkunde plädierten und denen sich in Deutschland Ärzte wie Albert Moll, Leopold Löwenfeld oder Schrenck-Notzing anschlossen. Das Interesse der Öffentlichkeit wurde insbesondere durch Schauführungen geweckt, die sich zeitweise einer enormen Beliebtheit erfreuten und bei denen zu Unterhaltungszwecken Experimente mit Hypnotisierten vorgeführt wurden. So löste der dänische Magnetiseur Carl Hansen, der ab 1880 durch Europa tourte, ein wahres „Hypnose-Fieber“ aus.

Von dieser Wiederentdeckung der Hypnose profitierten auch die Anhänger des traditionellen Mesmerismus. Heilmagnetiseure aller Art stellten Ende des 19. Jahrhunderts eine gefragte Alternative jenseits der konventionellen Medizin dar. Dazu kam die sensationelle Frage nach den Möglichkeiten des Hypnosemißbrauchs. Es wurde intensiv darüber diskutiert, ob und welche Möglichkeiten bestanden, mittels Hypnose Willen und Bewußtsein einer Person zu beeinflussen, und wie groß der daraus eventuell entstehende Schaden für den Einzelnen sowie für die Allgemeinheit werden könne. Diese Frage, die von Experten durchaus unterschiedlich beantwortet wurde, fand nicht nur Eingang in Fachpublikatio-

³⁹ Schrenck-Notzing (Traumtänzerin), S.121.

⁴⁰ Später verwendete Schrenck-Notzing diesen Begriff zur Bezeichnung von Substanzen, welche seine Medien während spiritistischer Sitzungen hervorbrachten. Diese sollten ihre jeweiligen Formen den Erinnerungen, Vorstellungen und Ideen des Mediums oder der Sitzungsteilnehmer verdanken.

⁴¹ Die nachfolgenden Ausführungen stützen sich im Wesentlichen auf die Magisterarbeit der Autorin, in der wesentliche Vorarbeiten zu der vorliegenden Dissertation festgehalten sind. Für ausführliche Beschreibungen und Deutungen zu den entsprechenden Themen siehe: Börner, Anna: Die Schlaftänzerin Magdeleine Guipet. Eine Studie über Hypnose und Kunst um 1900 (vorgelegt im Oktober 2004 an der Universität Lüneburg).

nen, sondern auch in die unterhaltende Literatur und von dort aus in weite Kreise der Gesellschaft. Über Gerichtsprozesse, die den angeblichen Mißbrauch von Hypnose verhandelten, wurde ausführlich berichtet⁴², viele Varieté-Programme beinhalteten eine Hypnosenummer und Romane wie „Trilby“ von George du Maurier⁴³ wurden Bestseller. Kurzgefaßt war die Hypnose gegen Ende des 19. Jahrhunderts ausgesprochen „en vogue“.

Dies beeinflusste selbstverständlich die Attraktivität und den Erfolg einer hypnotisierten Tänzerin. Magdeleine Guipet gesehen zu haben, wurde in München und anderswo zu einer sozialen Verpflichtung. Darauf reflektiert der folgende Witz, der 1904 in der Zeitschrift „Jugend“ erschien:

Münchener Gespräch

„Haben Sie denn schon gehört, daß sich die Frau Commerzienrath S. gestern erhängt hat?“

„Nicht möglich! Etwa weil ihr Mann neulich Bankerott gemacht?“

„Gott bewahre! Aber sie hat die Schande nicht überleben können, daß sie die Madeleine nicht gesehen!“⁴⁴

Anfang des 20. Jahrhunderts war die Erfolgswelle des Hypnotismus allerdings schon am verebben. Viele Mediziner fanden ihre Erwartungen nicht erfüllt⁴⁵ und verwarfen die Hypnose zugunsten neuerer psychologischer Therapiemittel. Auch in der Öffentlichkeit schwand das Interesse. So gab es in Deutschland von du Mauriers Erfolgsroman „Trilby“ zwischen seinem Ersterscheinungsjahr 1897 und der Jahrhundertwende mindestens 10 Auflagen. Nach 1900 wurde der Druck eingestellt. Heute ist das Buch nur noch antiquarisch oder in der englischen Originalfassung erhältlich.

Mit dem Interesse am Hypnotismus einher ging in vielen Fällen eine gewisse Faszination für okkulte oder spiritistische Phänomene. Man veranstaltete private Séancen, ließ Tische schweben und sprach mit den Geistern verstorbener Angehöriger und verblichener Prominenter. Viele Wissenschaftler mit hypnotistischen Ambitionen beschäftigten sich auch mit parapsychologischen Fragen. Zu diesen gehörte in erster Reihe Schrenck-Notzing selber, der bereits 1886 zu den Gründern der „Münchener psychologischen Gesellschaft“ zählte, die sich mit der Untersuchung somnambuler Erscheinungen beschäftigte, bekannte zeitgenössische Medien begutachtete und spiritistische Experimente arrangierte. Schrenck-Notzings in den 20er Jahren etablierte Sitzungen in seinem Privathause wurden zu „Events“ der Münchner besseren Gesellschaft, an denen auch Künstler und Schriftsteller teilnahmen. Ebenso wie Hypnose und Magnetismus waren auch Okkultismus und Spiritismus in Mode. Kein Wunder also, daß man sich für ein Phänomen wie den Schlaftanz schnell begeisterte. Eine Frau wie Magdeleine

⁴² Besonderes Aufsehen erregte in Deutschland der Fall Czynski, der 1894 in München verhandelt wurde und bei dem Schrenck-Notzing als Gutachter auftrat. Dabei wurde ein Mann namens Czynski beschuldigt, durch Hypnose eine Baronin X. verführt und willfährig gemacht zu haben. Vgl. beispielsweise Moll (Hypnotismus), S.422.

⁴³ du Maurier, George: Trilby. A Novel, 1894.

⁴⁴ Jugend (Nr. 13, 1904), S.258.

⁴⁵ Zu diesen gehörte beispielsweise Oskar Vogt, der sich ab 1902 verstärkt hirnanatomischen Forschungen zuwandte, da die Hypnose, anders als erhofft, keine physiologische Erkenntnisse erbrachte. Vgl. Peter (Geschichte der Hypnose in Deutschland), S.32.

Guipet, die in der Hypnose über solch scheinbar geheimnisvolle und ungewöhnliche Ausdrucksfähigkeit verfügte und von Schrenck-Notzing persönlich präsentiert wurde, stand in einer Reihe mit den großen Medien Eusapia Paladino oder Hélène Smith. Darüber hinaus trat Magdeleine unter der Schirmherrschaft der Psychologischen Gesellschaft auf und bekannte Experten wie Théodore Flournoy und Albert de Rochas hatten sie bereits gesehen. Es steht also zu vermuten, daß es für viele geheimwissenschaftlich Interessierte Pflicht gewesen ist, Magdeleine gesehen zu haben. Dasselbe wird auch für Lina Ferkel gegolten haben, deren Entdecker Albert de Rochas ein anerkannter Experte auf dem Gebiet der Auren, der Seelenwanderung und anderer okkultur Erscheinungen war.

Zu dem Interesse an der Hypnose kam die Begeisterung einer breiten Öffentlichkeit für den Tanz. Diese galt allerdings weniger dem klassischen Ballett, als vielmehr dem Neuen, Exotischen und vielfach Erotischen, das sich in dieser Zeit vor allem auf Varieté- und Brettl-Bühnen zeigte. Vom traditionellen Ballett wurden zu dieser Zeit weder ästhetische Anregungen noch künstlerische Impulse erwartet. Im Gegenteil, viele Zeitgenossen empfanden den Spitzentanz und seine Primaballerinen als fade und unnatürlich. Ernst Schur schrieb: „Das alte Ballett ist ein totes Schema; es kann uns nichts mehr sagen.“⁴⁶ Auf der anderen Seite sollte es bis zur vollständigen Ausprägung des modernen Ausdruckstanzes jedoch noch einige Jahre dauern. In der Zwischenzeit füllte eine Gruppe von Tänzerinnen die entstandene Lücke, deren Suche nach Ausdrucksformen nur von der eigenen Phantasie beschränkt wurde. Zu diesen gehörten Isadora Duncan, die ihre Tänze nach antiken Vasenmalereien gestaltete, die Schleiertänzerin Loïe Fuller sowie Ruth St. Denis oder Mata Hari, welche die zeitgenössische Sucht nach dem Exotischen bedienten. Auch die Schlaftänzerinnen zählten zu dieser Gruppe. Ihnen und ihren Mitstreiterinnen bot sich ein weites Experimentierfeld, das allerdings in den meisten Fällen fernab der renommierten Bühnen und Theater lag. Ihre neue, experimentelle Art der Körperbewegung sprach wiederum Vertreter anderer Künste an, welche die Begeisterung für den Tanz durch bildnerische oder literarische Verarbeitung weiter befeuerten. So entzückten die bewegten, rhythmischen Linien des Fullerschen Serpentintanzes insbesondere die Vertreter des Jugendstils, Rainer Maria Rilke schwärmte für Ruth St. Denis und im nachhinein ist nicht mehr feststellbar, ob das massenweise Auftreten des Salome-Motivs in Kunst und Literatur um 1900 eine Folge des Interesses am Tanz war oder aber eine seiner Ursachen.

Im Falle des Schlaftanzes dürfte insbesondere die Literatur zum Erfolg beigetragen haben. Hier spielte um 1900 neben der Hypnose vor allem das „Pygmalion-Motiv“, also das Thema des künstlichen Menschen, eine Rolle. Beide sind exemplarisch zu verfolgen in du Mauriers Roman „Trilby“, in dem der Antagonist Svengali die Hypnose mißbraucht, um aus der titelgebenden Hauptfigur, dem Künstlermodell Trilby, eine komplett neue Persönlichkeit nach seinen Wünschen zu kreieren. Eine andere

⁴⁶ Schur (Der moderne Tanz), S.3.

Konstellation, die jedoch auf denselben Leitmotiven beruht, findet sich in einem weiteren beliebten Roman des ausgehenden 19. Jahrhunderts: „L’Eve future“ von Auguste Villiers de L’Isle Adam.⁴⁷ In der Erzählung bietet der geniale Erfinder Thomas Alva Edison, genannt der „Zauberer von Menlo Park“, seinem von der Liebe enttäuschten und zum Selbstmord bereiten Freund, dem jungen englischen Lord Ewald, Hilfe in Form der Schaffung einer Androide an. Diese soll Lord Ewalds unwürdige Geliebte Alicia ersetzen. Edison schafft daraufhin ein künstliches Wesen, welches der echten Alicia dem Äußeren nach vollkommen gleicht, ihr inneres Wesen allerdings weit übertrifft. Die Automatenfrau Hadaly tritt auf als „Eva der Zukunft“, welche die alte, unvollkommene Eva aus Fleisch und Blut spielend zu ersetzen vermag.

Das Motiv des künstlichen Menschen geistert bereits seit dem antiken Pygmalionmythos durch die Kunst und Literatur Europas und erzählt nichts weniger als den Traum des Menschen, einem ihm gleichenden Abbild Leben zu verleihen. Eine 1992 erschienene Bibliographie über „MaschinenMenschen“ von Dotzler, Gendolla und Schäfer listet allein seit dem 15. Jahrhundert über tausendsiebenhundert Publikationen zum Thema Automaten, Maschinenmenschen, Puppen und Marionetten auf.⁴⁸ Im 19. Jahrhundert erreichte die Automatenliteratur dank diverser Fortschritte in Technik und Naturwissenschaften einen vorläufigen Höhepunkt. Fast überall ging es dabei um die Erschaffung eines optimalen künstlichen Menschen, der sehr oft die ideale Frau war.

Denn ebenso wie die hypnotisierte „neue“ Trilby eine perfekte Sängerin ist, existiert auch Villiers „neue Eva“ unter dem Credo der Vollkommenheit. Sie ist in der Lage, jeden nur denkbaren Frauentyp zu reproduzieren und übertrifft sie gerade dadurch alle. Eine neue „Art von Frau“ betritt die Bühne, die erst jetzt den Mann voll zufriedenstellen kann, da sie ihm als makellostes Spiegelbild seiner selbst entgegentritt. Auf die Frage Lord Ewalds, ob die Kunstfrau eine Seele oder ein Selbstbewußtsein haben werde, antwortet Edison, daß dies allein von ihm abhinge: „Illusion um Illusion, das Wesen dieses Mischdaseins, das man Hadaly nennt, hängt von dem freien Willen desjenigen ab, der wagen wird, es hervorzurufen. *Suggestieren* Sie ihm von Ihrem eigenen Sein. Bestärken Sie es durch die Lebendigkeit Ihres Glaubens, wie Sie auch das – so relative – Wesen aller Sie umgebenden Illusionen bestärken. Beseelen Sie diese ideale Stirne. Und Sie werden sehen, wieviel von der Alicia Ihrer Wünsche sich in jenem Schatten verwirklichen, verdichten, beleben wird. [...] Und Ihr innerstes Bewußtsein wird Ihnen dann sagen, ob das vermittelnde Scheinwesen, welches den Wunsch, weiterzuleben, in Ihnen wachgerufen haben wird, nicht in Wahrheit viel eher menschlich genannt zu werden verdient als das lebendige Gespenst, dessen vorgebliche und armselige ‘Wirklichkeit’ Sie dem Tode zutrieb.“⁴⁹

Über das Aussehen ihres menschlichen Vorbildes hinaus, besitzt die Androide ein ganzes Repertoire weiblicher Charaktere, das sie auf Wunsch ihres Besitzers durchspielen kann. „Aber zögest du vor, eine muntere Frau vor dir zu haben, deren Worte an das Gezwitscher der Vögel erinnern?“ , spricht sie

⁴⁷ Villiers de L’Isle Adam, Auguste: L’Eve Future, 1886.

⁴⁸ Dotzler, Bernhard J., u.a.: MaschinenMenschen, Frankfurt a.M. · Bern · New York · Paris 1992.

⁴⁹ Villiers de L’Isle Adam (Die Eva der Zukunft), S.122 (Hervorhebung durch die Autorin).

Lord Ewald an, „Nichts leichter als das; wenn du den Finger auf den blauen Saphir legst, der rechts an meiner Halskette flammt, so werde ich mich in eine solche Frau verwandeln [...]. In mir sind mehr Frauen, als der Harem eines Sultans fassen könnte. Wolle, und sie werden sein! Es hängt von dir ab, sie in meiner Gestalt zu entdecken.“⁵⁰ Zum „Umschalten“ der Automatenfrau genügt also ein „Knopfdruck“. Sogar eine Bedienungsanleitung bekommt der zukünftige Besitzer in Aussicht gestellt, welche die Beschreibung aller Funktionen enthält.⁵¹ Die Vorzüge der Androide bestehen also in mehreren Aspekten. Zum einen ist sie fähig, zum Vergnügen ihres Besitzers jeden beliebigen weiblichen „Charakter“ zu mimen. Ist er unzufrieden, kann er auf Knopfdruck jederzeit einen neuen „Typ“ einschalten. Und zum anderen besitzt er die absolute Kontrolle und damit die ideale Projektionsfläche für seine Gedanken und Wünsche, da die Androide kein individuelles Wesen, sondern eine persönlichkeitslose Automate ist.

Diese Funktionalitätsmomente der Androide Villiers – die Abrufbarkeit der verschiedensten Weiblichkeitstypen einerseits sowie deren absolute Kontrolle durch den männlichen „Besitzer“ andererseits – lassen sich wiederum auf die Schlaf­tänzerinnen, beispielsweise auf Magdeleine Guipet, übertragen.

Über die Androide äußert ihr genialer Erschaffer Edison, er wolle sie ausstatten „[...] mit allen leidenschaftlichen Gesängen der Antonia Hoffmanns, allem leidenschaftlichen Mystizismus der Ligeia von Edgar Allan Poe, allen verführerischen Reizen der Venus des gewaltigen Komponisten Wagner.“⁵² Sie verkörpert also von Männern erdachte weibliche Kunstfiguren. Ähnliches taten Magdeleine Guipet und Lina Ferkel auf der Bühne. Georg Fuchs schrieb über Magdeleine: „Sie ist Eva, die den Apfel reicht, listig lauschend auf die süßen Flüsterworte der Versuchung, und zugleich selbst so ganz Verlockung, Reiz, Wollust und Verderben. Sie ist Judith, die mit lüsterner Qual in den Armen des Holofernes erstirbt und dann, sein Haupt an den Haaren emporreckend, triumphierend durch die Jubelchöre der Krieger schreitet. Sie ist Salome, die den Kopf des Johannes in einer silbernen Schüssel trägt, die mit dem Wiegen ihrer Hüften die Sinne der Männer berückt und den verruchten Durst ihres Mundes an dem Wermutschmack toter, blutiger Lippen stillt.“⁵³ Mit ähnlichem, an Beseeltheit grenzenden Enthusiasmus beschrieb Fuchs die Schlaf­tänzerin als Cassandra und Antigone, als Sonnengöttin und Windsbraut, als Lady Macbeth, Julia und Ophelia.⁵⁴

Dabei handelte es sich bei den genannten Figuren, die auch in anderen Schilderungen auftauchten, weniger um die originalen Gestalten aus der Bibel oder der älteren Kunst und Literatur, als vielmehr um die stereotypen Kunstfrauen des späten 19. Jahrhunderts. Hier erfreute sich hauptsächlich die „femme

⁵⁰ Villiers de L'Isle Adam (Die Eva der Zukunft), S.359.

⁵¹ Edison zu Lord Ewald: „Hadaly wird Ihnen ein sehr ausführliches Manuskript – ein sehr anschauliches Zauberbuch, das in der Tat einzigartig ist – überreichen, worin alle Einzelheiten ihres Charakters verzeichnet sind. Mit einiger Übung (ja, eine Frau, nicht wahr, will immer gekannt sein!) wird Ihnen alles ganz natürlich erscheinen.“ in: Villiers de L'Isle Adam (Die Eva der Zukunft), S.147.

⁵² Villiers de L'Isle Adam (Die Eva der Zukunft), S.114.

⁵³ Fuchs (Der Tanz), S.25f.

⁵⁴ Vgl. Fuchs (Der Tanz), S.26f.

fatale“ besonderer Beliebtheit.⁵⁵ Als Schlüsselwerke dieser Epoche können Gustave Moreaus Salome-Bilder⁵⁶ bzw. deren Reflektion in Joris-Karl Huysmans Roman „À rebours“⁵⁷ gelten. So beschreibt Huysmans Held Des Esseintes die Tänzerin fernab der biblischen Vorlage als Inbild der dämonischen Verderberin: „Im Werk Gustave Moreaus, das außerhalb aller Gegebenheiten der Bibel konzipiert war, sah Des Esseintes endlich die Verwirklichung jener übermenschlichen und seltsamen Salome, von der er geträumt hatte. Sie [...] wurde gleichsam die symbolische Gottheit der unzerstörbaren Wollust, die Göttin der unsterblichen Hysterie, die verruchte Schönheit, auserwählt unter allen anderen durch den Krampf, der ihr Fleisch starr und ihre Muskeln hart machte, das scheußliche, gleichgültige, unverantwortliche und gefühllose Tier, das gleich der antiken Helena alles vergiftet, was ihr nahe kommt, was sie sieht, was sie berührt.“⁵⁸ Hierbei bezeugt nicht nur der Verweis auf die Hysterie bzw. den hysterischen Krampf die Geburt dieser speziellen Salome-Gestalt aus den Motiven und Leitbildern des späten 19. Jahrhunderts, sondern auch der an anderer Stelle plazierte Bezug zu hypnotischen Erscheinungen. Als „[g]anz verinnerlicht, mit starren Augen, gleich einer Somnambulen“ beschreibt Des Esseintes Moreaus Salome und prägt damit ein (Sprach-)Bild, daß sich noch zehn Jahre später im Fall Magdeleine Guipet wiederfinden läßt.⁵⁹

Bilder von Weiblichkeit, wie das der Salome, dominierten die künstlerische Produktion der Jahrhundertwende in einem Ausmaß, das teils groteske Züge annahm und in Teilen auch die Lebensrealität jener Zeit beeinflusste. So hielt sich die berühmte französische Schauspielerin Sarah Bernhardt Raubkatzen und schlief in einem Sarg, um auch im echten Leben ihrer Rollenmaske der „femme fatale“ gerecht zu werden.

Doch während diese Pose der „Traumfrau“ den meisten Frauen viel abverlangte, kostete sie die „Traumtänzerinnen“ anscheinend wenig. Mühelos reproduzierten Lina Ferkel oder Magdeleine Guipet auf der Bühne alle gängigen Klischees. Sie waren als „femme fatale“ und „femme fragile“, als erotische Verführerin oder gequälte Leidende zu besichtigen. Und nach Auffassung der Zeitgenossen stellten sie diese Rollen nicht dar wie Schauspielerinnen, sondern existierten in ihnen – wenn auch nur für die Dauer des hypnotischen Schlafes. Wie beispielsweise der Beschreibung durch Fuchs zu entnehmen, war fast durchweg nicht die Rede von der „Darstellung“, sondern vom „Sein“. So wie Rochas die These vertrat, daß Lina beim Hören eines Kriegsmarsches wirklich glaubte, Jeanne d’Arc zu sein – bis zu dem Grade, wo er die Suggestion abbrechen mußte, weil sie begonnen hatte, die Flammen des

⁵⁵ Zu diesem Thema siehe beispielsweise: Praz, Mario: Liebe, Tod und Teufel. Die schwarze Romantik. Band 1, München 1970. / Schickedanz, Hans-Joachim: Femme fatale. Ein Mythos wird entblättert, Dortmund 1983. / Roebeling, Irmgard (Hrsg.): Lulu, Lilith, Mona Lisa Frauenbilder der Jahrhundertwende, Pfaffenweiler 1988. / Hatz, Mechthile: Frauengestalten des Alten Testaments in der bildenden Kunst von 1850 bis 1918. Eva, Dalila, Judith, Salome, Heidelberg 1972. / Wäcker, Erika: Die Darstellung der tanzenden Salome in der bildenden Kunst zwischen 1870 und 1920, Berlin 1993.

⁵⁶ „Salome tanzt für Herodes“ [Öl auf Leinwand, 1876] und „Die Erscheinung“ [Aquarell, 1876].

⁵⁷ Huysmans, Karl-Joris: À rebours (Gegen den Strich), 1884.

⁵⁸ Huysmans (Gegen den Strich), S.103.

⁵⁹ Vgl. Ernst Bloch (Brief an Emile Magnin), zit. nach, Magnin (L’Art et l’Hypnose), S.387.

Scheiterhaufens zu spüren⁶⁰ – so nahm man ganz allgemein an, daß sich die Traumtänzerinnen vollständig mit der darzustellenden Rolle identifizierten. „Immer scheint sie bis zur völligen Identifizierung ‘besessen’ von der betreffenden Suggestion [...]“⁶¹, hieß es beispielsweise in einem Artikel des Berliner Börsenkuriers von 1904 über Magdeleine Guipet.

Genau wie die Androide schienen sie also in der Lage zu sein, jeden beliebigen Frauentyp perfekt zu reproduzieren. Und während bei der Automate der Druck auf einen der Edelsteine ihres Halsschmucks genügte, um den Wechsel zu bewirken, war es hier eine Änderung der Tonart, des Rhythmus oder der Wechsel von Dur zu Moll, die denselben Effekt auslösten.

Wie bei den künstlich erschaffenen Frauen der Literatur hatte man es mit Wesen zu tun, für die jedes Weiblichkeitsklischee scheinbar problemlos reproduzierbar war. Nicht nur Charaktertypen, sondern auch Gefühle und Affekte ließen sich „per Knopfdruck“ abrufen und unterlagen so der absoluten Kontrolle durch die durchweg männlichen Impresarios. Damit war das faszinierende, aber gefährliche Wesen „Frau“ zwar gebändigt, büßte aber nichts von seinen Reizen ein. Im Gegenteil, nicht nur eine bestimmte „weibliche“ Verhaltensweise konnte betrachtet werden, sondern es stand ein ganzes Panoptikum zu Verfügung. Die Übereinstimmungen mit der Automate aus Villiers de L’Isle Adams „Eva der Zukunft“ sind verblüffend. Sicher ist, daß auch andere Aspekte zu der Anziehungskraft beitrugen, welche die Schlaf­tänzerinnen ausübten und welche im Verlauf der vorliegenden Arbeit noch weiter zu klären sein werden. Aber um ihre teilweise geradezu „hypnotische“ Wirkung auf Männer zu erklären, die erwiesenermaßen wissenschaftlich „nichts irgendwie Neues oder Interessantes“⁶² in ihnen sehen konnten, lohnt sich ein Blick in die literarischen Bestseller der Jahrhundertwende. In seinem gleichnamigen Buch von 1926 sprach der Mediziner Christian Bruhn von „Gelehrte[n] in Hypnose“.⁶³ Zwar waren Magdeleine Guipet und Lina Ferkel die im eigentlichen Sinne „hypnotisierten“, aber die Wirkung scheint reziprok gewesen zu sein. Nicht alle Beteiligten empfanden das allerdings so klar wie der deutsche Pianist Alexander Dillmann, der nach einer Aufführung in München für seinen Zustand folgende Worte fand: „Voici ce que j’éprouvai. A peine avais-je commencé à jouer, que je me sentis comme hypnotisé; il me semblait, qu’une chaîne invisible me liait avec Magdeleine.“⁶⁴

⁶⁰ Vgl. Rochas (Les Sentiments), S.75.

⁶¹ Berliner Börsenkurier (ohne Autor), zit. nach, Schrenck-Notzing (Traumtänzerin), S.91.

⁶² Schrenck-Notzing: Traumtänzerin, S.9.

⁶³ Bruhn, Christian: Gelehrte in Hypnose. Zur Psychologie der Überzeugung und des Traumdenkens, Hamburg 1926.

⁶⁴ Dillmann, zit. nach, Magnin (L’Art et l’Hypnose), S.390.

II. Der schlaftänzerische Ausdruck

Wilhelm Wundt schrieb um 1900, Ausdrucksbewegungen seien menschliche Lebensäußerungen, sinnlich wahrnehmbare Zeichen, die, „[...] durch Muskelwirkungen hervorgebracht, innere Zustände, Vorstellungen, Gefühle, Affekte nach außen kundgeben“¹. Im Schlaftanz waren die Ausdrucksbewegungen synonym mit dem Körperausdruck der jeweiligen Tänzerinnen, also mit ihrer je eigenen Mimik und Gestik.

Wie von Wundt beschrieben, können Ausdrucksbewegungen als Zeichen gedeutet werden, die vom menschlichen Körper ausgehen und von anderen gelesen und interpretiert werden. Im Falle des Schlaftanzes kommt hinzu, daß hier Ausdrucksbewegungen einem Publikum präsentiert wurden, was unweigerlich die Frage nach den Zielen und Hintergründen dieser Präsentation aufwirft. „Schließlich handelt es sich in jeder theatralen Kommunikationssituation stets um ‚Intention‘ – nicht verstanden als vermeintlich autorisierte Bedeutungsabsicht, sondern als Resultat von Setzungen, Entscheidungen und Konstruktionen, die üblicherweise als Inszenierung oder *mise-en-scène* bezeichnet sind.“² Im folgenden Kapitel wird es also darum gehen, die Ausdrucksbewegungen des Schlaftanzes in ihrer Zeichenhaftigkeit zu rekonstruieren, zu lesen und zu deuten.

Dabei soll in einem ersten Schritt die Rekonstruktion des Eindrucks vorgenommen werden, den der schlaftänzerische Ausdruck als Kunstform im ersten Drittel des 20. Jahrhunderts auf das damalige Publikum machte. Hierbei ergibt sich aufgrund des Wesens des Forschungsgegenstandes ein nicht zu übersehendes Problem: „Tanz ist ein dynamischer Gegenstand“³, also ein einmaliger, abgeschlossener Prozeß, der nicht wiederholbar ist. Insofern ist nur noch der indirekte Zugriff möglich: zum einen über die zahlreich erhaltenen Photographien und zum anderen über die zeitgenössischen Textquellen, die Zeugnis ablegen von der Wirkung einer Lina, Magdeleine oder Inge Frank.

Der zweite Teil der Untersuchung zielt ins Zentrum des schlaftänzerischen Ausdrucks. Es soll dabei um die Behauptung gehen, daß so etwas wie ein unausgesprochenes, aber nicht minder wirksames „Echtheitsparadigma“ existierte, von dem sich all diejenigen leiten ließen, die am Schlaftanz beteiligt waren. Der schlaftänzerische Ausdruck galt als ursprünglich, natürlich und – um einen Begriff der Moderne zu verwenden – authentisch. Ein Großteil der Kritiker und Zuschauer glaubte, daß die Körper der Schlaftänzerinnen Zeichen produzierten, die ursprünglich und kulturell unverfälscht waren, und deshalb von allen Menschen instinktiv in ihrer Bedeutung erkannt werden konnten. Aus diesem Grund läßt sich der Schlaftanz unter Rückbeziehung auf den von Walter Benjamin geprägten Begriff auch als „auratische“ Kunstform charakterisieren.

Interessanterweise wurden jedoch gerade zu jener Zeit, als die Kunstform des Schlaftanzes entstand und die europäischen Bühnen eroberte, erste Zweifel an der Existenz eines ursprünglichen oder vorzi-

¹ Wundt (Völkerpsychologie), S.43.

² Boehnisch (Zur Methodik der Theater-Tanz-Semiotik), S.31.

³ Brandstetter (Methoden der Tanzwissenschaft), S.11.

vilisatorischen Ausdrucks laut. So lieferten Wissenschaftler wie Wilhelm Wundt⁴ oder Aby Warburg⁵ Argumente gegen die jahrhundertealte These von der Gestik als einer Art archaischer menschlicher Universalsprache. Heute besteht im Anschluß an Studien wie die von Marcel Mauss⁶ oder David Efron⁷ Konsens über die kulturelle Determination von Gebärden. Ähnliches gilt, wenn auch in geringem Maße, für mimische Ausdrucksformen. Man ist sich weitgehend darin einig, daß Körperzeichen in ihrer Produktion, Rezeption und Interpretation weitgehend abhängig von einem kulturspezifischen Code sind, der durch die jeweilige Gesellschaft permanent (weiter)entwickelt wird, all ihren Mitgliedern von klein auf vertraut ist und permanent angewendet wird. Dementsprechend stellt sich angesichts der Ausdruckszeichen des Schlaftanzes die Frage, wie die Gebärden und Posen des Schlaftanzes gelesen und gedeutet werden können. Waren sie wirklich so einmalig und außergewöhnlich wie vom zeitgenössischen Diskurs behauptet oder läßt sich ein Code finden, der sie aufschlüsselt und es ermöglicht, sie einem bestimmten kulturellen Kontext zuzuordnen?

Um diese Frage zu beantworten, sollen die Gebärden und Posen des Schlaftanzes mit anderen gestischen Zeichen aus unterschiedlichen Kontexten des späten 18., des 19. und des beginnenden 20. Jahrhunderts verglichen werden. Sollte sich dabei, wie vermutet, herausstellen, daß der ursprüngliche und authentische Ausdruck auch im Schlaftanz nicht existierte, ergibt sich unweigerlich die Frage nach Inszenierungsstrategien, die bewirkten, daß der Schlaftanz dennoch auf diese Weise wahrgenommen wurde. Es gilt deshalb, Mittel und Wege der Inszenierung zu verfolgen und zu prüfen. Vorwegnehmend sei hier gesagt, daß die Herstellung von Authentizität vor allem über herkömmliche theatrale Mittel sowie über den begleitenden Diskurs erfolgte und weniger über sichtbare Eigenschaften der Kunstform „Schlaftanz“.

Im letzten Teil dieses Abschnitts über den Ausdruck wird es um die Frage gehen, warum das Echtheitsparadigma eine so große Bedeutung für den Schlaftanz hatte. Wieso spielten Ursprünglichkeit und Authentizität – und damit ihre Inszenierung – eine so hervorragende Rolle für den Ausdruck einer Magdeleine oder Lina? Die letzte Annahme zum Ausdruck bezieht sich auf die Rezeptionsseite des Schlaftanzes und lautet folgendermaßen: der „echte, ursprüngliche“ Ausdruck, der auf der Bühne gezeigt wurde, war das ganz Besondere der Tänzerinnen, etwas, das keine andere Kunstform leisten konnte – ihr Garant für die Aufmerksamkeit des Publikums. Und aufmerksam war das Publikum vor allem aus einem Grund: weil es selber einer alltäglichen strengen Affektkontrolle unterworfen war, die einen als „echt“ empfundenen Ausdruck rigoros unterdrückte, wie Beobachter des gesellschaftlichen Gefüges um und ab 1900 von Sigmund Freud bis Norbert Elias ausführlich belegt haben.

⁴ Vgl. Wundt, Wilhelm: *Völkerpsychologie: eine Untersuchung der Entwicklungsgesetze von Sprache, Mythos und Sitte*. Band 1: Die Sprache. Teil 1 [1921].

⁵ Vgl. z.B. Saxl, Fritz: *Die Ausdrucksgebärden in der bildenden Kunst* [1980].

⁶ Mauss, Marcel: *Techniken des Körpers* [1934].

⁷ Efron, David: *Gesture, Race and Culture* [1942].

Lina Ferkel im Spiegel von „Les Sentiments, la Musique et le Geste“

Im Jahr 1900 veröffentlichte Albert de Rochas seine Studie über den Zusammenhang von Gefühlen, Musik und Gesten. Darin beschrieb er ausführlich und unter Zuhilfenahme zahlreicher Photographien die verschiedenen Körperausdrücke seines Mediums Lina Ferkel, welche im Zustand der Hypnose und mittels verbaler sowie musikalischer Suggestionen generiert worden waren. Bemerkenswert dabei erscheint die Tatsache, daß Lina sich durch das Pressen sogenannter „hypnogener Punkte“ anscheinend selbst in somnambule Trance versetzen konnte und nicht zwangsläufig auf die Einwirkung Rochas angewiesen war.⁸ Das Resultat dieser Prozedur bezeichnete Rochas in seiner Publikation als immer wieder gleichen, eher oberflächlichen hypnotischen Zustand, der eine gute Voraussetzung für die Regelmäßigkeit der Erscheinungen geboten habe.

Im Laufe der zwei Jahre, in denen Rochas mit Lina experimentierte, zeigte sie eine große Zahl von Posen, welche die verschiedensten Gefühlsausdrücke präsentierten. Für die besondere Schönheit dieser Stellungen, deren photographische Reproduktionen im Buch abgebildet und ausführlich besprochen sind, machte Rochas verschiedene Gründe verantwortlich. Dazu zählte er unter anderem die harmonischen Proportionen seines Modells, Linas Erfahrungen als Künstlermodell, die sie gelehrt hätten, die ästhetischen Qualitäten ihres Körpers zu nutzen, sowie ihre moralische Verfassung, die sie für Emotionen empfänglich mache, zu denen gröbere Naturen nicht fähig seien. Dabei konstatierte Rochas an verschiedenen Stellen seines Buches jedoch eine deutliche Überlegenheit ihres Ausdrucks im Zustand der Hypnose gegenüber ihren Posen im Wachzustand. Über eine Plein-Air-Sitzung schrieb er: „Le tableau était gracieux, mais la vie y manquait, le modèle conservant un masque impassible. Je l’endormie, et lui suggérai d’entendre ce que la fleur lui racontait par son parfum: la joie de voir le soleil se lever, d’entendre les oiseaux chanter, de boire la rosée du matin, d’être mollement balancée par la brise, etc. Peu à peu le visage de la jeune femme s’anima.“⁹

Eine weitere Ursache für die hohe Qualität der von Lina dargestellten Posen sei allerdings auch die Art der Suggestionen, die sie dazu bewegten, die entsprechenden Körperhaltungen einzunehmen. So genüge es nicht, ihr zu sagen „Du bist hier, du bist dort“¹⁰. Die jeweilige Idee müsse ihr mit allen notwendigen Details verständlich gemacht und im anschließenden Prozeß der Ausdrucksfindung immer neue Informationen hinzugefügt werden, bis der intendierte Ausdruck gefunden sei. Zögern oder Unsicherheiten machten sich dabei sofort als ungewollte Abweichungen von den gewünschten Posen bemerkbar. Hin und wieder könne es aber vorkommen, daß während dieses Prozesses ein „unbeabsichtigter“, gleichwohl ansprechender Ausdruck entstehe.

⁸ Vgl. Rochas (Les Sentiments), S.48.

⁹ Rochas (Les Sentiments), S.79.

¹⁰ „Il ne faudrait pas croire, en effet, qu’il suffise de dire au sujet: « Vous êtes ceci, vous êtes cela » pour produire les résultats que l’on voit ici.“ vgl. Rochas (Les Sentiments), S.49.

Dabei sei immer darauf zu achten, daß bestimmte Suggestionen keinen zu lebendigen Eindruck hinterließen. So schrieb Rochas, daß Lina in der Pose der „Jeanne d’Arc auf dem Scheiterhaufen“ [Abb. 08] anfang, die Verbrennungen zu spüren, welche die suggerierten Flammen auslösten. Er habe ihr, um einen Unfall zu vermeiden, bedeuten müssen, daß das Feuer ohne Wirkung auf sie sei.¹¹

Darüber hinaus müsse auch auf Linas emotionale Veranlagung Rücksicht genommen werden. So berichtete Rochas beispielsweise, daß Lina schüchtern sei. Dieser Umstand bereite gewisse Schwierigkeiten bei bestimmten Posen, beispielsweise bei der Darstellung des „Luxus“, bei denen ihre natürliche Schamhaftigkeit es ihr verbiete, sich voll und ganz auf die entsprechende Suggestion einzulassen. Dagegen seien ihre Darstellungen der theologischen Tugenden „Barmherzigkeit“ und „Glaube“ von einer Wahrhaftigkeit, die Maler und Bildhauer in Erstaunen versetzten angesichts der üblichen Probleme ihrer Modelle, sich in solch abstrakte Konzepte hineinzusetzen. An anderer Stelle erwähnte Rochas, daß es Emotionen gebe, für die Lina weniger empfänglich sei bzw. daß sie sich besonders gut auf tragische Ausdrücke verstehe, die bei ihr von besonderer Intensität seien. Als Grund dafür vermutete Rochas – ohne dies weiter auszuführen – unter anderem ihren Körperbau: eine hohe Taille und eine starke Muskulatur.¹²

Im Hinblick auf Musik besitze Lina weder eine besondere Auffassungsgabe und noch ein überdurchschnittliches Interesse. Sie habe aber eine ganz gute Singstimme, so seine Beobachtung, mit der sie sich mitunter selbst beim Gitarrenspiel begleite, allerdings nur, wenn niemand anwesend sei, dessen Gegenwart sie einschüchtere. Während des hypnotischen Schlafes bewirkten jedoch bereits einzelne Töne eine Erschütterung ihres gesamten Körpers. Dabei nehme Lina Tonreize in den mittleren Lagen des Spektrums als eher angenehm wahr, Töne, die ins hohe oder tiefe Extrem abwichen, dagegen als eher unangenehm. Dasselbe gelte, wenn mehrere Töne hintereinander gespielt würden. Hier wirkten Dissonanzen in allen Tonlagen als unangenehme Reize. Für alle Töne gelte, je größer ihre Intensität, desto stärker der Eindruck, den sie auf Lina machten.

Komplexere Experimente bewiesen, so Rochas weiter, daß Musik von ganz unterschiedlicher Wirkung sein könne. So zeige die Musik von Charles Gounod die stärkste Wirkung und zeitige Gesten von „unvergleichlicher Wahrheit und Schönheit“.¹³ Verdi ergebe immerhin beachtliche Ergebnisse. Dagegen bewirkten sowohl Wagner als auch Beethoven nur wenig beeindruckende Resultate, die Mimik sei hier schwach und insignifikant. Alles in allem sei Lina extrem empfänglich für starke musikalische

¹¹ „Page 76, c’est la douleur résignée de Jeanne d’Arc sur son bûcher. Nous avons obtenu d’abord une expression bien plus intense en dépeignant au sujet les diverses phases par lesquelles passait la préparation de son supplice: mais, quand je lui dit que le bûcher était allumée, elle sentit réellement les brûlures. Aussi, pour ne point risquer d’avoir un accident, je dus lui affirmer que les flammes étaient sans aucune action sur elle.“ vgl. Rochas (Les Sentiments), S.75.

¹² „Ce qui est la caractéristique de Lina, c’est la noblesse du geste et l’intensité des expressions tragique ; elle le doit en partie à sa taille élevée et à sa forte musculature.“ vgl. Rochas (Les Sentiments), S.68.

¹³ „La musique de Gounod, plus que toute autre, agit sur le sensibilité du sujet ; elle provoque une mimique expressive très remarquable, un jeu de physionomie, des attitudes dont la vérité et la beauté n’ont jamais été surpassées ni même égalées sur le théâtre.“ vgl. Rochas (Les Sentiments), S.171.

Akzente und religiöse Musik, wie unter anderem die Sitzungen mit dem Musikdirektor der Pariser Synagogen M. Franck gezeigt hätten.¹⁴

Im Wachen zu ihren Eindrücken während der Experimente befragt, tue sich Lina im übrigen mit Beschreibungen schwer: „Das ist fröhlich oder traurig, dieses regt zum Tanzen an oder zum Weinen.“ – die Berichte blieben vage und nur auf konstantes Nachfragen hin ließen sich ihr ein paar visuelle Impressionen entlocken: Sie habe eine Prozession gesehen, marschierende Soldaten oder ähnliches.¹⁵

Die Traumtänzerin Magdeleine G.

Auch Magdeleine begleitete Musik und gesprochene Deklamationen in hypnotisiertem Zustand mit Tanzbewegungen, Gestik und Mimik. Diese Ausdrucksbewegungen waren nicht einstudiert, folgten also keiner Choreographie im traditionellen Sinne, sondern entstanden spontan als Reaktionen auf Rhythmus und Harmonie des jeweils Vorgetragenen – so zumindest der zeitgenössische Eindruck. Einen sehr anschaulichen Bericht gab Eduard von Keyserling in der Zeitschrift „Der Tag“ vom 27. Februar 1904. Darin beschrieb er unter anderem Magdeleines berühmt gewordene Interpretation des Trauermarsches von Frédéric Chopin [Abb. 09]:

„Aus Chopins Trauermarsch macht die Künstlerin ein Epos des Schmerzes. Gramgebeugt geht sie zuerst einher. Dann bleibt sie stehen, schauert in sich zusammen – schaut vor sich hin; sie blickt in eine offenes Grab – mit Grauen und hilflosem Schmerz. Bei dem Tremolo im Baß hört sie die Erdschollen auf den Sarg niederfallen. Sie sinkt zu Boden, windet sich in unsäglichlicher Qual, und plötzlich stößt sie Klagelaute aus, ein wildes Schluchzen und Jammern, seltsam ergreifend und gespenstisch zugleich, wie das laute Klagen Schlafender, die von einem furchtbaren Traum geängstigt werden. Mit den ersten Tönen des Mittelsatzes schaut sie auf, schaut empor, denn dieses sanfte, tröstende Singen kommt ihr von oben; sie lauscht andächtig, beseligt. Wie der Abglanz einer Himmelserscheinung liegt es auf ihrem Gesichte. Die ganze Gestalt wird zur lieblichsten Verkörperung des Wortes ‚Trost‘. Aber die dumpfen Töne des Trauermarsches setzen wieder ein. Auf's neue ergreift sie der Schmerz. Sie drückt das Gesicht zur Erde, sie klagt laut auf. Seltsam schön ist es dann, wie der übergroße Schmerz sie bricht. Die Glieder werden schlaff, der Kopf beugt sich todesmüde, jede Linie der Gestalt spricht unendlich rührend von hoffnungsarmer Resignation. Sobald die Musik schweigt, steht die Künstlerin regungslos in ihrer letzten Stellung im Starrkrampfe da.“¹⁶

¹⁴ „Lina est extrêmement sensible aux accents larges et simples de la musique religieuse.“ vgl. Rochas (Les Sentiments), S.180.

¹⁵ „Quand on demande à Lina endormie quelles sont ses impressions ou qu'on lui suggère de se les rappeler au réveil, elle ne formule que des appréciations vagues: « C'est gai ou triste ; cela donne envie de danser ou de pleurer. » Si on la presse de questions, elle finit quelquefois par dire quelles images visuelles se sont présentées à elle: une procession, un défilé de soldats, des gens qui la poursuivaient, un amoureux qui lui parlait avec passion.“ vgl. Rochas (Les Sentiments), S.180.

¹⁶ Keyserling (Der Tag, 27.02.1904), Z.99-126.

Wie bereits beschrieben, wurde in dieser Art des Ausdrucks die Offenbarung der innersten Gefühle der Tänzerin gesehen. In seinem Buch „Der moderne Tanz“ beschrieb Ernst Schur 1910 den Tanz als eine zwischen den beiden Polen „Natur“ und „Kunst“ alternierende Erscheinung.¹⁷ Ende des 19. Jahrhunderts war der europäische Tanz – sprich: das klassische Ballett – jedoch zu einer rein künstlichen Form erstarrt. Die Posen der Primaballerinen wirkten auf viele Zeitgenossen unnatürlich und geziert. Dagegen schienen die tänzerischen Darbietungen Magdeleines von reiner und ursprünglicher Natürlichkeit, eher den archaischen Ausdrucksbewegungen „primitiver“ Völker verwandt, als den Tänzen des westlichen Abendlandes. Die Art und Weise, in der Magdeleine bekannte Musikstücke und gesprochenen Text in Gestik und Mimik übersetzte, hatte scheinbar nichts mit den konventionellen europäischen Formen tänzerischen Ausdrucks zu tun und gerade dies faszinierte das Publikum ungemein. So schrieb Julius von Werther nach einer privaten Vorstellung für die Psychologische Gesellschaft über Magdeleines Wagner-Interpretation: „Der Pianist geht zu Wagnerschen Motiven über; Tristan erklingt. Wehe ihr, wenn sie die von Wagner den Sängern vorgeschriebenen Bewegungen nachgeahmt hätte: von diesem Auditorium wäre sie alsdann gerichtet gewesen! Aber nichts davon! ‘Die Pantomimen sind ja ganz falsch!’ sagte jemand leise. ‘Nichts weniger als falsch, nur ganz anders, aber dem Charakter der Musik adäquat!’ war die richtige Antwort darauf.“¹⁸

Als weiteres Kriterium für die naturhafte Ursprünglichkeit ihres Tanzes galt vielen die Tatsache, daß dieser oft nicht ästhetisch perfekt war. Da Magdeleines Bewegungen angeblich nicht bewußt an Kriterien von Schönheit oder Häßlichkeit angepaßt waren, zeigten sie manchmal eine „Brutalität, Realistik [und] Masslosigkeit“¹⁹, auf die das Publikum unterschiedlich reagierte. So zeigte sich der Theaterreformer und Kulturrezensent Georg Fuchs geradezu berauscht von ihrem starken „Instinktleben“²⁰, Grundvoraussetzung jeder bedeutenden Entwicklung in Kunst und Kultur. „So verkörpert uns denn die Madeleine zuerst den neuen großen Typus der mimischen und Tanzkünstlerin im strengsten Sinne und im strengsten Stile.“, schrieb Fuchs 1906, „Niemals ist das Mysterium der Vergöttlichung alles Menschlichen, der Vollendung in Qual und Leid so rein uns Kindern einer entgötterten Zeit vor Augen getreten, wie hier.“²¹

Dagegen erschienen im „Kunstwart“ 1904 zwei kurze Artikel, die eine ganz andere Sichtweise zum Ausdruck brachten. Dort war die Rede vom „eigentümlich verzerrte[n] Gesicht mit dem Ausdruck irren Entrücktseins“, das „[...] gelegentlich zur stumpfen Grimasse entartet“ und welches als Ausdruck eines „primitiveren menschlichen Lebenszustandes“ und einer Verwilderung ins „tierisch Urzuständliche“ abzulehnen sei.²² Beide Verfasser waren sich darin einig, daß Magdeleines Tanz zu sehr Natur sei, um noch Anspruch auf die Bezeichnung Kunst erheben zu können. Es mangle der Tänzerin

¹⁷ Vgl. Schur (Der moderne Tanz), S.19.

¹⁸ Julius von Werther, zit. nach, Schrenck-Notzing (Traumtänzerin), S.15.

¹⁹ Schrenck-Notzing (Traumtänzerin), S.78.

²⁰ Fuchs (Der Tanz), S.24.

²¹ Fuchs (Der Tanz), S.24.

²² Gumpfenberg (Kunstwart, 2. Märzheft 1904), S.698.

an „geistiger Reaktionsfähigkeit“ und „Beherrschung“²³, die jeder Form echten künstlerischen Schaffens zugrundeliege. Deshalb versage Magdeleine auch bei der Umsetzung des gesprochenen Wortes in Bewegung, da hierzu eine Vergeistigung notwendig sei, über die sie in ihrem Zustand nun einmal nicht verfüge. Zeuge ihre Reaktion auf Musik durchaus von „entzückender“ und „mächtiger Ausdrucksfähigkeit“, so sei die Idee, sie Fabeln wie „Der Fuchs und der Rabe“ interpretieren zu lassen, ein „böser Mißgriff der Regie“²⁴. Magdeleine sei nun einmal keine Handelnde, also keine Künstlerin, sondern eine „Erleidende[n]“²⁵, was ihre Darbietungen zwar interessant erscheinen lasse, aber keinen Anlaß biete, sie als künstlerisches Ideal zu feiern.²⁶

Abgesehen von den Artikeln im „Kunstwart“, waren die Meinungen über die künstlerische Leistung Magdeleines aber eher positiv. Gerühmt wurden die Unmittelbarkeit ihrer Reaktionen auf Musik und die Präzision, mit welcher sie Rhythmus in Gesten und Harmonien in Mimik umzusetzen verstand. Die Anmut ihrer Bewegungen wurde ebenso bewundert wie die Biegsamkeit ihres Körpers, ja selbst die Sprache ihrer Augen entging dem begeisterten Blick der Zuschauer nicht: „Zur richtigen Schätzung von alledem verdient nicht die wenigste Beachtung die Augensprache der Dame.“, hieß es beispielsweise, „Diese rege, vielgebrochene Beweglichkeit im raschen Flusse des wirklichen Lebens ist es ganz und gar nicht, was wir darin erblicken; immer bloss den Ausdruck eines höchsten, im Innersten gesteigerten Lebens sehen wir wundersam in diesen gespannten und zuweilen schielenden Blicken; und wie mit den Augen verhält es sich mit der ganzen Körpersprache.“²⁷

Schlaftänzerinnen im Vergleich: Magdeleine und Lina

Ein Kapitel seiner ausführlichen Studie über Magdeleine widmete Magnin dem Vergleich seiner „Schlaftänzerin“ mit Lina, dem Medium von Albert de Rochas. Die darin vorgestellten Gedanken und Urteile basierten größtenteils auf eigenen Beobachtungen, da er bei Sitzungen mit Lina anwesend war und zum Teil assistieren durfte. Im Gegenzug berichtete Magnin, daß auch Rochas Magdeleine mehrfach begutachten und sein Urteil abgeben konnte.²⁸

Das betreffende Kapitel in „L'Art et l'Hypnose“ beginnt mit der Feststellung, daß es sich bei beiden Frauen um „[...] analoge, wenn nicht gleiche Fälle“²⁹ handle, jedoch geht es auf den nachfolgenden Seiten eher um die zahlreichen Unterschiede als um Gemeinsamkeiten.

²³ Weber (Kunstwart, 2. Aprilheft 1904), S.90.

²⁴ Weber (Kunstwart, 2. Aprilheft 1904), S.90f.

²⁵ Weber (Kunstwart, 2. Aprilheft 1904), S.90.

²⁶ Vgl. Gumpfenberg (Kunstwart, 2. Märzheft 1904), S.698.

²⁷ Bormann, zit. nach, Schrenck-Notzing (Traumtänzerin), S.97.

²⁸ Vgl. Magnin (L'Art et l'Hypnose), S.70.

²⁹ Magnin (L'Art et l'Hypnose), S.67.

So stellte Magnin als erstes heraus, daß beide Frauen zwar über eine Bildung verfügten, die den von ihnen präsentierten Phänomenen erst die entsprechende Natürlichkeit und Spontanität verleihe. Doch während Magdeleine von einer gründlichen musikalischen Erziehung profitiere, die ihre Sensibilität für Gefühlsnuancen geschult habe, liege der Fall bei Lina anders. Da sie als Künstlermodell mit der Ausdrucksfähigkeit ihres Körpers Geld verdiene, wisse sie vermutlich, wie diese Anlagen nutzbringend eingesetzt und ausgebaut werden könnten.³⁰ Darüber hinaus habe bei Lina eine sorgfältige Entwicklung ihres Talents im hypnotischen Zustand stattgefunden; davon sei bei Rochas ausdrücklich die Rede.³¹ Im Gegensatz dazu, so Magnin, seien Magdeleines Fähigkeiten völlig spontan zutage getreten und auch wenn sich ihr Körper mittlerweile an die Vorführungen gewöhnt und entsprechend angepaßt habe, so sei doch ihre Ausdrucksgabe noch dieselbe wie am ersten Tag.

Wichtiger noch war Magnin aber die Feststellung, daß sich beide Frauen durch die Art des Ausdrucks, den sie präsentierten, unterschieden. Lina reagiere auf musikalische Vibrationen wie ein Automat. Ihre Bewegungen seien zum Teil fragmentarisch und ruckartig, so daß der Eindruck entstehe, ihre Muskeln bewegten sich rein reflexhaft. Als „Körper ohne Seele“³² nehme der Zuschauer den Anblick wahr und empfinde dabei eine gewisse Sorge, so Magnin. Dagegen wirke Magdeleine ganz und gar nicht wie ein Automat. Ihre Gesten seien offensichtlich die Resultate der Gedanken, die durch die musikalischen Suggestionen entstünden. Entscheidend in dieser Hinsicht sei der Umstand, daß Magdeleine die Interpretation von Musik verweigere, die sie nicht schätze oder deren Vortrag zu wünschen übriglasse. In solchen Fällen geschehe Folgendes: „[...] elle prend une attitude de dédain, se croise les bras et attend, immobile.“³³ Die Reaktion auf eine Sonate von Beethoven beschrieb der Schriftsteller Arsène Alexandre dementsprechend wie folgt: „Comme on jouait une sonate de Beethoven, fort belle, sans doute, mais d’un développement imperturbable et plus techniquement musical que réellement expressif, son visage exprima une angoisse indicible, et elle murmurait, avec une grande résistance: ‘Comme c’est classique ! Je ne sens pas cela !’“³⁴ Ganz anders dagegen Lina: sie habe noch niemals Musik abgelehnt oder irgendeine Art von Mißbehagen gezeigt, obwohl bei den Seancen auch Musik von minderer Qualität gespielt worden sei. Ursache für diese Unterschiede, so Magnin, sei die Verschiedenheit der jeweiligen somnambulen Zustände, in denen sich Lina und Magdeleine befänden. So bewege sich Magdeleine in einem Zustand, in dem sie nicht gänzlich ohne Bewußtsein sei: „[...] chez Magdeleine, il n’y a pas que de l’automatisme, mais bien conscience parfaite de tout ce qu’elle fait, conscience, il

³⁰ „Lina, dont la vie a été de lutte et de travail, a couru tous les ateliers de peintres de Paris ; elle a par la fréquentation constante des artistes, par la milieu dans elle vivait, par la pensée de faire valoir partout la beauté sculpturale de son corps, acquis des connaissances qui, sans aucun doute, ont augmenté chez elle la facilité avec laquelle elle prend des attitudes dignes des grands maîtres.“ vgl. Magnin (L’Art et l’Hypnose), S.68.

³¹ Siehe Kapitel I: „[...] j’ai complété patiemment l’éducation hypnotique [...].“

³² „un corps sans âme“ vgl. Magnin (L’Art et l’Hypnose), S.81.

³³ Magnin (L’Art et l’Hypnose), S.82.

³⁴ Arsène Alexandre, zit. nach: Magnin (L’Art et l’Hypnose), S.97.

est vrai, suivie d'amnésie au réveil.³⁵ Auf diese Weise könnten sich ihre Vorstellungen und Gefühle intensiver entfalten und vor allem ihr Gesichtsausdruck sei stärker und besser als der Linas.

Insgesamt konstatierte Magnin eine deutliche Überlegenheit Magdeleines im Hinblick auf ihre Ausdrucksfähigkeiten. An Linas Darstellungen bemängelt er vor allem die Mimik, die er als maskenhaft bezeichnete. Dazu kämen die „Unfälle, Konvulsionen und Krisen“³⁶, die ihrer hysterischen Veranlagung geschuldet seien, sowie die Tatsache, daß ihr Ausdrucksvermögen gezielt geschult wurde. Lina war deshalb für Magnin nichts weiter als ein Automat, der durch Tonschwingungen in Bewegung gesetzt werde: „Le corps de la femme (Lina) n'est plus qu'un instrument entre le mains de qui la dirige avec de sons.“³⁷ Dagegen kommt anhand seiner Beschreibungen Magdeleines klar zum Ausdruck, daß er sie für eine Künstlerin hielt, deren Fähigkeiten zwar eines anderen, eingeschränkten Bewußtseinszustandes bedurften, um voll zur Geltung zu gelangen, deren Überlegenheit gegenüber einem unbeußt handelnden Reflexautomaten wie Lina aber außer Frage stand.

Die Traumbühne Schertel und der „wesenhafte“ Tanz

Bereits in dem 1913 als Sonderbeilage der Zeitschrift „Die Schönheit“ erschienenen frühen Text „Tanz und Jugendkultur“ waren alle wichtigen Auffassungen Schertels über das Wesen und die Ausübung eines „neues Tanzes“ enthalten. Im Mittelpunkt stand dabei Schertels Überzeugung, daß der Tanz als „Ur-Phänomen“ aller Kultur im 20. Jahrhundert seiner natürlichen Verbindung mit dem Religiösen, Mystischen und Kultischen entrissen und profanisiert sei. Die Befreiung des Tanzes von dieser Profanisierung und damit die Rückkehr zum „wesenhaften“ Tanz standen dementsprechend stets im Zentrum von Schertels Bemühungen – egal ob sie nun schriftlicher oder experimental-tänzerischer Natur waren.

Unter dem „wesenhaften“ Tanz verstand Schertel dabei eine Form körperlicher Bewegung, die dem Tänzer „das Erleben des beseelten Leibes“³⁸ ermöglichte. Dafür müsse dieser sich vom „hemmenden Schutt des Alltags“³⁹ lösen bzw. alles konventionell-tänzerisch Erlernete vergessen. Nur so sei es möglich, Leib und Seele zu befreien: „So wie sich der Mystiker in seiner Ekstase ablöst von allem Bindenden, so auch der Tänzer. Nur im gelösten Leib, in der gelösten Seele spricht das Wesen.“⁴⁰ In dem angestrebten Zustand könne der Tänzer seine innere Welt bildhaft erleben und nach außen projizieren: „Er sieht den Abgrund, vor dem er bangt, er sieht das Licht, nach dem er die Hände streckt, er fühlt den Strom, in den er taucht, er schaut Gestalten, die ihn schrecken, ihn locken – und die er doch selber

³⁵ Magnin (L'Art et l'Hypnose), S.106.

³⁶ Magnin (L'Art et l'Hypnose), S.69.

³⁷ Paul Desachy, zit. nach: Magnin (L'Art et l'Hypnose), S.111 (Fußnote).

³⁸ Schertel (Tanz und Jugendkultur), o. S.

³⁹ Schertel (Tanz und Jugendkultur), o. S.

⁴⁰ Schertel (Tanz und Jugendkultur), o. S.

ist.⁴¹ Voraussetzung dafür sei wiederum die Ekstatisierung des Tänzers, die sich mit vielen Mitteln erreichen lasse. Schertel nannte als Wege zum ekstatischen Zustand neben der Hypnose auch Autosuggestion, Milieu-Reize wie Licht und Musik, Narkotika sowie kultische oder religiöse Rituale.⁴² Interessanterweise bezeichnete er ebenso den hysterischen Anfall als Mittel zur Ekstatisierung: hier „tanze“ sich der Hysterische seine Phantasien vom Leibe.⁴³ Die Hypnose, wie die anderen obengenannten Instrumente, war laut Schertel dazu da, die Einbildungskraft anzuregen und das Bewußtsein von der „profanen Welt des Wachlebens“⁴⁴ abzuschneiden. Den entsprechenden Zustand nannte Schertel Inspiration, Verzückerung bzw. Ekstatisierung und kennzeichnete ihn durch ein „Anschwellen innerkörperlicher Spannungen“ und ein „Umschalten der Leitungsbahnen im Zentralnervensystem“⁴⁵. Dies wiederum führe zu einer veränderten Vorstellungswelt, in der Bilder nicht mehr durch Wahrnehmung, sondern halluzinativ produziert würden und unmittelbar auf den Bewegungsapparat Einfluß nähmen. Das Resultat seien „spontan[e]“ und „triebmäßig[e]“ Bewegungen.⁴⁶ „Der Ekstatisierte bewegt sich in einer visionären, also scheinhaften Umwelt, und er handelt nicht mehr nach dem Willen seines Wach-Ichs, sondern unter dem Antrieb einer ‚höheren Macht‘, nämlich der im Unbewußten wirkenden Reizquellen.“⁴⁷

Ein Eindruck, wie sich der „wesenhafte“ Tanz im Endeffekt auf der Bühne ausnahm, läßt sich den folgenden Zeilen entnehmen, in denen Schertel einen Gruppenauftritt seiner Tänzer in gewohnt pathetischer Diktion beschrieb: „Ein Zusammenwirken solcher Leiber gesehen zu haben, bleibt unvergesslich. Sie schreiten herein wie schlafend. Sanft und tastend wie witternde Rehe. Mattblaue Dämmerung liegt über ihnen, und ferne Musik schwimmt im Raum, eine Musik wie Naturlaut, undefinierbar und ziellos suchend. Dann bollen sich die Klänge und steigen an. Die hellen Körper zucken, holen tief Atem, stürmen hoch – und schon ist der Rausch über ihnen, die Augen öffnen sich weit wie dunkle Höhlen voll Wildheit und Brand, die Körper umschlingen sich, umkrallen sich, jagen empor und stürmen dahin in mädischer Raserei. Roter Feuerschein flammt über sie, daß die nackte Haut aufschreit in blutigem Scharlach, die Musik schrillt und girt, Trommeln rasseln, Gongs brüllen und Orkan peitscht die Glieder, bis Körper um Körper keuchend zusammenbricht. Tiefe Stille. Dann ein leises Summen und Singen wie Orgel und ein Schluchzen wie Nachtigallenschlag. Die Mädchen erheben sich, scheinen zu schweben wie heilige Falter, ihre schmalen Glieder schimmern mondweiß und scheinen zerbrechlich und durchsichtig wie Glas. Wie Tau und Blütenflocken liegt es über ihnen, wie stilles Beten, wie ein süßes verwechselndes Hinschmelzen von rührender Zartheit. Und so tanzen sie den Tanz der Verklärung. Es ist eine elementare und glühende, blutig schäumende und wieder still

⁴¹ Schertel (Tanz und Jugendkultur), o. S.

⁴² Vgl. Schertel (Gibt es hypnotischen Tanz?), S.34.

⁴³ Vgl. Schertel (Gibt es hypnotischen Tanz?), S.34.

⁴⁴ Schertel (Gibt es hypnotischen Tanz?), S.34.

⁴⁵ Schertel (Gibt es hypnotischen Tanz?), S.32.

⁴⁶ Schertel (Gibt es hypnotischen Tanz?), S.33.

⁴⁷ Schertel (Gibt es hypnotischen Tanz?), S.33.

strahlende Traumflut, die jede Geste in die Sphäre der Entrücktheit hebt und dem Tanz der Leiber eine Bedeutsamkeit und Sinnfülle verleiht, wie einem mystischen Vorgang. Visionäre Traum-Dichtungen scheinen vorüberzuziehen, in pflanzenhafter Weichheit schwimmend, in starrer Tektonik sich aufreckend, in seligem Taumel zerberstend.⁴⁸

Im übrigen zählte Schertel zu den Voraussetzungen des echten, ekstatischen Tanzes eine Bedingung, die weder Magdeleine noch Lina erfüllt hätten, denn zum „wesenhaften“ Tanz gehöre nicht nur der richtige Geisteszustand, sondern auch ein ausgebildeter Körper: „Sofern der hypnotische Tanz mehr sein soll, als nur ein Kuriosum“, so Schertel apodiktisch, „müssen die verwendeten Personen tänzerisch durchgebildet sein, da sonst auch im hypnotischen Zustand zwar interessante Ansätze, aber keine reifen Kunstwerke entstehen können. Erst wenn im Wachzustand bereits der Körper vollkommen beherrscht wird und die nötige Gelenkigkeit besitzt, wird die Hypnose ihre Wirkung in vollem Ausmaße tun können.“⁴⁹ Aus diesem Grund waren die Darsteller der „Traumbühne“, soweit man das angesichts der wenigen Informationen behaupten kann, ausgebildete Tänzer. Inge Frank hatte ihre Schulung bei Schertel selbst bekommen, und zwar mehrere Jahre lang. Augenscheinlich war sie auch Schertels Lieblingstänzerin. 1925 widmet er ihr einen Artikel in der Zeitschrift „Die Schönheit“, in dem er nicht nur ihre körperlichen Anlagen, sondern vor allem ihre natürliche Begabung für das Mystische und Rauschhafte auf geradezu überschwengliche Weise lobte.⁵⁰

Der Schlaftanz als auratische Kunstform Teil I

Betrachtet man die einzelnen Schlaftänzerinnen im Zusammenhang, so fällt eines auf: trotz zum Teil gravierender Unterschiede war ihnen eines gemeinsam, und zwar der Anspruch auf den echten, ursprünglichen und unmittelbaren Körperausdruck. Man kann diesbezüglich geradezu von einem „Echtheitsparadigma“ sprechen, das alle Tänzerinnen miteinander verband.

Anlässlich der Definition des Begriffs „Schlaftänzerin“ wurden Künstlerinnen wie Lina oder Magdeleine als „Darstellerinnen“ bezeichnet.⁵¹ Aus Gründen, die im Verlauf der Beschäftigung mit der Ausdrucksproblematik noch erläutert werden, ist diese Bezeichnung retrospektiv gesehen angemessen. Allerdings hätte nach Ansicht vieler Zeitgenossen das Wort Darstellerin den Kern der Sache wohl verfehlt, denn das, was der Schlaftanz zeigte, galt nicht als ein „Dargestelltes“, sondern als etwas, das „ist“. Dieses „Etwas“ sollte aus den Tiefen menschlicher Existenz kommen und sich als Ausdruck direkt und unmittelbar auf der Körperoberfläche zeigen. So hieß es in einem Zeitungsartikel von 1904 über Magdeleine Guipet: „Sie gewährt einen Einblick in den instinktiven Urgrund der Menschlichkeit,

⁴⁸ Ernst Schertel, zit. nach: Meyer („Verfemter Nächste blasser Sohn“), S.500.

⁴⁹ Schertel (Gibt es hypnotischen Tanz?), S.32.

⁵⁰ Vgl. Schertel, Ernst: Schertel, Ernst: Inge Frank und der ekstatische Tanz, in: Die Schönheit. Mit Bildern geschmückte Monatsschrift für Kunst und Leben [1925], S.253-260.

⁵¹ Vgl. Kapitel I, S.17.

wie er etwa im Traumleben oder auch in manchen Irrsinnzuständen bald anmutig, bald erschreckend hervortritt: in jenen Urgrund des primitiven, dunklen, rein-passiven Gefühlslebens, das durch den Intellekt noch nicht oder nicht mehr begrenzt, erhellt, gebändigt und geleitet ist.⁵² Auch in Schertels Texten finden sich immer wieder Formulierungen wie die folgende, die sich auf die Traumbühnentänzerin Inge Frank bezog: „Sie erzählt nicht, sie rechnet nicht, sie reflektiert nicht, sondern sie ist [...]“.⁵³ Dementsprechend galt der schlaf tänzerische Ausdruck als wahrhaftig, echt und unverfälscht – oder, um einen heutigen Begriff zu verwenden, als authentisch.

Von Besessenheit⁵⁴ war im Hinblick auf Magdeleine die Rede, von einer Offenbarung innerster Natur⁵⁵ und von Erleiden statt von bewußter Gestaltung: „Nur das eigentümlich verzerrte Gesicht [...] ein Schlafmurmeln hin und wieder oder das Wimmern beim Chopinschen Totenmarsch z. B., erinnern daran, dass wir eigentlich kein Handeln, sondern ein Erleiden vor uns sehen.“⁵⁶ Enthusiastisch schrieb der Münchner Publizist Georg Fuchs: „Sie [Magdeleine, Anm. d. A.] ‚schläft‘, sie hat keine Absicht und keinen Willen und keine Berechnung: rein, wie in den Gesichtern der hl. Katharina, steigen die gestaltenden Mächte aus dem Brunnen ihrer Seele, in den klingenden Rhythmen von oben eintauchend, die dunklen Fluten seiner Tiefe erregend. – Wie die Fittiche des Engels über die Wasser des Teiches Bethesda, so streicheln die Melodien die Fläche ihrer Seele: sie zittert, sie schwankt, sie kräuselt sich in zarten Wellen, sie rollt auf in wiegenden Kreisen, sie wogt gischtend empor, sie schäumt in jagenden, heulenden Sturmfluten dahin – um endlich wieder zu verebben in der schweigenden, regungslosen Stille heiliger Mittagsruhe. Und was dort geschieht im dunklen Land, im ‚Unbetretenen, nicht zu Betretenen‘, wird im vollkommensten Spiegelbild hervorgekehrt vor unser entzücktes Auge. ‚Was im Labyrinth der Brust wandelt durch die Nacht‘, tritt durch sie ans Licht des irdischen Lebens: wir dürfen es sehen, wir dürfen es erleben, rein und vollkommen, wie es geschieht.“⁵⁷

Im folgenden soll der Versuch unternommen werden, den so beschriebenen „wahrhaftigen“ oder authentischen Ausdruck etwas näher zu charakterisieren. Zu diesem Zweck soll der Terminus der Authentizität jedoch durch den Begriff der „Aura“ ersetzt werden, wie ihn Walter Benjamin in seinen Schriften der 1930er Jahren geprägt hat. Dabei wird sich zeigen, daß das Konzept der Aura nicht nur die Wirkung des schlaf tänzerischen Ausdrucks zu veranschaulichen vermag, sondern sich auch auf dessen bildliche Reproduktion übertragen läßt, so daß man hier gewissermaßen von einer Aura zweiter Instanz sprechen könnte. Eine kritische Befragung des so gekennzeichneten „auratischen“ Ausdrucks unter Zuhilfenahme des Begriffs der Inszenierung wird zu einem späteren Zeitpunkt Thema der Untersuchung sein.

⁵² Berliner Börsenkurier (Nr.187 vom 21.02.2004), zit. nach: Schrenck-Notzing (Traumtänzerin), S.91.

⁵³ Schertel (Inge Frank), S.260.

⁵⁴ Vgl. Berliner Börsenkurier (Nr.187 vom 21.02.2004), zit. nach: Schrenck-Notzing (Traumtänzerin), S.91.

⁵⁵ Vgl. Schrenck-Notzing (Traumtänzerin), S.76.

⁵⁶ Weber (Der Kunstwart), S.90.

⁵⁷ Fuchs (Der Tanz), S.25.

Exkurs: Der Begriff der Aura bei Walter Benjamin

Wenn im folgenden Benjamins Begriff der Aura verwendet wird, dann deshalb, weil er sich für die Arbeit am schlaf tänzerischen Ausdruck anbietet. Es ist dabei nicht Absicht der Untersuchungen, in die komplexe Debatte um Benjamins ästhetische Theorie einzusteigen oder gar einen Beitrag zur Diskussion um den Auraverfall zu leisten. Hintergrund der Überlegungen war vielmehr, den vielschichtigen Begriff der Aura als ästhetisches Konzept des frühen 20. Jahrhunderts zu verwenden, um bestimmten Aspekten des Schlaf tanzes ein schärferes Profil zu verleihen. Anstelle von „Aura“ wäre auch „Authentizität“ denkbar gewesen, ein Ausdruck, der bereits verwendet wurde. Allerdings hätte eine intensive Arbeit mit dem Begriff „Authentizität“ auch eine Auseinandersetzung mit dessen langwieriger Genese und komplexer aktueller philosophischer Verwendung unumgänglich gemacht, was wiederum zu weit vom eigentlichen Sachverhalt weggeführt hätte. Deshalb werden „Authentizität“ und „authentisch“ in diesem Kontext in ihrer aus dem alltäglichen Gebrauch gewonnenen Bedeutung verwendet, während der Begriff der „Aura“ hier einem besonderen Zweck dient. Dieser speziellen Verwendung kommen zwei seiner Aspekte entgegen. Zum einen liegt der Begriff der „Aura“, anders als jener der „Authentizität“, der erst in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts zum kulturellen und gesellschaftlichen Leitbegriff avancierte, historisch näher am Phänomen des Schlaf tanzes. Zum anderen ist „Aura“ ein sehr vielschichtiger und hochgradig metaphorischer Begriff, der „nichts real Existierendes“ meint, sondern den „Charakter der ästhetischen Erfahrung“⁵⁸ anspricht und daher durchaus hilfreich für die Veranschaulichung des schlaf tänzerischen Ausdrucks bzw. seines Eindrucks ist.

Walter Benjamin hat seinen Aurabegriff in verschiedenen Schriften zwischen 1931 und 1939 entwickelt. Darunter sind die Wichtigsten: „Die kleine Geschichte der Photographie“, die verschiedenen Fassungen des Aufsatzes über „Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit“ sowie der Essay „Über einige Motive bei Baudelaire“. Sowohl beim Lesen der Aufsätze Benjamins als auch bei einem Blick in die Sekundärliteratur kommt man nicht umhin, die gewisse Unschärfe zu bemerken, die den Begriff der Aura kennzeichnet. An der prägnantesten Stelle zum Aurabegriff schrieb Benjamin: „Was ist eigentlich Aura? Ein sonderbares Gespinst aus Raum und Zeit: einmalige Erscheinung einer Ferne, so nah sie sein mag. An einem Sommernachmittag ruhend einem Gebirgszug am Horizont oder einem Zweig folgen, der seinen Schatten auf den Ruhenden wirft – das heißt die Aura dieser Berge, dieses Zweigs atmen.“⁵⁹ Damit sind einige Aspekte der Aura aufgeworfen, die nachstehend kurz erläutert werden sollen.

Das Phänomen der Aura gründet zu einem großen Teil auf Echtheit und Einmaligkeit, die das von ihr umgebene Kunstwerk auszeichnen. Diese Eigenschaften beruhen wiederum auf zwei Elementen – dem räumlichen und dem zeitlichen Charakter der auratischen Erscheinung. Mit der „Ferne, so nah sie sein

⁵⁸ Recki (Aura und Autonomie), S.9.

⁵⁹ Benjamin (Das Kunstwerk, 2. Fassung), S.355.

mag“ ist dabei eindeutig der räumliche Charakter der Aura angesprochen. Sein Kern liegt in der Distanzerfahrung. So nah man dem auratischen Kunstwerk vielleicht körperlich auch kommen mag, es bleibt immer fern, unfassbar, auf Distanz. Der Versuch, diese Distanz zu überwinden, ist zum Scheitern verurteilt oder hat das Verschwinden der Aura zur Folge. Birgit Recki schrieb dazu: „Was da zur Erscheinung kommt, mag ganz nah vor den Augen des Betrachters liegen, ohne doch die Qualität als Erscheinung der Ferne zu verlieren; es geht um den Gefühlswert der Distanz, um das Bewußtsein des Unerreichbaren. Gemeint ist der Eindruck von Unnahbarkeit: Die Ferne ist Ausdruck für etwas, das durch seine eigentümliche Beschaffenheit dazu anhält, Abstand zu wahren.“⁶⁰

In der Rede von der Aura als einem „sonderbare[n] Gespinst aus Raum und Zeit“ ist dagegen auch der zeitliche Charakter der Aura einbegriffen. Dieser wird an anderer Stelle genauer beschrieben als die historische Fundierung des auratischen Objekts. Benjamin selbst sprach vom „Eingebettetsein in den Zusammenhang der Tradition“, das identisch sei mit der „Einzigkeit des Kunstwerks“.⁶¹ Nur dadurch also, daß das Kunstwerk geschichtlich belegt ist, kann es als einmalig und echt gelten. Dies bezieht sich sowohl auf seine Materialität, also auf diejenige Echtheit, die sich durch „Analysen chemischer oder physikalischer Art“⁶² begründen läßt, als auch auf seine „geschichtliche Zeugenschaft“⁶³. Zusammenfassend gesagt: „Die Echtheit einer Sache ist identisch mit ihrer empirischen Singularität als ‚einmaligem Dasein‘. ‚Auf deren Grund‘ beruht zuletzt die Vorstellung einer ‚Tradition‘, die zu der spirituellen Erfahrung einer eigentümlichen Atmosphäre wesentlich beiträgt.“⁶⁴

Mit dem Aufzeigen des Traditionszusammenhangs einerseits sowie dem Hinweis auf Distanz und Unnahbarkeit andererseits ist indes nicht nur auf die Einzigkeit und Einmaligkeit des auratischen Kunstwerks verwiesen, sondern gleichwohl auf ein zweites Moment in der Existenz der Aura – ihren religiösen Charakter. Nach Benjamin stellt der Dienst am Kult bzw. am Ritual die ursprünglichste Art des bereits angesprochenen „Eingebettetsein in den Zusammenhang der Tradition“ dar: „Die ältesten Kunstwerke sind, wie wir wissen, im Dienst eines Rituals entstanden, zuerst eines magischen, dann eines religiösen.“⁶⁵ Auf diese Weise sind Kult, Ritus und religiöses Erleben auf der einen Seite und das Konzept der Aura auf der anderen Seite untrennbar miteinander verknüpft: „Der einzigartige Wert des ‚echten‘ Kunstwerks hat seine Fundierung im Ritual [...]“⁶⁶

Den zweiten Anhaltspunkt für eine religiöse Daseinsweise des auratischen Kunstwerks gibt der Ausdruck von der „Ferne, so nah sie sein mag“. Benjamin selbst schrieb: „Die Definition der Aura als ‚einmalige Erscheinung der Ferne, so nah sie sein mag‘, stellt nichts anderes dar, als die Formulierung des Kultwerts in Kategorien der raum-zeitlichen Wahrnehmung. Ferne ist das Gegenteil von Nähe.

⁶⁰ Recki (Aura und Autonomie), S.16.

⁶¹ Benjamin (Das Kunstwerk), S.16.

⁶² Benjamin (Das Kunstwerk), S.12.

⁶³ Benjamin (Das Kunstwerk), S.13.

⁶⁴ Recki, (Aura und Autonomie), S.18.

⁶⁵ Benjamin (Das Kunstwerk), S.16.

⁶⁶ Benjamin (Das Kunstwerk), S.16.

Das wesentlich Ferne ist das Unnahbare. In der Tat ist Unnahbarkeit eine Hauptqualität des Kultbildes. Es bleibt seiner Natur nach ‚Ferne so nah es sein mag‘. Die Nähe, die man seiner Materie abzugewinnen vermag, tut der Ferne nicht Abbruch, die es nach seiner Erscheinung bewahrt.⁶⁷ Die so markierte Unnahbarkeit bezeichnet ein Unfaßbares im Wesen der Aura – ein Geheimnis, welches das auratische Kunstwerk in die Nähe des Sakralen oder des Heiligen rückt. Festzuhalten ist neben Echtheit und Einzigkeit, die das Wesen der Aura prägen, also die Fundierung des auratischen Kunstwerks im Kultus, die, zusammen mit dem Hinweis auf seine absolute Unnahbarkeit, die Nähe von auratischem und religiösem Erleben kenntlich macht.

Damit ist ein weiterer Aspekt der Benjaminschen Aurakonzeption angesprochen, der zugleich eine neue Qualität bezeichnet. Beziehen sich die bereits genannten Momente der Einzigkeit und des religiösen Charakters direkt auf Eigenschaften des auratischen Kunstwerks, also auf das Objekt an sich, so eröffnet sich mit der Rede vom auratischen oder religiösen Erleben eine ganz neue Dimension, die nicht im Kunstwerk selbst ihren Ursprung hat, sondern im Betrachter, also im Subjekt. Diese Erlebnisdimension hat Benjamin folgendermaßen beschrieben: „Dem Blick [des Subjekts, Anm. d. A.] wohnt aber die Erwartung inne, von dem erwidert zu werden, dem er sich schenkt. Wo diese Erwartung erwidert wird (die ebensowohl, im Denken, an einen intentionalen Blick der Aufmerksamkeit sich heften kann, wie an einen Blick im schlichten Wortsinn), da fällt ihm die Erfahrung der Aura in ihrer Fülle zu ... Die Erfahrung der Aura beruht also auf der Übertragung einer in der menschlichen Gesellschaft geläufigen Reaktionsform auf das Verhältnis des Unbelebten oder der Natur zum Menschen. Der Angesehene oder angesehen sich Glaubende schlägt den Blick auf. Die Aura einer Erscheinung erfahren, heißt, sie mit dem Vermögen zu belehnen, den Blick aufzuschlagen.“⁶⁸ Die Aura entpuppt sich hier also entgegen aller vorherigen Bemühungen, sie ans Kunstwerk zu binden, als Fähigkeit des Betrachter, das Kunstwerk in einer Weise anzuschauen, die es ihm ermöglicht, den Blick zu erwidern: „Der Blick, der die Aura stiftet, ist der Blick, der den anderen Blick als Antwort erwartet; er ist die Übertragung der eigenen Lebendigkeit auf den anderen, ein Akt der Beseelung.“⁶⁹

Damit sind die wichtigsten Momente des Aurabegriffs zusammengetragen: seine Unnahbarkeit sowie sein „Eingebettetsein in den Zusammenhang der Tradition“ begründen nicht nur die Echtheit und Einzigkeit des auratischen Kunstwerks, sondern auch seine Nähe zum Kult und damit seinen religiösen Charakter. Neben diesen am Objekt selbst festgemachten Merkmalen existiert ein Moment des Erlebens, das die Erfahrung der Aura als Fähigkeit des Subjekts zum „Akt der Beseelung“ beschreibt. Alle vier Aspekte sollen im folgenden Abschnitt dazu verwendet werden, den Schlaftanz als auratische Kunstform zu charakterisieren.

⁶⁷ Benjamin (Das Kunstwerk), S.16.

⁶⁸ Benjamin (Über einige Motive bei Baudelaire), S.646f.

⁶⁹ Recki (Aura und Autonomie), S.25.

Der Schlaf tanz als auratische Kunstform Teil II

Mit der Charakterisierung des Schlaf tanzes durch den Aurabegriff soll nun allerdings keine exakte philosophische Beweisführung geliefert werden. Vielmehr geht es darum, die Konzepte von Aura und Schlaf tanz zusammenzudenken, also die Verbindungen zu prüfen, welche der zeitgenössische Diskurs um den Schlaf tanz zu dem herstellte, was Benjamin später mit dem Begriff der „Aura“ dingfest zu machen versuchte. Als Einwand gegen die Verwendung des Aurabegriffs in diesem Kontext könnte man dessen Alter anführen, da er erst später in Benjamins Schriften auftauchte. Allerdings ist es nicht so, als wäre „die Aura“ Benjamin Mitte der 1930er Jahre einfach zugefallen. Im Gegenteil: „Anders als es in der gegenwärtigen Diskussion den Anschein haben kann, ist der Begriff der Aura ebenso wenig eine originäre Schöpfung Walter Benjamins, wie dieser dem damit benannten Phänomen als erster auf die Spur kam.“⁷⁰ Unter Berufung beispielsweise auf Birgit Recki⁷¹ kann man vielmehr sagen, daß Konzept und Begriff der Aura seit der Jahrhundertwende mehr oder weniger in der Luft lagen und Benjamin der Verdienst zukam, den Begriff aufgenommen und für ästhetische Zwecke nutzbar gemacht zu haben.

Darüber hinaus geht es hier in erster Linie um die Charakterisierung des schlaf tänzerischen Ausdrucks und seiner zeitgenössischen Rezeption. Da der Tanz naturgemäß ein sehr flüchtiges Ausdrucksmedium ist, kann man sich im nachhinein nur noch anhand von Fotos oder schriftlichen Beschreibungen ein Bild von ihm machen. Den Darbietungen einer Magdeleine Guipet wurde dabei eine noch gesteigerte Unfaßbarkeit zugesprochen: „Wer vermöchte die Ganzheit dieser phänomenalen Erscheinung festzuhalten [...], die Kunst der Madame Magdeleine läßt sich nicht fassen mit tastenden Fingern, nicht festhalten in Formen, weil sie eben von aller Erdschwere losgelöst nur eine rein psychische Erscheinung, ein Traum ist.“⁷² Der Aurabegriff stellt in dieser Hinsicht ein Hilfsmittel dar, um den Eindruck des Ausdrucks zu rekonstruieren und ihm retrospektiv eine gewisse Prägnanz zu verleihen.

⁷⁰ Recki (Aura und Autonomie), S.30.

⁷¹ Zu den Vorläufern und Zeitgenossen, von denen Benjamins Aurakonzeption entscheidend beeinflusst wurde, zählten unter anderem Rudolf Steiner, Alfred Schuler und besonders Marcel Proust, dessen Werke Benjamin als einer der ersten in Deutschland übersetzt hatte. Weiterhin zu nennen sind Rudolf Ottos Konzept des „Heiligen“, in dessen ambivalenter Unnahbarkeitsatmosphäre von „abdrängendem“ (mysterium tremendum) und „zusich-reißendem“ Moment (mysterium fascinans) sich Benjamins „Ferne, so nah sie sein mag“ widerspiegelte, Ernst Cassirers These vom „mythischen Bewußtsein“, dessen besondere Fähigkeit es ist, jedes wahrgenommene Objekt subjektivieren zu können („Akt der Beseelung“), sowie Max Webers Ausdruck des „Charisma“, der, politisch gewendet, die besondere Aura des Herrschers kennzeichnet. Für detailliertere Informationen zu den genannten Einflüssen auf Benjamins Aurabegriff sowie weiteren Quellen vgl. Recki (Aura und Autonomie), Punkt I.2. und I.3.

⁷² Krauss (Hamburger Fremdenblatt), zit. nach: Schrenck-Notzing (Traumtänzerin), S.96.

Das „Hier“ des auratischen Ausdrucks

Das „Hier“ der Aura bezeichnete bei Benjamin jene „Ferne, so nah sie sein mag“, die wiederum das Moment der Unnahbarkeit evozierte. Im Schlaftanz war dieses Moment der Unnahbarkeit durch den Zustand des Somnambulismus, der Trance oder der Ekstase gegeben. Der Somnambule beispielsweise gilt, wie der Schläfer, als nur körperlich anwesend. Sein Geist ist zumindest teilweise abwesend, also auf Distanz. Er ist fern, so nah er körperlich auch sein mag. Versucht man, diesen Zustand zu fassen, d. h. sich ihm zu nähern oder ihn zu ergründen, wird man feststellen, daß das nur schwer möglich ist. Denn eine Annäherung führt entweder dazu, den Zustand zu beenden, weil man den Somnambulen weckt, oder sie hat keine Wirkung, da er nur wahrnimmt, was mit demjenigen in Verbindung steht, der ihn „eingeschläfert“ hat. Wird der Somnambule jedoch geweckt, so kann er sich im Allgemeinen nicht einmal an das erinnern, was während des hypnotischen Schlafs vorgefallen ist. Die Distanz bleibt also in jedem Fall bestehen.

Analog dazu schrieb Birgit Recki über die Unnahbarkeit der Aura: „Die Distanz ist von der Art, daß sie durch Annäherung nicht überwunden werden kann. Versuchte man es dennoch, träte man ganz dicht heran und berührte die auratischen Erscheinung, dann brächte man die Aura eben dadurch entweder zum Verschwinden, oder man machte die Erfahrung, daß man sie durch Berührung nicht erreicht.“⁷³

In der Tat wurden solche Distanzerfahrungen bezogen auf Magdeleine Guipet immer wieder deutlich. Wenn sie auf der Bühne stand, schien sie geistig abwesend. „Wach“ waren, nach Ansicht der Zeitgenossen, nur die für den Tanz notwendigen Bereiche ihres Gehirns, beispielsweise ihr Orientierungssinn. „Das Bewusstsein ist eingengt auf die somnambule Leistung. Das dazu benötigte Orientierungs- und Lokalisierungsvermögen ist nicht nur vorhanden, sondern ebenfalls verfeinert.“⁷⁴ Zu diesen Bereichen gehörten auch die psychischen Tätigkeiten der Affekterregbarkeit und des Gefühlslebens sowie die Fähigkeit ihrer Umsetzung in mimische und gestische Ausdrucksformen. Gleichzeitig „schliefen“ mit dem „Tagesbewußtsein“ alle Assoziationen und Gefühle, welche der Darstellung negativ entgegen stünden; so die Angst vor dem öffentlichen Auftritt oder die Scheu, Gefühle auf diese Weise sichtbar werden zu lassen. „Der veränderte hypnotische, nicht mit der einfachen ohne wesentliche Störung der Assoziation vor sich gehenden psychischen Konzentration einer wachen Person vergleichbare Bewußtseinszustand räumt nun die Hindernisse und Gegenantriebe für ihre Aufgabe aus dem Wege und schärft dadurch ihre Leistungsfähigkeit.“⁷⁵

Die geistige Abwesenheit Magdeleines war dabei nicht nur für Hypnotismus-Experten ersichtlich. Auch für das Publikum konnte kein Zweifel bestehen, daß es eine „Schlafende“ vor sich hatte. Vor allem an ihren Augen, so wurde von verschiedener Seite berichtet, habe man ablesen können, daß

⁷³ Recki (Aura und Autonomie), S.16f.

⁷⁴ Schrenck-Notzing (Traumtänzerin), S.56.

⁷⁵ Schrenck-Notzing (Traumtänzerin), S.54.

Magdeleines Bewußtsein nicht mehr ohne weiteres zugänglich war – so zum Beispiel wenn die Schlaf tänzerin mehrere Minuten lang ohne Lidreflex und ohne sich abzuwenden ins grelle Licht eines Scheinwerfers starrte⁷⁶ oder wenn sie abwesend ins Leere schaute, solange keine Musik ertönte. Der Journalist Henri Carbonelle beschrieb in einem Artikel von 1903 den Eindruck dieser Abwesenheit wie folgt: „Magdeleine est maintenant endormie: droite, le visage figé dans une impassibilité extatique, les yeux fixes, grand ouverts, cherchant, semble-t-il, à voir dans l’Au-delà ...“⁷⁷ Die Schlaf tänzerin schien ins „Jenseits“ zu blicken. In diesem Moment war sie „fern“, obwohl körperlich anwesend. Auf der Bühne trafen sich also Aspekte der Nähe und der Ferne und erzeugten eine gewissermaßen auratische Distanz – die „Ferne, so nah sie sein mag“.

Wurde Magdeleine aus ihrer hypnotischen Trance geweckt, so veränderte sich ihr Verhalten entsprechend. Wieder scheint es der Blick gewesen zu sein, der vor allem als Symptom eines neuerlich veränderten Bewußtseinszustandes gelesen wurde: „Das Auge bekundete sofort in dem bewusst, ja beim Dank für den nun tosenden Beifall sogar siegesbewusst erstrahlenden Blick den Wandel des Seelenzustandes.“⁷⁸ Die Tänzerin, die zuvor abwesend ins Leere geschaut hatte, richtete nun den Blick ins Publikum. Mit dieser Rückkehr des bewußten Blickes wurde die Distanz überbrückt, die auratische Ferne also aufgehoben.

Auf Schertels Traumbühne wiederum wurde der Aspekt der Ferne mithin zum zentralen Moment des Tanzes überhaupt. Immer wieder wies Schertel darauf hin, daß die von ihm geforderte Ekstatisierung der Tänzer nichts anderes bedeutete als ihr „Außersichsein“.⁷⁹ In diesem Zustand bewegten sich Tänzerinnen wie Inge Frank, so Schertel, in einer „Sphäre der Entrücktheit“⁸⁰ in der sie dem Zuschauer unfaßbar und fremd erschienen. „In diesen Augenblicken fühlt auch der Laie die fast unheimliche Umschichtung der Innenkräfte, die den jungen Körper beseelen und ihn erschauern lassen in nacht-wandlerisch-somnambuler Fremdheit.“⁸¹ Im übrigen war es eben jenes Moment der Ferne, das Schertel in der zeitgenössischen Kunst und Kultur vermißte – „[...] nirgends wittert man Traumluft, Ferne und Tiefe“, schrieb er 1925 – und das er eben mit dem Projekt der Traumbühne neu zu beleben suchte. Dabei sah er sich vor allem als Wiedergänger archaischer Rituale und kultischer Traditionen mit all der dazugehörigen Bedeutungsschwere. So mahnte er in einem Aufsatz von 1926: „Derartige Tänze hervorzubringen bedeutet eine ähnliche Arbeit am Psychischen, wie sie die alten Mysterienorden an ihren Mitgliedern leisteten. Wer nichts Priesterliches in sich hat, soll nicht daran rühren.“⁸²

⁷⁶ „Bei einer Aufführung in einem Privathaus soll sie (nach guten Beobachtungen) ohne Lidschlag länger als 10 Minuten mit stark schielenden Augen in den Reflektor geschaut haben.“ vgl. Schultze (Untersuchungen), S.123.

⁷⁷ Henri Carbonelle, zit. nach: Magnin (L’Art et l’Hypnose), S.323.

⁷⁸ Braun (Norddeutsche Allgemeine Zeitung), zit. nach: Schrenck-Notzing (Traumtänzerin), S.93.

⁷⁹ Vgl. Schertel (Inge Frank), S.260.

⁸⁰ Schertel (Inge Frank), S.255.

⁸¹ Schertel (Inge Frank), S.255.

⁸² Schertel (Gibt es hypnotischen Tanz?), S.34.

Das „Jetzt“ des auratischen Ausdrucks

Gerade dies aber, also das „Eingebettetsein [des Kunstwerks, Anm. d. A.] in den Zusammenhang der Tradition“, meinte Benjamin, wenn er vom „Jetzt“ der Aura sprach. Dieser fand sich nicht nur in den Schriften Ernst Schertels wieder, sondern auch in den Auftritten Magdeleine Guipets. Hergestellt wurde er hier vor allem durch die permanente Assoziation zur griechischen Antike, die, aufgeworfen unter anderem durch das Kostüm Magdeleines, beim Publikum enthusiastischen Nachhall fand.

Schrenck-Notzing schrieb über den Traditionszusammenhang zwischen seiner Schlaftänzerin und der griechischen Kunst: „Der Vater des modernen Hypnotismus, James Braid, hat schon seine Ansicht dahin geäußert, dass die Natürlichkeit und unübertroffene Schönheit griechischer Plastik wahrscheinlich zum Teil auf der Verwertung kataleptischer Stellungen hypnotischer Bacchantinnen und anderer Modelle beruhe.“⁸³ Das, was Magdeleine vorführte, hatte demnach seine Wurzeln in der griechischen Kunst und wurde somit eingebettet in den ältesten und renommiertesten Traditionszusammenhang, den die europäische Geistesgeschichte überhaupt aufbieten konnte. Andere Autoren übertrumpften den Vergleich, indem sie Magdeleines Darbietungen geradezu als Wiederauferstehung hellenistischer Kunst priesen: „Man hatte sich Wunderdinge von ihr in Paris erzählt und behauptet, die Schönheit der Bilder, die sie zeige, erreiche den Zauber der besten griechischen Arbeiten, und Séverine berichtete schwärmend, die hellenistische Kunst sei vom Tode erwacht, und wer Frau Magdeleine gesehen habe, der werde ihrer nie wieder in seinem ganzen Leben vergessen. Einer Statue gleiche sie, die, die Marmorglieder lösend, vom Fries des Pantheon herabsteige, und Rosen- und Lorbeerdüfte und ein Geruch von attischem Honig umschmeicheln sie, wenn sie als grosse Klagende die Arme erhebe im göttergleich drohenden Grimm.“⁸⁴ Weitere Verbindungen wurden geknüpft zu den „alten Japaner[n]“ und ihren „Gebärden, die [uns] so wunderbar nahe gehen“ oder zu der Gestik mittelalterlicher Plastik.⁸⁵

Der Kultcharakter der Aura

So wie bei Benjamin das „Eingebettetsein in den Zusammenhang der Tradition“ seinen Anfang im Kult fand, wurde in der Diskussion um Magdeleine mit dem Verweis auf die griechische Kunst auch gleichzeitig der dazugehörige Kultcharakter aufgerufen. Die oben bereits zitierten Bacchantinnen waren schließlich rituelle Tänzerinnen, deren Bewegungsrausch zu Ehren eines Gottes stattfand. Auch bei anderen Vergleichen wurden fast immer religiöse Formen des Tanzes angesprochen – Derwische, Bajaderen, Tempeltänzerinnen. Der Münchner Publizist Georg Fuchs schrieb dazu: „Die Alten hatten solche Tänzerinnen; alle ihre Berichte melden uns von einem dionysischen Schlafzustande der kul-

⁸³ Schrenck-Notzing (Traumtänzerin), S.79.

⁸⁴ Schrenck-Notzing (Traumtänzerin), S.83f.

⁸⁵ Fuchs (Der Tanz), S.27.

tischen Tänzerinnen.⁸⁶ Und an anderer Stelle: „In solchen Augenblicken, wo auch eine Stimme in nicht mehr menschlichen Worten aus ihr hervorbrach, war der Tanz Tragödie geworden; und niemals konnten wir Spätgeborenen so wie hier einen Begriff davon gewinnen, was die Tragödie ursprünglich war und wie sie wirkte, als sie noch Kult war und die Leiden mitleiden ließ, die das Göttliche auf Erden duldet.“⁸⁷

Aber das zeitgenössische Feuilleton beschränkte sich nicht auf das Zitieren des antiken griechischen Kultus. Um Magdeleine selbst wurde mittels metaphorischer Anrufung besonderer mystischer Kräfte eine Art Kult erzeugt, in welchem die Tänzerin wie eine geheimnisvolle Priesterin erschien, deren Auftauchen die entzauberte moderne Welt in Erstaunen und Verzückung geraten ließ. In einem zeitweise berühmt gewordenen Artikel in den Münchner „Neuesten Nachrichten“ schrieb Otto Julius Bierbaum 1904: „Ich stimme Herrn Prof. v. Keller durchaus bei, der dies Schauspiel göttlich nannte. Und: welche Fülle, welcher Reichtum des Wechsels! Was alles der ausgezeichnete Pianist auch anschlug: Düsteres, Heiteres, Gewaltiges, Tändelndes – jeder Takt fand auf der Stelle seine Uebertragung in Mienenspiel und Bewegung. Schier atemlos folgte man und, ob man auch mehr oder minder die Empfindung gewann, dass das, was sich hier zeigte, eine Offenbarung von räthselhaften Kräften war, so hatte man doch nie das Gefühl von etwas Pathologischem, ja auch nur von etwas roh Elementarem, sondern man gab sich dem Wunderbaren doch wie einer Leistung der Kunst hin, allerdings einer Kunst, die direkt aus den Tiefen der Inspiration kam.“⁸⁸ Im Chemnitzer Tageblatt hieß es im April desselben Jahres über Magdeleine: „Als ob aus einem dunklen Lande alles Grams eine Priesterin zu uns gesandt wäre, steht sie da.“⁸⁹ Und wieder war es Georg Fuchs, der in seinem Aufsatz „Der Tanz“ die Verzückung zu ihrem Höhepunkt brachte: „Sie [Magdeleine, Anm. d. A.] ist die tragische Muse. Niemals ist das Mysterium der Vergöttlichung alles Menschlichen, der Vollendung in Qual und Lust so rein uns Kindern einer entgötterten Welt vor Augen getreten, wie hier.“⁹⁰

Daß diese Hinwendung zum Kultischen auch in den Texten von Ernst Schertel nachweisbar ist, wurde bereits mehrfach angesprochen. „Ihr Tanz ist Ausgelassenheit, Anbetung und Beschwörung wie der Tanz der Exoten.“, schrieb er über Inge Frank. Überhaupt umhüllte er in seinen Texten gerade die Kunst des Tanzes immer wieder gern und ausgiebig mit einem Schleier des Besonderen, so in seinem frühen Aufsatz über „Tanz und Jugendkultur“. Dort hieß es: „Der Tanz, als das Ur-Phänomen aller Kultur, steht in untrennbarer Beziehung zum Kultischen im engeren Sinne, zum Mythischen, Religiösen.“⁹¹

Überhaupt muß man, wenn es um die Traumbühne geht, nicht erst nach auratischen Momenten suchen. Schertels Texte zum Tanz lesen sich vielmehr wie eine Übersetzung von Benjamins Aurakon-

⁸⁶ Fuchs (Der Tanz), S.28.

⁸⁷ Fuchs (Sturm und Drang), S.243.

⁸⁸ Otto Julius Bierbaum, zit. nach: Schrenck-Notzing (Traumtänzerin), S.84.

⁸⁹ Chemnitzer Tageblatt: zit. nach: Schrenck-Notzing (Traumtänzerin), S.100.

⁹⁰ Fuchs (Der Tanz), S.24.

⁹¹ Schertel (Tanz und Jugendkultur), o. S.

zeption in konkrete Forderungen nach Ausdruck und Bewegung. Auratische Ferne in Form von ekstatischer „Entrücktheit“ war für Schertel eine Grundvoraussetzung wirklichen Tanzens. Auch der Anspruch auf Einmaligkeit und die Ablehnung jeglicher Reproduktion der originalen tänzerischen Bewegung waren Bestandteil seiner diesbezüglichen Vorstellungen. „Jeder Tanz verlangt streng genommen eine nur ihm zugehörige Umwelt.“⁹², schrieb er 1925, um an anderer Stelle fortzufahren: „Jedes tänzerische Gebilde muß jedesmal wieder neu erzeugt werden, soll nicht eine bloße Reproduktion entstehen, die mit allen Mängeln des Reproduktiven und Abgezogenen behaftet sein soll.“⁹³ Ganz allgemein betrachtete Schertel den Tanz als eine in mystischem Kult und religiösem Ritual begründete Kunstform, die durch ihre zeitgenössischen Formen lediglich profanisiert und entwertet war. Aus diesem Grund verwendete er so viel Mühe auf seine Traumbühne, die durchaus als Projekt einer „Re-Auratisierung“ des zeitgenössischen Tanzes gelten darf.

Der subjektive Blick

Bei Benjamin trat neben das einmalige „Hier und Jetzt“ des auratischen Kunstwerks und seine Fundierung im Kult als drittes entscheidendes Moment der subjektive Blick des Betrachters, der das Kunstwerk mit dem Vermögen belehne, die „Augen aufzuschlagen“. An dieser Stelle, so könnte man einwenden, ist über den Schlafanz nichts auszusagen, da der Blick des betrachtenden Subjekts auf den natürlichen Gegenblick eines anderen Subjekts – den der Tänzerin – traf, eine Beseelung also nicht notwendig war. Dieser Einwand ist in der Tat nicht von der Hand zu weisen, wenn man den subjektivierenden Blick streng im Sinne Benjamins auslegt. Interpretiert man ihn jedoch als einen „auszeichnenden“ Blick, der das Angesehene zum Einzigartigen und Besonderen macht, so läßt sich auch in Hinsicht auf den Schlafanz von einem solchen Blick sprechen, denn erst das Publikum zeichnete durch seine Aufmerksamkeit das Phänomen des „Schlafanzes“ vor allen anderen mehr oder weniger ähnlichen Erscheinungen aus. Wie dieser Blick gleichwohl durch Aspekte der Inszenierung und bewußten Vermittlung beeinflußt und gelenkt wurde, wird Gegenstand der nachfolgenden Untersuchungen sein. Festzuhalten bleibt jedoch, daß die Rezeption des auratischen Kunstwerks folgerichtig aus seinen auratischen Eigenschaften erwächst – also auch das Schlafanz durch seine auratischen Momente erst die besondere Aufmerksamkeit des Publikums auf sich zog.

Der Berliner Lyriker und Kritiker Ernst Schur hat dies in seinem Buch „Der Moderne Tanz“ ganz treffend bemerkt: „Traumtänzerin! Das Wort allein weckt Vorstellungen!“⁹⁴ Dieser Satz könnte aus einem Roman von Marcel Proust stammen, bei dem ebenfalls ein Wort oder eine Name allein genügte, um eine Atmosphäre der Verklärung zu erzeugen, die auch Proust als Aura bezeichnete: „Nur Ein-

⁹² Schertel (Inge Frank), S.260.

⁹³ Schertel (Inge Frank), S.258.

⁹⁴ Schur (Der Moderne Tanz), S.56.

bildungskraft und Glaube sind imstande, gewisse Wesen aus allen anderen Dingen herauszusondern und sie mit einer eigenen Aura zu versehen.“⁹⁵

Darüber hinaus kann auf ein zweites Phänomen hingewiesen werden, das man in Analogie zu Benjamins und Prousts subjektivierendem Blick setzen könnte. In der oben erwähnten Schrift von Schur heißt es weiter: „Ohne Zweifel werden die Gründlichen fragen: ist sie auch wirklich in Trance? Ist das garantiert? Untersucht sie! Womöglich fallen wir auf einen Schwindel herein. Aber ist das wichtig? [...] Drehen wir den Spiess um! Nicht die Tänzerin ist Suggestion; aber wir sind es. [...] Wie im höchsten Taumel die Augen sich schliessen, und die Seele sich den Schwingungen überlässt, im wahrsten Sinne getragen und behütet, also dachte ich mir die seltsame Schönheit solcher Tänze, und ich wusste nun, dass es gleich ist, ob die Tänzerin i[n] Trance ist oder nicht. Wenn sie nur diese Schönheit gibt! Wenn sie uns Suggestionen gibt!“⁹⁶ Dies korrespondierte mit der Feststellung Ernst Schertels, der mit Blick auf seine Tänzerin Inge Frank von Rausch und Gegenrausch schrieb: „Ihr Tanz stammt aus Rausch und Traum“, so Schertel wörtlich, „und zeugt im Beschauer traumhafte Berausung wie eine zauberische Essenz.“⁹⁷

Hier zeigte sich also nicht der Blick, der in Erwartung eines „Rück-Blicks“ ausgesendet wurde, sondern es ging um das Einlassung auf die Erscheinung der Suggestion in der Erwartung, daß diese eine „Rücksuggestion“ auslöste. Die Aura erzeugte in diesem Fall nicht die Erfahrung eines erwiderten Blicks, sondern, in Analogie dazu, die Erfahrung einer Art von Gegenhypnose. So schrieb der Pianist Alexander Dillmann über eine Aufführung im Münchner Schauspielhaus, bei der er Magdeleine begleitet hatte, folgendes: „Voici ce que j'éprouvai. A peine avais-je commencé à jouer, que je me sentis comme hypnotisé; il me semblait qu'une chaîne invisible me liait avec Magdeleine.“⁹⁸ Die beiden Münchner Musiker Freiherr von Kaskel und Professor Schillings äußerten sich Schrenck-Notzing gegenüber in ähnlicher Form.⁹⁹

Die so erfahrene Aura zeigte sich aber nicht nur in der direkten Begegnung mit den Tänzerinnen, sondern ließ sich – zumindest im Fall Magdeleine Guipets – auch auf die bildlichen Reproduktionen des Schlaf tanzes übertragen. So bescheinigte nicht nur Schrenck-Notzing den photographischen Abbildungen eine Qualität, die über die bloße Wiedergabefunktion weit hinausging. Auch Schultze schrieb hinsichtlich der Überzeugungskraft der abgebildeten Gefühlsäußerungen: „Wenn man sich eine grössere Anzahl von Photographien zusammenordnet, die Aeusserungen des gleichen Affekts zu einer Gruppe, so wird einem der Reichtum und die Lebensfülle erst voll anschaulich.“¹⁰⁰ Schrenck-Notzing selber ging in seiner Studie über Magdeleine auf die Kritik eines gewissen Dr. Grossmann ein, der am

⁹⁵ Marcel Proust, zit. nach: Recki (Aura und Autonomie), S.42.

⁹⁶ Schur (Der Moderne Tanz), S.56f.

⁹⁷ Schertel (Inge Frank), S.255.

⁹⁸ Magnin (L'Art et l'Hypnose), S.389f.

⁹⁹ Vgl. Schrenck-Notzing (Traumtänzerin), S.115ff.

¹⁰⁰ Schultze (Untersuchungen), S.162.

Schlaftanzen bemängelt hatte, daß es den Hypnotisierten an „dem beseelenden Moment, der Seele“¹⁰¹ fehle. In Erwiderung dieses Vorwurfs der Seelenlosigkeit verwies Schrenck-Notzing bezeichnenderweise auf die Photographien von Magdeleine: „Wer sich die Mühe nimmt, die ca. 1000 verschiedene Aufnahmen der hypnotisierten Künstlerin umfassende Kollektion von Photographien (Boissonas, Genf) durchzustudieren, wird finden, wie unrichtig die Verallgemeinerung des Grossmannschen Satzes auf Magdeleine ist.“¹⁰² Aber Schrenck-Notzing ging noch weiter, indem er die photographischen Reproduktionen des Schlaftanzes an die Spitze jedweder bildnerischen Ausdrucksgestaltung setzte: „Man kann ohne Uebertreibung behaupten, dass die von der Schlaftänzerin gelieferten Aufnahmen das Höchste darstellen, was auf dem Gebiete dramatischer Darstellung durch menschliche Ausdrucksmittel im Bilde erreicht worden ist.“¹⁰³ Mit „Lebensfülle“ und „beseelendem Moment“ lag die Assoziation der Aura wiederum nah. Man könnte sagen, daß hier eine auratische Erscheinung zweiter Instanz installiert wurde, die sich nicht auf das Kunstwerk bezog, sondern auf seine photographische Reproduktion. Die Bilderserien waren von einer Beschaffenheit, die sie fast als gleichberechtigt neben das eigentliche Kunstwerk stellten. Die reale Aufführung und ihr bildlicher Abdruck bildeten so eine Art Gesamtkunstwerk, das mit auratischen Eigenschaften ausgestattet war. Daß in diesem Fall tatsächlich von einer „Ausstattung“ im Sinne der bewußten Herstellung auratischer Momente gesprochen werden kann, wird bereits deutlich, wenn man die oben beschriebene „Einbettung in den Traditionszusammenhang“ im Blickfeld behält. Dieser Traditionszusammenhang wurde fast ausschließlich über Beschreibungen des Feuilletons hergestellt, und es wird sich zeigen, daß auch die anderen, hier als auratisch charakterisierten Momente des Schlaftanzes einem bestimmten Inszenierungsmuster folgten, welches später näher bestimmt werden soll.

¹⁰¹ Vgl. Grossmann, zit. nach: Schrenck-Notzing (Traumtänzerin), S.97.

¹⁰² Schrenck-Notzing (Traumtänzerin), S.97.

¹⁰³ Schrenck-Notzing (Traumtänzerin), S.80.

Zwischen Universalsprache und kultureller Prägung – Zur Natur der Ausdrucksbewegungen

In den vorangegangenen Untersuchungen wurden die Ausdrucksbewegungen des Schlaftanzes hinsichtlich ihrer Wirkung rekonstruiert, zeitgenössische Eindrücke dargestellt und die Rezeption des Schlaftanzes als „auratische“ Kunstform beschrieben. Dabei wurde deutlich, daß der Schlaftanz seine Bedeutung der Annahme verdankte, Tänzerinnen wie Lina, Magdeleine oder Inge Frank würden Zeichen produzieren, die ursprünglich und kulturell unverfälscht waren. Vor diesem Hintergrund stellt sich unweigerlich die Frage, wie die entsprechenden Posen und Gebärden jenseits des zeitgenössischen Diskurses gelesen und gedeutet werden können. War es möglich, durch Hypnose, Trance und Ekstase zu den Urgründen des Bewußtseins und damit zu einem genuinen Körperausdruck zu gelangen, oder läßt sich ein Code finden, der sie aufschlüsselt und es ermöglicht, sie einem kulturellen Kontext zuzuordnen? Die Beantwortung dieser Frage macht zunächst eine Beschäftigung mit der Natur der Ausdrucksbewegungen notwendig, also mit der Beschaffenheit der gestischen und mimischen Zeichen. Diese sollen im folgenden auf das Verhältnis von Universalität und kultureller Determination hin befragt werden.

Die Natur der mimischen Zeichen

Mit der Veröffentlichung seines vieldiskutierten Werkes „Der Ausdruck der Gemütsbewegungen bei dem Menschen und den Tieren“ setzte Charles Darwin 1872 eine Debatte über die Natur der Ausdruckszeichen in Gang, welche die Wissenschaft lange Zeit in Universalisten und Relativisten spaltete. Darwin stellte die These auf, daß Gefühlsausdrücke biologisch determiniert und weitgehend durch die Mechanismen evolutionsbedingter Anpassung entstanden seien. Seitdem haben etliche experimentelle Studien in Darwins Nachfolge den Beweis für die Existenz universaler, kulturübergreifender Ausdrucksformen erbracht. So belegte der amerikanische Psychologe Paul Ekman in den 70er Jahren des 20. Jahrhunderts mittels anthropologischer Studien, daß bestimmte Basisformen emotionaler Kommunikation in allen Teilen der Welt gleich interpretiert werden.¹⁰⁴ Dem setzten Relativisten das Argument entgegen, daß Emotionen und soziale Gefühle im Umgang mit anderen Menschen erlernt werden müssen und der Lernprozeß naturgemäß an einen kulturellen Kontext gebunden ist. Das würde bedeuten, daß kulturelle Normen und Strukturen gar nicht umhin können, Einfluß auf das Ausdrücken und Erkennen von Gefühlen auszuüben.¹⁰⁵ Seit Darwins Thesen wurden also sowohl Argumente für eine universalistische als auch für eine relativistische Position vorgebracht. Daran anschließend hat sich ein vermittelnder Standpunkt herausgebildet, der Aspekte beider Anschauungen vereint.

¹⁰⁴ Vgl. Ekman, Paul: Gesichtssprache. Wege zur Objektivierung menschlicher Emotionen [1974].

¹⁰⁵ Vgl. Porter; Samovar (Cultural Influences on Emotional Expression), S.453.

Dieser Ansatz geht davon aus, daß es bestimmte primäre Emotionstypen gibt, die physiologisch bedingt und damit hinsichtlich ihres Ausdrucks kulturell unabhängig sind. Dazu zählen Zorn, Angst, Überraschung, Trauer, Ekel und Freude. Sekundäre Gefühle wie Stolz, Scham oder Schuld dagegen erwachsen aus der Einbindung in den gesellschaftlichen Kontext und sind darum hochgradig abhängig von sozialen Faktoren wie Status, Alter und Geschlecht.¹⁰⁶ Das bedeutet auf erster Ebene die Unterscheidung zwischen einem festen Set an universellen und einem großen Rest an kulturell wechselnden Gefühlsausdrücken. Jedoch kehrt auf zweiter Ebene die kulturelle Determinante wesentlich stärker zurück. Hier bestimmen gesellschaftliche Gegebenheiten auch die Erscheinung primärer Gefühlsausdrücke. „Despite the biologically based facial affect program, there seem to be relatively clear cultural expectations as to how appropriate particular emotions and particular intensities of emotion are in certain situations, as well as which type of emotional expression seems to be legitimate and which methods of managing emotion are to be preferred at any one time.“¹⁰⁷

Emotionaler Ausdruck wird also von verschiedenen Einflußfaktoren geprägt, die allesamt auf kulturelle Setzungen zurückzuführen sind. Sie bestimmen maßgeblich das Wie, Wann und Warum der verschiedenen Gefühlsausdrücke. So regeln Verhaltensregeln oder „display rules“¹⁰⁸, die Erscheinung des emotionalen Ausdrucks durch Simulation, Intensivierung, Unterdrückung oder andere Formen der Anpassung. Auch die Auslöser für bestimmte Gefühle können von Kultur zu Kultur variieren. Zu den weiteren Faktoren gehören soziale Hierarchien – so kann die legitime Zurschaustellung von Gefühlen aufgrund von Geschlecht, Status und Gesellschaftsschicht variieren – oder der Kontext – ein Sportereignis erlaubt beispielsweise einen anderen emotionalen Ausdruck als ein Theaterbesuch. Auch sprachliche Gegebenheiten stellen ein Leitsystem für das Ausdrücken von Gefühlen dar. Dies bezeugt unter anderem eine Vielzahl von Begriffen zur Beschreibung von Empfindungen, die nicht oder nur schwer von einer Sprache in eine andere übersetzt werden können. „In fact, some cultures lack the appropriate word to express an emotion that is readily expressed in other cultures.“¹⁰⁹

Zusammengefaßt kann hinsichtlich des aktuellen Standes der Emotionsforschung folgende Formel gefunden werden: zu einem Großteil sind die Ausdrucksformen bestimmter primärer Gefühle universell, aber der jeweilige kulturelle Kontext bestimmt, wer Emotionen unter welchen Umständen und in welchem Maße ausdrücken darf. Die mimischen Zeichen sind also doppelter Herkunft: ein biologisch-universeller Kern in einer Schale aus kulturellen Festsetzungen, Normen und Konventionen.

¹⁰⁶ Vgl. Porter; Samovar (Cultural Influences on Emotional Expression), S.452.

¹⁰⁷ Porter; Samovar (Cultural Influences on Emotional Expression), S.455.

¹⁰⁸ Porter; Samovar (Cultural Influences on Emotional Expression), S.456.

¹⁰⁹ Porter; Samovar (Cultural Influences on Emotional Expression), S.469.

Die mimischen Zeichen des Schlaf tanzes

Das Mienenspiel der Schlaf tänzerinnen war ein wichtiger Aspekt ihrer Posen und Aufführungen. Es galt als besonders spektakulär, zum einen wegen des schnellen Wechsels von einem Ausdruck zum nächsten und zum anderen wegen seiner vermeintlichen Natürlichkeit, die als außergewöhnlich und nie dagewesen gepriesen wurde.

Dabei waren beide Vorzüge nicht völlig neu. Schon vor dem Schlaf tanz hatte es Gelegenheiten gegeben, ähnliche „Wechselbäder der Gefühle“ zu bewundern, vor allem natürlich am Theater. So wurden bereits Anfang des 18. Jahrhunderts die Attitüden der Lady Hamilton ob ihres bewundernswerten Abwechslungsreichtums gerühmt. Die Malerin Elisabeth Vigée Le Brun berichtete von einer der berühmten Attitüden darstellungen folgendes: „Als die Eingeladenen gekommen waren, nahm Lady Hamilton inmitten des Rahmens verschiedene Stellungen mit wahrhaft bewundernswertem Ausdruck an. [...] sie ging vom Schmerz zur Freude über, von der Freude zum Entsetzen, so selbstverständlich und mit solcher Schnelligkeit, daß wir alle ganz hingerissen waren.“¹¹⁰ Auch die Bühnendarstellungen der großen Schauspielerinnen des späten 19. Jahrhunderts Sarah Bernhardt und Eleonora Duse wurden wegen ihrer Lebendigkeit und Wahrhaftigkeit gefeiert.

Und doch boten die mimischen Ausdrucksbewegungen des Schlaf tanzes etwas Neues, das auch von einem größeren Publikum als sensationell empfunden wurde. Die Natürlichkeit des Gesichtsausdrucks erschien gesteigert zu einer geradezu atavistischen Ursprünglichkeit. Der Grund dafür war eine weitgehende Außerachtlassung jener von der aktuellen Forschung als „display rules“ beschriebenen Konventionen für die Zurschaustellung von Gefühlsausdrücken.

„Display rules“ entscheiden normalerweise darüber, welche Emotionen unter verschiedenen sozialen Umständen und mit welcher Intensität gezeigt werden dürfen.¹¹¹ Sie sind kulturell festgelegt und werden bereits von Geburt an durch unbewußte Beobachtung, Nachahmung und Erziehung gelernt. Einmal verinnerlicht, werden sie gewohnheitsmäßig und ohne die Notwendigkeit der Reflexion angewandt. Nur in Situationen, die außergewöhnlich oder schwer durchschaubar sind und deshalb eine Neubestimmung der eigenen Position erfordern, werden sie vom Einzelnen bewußt überdacht. Gemeinhin werden fünf Anwendungsregeln unterschieden: Simulation bedeutet die Zurschaustellung nicht existenter Gefühle. Intensivierung und Hemmung zeigen des Vorhandenseins von mehr oder weniger Gefühl an, als tatsächlich empfunden wird. Neutralisation bezeichnet die vollständige Unterdrückung eines Gefühlsausdrucks, Maskierung dagegen das Verdecken eines tatsächlich empfundenen Gefühls durch die Zurschaustellung eines anderen. Diese Vorgehensweisen regeln die emotionale Kommunikation auf alltäglicher Basis. Sie bewegen sich im Kontext gesellschaftlicher Normen und Faktoren wie Alter, Geschlecht oder Status. Mißachtungen werden in der Regel streng sanktioniert.

¹¹⁰ Elisabeth Vigée Le Brun, zit. nach: Ittershagen (Lady Hamiltons Attitüden), S.50.

¹¹¹ Vgl. Porter; Samovar (Cultural Influences on Emotional Expression), S.456.

Sie lassen denjenigen, der sie nicht oder falsch befolgt, lächerlich oder unmanierlich erscheinen und stellen ihn schnell ins gesellschaftliche Abseits. Diese Tatsache und der Umstand, daß sie von klein auf gelernt und meist unbewußt angewendet werden, verleihen den emotionalen Verhaltensregeln eine Art gesellschaftliche Allgegenwärtigkeit.

Im Fall der Schlaf tänzerinnen wurde diese Allgegenwärtigkeit außer Kraft gesetzt. Lina und Magdeleine zeigten Gefühlsausdrücke, ohne dabei die den Alltag bestimmenden Verhaltensregeln zu befolgen. Um dies besser zu verdeutlichen, soll nachfolgend zuerst ein kurzer Blick auf Verhaltensstandards und Gefühlsnormen um 1900 geworfen werden.

Selbstkontrolle und Gefühlsbeherrschung waren Leitwerte im Privatleben und in der Öffentlichkeit des 19. und beginnenden 20. Jahrhunderts. Sie umfaßten jede Art des emotionalen Ausdrucks, also auch die mimischen Zeichen: „Ein allzu lebhaftes Mienenspiel erscheint [...] als Beweis für das Man-ko, ‚Gedanken durch Worte (...) gehörig ausdrücken zu können‘. Durchweg wird das Wort gegenüber der Sprache des Körpers favorisiert.“¹¹² Expressive Mimik erhielt den Beigeschmack mangelnder Bildung und Gesellschaftsfähigkeit.¹¹³ Dem Primat der Affektkontrolle nachgeordnet, wurde jedoch von Männern und Frauen unterschiedliches emotionales Verhalten erwartet und gefordert. Grundlage dieser Erwartungen waren die von Wissenschaft und Medizin im 19. Jahrhundert postulierten „Geschlechtscharaktere“. Dementsprechend galt der bürgerliche Mann als rational, vernunftbestimmt und selbstbeherrscht, Frauen dagegen als übermäßig emotionale, von ihren Empfindungen und Leidenschaften bestimmte Naturwesen. „Die Unfähigkeit, sich zu kontrollieren, wurde in diesem Rahmen Frauen und den Unterschichten zugeschrieben, während es zum normativen Kanon und zum Selbstverständnis von Männern der Oberschicht gehörte, sich als das Geschlecht darzustellen, das allein in der Lage sei, Gefühle zu beherrschen und daher auch zur Herrschaft in Politik und Gesellschaft berechtigt zu sein.“¹¹⁴ Doch gerade die Forderung nach Affektkontrolle und die strenge Überwachung ihrer Einhaltung gab einer unspezifischen Sehnsucht nach dem echten und unverstellten Gefühl sowie nach kontrollierbarer Leidenschaftlichkeit Raum.¹¹⁵ Infolgedessen wurde Frauen aufgrund ihrer angenommenen Geschlechtsnatur nicht nur ein scheinbar größerer emotionaler Spielraum zugestanden, sondern auch die Pflicht der Gewährleistung eben jener kontrollierbaren Leidenschaftlichkeit auferlegt. Allerdings wurde diese angeblich größere affektive Bewegungsfreiheit durch genau festgelegte Verhaltensweisen in engen Grenzen gehalten. Diese sorgten in erster Linie für ein berechenbares Verhalten und einen – zumindest nach außen hin so wirkenden – ausbalancierten Gefühlshaushalt. Ausgeglichenheit, Gelassenheit und Selbstkontrolle prägten auch das weibliche Verhaltensideal, mit dem Zusatz, daß Berechenbarkeit keineswegs in Eintönigkeit ausarten durfte, die dem Mann langweilig erscheinen mußte.

¹¹² Döcker (Die Ordnung der bürgerlichen Welt), S.94.

¹¹³ Vgl. Döcker (Die Ordnung der bürgerlichen Welt), S.94.

¹¹⁴ Kessel (Das Trauma der Affektkontrolle), S.157.

¹¹⁵ Vgl. Kessel (Das Trauma der Affektkontrolle), S.157.

„Frauen sollten gezielt ihre Emotionen dosieren und abwechseln und vor allem nicht immer dieselbe Reaktion zeigen, um den Alltag spannend zu halten.“¹¹⁶ Gleichmut statt Gleichgültigkeit war die Devise, die von Ratgebern und Anstandsliteratur gleichermaßen ausgegeben wurde. Diese hatten die Aufgabe, angemessenes soziales Verhalten, also auch den emotionalen Ausdruck, zu definieren und gesellschaftlich zu etablieren. Die Frau, die von ihnen idealerweise beschrieben wurde, befand sich stets auf einer Gratwanderung zwischen reservierter Zurückhaltung und attraktiv erscheinender Lebendigkeit, wobei ihr Benehmen gleichzeitig berechenbar und natürlich erscheinen sollte, um Gefallen zu erregen.

Demnach standen Bescheidenheit und scheue Lieblichkeit einer Frau am besten zu Gesicht: „Schamhaftigkeit kleidet das unschuldigste Mädchen schön, wie die Morgenröthe den Himmel [...] und eine gewisse Zurückhaltung, die wir eben Scham genannt haben, erhebt das schwächere Geschlecht, eben weil es sich als das fühlt, ungleich mehr, als Kühnheit und Trotz, [...]“¹¹⁷ Daneben waren Dezenz und Zurückhaltung unbedingt geboten, ohne dabei aber zu ängstlich oder zu schüchtern zu wirken: „[...] des Weibes Blicke dürfen nicht herausfordernd und forschend auf dem männlichen Kreise weilen, in seinem Auge und in seiner ganzen Haltung muß sich eine heitere, ruhige, würdige und wohlwollende Unbefangenheit, eine gewisse sich selbst kaum bewußte Zuversicht auf den eigenen Werth, und eine liebenswürdige Anspruchslosigkeit spiegeln, die den Mann zu ihm hinzieht und ihm zugleich den Maasstab und die Grenzen seines Benehmens andeutet. Diese Unbefangenheit darf das Weib im Gespräch mit dem Mann nicht verlieren, es muß nicht verlegen und beängstigt dabei sein, sondern ihm ungezwungen und freimüthig Rede stehen, seiner Höflichkeit, Bescheidenheit, aber auch die gleiche ihm zuvorkommende Höflichkeit entgegensetzen, auf seine Fragen laute, der übrigen Gesellschaft verständige Antworten geben, dabei aber jedes geheimnisvolle oder zweideutige Mienenspiel vermeiden.“¹¹⁸ Ebenso zu unterlassen waren Gefühlsausbrüche jeglicher Art. So riet die einschlägige Benimmlliteratur einer Dame, die während eines gesellschaftlichen Anlasses in einen Lachkrampf auszubrechen drohte, unter einem schicklichen Vorwand den Raum zu verlassen.¹¹⁹

In den meisten Situationen war das Benehmen der Frau auf den Mann orientiert. Nicht nur, daß sie in gewissem Maße verantwortlich für sein Verhalten war – ihr Auftreten als „Maasstab seines Benehmens“ – sie sollte außerdem stets die für ihn günstigste Verhaltensweise an den Tag legen, auch wenn das bedeutete, ihre eigentlichen Gefühle und Empfindungen zu unterdrücken: „Nächst ihrem Hauswesen oder vielmehr in gleicher Weise mit diesem, sei das Dichten und Trachten der jungen Frau ihrem Gatten zugewendet. Sie strebe vor allem dahin, die Würde seiner Berufsgeschäfte und häuslichen Sorgen ihm nach besten Kräften zu erleichtern, oder mindestens durch freundliches Entgegenkommen und heitere Laune möglichst vergessen zu machen. Sie strebe deshalb dahin, dem heimkehrenden

¹¹⁶ Kessel (Das Trauma der Affektkontrolle), S.163.

¹¹⁷ Joseph Alois Moshhammer, zit. nach: Döcker (Die Ordnung der bürgerlichen Welt), S.234.

¹¹⁸ Friedrich von Sydow, zit. nach: Döcker (Die Ordnung der bürgerlichen Welt), S.238.

¹¹⁹ Vgl. Schrott (Das normative Korsett), S.192.

Gatten stets mit heiterer Stirne entgegen zu treten und alle Fältchen, welche vielleicht die eine oder andere Verdrießlichkeit während dessen Abwesenheit hervorgerufen, nach Möglichkeit zu glätten.“¹²⁰ Dies galt um so mehr, wenn eine Frau noch nicht verheiratet und dementsprechend auf der Suche nach einem potentiellen Ehe Kandidaten war. In diesem Fall war echte Natürlichkeit noch weniger erwünscht und ein sorgfältig abgezirkeltes Benehmen erforderlich: „Erscheine natürlich, offen und aufrichtig, vermeide sorgfältig jeden Schein der Gefallsucht. – Wir meinen nur den Schein, keineswegs aber feine Koketterie, nur trachte sie, dieser den möglichsten Anstrich der Natürlichkeit zu geben. – Zeige Dich in Deinen Reden theilnehmend und gefühlvoll gegen Unglückliche, anspruchslos und bescheiden, besonders rücksichtlich Deiner Person, und thue, als ob Dir Deine Geistes- und Liebesvorzüge unbekannt wären, dabei zeige aber Gefallen an den Manieren und Neigungen Deines Auserkorenen, scheine auf seine Reden und Ansichten viel Gewicht zu legen, verwebe geschickt in Deine Sprache Ausdrücke und Redensarten, die er vorzugsweise anzuwenden liebt, zeige überhaupt Geschmack an Allem, woran er einen findet, und Antipathie gegen Alles, gegen welches er eine solche empfindet.“¹²¹

Diese und andere Vorschriften bildeten in der Anstandsliteratur des 19. und beginnenden 20. Jahrhunderts ein enges normatives Korsett für Frauen, das jederzeit und überall das Verhalten und den Gefühlsausdruck regelte. Es galt im Privatleben: „Gleichwohl, ob man mit Bekannten oder mit Freunden verkehrt, man sollte sich stets eines freundlichen wohlwollenden Benehmens, gleichmäßiger Heiterkeit und eines munteren lebhaften Wesens befleißigen.“¹²², ebenso wie in der Öffentlichkeit: „Man vermeide an einem öffentlichen Orte Alles, was im Stande wäre, die Aufmerksamkeit der Anwesenden auf sich zu ziehen.“¹²³ [...] „Gefallen erregend an einer Dame ist ferner ein[e] ernstes und würdevolles Auftreten an öffentlichen Orten.“¹²⁴ Selbstverständlich wurde in verschiedenen Situationen unterschiedliches emotionales Verhalten gefordert. Zusammenfassend können aber einige Leitlinien formuliert werden. Extreme Gefühlsausbrüche, egal ob lautes Lachen oder übermäßige Trauerbekundungen, waren tabu – hier waren Frauen zu bedingungsloser Mäßigung angehalten. Überhaupt galten negative Gefühlsbezeugungen wie Unmut, Ärger oder Zorn als unweiblich und unattraktiv. Sie sollten nicht nur gehemmt, sondern idealerweise völlig unterdrückt werden. Positive Gefühlsäußerungen wie Bewunderung oder Anteilnahme, insbesondere wenn auf einen männlichen Gegenpart gerichtet, waren dagegen sehr erwünscht. Es wurde sogar dazu geraten, sie zu intensivieren oder vorzutäuschen, um Männern zu gefallen.

Natürlich galten nicht für jede Frau exakt dieselben Regeln. Neben der anthropologischen Konstante „Frau“, aufgrund derer eine bestimmte emotionale Haltung erwartet und gefordert wurde, existierten

¹²⁰ Neumann (d. i. Raphael Hellbach), zit. nach: Döcker (Die Ordnung der bürgerlichen Welt), S.244.

¹²¹ Arthur Grünau und Eugen Hammer, zit. nach: Schrott (Das normative Korsett), S.195.

¹²² Carola von Eynätten, zit. nach: Schrott (Das normative Korsett), S.194.

¹²³ Frederike Lesser, zit. nach: Schrott (Das normative Korsett), S.234.

¹²⁴ Arthur Grünau und Eugen Hammer, zit. nach: Schrott (Das normative Korsett), S.234. [Grammatik im Original]

jene Komponenten, die den gesellschaftlichen Status jeder Frau und damit ihren emotionalen Spielraum festlegten. So bestimmte die Zuordnung zu einer sozialen Klasse oder Schicht auch die jeweiligen Verhaltenserwartungen. Diese stellten generell ein sehr komplexes und kompliziertes Regelwerk dar, welches für jede zu erwartende Situation ein korrektes ideales Benehmen festlegte und das von klein auf verinnerlicht werden mußte. Ausbrüche oder Zuwiderhandlungen wurden streng geahndet. Eine Frau lebte mit der ständigen Gefahr, ihrem guten Ruf, und damit dem ihres Mannes oder ihrer Familie, zu schaden, bzw. unter der Androhung, keinen Mann an sich binden zu können und deshalb ledig bleiben zu müssen. Das Resultat dieser Konditionierung stellte wiederum eine Gefühlswelt dar, die vielen Zeitgenossen als künstlich bzw. unecht erschien¹²⁵ und vielerorts eine Sehnsucht nach „wirklichen“ Emotionen und Leidenschaften auslöste. Kompensiert wurde diese vor allem durch die Kunst, wie der Psychologe Richard Müller-Freienfels 1923 feststellte: „Stets aber bleibt es dabei, daß der Ausdruck keine spezifische Eigenheit des Künstlers ist, sondern daß alle Menschen von Hause aus diese Fähigkeit haben, die nur in dem Drill des gesellschaftlichen Lebens verloren geht. Aber das Bedürfnis bleibt auch dann noch bestehen, und ein gut Teil der Wirkung großer Kunstwerke liegt darin, daß sie nicht nur eine Befreiung für den Künstler selbst bedeuten, sondern auch für andere.“¹²⁶

Von dieser Sehnsucht nach Gefühlen profitierte auch der Schlaf tanz – vor allem in der Zeit direkt um 1900. Hier wurden jene „display rules“, die sonst unter allen Umständen und zu allen Zeiten einzuhalten waren, außer Kraft gesetzt. Dabei spielten verschiedene Aspekte eine Rolle. Zuerst einmal ermöglichte der Darbietungskontext eine normabweichende Zurschaustellung von Gefühlen. Ebenso wie das Theater stellte der Schlaf tanz einen Ausnahmeraum zur Darstellung von Gefühlen zur Verfügung. Hier galten andere Regeln als im gesellschaftlichen Alltag. Dies begründete sich mit der Eigenart der theatralischen Zeichen, die als „gespielte“ Zeichen immer von sekundärem Charakter sind – also Zeichen von Zeichen.¹²⁷ Sie sind als Modell oder Abbildung der kulturellen Wirklichkeit zu verstehen und stellen diese zugleich „[...] vor das nachdenkende Bewußtsein“¹²⁸. Insofern ist die Bühne ein Raum, der in seiner Abbildungsfunktion mit der Realität korreliert, ihr aber gleichzeitig in seiner Darstellungs- und Reflexionsfunktion distanziert gegenübersteht. Daraus folgt, daß für die Zeichen, die hier produziert werden, andere Regeln gelten als in der alltäglichen Realität.

Nun darf darüber gestritten werden, ob die vom Schlaf tanz hervorgebrachten Zeichen wirklich als theatralische bezeichnet werden dürfen, da es sich nach Auffassung der Zeitgenossen bei den Hervorbringungen des Schlaf tanzes eben nicht um Zeichen von Zeichen, sondern um die ursprünglichen Zeichen selber handelte. Gegen diese Annahme spricht allerdings eine ganze Reihe von Anhaltspunkten, die, wie noch zu sehen sein wird, eher auf eine Inszenierung als auf ein genuines Naturphänomen hin-

¹²⁵ „Wir sind gebunden, gehemmt durch soziale Rücksichten, durch bereits ererbte Gewohnheiten und der Ausdruck unseres Gemütslebens ist verkümmert.“ vgl. Schrenck-Notzing (Traumtänzerin), S.76.

¹²⁶ Müller-Freienfels (Psychologie der Kunst. Band II), S.40.

¹²⁷ Vgl. Fischer-Lichte (Theatersemiotik I), S.19.

¹²⁸ Fischer-Lichte (Theatersemiotik I), S.19.

deuten. Davon abgesehen stellt der Bühnenraum jedoch ganz generell gewisse Anforderungen an das Publikum, das mit dem Platznehmen im Theatersessel seine Einwilligung gibt, die dargestellten Zeichen als theatralische zur Kenntnis zu nehmen. Ohne diese Übereinkunft wäre Theater nicht möglich. Dies setzte die Bühne aber auch im Fall des Schlaf tanzes wiederum zurück in die Funktion eines gesellschaftlichen Metaraums, dessen Regeln und Strukturen sich von denen der gesellschaftlichen Realität unterscheiden durften.

Ob Hypnose und ekstatische Trance tatsächlich für ein Sinken der Hemmungen sorgten, Gefühle öffentlich und unverstellt zu zeigen, sei dahingestellt. Die Annahme jedoch galt Zeitgenossen als Haupt-sensation in Bezug auf das Schlaf tanzen. Durchgehend war die Rede davon, daß es durch veränderte Bewußtseinszustände möglich sei, zum „archaischen“ Kern im Menschen vorzudringen. Der somnambule Zustand sollte alle Normierungen und Gewohnheiten des Alltags auslöschen und darunter das ursprüngliche und echte Gefühlsleben zum Vorschein bringen. Dadurch wurden, wie der Fall Magdeleines bewies, Ausdrucksformen in Kauf genommen, die von einigen Beobachtern als maßlos oder häßlich angelehnt wurden. Anderen galten sie dagegen als Beweis für die Ursprünglichkeit des schlaf tänzerischen Ausdrucks: „Es erscheinen also manche ihrer [Magdeleines, Anm. d. A.] Ausdrucksformen übertrieben, was aber durchaus nicht immer durch ihre hysterische Disposition bedingt ist, sondern ebensowohl aus mangelnder Selbstkontrolle entstehen kann, da sie nur ihre Empfindungen unmittelbar wiedergibt und den Grad ihrer Muskelkontraktion nicht vorher im Spiegel auf seine Wirkung im Publikum prüfen konnte, wie der Schauspieler, ferner lassen sich gewisse Verzerrungen und Masslosigkeiten aus ihrer uns ungewohnten slawischen Leidenschaftlichkeit ableiten.“¹²⁹

Mit dem zitierten Nachsatz ist ein weiteres Argument für die Ausdrucksfähigkeit der Schlaf tänzerinnen benannt, das für viele Zeitgenossen von immenser Bedeutung war. Rasse, aber auch Geschlecht und – in Linas Fall – die gesellschaftliche Herkunft wurden durchaus als Erklärungsmomente im Diskurs um den Schlaf tanz herangezogen. Diese Deutungsmuster sind im nachhinein natürlich äußerst kritisch zu betrachten. Wie oben gezeigt, besaßen Frauen durchaus keinen real größeren Spielraum bei der Zurschaustellung von Gefühlen als Männer. Auch der Aspekt der „Rasse“ kann aus heutiger Sicht fallengelassen werden. Dagegen mag die gesellschaftliche Herkunft bei der Ausdrucksfähigkeit eher eine Rolle gespielt haben. Obwohl über Lina nicht viel bekannt ist, läßt die Tatsache, daß sie als Aktmodell berufstätig war, auf einen geringeren sozialen Status schließen. Dieser aber hatte, wie oben erwähnt, Einfluß auf die geltenden Verhaltensregeln. So wurde Angehörigen der unteren Gesellschaftsschichten wesentlich mehr Freiheit zugebilligt. Die Anstandsliteratur wandte sich für gewöhnlich an „die Dame“ aus gutem Hause, nicht an Frauen, die ihr als Dienstboten oder Arbeiterinnen ge-

¹²⁹ Schrenck-Notzing (Traumtänzerin), S.69.

sellschaftlich nachgeordnet waren. Es waren die herrschenden Klassen, welche die gängigen Verhaltensweisen vorformten.¹³⁰

Wesentlich bedeutender als die Frage nach Geschlecht oder Klassenzuordnung erscheint allerdings ein Kriterium, das im zeitgenössischen Diskurs so gut wie keine Erwähnung fand – das des Trainings. Die Journalistin Detta Zilcken, die 1904 für die Zeitschrift „Die Schönheit“ ein Interview mit Magdeleine führte, schrieb, die Traumtänzerin mache den Eindruck einer durchaus geübten Mimin: „Ich habe, [...], die Schlaf tänzerin in ihrem Münchner Hotel besucht, da es mir wissenswert schien, zu erfahren, welchen Eindruck die Somnambule im wachen Zustand macht. [...] Ich bekam vielmehr die Überzeugung, daß diese Dame sehr viel gymnastische Übungen gemacht, daß bei ihr eine schauspielerische Begabung auf das Sorgfältigste ausgebildet sei und daß sie überhaupt in jeder Beziehung sich auf die Rolle, die sie in der Öffentlichkeit zu spielen gewillt ist, seit langem vorbereitet hat.“¹³¹ Korrespondierend dazu bemerkte Magnin über Lina, sie verfüge über einen Körper, der im Einnehmen von Posen für das Modellstehen wohl geübt sei.¹³² Darüber hinaus habe bei ihr eine sorgfältige Entwicklung ihres Talents im hypnotischen Zustand stattgefunden. Tatsächlich war bei Rochas davon ausdrücklich die Rede. In einem Artikel in der französischen Zeitschrift „La Nature“ schrieb Rochas 1899: „J’ai rencontré toutes les qualités nécessaires dans un des modèles le plus connus de Paris. Mlle Lina, dont j’ai complété patiemment l’éducation hypnotique et M. Jules Bois a montré, l’an dernier, par une série de conférences faites à la Bodinière et au théâtre de Monte-Carlo, tout le parti qu’on pouvait en tirer pour les arts.“¹³³

Es steht also zu vermuten, daß die Außerkräftsetzung alltäglicher Verhaltensstandards und „display rules“ nicht nur ein Ergebnis der Aufführungssituation oder des ekstatischen, somnambulen Zustandes war, sondern ebenso das Resultat eines Trainings, das der gesellschaftlichen Konditionierung bewußt entgegenwirkte. Die Frage, welcher der verschiedenen Aspekte bei welcher Schlaf tänzerin einen wie großen Anteil am Endergebnis hatte, ist allerdings unmöglich festzustellen und muß unbeantwortet bleiben.

¹³⁰ „Im Allgemeinen kann man sagen, daß Unterschichten ihren Affekten und Trieben unmittelbarer nachgeben, daß ihr Verhalten weniger genau reguliert ist, als das der zugehörigen Oberschichten; [...]“ vgl. Elias (Prozeß der Zivilisation), S.342

¹³¹ Zilcken (Die Schlaf tänzerin), S.49-55.

¹³² „Lina, dont la vie a été de lutte et de travail, a couru tous les ateliers de peintre de Paris ; elle a, par la fréquentation constante des artistes, par le milieu dans lequel elle vivait, par la pensée de faire valoir partout la beauté sculpturale de son corps, acquis des connaissances qui, sans aucun doute, ont augmenté chez elle la facilité avec laquelle elle prend des attitudes dignes des grands maîtres.“ vgl. Magnin (L’Art et l’Hypnose), S.68.

¹³³ Rochas (La Mimique), S.253.

Die Natur der gestischen Zeichen

Ebenso wie die mimischen Ausdrucksbewegungen galt auch die Gestik lange Zeit als universell. „In der jahrtausendelangen Geschichte der Beschäftigung mit den gestischen Zeichen fällt, einerlei ob sie ihren Niederschlag in Rhetorikbüchern, Schriften zur Schauspielkunst oder gar philosophischen Abhandlungen gefunden hat, die besondere Hervorhebung einer Eigenschaft der gestischen Zeichen immer wieder auf: ihrer speziellen Ausdrucksfähigkeit und ihrer immer wieder beobachteten leichten, weil anscheinend unmittelbaren Verständlichkeit. Beide Charakteristika legten den Schluß nahe, daß die Sprache der gestischen Zeichen nicht gelernt zu werden brauche, daß ihre Kombinationsmöglichkeiten und Bedeutungen in allen Kulturen dieselben seien, weil sie allen Menschen aufgrund deren natürlicher Verfassung in gleicher Weise zur Verfügung stünde.“¹³⁴

An dieser Annahme einer ursprünglich gegebenen Gebärdensprache wurden um die Jahrhundertwende erstmals Zweifel geäußert. Wilhelm Wundt legte in seiner 1900 erschienenen „Völkerpsychologie“ die Vermutung dar, „[...] daß die Gebärdensprache durchaus kein so einheitliches, nach ihrem Ursprunge zusammengehöriges Ganzes ist, wie man dies bei ihrer zuletzt erwähnten Charakterisierung als einer Ur- und Universalsprache anzunehmen pflegt“¹³⁵. Weitere Einwände folgten, so durch den französischen Anthropologen und Soziologen Marcel Mauss, der in einem 1934 gehaltenen Vortrag über „Die Techniken des Körpers“ die Behauptung aufstellte, daß alle Arten, in der sich Menschen ihres Körpers bedienen, von der Gesellschaft geprägt seien, in der sie lebten – angefangen bei kommunikativen Gesten bis hin zu alltäglichen Verrichtungen wie dem Gehen, Sitzen oder Schlafen: „Ich wußte wohl, daß der Gang, daß das Schwimmen beispielsweise, alle Dinge dieser Art jeder Gesellschaft eigen sind; daß die Polynesier nicht wie wir schwimmen, daß meine Generation nicht geschwommen ist, wie die augenblickliche Generation schwimmt. [...] Das Gleiche gilt jedoch für jedes Verhalten des Körpers. Jede Gesellschaft hat ihre eigenen Gewohnheiten.“¹³⁶

Auf eine fundierte empirische Basis gestellt wurden diese Annahmen spätestens 1942 mit David Efrons Untersuchung „Gesture, Race and Culture“. Darin verglich der Autor die Gebärden von in die USA eingewanderten osteuropäischen Juden und Südtalienern mit denen der nächsten in die amerikanische Kultur integrierten Generation. Die dabei zutage getretenen Differenzen stellte er den Körperausdruckstheorien der deutschen Nationalsozialisten entgegen, in denen „Rasse“ das bestimmende Moment darstellte. Der Anthropologe Franz Boas schrieb über Efrons Untersuchungen: „The present publication deals with the problem of gesture habits from the point of view of their cultural or biological conditioning. The trend of this investigation as well as that of the other subjects investigated indicate that, as far as physiological and psychological functioning of the body is concerned, the environment has such fundamental influence that in larger groups, [...], the genetic element may be ruled out

¹³⁴ Fischer-Lichte (Theatersemiotik I), S.61.

¹³⁵ Wundt (Völkerpsychologie), S.144.

¹³⁶ Mauss (Techniken des Körpers), S.199ff.

entirely or almost entirely as a determining factor. [...] The behaviour of the individual depends upon his own anatomical and physiological make-up, over which is superimposed the important influence of the social and geographic environment in which he lives.¹³⁷

Gebärden müssen also, mehr noch als mimische Zeichen, als kulturell determiniert gelesen und gedeutet werden. Jede Untersuchung gestischen Ausdrucks muß demnach mit der Prämisse arbeiten, „[...] daß einerseits in jeder Kultur andere gestische Zeichen verwandt werden und andererseits dieselben Gesten in unterschiedlichen Kulturen mit unterschiedlicher Bedeutung Verwendung finden“ bzw. „[...] daß jede Kultur auf der Grundlage eines spezifischen Codes, der nur für ihren Bereich Gültigkeit hat, mit den gestischen Zeichen Bedeutung erzeugt“.¹³⁸ Diese Grundvoraussetzung steht in scharfem Kontrast zu zeitgenössischen Annahmen über die Schlaftänzerinnen. Um diese zu prüfen, sollen im Folgenden ausgewählte Gesten und Gebärden der Schlaftänzerinnen Lina und Magdeleine auf ihren kulturellen Kontext hin untersucht werden. Dazu soll die Kategorie des Geschlechts als Ausgangspunkt und Grundlage dienen. Susanne Holschbach hat in ihrer 2006 erschienen Publikation über Theatralität und Weiblichkeit in der Fotografie des 19. Jahrhunderts die These von der Existenz einer „Ikonographie des weiblichen Ausdrucks“ aufgestellt.¹³⁹ Diese beschreibt den Einfluß einer „weiblichen Sonderanthropologie“ seit dem ausgehenden 18. Jahrhundert auf Vorstellungen und visuelle Repräsentationen der Körpersprache und des Gefühlsausdrucks von Frauen vorrangig auf der Theaterbühne, aber beispielsweise auch in Klinik und Labor, wie bei den französischen Nervenärzten Guillaume Benjamin Duchenne oder Jean Martin Charcot zu sehen.¹⁴⁰

Unter Berücksichtigung dieser beiden Aspekte – der Annahme, daß es keine universelle, authentische Gebärdensprache gibt oder gab, dafür aber eine spezielle „weibliche“ Gestik in der europäischen Kultur seit dem 18. Jahrhundert – soll im folgenden Abschnitt der Versuch einer „Lesung“ des gestischen Ausdrucks in den Fällen Lina Ferkel und Magdeleine Guipet unternommen werden. Aufgrund mangelnden Bildmaterials muß auf eine Untersuchung der Traumbühne in diesem Kontext verzichtet werden. Für die Untersuchung werden vergleichsweise Posen und Gesten von Frauen aus verschiedenen Kontexten des 18. und 19. Jahrhunderts versammelt, um die Ausdehnung einer „Ikonographie des weiblichen Ausdrucks“ auf die beiden Schlaftänzerinnen plausibel zu machen. Als Referenzen dienen dabei die folgenden Beispiele.

Lady Emma Hamilton

Emma Hamilton, die Geliebte und spätere Ehefrau des britischen Botschafters in Neapel, Sir William Hamilton, entwickelte im ausgehenden 18. Jahrhundert die Kunstform der Attitüde. In Darbietungen, die zu den Höhepunkten vieler damaliger Italienreisen zählten, führte sie sorgfältig inszenierten Posen

¹³⁷ Franz Boas, zit. nach: Efron (Gesture, Race and Culture), Vorwort.

¹³⁸ Fischer-Lichte (Theatersemiotik I), S.62.

¹³⁹ Vgl. Holschbach, Susanne (Vom Ausdruck zur Pose), S.105-174.

¹⁴⁰ Vgl. Holschbach (Vom Ausdruck zur Pose), S.107.

nach Vorbildern antiker und zeitgenössischer Kunst vor. Was Lady Hamiltons Attitüden aus moderner Sicht so bedeutsam macht, ist der Umstand, daß sie mit ihren Posen Kriterien für einen als weiblich geltenden Darstellungsstil in einer Zeit festlegte, in der sich eine solche geschlechtsorientierte Bühnensprache erstmals entwickelte: „Die Inszenierung des weiblichen Körpers in Attitüden und ästhetischen Posen, die Goethe am Beispiel Lady Hamilton beschrieb, blieb nicht nur im Umfeld italienreisender Kunstliebhaber ein bekanntes Phänomen, sondern rückte, gerade im deutschsprachigen Raum, in den engeren Kontext des Theaters und konnte dort zu einem Grundmuster ‚weiblicher‘ Schauspielkunst werden.“¹⁴¹

Johann Friedrich Götz: Lenardo und Blandine

Das einer Ballade von Gottfried August Bürger nachempfundene Stück „Lenardo und Blandine“ wurde 1779 erstmals aufgeführt und gehörte zu den damals beliebten Melodramen, musikalisch begleiteten Bühnenwerken mit meist weiblichen Zentralfiguren, deren lange Monologe üblicherweise mit expressiven pantomimischen Gebärden untermalt wurden. In diesem Stück geht es um eine Prinzessin, die über der Botschaft vom Mord an ihrem unstandesgemäßen Geliebten dem Wahnsinn verfällt. Interessanter als das eigentliche Werk ist der Begleitband, den der Autor dazu herausgab. Er enthielt 160 Kupferstiche mit Abbildungen sowie Erläuterungen und Regieanweisungen, welche die gestische und mimische Darstellung der jeweiligen Rollen veranschaulichten. Da die Handlung zum größten Teil von einer weiblichen Darstellerin getragen wurde, finden sich auch hier nachhaltig wirksame Entwicklungsmomente für eine weiblich konnotierte Schauspielkunst.

Friederike Bethmann-Unzelmann und Sarah Bernhardt

Die überwiegend in Berlin tätige Friederike Bethmann-Unzelmann gehörte zu den großen deutschen Schauspielerinnen des ausgehenden 18. und beginnenden 19. Jahrhunderts und zu den wenigen, deren Darstellungsstil in Ansätzen bildlich überliefert ist. Skizzen der Gebrüder Wilhelm und Moritz Henschel fingen das Bühnenspiel der berühmten Aktrice in verschiedenen Rollen zwischen 1809 und 1811 ein. Die Französin Sarah Bernhardt dagegen avancierte in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts zu einem internationalen Bühnenstar. Ihr Schauspielstil galt als besonders bildhaft und eindrucksvoll.¹⁴² Zu ihren Glanzrollen zählten die Darstellung der „Phädra“ in Jean Racines gleichnamigen Stück sowie der „Kameliendame“ in der Bühnenfassung des Romans von Alexandre Dumas.

¹⁴¹ Wiens (,Grammatik‘ der Schauspielkunst), S.122.

¹⁴² Vgl. beispielsweise Thorun, Claudia: Sarah Bernhardt. Inszenierungen von Weiblichkeit im Fin de siècle [2006] / Balk, Claudia: Theatergöttinnen: inszenierte Weiblichkeit; Clara Ziegler, Sarah Bernhardt, Eleonora Duse [1994].

Die Bildarchive Duchennes und Charcots

Ab der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts traten neben die Bühne als Bildungsraum körperlicher Ausdrucksstandards zunehmend die Klinik und das Labor. Das wissenschaftliche Interesse bediente sich dabei mit Vorliebe des neuen Mediums der Fotografie. So versuchte der Physiologe Duchenne, durch die elektrische Reizung der Gesichtsmuskeln rein mechanische, von psychischen Vorgängen unabhängige Gefühlsausdrücke zu generieren. Jean-Martin Charcot wiederum, Duchennes Nachfolger als Leiter der Pariser Nervenanstalt Salpêtrière, zog die Fotografie zur Inventarisierung der sogenannten „attitudes passionelles“ heran, der leidenschaftlichen Gesten des großen hysterischen Anfalls. Auf diese Weise entstand ein umfangreiches Bildarchiv sowie eine regelrechte „Ikonographie der Salpêtrière“¹⁴³.

Karl Michel: Die Sprache des Körpers

Das 1910 erschienene Sammelwerk ist nach eigener Aussage nicht weniger als eine bildliche Darstellung der ganzen Körpersprache „[...] und zwar nicht von der Bühne ausgehend, sondern von der Natur, vom täglichen Leben“¹⁴⁴. Es besteht aus einer sehr kurz gehaltenen textlichen Einführung, gefolgt von einem umfangreichen Abbildungsteil, in dem emotionale Ausdrücke geordnet nach den Körperregionen, die sie betreffen, katalogisiert sind. Interessant ist hierbei die Abteilung der „mehr weiblichen Gebärden“¹⁴⁵, die von einer Darstellerin vorgeführt werden, die nach Aussage des Autors nicht von der Bühne stammte oder in irgendeiner Weise für diese Aufgabe ausgebildet war. Damit erheben die Gesten einen besonderen Anspruch auf Authentizität. Das heißt, sollte sich auch hier die Existenz einer speziellen weiblichen Ausdrucksikonographie nachweisen lassen, galt sie zu diesem Zeitpunkt nicht mehr als Produkt des Sonderraums Bühne oder Klinik, sondern als alltägliche, natürliche und unverfälschte Körpersprache.

Lili Green: Einführung in das Wesen unserer Gesten und Bewegungen [1929]

Die geborene US-Amerikanerin Lili Green war eine Schülerin des Schweizer Bewegungspädagogen Francois Delsarte. Ihre nicht selbst verfaßte Publikation verstand sich als „psychologisches Lehrbuch des Bühnenkünstlers“, das „ein anregendes Grundsystem plastischen Wissens“¹⁴⁶ vermitteln sollte. In zahlreichen Bildern, die allesamt Green selber zeigen, werden darin sowohl Emotionsbewegungen als auch ganze Handlungsbögen systematisch dargestellt.

¹⁴³ Zur Begriffsbildung siehe: Didi-Hubermann, Georges: Die Erfindung der Hysterie. Die photographische Klinik von Jean-Martin Charcot [1997].

¹⁴⁴ Michel (Die Sprache des Körpers), S.VI.

¹⁴⁵ Michel (Die Sprache des Körpers), S.IV.

¹⁴⁶ Green (Einführung in das Wesen unserer Gesten und Bewegungen), Vorwort S.2.

Gesten des Gefühlsausdrucks im Vergleich

Im folgenden soll die Gestik unterschiedlicher Gefühlstypen auf ihre Kontinuität hin untersucht werden. Die dazu getroffene Bildauswahl setzt Fotos der beiden Schlaftänzerinnen Lina und Magdeleine in einen Kontext mit den oben beschriebenen Bildquellen. Die dabei zu stellenden Fragen lauten, ob es spezielle Gebärden gab, die immer wieder verwendet wurden, um bestimmte Gefühle auszudrücken – sei es auf der Bühne, während eines hysterischen Anfalls oder im Schlaftanz – bzw. wie diese Gesten im einzelnen aussahen.

Angst, Schrecken und Entsetzen

Wie auf den untenstehenden Bildern zu sehen ist, wurden die stark negativen Gefühle Angst und Schrecken oft mittels einer expressiven Abwehrgestik ausgedrückt oder von ihr begleitet. Dabei wird der Oberkörper vom Objekt der Angst oder des Erschreckens abgewendet, in den meisten Fällen nach hinten gebeugt. Diese Fluchtbewegung kann auf den ganzen Körper übergreifen. In diesem Fall erscheint eine Hälfte des Körpers meist in Fluchrichtung gewendet. Zum Schutz vor der Bedrohung werden beide offenen Hände vor den Körper gebracht. Arme und Finger sind je nach Intensität des Bedrohungsgefühls mehr oder weniger angespannt und durchgestreckt.



Abb. „Angst, Schrecken, Entsetzen“: Bethmann-Unzelmann [1 & 2], Götz [3 & 4], Charcot [5], Michel [6], Green [7], Lina [8 & 9], Magdeleine [10, 11 & 12]

Die ersten beiden Bilder zeigen Friederike Bethmann-Unzelmann in der Rolle der Lady Macbeth, die von den Erscheinungen ihres Gewissens geplagt wird. Das Bild mit der Unterschrift „Warum erschreckt mich diese Gestalt? Warum fährt mir ein Schauer in die Gebeine“ zeigt sie mit erhobenen

Händen und leicht nach hinten gezogenem Oberkörper. Diese Geste ist im zweiten Bild „Dort! – Hier! (Nun schwebt es hier, nun schleicht es dort.)“ zur Fluchtgeste gesteigert, die vom ganzen Körper Besitz ergriffen hat. Jener ist nun zusammen mit dem Gesicht seitwärts abgewandt, die Arme bleiben in Abwehr erhoben. Dieselbe Geste ist auch bei Goetz anzutreffen. Prinzessin Blandine hat im Zuge ihres kommenden Wahnsinns Schreckensvisionen. Beide Bilder zeigen sie mit abwehrend erhobenen, offenen Händen und zurückgezogenem Oberkörper. Auf dem ersten Bild ist der gesamte Körper bereits fluchtartig halb abgewandt. Das nächste zeigt eine Patientin Charcots, deren Pose exakt die zweite Geste der Prinzessin Blandine aufnimmt. Auch hier sind beide Arme hoch gestreckt und der Oberkörper leicht nach hinten bzw. zur Seite geneigt. Dagegen bildete Michel eine Alltagsbewegung ab: „Ich will nichts davon wissen.“ Die Abwehrgeste scheint nicht einem unmittelbaren Gefühl der Bedrohung zu entspringen und deshalb abgeschwächt. Nur eine Hand ist erhoben, der Oberkörper weggeneigt und der Kopf abgewendet. Bei Green ist die Gestik durch den dunklen Anzug besonders gut zu erkennen. Die Hände sind weit offen, der ganze Körper zurückgenommen und leicht seitwärts gedreht. Der hintere Fuß zeigt in eine andere Richtung als der vordere, was die Einleitung der Fluchtbewegung anzeigt.

Auch Linas Pose bezieht sich auf eine Art Geistererscheinung.¹⁴⁷ Der Oberkörper ist kaum merklich in die der Bedrohung entgegengesetzte Richtung geneigt. Die Arme sind abwehrend ausgestreckt, der rechte, der Bedrohung zugewandte, ist durchgestreckt und angespannt, der andere etwas lockerer. Die Finger sind gespreizt und fast klauenartig gekrümmt, was die Abwehrgeste um ein Moment der Aggression bereichert, das Linas Pose von der Passivität der anderen Beispiele unterscheidet. Unter den Fotos von Magdeleine finden sich gleich mehrere Darstellungen der Angst oder des Entsetzens, darunter die Personifikation „La terreur“ (Der Schrecken, Bild 10). Sie zeigt die Schlaf tänzerin en-face mit weit nach hinten gezogenem Kopf und Oberkörper. Die Arme sind in Höhe des Oberkörpers angewinkelt, die Hände wie zum Schutz vor der Ursache des Schreckens erhoben. Das zweite Bild nimmt die Pose auf, die schon bei Goetz und Charcot zu sehen war. Der Oberkörper ist leicht abgewandt, beide Arme und Hände erhoben, wobei der der Bedrohung nähere Arm weiter durchgestreckt ist. Die letzten beiden Bilder zeigen Emotionsstudien des Malers Albert Keller, die Magdeleine in verwandten Posen zeigen. Auch hier sind die schützend vor dem Körper erhobenen Arme und die geöffneten Hände wiederzufinden.

Zorn, Wut und Aggression

Bei der Darstellung der Gefühle Unmut, Zorn und Wut finden sich unterschiedliche Ausdrucksformen. Die erste ist verwandt mit der Abwehrgestik der Schreckensgefühle. Auch hier ist der Oberkörper

¹⁴⁷ „C’était pendant l’horreur d’une profonde nuit; Ma mère Jézabel devant moi s’est montrée, ...“

zurückgenommen, wobei die Hände aber nicht offen ausgestreckt sind, sondern zur Faust geballt und, wie zum Schlag auszuholend, zum Körper zurückgezogen. Die beiden anderen Darstellungsformen sind eher als reine Drohgestik zu beschreiben. Die eine stellt bei vorgeschobenem, aber gekrümmtem Oberkörper die geballten Fäuste in den Vordergrund, bei der anderen werden die Fäuste zurückgestreckt und der vorgeschobene, durchgestreckte Oberkörper dominiert den Ausdruck.



Abb. „Zorn, Wut, Aggression“: Charcot [1 & 2], Lina [3], Green [4 & 5], Lina [6 & 7], Michel [8 & 9], Lina [10]

Die erste Haltung ist auf den beiden Fotos aus der Salpêtrière zu sehen. Beide Frauen lehnen den Oberkörper wie in Abwehrhaltung zurück, haben aber die Hand bzw. die Hände geballt und zum Schlag erhoben. Dieselbe Haltung stellte Lina in ihrer Personifikation der Stadt „Nancy, die Frankreich verteidigt“¹⁴⁸ dar. Hier wird schon anhand der Bildbeschreibung deutlich, daß sich in die Drohung ein Moment der Abwehr mischt. Auch erscheint der Oberkörper von der Quelle des Angriffs zurückgezogen und die rechte Faust ist, wie um Schwung zu holen, nahe zum Körper gebracht.

Im Gegensatz dazu stellt die zweite Haltung die Hände in den Mittelpunkt der Gebärde. Der Körper wird so gekrümmt, daß die geballten Fäuste vor den Körper gestreckt werden können. Ein Fuß ist vorangestellt, um den Körper weiter in Richtung der Aggressionsquelle lehnen zu können. Der Kopf ist vorgeschoben. Zu sehen ist diese Gestik bei Green „Zorn“ und „Grimm“ sowie bei Lina. Bei dieser ist sogar der Vergleich möglich zwischen „Suggestion“ und „Atelierpose“. Die Bilder zeigen Lina laut Beschreibung einmal in somnambulem und dann in wachem Zustand. Auf dem ersten Bild, das den Ausdruck in seiner somnambulen Form zeigt, sind beide Arme mit den Fäusten nach vorn gestreckt und der Körper ist weiter vorwärts gekrümmt als in der Atelierpose. Bei dieser erscheint der Ausdruck weniger einheitlich und geschlossen. Ein Arm ist etwas unentschieden nach hinten gezogen, der Oberkörper nur leicht gebeugt. Dabei scheint es fast so, als sei der hintere Arm einer anderen Haltung entlehnt, die man als dritte Geste der Aggression beschreiben kann. Sie ist auf den beiden Bildern von Karl Michel mit den Unterschriften „Was erlauben Sie sich?“ und „Nun aber ... still!“ sowie auf einem weiteren Foto von Lina zu sehen. Hier ist der Ausdruck des Zorns zur Empörung oder Entrüstung abgemildert. Die Gestik konzentriert sich auf den vorgeschobenen Oberkörper, deshalb werden die Arme mit den geballten Fäusten nach hinten gestreckt.

Ein Umstand, der bei der Betrachtung der Zornesgestik auffällt, ist ihre Abwesenheit in den meisten Bildquellen, besonders bei Magdeleine. Darüber hinaus erscheint auch die direkte Angriffshaltung mit den vorgeschobenen Fäusten, also die Androhung einer unmittelbaren physischen Auseinanderset-

¹⁴⁸ „Nancy, défendant la France“

zung, eher selten. Sie ist nur bei Lina und Green zu finden. Diese Tatsache weist auf einen Hauptaspekt in der „Ikonographie des weiblichen Ausdrucks“ hin. Weder im 19. noch zu Beginn des 20. Jahrhunderts wurde von Frauen Aggressivität erwartet oder gefordert. Zorn, Wut oder Kampfeslust waren eindeutig männlich konnotierte Gefühle, die in den Darstellungskriterien für Schauspieler auftauchten, jedoch kein Bestandteil einer weiblichen Bühnenkunst waren. Unverstellte Aggressionsgestik ist dementsprechend vor 1900 nur in Charcots Bildarchiv zu finden, also als krankhafter Ausdruck im Klinikkontext. Später sieht man ihn bei Green, die sich in ihrer Publikation allerdings an Bühnenkünstler beiderlei Geschlechts wandte. Ein Anspruch, der zusätzlich durch den geschlechtsneutralen, schwarzen Ganzkörperanzug, den sie auf vielen Fotos trägt, hervorgehoben wurde. Bei Karl Michel dagegen erscheint Aggressivität in deutlich abgemilderter Form. Seine Darstellerin der „mehr weiblichen Gebärden“ stellt eher einen Ausdruck der Entrüstung oder der Empörung dar. Zorn und Wut in ihrer ungemilderten Form blieben dem Autor selbst zur Darbietung überlassen. In den Bildern von Lina wiederum finden sich auffällig viele Drohgesten, die gemäß den Bildunterschriften und Beschreibungen aber häufig einem „heroischen“ Zusammenhang entspringen sind und denen ihre Herkunft aus dem Bildrepertoire der Maler und Bildhauer stark anzusehen ist.

Gebet, Bitten und religiöse Verklärung

Im Gegensatz zu den aggressiven Ausdrücken stellten das Gebet oder gebetsähnliche Haltungen wie das Bitten oder Flehen eine typische Domäne weiblichen Ausdrucks dar und waren sowohl in der bildenden Kunst als auch auf der Bühne sehr beliebt. Beispiele für die Gebetsgestik finden sich in zahlreicher und stark konventionalisierter Form. Dabei wird der Kopf erhoben bzw. ein wenig zur Seite geneigt und die Hände in der traditionellen christlichen Geste des Betens gefaltet und vor die Brust gehoben. Obwohl die Pose nur wenige und leichte Variationsmöglichkeiten bot, konnte sie als Gebet, Anrufung, Bitten, Flehen oder als Zeichen der Verklärung bzw. der religiösen Ekstase gedeutet werden.



Abb. „Gebet, Bitten, Verklärung“: Hamilton [1 & 2], Duchenne [3], Michel [4], Green [5], Lina [6], Magdeleine [7]

Im Bildrepertoire der Lady Hamilton findet sie sich gleich mehrfach – hier einmal zu sehen auf einem Gemälde des britischen Malers George Romney mit dem Titel „At Prayer“ sowie auf einem Stich von

Friedrich Rehberg als „Heilige Rosa“. Auf beiden Abbildungen hat sie den Kopf erhoben und den Blick nach oben gerichtet. Die Hände sind vor der Brust zusammengelegt, auf der zweiten Abbildung sind sie vom Gewand verdeckt. Das dritte Bild zeigt Duchenne mit einer Patientin bei einem seiner berühmten Gesichtsmuskelexperimente. Mit Hilfe des elektrischen Pinsels wird hier gerade der Ausdruck religiöser Verklärung erzeugt, wobei die Patientin gleich die richtige Körperhaltung zur generierten Mimik angenommen hat: sie hält den Kopf erhoben und leicht seitlich geneigt, die Hände sind andächtig gefaltet. Bei Michel ist die Geste ihres religiösen Kontextes entkleidet und der Blick deshalb nicht gen Himmel gerichtet. Bei Green fällt sie sehr expressiv aus. Die erhobenen Arme zeigen die Verwandtschaft zu ekstatischen Gesten. Auch bei Lina und Magdeleine findet sich die Gebetsgeste. Wiederum ähneln sich die Haltungen sehr stark. Der Kopf ist leicht in den Nacken gelegt, die Hände sind erhoben und knapp unter dem Kinn gefaltet oder zusammengelegt.

Ekstatische Freude und Ekstase

Die zur überschwenglichen Freude bzw. zur Ekstase gehörenden Gebärden sind verwandt mit der oben beschriebenen Gebetsgestik, steigern diese aber. Auch hier wird der Kopf nach oben gewandt, dabei der Oberkörper leicht nach hinten geneigt und die Arme mit den geöffneten Händen in Kopfhöhe oder über den Kopf hinaus erhoben.



Abb. „Ekstatische Freude, Ekstase“: Charcot [1 & 2], Lina [3], Magdeleine [4], Bernhardt [5 & 6], Michel [7 & 8], Green [9 & 10], Lina [11 & 12], Magdeleine [13 & 14]

Die Gebärde mit den angewinkelten Armen, die in Höhe des Kopfes erhoben sind, ist auf den ersten vier Bildern zu sehen. Wieder sind es zwei Patientinnen Charcots sowie Lina und Magdeleine, welche die Pose darstellen. Alle haben den Kopf leicht in den Nacken gelegt und die Arme mit den offenen Händen erhoben, aber nicht ausgestreckt. Auf dem ersten Foto erscheint die Pose sehr steif und unbewegt. Das zweite, welches Augustine, eine von Charcots „Starpatientinnen“ zeigt, ist mit „Ekstase“ betitelt, obwohl der Ausdruck zurückgenommen erscheint und vielleicht eher als Freude zu beschrei-

ben wäre. Linas Foto zeigt die Schlaf tänzerin mit geschlossenen Augen, was die Pose im Gegensatz zum vorherigen Bild eindeutig als Ekstasegebärde ausweist. Bei Magdeleine wiederum gewinnt dieselbe Haltung dadurch an Intensität, daß der Körper als Ganzes mit einbezogen wird. Hier ist nicht nur der Kopf zurückgelehnt, sondern die gesamte Silhouette ist durch die kniende Position kreisförmig gebogen.

Bei der zweiten Haltung, die ekstatische Freude oder Ekstase anzeigt, werden die Hände weit erhoben und vom Körper weggestreckt. Die entsprechenden ersten beiden Abbildungen zeigen die Schauspielerin Sarah Bernhardt als „Phädra“, eine ihrer Glanzrollen, die als besonders gefühlsintensiv und exalziert in der Darstellung galt. Dementsprechend finden sich unter den spärlichen Abbildungen gleich zwei, die Bernhardt in der ekstatischen Pose zeigen, den Kopf nach hinten gelehnt, den Blick himmelwärts gerichtet und einen Arm weit ausgestreckt. Beachtenswert ist auf beiden Bildern die Figur der Dienerin, die jeweils einen Arm der von einer tragischen Leidenschaft für ihren Stiefsohn gepackten griechischen Königin festhält, wie um den Ausdruck und damit das Gefühl der Liebesekstase zu blockieren. Auch Michel zeigte die beschriebene Gebärde, einmal mit der Unterschrift „Ha ... (jubelnd).“ und ein anderes Mal unter der Beschreibung „Dir zu Füßen werf ich mich ...“. Dabei erscheint die zweite Pose etwas entspannter. Die Arme sind hier nicht vollständig durchgestreckt, möglicherweise, weil das Moment des in die Knie Gesunkenseins keine so expressive Armhaltung erforderlich machte. Bei Green finden sich gleich mehrfach Darstellungen ekstatischen Ausdrucks. Die zwei ausgewählten zeigen sie in nahezu identischer Haltung: der Kopf ist weit zurückgebeugt und die Arme sind stark vom Körper weggestreckt. Ein Fuß ist jeweils vorgeschoben, um die nach hinten gebeugte Haltung zu unterstützen. Bei Lina erscheint die unterschiedliche Spannung der Arme als Unterscheidungsmoment hinsichtlich des Grades des ekstatischen Zustandes. Das erste Foto zeigt sie mit locker erhobenen Armen und verklärtem Gesichtsausdruck, das zweite dagegen sehr viel expressiver mit erregt von sich geworfenen Gliedmaßen und weit aufgerissenen Augen. Ähnliches ist bei Magdeleine zu finden. Auch hier ist die Spannung der Arme ausschlaggebend für den Grad der Intensität des Ausdrucks. Bemerkenswert ist auf dem ersten Foto zudem die weite Rückwärtsbeugung des Oberkörpers, die von vielen Zeitgenossen bereits als „Arc der cercle“ interpretiert wurde, jene als Hysterie-symptom berühmte Bewegung, die den Körper in einer Art Kreisbogen nach hinten krümmt und von der später noch die Rede sein wird.

Festzuhalten ist, daß die ekstatischen oder rauschhaft-freudigen Gebärden oft im Kontext der Liebesekstase auftraten, so zu sehen bei Bernhardt, aber auch bei Lina („Oh! Nuit d’amour.“, Bild 11) und Magdeleine („Mon bien-aimé! Viens! Viens!“, Bild 14). Insofern kann auch abermals von typisch weiblicher Gestik und Gefühlsdarstellung gesprochen werden.

Trauer

Auch für das Gefühl der Trauer oder des Traurigseins läßt sich eine bestimmte dominante Geste ausmachen, die immer wiederkehrte, und zwar vorrangig bei weiblichen Darstellern. Dabei wird das Gesicht verdeckt – mit einer oder beiden Händen, teilweise auch mit einem Teil der Gewandung. Sie wird oft von einem leicht nach vorn gebeugten Oberkörper und gesenktem Kopf begleitet.



Abb. „Trauer“: Hamilton [1], Bethmann-Unzelmann [2], Götz [3], Michel [4 & 5], Green [6 & 7], Lina [8], Magdeleine [9 & 10]

Zu sehen ist dies beispielsweise bei Lady Hamilton, die für das erste Bild als Niobe posierte, also die Gebärde nach antikem Vorbild in die zeitgenössische Gegenwart holte. Da sie auf dem Stich ihre „tote Tochter“ trägt, wird das Gesicht nur von einer, nämlich der freien Hand verdeckt. Dagegen ist bei Bethmann-Unzelmann, abermals in der Rolle der Lady Macbeth, das Gesicht durch ein von beiden Händen davor gedrücktes Stück Stoff komplett verhüllt. Bei Goetz wiederum hat Prinzessin Blandine unter der Beschreibung „Und wird von Tränen überströmt“ beide Hände vor das Gesicht geschlagen und, ebenso wie Lady Hamilton, den Oberkörper nach vorn gebeugt. Bei Michel ist die Geste sowohl in einhändiger („Weinen“) als auch in beidhändiger Ausführung („Heftiges Schluchzen“) zu sehen, wobei die Anzahl der Hände mit der Intensität des dargestellten Gefühls korreliert. Im zweiten Bild sind Oberkörper und Kopf nach hinten gelegt, womit bereits ein typisches Element der Verzweiflungsgestik in die Haltung Eingang gefunden hat, wie weiter unten noch zu sehen sein wird. Auch in Greens beiden Abbildungen „Gram“ und „Gebrochenheit“ ist das Gesicht nicht zu erkennen. Im ersten Bild erscheint die Geste etwas modifiziert. Hier wird der Kopf durch die Hände so stark nach vorn gebeugt, daß das Gesicht dem eigenen Oberkörper zugewandt ist. Auf dem zweiten Foto wird die Geste der vor das Gesicht geschlagenen Hände durch die Haltung des Körpers unterstützt, der vollständig zusammengebrochen ist, und damit im wahrsten Sinne als „von Gram gebeugt“ erscheint.

Es folgt erneut Linas Pose, die sich leicht von den anderen abhebt. So hat sie das Gesicht nicht mit den Händen verdeckt, sondern es so in die Beuge des erhobenen und angewinkelten Armes geschmiegt, daß es nur noch teilweise sichtbar ist. Die Hände sind unter dem Kinn verschränkt. Bei Magdeleine dagegen ist die Gestik wieder in typischer Ausformung zu sehen. Auf dem Foto mit dem Titel „Douleur“ (Bild 9) ist der untere Teil des Gesichts durch einen Teil des Gewands verdeckt, den die Tänzerin mit beiden Händen vor dem Kinn zusammengegriffen hat. Im zweiten Bild, das einen Ausschnitt aus Magdeleines gefeierter Darbietung zu Chopins Trauermarsch zeigt, ist die leichte Vorbeugung aus dem vorhergehenden Bild einer Krümmung des ganzen Körpers oberhalb der Knie gewichen und das gesamte Gesicht ist nun vom Schal verdeckt – die Geste erscheint so gesteigert.

Verzweiflung

Ähnlich wie bei den Drohgebärden lassen sich auch das Gefühl der Verzweiflung betreffend mehrere Ausdrucksformen bestimmen, die vom jeweiligen Grad der Intensität der Empfindung abhängig sind. Beim Händeringen werden die Hände in Höhe des Kinns verschränkt und der Kopf leicht nach hinten gebeugt bzw. nach oben gewandt. Hier besteht eine Verbindung zur Bitt- und Gebetsgestik, wie sie oben beschrieben wurde. In einer zweiten Stufe wird das Händeringen „aufgelöst“, die Arme sind angehoben und werden dann in einer dritten Gebärde hochgeworfen, was einen vollkommenen Verlust der Fassung anzeigt, wie er auch in der Ekstase zu sehen ist.



Abb. „Verzweiflung“: Hamilton [1], Götz [2], Michel [3 & 4], Green [5], Lina [6 & 7], Magdeleine [8 & 9], Michel [10], Lina [11], Hamilton [12], Bernhardt [13] Michel [14 & 15], Magdeleine [16]

Das erste Bild zeigt Emma Hamilton in der oben beschriebenen Pose des Händeringens. Da der Kopf und die Hände das einzige sind, was auf dem Stich nicht durch das Gewand verdeckt wird, sind sie deutlich erkennbar hervorgehoben. Auch bei Goetz befindet sich diese Geste im Repertoire der verzweifelten Prinzessin. Über der Beschreibung „Stost ein schmerzvolles: Ach! Gegen Himmel“ ist sie so abgebildet, den Kopf zurückgelegt und die Hände vor dem Kinn gefaltet. Michel bildete die Geste gleich zweimal ab, verbunden durch den Ausruf „O, ich bin unglücklich!“. Dabei nutzte er das Doppelbild, um verschiedene Möglichkeiten der Armhaltung zu illustrieren. Auf dem ersten Foto liegen die Unterarme dicht beieinander, auf dem zweiten bilden sie eine Waagerechte, wodurch die Darstellerin den Eindruck macht, als wolle sie ihre ineinander verschlungenen Hände gewaltsam auseinanderreißen. Green gibt abermals ein expressiv stilisiertes Beispiel der Haltung. Die Ellenbogen sind über die Hände hinausgehoben und die Füße wie bei einem Tanzschritt gestellt.

Die nächsten beiden Bilder zeigen Lina in ein und derselben Position, einmal en-face und einmal im Profil, wodurch man erkennen kann, daß die Hände nicht direkt am Körper verschränkt sind, sondern mit etwas Abstand davor. Der Kopf ist sehr ausdrucksvoll nach hinten und leicht seitlich geneigt. Auch im nächsten Bild, das Magdeleine zeigt, sind die Arme in einiger Entfernung vom Oberkörper gefaltet. Die Haltung wirkt gelassen oder wie eine sorgfältig überdachte Vorführung der Geste des

Händeringens. Der Kopf ist nach unten geneigt und der Oberkörper leicht zurückgelehnt. Ganz anders dagegen das nachfolgende Bild von Magdeleine, das sie mit eng angelegten Armen und unter dem Kinn verschränkten Händen zeigt. Auch hier ist der Kopf leicht erhoben, was aber wegen der Vorwärtskrümmung des ganzen Körpers nicht sofort ins Auge fällt.

Die Zwischengeste, in der die verschränkten Hände aufgelöst und in Ansätzen gehoben werden, ist auf den folgenden beiden Fotos zu sehen. Das erste stammt von Karl Michel und zeigt die Abgebildete in der Haltung „Lieber sterben“. Die Hände sind gut sichtbar in einer Art Übergangshaltung, bereit, schnell vom Körper weggeführt zu werden. Der Kopf ist weit nach hinten bzw. zur Seite gelehnt. Rochas Foto zeigt Lina als personifiziertes „Frankreich, dem man Elsaß und Lothringen wegnimmt“¹⁴⁹. Hier liegen die Hände zu beiden Seiten des Kopfes, der zurückgebogen ist. In beiden Haltungen ist in Ansätzen die dritte Verzweiflungsgestik bereits enthalten, bei der die Arme endgültig weit ausholend über den Kopf gestreckt werden.

Dies ist im nächsten Bild wieder am Beispiel Lady Hamiltons zu sehen, die beide Arme weit ausgestreckt hält, eine Geste, die durch das zwischen den Händen gehaltene Tuch optisch noch unterstützt wird. Das darauffolgende Bild zeigt wiederum Sarah Bernhardt in der Rolle der Phädra. Hier ist auffällig, daß die Haltung von den oben beschriebenen Ekstase-Szenen nicht zu unterscheiden ist. Allein die Bildunterschrift gibt den Hinweis darauf, daß es sich bei der gezeigten Pose nicht um einen Ausdruck der Liebesekstase handelt, sondern um Verzweiflung, welche die Tragödienheldin angesichts des Geschehens befallen hat. Im übrigen ist gut erkennbar, daß auch hier die Dienerin wieder einen Arm Bernhardts fest im Griff hält und so die Funktion eines emotionalen „Ankers“ erfüllt. Die beiden folgenden Abbildungen tragen die Unterschriften „... kann's nicht ertragen!“ und „Höchste Verzweiflung“. Die erste Pose erscheint dabei lockerer. Die Arme sind nicht ganz durchgestreckt, Kopf und Rumpf eher zur Seite geneigt. Dagegen reckt sich die Darstellerin auf dem zweiten Bild in gerader Linie nach oben. Arme und Hände sind intensiv angespannt, Kopf und Rumpf rückwärts geneigt. Analog zur Ekstasegestik korrelieren auch hier Armspannung und Intensität des Ausdrucks. Höchste Verzweiflung bedeutet also höchstmögliche Körperspannung. Magdeleines Foto beschließt die Reihe mit einem nochmaligen Ausschnitt aus ihrer Interpretation des Chopinschen Trauermarsches, auf dem sie die Arme weit ausgestreckt und den Kopf seitlich geneigt hält.

Zusammenfassend betrachtet, gehörte die Verzweiflungsgestik ebenso wie jene der Trauer und der Ekstase offenbar zu den „mehr weiblichen Gebärden“. Beispiele lassen sich überall in großer Zahl finden. Im Vergleich dazu sind aggressive Gesten eher selten, andere Ausdruckshaltungen fehlen sogar ganz. Blättert man durch Karl Michels „Sprache des Körpers“, so findet man ein ganzes Reservoir an Gebärden, die für Frauen nicht oder nur in geringem Maße zulässig waren. Dazu gehörte nicht nur die Mehrzahl der Droh- und Selbstbehauptungsgesten, sondern beispielsweise auch die Zurschaustellung

¹⁴⁹ „La France à qui l'on vient d'arracher l'Alsace et la Lorraine.“

ausgelassener Fröhlichkeit. Lachen, Schenkelklopfen oder das Halten des Bauches waren Posen, die im weiblichen Ausdrucksrepertoire nicht vorkamen.

Man kann also berechtigterweise von einem speziell weiblichen Ausdrucksverhalten seit dem ausgehenden 18. Jahrhundert sprechen, das zu einer besonderen Ikonographie hinsichtlich der Darstellung von Gefühlen und Empfindungen geführt hat. Ausgehend von den Attitüden einer Lady Hamilton, die unter anderem auf antike Vorbilder zurückgriffen, fanden bestimmte Gesten und Posen Zugang zum Theater, wo um 1800 erstmals in der europäischen Tradition eine ausdrücklich weibliche Bühnensprache entwickelt wurde. Diese wiederum wurde über einen längeren Zeitraum hinweg in einem Maße selbstverständlich und alltäglich, das ihre Gebärden und Haltungen Ende des 20. Jahrhunderts als völlig natürlich erscheinen ließ. Diese Annahme wurde durch die Tatsache begünstigt, daß der gesellschaftliche Alltag des späten 19. Jahrhunderts eine immer rigorosere Selbstkontrolle und Beherrschung der Gefühle forderte, was eine Mäßigung des Affektausdrucks nach sich zog. Insofern wurden die traditionellen leidenschaftlichen Gebärden der Verzweiflung, Trauer oder ekstatischen Freude entweder im Klinikkontext „behandelt“ oder, im Falle des Schlaf tänzes, als grandiose Kunstleistung gefeiert. Später wurden sie im Zuge einer Lockerung bestimmter Verhaltensregeln und einer Wiederentdeckung des Körpers und seiner Ausdrucksmöglichkeiten im Umfeld von Bühne und modernem Tanz reaktiviert, wie bei Karl Michel oder Lili Green zu sehen.

Charakteristisch für diesen speziellen weiblichen Ausdruck waren dabei zwei Aspekte. Zum einen gab er bestimmte Gefühlskategorien vor, die bevorzugt dargestellt wurden, und solche, die von der Zurschaustellung als „unweiblich“ ausgeschlossen waren. Zu ersteren gehörten die oben beschriebenen negativen Gefühle Trauer, Verzweiflung, Angst und Schrecken, also jene Empfindungen und Leidenschaften, die im ursprünglichen Wortsinn zu „erleiden“ sind, sowie ekstatische Affekte. Als unweiblich galten aggressive Gefühle wie Zorn und Wut sowie die dazugehörigen Angriffs- und Drohhaltungen. Darüber hinaus unterschied sich das weibliche Ausdrucksrepertoire nicht nur in der Auswahl der auszudrückenden und zu unterdrückenden Gefühle vom männlichen, sondern auch durch die Intensität der Gesten, die gezeigt wurden. In Fällen, in denen beide Geschlechter ihren Gefühlen Ausdruck geben durften, wurde Frauen aufgrund ihres angenommenen Geschlechtscharakters als trieb- und empfindungsgesteuerte Naturwesen mehr Freiraum zugebilligt als Männern.

Interessant ist auch, daß Frauen allgemein die Darstellung der Gefühle zugewiesen wurde, während die Gebärden des Denkens den Männern überlassen blieb. In Michels Abbildungen nehmen Gesten des Nachdenkens wie das Kopfkratzen, das Stützen des Kopfes auf die Hände oder ähnliche Berührungen des Kopfes mit den Fingern oder der Hand einen breiten Raum ein. Seine weibliche Darstellerin dagegen ist nur einmal in ähnlicher Haltung, hier allerdings unter der Bezeichnung „Heiße Wangen“¹⁵⁰ zu sehen.

¹⁵⁰ Michel (Die Sprache des Körpers), Abb. 299.

Die Pathosformel der „Tanzenden Mänade“

Bedeutsam für die oben beschriebene „Ikonographie des weiblichen Ausdrucks“ war eine weitere Gebärde, die bereits angesprochen wurde. Es handelte sich dabei um die Pose des weit nach hinten gebogenen Oberkörpers. Sie tauchte immer wieder im Umfeld eines rauschhaften oder ekstatischen Ausdrucks auf und läßt sich auch im Repertoire des Schlaftanzes wiederfinden. Da sie jedoch älter ist als der oben beschriebene Traditionszusammenhang, soll sie an dieser Stelle gesondert bzw. innerhalb eines weitergefaßten theoretischen Rahmens betrachtet werden, und zwar als Pathosformel der „Tanzenden Mänade“.

Der Begriff der „Pathosformel“ wurde von dem Hamburger Kultur- und Kunstwissenschaftler Aby Warburg geprägt. Er stand in engem Zusammenhang mit Warburgs Bilderatlas „Mnemosyne“, der in den 20er Jahren des 20. Jahrhunderts entstand und vom Autor als „Bilderreihe zur Untersuchung der Funktion vorgeprägter Ausdruckswerte bei der Darstellung bewegten Lebens in der Kunst der europäischen Renaissance“ beschrieben wurde.¹⁵¹ Nach seinem Tod wurde der von Warburg nicht weiter erklärte Begriff durch Fritz Saxl in seinem 1932 erschienenen Aufsatz über „Die Ausdrucksgebärden der bildenden Kunst“¹⁵² konkretisiert. Bis heute besitzt die Rede von der Pathosformel eine für Kunsthistoriker und Kulturwissenschaftler gleichermaßen anziehende Schlagkraft, obwohl der Begriff sowohl durch seine definitorische Unschärfe Probleme bereitet als auch durch seinen Bedeutungshorizont, der den gesamten Traditionszusammenhang der westlichen Kulturgeschichte mitdenkt. Diese Schwierigkeiten im Blick soll er im folgenden dennoch helfen, die Entstehung und den Kontext des schlaftänzerischen Ausdrucks besser zu verstehen.

Nach Warburg sind Pathosformeln Teil und Instrument des „Grundaktes menschlicher Zivilisation“¹⁵³ – nämlich der Schaffung von Distanz zwischen dem Individuum und seiner Umwelt. Es ist dies, wie der deutsche Philosoph Hans Blumenberg einige Jahrzehnte später schrieb, die „Arbeit am Abbau des Absolutismus der Wirklichkeit“¹⁵⁴, der bedeutet, „[...] daß der Mensch die Bedingungen seiner Existenz annähernd nicht in der Hand hatte und, was wichtiger ist, nicht in seiner Hand glaubte“¹⁵⁵. Um sich also angesichts übermächtiger Wirklichkeit zu behaupten, erfolgte die Bannung des Schreckens und der Erregtheit unter anderem in Bilder. „Dem Absolutismus der Wirklichkeit tritt der Absolutismus der Bilder [...] entgegen.“¹⁵⁶ Die Kunst wiederum sorgt dafür, daß „[...] dieses Distanzbewußtsein zu einer sozialen Dauerfunktion werden kann, deren Zulänglichkeit oder Versagen als orientierendes geistiges Instrument eben das Schicksal der menschlichen Kultur bedeutet“¹⁵⁷. In diesem Sinne fun-

¹⁵¹ Vgl. Saxl, Fritz: Brief an den Verlag B. G. Teubner, in: Warburg (Mnemosyne), S.XVIII-XX.

¹⁵² Saxl, Fritz: Die Ausdrucksgebärden der bildenden Kunst, in: Wuttke, Dieter (Hrsg.): Aby M. Warburg. Ausgewählte Schriften und Würdigungen [1980], S. S.419-431.

¹⁵³ Warburg (Mnemosyne), S.3.

¹⁵⁴ Blumenberg (Arbeit am Mythos), S.13.

¹⁵⁵ Blumenberg (Arbeit am Mythos), S.11.

¹⁵⁶ Blumenberg (Arbeit am Mythos), S.14.

¹⁵⁷ Warburg (Mnemosyne), S.3.

gierten die Produktion und die Rezeption von Kunst als primäre Momente im Prozeß der Distanzgewinnung. Dabei greife die Kunst immer wieder auf das unmittelbarste und direkteste Mittel der Verarbeitung und Gestaltung von Wirklichkeitserfahrung zurück – den Ausdruck des Körpers. Damit ist der Ursprung der Pathosformeln bezeichnet, die nichts anderes seien als künstlerisch vorgeprägte, typische Ausdruckswerte bei der Darstellung bewegten Lebens.¹⁵⁸ „In der Region der orgiastischen Massenergriffenheit ist das Prägework zu suchen“, so Warburg, „das dem Gedächtnis die Ausdrucksformen des maximalen inneren Ergriffenseins, soweit es sich gebärdensprachlich ausdrücken läßt, in solcher Intensität einhämmert, daß diese Engramme leidenschaftlicher Erfahrung als gedächtnisbewahrtes Erbgut überleben und vorbildlich den Umriß bestimmen, den die Künstlerhand schafft, sobald Höchstwerte der Gebärdensprache durch Künstlerhand im Tageslicht der Gestaltung hervortreten wollen.“¹⁵⁹ Warburg selbst verfolgte und beobachtete in seinem Bilderatlas die Wanderung europäischer Ausdruckswerte von ihrem antiken Ursprung über ihre Wiederaufnahme durch die Kunst der italienischen Renaissance bis hin zu ihrem Niederschlag in seiner zeitgenössischen Gegenwart. Dabei kam er zu der Feststellung, daß sich im Laufe der Zeit der Bedeutungsinhalt der beobachteten Ausdruckstypen änderte, ohne daß diese jedoch ihre Expressivität einbüßten. Einmal geprägt, so Warburg, entfalte die Pathosformel „[...] eine solche Kraft, daß sie Jahrhunderte, ja Jahrtausende lang lebendig bleibt und die verschiedensten Inhalte aufnehmen kann, Inhalte so verschiedener Natur, daß diese, [...], selbst gegensätzlicher Art sein können“¹⁶⁰. Pathosformeln sind demnach jene Ausdrucksgebärden, die bereits in der Antike vorbildhaft geprägt und tradiert wurden, um zu späterer Zeit wieder aufgenommen und immer dann in Umlauf gebracht zu werden „[...] sobald die Darstellung menschlich-bewegten Lebens als Aufgabe vorlag“¹⁶¹. Dabei fangen sie als Zeugen der Distanzierung und als Engramme leidenschaftlicher Erfahrung auch gravierende Bedeutungsverschiebungen auf, ohne ihre Ausdruckskraft zu verlieren. Diese Aspekte erklären die ungebrochene Wirkungsmächtigkeit und den dauerhafter Einfluß der Pathosformeln auf die Ausdrucksgestaltung im europäischen Kulturkontext und rechtfertigen Saxls nachdrücklichen Hinweis darauf, bei der Auseinandersetzung mit dem Ausdruck und seinen Formen stets den Traditionszusammenhang im Auge zu behalten: „Aber eben gerade gegen dieses Verfahren, aus dem Geäußerten das Innere abzulesen, von der objektiven Darstellung sofort auf das subjektive Bewußtsein zurückzuschließen – gegen dieses Verfahren muß man erklärlicherweise skeptisch werden, wenn man in der historischen Analyse erkennt, in wie hohem Maße die individuelle Ausdrucks- und Gebärdenphantasie von längst vorgeprägten Formen beeindruckt wird – wie sie nicht unmittelbar ihr eigenes Inneres in freier Ausdrucksbewegung ausspricht, sondern höchst traditionsbedingt, in der

¹⁵⁸ Vgl. Warburg (Mnemosyne), S.3.

¹⁵⁹ Warburg (Mnemosyne), S.3.

¹⁶⁰ Saxl (Die Ausdrucksgebärden der bildenden Kunst), S.19.

¹⁶¹ Warburg (Mnemosyne), S.6.

produktiven Auseinandersetzung mit den vorgeprägten Ausdrucksformen steht: von ihnen beherrscht wird oder sie ihren eigenen Bedürfnissen unterwirft.“¹⁶²

Eine dieser Ausdrucksformen war, wie oben bereits angedeutet, auch im Repertoire des Schlaftanzes wiederzufinden. Es handelte sich dabei um die Ekstasegebärde in ihrer höchsten Steigerung. Auf die Hebung der Arme und die Wendung des Kopfes gen Himmel folgte in letzter Konsequenz das ausholende, expressive Zurücklehnen des Oberkörpers, begleitet von einem weit in den Nacken gelegten Kopf. Gut zu sehen ist diese Pose auf einem Foto aus „L'Art et l'Hypnose“, das Magdeleine der Bildunterschrift nach in einer „Ekstase Amoureuse“ zeigt [Abb. 10]. Der Kopf der Schlaftänzerin mit dem offen gelassenen Haar ist darauf weit nach hinten gelehnt. Ihr Körper bildet einen „Kreisbogen“. Dieser wurde zu jener Zeit allerdings weniger als künstlerische Kunstleistung denn als Krankheitssymptom interpretiert, denn der „Kreisbogen“, vielen Medizinern besser bekannt unter seiner französischen Bezeichnung „Arc de Cercle“, galt seit Ende des 19. Jahrhunderts als klassisches Zeichen der Hysterie. Eine solche wurde von einigen Ärzten, z. T. aufgrund des „Kreisbogens“, auch im Fall Magdeleines diagnostiziert. So schrieb der Nervenarzt Dr. Seif 1904 in den „Neuesten Nachrichten“: „Um die Charakterisierung des Zustandes [der Schlaftänzerin; Anm. d. A.] zu vollenden, ist es wichtig, auf ein Moment noch hinzudeuten, das ihm inhärent und das oben schon angedeutet wurde. Es ist dies ein pathologischer, ausgesprochen hysterischer Einschlag. Ja, dieser Einschlag scheint mir hier von solcher Wichtigkeit, dass nach meiner Meinung der ganze Zustand ohne ihn das, als was er erscheint, gar nicht wäre. Zu diesem Einschlage gehören die heftigen, oft wilden und ausserordentlich leidenschaftlichen und übertriebenen Affektäusserungen und Bewegungen, so der gelegentliche arc de cercle, Kreisbogen, wenn Magdeleine ihren Kopf so weit zurückbiegt, dass sie mit dem Hinterhaupte die Wirbelsäule berührt, [...]“¹⁶³ Die Korrelation von Rückwärtsbiegung und hysterischer Disposition hielt sich anscheinend derart hartnäckig, daß Schrenck-Notzing sich veranlaßt sah, die künstlerische Befähigung seines Schützlings gegen fachärztliche Hysterieanwürfe zu verteidigen: „Man hat auch ein weites Hintenüberbiegen des Kopfes, so dass derselbe die Wirbelsäule berührt, wie sie es z. B. bei der Darstellung von Tristans Tod und anderen dramatischen Momenten zeigte, als ein auf hysterischen arc de cercle deutendes Symptom hingestellt. [...] Die genannte Auffassung ist deswegen unrichtig, weil der arc de cercle eine Kontraktur der Wirbelsäule (nach Charcot) bezeichnet, bei welcher die meisten Hysterischen nicht mehr stehen können. Ausserdem besteht aber regelmässig dabei Streckkontraktur der Arme und Beugekontraktur der Hand. Endlich gibt es eine Reihe von Abbildungen Hypnotisierter, welche dartun, dass Rückwärtsbeugungen noch über die Magdeleinesche Leistung sehr wohl möglich sind. Diese Rückwärtsbiegungen waren bei der Schauspielerin Charlotte Wolter und bei dem Mimen Severin sehr beliebt. Aus der vorstehenden Aufklärung ist wohl am deutlichsten ersichtlich, dass man gern als ‚hysterisch‘ anspricht, was nach der konventionellen Schablone unserer heutigen dramati-

¹⁶² Saxl (Die Ausdrucksgebärden der bildenden Kunst), S.25.

¹⁶³ Seif, zit. nach: Schrenck-Notzing (Traumtänzerin), S.41.

schen Kunst nicht dekliniert werden kann.“¹⁶⁴ Auch Emile Magnin wies explizit darauf hin, daß die Pose des zurückgebogenen Oberkörpers kein hysterisches Symptom, sondern eine typische Ausdrucksgeste sei, die immer wieder dann auftauche, wenn es um die Darstellung der Liebesekstase gehe. „Quelques médecins“, schrieb er, „ont cru devoir déterminer l’hystérie sur la vue d’une seule séance. Ils ont assisté à l’interprétation de la mort dans l’extase d’Isolde, et le renversement de la tête en arrière, leur rappelant l’arc de cercle des grandes attaques de la Salpêtrière, leur a suffi pour leur diagnostic. Selon moi, j’attribue cette position à une tout autre source; chaque fois que nous avons suggéré, par la parole ou par la musique, des pensées qui touchent au domaine de l’extase amoureuse, nous avons constaté cette position de la tête; [...]“¹⁶⁵

Verantwortlich für diese Identifizierung von „Kreisbogen“ und hysterischer Krankheit war der französische Nervenarzt Jean-Martin Charcot, der 1862 die Leitung der berühmten Pariser Anstalt „Salpêtrière“ übernahm und viel Zeit, Mühe und tausende Fotoplatten der Beobachtung, Klassifizierung und Deutung der „Grande Hystérie“ widmete. Als Leiter der Klinik betrachtete er sich „[...] im Besitz eines reich ausgestatteten lebenden pathologischen Museums“¹⁶⁶, das ihm die Möglichkeit einer vollständigen Erforschung jenes geheimnisvollen, vor allem bei Frauen auftretenden Leidens gestattete. Auf diese Weise gelangte Charcot zu einer, wie er meinte, kompletten Beschreibung und Unterteilung des hysterischen Anfalls in vier Phasen.¹⁶⁷ Dabei beobachtete er während der zweiten, die er die „Phase der Verrenkungen und großen Bewegungen oder Possen-Phase“¹⁶⁸ nannte, stets eine bogenförmige Rückwärtsstreckung des Körpers, die er als Arc de Cercle bezeichnete: „In den Verrenkungen nun treten immer ganz seltsame, willkürliche und unvorherbestimmbare Haltungen auf, wir haben sie daher auch [...] als unlogische Haltungen bezeichnet, unter denen sich aber doch bei den Kranken, ob Frauen oder Männern, eine einzige bevorzugte Stellung durchsetzen konnte. Wir glaubten, sie unter der Bezeichnung Kreisbogen einführen zu dürfen. Dabei ist der Körper des Kranken vollständig nach hinten durchgebogen, so daß er sich nur noch mit Kopf und Füßen auf seinem Bett stützt und sein bisweilen aufgedunsener Bauch die Spitze des Bogens abgibt.“¹⁶⁹

An Klassifizierungen wie dieser gab es schon zu Lebzeiten Charcots starke Kritik.¹⁷⁰ Immer wieder wurde der Vorwurf laut, der große hysterische Anfall verdanke seine Entstehung erst der detaillierten Beschreibung seines Beobachters, auch wenn Charcot diesen Vorwurf stets weit von sich wies: „Es scheint, als ob die Hystero-Epilepsie nur in Frankreich vorkäme, ich könnte sogar sagen, und man hat auch gesagt, nur in der Salpêtrière, als ob ich sie durch meine Willenskraft ausgeheckt hätte. Das wäre

¹⁶⁴ Schrenck-Notzing (Traumtänzerin), S.70.

¹⁶⁵ Magnin (L’Art et l’Hypnose), S.153.

¹⁶⁶ Jean-Martin Charcot, zit. nach: Tietze (Die Besessenen in der Kunst, Nachwort), S.144.

¹⁶⁷ Vgl. Charcot (Die Besessenen in der Kunst), S.116.

¹⁶⁸ Charcot (Die Besessenen in der Kunst), S.120.

¹⁶⁹ Charcot (Die Besessenen in der Kunst), S.121.

¹⁷⁰ So berichtete Hippolyte Bernheim, Gründer der sogenannten „Schule von Nancy“ „[...] von den Tausenden von Patienten, die er hypnotisiert habe, habe nur einer die drei von Charcot beschriebenen Stadien gezeigt – eine Frau, die drei Jahre in der Salpêtrière zugebracht habe.“ vgl. Ellenberger (Die Entdeckung des Unbewußten), S. 154.

wirklich etwas Wunderbares, wenn ich Krankheiten ganz nach meiner Laune und Phantasie kreieren könnte. Aber in Wahrheit bin ich hier gänzlich nur Photograph; ich schreibe auf, was ich sehe ...“¹⁷¹ Die Art und Weise, wie Charcot dabei das Phänomen der Übertragung völlig übersah, veranschaulicht ein zeitgenössisches Gemälde des Malers André Brouillet, das eine Vorlesung Charcots im Kreise seiner Studenten zeigt [Abb. 11].¹⁷² Darauf zu sehen ist Charcot, eine seiner Patientinnen locker im Arm haltend. Der Körper der Frau ist im Arc de Cercle rückwärts gebeugt, ihre Hände verkrampft. Sie scheint der Ohnmacht nahe und kurz davor, von der hinter ihr stehenden Pflegerin auf die bereitstehende Trage gebettet zu werden. Ihr gegenüber, hinter den Köpfen des Publikums, befindet sich an der Wand eine Schautafel, die den Arc de Cercle in seiner „typischen“, von Charcot oben beschriebenen Ausführung zeigt: ein nackter Körper, der sich in unnatürlicher Spannung wölbt, so daß nur noch der Kopf und die hier nicht mehr abgebildeten Füße den Untergrund berühren. Die dargestellte Situation legt die Vermutung nahe, daß das Verhalten der Patientin von der Wandtafel quasi „vorformuliert“ wurde. Sie hatte die von ihr erwartete Gebärde vor Augen und mußte dementsprechend nur noch der so günstig plazierten Anweisung folgen. Das Gemälde verrät so, gewollt oder ungewollt, die Genese des abgebildeten Anfalls.

Als Haltung, die, wie oben beschrieben, selbst in der schwer zu überblickenden Phase der Verrenkungen eine Konstante darstellte, nahm der Arc de Cercle eine Schlüsselposition in der „Ikonographie der Salpêtrière“ ein. Sie diente demzufolge auch als Hauptbeweisstück in Charcots Versuch, anhand der Kunstgeschichte die Zweifel an der Richtigkeit seiner Hysteriebeschreibung zu widerlegen. Mit einem Gang durch die Bildende Kunst seit dem Mittelalter versuchten Charcot und sein Schüler Paul Richer zu beweisen, daß die Ausdruckssymptomatik des hysterischen Anfalls älter war als ihre Dokumentation innerhalb der Mauern der Salpêtrière. So heißt es im Vorwort zu „Die Besessenen in der Kunst“: „Im Prinzip möchten wir ganz einfach den Stellenwert der äußeren Krankheitserscheinungen der hysterischen Neurose aufzeigen, welchen diese in der Kunst zu einer Zeit einnahm, da Hysterie noch nicht als eine Krankheit, sondern als eine vom Teufel und dessen Machenschaften bewirkte Perversion der Seele verstanden wurde.“¹⁷³ Die von den Autoren zur Beweisführung herangezogenen Gemälde, Stiche und Zeichnungen zeigen denn auch Krampfanfälle, Verrenkungen und Konvulsionen jener Art, die Charcot in seiner Klinik zu Gesicht bekam – darunter auch den Arc de Cercle.

Angesichts seiner Sammlung, die bis ins 5. Jahrhundert zurückreichte, machte Charcot jedoch drei bemerkenswerte historische Befunde. Erstens stellte er fest, daß die Antike keine Besessenheitsdarstellungen in seinem Sinne gekannt habe.¹⁷⁴ Daran anschließend mußte er konstatieren, daß auch das Mittelalter, gleichwohl reich an Bildern von Teufelsbesessenheit und Exorzismen, nicht wie erhofft die

¹⁷¹ Charcot 1887 in einer seiner Vorlesungen, zit. nach Bronfen (Das verknotete Subjekt), S.284.

¹⁷² „Un Leçon Clinique à la Salpêtrière“ (1887).

¹⁷³ Charcot (Die Besessenen in der Kunst), S.5.

¹⁷⁴ „Die Antike hat uns kein brauchbares Material liefern können: Sie scheint es immer vermieden zu haben, die Krankheit zu malen; höchstens findet sich hin und wieder einmal eine Mißgestaltung.“ vgl. Charcot (Die Besessenen in der Kunst), S.8.

geforderten Haltungen und Gebärden liefern konnte.¹⁷⁵ Erst die Kunst der Renaissance ließ Charcot fündig werden: „Im Überblick erlauben die verschiedenen Stücke unserer Sammlung die Feststellung, daß in dem Maße, wie sich die Kunst von einer mehr symbolischen Sprache hin zu einer genaueren Naturbetrachtung entwickelt, auch das Bild des Besessenen allmählich alle Zeichen archaischer Konvention oder individueller Ausgestaltung einbüßt, um schließlich vollends alle Züge der Wirklichkeit zu entlehnen. Hinter dieser läßt sich dann wiederum unschwer – jedenfalls in den meisten der uns hier interessierenden Fälle – die Realität der großen hysterischen Neurose erkennen.“¹⁷⁶

Diese Beobachtungen stimmten mit denen Warburgs überein, wäre da nicht Charcots Hinweis auf ein völliges Fehlen jeglicher Besessenheitsgestik in der antiken Kunst. An dieser Stelle ist jedoch die Fähigkeit der Pathosformeln, Bedeutungsverschiebungen auffangen zu können, ohne an Ausdruckskraft zu verlieren, von ausschlaggebender Bedeutung, denn in der Tat gab es die von Charcot Arc de Cercle getaufte Pose auch in der Antike, allerdings in einem anderem Kontext als dem von ihm und Richer untersuchten. Die Gebärde des Kreisbogens erschien in der griechischen und römischen Kunst weder als symbolische Ausdrucksform der Besessenheit noch als Krankheitssymptom, sondern als Geste des ekstatischen Tanzes – als Pathosformel der „Tanzenden Mänade“.

Als Mänaden oder Mainaden (abgeleitet vom griechischen Wort „mainesthai“, was soviel wie „rasen“ bedeutet) wurden im antiken Griechenland die Begleiterinnen des Dionysos bezeichnet: „Die Mainaden dienen ihrem Gott in rauschhafter Verzückung, mit Lärminstrumenten und Jubelgeschrei; den mit Efeu bekränzten Thyrosstab schwingend, mit Fellen bekleidet und mit flatternden Haaren durchstreifen sie die Wälder, fangen und zerreißen junge Tiere und verschlingen ihr rohes Fleisch.“¹⁷⁷ Mänaden und andere dionysische Gestalten waren besonders beliebte Motive der Vasenmalerei. Dabei läßt sich eine Darstellung immer wieder finden – die Abbildung der tanzenden Mänade mit zurückgelehntem Oberkörper und offen flatternden Haaren. Beispiele dafür hat der französische Tanzwissenschaftler Maurice Emmanuel Ende des 19. Jahrhunderts in seinem Buch über den antiken griechischen Tanz zusammengetragen.¹⁷⁸ Darin versuchte der Autor, anhand unzähliger Skulpturen und Malereien eine Rekonstruktion desselben vorzunehmen. Mehrfach stieß er im Laufe seiner Studie auf die oben beschriebene Haltung [Abb. 12], die er eindeutig als Ekstasegebärde klassifizierte: „The body bending forward and the body bending back, are, without any reservations, then, exclusively the positions of the bac-

¹⁷⁵ „Die ältesten Darstellungen von Besessenen reichen nicht weiter als bis ins 5. oder 6. Jahrhundert unserer Zeitrechnung zurück und sind ganz konventionell gehalten. An dem Besessenen fällt weder in den Gesichtszügen noch in seiner Haltung irgend etwas Besonderes auf. Den einzigen Hinweis auf eine Exorzismusszene liefert die Präsenz des Dämons, der gerade sichtbar dem Körper seines Opfers entfährt.“ vgl. Charcot (Die Besessenen in der Kunst), S.8.

¹⁷⁶ Charcot (Die Besessenen in der Kunst), S.11.

¹⁷⁷ Fink (Who's who in der antiken Mythologie), S.191.

¹⁷⁸ Emmanuel, Maurice: La Danse Greque antique d'après les monuments figurés [1896]. Die Autorin bezieht sich im folgenden auf die englische Übersetzung von Harriet Jean Beuley aus dem Jahr 1927.

chic dancers, who play an important role in the Dionysian Dance.¹⁷⁹ Daß auch Emmanuel, ungeachtet seines Forschungsgegenstandes, nicht ganz frei war von den Vorstellungen und Urteilen seiner Zeit, beweist die folgende Beschreibung einer Mänadenabbildung: „The dancer who twists her body so strangely, is one of the bacchic dancers who were so given over to the orgiastic frenzy that it was really a matter for pathologists, had such a science existed then. Dr. Meige has not hesitated to assert that this representation and others very much like it indicate a nervous crisis.“¹⁸⁰ Das zeigt, inwieweit es Charcot trotz aller Kritik gelungen war, Einfluß auf die Wahrnehmung und das künstlerische Urteil seiner Zeitgenossen zu nehmen. Allerdings zeigt Emmanuels Studie auch, daß ab einer gewissen Zeit die Ausdrucksformel des zurückgebogenen Oberkörpers nicht mehr allein als Zeichen der nervösen Krise gelesen wurde, sondern auch bereits wieder in ihrer ursprünglichen Bedeutung als Ekstasegeste. Geprägt als Gebärde der bacchischen Tänzerinnen, wiederaufgenommen in den Besessenheitsdarstellungen ab der Renaissance und im 19. Jahrhundert neu gedeutet als hysterisches Symptom des „Kreisbogens“, fand die Pathosformel der „Tanzenden Mänade“ Anfang des 20. Jahrhunderts erneut als Ausdrucksgeste des Ekstatischen und Übersäumenden Eingang in das Repertoire des Tanzes. Im Rückblick auf die Entwicklung neuer tänzerischer Formen seit der Jahrhundertwende gilt sie als „[...] Schlüsselattitüde im Körperbild des freien Tanzes und des Ausdruckstanzes. In diesem Bewegungsmuster werden alle Innovationen und ‚Abweichungen‘ des neuen Körperbildes offenbar, insbesondere auch in der Abgrenzung zum vorherrschenden tänzerischen Code des Balletts: das Verlassen der Symmetrie der Körper- und Raum-Achsen, das Ausweichen (seitlich oder nach hinten) des Beckens, die extreme, bis an die Labilitätsgrenze reichende Herausforderung der Balance, das jede ‚Haltung‘ (im Sinn von Kontrolle) abgebende, ‚geworfene‘ Loslassen von Kopf und Armen im Schwung der Rückbeugung.“¹⁸¹

1904 waren die Reaktionen auf Magdeleines Zurschaustellung des zurückgebogenen Oberkörpers noch ambivalent. Wie oben zitiert, kritisierte Schrenck-Notzing jene Zuschauer, die darin aufgrund fehlender künstlerischer Deutungsmuster ein Krankheitszeichen sahen. Durch die Wiederentdeckung des griechischen Tanzes, unter anderem durch Publikationen wie die Emmanuels oder die Darbietungen Isadora Duncans, fanden die entsprechenden Wahrnehmungskonventionen jedoch eine schnelle Verbreitung und schon in den 1920er Jahren gehörte das einstige Hysterie-symptom zu den Standardbewegungsmustern moderner Tänzer und Tänzerinnen. So findet man die Gebärde auf Fotos von Avantgardetänzerinnen wie Mary Wigman oder Gret Palucca [Abb. 13]¹⁸² und – nicht zuletzt – in den Publikationen Ernst Schertels oder der Schule Ida Herion [Abb. 14].

¹⁷⁹ Emmanuel (The Antique Greek Dance), S.87.

¹⁸⁰ Emmanuel (The Antique Greek Dance), S.86.

¹⁸¹ Brandstetter (Tanz-Lektüren), S.191.

¹⁸² Für eine ausführliche Besprechung der Haltung im Kontext des modernen Ausdruckstanzes inklusive Bildmaterial siehe Brandstetter, Gabriele: Tanz-Lektüren. Körperbilder und Raumfiguren der Avantgarde [1995] / Peter, Frank-Manuel: Zwischen Ausdruckstanz und Postmodern Dance. Dore Hoyers Beitrag zur Weiterentwicklung des modernen Tanzes in den 1930er Jahren [2003].

„Mit aufdringlicher Reklame eingeführt“ – Die Inszenierung von Authentizität

Wie bereits dargelegt, waren die gestischen und mimischen Zeichen des Schlaf tanzes keineswegs so einmalig, ursprünglich und authentisch wie im zeitgenössischen Diskurs gemeinhin behauptet. Es wurde gezeigt, daß sich die auf photographische Abzüge gebannten Posen und Gebärden durchaus anderen Ausdruckskontexten des 19. und 20. Jahrhunderts zuordnen lassen und somit als eher konventionell zu kategorisieren sind. Trotzdem wurden sie vom damaligen Publikum nicht in dieser Weise wahrgenommen. Wie im zweiten Abschnitt dieses Kapitels beleuchtet, wurden dem Schlaf tanz sogar „auratische“ Momente der Echtheit und Einmaligkeit zugebilligt. Angesichts dessen stellt sich die Frage, wie die Differenz zwischen Wirklichkeit und Wahrnehmung überbrückt wurde. Wie genau kam die „Aura“ zustande, die das Besondere des Schlaf tanzes ausmachte? Die Antwort liegt, zumal es sich beim Schlaf tanz um ein theatrales Phänomen handelt, auf der Hand: verschiedene, nur teilweise zu diesem Zweck bewußt eingesetzte Inszenierungsmomente sorgten für die Wahrnehmung von Authentizität.

Der Begriff der Inszenierung stammt, ungeachtet seiner Wanderung in andere semantische Bereiche, ursprünglich aus dem Wortschatz des Theaters. Er hat seinen Ursprung im Französischen („mise en scène“ oder auch „mettre en scène“) und fand erst relativ spät, nämlich zu Beginn des 19. Jahrhunderts Eingang in die deutsche Sprache. August Lewald schrieb 1838 in der „Allgemeinen Theater-Revue“ in seinem Bemühen, den sich damals erst etablierenden Beruf des Regisseurs zu definieren, folgendes zur Kunst des In-Szene-Setzens: „In neuester Zeit ist der Ausdruck ‚in die Szene setzen‘, bei allen deutschen Theatern eingeführt worden. [...] ‚In die Szene setzen‘ heißt, ein dramatisches Werk vollständig zur Anschauung bringen, um durch äußere Mittel die Intention des Dichters zu ergänzen und die Wirkung des Dramas zu verstärken, [...]“¹⁸³ Aus dem Theaterkontext wurde der Begriff später in andere Felder bzw. in die Alltagssprache übernommen. Heute besitzt er sowohl eine ästhetische als auch eine anthropologische Dimension.¹⁸⁴ Allgemein versteht man unter dem Begriff der Inszenierung „Kulturtechniken und Praktiken“¹⁸⁵, aber auch „Setzungen, Entscheidungen und Konstruktionen“¹⁸⁶, mit denen oder durch die „[...] etwas zur Erscheinung gebracht“¹⁸⁷ wird.

Dabei gilt nicht für alle Arten der Inszenierung, daß diese wie im Theater als solche erkennbar sein wollen oder sollen. In vielen Situationen entfalten Inszenierungen nur dann ihre Wirkung, wenn ihre Existenz gar nicht wahrgenommen wird. „Wenn ein Spaziergänger einen englischen Garten oder ein Gesprächspartner ein sorgfältig inszeniertes Verhalten als ‚natürlich‘ empfinden, so haben sie Land-

¹⁸³ August Lewald zit. nach: Lazarowicz, Balme (Texte zur Theorie des Theaters), S.306ff.

¹⁸⁴ Zur genaueren Verwendung und Bedeutung des Begriffs siehe beispielsweise: Fischer-Lichte, Erika: Theatralität und Inszenierung, in: dies. (Hrsg.): Inszenierung von Authentizität [2000]S.11-30.

¹⁸⁵ Fischer-Lichte (Theatralität und Inszenierung), S.20.

¹⁸⁶ Boehnisch (Zur Methodik der Theater-Tanz-Semiotik), S.31.

¹⁸⁷ Fischer-Lichte (Theatralität und Inszenierung), S.20.

schaft und Verhalten wohl den Inszenierungsstrategien entsprechend wahrgenommen, jedoch nicht als Inszenierung.¹⁸⁸ Dazu kommt, daß Inszenierungen auch unbewußt vorgenommen werden können. Wenn man sie, wie oben beschrieben, lediglich als „Auswahl, Organisation und Strukturierung“ be- greift, dann wird nachvollziehbar, daß Inszenierungen zwar strategisch und intentional ablaufen kön- nen, es aber nicht müssen. Genausogut können sie absichtslos vonstatten gehen oder aber andere Wir- kungen beabsichtigen, als diejenigen, welche schließlich zustande kommen.

In den komplexen Bereich der Inszenierungen, die nicht als solche wahrgenommen werden sollen, ge- hört die Inszenierung von Authentizität. Schon das Begriffspaar ist augenscheinlich paradox, ist Insze- nierung doch semantisch verwandt mit Worten wie Schein, Täuschung oder Simulation und bildet da- mit zunächst einen Widerspruch zu Begriffen wie Echtheit, Wahrheit oder Authentizität. Andererseits handelt es sich bei Inszenierung jedoch „[...] um einen Schein, eine Simulation, ein Simulakrum, die allein fähig sind, Sein, Wahrheit, Authentizität zur Erscheinung zu bringen“¹⁸⁹. Das bedeutet, auch Echtheit und Authentizität bedürfen Formen der Inszenierung, um wahrgenommen werden zu können. Dabei gehören diese Inszenierungsformen eindeutig zu jener Kategorie, die nicht in Erscheinung treten darf, um zu gelingen.

So präsentiert sich auch der Schlaftanz in der Nachsicht als System von Zeichen, die kulturell determi- niert und durchaus konventionell zu nennen waren, aber als echt, ursprünglich und authentisch wahr- genommen werden sollten und wurden. Dies läßt auf Inszenierungsformen schließen, die in zweierlei Hinsicht erfolgreich waren, einmal darin, eine überzeugende „Echtheitsaura“ zu schaffen, und zum anderen darin, die eigene Existenz zu verbergen. Im folgenden sollen die drei Hauptmomente dieser erfolgreichen Inszenierung offengelegt und untersucht werden. Dabei handelte es sich erstens um die Präsentation im realen Kontext, zweitens um den wissenschaftlichen und öffentlichen Diskurs sowie drittens um die Auswahl und Publikation von Bildmaterial, welche in Kapitel IV gesondert Gegen- stand der Untersuchungen sein werden.

Der Schlaftanz „in die Szene gesetzt“

Auch wenn der Schlaftanz als ursprüngliches und natürliches Ausdrucksphänomen erscheinen sollte, konnte er nicht auf konventionelle Theaterzutaten verzichten. Dazu gehörten in erster Linie Kostüme. Die Abkehr vom klassischen Ballett und die verstärkte Suche nach alternativen körperlichen Aus- drucksformen um 1900 drückten sich unter anderem im Verzicht auf die entsprechende Bekleidung aus. Das Tutu wirkte uniform und war deshalb ungeeignet, die Intentionen und Ausdrucksfähigkeiten seiner Trägerin zu unterstützen. Im Gegensatz dazu sollte „[...] das neue Kostüm als selbständige dra- maturgische Komponente in alle weiteren – und damit dramaturgischen – Elemente integriert wer-

¹⁸⁸ Fischer-Lichte (Theatralität und Inszenierung), S.20.

¹⁸⁹ Fischer-Lichte (Theatralität und Inszenierung), S.23.

den¹⁹⁰. Dabei stand während der Entstehung einer neuen Kostümsprache zunächst die Ästhetik im Vordergrund. Man war der Meinung, daß dekorative Bewegung nur in einem dekorativen Gewand ausgeführt werden könne.¹⁹¹ Dieses sollte in zweiter Instanz jedoch auch Identität und Intention der Trägerin unterstützen. Das tänzerische Gewand zu Beginn des 20. Jahrhunderts diente „[...] der Tanzschöpfung, die als ästhetische Welt gestaltet [wurde], als mitdichtende Komponente“¹⁹². Im weiteren Verlauf dieser Entwicklung verlor der dekorative Aspekt zugunsten des expressiven Elements an Bedeutung. Spätestens in den 1920er Jahren sollte ein Kostüm „[...] so entworfen werden, daß es dem Auftretenden die größtmögliche Identifikation mit seiner Erscheinung ermöglicht[e]“¹⁹³.

Eine Sonderrolle spielte dabei seit Beginn der neuen Tanzkultur der Nackttanz, dessen Kostüm eben der bewußte Verzicht auf ein Tanzgewand war. Er kam besonders in den 1920er Jahren in Mode, hatte dabei aber nur wenig von seiner Umstrittenheit eingebüßt. Die einen empfanden ihn nach wie vor als Skandal, die anderen als letzten Schritt hin zu einer wahrhaft modernen und reformierten Tanzkunst: „Eine moderne Tänzerin aber, deren Tänze Tanzdichtungen sind, spricht zu uns mit ihrem ganzen Körper. Niemals kann der Tanz reiner und stilvoller verinnerlicht werden, als wenn er uns hüllenlos den Körper zeigt.“¹⁹⁴

Diese historische Entwicklung spiegelte sich auch in den Kostümen des Schlaf tanzes wider. Sowohl Lina als auch Magdeleine traten in Gewändern auf, die einerseits den Ansprüchen der Ästhetik Genüge taten und andererseits ihre Identität als Schlaf tänzerinnen unterstrichen. Dabei handelte es sich um einfarbige, einfache Kleider, die von den Schultern lose am Körper herabfielen. In Linas Fall wurde das Gewand oft noch mittels eines Gürtels an der Taille gerafft. Diese Art von Kostüm erfüllte zweierlei Funktion. Zum einen erlaubte es dem Körper, frei und unbehindert zu agieren. Zum anderen weckte es beim zeitgenössischen Publikum die Assoziation zur griechischen Antike und plazierte die Trägerin damit nicht nur radikal außerhalb des gesellschaftlichen und kulturellen Alltags, sondern implizierte zugleich die ganze kulturelle Grundlage des westlichen Abendlandes mit all ihrer Bedeutungsschwere. So hieß es 1903 in der Zeitschrift „Le Siècle“ über den Auftritt Magdeleines im Atelier des Maler Auguste Rodin: „Entre les groupes de femmes décolletées, un être hiératique et instinctif apparaît tout à coup, de physionomie exotique, le teint bronzé, les pommettes saillantes, le corps souple moulé par un maillot sur lequel flotte et se drape une sorte de péplum bleu turquoise, aux plis aériens; une statuette de Tanagra égarée au milieu des modes contemporaines, de l'idéal à portée de la main.“¹⁹⁵ Nicht nur die Pathosformel der „Tanzenden Mänade“ wurde so aufgerufen, sondern auch das Bild der Terpsichore, der Muse des Tanzes aus der antiken Mythologie [Abb. 15].

¹⁹⁰ Schrode (Kostüm und Maske im Ausdruckstanz), S.294.

¹⁹¹ Vgl. Schrode (Kostüm und Maske im Ausdruckstanz), S.295.

¹⁹² Schrode (Kostüm und Maske im Ausdruckstanz), S.296.

¹⁹³ Schrode (Kostüm und Maske im Ausdruckstanz), S.298.

¹⁹⁴ Nikolaus, zit. nach: Schrode (Kostüm und Maske im Ausdruckstanz), S.302.

¹⁹⁵ Maurice Guillemot, zit. nach: Magnin (L'Art et l'Hypnose), S.331.

Im Gegensatz dazu hatte sich in den 1920er Jahren, zu Zeiten der Schertelschen Traumbühne also, das freiere Bühnenkostüm bereits allgemein durchgesetzt. Längst galt die Tanzbekleidung als explizit bedeutendes Element nicht nur der Inszenierung, sondern des Tanzes selbst. So beschrieb Schertel in einem Artikel über seine Tänzerin Inge Frank das Kostüm als Mittel der Ekstatisierung, das gleichbedeutend mit anderen theatralen Elementen wie Licht und Musik sei: „Symbol und auslösender Reiz ist für Inge Frank auch das Kostüm. Als die den Körper aufs Innigste umschließende und berührende Umweltschicht bedeutet Kostüm mehr als nur Hülle und Bedeckung aus Gründen der Zweckmäßigkeit oder Prüderie, sondern ist nahezu Teil des Körpers, und zwar des Körpers in dem Zustand des jeweiligen Tanzes. Daher die ungeheure Wichtigkeit des Kostüms, die nur von denen übersehen werden kann, die zu all diesen geheimen aber wesentlichen Dingen keinen Zugang mehr haben. Gewisse Tänze – und gerade die tiefst verwurzelten – können oft nur in einem bestimmten Kostüm getanzt werden, nicht nur um zu wirken, sondern um überhaupt erst möglich zu werden.“¹⁹⁶ Das Kostüm wurde hier von der „mitdichtenden Komponente“ zum konstituierenden Element, zur Voraussetzung des Tanzes an sich, ein Umstand, der sich in seiner Gestaltung widerspiegelte. „Inge Frank bevorzugt den möglichst unbedeckten Körper“, so Schertel weiter, „dessen Anatomie sie durch entsprechende Kostümstücke organisch unterstreicht. Sie liebt bunte Stoffe, wallende Schleier, kostbar bearbeitetes Metall und glänzende Steine. Sie verachtet alle unechte Maskerade oder bloß abstrakte Hülle. Kostüm ist ihr ebenbürtiger Partner, sie vermag es, Zwiesprache zu halten mit einem Ring, einer Spange, mit dem Saum ihres Kleides oder der Wolke eines Schleiers über der bloßen Haut. Der nackte, naturgeschaffene Körper ist es bei ihr, der in Akkord tritt mit dem kunstgeschaffenen Schmuck, mit sorgfältig gewählten schönen und erregenden Dingen der Außenwelt.“¹⁹⁷ Wie beschrieben, wirkte hier das Kostüm als Unterstreichung des Körpers der Tänzerin, der durch leichte, wallende Stoffe mehr enthüllt als bekleidet oder durch den Einsatz künstlicher oder anorganischer Materialien in seiner Natürlichkeit noch betont wurde. Damit näherte sich die Traumbühne dem Nackttanz an, was von Schertel, dem umtriebigen Autor des Leipziger Parthenon-Verlags, der sich als Sprachrohr der erotischen Nacktkultur verstand, wahrscheinlich intendiert war. So vermutete Klaus Toepfer in seiner Studie über „Nudity and Movement in German Body Culture“: „Schertel regarded the company [die Traumbühne; Anm. d. A.] as a completely experimental unit, more useful in developing an audience for Parthenon publications than in building one for modern dance itself.“¹⁹⁸

Generell markiert der Auftritt einer Tänzerin (oder eines Tänzers) den Beginn eines Prozesses, an dessen Ende ihre Identifizierung durch das Publikum erfolgt. Dabei werden alle Informationen über ihre Erscheinung, und dabei spielt das Kostüm eine Hauptrolle, einbezogen. Das heißt, das Aussehen der Tänzerin fungiert als „[...] ein bedeutungserzeugendes System, bei dem der Prozeß der Bedeu-

¹⁹⁶ Schertel (Inge Frank), S.258f.

¹⁹⁷ Schertel (Inge Frank), S.259.

¹⁹⁸ Toepfer (Empire of Ecstasy), S.66.

tungskonstitution als Identifikationsprozeß abläuft¹⁹⁹. Die abgeschlossene Identifizierung wiederum weckt bestimmte Vorstellungen und Erwartungen über ihr Verhalten und Handeln auf der Bühne. Sowohl bei Lina und Magdeleine als auch bei den Tänzerinnen der Traumbühne waren die Kostüme derart gestaltet, daß sie den Eindruck des Außergewöhnlichen bzw. besonderer Authentizität erweckten und dementsprechend das Publikum dazu brachten, von den Schlaftänzerinnen eine entsprechende Kunstleistung bereits zu erwarten.

Neben dem Kostüm spielt vor allem der Raum eine integrale Rolle als Bestandteil theatraler Inszenierungen. Dabei kennt das Theater zwei Arten von Räumen: zum einen solche, die ausdrücklich für diesen Gebrauch geschaffen sind, und zum anderen jene, die für andere Aufgaben konstruiert, aber vorübergehend oder langfristig zu Theaterräumen umfunktioniert werden. Der Schlaftanz nutzte beide Kategorien für seine Darbietungen. Vor allem Lina und Magdeleine traten in Räumen auf, die für den theatralen Gebrauch zweckentfremdet wurden, namentlich in Ateliers und wissenschaftlichen Einrichtungen. So fand ein Großteil der Seancen mit Lina im Atelier des Malers Alfons Mucha statt und Magdeleine absolvierte ihre ersten Auftritte in Paris im Dépôt de Marbres, dem Atelier des Bildhauers Auguste Rodin. Damit nutzten beide Schlaftänzerinnen Räume, die gemeinhin als Orte kreativer Schöpferkraft und künstlerischer Genialität galten, was der Inszenierung entgegenkam. Ähnlich verhielt es sich beispielsweise mit den Räumen des Ärztlichen Vereins oder dem Hörsaal der Medizinischen Klinik in München, beides Orte, an denen Sitzungen mit Magdeleine in wissenschaftlichem Rahmen stattfanden. Schon die Wahl der Räumlichkeiten mußte eine Atmosphäre der Wahrheit und wissenschaftlichen Objektivität vermitteln. Die Inszenierung profitierte von den nicht-theatralen Bedeutungszusammenhängen der jeweils ausgewählten Orte.

Fand der Schlaftanz dagegen im Theaterkontext statt, im Falle Magdeleines beispielsweise im Schauspielhaus in München, so wurde durch den Verzicht auf theatertypische Dekoration und Ausstattung versucht, einen Bühnenraum zu schaffen, der möglichst wenig theatrale Bedeutung generierte [Abb. 16]: „Wenn der Vorhang aufgeht, kommt die Tänzerin schnell aus den Kulissen in den Vordergrund und setzt sich auf eine Bank, die vor grünen Sträuchern steht. Den Hintergrund bildet ein gleichmäßig blauer Himmel. Sonst ist nichts an Dekoration verwendet.“²⁰⁰ Die für zeitgenössische Verhältnisse eher spärliche Kulisse war notwendig, um die Natürlichkeit und Ursprünglichkeit des Aufführungsgegenstandes im Gegensatz zur Aufführungsumgebung zu unterstreichen, beruhte das Konzept des Theaters doch von vornherein auf den Begriffen Schein und Simulation – Assoziationen, die es in Bezug auf den Schlaftanz unbedingt zu vermeiden galt.

Als drittes Moment, das direkt den Aufführungskontext betraf, kann noch die Musik genannt werden. Hier zeichnen sich Parallelen zur Kostümgestaltung ab. Überwog zunächst der dekorative Charakter, so entwickelte sich die musikalische Untermalung in den 1920er Jahren zu einem weiteren konstitutiven Moment des Tanzes. So hieß es 1925 in der Zeitschrift „Der Blitz“ über die Musikbegleitung einer

¹⁹⁹ Fischer-Lichte (Semiotik des Theaters. Band 1), S.94.

²⁰⁰ Schur (Der moderne Tanz), S.58f.

Traumbühnenaufführung in München: „[...] a music like sounds of nature, like wind rustling through the forest, like distant moaning, like sweet curls of color. And suddenly a climax, a thunder, a shaking, a voluptuously tortuous shrieking and clanking. The bodies hurl themselves into a fantastic intoxication, crawl over each other, actually suck each other, their eyes wide open like dark holes ... primeval wildness, stormy upheaval, and a violent red glaring on the bodies.“²⁰¹ Hier reagierte der Rezensent Hanns Heinz Rosmer in der intendierten Form. Die von der Musik zitierten Geräusche aus Natur und Wildnis weckten noch vor dem eigentlichen Geschehen auf der Bühne die Vorstellung von ursprünglicher Wildheit („primeval wildness“) und instinkthafter Natürlichkeit.

Damit bedienten sich alle Schlaftänzerinnen bestimmter konventioneller Inszenierungselemente wie Kostümen, räumlicher Ausstattung und musikalischer Untermalung, um Authentizitätseffekte herzustellen. Dabei wurden die einzelnen Aspekte jeweils unterschiedlich stark in Anspruch genommen. Während bei Lina und Magdeleine vorwiegend die räumliche bzw. die Kostümkomponente genutzt wurde, scheint die Traumbühne Musik als vorrangiges Instrument eingesetzt zu haben, um eine Atmosphäre der Ursprünglichkeit und körperlichen Unmittelbarkeit zu erzeugen.

Der Schlaftanz als Gegenstand des wissenschaftlichen und öffentlichen Interesses

Verfolgt man Magdeleines Erscheinen und Auftreten in München genauer, so erscheinen ihre Erfolge vorrangig als Resultat einer gelungenen Öffentlichkeitsarbeit. Nachdem sie aufgrund einer Einladung Schrenck-Notzings Anfang des Jahres 1904 in München angekommen war, wurden zunächst einige Vorführungen in privaten Kreisen organisiert, zu denen lediglich ein kleines, ausgewähltes und interessiertes Publikum aus Künstlern, Gelehrten und Privatpersonen Zugang hatte. Geplant waren laut Schrenck-Notzings Aussage nur ganze fünf Sitzungen, nach denen Magdeleine wieder abreisen sollte. Dazu kam es aber nicht, da Berichte über die Vorstellungen der Schlaftänzerin die Presse erreichten: „Kaum aber waren die ersten ausserordentlich günstigen, ja zum Teil begeisterten Zeitungsberichte erschienen (solche zu verhindern, ist in der heutigen pressefrohen Zeit überhaupt unmöglich), als im Laufe weniger Tage so ziemlich alle größeren Vereine Münchens inklusive verschiedener Offizierskasinos bei dem Schreiber dieses um Privatsitzungen mit Magdeleine nachsuchten.“²⁰² In der Sorge, Magdeleine könne auf einer „Spezialitätenbühne“²⁰³ enden, organisierte Schrenck-Notzing, stellvertretend für die Psychologische Gesellschaft München, die als Veranstalterin fungierte, drei Matineen am Münchner Schauspielhaus. Lediglich die Anfrage des Ärztlichen Vereins wurde bewilligt. Resultierend aus dieser Sitzung ergab sich eine medizinische Debatte um Fragen der Hypnose und Hysterie,

²⁰¹ Hanns Heinz Rosmer, zit. nach: Toepfer (Empire of Ecstasy), S.66. [Englische Übersetzung des deutschen Originaltexts nach Toepfer]

²⁰² Schrenck-Notzing (Traumtänzerin), S.2.

²⁰³ Schrenck-Notzing (Traumtänzerin), S.2.

die weitgehend über die Münchner Medizinische Wochenschrift geführt wurde und die öffentliche Diskussion weiter anheizte. Insgesamt erschienen fünf Artikel über Magdeleine, vier in der Zeit ihres erstmaligen Auftretens im Frühling 1904 und einer im darauffolgenden Jahr. Der erste Autor, ein Dr. Felix Schlagintweit, hatte Magdeleine einmal im Schauspielhaus München bei einem öffentlichen Auftritt gesehen, den er äußerst bemerkenswert fand²⁰⁴, und ein zweites Mal im Ärztlichen Verein. Den wissenschaftlichen Stellenwert des Phänomens hielt er für gering. Immerhin sei er aber „nur Urologe“²⁰⁵, also kein Experte auf dem fraglichen Gebiet. In einem zweiten Artikel vom 29. März 1904 berichtete der anerkannte Hypnotismusexperte Leopold Löwenfeld von seinen Untersuchungen und Beobachtungen an Magdeleine. Seine Intention war es, die Zweifel an der Echtheit des hypnotischen Zustandes der Schlaf tänzerin zerstreuen, die anscheinend von verschiedenen Medizinern geäußert worden waren und in der Presse „[...] mit grossem Nachdruck geltend gemacht wurden“²⁰⁶. Gerade den veränderten Bewußtseinszustand betrachtete der dritte Autor, ein Arzt namens Grünwald, wiederum als Hauptproblem im Fall Magdeleine Guipet. Er kritisierte scharf, daß mit der Schlaf tänzerin eine Kranke nicht nur dem wissenschaftlichen oder künstlerischen Interesse, sondern vor allem dem öffentlichen Amusement preisgegeben werde, und zwar unter der Regie von Vertretern der Wissenschaft: „Aber meinem Empfinden wenigstens wird es immer widerstreiten“, schrieb er, „wenn ein Arzt dazu behilflich ist, die ‘interessanten’ Erscheinungen des Somnambulismus, so schön und eigenartig sie auch sein mögen, vor einer Öffentlichkeit vorführen zu lassen, deren Anspruch auf diesen Anblick nur in frivoler Neugierde begründet ist und welche nur durch die Möglichkeit beschränkt ist, sich Karten zum Eintritt zu verschaffen, also praktisch vor der vollen Öffentlichkeit.“²⁰⁷ Insbesondere auf diesen Artikel antwortete Schrenck-Notzing mit einer eigenen Veröffentlichung am 12. April 1904. Darin rechtfertigte er sich nochmals, er habe Magdeleine lediglich für wenige private Sitzungen nach München eingeladen. Allerdings habe die Presse und schließlich die Öffentlichkeit einen derartigen Anteil an der Angelegenheit genommen, daß man aufgrund der Befürchtung, Herr Magnin werde mit Magdeleine von Bühne zu Bühne ziehen, beschlossen habe, einige Vorstellungen unter der Regie der Psychologischen Gesellschaft zu veranstalten. Zumindest seien die durch den Ärztlichen Verein betreuten Vorstellungen das „kleinere Übel“²⁰⁸ angesichts dessen, was passieren könne, sollten er und seine Kollegen nicht ihre schützende Hand über Magdeleine halten.

Natürlich befeuerte der Streit unter den Experten die öffentliche Auseinandersetzung mit dem Thema. Diese fand überwiegend im Feuilleton der Tagespresse statt, die Gelehrtenmeinungen, Rezensentenberichte und Karikaturen veröffentlichte. Angesichts dessen muß man davon ausgehen, daß das Publikum, welches Magdeleines Vorstellungen besuchte, durchweg eingehend informiert und damit auf

²⁰⁴ „Ich [...] werde immer dankbar sein für diesen kaum beschreiblichen künstlerischen Genuss.“ vgl. Schlagintweit (MMW, 22.03.1904), Z.3f.

²⁰⁵ Schlagintweit (MMW, 22.03.1904), Z.8.

²⁰⁶ Löwenfeld (MMW, 29.03.1904), Z.7f.

²⁰⁷ Grünwald (MMW, 29.03.1904), Z.81f.

²⁰⁸ Schrenck-Notzing (MMW, 12.04.1904), Z.49.

eine bestimmte Wahrnehmung „geeicht“ war. Man war bereits vor der eigentlichen Aufführung dabei, „[...] den Fall zu erörtern“²⁰⁹, wie Ernst Schur schrieb.

Eine Besonderheit dieser Debatte war die geradezu inflationäre Zitation wissenschaftlich oder anderweitig berufener Augenzeugen. So beschied Schrenck-Notzing alle Zweifler am Schlaftanz mit dem folgenden Hinweis: „Die Autorität der Psychologischen Gesellschaft, einer angesehenen gelehrten Körperschaft mit einem berufenen Vertreter der Psychologie (Prof. Lipps) an der Spitze, eines Vereins, dem eine Reihe bekannter Nervenärzte und Professoren Münchens angehört, hätte jedem einsichtigen und wohlwollenden Zuschauer die volle Bürgschaft dafür bieten sollen, dass es sich bei diesen Darbietungen nicht um Schwindel, Trik oder hysterische Simulation handle. [...] Man übersah auch vollständig, dass die ersten Künstler Münchens, wie Dir. Stavenhagen, Prof. Schillings, Prof. Thuille, Frhr. v. Kaskel, Prof. Albert v. Keller etc., die den künstlerischen Teil der Vorführung übernahmen, sich niemals zu einem derartigen Missbrauch ihres Namens und Ansehens hergegeben hätten.“²¹⁰ Des weiteren seien die Erscheinungen von „14 sachverständige[n] Aerzte[n] in München und 2 Neurologen in Stuttgart“²¹¹ wissenschaftlich bestätigt worden. Derartige Autoritätsbezeugungen blieben nicht ohne Widerhall in der Presse. So hieß es in der „Goslarschen Zeitung“ vom 13. März 1904: „Die Skepsis ist ganz klein geworden. Niemand kann annehmen, dass der königlich bayerische Hofkapellmeister Stavenhagen im Bunde mit erstwelchem Pariser Magnetiseur stehe, niemand glauben, dass der wohlbekannte Psychologe Dr. v. Schrenck-Notzing, der dieses Phänomen nach München gebracht, Schwindler begünstige.“²¹²

Auch Linas Darbietungen bzw. die Auftritte der Traumbühne waren von Publikationen begleitet, wenn auch in wesentlich geringerem Maße als das bei Magdeleine der Fall war. Rochas veröffentlichte seinen ersten Artikel in der naturwissenschaftlich orientierten Zeitschrift „La Nature“, während Schertel vor allem Artikel für die zahlreichen Magazine des Parthenon-Verlages schrieb. Man kann hier aber nicht – wie im Fall Magdeleine Guipet – von einer öffentlichen Debatte im eigentlichen Sinn sprechen.

Der Schlaftanz und seine Inszenierung im Spiegel zeitgenössischer Kritik

Obwohl, wie Schrenck-Notzing berichtete, Publikum und Medien tatsächlich außerordentlich günstig und zum Teil begeistert reagierten, gab es doch kritische Stimmen, die immer wieder auch auf den Inszenierungscharakter der Aufführungen hinwiesen. So schrieb Felix Schlagintweit in der Münchner Medizinischen Wochenschrift: „Was ich von Magdeleine und Magnin hörte und sah, nötigt meinen

²⁰⁹ Schur (Der moderne Tanz), S.57.

²¹⁰ Schrenck-Notzing (Traumtänzerin), S.4.

²¹¹ Schrenck-Notzing (Traumtänzerin), S.5.

²¹² Julius von Werther (Goslarsche Zeitung, 13.03.1904), zit. nach: Schrenck-Notzing (Traumtänzerin), S.14.

einfachen medizinischen, allerdings nur urologischen Verstand nicht, zu glauben, dass Magdeleine eine Hypnose zu ihren Leistungen nötig hat.“²¹³ Er vermutete in der Hypnose eher einen Showeffekt, der das Publikum beeindrucken sollte: „Nein, nein, man kennt sein Publikum, es soll sein bißchen Mystik dabei haben!“²¹⁴, und warnte seine Kollegen davor, sich lächerlich zu machen.

Auch der Berliner Nervenarzt und Hypnotismusexperte Albert Moll hielt Magdeleine für durchaus imstande, ihre Leistungen auch ohne Hypnose zu vollbringen. Diese, so nahm er an, diene lediglich als Zutat, um aus der begabten Tänzerin eine Sensation zu machen. Darüber hinaus kritisierte er scharf ihre Vorführung in der Öffentlichkeit, welche nichts mit seriöser Wissenschaft zu tun habe: „Noch mehr freilich muß die Art und Weise zurückgewiesen werden, wie Schrenck-Notzing diese an sich der Wissenschaft nichts neues bietende Person ‘lanziert’ hat. Die Art und Weise, wie er als Regisseur dabei vor größeren Kreisen auftrat, hat jedenfalls nach meiner Überzeugung nichts mit Wissenschaft zu tun und dürfte sich ziemlich weit vom psychologischen Laboratorium entfernen.“²¹⁵

Die eindeutig schärfste und ausführlichste Kritik an Schrenck-Notzing und seiner Schlaf tänzerin kam jedoch von dem Münchner Journalisten Franz Roberts, der 1904 eine vierundzwanzig Seiten starke Broschüre mit dem Titel „Die Schlaf tänzerin Madeleine G.. Ein Protest gegen den Mißbrauch der Wissenschaft“ veröffentlichte, in der er sowohl mit Schrenck-Notzing, als auch mit dem Münchner Publikum satirisch ins Gericht ging. Darin bezeichnete er die Münchner Oberschicht („Ganzmünchen“) als „dekadente Gesellschaft“²¹⁶, die ständig nach neuen Sensationen giere: „[...] die Gesellschaft lechzt nach etwas Neuem. Hinrichtungen finden leider nicht gegen Entree statt, wie schön sonst, Kneißl bis ans Jenseits zu begleiten, zum Häußlerprozeß erhielten nur Bevorzugte Billets. Eine neue Attraktion ist notwendig. Samiel hilf! Ruft verzweifelt Publikum. Und Samiel fand sich und half. Aber er erschien nicht in der Gestalt des wilden Jägers, sondern sehr modern von Jureit in Frankfurt angezogen, auch war sein Beruf diesmal nicht Förster, sondern Dr. med.“²¹⁷ Gemeint war Schrenck-Notzing, der die Münchner erst an der „dunklen Wissenschaft“²¹⁸ der Hypnose habe Anteil nehmen lassen und dann mit der Traumtänzerin aufwartete. „[...] er hoffte, eine neue Abwechslung in die stille Fastenzeit Ganzmüchens zu bringen, fuhr nach Paris und bei einem bewährten Magnetopathen, Magnin heißt der Biedere, fand er das geeignete Objekt. Doppelt geeignet, da es tanzte, schlaftanzte, also eine Repräsentantin der modernsten Kunst war.“ Daraufhin, so Roberts, galt es, Magdeleine vor ihrem Auftreten zu „lanzieren“²¹⁹, ein Prozeß, den er wie folgt beschrieb: „Ganz leise, kleine Notizchen kamen zuerst, damit wurde Publikum auf die Enthronerin Isadoras [gemeint ist Isadora Duncan, die zu dieser Zeit ebenfalls erfolgreiche Auftritte in München absolviert hatte; Anm. d. A.] vorbereitet; dann kamen

²¹³ Schlagintweit (MMW, 22.03.1904), Z.90f.

²¹⁴ Schlagintweit (MMW, 22.03.1904), Z.85f.

²¹⁵ Moll (Hypnotismus), S.550.

²¹⁶ Roberts (Die Schlaf tänzerin Madeleine G.), S.3.

²¹⁷ Roberts (Die Schlaf tänzerin Madeleine G.), S.5.

²¹⁸ Roberts (Die Schlaf tänzerin Madeleine G.), S.5.

²¹⁹ Roberts (Die Schlaf tänzerin Madeleine G.), S.9.

größere Notizen, dann Artikelchen, dann Verzückungen, dann Tamtam und Gongschläger, endlich die Posaunen von Jericho. Die nötigen Autoritäten wurden geworben, das ‚Weltblatt‘ verpflichtet und Publikum ‚Ganzmünchen‘ kroch auf den gut geschmierten Leim.²²⁰ Das Resultat dieser Vorbereitungen schilderte Roberts als geradezu hysterische Stimmung, in der die Stadt mehr oder weniger versinke. „Das Publikum ist freilich jetzt geblendet, jeder der Auserwählten, die sich zu ‚ganz München‘ zählen, würde meinen, er gäbe sich eine Blöße, falls er nicht verzückt mitstammelte. Man denke nur: Herr Professor Seitz und Herr Professor v. Keller arrangieren die Bühne, Herr v. Keller wird (da Lenbach leider erkrankt ist) Madame ‚in ihren besten Posen‘ mehrmals malen, Herr Professor Thuille säuselt am Klavier (der unvermeidliche Schillings ist wohl gerade mit Possart auf einer Tournee), Herr Dr. Frhr. v. Schrenck-Notzing wird die ärztliche Leitung übernehmen. Herz, was willst du noch mehr? [...] Kurz und gut: Publikum taumelt seit 8 Tagen vor Neugier und Begeisterung.“²²¹ In dieser Atmosphäre, so der Autor weiter, kam es endlich zur erwarteten Aufführung, vor deren Beginn ein von Schrenck-Notzing verfaßter „Reklamewisch“²²² verteilt wurde, das Publikum eifrig hypnotischen Phänomene diskutierte und sich gegenseitig versicherte, sich angesichts der zu erwartenden Erscheinungen nicht zu fürchten.²²³ Weiterhin, so die Reaktionen aus dem Zuschauerraum, könne wohl nicht an der Echtheit der Darbietung gezweifelt werden, wenn ein Mann der Wissenschaft wie Schrenck-Notzing und mit ihm die Psychologische Gesellschaft sowie die ersten Künstler der Stadt hinter der Vorführung stünden. Roberts beurteilte dementsprechend die Grundhaltung der Zuschauer als von vornherein festgelegt: „Wir zweifeln also nicht, wir sind gespannt, erregt, von Anfang an überzeugt.“²²⁴ Die Auffassung, zu der Roberts angesichts all dessen letztendlich kam, war die, daß sich die Münchner Gesellschaft gemäß dem Motto „Mundus vult decipi“²²⁵ habe einen Bären aufbinden lassen von einer Tänzerin, die „[...] recht hübsche und interessante pantomimische Vorstellungen in einem Spezialitätentheater zu geben imstande ist, die aber durchaus nicht als wissenschaftlich bedeutungsvolles Phänomen betrachtet werden darf“²²⁶, und einem Nervenarzt, der sich aus Ruhmsucht in die „diabolische Helfersrolle“²²⁷ begeben habe. Roberts Fazit zum Fall Magdeleine: „Die Dame erregt eben nur dieses Interesse, weil sie sich Schlaf tänzerin nennt und von einem Mann der Wissenschaft mit aufdringlicher Reklame eingeführt ist.“²²⁸

²²⁰ Roberts (Die Schlaf tänzerin Madeleine G.), S.6.

²²¹ Roberts (Die Schlaf tänzerin Madeleine G.), S.7.

²²² Roberts (Die Schlaf tänzerin Madeleine G.), S.13.

²²³ Vgl. Roberts (Die Schlaf tänzerin Madeleine G.), S.13.

²²⁴ Roberts (Die Schlaf tänzerin Madeleine G.), S.14.

²²⁵ Roberts (Die Schlaf tänzerin Madeleine G.), S.16.

²²⁶ Roberts (Die Schlaf tänzerin Madeleine G.), S.14.

²²⁷ Roberts (Die Schlaf tänzerin Madeleine G.), S.5.

²²⁸ Roberts (Die Schlaf tänzerin Madeleine G.), S.14.

Der Schlaf tanz und das „Unbehagen in der Kultur“

Bereits zu Beginn dieses Kapitels war die Rede von der Zeichenhaftigkeit der menschlichen Ausdrucksbewegungen. Im vorangehenden Teil wurden die schlaf tänzerischen Zeichen rekonstruiert und mit einer Deutung versehen. Diese ging davon aus, daß die entsprechenden von Zeitgenossen als absolut natürlich und unverstellt gelesen wurden, dieses Leseergebnis aber wiederum Resultat einer Inszenierung von Authentizität, einer Herstellung von „Aura“ war, die mehr oder weniger bewußt gesetzt wurde. Daran anschließend ergibt sich als letzte Problematik in diesem Kapitel die Frage nach dem Sinn und Zweck hinter der Inszenierung sowie dem Grund für den Erfolg des Schlaf tanzes als „auratischer“ Ausdruckskunst. Zum Teil wurde die Antwort darauf bereits gegeben: sie liegt in den Affektstrukturen und der Sehnsucht nach „echten“ Gefühlen im ausgehenden 19. und beginnenden 20. Jahrhundert begründet.

Die Begriffe Leidenschaft, Passion, Gefühl und Affekt stellen innerhalb der westlichen Kulturgeschichte eine Grundkonstante ästhetischen Denkens dar. Stets verbunden mit ihnen waren Reflektionen über die menschliche Natur und „[...] deren ideale Konditionierung für praktisches Handeln und soziales Verhalten“²²⁹. Eingedenk dieses Kontextes standen historische und ästhetische Betrachtungen der Affekte, Gefühle und Leidenschaften fast immer unter dem Einfluß eines Ideals der Kontrolle, der Mäßigung und der Zügelung. Gefühlsorientierter Kunst kam angesichts dessen eine doppelte Aufgabe zu – zum einen als Instrument seelischer Kompensation und zum anderen als legitimer Ort ansonsten sanktionierter Gefühlsäußerung.

Schon in der Antike forderten Denker wie Aristoteles einerseits die Mäßigung der Affekte sowie ihre Unterordnung unter den Primat der Vernunft und empfahlen gleichzeitig die Kunst, speziell die Tragödie, als Mittel der „Katharsis“, also der psychischen Reinigung: „Die Katharsis-Funktion, die Aristoteles im 6. Kapitel seiner Poetik der Tragödie zuschrieb, scheint einen mit Lustempfinden verbundenen Vorgang seelischer Hygiene zu bezeichnen, in dem belastende affektive Erregungszustände wie Rührung (ἐλεος), Schrecken (φόβος) oder ähnliche Gefühle geläutert werden.“²³⁰ Das bereits in der griechischen Antike geprägte Ideal der beherrschten und gezügelten menschlichen Affektnatur behielt seine Ausstrahlungskraft über Jahrhunderte hinweg. Aber erst während der europäischen Aufklärung bekam es eine konkrete politische Bedeutung. Auch hier hielt sich die Forderung nach Mäßigung im Zentrum. Sie wurde als die dominierende Voraussetzung eines funktionierenden Gemeinwesens gesehen und damit zum Inbegriff eines im positiven Sinne fortschreitenden Prozesses der Zivilisation erhoben. Aus Sicht der Aufklärung mußte die Macht des Verstandes und der Vernunft über das Übel der ungezügelten Leidenschaften triumphieren, um eine zeitgemäße zivilisierte Gesellschaft zu garantieren.²³¹

²²⁹ Grimm (Affekt), S.17.

²³⁰ Grimm (Affekt), S.19.

²³¹ Vgl. Kliche (Passion/Leidenschaft), S.684-724.

Die Auffassung von einem positiv fortschreitenden Prozeß der Zivilisation, eng verbunden mit der Forderung nach Zügelung und Mäßigung der schädlichen Affekte und Leidenschaften, blieb als Unterton philosophischer und gesellschaftskritischer Betrachtungen bis weit ins 19. Jahrhundert hinein erhalten. Dies änderte sich zum Ausgang des 19. Jahrhunderts, angeregt beispielsweise durch die Schriften Friedrich Nietzsches, grundlegend. Zum ersten Mal seit Ingangsetzung der Debatte um Zivilisation, Kultur und menschliche Entwicklung wurden Zweifel an der These vom historischen Fortschritt geäußert. Die Zivilisationsgeschichte, im Wesentlichen also die Entwicklung des europäischen Abendlandes, wurde nicht mehr ausschließlich als Fortschrittsgeschichte gedacht. Zunehmend wurde von verschiedenen Seiten auf Verluste aufmerksam gemacht: „Dem Fortschritt wurde die Gegenrechnung aufgemacht. Die Geschichte – [...] – muß sich befragen lassen, was sie eigentlich für das gegenwärtige Leben erbracht hat. [...] Vormals wurden die Unkosten des Prozesses mit dem zukünftigen Ende verrechnet; nun stellen sie sich ungeschützt dar. Das ist die Geburtsstunde der modernen Zivilisationskritik.“²³² Und da Zivilisation auch und vorrangig die Kontrolle der Affekte, Gefühle und Leidenschaften, also den menschlichen Körper und seinen Ausdruck betraf, setzte Zivilisationskritik wiederum hier an: bei der menschlichen Affektnatur.

Eine nachhaltig wirksame Beschreibung jener Zeit und der ihr eigenen Gefühlslage lieferte Sigmund Freud in seiner Schrift über „Das Unbehagen in der Kultur“. Diese gehörte zu den explizit kulturtheoretischen Schriften Freuds und wurde 1930 zum ersten Mal veröffentlicht. Die darin dargelegte Auffassung von Kultur beschrieb einen unlösbaren und tiefgreifenden Widerspruch zwischen Kultur (hier im Wesentlichen gleichzusetzen mit dem Begriff der Zivilisation) und menschlicher Triebnatur.

Zum Begriff und Wesen von „Kultur“ schrieb Freud: „Es genügt also, zu wiederholen, daß das Wort ‚Kultur‘ die ganze Summe der Leistungen und Einrichtungen bezeichnet, in denen sich unser Leben von dem unser tierischen Ahnen entfernt und die zwei Zwecken dienen: dem Schutz der Menschen gegen die Natur und der Regelung der Beziehungen der Menschen untereinander. [...] Als kulturell anerkennen wir alle Tätigkeiten und Werte, die dem Menschen nützen, in dem sie ihm die Erde nutzbar machen, ihn gegen die Gewalt der Naturkräfte schützen u. dgl.“²³³ Und obwohl schon in der Definition explizit die Rede von Nützlichkeit war, diagnostizierte Freud seinen Zeitgenossen einen Zug „befremdlicher Kulturfeindlichkeit“²³⁴, dem es auf den Grund zu gehen gelte. Diesen fand er im ambivalenten Wesen der Kultur selbst begründet, die den Triebverzicht fordere, um die freiwerdende Energie für Kulturleistungen zur Verfügung zu stellen. Indem Freud an dieser Stelle ein Gleichheitszeichen zwischen Kultur und Triebverzicht setzte, markierte er deutlich die Quelle der Kulturfeindlichkeit. Es „[...] ist unmöglich zu übersehen, in welchem Ausmaß die Kultur auf Triebverzicht aufgebaut ist, wie sehr sie gerade die Nichtbefriedigung (Unterdrückung, Verdrängung oder sonst etwas?) von mächtigen

²³² Baxmann (Der Körper als Gedächtnisort), S.15f.

²³³ Freud (Das Unbehagen in der Kultur), S.55f.

²³⁴ Freud (Das Unbehagen in der Kultur), S.53.

Trieben zur Voraussetzung hat. Diese ‚Kulturversagung‘ beherrscht das große Gebiet der sozialen Beziehungen der Menschen; wir wissen bereits, sie ist Ursache der Feindseligkeit, gegen die alle Kulturen zu kämpfen haben.²³⁵ Als Grund für die Notwendigkeit des Triebverzichts benannte Freud neben der freiwerdenden Triebenergie die natürliche Aggressionsneigung des Menschen, die zu unterdrücken Hauptaufgabe von Kultur sei. Sie werde im Laufe der Entwicklung dadurch erleichtert, daß sich der äußere Zwang durch unmittelbare Machtausübung zunehmend in Selbstzwang umwandle. Es bilde sich ein „Über-Ich“ heraus, das in jedem Einzelnen stellvertretend die Macht der Gemeinschaft repräsentiere und mittels Schuldgefühl die ungehemmte Triebausübung sanktioniere. „Die Kultur bewältigt also die gefährliche Aggressionslust des Individuums, indem sie es schwächt, entwaffnet und durch eine Instanz in seinem Inneren, wie durch eine Besatzung in einer eroberten Stadt, überwachen läßt.“²³⁶ Je weiter fortgeschritten dabei die Entwicklung der Kultur sei, desto potenter würden das Über-Ich und sein wirksamstes Bestrafungsinstrument, das Schuldgefühl – stets auf Kosten individueller Glücksansprüche. Und obwohl beides, Schuldgefühle und Glückseinbußen, weitgehend der bewußten Reflektion der Menschen entzogen seien, äußere sich ihre wechselseitige Zunahme in einer gewissen Unzufriedenheit – jenem Unbehagen in der Kultur, das Freud seiner Zeit diagnostizierte.

Was Freud 1930 noch eher abstrakt beschrieb, wurde Ende der 1930er Jahre durch Norbert Elias weiterentwickelt und konkretisiert, wobei der Soziologe einen Schwerpunkt auf die Beobachtung des Affekthaushaltes legte. Elias Studie über den „Prozeß der Zivilisation“ zufolge verläuft die historische Entwicklung menschlicher Gesellschaften analog zu einer immer weiter fortschreitenden Ausdifferenzierung ihrer jeweiligen Institutionen, Strukturen und Prozesse. Dadurch wüchsen die Interdependenzketten zwischen den Individuen und mit ihnen die Notwendigkeit der Affektkontrolle. Affektkontrolle bedeute dabei für den zivilisierten Einzelnen die Dämpfung spontaner Triebe und Wallungen sowie die Zurückhaltung der Gefühle und – besonders wichtig: ihres Ausdrucks.²³⁷

Wie Freud sah auch Elias Zivilisation bzw. Kultur als nichtintentionalen und ambivalenten Prozeß, der dem Menschen eine immer rigoroser und umfassender werdende Kontrolle seiner Triebe und Emotionen abfordere. Zwei Aspekte seien dabei bestimmend: zum einen die Tatsache, daß infolge historischer Entwicklungen jeder einzelne die Kontrollfunktionen äußerer Instanzen verinnerliche, und zum anderen der Umstand, daß mit fortschreitender Zivilisierung die Kontrollanforderungen in einem Maße verschärft würden, das Gegenreaktionen provoziere.²³⁸

Eine dieser Gegenreaktionen war sicherlich die „Erfindung“ des Schlaf tänzes. Wie bereits erläutert, hatten gegen Ende des 19. Jahrhunderts die Mäßigung und Kontrolle der alltäglichen Emotionen und Empfindungen ein derartiges Ausmaß angenommen, daß die Sehnsucht nach den echten, authentischen Gefühlen einen vormals ungesehenen Höhepunkt erreichte. Der Schlaf tänz mit seinen „aurati-

²³⁵ Freud (Das Unbehagen in der Kultur), S.63.

²³⁶ Freud (Das Unbehagen in der Kultur), S.87.

²³⁷ Vgl. Elias (Der Prozeß der Zivilisation), S.322.

²³⁸ Vgl. Elias (Der Prozeß der Zivilisation), S.330ff.

schen“ Momenten und seinem Anspruch auf Ursprünglichkeit kam diesem Bedürfnis entgegen. Darin liegt, wie in Kapitel VII ausführlich erläutert werden wird, sowohl seine zeitgenössische Bedeutsamkeit als Kunstform sowie der Schlüssel zu seiner Interpretation als historisches Phänomen.

III. Attitüde, Schlaftanz, Stummfilm – „mimoplastische“ Künste im Vergleich

„Eine leichte Wendung des Körpers, ein plötzlicher Wechsel des Ausdrucks der Gesichtszüge, ein schnell veränderter Wurf des Gewandes, stellt die frappanteste Verwandlung der Charaktere dar. – Die Fertigkeit, jeden dieser Akte treu darzustellen, das unfehlbare Gelingen jeder malerischen Stellung, der urplötzliche Uebergang von einem Charakter zu einem andern, der im Ausdruck der Empfindung und Leidenschaft mit dem vorhergehenden oft im höchsten Kontrast steht – die wunderbare Fertigkeit, ist unstreitig das Höchste dieser Kunst. Durch den schnellen Wechsel, reisst sie unwiderstehlich zu den entgegengesetztesten Empfindungen mit sich fort.“¹

Dieser Bericht liest sich wie die Beschreibung einer Darbietung von Lina Ferkel oder Magdeleine Guipet. In der Tat ist er aber gut hundert Jahre älter und bezieht sich nicht auf eine der Schlaftänzerinnen, sondern auf die berühmte Lady Hamilton und ihre Kunst der „Attitudendarstellungen“. Die Attitüden waren, wie die verwandten Gattungen des Monodramas und der „Tableaux vivants“, eine theatrale Erfindung des ausgehenden 18. Jahrhunderts. Zu dieser Zeit wurde innerhalb der europäischen Theaterwelt nach neuen Stilen und Mitteln der Darstellung gesucht. Die Gründe dafür waren komplex und sollen an dieser Stelle nur kurz umrissen werden. Kirsten Gram Holmström nannte in ihrem Standardwerk über „Monodrama, attitudes, tableaux vivants“ unter anderem eine neue Art des Klassizismus, die vor allem Interesse an den gestischen und musikalischen Elementen der griechischen Tragödie entwickelte, sowie eine zunehmende Beachtung der mit dem Körperausdruck befaßten Wissenschaften wie der Physiognomie.² Dazu kam der Umstand, daß sich gegen Ende des 18. Jahrhunderts sowohl das Ballett als auch pantomimische Aufführungsformen weit größerer Beliebtheit beim Theaterpublikum erfreuten als das klassische, gesprochene Drama. Dies führte sowohl zu einer weitgehenden Auflösung der bis dato starren Genregrenzen als auch zu einem neuen Umgang mit dem Ausdruck des Körpers und seiner Präsentation auf der Bühne.³ Die Veränderungen betrafen also nicht nur die Theaterlandschaft per se, sondern auch die Art und Weise des dramatischen Agierens: „[...] there was to be a wave of experiments with facial expression, beautiful attitudes, and a pictorial type of production achieved in a new and sophisticated manner.“⁴ Im Zuge dieses Experimentierens bildeten sich ganz neue Formen theatraler Darstellung heraus, unter anderem die Attitüde und das Monodrama.

¹ Friedrich Johann Meyer, zit. nach: Ittershagen (Lady Hamiltons Attitüden), S.57 (Fußnote).

² Vgl. Gram Holmström (Monodrama, attitudes, tableaux vivants), S.27.

³ Vgl. Gram Holmström (Monodrama, attitudes, tableaux vivants), S.40.

⁴ Gram Holmström (Monodrama, attitudes, tableaux vivants), S.39.

Attitüden und Monodramen

Das Monodrama stellte eine Hybride aus Musik, Deklamation und Pantomime dar. Bei den Stücken handelte es sich zumeist um Einakter mit einer äußerst begrenzten Anzahl handlungstragender Figuren. Im Mittelpunkt stand zumeist eine einzige Gestalt, deren Gedanken, Gefühle und Leidenschaften – mit einem Wort ihr gesamtes „Seelenleben“ – auf der Bühne zur Ansicht gebracht wurden. „Äußeres Geschehen wurde nur als Anlaß für Reaktionen, als Katalysator für Gefühlsentwicklungen, miteinbezogen.“⁵ Das erste Werk dieser Art stammte aus der Feder Jean-Jacques Rousseaus. Es trug den Titel „Pygmalion“ und wurde 1770 in Lyon uraufgeführt. Der Autor entwarf dafür eine Dreifachstruktur, in der musikalische, deklamatorische und pantomimische Elemente einander abwechselten und ergänzten. Hintergrund dieser Erfindung war Rousseaus Überzeugung, daß Töne und Gesten die ursprünglichsten Formen menschlichen Ausdrucks und darum in stark gefühlsbestimmten Situationen der Sprache überlegen seien. „When passion has reached such an intensity that the words no longer suffice, the declamation must be broken of and the violent emotion expressed pantomimically to the accompaniment of expressive music.“⁶

Von Frankreich aus, wo dem neuen Genre ein nur kurzfristiger Erfolg beschieden war, wanderte das Monodrama vor allem nach Deutschland, wo bis etwa 1815 eine ganze Reihe äußerst beliebter Stücke entstand, darunter „Ariadne auf Naxos“ von Johann Christian Brandes und Georg Benda (1775), Johann Friedrich Götz' „Lenardo und Blandine“ (1783) oder Johann Wolfgang von Goethes „Proserpina“ (1777).⁷ Vor allem aus zwei Gründen bedienten sich verschiedene Autoren immer wieder dieser speziellen dramatischen Form. Zum einen stellte die Verbindung von Musik und Wort nicht nur eine radikale Neuerung im dramatischen Kontext dar, sondern berührte auch eine ästhetische Grundfrage jener Zeit. So schrieb eine ungenannter Autor 1778: „Das stärkste Gebärdenspiel würde nicht ausreichen, den Zuschauer ins Feuer zu setzen, ihn darin zu erhalten. Kein Bestand ist also mächtiger, als der der in jede unserer Empfindungsfasern uneingeschränkt eindringenden Musik. – Sie füllt die Pausen aus, sie bringt die Leidenschaft in unsere Seele, erhält, nährt das Feuer des Schauspielers und des Zuschauers, und reißt beide unwiderstehlich bis zu dem Grade mit sich, den menschliche Empfindungen nur immer ersteigen können.“⁸ Der zweite Aspekt, der das Monodrama so beliebt machte, war die Möglichkeit der Darsteller, ihre schauspielerischen Fähigkeiten exponiert zur Schau stellen zu können: „[...] monodrama may be regarded as an artificial solo number which gives the artist an opportunity to demonstrate the crescendo of his art.“⁹

⁵ Demmer (Untersuchungen zu Form und Geschichte des Monodramas), S.111.

⁶ Gram Holmström (Monodrama, attitudes, tableaux vivants), S.40.

⁷ Für weitere Beispiele und ausführliche Analysen siehe Demmer, Sybille: Untersuchungen zu Form und Geschichte des Monodramas [1981].

⁸ Unbekannt (Journal von deutschen und auswärtigen Theatern, Wien 1778), zit. nach: Demmer (Untersuchungen zu Form und Geschichte des Monodramas), S.61.

⁹ Johann Friedrich Götz, zit. nach: Gram Holmström (Monodrama, attitudes, tableaux vivants), S.59.

Im Gegensatz zum Monodrama entstammte die Kunstform der Attitüde eher dem Kontext der bildenden Kunst als dem des Theaters. Goethe schrieb: „Schöne anständige körperliche Bewegungen, an die Würde der Plastik, an die Lebendigkeit der Malerei erinnernd, haben eine Kunstgattung für sich begründet, welche ohne Teilnahme der Gewänder nicht gedacht werden kann und deren Einfluß sich gleichfalls schon auf die Tragödie erstreckt.“¹⁰ Als „Attitüde“ wurde die „[...] Darstellung irgend eines Seelenzustandes durch bedeutsame und schöne Stellungen“¹¹ bezeichnet. Dabei wurden zumeist Kunstwerke der Antike, aber auch zeitgenössische Bilder und Plastiken nachgeahmt oder zitiert. Wie von Goethe erwähnt, wurden Attitüden, dem Darstellungsgegenstand angemessen, in antikisierenden Gewändern und Schals aufgeführt, so daß sie hin und wieder auch als „shawl dance“ bezeichnet wurden. Als Erfinderin der Attitüde kann Emma Lady Hamilton, geb. Hart, gelten, die Geliebte und spätere Ehefrau des britischen Botschafters in Neapel. Sir Hamilton galt als Liebhaber und leidenschaftlicher Sammler antiker Kunst und verfügte über eine beachtliche Sammlung griechischer, römischer und zeitgenössischer Kunst, die als Fundus für die Attitüden diente. Beides, die Sammlung wie die Attitüden, wurde von zahlreichen und namhaften Italienreisenden jener Zeit in Augenschein genommen, darunter, wie bereits beschrieben, von Goethe, der 1787 in seinen Reisenotizen über Emma Harts Darbietungen Folgendes festhielt: „Der Ritter Hamilton, der noch immer als englischer Gesandter hier lebt, hat nun, nach so langer Kunstliebhaberei, nach so langem Naturstudium, den Gipfel aller Natur- und Kunstfreude in einem schönen Mädchen gefunden. Er hat sie bei sich, eine Engländerin von etwa zwanzig Jahren. Sie ist sehr schön und wohl gebaut. Er hat ihr ein griechisch Gewand machen lassen, das sie trefflich kleidet, dann löst sie ihre Haare auf, nimmt ein paar Shawls und macht eine Abwechslung von Stellungen, Gebärden und Mienen etc., dass man zuletzt wirklich meint, man träume. Man schaut, was so viele tausend Künstler gerne geleistet hätten, hier ganz fertig, in Bewegung und überraschender Abwechslung. Stehend, knieend, sitzend, liegend, ernst, traurig, neckisch, ausschweifend, bussfertig, lockend, drohend, ängstlich, etc., eins folgt aufs andere und aus dem anderen. Sie weiss zu jedem Ausdruck die Falten des Schleiers zu wählen, zu wechseln und macht sich hundert Arten von Kopfputz mit den selben Tüchern. Der alte Ritter hält das Licht dazu und hat mit ganzer Seele sich diesem Gegenstand ergeben. Er findet in ihr alle Antiken, alle schönen Profile der sizilianischen Münzen, ja den Belvederschen Apoll selbst. So viel ist gewiss, der Spass ist einzig! Wir haben ihn schon zwei Abende genossen. Heute früh malte sie Tischbein.“¹²

Verzichtete Lady Hamilton für ihre Posen sowohl auf musikalische Begleitung als auch auf einen dramatischen Kontext, fand sich beides im Repertoire ihrer Nachfolgerin, der dänischen Aristokratin Ida Brun. Bruns Kunst wurde deshalb auch als „idealischer Tanz“ bezeichnet. Von August Wilhelm Schlegel ist eine kurze Beschreibung der Attitüden Ida Bruns überliefert: „Mlle Brun beschränkt sich nicht bloss auf mimische Plastik oder die Kunst ausdrucksvoller und zugleich malerisch schöner Stel-

¹⁰ Johann Wolfgang Goethe, zit. nach: Gram Holmström (Monodrama, attitudes, tableaux vivants), S.108.

¹¹ Allgemeines Theaterlexikon (1846), zit. nach: Hoff (Ikonographie des Weiblichen), S.485.

¹² Johann Wolfgang Goethe, zit. nach: Gram Holmström (Monodrama, attitudes, tableaux vivants), S.110.

lungen, wodurch einige Frauen zeit mehreren Jahren sich allgemeine Bewunderung erworben haben. Sie legt dramatischen Zusammenhang in ihre Darstellungen, und entfaltet nach einander die verschiedenen Grade der Empfindung und Leidenschaft, ihren Wechsel und ihre Übergänge. Doch ist es wiederum nicht bloss Pantomime, sondern alle ihre Bewegungen sind musikalisch, dass heisst, sie verhalten sich zum bloss natürlichen Geberdenspiel, wie dass Schweben der Stimme im Gesange zur gewöhnlichen Rede. Auch lässt sie sich von Musik begleiten, jedoch mehr um Ton und Stimmung im allgemeinen anzugeben, als sich an ein bestimmtes Zeitmaass zu fesseln. Wenn der Ausdruck einen gewissen Gipfel erreicht hat, so verweilt sie einige Augenblicke darin, und lässt an dem ruhenden Gemälde die veredelte Wahrheit der Geberde, die Schönheit der Stellung und den gelungenen Faltenwurf der Gewänder betrachten [...].¹³

Damit waren bei den Attitüden Ida Bruns nicht nur Anknüpfungspunkte zur Darstellungsform des Monodramas gegeben, dessen Sinn es war, Stimmungen und Leidenschaften im Laufe der Handlung musikalisch und pantomimisch zu untermalen, sondern vor allem auch zu den Darbietungen des Schlaftanzes. Die Übereinstimmungen gehen bis zu dem Punkt des Verharrens in besonders schönen oder eindrucksvollen Posen, damit entweder der Gesamteindruck eingehend begutachtet oder ein Foto geschossen werden konnte.

Ähnlich wie die Monodramen kamen auch die Attitüden Anfang des 19. Jahrhunderts aus der Mode. Emma Hamilton hatte zwar, abgesehen von Ida Brun, weitere Nachahmerinnen, darunter die deutsche Schauspielerin Henriette Hendel-Schütz, die regelrechte Querschnitte abendländischer Kunst – in Attitüdenform und mit wissenschaftlichen Begleitkommentaren versehen – präsentierte. Insgesamt betrachtet, verschwanden die Attitüden nach 1815 jedoch von der theatralen Bildfläche.¹⁴

Betrachtet man nun beide Genres, das Monodrama und besonders die Attitüden, in ihren Besonderheiten, werden viele Ähnlichkeiten zu den Formen des Schlaftanzes, wie sie vor allem Lina und Magdeleine repräsentierten, deutlich. Insbesondere die Attitüde scheint sich in den Darbietungen der Schlaftänzerinnen um 1900 geradezu widerzuspiegeln. So bieten sich für einen Vergleich sowohl inszenatorische und performative Elemente als auch personelle Strukturen an.

Unter anderem wurde bereits erwähnt, daß Lady Hamilton in einem „griechisch Gewand“¹⁵ auftrat, das durch einen Schal ergänzt wurde, den sie zu verschiedenen Zwecken verwendete, beispielsweise als Kopfputz. Eine Augenzeugin berichtete 1791: „She was draped exactly like a Grecian statue, her chemise of white muslin was exactly in that form, her sash in the antique manner, her fine black hair flowing over her shoulders.“¹⁶ Diese Beschreibung läßt sofort an die Gewandungen Linas und Magde-

¹³ Wilhelm August Schlegel, zit. nach: Gram Holmström (Monodrama, attitudes, tableaux vivants), S.175. [Rechtschreibung im Original]

¹⁴ Vgl. Gram Holmström (Monodrama, attitudes, tableaux vivants), S.242.

¹⁵ Johann Wolfgang Goethe, zit. nach: Gram Holmström (Monodrama, attitudes, tableaux vivants), S.110.

¹⁶ Elisabeth Lady Foster, zit. nach: Ittershagen (Lady Hamiltons Attitüden), S.46.

leines denken: „un péplum blanc, drapée à l’antique.“¹⁷ Auch die beiden Schlaftänzerinnen sind auf Fotos in hellen, einfachen Kleidern zu sehen, die an den Schultern gehalten und mit einem Gürtel um die Taille gerafft sind.

Genau wie Lina und Magdeleine verwendete auch Lady Hamilton wenige Requisiten und keine Bühnendekoration. In den diversen Quellen werden Vasen, eine Schriftrolle, ein Tamburin und eine Lyra, ein Räuchergefäß, ein Kranz aus Rosen sowie ein Dolch erwähnt.¹⁸ Während sich Magdeleine keinerlei Hilfsmittel bediente, sind auf Linas Fotos folgende Gegenstände zu sehen: ein Lorbeerkranz, ein Glas mit Wein, eine kleine Mandoline, ein Fächer und ein Schwert.

Die Aufführungen selbst fanden fast ausschließlich im privaten Kreis und vor geladenen Gästen statt. Dabei gab es keine Bühne oder Podeste und so gut wie keine Staffage. Von Lady Hamilton wurde berichtet, sie habe sich mit allen ihren Schals und Requisiten oftmals inmitten des Publikums niedergelassen.¹⁹ Diese Aufhebung der Distanz zwischen Performerin und Zuschauern kennzeichnete auch die Schlaftanz-Seancen, sofern sie nicht in der Öffentlichkeit stattfanden. Dazu muß allerdings gesagt werden, daß Lina nur wenige Male vor einem öffentlichen Publikum auftrat, und auch Magdeleines Darbietungen begannen in kleinen Kreisen – in Ateliers und Privathäusern. In der Tat mußte diese Art der Präsentation als die angemessene Form gelten, da sowohl Attitüden als auch Schlaftanz von mimischen Effekten und detaillierten Ausdrucksnuancen lebten, die in einem theaterüblichen Kontext, also auf der Bühne, nur schwer wahrnehmbar waren. Darüber hinaus ermöglichte die räumliche Nähe eine emotionalere Rezeption. Der Zuschauer wurde eher vom Geschehen mitgerissen, wenn er es aus nächster Nähe erlebte und nicht über die Distanz der Bühne und des gefüllten Zuschauerraumes hinweg. Insofern ist es verständlich, daß auch in Magdeleines Fall, trotz öffentlicher Vorstellungen, für ärztliche und andere Sondervorführungen weiterhin privaten Räumen der Vorzug gegeben wurde. Ergänzend dazu wurden die Effekte, die bei den öffentlichen Vorstellungen beispielsweise im Münchner Schauspielhaus aufgrund der distanzierten Präsentation verloren gingen, von den zahlreichen Fotos und den detaillierten Berichten kompensiert, mit denen die Presse Magdeleines Auftreten begleitete.

Abgesehen von den inszenatorischen Übereinstimmungen waren beide Kunstformen in hohem Maße personifiziert. Spricht man von „Attitüden“ oder „Schlaftanz“, so spricht man in erster Linie von ihren jeweiligen Protagonistinnen, wobei besonders Lady Hamiltons und Linas künstlerische Biographien einige Gemeinsamkeiten aufwiesen. Beide Frauen begannen ihre Karrieren als Modelle. Von der jungen Emma Hart ist bekannt, daß sie mehrere Jahre lang für den englischen Maler George Romney posierte, der als Italien-Enthusiast galt und unter anderem im Besitz einer Ausgabe von Charles Le Bruns „Les Passions“ war.²⁰ Da sie über keine anderweitige tänzerische oder schauspielerische Ausbildung verfügte, ist anzunehmen, daß die Grundlagen für die späteren Attitüden Darbietungen hier gelegt wurden. „It was in Romney’s studio that Emma Hart learnt to pose, to control and develop her talent for

¹⁷ Henri Carbonelle, zit. nach: Magnin (L’Art et l’Hypnose), S.323.

¹⁸ Vgl. Ittershagen (Lady Hamiltons Attitüden), S.46.

¹⁹ Vgl. Ittershagen (Lady Hamiltons Attitüden), S.47.

²⁰ Vgl. Gram Holmström (Monodrama, attitudes, tableaux vivants), S.135.

mimoplastic expression and to handle draperies in the antique style.“²¹ Auch Linas Ausdrucksfähigkeiten entstammten dem Maleratelier. Emile Magnin schrieb darüber: „Lina, dont la vie a été de lutte et de travail, a couru tous les ateliers de peintres de Paris; elle a par la fréquentation constante des artistes, par la milieu dans elle vivait, par la pensée de faire valoir partout la beauté sculpturale de son corps, acquis des connaissances qui, sans aucun doute, ont augmenté chez elle la facilité avec laquelle elle prend des attitudes dignes des grands maîtres.“²²

Eine fehlende Ausbildung als Tänzerin oder Schauspielerin verband im Übrigen nicht nur Lina und Lady Hamilton. Sie wurde auch als charakteristisches künstlerisches Merkmal von Ida Brun und Magdeleine Guipet angesehen. Ida Bruns Mutter und Mentorin Frederikke Brun legte bei der Erziehung größten Wert darauf, die Ausdrucksfähigkeiten ihrer Tochter nicht durch Theaterbesuche oder professionellen Schauspielunterricht zu verfälschen. „The child’s gift for improvisation was seen not only as an unique artistic talent but as a divine endowment; she incarnated the dream of the belle âme.“²³ Dieses unbedingte Beharren auf künstlerischer „Unberührtheit“ läßt sich nicht nur in den Schriften Frederikke Bruns finden, sondern ebenso in den Publikationen von Schrenck-Notzing und Magnin. Das Ausdruckstalent wurde als naturgegeben gedeutet, als Manifestation einer Art inneren Schöpferkraft, die bei Ida Brun der individuellen „Seele“, bei Magdeleine dem persönlichen Unbewußten zugeordnet wurde. Erst Schertel verlangte von seinen Traumbühnentänzern eine entsprechende Ausbildung. Für ihn gehörte zu einem „wesenhaften“ Tanz nicht nur der richtige Geisteszustand, sondern auch ein geschulter Körper: „Sofern der hypnotische Tanz mehr sein soll, als nur ein Kuriosum“, schrieb er, „müssen die verwendeten Personen tänzerisch durchgebildet sein, da sonst auch im hypnotischen Zustand zwar interessante Ansätze, aber keine reifen Kunstwerke entstehen können. Erst wenn im Wachzustand bereits der Körper vollkommen beherrscht wird und die nötige Gelenkigkeit besitzt, wird die Hypnose ihre Wirkung in vollem Ausmaße tun können.“²⁴

Eine auf personeller Ebene verblüffende Ähnlichkeit beider Kunstformen ist darüber hinaus der von den Zuschauern immer wieder wahrgenommene Unterschied zwischen „Performerin“ und realer Persönlichkeit. Erklärte sich diese Verschiedenheit im Schlaftanz durchaus simpel mit dem Zustand der Hypnose, der als persönlichkeitsverändernd galt, so wirkt dieselbe Beobachtung im Falle Lady Hamiltons eher überraschend. Etliche Augenzeugen berichteten jedoch von ihrer Vulgarität und Geschmacklosigkeit im „echten“ Leben, die in eklatantem Widerspruch zu ihrer Attitüdenpersönlichkeit stehe. So wurde über die Eindrücke der englischen Malerin Elisabeth Vigée Le Brun berichtet: „Like everyone else Mme. Vigée-Lebrun thinks that Emma in her everyday clothes cuts a a very commonplace figure, for she dresses without taste and her movements lack grace; but when she poses in her antique draperies she is transformed so utterly that one hardly recognizes her.“²⁵

²¹ Gram Holmström (Monodrama, attitudes, tableaux vivants), S.135.

²² Magnin (L’Art et l’Hypnose), S.68.

²³ Gram Holmström (Monodrama, attitudes, tableaux vivants), S.240.

²⁴ Schertel (Gibt es hypnotischen Tanz?), S.32.

²⁵ Gram Holmström (Monodrama, attitudes, tableaux vivants), S.118.

Auch im performativen Bereich zeigten sich auffallende Parallelen zwischen Attitüden und Schlaftanz. Dazu gehörten die Natürlichkeit der emotionalen Darstellung, der schnelle Wechsel von einem Gefühl zum nächsten sowie die Bandbreite der Leidenschaften, mit welcher die Zuschauer konfrontiert wurden. Beschreibungen wie die folgende lassen sich in den Besprechungen zu jeder der erwähnten Künstlerinnen finden: „[...] sie ging vom Schmerz zur Freude über, von der Freude zum Entsetzen, so selbstverständlich und mit solcher Schnelligkeit, daß wir alle ganz hingerissen waren.“²⁶

Auch die Fähigkeit, das Publikum emotional anzusprechen und zu inspirieren, war beiden Kunstgattungen eigen. Bildende Künstler ebenso wie Literaten und Musiker ließen sich von den Darstellerinnen anregen. Ida Brun inspirierte unter anderem A. W. Schlegel und den dänischen Bildhauer Bertel Thorvaldsen. Zu Lady Hamiltons Bewunderern gehörten neben Goethe und Romney auch Friedrich Rehberg, Elisabeth Vigée Le Brun sowie der von Goethe erwähnte Wilhelm Tischbein. Darüber hinaus wurde berichtet, Lady Hamilton sei im Stande gewesen, ihre Zuschauer sogar zu Tränen zu rühren. 1791 schrieb die selbst unbewegte Malerin Marianne Kraus über eine solche Situation: „[...] ich schämte mich meiner starken Nerfen, wie ich so Alles, Damens und Herren, weinen sah. wenns ichs so vorgesehen hätte, ich würde mir Sals mitgenommen haben. da sizte also die holzige Kraus neben einer Angelika, die so laut schlukte, das sich steine hätten bewegen können. der arme Rehberg sah aus wie ein Knabe der düchtig schläge vom H. Schulmeister bekömt, H. Reifenstein weinde doch noch ziehrlich, man konte die langsam herabrollenden andikischen tränen zehlen. Miss Schinkens stand das weinen nicht sehr übel, es war der toden blassen gesichtsfarben sehr angemessen. Gräfin Solms weinde sich fast die Nase wider in ihre alte formen. der hofmeister von den prinzen Schwarzenberg weinde auch bitterlich.“²⁷

Von Magdeleine und Lina sind solche Reaktionen zwar nicht überliefert, aber auch sie traten als „Musen“ vor allem bildender Künstler wie Alfons Mucha, Albert Keller und Friedrich August von Kaulbach in Erscheinung. Gern wurden ihre Posen – meist vermittelt der Fotografie – künstlerisch verwendet. Musiker und Komponisten nutzen die Darbietungen, um ihre Musik physisch zu „sehen“²⁸ und sich gleichzeitig erneut inspirieren zu lassen. Erwähnt sei an dieser Stelle nochmals die Dankesnote, welche die vier Münchner Künstler Stuck, Kaulbach, Keller und Stavenhagen Magdeleine 1905 via Tageszeitung zukommen ließen. Dort hieß es wörtlich: „In Ergänzung zu den ärztlichen Erörterungen über den Zustand Magdeleines während ihrer Darbietungen sehen wir uns veranlasst, ohne Rücksicht auf die Frage, wie jene Leistungen zustande kommen, den Gefühlen unserer höchsten Bewunderung und wärmsten Dankbarkeit öffentlich Ausdruck zu geben für die ausserordentliche Fülle von ästhetischer Anregung und Genuss, welche uns durch die Gelegenheit der Beobachtung ihres Reichtums an Ausdrucksfähigkeit und herrlichen Bewegungen zuteil wurde.“²⁹

²⁶ Elisabeth Vigée Le Brun, zit. nach: Ittershagen (Lady Hamiltons Attitüden), S.50.

²⁷ Marianne Kraus, zit. nach: Ittershagen (Lady Hamiltons Attitüden) S.62. [Rechtschreibung im Original]

²⁸ Der Geiger André Mangeot: „Je puis dire que votre sujet de recherches m’a fait ‘voir’ physiquement les œuvres que j’ai interprétées en sa présence, [...]“ vgl. Magnin (L’Art et l’Hypnose), S.391.

²⁹ Stuck, Kaulbach, Keller, Stavenhagen, zit. nach: Schrenck-Notzing (Traumtänzerin), S.101.

Dabei fand weder im Schlaftanz noch während der Attitüendarstellungen eine ganz neue oder gar revolutionär zu nennende Darstellung von Körperausdruck statt. Vielmehr war es die Art der Präsentation, welche die Wahrnehmung der Zuschauer in eine solche Richtung lenkte. Die Einzelheiten der Inszenierungsmechanismen des Schlaftanzes wurden bereits in Kapitel II genauer betrachtet. Sie waren mit der Präsentation der Attitüden durchaus vergleichbar. Gram Holmström schrieb über Lady Hamilton und Ida Brun: „What is common to both performers is that they were not pioneers in pantomime. There is never any question of new means of facial expression, but owing to the intimate atmosphere in which they performed they were able to avoid the coarsening that professional actresses were forced to resort to. For this reason they impressed their audiences as representing a higher degree of nature and truth.“³⁰

Gab es zwischen Attitüdenkunst und Schlaftanz mehr als einen Vergleichsaspekt, so verband Schlaftanz und Monodrama vor allem das Moment der Kombination von Musik und pantomimischer Ausdrucksbewegung. So verkörperte der Schlaftanz mehr oder weniger den Grundgedanken des Monodramen-Erfinders Rousseau, daß Musik und Gestik das gesprochene Wort ersetzen mußten, sobald Leidenschaften und Gefühle adäquat veranschaulicht werden sollten. Auch der Anspruch des Monodramas, das Seelenleben einer Person in all seinen Facetten und Nuancen auf die Bühne zu bringen, fand hier gewissermaßen seine Vollendung. Einziger Unterschied dabei – im Schlaftanz wurde aus Repräsentation Präsentation. Die Innenwelt einer imaginären Figur, deren psychischer Zustand die Gestaltung und den Fortgang der musikalischen Begleitung bestimmte, wurde ersetzt durch den scheinbar realen Seelenzustand einer gleichermaßen scheinbar authentischen Person, der wiederum durch die Musik erst initiiert wurde. Aus diesem Grund konnte der Schlaftanz ganz auf das gesprochene Wort verzichten. In der Tat lassen die Beschreibungen, beispielsweise zu Magdeleines Interpretation des „Trauermarsches“ von Chopin, erahnen, welchen epischen Eindruck das Zusammenwirken von Musik und Gestik auf die Zuschauer machte. In einem Artikel vom 13. März 1904 schrieb der Rezensent Julius von Werther: „Das Auditorium, das sich anfänglich durchaus skeptisch verhalten, wird aufmerksam, mehr und mehr gefesselt, und als im zweiten Motiv des Préludes das tragische Moment einsetzt, werden die Bewegungen der Somnambule derart hochdramatisch, dass atemlose Stille unter den Schauenden eintritt. Nach einigen musikalischen Improvisationen, stets durch vollkommen entsprechende Bewegungen begleitet, beginnt der Meister den Chopinschen Trauermarsch zu spielen. Augenblicklich erfasst den Körper Magdeleines die gewaltige Tragik der grossen Akkorde dieses Musikstückes und scheint ihn ins tiefste hinein zu erschüttern; mehr und mehr steigert sich die Pantomime des Schmerzes, laute, unartikulierte Klagetöne, die indes die Noten Chopins völlig treffen, stösst die Somnambule aus. Sie wirft sich voll unsäglichen Leidens, das sich auf ihre Gesichtszüge malt, auf den

³⁰ Gram Holmström (Monodrama, attitudes, tableaux vivants), S.175.

Boden und erstarrt plötzlich, als die Musik auf dem Piano abbricht, in der letzten Pantomime wie leblos. [...] Die Kommentare beginnen. Die Skepsis ist ganz klein geworden.³¹

Zusammenfassend können zahlreiche Parallelen zwischen den beschriebenen Kunstformen des 18. Jahrhunderts – Attitüde und Monodrama – einerseits und dem Schlaftanz um 1900 andererseits gezogen werden. So fand die Attitüde als wechselnde Präsentation von leidenschaftlichen Posen und Gebärden nach dem Muster antiker oder zeitgenössischer Kunst ihre Entsprechung vor allem in den „Ausdrucksreihen“, die Lina und Magdeleine zu einzelnen Schlagworten oder auch zu komplexeren Beschreibungen darstellten. Begriffe wie „Neid“, „Geiz“ und „Freude“, aber auch abstrakte Konzepte wie die „Todsünden“ und die „Tugenden“ konnten von beiden Frauen auf Zuruf gemimt werden. Darüber hinaus fanden sich sowohl historische als auch literarische Figuren im Repertoire Linas. In „Les Sentiments“ ist sie unter anderem als „Phryne“ oder „Jeanne d’Arc“ abgebildet. Greifbar wird die Verwandtschaft beider Kunstformen beispielsweise auch in der Bildreihe „Gebet / Verklärung“ in Kapitel II. Hier ist dreimal dieselbe Pose zu sehen: zum einen dargestellt durch Lady Hamilton als „Heilige Rosa“ von Friedrich Rehberg (Bild 2) und zum anderen durch Lina („Sainte Thérèse“, Bild 6) und Magdeleine („Interpretation d’une mesure de musique chiffrée sous l’influence magnétique d’un centre dit religieux“, Bild 7).

Das Monodrama wiederum stand als dramatischer Kontext, repräsentiert durch Musik, Deklamation und pantomimische Ausdrucksbewegung, in einer Linie sowohl mit den Musikinterpretationen beider Schlaftänzerinnen als auch mit ihren Darstellungen zu gesprochenem Text, wobei im Schlaftanz der deklamatorische Teil stets einem Dritten – zumeist Rochas und Magnin, teils aber auch Schauspielern und Autoren – zufiel.

Mit Recht kann man den Schlaftanz demnach als Kunstform beschreiben, die in gewisser Hinsicht die beiden aus dem 18. Jahrhundert stammenden Genres Attitüde und Monodrama künstlerisch beerbte bzw. wiederaufleben ließ und dabei zwischen Einzelbildern mit sichtbaren Übergängen (Attitüden) einerseits und malerischer Veranschaulichung von leidenschaftlich-dramatischen Kontexten nach musikalischem Vorbild (Monodrama) andererseits alternierte.

Schlußendlich gab es zwischen Monodrama, Attitüde und Schlaftanz noch einige formale Entsprechungen. So handelte es sich bei allen drei Phänomenen um Kunstformen, die jenseits des klassischen Theaterkontextes entstanden und sich nur durch die Aufhebung künstlerischer Genrengrenzen entwickeln konnten. Aus je unterschiedlichen Anteilen von Musik, Deklamation, Schauspiel und bildender Kunst entstanden so experimentelle theatrale Formen, denen jedoch nur eine kurze Lebensdauer vergönnt war.

Kirsten Gram Holmström nannte in ihrem Buch mangelnde Innovationskraft als einen Grund für diese Kurzlebigkeit. Keiner der beiden von ihr beschriebenen Gattungen gestand sie die Beschreibung als

³¹ Julius von Werther (Goslarsche Zeitung, 13. März 1904), zit. nach: Schrenck-Notzing (Traumtänzerin), S.13f.

Avantgardebewegung zu mit der Begründung, daß weder Monodrama noch Attitüde als Basis für neue künstlerische Entwicklungen dienten.³² Ähnliches könnte über den Schlaftanz gesagt werden, denn auch hier fällt es auf den ersten Blick eher schwer, einen Ausgangspunkt für gänzlich neue künstlerische Formen mit nachhaltiger Wirkung zu identifizieren. Dennoch sollte keine der drei Ausdrucksformen als isolierte Randerscheinung im theatralen Feld betrachtet werden. Vielmehr befinden sich sowohl Attitüden und Monodramen als auch die Darbietungen der Schlaftänzerinnen auf einer gemeinsamen kulturhistorischen Achse, die über den jeweiligen zeitlichen Rahmen hinausweist und bis zu den neuen Medien des 20. Jahrhunderts reicht. Verknüpfungen lassen sich dabei vor allem über zwei Begriffe herstellen: „Piktorialismus“ und „Intimität“.

Piktorialismus und Intimität

Wie bereits im vorhergehenden Kapitel beschrieben, hat insbesondere die Attitüde viel nachhaltiger auf die Kunst des 19. Jahrhunderts eingewirkt, als beispielsweise Gram Holmström ihr zugestehen mochte. So übte sie nicht nur einen starken Einfluß auf die Herausbildung eines neuen, speziell „weiblichen“ Bühnenstils aus, sondern regte darüber hinaus eine Darstellungsweise an, die als piktorialistisch bezeichnet werden kann und im europäischen Theater des 19. Jahrhunderts durchaus verbreitet war. Diese Art der piktorialistischen Schauspielkunst legte großen Wert auf die äußere Erscheinung des Bühnengeschehens. Der bildnerische Gesamteindruck von Bühne, Dekoration, einzelнем Schauspieler und Ensemble galt dabei als äußerst wichtig. Darum wurde der Arbeit mit Attitüden und Posen, die den bildenden Künsten entliehen oder von ihnen inspiriert waren, große Bedeutung eingeräumt. „What distinguishes pictorial styles of acting, then, is that actors were encouraged to think about how they looked on stage through a training process in which interesting poses were sought out, most frequently borrowed from painting or sculpture, and in which gestures or systems of gestures as codified in the acting manuals were studied and practised. Presumably many actors received a similar but less formalized training simply by watching others on stage, and associating certain attitudes with certain moments in certain roles.“³³ Als beispielhaft für einen piktorialistischen Schauspielstil konnte die Darstellungsweise Sarah Bernhards gelten, die unter anderem durch den folgenden Bericht überliefert ist, der ihren Auftritt mit dem Schauspieler Édouard de Max in Racines „Phädra“ beschreibt: „For long periods the performers would merely stand and pose, and I once counted twenty-seven quite slowly before anybody on a fairly well-filled stage moved, as it seemed, so much as an eyelash. The periods of stillness were generally shorter, but I frequently counted seventeen, eighteen, or twenty before there was a movement. I noticed, too, that the gestures had a rhythmic progression. Sarah Bernhardt would keep her hands clasped over, let us say, her right breast for some time, and then move them to the

³² Vgl. Gram Holmström (Monodrama, attitudes, tableaux vivants), S.240.

³³ Brewster; Jacobs (Theatre to Cinema), S.88.

other side, perhaps, lowering her chin till it touched her hands, and then, after another long stillness, she would unclasp them and hold one out, and so on, not lowering them till she had exhausted all the gestures of uplifted hands. Through one long scene De Max, who was quite as fine, never lifted his hand above his elbow, it was only when the emotion came to its climax that he raised it to his breast. Beyond them stood a crowd of white-robed men who never moved at all, and the whole scene had the nobility of Greek sculpture, and an extraordinary reality and intensity.³⁴

Dieser zeitgenössische Bericht schilderte nicht nur die Verwendung vorgeprägter gestischer Ausdrucksformen und die Tatsache, daß diese über Sekunden hinweg angehalten wurden. Er beweist auch, daß diese Art des Schauspielens von Zeitgenossen für außerordentlich realistisch („an extraordinary reality“) erachtet wurde. Realismus und Piktorialismus wurden also nicht als antagonistische Prinzipien angesehen.³⁵ Wie in Kapitel II deutlich gemacht wurde, konnten konventionelle attitudenhafte Gesten im Falle des Schlaftanzes sogar als ungemein authentisch, ja als auratisch rezipiert werden. Damit stand der Schlaftanz deutlich erkennbar in der Tradition einer piktorialistischen Ausdrucksweise. Vor allem Lina, die in den Atelierposen der bildenden Künste geschult war, aber auch Magdeleine verwendeten, wie bereits analysiert, die traditionellen leidenschaftlichen Gesten, die zuvor bereits im Repertoire einer Lady Hamilton oder Sarah Bernhardt aufgetaucht waren.

Vom Schlaftanz wiederum führte aufgrund struktureller Ähnlichkeiten ein direkter Weg zu einem zeitgenössischen Medium, das ebenfalls stark piktorialistisch geprägt war – dem frühen Film. Wie die Schlaftänzerinnen verzichteten auch die ersten Filmschauspieler auf das gesprochene Wort. Beide Genres waren – im wahrsten Sinne des Wortes – „wortlos“ und deshalb angewiesen auf den Ausdruck des Körpers als wichtigstes Instrument der Kommunikation und Bedeutungserzeugung. Aus diesem Grund fiel auch das Theater, daß trotz piktorialistischer Tendenzen der Sprache als Ausdrucksmittel stets den Vorzug gab, als Vorbild einer neuen Filmschauspielkunst vorerst aus. Dementsprechend kritisch äußerte sich beispielsweise der französische Filmpionier Georges Méliès über das Können der Theaterschauspieler beim Film: „Ein gefeierter Bühnenkünstler, ja selbst ein Star liefere vor der Kamera ein schlechtes Spiel, da ihm hier sein wichtigstes Ausdrucksmittel, die Sprache, fehle. Gewöhnt, im Theater die Gestik nur zur Betonung des Gesagten zu verwenden, bediene er sich ihrer nur als Accessoire. Dabei gelte im Kinematographen das gesprochene Wort nichts, die Geste aber alles.“³⁶ Gerade deshalb eigneten sich die piktorialistischen Darstellungstraditionen, deren Ursprung in den ebenfalls „wortlosen“ Kunstgattungen Malerei und Skulptur lagen, besonders gut, um dem neuen Medium

³⁴ Yeats, zit. nach: Brewster; Jacobs (Theatre to Cinema), S.100.

³⁵ In der Tat galt die authentische Wiedergabe der Innenwelt durch einen adäquaten Körperausdruck nur dann als realistisch, wenn sie sich noch innerhalb der Grenzen des ästhetisch Gefälligen bewegte. Realismus in diesem Sinne bezeichnete damit eher die Balance zwischen einer als unnatürlich geltenden Überästhetisierung und einem als abstoßend bewerteten reinen Naturalismus. So beschrieb der französische Schauspieler Constant Coquelin seinen eigenen Darstellungsstil als Umgehung dieser beiden Extreme: „Just as I would not allow any departure from truth on the plea of picturesque effects, so I would not permit a representation of commonplace or horrible things on the pretext of reality.“ vgl. Brewster; Jacobs (Theatre to Cinema), S.94.

³⁶ Lenk (Théâtre contre Cinéma), S.135.

zu einer eigenen Ausdrucksweise zu verhelfen.³⁷ Wie nah sich damit die auf den ersten Blick so unterschiedlichen Genres der Attitüden, des Schlaftanzes und des Stummfilms waren, wird deutlich, wenn man sich die Einschätzung früher Filmkritiker wie Joseph August Lux hinsichtlich der Bedeutung der bildhaften Pose für das Kino anschaut. In der Zeitschrift „Bild und Film“ schrieb Lux 1913: „Das Kinoschauspiel beruht auf Pose, was aber keineswegs die Natürlichkeit ausschließt, die die schwierigste aller Posen ist. *Pose, Bild* und *Illustration* – hier haben wir das Wesen der Kinodramatik. Es verlangt nicht nur den Dichter, sondern meines Erachtens mehr noch den bildenden Künstler, den Maler, der auf die Bildwirkung zu sehen hat, die hier so wichtig ist.“³⁸

Ein weiterer Aspekt, der die beschriebenen Kunstgattungen miteinander verknüpft, ist der Begriff der „Intimität“, denn sowohl Attitüde und Monodrama als auch Schlaftanz und Stummfilm können als „intime“ Genres gelten. Marianne Streisand hat in ihrer 2001 erschienenen Studie über „Intimität“ nicht nur eine ausführliche Begriffsgeschichte derselben gegeben, sondern ebenso einen kulturhistorischen Überblick über Bedeutung und Verwendung des Wortes, deren Epizentrum sie um 1900 ansiedelte. Darin beschrieb sie „Intimität“ als zentrale kunsttheoretische Beschreibungskategorie im Kontext der Moderne. Von einer „intimen“ Ästhetik wurde Ende des 19. Jahrhunderts eine ungeheure Innovationskraft erwartet, wie die folgende Äußerung der Schriftstellerin Laura Marholm von 1892 beweist: „Alle neue Dichtung, in der ein wirklicher Lebenskeim ist, geht auf Intimität, intime Mitteilung, intime Wirkung, gefühlten Pulsschlag, empfundenes Tempo, auf Übertragung subtiler Wärmeschwingungen aus. Hier läuft die wahre Grenze zwischen dem Alten und Neuen.“³⁹ Daß Streisand mit der Hypothese, Intimität sei als übergreifende Zeiterscheinung ein besonders prägnantes Merkmal der „Moderne“ gewesen, einen wichtigen Aspekt der Kultur am Ende des 19. Jahrhunderts zugänglich gemacht hat, beweist auch der Ausspruch des bereits mehrfach zitierten Georg Fuchs, der 1893 schrieb: „Das Wesen der ‚modernen‘ Kunst ist ‚Intimität‘.“⁴⁰

Die Tatsache unbeschrieben, daß der Begriff erst um 1900 zum Schlagwort avancierte, kann man auch bereits Attitüde und Monodrama als intime Kunstformen charakterisieren und zwar in zweifacher Hinsicht. Zum einen beseitigte die Art der Attitüdenvorführungen, wie bereits beschrieben, die Distanz zwischen Darstellerin und Publikum fast vollständig. Dadurch war eine diversifiziertere und komplexere Mimik und Gestik möglich, die sich von jener der Theaterbühne unterschied und von den Zuschauern im Vergleich als weitaus authentischer und natürlicher wahrgenommen wurde.⁴¹ Zum anderen führte das Monodrama mit seiner Konzentration auf die emotionale Innenwelt einer einzelnen

³⁷ Über den Einfluß des Piktorialismus auf den frühen Film vgl. die Studie von Ben Brewster und Lea Jacobs: *Theatre to Cinema. Stage Pictorialism and the Early Feature Film* [1997].

³⁸ Lux (*Das Kinodrama*), S. 319. [Hervorhebung im Original]

³⁹ Laura Marholm, zit. nach: Streisand (*Intimität*), S.111.

⁴⁰ Georg Fuchs, zit. nach: Streisand (*Intimität*), S.127.

⁴¹ Vgl. Gram Holmström (*Monodrama, attitudes, tableaux vivants*), S.175.

Hauptfigur eine Form der psychischen Intimität vor, wie sie erst Ende des 19. Jahrhunderts, unter anderem mit den Stücken August Strindbergs, wieder auf der Bühne zu sehen war.⁴²

Beide Formen der Intimität prägten auch die unterschiedlichen Formen des Schlaftanzes. Von der Aufhebung der räumlichen Distanz durch Vorstellungen in Privaträumen und kleinen Zirkeln geladener Gäste war bereits die Rede. „Aus der Nähe betrachtet, mit der Möglichkeit, jedes Spiel der Gesichtsmuskeln, jeden Wechsel des Ausdrucks im Auge genau zu verfolgen, war es ein Schauspiel von fast unheimlicher Gewalt und dabei von einer absoluten Schönheit.“⁴³, schrieb Otto Julius Bierbaum über den Eindruck, den der Schlaftanz in Nahtsicht erweckte. Und auch in punkto psychischer Intimität überflügelte der Schlaftanz sowohl Attitüde als auch Monodrama mit der scheinbaren Offenlegung des innersten Seelenlebens seiner Protagonistinnen durch die Hypnose. So hieß es über Magdeleine: „Sie gewährt einen Einblick in den instinktiven Urgrund der Menschlichkeit, [...]; in jenen Urgrund des primitiven, dunklen, rein-passiven Gefühlslebens, das durch den Intellekt noch nicht oder nicht mehr begrenzt, erhellt, gebändigt und geleitet wird.“⁴⁴

Marianne Streisand schrieb, Kunst und Wissenschaft gleichermaßen im Blick, über die Zeit um 1900: „In den 90er Jahren haben wir es mit einer Situation zu tun, in der auf beiden Seiten – von der psychoanalytischen Wissenschaft wie von Seiten der Autoren, Künstler und Intellektuellen her – ein geradezu unstillbares Bedürfnis nach der Erforschung der Seele existierte und auf beiden Seiten nach Möglichkeiten gesucht wurde, dem Seelenleben zum Ausdruck zu verhelfen.“⁴⁵ Vor diesem Hintergrund wirkt es, als wäre die Erfindung des Schlaftanzes die vollendetste Reaktion auf die Sehnsucht nach Intimität um 1900 gewesen. Zumal die Sprache, analog zu Rousseaus Feststellung im 18. Jahrhundert, nicht mehr als adäquates Mittel galt, das innere Erleben auszudrücken. Die Sprachkrise der Moderne, wie sie unter anderem bei Friedrich Nietzsche oder in Hugo von Hoffmannsthal's berühmtem „Chandos-Brief“ zum Ausdruck kam, führte zwangsläufig zu einer Fokussierung des Nonverbalen, dem der Schlaftanz virtuos zu entsprechen vermochte.⁴⁶

Doch nicht nur der Schlaftanz, sondern auch der frühe Film beherrschte das Intime als künstlerische Kategorie und in beiderlei Hinsicht. So zeigte die Kamera den Gefilmten nicht nur „hautnah“, sie machte das Private auch in einem Maße zugänglich, wie es zuvor nicht einmal die Photographie vermocht hatte. So schrieb der Journalist Hans Land 1910 über einen Film, der den deutschen Kaiser aus nie dagewesener Nähe zeigte: „Der Film zieht den Vorhang von den intimsten Dingen. Es ist kaum glaublich, aber wahr, daß Kaiser Wilhelm der Zweite auf dem Deck seiner Jacht Hohenzollern ein Gespräch – oder sagen wir präziser: ein Zusammensein mit dem Bergenser Konsul Mohr kinematographieren ließ. Man ließ die Männer beisammenstehen, reden, gestikulieren. Der Kaiser legt dem Konsul

⁴² Interessanterweise könnte dementsprechend auch Strindberg Einakter „Die Stärkere“ (1902) als modernes Monodrama interpretiert werden. Siehe Demmer (Untersuchungen zu Form und Geschichte des Monodramas), S.134ff.

⁴³ Otto Julius Bierbaum, zit. nach: Schrenck-Notzing (Traumtänzerin), S.84.

⁴⁴ Berliner Börsenkurier, zit. nach: Schrenck-Notzing (Traumtänzerin), S.91.

⁴⁵ Streisand (Intimität), S.183.

⁴⁶ Bezüglich der „Sprachkrise“ Anfang des 20. Jh. vergleiche auch Streisand (Intimität), S.193.

vertraulich die Hand auf den Rücken, schenkt ihm einen Orden und scherzt und lacht mit ihm. Wie seltsam, daß er die Genehmigung dazu gab, diese Szene auf solchem Wege in die Öffentlichkeit zu bringen. [...] Noch intimer die Szene, wo der Kaiser mit zwei Teckelhunden und seiner Tochter auf Deck sitzend eine friedliche Gruppe bildet. Wenn dieses Verhalten Wilhelms des Zweiten dem Kinetographen gegenüber nachgeahmt wird, so können wir uns auf interessante Dinge gefaßt machen.⁴⁷ Doch nicht nur das Publikum mußte sich mit dieser noch ungewohnten, „intimen“ Sicht auf die Welt erst arrangieren. Auch für die Schauspieler, die für das neue Medium arbeiteten, war das Spiel vor der Kamera zunächst ungewohnt. „Man muß im Film“, so der Mime Paul Wegener 1916, „noch diskreter sein als man in den Kammerspielen des Deutschen Theaters ist. Ein Augen-Blick, eine kleine Wendung des Kopfes können, wirklich erlebt, außerordentlich stark sein. Alles Leere und Affektive wirkt auf der Riesenleinwand sehr bald wie eine Verzerrung.“⁴⁸

Auf diese Weise machten diese speziellen Anforderungen des Films die herkömmlichen Schauspieltraditionen des Theaters obsolet. Liest man zeitgenössische Kommentare zum Spiel vor der Kamera, so erinnern diese interessanterweise weitaus öfter an zeitgenössische Beschreibungen des Schlaftanzes als an Berichte aus dem konventionellen theatralen Kontext. So schrieb die Theater- und Filmschauspielerin Yvonne Harnold 1909 in einem Artikel mit dem Titel „Impressionen einer kinematographischen Künstlerin“⁴⁹: „Ich habe Theater gespielt. Ich wollte zum Film, unter anderem aus Neugier. Ich ging also vor den kinematographischen Apparat ‚spielen‘. Doch eigentlich sollte man gar nicht von ‚spielen‘ reden, denn das Wort ist ungenau und unzureichend. Auf der Bühne spielt man. Beim Film muß man mehr und Besseres leisten: Man muß ‚leben‘. Man muß sich bewegen und handeln wie in der Wirklichkeit. Man muß dabei sogar echte Spontanität, Elan und Lebhaftigkeit mitbringen. Ein Zögern, eine falsche Geste wären irreparabel. Sie würden zerstören, was das Filmschauspiel in der Folge, bei der Wiedergabe, an lebendig pulsierender Echtheit liefern muß.“⁵⁰

Dieser gesteigerte Authentizitätsanspruch war eine Folge der physischen Intimität, welche die Kamera erzeugte, die dem Filmschauspieler im wahrsten Sinne des Wortes „auf den Leib“ rückte. Die Großaufnahme wirkte, so der Filmtheoretiker Béla Balázs, wie ein Vergrößerungsglas: „[...] die Lupe des Kinetographen bringt uns die einzelnen Zellen des Lebensgewebes nahe, läßt uns wieder Stoff und Substanz des konkreten Lebens fühlen. [...] Sie zeigt dir das intime Gesicht all deiner lebendigen Gebärden, in denen deine Seele erscheint, [...]“⁵¹

Nun soll mit den oben ausgeführten Untersuchungen keinesfalls die Existenz einer kausal-linearen Beziehung zwischen Attitüde, Monodrama, Schlaftanz und Film suggeriert werden. Es ist weder bekannt, ob die Schlaftänzerinnen sich bewußt an den Attitüden einer Lady Hamilton oder Ida Brun orientierten, noch ob Lina und Magdeleine selber als Vorbilder für Filmschauspielerinnen dienten.

⁴⁷ Land (Lichtspiele), S.19.

⁴⁸ Paul Wegener, zit. nach: Streisand (Intimität), S.339.

⁴⁹ Der Artikel erschien unter dem Titel „Impressions d’une artiste cinématographique“ im Ciné-Journal 1909.

⁵⁰ Harnold (Impressionen), S.63.

⁵¹ Balázs (Schriften zum Film. Band I), S.83.

Vielmehr geht es um eine Kontextualisierung des Schlaftanzes als Kunstgenre analog zu der in Kapitel II vorgenommenen Kontextualisierung der Gestik und Mimik der Schlaftänzerinnen. Es soll der Traditionszusammenhang aufgezeigt werden, der von der Attitüden- und Monodramenkunst des 18. Jahrhunderts bis zum frühen Film reichte und dabei eben auch den Schlaftanz integrierte.

„Ein neuer Mimus durch die Kamera“ – Schlaftanz und Stummfilm

Wie beschrieben, genügten die Darstellungskonventionen der Bühne weder den experimentellen theatralen Formen um 1900 wie dem Schlaftanz noch dem neuen Medium Film. So waren sich Kritiker und Theoretiker darüber einig, daß der Kinematograph nach einem neuen Typ des Schauspielers verlangte und daß die Berufe des Kino- und des Theaterschauspielers als zwei voneinander verschiedene Professionen angesehen werden mußten, denn während im Theater Mimik und Gestik lediglich dazu eingesetzt wurden, das gesprochene Wort zu begleiten, also auf die rationale Dimension der Begriffe justiert waren, avancierten sie im Stummfilm zum „Urstoff“ und zur „poetischen Substanz“⁵², wie der ungarische Filmtheoretiker Béla Balázs 1924 schrieb: „Im Film geben uns Worte keinen Anhaltspunkt. Wir erfahren alles aus dem Gebärdenspiel, das nun keine Begleitung und auch nicht Form und Ausdruck, sondern *einzig* Inhalt ist.“⁵³ Dementsprechend forderte Balázs für den Film eine andere Art von Gebärden. Diese sollten einer ganz anderen Dimension entspringen, als die Gesten und Posen des Bühnenakteurs oder auch des Tänzers. „Die Gebärden des Sprechers haben denselben Seeleninhalt wie seine Worte, denn die Dimensionen der Seele lassen sich nicht mischen. Sie meinen bloß Worte, die noch ungeboren sind.“⁵⁴ Mit dieser Begründung zog Balázs scharfe Trennlinien zwischen den „Sprachgebärden“ des Theaters, den dekorativen Gesten des Tänzers und der „Gebärdensprache“ des Films. Alle drei Kategorien umfaßten einen eigenen Ausdruck einer je eigenen Kunst und hätten daher einen jeweils eigenen, deutlich voneinander geschiedenen Sinn.⁵⁵

Vor diesem Hintergrund etablierte sich Anfang des 20. Jahrhunderts neben dem „Sprachgebärdiker“ der Theaterbühne der „Gebärdensprachler“ des Kintopps. Es entstand, wie Ernst Bloch Ende der 1930er Jahre schrieb, ein neuer Mimus durch die Kamera.⁵⁶ Im Zuge dessen wurde, so Bloch in seinem gleichnamigen Aufsatz, „eine mimische Kraft sondergleichen“, „ein bislang unbekannter Schatz deutlichster Gebärden“ entdeckt.⁵⁷ Bemerkenswerterweise machte Bloch am Anfang dieser Entwicklung den modernen Tanz aus, von dem sich der Film die „Umbetonung oder Sichtbarmachung auf den

⁵² Balázs (Schriften zum Film. Band I), S.60. [Hervorhebung im Original]

⁵³ Balázs (Schriften zum Film. Band I), S.60. [Hervorhebung im Original]

⁵⁴ Balázs (Schriften zum Film. Band I), S.67.

⁵⁵ Vgl. Balázs (Schriften zum Film. Band I), S.68.

⁵⁶ Vgl. Bloch, Ernst: Neuer Mimus durch die Kamera, in: ders.: Das Prinzip Hoffnung. Kapitel 1-37 [1959], S.471-474.

⁵⁷ Bloch (Neuer Mimus durch die Kamera), S.471.

Leib und die Bewegung“ abgeschaut habe.⁵⁸ So sei die Filmgebärde erst durch das Vorbild des neuen Tanzes so „reich“ an Ausdruckskraft, „voll konzentrierter Feinheit“ und „Vielseitigkeit“ geworden.⁵⁹ Damit sind weitere Berührungspunkte mit dem Schlaftanz offengelegt. So lassen sich die Gesten und Posen der Schlaftänzerinnen viel eher dem von Balázs verwendeten Begriff der filmischen „Gebärdensprache“ zuordnen als den dekorativen Gesten des Tanzes oder den „Sprachgebärden“ des Theaters. Wenn Balázs von einer dritten Kategorie zwischen der Gestikulation des Sprechers und den dekorativen Ausdrucksbewegungen des Tänzers sprach, so scheint dies am ehesten der Ort zu sein, an dem auch die Gesten des Schlaftanzes anzusiedeln waren. Hier gebot der weitgehende Verzicht auf Worte die Umorientierung auf den ganzen Körper und seine Ausdrucksmöglichkeiten, um weiterhin narrative oder emotionale Inhalte zur Darstellung bringen zu können. Diese Neuorientierung wiederum wurde durch die Intimität der Darbietungsweise begünstigt und durch den Einsatz piktorialistischer Elemente befördert. Dabei ist anzunehmen, daß die Trennung zwischen den einzelnen Kategorien durchaus nicht so prägnant war wie von Balázs beschrieben. Immerhin gab es Schauspieler, die beiden Medien gerecht wurden und so Darstellungselemente im- oder exportierten. Es ist also davon auszugehen, daß Posen und Gebärden in viel höherem Maße von einem Genre zum anderen diffundierten als von Balázs angenommen. Auch der Schlaftanz bediente sich, wie in Kapitel II zu sehen war, durchaus konventioneller Gesten aus anderen theatralen und ikonographischen Kontexten des 19. Jahrhunderts. Ein weiteres Indiz für eine Verwandtschaft des Schlaftanzes mit den Gebärden des Stummfilmkinos liefern Beschreibungen der schauspielerischen Leistungen früher Filmstars, die immer wieder auf dieselben Aspekte verweisen wie die Kritiken zu den Darbietungen Magdeleines und sogar die Berichte über Lady Hamilton. So schrieb Balázs begeistert von dem „irrsinnigen Tempo“⁶⁰, mit dem die amerikanische Filmschauspielerin Lilian Gish ihr Mienenspiel zu wechseln verstand. Vor allem aber war es die dänische Aktrice Asta Nielsen, deren virtuoser Körperausdruck bei Zuschauern und Kritikern gleichermaßen Bewunderung, ja Verehrung hervorrief. Bei Nielsen fanden vor allem die Natürlichkeit und Unmittelbarkeit ihrer Gesten und Bewegungen immer wieder gesonderte Beachtung. So schrieb Balázs über Nielsen, was andere „machten“, das „sei“ sie⁶¹ und in einem Artikel der „Freien Deutschen Bühne“ von 1921 hieß es über ihre schauspielerische Leistung: „In allem mehr Natur als Kunst, und Kunst nur, weil sie den Mut hat, Natur zu sein.“⁶² Diese Betonung des Naturhaften korrespondierte deutlich mit den Berichten über die Schlaftänzerinnen, seien es nun Lina und Magdeleine oder die Tänzerinnen der Schertelschen Traumbühne. Insofern könnte eine Kritik wie die folgende, unter Verzicht auf das Kinovokabular, auch ebensogut als Beschreibung eines Schlaftanzauftritts gelesen wer-

⁵⁸ Bloch (Neuer Mimus durch die Kamera), S.472.

⁵⁹ Bloch (Neuer Mimus durch die Kamera), S.472.

⁶⁰ Balázs (Schriften zum Film. Band I), S.80.

⁶¹ „Pola Negri ist die vollendete Filmschauspielerin. Ihr Ausdruck hat die bildhafte Prägnanz wie sonst nur noch die Asta Nielsen. Der Unterschied wäre nur, daß das Spiel Pola Negris um eine Nuance noch prägnanter und dadurch etwas überbetont ist. Sie macht es ausgezeichnet, aber sie macht, was Asta Nielsen einfach *ist*.“ vgl. Balázs (Schriften zum Film. Band I), S.168. [Hervorhebung im Original]

⁶² Balthasar (Freie Deutsche Bühne v. 10.04.1921), zit. nach: Preiss (Asta Nielsen), S.44.

den. Darin schrieb der bekannte Kinokritiker Herbert Tannenbaum über Asta Nielsen: „Dann aber verlangt das Lichtbild eine ganz besondere Art mimischer Begabung, wie sie heute vielleicht allein die bedeutende Schauspielerin Asta Nielsen besitzt, [...]. Ihre Gesten lassen niemals die Empfindung wach werden, es handle sich hier um traditionelle, ganz allgemein bewußt angenommene Zeichen zum Zwecke der Kundbarmachung eines Willens oder eines innern Zustandes [...]. Vielmehr erscheinen bei ihr Geste und Mimik der konsequente, innerlich bedingte Ausfluß seelischer Regungen zu sein. Ihr Körper muß einfach so, wie er es tut, auf alle Affekte reagieren. So erleben wir in der Körperkunst Asta Niensens die Affekte unmittelbar. Und hierin zeigt sich das wahre Wesen der spezifisch kinematographischen Mimik, für welche heute kaum weitere Beispiele angeführt werden können.“⁶³ An dieser Stelle lassen sich alle wichtigen Merkmale antreffen, die auch für die Charakterisierung des Schlaftanzes verwendet wurden: Authentizität, Unmittelbarkeit – sogar das Moment des „Erleidens“ von Affekten, die dann ohne Zutun des bewußten Willens im Ausdruck des Körpers offenbar werden, findet sich hier in etwas abgemilderter Form wieder.

„Der sichtbare Mensch“

Die oben aufgezeigten Momente legen eine strukturelle Ähnlichkeit zwischen dem Schlaftanz und dem Medium Film zu Beginn des 20. Jahrhunderts nahe. Dies würde bedeuten, daß die Theorie des frühen Kinos in Grenzen auch auf die Kunstform der somnambulen Ausdrucksbewegungen anwendbar wäre. Im Folgenden soll deshalb mit der Filmtheorie Béla Balázs ein letzter genreübergreifender Vergleichsaspekt betrachtet werden.

Balázs 1924 erstmals veröffentlichte Theorie „Der sichtbare Mensch“ stellt bis heute den Beginn systematischer Filmtheorie dar.⁶⁴ In diesem Zusammenhang ist sie vor allem deswegen von herausgehobenem Interesse, weil sie die später dominierenden technischen Prämissen des Films zugunsten der Körpersprache des Filmakteurs vernachlässigte. Mienenspiel und sichtbare Gebärden bildeten ihre Eckpfeiler. Es handelte sich also nicht um eine Theorie der Montagetechniken oder der Bildführung, sondern um eine Theorie des Schauspielers und seiner Mittel. Gleichzeitig versuchte sich Balázs mit „Der sichtbare Mensch“ auch an einer Soziologie des Films. Unter anderem fragte er nach der gesellschaftlichen Bedeutung des Kinematographen und seinen kulturhistorischen Perspektiven.

Bezeichnenderweise eröffnete Balázs seine Betrachtungen zum zeitgenössischen Film mit einem historischen Rückgriff auf den letzten großen Medienwechsel. Der Buchdruck habe aus der visuellen Kultur des Mittelalters eine begriffliche gemacht. Der Fokus verlagerte sich vom Körper und Gesicht des Menschen hin zu einer Fixierung auf das geschriebene und gesprochene Wort. Dadurch, so Balázs, wurde der Mensch im wahrsten Sinne des Wortes „unsichtbar“. Dies wiederum bewirkte eine Ver-

⁶³ Tannenbaum (Probleme des Kinodramas), S.316.

⁶⁴ Vgl. Helmut H. Diederichs, zit. nach: Balázs (Schriften zum Film. Band I), S.21 (Einleitung).

kümmern seiner physischen und psychischen Ausdrucksfähigkeit: „In der Kultur der Worte wurde unser Körper als Ausdrucksmittel nicht voll gebraucht und darum hat er auch seine Ausdrucksfähigkeit verloren, ist unbeholfen, primitiv, dumm und barbarisch geworden.“⁶⁵ Erst durch einen erneuten Medienwechsel, sprich durch die Erfindung des Kinos, vollziehe sich nochmals eine radikale Wende, denn: „Viele Millionen Menschen sitzen allabendlich da und erleben durch ihre Augen menschliche Schicksale, Charaktere, Gefühle und Stimmungen jeder Art, ohne der Worte zu bedürfen.“⁶⁶ Darüber hinaus mache der Film nicht nur visuelles Erleben wieder möglich, sondern auch das Neuerlernen von Ausdruckstechniken, also die Wiedereinrichtung des Blicks auf die gesamte Palette des Mienen- und Gebärdenspiels. Infolgedessen könne auch der verstellte Blick auf den Menschen wieder frei werden: „Der Mensch wird wieder sichtbar werden.“⁶⁷

Im übrigen hatte Balázs an dieser Stelle, also parallel zur Entwicklung des Films, auch den Modernen Tanz im Auge, der für ihn ein Symptom derselben kulturhistorischen Bewegung darstellte. „Ist es ein Zufall“, fragte er, „daß gerade in den letzten Jahrzehnten gleichzeitig mit dem Film auch der künstlerische Tanz zu einem allgemeinen Kulturbedürfnis wurde? Offenbar haben wir viele Dinge zu sagen, die mit Worten nicht zu sagen sind.“⁶⁸ Aber während der Tanz ein reines Kunstprodukt bleibe – auf ein exklusives Publikum und den Anspruch der Dekoration beschränkt, sei nur der Film in der Lage, über die Sphäre der Kunst hinauszugreifen auf die „alltägliche Lebensmaterie“ und den „gewöhnlichen Verkehr“ der Menschen.⁶⁹ „Der Film ist es, der den unter Begriffen und Worten verschütteten Menschen wieder zu unmittelbarer Sichtbarkeit hervorheben wird.“⁷⁰

Allerdings kann hier mit Blick auf den Schlaftanz zumindest hinsichtlich der Kritik an der dekorativen Geste widersprochen werden. Der narrative Anspruch der Darbietungen und das „Echtheitsparadigma“, das einen rein dekorativen Anspruch verdrängte, rückten die Gesten und Posen des Schlaftanzes in erstaunliche Nähe zu den Forderungen Balázs.

Insgesamt erscheint es deshalb plausibel, den Schlaftanz als Phänomen einer neuen visuellen Kultur des 20. Jahrhunderts im Sinne Balázs zu deuten, also als Teil eines Projekts der „Sichtbarmachung“ des Menschen durch eine neue Art den Körper wahrzunehmen bzw. sich vermittels seiner auszudrücken: „Die Kultur der Worte ist eine entmaterialisierte, abstrakte, verintellektualisierte Kultur, die den menschlichen Körper zu einem bloßen biologischen Organismus degradiert hat. Aber die neue Gebärdensprache, die da kommt, entspringt unserer schmerzlichen Sehnsucht, mit unserem ganzen Körper, vom Scheitel bis zur Sohle wir selbst, Mensch sein zu können (nicht nur in unseren Worten) und unseren eigenen Leib nicht mehr als eine fremde Sache, als irgendein praktisches Werkzeug mit uns

⁶⁵ Balázs (Schriften zum Film. Band I), S.54.

⁶⁶ Balázs (Schriften zum Film. Band I), S.53.

⁶⁷ Balázs (Schriften zum Film. Band I), S.53.

⁶⁸ Balázs (Schriften zum Film. Band I), S.54.

⁶⁹ Balázs (Schriften zum Film. Band I), S.56.

⁷⁰ Balázs (Schriften zum Film. Band I), S.54.

schleppen zu müssen. Sie entspringt der Sehnsucht nach dem verstummen, vergessenen, unsichtbar gewordenen *leiblichen* Menschen.“⁷¹

⁷¹ Balázs (Schriften zum Film. Band I), S.54. [Hervorhebung im Original]

IV. Die Sichtbarmachung des Unsichtbaren – Der Schlaftanz und die Photographie

Wie in Kapitel II dargestellt, wurde die Kunstform des Schlaftanzes als hochgradig authentisch wahrgenommen und beschrieben. Davon zeugen nicht nur die Publikationen von Rochas, Schrenck-Notzing, Magnin und Schertel, sondern auch die Äußerungen diverser Wissenschaftler, Künstler und Journalisten, die dem Phänomen des Tanzes in Hypnose, Trance oder Ekstase geradezu „auratische“ Qualitäten zuschrieben. Man wurde nicht müde, darauf hinzuweisen, daß die Körper der Schlaftänzerinnen Zeichen produzierten, die ursprünglich und kulturell unverfälscht waren und deshalb von allen Menschen instinktiv in ihrer Bedeutung erkannt werden konnten. Durch die nähere Betrachtung von zeitgenössischen Photographien der Tänzerinnen wurde jedoch bereits deutlich, daß sich der Schlaftanz ganz ähnlicher gestischer Zeichen bediente wie andere Produktionssysteme von Ausdruck im 19. und beginnenden 20. Jahrhundert. Dabei griff er sowohl auf die traditionellen leidenschaftlichen Gebärden des Theaters und der bildenden Kunst zurück als auch auf eine Pose, die im Sinne Aby Warburgs eindeutig als Pathosformel identifiziert werden konnte.

Daran anschließend ergibt sich ein Problem, daß im folgenden eingehender untersucht werden soll. Es handelt sich dabei um die offensichtliche Diskrepanz zwischen Text und Bild, die das Phänomen des Schlaftanzes konsequent begleitete, und zwar ungeachtet der Tatsache, daß es sich bei den Bildern primär um Illustrationen handelte, welche die Argumente und Thesen der jeweiligen Autoren stützen und veranschaulichten sollten. Im Gegensatz zu den Intentionen der Urheber arbeiteten die abgebildeten Fotos der Tänzerinnen jedoch keineswegs im Sinne der Evidenz der Texte. Bezeichnenderweise blieb dieser „Verrat“ der bildlichen Beweismittel von den zeitgenössischen Augenzeugen unbemerkt, was zu der Frage führt, wieso die abweichenden Aussagen der Bilder letztlich „unsichtbar“ blieben. Eine Antwort darauf können die modernen Bildwissenschaften geben, die sich in den letzten Jahren eingehend mit der Ontologie und den Rezeptionsweisen von Bildern aller Art beschäftigt haben. So schrieben Sabine Haupt und Ulrich Stadler 2006 in ihrem Sammelband „Das Unsichtbare sehen“ über die Prämissen dessen, was auf Bildern gesehen wird oder gesehen werden kann: „Was sichtbar und was unsichtbar erscheint, entscheiden Diskurse und Techniken des Sehens. Sichtbares und Unsichtbares sind historisch wandelbar.“¹ Geht man von einer solchen Historizität des Wahrnehmbaren aus, kann die Frage nach der Text-Bild-Divergenz im Falle des Schlaftanzes weiter differenziert werden. Es wäre dann zu fragen, mit welchen „Diskursen und Techniken des Sehens“ die Bilder der Schlaftänzerinnen verknüpft waren, die zu der beschriebenen Rezeption im Sinne der Texte führten.

Da diese Problematik direkt ins Zentrum der Bildwissenschaften hineinführt oder zumindest in jenes Gebiet der Kulturwissenschaften, das gemeinhin mit dem Begriff eines „pictorial“ oder „iconic turn“² kenntlich gemacht wird, bietet es sich an, auf dessen Methoden und Terminologien zurückzugreifen.

¹ Haupt; Stadler (Das Unsichtbare sehen), S.8.

² Vgl. beispielsweise Bachmann-Medick, Doris: Cultural turns: Neuorientierungen in den Kulturwissenschaften [2006].

An erster Stelle steht hierbei die ontologische Unterscheidung von „image“ und „picture“ oder „Bild“ und „Medium“, wie sie William J. T. Mitchell³ respektive Hans Belting⁴ etabliert haben. „Picture und ‚Medium‘ verweisen in diesem Zusammenhang auf dasjenige, welchem eine materielle Dimension eignet, mithin auf den Bildkörper im weitesten Sinne. Dazu zählen in erster Linie Bildoberflächen, also etwa Farbpigmente, Chlorsilber-Gelatine oder Pixel, und Bildträger, wie z. B. Leinwand, Photopapier oder Bildschirm. Die heuristische Differenzierung zwischen dieser materiellen und einer eher symbolischen, insgesamt kulturökonomischen Dimension der Bildmedien liegt vor allem in der Annahme begründet, dass eine bloße Ansammlung von Farbe oder Pixeln an sich noch kein Bild ausmacht, dieses mithin als solches nicht einfach vorliegt. Entsprechend verweisen *image* und ‚Bild‘ auf den Umstand, dass sich Bilder erst in dem und durch den Betrachter ereignen, sie also stets einer Zeitform des Aktuellen aufliegen und immer wieder realisiert werden müssen, um präsent zu bleiben.“⁵

Ergänzend zu der Untersuchung der Eigenschaften und Differenzen von Medium und Bild ist darüber hinaus nach dem „Image“ des Mediums zu fragen, also nach dem Diskurs, der dem Aspekt des „picture“ spezielle Eigenschaften und damit Rezeptionsweisen zuordnet. Zusammengefaßt betrachtet, stellt sich also erstens die Frage nach den Inhalten der Bilder („image“), zweitens nach dem Bildkörper („picture“) im weitesten Sinne, in diesem Fall also nach der Fotografie und ihren Charakteristika, sowie drittens nach der Art und Weise, in der das Medium wahrgenommen wird („the picture’s image“). Eine Analyse der Bildinhalte wurde bereits vorgenommen. Dabei wurde eine überraschend enge Verwandtschaft mit älteren sowie zeitgenössischen Abbildungen aus den Bereichen Theater, Medizin und Tanz festgestellt. Dies stellte überhaupt erst den Anstoß zu einer eingehenderen Betrachtung auch der weiteren Aspekte von Bildlichkeit dar, die im folgenden vorgenommen werden soll. Da es sich bei den Bildern der Schlaf tänzerinnen fast durchweg um photographische Aufnahmen handelte, wird dabei naturgemäß das Medium der Fotografie im Mittelpunkt der Überlegungen stehen.

„The pencil of nature“ – Das Bild der Fotografie um 1900

Wie die beiden amerikanischen Wissenschaftshistoriker Lorraine Daston und Peter Galison festgestellt haben, entwickelte sich in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts ein neuer Typus wissenschaftlicher Objektivität in den Labors und Forschungszentren der westlichen Welt.⁶ Das wesentliche Kennzeichen diese Variante einer „mechanischen“ Objektivität war neben dem eher traditionellen Ideal der Genauigkeit der moralische Anspruch, jeden subjektiven Einfluß aus der wissenschaftlichen Forschung

³ Vgl. Mitchell, William J. T.: Der Mehrwert von Bildern, in: Andriopoulos, Stefan; u. a. (Hrsg.): Die Adresse des Mediums [2001], S.158-184.

⁴ Vgl. Belting, Hans: Bild-Anthropologie. Entwürfe für eine Bildwissenschaft [2001].

⁵ Hinterwaldner; Buschhaus (The Picture’s Image), S.10f. [Hervorhebungen im Original]

⁶ Vgl. Daston, Lorraine; Galison, Peter: Das Bild der Objektivität, in: Geimer, Peter (Hrsg.): Ordnungen der Sichtbarkeit. Fotografie in Wissenschaft, Kunst und Technologie [2002], S.29-141.

zu verbannen. Dies galt für Texte, Zahlenwerke und Bilder gleichermaßen. In Bezug auf letztere versprach vor allem die 1836 erstmals der Öffentlichkeit vorgestellte Fotografie die scheinbare Erfüllung aller vorgetragenen Wünsche und Ansprüche. „Das mechanisch hergestellte Bild entsprach dem Ideal einer sich selbst aufzeichnenden Natur, deren Abbildung nicht durch einen ästhetisch motivierten Eingriff, nicht durch einen Akt der Auswahl und Interpretation beeinträchtigt werden sollte.“⁷ Dementsprechend hatte der britische Fotopionier Henry Fox Talbot 1844 bereits seine erste fotografische Publikation „The Pencil of Nature“ betitelt. Er schrieb darin über die Unterschiedslosigkeit, mit der die Kamera alles Vorhandene abbildete: „[...] das Instrument registriert, was auch immer es sieht, und sicher würde es einen Kamin oder einen Kaminfeger mit der gleichen Unparteilichkeit wie den Apoll von Belvedere aufzeichnen.“⁸ Infolgedessen wurde das mechanisch hergestellte fotografische Bild zu einem Garanten wissenschaftlicher Authentizität. Die Kamera „[...] war Beobachterin und Künstlerin in einem und wunderbarerweise frei von den inneren Versuchungen, die Natur zu theoretisieren, zu anthropomorphisieren, zu verschönern oder anderweitig zu interpretieren.“⁹ Dabei bezeugte sie nicht nur die Tatsache, daß etwas genau und unverfälscht abgebildet worden war, sondern zuerst einmal, daß überhaupt etwas dagewesen war, das dann in einem zweiten Schritt authentisch aufgezeichnet werden konnte. So schrieb der Schriftsteller Edgar Allan Poe über die vollkommene Identität zwischen Abbild und Abgebildetem: „Wenn wir ein Werk gewöhnlicher Kunst mit Hilfe eines starken Mikroskops untersuchen, werden alle Spuren der Ähnlichkeit mit der Natur verschwinden – doch die genaueste Überprüfung des fotografischen Bildes enthüllt nur eine absolutere Wahrheit, eine perfektere Erscheinungsgleichheit mit dem abgebildeten Ding.“¹⁰ Die Fotografie garantierte also scheinbar mit der ihr eigenen mechanischen Objektivität sowohl die Identität zwischen Objekt und Abbild als auch die Authentizität des Abbildes und erschütterte damit, wie André Bazin 1945 feststellte, die Psychologie des Bildes radikal.¹¹ Denn da die fotografische Abbildung wie ein natürliches Phänomen wirkte, wurde ihr eine „Stärke und Glaubwürdigkeit“¹² attestiert, die bis dato jedem anderen Bildmedium gefehlt hatte. „Zum ersten Mal“, schrieb Bazin, „tritt zwischen das auslösende Objekt und seine Darstellung nur ein anderes Objekt. Zum ersten Mal – einem rigorosen Determinismus entsprechend – entsteht ein Bild der Außenwelt automatisch, ohne das kreative Eingreifen des Menschen.“¹³ Damit wurde der Fotografie im 19. Jahrhundert eine Sonderstellung angewiesen, die in punkto Objektivität, Authentizität und Identität kein anderes bilderzeugendes Medium erreichte.

Darüber hinaus war die Fotografie in der Lage, bisher Unsichtbares im wahrsten Sinne des Wortes sichtbar werden zu lassen. Das galt in erster Linie natürlich für die sich gerade erst entfaltenden Techniken der Mikro-, Astro- oder Röntgenfotografie, aber auch die simple Alltagsfotografie bot eine

⁷ Geimer (Ordnungen der Sichtbarkeit), S.16.

⁸ Talbot, Henry Fox: Der Stift der Natur, in: Kemp (Theorie der Fotografie I), S.60.

⁹ Daston; Galison (Das Bild der Objektivität), S.93.

¹⁰ Edgar Allan Poe, zit. nach: Daston; Galison (Das Bild der Objektivität), S.78.

¹¹ Vgl. Bazin, André: Ontologie des fotografischen Bildes, in: Kemp (Theorie der Fotografie III), S.63.

¹² Bazin, André: Ontologie des fotografischen Bildes, in: Kemp (Theorie der Fotografie III), S.63.

¹³ Bazin, André: Ontologie des fotografischen Bildes, in: Kemp (Theorie der Fotografie III), S.63.

Detailfülle, die einen neuen Blick auf die bereits vertraute Wirklichkeit eröffnete. Der Ausspruch „Nehmen Sie die Lupe!“¹⁴ wurde zu einem Leitmotiv bei der Betrachtung von Photographien, denn „[...] wo das bloße Auge nicht ausreicht, ergänzt die Lupe den Abdruck, und eben hierin liegt das Wunderbare und Unbegreifliche“¹⁵.

Vor diesem Hintergrund ist es wenig erstaunlich, daß die Photographie zu einer Visualisierungstechnik ersten Ranges in der Wissenschaft und Forschung des 19. Jahrhunderts avancierte. Die Tatsache, daß das Visualisierte im Visualisierungsprozeß in der Regel erst hervorgebracht wird, wurde dabei jedoch nicht in Betracht gezogen. Vielmehr übte die Photographie noch um 1900 „[...] als das Symbol neutraler, extrem genauer Wahrheit eine mächtige, ideologische Kraft aus“¹⁶, wie Daston und Galison konstatierten. Das „Image“, das dem Medium anhaftete, schloß damit eine kritische Bildbetrachtung in Sachen Photographie lange Zeit weitgehend aus, und zwar sowohl in Bezug auf den Aspekt des Bildinhalts wie auf den des Bildkörpers. Dabei können beide in hohem Maße der Inszenierung oder Manipulation unterliegen. Dies soll nachstehend an den Fotos des Schlaftanzes gezeigt werden. Exemplarisch für die Inszenierungsmöglichkeiten des Mediums („picture“) wird dabei die Präsentation der Fotos in der Tradition der wissenschaftlichen Bildatlanten bzw. der physiognomischen Musterbücher des 19. Jahrhunderts verhandelt werden. In Bezug auf den Aspekt des Bildinhalts („image“) soll dagegen die Suche nach dem „fruchtbaren Moment“ in der Aufnahmesituation als Indiz für eine bewußte Inszenierungsleistung beobachtet werden.

„Man will Körper photographieren“ – Photographie und Schlaftanz

Obwohl die Schlaftänzerinnen auch öffentlich zu sehen waren, kam der Photographie ein beträchtlicher Anteil an der Konstituierung des Phänomens als solches zu, und zwar sowohl als Mittel der Dokumentation als auch der Verifizierung und Verbreitung. Ihr Einsatz wurde jedoch, trotz seiner immensen Bedeutung, im zeitgenössischen Diskurs kaum oder gar nicht reflektiert. Dabei waren es mitunter namhafte Photographen, welche die Aufnahmen herstellten und dafür nicht selten auch ihre Ateliers zur Verfügung stellten. Zu nennen sind an dieser Stelle vor allem der Franzose Paul Nadar sowie der Schweizer Frédéric Boissonnas, der, ebenso wie Nadar, einer Familie von Fotopionieren entstammte und vor allem durch Landschaftsaufnahmen in den Alpen bzw. in Griechenland über die Grenzen seiner Heimatstadt Genf hinaus bekannt wurde.

Interessant ist auch die Tatsache, daß Bilder in allen größeren Publikationen eine bedeutende Rolle spielten, mit einer Ausnahme – in Schrenck-Notzings Veröffentlichung über Magdeleine Guipet gibt es keine einzige Abbildung. Grund für diesen bemerkenswerten Sonderfall war möglicherweise die

¹⁴ Janin, Jules: Der Daguerreotyp, in: Kemp (Theorie der Fotografie I), S.50.

¹⁵ [Hamburger] Correspondent (29. Januar 1839), zit. nach: Stiegler, Bernd: Das Sichtbare und das Unsichtbare, in: Haupt; Stadler (Das Unsichtbare sehen), S.143.

¹⁶ Daston; Galison (Das Bild der Objektivität), S.78.

Tatsache, daß die Rechte für Magdeleines Fotos entweder bei Magnin selber oder aber bei seinem Fotografen Boissonnas lagen, der gleichzeitig sein Schwager war. Aufgrund eines Zerwürfnisses¹⁷ zwischen Magnin und Schrenck-Notzing ist anzunehmen, daß die Bilder für Schrencks 1904 erschienenes Buch nicht zur Verfügung gestellt wurden. Infolgedessen verzichtete der Münchner Nervenarzt in „Die Traumtänzerin“ nicht nur auf Abbildungen, sondern auch darauf, Magnin angemessen zu erwähnen. Die wenige Zeit später veröffentlichte Studie Magnins „L’Art et l’Hypnose“ mit ihrer opulenten Bildausstattung und ihren zahlreich im Text vorhandenen kritischen Kommentaren auf Schrenck-Notzing und die Münchner Ärzteschaft kann dementsprechend als Gegendarstellung gelesen werden, die wiederum nie ins Deutsche übersetzt wurde. Einen eindeutigen Beweis für die Vermutung, Magnin habe Schrenck-Notzing aufgrund persönlicher Differenzen die Nutzung der Bilder verweigert, gibt es nicht. Allerdings wäre es höchst ungewöhnlich, sollte Schrenck-Notzing freiwillig auf jegliche Abbildung in seiner Veröffentlichung verzichtet haben. Deswegen kann wohl mit einiger Berechtigung davon ausgegangen werden, daß der Streit um die wissenschaftliche Deutungshoheit im Fall Magdeleine Guipet zum Teil auch ein Bilderstreit war, ein Umstand, der wiederum den Stellenwert unterstreicht, den die Bilder bei der Konstituierung der Erscheinungen inne hatten.

Vor diesem Hintergrund sind Aussagen über den Einsatz und den Stellenwert der Fotografie sowohl bei Rochas als auch bei Magnin und Schertel überraschend selten zu finden. So beschränkte sich Rochas in „Les Sentiments“ auf zwei beiläufige Kommentare zum Thema. Zum einen erwähnte er kurz, daß die abgebildeten Aufnahmen von Lina lediglich eine Auswahl aus einer viel größeren Anzahl von Bildern darstellten, die innerhalb einer insgesamt zweijährigen Experimentierphase entstanden seien.¹⁸ Und zum anderen gab er einen interessanten kleinen Exkurs über die Schwierigkeiten der Aufnahme-prozedur, die anscheinend immer mit Zeitdruck verbunden war. So schrieb er, daß es nicht nur mühevoll gewesen sei, immer alle Teilnehmer der Sitzungen mit Lina zu einem bestimmten Termin zu versammeln, sondern, daß auch die Posen selbst schnell fotografiert werden mußten, bevor sich die Gesichtszüge des Modells entspannten und der Ausdruck seine „Frische“ verlor.¹⁹ Von Schrenck-Notzing ist wiederum zu erfahren, daß es sich bei den Aufnahmen von Magdeleine nicht um Momentaufnahmen handelte, da dies technisch nicht machbar gewesen sei, und daß insgesamt etwa tausend dieser Photographien „durch jede Kunsthandlung käuflich zu beziehen“ waren, sowohl „in Ka-

¹⁷ Ein Austausch von kritischen Artikeln in der Monatszeitschrift „Psychische Studien“ im Jahr 1904 läßt darauf schließen, daß es bereits seit längerem Animositäten zwischen dem Pariser Magnetiseur und dem Münchner Nervenarzt gegeben hatte. Anlaß dieser speziellen Auseinandersetzung war interessanterweise die Person Rochas, der laut Magnin von Schrenck-Notzing bei entsprechender Gelegenheit nicht ausreichend gewürdigt worden sei. Vgl. Psychische Studien 1904, 5. Heft, S. 433-438 / 8. Heft, S.501-503 / 10. Heft, S. 626-631.

¹⁸ „Nous ne les avons pas reproduites ici, ayant dû nous borner et faire un choix dans la masse de documents accumulés en deux ans d’expériences.“ vgl. Rochas (Les Sentiments), S.93.

¹⁹ „Elle [Lina; Anm. d. A.] rend toutefois par suggestion des nuances de sentiment extrêmement délicates, ainsi que le lecteur pourra s’en convaincre par les attitudes que nous sommes parvenus à photographier. Cela n’a pas toujours facile, car, à Paris où le temps est si précieux, on avait de la peine à réunir, à une heure convenable pour l’opération, les différentes personnes qui devaient y prendre part et il fallait que cette opération fût faite avec une extrême rapidité, sans quoi les traits se détendaient et l’expression de la figure perdait ce qu’on pourrait appeler sa ‘fraicheur’ [...].“ vgl. Rochas (Les Sentiments), S68.

binettformat wie in Vergrößerungen“.²⁰ Auch Schertels Aussagen über die seine Aufsätze begleitenden Abbildungen beschränkten sich auf formale Kommentare. So findet sich in einem Artikel von 1926 mit dem Titel „Gibt es hypnotischen Tanz“ die folgende Bemerkung über die Photographien der weitgehend nackt abgebildeten Tänzerinnen: „Bei den Tänzen selbst sind die Mädchen natürlich mehr bekleidet. Es handelt sich also um keine ‚Nackttänze‘. Für wissenschaftliche Photos aber ist Nacktheit das einzig richtige, denn man will Körper und nicht Kostüme photographieren.“²¹ Damit erfährt man zum einen, daß auch Schertel seine Abbildungen als wissenschaftliche Photographien verstanden wissen wollte, und darüber hinaus, daß sich die fotografische Aufnahmesituation von den Aufführungen unterschied, also einer speziellen Inszenierung unterlag, welche die Nacktheit der Modelle erforderte.

Fotographische Bildatlanten und physiognomische Musterbücher

Wie beschrieben, avancierte die Photographie im Laufe des 19. Jahrhunderts dank der ihr zugeschriebenen Eigenschaften und Fähigkeiten zu einem Leitmedium wissenschaftlicher Visualisierung. Eine ihrer beliebtesten Manifestationsformen war dabei der Bildatlas. Der Begriff des „Atlas“ selbst wurde bereits seit dem 16. Jahrhundert vor allem für Weltkarten bzw. astronomische Karten verwendet. Deren Maße waren ausschlaggebend dafür, daß ab dem 18. Jahrhundert zunächst alle großformatigen, illustrierten wissenschaftlichen Arbeiten als Atlanten bezeichnet wurden bzw. der Begriff im 19. Jahrhundert schließlich synonym für die Gesamtheit wissenschaftlicher Bildbände gebraucht wurde.

Gerade in jene Zeit fiel auch die Hochphase des Genres, in der sowohl die Zahl der veröffentlichten Werke als auch die der ihnen zugrundeliegenden Themen sprunghaft anstieg. Laut Daston und Galison lieferten diese „Bibeln der beobachtenden Wissenschaften“ Bilder von allem, „[...] angefangen von Geistern bis hin zu Embryonen“.²² Ermöglicht wurde diese Blütezeit der Atlanten durch die Erfindung der Photographie, die nun mechanische Bilder produzierte, „[...] denen man Unabhängigkeit von jeglichem menschlichen Einfluß bescheinigen konnte“²³, und die es dank ihrer Objektivität und Authentizität verdient hatten, in großem Maßstab veröffentlicht und verbreitet zu werden. Damit ist bereits eine wichtige Funktion der Bildatlanten angesprochen und zwar die Publizität innerhalb des wissenschaftlichen Kontextes. Durch sie konnte Kurzlebiges aufbewahrt und Seltenes einem breiten Publikum zugänglich gemacht werden, „[...] zumindest für alle jene, die sich den Band leisten konnten, und nicht nur für die wenigen Glücklichen, die mit der richtigen Ausrüstung zur rechten Zeit am rechten Platz waren“²⁴.

²⁰ Schrenck-Notzing (Traumtänzerin), S.79f.

²¹ Schertel (Gibt es hypnotischen Tanz?), S.35.

²² Daston; Galison (Das Bild der Objektivität), S.30.

²³ Daston; Galison (Das Bild der Objektivität), S.30.

²⁴ Daston; Galison (Das Bild der Objektivität), S.38.

Darüber hinaus bildeten Bildatlanten die Arbeitsobjekte der beobachtenden und anschauenden Wissenschaften. Sie hatten die Aufgabe, das Auge des Eingeweihten wie des Laien darin zu trainieren, „[...] bestimmte Arten von Objekten als exemplarisch (z. B. eher diese ‚typische‘ Leber als eine mit Hepatitis) auszuwählen und sie auf eine bestimmte Weise zu betrachten (z. B. eher die flamsteedsche Himmelsprojektion zu verwenden als die ptolemäische)“²⁵. Ihr Sinn bestand in der Einübung und Schulung des Expertenblickes. Aus diesem Grund waren sie also notwendigerweise „anschaulich“. Es galt und gilt deshalb bis heute: „Was immer der Umfang und die erklärte Funktion des Textes in einem Atlas ist (der zwischen langen und wesentlichen bis hin zu nichtexistenten und verschmähten Texten variiert), die Illustrationen haben die zentrale Rolle inne. Gewöhnlich von gigantischem Format, peinlich sauber gezeichnet, exakt gestochen und teuer hergestellt, sind sie die *raison d'être* der Atlanten.“²⁶ In dritter und letzter Instanz garantierten Bildatlanten eine gewisse Nachhaltigkeit und Unbestechlichkeit innerhalb der wissenschaftlichen Gemeinschaft. Da sie den Impuls hemmen sollten, Beobachtungen durch vorgefaßte Meinungen oder liebgewonnene Theorien zu verfälschen, sah man sie als Gewähr für einen nachhaltigen Bestand der präsentierten Fakten. Das Bild, sprich vor allem das Foto, sollte kurzlebige Hypothesen überdauern und so zu einem „ständigen Stolperstein“ für alle werden, „[...] die ‚irrtümlich oder in böser Absicht‘ eine Tatsache zurechtbiegen, damit sie in eine Theorie paßt“²⁷.

Zu den Themen, die in Bildatlanten seit jeher bevorzugt abgebildet wurden, gehörten die Affekte und Leidenschaften. Ohnehin stellte der Bereich der Ausdrucksgebärden, also der Mimik und Gestik, ein Lieblingsthema der Wissenschaften seit der Etablierung der Physiognomik in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts dar. Spätestens seit Beginn des 19. Jahrhunderts wurde dabei der Beobachtung marginaler Körperbewegungen als Indizien für die Regungen der Seele Vorrang eingeräumt gegenüber den Studien am unbewegten Gesicht, wie sie Johann Caspar Lavater noch 1772²⁸ vorgeschlagen hatte.²⁹ Der Grund für dieses Interesse an den Zeichen des Affekts war die zunehmende Urbanisierung der westlichen Gesellschaft und die damit einhergehenden Veränderungen der Lebenswelt, namentlich „[...] die Beunruhigung durch die Unsicherheiten und Gefährlichkeiten durch die anonyme Menschenmasse der Großstadt“³⁰. In sich rapide vergrößernden Ballungsgebieten diente die eindeutige Erfassung und Zuordnung von Affekten und Ausdrucksbewegungen nicht nur Ordnungsinstitutionen wie der Polizei als Rückversicherung. „Für eine Gesellschaft, deren öffentlicher Raum sich zunehmend durch schweigende Beobachtung strukturiert, wird die Entzifferung visueller Codes – von der Kleidung über den Habitus bis zur sogenannten Körpersprache – zu einem Instrument der Einschätzung

²⁵ Daston; Galison (Das Bild der Objektivität), S.37.

²⁶ Daston; Galison (Das Bild der Objektivität), S.37f. [Hervorhebung im Original]

²⁷ Daston; Galison (Das Bild der Objektivität), S.39.

²⁸ Vgl. Lavater, Johann Caspar: Von der Physiognomik [1772].

²⁹ Für eine ausführliche Darstellung dieser Entwicklung siehe beispielsweise Löffler, Petra: Affektbilder. Eine Mediengeschichte der Mimik [2004].

³⁰ Holschbach (Vom Ausdruck zur Pose), S.73.

des potentiell bedrohlichen Fremden.³¹ Mit zunehmender Bedeutsamkeit der Affektproblematik wuchsen gleichzeitig die Anforderungen an die zur Verfügung stehenden Visualisierungstechniken, die in der Lage sein mußten, aus den flüchtigen menschlichen Affektgesten einen Gegenstand der Erkenntnis zu machen. Hier stießen die traditionellen bilderzeugenden Verfahren an Grenzen, wie Georg Christoph Lichtenberg bereits Ende des 18. Jahrhunderts festgestellt hatte: „Ich gestehe gerne, auch das ruhende Gesicht mit all seinen pathognomischen Eindrücken, bestimmt den Menschen noch lange nicht. Es ist hauptsächlich die Reihe von Veränderungen in demselben, die kein Porträt und viel weniger der abstrakte Schattenriß darstellen kann, die den Charakter ausdrückt [...]“.³² Kein Wunder also, daß die Wissenschaft des 19. Jahrhunderts die Aufgabe der visuellen Repräsentation der Leidenschaften frühzeitig und vollständig der Photographie überantwortete, die nicht nur eine langfristige Fixierung beliebig vieler Physiognomien, sondern auch eine exakte Aufzeichnung der flüchtigen Ausdrucksbewegungen ermöglichte. Es dauerte dementsprechend nicht lange und die Erzeugung wissenschaftlicher Evidenz durch photographische Abbildungen hatte sich als anerkannte Methode in vielen Forschungsbereichen etabliert, darunter auf medizinischem Gebiet sowie in der Kriminalistik.

Einer der ersten, der die Photographie in der medizinischen Forschung zur Anwendung brachte, war der Brite Hugh Welch Diamond, der als Nervenarzt in Twickenham arbeitete und unter anderem Gründungsmitglied der Royal Photographic Society war. In den 80er Jahren des 19. Jahrhunderts versuchte er sich mittels photographischer Aufzeichnung an einer Beobachtung und Klassifizierung der verschiedenen „Typen“ des Wahnsinns. Für Welch Diamond waren die Bilder, die er produzierte, vollkommene und wirklichkeitstgetreue Abbildungen der „Wahnsinnigen“, die in herkömmlichen Bildern normalerweise durch karikaturhafte Züge entstellt seien.³³ Darüber hinaus sah er die Photographie in der Lage, deutlicher „zu sprechen“ als traditionelle Medien. Was Zeichnungen oder Beschreibungen nur unklar oder entstellt zu vermitteln vermöchten, könne der Photograph klar und eindeutig abbilden: „[...] – it is unnecessary for him to use the vague terms which denote a difference in the degree of mental suffering, as for instance, distress, sorrow, deep sorrow, grief and melancholy, anguish and despair; the picture speaks for itself with the most marked impression and indicates the exact point which has been reached in the scale of unhappiness.“³⁴ Der Photographie wurde in diesem Zusammenhang zugebilligt, im wahrsten Sinne des Wortes „besser lesbar“ zu sein als andere bildliche oder auch sprachliche Ausdrucksmittel.

Denselben affektwissenschaftlichen Pfaden folgte nur wenige Jahre später der französische Mediziner Guillaume-Benjamin Duchenne de Boulogne, von dessen Bildern in Kapitel II bereits die Rede war. Auch er nutzte die Photographie zunächst, um den Ausdruck von psychisch Kranken aufzuzeichnen³⁵, bevor er dazu überging, Affektausdrücke durch elektrische Reizung der Gesichtsmuskeln gezielt her-

³¹ Holschbach (Vom Ausdruck zur Pose), S.73.

³² Georg Christoph Lichtenberg, zit. nach: Löffler (Affektbilder), S.118. [Auslassung im Original]

³³ Vgl. Hugh Welch Diamond, zit. nach: Kemp („A Perfect and Faithful Record“), S.120.

³⁴ Hugh Welch Diamond, zit. nach: Kemp („A Perfect and Faithful Record“), S.136.

³⁵ Duchenne de Boulogne, Guillaume-Benjamin: Album des photographies pathologiques [1862].

vorzubringen.³⁶ Dabei erachtete Duchenne die photographische Kamera als derart bedeutsames Instrument im Prozeß der Erkenntnisgewinnung, daß er auf alle anderen Mittel der Visualisierung verzichtete. In seinem Hauptwerk „*Mécanisme de la physionomie humaine*“ von 1862 beschrieb er die Schwierigkeiten, die bildende Künstler damit hätten, die kurzlebigen, elektrisch stimulierten Muskelkontraktionen exakt zu reproduzieren: „Des artistes habilles ont vainement essayé de les représenter; car les contractions provoquées par les courant électrique sont trop courte durée pour que le dessin ou la peinture puisse reproduire exactement les lignes expressives qui se développent alors sur la face. La Photographie seule, aussi fidèle que le miroir, pouvait atteindre la perfection désirable.“³⁷ Damit ging Duchenne über Welch Diamond hinaus, für den die Fotografie vor allem „a perfect and faithful record“³⁸ gewesen war, indem er in ihr die einzige Möglichkeit sah, etwas sichtbar zu machen, was ohne sie unabbildbar geblieben wäre – nämlich die expressiven Linien des Gesichts.

Hatte Duchenne Fotografien noch selbst bzw. mit Hilfe des Pariser Photographen Nadar alias Adrien Tournachon hergestellt, so richtete Jean-Martin Charcot, sein Nachfolger in der Salpêtrière, ein regelrechtes photographisches Studio mit anschließendem Museum ein. Seit 1878 beschäftigte die Nervenanstalt in der Person Albert Londes einen Hausfotographen und seit 1888 veröffentlichten Charcot und seine Mitarbeiter regelmäßig Bildbände zum Thema einer „*Nouvelle Iconographie de la Salpêtrière*“³⁹. Wie seinen Vorläufern Welch Diamond und Duchenne ging es dabei auch Charcot um die Aufzeichnung pathognomischer Bewegungen mit dem Ziel, normale und krankhafte Aspekte zu studieren, zu unterscheiden und zu klassifizieren.

Um Unterscheidung und Klassifizierung ging es zu dieser Zeit aber nicht nur in der medizinischen Fotografie, sondern vor allem in der Kriminalistik, die Fotos sowohl für die polizeiliche Erfassung und Archivierung als auch für die physiognomische Identifizierung krimineller „Typen“ verwendete.

So entwickelte Francis Galton, ein Cousin Charles Darwins, eine Methode, die darin bestand, aus standardisierten Portraits bestimmter Gruppen von Individuen durch die Aufnahme eines neuen, mehrfach belichteten Bildes eine Art „Durchschnittsfotographie“ zu erzeugen. Ziel dieser Technik des „composite portraiture“⁴⁰, die sich an Aspekten wie „rassischer“ Herkunft, Berufsgruppe oder der Art des kriminellen Vergehens orientierte, sollte die bildliche Extraktion des physiognomischen Prototypen der jeweiligen Kategorie sein. So fotografierte Galton in den 1870er Jahren Inhaftierte der Londoner Gefängnisse in der Hoffnung, dadurch der typischen Physiognomie des Einbrechers, Mörders oder Taschendiebes auf die Spur zu kommen. Galtons Ansatz der vergleichenden kriminalistischen Physiognomik fand diverse Nachahmer. Zu den bekanntesten zählte der Italiener Cesare Lombroso, dessen

³⁶ Duchenne de Boulogne, Guillaume-Benjamin: *Mécanisme de la physionomie humaine; ou analyse électro-physiologique de l'expression des passions applicable à la pratique des arts des arts plastiques* [1862].

³⁷ Guillaume-Benjamin Duchenne de Boulogne, zit. nach: Holschbach (Vom Ausdruck zur Pose), S.100 (Endnote 91).

³⁸ Hugh Welch Diamond, zit. nach: Kemp („A Perfect and Faithful Record“), S.120.

³⁹ Charcot, Jean Martin: *Nouvelle iconographie de la Salpêtrière* [1. Band ersch. 1888].

⁴⁰ Francis Galton, zit. nach: Kemp („A Perfect and Faithful Record“), S.132.

1876 erschienenes Buch „L'uomo delinquente“⁴¹ zu den Standardwerken auf diesem Gebiet gehörte. Lombrosos ausgewiesenes Ziel war es, unter anderem durch photographische Vermessung jene physischen Zeichen zu finden, die den geborenen Kriminellen vom normalen Bürger unterschieden. Ähnliche Studien führten in Frankreich Alphonse Bertillon⁴² und in England Havelock Ellis durch.⁴³ Martin Kemp schrieb über die Bedeutung und Verbreitung solcher Methoden im 19. Jahrhundert: „Although the conservatism of the judiciary meant that such evidence gained only limited credence in courts of law, large programmes of judicial measurement were set in train by police forces, both for reasons of precise identification and to provide data for systems through which the criminal type could be detected. The systematic recording of criminal types became a minor industry, with photography playing a central role.“⁴⁴

Die bei der industriellen Aufzeichnung von Affekten und Physiognomien gewonnenen Techniken und Bilder waren indes nicht nur für die Wissenschaften von Interesse. So fanden Duchennes Muskelreizungsstudien zehn Jahre nach ihrer Veröffentlichung als Anschauungsmaterial Eingang in den regulären Lehrplan der Pariser École des Beaux-Arts.⁴⁵ Direkte Nachahmer der Affektfotografie fanden sich jedoch vor allem im Bereich der darstellenden Künste. Hier kam es gegen Ende des 19. Jahrhunderts zu einer regelrechten Blüte pathognomischer Musterbücher für Schauspieler und Künstler. Erste Versuche in diese Richtung unternahmen die Gebrüder Nadar (Felix und Adrien Tournachon) bereits in den 1850er Jahren zusammen mit dem befreundeten Pantomimen Charles Debureau. Die Aufnahmen, von denen zwölf noch erhalten sind, zeigen Debureau als „Pierrot“ und wurden auf der Pariser Weltausstellung von 1855 gezeigt. Sie tragen den Titel „Études d'expressions“ und bilden dementsprechend Affektgesten – Überraschung, Schmerz, Lachen⁴⁶, aber auch narrative Posen ab, die von Zeitgenossen sehr bewundert wurden.⁴⁷ Weitere photographische Experimente im theatralen Bereich machte der skandinavische Photograph Oskar G. Rejlander, dessen Affektfotographien unter anderem Eingang in Darwins „The Expression of the Emotions in Man and Animals“ fanden.⁴⁸ Detaillierte Kompilationen von Affektstudien kamen allerdings erst gegen Ende des Jahrhunderts in Mode. Die meisten von ihnen waren als Lehr- und Musterbücher für angehende Schauspieler oder als Anschauungsmaterial für bildende Künstler gedacht. Ziel war dabei meist nicht weniger als „die bildliche Gesamtdarstellung der Körpersprache“⁴⁹, eine Unternehmung, die ohne Hilfe der Fotografie nicht zu

⁴¹ Lombroso, Cesare: L'uomo delinquente in rapporto all'antropologia, alla giurisprudenza ed alle discipline carcerarie [1876].

⁴² Bertillon, Alphonse: La photographie judiciaire [1890].

⁴³ Ellis, Havelock: The Criminal [1890].

⁴⁴ Kemp („A Perfect and Faithful Record“), S.143.

⁴⁵ Vgl. Holschbach (Vom Ausdruck zur Pose), S.81.

⁴⁶ Vgl. beispielsweise Holschbach (Vom Ausdruck zur Pose), S.78 / Löffler (Affektbilder), S.132ff.

⁴⁷ „Jede dieser Aufnahmen ist eine wunderbare Ausdrucksstudie, die ebenso das Können des Photographen beweist wie die Wandlungsfähigkeit des Künstlers, der sich ihnen als Modell zur Verfügung stellte.“ vgl. Ernest Lacan, zit. nach: Holschbach (Vom Ausdruck zur Pose), S.78.

⁴⁸ Darwin verwendete neben den Photographien Rejlanders, die teilweise auf seine direkte Nachfrage hin entstanden, auch Abbildungen von Duchenne.

⁴⁹ Michel (Die Sprache des Körpers), S.V.

denken gewesen wäre.⁵⁰ Neben dem bereits erwähnten Karl Michel, der zwei Ausdrucksmusterbücher verfaßte⁵¹, bemühte sich eine Vielzahl weiterer Autoren um die sorgfältige Archivierung der menschlichen Mimik und Gestik, darunter Fritz Möller („Beiträge zur Physiognomik, dargestellt von Fritz Möller, auf Photographien von Fritz Möller“ [1897]), Albert Borée („Physiognomische Studien“ [1899]) oder Hermann Vincenz Heller („Grundformen der Mimik“ [1902]).⁵²

Gemeinsam war medizinischen Bildatlanten wie physiognomischen Musterbüchern dabei ein und dasselbe Problem – beiden Medien ging es weder um Abbildung noch um Repräsentation, sondern um Visualisierung, also darum, „anschauliche“ Ergebnisse zu produzieren und die postulierten Sichtbarkeiten selbst zu veranschaulichen⁵³. Ob dabei nun Hysterie, Wahnsinn, kriminelle Veranlagung oder die menschliche Gebärdensprache schlechthin im Blickfeld standen, war letztendlich gleich. Sie alle zielten auf Sichtbarmachung und müssen daher unter dem Vorbehalt angeschaut und gelesen werden, ihren jeweiligen Gegenstand eben dadurch erst konstituiert zu haben. Denn wie die Bildwissenschaften und gerade die Untersuchungen wissenschaftlicher Abbildungen in den letzten Jahren klargemacht haben, verweist der Begriff der Sichtbarmachung oder Visualisierung „[...] auf die eigenständige Produktivität und Performanz von anthropologischen Bildern, die spezifische Effekte der Evidenz hervorbringen. Es werden also nicht einfach Dinge sichtbar, die bereits existieren, sondern sie werden erst ins Licht und damit in die Sichtbarkeit und in das Sagbare gehoben.“⁵⁴ Wie gravierend dieses Problem werden konnte, zeigt der Fall Charcot. Wiederholt wurde der Verdacht geäußert, der große hysterische Anfall sei ein Produkt seiner eigenen Beschreibung. Unter anderem berichtete Hippolyte Bernheim, der Gründer der „Schule von Nancy“, daß von den Tausenden Patienten, die er in seinem Leben gesehen habe, nur einer die von Charcot beschriebenen Stadien gezeigt habe und dies sei eine Frau gewesen, die zuvor drei Jahre in der Salpêtrière behandelt worden wäre.⁵⁵ Aber auch bei den anderen genannten Autoren liegt die Artifizialität des jeweiligen Untersuchungsgegenstandes auf der Hand, denn erst in ihrer Fixierung durch die Fotografie erlangten das Affektbild oder die typische Physiognomie optische Evidenz und konnten in den wissenschaftlichen Diskurs eingebracht werden.⁵⁶ Inwieweit sich dieses Problem auch in den Photographien der Schlaf tänzerinnen wiederfindet, soll nun genauer untersucht werden.

⁵⁰ So schrieb Michel in der Einleitung seines zweiten Werkes „Die Sprache des Körpers“ von 1910: „Ohne Schnellphotographie im Freilichte wäre es auch heute noch nicht möglich, nicht denkbar gewesen, wie 1785 zu Engels Zeiten ‚das in der Natur so Flüchtige, so Vorübergehende der Mienen und Bewegungen in Bildern festzuhalten‘.“ vgl. Michel (Die Sprache des Körpers), S.IV.

⁵¹ Michel, Carl: Die Gebärdensprache, dargestellt für Schauspieler sowie für Maler und Bildhauer [1886] / Michel, Carl: Die Sprache des Körpers [1910].

⁵² Ausführliche Untersuchungen zum Thema physiognomische Musterbücher siehe unter anderem Löffler, Petra: Affektbilder. Eine Mediengeschichte der Mimik, Kapitel 2: Musterbücher der Mimik und Gestik 1800/1900 [2004] / Löffler, Petra: Das Schauspiel der Fotografie, in: Fotogeschichte [2006], S.17-30.

⁵³ Hanke (Ein klares Bild der „Rassen“), S.245.

⁵⁴ Hanke (Ein klares Bild der „Rassen“), S.245.

⁵⁵ Vgl. Ellenberger (Die Entdeckung des Unbewußten), S. 154.

⁵⁶ Vgl. Löffler (Affektbilder), S.125.

Fotographische Abbildungen in „Les Sentiments“

Albert de Rochas veröffentlichte in seinem 1900 erschienenen Buch „Les Sentiments“ etwa einhundertzwanzig Photographien von Lina, darunter Bilder der Fotografen Paul Nadar, Geissler und Clement Maurice. Der Hauptteil der Photographien wurde jedoch ohne Urhebernachweis abgedruckt und legt die Vermutung nahe, der technisch versierte Rochas selbst habe die Kamera bedient. In der Tat findet sich die Bestätigung dieser Annahme in der Biographie des Malers Alfons Mucha, in dessen Atelier ein Großteil der Bilder entstand. Dort heißt es: „Solche Erscheinungen zu fotografieren ist sehr schwierig“, gesteht de Rochas ein, der die heroischen Gesten des Mediums mit einem riesigen Apparat auf Platten bannte. Während er unter dem schwarzen Tuch die Optik einstellte, hasteten seine zwei Gehilfen hinter der gestikulierenden Dame her, verkürzten oder verlängerten die Beine des Stativs und reichten neue Kassetten zu, damit die Platte belichtet werden konnte, bevor ihnen das Medium aus dem Bild entlief. Die Pioniere der Wissenschaft durften weder Mühe scheuen noch auf Würde achten.“⁵⁷ Aus dem so gewonnenen Bildreservoir wählte Rochas, wie beschrieben, die geeignetsten Fotos für seine Publikation aus. Es handelte sich bei dabei durchweg um Atelieraufzeichnungen, auf denen entsprechenden Hintergründe – vor allem Draperien und bemalte Stellwände – zu sehen sind. Einige Bilder scheinen vor einem neutralen Hintergrund aufgenommen bzw. dahingehend nachbearbeitet worden zu sein, daß hinter der Tänzerin nur noch eine monochrome Fläche ohne perspektivische Anhaltspunkte zu sehen ist [Abb. 17].

Neben den Fotos von Lina gibt es im Buch eine nicht geringe Anzahl weiterer Abbildungen, bei denen es sich weitgehend um Stiche handelt. Vier davon zeigen „Kopfstudien nach alten Meistern“ wie Raffael und Poussin, nachgestochen von den Gebrüdern Lemire. Darüber hinaus finden sich vier Seiten mit insgesamt vierundzwanzig Abbildungen aus Lavaters Werk „Von der Physiognomik“ sowie fünf Seiten mit insgesamt sechsunddreißig verschiedenen Ausdrucksstudien aus Charles Le Bruns „Conférence“⁵⁸. Unabhängig vom Text wurden damit bestimmte Bildtraditionen aufgemacht und dem Betrachter Anleitungen bezüglich der „Lesung“ der Bilder gegeben. So hatte der Verweis auf Raffael, Correggio und Poussin gleich zwei Ziele. Zum einen verschaffte er den nachfolgenden Bildern von Lina via Assoziation die „höheren Weihen“ der Kunst und zum anderen sollte der direkte Vergleich die Überlegenheit der Photographien selbst gegenüber den Meisterwerken der Vergangenheit zeigen. Im Begleittext zitierte Rochas ergänzend dazu Lavaters Kritik an Raffael, der trotz seines erstrangigen Genies nachlässig und damit falsch in seiner Darstellung der Leidenschaften gewesen sei.⁵⁹ Dies zeige den Bedarf der Kunst an lebenden Modellen, so Rochas Schlußfolgerung, die jederzeit den Ausdruck

⁵⁷ Mucha (Alfons Mucha), S.256.

⁵⁸ Le Brun, Charles: „Conférence sur l’expression générale et particulière des expressions de l’âme“ [1698].

⁵⁹ „A considérer séparément chaque partie, chaque trait de ce visage, il ne s’en trouve pas un seul qui soit vrai et dont le dessin soit correct. [...] On passe quelquefois des négligences à un génie de premier ordre, à un peintre d’ailleurs connu pour correct, qui, pressé par les idées, les présente à la hâte dans une légère esquisse ; mais des négligences ne sont pas moins des défauts réels.“ vgl. Lavater über „Die Rührung nach Raffael“, zit. nach: Rochas (Les Sentiments), S.46.

echter Gefühle und Leidenschaften liefern könnten und dabei nicht nur auf die Gesichtszüge beschränkt seien.⁶⁰ Die Abfolge der Bilder – zuerst die Kopfstudien nach alten Meistern, danach Linas Photographien – suggerierte demnach nicht nur eine gemeinsame künstlerische Traditionslinie, sondern darüber hinaus einen Qualitätszuwachs, auf den im Text noch einmal explizit hingewiesen wurde. Demgegenüber traten die Abbildungen aus den Werken von Lavater und Le Brun als Bürgen für die Wissenschaftlichkeit von Rochas Bildern auf. Beide Bücher galten als Standardwerke der Ausdruckslehre im 19. Jahrhundert und wurden entsprechend stark rezipiert. Die Abbildungen in „Les Sentiments“ dürften dem interessierten zeitgenössischen Leser also bekannt gewesen sein. Die visuelle Gegenüberstellung diente damit gleichsam als Beleg dafür, daß die Affektbewegungen trotz individueller Unterschiede stets identisch waren und den immer gleichen Gesetzen folgten. Darüber hinaus stellte der Vergleich die Photographien von Lina in eine weitere Bildtradition, nämlich die der Physiognomik, die eindeutig im Kontext der Wissenschaften anzusiedeln war und eine Lesung vorgab, die dem Betrachter aus den älteren Abhandlungen Lavaters oder Le Bruns bereits vertraut war. Durch eine intensive und detaillierte Lektüre der differierenden Affektausdrücke sollte der Kennerblick des Wissenschaftlers oder des Künstlers geschult und positives Wissen über die Natur der menschlichen Gefühlsbewegungen generiert werden. Im Unterschied zu den alten Physiognomen konnte Rochas jedoch Photographien, also die modernen Manifestationen mechanisch erzeugter Objektivität, präsentieren und damit mehr bieten als vage Beschreibungen oder ungenaue Zeichnungen.⁶¹ Das Leseprinzip, das Rochas mit der Auswahl und Anordnung der Abbildungen in „Les Sentiments“ verfolgte, entsprach somit genau dem der wissenschaftlichen Bildatlanten des 19. Jahrhunderts. Vor diesem Hintergrund wird deutlich, daß Rochas allein über die Art und Weise der Bebilderung seines Buches Momente wissenschaftlicher Objektivität und Authentizität herstellen konnte. Die Darstellung seiner Forschungsergebnisse in Form eines fotografischen Bildatlases erhob Anspruch auf die dem Medium inhärenten Qualitäten und erschwerte einen unverstellten kritischen Blick auf die Bilder von Lina erheblich.

Emile Magnin: „Magdeleine“ und „L’Art et l’Hypnose“

Magnins erste Veröffentlichung erschien im Frühjahr 1904 und trug den Titel „Magdeleine. Étude sur le Geste au moyen de l’Hypnose“. Es handelte sich dabei um ein dünnes Heftchen in etwa A5 Format, das fast ausschließlich Bilder umfaßte. Daneben gab es einen kurzen, zweiseitigen Einleitungstext, den Magnin nicht selbst verfaßt hatte. Vielmehr begnügte er sich mit dem Abdruck eines Artikels aus der

⁶⁰ „Qu’on essaye de modeler une statue, de peindre un tableau ou de jouer un rôle à l’aide des vagues descriptions qui précèdent ou de ces dessins qui ne représentent généralement que la tête dans une certaine position et pour un petit nombre de cas! On reconnaîtra certainement alors quel intérêt capital il y aurait pour les artistes à avoir à leur disposition, quand et aussi longtemps qu’ils en auraient besoin, des modèles vivantes pouvant donner l’expression juste, non seulement pour le visage mais encore pour tout le corps, des passions les plus violentes ou des sentiments les plus délicats dans leur infinie variété.“ vgl. Rochas (Les Sentiments), S.48.

⁶¹ Vgl. Rochas (Les Sentiments), S.48.

Zeitschrift „Le Paris Illustré“, der aus der Feder eines Journalisten namens A. Alexandre stammte und eine kurze, aber lobende Zusammenfassung des Falles „Magdeleine“ enthielt. Dem Text folgten sechzehn Seiten mit Fotos von Magdeleine, darunter zwei Seiten mit Einzelposen und vierzehn Seiten mit drei- bis vierteiligen Bildfolgen. Demgegenüber gestaltete sich Magnins Hauptwerk „L’Art et l’Hypnose“ wesentlich umfangreicher, sowohl was den Text- als auch den Bildteil betraf. Das Buch umfaßt ungefähr neunzig Abbildungen, die zum großen Teil ebenfalls aus Bildfolgen zusammengesetzt sind. Beide Publikationen sind ausschließlich mit Aufnahmen von Frédéric Boissonnas ausgestattet, die im Genfer Atelier des Photographen aufgezeichnet wurden.⁶²

Dementsprechend sind auf vielen Fotos die typischen Hintergründe eines professionellen Fotostudios des 19. Jahrhunderts zu sehen. Mehrere Bildfolgen zeigen beispielsweise einen orientalischen Teppich auf dem Boden, einen gleichfalls ornamentierten schweren Vorhang am rechten Bildrand sowie ausschnitthaft eine Art undeutlich zu erkennendes Landschaftsgemälde im Hintergrund [Abb. 02 und 09]. Auf einigen wenigen Bildern ist dabei rechts neben dem Vorhang noch ein großes Fenster sichtbar. Ein weiterer großer Teil der Bilder wurde offensichtlich vor einem hellen, neutralen Hintergrund aufgenommen, wobei einige zusätzlich so bearbeitet wurden, daß die Figur der Tänzerin im Hintergrund von einer Art bläulichem, wolkigen Schatten umgeben ist, der sie wie ein Kokon umgibt. Darüber hinaus existieren einige Freiluftaufnahmen, auf denen Magdeleine direkt vor blauem Himmel und einigen kleinen Wolken zu sehen ist. Aufschluß über die Entstehung dieser Aufnahmen gibt ein weiteres Foto aus „L’Art et l’Hypnose“, das eine solche Aufnahmesituation dokumentiert [Abb. 18]. Darauf zu sehen sind Boissonnas und seine Ausrüstung mitsamt der Kamera, bei der es sich um einen sogenannten „Téléphot Vautier-Dufour & Schaer“⁶³ handelte, sowie zwei weitere Männer und – auf einer höher gelegenen Ebene, Magnin und Magdeleine. Die Tänzerin wurde demnach aus einem niedrigeren Blickwinkel und direkt gegen den Himmel abgelichtet.

Nutzte Magnin vor allem den Vergleich mit der Kunst bzw. der Physiognomie als dominante Visualisierungsstrategie, so bediente Magnin sich hauptsächlich der photographischen Serie bei der Präsentation seiner Bilder. Zwei Fotos ausgenommen, von denen eines das beschriebene Plein-Air-Setting abbildet, steht keine der Abbildungen in „L’Art et l’Hypnose“ für sich allein. Handelt es sich bei den Photographien um Bewegungsreihen, sind sie als Bildserien abgebildet, handelt es sich dagegen um Einzelposen, sind sie thematisch geordnet. Die jeweiligen Zusammengehörigkeiten erschließen sich durch die entsprechenden Positionierungen im Buch, also durch die Abbildung nebeneinander oder auf einander folgenden Seiten sowie über die Bildhintergründe. So bilden die Fotos vor neutralem Hinter-

⁶² Die Abbildungen der beiden Veröffentlichungen stammen aus demselben Konvolut und wurden z. T. doppelt verwendet.

⁶³ Bei dem Téléphot handelte es sich um eine Art Reflexkamera, die mit einem besonderen Teleobjektiv ausgerüstet war. Die Konstruktion des Objektivs ging auf den Genfer Astronomen Schaer zurück, die Entwicklung der Kamera, in der die Lichtstrahlen, die vom Objektiv kamen, durch zwei Spiegel hin und zurück reflektiert wurden, auf einen Mann namens Vautier-Dufour. Vgl. Lueger, Otto: Lexikon der gesamten Technik und ihrer Hilfswissenschaften. Band 8 [1910], S.514.

grund meist Einzelposen ab [Abb. 19], während Bewegungsserien häufiger vor dem beschriebenen Wandgemälde-Vorhang-Arrangement zu sehen sind [Abb. 02 und 09].

Bei dieser Art der photographischen Bilderserie handelte es sich im übrigen um ein unverzichtbares Darstellungsmittel wissenschaftlicher Bildatlanten im 19. Jahrhundert. Eingeführt wurde es ab etwa 1850 in Verbindung mit klinischen Studien (Welch-Diamond, Charcot) und statistischen Erhebungen (Galton, Lombroso). Die Zusammenstellung der Bilder ermöglichte die vergleichende Betrachtung der verschiedenen Ausdrucksbewegungen und damit das Studium jeder Einzelfotographie im Kontext aller anderen. So wurde die jeweilige Bedeutungszuweisung und Klassifizierung wesentlich vereinfacht, da auch minimale Unterschiede in Mimik und Gestik deutlich erkennbar waren. Mehr noch als „Les Sentiments“ war „L’Art et l’Hypnose“ also darauf ausgelegt, den Expertenblick bei der Beobachtung und Bewertung von Ausdrucksbewegungen zu trainieren. Die Publikation gab sich dementsprechend die größte Mühe, anschaulich zu sein. Allein für diesen Zweck wurden die Bilder bezüglich des Hintergrunds weitgehend vereinheitlicht und dann thematisch geordnet und gruppiert. Aufgrund der so erreichten Anschaulichkeit konnte Magnin auf Bildvergleiche verzichten, wie sie noch Rochas benutzt hatte. Eine Einbindung in ältere künstlerische oder wissenschaftliche Bildtraditionen war in diesem Fall nicht mehr notwendig. Für den Betrachter, der mit den Bildern Duchennes oder der Ikonographie der Salpêtrière vertraut war, mußten die Photographien von Magdeleine für sich sprechen.

Wie zu sehen war, nutzen sowohl Rochas als auch Magnin die Vorteile und Möglichkeiten, die das Medium des photographischen Bildatlantes um 1900 bot. Primär dienten die jeweiligen Bildteile von „Les Sentiments“ und „L’Art et l’Hypnose“ natürlich der Bekanntmachung und Verbreitung der nicht allgemein zugänglichen Erscheinungen. Beide Autoren jedoch gebrauchten die technischen Gegebenheiten bzw. die wissenschaftlichen Gepflogenheiten vor allem zur Veranschaulichung der jeweiligen Ausdrucksphänomene mit dem Ziel der Erkenntnisgenerierung und nahmen dabei Künstler und Wissenschaftler gleichermaßen in den Fokus. Darüber hinaus ist anzunehmen, daß beide Veröffentlichungen von dem Ruf der Objektivität und Unbestechlichkeit dieser Art der wissenschaftlichen Präsentation stark profitierten. Es ist also hinsichtlich des medialen Aspekts der Bilder („picture“) eine bewußte Inszenierungsleistung zu beobachten, die sich stark an der Tradition wissenschaftlicher Bildatlanten orientierte und damit einer bereits festgelegten Rezeptionshaltung Vorschub leistete. Diese war auf die Einübung des Expertenblicks angelegt und ließ dementsprechend keinen Raum für Medienkritik. Ohnehin galten dank der Eigenschaften, die man dem mechanisch erzeugten Bild zusprechen geneigt war, photographische Aufzeichnung und wissenschaftliche Beweiskraft als quasi synonym. Was als Photographie in den wissenschaftlichen Diskurs eingebracht wurde, verfügte somit grundsätzlich über optische Evidenz.

Auf die Irrationalität dieser Prämisse haben mittlerweile viele Photographietheoretiker hingewiesen, unter anderem der französische Soziologe Pierre Bourdieu, der 1965 in seinem Aufsatz über „Die gesellschaftliche Definition der Photographie“ schrieb: „So hat man sich beispielsweise darauf geeinigt,

die Photographie als ein Modell der Wahrhaftigkeit und Objektivität zu beschreiben. [...] Es läßt sich nun unschwer zeigen, daß diese gesellschaftliche Vorstellung einer falschen Selbstverständlichkeit aufsitzt. In Wirklichkeit hält die Photographie einen Aspekt der Realität fest, d. h. das Ergebnis einer willkürlichen Wahl und somit einer Bearbeitung: Von den Eigenschaften des Gegenstandes werden nur jene erfaßt, die in einem besonderen Augenblick und unter einem besonderen Blickwinkel hervortreten. Diese Eigenschaften werden in Schwarzweiß übertragen, auf ein kleineres Format gebracht und auf eine Ebene projiziert.⁶⁴ In diesem Zusammenhang ist die Betonung der Tatsache, daß es sich bei der photographischen Aufzeichnung lediglich um einen „Aspekt von Realität“ handelt, also um das „Ergebnis einer willkürlichen Wahl“, besonders bedeutsam, denn damit wird auf die Manipulation des Bildes selbst („image“) hingewiesen, die nachfolgend genauer betrachtet werden soll.

„Fruchtbare Momente“ und Bewegungsrekonstruktionen in der Photographie des Schlaftanzes

Es wurde bereits darauf hingewiesen, daß es sich bei den Photographien der Schlaftänzerinnen Lina und Magdeleine nicht um Momentaufnahmen handelte. Zeitgenössische Berichte, wie die von Alfons Mucha, beweisen die Schwierigkeiten, mit welchen die Photographie noch um 1900 bei der Aufzeichnung von Bewegung zu kämpfen hatte. „Gerade bei den Augenblicksphotographien“, so Schrenck-Notzing über seine Traumtänzerin, „ist das Mienenspiel des Antlitzes nicht scharf genug geworden. Die übrigen Aufnahmen wurden durch Expositionen von mehreren Sekunden Dauer erzielt; die von uns mit Magdeleine in München gewonnenen Bilder entstanden bei ungünstigem Licht und verlangten zum Teil eine Exposition bis zu 14 Sekunden Dauer.“⁶⁵ Vor diesem Hintergrund wurde die Wahl des Aufnahmемoments zum entscheidenden bedeutungstiftenden Akt, denn jener Aspekt der Realität, der mit dem Betätigen des Auslösers ausgeschnitten und festgehalten wurde, begründete die Evidenz des Affektbildes und damit letztlich die Existenz des Phänomens Schlaftanz. Um dieser Herausforderung angemessen zu begegnen, mußten also Momente gefunden werden, die besonders aussagekräftig und anschaulich waren. Das Prinzip solcher „fruchtbaren“ Augenblicke hat Gottholm Ephraim Lessing bereits 1766 in seiner „Laokoon“-Schrift entworfen. Darin ging Lessing dem Problem nach, daß der Maler, im Gegensatz zum Poeten, immer nur einen einzigen Augenblick abbilden könne. Dieser müsse eine nachhaltige Wirkung erzielen, wenn das Werk „[...] lange und wiederholtermaßen betrachtet“⁶⁶ werden solle. Um dies zu erreichen, könne der dargestellte Augenblick „[...] nicht fruchtbar genug gewählt werden“⁶⁷. Unter Fruchtbarkeit verstand Lessing dabei die Fähigkeit, die Phantasie des Betrachters anzuregen und zu fesseln: „Je mehr wir sehen, desto mehr müssen wir hinzu denken können.

⁶⁴ Bourdieu (Eine illegitime Kunst), S.85.

⁶⁵ Schrenck-Notzing (Traumtänzerin), S.80.

⁶⁶ Lessing (Laokoon), S.23.

⁶⁷ Lessing (Laokoon), S.23.

Je mehr wir darzu denken, desto mehr müssen wir zu sehen glauben.⁶⁸ Deshalb, so Lessing, sei in der Affektdarstellung auch nicht der extreme Moment fruchtbar, da er der Einbildungskraft keinen Entfaltungsraum mehr biete, sondern ein Augenblick im Auf- oder Abklingen der abzubildenden Leidenschaft: „In dem ganzen Verfolge eines Affekts ist aber kein Augenblick, der diesen Vorteil weniger hat, als die höchste Staffel desselben. Über ihr ist weiter nichts, und dem Auge das Äußerste zeigen, heißt der Phantasie die Flügel binden, und sie nötigen, da sie über den sinnlichen Eindruck nicht hinaus kann, sich unter ihm mit schwächern Bildern zu beschäftigen, über die sie die sichtbare Fülle des Ausdrucks als ihre Grenze scheut.“⁶⁹ Derselbe Grundsatz gelte, so Lessing, für Bewegungsdarstellungen im allgemeinen, mithin für „[a]lle Erscheinungen, zu deren Wesen wir es nach unseren Begriffen rechnen, daß sie plötzlich ausbrechen und plötzlich verschwinden“⁷⁰. Deshalb gehe es bei der Darbietung alles „Transitorischen“ darum, jenen Punkt zu finden, „[...] in welchem der Betrachter das Äußerste nicht sowohl erblickt, als hinzudenkt“⁷¹. Obwohl Lessing zeitgemäß nur von Malerei und Plastik sprach, läßt sich sein Konzept der fruchtbaren Momente in der Affekt- und Bewegungsdarstellung auch auf die Photographie übertragen. Arbeitete die Chronofotographie zwar schon im 19. Jahrhundert an der Überwindung der Grenzen, die Lessing für die bildenden Künste ausgemacht hatte, so gelang es doch erst dem Film, diese endgültig hinter sich zu lassen. Dementsprechend stellte sich auch für die Fotografen des Schlaftanzes das Problem der fruchtbaren Augenblicke. Zwar war es, wie von verschiedenen Seiten berichtet, möglich, die Körper Linas und Magdeleines im entscheidenden Augenblick durch hypnotische Katalapsie gewissermaßen „stillzustellen“ und so technisch bedingte Schwierigkeiten, namentlich die langen Belichtungszeiten, ansatzweise auszugleichen. Allerdings verlor der so eingefrorene Körperausdruck, wenn man Rochas Glauben schenken darf, nach einer Weile seine „Frische“. Darüber hinaus wurde auf diese Weise die Wahl des fruchtbaren Augenblicks lediglich vom Zeitpunkt der Aufnahme auf den Zeitpunkt der kataleptischen Starre vorverlagert. Das bedeutete, der sich bewegende Körper mußte exakt im Moment seiner höchsten Ausdruckswirkung stillgestellt werden.

Sowohl Rochas als auch Magnin nutzen diese Möglichkeit der Bewegungsdarstellung für die Sichtbarmachung des Ausdrucks in ihren Veröffentlichungen. Das Ergebnis waren jene Posen und Gebärden, die in Kapitel II untersucht wurden. Die Fotos zeigen aber nichts anderes als diejenigen Ausdrucksbewegungen, die aus anderen Kontexten bereits bekannt waren und sofort identifiziert werden konnten. Das verzweifelte Ringen der Hände, das verdeckte Gesicht als Zeichen der Trauer oder die im Zuge der Ekstase weit ausgestreckten Arme – diese bereits bekannten und also wiedererkennbaren Affektzeichen waren die „fruchtbaren“ Momente, in denen die jeweiligen Fotografen den Auslöser betätigten. Das heißt aber auch, selbst wenn Lina oder Magdeleine in der Lage gewesen wären, völlig neue Ausdrucksbewegungen zu kreieren, wären diese wahrscheinlich nicht abgelichtet worden, da sie den

⁶⁸ Lessing (Laokoon), S.23.

⁶⁹ Lessing (Laokoon), S.23.

⁷⁰ Lessing (Laokoon), S.23.

⁷¹ Lessing (Laokoon), S.24.

Sehgewohnheiten nicht entsprochen hätten. Die in der Kunst oder auf der Bühne vorgeprägten traditionellen „fruchtbaren“ Momente wurden im Schlaftanz einfach reproduziert, und zwar in doppelter Hinsicht. Zum einen war der Körperausdruck der Tänzerinnen schlichtweg den zeitgenössischen Konventionen unterworfen und zum anderen orientierte sich der Blick der Photographen an den „Aspekten der Realität“, die den gewohnten Sichtweisen und Rezeptionsmustern entsprachen. Dazu kommt, daß für die Publikationen, wie beispielsweise bei Rochas explizit erwähnt, nur die aussagekräftigsten Photographien ausgewählt wurden, d. h. diejenigen, die für den Betrachter am anschaulichsten sein würden. Der Rezipient mußte den Code kennen, der den Ausdrucksgebärden zugrundelag, um die Photographien überhaupt lesen zu können. Das entsprach im übrigen vollkommen den Erfahrungen der Autoren von Bildatlanten im 19. Jahrhundert. Auch sie verhalfen nur jenen zur Erkenntnis, die mit den Lesekonventionen des jeweiligen Bildthemas vertraut waren. So vermittelten Röntgenatlanten nur Medizinern einen Sinn, die imstande waren, Röntgenbilder zu lesen. Anthropologische Vermessungsphotographien erschlossen sich nur Experten auf dem Gebiet der Kriminalistik vollständig, die wußten, auf welche facialen Merkmale zu achten war. Je besser der Expertenblick also bereits geschult war, desto größer der Gewinn, der aus der Betrachtung spezialisierter Bildatlanten gewonnen werden konnte.⁷² Besonders deutlich wird dieses Prinzip, wie bereits gezeigt, in „Les Sentiments“. Rochas verwendete Abbildungen aus den Werken Lavaters und Le Bruns nicht nur, um im Hinblick auf seine eigenen Photographien einen gewissen Fortschritt zu dokumentieren. Vielmehr ging es auch um die Einstimmung des Betrachters, die Abrufung des physiognomischen Expertenblickes und der dazugehörigen Lesegegewohnheiten, die notwendig waren, um die Bilder von Rochas Schlaftänzerin Lina voll würdigen zu können.

Eine weitere Strategie, die Bewegungen der Schlaftänzerinnen mit Hilfe der Photographie einzufangen, war ihre nachträgliche Rekonstruktion in einer Reihe von Einzelbildern. Dadurch konnte die Wahl eines einzelnen fruchtbaren Moments umgangen werden und die Bewegung scheinbar in ihrer Gesamtheit abgebildet werden. Wie bereits erwähnt, nutzten vor allem Magnin und Boissonnas die Möglichkeit der konsequenten Zerlegung von Bewegungssequenzen. Finden sich in „Les Sentiments“ fast ausschließlich fotografierte Einzelposen, so besteht der Bildteil von „L’Art et l’Hypnose“ über weite Strecken aus immer wieder neuen, sukzessiv aufeinanderfolgenden Bildreihen. Zum Teil sind diese sogar mit den Noten der entsprechenden musikalischen Begleitung wiedergegeben, was der Präsentation einen synästhetischen Charakter verleiht [Abb. 09]. Es scheint, als sollte dem Betrachter die Möglichkeit gegeben werden, die originale Bewegungssequenz filmgleich nachzuerleben. Dies wiederum entthob den Magnetiseur wie den Photographen der unmittelbaren Verantwortung, fruchtbare Momente

⁷² Wie Daston und Galison herausgestellt haben, überantworteten die Bildatlanten des späten 19. Jahrhunderts die Interpretationsleistung, die bis dahin den Autoren vorbehalten war, ihren Betrachtern. Damit wurde der Expertenblick zur Voraussetzung für das Lesen und Verstehen photographischer Bildatlanten: „Gefangen zwischen der unendlichen Komplexität der Variationen und ihrer Verpflichtung zur Abbildung von Einzelfällen, müssen die Autoren die psychologische Auswahl und Verarbeitung aufgeben – was früher zu den Hauptaufgaben der Atlasautoren zählte, wurde nun ihrer Herrschaft entzogen und direkt dem Leser anheim gegeben.“ vgl. Daston; Galison (Das Bild der Objektivität), S.75.

zu finden, stillzustellen und zu photographieren. Gleichzeitig setzt die Rekonstruktion einer Bewegung durch Einzelbilder jedoch wiederum eine bewußte Konstruktion voraus. Die Sequenz wird nach bestimmten Gesichtspunkten erneut zusammengesetzt. Anstelle des einen „fruchtbaren“ Augenblicks, den Lessing für Malerei und Plastik als so wichtig erachtete, tritt eine Vielzahl weniger aussagekräftiger Momente, welche den Betrachter aber viel eher zu der Annahme verleiten, er sähe den originalen Bewegungsablauf.

Das im richtigen Moment aufgenommene Einzelbild und die in Bildfolgen aufgeschlüsselte Bewegungssequenz waren die beiden Strategien, mit denen um 1900 versucht wurde, die technischen Grenzen der Photographie bei der Aufzeichnung von Bewegungen zu überwinden. Beiden war dabei eine bestimmte „visuelle Rhetorizität“⁷³ zu eigen, die darin begründet lag, welche „Aspekte von Realität“ wie dargestellt wurden. Wie gezeigt, arbeitete die Einzelbildfotographie unter Zuhilfenahme jener fruchtbaren Momente, die durch die bildenden und darstellenden Künste bereits tradiert waren, und zwar sowohl konzeptuell als auch inhaltlich. Durch diesen Rückgriff auf bereits vorgeprägte Darstellungsweisen waren die Bilder jedoch nur für jene Betrachter sinnvoll und ganzheitlich lesbar, die mit den entsprechenden kulturellen Codes vertraut waren. Nur sie waren in der Lage, Lessings Vorstellungen entsprechend, die Ausdrucksbewegungen via Einbildungskraft im Gesamtbild zu denken. Dagegen stellte die Bildfolge auf den ersten Blick einen wesentlich einfacheren und demgemäß authentischeren Zugriff auf die reale Bewegung dar. Der Betrachter war der Arbeit enthoben, Vergangenheit und Zukunft des fotografierten Augenblicks mitzudenken. Gleichzeitig war leicht zu übersehen, daß er keinesfalls die reale Bewegung betrachtete, sondern eine nachträgliche Konstruktion. Der Bewegungsablauf war vom Fotografen in einzelne Posen zerlegt und vom Autor zu einer neuen Bewegung zusammengesetzt worden, die mit der ursprünglichen nichts gemeinsam haben mußte. Der „Aspekt des Realen“ der hier gezeigt wurde, war unter Umständen marginal. Mehr noch als bei der Präsentation von Einzelbildern handelte es sich hier also um eine Visualisierungsstrategie, die den visualisierten Gegenstand erst kreierte.

Die Frage nach der angemessenen Verbildlichung von Ausdrucksbewegungen stellte sich auch noch in den 20er Jahren des 20. Jahrhunderts und das trotz ständiger Fortschritte in der photographischen Technik. Genaugenommen verstärkte sich das Problem angesichts einer immer expressiver sich gebärdenden Tanzszene noch. So verlangten die ausdrucks geladenen Choreographien einer Mary Wigmann oder die dynamischen Sprünge einer Gret Palucca sorgfältig durchdachte Aufzeichnungsstrategien von Seiten der zeitgenössischen Fotografen. Im Zuge dessen bildeten sich spezifische photographische Blicke auf den Tanz der 1920er Jahre heraus, die das „Bild“ des modernen Ausdruckstanzes bis heute entscheidend prägen.⁷⁴ So gab es etliche Fotografen, die sich, wie schon Nadar oder Boissonnas zu Beginn des 20. Jahrhunderts, auf die Ablichtung besonders „fruchtbarer Augenblicke“ verlegten. „Hin

⁷³ Löffler (Affektbilder), S.131.

⁷⁴ Vgl. Huschka (Bildgebungen tanzender Körper), S.41.

und her gerissen zwischen der Faszination einer dynamischen Körpererscheinung und der Suche nach einem anschaulichen Bildmotiv sucht die Tanzfotographie auch in den 1920er Jahren noch den stillgestellten Moment, nicht nur um genügend Zeit für eine ausreichende Beleuchtung zu gewinnen, sondern auch um eine präzise und aussagekräftige Pose festzuhalten.⁷⁵ Die Abbildung von Bewegungssequenzen dagegen wurde anscheinend völlig aufgegeben. Es ist anzunehmen, daß die Fotographie auf diesem Gebiet nicht länger mit dem Film konkurrieren konnte. Statt dessen nutzte sie ihre erweiterten technischen Möglichkeiten, unter anderem die immer kürzer werdenden Belichtungszeiten, für die vollendete Ausnutzung der fruchtbaren Momente in den Bewegungsabläufen des modernen Ausdruckstanzes. Zu den Vertretern einer solchen Sichtweise auf den tänzerisch bewegten Körper gehörten beispielsweise der sich selbst als „Lichtbildner“ bezeichnende Hugo Erfurth und seine Schülerin Charlotte Rudolph. Beide entwickelten Perspektiven, die in traditioneller Art und Weise stark an Posen orientiert waren: „Der fotografische Blick zentriert und rahmt hier einen bewegten Körper in expressiver Gebärde, die meist klar konturiert, die Kraft und Plastizität der tänzerischen Bewegung bündelt.“⁷⁶ Die mit Bedacht ausgewählte, möglichst eindrucksvolle Körperhaltung stellte also auch mehr als einhundertfünfzig Jahre nach Lessings „Laokoon“ noch den Dreh- und Angelpunkt bei der Wiedergabe von Affekt- und Ausdrucksbewegungen dar. Selbst Lessings Rat, Extreme zu vermeiden, wurde gerade in der Tanzfotographie immer noch befolgt. So empfahl der Münchner Fotograf Hanns Holdt: „Man sehe sich den ganzen Tanz aufmerksam an, merke oder notiere sich die bildwirksamen Stellen und veranlasse die Tänzerin, diese Stellen langsam zu wiederholen. Am besten wähle man Übergangstellungen, wie der Körper einen Moment in ruhiger Pose verweilt.“ Wie schon in den Ateliers von Mucha und Boissonnas führte also auch in den Fotostudios der 1920er Jahre ein Prozeß der Wiederholung, Verlangsamung und letztendlich der Stillstellung zu den gewünschten bildlichen Ergebnissen.

Daneben gab es vereinzelt auch Fotografen, die ihre Bilder direkt während des normalen Bewegungsablaufs aufzeichneten. Auf diese Weise war es möglich, dynamisch bewegte Körperformen anstelle von speziell in Szene gesetzten Posen abzulichten. Voraussetzung für diese Art der Bildnahme war allerdings eine ständige Antizipation der fruchtbaren Momente, die einen hohen Grad an Einfühlungsvermögen und Verständnis für den Tänzer und seine Choreographie erforderte. „Der Photograph“, so schrieb Charlotte Rudolf, „muß sich nicht nur in den Tänzer hineinfühlen, er muß vorausfühlen, denn das Auge sieht den Moment durch die Vermittlung des Gehirns später als der Apparat. Diese Bruchteile einer Sekunde genügen, um einen falschen Moment zu erhalten.“⁷⁷ Wie in Malerei und Plastik stand die Wahl des richtigen Augenblicks also immer noch im Zentrum der Aufmerksamkeit, egal ob der Fotograf dynamische Bewegungsimpressionen oder expressiv aufgeladene Gesten und Gebärden einfangen wollte. Das bedeutete, daß sich der Betrachter der Photographien wieder-

⁷⁵ Huschka (Bildgebungen tanzender Körper), S.46.

⁷⁶ Huschka (Bildgebungen tanzender Körper), S.44.

⁷⁷ Charlotte Rudolf, zit. nach: Huschka (Bildgebungen tanzender Körper), S.47.

rum einem sorgsam ausgesuchten und inszenierten Aspekt der Realität gegenüber, der die Wirklichkeit keineswegs objektiv und unvermittelt abbildete. Im Gegenteil, durch die Verlangsamung der Bewegung oder aber durch die Antizipation eines besonderen Moments griff der Photograph einzelne Posen und Gebärden aus der Gesamtchoreographie heraus und stellte sie gesondert und somit hervor gehoben vor das Auge des Betrachters. Dabei handelte es sich nicht zuletzt oft um Ausschnitte, die während des ursprünglichen Tanzes gar nicht sichtbar wurden, entweder weil sie zu flüchtig waren oder aber, weil man sie im Studio nachträglich gestellt hatte. Genaugenommen konstruierte die Photographie der 1920er Jahre also in noch viel stärkerem Maße „Bilder“ des Ausdruckstanzes als es beispielsweise im Schlaftanz der Jahrhundertwende der Fall gewesen war, indem sie Blicke eröffnete und festschrieb, die während der Aufführungen gar nicht gegeben waren. Dies lag teilweise an den neuen technischen Möglichkeiten, aber auch an den sehr viel bewegteren und expressiveren Gebärden und Posen des modernen Ausdruckstanzes selber.

Betrachtet man die Photographien der Traumbühne, so wird schnell deutlich, daß Ernst Schertel expressiven Gesten und Posen den klaren Vorrang vor Bewegungsimpressionen gab. Auch die Photographien, die von der Herion-Schule in Stuttgart erhalten geblieben sind, tendieren in diese Richtung. So zeigt die Publikation „Tanzkunst und Kunsttanz“ der Autoren Adolphi und Kettmann auf etwa sechzig Bildern des Photographen Arthur Ohler klassische Einzelposen der Tanzmoderne [Abb. 20]. Paul Isenfels Veröffentlichung „Getanzte Harmonien“ von 1927 umfaßt noch einmal doppelt so viele Fotos von Herion-Schülern [Abb. 21]. Der amerikanische Autor Klaus Toepfer beschrieb den Eindruck, den sie erwecken, als „cultically aristocratic“⁷⁸, Eigenschaften, die mit Schertels eigenen Auffassungen von Tanz durchaus korrespondierten. Isenfels Photographien beeindruckten insbesondere durch die ausgeklügelte Dramatik der Gruppenaufnahmen sowie die ungewöhnlichen Perspektiven, die viele Bilder auszeichnen. Darüber hinaus wurden viele Tänzer in sorgfältig inszenierten Settings aufgenommen, die mit dem auffälligen Kontrast zwischen nackten Körpern und Marmorwänden bzw. steinernen Reliefs spielen. Dies unterscheidet sie von Bildern der Traumbühne, auf denen die Hintergründe oft nicht erkennbar oder neutral gestaltet sind. Darüber hinaus bevorzugte Schertel Nahaufnahmen, die den Körper der jeweiligen Tänzerin ganz in den Blick nahmen. Manchmal wurden auch nur die Augen oder das Gesicht abgelichtet [Abb. 06]. Der Grund für diese eher ungewöhnlichen tanzfotographischen Perspektiven waren Schertels ureigene Ansichten zum Tanz und seinem kultischen Charakter. So kritisierte Schertel, daß der Tanz als „Ur-Phänomen“ aller Kultur im 20. Jahrhundert seiner natürlichen Verbindung mit dem Religiösen, Mystischen und Kultischen entrissen und profanisiert sei. Er suchte deshalb nach Möglichkeiten, jenen wahren Tanz wiederzubeleben, der „das Erleben des beseelten Leibes“⁷⁹ ermöglichte. Nur mittels Ekstatisierung sei es möglich, Leib und Seele zu befreien: „So wie sich der Mystiker in seiner Ekstase ablöst von allem Bindenden, so auch der Tänzer. Nur im ge-

⁷⁸ Toepfer (Empire of Ecstasy), S.68

⁷⁹ Schertel (Tanz und Jugendkultur), o. S.

lösten Leib, in der gelösten Seele spricht das Wesen.“⁸⁰ Die Photographien, die Schertel von seinen Tänzern und Tänzerinnen machte, dienten letztlich der Illustration dieser Thesen über das Wesen des Tanzes und vernachlässigten deshalb das Bewegungsbild zugunsten der Ausdrucksstudie. Nicht um das künstlerische Moment ging es bei der Bildnahme, sondern um die Vorführung des ekstatisierten Zustandes. Aus diesem Grund gelangten die alten Gebärden der Ekstase abermals in den Bilderkreislauf. Himmelwärts gerichtete Gesichter, geschlossene Augen und erhobene Arme mit gespreizten Fingern stellten eher Verbindungen zu den leidenschaftlichen Gebärden Linas und Magdeleines her als zu dem expressiven Vokabular des zeitgenössischen Ausdruckstanzes [Abb. 22].

Die fotografische Ausdrucksstudie und die „Erforschung der Körperseele“

Allerdings folgte Schertel einer offensichtlich anderen Bildtradition als seine Vorgänger. Zwar verließen sich auch seine Photographien im Wesentlichen auf die Abbildung „fruchtbarer Momente“, positionierten sich aber nicht im wissenschaftlichen oder theatralen Kontext. Genaugenommen folgten sie einer Tendenz innerhalb der Fotografie der 1920er Jahre, die von der Aktfotografie ausging. Wie in den meisten anderen fotografischen Genres entwickelten sich zu dieser Zeit auch innerhalb der Aktfotografie neue Bildtypen, namentlich der Freiluftakt und die Ausdrucksstudie.⁸¹ Ersterer spezialisierte sich auf die Abbildung unbekleideter Menschen in Gärten oder Landschaften im Zeichen einer „sauberen“, d. h. weitgehend asexuellen Natürlichkeit. Dagegen verlegte sich die Ausdrucksstudie auf die Inszenierung skulptural wirkender Figuren ohne nennenswertes Interesse an Settings oder narrativen Elementen. Die Fotografen, die sich mit solchen Ausdrucksstudien beschäftigten, „[...] verzichteten auf jede anekdotische Motivierung ihres Nacktseins [gemeint sind die Modelle; Anm. d. A.], auf seine Ausschmückung und die dekorative Inszenierung. Die fotografierten Frauen scheinen – ganz auf sich selbst konzentriert – die Kamera zu ignorieren. Ihre Körper sprechen keine Alltagssprache und erzählen keine der altbekannten Geschichten [...]. Ihre Gesten artikulieren eine subtile, dichterisch überhöhte Kunstsprache.“⁸² Die in diesem Genre ins Bild gesetzten Bewegungen und Gesten wurden als Visualisierungen körperlicher Selbsterfahrung bzw. als Sichtbarmachung der „Körperseele“ gedeutet.⁸³ Dargeboten wurde nicht der profane nackte weibliche Leib, sondern der „Körper als Tempel der Seele, als Ausdruck des Geistigen“⁸⁴, wie die Journalistin Clara Höfer-Abeking 1924 über Ausdrucksstudien der Fotografin Germaine Krull schrieb. Die Photographien zeugten „[...] für die geistig-seelischen Werte eines tänzerisch und gymnastisch sensibilisierten Körpererlebens, das mit der turneri-

⁸⁰ Schertel (Tanz und Jugendkultur), o. S.

⁸¹ Zu diesem Thema siehe beispielsweise Schmidt-Linsenhoff, Viktoria: „Körperseele“, Freilichtakt und Neue Sinnlichkeit. Kulturgeschichtliche Aspekte der Aktfotografie in der Weimarer Republik, in: Fotogeschichte. [1981], S.41-59.

⁸² Schmidt-Linsenhoff („Körperseele“), S.48.

⁸³ Vg. Schmidt-Linsenhoff („Körperseele“), S.48.

⁸⁴ Clara Höfer-Abeking, zit. nach: Schmidt-Linsenhoff („Körperseele“), S.48.

schen Leibesübung nicht zu vergleichen ist.⁸⁵ Damit wurden sie gleichsam zu einem der vielen Zeichen einer neuen Natürlichkeit, welche Nacktkultur und lebensreformerische Bewegungen in den 1920er Jahren gegen die Zivilisierung und Industrialisierung des Körpers setzten. „Der Bildtypus der Ausdrucksstudie ist Kritik an der Körperfeindschaft der modernen Arbeitswelt, der Großstadt, der Technik.“⁸⁶ Mit dieser Intention einer Sichtbarmachung körperlich-geistigen Erlebens jenseits alltäglicher moderner Lebenserfahrung entsprach das Genre der photographischen Ausdruckstudie exakt Schertels Theorien und Bedürfnissen in Bezug auf Bewegung und Tanz bzw. im Hinblick auf die Visualisierung des ekstatisierten Zustandes seiner Tänzer.

Hier liegen auch die Differenzen offen zu Tage, welche die Bilder der Traumbühne von anderen Tanzfotographien wie denen der Herion-Schule unterschieden. So lassen sich Schertels Bilder nur als Ausdrucksstudien, weniger als Tanzfotographien im eigentlichen Sinne beschreiben. Entsprechend den Konventionen des Genres waren seine Fotos sorgsam inszenierte Abbildungen ekstatischer Gesten und Posen. Die Detailaufnahmen, namentlich die Gesichter in Großaufnahme, zeigten den mimischen Ausdruck seiner Modelle und wiesen so statt auf die körperliche Bewegung auf das geistige Moment dieser Form des Schlaftanzes hin. Korrespondierend dazu sind Hintergründe oder erzählerische Details völlig ausgeblendet. Die Tänzerinnen sind, wie es scheint, ganz an ihr Innerstes hingegeben, ein Eindruck, der noch dadurch verstärkt wird, daß sie auf vielen Bildern mit geschlossenen Augen abgелichtet wurden. Es entsteht ein Bildraum, der dem Betrachter verschlossen, unzugänglich und deshalb geheimnisvoll erscheinen muß. Gleichzeitig werden Körper und, wie es scheint, Geist der jeweiligen Tänzerin gerade durch die zum Teil extreme Nahsicht vollständig entblößt zur Schau gestellt. Dieser Umstand wiederum verweist auf das Verständnis des Bildurhebers von Tanz und Kunst, denn obwohl er sich der Kritik der zeitgenössischen Reform- und Nacktkulturbewegung an der Körperfeindlichkeit der modernen Gesellschaft sowie dem daraus resultierenden „Zurück zur Natur“-Motto durchaus anschloß, beinhaltete dieses Zurück für Schertel immer auch erotisches Raffinement und sinnlichen Genuß.

Räume des Imaginären

Angesichts der Entwicklungen in der Tanzfotographie zwischen 1880 und 1920 wurde an anderer Stelle die Frage nach der Deutung wie folgt gestellt: „Bildästhetisch bleibt zu entscheiden, ob diese Tanzfotographien Ansichten vom bewegten Körper entwickeln, die ihn repräsentieren, seiner gedenken oder ihn lediglich zum Anlass nehmen, Imaginationen zu entwerfen. Sehen wir Abbilder, repräsentierte Verkörperungen, begegnen wir Erinnerungsbildern oder Räumen des Imaginären?“⁸⁷

⁸⁵ Schmidt-Linsenhoff („Körperseele“), S.48.

⁸⁶ Schmidt-Linsenhoff („Körperseele“), S.49.

⁸⁷ Huschka (Bildgebungen tanzender Körper), S.49.

Anhand der vorangegangenen Ausführungen kann diese Frage im Falle des Schlaftanzes eindeutig beantwortet werden. Die Fotos der Schlaftänzerinnen Lina und Magdeleine, aber auch jene der Traumbühne, waren Visualisierungsvehikel – sie entwarfen Räume des Imaginären. Wie gezeigt wurde, unterlagen sie sowohl auf bildinhaltlicher wie auf medialer Ebene der Inszenierung. So wurden die Photographien sowohl in „Les Sentiments“ als auch in „L’Art et l’Hypnose“ in der Tradition wissenschaftlicher Bildatlanten präsentiert, was sie in einen traditionellen Deutungszusammenhang stellte und den Eindruck methodischer Unbestechlichkeit und Authentizität hervorrief. Dabei wurde verschleiert, daß die Bildinhalte keineswegs objektive Protokolle einer natürlich vorgefundenen und belassenen Wirklichkeit waren, sondern lediglich durch Stillstellung eines besonderen „fruchtbaren“ Moments oder durch nachträgliche Rekonstruktion gewonnene Aspekte des Realen zeigten, die, bevor sie der Öffentlichkeit zugänglich gemacht wurden, einer sorgfältigen Auswahl unterlagen. Damit profitierte der Schlaftanz in besonderem Maße von den „gesellschaftlichen Gebrauchsformen“⁸⁸ des Mediums Fotografie, die ein nur ideologisch begründbares Maß an Objektivität, Authentizität und Identität unterstellten und die fotografische Abbildung zu einer wissenschaftlichen Visualisierungstechnik ersten Ranges werden ließen.

Auch der Schlaftanz wurde in den Photographien von Nadar, Rochas, Boissonnas und Schertel erst visualisiert – das heißt, er erlangte in einer neuen medialen Form eine bildliche Evidenz, die seine nachhaltige Existenz in der Öffentlichkeit und im wissenschaftlichen Diskurs begründete und sicherte. Diese Existenz kann man aufgrund der hier diskutierten Inszenierungsstrategien nur als imaginär bezeichnen. Das erklärt auch, warum aus heutiger Sicht die Diskrepanz zwischen Bild und Text so auffällig ist, während Zeitgenossen sie nicht einmal ansatzweise wahrgenommen zu haben scheinen. Der Raum des Imaginären, den die Fotos kreierten und in dem sich die Diskussion um ihre Inhalte bewegte, kann heute als solcher kritisch betrachtet werden. Das liegt nicht nur daran, daß die Gefahren von Visualisierungstechniken mittlerweile bekannt und vielfach untersucht sind, sondern vor allem daran, daß sich die sozialen Gebrauchsweisen der Fotografie seit Anfang des 20. Jahrhunderts geändert haben.

⁸⁸ Bourdieu (Eine illegitime Kunst), S.85.

Exkurs I: Fotografie und Hypnose

Mit der Hypnose einerseits und andererseits mit der Fotografie sind, nicht nur im Kontext des Schlafanzes, zwei Leitthemen der Zeit um 1900 angesprochen. Der Kulturwissenschaftler Gunnar Schmidt hat sich deshalb in seinem 1992 erschienenen Aufsatz „Fotografie und Hypnose“ auf die Suche nach strukturellen Gemeinsamkeiten beider Erscheinungen aus medienwissenschaftlicher Perspektive gemacht. Seine Hypothese dabei war die Annahme einer „prinzipielle[n] Wahlverwandtschaft zwischen hypnotischer und fotografischer Technik“⁸⁹. Gegenstand seiner Untersuchung waren zum einen die Erzählung „Le Horla“ von Guy de Maupassant⁹⁰ und zum anderen die Hysterikerinnen Charcots. An beiden „Erzählungen“, der literarisch-fiktiven ebenso wie der medizinhistorischen, die auf jeweils unterschiedliche Art die Verknüpfung von Hypnose und Fotografie thematisieren, versuchte Schmidt, strukturelle Ähnlichkeiten beider Phänomene festzumachen. Dabei war er sich der Gefahr einer Überinterpretation durchaus bewusst. „Der Wunsch, Strukturen oder Sinn im historischen Ereignisstrom wahrzunehmen“, heißt es zu Beginn des Aufsatzes, „mag Konstruktionen einrufen, die dem Wunsch genüge tun, nicht jedoch den Realitätsverhältnissen gerecht werden.“⁹¹

Vor diesem Hintergrund bietet sich mit dem Schlafanz eine weitere Möglichkeit, das von Schmidt zur Disposition gestellte Verwandtschaftsverhältnis von Hypnose und Fotografie nochmals in den Blick zu nehmen, da sich hier das Zusammenspiel beider Erscheinungen besonders eng und interdependent gestaltete. So waren die Schlafänzerinnen Lina und Magdeleine ebenso ein Produkt der hypnotischen Praxis wie der fotografischer Aufzeichnung. Ohne die Fotografien wäre kaum eine der beiden in den Blick der Öffentlichkeit oder der Wissenschaft geraten und ohne Hypnose hätte es wohl kein lohnendes fotografisches Sujet gegeben. Es ist deshalb durchaus gerechtfertigt, nach dem Verhältnis dieser beiden Aspekte zu fragen. Aus diesem Grund soll überprüft werden, ob Schmidts These einer phänomenologischen Ähnlichkeit auch im Falle des Schlafanzes haltbar bleibt.

Der erste zu untersuchende Anhaltspunkt ist der Vorgang des Hypnotisierens bzw. des Fotografierens, also die technischen Abläufe beider Prozesse. Schmidts These orientiert sich hierbei an den Stichworten Fixierung, Projektion und Reproduktion. So stand der Prozeß des Fixierens am Anfang und am Ende sowohl des hypnose-induzierten Schlafanzes als auch des zeitgenössischen fotografi-

⁸⁹ Schmidt (Fotografie und Hypnose), S.7.

⁹⁰ Um 1900, also in einer Phase des beträchtlichen medizinischen wie allgemeinen Interesses an der Hypnose, entstand eine Fülle von Romanen, Erzählungen und Novellen, die sich mit diesem Thema beschäftigten. Besonders beliebt war der „Roman des hypnotischen Verbrechens“, welcher in bester Schauerroman-Tradition die Gefahren des Hypnosemißbrauchs beschrieb. Das bekannteste Beispiel in dieser Hinsicht ist die Erzählung „Le Horla“ von Guy de Maupassant, in welcher ein fremdes Wesen mittels hypnotischer Kontrolle Besitz von Bewußtsein und Willen des Erzählers ergreift. „Bin ich ein Nachtwandler?“ schreibt der Ich-Erzähler an einer Stelle, „... Lebe ich, ohne es zu wissen, jenes geheimnisvolle Traumleben? ... Wie kommt das nur ... Sind zwei Seelen in mir? ... Beherrscht etwas Unbekanntes, etwas Unsehbares meine Sinne, meinen Leib ... sobald mein Geist in Traumesohnmacht liegt? [...] Ich bin verloren ... Irgend etwas befiehlt mit jede Bewegung, jede Handlung, jeden Gedanken ... Ich bin nicht mehr ich selbst ... Ich bin entsetzt von meinem eigenen Tun ...“ vgl. Maupassant (Das Horla), S.111.

⁹¹ Schmidt (Fotografie und Hypnose), S.3.

schen Prozesses. Dabei mußte im Fotoatelier um 1900 in doppelter Hinsicht fixiert werden. Zum einen waren die Modelle angehalten, über eine längere Zeit hinweg stillzustehen oder zu sitzen, damit die Aufzeichnung gelingen konnte. Eine bestimmte Pose wurde, oftmals durch extra dafür vorgesehene Körperstützen, stillgestellt, damit das Bild nicht verwackelte. Zum anderen war es Aufgabe des Fotografen, das Modell mit Hilfe der Kamera in den Blick zu nehmen und den so erblickten „Aspekt der Realität“ auf Papier zu bannen. Fixieren bedeutete im photographischen Prozeß dementsprechend stillstellen, fokussieren und festhalten gleichermaßen. Ähnliches galt für den Schlaftanz. Zunächst versetzte der Magnetiseur die jeweilige Tänzerin in den somnambulen Zustand. Dafür mußte diese sich ausschließlich auf ihn konzentrieren. Schrenck-Notzing schrieb über den Vorgang der „Einschläferung“ Magdeleine Guipets folgendes: „Das Versuchsobjekt sitzt oder steht vor dem Hypnotiseur, derselbe ergreift ihre Hände und lässt seine Augen von Magdeleine fixieren. Schon nach einigen Sekunden wird ihr Blick starr, der Lidschlag bleibt aus; Konjunktivalreflex abgeschwächt, mitunter aufgehoben. Der Ausdruck des Gesichtes wird maskenartig, die vom Hypnotiseur losgelassenen Arme fallen herunter und der Eintritt eines veränderten Bewußtseinszustandes ist ganz unverkennbar.“⁹² Zu den Merkmalen einer solchen hypnotisch veränderten Bewußtseinslage zählte im übrigen der in Fachkreisen so genannte „Rapport“, ein Zustand, in dem der Somnambule ausschließlich auf den Verursacher seines Zustandes fixiert ist oder zu sein scheint.⁹³

Dementsprechend gestaltete sich der Schlaftanzes also als Wechselspiel von Ansehen und Angesehenwerden, in dem Magnetiseur und Tänzerin ganz aufeinander konzentriert waren⁹⁴, wobei dem Magnetiseur zweifelfrei der aktive, der Tänzerin der passive Blick zukam. Korrespondierend dazu standen am Schluß der Darbietung mit der Beendigung der suggestiven Wirkung der Musik oder des Vortrages wiederum die Stillstellung und Ablichtung der Posen, also abermals Formen der Fixierung. So betrachtet, lassen sich beide Erscheinungen, die Fotografie ebenso wie der Schlaftanz, als „Spiel mit Blicken“⁹⁵ beschreiben, indem der jeweils „Angeblickte“, also das Fotomodell oder die Schlaftänzerin fixiert werden, um so ein Bild herzustellen, das wiederum in einem zweiten Schritt mechanisch aufgezeichnet, also abermals fixiert werden kann.

Ähnlich wie mit dem Begriff der Fixierung verhält es sich mit dem der Projektion. Auch hier lassen sich ohne weiteres Parallelen finden. So erforderte die zeitgenössische Fotografie – lange vor den Möglichkeiten des Schnappschusses – die gewissenhafte Inszenierung der fotografierten Personen. Dies bedeutete gemeinhin die Präsentation, also die „Herrichtung eines Anscheins“⁹⁶ nach bestimmten, gesellschaftlich festgelegten Konventionen. Der Prozeß der Bildnahme war also im Kern die Projektion sozialer und ästhetischer Normvorstellungen und deren anschließende Fixierung auf Spe-

⁹² Schrenck-Notzing (Traumtänzerin), S.48.

⁹³ Vgl. beispielsweise Moll (Hypnotismus), S.136-138.

⁹⁴ Interessanterweise berichtete Magnin, daß Lina auch außerhalb des somnambulen Zustandes ungewöhnlich stark auf Rochas fixiert gewesen sei. Sie benehme sich sehr anhänglich und werde eifersüchtig auf andere Studienobjekte Rochas. Vgl. Magnin (L'Art et l'Hypnose), S.71.

⁹⁵ Schmidt (Fotografie und Hypnose), S.7.

⁹⁶ Schmidt (Fotografie und Hypnose), S.8.

zialpapier. Parallel dazu ging es im Schlaftanz um die Projektion von Affekten und Leidenschaften durch Suggestion. Im Grunde genommen bedeutete schon das Wort „Suggestion“ im Hypnosekontext nicht anderes, als das Eintreten einer Wirkung durch die Projektion der bloßen Vorstellung derselben⁹⁷, wobei Experten zwischen Fremdprojektionen (Suggestion) und Eigenprojektionen (Autosuggestion) unterschieden. Da im Schlaftanz Musik und Deklamation die bevorzugten suggestiven Mittel waren, kann hier eindeutig von fremdprojizierten Vorstellungen gesprochen werden. Gleichzeitig stellte der Schlaftanz eine merkwürdige Form der Doppelprojektion dar. So wurden neben Gefühlen und Affekten, die durch die beschriebenen musikalischen Mittel oder gesprochene Worte ausgelöst wurden, auch Vorstellungen und Erwartungen projiziert, die gänzlich anderer Natur waren. Die Rede ist von den so nachdrücklich immer wieder geäußerten Authentizitätsbehauptungen, die in den vorangegangenen Kapiteln bereits widerlegt wurden. Auf die Körper der Tänzerinnen und die Bilder derselben wurde eine auratische Qualität übertragen, die durch die realen Erscheinungen nicht gerechtfertigt war. Man kann demzufolge von einer geradezu kollektiven Autosuggestion der Bildurheber sprechen, bei der Vorstellungen von Echtheit und Einzigartigkeit sowohl auf die realen Tänzerinnen wie auf ihre photographischen Abbildungen projiziert wurden.

Der dritte technische Aspekt, an dem Schmidt Gemeinsamkeiten von Hypnose und Fotografie festmachte, ist der Begriff der Reproduktion. Daß die Fotografie ein reproduzierendes Medium ist, liegt auf der Hand. Genau aus diesem Grund avancierte sie im 19. Jahrhundert zu einem methodischen Beweisinstrument ersten Ranges, denn das zeitgenössische Leitmotiv wissenschaftlicher Forschung war nichts anderes als Reproduzierbarkeit, also der „Wunsch nach Ähnlichkeit oder Verwandtschaft der Formen und nach Beherrschbarkeit“⁹⁸. Die kontrollierte mechanische Reproduktion auf der Fotoplatte wurde als probates Mittel zur Eliminierung menschlicher Subjektivität angesehen. Reproduzierbarkeit wurde dementsprechend zum obersten Beweis wissenschaftlicher Legitimität.

Gleichzeitig eröffneten die neuen reproduktiven Photographietechniken erst die Möglichkeit des Diskurses über bestimmte Phänomene, indem sie diese sichtbar werden ließen. Und genau hierin liegt ihre Verwandtschaft zu hypnotistischen und magnetistischen Techniken, wie Schmidt anhand der Hysterikerinnen Charcots konstatierte: „Durch Hypnose wandelt sich der Körper zum Bildnis von Begriffen, und durch die Projektion dieses Körperbildes aufs fotografische Papier wird der Reproduzierbarkeit des vitalen Körpers eine Reproduzierbarkeit zweiter Ordnung hinzugefügt: es entsteht eine Ikonographie der Ähnlichkeit.“⁹⁹ In unmittelbarer Analogie dazu machte der Schlaftanz mittels Hypnose die Körper der Tänzerinnen zu Projektionsflächen, auf denen – durchaus konventionelle – Affektgebärden und -posen reproduziert und fixiert werden konnten. In zweiter Instanz wurden die so entstandenen Ausdrucksbilder durch photographische Techniken abermals reproduziert. Gleichzeitig wurde erst durch das Kriterium der Reproduzierbarkeit optische Evidenz geschaffen, d. h. der Schlaftanz als diskursiver

⁹⁷ „Suggestion ist ein Vorgang, bei dem unter inadäquaten Bedingungen eine Wirkung dadurch eintritt, daß man die Vorstellung von dem Eintritt der Wirkung erweckt.“ vgl. Moll (Hypnotismus) S.66.

⁹⁸ Schmidt (Fotografie und Hypnose), S.6f.

⁹⁹ Schmidt (Fotografie und Hypnose), S.7.

Gegenstand in die zeitgenössischen wissenschaftlichen, künstlerischen und sozialen Kontexte eingeführt.

Damit war der Schlaftanz eingebunden in ein komplexes Netzwerk von Projektions-, Fixierungs- und Reproduktionsprozessen – und zwar sowohl auf der Ebene der somnambulistischen Erscheinungen als auch im Hinblick auf den Prozeß der photographischen Abbildung. Zwischen beiden Aspekten bestand nicht nur ein vielschichtiges Interdependenzverhältnis, sondern ebenso verblüffende Parallelen im technischen Ablauf der Bilderzeugung.

Neben den Gemeinsamkeiten auf technischer Seite existierten auffällige Analogien in Bezug auf die Settings des hypnotischen Kabinetts sowie des photographischen Ateliers. „Schon die Anordnung“, so Schmidt, „[...] läßt einen unmittelbaren Vergleich [...] als zulässig erscheinen. Der zu Fotografierende und zu Hypnotisierende schließen jeweils einen Vertrag mit einem Fachmann ab, dem sie sich als Objekt unterwerfen.“¹⁰⁰ In beiden Fällen überantwortete sich das Subjekt dem Blick des Technikers, der das Ritual der Bildnahme mit der Autorität eines archaischen Schamanen leite. „In beiden Fällen gibt es eine Gegenüberstellung und ein Spiel mit Blicken, in dem die Blicke des Fotografen und des Hypnotiseurs absolute Dominanz haben. [...] Sie geben Anweisungen, sich zu konzentrieren, eine bestimmte Position einzunehmen und still zu halten.“¹⁰¹ Aus diesem Verhältnis von „Bildermacher und Bildgemachtem“ entwickelte sich im Schlaftanz eine *Ménage à trois* aus Magnetiseur, Schlaftänzerin und Photograph, wobei im nachhinein nicht mehr feststellbar ist, wem nun eigentlich welcher Anteil am Prozeß der Bilderzeugung zukam. Denkbar ist jedoch, auch im Hinblick auf die zeitgenössischen Beschreibungen, daß Hypnose und Photographie auf jeweils einen der beiden ambivalenten Aspekte des Körpers als Bildmedium zugriffen, denn dieser war und ist „[...] nicht nur, kraft seiner Imagination, ein ‚Ort der Bilder‘, sondern auch, mittels seiner äußeren Erscheinung, ein Bildträger“.¹⁰² Das heißt, während der Magnetiseur mit Hilfe der Musik oder des gesprochenen Textes Imaginationen, also innere Bilder, erzeugte, zeichnete der Photograph jene äußeren Bilder auf, die als Ausdrucksreaktionen unmittelbar folgten.

Damit weisen die Besonderheiten des Settings direkt auf die gemeinsame Funktion von Hypnose oder Magnetismus und Photographie hin – nämlich das „Bildermachen“, genauer gesagt die Sichtbarmachung von etwas, das ohne ihre technischen Möglichkeiten der Fixierung, Projektion und Reproduktion teilweise oder gar vollständig unsichtbar geblieben wäre. Dabei konnten Hypnose und Photographie nicht nur bis dato Verborgenes als Körperbild sichtbar werden lassen, sondern auch Vergangenes wieder vergegenwärtigen. War die Photographie in der Lage, einen bestimmten Moment festzuhalten und als Abzug der Realität zur immerwährenden Ansicht zu konservieren, wurde die Hypnose unter anderem wegen der Möglichkeit geschätzt, verloren geglaubte Erinnerungsbilder wieder ins Bewußtsein zurückholen zu können. So berichtete Magnin, daß Magdeleine ihm im Zustand hypnotisch ge-

¹⁰⁰ Schmidt (Fotografie und Hypnose), S.7.

¹⁰¹ Schmidt (Fotografie und Hypnose), S.7.

¹⁰² Beltling (Bild-Anthropologie), S.34.

steigerter Erinnerungstätigkeit, auch Hypermnésie¹⁰³ genannt, Details aus ihrer Kindheit und ihrem Leben erzählt habe, an die sie sich im Wachen nicht erinnern konnte.¹⁰⁴

Kaum ein Zeitgenosse war jedoch enthusiastischer und überzeugter in Bezug auf das Phänomen der Hypermnésie als Albert de Rochas, der Ende des 19. Jahrhunderts glaubte, bewiesen zu haben, daß geeignete Medien sich in somnambulem Zustand nicht nur ihrer frühesten Kindheitsbilder, sondern auch ihrer vorherigen Leben erinnern könnten. In seinem stark rezipierten Buch „Les Vies Successives“ von 1911 berichtete er von verschiedenen Versuchspersonen, die sich gleich in mehrere ihrer früheren Existenzen zurückversetzen konnten.

So konnten Hypnose und Fotografie auf unterschiedliche Arten als „Erinnerungs- und Vergegenwärtigungstechniken“¹⁰⁵ eingesetzt werden, denn beide waren in der Lage, die flüchtigen Bilder im und am Körper zu reproduzieren, zu fixieren und damit auf Dauer zu erhalten. Diese funktionale Ambivalenz war es auch, die dem Schlaftanz erst zu einer nachhaltigen Existenz verhalf. Die hypnotischen Phänomene bedurften der photographischen Aufzeichnung, um über ihre ursprünglichen Aufführungsorte hinaus wahrgenommen zu werden. Gleichzeitig stellten sie ein Sujet dar, das – durch die Fülle des Ausdrucks sowie die Möglichkeit der „Stillstellung“ – den Fotografen ungeahnte technische und experimentelle Gelegenheiten bot. So ist es nicht verwunderlich, daß es wohl von wenigen Tänzern oder Tänzerinnen jener Zeit so viele Photographien gab wie von Lina und Magdeleine. Das „Bild“ des Schlaftanzes muß dementsprechend als hypnotisch-photographisches Doppelphänomen betrachtet werden – eine Deutung, die Schmidts These von einer strukturellen Verwandtschaft beider Techniken unterstützt.

Exkurs II: „Eine schönste Ansammlung von Verfahrensfehlern“ – Okkulte Fotografie

Die Annahme, die chemisch präparierte Platte könne das Unsichtbare sichtbar machen, war von Beginn an eines der Hauptparadigmen im Diskurs um die Fotografie. Eine besondere Beförderung erhielt sie jedoch Ende der 1890er Jahre mit der Entdeckung der Röntgenfotografie. Diese wurde nicht nur als Beweis dafür angesehen, daß die Kameralinse tatsächlich mehr wahrnehmen konnte als das menschliche Auge, sondern auch als Anlaß genommen für neue „Spekulationen über Strahlen, Wellen, Energien, Raum- und Zeitrelationen“¹⁰⁶. Dementsprechend diente die Fotografie nicht nur den anerkannten Gebieten der Wissenschaft als Forschungsinstrument. Auch die sogenannten Parawissenschaften, namentlich Okkultismus und Spiritismus, bedienten sich ihrer bei der Aufzeichnung, Beglaubigung und Verbreitung ihrer Studienergebnisse.

¹⁰³ Vgl. beispielsweise Moll (Der Hypnotismus), S.125f.

¹⁰⁴ „C'est dans cette phase du sommeil qu'elle m'a donné une quantité de détails sur sa vie, sur son enfance, souvenirs qui, à l'état de veille, lui avaient échappé.“ vgl. Magnin (L'Art et l'Hypnose), S.122.

¹⁰⁵ Schmidt (Fotografie und Hypnose), S.5.

¹⁰⁶ (Im Reich der Phantome), S.7.

Im Großen und Ganzen waren drei verschiedene Arten parawissenschaftlicher Photographien zu unterscheiden: Geisterfotographien, Fotos von Fluiden sowie mediale Photographien. Darunter war das Phänomen der Geisterfotographie am ältesten und am meisten verbreitet. So sind Fälle, in denen sich transparente, ätherisch wirkende Figuren auf Fotoplatten scheinbar wie von „Geisterhand“ manifestierten, seit den 50er Jahren des 19. Jahrhunderts bekannt. Eine Hochphase erlebte die „spirit photography“ vor allem in den 1870er Jahren zur Zeit des Bürgerkrieges in den USA sowie in Europa während des Ersten Weltkrieges. Bereits während dieser Zeit wurde jedoch von professionellen Fotografen darauf hingewiesen, daß es sich bei den übernatürlichen Erscheinungen um nichts weiter als Entwicklungsfehler handelte, die immer dann auftraten, wenn die Platten doppelt belichtet oder verunreinigt wurden. So ließ Albert de Rochas 1896 von Paul Nadar zwei Photographien von sich anfertigen, auf denen geisterhafte weißliche Spukgestalten seine Person überlagerten. Dazu lichtete Nadar zunächst kurz einen in ein weißes Laken gehüllten Assistenten ab und dann, auf jeweils derselben Platte und mit normaler Belichtungsdauer, Rochas selbst.

Traten solche Geisterfotographien bereits kurz nach der Erfindung der Photographie auf, so wurde die Aufzeichnung von fluidalen Manifestationen erst durch die Entdeckung der Röntgenfotographie bzw. der Radioaktivität angestoßen. Beflügelt durch die Möglichkeit, das menschliche Skelett ungeachtet seiner äußeren Umhüllung abbilden zu können, versuchten sich zahlreiche Zeitgenossen in der Sichtbarmachung von Gedanken und Lebensenergie. Dafür wurden die Stirn oder die Finger einfach auf die vorbereitete Platte gelegt. Die dadurch entstandenen Bilder zeigten dunkle Wirbel und abstrakte Flecken, die dann in der gewünschten Weise interpretiert wurden. Angesichts dessen kritisierten Experten den grassierenden unprofessionellen Umgang mit dem fotografischen Instrumentarium, der zu solchen scheinbar positiven Ergebnissen führte. Die Platte, so der französische Photograph René Colson, sei „[...] auf Grund ihrer extremen Empfindlichkeit zahlreichen Einflüssen ausgesetzt, die zu einem wirklichen Durcheinander führen; in der normalen Photographie führen sie zu Misserfolg, zu zufälligen Schleiern, zu Flecken, wobei es darauf ankommt, deren Ursprung zu erkennen, um Abhilfe zu schaffen; in den experimentellen Untersuchungen, beispielsweise bei der Photographie des Unsichtbaren oder bei der photographischen Durchdringung von undurchsichtigen Körpern, verleiten sie leicht zu einem Irrtum über die wahren Ursachen des beobachteten Phänomens“¹⁰⁷. Dementsprechend verspotteten Kritiker wie der Photograph der Salpêtrière Albert Londe die Gedanken- und Fluidalfotographien als „phantastische Interpretationen“¹⁰⁸ und „schönste Ansammlung von Verfahrensfehlern“¹⁰⁹. Fielen Geisterfotographie und Fluidalfotographie in die Kategorie einer wenn auch stark kritisierten Forschungsfotographie, so handelte es sich bei der medialen Variante eher um Kontrollfotographie. Ihre Aufgabe war es, alles, was irgendwie mit dem spiritistischen oder okkultistischen Medium zu tun

¹⁰⁷ René Colson, zit. nach: Chéroux (Photographie des Fluidums), S.190.

¹⁰⁸ Adrien Guébbard, zit. nach: Chéroux (Photographie des Fluidums), S.195.

¹⁰⁹ Albert Londe, zit. nach: Chéroux (Photographie des Fluidums), S.194.

hatte, aufzuzeichnen und damit zu überwachen.¹¹⁰ Die dabei entstandenen Bilder zeigten alle Facetten medialer Tätigkeit – von Levitationen bis hin zur Produktion von Ektoplasma. Eine der detailliertesten Sammlungen in diesem Bereich stellte Schrenck-Notzings 1914 erstmals veröffentlichte Studie „Materialisationsphänome“ dar, in der zahlreiche Photographien des Mediums Eva C. zu sehen waren, welche die Authentizität der beschriebenen Erscheinungen bezeugen sollten.¹¹¹

Betrachtet man die einzelnen Genres okkultur und spiritistischer Photographie genauer, so ist zu sagen, daß sich die Fotos des Schlaftanzes hier generell nicht einordnen lassen. Die Ausnahme bilden zwei Photographien von Lina, die in „Les Sentiments“ abgebildet sind und eindeutig dem Bereich der Fluidalfotographie zuzuschlagen sind [Abb. 23]. Beide Bilder zeigen ein Phänomen, als dessen „Entdecker“ Rochas galt und das er mit der Bezeichnung „exteriorisation de la sensibilité“¹¹² versehen hatte. Diese okkulte Erscheinung, die Rochas auch bei Lina beobachtete und in „Les Sentiments“ beschrieb, fand nach seinen Aussagen in zwei Phasen statt. Zuerst entstehe um das Medium herum eine Anzahl von „leuchtenden Hüllen“¹¹³, in die sich die Sensibilität der Körperoberfläche verlagere. In einer zweiten Phase, die wiederum durch die entsprechenden Mittel (magnetische Striche etc.) herbeigeführt werden müsse, verdichteten sich diese Hüllen zu einer Art nebulöser, leicht schimmernder Säule – dem Astralkörper – die sich in etwa einem Meter Entfernung vor dem Medium bemerkbar mache. Nun sei Linas Sensibilität, vor allem das taktile Empfinden, vollständig in der besagten Säule konzentriert. Hautreizungen nehme sie nicht mehr wahr, dafür reagiere sie aber, wenn man die „Sensibilitätssäule“ mit einer Nadel steche. Die Fähigkeit des „Ausscheidens“ des Astralkörpers sei im übrigen nichts Besonderes und komme häufig vor. Bei geeigneten Versuchspersonen sei die Intensität des Phänomens noch gesteigert. Dann nehme die Säule die Form des materiellen Körpers an und sei für jeden sowohl sichtbar als auch zu erfühlen.

Bei Lina waren die Erscheinungen anscheinend nicht so stark ausgeprägt. Nach Rochas Angaben konnten nur andere Sensitive den Astralkörper wahrnehmen, weshalb er in seinen Untersuchungen auf die Aussagen des Mediums angewiesen war bzw. den Astralkörper zu finden suchte, indem er den Blicken Linas folgte oder ihn anhand von kleinen Stichen lokalisierte. Darüber hinaus kam der Zufall, zusammen mit den Eigenschaften der photographischen Platte, Rochas zur Hilfe. Zu des Autors eigener spürbarer Begeisterung gelang es nämlich einem Monsieur Gheuzi mit seinem Kodak-Apparat, Linas angeblichen Astralkörper auf zwei Photographien zu bannen.¹¹⁴ Die beiden Bilder entstanden während einer Sitzung mit dem Direktor der Pariser Oper, dem Pianisten Paul Vidal und der Sängerin Emma Calvé. Die Sitzung selber verlief Rochas zufolge ganz normal, erst die Entwicklung der foto-

¹¹⁰ „Photographs of spirits and fluids are part of the research process, while photographs of mediums are part of the monitoring process.“ vgl. Apraxine; Schmit (Photography and the Occult), S.16.

¹¹¹ Für eine eingehende und sehr erhellende Analyse dieser Bilder siehe Kuff, Timon: Okkulte Ästhetik. Wunschfiguren des Unbewussten im Werk von Albert von Schrenck-Notzing [2011].

¹¹² Die deutsche Übersetzung sprach in dieser Hinsicht durchweg von der „Ausscheidung des Empfindungsvermögens“.

¹¹³ „enveloppes lumineuses“ vgl. Rochas (Les Sentiments), S.261.

¹¹⁴ Vgl. Rochas (Les Sentiments), S.263.

graphischen Abzüge brachte Erstaunliches zu Tage. Rochas beschrieb die beiden Photographien wie folgt: auf dem ersten Bild stoße der ganze Körper eine Art Fluidum aus, die ihn wie einer Art Schraffur bedeckten. Der hintere Teil des Körpers sei transparent zu einem Grade, der es erlaube, die dahinterliegenden Wände zu erkennen. Im zweiten Bild hätten sich die Fluiden zu einer Reihe von leuchtenden Strahlen verdichtet. Die Hände schienen dabei wie verschmolzen mit den hellen Kurven und der Kopf sei nicht mehr erkennbar. Als Resultat der das zweite Bild betreffenden Vorgänge habe das Medium, so teilte der Autor weiter mit, noch Tage später an einem geschwächten Gedächtnis und Taubheit in den Fingern gelitten.¹¹⁵ Was also ansonsten allenfalls anhand der Symptome erkennbar gewesen wäre, trat auf der photographischen Platte scheinbar direkt vor das Auge des Betrachters. Rochas selber ging davon aus, die Strahlen und Kurven seien das Resultat jener Partikel, die sich, angezogen von Linas veräußertem Astralkörper und unter dem Einfluß der Musik, in einer Weise kondensiert und geschichtet hätten, die es ihnen erlaubten, die photographische Platte zu beeinflussen. Diese wiederum sei fähig zu enthüllen, was dem menschlichen Auge unsichtbar sei.¹¹⁶

Leider, so der Autor weiter, sei es ihm bei anderer Gelegenheit nicht mehr gelungen, ähnliche Bilder zu erzeugen. Das scheint nicht verwunderlich, bedenkt man die Tatsache, daß bereits Zeitgenossen die okkulten Fotografie für eine Ansammlung von Verfahrensfehlern hielten. Es ist nicht klar, ob es sich bei dem Urheber der Bilder, also bei Monsieur Gheuzi, um einen Amateurfotographen handelte. Sicher ist jedoch, daß sich auf den Bildern Nadars keine solchen Erscheinungen zeigten. Gestützt wird die Annahme, es habe sich bei den beiden Photographien einfach um die üblichen Verwacklungseffekte eines Laienfotographen gehandelt, durch Emile Magnin. In „L'Art et l'Hypnose“ schrieb dieser, er habe auf den tausend Fotos, die Boissonnas von Magdeleine gemacht habe, trotz genauester Untersuchungen kein Anzeichen einer psychische Entäußerung finden können.¹¹⁷ Da okkulte Effekte im Wesentlichen auf den Fehlern der Fotografen oder der Entwickler beruhten, waren sie auf den Bildern Nadars oder Boissonnas eben nicht zu finden.

¹¹⁵ „Dans le premier, la partie antérieure du corps de Lina dégage des effluves qui se diffusent dans l'air ambiant ; ils y forment des nébulosités qui couvrent sa figure de stries dues, sans doute, au tourbillonnement de l'air entraîné par les mouvement de rotation de la danseuse: la partie postérieure du corps est devenue transparente à la hauteur de la ceinture et laisse voir le décor du mur de fond. Dans le second, ces effluves sont condensés et stratifiés en une série de raies très brillantes, d'épaisseur variable, et presque parallèles, dont la plus basse prend naissance à l'emplacement du nœud vital, à la base du cervelet. Les bras semblent se fondre dans ce courbes lumineuses et on ne distingue plus la tête. Ce dernier phénomène peut être simplement dû à ce que, Lina tournant son visage du côté opposé à l'appareil, sa chevelure brune se confond comme teinte avec le fond de la niche moresque où elle se trouve fortuitement encadrée par suite de la perspective. Il y a lieu de noter cependant qu'ensuite, pendant plusieurs jours, Lina eut la mémoire très affaiblie et les mains insensibles.“ vgl. Rochas (Les Sentiments), S.263f.

¹¹⁶ „Ne sommes-nous pas autorisés à supposer que ces courbes brillantes sont dues aux particules extrêmement ténues du corps astral de Lina extériorisé, qui se sont condensées et stratifiées sous l'influence des sons musicaux, de manière à pouvoir influencer la plaque photographique dont la sensibilité décèle, on le sait, des milliers d'étoiles invisibles à nos yeux ?“ vgl. Rochas (Les Sentiments), S.169.

¹¹⁷ „Comme dernière remarque, je crois devoir, au point de vue documents, ajouter que, sur près de mille clichés que Fréd. Boissonnas a pris de mon sujet, aucune tache ou marque pouvant être attribuée à une extériorisation psychique n'a été constatée, bien qu'ils aient tous été scrupuleusement examinés.“ vgl. Magnin (L'Art et l'Hypnose), S.115.

V. Der Schlaftanz und die Wissenschaft von der menschlichen Seele

Der Begriff des „Schlaf-“ bzw. „Traumtanzes“ bezeichnete im ersten Drittel des 20. Jahrhunderts ein performatives Genre, in dem Ausdrucksbewegungen in einem Zustand vorgeführt wurden, der durch die tatsächliche oder scheinbare Abwesenheit des sogenannten „Wachbewußtseins“ gekennzeichnet war. Dieser wahlweise als *état cataleptique*, Suggestivkatalepsie, Somnambulismus oder Ekstatisierung bezeichnete Zustand sollte das Tagesbewußtsein und mit ihm die alltäglichen Bedenken, Hemmungen und erlernten Bewegungsabläufe, die dem „Schlaftanzen“ im Wege stehen würden, einschläfern und die verborgenen Fähigkeiten des Unbewußten hervorlocken.

Nun handelte es sich bei den meisten in dieser Beschreibung verwendeten Schlüsselbegriffen um Fachtermini der zeitgenössischen Debatte um Bewußtsein und Unbewußtes, um Schlaf, Traum und Hypnose. Ohne Kenntnis dieses wissenschaftlichen Kontextes läßt sich ihre Bedeutung nicht vollständig erschließen. Deshalb soll im Folgenden der diskursive Gebrauch der Begriffe Traum und Schlaf sowie der verschiedenen hypnotistischen Fachausdrücke wie Katalepsie oder Somnambulismus genauer betrachtet werden. Im Fokus steht dabei die Frage, wieso die Bezeichnungen „Schlaf-“ und „Traumtanz“ gebraucht wurden und welche Implikationen diese Benennung mit sich brachte. Zu ihrer Beantwortung soll zunächst ein kurzer Überblick über die Diskussion der sogenannten „Anomalien des Bewußtseins“¹ in der Psychologie um 1900 gegeben werden.² Danach folgt der Versuch einer Einordnung des speziellen Diskurses um den Schlaftanz, d. h. im wesentlichen seiner Vertreter Rochas, Magnin, Schrenck-Notzing und Schertel, in diesen theoretischen Metarahmen.

Die Wissenschaft von der menschlichen Seele

Das Interesse an der Beschaffenheit und den Fähigkeiten der menschlichen Seele ist vermutlich ebenso alt wie die Menschheit selbst. „Manche Lehren der Medizin [...] früherer Zeiten“, schrieb der amerikanische Psychologiehistoriker Henry F. Ellenberger 1973, „lassen erstaunlich viel Einsicht in Zusammenhänge erkennen, die man gewöhnlich als die neuesten Entdeckungen im Bereich des menschlichen Seelenlebens ansieht.“³ In Europa kondensierte das Interesse an der Wesensart und den Prozessen des menschlichen Geistes gegen Ende des 19. Jahrhunderts erstmalig zu einer übergreifenden Forschungsrichtung, die jedoch weiterhin durch eine Vielzahl unterschiedlichster Methoden und theoretischer Ansätze gekennzeichnet war. Die meisten Entwicklungen dieser Zeit gründeten im Aufschwung der Naturwissenschaften in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts und dem damit verbun-

¹ Vgl. Wundt (Grundzüge der physiologischen Psychologie, Band III), Kapitel 20.

² Für detaillierte Darstellungen zu diesem Thema siehe beispielsweise die psychologiehistorischen Studien von Richard Müller-Freienfels (Die Hauptrichtungen der gegenwärtigen Psychologie [1930]) und Henry F. Ellenberger (Die Entdeckung des Unbewußten [1970]).

³ Ellenberger (Die Entdeckung des Unbewußten), S.21.

denen Positivismus. Im Zuge dessen wurden ältere philosophisch-spekulative Ansätze verdrängt, naturwissenschaftliche Methoden wie das Experiment eingeführt sowie ein verstärkter Anschluß der Psychologie an die Nerven- und Hirnphysiologie gesucht. „Wer um 1890 sich dem Studium der Psychologie zuwandte“, schrieb der deutsche Psychologe Richard Müller-Freienfels Anfang des 20. Jahrhunderts rückblickend, „tat das mit dem stolzen Bewußtsein, an einer jungen, exakten Wissenschaft mitzuarbeiten, deren Möglichkeiten ganz unübersehbar schienen. Was die früheren Jahrtausende über das Wesen der Seele gedacht hatten, wurde als vage Spekulation beiseite gelassen, vielfach schon aus dem einfachen Grund, weil man es kaum kannte. Man wollte auf ganz jungfräulichem Boden bauen; man glaubte, in der experimentellen und mathematischen Methode einen Hauptschlüssel für alle Probleme in Händen zu haben.“⁴

Erschüttert wurde dieser naturwissenschaftlich orientierte Positivismus jedoch bereits um 1900. Früher als angenommen, machten sich Grenzen der experimentellen Methodik bemerkbar. „Sobald man sie über das Gebiet der Sinnesphysiologie hinaus, wo sie viele interessante Ergebnisse erbracht hatte, auf die Gebiete des höheren Seelenlebens anwenden wollte, waren die Resultate spärlich und gaben Anlaß zu scharfer Kritik.“⁵ Diese Krise der naturwissenschaftlich ausgerichteten Psychologie gab Anlaß zu einem Wiederaufleben der philosophischen Richtungen, namentlich des Vitalismus und der Phänomenologie sowie zu einer Rückbesinnung auf die Methoden der Geisteswissenschaften. Es entstanden neue Bewegungen, die argumentierten, daß die Psychologie keine Naturwissenschaft sei und deswegen auch nicht mit naturwissenschaftlichen Methoden arbeiten könne. Diese sich Anfang des 20. Jahrhunderts konstituierende Opposition gegen die naturwissenschaftliche Psychologie war bedeutend, aber keineswegs heterogen. Philosophische Richtungen waren darin ebenso vertreten wie Standpunkte aus der medizinischen Praxis oder gänzlich neue Modelle – beispielsweise die Psychoanalyse. Damit war der wissenschaftliche Diskurs um das menschliche Seelenleben zu Beginn des 20. Jahrhunderts nicht nur außerordentlich vielstimmig und komplex, sondern auch durch starke Widersprüche und Rivalitäten gekennzeichnet. Grob vereinfacht, zeichneten sich zwei divergierende Tendenzen ab: eine objektivierende und eine subjektivierende Auffassung im Hinblick auf die menschliche Psyche. Als fundamentaler Unterschied zwischen beiden galt, „[...] daß die objektivierende Psychologie die Bewußtseinserlebnisse möglichst in reiner Gegenständlichkeit vom Subjektiven zu lösen strebt, sie nach Methoden behandelt, die in den übrigen objektivierenden Wissenschaften üblich sind. Die subjektivierende Psychologie dagegen betont, daß man die Bewußtseinserlebnisse auf eine ganz andere Weise betrachten müsse, daß man sie vom Subjekt, dem Ich, nicht loslösen dürfe, sondern gerade in ihrer ganzheitlichen Ichbezogenheit studieren müsse.“⁶

⁴ Müller-Freienfels (Die Hauptrichtungen der gegenwärtigen Psychologie), S.8.

⁵ Müller-Freienfels (Die Hauptrichtungen der gegenwärtigen Psychologie), S.9.

⁶ Müller-Freienfels (Die Hauptrichtungen der gegenwärtigen Psychologie), S.12.

Die objektivierende Psychologie und ihre Vertreter um 1900

Die meisten Vertreter einer objektivierenden Psychologie versuchten, beim Studium der inneren Bewußtseinsvorgänge und subjektiven Erlebnisse eben jene Methoden und Techniken anzuwenden, die sonst bei der Erforschung der äußeren Erfahrungswelt zum Einsatz kamen. Deswegen bezeichneten viele ihr Forschungsgebiet in Analogie zu den traditionellen Naturwissenschaftsfächern. Dies führte zu Ausdrücken wie „mental chemistry“ oder „Psychophysik“. Aber auch inhaltlich wurden Parallelen gezogen. So suchten die meisten „objektiv“ arbeitenden Psychologen nach Gesetzen oder Gesetzmäßigkeiten innerhalb des menschlichen Bewußtseins, um dadurch die als nur scheinbar angenommene Subjektivität des Ich eliminieren zu können. Postuliert wurde gemeinhin ein „Mechanismus des Seelenlebens“, den zu entschlüsseln die vorrangige Aufgabe der Psychologie sein sollte. Als Königsweg dahin galt die Zuordnung der Innenwelt zur äußeren Umgebung. Somit wurden die Sinnesempfindungen zum Hauptgegenstand psychologischer Untersuchung, da sie als Bewußtseinserebnisse konkret bestimmbar Reizen der Außenwelt zugeordnet werden konnten. Damit aber erklärte die objektivierende Psychologie das Bewußtsein zum Epiphänomen einer vorrangig existierenden Umwelt. „Nach dieser Auffassung ist das Innenleben eine Wirkung der Außenwelt.“⁷ Darüber hinaus galt, daß wenn die Bewußtseinserebnisse vermittels der Sinnesempfindungen der äußeren Umwelt zuordenbar waren, dies auch für körperliche Gegebenheiten gelten mußte. „Wieder“, so Müller-Freienfels „geht man von den Sinnesempfindungen aus, bei denen bis zu gewissen Graden eine exakte Zuordnung des Bewußtseins zu bestimmten Organerregungen und Nervenprozessen möglich ist. Darauf baut sich die weitere Überzeugung, daß es möglich sein müsse, auch die übrigen seelischen Tatbestände bestimmten körperlichen Vorgängen zu koordinieren.“⁸ Das Resultat war der sogenannte „psychophysische Realismus“, also die Auffassung, allen geistigen Vorgängen könnten exakt lokalisierbaren, physiologischen Prozessen im Gehirn zugeordnet werden.

Gesetzmäßigkeiten wurden auch für die geistigen Tätigkeiten als solche gesucht. So trachtete man danach zu ergründen, nach welchen Regeln sich Empfindungen, Vorstellungen oder Begriffe miteinander verbanden und formulierte dafür Assoziationsgesetze. „Man zweifelt nicht daran, daß es eine allgemeine Gesetzlichkeit gäbe, die in allen Individuen in gleicher Weise die Ordnung des Bewußtseinsverlaufs regele, ähnlich etwa jenen Gesetzen, die in der Astronomie den Gang der Gestirne beherrschen.“⁹ Diese Kausalität wollte man möglichst auf alle psychischen Prozesse übertragen, da man davon ausging, „[a]lles seelische Leben verlaufe mechanistisch, streng kausal bedingt; der menschliche Organismus sei mit Einschluß des Bewußtseins als hochkomplizierte Maschine zu denken“¹⁰. Für Vorgänge, die nicht auf diese Weise erklärbar waren, da sie dem Bewußtsein und damit der Beobachtung ganz oder teilweise verschlossen blieben, postulierte man die Existenz unbewußter Vorstellungen

⁷ Müller-Freienfels (Die Hauptrichtungen der gegenwärtigen Psychologie), S.15.

⁸ Müller-Freienfels (Die Hauptrichtungen der gegenwärtigen Psychologie), S.16.

⁹ Müller-Freienfels (Die Hauptrichtungen der gegenwärtigen Psychologie), S.17.

¹⁰ Müller-Freienfels (Die Hauptrichtungen der gegenwärtigen Psychologie), S.17.

und schloß so die Kausalkette. Viele Vertreter der objektivierenden Psychologie setzten dabei ein Gleichheitszeichen zwischen unbewußt und physiologisch. Dadurch konnte erklärt werden, warum die unbewußten Vorstellungen nicht der Introspektion zugänglich waren. „Die wahre Kausalität geht also im Unbewußten vor sich; was ins Bewußtsein tritt, ist nur Teilerscheinung eines unbewußt, womöglich physiologisch vor sich gehenden Zusammenhangs. Es gehört zum Begriff des Parallelismus, daß er auf jeden Fall die physiologische Seite des Bewußtseinsvorgangs als geschlossene Ursachenkette zu denken versucht, unterworfen dem Gesetze der Erhaltung der Energie.“¹¹

In letzter Konsequenz gab sich die objektivierende Psychologie um 1900 als mechanistisch, sensualistisch und antivoluntaristisch. Sie trachtete danach, ihren Forschungsgegenstand auf meßbare Vorgänge zu reduzieren, Psychologie und Physiologie zu verknüpfen sowie alle Prozesse, die weder dem Experiment noch der Hirnanatomie zugänglich waren, durch die Annahme kausaler Gesetzmäßigkeiten zu rationalisieren. In diesem Zusammenhang darf allerdings nicht unerwähnt bleiben, daß es sich bei der objektivierenden Psychologie um eine sehr heterogene Wissenschaftsrichtung handelte. Die hier beschriebenen Auffassungen wurden keineswegs von allen Fachleuten auf diesem Gebiet in gleicher Weise und mit derselben Vehemenz vertreten. Deswegen sollen im Folgenden einige wichtige Standpunkte eingehender betrachtet werden.

An erster Stelle standen zu dieser Zeit die verschiedenen Schulen der Psychophysik, die in der Tradition von Gustav Theodor Fechner und Hermann von Helmholtz arbeiteten und die Erforschung der Sinnesphysiologie zum Dreh- und Angelpunkt ihrer Untersuchungen machten. Dazu gehörten unter anderem die extremen Assoziationisten um Hermann Ebbinghaus, die den gesamten geistigen Apparat als Produkt der drei Grundprinzipien Sensation, Reproduktion und Assoziation definierten. Dieser Sichtweise zufolge stellen Sinnesempfindungen die Grundelemente aller psychischen Vorgänge dar. Sie würden durch äußere Reize ausgelöst, träten reproduktiv als Vorstellungen ins Bewußtsein und seien durch Assoziationsgesetze miteinander verbunden.¹² Auch der sogenannte Apperzeptionismus Wilhelm Wundts gehörte in den Bereich der Psychophysik. Er erkannte neben den Empfindungen auch die Gefühle als grundlegende Faktoren des Seelenlebens an und ergänzte die Assoziationsprozesse um die eigenständige Funktion der Apperzeption, also des bewußten und willentlich gerichteten Erlebens.

Daneben existierten psychologische Richtungen wie der von William James oder Hugo Münsterberg vertretene Aktionismus, der den Fokus auf die Einheit von Empfindung und motorischer Reaktion legte. So äußerte James in seinem 1890 erschienen Hauptwerk „Principles of psychology“ die provokante These, daß der Mensch nicht weine, weil er traurig sei, sondern traurig sei, weil er weine, und verkehrte damit das traditionell angenommene Verhältnis von Empfindung und Bewegung in sein

¹¹ Müller-Freienfels (Die Hauptrichtungen der gegenwärtigen Psychologie), S.18.

¹² Vgl. Müller-Freienfels (Die Hauptrichtungen der gegenwärtigen Psychologie), S.29ff.

Gegenteil.¹³ In noch extremerer Weise fußte der von John B. Watson gegründete Behaviorismus auf der Beobachtung der Körperbewegungen. Durch die Untersuchung menschlichen Verhaltens sollten allgemeine psychologische Regeln und Prinzipien formuliert werden, ohne daß deshalb der Blick ins Bewußtsein gewagt werden mußte. „Psychologie, wie der Behaviorist sie sieht“, so Watson in seinem gleichnamigen Artikel von 1913, „ist ein vollkommen objektiver, experimenteller Zweig der Naturwissenschaften. Ihr theoretisches Ziel ist die Vorhersage und Kontrolle von Verhalten.“¹⁴ Damit näherten sich Watson und seine Kollegen vor allem der Psychoreflexologie der russischen Wissenschaftler Wladimir Bechterew und Ivan Pawlow an.

Weniger atomistisch orientierte Bewegungen der objektivierenden Psychologie waren dagegen die Gestaltpsychologie bzw. die Psychologie der „Würzburger Schule“. Erstere wandte sich von der Psychophysik mit der These ab, daß die Wahrnehmung sich nicht in kleinste, diskrete Empfindungseinheiten zerlegen ließe, sondern sich auf komplexe Ganzheiten, sogenannte „Gestalten“ richte. Als Beispiel ganzheitlicher Gestalterfahrung galt unter anderem das Hören und Erfassen einer Melodie.¹⁵ Daß das Ganze mehr sei, als die Summe seiner Teile, war die Forschungsprämisse einer ganzen Reihe von Psychologen, darunter Max Wertheimer, Wolfgang Köhler, Kurt Lewin oder David Katz. Eine andere Alternative zu den empfindungsbasierten Theorien der Psychophysik stellte die Psychologie des nichtanschaulichen Bewußtseins dar, die von der sogenannten „Würzburger Schule“ um Oswald Külpe, Narziß Ach, Karl Bühler und Otto Selz vertreten wurde. Sie ergänzte die Modelle, die mit Empfindungen und darauf basierenden Vorstellungen arbeiteten, durch „nichtanschauliche“ Bewußtseinsinhalte. Als Begründung dienten ihnen Feststellungen wie die, man könne „[...] z. B. an ein Fünfunddreißigeck oder die Stadt Irkutsk denken, ohne imstande zu sein, sich von diesen Objekten eine adäquate Vorstellung zu bilden“¹⁶. Damit rehabilitierten die Würzburger das Denken als eigenständige Bewußtseinsfunktion. „Ich selbst“, hieß es in Külpes „Vorlesungen über Psychologie“, „bin durch bestimmte Probleme auf die Beschäftigung mit dem Denken geführt worden. Es fiel mir nämlich auf, daß man Objekte der Außenwelt, wie die Körper, oder metaphysischen Gegenstände, wie die Ideen des Platon oder die Monaden des Leibniz unmittelbar denken könne, ohne Vorstellungen von ihnen bilden zu müssen. Ich schloß daraus, daß das Denken nicht nur eine besondere Betätigungsweise unserer Seele sein müsse, sondern auch, daß es in einem ganz anderen Verhältnis zu seinen Gegenständen stehe, als etwa Empfindungen oder Vorstellungen ...“¹⁷

¹³ Vgl. Müller-Freienfels (Die Hauptrichtungen der gegenwärtigen Psychologie), S.50.

¹⁴ John B. Watson, zit. nach: Schorr (Behaviorismus und Neobehaviorismus), S.113.

¹⁵ Vgl. Müller-Freienfels (Die Hauptrichtungen der gegenwärtigen Psychologie), S.70.

¹⁶ Müller-Freienfels (Die Hauptrichtungen der gegenwärtigen Psychologie), S.61.

¹⁷ Oswald Külpe, zit. nach: Müller-Freienfels (Die Hauptrichtungen der gegenwärtigen Psychologie), S.62f.

Die subjektivierende Psychologie und ihre Vertreter um 1900

Versuchten die Verfechter der objektivierenden Richtung, das Seelenleben des Menschen in Analogie zur anorganischen Natur und ihren Gesetzen zu begreifen, so standen die Vertreter der subjektivierenden Psychologie auf dem Standpunkt, daß dieses sich in seinem Wesen maßgeblich von allem Nicht-Seelischen unterscheide. „Man weist darauf hin, daß Psychologie möglich sei ohne atomisierende Zergliederung des Seelenlebens, daß die Menschenkenntnis des Alltags und auch die systematische Hermeneutik in den Geisteswissenschaften zeige, daß man nicht bloß das eigene, sondern auch fremdes Seelenleben intuitiv verstehen und beherrschen könne, wenn man es als Ganzheit begreife.“¹⁸ Im Gegensatz zu der auf einzelne Bewußtseins-elemente fixierten objektivierenden Psychologie versuchte der subjektivierende Zweig also, die Psyche in ihrer ganzheitlichen Struktur in den Blick zu nehmen. Dies erschien insofern als durchaus legitim, als daß die Hirnforschung um 1900 noch viel zu wenig fortgeschritten war, um konkrete Erkenntnisse vorweisen zu können.

Im Zusammenhang mit dieser Neuorientierung bedurfte es in erster Linie einer Umkehrung des Verhältnisses von Reiz und Seelenleben. Das Bewußtsein wurde nicht länger als Spiegel der Außenwelt verstanden. Vielmehr wurde betont, daß selbst die Auslösung einer Empfindung durch einen Umweltreiz abhängig von verschiedenen, zuhöchst subjektiven Faktoren sei. „Nicht sind die Gefühle, Strebungen, Triebe von den objektiven Tatbeständen der Empfindungen, Vorstellungen, Begriffe abhängig, sondern gerade umgekehrt ist es: die Triebe, Strebungen und Willensdispositionen entscheiden darüber, welche Empfindungen und Gedanken im Bewußtsein zur Geltung kommen.“¹⁹ Darüber hinaus wurde die Kausalitätsprämisse der objektivierenden Psychologie durch das Prinzip der Zielstrebigkeit ersetzt, daß eine teleologische Auffassung sowohl der bewußten wie auch der unbewußten Geistesprozesse erlaubte. Dadurch wurde die Anwendung geisteswissenschaftlicher Methoden sinnvoll. An die Stelle der kausalen, im Experiment zu prüfenden Theorie traten Beobachtung, Deutung und Interpretation. „Die Methode der subjektivierenden Psychologie“, so Müller-Freienfels zusammenfassend, „wird also eine kritisch geläuterte Hermeneutik sein, die nicht, wie das Experiment isoliert, sondern gerade den Einzelausdruck stets in seinen Ganzheitsbezügen zu erfassen sucht. Nicht Isolation, sondern Integration ist die wahre psychologische Methode.“²⁰

Die der objektivierenden Psychologie am nächsten stehende subjektivierende Bewegung war die von Edmund Husserl, Theodor Lipps, Carl Stumpf und Hans Driesch vertretene Phänomenologie, die auch als Funktionspsychologie bezeichnet wurde, da sie das Ich als Einheit verschiedener Funktionen wie Begriffsbildung, Auffassung, Urteil oder Wille verstand. Diese waren nicht mit hirnhysiologischen Prozessen gleichzusetzen und streng von ihren jeweiligen Inhalten zu unterscheiden. Damit wurde den

¹⁸ Müller-Freienfels (Die Hauptrichtungen der gegenwärtigen Psychologie), S.20.

¹⁹ Müller-Freienfels (Die Hauptrichtungen der gegenwärtigen Psychologie), S.22.

²⁰ Müller-Freienfels (Die Hauptrichtungen der gegenwärtigen Psychologie), S.25.

atomistischen, objektivierenden Systemen eine höhere Instanz übergeordnet, welche die Idee des Ich für die Psychologie rettete.

Die wohl bekannteste und einflußreichste Richtung innerhalb der subjektivierenden Psychologie war die Psychoanalyse des österreichischen Nervenarztes Sigmund Freud. Hier standen Erscheinungen wie das Unbewußte und die Triebe im Mittelpunkt, die der objektivierenden Forschung aufgrund ihrer Komplexität unzugänglich bleiben mußten. So ergänzte Carl Gustav Jung das Freudsche Modell später um so vielschichtige und mit Bedeutung aufgeladene Begriffe wie „kollektives Unbewußtes“ oder „élan vital“, die der experimentellen Methodik und der atomistischen Betrachtungsweise einer Psychophysik diametral gegenüberstanden. Von anderen subjektivierenden Bewegungen unterschied sich die Psychoanalyse vor allem durch die Gegenüberstellung von Ich und Bewußtsein einerseits sowie dem Unbewußten andererseits, denn ein Großteil der subjektivierenden Systeme sah das Ich weiterhin als Einheit von Bewußtem und Unbewußtem an.

Verwandt mit den Ideen und Theorien Freuds und Jungs war die Individualpsychologie des zeitweiligen Freudschülers Alfred Adler. Diese deutete die Funktionen des Seelenlebens als Instrumente zur Überlebenseicherung des Subjekts in seiner Umwelt. Damit unternahm Adler den Versuch, das psychische Erleben des Individuums aus seinem sozialen Kontext zu erklären. „Der Name Individualpsychologie“, so Müller-Freienfels über Adler, „rechtfertigt sich für die gesamte Richtung, insofern sich diese bemüht, alle Einzeläußerungen des Lebens aus dem individuellen Lebensstil zu verstehen, aus der schöpferischen Kraft des einzelnen, die suchend und irrend nach ihrem Endziel strebt.“²¹

Zur Gesamtheit der subjektivierenden Psychologie gehörte darüber hinaus auch ein Großteil der medizinischen Standpunkte. So nahmen Psychiater wie der Schweizer Ludwig Binswanger bei der Beurteilung psychischer Störungen generell die gesamte Person des Patienten in den Blick. Aber auch die Charakterologie eines Ludwig Klages sowie die genuin geisteswissenschaftliche Psychologie von Wilhelm Dilthey und Eduard Spranger gehörten zur Bandbreite der subjektivierenden Systeme. Besonders letztere wandte sich vehement von den Methoden und Ergebnissen der naturwissenschaftlichen Forschung ab. Statt dessen orientierte sie sich an historischen und philosophischen Vorarbeiten und ersetzte das Prinzip der Kausalerklärung durch den Leitbegriff des Verstehens. Dieser wiederum wurde nicht so sehr im Sinne der Einfühlung oder des Nacherlebens gebraucht, sondern vielmehr als Bezeichnung für die Auffindung eines objektiv gültigen Sinnzusammenhangs.²² Im Gegensatz zu den meisten anderen Forschungsrichtungen, die sich mit dem menschlichen Seelenleben befaßten, gestaltete sich die geisteswissenschaftliche Psychologie somit als System höchst komplizierter, philosophischer Erkenntnisleistungen.

²¹ Müller-Freienfels (Die Hauptrichtungen der gegenwärtigen Psychologie), S.119.

²² Vgl. Müller-Freienfels (Die Hauptrichtungen der gegenwärtigen Psychologie), S.140.

Die sogenannte Parapsychologie um 1900

Der Begriff der Parapsychologie wurde 1889 von Max Dessoir eingeführt und bezeichnete als sein Fachgebiet all jene Erscheinungen „[...] die aus dem normalen Verlauf des Seelenlebens heraustreten[den]“²³. Die solcherart charakterisierte Forschungsrichtung nahm eine Sonderstellung in der Psychologie um und ab 1900 ein. Während sie sich methodisch in der Nähe des objektivierenden Zweiges positionierte, waren viele ihrer theoretischen Ansätze eher ganzheitlich ausgerichtet. So faßten die meisten Parapsychologen das Leben als komplexe Entelechie auf bzw. definierten das Seelische als grundsätzlich nichtphysisches Phänomen. Andererseits stellte die Leib-Seele-Problematik ein immer wiederkehrendes Leitthema dar, so daß das Physische nicht gänzlich vernachlässigt werden konnte. Im Unterschied zur konventionellen Psychologie postulierte die Parapsychologie jedoch den Primat der Seele, der sie entscheidenden Einfluß sowohl auf den Körper als auch auf die Bewußtseinsvorgänge einräumte. Die Seele wurde als Verbindungsglied zwischen Physis und Psyche angesehen. Oftmals wurde ein Dualismus zwischen dem Bewußtsein bzw. dem Ich einerseits und der Seele andererseits installiert, in dem letzterer eindeutig das größere Gewicht zukam.

Zu den bedeutendsten Theoretikern der Parapsychologie gehörten um die Jahrhundertwende Eduard von Hartmann, Max Dessoir und Carl du Prel. Von Hartmann beschrieb in seiner „Philosophie des Unbewußten“ die Seele als absolutes, dem Ich unbewußtes Tätigkeitssubjekt, das sowohl die physiologischen als auch die psychologischen Prozesse steuere.²⁴ Max Dessoir wiederum nahm ein doppeltes seelisches Konstrukt aus Ober- und Unterbewußtsein an, das er wie folgt beschrieb: „Unter solchen Umständen scheint es erforderlich zu unterscheiden zwischen jener Partie des Bewußtseins, die der Kenntnis des Individuums unterbreitet, und jener, die ihr unter normalen Umständen entzogen ist. Wir tragen gleichsam eine verborgene Bewußtseinssphäre in uns, die, mit Verstand, Empfindung und Willen begabt, eine Reihe von Handlungen zu bestimmen fähig ist. Das gleichzeitige Zusammensein beider Sphären nenne ich Doppelbewußtsein.“²⁵ Ein ähnliches Modell favorisierte auch du Prel mit dem Unterschied, daß er von einem empirischen und einem transzendentalen Ich sprach und dabei dem letzteren – hierin Hartmann näher als Dessoir – die wesentlich umfassendere Funktion und Bedeutung zuwies.²⁶

Im Allgemeinen war das Unterbewußtsein, von dem innerhalb der Parapsychologie oft gesprochen wurde, nicht bedeutungsgleich mit dem Begriff des Unbewußten, wie ihn vor allem die subjektivierende Psychologie verwendete. Zumeist wurden ihm eine eigene Funktionalität sowie eine generelle

²³ Dessoir, Max: Die Parapsychologie, in: Hübbe-Schleiden, Wilhelm (Hrsg.): Sphinx. Monatszeitschrift für die geschichtliche und experimentale Begründung der übersinnlichen Weltanschauung auf monistischer Grundlage [1889], S.341-344.

²⁴ Vgl. Müller-Freienfels (Die Hauptrichtungen der gegenwärtigen Psychologie), S.84.

²⁵ Dessoir (Das Doppel-Ich), S.11.

²⁶ Vgl. du Prel, Carl: Philosophie der Mystik [1910].

Unabhängigkeit vom Ich-Bewußtsein zugeschrieben. Sichtbar wurde es angeblich nur in den alternativen Geisteszuständen und den damit verbundenen einschlägigen paranormalen Phänomenen.

Schlaf, Traum und Hypnose – die „Anomalien des Bewußtseins“

Wirft man einen Blick auf das Forschungsgebiet der Psychologie um 1900, so hat man es also mit den verschiedensten Theorien, Modellen und Zielsetzungen zu tun. Die Ansätze zur Erforschung des menschlichen Seelenlebens konnten sehr divergieren und nahmen dementsprechend ganz unterschiedliche Phänomene in den Blick. Zu den Erscheinungen, die dabei immer wieder auf der Tagesordnung standen, gehörten die sogenannten alternativen Bewußtseinszustände, zu denen in erster Linie Schlaf und Traum, aber auch Hypnose, Trance oder Ekstase zählten. Vor dem Hintergrund der Auseinandersetzung mit der Kunstform des Schlaf- bzw. Traumtanzes sollen eben diese Zustände nun im zeitgenössischen Diskurs lokalisiert und exemplarisch kenntlich gemacht werden.

Schlaf und Traum in der westlichen Kulturgeschichte

Einen Großteil seiner Zeit verbringt der Mensch schlafend. Was in diesen Phasen mit ihm geschieht, hat seit jeher das Interesse der Wissenschaftler und Philosophen geweckt. „Für ein Drittel unseres Lebens“, schrieb der Direktor des Physiologischen Instituts zu Breslau Hans Winterstein 1932 in einer Abhandlung über Schlaf und Traum, „tauchen wir in die geheimnisvollen Tiefen des Schlafes, aus denen wir nur kärgliche Trümmer von Traumerinnerungen an das Licht des Wachens retten. Was geht in diesem seltsamen Zustande vor? Was ist sein Wesen, sein Sinn und sein Ursprung? Wer hat sich solche Fragen nicht schon gestellt?“²⁷

Vor allem das Phänomen des Träumens beschäftigte die Philosophie bereits seit der Antike, wobei seine Bewertung stets zwischen den Polen einer superlativen Auffassung und einer umfassenden Abwertung schwankte.²⁸ Glaubten die einen an den göttlichen Ursprung des Traumes, dessen Botschaften sorgfältig bewahrt und gedeutet werden mußten, so betrachteten die anderen ihn als sinnlos und bar jedes wissenschaftlichen Wertes. Der jeweilige Standpunkt hing dabei stark von der geistesgeschichtlichen Epoche ab, in der er geäußert wurde. So verstanden die antiken westlichen Kulturen Träume als Sendungen der Götter und bauten um sie herum komplexe rituelle Systeme auf, deren Bandbreite von der Mantik des Orakelwesens bis zur medizinischen Diagnostik des Tempelschlafs reichte.²⁹ Diese Einstellung zum Schlafen und Träumen hielt sich bis ins Mittelalter, denn auch in der Bibel fanden

²⁷ Winterstein (Schlaf und Traum), S.1.

²⁸ Vgl. Freud (Traumdeutung), S.31.

²⁹ Vgl. beispielsweise Ellenberger (Die Entdeckung des Unbewußten), S.66.

sich zahlreiche Beispiele für gottgesandte Träume. Erst mit der Abwendung vom Glauben an einen solchen nicht-irdischen Ursprung erfolgte auch eine Abwertung des Traumlebens. „Der aufgeklärte Skeptiker“, so Carl du Prel in seiner „Philosophie der Mystik“, „hält sich einfach an die Thatsache, dass er jeden Morgen aus einem mehr oder minder verworrenen Traum erwacht, und folgert daraus: Alle Träume sind Schäume.“³⁰ Nur die Romantik verzeichnete abermals ein gesteigertes Interesse an den Erscheinungen der „Nachtseite“ des bewußten Geisteslebens. Für ihre Vertreter stellte der Traum einen der Zugänge zu den Geheimnissen der Natur dar – neben dem Somnambulismus, der künstlerischen Inspiration sowie der mystischen Ekstase.³¹ Daneben betonten die Romantiker das schöpferische Potential der Träume gemäß dem Leitsatz: „Das Wesen des Traumes ist ein potentielles Geniusleben.“³² Aus dieser Zeit stammten auch jene Aspekte der Traumforschung und -deutung, die gegen Ende des Jahrhunderts von den psychologischen Systemen Freuds und Jungs wieder aufgenommen wurden. So erklärte der Naturphilosoph Gotthilf Heinrich von Schubert beispielsweise, der Traum bediene sich einer Art „Bildersprache“ der Seele, die als universelle Symbolsprache allen Menschen von Natur aus zu eigen sei.³³

Mit der Ära des wissenschaftlichen Positivismus fand abermals eine Abwertung der Träume statt. Man faßte sie nun als „bedeutungslose Nebenprodukte einer während des Schlafes sich fortsetzenden automatischen und unkoordinierten Gehirntätigkeit“³⁴ auf. Noch 1889 schrieb Fechner über das Bewußtsein im Traum: „Es ist, als ob die psychologische Tätigkeit aus dem Gehirne eines Vernünftigen in das eines Narren übersiedelt.“³⁵ Interessanterweise wurden zu dieser Zeit jedoch zugleich die Grundlagen späterer Traumforschung gelegt und zwar sowohl in theoretischer als auch in methodischer Hinsicht. Zu den bedeutendsten Studien jener Zeit gehörte „Das Leben des Traums“ von Karl Albrecht Scherner.³⁶ Darin übertrug der Autor das Reiz-Reaktionsschema der Physiologie auf den Traum. Er behauptete, jeder körperliche oder geistige Reiz, der während des Schlafens wahrgenommen werde, löse eine spezifische Traumreaktion aus, deren Charakter durch die unbewußt symbolisierende Traumphantasie bestimmt werde.³⁷ Basierend auf dieser Annahme stellte Scherner ein umfangreiches „Traumwörterbuch“ zusammen, in dem er einzelne Symbole in ihre jeweiligen Auslösereize zurückübersetzte.

Auf andere Weise nachhaltig wirkte der Franzose Alfred Maury³⁸, der als erster den Einfluß äußerer Reizquellen auf das Traumleben konsequent beobachtete und aufzeichnete. Damit legte er den Grundstein für die experimentelle Untersuchung der Träume. In ähnlicher Form war die Arbeit seines Landsmannes Marie-Jean-Léon Hervey de Saint-Denis angelegt, dessen 1867 veröffentlichtes Buch

³⁰ du Prel (Philosophie der Mystik), S.23.

³¹ Vgl. Ellenberger (Die Entdeckung des Unbewußten), S.288.

³² Joseph Ennemoser, zit. nach: Ellenberger (Die Entdeckung des Unbewußten), S.422.

³³ Vgl. Ellenberger (Die Entdeckung des Unbewußten), S.291.

³⁴ Ellenberger (Die Entdeckung des Unbewußten), S.423.

³⁵ Gustav Theodor Fechner, zit. nach: Freud (Traumdeutung), S.79.

³⁶ Scherner, Karl Albrecht: Das Leben des Traums [1861].

³⁷ Vgl. Volkelt (Die Traum-Phantasie), S.122f.

³⁸ Maury, Alfred: Le sommeil et les rêves [1861].

„Les rêves et les moyens de les diriger“³⁹ eine „[...] der am breitesten angelegten und gründlichsten Studien, die ein Mensch jemals über seine eigenen Träume gemacht hat“⁴⁰, darstellte. Darin beschrieb der Autor den Weg zu einer Art der Selbstkonditionierung, die es ihm ermöglichte, Träume nach Belieben zu lenken, interessante Stellen zu vertiefen und sich selbst zu wecken, um das Geträumte zu notieren.⁴¹

Darüber hinaus wären als bedeutende Autoren der Traumliteratur dieser Zeit die beiden Philosophieprofessoren Ludwig Strümpell⁴² und Johannes Volkelt⁴³ sowie der Magdeburger Superintendent Friedrich Wilhelm Hildebrandt⁴⁴ zu nennen. So nahm Strümpell mit seiner Studie zur „Natur und Entstehung der Träume“ nicht nur eine Strukturierung des Forschungsgebietes vor, sondern versuchte auch, verschiedene Fragestellungen zu bündeln und die Aufmerksamkeit der Fachwelt für die Rätsel des Traumlebens zu schärfen. „Die nachfolgenden Blätter beabsichtigen“, so Strümpell in der Einleitung des Buches, „die genannten Bedingungen einer vorurteilsfreien Auffassung und eines richtigeren Verständnisses der Traumerscheinungen unter gebildeten Lesern zu fördern. Sie wünschen aber auch andererseits namentlich jüngere Psychologen zu veranlassen, das Gebiet dieser Erscheinungen mehr, als bisher, in einen methodischen Angriff zu nehmen, das heisst, vor Allem zunächst auf die Herbeischaffung eines möglichst umfassenden, sicheren und zuverlässigen Materials bedacht zu sein.“⁴⁵

Volkelt dagegen nahm Scherners Idee einer Traumphantasie auf und betonte immer wieder deren positive und immense Bedeutung⁴⁶, zum Beispiel in Bezug auf die Wahrnehmung des eigenen Körpers, der sich mittels der Traumsymbolik im Schlaf auf ganz andere Weise bemerkbar mache als im Wachen. Als den „formvollendetsten und gedankenreichsten Beitrag“, den er in der Literatur gefunden habe, bezeichnete Freud später jedoch Hildebrandts Broschüre „Der Traum und seine Verwerthung für's Leben“ von 1875.⁴⁷ Darin stellte der Autor in moralphilosophischer Tradition unter anderem die Frage nach der ethischen Verantwortung des Träumers, die er mit der Antwort beschied, der Traum sei ein Warner und Wecker des Gewissens, frei nach der Regel: „Je reiner das Leben, desto reiner der Traum; je unreiner jenes, desto unreiner dieser.“⁴⁸

³⁹ Anonym (Hervey de Saint-Denis, Marie-Jean-Léon): Les rêves et les moyens de les diriger [1867].

⁴⁰ Ellenberger (Die Entdeckung des Unbewußten), S.426.

⁴¹ Vgl. Ellenberger (Die Entdeckung des Unbewußten), S.427.

⁴² Strümpell, Ludwig: Die Natur und Entstehung der Träume [1874].

⁴³ Volkelt, Johannes: Die Traum-Phantasie [1875].

⁴⁴ Hildebrandt, Friedrich Wilhelm: Der Traum und seine Verwerthung für's Leben. Eine psychologische Studie [1875].

⁴⁵ Strümpell (Die Natur und Entstehung der Träume), S.27f.

⁴⁶ „Unter der positiven Seite des Traumes verstehe ich seinen Zusammenhang mit der Phantasie. Es ist meine Hauptaufgabe, die Art, wie sich die Phantasie im Traume bethätigt, festzustellen.“ vgl. Volkelt (Die Traum-Phantasie), S.120.

⁴⁷ „Die kleine Schrift von Hildebrandt, der ich bereits so zahlreiche Zitate entnommen habe, der formvollendetste und gedankenreichste Beitrag zur Erforschung der Traumprobleme, den ich in der Literatur gefunden, [...]“ vgl. Freud (Die Traumdeutung), S.89.

⁴⁸ Hildebrandt (Der Traum und seine Verwerthung für's Leben), S.285.

Auch wenn viele dieser und anderer Autoren jener Zeit später nicht mehr rezipiert wurden, übten sie um 1900 noch einen großen Einfluß sowohl auf experimentelle wie auf theoretische Ansätze der Traumforschung aus. Ihre Arbeit bildete im wesentlichen die Basis psychologischer Traumbeobachtung und -deutung zu Beginn des 20. Jahrhunderts.⁴⁹

„A peculiar condition of the nervous system“ – Hypnotismus und Magnetismus

Der Beginn der offiziellen Geschichte der Hypnose in Europa wird zumeist um das Jahr 1775 angesiedelt, zeitgleich mit den Forschungen des österreichischen Arztes Franz Anton Mesmer. Dieser glaubte, im Magnetismus eine Kraft gefunden zu haben, die objektiv therapeutisch wirkte. Zunächst verwendete er für seine Behandlungen echte Magnete, mit denen er die Körper der Kranken systematisch bestrich. Später entdeckte Mesmer, daß sich auch ohne Magneten Erfolge einstellen und schloß daraus, daß es eine besondere, dem Menschen eigene Kraft – das sogenannte Nervenfluidum – geben müsse, die magnetisch wirke und auf andere abgestrahlt werden könne. Mesmer nannte diese Kraft „Thierischen Magnetismus“. Später beobachtete einer seiner Schüler, Chastenet de Puysegur, daß manche Patienten während der mesmerischen Sitzungen in einen schlafähnlichen Zustand verfielen, der im Gegensatz zum normalen Schlaf dadurch gekennzeichnet war, daß „[...] die Ideen und Handlungen des Magnetisierten durch den Magnetiseur geleitet werden konnten“⁵⁰. Dieses Phänomen wurde in Anlehnung an die Erscheinung des Schlafwandels als künstlicher Somnambulismus bezeichnet.

Anfang des 19. Jahrhunderts erlebte der wissenschaftliche Magnetismus nach einer kurzen Blütezeit eine immer stärker werdende Ablehnung durch die sogenannten exakten Naturwissenschaften. Psychologische Ansätze und Theorien, nicht zu reden von Heilmethoden, die auf obskuren Fluiden oder purer Einbildungskraft beruhten, wurden aus der Medizin nach der Romantik nahezu vollständig verbannt. Erst in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts wurde die kritische Auseinandersetzung mit den Lehren Mesmers wieder aufgenommen. Den Anstoß dazu gab der englische Arzt James Braid, der mit den Methoden Mesmers und Puysegurs experimentierte und behauptete, daß kein besonderes Fluidum die magnetischen Schlafzustände herbeiführe, sondern die „[...] einseitige Reizung und Konzentrierung der Aufmerksamkeit auf eine einzige Vorstellung“⁵¹. Braid führte für diesen Zustand, der seiner Meinung nach dem natürlichen Schlaf nahe verwandt war, erst den Begriff „Neurypnology“, später den der „Hypnose“ ein: „Neurypnology [...] which I define to be, ‘a peculiar condition of the nervous system, into which it can be thrown by artificial contrivance’ or thus, ‘a peculiar condition of the ner-

⁴⁹ Vgl. Ellenberger (Die Entdeckung des Unbewußten), S.433.

⁵⁰ Moll (Hypnotismus), S.8.

⁵¹ Trömner (Hypnotismus und Suggestion), S.12.

vous system, induced by a fixed and abstracted attention of the mental and visual eye, on one subject, not of an exciting nature'.⁵²

Vor allem in Frankreich wurden Braid's Anregungen aufgenommen und weitergedacht. Hier waren es zuvorderst Théodore Liébeault und Hippolyte Bernheim, zwei Ärzte aus Nancy, die Forschungen auf dem Gebiet der Hypnose betrieben und die These aufstellten, die Entstehung schlafähnlicher hypnotischer Zustände beruhe weder auf magnetischen Fluiden noch auf Sinnesermüdung, sondern allein auf Suggestion, habe also ausschließlich psychische Ursachen. Sie begründeten damit die sogenannte „Schule von Nancy“, die sich bemühte, die Phänomene der Hypnose auf rein psychologischer Ebene zu deuten.⁵³ Im Gegensatz dazu entstand etwa zur gleichen Zeit unter dem Einfluß Jean-Martin Charcots in der Pariser Nervenanstalt Salpêtrière eine psychopathologische Auffassung. Charcot, der Versuche mit hysterischen Patientinnen unternahm, behauptete, die Hypnose stelle einen krankhaften Zustand mit somatischen Symptomen dar, sei also nichts anderes als eine Art künstlich erzeugter Nervenkrankheit, deren Ursachen im Gehirn lägen.⁵⁴ Ausgehend von den Schulen von Paris und Nancy, die Besuche von zahlreichen Ärzten aus ganz Europa empfingen, wurde der Hypnotismus auch in andere Länder, unter anderem nach Deutschland, exportiert. Dort hatte es in der Zeit von 1878 bis 1882 einige physiologisch orientierte Arbeiten zur Hypnoseforschung gegeben, die allerdings im medizinischen Diskurs wenig oder gar keine Beachtung fanden. Erst ab 1882 weckten die Forschungsergebnisse aus Frankreich auch hier das Interesse der Fachwelt. So kam es in den letzten beiden Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts zu einer Blütephase des Hypnotismus, der seine Erfolge vor allem einer Wiedereinführung psychologischer Aspekte in die Medizin verdankte.

So existierte um 1900 in Deutschland eine relativ breite medizinische Debatte zum Thema Hypnotismus. Dabei bestimmten seit dem Paradigmenwechsel Ende der 1880er Jahre, bei dem die Lehren Bernheims und Liébeaults die Theorien der Salpêtrière-Schule zunehmend verdrängt hatten, im wesentlichen zwei Gruppen von Hypnoseforschern das wissenschaftliche Geschehen. Die erste Gruppe, deren exponiertester Vertreter der Berliner Nervenarzt Albert Moll war, arbeitete mit den Methoden und Erklärungsschemata der Schule von Nancy. Sie behandelten alle Erscheinungen des Hypnotismus und des Somnambulismus als rein psychologische Phänomene. Als das entscheidende Moment galt ihnen die Suggestion. Sie teilten den Bernheimschen Standpunkt, die Hypnose sei die „[...] Hervorrufung eines speciellen psychischen Zustandes, welcher die Suggestibilität vermehrt“⁵⁵. Dem traten die Verfechter eines physiologischen Deutungsmusters entgegen. Sie waren der Auffassung, der hypnotische Zustand rufe Veränderungen im Hirnstoffwechsel hervor, d. h. der Metabolismus bestimmter Gehirnareale werde gehemmt oder gefördert. Der wichtigste Vertreter dieser Lehre war der Berliner Hirnanatom und Neurologe Oskar Vogt.

⁵² Braid (Neurypnology), S.12.

⁵³ Vgl. das Programm der Schule von Nancy, zit. nach: Schrenck-Notzing (Diss.), S.14f.

⁵⁴ Vgl. beispielsweise Löwenfeld (Neurasthenie und Hysterie), S.541.

⁵⁵ Hippolyte Bernheim, zit. nach: Schrenck-Notzing (Diss.), S.15.

Daneben gab es um 1900 noch eine große Anzahl von Ärzten, die dem Hypnotismus entweder gar keine Beachtung schenkten oder aber alles, was auf diesem Gebiet geschah, für unwissenschaftlichen Unsinn hielten. Gründe dafür legte Norbert Brühl in seinem Aufsatz „Nachdenkliches über den Hypnotismus“ dar. Darin warf der Verfasser dem Hypnotismus eine zweifelhafte Nähe zu Erscheinungen des Okkultismus und Spiritismus vor, ein Umstand, den auch Hypnotismusbefürworter immer wieder kritisierten: „Zwischen Gelehrten und Klinikern einerseits und berufsmäßigen Hypnotiseuren, Spiritisten und Medien andererseits ist eine unerfreuliche Intimität eingetreten [...]“.⁵⁶ Ein weiterer Vorwurf, den Brühl dem Hypnotismus machte, war das Fehlen von „[...] zuverlässigen, äußerlich erkennbaren und jeder Täuschung entrückten Merkmale[n]“⁵⁷ des hypnoiden Zustandes. Schon Bernheim hatte zugestehen müssen, daß alle Symptome der Hypnose im Grunde simulierbar waren, was für viele Ärzte einen berechtigten Grund darstellte, die Existenz der Hypnose überhaupt zu bezweifeln. Darüber hinaus äußerte Brühl Bedenken gegenüber den Versuchspersonen der Hypnoseforscher. „Was sind das für Personen“, fragte er, „denen man solche alberne und solche allen Gesetzen der Physik und Physiologie hohnsprechende Dinge glaubt?“⁵⁸ Es handle sich doch oft um Frauen, vorzugsweise um Hysterikerinnen, die gemeinhin als lügnerisch, unzuverlässig und aufmerksamkeitsbedürftig („Der Drang, die Aufmerksamkeit auf sich zu ziehen, liegt übrigens in der Natur des Weibes.“⁵⁹) bekannt und deshalb als Forschungsobjekte ungeeignet seien. Insgesamt müsse man dem vielzitierten Ausspruch des Prof. Fuchs zustimmen, der einmal gesagt habe, „[...] er wolle erst dann den Hypnotismus anerkennen, wenn es sich begeben würde, daß ein hypnotisierender Künstler den Prof. Helmholtz veranlaßte, sich wie ein schamhaftes Mädchen zu gebärden oder den Prof. Dubois-Reymond verführte, nach Hundart zu knurren und eine vorgehaltene Serviette zu fassen“⁶⁰.

Darüber hinaus wurde, wie oben erwähnt, das Problem, daß die gesamte Hypnotismus-Wissenschaft mitunter zu eng an die Gebiete des Okkultismus und des Spiritismus grenzte, nicht nur von Kritikern wie Brühl bemängelt, sondern auch von überzeugten Anhängern. Aus diesem Grund waren viele von ihnen in ihren Schriften besonders darum bemüht, sich von allem zu distanzieren, was auch nur im Entferntesten mit den sogenannten Geheimwissenschaften in Berührung stand. So schrieb der Nervenarzt Ernst Trömner: „Die Beobachtung zeigt, daß auch heute noch so verschiedene Dinge wie: Hypnotismus, Okkultismus, Telepathie und Spiritismus meist in einem Atem genannt werden. Hier gilt es vor allem absolute Klarheit zu schaffen.“⁶¹ Daß dieses Vorhaben nicht ganz so einfach war, zeigt neben den vielen skeptischen Einwüfen aus der ärztlichen Fachwelt auch ein kurzer Blick in die okkultistische und spiritistische Literatur der Zeit. Der Hypnotismus galt vielen Experten der Parawissen-

⁵⁶ Cyon, zit nach: Brühl (Nachdenkliches über den Hypnotismus), S.4.

⁵⁷ Brühl (Nachdenkliches über den Hypnotismus), S.33.

⁵⁸ Brühl (Nachdenkliches über den Hypnotismus), S.28.

⁵⁹ Brühl (Nachdenkliches über den Hypnotismus), S.29.

⁶⁰ Fuchs, zit. nach: Brühl (Nachdenkliches über den Hypnotismus), S.53.

⁶¹ Trömner (Hypnotismus und Suggestion), S.8.

schaften als „Eingangstor“⁶² zu diesem Gebiet. Wer sich mit mediumistischen oder okkultistischen Phänomenen beschäftigen wollte, sollte zunächst die „abnormen Körper- und Geisteszustände[n]“⁶³ der Hypnose studieren, die als Schlüssel zu diesen Erscheinungen angesehen wurden. Angesichts einer solchen Begeisterung der Geheimwissenschaften für den Hypnotismus hatten viele „wissenschaftliche“ Hypnotismusforscher einen schweren Stand gegenüber dem skeptischen Teil der ärztlichen Fachwelt.

Zwischen wissenschaftlich-medizinischer Forschung einerseits und mystisch-okkultur Praxis andererseits gab es weitere Formen der Hypnoseanwendung. Dazu gehörten in erster Linie die öffentlichen Schaustellungen sowie der von medizinischen Laien praktizierte Heilmagnetismus. Das Hypnotisieren durch Nichtärzte hatte eine lange Tradition, die bis auf Mesmers Anhänger zurückging. Da die meisten Mediziner jedoch die größten Mühen dahingehend aufwendeten, die Hypnose „in den Rang einer Wissenschaft“⁶⁴ zu erheben, sprachen sie sich vehement gegen öffentliche Vorführungen von Hypnotisierten aus. Aus demselben Grund und oft nicht weniger nachdrücklich urteilten viele gegen den sogenannten Heilmagnetismus. Dieser war in den 1870er Jahren nach Deutschland gelangt und erfuhr um 1880, in Folge der Aufregung um den dänischen Bühnenhypnotiseur Carl Hansen, einen ungeheuren Aufschwung. Der Heilmagnetismus, auch Laienhypnotismus genannt, stellte eine Wiederbelebung der Lehren und Methoden des Thierischen Magnetismus für heilkundliche Zwecke dar. Die meisten Heilmagnetiseure oder Magnetopathen waren von der Existenz eines mesmerischen Fluidums überzeugt. Wie der österreichische Arzt glaubten sie an die Heilkraft von Steinen, magnetisiertem Wasser und ähnlichem. Der Magnetismus wurde vor allem als Nervenheilmittel propagiert, sollte aber auch organische Leiden, unter anderem Krebs, heilen können. Dabei grenzte sich der Laienhypnotismus bewußt von der medizinischen Hypnoseforschung ab. Seine theoretischen Grundlagen tendierten eher in Richtung okkultistischer Deutungsmuster. So lehnten viele Heilmagnetiseure eine Erklärung durch Suggestionen ab. Als Beweis wurde die Behauptung ins Feld geführt, der Magnetismus wirke auch bei Kleinkindern, Tieren und Pflanzen, die bekanntermaßen nicht suggestibel seien.⁶⁵ Natürlich verwarnten sich Hypnoseärzte wie Moll strikt gegen solche Theorien: „Die Magnetopathen glauben durch Heilerfolge das Bestehen des Thierischen Magnetismus zu erweisen, übersehen aber dabei, daß es sich bei den Heilungen teils um Suggestionenwirkungen, teils um spontane Besserungen des Leidens handelt. Freilich behaupten Magnetopathen, daß sie Krankheiten heilen, die für die wissenschaftliche Medizin unheilbar sind, z. B. Krebs, Tabes, u. dgl. m. Gegenüber diesen marktschreierischen Anpreisungen ist folgendes der wahre Sachverhalt. Es liegt nicht ein einziger Fall vor, wo eine derartige Krankheit durch einen Magnetopathen geheilt worden wäre. Insbesondere müßte, um diese Behauptungen annehmbar zu machen, bewiesen werden, daß die Diagnose auf Krebs usw. vor der Magneti-

⁶² Remmy (Rätsel des Ich), S.13.

⁶³ Gessmann (Aus übersinnlicher Sphäre), S.22.

⁶⁴ Trömner (Hypnotismus und Suggestion), S.8.

⁶⁵ Vgl. beispielsweise Magnin (L'Art et l'Hypnose), S.45ff.

sierung in unanfechtbarer Weise durch wissenschaftliche Ärzte festgestellt worden ist.“⁶⁶ Trotz der ablehnenden Haltung von Seiten der regulären medizinischen Fachwelt erfreuten sich die Laienhypnotiseure jedoch einer zunehmenden Beliebtheit in der Bevölkerung. Ungefähr eintausend solcher Heilmagnetiseure sollen um die Jahrhundertwende allein in Deutschland tätig gewesen sein.⁶⁷

Zusammengefaßt gab es um 1900 also einerseits die Anhänger des Magnetismus, zu denen unter anderem auch Emile Magnin und Albert de Rochas gehörten und die an die Existenz eines dem menschlichen Körper entströmenden Fluidums glaubten, sowie die Hypnotisten andererseits, die ihre historische Legitimation nicht auf Mesmer, sondern auf Braid zurückführten. Deren Lager wiederum spaltete sich in Vertreter der physiologischen und der psychologischen Richtung. Erstere sahen in der Hypnose eine funktionelle Veränderung der Gehirntätigkeit und folgten damit im wesentlichen dem Modell Charcots, während es sich bei letzteren um Befürworter der Suggestionstheorie in der Tradition der Schule von Nancy handelte.

Die Diskussion um Schlaf, Traum und Hypnose um 1900

Wie aus den vorangegangenen Ausführungen deutlich wird, handelte es sich bei der Psychologie Anfang des 19. Jahrhunderts sowohl um ein weites als auch um sehr heterogenes Feld, auf dem sich Hirnphysiologen ebenso tummelten wie Philosophen, Nervenärzte und Hypnosespezialisten. Aus diesem Grunde gab es kaum Konsens im Hinblick auf psychologische Einzelfragen. Auch in Bezug auf die Themen Schlaf, Traum und Hypnose herrschte allgemeine Vielfalt. Um dies zu veranschaulichen und gleichzeitig einen Überblick zu schaffen, sollen im Folgenden wichtige Einzelpositionen zu diesen Aspekten noch einmal detailliert betrachtet werden.

Wilhelm Wundt

Der 1832 geborene Wilhelm Maximilian Wundt gilt bis heute als einer der Gründerväter der modernen Wissenschaft vom menschlichen Seelenleben. 1879 eröffnete er mit dem „Institut für experimentelle Psychologie“ an der Universität Leipzig nicht nur das erste psychologische Institut der Welt, sondern etablierte auch die Experimentalpsychologie als eigenständiges, naturwissenschaftliches Fachgebiet. Viele der oben beschriebenen Bewegungen der objektivierenden Psychologie gingen aus dem Umkreis des Leipziger Instituts hervor oder nahmen ihren Ausgangspunkt in der Auseinandersetzung mit den Theorien und Methoden Wilhelm Wundts.

Im dritten Band seines Hauptwerks „Grundzüge der physiologischen Psychologie“ widmete Wundt den Erscheinungen des Schlafes, des Traumes und der Hypnose einen kurzen Abschnitt unter dem Titel „Anomalien des Bewußtseins“. Damit bezeichnete er alle „[...] Veränderungen, bei denen eine

⁶⁶ Moll (Hypnotismus), S.511f.

⁶⁷ Vgl. Teichler (Der Charlatan strebt nicht nach Wahrheit), S.88.

von dem normalen Verhalten abweichende Beschaffenheit der Vorstellungen oder ihres Verlaufes sowie der begleitenden Gefühle und Affekte vorhanden ist⁶⁸, und faßte darunter auch Halluzinationen und Geistesstörungen. Den Schlaf definierte Wundt als Zustand, dessen Bedingung die Erschöpfung der Nervenzentren und dessen Ursache eine aufgehobene oder geminderte Aufmerksamkeit sei. Die Wirkung dieser Elemente führe zu einer allgemeinen Herabsetzung der Reizbarkeit der Sinne sowie zu einer Hemmung der zentralen Funktionen des Nervensystems. Da Wundts physiologisch orientierte Psychologie auf die experimentelle Untersuchung von Reizen, Empfindungen und Assoziationen zielte, wird ersichtlich, warum er den „Anomalien des Bewußtseins“ nur wenige Seiten seiner ansonsten sehr umfangreichen Publikation zugestand.

Im Traum sah Wundt eine scheinbare Wiederherstellung des Bewußtseins mit seinen Fähigkeiten der Assoziation, Apperzeption und Reproduktion. Allerdings konstatierte er eine doppelte Veränderung gegenüber dem Wachzustand: „[...] erstens besitzen die Erinnerungsvorstellungen einen halluzinatorischen Charakter, und die Assimilation äußerer Eindrücke sind daher nicht normale Sinneswahrnehmungen, sondern Illusionen; und zweitens ist die Apperzeption eine veränderte, so daß die Beurteilung der Erlebnisse des Bewußtseins wesentlich alteriert erscheint.“⁶⁹ Allerdings beeinflussten die Sinnesindrücke, und hierin schloß Wundt an Scherner an, weiterhin alle psychischen Vorgänge. Sie seien die Auslöser für die „Phantasmen des Traumes“⁷⁰. So bewirke eine schiefe Lage des Bettes im Traum das Herabklettern von einer hohen Mauer oder eine herabgefallene Bettdecke das Erlebnis, unbedeckt auf der Straße zu stehen.⁷¹ Neben Scherners Leibreizen betonte Wundt vor allem die Bedeutung der subjektiven Gesichts- und Gehörsempfindungen. So manifestiere sich der Lichtstaub des dunklen Gesichtsfeldes in der Affinität des Traumes zu uniformen und beweglichen Gegenständen in großer Vielzahl, beispielsweise zu Fischschwärmen, Schmetterlingen und Blumen.

Im großen und ganzen übertrug Wundt das Modell von Reiz, Empfindung und Vorstellung einfach auf die Gegebenheiten des Traumes – mit dem Unterschied, daß durch die teilweise Aufhebung der Apperzeptionsfunktion sowie die gesteigerte Reizbarkeit einzelner Nervenzentren jede assoziierte Empfindung, Vorstellung, Erinnerung oder Emotion dominanten und halluzinativen Charakter erhalte.⁷² „Als primäre Bedingung“, so Wundt zusammenfassend, „läßt sich die den Schlaf herbeiführende und zunächst mit einer Aufhebung des Bewußtseins verbundene Funktionsruhe der Sinneszentren und des Apperzeptionsorganes, vielleicht bis zu einem gewissen Grade auch die eintretende Hyperämie des Gehirns und die partielle Respirationshemmung betrachten. Dazu kommt als sekundäre Bedingung die infolge der Funktionsruhe eintretende Steigerung latenter Energie, welche den Erregungen, sobald sie vereinzelt auftreten, eine ungewöhnliche Stärke verleiht. Durch diese Wirkungen wird dann die im Schlafe entstandene Bewußtlosigkeit wieder aufgehoben; aber das so erneuerte Bewußtsein ist ein

⁶⁸ Wundt (Grundzüge der physiologischen Psychologie. Band III), S.617.

⁶⁹ Wundt (Grundzüge der physiologischen Psychologie. Band III), S.627.

⁷⁰ Wundt (Grundzüge der physiologischen Psychologie. Band III), S.627.

⁷¹ Vgl. Wundt (Grundzüge der physiologischen Psychologie. Band III), S.629.

⁷² Vgl. Wundt (Grundzüge der physiologischen Psychologie. Band III), S.633.

gestörtes: es steht immer noch unter dem Einfluß einer partiellen Aufhebung der Apperzeptionsfunktionen, die den zuströmenden Assoziationen freien Raum läßt, während zugleich die gesteigerte Reizbarkeit der Sinneszentren die assimilierten Sinneseindrücke und Assoziationen zu Illusionen und Halluzinationen gestaltet.⁷³

In Bezug auf die hypnotischen Zustände ging Wundt von einer prinzipiellen Verwandtschaft mit dem Schlaf aus, mit dem Unterschied, „[...] daß nur ein Teil der während des Schlafes ruhenden Funktionen gehemmt ist“⁷⁴. So zeige das erste hypnotische Stadium, auch Lethargie genannt, noch wenige Unterschiede zum normalen Schlaf – Atmung und Herzschlag erschienen schwächer und der Körper sei in einem allgemein lethargischen Zustand – während in der tiefsten Phase, der Somnambulie, alle Sinne wieder funktionstüchtig seien. Wundt schrieb über den somnambulistischen Zustand: „Dieses Stadium ist dadurch ausgezeichnet, daß in ihm die Sinne wieder funktionieren, und die Bewegungsorgane willkürliche Bewegungen ausführen können. Doch geschieht beides in einer einseitig beschränkten, von den Bedingungen des wachen Zustandes wesentlich verschiedenen Weise. Diese Beschränkung verrät sich hauptsächlich in der Einengung der Apperzeption auf ganz bestimmte äußere Einwirkungen, während für sonstige Sinnesreize völlige Unempfindlichkeit bestehen kann.“⁷⁵ Wundt ging also davon aus, daß es sich bei der Hypnose um einen Zustand der Einengung des Bewußtseins handle, in der die Erregbarkeit der Nerven generell herabgesetzt sei, einzelne Reize aber durchaus ins Gehirn gelangen könnten und dort eine gesteigerte Aufmerksamkeit erführen, so daß sich alles im Bewußtsein auf eine oder einige wenige Assoziationen konzentriere. Bedingt sei die Einengung des Bewußtseins durch einen funktionellen Ausgleich im Gehirn, also durch Umverteilung des Hirnstoffwechsels: „Wenn sich ein größerer Teil des Zentralorgans infolge hemmender Einwirkungen in einem Zustande funktioneller Latenz befindet, so ist die Erregbarkeit des funktionierenden Restes gesteigert.“⁷⁶ Die Einengung des Bewußtseins führe, wie im Traum, zu einer widerstandslosen Hingabe an jede angeregte Vorstellungsreihe oder Handlung, wobei mit den „ganz bestimmte[n] äußere[n] Einwirkungen“, die diese in Gang setzten, vor allem die Einflüsse des Hypnotiseurs gemeint seien.

Schlaf und Hypnose waren in Wundts Augen also insofern eng verwandt, als daß es sich bei beiden um Hemmungserscheinungen des Gehirns handle, was gleichzeitig bedeutete, daß beide Zustände ähnliche physische und psychische Ursachen haben müßten. „In der Tat“, so Wundt wörtlich, „ist es augenfällig, daß der größte Teil der Erscheinungen sich als eine Hemmungswirkung auffassen läßt, welche sich nach der physischen Seite als eine Hemmung des Apperzeptionsorgans, nach der psychischen als eine Willenshemmung zu erkennen gibt.“⁷⁷ Im Unterschied zum Schlaf sei die Hypnose jedoch einerseits kein Erschöpfungszustand, was eine höhere Reizbarkeit des Nervensystems zur Folge habe, und andererseits erfolge die Hemmung der Apperzeptionsfunktion in eine bestimmte Rich-

⁷³ Wundt (Grundzüge der physiologischen Psychologie. Band III), S.635.

⁷⁴ Wundt (Grundzüge der physiologischen Psychologie. Band III), S.639.

⁷⁵ Wundt (Grundzüge der physiologischen Psychologie. Band III), S.641.

⁷⁶ Wundt (Hypnotismus und Suggestion), S.39.

⁷⁷ Wundt (Grundzüge der physiologischen Psychologie. Band III), S.643.

tung. Diese Differenz erkläre die besonderen Merkmale des hypnotischen Zustands, so beispielsweise die Tatsache, daß wichtige Körperfunktionen, wie Atmung, Herzschlag etc., nicht wesentlich beeinflußt seien. Im Gegenteil – dadurch, daß nur ein Teil der Bewußtseinstätigkeiten gehemmt sei, erhielten andere Bereiche mehr Energie, was auf eine „Steigerung gewisser Funktionen“⁷⁸ hindeute. Mit dieser Theorie einer funktionellen Einschränkung des Gehirns, genauer gesagt der Großhirnrinde⁷⁹, lieferte Wundt eine typische objektivierende Interpretation der Phänomene Traum, Schlaf und Hypnose: eine physiologische Ursache, die Hemmung der Nervenzentren, ruft eine psychologische Wirkung, die Einengung der Apperzeptionsfunktion, hervor und bewirkt so den halluzinatorischen und dominant-ausschließlichen Charakter der jeweiligen Zustände. Beachtenswert ist dabei auch, daß Wundt sich vorrangig mit den Zuständen des Schlafes und der Hypnose beschäftigte, die er als psychophysische Tatsachen deuten konnte, während der Traum eher als eine Art Epiphänomen des Schlafes in Erscheinung trat – analog zu den Illusionen und Halluzinationen, die während der somnambulistischen Phase der Hypnose auftraten.

Oswald Külpe

Der als Gründer der sogenannten „Würzburger Schule“ bekannte Oswald Külpe war Experimentalpsychologe und ein Schüler Wundts. Vom Assoziierenden Apperzeptionismus seines Lehrers setzte er sich jedoch insofern ab, als daß er vor allem nach einer Methodik zur Untersuchung der höheren geistigen Prozesse wie dem Denken suchte. Für Külpe fielen Schlaf, Traum und Hypnose nicht in die Kategorie „Anomalien des Bewußtseins“, sondern er behandelte sie als „Allgemeinste Tatsachen des Seelenlebens“⁸⁰.

Als Unterschiede zwischen Wachen und Traumzustand sah Külpe die Minderung der Empfindlichkeit für Sinnesreize, das Zurücktreten der Persönlichkeit, dem normalerweise die Leitung des Denkens und Handelns oblag, eine Steigerung der Vorstellungstätigkeit sowie ein gewisses Maß an „Zufälligkeit, Planlosigkeit und Zusammenhanglosigkeit“⁸¹ im Vorstellungsverlauf. Allerdings konstatierte er, im Gegensatz zu Wundt, eine Kontinuität zwischen dem Bewußtsein im Wachen und während des Träumens und warnte vor einer „[...] gar zu schroff[en]“⁸² Trennung beider. Der Traum zeichne sich jedoch durch eine gehemmte Reizwahrnehmung und eine dadurch geminderte Empfindungsfähigkeit aus, was mit einer solchen Steigerung der Erinnerungs- und Phantasietätigkeit einhergehe, daß beide Wahrnehmungscharakter annähmen, „[...] d. h. sie spielen sich wie wirkliche, auf bestimmte Ereignisse tatsächlicher Art bezogene Erlebnisse ab“⁸³. Daneben trete das Ich als Instanz des determinierenden, selbstbewußten Denkens und Handelns zurück: „Die im Wachzustande am stärksten in Anspruch

⁷⁸ Wundt (Grundzüge der physiologischen Psychologie. Band III), S.643.

⁷⁹ An dieser Stelle bezog Wundt sich explizit auf den Physiologen Rudolf Heidenhein. Vgl. Wundt (Grundzüge der physiologischen Psychologie. Band III), S.645.

⁸⁰ Külpe (Vorlesungen über Psychologie), S.63.

⁸¹ Külpe (Vorlesungen über Psychologie), S.63.

⁸² Külpe (Vorlesungen über Psychologie), S.64.

⁸³ Külpe (Vorlesungen über Psychologie), S.65.

genommenen Dispositionen: die Persönlichkeit, der Charakter, der vernünftige Wille, der urteilende, überlegene und Ziele festhaltende Verstand, die willkürliche Aufmerksamkeit, kurz alles, was der spontanen und aktiven Beteiligung des Individuums an seinen Erfahrungen verdankt wird, ruhen im normalen Schläfe am tiefsten.⁸⁴ Neben diesen als gesichert anzunehmenden Tatsachen sah Külpe jedoch auch eine Menge ungeklärter Fragen und Probleme in Bezug auf die Unterschiede zwischen der wachenden und der träumenden Seele, so hinsichtlich der Entstehung der Träume.⁸⁵

Was die Hypnose betraf, so ging auch Külpe von einer engen Verwandtschaftsverhältnis mit dem Schlaf und dem Traum aus. „Die Hypnose“, so schrieb er, „ein künstlicher Schlaf und Traumzustand, unterscheidet sich von der natürlichen Form desselben vornehmlich durch den Rapport zu einer das Eintreten und den Verlauf der Erscheinungen bestimmenden Person, dem Hypnotiseur, dessen Einfluß (Suggestion) über den hypnotischen Zustand hinaus wirksam werden kann.“⁸⁶ So entstehe sie zum einen durch alle natürlichen schlafferregenden Mittel, wie gleichförmige Sinnesreize oder die Fokussierung der Aufmerksamkeit auf einen bestimmten Reiz, andererseits jedoch durch Suggestion, die stets am Prozeß des Hypnotisierens beteiligt sei. Ähnlich wie Wundt unterschied auch Külpe drei verschiedene hypnotische Stadien, und zwar, unter Berufung auf Auguste Forel, Somnolenz, Hypotaxie und Somnambulismus. Analog zu der von Wundt beschriebenen Phase der Somnambulie war der Somnambulismus nach Külpe mit einer Steigerung der sensorischen und motorischen Erregbarkeit verbunden, wodurch die „vielseitigsten Leistungen“⁸⁷ vollbracht werden könnten. Zu den Erscheinungen dieser funktionalen Leistungssteigerung gehörten unter anderem positive Halluzinationen, Hyperästhesie sowie Hypermnésie. Parallel verlaufende Hemmungswirkungen manifestierten sich dagegen in Anästhesien, Analgesien und Amnesien, darüber hinaus in einer Blockade der Willenstätigkeit sowie des selbständigen Handelns und Denkens. Daneben sei die Erregbarkeit und Manipulation des Hypnotisierten auf emotionaler Ebene besonders einfach: „Affekte, Triebe und Gefühle lassen sich mit Leichtigkeit durch Suggestion erzeugen. Merkwürdig ist dabei besonders, mit welcher Geschwindigkeit der Stimmungswechsel vonstatten gehen kann.“⁸⁸

Zusammenfassend konstatierte Külpe, hier in deutlichem Unterschied zu Wundt, eine kontinuierliche Verbindung, „eine breite Brücke“⁸⁹, zwischen den Zuständen des Wachens, des Schlafens bzw. Träumens sowie der Hypnose. So teilten Schlaf, Traum und Hypnose das Vorkommen von Sinnestäuschungen, die automatische Vorstellungs- und Bewegungstätigkeit sowie die leichte Erregbarkeit des Gefühls- und Affektlebens. Mit dem Wachen verbinde die Hypnose wiederum das Bewußtsein für

⁸⁴ Külpe (Vorlesungen über Psychologie), S.74.

⁸⁵ „Die wichtige Frage nach der Entstehung der Träume hat noch keine übereinstimmende Beantwortung erfahren, insofern einige annehmen, daß alle Träume Reizträume seien, während andere meinen, daß es daneben Assoziationsträume oder Vorstellungsträume gäbe. Eine wirkliche Entscheidung zwischen diesen Lehren ist bei dem unsicheren Charakter der empirischen Grundlagen kaum möglich.“ vgl. Külpe (Vorlesungen über Psychologie), S.70.

⁸⁶ Külpe (Vorlesungen über Psychologie), S.78.

⁸⁷ Külpe (Vorlesungen über Psychologie), S.81.

⁸⁸ Külpe (Vorlesungen über Psychologie), S.84.

⁸⁹ Külpe (Vorlesungen über Psychologie), S.85.

bestimmte Aufgaben und beherrschende Tendenzen sowie eine gewisse Aufmerksamkeit im Denken und Handeln. Als entscheidenden Unterschied zwischen allen drei Bewußtseinszuständen beschrieb Külpe die An- bzw. Abwesenheit des Ich. So sei das Wach-Ich im Traum vollständig getilgt, während es in der Hypnose durch das fremde Ich des Hypnotiseurs ersetzt werde.

Darüber hinaus vertrat er bewußt keine eigenen theoretischen Ansätze auf diesem Feld.⁹⁰ An Wundts Auffassung kritisierte er die Spekulation über physiologische Hemmungselemente. Dabei sei die Annahme eines speziellen Apperzeptionszentrums im Gehirn doch sehr hypothetisch. Sie liefere außerdem keine Erklärung für den wichtigen Aspekt des Rappports.⁹¹ Im Unterschied zu Wundt war Külpe deswegen in physiologischer Richtung vorsichtig. Auch er favorisierte zwar ein Modell, in dem die Dissoziation normaler Bewußtseinsfaktoren die Hauptrolle spielte, brachte damit aber keine hirnphysiologischen Hypothesen in Verbindung. Was beide in ihren Auffassungen verband, war die Ansicht, daß Schlaf, Traum und Hypnose, verglichen mit dem Wachen, Mangelzustände seien. So hieß es bei Külpe: „Nicht dem wachen Seelenleben fehlt, was wir im Traum oder in der Hypnose haben, sondern im Gegenteil die letzteren weisen einen Mangel oder wenigstens eine geringere Ausprägung der im wachen Seelenleben enthaltenen Faktoren auf und zeigen in Dissoziation, was normalerweise verbunden und einheitlich geordnet und geregelt ist.“⁹²

Heinrich Spitta

Eine ganz ähnliche Meinung über den Traum als Dissoziationsphänomen vertrat der Philosoph Heinrich Spitta in seinem Buch „Die Schlaf- und Traumzustände der menschlichen Seele“. Darin konstatierte er für den Schlaf ein Zurücktreten des bewußten Selbst und infolge dessen ein automatisch ablaufendes, fragmentiertes Seelenleben, beeinflusst von beliebigen Reizen, Vorstellungen und Assoziationen. Interessanterweise gingen jedoch unter anderem auf Spitta Gedanke und Begriff einer Traumbühne zurück⁹³, was einem mechanischen und inkohärenten Bewußtsein während des Schlafes genaugenommen zuwiderlief. In Spittas Definition hieß es wie folgt: „Der Traum besteht in der unwillkürlichen, ins Bewusstsein tretenden, nach Aussen gerichteten Projection einer Reihe von Vorstellungsbildern der Seele während des Schlafes, wodurch dieselben den Schein objectiver Realität für den Schlafenden erhalten. Die Aufeinanderfolge sowie die Verbindungen der einzelnen Vorstellungen unter einander findet den Gesetzen der Ideenassoziation und Reproduction gemäss statt. Der Traum ist gewissermaassen eine Dramatisierung rein subjectiver Vorgänge innerhalb der Seele während des Schlafes.“⁹⁴

⁹⁰ „Eine einigermaßen genügende Theorie der Hypnose besitzen wir also noch nicht, und so ist sie im großen und ganzen noch mehr der Aufklärung bedürftig, als daß sie uns Aufklärung über andere Erscheinungen bieten könnte; doch muß zugegeben werden, daß durch hypnotische Erscheinungen da und dort der Psychologie trotzdem ein wertvoller Dienst geleistet werden kann.“ vgl. Külpe (Vorlesungen über Psychologie), S.89.

⁹¹ Vgl. Külpe (Vorlesungen über Psychologie), S.89.

⁹² Külpe (Vorlesungen über Psychologie), S.90.

⁹³ Vgl. beispielsweise Freud (Traumdeutung), S.74.

⁹⁴ Spitta (Die Schlaf- und Traumzustände), S.145.

Von diesem Zustand des Schlafens und Träumens trennte Spitta die Hypnose allerdings konsequent ab, die seiner Meinung nach eine pathologische Erscheinung war. Auch die Ekstase zählte Spitta zu den pathologischen und nicht zu den traumverwandten Zuständen. Sie sei eine „krankhafte Erregtheit“⁹⁵, die keinerlei Vergleich zu Traum und Schlaf zulasse. „Die Ekstase“, so Spitta weiter, „ist demnach im weitesten Sinne des Wortes eine Gemüthskrankheit, sie besteht gleichsam in einer gewissen Hyperästhesie des Gemüths in Bezug auf eine bestimmte Idee, einen Zustand, der mit häufigen intensiven Gesichts- und Gehörshallucinationen verbunden ist.“⁹⁶ Ähnlich verhalte es sich mit der Hypnose, die mit ihren Hyperästhesien, ihrer gesteigerten sensorischen und motorischen Erregbarkeit sowie der abnormen Konzentration auf eine bestimmte Idee nicht mit dem Schlaf verwandt sein könne, sondern in Richtung Hysterie und anderer pathologischer Erscheinungen weise. „Soweit wir nun jene merkwürdigen Zustände bis jetzt überhaupt zu beurtheilen vermögen, scheint wenigstens soviel fest zu stehen, dass wir von vornherein zwischen Hypnotismus und Schlaf zu unterscheiden haben; es ist unrichtig, den hypnotischen Zustand schlechthin als einen wenn auch sehr tiefen Schlaf auszufassen, wenn gleich es zweifellos ist, dass derselbe in einen solchen übergehen kann; der Hypnotismus unterscheidet sich vielmehr in einigen sehr wesentlichen und wichtigen Punkten vom Normalschlaf.“⁹⁷

Eine treffende Zusammenfassung der Traumtheorien der objektivierenden Psychologie, zu deren Vertretern Wundt, Külpe und Spitta gehörten, gab Freud in seiner „Traumdeutung“. Dort schrieb er: „Die Autoren, deren Ansichten ich hier reproduziere, stellen sich die Bildung der Träume etwa folgenderart vor: Die Summe der im Schlaf einwirkenden Sensationsreize aus den verschiedenen, an anderer Stelle angeführten Quellen wecken in der Seele zunächst eine Anzahl von Vorstellungen, die sich als Halluzinationen [...] darstellen. Diese verknüpfen sich untereinander nach den bekannten Assoziationsgesetzen und rufen ihrerseits nach denselben Regeln eine neue Reihe von Vorstellungen (Bildern) wach. Das ganze Material wird dann vom noch tätigen Rest der ordnenden und denkenden Seelenvermögen, so gut es eben gehen will, verarbeitet [...]. Es ist bloß noch nicht gelungen, die Motive einzusehen, welche darüber entscheiden, daß die Erweckung der nicht von außen stammenden Bilder nach diesem oder jenem Assoziationsgesetz vor sich gehe.“⁹⁸ Gemeinsam war allen objektivierenden Psychologen, daß sie Schlaf und Traum als inferiore Zustände betrachteten, in denen sich das normale Bewußtsein nebst dem Ich und seinen Funktionen auflöste und damit einem unkontrollierbaren Durcheinander von partiellen Reizwahrnehmungen, Assoziationen, Vorstellungen und Gefühlen Vorschub leistete. Ähnliches galt für die Hypnose, mit dem Unterschied, daß hier eine Balance aus Hemmungs- und Steigerungsvorgängen angenommen wurde, die bewirken sollte, daß vor allem die Ideen des Rappports zu Überfunktionen bestimmter physischer und psychischer Prozesse führten.

⁹⁵ Spitta (Die Schlaf- und Traumzustände), S.120.

⁹⁶ Spitta (Die Schlaf- und Traumzustände), S.121.

⁹⁷ Spitta (Die Schlaf- und Traumzustände), S.126.

⁹⁸ Freud (Traumdeutung), S.81.

Theodor Lipps

Im Gegensatz dazu nahm der Philosoph und Psychologe Lipps eine dezidiert subjektivierende Position in Bezug auf Schlaf, Traum und Hypnose ein. In seinem „Leitfaden der Psychologie“ bezeichnete er den Schlaf als Zustand einer verminderten psychischen Erregbarkeit, worunter er sowohl eine Dissoziation als auch einen Energieentzug innerhalb der geistigen Prozesse verstand.⁹⁹ Die Folge sei eine Hemmung all dieser Vorgänge, unter anderem der Empfindungsfähigkeit, der Wahrnehmung und der Reproduktionsfähigkeit sowie eine „Lösung der Beziehung zwischen ‚Leib und Seele‘“¹⁰⁰. Im Gegensatz zu den objektivierenden Psychologen ging Lipps also explizit von einer Trennung physischer und psychischer Faktoren aus. Die Körperwahrnehmung sei im Schlaf nicht gesteigert, sondern im Gegenteil sogar herabgesetzt, damit der Geist überhaupt schlafen könne: „Je weniger physische Vorgänge, welche die Aufmerksamkeit auf sich ziehen, geeignet sind, die psychische Bewegung von sich aus unmittelbar zu andersgearteten Vorgängen weitergehen zu lassen, oder je mehr sie ihrer Natur nach sich ‚dissoziieren‘, umso mehr wird durch sie die Psyche eingeschläfert; je mehr dagegen solche Vorgänge die psychische Bewegung von sich aus weitergehen lassen können, desto mehr wird durch sie die Psyche geweckt oder wach gehalten.“¹⁰¹

Da die geistigen Prozesse zwar verringert werden könnten, aber nie aufhörten, sei der Schlaf immer vom Traum begleitet. Diesen definierte Lipps als „partielles Wachsein“¹⁰². Im Gegensatz zu den objektivierenden Psychologen sah er also keinen qualitativen Unterschied zwischen Wachen und Träumen. Vielmehr sei die Bewußtseinsschwelle im Schlaf derart verschoben, daß sich Sinnesreize, Vorstellungen und ähnliches einfach schwerer behaupten könnten. Dies führe unter anderem dazu, daß die verschiedenen geistigen Elemente kaum noch simultan existierten, da eines das andere einfach verdränge. Dadurch fielen gegensätzliche Empfindungen und Motive ebenfalls weg, so daß die Traumphantasmen bedingungslos geglaubt würden bzw. gänzlich absurde Wünsche und Taten die Träume bestimmten.¹⁰³ Mit diesem Modell der Bewußtseinsschwelle¹⁰⁴ führte Lipps implizit die Annahme eines Unbewußten ein, das natürlicherweise alles umfassen mußte, was unter dieser Demarkationslinie lag. Ganz ähnliche Auffassungen vertrat Lipps auch hinsichtlich der Hypnose, die er mit dem teilweisen Erwachen während des Schlafwandeln verglich. Bei beiden Zuständen handele es sich um die Loslösung und Verselbständigung einer bestimmten Region der Psyche, also um „[...] das Auftreten einer abgegrenzten wachen Insel in der im übrigen schlafenden Seele“¹⁰⁵. Während aber im natürli-

⁹⁹ Vgl. Lipps (Leitfaden der Psychologie), S.356.

¹⁰⁰ Lipps (Leitfaden der Psychologie), S.358.

¹⁰¹ Lipps (Leitfaden der Psychologie), S.359.

¹⁰² Lipps (Leitfaden der Psychologie), S.359.

¹⁰³ Vgl. Lipps (Leitfaden der Psychologie), S.362.

¹⁰⁴ Der Begriff der Bewußtseinsschwelle ging auf Johann Friedrich Herbart zurück. Später wurde er vor allem durch die Publikationen Fechners und von Hartmanns populär. Ausführliche Informationen zu diesem Begriff vgl. unter anderem: Pongratz, Ludwig J.: Problemgeschichte der Psychologie [1967].

¹⁰⁵ Lipps (Leitfaden der Psychologie), S.365.

chen Somnambulismus „irgendwelcher psychischer Vorgang“¹⁰⁶ zur Herausbildung einer solchen wachen Insel führen könne, sei es in der Hypnose die Person des Hypnotiseurs, die diesen Ort besetze.¹⁰⁷ Neben der Idee des Unbewußten war es vor allem der Begriff der Suggestion, der für Lipps Psychologie von zentraler Bedeutung war. In der Tradition der Schule von Nancy verstand er die Hypnose als Suggestionerscheinung. Begünstigt werde die Suggestibilität durch die Dissoziation des Bewußtseins. Diese bewirke eine Lockerung der Einheitsbeziehungen, „[...] insbesondere der ‚antithetischen Einheitsbeziehungen‘, die an den Inhalt der Suggestion die Gegenvorstellungen und Gegenempfindungen, die Gegengründe und Gegenmotive knüpfen“¹⁰⁸. Lipps sah Schlaf und Hypnose dementsprechend als suggestible Zustände. So könne jemand die Vorstellung, er müsse zu einer bestimmten Zeit wieder erwachen, mit in den Schlaf hineinnehmen und würde dann von dieser Suggestion buchstäblich zur rechten Zeit geweckt. „In gleicher Weise nun“, so Lipps weiter, „bewirkt die Hineinnahme der Vorstellung der Person des Hypnotisators in den Schlaf des Hypnotisierten, daß diese Vorstellung in der Seele des Hypnotisierten, oder daß die Seele des Hypnotisierten für diese Vorstellung, und weiterhin für das, was mit derselben unmittelbar zusammenhängt, erregbar bleibt, daß also z. B. die Worte des Hypnotisators gehört werden.“¹⁰⁹ Aufgrund dieser unmittelbaren Verwandtschaft von Schlaf und Hypnose könne ebenso ein Zustand in den anderen überwechseln, beispielsweise durch das Suggestieren von Schläfrigkeit während des Hypnotisierens oder durch ein „[...] nachträgliches ‚Sichschleichen‘ einer Person in das Vorstellungsleben des Schlafenden“¹¹⁰, wodurch der natürliche Schlaf in einen somnambulen Zustand überführt werden könne und andersherum.

Bereits bei einer kurzen Übersicht über die Lippschen Theorien und Modelle werden die Unterschiede zur objektivierenden Psychologie offensichtlich. An keiner Stelle bemühte Lipps physiologische Aspekte zur Erklärung von Schlaf, Traum oder Hypnose. Darüber hinaus führte er mit der verschobenen Bewußtseinsschwelle ein rein psychisches und funktionell sinnvolles Unbewußtes ein, das einen zentralen Bestandteil seiner Auffassungen vom menschlichen Seelenleben darstellte. Ähnliches galt für den bedeutendsten Vertreter der subjektivierenden Psychologie um 1900 – Sigmund Freud, den Erfinder der Psychoanalyse.

Sigmund Freud

Bezeichnenderweise war die „Die Traumdeutung“ von 1900 Freuds erste psychoanalytische Veröffentlichung. Dementsprechend groß war die Bedeutung der Traumforschung für sein gesamtes theoretisches System. An früheren Untersuchungen auf diesem Gebiet kritisierte Freud die Auffassung des Traumes als eines „[...] körperlichen, in allen Fällen unnützen, in vielen Fällen geradezu krankhaften

¹⁰⁶ Lipps (Leitfaden der Psychologie), S.363.

¹⁰⁷ Hinsichtlich der Verwandtschaft von Schlafwandeln und Somnambulismus vergleiche beispielsweise Moll (Hypnotismus), Kapitel V, S.187ff über „Verwandte Zustände“ der Hypnose.

¹⁰⁸ Lipps (Leitfaden der Psychologie), S.366.

¹⁰⁹ Lipps (Leitfaden der Psychologie), S.368.

¹¹⁰ Lipps (Leitfaden der Psychologie), S.368.

Vorgang[es], über welchem Weltseele und Unsterblichkeit so hoch erhaben stehen, wie der blaue Äther über einer unkrautbewachsenen Sandfläche tiefster Niederung¹¹¹. Aus dieser Position heraus habe selbst die experimentelle Psychologie nichts gebracht, außer „[...] einige sehr schätzbare Angaben über die Bedeutung der Reize als Traumanreger“¹¹². In Abgrenzung dazu arbeitete Freud mit der Prämisse, daß Träume grundsätzlich sinnvoll seien¹¹³ und kam demgemäß zu einer vollständig anderen methodischen Versuchsanordnung und theoretischen Deutung. Darüber hinaus ging er davon aus, daß es einen fundamentalen Unterschied zwischen Träumen und Wachen geben müsse, da man „[...] überall nur Verschiedenheiten, und zwar in allen Hinsichten“¹¹⁴ sähe. „Die seelischen Vorgänge im Schlaf“, so Freud an anderer Stelle, „haben auch einen ganz anderen Charakter als die des Wachens.“¹¹⁵ Besagte Vorgänge suchte er mit einem System aus Begriffen zu charakterisieren und miteinander zu verbinden, das an dieser Stelle nur kurz umrissen werden soll.

Zunächst unterschied Freud zwischen manifestem und latentem Trauminhalt. Dabei sei ersterer das, „[...] was der Traum erzählt“, welches aber stets als Ersatz für etwas anderes, dem Träumer Unbewußtes gelesen werden müsse. Dieses zweite, Verborgene, bezeichnete Freud als latenten Trauminhalt. Ihn zu finden, stelle das Endziel jeder Traumdeutung dar.¹¹⁶ Interessanterweise führte Freud als Beleg für die Existenz eines solchen verborgenen psychischen Inhalts, der selbst dem Träumer unbekannt sei, die Ergebnisse hypnotistischer Forschung an. Durch die experimentelle Aufhebung der posthypnotischen Amnesie während der Versuche Bernheims und Liébeaults habe er sich von der Tatsache überzeugen können, daß ein Mensch Kenntnisse haben könne, von denen er nicht einmal wisse, daß er sie besitze.¹¹⁷ Eine Übertragung hypnotistischer Forschungsergebnisse auf das Gebiet des Schlafens und Träumens erschien Freud aufgrund der Analogien zwischen den jeweiligen Zuständen als naheliegend und zulässig. Es bestehe eine „deutliche Verwandtschaft“¹¹⁸ zwischen Schlaf und Traum auf der einen und Hypnose und Suggestion auf der anderen Seite. „Die Hypnose“, so Freud wörtlich, „heißt ja ein künstlicher Schlaf; wir sagen der Person, die wir hypnotisieren: schlafen Sie,

¹¹¹ C. Binz, zit. nach: Freud (Vorlesungen), S.104.

¹¹² Freud (Vorlesungen), S.114.

¹¹³ „Können Sie sich nun denken, was die exakte Wissenschaft sagen würde, wenn sie erführe, daß wir den Versuch machen wollen, den Sinn der Träume zu finden?“ vgl. Freud (Vorlesungen), S.105.

¹¹⁴ Freud (Vorlesungen), S.108.

¹¹⁵ Freud (Vorlesungen), S.107.

¹¹⁶ Vgl. Freud (Vorlesungen), S.134.

¹¹⁷ „Als ich im Jahre 1889 die ungemein eindrucksvollen Demonstrationen von Liébeault und Bernheim in Nancy mit ansah, war ich auch Zeuge des folgenden Versuches. Wenn man einen Mann in den somnambulen Zustand versetzt hatte, ihn in diesem alles mögliche halluzinatorisch erleben ließ und ihn dann aufweckte, so schien er zunächst von den Vorgängen während seines hypnotischen Schlafes nichts zu wissen. Bernheim forderte ihn dann direkt auf zu erzählen, was sich mit ihm während der Hypnose zugetragen. Er behauptete, er wisse sich an nichts zu erinnern. Aber Bernheim bestand darauf, er drang in den Mann, versicherte ihm, er wisse es, müsse sich daran erinnern, und siehe da, der Mann wurde schwankend, begann sich zu besinnen, erinnerte zuerst wie schattenhaft eines der ihm suggerierten Erlebnisse, dann ein anderes Stück, die Erinnerung wurde immer deutlicher, immer vollständiger, und endlich war sie lückenlos zutage gefördert. Da er es aber nachher wußte und inzwischen von keiner Seite etwas erfahren hatte, ist der Schluß berechtigt, daß er um diese Erinnerungen auch vorher gewußt hat. Sie waren ihm nur unzugänglich, er wußte nicht, daß er sie wisse, er glaubte, daß er sie nicht wisse. Also ganz der Fall, den wir beim Träumer vermuten.“ vgl. Freud (Vorlesungen), S.119.

¹¹⁸ Freud (Vorlesungen), S.119.

und die Suggestionen, die wir erteilen, sind den Träumen des natürlichen Schlafes vergleichbar. Die psychischen Situationen sind in beiden Fällen wirklich analoge.“¹¹⁹

Im übrigen erwuchs die immense Bedeutung, die Freud der Traumdeutung innerhalb der Psychoanalyse einräumte, gerade aus dem Vorhandensein der latenten Traum Inhalte. Hier manifestierte sich das Unbewusste, das einen Dreh- und Angelpunkt in Freuds Modell der menschlichen Psyche darstellte. Dabei handelte es sich allerdings um ein dezidiert anderes Bewußtsein als das des Tagelbens. Das Unbewusste, so Freud, „[...] ist ein besonderes seelisches Reich mit eigenen Wunschregungen, eigener Ausdrucksweise und ihm eigentümlichen seelischen Mechanismen, die sonst nicht in Kraft sind“¹²⁰. Aufgrund dessen müßten besondere Methoden zu seiner Erforschung gefunden und angewandt werden. Die Traumanalyse, die von den Ergebnissen des Hypnotismus inspiriert war, stellte mit der Suche nach den latenten Traum Inhalten somit einen wichtigen Weg ins Unbewusste dar und nahm deshalb einen prominenten Platz in jeder psychoanalytischen Behandlung ein.

Im Traum, so Freud, werde der latente jedoch durch den manifesten Traum Inhalt verstellt. Die Umwandlung des einen in den anderen während des Träumens werde als Traumarbeit bezeichnet und bilde gewissermaßen den Gegenpol zur Deutungsarbeit des Psychoanalytikers. Zusätzlich erschwert werde diese zum einen durch die Traumzensur, welche Abschwächungen, Verschiebungen, Modifikationen und Umgruppierungen des manifesten Traummaterials vornähme. „Überall“, so Freud, „wo Lücken im manifesten Traum sind, hat die Traumzensur sie verschuldet. Wir sollten auch weitergehen und eine Äußerung der Zensur jedesmal dort erkennen, wo ein Traumelement besonders schwach, unbestimmt und zweifelhaft, unter anderen, deutlicher ausgebildeten erinnert wird.“¹²¹ Zum anderen bewirke die Neigung des Traumes zu symbolischen Darstellungen eine weitere Entstellung des latenten Traum Inhalts. Allerdings existierten bereits seit der antiken Traumdeutung Systeme, die feststehende „Übersetzungen“ für viele Traumsymbole lieferten. Zudem sei die Zahl der von der Symbolisierung betroffenen Traumelemente nicht allzu groß. Zu diesem Korpus gehörten „[d]er menschliche Leib als Ganzes, die Eltern, Kinder, Geschwister, Geburt, Tod, Nacktheit“¹²², wobei Freud vor allem der Sexualsymbolik große Beachtung schenkte.

Neben dieser Art Begrifflichkeit legte Freud besonderen Wert auf die Anerkennung der funktionellen Bedeutung der Träume. Seiner Auffassung nach dienten sie der Aufrechterhaltung des Schlafes durch die Erledigung aller Reize, die sich diesbezüglich als störend erweisen könnten. Das nach Freud wichtigste und einzige Mittel dazu sei die Wunscherfüllung. Der Traum fungiere als Schlafhüter, nicht als Schlafstörer, und ermögliche durch seine Existenz erst jegliche physische Ruhe. „Wir finden zwar, wir hätten besser geschlafen, wenn nicht der Traum gewesen wäre, aber wir haben unrecht; in Wirklichkeit hätten wir ohne die Hilfe des Traumes überhaupt nicht geschlafen.“¹²³ Allerdings erfülle der

¹¹⁹ Freud (Vorlesungen), S.120.

¹²⁰ Freud (Vorlesungen), S.215

¹²¹ Freud (Vorlesungen), S.151.

¹²² Freud (Vorlesungen), S.162.

¹²³ Freud (Vorlesungen), S.142.

Traum nicht irgendwelche Wünsche, sondern ausschließlich jene infantil-sexueller Art, die dem regressiven Unbewußten entstammten. „Daß ein Wunsch Erreger des Traumes ist, die Erfüllung dieses Wunsches der Inhalt des Traumes, das ist der eine Hauptcharakter des Traumes.“, hieß es in Freuds Definition. Und weiter: „Wir fanden nicht nur, daß Material der vergessenen Kindererlebnisse dem Traum zugänglich ist, sondern wir sahen auch, daß das Seelenleben der Kinder mit all seinen Eigenheiten, seinem Egoismus, seiner inzestuösen Liebeswahl usw. für den Traum, also im Unbewußten, noch fortbesteht und daß uns der Traum allnächtlich auf diese infantile Stufe zurückführt.“¹²⁴ Da in der Regel diese besonderen Wünsche und ihre Erfüllung von Erwachsenen als „energisch böse“ und „ausschweifend sexuell[e]“¹²⁵ wahrgenommen würden, müsse der latente Traumgehalt in den manifesten umgewandelt, sprich durch Traumzensur und -symbolik entstellt werden.

Mit seinem System der Psychoanalyse, in dem die Traumdeutung einen wichtigen Platz einnahm, beeinflusste Freud die Wissenschaft vom menschlichen Seelenleben bekanntermaßen nachhaltig. Andererseits mußte er sich zahlreiche kritische Anmerkungen von den verschiedensten Seiten gefallen lassen. Auch in Bezug auf sein Modell der Traumanalyse waren die Reaktionen ambivalent. Viele seiner Grundgedanken fanden durchaus die Zustimmung der Fachwelt. So fand der Physiologieprofessor Hans Winterstein die Idee ingeniös¹²⁶, „[...] daß die Aufgabe der Träume darin bestehe, die schlafstörende Wirkung seelischer Elemente abzubiegen oder unschädlich zu machen“¹²⁷. Auch andere Autoren, die auf diesem Gebiet bereits geforscht hatten, empfanden Freuds Arbeit als anregend und fruchtbar.¹²⁸ Allerdings wurde seine Überbetonung des sexuellen Moments stark kritisiert. So hieß es bei Winterstein ebenfalls: „Wer heute zum Psychoanalytiker geht, um sich einen Traum deuten zu lassen, der weiß ja meist schon vorher, in welcher Richtung die Lösung des Traumrätsels gesucht werden wird. Da nun sexuelle Vorstellungen und Erinnerungsbilder natürlich den meisten in fast unbegrenzter Auswahl zur Verfügung stehen, so ist es gar nicht zu vermeiden, daß die Assoziationen, die im Banne des Psychoanalytikers sich einstellen, jeden irgendwie denkbaren Anhaltspunkt benutzen werden, um die – fast möchte man sagen, geforderte – sexuelle Richtung einzuschlagen.“¹²⁹

Max Dessoir

Heute ist der Psychologe und Kunsthistoriker Max Dessoir vor allem noch durch den Begriff der „Parapsychologie“ bekannt, den er 1889 in einem Artikel der Zeitschrift „Sphinx“ prägte.¹³⁰ Ende des 19. Jahrhunderts war Dessoir jedoch vor allem durch seine Theorie des Doppel-Ich bekannt, die er

¹²⁴ Freud (Vorlesungen), S.214.

¹²⁵ Freud (Vorlesungen), S.206.

¹²⁶ Vgl. Winterstein (Schlaf und Traum), S.117.

¹²⁷ Winterstein (Schlaf und Traum), S.129.

¹²⁸ Über die Aufnahme des Buches beim wissenschaftlichen Publikum jener Zeit vgl. beispielsweise Ellenberger (Die Entdeckung des Unbewußten), S.1044ff.

¹²⁹ Winterstein (Schlaf und Traum), S.126.

¹³⁰ Dessoir, Max: Die Parapsychologie, in: Hübbe-Schleiden, Wilhelm (Hrsg.): Sphinx. Monatszeitschrift für die geschichtliche und experimentale Begründung der übersinnlichen Weltanschauung auf monistischer Grundlage [1889], S.341-344.

1890 erstmals publizierte und die sehr einflußreich und weit verbreitet war. Sie basierte, anders als beispielsweise die Erkenntnismodelle der objektivierenden Psychologie, die von naturwissenschaftlichen Experimenten ausgingen, auf den Beobachtungen des Magnetismus und Hypnotismus während des 18. und 19. Jahrhunderts. In dieser Zeit war mehr als einmal die Erfahrung gemacht worden, daß Versuchspersonen während des Somnambulismus eine scheinbare zweite Persönlichkeit entwickelten, die über andere Fähigkeiten und Kenntnisse verfügte und unabhängig von der Hauptpersönlichkeit existierte. Laut Ellenberger beschäftigte sich das ganze 19. Jahrhundert mit dem Problem der Koexistenz dieser beiden Persönlichkeiten und ihrer Beziehung zueinander.¹³¹ Es entstand das Konzept des „Dipsychismus“, zu dessen Hauptwerken Dessoirs „Doppel-Ich“ zählte.

Darin ging der Autor davon aus, daß die menschliche Persönlichkeit aus zwei „[...] mehr oder minder unabhängig voneinander operierenden Bewusstseinshälften“¹³² bestehe, die er als Ober- und Unterbewußtsein bezeichnete. Dabei sei das Oberbewußtsein jene „[...] Partie des Bewusstseins, die der Kenntnis des Individuums unterbreitet“¹³³ sei, d. h. der Bereich des Wachbewußtseins mit den dazugehörigen Prozessen des Empfindens, Denkens und Wollens. Im Gegensatz dazu sei das Unterbewußtsein der Aufmerksamkeit des Individuums normalerweise entzogen.¹³⁴ Darüber hinaus sei es von seiner korrespondierenden oberen Hälfte unabhängig und mit einer eigenen Funktionalität, also eigenem Bewußtsein, eigener Erinnerung und speziellen Fähigkeiten ausgestattet, die sich nur innerhalb alternativer Bewußtseinszustände manifestierten.¹³⁵ Zu diesen zählte Dessoir an erster Stelle Traum und Hypnose, aber auch Geisteskrankheiten und automatische Handlungen während des Wachens.¹³⁶ So verstehe man unter letzteren solche Vorgänge, „[...] die alle Merkmale psychischer Bedingtheit tragen, nur dass sie von der ausführenden Person im Augenblick der Ausführung nicht gewusst werden“¹³⁷. Dies ließe aber nur die Schlußfolgerung eines zweiten, dem wachen Selbstbewußtsein verborgenen Bewußtseins zu, das jene Handlungen steuere und überwache. Dessoir schrieb wörtlich: „Die von älteren Psychologen vertretene Anschauung, dass dergleichen Thätigkeiten ohne jede Art von Bewusstsein verliefen, ist nicht aufrecht zu erhalten. Ebenso wenig scheint die Annahme eines schnellen Abwechselns in der Bewusstseinsrichtung auszureichen.“¹³⁸ Also schloß er im Fortgang der Untersuchung auf die Existenz von zwei unabhängig voneinander arbeitenden Sphären, deren gleichzeitiges Bestehen er als „Doppel-Ich“ bezeichnete. Auch die Träume zog er als Beweis für das Vorhandensein eines Unterbewußtseins heran, da sich in ihnen „[...] leise Ansätze zur Bildung einer zweiten Gedächtniskette verfolgen“¹³⁹ ließen, die mit der Tageserinnerung nicht korrespondiere. Sein wichtigstes Argumentationsfeld fand Dessoir jedoch im Bereich der hypnotischen Erscheinungen. So interpretierte

¹³¹ Vgl. Ellenberger (Die Entdeckung des Unbewußten), S.214.

¹³² Dessoir (Das Doppel-Ich), S.13.

¹³³ Dessoir (Das Doppel-Ich), S.11.

¹³⁴ Vgl. Dessoir (Das Doppel-Ich), S.11.

¹³⁵ Vgl. Dessoir (Das Doppel-Ich), S.12f.

¹³⁶ Hier bezog sich Dessoir explizit auf Pierre Janet und seine Arbeit „L'Automatisme psychologique“ von 1889.

¹³⁷ Dessoir (Das Doppel-Ich), S.9.

¹³⁸ Dessoir (Das Doppel-Ich), S.11.

¹³⁹ Dessoir (Das Doppel-Ich), S.13.

er posthypnotische Suggestionen, positive und negative Halluzinationen, automatisches Schreiben oder den hypnotischen Rapport als Manifestationen eines „[...] künstlich herbeigeführten Übergewicht[s] des sekundären Ich“¹⁴⁰.

Überhaupt nahm auch Dessoir ein Verwandtschaftsverhältnis zwischen Träumen und tieferen hypnotischen Erscheinungen an. Beide Arten von Phänomenen seien „Äusserungen des Unterbewusstseins“. Deswegen sei es nicht selten, daß hypnotische Halluzinationen nächtens nacherlebt oder posthypnotische Suggestionen durch Träume aufgehoben würden. Selbst Träume, die der Schläfer nicht mehr erinnere, könnten durch einen hypnotischen Befehl wieder ins Gedächtnis zurückgerufen werden.¹⁴¹

Der Unterschied zwischen Hypnose und Traum bestehe darin, daß es sich bei ersterer um eine intendierte „Emancipation des Unterbewusstseins“¹⁴² handele, während der Traum ein natürlicher Zustand sei, in dem die Natur lediglich in Ansätzen das Potential einer zweiten Bewußtseinssphäre aufzeige.¹⁴³

„Der Normalmensch“, so Dessoir zusammenfassend, „ist aktuell ein Einfaches, potentiell ein Mehrfaches, da er in sich die Möglichkeit einer verschiedenen Gruppierung von Persönlichkeitselementen birgt. Diese Elemente lassen sich in zwei grosse Klassen scheiden. Den triebkräftigen Mutterboden unseres Innenlebens bildet eine Seelenregion, die uns dem Naturmenschen und dem Kinde mit ihrer Beeinflussbarkeit und instinktmässigen Gefühlsart nähert; über ihr erhebt sich der erworbene Zusammenhang der Hemmungszentren als regulierender Apparat, dessen Wirksamkeit in allen jenen Zuständen versagt, die von der Norm des wachen Lebens abweichen.“¹⁴⁴

Carl du Prel

Auch Carl du Prel zählte, ebenso wie Max Dessoir, zu den hervorragenden Theoretikern der Parapsychologie und des Dipsychismus gegen Ende des 19. Jahrhunderts. In seinem möglicherweise bedeutendsten Werk, der „Philosophie der Mystik“ von 1885, nahm du Prel eine Dreiteilung zwischen Wachen, verworrenem Träumen und Somnambulismus vor.

„Im Wachen“, so du Prel, „ist unser Denken geregelt; zielbewusstes Wollen und Aufmerksamkeit erteilen ihm die Richtung.“¹⁴⁵ Dies falle im Traum weg. Statt dessen sei hier nun eine direkte Verknüpfung zwischen Nervenreiz und anschaulicher Vorstellung zwischen Gedankenassoziation und Bild gegeben, die von Gefühlswerten dominiert werde. Aus diesem Grunde gestalteten sich Träume „[...] erfahrungsmässig ohne sonderlichen Sinn und Bedeutung“¹⁴⁶. Dies gelte aber nur für die Träume, die erinnert werden könnten, es ergebe sich somit eine Art Parallelität von Sinnlosigkeit und Erinnerungsvermögen. Gleichzeitig sei aber angesichts verschiedener Indizien, darunter das Nachwandeln und der künstliche Somnambulismus, anzunehmen, daß sinnvolle Träume durchaus existierten. Aufgrund die-

¹⁴⁰ Dessoir (Das Doppel-Ich), S.32f.

¹⁴¹ Vgl. Dessoir (Das Doppel-Ich), S.21.

¹⁴² Dessoir (Das Doppel-Ich), S.42.

¹⁴³ Vgl. Dessoir (Das Doppel-Ich), S.33.

¹⁴⁴ Dessoir (Das Doppel-Ich), S.35.

¹⁴⁵ du Prel (Philosophie der Mystik), S.33.

¹⁴⁶ du Prel (Philosophie der Mystik), S.31.

ser Tatsachen kam du Prel zu der Annahme von der Existenz zweier unterschiedlicher Organe für das Wachen und das Träumen. So sei das eine unter anderem für die Erinnerung verantwortlich, das andere dagegen für die Traumerzeugung. Überschneide sich die Tätigkeit beider in den leichteren Phasen des Schlafes, so paare sich Erinnerungsfähigkeit mit Sinnlosigkeit. Je tiefer also der Schlaf sei, desto sinnvoller müßten die Träume sich gestalten: „Wenn der leichte Schlaf sich vertieft, muss die Verworrenheit des Traumes vermindert werden. Das cerebrale Nervensystem, Sinne und Gehirn, wird immer empfindungsloser und damit schwinden aus dem Traume immer mehr jene störenden Bestandteile, die noch auf dem Sinneswege aus der Aussenwelt uns zuflossen oder als Residuen des Tagesbewusstseins zurückblieben. Damit muss die Thätigkeit des Traumorgans immer geregelter werden und schliesslich die Verworrenheit des Traums ganz beseitigt sein.“¹⁴⁷ Den Einwand, mit zunehmender Schlaftiefe hörten die Träume einfach auf, sah du Prel durch den mit dem Schlaf eng verwandten Zustand des Somnambulismus entkräftet. Genaugenommen stellten sich „[...] geradezu alle Erscheinungen des Somnambulismus [...] als Steigerungen analoger Erscheinungen des Schlafes dar“¹⁴⁸. Dementsprechend definierte du Prel den künstlichen Somnambulismus als Schlafzustand, der sich aber durch geordnete Vorstellungserien, einen neuen Kontakt zur Außenwelt (Rapport) sowie ein neues Erinnerungsvermögen und Selbstbewußtsein vom natürlichen Schlaf unterscheide. Es erscheine ein „anderes fremdes Ich“¹⁴⁹. Weiter schrieb du Prel: „Der Somnambulismus zeigt uns also, dass unser Tagesbewusstsein seinen Gegenstand nicht erschöpft, indem ihm jene merkwürdige wurzelhafte Verlängerung des Ich, die im Somnambulismus auftaucht, verborgen bleibt, demnach dem sogenannten Unbewussten angehört.“¹⁵⁰ Daraus folgerte du Prel zum einen, daß die Existenz sinnvoller, jedoch nicht erinnerungsfähiger Träume möglich sein müsse und zum anderen, daß diese aus einer anderen Quelle als dem cerebralen Nervensystem, dem Sitz des Wachbewußtseins, stammen müßten. „Um das bisherige Ergebnis kurz zusammenzufassen“, schrieb er, „so hat sich gezeigt, dass der gewöhnliche Traum, soweit er erinnert wird, fast ausnahmslos nur bedeutungslose Phantasmen enthält. Dies beruht aber nur auf der Thätigkeit äusserer störender Ursachen; im tiefen Schlafe hören diese Ursachen auf, daher auch die Wirkung, die Verworrenheit des Traumes hinwegfallen muss. Direkt lässt sich das nicht bewiesen, weil alsdann die Erinnerung mangelt, wohl aber indirekt aus der durchgängigen Verwandtschaft des Traumes mit dem Somnambulismus, [...]“¹⁵¹

Das „andere fremde Ich“, das sich ansatzweise in den Träumen und ganz im Somnambulismus zeige, bezeichnete du Prel als „transzendentes Ich“¹⁵² und installierte somit, ähnlich wie Dessoir, eine

¹⁴⁷ du Prel (Philosophie der Mystik), S.37.

¹⁴⁸ du Prel (Philosophie der Mystik), S.40.

¹⁴⁹ du Prel (Philosophie der Mystik), S.38.

¹⁵⁰ du Prel (Philosophie der Mystik), S.38.

¹⁵¹ du Prel (Philosophie der Mystik), S.43.

¹⁵² Auch physisch trennte du Prel empirisches und transzendentes Ich. Während er ersterem das cerebrale Nervensystem als Sitz zuwies, verortete er letzteres in Bauchnähe: „Wie nun das Bewusstsein im Wachen parallel geht mit korrespondierenden Veränderungen der Sinne und des Gehirns, so scheinen die transcendental-psychologischen Funktionen parallel zu gehen mit korrespondierenden Veränderungen des Gangliensystems, dessen

Dopplung innerhalb der menschlichen Psyche. Allerdings gestaltete sich das Verhältnis zwischen du Prels transzendentalen Subjekt und seinem empirischen Gegenstück etwas anders. Während Dessoir vom Unterbewußtsein als der niederen Seelenregion sprach, charakterisierte du Prel das transzendente Subjekt als übergeordnete Instanz, die das Tagesbewußtsein, also das empirische Subjekt, umschließe und damit das eigentliche Gesamt-Ich ausmache. „Immer wieder zeigt es sich also“, so du Prel, „dass das normale Bewusstsein die Welt so wenig erschöpft, als das normale Selbstbewusstsein das Ich. Wir dürfen daher von einem doppelten Bewusstsein, also von einem doppelten Ich in uns reden, und das dürfen wir um so mehr, als die beiden Ich nur alternierend auftreten, ohne ihren Bewusstseinsinhalt auszutauschen.“¹⁵³ Gleichzeitig besitze das transzendente Subjekt ganz andere Wahrnehmungsmöglichkeiten und Fähigkeiten als sein beschränktes empirisches Doppel. Zu diesen zählte du Prel unter anderem das Hellsehen, die therapeutischen Visionen der Somnambulen, die in der magnetischen Praxis durchaus verbreitet waren¹⁵⁴, aber auch die Instinkte sowie die genialen Produktionen des Künstlers.¹⁵⁵

Leitgedanken der Diskussion um Schlaf, Traum und Hypnose um 1900

Wie aus dieser kurzen Übersicht über Einzelpositionen der wissenschaftlichen Diskussion um Schlaf, Traum und Hypnose leicht ersichtlich wurde, setzte man die genannten Zustände fast durchweg in ein verwandtschaftliches Verhältnis. Dies war einer der wenigen Punkte, in dem sich objektivierende und subjektivierende Psychologen weitgehend einig waren. Darüber hinaus läßt sich eine Reihe von Eigenschaften und Erscheinung ausmachen, die sowohl Schlaf und Traum als auch Hypnose und Somnambulismus immer wieder und von ganz verschiedener Seite zugesprochen wurden und die als äußerst bedeutsam für die Untersuchung und das Verständnis dieser Zustände galten. Viele dieser Aspekte und Symptome, die im Zusammenhang mit den natürlichen alternativen Bewußtseinszuständen diskutiert wurden, zirkulierten darüber hinaus auch in den Debatten der Hypnotisten und Magnetiseurs und spiegelten sich dementsprechend in den Auseinandersetzungen mit dem Schlaftanz.

Zu diesen Punkten gehörte beispielsweise die Abschottung von der Außenwelt, die sowohl den Schläfer wie auch den Hypnotisierten betraf, bzw. die damit verbundene Einstellung der Sinneswahrnehmung sowie der Apperzeptionsfunktion. Demgemäß bezeichnete Lipps den „[...] Wegfall der Wahrnehmung der uns umgebenden Welt, und der ordnenden und regelnden Wirkung, die dieselbe im wachen Leben jederzeit auf unser Vorstellungsleben übt“, als ersten „wirksamen Faktor“ in der Erklä-

Centralherd, das Sonnengeflecht, schon von den Alten das Gehirn des Bauches genannt wurde.“ vgl. du Prel (Philosophie der Mystik), S.142.

¹⁵³ du Prel (Philosophie der Mystik), S.127.

¹⁵⁴ Vgl. du Prel (Philosophie der Mystik), S.132ff.

¹⁵⁵ Vgl. du Prel (Philosophie der Mystik), S.148.

nung der „allgemeinen Eigentümlichkeiten des Traums“¹⁵⁶. Ganz ähnlich äußerte sich Wundt: „Das äußerlich am meisten hervortretende unter diesen Symptomen des Schlafes ist die Herabsetzung der Reizbarkeit für Sinnesreize.“¹⁵⁷ Davon, daß Wundt in der veränderten Apperzeption eines der bedeutendsten Merkmale alternativer Bewußtseinszustände sah, war oben bereits die Rede. „Die Veränderung des Reaktionsvermögens des Nervensystems“, schrieb auch Winterstein, „in der wir das wichtigste Kennzeichen des Schlafes erkannt haben, besteht mithin nicht einfach, wie es zunächst den Anschein hatte, in einer Herabsetzung der Anspruchsfähigkeit gegenüber den äußeren Reizen, sondern in einer ständig wachsenden Einschränkung des Apperzeptionsvermögens oder der wechselseitigen Verknüpfung der aufgenommenen Eindrücke, in der das Wesen des Bewußtseins besteht.“¹⁵⁸

Interessanterweise bezog sich aber auch der Hypnosemediziner Albert Moll hinsichtlich der Einschränkungen des Apperzeptionsvermögens explizit auf die bereits zitierte Stelle bei Wundt. In seinem Standardwerk „Der Hypnotismus“¹⁵⁹ liest man: „Zweitens aber ist im Traume die Apperzeption verändert, d. h. die Beurtheilung der in unserem Bewußtsein befindlichen Erlebnisse ist wesentlich alteriert. Eben diese von Wundt angegebenen Eigentümlichkeiten des Traumbewußtseins finden wir in dem Bewußtsein derjenigen Hypnotisierten, die suggerierten Sinnestäuschungen zugänglich sind.“¹⁶⁰

Neben der Abwendung von der Umwelt und der damit einhergehenden Verminderung der Sinnestätigkeit sowie der Apperzeption war vom allem das Zurücktreten der Eigenschaften und Funktionen des Wachbewußtseins immer wieder ein Hauptthema in der Debatte um Schlaf, Traum und Hypnose. Zu den weitgehend außer Kraft gesetzten psychischen Elementen zählte man das sich seiner selbst bewußte Ich, die Aufmerksamkeit und den Willen sowie das zielgerichtete, logische Denken. So schrieb Külpe, die Abweichungen, die der Traumzustand im Vergleich zum Wachen zeige, beruhten „[...] teils auf der Herabsetzung der Empfänglichkeit für Sinnesreize, teils auf dem Zurücktreten der Persönlichkeit und der von ihr ausgehenden determinierenden Tendenzen“¹⁶¹. Es fehle das geordnete Denken und Handeln, „[d]er Wille hat keine Macht, und das Selbstbewußtsein ist oft aufgehoben oder verändert“¹⁶². Lipps wiederum sprach eher allgemein von einer Lockerung der „[...] Einheitsbeziehungen zwischen allen Arten von psychischen Elementen“¹⁶³.

Überhaupt wurden Schlaf und Hypnose oft als Dissoziationszustände interpretiert, infolge derer sich die normalen psychischen Strukturen mehr oder weniger auflösten. Den dadurch entstehenden Eindruck der Fremdheit im Traum, der in der Hypnose mit tatsächlicher Fremdbestimmtheit korrespondierte, beschrieb beispielsweise Volkelt: „Ganz bei Seite ließ ich bis jetzt die merkwürdige Thatsache,

¹⁵⁶ Lipps (Leitfaden der Psychologie), S.361.

¹⁵⁷ Wundt (Grundzüge der physiologischen Psychologie. Band III), S.625.

¹⁵⁸ Winterstein (Schlaf und Traum), S.31.

¹⁵⁹ Das Buch wird von Wissenschaftshistorikern auch heute noch als „kompetent“ und „aufschlussreich“ eingestuft. Vgl. beispielsweise Peter (Geschichte der Hypnose in Deutschland), S.727.

¹⁶⁰ Moll (Hypnotismus), S.244.

¹⁶¹ Külpe (Vorlesungen über Psychologie), S.63.

¹⁶² Külpe (Vorlesungen über Psychologie), S.67.

¹⁶³ Lipps (Leitfaden der Psychologie), S.357.

daß wir im Traume gerade so wie in unserer wachen Phantasie etwas rein Subjectives, allein unserem Innern Entstammendes vorstellen, und daß wir die Traumvorstellungen dennoch nicht als unser Product, nicht als von uns aus gelenktes Spiel des eigenen Geistes, sondern als eine fremde, unabhängig von uns dastehende Wirklichkeit ansehen.¹⁶⁴

Diese beiden Grundaspekte der schlafenden sowie der somnambulen Psyche galten als Prämisse für das Hervortreten einer Reihe weiterer typischer Erscheinungen. Dazu gehörte in erster Linie der halluzinatorische Charakter der Träume. Strümpell schrieb: „Die Seele schafft zunächst auch im Traum aus den Empfindungen Bilder und Formen, die sich wie ihre Wahrnehmungen und Anschauungen im Wachen verhalten. Im Wachen aber ist hierzu wiederum die Mitwirkung der Aussenwelt nöthig. Fällt diese weg, so hört die Wahrnehmungen und Anschauungen schaffende, überhaupt formbildende Thätigkeit der Seele rücksichtlich der Empfindungen auf. Die Regel ist, dass, wenn die Sinnesthätigkeiten aufhören, also von den Gegenständen der Aussenwelt keine Eindrücke ausgehen, auch die Wahrnehmungs- oder Anschauungsbilder wegfallen. [...] Im Traum aber ist dies anders. Während die Seele wachend in Wortbildern und in der Sprache vorstellt und denkt, stellt sie vor und denkt im Traum in wirklichen Empfindungsbildern. Im genannten Falle *sieht* die träumende Seele *wirklich* die Pferde, *sieht* die Wiese, auf der sie weiden, den Hirten, der sie bewacht, und *hört* den Hund bellen.“¹⁶⁵ Freud faßte diesen Aspekt der Forschung später folgendermaßen zusammen: „Die Charakteristik dieser Seite des Traumlebens wird aber erst vollständig, wenn man hinzu nimmt, daß man beim Träumen [...] nicht zu denken, sondern zu erleben vermeint, die Halluzinationen also mit vollem Glauben aufnimmt. Die Kritik, man habe nichts erlebt, sondern nur in eigentümlicher Form gedacht – geträumt –, regt sich erst beim Erwachen. Dieser Charakter scheidet den echten Schlaftraum von der Tagträumerei, die niemals mit der Realität verwechselt wird.“¹⁶⁶ Bei Wundt wiederum hieß es, wir seien „[...] so lange wir träumen, die Opfer einer vollständigen Täuschung; wir zweifeln niemals, wie sehr auch unsere Traumbilder den Erlebnissen des wachen Bewußtseins widersprechen mögen“¹⁶⁷. Lipps sprach vom „[...] Glaube[n] an die Wirklichkeit der Traumphantasmen“¹⁶⁸ und Külpe schrieb von „illusionären, phantastischen, überlebhaften, halluzinatorischen [...] Gedächtnis- und Phantasievorstellungen“¹⁶⁹.

Auch in der Hypnoseforschung waren Experimente mit negativen und positiven Halluzinationen beliebte Untersuchungsaspekte. Moll widmete der ausführlichen Beschreibung solcher Versuche mehrere Seiten seiner Publikation und schrieb unter anderem: „Schon die alten Mesmeristen [...] haben viele hierher gehörige Beobachtungen veröffentlicht. Während bei den positiven der Hypnotische einen Gegenstand wahrzunehmen glaubt, der nicht da ist, nimmt er bei den negativen ein vorhandenes Objekt

¹⁶⁴ Volkelt (Die Traum-Phantasie 1875), S.150.

¹⁶⁵ Strümpell (Natur und Entstehung der Träume), S.46f. [Hervorhebung im Original]

¹⁶⁶ Freud (Traumdeutung), S.74.

¹⁶⁷ Wundt (Grundzüge der physiologischen Psychologie), S.632.

¹⁶⁸ Lipps (Leitfaden der Psychologie), S.362.

¹⁶⁹ Külpe (Vorlesungen über Psychologie), S.75.

nicht wahr.“¹⁷⁰ Beliebt waren unter anderem das „Wegsuggerieren“ von anwesenden Personen, die plötzlich nicht mehr wahrgenommen wurden, oder das Erzeugen von Sinnesausfällen, die den Hypnotisierten blind und taub werden ließen.¹⁷¹ Auch für positive Halluzinationen gab es zahlreiche, teils sehr phantasievolle Vorschläge: „Der Schrecken auf dem Gesicht eines Hypnotisierten, der einen Tiger auf sich zustürzen sieht, ist ausdrucksvoll. Ein Hypnotischer glaubt mehrere Gläser Wein zu erhalten, wobei sein Kopf rot wird und er sich über einen heißen Kopf beklagt. Einem anderen gebe ich ein Stück Kork als Zwiebel zum Riechen; bald tränen die Augen von dem beißenden Geruch.“¹⁷²

Als zweites wichtiges Merkmal des Traumes wie der Hypnose galt die durch das Zurücktreten des logischen und willentlichen Denkens verursachte Dominanz der Gefühle und Affekte. Bereits Scherner hatte davon gesprochen, daß die Traumphantasie in hohem Maße empfänglich sei „[...] für die zarten Stimmungsreize des Gemüths, für die wühlerischen Affecte, für die markigen Nervenzreize“¹⁷³, die sie dann plastisch symbolisiere. Dagegen sprach Strümpell vom primitiven Empfindungsbewußtsein, in welches der Träumer zurückfalle: „Andrerseits aber geht die Seele im Traum realiter noch tiefer in ihren primitiven Inhalt zurück. Sie verliert mit dem Aufhören der sinnlich thätigen Anschauung und des normalen Lebensbewusstseins auch den Grund, in welchem ihre Gefühle, Begehungen, Interessen und Handlungen wurzeln. Sie wird auf den Standpunkt der Sensation, der Empfindungsregung, zurückgeführt und verliert damit alle Bedingungen, mit den wieder oder neu erzeugten Bildern den Process zu verbinden, den sie im Wachen an ihre Erinnerungsbilder anknüpft.“ Auch du Prel stellte fest, daß sich in den Träumen Emotionen besonders frei entfalten könnten: „Jeder mit einer Traumvorstellung verbundene Gefühlswert lebt sich frei aus; [...]“; und Havelock Ellis definierte das Traumerleben als „an archaic world of vast emotions [...]“¹⁷⁴.

Analog dazu galt auch die Hypnose als Zustand, der die Manifestation und Artikulation von Emotionen begünstigte. „Affekte, Triebe und Gefühle lassen sich mit Leichtigkeit durch Suggestion erzeugen.“, schrieb Külpe. „Merkwürdig ist dabei besonders, mit welcher Geschwindigkeit der Stimmungswechsel vonstatten gehen kann.“¹⁷⁵ Diesen schnellen Affektwechsel beschrieb auch Moll: „Traurigkeit und Heiterkeit, und zwar oft überaus schnell wechselnd, können bei tiefer Hypnose außerordentlich leicht erzeugt werden. Noch leichter schließen sich die Affekte, z. B. Liebe, Haß, Angst, Zorn, Schre-

¹⁷⁰ Moll (Hypnotismus), S.105.

¹⁷¹ Vgl. Moll (Hypnotismus), S.105f.

¹⁷² Moll (Hypnotismus), S.104.

¹⁷³ Volkelt (Die Traum-Phantasie), S.122. Dies ist kein wörtliches Zitat von Scherner, sondern eine Umschreibung von Johannes Volkelt. Da Scherners Originalwerk als trocken, schwierig und übermäßig romantisierend galt, wurde es nie wirklich populär und ist heute sehr selten. Aus diesem Grund griffen andere Autoren gern auf die Zusammenfassung des Buches in Johannes Volkelts „Die Traum-Phantasie“ zurück. So schrieb Freud in seiner „Traumdeutung“: „Das Buch Scherners, in einem schwülen und schwülstigen Ton geschrieben, von einer nahezu trunkenen Begeisterung für den Gegenstand getragen, die abstoßend wirken muß, wenn sie nicht mit sich fortzureißen vermag, setzt einer Analyse solche Schwierigkeiten entgegen, daß wir bereitwillig nach der klareren und kürzeren Darstellung greifen, in welcher der Philosoph Volkelt die Lehren Scherners uns vorführt.“ vgl. Freud (Traumdeutung), S.104f.

¹⁷⁴ Havelock Ellis, zit. nach: Freud (Traumdeutung), S.83.

¹⁷⁵ Külpe (Vorlesungen über Psychologie), S.84.

cken an die suggestiv erzeugten Situationen an, z. B. entsteht der Zorn, wenn man dem Hypnotischen die Anwesenheit eines ihn reizenden Feindes suggeriert. Mitunter wird beim einfachen Befehl, den betreffenden Affekt, z. B. den der Angst, zu zeigen, die entsprechende Wirkung dadurch eintreten, daß sich der Hypnotische selbst die ihn ängstigende Situation suggeriert. Jedenfalls lassen sich direkt oder indirekt die Affekte suggestiv in manchen Fällen außerordentlich lebhaft erzeugen.¹⁷⁶

Damit wies Moll indirekt auf zwei weitere wichtige Merkmale des Traumlebens sowie des hypnotischen Zustandes hin – ihren visuellen und ihren dramatischen Charakter. Dem Träumer oder dem Somnambulen stünden bildhafte Situationen vor Augen, auf die er, da Logik und Vernunft „schlafen“, emotional reagiere. Ein großer Verfechter einer speziellen Bildsprache des Traumes war bereits Scherner mit seinem Katalog symbolisierter Leibreize gewesen. Johannes Volkelt faßte Scherners Darstellungen wie folgt zusammen: „Der Traumphantasie *fehlt die Begriffssprache*; was sie sagen will, muß sie anschaulich hinmalen, und da der Begriff hier nicht schwächend einwirkt, malt sie es in Fülle, Kraft und Größe der Anschauungsform hin.“¹⁷⁷ Volkelt selber gebrauchte in Bezug auf den visuellen Charakter des Traumerlebens den Begriff einer „Schaukraft des Geistes“, die im Traum wesentlich gesteigert sei: „Die Schaukraft des Geistes, durch einen Körper- oder Seelenzustand nach einer bestimmten Richtung zu erhöhter Erregung gebracht, zieht, während bei der bloßen Association die Bilder sich atomistisch an einander reihen, von dem inneren Herd ihrer Erregung aus passende Bilder in ihren Kreis und bringt in deren Umbildung und Verknüpfung die Art ihrer Erregung zu anschaulichem Ausdruck.“¹⁷⁸ „Jeder aufblitzende Gedanke erhält plastische Sinnlichkeit.“¹⁷⁹, schrieb auch du Prel und betonte, daß die Bilderassoziation im Traum „[...] lebhafter vor sich geht, rein mechanisch und ganz ungehemmt abläuft“¹⁸⁰. Schließlich notierte Freud über die ausgesprochene Bildlichkeit des Traumerlebens: „Der Traum denkt also vorwiegend in visuellen Bildern, aber doch nicht ausschließlich. Er arbeitet auch mit Gehörsbildern und in geringerem Ausmaße mit den Eindrücken der anderen Sinne. [...] Charakteristisch für den Traum sind aber doch nur jene Inhaltselemente, welche sich wie Bilder verhalten, d. h. den Wahrnehmungen ähnlicher sind als den Erinnerungsvorstellungen.“¹⁸¹

Korrespondierend dazu konstatierten viele Autoren eine dramatisierende Tendenz des Traumes. Schon Scherner hatte, den Gedanken der Bildlichkeit weiterführend, darauf hingewiesen, daß die Traumphantasie die Neigung habe, Geschichten aus den Bildern zu entwickeln: „Die Traumphantasie“, so Volkelt zusammenfassend, „bleibt aber nicht bei der bloßen Hinstellung des Gegenstandes stehen, sondern sie ist innerlich genöthigt, das Traum-Ich mehr oder weniger mit ihm zu verwickeln und so eine Handlung zu erzeugen. Der Gesichtsreiztraum z. B. malt Goldstücke auf die Straße; der Träumer

¹⁷⁶ Moll (Hypnotismus), S.141.

¹⁷⁷ Volkelt (Die Traum-Phantasie), S.123. [Hervorhebung im Original]

¹⁷⁸ Volkelt (Die Traum-Phantasie), S.188.

¹⁷⁹ du Prel (Philosophie der Mystik), S.33.

¹⁸⁰ du Prel (Philosophie der Mystik), S.34.

¹⁸¹ Freud (Traumdeutung), S.73.

sammelt sie, freut sich, trägt sie davon.¹⁸² Am ausgeprägtesten findet sich dieser Aspekt jedoch bei Spitta, der schrieb: „Der Traum ist gewissermaßen eine Dramatisierung rein subjectiver Vorgänge innerhalb der Seele während des Schlafes.“¹⁸³ Auch du Prel machte darauf aufmerksam, daß im Traum „[...] jede leise Regung des Willens [...] zur Handlung“¹⁸⁴ werde.

Daneben tauchte die Metapher der „Traumbühne“ direkt oder indirekt immer wieder in der Literatur auf, so beispielsweise bei Winterstein: „Der brausende Lärm der tausendköpfigen Menge hat lautlosem Schweigen Platz gemacht. Die strahlende Helle der zahllosen Lampen ist erloschen. Und in der dunklen Stille geht der Vorhang auf und gibt den Blick frei in eine neue und eigenartige Welt, verschieden von der eben versunkenen und doch durch tausend Fäden auf das engste mit ihr verknüpft. Allnächtlich erleben wir dieses Schauspiel, wie die tausend oft lärmend durcheinanderbrausenden Gedanken in dem Dunkel des Schlafes erlöschen und wie aus diesem Dunkel auf einmal die bunt phantastische, abenteuerliche Welt der Träume auftaucht.“¹⁸⁵ Interessanterweise verwendete Winterstein, dessen Buch „Schlaf und Traum“ erst 1932 erschien, nicht nur die Bühne als Gleichnis für den Traum, sondern auch das modernere Medium des Films. „Wir haben den Traum mit einem stummen Film verglichen, in dem wir freilich oft uns selbst mit auf der Leinwand agieren sehen. Mit der gleichen Leichtigkeit wie im Film wechselt Ort und Zeit des Geschehens. Wie bei geschickter Überblendung des Films geht ein Schauplatz in den anderen über, Vergangenes spielt sich aufs neue ab, Zukünftiges wird erschaut.“¹⁸⁶

Daß auch die Hypnose als Zustand galt, in dem bildliche Vorstellungen sehr leicht erzeugt und ebenso einfach in dramatische Szenen überführt werden konnten, ist bereits durch die Schilderungen positiver und negativer Halluzinationen deutlich geworden. Das Gros der hypnotistischen Versuche beruhte darüber hinaus auf dem Herbeiführen von Suggestionen. Die Definition dieses Begriffs wurde zwar kontrovers diskutiert¹⁸⁷, beinhaltete aber fast immer das Erwecken einer Vorstellung unter inadäquaten Bedingungen.¹⁸⁸ Nicht selten waren die so erzeugten Vorstellungen visueller Natur und Grundlage anschließender dramatischer Szenen mit halluzinatorischer Wirkung. So schilderte Moll folgendes Beispiel: „Ich suggeriere X., daß er ein Spiel Karten in der Hand halte. Er nimmt die Suggestionenvorstellung an, und diese erweckt nun bei ihm die Idee, daß er Skat spiele, daß er mit seinen Freunden Y. und Z. in einem Restaurant sei. Die suggestive Vorstellung der Karten hat mithin genügt, durch Assoziation eine ganze Szene zu schaffen.“¹⁸⁹

¹⁸² Volkelt (Die Traum-Phantasie), S.123.

¹⁸³ Spitta (Die Schlaf und Traumzustände), S.145.

¹⁸⁴ du Prel (Philosophie der Mystik), S.33.

¹⁸⁵ Winterstein (Schlaf und Traum), S.86.

¹⁸⁶ Winterstein (Schlaf und Traum), S.94.

¹⁸⁷ Siehe beispielsweise Lipps, Theodor: Zur Psychologie der Suggestion. Vortrag gehalten am 14. Januar 1897 in der „Psychologischen Gesellschaft“ zu München. Mit angeschlossener Diskussion [1897].

¹⁸⁸ Vgl. u. a. Moll (Hypnotismus), S.66. / Lipps (Psychologie der Suggestion), S.7.

¹⁸⁹ Moll (Hypnotismus), S.135.

Wie anhand der geschilderten Aspekte sichtbar wurde, gab es eine kleine Zahl von Faktoren, so die enge Verwandtschaft zwischen Traum und Hypnose, über die weitgehend Konsens herrschte, auch wenn Detailfragen und Erklärungsmodelle zum Teil intensiv diskutiert wurden. Anders sah es mit der Bewertung dieser Zustände aus. Hier gab es im wesentlichen zwei unterschiedliche Tendenzen. So sahen einige Autoren Schlaf, Traum und Hypnose als psychische Hemmungserscheinungen an, die dem Wachen qualitativ nachzuordnen seien, während andere die Steigerung bestimmter psychischer Faktoren betonten und somit einer gewissen Wertschätzung dieser Zustände Ausdruck gaben. Zu den Autoren der ersten Kategorie gehörten Wilhelm Wundt und Heinrich Spitta sowie überhaupt die Mehrzahl der Vertreter einer objektivierenden Psychologie. Freud kam zu dem Schluß, „[...] [d]ie Theorie, daß im Traumleben nur ein Bruchteil der durch den Schlaf lahmgelegten Seelentätigkeit zum Ausdruck komme, ist die bei ärztlichen Schriftstellern und in der wissenschaftlichen Welt überhaupt weit bevorzugte. Soweit ein allgemeines Interesse für Traumerklärung vorauszusetzen ist, darf man sie wohl als die *herrschende* Theorie des Traumes bezeichnen.“¹⁹⁰ Dagegen betonte nur eine Minderheit der Traumforscher die positiven Seiten des Träumens. Hier fand namentlich die Phantasie die meiste Beachtung. Bereits Scherner maß ihr eine zentrale Bedeutung zu und beschrieb sie in durchaus positiver Weise: „Die Traumphantasie ist frei von Verstandesherrschaft und damit der strengen Maße ledig; es herrscht daher in ihr das *Ungemessene, Unverhältnismäßige*. Zugleich aber gewinnt sie durch die Befreiung von den hinderlichen Denkkategorien eine größere Schmiegsamkeit, Behendigkeit, Wendungslust.“¹⁹¹ Dieser Sichtweise schloß sich unter anderem Volkelt an, der schrieb: „Der Traum muß auch etwas von der positiven Seite der schlafenden Seele, von ihrem unbewußten, plastischen, naturartigen Dasein an sich tragen. Und wirklich – ich spreche es jetzt schon aus – ist die Grund- und Hauptkraft des Traumes die *unbewußt schaffende Phantasie*. Die sich associirenden Vorstellungen treten nicht, wie in der wachen Einbildung, als matte Bilder, als oft ganz verblaßte Hülsen eines an den Wortklang sich knüpfenden Begriffs, sondern als leibhaftige, farbenreiche, tönende Gestalten, die im beleuchteten Raume sich mannigfach gegen einander bewegen, vor die träumende Seele.“¹⁹² Strümpell wiederum wies neben der Einbildungskraft des Traumes auf dessen Fähigkeit hin, längst verloren geglaubte Erinnerungen wiederherzustellen: „Allerdings nun hat die Seele durch diese ihre Befähigung, ohne Mithilfe der äusseren Bedingungen des normalen Empfindens, während des Schlafes in das Gebiet des vollen und wirklichen Empfindungserlebens zurücktreten zu können und hierbei sowohl ihre formbildende, als auch Raum erzeugende Thätigkeit theils auf gewohnten Wegen, theils in ganz neuen Richtungen zu verwenden, einen Vorzug vor ihrem Verhalten im Wachen. Abgesehen von dem Erfolge dieser Befähigung, den Empfindungsgehalt zu Gestalten, Scenerien, Handlungen und Erlebnissen ausbilden zu können, zu denen sie im Wachen niemals gelangt, gewinnt die Seele eben

¹⁹⁰ Freud (Traumdeutung), S.98. [Hervorhebung im Original]

¹⁹¹ Volkelt (Die Traum-Phantasie), S.122. [Hervorhebung im Original]

¹⁹² Volkelt (Die Traum-Phantasie), S.112. [Hervorhebung im Original]

dadurch auch innerhalb der Empfindungswelt ein bei weiterem größeres Gedächtnis.¹⁹³ Analog dazu war auch innerhalb der Hypnoseforschung die Steigerung der Gedächtnisleistung, Hypermnésie genannt, ein bekanntes Phänomen. Andere Fähigkeiten, wie Gehörs- und Gesichtsempfindungen oder mathematische Leistungen, konnten der Literatur zufolge ebenfalls durch Suggestion gesteigert werden.¹⁹⁴

Einer der wenigen Autoren der Traumforschung, der die Ambivalenz von Steigerungs- und Hemmungsphänomenen schon sehr früh erkannte und nicht aufzulösen versuchte, war Friedrich Wilhelm Hildebrandt. Er beantwortete die Frage nach den Eigenheiten des Traumes sowie nach den Unterschieden zwischen Traum und Wachen in drei paradigmatisch formulierten Gegensätzen, deren dritter lautete: „Es ist der zwischen *einer Steigerung*, einer nicht selten bis zur *Virtuosität* sich erhebenden *Potenzierung*, und andererseits einer entschieden, oft bis unter das Niveau des Menschlichen führenden *Herabminderung* und *Schwächung* des Seelenlebens.“¹⁹⁵ Diese Antinomie führte innerhalb der Traumforschung, aber auch im Hypnotismus, zur Herausbildung eines Paradoxons, das auch im Schlafanz eine wichtige Rolle spielte und deswegen im Folgenden nochmals näher erläutert werden soll.

Traumphantasie und psychischer Automatismus

Wie bereits dargestellt wurde, definierte die zeitgenössische Fachliteratur den Schlaf und verwandte alternative Bewußtseinszustände oft als Hemmungsphänomene. Andererseits wurde jedoch auch eine Steigerung bestimmter geistiger Prozesse und Fähigkeiten festgestellt. Besonders zeigte sich dieser Gegensatz in der Auffassung über die geistigen Potentiale des Traumes. So betonten einige Autoren die verstärkte Phantasietätigkeit des Traumes und rückten ihn auf diese Weise in die Peripherie künstlerischer und genialischer Produktion. Von den älteren Autoren wies vor allem Volkelt auf diese positive Seite hin: „Geradeso wie der Träumende sich nicht gesondert für sich behält und keineswegs seine Bilder von dem Pole des Subjectes aus an einem Faden leitet, sondern sich ungetheilt an die Objecte hingibt, sich unterschiedslos an sie verliert und nur als Kraft der Objecte selbst thätig ist, so verschmilzt auch im künstlerischen Producieren das ganze Leben des Selbst innig mit dem Bilde des Gegenstandes.“¹⁹⁶ Korrespondierend dazu schrieb Külpe über den psychischen Zustand während des Schlafens: „Das Träumerische, die Versunkenheit in Bilder, die uns zu beherrschen scheinen, das Entrücktsein aus der Welt des wirklichen Seins und Geschehens, das Schweigen der Kritik und das Zurücktreten des unser Handeln und Denken leitenden Ich sind dafür charakteristisch. Die Stimmung

¹⁹³ Strümpell (Natur und Entstehung der Träume), S.48.

¹⁹⁴ Vgl. Moll (Hypnotismus), S.139.

¹⁹⁵ Hildebrandt (Der Traum), S.256. [Hervorhebung im Original]

¹⁹⁶ Volkelt (Die Traum-Phantasie), S.221.

künstlerischer Produktion hat damit eine gewisse Verwandtschaft, sofern sie aus den Tiefen der Seele ihre Offenbarungen schöpft.¹⁹⁷

Eine große Anzahl anderer Autoren interpretierte das Träumen jedoch als mechanischen Prozeß ohne Beteiligung des Selbstbewußtseins. Sie gingen davon aus, daß innere oder äußere Reize zu Empfindungen führten, die gemäß den bekannten Assoziationsgesetzen in Vorstellungen umgesetzt würden. Bemerkenswerterweise gab es darunter durchaus Traumforscher, die keinen Gegensatz sahen zwischen der Vorstellung eines mechanischen Seelenlebens während des Schlafes und einer gesteigerten Phantasietätigkeit. So berichtete Freud über Scherner: „Scherner gehört nicht zu den Autoren, welche der Seele gestatten, ihre Fähigkeiten unverringert ins Traumleben mitzunehmen. Er führt selbst aus [...], wie im Traum die Zentralität, die Spontanenergie des Ichs entnervt wird, wie infolge dieser Dezentralisation Erkennen, Fühlen, Wollen und Vorstellen verändert werden und wie den Überbleibseln dieser Seelenkräfte kein wahrer Geistcharakter, sondern nur noch die Natur eines Mechanismus zukommt. [...] Aber dafür schwingt sich im Traum die als *Phantasie* zu benennende Tätigkeit der Seele, frei von aller Verstandesherrschaft und damit der strengen Maße ledig, zur unbeschränkten Herrschaft auf. Sie nimmt zwar die letzten Bausteine aus dem Gedächtnis des Wachens, aber führt aus ihnen Gebäude auf, die von den Gebilden des Wachens himmelweit verschieden sind, sie zeigt sich im Traume nicht nur reproduktiv, sondern auch *produktiv*.“¹⁹⁸

Andere Vertreter der mechanistischen Perspektive wiederum wiesen gesondert auf die Bewegungen während des Schlafes hin, die als motorischen Reaktionen auf die Traumreize entstünden. „Der Schlafende“, so Heinrich Spitta, „sucht unwillkürlich die Traumideen auszuführen und zwar ohne alles Selbstbewußtsein, rein automatisch, einzig geleitet durch Impulse der nach dem Gesetz der Ideenassoziation aufeinanderfolgenden Vorstellungen.“¹⁹⁹ Auch Wundt hielt die durch Traumreize ausgelösten Innervationen für erwähnenswert: „Die Traumvorstellungen können nun weiterhin auch eine Miterregung der motorischen Zentralteile hervorbringen. Am häufigsten kombinieren sich mit ihnen Sprachbewegungen, seltener pantomimische Bewegungen der Arme und Hände.“²⁰⁰

Zu den Autoren, die auf diesen Aspekt besonderen Wert legten, gehörte Max Dessoir, in dessen „Doppel-Ich“-Publikation psychische Automatismen eine wichtige Rolle spielten. Er definierte diese Phänomene als „[...] Thatsachen des inneren Lebens, die, mögen sie nun für sich oder mit anderen zusammen existieren, Bewusstsein, aber kein Selbstbewusstsein, synthetisches Vermögen, aber keine Personalität zeigen“²⁰¹, und verortete sie vor allem im Traum und in der Hypnose. Gekennzeichnet seien die automatischen Handlungen primär durch die enge Bindung von Reiz und motorischer Reaktion, die Dessoir als „zweite Grundthatsache des Seelenlebens“²⁰² neben der Existenz eines Bewußt-

¹⁹⁷ Külpe (Vorlesungen über Psychologie), S.65.

¹⁹⁸ Freud (Traumdeutung), S.105. [Hervorhebung im Original]

¹⁹⁹ Spitta (Die Schlaf- und Traumzustände), S.119.

²⁰⁰ Wundt (Grundzüge der physiologischen Psychologie), S.631.

²⁰¹ Dessoir (Das Doppel-Ich), S.8.

²⁰² Dessoir (Das Doppel-Ich), S.55.

seins bezeichnete. Ausdrücklich bezog sich Dessoir damit auf senso-motorische Aktionisten wie Münsterberg und Lange, deren Psychologie auf der Annahme einer unmittelbaren Einheit von Reiz, Innervation und Bewegung basierte. Unter Verweis auf Münsterberg schrieb Dessoir: „Dass jeder Reizwahrnehmung sich eine gewisse Muskelthätigkeit zugesellt, ist also kein Zufall, sondern bedingt durch die gesamte Entwicklung und die biologische Bedeutung des sensomotorischen Apparates [...]“. ²⁰³ Unter dieser Prämisse konnte der Faktor Selbstbewußtsein in Bezug auf den Traum oder die Hypnose vollkommen ausgeschaltet werden. Beide wurden dementsprechend als Zustände interpretiert, in denen psychische Prozesse automatisch als Reiz-Reaktionsketten abliefen.

Pierre Janet: Der psychologische Automatismus

Die Vorarbeit zu dieser Auffassung hatte der französische Arzt Pierre Janet geliefert, dessen Studie zum psychischen Automatismus nicht nur von Dessoir eingehend zitiert wurde, sondern allgemein als Meilenstein auf dem Gebiet der Erforschung des Unbewußten galt. ²⁰⁴ In der 1888 erstmals erschienenen Publikation diskutierte Janet ausführlich solche Handlungen, die dem Ausführenden zum Zeitpunkt ihrer Durchführung nicht bewußt sind, also automatisch stattfinden. Er unterschied dabei totale Automatismen, welche die gesamte Person betreffen, von den partiellen Automatismen, bei denen „[...] ein Teil der Persönlichkeit vom Bewußtsein der Versuchsperson abgespalten ist und eine autonome, ‚unterbewußte‘ Entwicklung nimmt“ ²⁰⁵.

Als einfachste Form des totalen Automatismus bezeichnete Janet die Katalepsie, ein Zustand, in dem Verständnis und Empfindungsfähigkeit gehemmt seien, dafür aber die Empfindlichkeit der Muskeln gesteigert erscheine. ²⁰⁶ Darüber hinaus seien sowohl Selbstbewußtsein als auch intellektuelles Urteil aufgehoben, also die Apperzeption durch Perzeption ersetzt. „La conscience“, schrieb Janet, „peut exister sans aucun jugement, c’est-à-dire sans intelligence; l’homme peut sentir et ne pas comprendre des propres sensations.“ ²⁰⁷ Damit etablierte Janet die Existenz unbewußter, also ohne Beteiligung des Ich gemachter Empfindungen und erklärte das Ich so zu einem Epiphänomen allgemeiner psychischer Vorgänge. „Mais, si on se place à un point de vue exclusivement psychologique, si on considère le *moi* non plus comme un être et une cause, mais comme une certaine idée qui accompagne le plupart des phénomènes psychologique, on sera forcé de penser qu’il y a des sensations sans moi, qu’il peut y

²⁰³ Dessoir (Das Doppel-Ich), S.56.

²⁰⁴ So wird angenommen, dass es Janet war, der den Begriff des „Unterbewußten“ prägte. Vgl. Ellenberger (Die Entdeckung des Unbewußten), S.555.

²⁰⁵ Ellenberger (Die Entdeckung des Unbewußten), S.489.

²⁰⁶ „La catalepsie, [...], est une affection du cerveau, intermittente, apyrétique, caractérisée par la suspension de l’entendement et de la sensibilité et par l’aptitude des muscles à recevoir et à garder tous les degrés de la contraction qu’on leur donne.“ Saint-Bourdin, zit. nach: Janet (L’Automatisme psychologique), S.12.

²⁰⁷ Janet (L’Automatisme psychologique), S.38.

avoir des phénomènes de vision, quoique cependant personne ne dise: ‘Je vois’.²⁰⁸ Als Folge dieser Ausschaltung des Ich erfolge die Verknüpfung von Reiz, innerem Bild und motorischer Reaktion automatisch. Janet verortete den kataleptischen Bewußtseinszustand, in dem die psychischen Prozesse auf Perzeptions- und Assoziationsvorgänge sowie auf Affekt- und Gefühlsempfindungen reduziert seien, zwischen Nichtbewußtsein und Selbstbewußtsein, also zwischen Ohnmacht und Wachen. „C’est précisément une conscience de ce genre“, schrieb er, „purement affective, réduite aux sensations et aux images, sans aucune de ces liaisons, de ces idées de relation qui constituent la personnalité et les jugements, que nous croyons légitime de supposer pendant la catalepsie et les états analogues. Ni le néant de la conscience et le pur mécanisme, ni la connaissance capable de comprendre et d’obéir ne nous paraissent ici vraisemblables; il s’agit au contraire d’une forme particulière de la conscience intermédiaire entre ces deux extrêmes.“²⁰⁹ In verschiedenen Abstufungen finde sich dieser Zustand im Schlaf und im Somnambulismus, aber auch in der Ekstase und während des hysterischen Anfalls.²¹⁰

Bezeichnenderweise beschrieb Janet die motorischen Erscheinungen bzw. deren Nichtvorhandensein als vorrangige Symptome des kataleptischen Zustandes, denn der Kataleptiker sei zunächst einmal völlig bewegungsunfähig: „Le premier caractère et le plus apparent, c’est l’absolue immobilité du sujet.“²¹¹ Dieser Zustand lasse sich durch äußere Manipulation verändern, gehorche dabei jedoch immer denselben Grundsätzen.²¹² Dazu gehöre erstens Kontinuität, d. h. Änderungen, die an der Stellung einzelner Gliedmaßen vorgenommen würden, dauerten fort. Zweitens sei eine Neigung des Kataleptikers dahingehend zu beobachten, Reize innerhalb seines Gesichtsfeldes zu imitieren oder zu spiegeln, und drittens zeigten die extern herbeigeführten physischen Manipulationen die Tendenz, sich über den gesamten Körper auszubreiten, d. h. Einzelgesten vervollständigten sich oft zu kompletten Körperausdrücken: „On voit la figure, le corps tout entier s’animer, s’harmoniser avec l’attitude d’un des membres et prendre une expression saisissante de réalité.“²¹³ Diese wiederum schlossen sich in einigen Fällen zu regelrechten Schauspielszenen zusammen.

Im Zusammenhang mit dem Diskurs um den Schlaftanz sind besonders die letzten beiden Prinzipien interessant. Janet beschrieb sie als Resultat der mentalen Assoziation. Ein Reiz rufe ein bestimmtes Bild bzw. eine Vorstellung hervor, die wiederum einen physischen Ausdruck nach sich zögen: „Il faut qu’à propos de la première sensation, [...] surgissent simultanément et successivement un grand nombre d’autres images qui amèneront chacune, l’une un geste, l’autre une expression du visage, celle-ci l’acte de se lever, celle-là l’acte de saluer.“²¹⁴ Die hervorgerufenen Gesten lösten dabei Affekte und Gefühle aus, die ihrerseits weitere Vorstellungen und damit weitere Bewegungen verursachten. Janet

²⁰⁸ Janet (L’Automatisme psychologique), S.39. [Hervorhebung im Original]

²⁰⁹ Janet (L’Automatisme psychologique), S.44.

²¹⁰ Vgl. Janet (L’Automatisme psychologique), S.31, S.42f, S.53.

²¹¹ Janet (L’Automatisme psychologique), S.14.

²¹² Vgl. Janet (L’Automatisme psychologique), Kapitel I „Description des phénomènes provoqués pendant l’état cataleptique“, S.13ff.

²¹³ Janet (L’Automatisme psychologique), S.18.

²¹⁴ Janet (L’Automatisme psychologique), S.62.

schilderte das Beispiel der Patientin „Leonie“, die, lege man ihr die Hände wie zum Gebet zusammen, eine vollständige Kommunionsszene pantomimisch durchlebe.²¹⁵ „En provoquant maintenant la sensation des mains jointes, j'éveille aussi ou plutôt je commence à éveiller ce sentiment général qui existait pendant l'acte de la communion. Ce sentiment devient alors une sensation comme les autres qui tend à se manifester et à durer. Mais pour que ce sentiment persiste, il ne suffit pas que la sensation des mains jointes reste seule dans l'esprit, ce ne serait que le commencement du sentiment. Il faut, pour qu'il dure, qu'il se complète et que les autres sensations constituantes réapparaissent les unes après les autres sous forme d'images et amènent les expressions et les mouvements qui leur correspondent.“²¹⁶

Neu und psychologisch bedeutsam an dieser Art der Interpretation des kataleptischen Zustandes war Janets Auffassung, daß die Assoziation hier, wie oben beschrieben, ohne Beteiligung der Persönlichkeit ablaufe. „L'association des idées“, schrieb er, „n'est donc pas forcément liée avec la formation de la personnalité, et l'une peut se développer sans l'autre.“²¹⁷ Im Gegenteil – während der Katalepsie sei von den intellektuellen Fähigkeiten keine Spur zu finden: „La connaissance véritable, le jugement, les idées générales ne doivent pas être mêlées à ces phénomènes automatique de la pensée rudimentaire; ils apportent avec eux des moyens d'émancipation et une liberté relative dont nous ne voyons ici aucun signe.“²¹⁸ Durch diese Abwesenheit der Persönlichkeit und der apperzeptiven Funktionen des Selbstbewußtseins sei einer Dominanz einzelner Ideen und Vorstellungen Vorschub geleistet, die den kataleptischen Zustand als einen monoideistischen kennzeichneten.²¹⁹ Dieses Andauern einer Idee oder Empfindung bis zu ihrer Ablösung durch eine andere war eines von drei Merkmalen des psychischen Automatismus. Daneben nannte Janet die Einheit von Empfindung und Bewegung sowie die Tendenz zur Assoziation, also zur Vervollständigung von Vorstellungsketten.²²⁰ Alle drei Merkmale sah Janet sowohl im kataleptischen Zustand als auch in der Hypnose und im Schlaf gegeben.

Mit diesem Modell des psychischen Automatismus beeinflusste Janet nicht nur die zeitgenössische Psychologie auf entscheidende Weise, sondern auch die Theorien zum Hypnotismus. Viele Psychiater sowie Forscher, die sich mit der experimentellen Untersuchung der Psyche unter veränderten Bewußtseinsverhältnissen beschäftigten, ließen sich von seinen Ergebnissen leiten.²²¹ So entwickelte Dessoir seine Theorie des Doppel-Ichs unter wiederholtem Rückgriff auf Janets Publikation²²² und auch Schrenck-Notzing verwendete in seiner Diskussion des Falles Magdeleine G. immer wieder Ideen und Begriffe Janets.

²¹⁵ Vgl. Janet (L'Automatisme psychologique), S.20.

²¹⁶ Janet (L'Automatisme psychologique), S.63.

²¹⁷ Janet (L'Automatisme psychologique), S.64.

²¹⁸ Janet (L'Automatisme psychologique), S.63.

²¹⁹ Vgl. Janet (L'Automatisme psychologique), S.65.

²²⁰ Vgl. Janet (L'Automatisme psychologique), S.66.

²²¹ Vgl. Ellenberger (Die Entdeckung des Unbewußten), S.555ff.

²²² Vgl. beispielsweise Dessoir (Das Doppel-Ich), S.7.

Die psychologische Debatte um den Schlaftanz

Nachdem im vorangegangenen Abschnitt der psychologische Kontext der Begriffe Schlaf, Traum und Hypnose gegen Ende des 19. und Anfang des 20. Jahrhunderts skizziert wurde, soll im Folgenden die eigentliche Diskussion um den Schlaftanz im Fokus stehen. Da von den Tänzerinnen selbst weder mündliche noch schriftliche Aussagen erhalten sind, spielen dabei die Publikationen ihrer „Impresarios“ die Hauptrolle. Rochas, Schrenck-Notzing, Magnin und Schertel bestimmten mit ihren Überlegungen und Argumenten Inhalt und Verlauf der Debatten um „ihre“ Tänzerinnen – ganz gleich, ob die Reaktionen positiv oder negativ ausfielen.

Die früheste Publikation war Rochas „Les Sentiments, la Musique et le Geste“. Ihr gingen mehrere Artikel voraus, unter anderem in der Zeitschrift „La Nature“, in der Rochas zuvor vor allem über technische und ingenieurwissenschaftliche Themen publiziert hatte.²²³ Im Gegensatz zu anderen Werken Rochas, die zum Teil sehr populär waren und auch in deutscher Übersetzung vorliegen, erweckt dieses Buch eher den Eindruck einer Liebhaberpublikation, welche sich mit einem Thema beschäftigte, das schon damals eher ein Randthema war – sowohl aus wissenschaftlicher als auch aus künstlerischer Sicht.

Auf „Les Sentiments“ folgte 1904 Schrenck-Notzings Studie „Die Traumtänzerin Magdeleine G.“. Im Gegensatz zu Rochas schrieb Schrenck-Notzing mit unverkennbar wissenschaftlichem Impetus und Anspruch. Möglicherweise nicht zuletzt darum holte er sich die Unterstützung von F. E. Otto Schultze, der der Würzburger Schule im Oswald Külpe entstammte. Er ergänzte die Beobachtungen des Nervenarztes Schrenck-Notzing um einen dezidiert experimentalpsychologischen Ansatz.

Bei Magnins ein Jahr später veröffentlichtem Buch „L’Art et l’Hypnose“ handelte es sich um den diskursivsten Beitrag in der Debatte, da der Autor sich mit beiden Vorgängerpublikationen eingehend auseinandergesetzt hatte. Dabei legte Magnin in vielen Punkten nicht nur unterschiedliche Deutungen vor, sondern äußerte direkte und teils scharfe Kritik, vor allem an Schrenck-Notzing. So nimmt es nicht wunder, daß „L’Art et l’Hypnose“ trotz seiner eindrucksvoller Bebilderung im deutschsprachigen Raum nicht veröffentlicht wurde.

Bei Schertel wiederum handelte es sich um einen Autor, der aus der vorangegangenen Debatte mehr oder weniger herausfiel, und das nicht allein aufgrund des zeitlichen Abstandes. Intention, Duktus und Veröffentlichungsweise unterschieden Schertels Schriften klar von den anderen Beiträgen in der Debatte um Hypnose, Schlaf, Traum und Tanz. Da er auch keinen Bezug zu früheren Publikation herstellte, ist anzunehmen, daß Schertel diese Differenz nicht nur bewußt, sondern auch genehm war. Dabei ist allerdings zu fragen, inwieweit sich diese Sonderstellung auch im Inhalt seiner Schriften widerspiegelte.

²²³ Vgl. Rochas, Albert de: La Mimique, in: La Nature. Revue des sciences et de leurs applications aux arts et à l’industrie [1899], S.252-254. / Ders.: La Musique et le Geste, in: La Nature. Revue des sciences et de leurs applications aux arts et à l’industrie [1899], S.267-270.

„Une automate admirablement“ – Albert de Rochas über Lina Ferkel

Rochas im Jahr 1900 erschienene Studie über das Medium Lina Ferkel stellte den ersten Beitrag zum zeitgenössischen Diskurs über das Phänomen des erst später so bezeichneten Schlaf- oder Traumtanzens dar. Das Buch unternahm nach Aussage seines Verfassers den Versuch, die Experimente mit Lina zu beschreiben und – davon ausgehend – eine Theorie über die Beziehungen zwischen den drei titelgebenden Elementen Gefühl, Musik und Gestik zu entwickeln.²²⁴ Genaugenommen formulierte Rochas in „Les Sentiments“ diesbezüglich jedoch kaum eigene Ansätze, sondern bezog sich vielmehr auf bereits vorhandene Theorien. Diese mittels seiner hypnotisierten Versuchsperson einer Prüfung zu unterziehen, scheint der eigentliche wissenschaftliche Impuls des Autors gewesen zu sein. Dementsprechend widmete er der Aufzählung und Beschreibung verschiedener Erklärungsmodelle in Bezug auf die Entstehung der Gesten oder die Wirkung der Musik auf Mensch und Tier ungleich mehr Raum als beispielsweise der Hypnose und ihren Erscheinungen. Auch nähere Informationen zu Lina oder zu ihrem Zustand finden sich fast gar nicht, eine Tatsache, auf die unter anderem Emile Magnin später kritisch hinwies.²²⁵

Alles in allem kann der Leser sich kaum des Eindrucks erwehren, daß es sich bei „Les Sentiments“ nicht so sehr um eine wissenschaftliche Studie handelte, als vielmehr um eine Laienpublikation, die mit ein paar wissenschaftlichen Exzerpten angereichert war, dem Autor ein Forum für seine parapsychologischen Anliegen bot und ansonsten vor allem durch die generöse und stellenweise freizügige Bebilderung glänzte. Dementsprechend vage fiel Rochas Beitrag zum wissenschaftlichen Diskurs über den Schlaftanz aus.

Als Grundlage der Auswertung seiner Experimente mit Lina hielt Rochas es für notwendig, vor allem zwei Fragen zu klären: zum einen die nach der Entstehung der Gesten und zum anderen die nach der Wirkung von Tönen bzw. Musik auf den menschlichen Organismus.

In einem relativ kurz gehaltenen einleitenden Kapitel beschäftigte er sich daher zunächst mit dem Ursprung der Gesten.²²⁶ Er ging dabei von der alltäglichen Erfahrung aus, das jedes Gefühl, das der Mensch empfinde, von dazugehörigen Gesten begleitet sei, also sowohl von Gesichtsausdrücken als auch von speziellen Haltungen des Kopfes und der Gliedmaßen. Daneben wies er darauf hin, daß sich bestimmte Emotionen in verallgemeinerbaren Haltungsrichtungen ausdrückten. So bewirke ein trauriges Gefühl ein Herabfallen aller Gliedmaßen und Gesichtszüge, während ein freudiges Gefühl genau den gegenteiligen Effekt auslöse.

Um weitere Zusammenhänge zwischen Gefühl und Gefühlsausdruck zu klären, zog Rochas die Theorien mehrerer zeitgenössischer Wissenschaftler hinzu. So zitierte er einen gewissen Dr. Descuret mit

²²⁴ „Dans un livre intitulé Les Sentiments, la Musique et le Geste qui paraîtra bientôt, j’ai décrit mes expériences et j’ai essayé de formuler une théorie des relations qui existe entre ces trois choses.“ vgl. Rochas (La Mimique), S.253.

²²⁵ Vgl. Magnin (L’Art et l’Hypnose), S.69.

²²⁶ Vgl. Rochas (Les Sentiments), Kapitel 1: Ce qui détermine le geste.

der Behauptung, Gefühle modifizierten die biologischen Prozesse in bestimmte Richtungen.²²⁷ Freudige Empfindungen seien demnach „exzentrisch“, veranlaßten also ein Nach-Außen-Drängen der vitalen Vorgänge, während traurige oder negative Empfindungen „konzentrisch“ verliefen und demgemäß das Gegenteil bewirkten. Resultate seien unter anderem das freudige Erröten, bei dem das Blut in die Hautoberfläche strebe, sowie analog dazu das schreckhafte Erbleichen. Daran anschließend führte Rochas Charles Darwins und seine drei Prinzipien der Ausdrucksentstehung ins Feld, die auf den Beweis einer evolutionären Entwicklung und genetischen Verankerung bestimmter Verhaltensweisen abzielten.²²⁸ Nachfolgend zitierte Rochas einen gewissen Claude Bernard, dessen Theorie eine ständige Begleitung der Gefühle durch reflexive Aktionen des Herzens beschrieb.²²⁹ Demnach gebe es einen steten Austausch zwischen dem Nervensystem als Entstehungsort und Sitz der Gefühle und Gedanken einerseits und dem Blutkreislauf als Auslöser der Gefühlssymptome andererseits. Schläge das Herz bei Traurigkeit unregelmäßig und verlangsamt, werde das Gehirn nicht ausreichend durchblutet und es könne zu einer „nervösen Krise“ kommen. Dagegen löse beispielsweise ein zärtliches Gefühl eine Beschleunigung der Herztätigkeit aus, das Blut fließe schneller und man (sprich „frau“) erröte. Zuletzt erörterte Rochas eine vierte These, bei der es um die Atome und Moleküle des Gehirns ging.²³⁰ Diese befänden sich in ständiger Bewegung und seien die Ursache für Gedanken und Gefühle. Die cerebralen Moleküle könnten aber auch konstante Gruppierungen oder permanente Kontakte bilden – auf diese Weise entstünden Erinnerungen. Würden jene Gruppierungen oder Kontakte durch einen äußeren Reiz in Bewegung versetzt, reagierten sie automatisch. Das Resultat dieser Überlegung kann als Vorstellung beschrieben werden, der zufolge das Gehirn wie einer Art Musikinstrument funktioniere, das bestimmte Töne dann von sich gebe, wenn gewisse Saiten angeschlagen bzw. Knöpfe gedrückt würden.

Ein Großteil dieser Thesen, so Rochas im Anschluß, würde durch den Hypnotismus bestätigt. Im Fokus stehe dabei die Katalepsie, also eine der primären Phasen des hypnotischen Zustandes. Rochas beschrieb sie – der damaligen Auffassung konform – als Zustand, der durch die Abwesenheit der Persönlichkeit, des Willens sowie der intellektuellen Fähigkeiten gekennzeichnet sei. In der Katalepsie befänden sich Körper und Geist in einem Ruhezustand sowie gleichzeitig in höchster Empfänglichkeit für Einflüsse von seiten des Experimentators. „On sait“, schrieb Rochas in einem seiner Aufsätze für die Zeitschrift „La Nature“, „que l'état cataleptique, première phase de ce sommeil, est caractérisée par l'inertie du sujet qui n'a plus de volonté propre et dont l'esprit et le corps restent, pour ainsi dire, indéfiniment dans la position de repos ou de mouvement imprimée par l'expérimentateur.“²³¹

²²⁷ Vgl. Rochas (Les Sentiments), S.5.

²²⁸ Vgl. Rochas (Les Sentiments), S.5f.

²²⁹ Vgl. Rochas (Les Sentiments), S.7f.

²³⁰ Vgl. Rochas (Les Sentiments), S.10f.

²³¹ Rochas (L'expression des sentiments), S.250.

Infolge dieses Zustands könne man die Versuchsperson mit einem „echten Automaten“ („un véritable automate“²³²) und ihr Gehirn mit einem unbeschriebenen Blatt Papier vergleichen. Von nun an reagierten Körper und Geist bis zur Erweckung rein mechanisch. „Amené à l'état cataleptique où toutes les facultés individuelles sont presque complètement inhibées, où son cerveau est devenu en quelque sorte une page blanche propre à recevoir toute espèce d'écriture, il n'est plus qu'un mécanisme d'une extrême sensibilité entrant en jeu au moindre choc.“²³³

Die so ausgelösten Automatismen seien sowohl durch physische als auch durch psychische Einwirkung sichtbar zu machen. So führe eine bestimmte Stellung der Glieder, initiiert durch den Experimentator, oftmals zu einer entsprechenden mimischen Reaktion. „Si l'attitude donnée à un membre correspond à un état moral bien déterminé, tel que la colère, de défi, l'effroi, la prière, l'extase, l'amour, l'humilité, la tristesse, etc., le mouvement du membre provoque dans les autres parties du corps, et spécialement sur les muscles de la face, d'autres mouvements destinés à compléter l'expression du sentiment dont il s'agit.“²³⁴ Andererseits löse eine Reizung der Mimik, beispielsweise durch Elektrizität, die dazu passende Gestik aus. An dieser Stelle bezog sich Rochas auf Duchenne, von dessen Studien bereits in Kapitel II die Rede war.²³⁵ Auch die Tatsache, daß bestimmte, vom Experimentator angeregte Posen zu entsprechenden Gesichtsausdrücken, ja zu kompletten Schauspielszenen führen konnten, war eine unter Hypnotisten und Nervenärzten gut bekannte und belegte Erfahrung. Vor allem Charcot und Janet hatten diese Erscheinung ausführlich beschrieben.

Dieselben Beobachtungen gälten auch für psychische Reize, die ebenfalls automatische Reaktionen der Versuchspersonen auslösen könnten. Hierzu schrieb Rochas, eine einzige Idee reiche aus, um die Psyche des Hypnotisierten, die dem oben genannten weißen Blatt Papier gleiche, vollkommen zu dominieren und alle verfügbare Energie für die Verfolgung und Umsetzung auf sich zu ziehen. „Comme il n'a plus aucune idée qui lui soit propre“, so Rochas, „il suffit d'en suggérer une quelconque à son cerveau pour qu'il la fasse sienne et l'accuse à l'extérieur avec toute l'énergie d'un organisme concentré sur cette seul fonction.“²³⁶ Zwar verwendete Rochas den Begriff des Monoideismus noch nicht, bediente sich aber bereits des dahinterstehenden Konzepts, das sich auch durch alle weiteren Publikationen zum Thema Schlaftanz wie ein roter Faden zog.

In beiden Fällen, also bei psychischen und physischen Reizen, reagiere der Körper des Hypnotisierten automatisch, da der bewußte Wille während des hypnotischen Zustandes abwesend sei. Über den Prozeß der automatischen Bewegungen war sich Rochas allerdings noch unschlüssig. Er vermutete daher sowohl die Wirkung eines „organischen Gedächtnisses“ („mémoire organique“) als auch bestimmter Vorstellungsreflexe („réflexe de l'idéation“), die direkt auf die Muskeln wirkten.²³⁷ Der Mechanismus,

²³² Rochas (Les Sentiments), S.13

²³³ Rochas (Les Sentiments), S.202.

²³⁴ Rochas (Les Sentiments), S.14.

²³⁵ Vgl. Rochas (Les Sentiments), S.15.

²³⁶ Rochas (L'expression des sentiments), S.250.

²³⁷ Vgl. Rochas (Les Sentiments), S.15f.

durch den die Verbindung zwischen organischem Gedächtnis bzw. Vorstellung einerseits und Muskelreaktion andererseits funktioniere, sei ebenfalls noch unbekannt.²³⁸ Offensichtlich war Rochas weder mit den Schriften Janets noch mit Dessoirs „Doppel-Ich“ oder den Arbeiten der Aktionistischen Psychologen wie Alexander Bain oder William James bekannt, die alle bereits vor 1900 auf das Zusammenfallen von Empfindung und Innervation hingewiesen hatten. So bezeichnete Janet die Tatsache, daß eine große Zahl psychischer Reize und Bilder von körperlicher Bewegung begleitet würden und nicht ohne diese existieren könnten, als eines der Grundprinzipien seiner Forschung über die psychologischen Automatismen.²³⁹ Dessoir zählte die Parallelität von Empfindung und Bewegung zur zweiten Grundtatsache des Seelenlebens neben der Existenz des Bewußtseins.²⁴⁰

Im Falle Linas, so Rochas, wirkten ganz eindeutig psychische Reize als Auslöser für die zu beobachtenden Ausdrucksbewegungen, speziell Töne und Musik. Dies brachte ihn zur zweiten wichtigen Problematik in seinem Buch, nämlich der Frage, warum und wie Musik auf den Organismus wirke. Für eine Antwort zog Rochas Theorien von verschiedenen Autoren zu Rate, unter anderem von Descartes, Rousseau, Spencer und Darwin, die an dieser Stelle nicht im Einzelnen erläutert werden sollen.²⁴¹ Aus diesen Quellen zog er den Schluß, daß es verschiedene Gründe für die Wirkung von Tönen geben müsse, darunter vor allem die mechanische Wirkung der Töne auf die physiologischen Sitze der Gefühle und Leidenschaften, die besonders in Linas Fall eine dominante Rolle spiele.²⁴² Dabei stelle sich das Gehirn als eine Art Klavier dar, dessen einzelne Areale wie Tasten funktionierten. Würden diese Tasten durch die Herztätigkeit angeschlagen, so erhalte man bestimmte körperliche Reaktionen. „Ces centres entrent en jeu quand le cœur les vivifie en leur envoyant le sang nécessaire; ils cessent de fonctionner quand ils sont anémiés ou détruits.“²⁴³ Alternativ dazu sei auch denkbar, daß die fraglichen Gehirnareale nicht durch Blutzufuhr, sondern durch die musikalischen Vibrationen selbst angeregt würden. Da sich die gesamte Natur aus unterschiedlichen Zusammenballungen derselben Materie zusammensetze, könnten Schwingungen der einen Gruppierung dieselbe Reaktion bei anderen Gruppierungen auslösen. So übertrügen sich die musikalischen Vibrationen entweder auf die Hirnmaterie, die wiederum die entsprechenden Gefühle und Ausdrucksbewegungen initiere, oder aber direkt auf die motorischen Zentren, die dann die entsprechenden Stimmungen und Gefühle weckten. „On conçoit donc que les vibrations des notes d’un air puissent se trouver dans de tels rapports avec les vibrations propres aux diverses circonvolutions cérébrales, qu’elles les renforcent ou les contrarient, et par suite augmentent ou diminuent leurs actions, déterminant ainsi soit des sentiments accompagnés de la mimi-

²³⁸ „mécanisme inconnu“ vgl. Rochas (Les Sentiments), S.15.

²³⁹ Vgl. Janet (L’Automatisme psychologique), S.66.

²⁴⁰ Vgl. Dessoir (Das Doppel-Ich), S.55.

²⁴¹ Vgl. Rochas (Les Sentiments), Kapitel III, Abschnitt IV „Théories sur l’action de la musique“, S.288ff.

²⁴² Vgl. Rochas (Les Sentiments), S.244.

²⁴³ Rochas (Les Sentiments), S.245.

que qui les caractérise, soit directement cette mimique sans passer par les sentiments qui ne seraient que vaguement éveillés par des actions réflexes.²⁴⁴

Vor dem Hintergrund dieser theoretischen Überlegungen suchte Rochas die Experimente mit Lina zu erklären. Während dieser sei das Sujet kataleptisch und gleiche einer „menschlichen Maschine“ („machine humaine“²⁴⁵), deren Persönlichkeit verschwunden sei und deren Bewegungen automatisch abliefern. „Sous l’influence des manœuvres hypnotique“, so Rochas, den Theaterdirektor André Ripert zitierend, „tout ce qui constitue sa propre personnalité est momentanément annihilé; elle est un automate admirablement sensible dont toutes les muscles vont jouer sous l’influence des sentiments qu’on éveille en elle, avec une intensité extraordinaire parce qu’il n’y a plus en elle aucune cause perturbatrice.“²⁴⁶

Jedoch unterschied Rochas bei Lina zum einen Automatismen ohne intellektuelle oder willentliche Beteiligung und zum anderen solche mit intellektuellem, aber ohne willentlichen Anteil. Erstere träten vor allem als Reaktion auf musikalische Suggestionen auf.²⁴⁷ Dabei lösten bestimmte Töne immer bestimmte Körperbewegungen aus. Tonreize in den mittleren Lagen des Spektrums empfinde Lina eher als angenehm, Töne, die ins hohe oder tiefe Extrem abwichen, dagegen als eher unangenehm. Dasselbe gelte, wenn mehrere Töne hintereinander gespielt würden, beispielsweise Akkorde. Hier wirkten Dissonanzen in allen Tonlagen als unangenehme Reize. Für alle Töne gelte: je stärker ihre Intensität, desto charakteristischer ihre Wirkung auf das Medium.

Würden Lina aufeinanderfolgende Töne, beispielsweise Tonleitern, vorgespielt, so wirke der erste Ton immer wie ein einzelner und setze den ganzen Körper in Bewegung. Alle weiteren Töne einer aufsteigenden Tonleiter veranlaßten die aufeinanderfolgende Erregung der einzelnen Körperpartien in aufsteigender Reihenfolge von den Füßen bis zum Kopf. Eine absteigende Tonleiter habe den gegenteiligen Effekt. Bei zwei aufeinanderfolgenden Tonleitern mit derselben Richtungstendenz setze beim ersten Ton der zweiten Folge wieder eine Reaktion des gesamten Körpers ein. Es folge ein kurzes Zögern und dann die Wiederholung des Schemas. Eine Ursache für diese Beobachtungen vermutete Rochas in gewohnheitsmäßigen räumlichen Assoziationen, durch die hohe Töne durch die Vorstellung automatisch mit höher liegenden Körperteilen wie dem Kopf verbunden seien. Gleiches gelte für tiefe Töne und niedrig gelegene Körperpartien. Als zweite mögliche Ursache schlug Rochas die direkte Wirkung der Töne auf die motorischen Zentren des Gehirns vor. Eine Serie von Tönen löse somit eine analoge Serie von Gesten „entlang“ des Körpers aus. Andere Tonfolgen als die Tonleiter, z. B. Zufallsfolgen, verunsicherten das Medium. Die Gesten verlören an Ordnung und Signifikanz.

²⁴⁴ Rochas (Les Sentiments), S.246.

²⁴⁵ Ripert, André, zit nach. Rochas (Les Sentiments), S.112.

²⁴⁶ Ripert, André, zit nach. Rochas (Les Sentiments), S.112.

²⁴⁷ „[...] ce sont toujours des manifestations de la sensibilité, et il n’y a pas véritablement de pensée ni d’intervention de la volonté.“ vgl. Rochas (Les Sentiments), S.181.

Daran anschließend wandte sich Rochas den komplexeren musikalischen Konstruktionen zu.²⁴⁸ Hier, so der Autor, würden Gestik und Mimik des Mediums sehr vielschichtig. Er teilte sie in zwei Kategorien: Gesten des Oberkörpers, die als Reaktion auf melodische Reize entstünden, und Gesten des Unterkörpers, die auf rhythmische Reize zurückzuführen seien. So könnten dieselben Tanzschritte von unterschiedlicher Gestik und Mimik begleitet werden, wenn die jeweiligen Melodien unterschiedlich seien.

Besonders wichtig schien Rochas dabei die Feststellung, daß Lina ungeachtet der Tatsache, daß sie bei einem Großteil der Experimente weder die Musik noch die dazugehörigen Gesten kannte, nichtsdestotrotz charakteristische Tanzschritte und Bewegungen wiedergeben konnte.²⁴⁹ Man habe ihr altertümliche polnische Bauerntänze sowie Volkstänze aus Amerika, Arabien, Spanien, der Bretagne und Java vorgespielt und jedes Mal habe Lina die dazugehörigen typischen Schritte und Bewegungen zeigen können, obwohl alle Vorkehrungen getroffen worden seien, um sicherzugehen, daß ihr die fraglichen Musikstücke vollkommen unbekannt waren. Als Ursache für diese erstaunliche Beobachtung vermutete Rochas die bereits beschriebenen Korrelationen zwischen einzelnen Tönen oder Tonlagen und den Bewegungen bestimmter Körperpartien. So sei beispielsweise die Musik aus Java gekennzeichnet von ständigen Wiederholungen der Dominanten und Subdominanten der jeweiligen Tonart. Beide Tonschritte wiederum bewirkten Bewegungen der Arme und Hände, die für javanische Tänzer so charakteristisch seien. Schon in einem seiner Artikel in der Zeitschrift „La Nature“ hatte Rochas auf dieses Phänomen hingewiesen; hier in Verbindung mit spanischen und arabischen Tänzen, die, so Rochas, von der Terz der jeweiligen Tonart dominiert würden, welche stets automatisch Linas Becken bewege. So entstehe der Eindruck, sie sei mit den charakteristischen Bewegungen zu dieser Musik vertraut.²⁵⁰

Abschließend stellte Rochas nochmals fest, daß sich alle bis dahin aufgeführten Befunde hinsichtlich der Wirkung von Musik vollkommen auf das Gebiet der Sensibilität beschränkten, d. h. Wille und intellektuelle Anteilnahme keine Rolle spielten. Im Wachen zu ihren Eindrücken während der Experimente befragt, tue sich Lina deshalb mit Beschreibungen schwer: „Das ist fröhlich oder traurig, dieses regt zum Tanzen an oder zum Weinen.“, die Berichte blieben vage und nur auf konstantes Nachfragen hin ließen sich ihr ein paar visuelle Impressionen entlocken: Sie habe eine Prozession gesehen, marschierende Soldaten oder ähnliches.²⁵¹ Nachdrücklich klassifizierte Rochas diese Vorstellungsbilder als Reflexe, die ausschließlich an das Empfinden gekoppelt seien. „Ce sont des réflexes, que les sensa-

²⁴⁸ „[...] les gestes de la mimique deviennent complexes“ vgl. Rochas (Les Sentiments), S.156.

²⁴⁹ Vgl. Rochas (Les Sentiments), S.160.

²⁵⁰ „Le mouvement très caractéristique du bassin correspondait à la tierce et nous remarquâmes, en effet, que cette note dominait dans la plupart des airs de danse espagnols et arabes.“ vgl. Rochas (La Musique et le Geste), S.269.

²⁵¹ „Quand on demande à Lina endormie quelles sont ses impressions ou qu'on lui suggère de se les rappeler en réveil, elle ne formule que des appréciations vagues: ‚C'est gai ou triste; cela donne envie de danser ou de pleurer.‘ Si on la presse de questions, elle finit quelquefois par dire quelles images visuelles se sont présentées à elle: une procession, un défilé de soldats, des gens qui lui poursuivaient, un amoureux qui lui parlait avec passion.“ vgl. Rochas (Les Sentiments), S.180.

tions auditives ont développés dans un autre organe sensitif; ce sont toujours des manifestations de la sensibilité, et il n'y a pas véritablement de pensée ni d'intervention de la volonté.²⁵²

Trete nun das Wort zu Melodie und Rhythmus, werde nicht nur die Sensibilität des Mediums, sondern ebenso sein Intellekt angesprochen. Aber auch hier fänden die Reaktionen automatisch, also ohne willentliche Beteiligung, statt. Dieser Umstand stellte für Rochas auch den fundamentalen Unterschied zwischen dem Wachen und dem somnambulem Zustand dar, der für die Intensität der Erscheinungen verantwortlich zeichne. Der Gesang in einer dem Medium verständlichen Sprache sei in der Lage, den Ausdruck zu beeinflussen, wobei sich die Intonation auf das Genre der Gesten im Allgemeinen niederschlage, während die Worte selbst die Gesten präzisierten und ihre Intensität erhöhten. Korrespondierten Intonation und Worte nicht, so folge Lina in ihrer Darstellung dem Sinn der Intonation.

Seine Experimente und Beobachtungen zusammenfassend, sprach Rochas von Lina als einem fein gestimmten Instrument, das hochsensibel auf eine bestimmte Art von Reizen reagiere. „De même qu'un Stradivarius dont un maître aurait joué pendant de nombreuses années, cette jeune femme est devenue un instrument merveilleux dont toutes les fibres vibrent aujourd'hui au moindre coup d'archet.“²⁵³ Damit stellte er nochmals und nachdrücklich den Bezug zu jenen bereits beschriebenen Theorien her, die das menschliche Gehirn als eine Art Klavier betrachteten, auf dessen Arealen, den schwarzen und weißen Tasten gleich, einzelne Gefühle und Vorstellungen gespeichert seien und die bei entsprechender Reizung bestimmte Bewegungen des Körpers auslösten.

„Somnambuler Reflexautomat“ – Albert von Schrenck-Notzing über Magdeleine Guipet

Handelte es sich bei Rochas eher um einen interessierten Dilettanten, so trat mit Schrenck-Notzing ein psychologisch vorgebildeter Autor in den Diskurs um den Schlaf, Traum, Hypnose und Tanz ein. Da der Begriff des Schlaf- oder Traumtanzes erstmalig im deutschsprachigen Kontext, also zeitgleich mit Magdeleine Guipets Auftritten in München, auftauchte, ist zu vermuten, daß er auf Schrenck-Notzing zurückging, der ihn spätestens mit seiner 1904 erschienenen, gleichnamigen Publikation offiziell machte.

Schrenck-Notzing selbst hatte ein Studium der Medizin in München absolviert und war 1888 mit dem Thema „Die therapeutische Verwertung des Hypnotismus“ promoviert worden. Seine Tätigkeit als Nervenarzt mit Hang zur Hypnosemedizin wurde ergänzt durch Studienreisen nach Nancy und Paris, wo er Gelegenheit hatte, die unterschiedlichen Spielarten des französischen Hypnotismus zu studieren, sowie durch Kontakte zu Philosophen wie Carl du Prel oder Eduard von Hartmann, die sich mit dem Modell eines auch parapsychologisch relevanten Unterbewußtseins befaßten. Engen Austausch pflegte Schrenck-Notzing darüber hinaus mit Max Dessoir, wenngleich er dessen „Doppel-Ich“ in einem

²⁵² Rochas (Les Sentiments), S.181.

²⁵³ Rochas (Les Sentiments), S.223.

mehrteiligen Artikel in der „Wiener Klinischen Rundschau“ von 1896 eher kritisch bewertete.²⁵⁴ Seine wichtigsten Bezugspunkte in Sachen Hypnose waren die Theorien Hippolyte Bernheims, in geringerem Umfang auch diejenigen Charcots sowie die Untersuchungen Oskar Vogts. Einen Kernpunkt seines Interesses und seiner experimentellen Forschung stellte dabei die Problematik des Un- bzw. Unterbewußten dar. Seiner späteren Assistentin und der Herausgeberin der posthum erschienenen „Grundfragen der Parapsychologie“ Gerda Walther zufolge, beschäftigten ihn in dieser Hinsicht vor allem die Fragen nach dem Ausdruck des Psychischen im Körperlichen, der eventuellen Unabhängigkeit des Psychischen vom Physischen sowie dem Einfluß der Psyche auf den Körper.²⁵⁵ In diesem Zusammenhang lernte er 1903 Magdeleine Guipet und Emile Magnin kennen und lud beide zu Experimenten und Vorführungen nach München ein. Seine Untersuchungen und Theorien zum Fall Magdeleine legte er 1904 in Kooperation mit dem Experimentalpsychologen F. E. Otto Schultze in dem Buch „Die Traumtänzerin Magdeleine G.“ dar.

Die darin entwickelte psychologische Deutung des Schlaftanzes basierte im wesentlichen auf vier Aspekten: dem hypnotischen Zustand, den Bewegungsautomatismen, der hysterischen Konstitution Magdeleines sowie ihrer individuellen Veranlagung.

Mit hypnotischem Zustand sei in diesem Zusammenhang speziell der Somnambulismus gemeint, dessen Symptome große Ähnlichkeit mit Zuständen des normalen Schlafes aufwiesen, wie Schrenck-Notzing betonte. Die Handlungen der hypnotisierten Schlaf­tänzerin trügen denselben psychologischen Charakter wie die gewöhnlichen Traumhandlungen. Beide unterschieden sich jedoch von Reaktionen während des Wachzustandes.²⁵⁶

Als gemeinsame Merkmale sowohl des Schlafes wie des somnambulen Zustandes nannte Schrenck-Notzing die Neigung zu Halluzination, die starke Gefühlsbetonung aller zustande kommenden Vorstellungen sowie die Dissoziation der logischen Assoziationen. In der Folge seien die Affekterregbarkeit und der Drang zum unmittelbaren Ausdruck gesteigert. „Die Somnambule bringt Freude, Trauer, Schmerz je nach der durch die musikalische und verbale Suggestion unmittelbar d. h. ungehemmt durch die im wachen Zustand wirksamen Gegen­vorstellungen (z. B. der Selbstbeurteilung, der Scheu, des Unmotivierten etc.) zum Ausdruck und folgt unmittelbar ihren Bewegungsantrieben, welche mit den auf dem Wege der Gehörsreize geweckten Empfindungen und Vorstellungen verknüpft sind.“²⁵⁷

Der einzige Unterschied zwischen einem Nachtschläfer und der Traumtänzerin bestehe in der Fokussierung der Somnambulen auf die ihr gestellte Aufgabe, die sie mit in den künstlichen Schlafzustand hinüber nehme. „Frau M.“, so Schrenck-Notzing wörtlich, „unterscheidet sich also vom diffusen Träu-

²⁵⁴ Vgl. Schrenck-Notzing, Albert: Über Spaltung der Persönlichkeit. (Sogenanntes Doppel-Ich), in: Wiener Klinische Rundschau. Organ für die gesamte praktische Heilkunde sowie für die Interessen des ärztlichen Standes, 10. Jahrgang, Nr. 11 (15.03.1896), S.181-183.

²⁵⁵ Vgl. Walther (Grundfragen der Parapsychologie, Leben und Werk), S.14.

²⁵⁶ Vgl. Schrenck-Notzing (Traumtänzerin), S.55.

²⁵⁷ Schrenck-Notzing (Traumtänzerin), S.53. [Grammatik im Original]

mer dadurch, dass sie ganz das suggerierte Werkzeug einer bestimmten Aufgabe geworden ist und in allen ihren Handlungen durch dieselbe bestimmt wird, während der Träumer zum Spielball der sich zufällig ihm aufdrängenden Vorstellungen wird.²⁵⁸

Schrenck-Notzings zweiter und wichtigster Deutungsaspekt hinsichtlich der Entstehung des Traumtanzes waren jedoch die Bewegungsautomatismen und Reflexbewegungen, die er als direkte Folge der hypnotischen Dissoziation der Psyche und damit als Symptome des somnambulen Zustandes beschrieb. Ohne es eingehend zu erwähnen, folgte er darin in ganz wesentlichen Punkten den Auffassungen Bernheims, die überhaupt prägend für seine Ansichten über die Hypnose, ihre Anwendungen und ihre Möglichkeiten waren. Da sich Schrenck-Notzing in „Die Traumtänzerin“ an vielen Stellen auf eher vage Erklärungen bzw. vereinzelte Schlagworte beschränkte, erscheint es sinnvoll, zum besseren Verständnis seines gesamten Deutungsmodells näher auf Bernheims Theorie über Hypnose und Automatismus einzugehen.

Bis heute gilt das Buch „De la suggestion et de ses applications à la thérapeutique“, das erstmals 1886 erschien und dessen deutsche Ausgabe in der Übersetzung von Sigmund Freud vorliegt, als Bernheims einflußreichstes Werk. Er beschrieb darin seine experimentelle und therapeutische Arbeit mit den Patienten seiner Heilanstalt und entwickelte eine rein psychologische Interpretation der Hypnose, die sich prägend auf eine ganze Generation europäischer Hypnotisten und Psychologen auswirkte.

In „Die Suggestion und ihre Heilwirkung“ nannte Bernheim als besonderes Kennzeichen des hypnotischen Zustandes die Existenz der Automatismen. „Das Auffallendste an dem hypnotischen Schläfer“, so Bernheim wörtlich, „ist nun seine Automatie.“²⁵⁹ Automatismen fänden sich auch im wachen Zustand, unter anderem in Form der Funktionen des vegetativen Lebens, der Reflexbewegungen sowie aller Vorgänge, die ausgeführt würden, wenn die Aufmerksamkeit anderweitig gebunden sei. Im letzten Fall komme dem Gehirn lediglich die Rolle eines Initiators zu. Als Beispiel nannte Bernheim den Klavierspieler, der sich darauf verlassen müsse, daß seine Finger unabhängig von seiner Gedächtnisleistung oder seinem bewußten Willen die Tasten finden. Der „spinale Mechanismus“ könne demnach erinnern, was das psychische Organ vergessen habe.²⁶⁰ Dabei war Bernheim jedoch kein Verfechter einer Gleichsetzung von unbewußt und physisch, wie viele Vertreter der objektivierenden Psychologie zu dieser Zeit. Statt die unbewußten Vorgänge als Resultat einer Lokalisationsveränderung im Gehirn zu betrachten, sah er sie als Folge einer Verschiebung der Aufmerksamkeit. „Es scheint mir unberechtigt (und entbehrlich) anzunehmen“, so Bernheim, „dass eine Verrichtung ihre Localisation im Nervensystem ändert, wenn sie mit Bewusstsein begonnen und später unbewusst fortgesetzt wird. Vielmehr ist es wahrscheinlich, dass der betreffende Theil des Gehirns mit einem wechselnden Betrag von

²⁵⁸ Schrenck-Notzing (Traumtänzerin), S.55.

²⁵⁹ Bernheim (Die Suggestion), S.118.

²⁶⁰ Vgl. Bernheim (Die Suggestion), S.119.

Aufmerksamkeit (oder Bewusstsein) arbeiten kann.²⁶¹ Als weiteres Beispiel für das alltägliche Auftreten von Automatismen nannte Bernheim interessanterweise den Körperausdruck. So sei es normal, schrieb er unter Verweis auf den Anthropologen und Physiognomen Gratiolet, daß lebhaftere Vorstellungen und Gefühle den Drang einer unmittelbaren motorischen Reaktion auslösten, der nur durch zivilisatorische Hemmungen in seiner Ausübung gebremst oder gehindert werde. „Man fühlt sich hingezogen, und wenig fehlt, würde man sich der Verlockung überlassen, wenn nicht der durch die Erziehung entwickelte Zustand des Bewusstseins, die Gewöhnung an einen gewissen Zwang, der uns durch die Etiquette auferlegt ist, und die Concentrirung unserer Aufmerksamkeit auf uns selbst, als Hemmung und Mässigung eingreifen würden, um den durch eine sensorielle Suggestion in Thätigkeit versetzten cerebralen Reflexapparat in Zaum zu halten.“²⁶² Aufgabe des Gehirns sei es im Normalfall, als eine Art Puffer zwischen Reiz und Reaktion zu fungieren, sprich die Reflextätigkeit zu mäßigen, aber auch die Wahrnehmung zu vervollständigen, zu korrigieren und zu deuten. Bernheim entwickelte also das Modell eines Bewusstseins, das als Kontroll- und Ordnungsinstanz der unmittelbaren motorischen Reaktion und damit dem nicht-vegetativen Teil der Automatismen vorgeschaltet sei. Gleichzeitig wies er darauf hin, daß es natürliche Lücken in diesem Überwachungssystem gäbe sowie Situationen, in denen es völlig ausfallen könne. So besitze beispielsweise jeder Mensch ein gewisses Maß an Gläubigkeit oder Suggestierbarkeit, das je nach Charakter unterschiedlich ausfallen könne. „Es gibt Personen“, so schrieb er, Schrenck-Notzings spätere Darstellung von Magdeleines Persönlichkeit geradezu antizipierend, „welche für solche Suggestionen von den Sinneswahrnehmungen aus sehr zugänglich sind. Sie besitzen eine leicht bewegliche Einbildungskraft, oder, was dasselbe bedeutet, eine gut entwickelte Fähigkeit, für Suggestionen, die ihnen durch die Rede, das Gesicht, das Gefühl, u. s. w. zukommen, in ihrem Gehirn das entsprechende Bild zu schaffen.“²⁶³ Andererseits gebe es Zustände wie den Schlaf, in dem bei jedem Menschen die Kontroll- und Ordnungsmechanismen versagten. Infolgedessen komme es zu Sinnestäuschungen, Suggestionen und Halluzinationen. „Unser Geist verliert das klare Bewusstsein des Ichs und wird zum Spielzeug der Bilder, welche die Phantasie erweckt; der Wirklichkeit entrückt, bleibt er so lange den gaukelnden Vorstellungen, welche sie schafft, zur Beute, bis das Bewusstsein sich wieder aufrafft, die Traumgebilde verscheucht, all den Trug vernichtet und die Wirklichkeit in ihr Recht einsetzt.“²⁶⁴

All diese Erscheinungen des Wachzustandes bzw. des normalen Schlafes seien bei der Erklärung des hypnotischen Zustandes unbedingt zu berücksichtigen, so Bernheim, da sie dessen Tatsachen bereits beinhalteten. Dementsprechend interpretierte Bernheim die Hypnose als einen Zustand, in dem die bewußten Kontroll- und Ordnungsmechanismen ausgeschaltet seien. Deshalb folgten die motorischen

²⁶¹ Bernheim (Die Suggestion), S.119.

²⁶² Bernheim (Die Suggestion), S.122.

²⁶³ Bernheim (Die Suggestion), S.125.

²⁶⁴ Bernheim (Die Suggestion), S.124.

Reaktionen den Reizen unmittelbar.²⁶⁵ Infolge dieser Hemmung der bewussten psychischen Prozesse komme es zu einer Dominanz der automatischen und reflexhaften Strukturen. Vereinfacht ausgedrückt: „Die Nerventhätigkeit verlässt die höheren Centren des Denkens und drängt sich in den automatischen Centren zusammen.“²⁶⁶ Damit beschrieb Bernheim in Ansätzen eine Zwei-Instanzen-Struktur der Psyche, die eine Reihe späterer Modelle von Dessoirs Doppel-Ich bis hin zu Freuds Ich/Es-Entwurf bereits vorwegnahm.²⁶⁷

Im Hinblick auf den besonderen Zustand der Hypnose waren ihm dabei zwei Aspekte besonders wichtig. Zum einen sah er in der wechselnden Dominanz der unterschiedlichen Zentren keinen Grund für die Annahme physiologischer, also hirnanatomischer Veränderungen und zum anderen betonte er immer wieder die Analogie zum normalen Schlaf. Den einzigen Unterschied, den Bernheim zwischen Schläfer und Hypnotisiertem zugestand, war der Umstand, daß sich der Schläfer im Rapport mit sich selbst befände, der Hypnotisierte dagegen im Rapport mit dem Hypnotiseur. Zusammenfassend schrieb er: „Es genügt für uns, festzuhalten, dass das Gehirn im Schlafe nicht aufhört zu denken und zu arbeiten. Es arbeitet aber nicht unbewusst; wir erhalten Kenntniss von seiner Thätigkeit, wie der Somnambule von den Handlungen, die er in der Hypnose vollzieht. Aber es ist ein anderer Zustand des Bewusstseins mit einer vom Wachen verschiedenen Vertheilung der nervösen Erregung, in dem die Nervenkraft auf eine fixe Vorstellung oder auf die Centren der Phantasie eingeschränkt ist, und beim Erwachen verflüchtigt sich die Erinnerung an die Träume, wie nach der Hypnose die Erinnerung an das in der Hypnose Erlebte schwindet.“²⁶⁸

Schrenck-Notzing wiederum teilte in „Die Traumtänzerin“ im wesentlichen die Auffassungen Bernheims, allerdings mit einer Ausnahme. Während der französische Mediziner darauf beharrte, daß alle in der Hypnose vorkommenden Erscheinungen rein psychischer Natur seien, ging Schrenck-Notzing, wie noch zu sehen sein wird, von einer Übereinstimmung von Unbewußtem und Physiologischem aus.

²⁶⁵ „Es hat also hier eine Steigerung der ideo-motorischen Reflexerregbarkeit statt, welche unbewussterweise mit Umgehung der Willensthätigkeit die Vorstellung in Bewegung umsetzt.“ vgl. Bernheim (Die Suggestion), S.129. [Grammatik im Original]

²⁶⁶ Bernheim (Die Suggestion), S.139.

²⁶⁷ Interessanterweise beschrieb Bernheim ausführlich die anzunehmende Unterteilung der Psyche in eine obere und eine untere Instanz, nur um sie einige Seiten später für ein Schichtenmodell wieder aufzugeben. So heißt es auf Seite 138: „Wir haben [...] die Auffassung entwickelt, dass der Zustand des Wachens charakterisiert ist durch die Thätigkeit, und die Oberherrschaft, welche der denkende Theil des Gehirns – so wollen wir ihn nennen, um für unsere Vorstellungen einen Ausdruck zu haben, ohne dass wir aber mit dieser Bezeichnung eine bestimmte anatomische Beziehung im Sinn hätten – welche die höhere Instanz der Gehirnthätigkeit ausübt. Dieselbe hemmt oder mässigt den imaginativen oder automatischen Theil, welchen wir die niedrigere Instanz nennen wollen. Im Schlafe ist die obere Instanz des Gehirns betäubt, ihr Einfluss ist aufgehoben und die Gehirnthätigkeit auf die Centren der Einbildungskraft und auf die automatisch wirkenden Theile des Gehirns concentrirt, mit anderen Worten, die sonst vom Intellect ausgehende Oberaufsicht ist verringert.“ Und auf Seite 140: „Wahrscheinlich gibt es in Wirklichkeit weder einen noch zwei verschiedene Zustände des Bewusstseins, sondern eine unendliche Abstufung von solchen. Es kommen alle Uebergänge vor zwischen dem vollen Wachen und der vollkommenen psychischen Concentration, in der der Somnambulismus besteht.“ Mit dieser zweiten Auffassung näherte sich Bernheim eher den Theorien Janets, wie dieser sie in *L'Automatisme psychologique* 1888 darlegte.

²⁶⁸ Bernheim (Die Suggestion), S.143.

Er folgte damit einer der Grundannahmen der älteren objektivierenden Psychologie und berief sich dabei mehrfach auf den Berliner Hirnanatomen Oskar Vogt²⁶⁹, auf den sich unter anderem auch Wilhelm Wundt stützte. Bernheims explizit verteidigte Theorie der Aufmerksamkeitsverschiebung wurde bei Schrenck-Notzing wiederum durch einen Rückgriff auf den Gehirnmotivismus ersetzt.

In Bezug auf Magdeleine Guipet dokumentierte Schrenck-Notzing mehrere Erscheinungen, die nicht nur die Existenz verschiedener Automatismen, sondern auch deren grundlegende Bedeutung für den Traumtanz als solches beweisen sollten. Da seien zum einen Magdeleines „blitzartige Schnelligkeit“²⁷⁰ sowie die Präzision und Sicherheit ihrer Bewegungen und Gesten, die „[...] viel zu rasch eingestellt sind und ablaufen, als dass man dabei auf irgend eine nennenswerte psychische Teilnahme ihrerseits schliessen könnte“²⁷¹. An anderer Stelle hieß es dazu weiter, auch die „Feinheit der Gefühlsreaktion bei Tonreizen“ erfolge offensichtlich instinktiv und ohne Beteiligung „psychische[r] Parallelvorgänge“²⁷². Mit diesen Aussagen stellte Schrenck-Notzing implizit klar, daß er, anders als Bernheim, Instinkt, Automatismus und Reflex gleichsetzte mit physiologischen Prozessen, da er mehrfach von der Abwesenheit psychischer Vorgänge sprach.

Des weiteren sei bei Magdeleine eine gesetzmäßige Abhängigkeit bestimmter Bewegungen von bestimmten Tonreizen zu beobachten, die ebenfalls für die Annahme eines bestehenden Automatismus sprechen würden. Die Experimente von Dr. Schultze, auf die später noch gesondert eingegangen wird, hätten gezeigt, daß die Auslösung gleicher Reize stets die gleichen motorischen Wirkungen hervorriefen.²⁷³ Hohe Töne bewirkten Lustreaktionen, tiefe Töne Unlust- oder Trauerreaktionen. Crescendo und Decrescendo führten stets zu Anspannung bzw. Entspannung der Muskulatur. Tonfolgen, die nach oben gingen, lösten ein Emporstrecken, nach unten führende Folgen ein Niedersinken des Körpers aus und so weiter. Auf Deklamationen reagierte Magdeleine oft auf eine „äusserliche“²⁷⁴ Art, stelle also statt des intellektuellen Inhalts den reinen Wortsinn dramatisch dar. So habe das Wort „Kuß“ regelmäßig ein automatisches Führen der Finger an die Lippen zur Folge. Analog dazu gehe Magdeleine bei komplexeren Musikstücken weniger auf den intellektuellen Gehalt der Musik als vielmehr auf Tonart und Rhythmus ein. Deshalb würden für ihre Auftritte entsprechende Musikstücke bevorzugt, da sie eine eindrucksvollere Reaktion versprächen. Der Autor zitierte dazu den Münchner Komponisten von Kaskel, der schrieb: „Wenn sie den latenten Stimmungsgehalt eines Tonstückes zur Erscheinung bringt, so ist es doch wohl hauptsächlich nur der Ausdruck der Musik, der sie so mächtig berührt. Mit anderen Worten: ich fürchte, der kunstvollste Kontrapunkt, die vortrefflichste polyphone Stimmführung, die ausgesprochenste Eigenart eines Musikstückes würden sie verhältnismässig kühl lassen, während sie bei einfacher, leicht zugänglicher Musik, wofern diese nur mit ausgesprochenem Stim-

²⁶⁹ Vgl. beispielsweise Schrenck-Notzing (Traumtänzerin), S.50.

²⁷⁰ Schrenck-Notzing (Traumtänzerin), S.102.

²⁷¹ Schrenck-Notzing (Traumtänzerin), S.105.

²⁷² Schrenck-Notzing (Traumtänzerin), S.104.

²⁷³ Vgl. Schrenck-Notzing (Traumtänzerin), S.104.

²⁷⁴ Schrenck-Notzing (Traumtänzerin), S.105.

mungsgehalt konzipiert ist und mit grossem Ausdruck vorgetragen wird [...], in Entzücken oder Schrecken geraten und diese Affekte in ihren Bewegungen zu ungleich lebhafterer Erscheinung bringen wird.“²⁷⁵ All dies spreche für eine hochgradig mechanische oder reflexhafte Umsetzung sowohl der musikalischen als auch der sprachlichen Reize.

Als letztes Argument für die Annahme eines ausgeprägten Bewegungsautomatismus zog Schrenck-Notzing die Beobachtung heran, daß Magdeleines Mimik bei Stücken, die sie bereits kenne, oft schneller sei als die entsprechenden Töne. Ihre Bewegungen liefen der Musik voraus, was ein klares Zeichen dafür sei, daß der einmal eingeleitete Ablauf der motorischen Reaktionen sich mechanisch ergebe.

Angesichts dieser Beobachtungen äußerte Schrenck-Notzing sogar die Vermutung, der automatistische Anteil an den Darbietungen Magdeleines sei womöglich bedeutsamer als zunächst angenommen. „Wahrscheinlich aber ist der Automatismus, die rein mechanische Reaktion, bei welcher das Psychische mindestens nur eine auslösende oder Nebenrolle spielt, noch viel weitergehend als hier geschildert, und gilt möglicherweise für manche komplizierte plastische Pose oder Tanzfigur, die uns als Resultat einer willkürlichen Handlung ihrerseits erscheint, soweit man in der Hypnose von ‚Willkür‘ sprechen kann.“²⁷⁶ Anscheinend verwendete Schrenck-Notzing in diesem Zusammenhang und in der öffentlichen Diskussion um Magdeleine grundsätzlich auch den Begriff des „sommambulen Reflexautomaten“, wofür er sich in „Die Traumtänzerin“ rechtfertigte. Der besagte Ausdruck habe zu „[...] vielfachen Missverständnissen Veranlassung geboten“²⁷⁷. Man sei zu der Auffassung gelangt, er betrachte Magdeleine als ein „[...] einfaches automatisches, willenloses Werkzeug für die Toneinwirkung“²⁷⁸, wogegen er sich grundsätzlich verwahre. So deute der Zusatz „sommambul“ in der besagten Kombination bereits darauf hin, daß er auch andere Aspekte bei der Deutung des Schlaftanzes berücksichtigt habe. In der Tat stellte der Bewegungsautomatismus nur eines von vier Kriterien in Schrenck-Notzings psychologischer Analyse der Traumtänzerin dar, wenn auch das wichtigste. Dazu muß in Betracht gezogen werden, daß Schrenck-Notzing, seiner eigenen Aussage entsprechend, den Begriff „Reflex“ tatsächlich im hypnotistischen Kontext gebrauchte und sich damit auf eine, auch durch Bernheim beschriebene Steigerung der ideo-motorischen Erregbarkeit bezog. Es ging in diesem Zusammenhang weniger um die Verwandtschaft mit den vegetativen Reflexen, als vielmehr um die Tatsache, „[...] dass bei den Hypnotisierten oder bei den der Suggestion zugänglichen Personen eine besondere Neigung besteht, die mitgetheilte Vorstellung in Handlung umzusetzen“²⁷⁹. Dabei wiederum würden, auch darauf hatten unter anderem Bernheim und Janet hingewiesen, besonders diejenigen motorischen Abläufe in Bewegung gesetzt, die durch Übung und Vorstudium besonderer Gewöhnung unterlägen – aufgezeigt am vielzitierten Beispiel des Klavierspielers, dessen sich auch Schrenck-

²⁷⁵ von Kaskel, zit. nach, Schrenck-Notzing (Traumtänzerin), S.109.

²⁷⁶ Schrenck-Notzing (Traumtänzerin), S.106.

²⁷⁷ Schrenck-Notzing (Traumtänzerin), S.107 (Fußnote).

²⁷⁸ Schrenck-Notzing (Traumtänzerin), S.107.

²⁷⁹ Bernheim (Die Suggestion), S.129.

Notzing dankbar bediente.²⁸⁰ Zudem erweiterte er das Spektrum um vererbte Reflexbewegungen, die er besonders in Magdeleines Fall für äußerst bedeutsam hielt. Die Traumtänzerin habe die „lebhaften abgerundeten Ausdrucksformen ihrer Bewegungen“²⁸¹ von ihrer slawischen Mutter. Nur so sei zu erklären, „[...] dass sie Techniken, choreographische und dramatische Schulen zu beherrschen scheint, die sie nie gelernt hat“²⁸².

Jedoch würden die besagten Bewegungen ohne den somnambulen Zustand Magdeleines nie ans Tageslicht gekommen sein. Erst die Dissoziation des Bewußtseins in der Hypnose, die dadurch gesteigerte Emotionalität sowie die durch den Rapport fixierte Aufgabe des Tanzes ermöglichten ihr Erscheinen als Reaktion auf musikalische und verbale Reize. „Wir können also sagen:“, so Schrenck-Notzing zusammenfassend, „die ihr ohne weiteres für die Kunstleistung zur Verfügung stehenden, mühelos beherrschten, mit gewissen Tonempfindungen und Vorstellungen (Worten) durch Gewohnheit und Übung verknüpften Bewegungsantriebe bieten ihr ein reichhaltiges technisches Material für ihre Kunst; die Auslösung ihrer Bewegungsimpulse ist, [...], durch die individuelle Anlage, sowie durch die hypnotische Bewusstseinsinengung gesteigert.“²⁸³

Zu den bereits beschriebenen Momenten – Somnambulismus und Automatismus – gesellte sich also noch ein weiteres und zwar die individuelle Veranlagung der Traumtänzerin. Hierbei ging es Schrenck-Notzing um zwei verschiedene Bereiche, zum einen die „hysterische“ Symptomatik und zum anderen Magdeleines persönliche Begabung für Ausdrucksbewegungen.

Ein ganzes Kapitel widmete Schrenck-Notzing dem „hysterischen Moment“ des Schlaftanzes. Darin diagnostizierte er Magdeleine eine „[l]eichte anfallsfreie Hysterie“²⁸⁴. Begründet werde diese Diagnose unter anderem durch eine „ziemlich schwere erbliche Belastung“, bereichsweise Analgesien, „temporale Gesichtsfeldeinschränkungen für Weiss und Blau auf beiden Augen“²⁸⁵ sowie ihre gesamte psychische Konstitution. Andererseits zeige Magdeleine keines der einschlägigen Symptome, die normalerweise mit der Hypnotisierung Hysterischer einhergingen. So seien keine Krampf- oder Schlafanfälle zu beobachten. Es träten weder Delirien noch pathologische, die eigentlichen Suggestionen störende Autosuggestionen auf. Darüber hinaus sei sie aus der Hypnose stets leicht und ohne auffällige Nachwirkungen zu erwecken. Da dies nicht den gängigen Charakteristika einer schweren hysterischen Erkrankung entspreche, sei von einer leichten Variante dieser Störung auszugehen, einer „dissoziative[n] Schwäche des Gehirns [...] mit krankhafter Autosuggestibilität und mehr oder minder flüchtigen Funktionsstörungen aller Art“²⁸⁶. Weiteren, von anderen Ärzten eindeutig als hysterisch qualifizierten Erscheinungen, sprach Schrenck-Notzing den pathologischen Charakter ab. So war vom berühmten Arc de Cercle, den einige Experten auch bei Magdeleine beobachtet haben wollten, bereits in Kapitel

²⁸⁰ Vgl. Schrenck-Notzing (Traumtänzerin), S.103.

²⁸¹ Schrenck-Notzing (Traumtänzerin), S.19f.

²⁸² Schrenck-Notzing (Traumtänzerin), S.20.

²⁸³ Schrenck-Notzing (Traumtänzerin), S.105.

²⁸⁴ Schrenck-Notzing (Traumtänzerin), S.63.

²⁸⁵ Schrenck-Notzing (Traumtänzerin), S.63.

²⁸⁶ Schrenck-Notzing (Traumtänzerin), S.65.

II die Rede. Aber auch in Bezug auf die Übertreibungen und Verzerrungen im Ausdruck Magdeleines, den viele Beobachter als krankhaft klassifizierten, ließ Schrenck-Notzing den Verdacht eines ausschließlich hysterischen Ursprungs nicht gelten. Vielmehr sei die oft als maßlos empfundene Mimik und Gestik Magdeleines eine Folge der durch die Hypnose gehemmten Selbstkontrolle bzw. der ihr angeborenen, dem Mitteleuropäer ungewohnten, „slawischen Leidenschaftlichkeit“²⁸⁷.

Dessenungeachtet seien im hypnotischen Zustand jedoch Zeichen zu beobachten, die mitunter als hysterisch angesprochen werden könnten. Eindeutig sei in diesem Zusammenhang aber nur die Schielstellung des rechten Auges der Traumtänzerin, die ausschließlich und regelmäßig im hypnotischen Zustand auftrete. Alle anderen Beobachtungen seien lediglich „subjektive Auffassungen, keine Beweise“²⁸⁸. So schrieb Schrenck-Notzing, „[...] mag man in der dissoziativen Schwäche Magdeleines, in der leichten Art, wie Kontraktur aus Katalepsie bei ihr hervorgeht, aus dem labilen Wechsel ihres hypnotischen Gefühlslebens, aus der Neigung ins Realistische, ans Hässliche streifende Extrem zu verfallen, mitunter gewisse Verzerrungen des Antlitzes darzubieten, mag man aus gewissen, an hysterische Kontraktur erinnernde Handstellungen, an dem schwierigen Ueberwinden dieser Muskelspannungen bei Uebergängen in andere Bewegungsformen u. a. auf Hysterie schliessen“²⁸⁹. An diesem letzten, nur vage formulierten Zugeständnis, das die Möglichkeit anderslautender Interpretationen implizierte, läßt sich Schrenck-Notzings Widerwille ablesen, den Ursprung des Traumtanzen als krankhaft zu klassifizieren. Viel größer war seine Bereitschaft, die wache Magdeleine als hysterisch zu diagnostizieren und auf diese Weise das Krankheitsbild eher als Hintergrundfolie, denn als Ursache für den Traumtanz zu deuten. „Eine leichte Hysterie besteht im wachen Zustande“, schrieb er, „also muss sie sich notwendigerweise auch im hypnotischen Zustand äussern.“²⁹⁰ Damit erschien die Hysterie aber weniger als konstituierendes Element des Traumtanzen an sich, sondern eher als Teil der individuellen Veranlagung und Begabung Magdeleines bzw. generell als unverzichtbare Bedingung für ihren Status als Künstlerin. Denn, so fragte Schrenck-Notzing: „Bei welcher grossen Künstlerin wären keine hysterischen Stigmata nachzuweisen? Ist hohe künstlerische Begabung bei Frauen überhaupt ohne hysterische Dissoziation möglich?“ Die an diesen Aspekt des Traumtanzen anschließende Diskussion um Genie, Krankheit und Geschlecht wird an anderer Stelle noch Thema sein. Hier soll zunächst die Feststellung genügen, daß Schrenck-Notzing das hysterische Moment zwar als wichtig für die psychologische Deutung des Traumtanzen erachtete, dies jedoch eher im Kontext einer gesteigerten Affekterregbarkeit und Suggestibilität in Bezug auf Magdeleines individuelle psychische Veranlagung.

Dieser wies er ohnehin einen bedeutenden Anteil an den Erscheinungen des Schlaftanzen zu. Persönliche Veranlagung und Begabung der Traumtänzerin sollten demnach keineswegs außer acht gelassen werden. Zu den besonderen Fähigkeiten Magdeleines zählten unter anderem die „ausserordentliche

²⁸⁷ Schrenck-Notzing (Traumtänzerin), S.69.

²⁸⁸ Schrenck-Notzing (Traumtänzerin), S.72.

²⁸⁹ Schrenck-Notzing (Traumtänzerin), S.70f.

²⁹⁰ Schrenck-Notzing (Traumtänzerin), S.71.

Sicherheit und Feinheit ihres musikalischen Gefühls²⁹¹ sowie die „rhythmisch-mimische Sensibilität für Töne“²⁹², die ihr angeboren und deswegen nicht als pathologisch anzusprechen seien. Ursächlich sei vielmehr ihre „halb slavische beziehungsweise halb kaukasische Abkunft“, die nicht dem „psychischen Durchschnittsmassstab des gemässigten Mitteleuropäers“²⁹³ entspreche. Passender sei hier der Vergleich mit den Primitiven oder Naturvölkern bzw. mit dem kindlichen Geistesleben. Hinzu komme außerdem die Tatsache, daß Magdeleines Darbietungen anhängig von ihrer jeweiligen Disposition seien. So beeinflussten ihre körperliche Konstitution, aber beispielsweise auch die Qualität der Musik die Erscheinung ihres Tanzes. „Sie steht“, so Schrenck-Notzing, „auch durchaus unter dem Einflusse ihrer eigenen Stimmung. Je besser dieselbe ist – in Voraussetzung guter musikalischer Begleitung – umso vollendeter wird ihre künstlerische Leistung; bei weniger guter körperlicher oder psychischer Disposition kommen alle die erörterten Schattenseiten, wie das sichtlich Mechanische, Aeusserliche, die Uebertreibung (bis zur Grimasse), das schauspielerisch Gewollte, Posenhafte mehr zum Vorschein.“²⁹⁴ Dieses Hervortreten ihrer Persönlichkeit nahm Schrenck-Notzing als Indiz dafür, daß Magdeleine kein „automatisches willenloses Werkzeug für die Toneinwirkung“²⁹⁵, sondern eine Künstlerin sei. Nicht der hypnotistische Aspekt hebe ihren Fall aus der Menge ähnlicher und bereits bekannter Erscheinungen hervor. Auch sei sie keine Hysteriekranke, wie manche Kritiker behaupteten. Erst ihre individuellen Fähigkeiten, freigesetzt durch die Hypnose, machten aus ihr eine Sensation, denn obwohl ihr Fall weder psychologisch noch medizinisch neu oder einzigartig sei, übertreffe sie doch „[...] in bezug auf künstlerische Gestaltungsfähigkeit [...] sämtliche Versuchsobjekte dieser Art, welche die Literatur kennt“²⁹⁶.

Gleichwohl blieb Schrenck-Notzings psychologische Deutung des Traumtanzen ambivalent. So wurde die hoch gepriesene und einzigartige Begabung Magdeleines, ihre Musikalität und Sensibilität, immer wieder konterkariert von den anderen Aspekten, die Schrenck-Notzing als konstituierend für den Schlaftanz beschrieb. Dementsprechend geht es in „Die Traumtänzerin“ größtenteils entweder um die Auswirkungen des Somnambulismus als eines alternativen Bewußtseinszustandes, die Reflexbewegungen ohne psychische Beteiligung oder aber um die pathologischen Dissoziationserscheinungen der Hysterie. Die Rüge, die Schrenck-Notzing jenen Kritikern des Traumtanzen erteilte, denen es bei all den Fragen um Krankheit, Schwindel und wissenschaftliche Effekthascherei anscheinend nicht in den Sinn gekommen sei, Magdeleine könne eine Künstlerin sein, kann also berechtigterweise an ihren Urheber zurückgegeben werden. Letztendlich erscheint in diesem Zusammenhang auch die Benennung Magdeleines als Traum- oder Schlaftänzerin zwiespältig, was wiederum die zeitgenössischen Auffassungen von Schlaf und Traum anschaulich widerspiegelt. Erinnerung sei an dieser Stelle an Wilhelm

²⁹¹ Schrenck-Notzing (Traumtänzerin), S.107.

²⁹² Schrenck-Notzing (Traumtänzerin), S.71.

²⁹³ Schrenck-Notzing (Traumtänzerin), S.63.

²⁹⁴ Schrenck-Notzing (Traumtänzerin), S.107.

²⁹⁵ Schrenck-Notzing (Traumtänzerin), S.107.

²⁹⁶ Schrenck-Notzing (Traumtänzerin), S.10.

Hildebrandts dritten Gegensatz in Bezug auf das Wesen des Traumes, der stets zwischen an Virtuosität grenzender Potenzierung einerseits und einer totalen Schwächung des Seelenlebens andererseits schwanke.²⁹⁷ Dieser Antagonismus machte sich auch in Schrenck-Notzings psychologischer Deutung des Traumtanzes bemerkbar. Auf der einen Seite beschrieb er mit Somnambulismus, Automatismus und Hysterie psychische Dissoziationserscheinungen, auf der anderen Seite konstatierte er eine Steigerung der für die Tanzleistung nötigen Voraussetzungen, namentlich der musikalischen Sensibilität, des bildnerischen Gestaltungsvermögens sowie der natürlichen physische Ausdrucksmittel. Diese auch im Wachzustand vorhandenen Anlagen würden durch die hypnotische Dissoziation „[...] auf das Maximum der Leistungsfähigkeit gebracht“²⁹⁸. Der damaligen Diskussion um Schlaf und Traum entsprechend, sah jedoch auch Schrenck-Notzing in diesem paradoxen Nebeneinander von Automatismus und Phantasietätigkeit keinen Widerspruch. Vielmehr beschrieb er beide Aspekte als koexistent, so wenn er über Magdeleines Darstellungen deklamatorischer Sujets, beispielsweise der „Erlkönig“-Ballade, urteilte: „Zweifellos spielen hierbei im Gegensatze zu dem rein automatischen Teil ihrer Leistungen ihre künstlerische gestaltende Phantasie und der schauspielerische Gedanke eine entscheidende Rolle.“²⁹⁹

„Nicht bewußt, aber psychisch“ – F. E. Otto Schultzes Untersuchungen zum Fall Magdeleine

In seiner Studie „Die Traumtänzerin“ breitete Schrenck-Notzing nicht nur eine Fülle an Originalzitate und Presse material zum Fall Magdeleine aus, sondern lud mit F. E. Otto Schultze auch einen Koautor ein, seinen eigenen wissenschaftlichen Deutungsversuch zu erweitern und zu ergänzen. Schultze, über den dem Buch nichts Genaueres zu entnehmen ist, war ein Schüler Oswald Külpes, also ein Mitglied der sogenannten „Würzburger Schule“, die sich auf sehr experimentelle Art und Weise mit der Psychologie des nichtanschaulichen Bewußtseins, genauer gesagt mit der Denk- und Willenspsychologie, befaßte. Im Gegensatz zu Schrenck-Notzing, der als praktizierender Nervenarzt tätig war, handelte es sich bei Schultze dementsprechend um einen ausgewiesenen Experten der Experimentalpsychologie. In dieser Funktion führte er mehrere Versuchsreihen mit Magdeleine durch und ergänzte auf diese Weise Schrenck-Notzings eher medizinisch bzw. hypnotistisch orientierte Untersuchungen durch die experimentelle Forschungsweise der Würzburger Schule, die für ihre innovative Methodik bekannt war.

In seiner Versuchsanordnung versuchte Schultze den Untersuchungsgegenstand, sprich die mimischen und gestischen Ausdrucksbewegungen der Schlaf tänzerin aufgrund musikalischer oder verbaler Reize, auf ihre kleinstmöglichen Einheiten zu reduzieren. So untersuchte er die Reaktionen Magdeleines ers-

²⁹⁷ Vgl. Hildebrandt (Der Traum), S.256.

²⁹⁸ Schrenck-Notzing (Traumtänzerin), S.6.

²⁹⁹ Schrenck-Notzing (Traumtänzerin), S.111.

tens auf Töne, zweitens auf diverse Laute, Silben und Wörter sowie drittens auf Lichtreize, Druckempfindungen und nichtmusikalische Geräusche. Im Fall diskreter Töne kreierte er eigene Versuchsanordnungen für die Beobachtung von Einzeltönen, von Tonfolgen sowie von Tonkombinationen. Im Einzelnen achtete er auf Aspekte wie Tonhöhe und Intensität (Einzeltöne) oder Geschwindigkeit, Konsonanz und Dissonanz (Tonfolgen). Dabei schrieb er über die Intention seiner Untersuchungen: „Die Fragen der Deutung der Versuche waren einmal: Unterliegen alle Reaktionen der gleichen Gesetzmässigkeit wie im normalen Leben? Weiterhin: Sind alle Erscheinungen, die uns Frau Magdeleine bietet, bloss Kombinationen der experimentell gefundenen Faktoren oder nicht?“³⁰⁰ Bei dieser Art der Versuchsanordnung handelte es sich um ein typisches Vorgehen der objektivierenden Psychologie um 1900 sowohl was das experimentelle Setting als auch die Fragestellung betraf. Um das Verhältnis von Reiz und Reaktion beobachten zu können, wurden Einzelphänomene isoliert, bestehende Gesetzmässigkeiten gesucht und schließlich eine möglichst exakte Zuordnung zwischen innerer subjektiver Reaktion und äusserem objektivem Tatbestand vorgenommen. Gleichzeitig wies Schultze Frage, ob es sich bei den Erscheinungen um bloße Kombinationen der experimentell vorgefundenen Faktoren oder doch um mehr handele, über den rein mechanisch-kausalen Interpretationshorizont der älteren objektivierenden Experimentalpsychologie hinaus und charakterisierte ihren Urheber als Vertreter der Würzburger Willens- und Denkpsychologie. In seinen Untersuchungen ging es Schultze also zum einen um die objektive und eindeutige Katalogisierung bzw. Zuordnung von Reizen und Ausdrucksbewegungen sowie zum anderen um die Klärung der zentralen Frage nach der Bedeutung der Automatismen für den Schlaftanz. Während Schrenck-Notzing zwar über den immensen Anteil der Reflexbewegungen an den Darbietungen Magdeleines schrieb, sich im großen und ganzen jedoch auf Spekulationen in Hinblick auf ihre konkrete Bedeutung beschränkte, machte Schultze mithin den Versuch, anhand experimenteller Belege die Frage zu beantworten, ob es sich beim Schlaftanz lediglich um ein psychophysisches Epiphänomen handelte oder um eine autarke, wie auch immer geartete schöpferische und individuelle Leistung Magdeleines.

Um dies zu beantworten, beschrieb Schultze in seinen „Untersuchungen“ zunächst die Bedingungen und den Ablauf seiner Versuchsreihen, um danach eine Auswertung und Deutung seiner Beobachtungen vorzunehmen. „Es fanden drei Sitzungen statt“, so Schultze über den experimentellen Kontext, „die erste und dritte in einem sehr ruhig gelegenen Wohnhaus, die zweite im grossen Hörsaal der medizinischen Klinik – alle in München. Bei der ersten Sitzung wurden die musikalischen Elemente untersucht; bei der zweiten wurden sie dem ärztlichen Verein demonstriert; bei der dritten wurden die sprachlichen Versuche ausgeführt. Am ersten und dritten Abend waren je vier Nervenärzte und der Begleiter und Hypnotiseur der Frau Magdeleine, Herr Magnin, anwesend. Der zweite Abend war von etwa 350 – 400 Aerzten besucht.“³⁰¹ Neben den aus den Sitzungen gewonnenen Daten wertete Schult-

³⁰⁰ Schultze (Untersuchungen), S.123.

³⁰¹ Schultze (Untersuchungen), S.123.

ze auch einen Teil des photographischen Materials von Frédéric Boissonnas aus, vor allem um sich einen größeren Überblick über die Wirkung der sprachlichen Reize zu verschaffen.

Bei den Experimenten selbst sei Magdeleine zunächst auf die Wirkung von Licht, Druckreizen und nicht-musikalischen Geräuschen getestet worden. Hier hätten sich kaum spezifische Reaktionen beobachten lassen. Im Gegensatz dazu stünden musikalische Reize. Man habe ihr Einzeltöne und Tonfolgen mit bestimmten Eigenschaften (Intensität, Höhe, Konsonanz, Dissonanz, Geschwindigkeit etc.) vorgespielt und die entsprechenden Reaktionen protokolliert. Dabei bewirkten bestimmte Toncharakteristika bei der Hypnotisierten bestimmte Verhaltensmuster, machten also in der Tat oft den Eindruck des Automatischen. So schrieb Schultze über Versuche mit unterschiedlicher Tonintensität: „Als man Crescendo und Decrescendo unmittelbar auf einander folgen liess, richtete sie sich zuerst auf und sank dann wieder zusammen. Dies war ein Versuch, bei dem man mit grösster Deutlichkeit den Eindruck des Automatischen bekam.“³⁰² Eine ähnliche Wirkung habe man bei unterschiedlichen Tonhöhen beobachten können. Neben solchen eher physischen Auswirkungen protokollierte Schultze auch psychische Effekte, beispielsweise bei Versuchen mit Geschwindigkeit und Harmonie. Hier ließen sich nicht nur Bewegungsreaktionen, sondern auch Stimmungsmodifikationen beobachten. So veranlaßten schnelle Tonfolgen lebhaftere, freudige Reaktionen. Die unterschiedlichen Tongeschlechter Dur und Moll wiederum „[...] wirkten scharf verschieden; das eine lebhaft beglückend, das andere wie schneidendes Weh. Grelle Dissonanzen brachten, [...], ausgiebige Verbiegungen des ganzen Körpers mit dem klarsten Ausdruck heftiger Unlust“³⁰³. Stimmungen wie Lust, Unlust, Erregung oder Ruhe, aber auch Affekte wie Zorn, Verzweiflung oder Stolz bewirkten ebenfalls charakteristische Resultate bezüglich der Gestik und Mimik. „Lust und Unlust wirken in mittleren Graden wesentlich im Sinne der Streckung und Beugung. [...] Freiheit und Gebundenheit, Kraft und Schwäche, Erregung und Ruhe und alle anderen affektiven Erregungen haben gleichfalls spezifische Wirkungen.“³⁰⁴ Für die sprachlichen Versuche wurden Magdeleine einzelne Silben sowie Worte in unterschiedlicher Lautstärke, Betonung und Bedeutung vorgesprochen. Auch hier seien zum Teil einige sehr spezifische Reaktionen zu beobachten gewesen. So zeitigten die Vokale o und u Unlustreaktionen, der Vokal i hingegen starke Heiterkeit. Versuche mit anderen Reizen, beispielsweise das Vorsprechen der unterschiedlichen Konsonanten, blieben dagegen ganz ohne Wirkung und seien schließlich abgebrochen worden, da Magdeleine die Untersuchungen offenbar lächerlich gefunden habe.³⁰⁵ Schließlich sei bei Experimenten mit diversen sinnvollen Wörtern ein Hang zu Stereotypen bzw. zu eher illustrierenden Gesten festgestellt worden. „In einigen Fällen“, so Schultze, „nahm sie konventionelle, an bekannte allegorische Darstellungen erinnernde Haltungen an: bei dem Wort Frieden, die des Segnens und Beruhigens; entsprechendes beim Wort Träumerei. Worte wie Berg oder Hase veranlassten sie (zum Teil nach langem Besinnen) zu malenden oder fingierenden Bewegungen, etwa wie wenn sie einen Hasen springen sähe

³⁰² Schultze (Untersuchungen), S.131.

³⁰³ Schultze (Untersuchungen), S.135.

³⁰⁴ Schultze (Untersuchungen), S.150f.

³⁰⁵ Vgl. Schultze (Untersuchungen), S.140.

oder einen Berg erblickte, dessen schönen Umriss sie durch eine zeichnende Bewegung in der Luft wiederzugeben suchte.³⁰⁶

Bei den beschriebenen Versuchen, so Schultze im interpretatorischen Teil des Textes, sei es darum gegangen, die Ursachen zu finden, durch welche die Erscheinungen des Schlaftanzes zustande kämen. Als Resultat seiner Experimente identifizierte er eine „grosse Anzahl von Einzelgliedern des Gesamtmechanismus“³⁰⁷, aus denen jedoch vier Hauptaspekte hervorstächen: Sinneswahrnehmungen, Gefühle, Bewegungsimpulse und Vorstellungen. Dabei ziele das erste der genannten Momente zunächst auf die Tatsache hin, daß Magdeleines Gebärden primär durch äußere Reize bedingt seien. „Die musikalischen Bewegungen der Tonleiter, des Tonsprunges, der Walzerrhythmus geben zunächst allgemeine Bewegungsrichtungen, wie das in den einfachen und in den Komplikationsversuchen bereits angezeigt ist.“³⁰⁸ Die hier zum Tragen kommende Sensibilität für Sinnesreize sei bei Magdeleine zwar besonders fein ausgeprägt, im Allgemeinen jedoch allen Menschen eigen und insofern nichts Besonderes oder Anormales. Im Gegensatz dazu sei ihr Gefühlsleben jedoch vergleichsweise gesteigert. Dies liege zum einen am hysterischen Einschlag, zum anderen an ihrer natürlichen Veranlagung, die sich teilweise aus ihrer Abstammung ergebe, sowie an der Hypnose, welche die Gefühle „[...] verschärft, verfeinert“³⁰⁹. Gleichzeitig sorgten diese Momente erhöhter Affekterregbarkeit für eine erleichterte Auslösung der Bewegungsimpulse. Da diese die Bindeglieder zwischen Gefühlen und körperlicher Bewegung darstellten, erkläre sich hierdurch Magdeleines besondere Fähigkeit in der Umsetzung von Affekterregung in Ausdrucksbewegungen. „Dass stärkere Gefühle stärkere Reize für die Bewegungsimpulse sind und ein stärkerer Reiz zu schnellerer Reaktion führt, ist uns verständlich.“, schrieb Schultze. Dazu komme im Fall Magdeleines, daß sich aufgrund ihrer natürlichen Begabung die Bewegungsimpulse „in einer wunderbaren Weise“ verbänden und daraus „Bewegungen und Haltungen von grosser Schönheit“³¹⁰ hervorgingen. Als letztes Element gesellten sich schließlich noch die Vorstellungen zu den Sinneswahrnehmungen, Gefühlen und Bewegungsimpulsen. Auch hier sei nichts Anormales zu beobachten. Verantwortlich sei, so Schultze in Hinsicht auf die Versuche mit Einzeltönen, der „Mechanismus der Konstellation und des Kontrastes“³¹¹, also im wesentlichen die klassischen Assoziationsgesetze. Beispielsweise zeitige ein Ton, der erst in absteigenden Oktaven gespielt und dann im Original wiederholt werde, eine klare Unlustreaktion. Spiele man Magdeleine denselben Ton jedoch in aufsteigenden Oktaven vor und kehre dann wieder zum Ausgangston zurück, löse eben dieser eine Lustreaktion aus. „Das sonst Indifferente wirkte, nachdem etwas Unlust- bzw. Lustbetontes vorangegangen war als verhältnismäßig angenehm bzw. unangenehm.“³¹² Bei komplexeren Suggestionen spielten dann auch größere Vorstellungseinheiten, sprich Phantasie oder Fiktion, eine Rolle. Auch dies sei eine

³⁰⁶ Schultze (Untersuchungen), S.140.

³⁰⁷ Schultze (Untersuchungen), S.152.

³⁰⁸ Schultze (Untersuchungen), S.152.

³⁰⁹ Schultze (Untersuchungen), S.155.

³¹⁰ Schultze (Untersuchungen), S.156.

³¹¹ Schultze (Untersuchungen), S.130.

³¹² Schultze (Untersuchungen), S.130.

normale Erscheinung, auch wenn Magdeleine als besonders phantasiebegabt gelten könne. In dieselbe Kategorie gehörten auch die Gedächtnisbilder als Nebenfaktoren, die für einen geschlosseneren und stärkeren Gesamteindruck während der Darbietungen sorgten, wenn die Musikstücke bereits bekannt seien.

Insgesamt sei der Mechanismus des Schlaftanzes zu komplex, als daß man den Begriff Automatismus zu Recht verwenden könne. „Es haben sich nach und nach eine so grosse Anzahl von Einzelgliedern des Gesamtmechanismus auffinden lassen“, so Schultze zusammenfassend, „dass sich die Frage des Automatismus von selbst beantwortet. Sicher ist die hypnotisierte und tanzende Frau M. nicht einfach ein Automat.“³¹³ Darüber hinaus beschrieb Schultze, daß sich bei vielen Versuchen immer wieder schauspielerische Elemente zeigten, die den Ablauf der Versuchsreihen störten und verfälschten. Unter anderem träten diese auf, wenn mehrere Versuche ohne Pause nacheinander durchgeführt oder komplexere Tonfolgen gespielt würden, die erkennbare Melodien bildeten. Hier seien die Grenzen wissenschaftlicher Beobachtung und objektiver Aussagen erreicht. Dafür stelle sich die Frage nach dem zielbewußten Gestalten, auf die Schultze allerdings nur indirekt einging.³¹⁴ Anstelle des Begriffs Automatismus setzte Schultze schließlich den des Unbewußten und kehrte damit auch zum Thema Schlaf und Traum zurück. Nicht jeder psychische Vorgang verlaufe bewußt, trotzdem besäßen auch nicht bewußt ablaufende Prozesse Sinn und Bedeutung. So schlafe die Mutter am Krankenbett des Kindes zwar während des Gewitters, erwache aber beim kleinsten Geräusch aus der Wiege. Der Müller werde durch das Verstummen des Mühlengeklappers, der Kirchenschläfer nicht durch die Orgelmusik, wohl aber durch das Ende der Predigt wachgerüttelt. „Haben wir da nicht Prozesse der Unterscheidung und Beziehung“, so Schultze weiter, „die wir, wenn wir kausal erklären wollen, nicht anders denn als psychisch ansprechen dürfen? Sind sie aber [...] bewusst? Nein!“³¹⁵ Damit formulierte Schultze anstatt des psychophysischen Automatismus, wie ihn Schrenck-Notzing vorschlug, die Wirkung eines psychischen Unbewußten. Dieses schloß sowohl die im Experiment gefundenen Einzelmechanismen als auch ein mögliches zielbewußtes Gestalten der Tänzerin mit ein. Hierin näherte er sich, nicht unüblich für einen Vertreter der Würzburger Schule, der subjektivierenden Psychologie an. Weitergehende Fragen ließ er in diesem Zusammenhang leider offen, schlußfolgerte jedoch in Bezug auf Magdeleine und das Unbewußte, daß er in Analogie zum traumlosen Schlaf sah: „Die Bezeichnung Schlaftänzerin ist wohl die relativ beste; [...]“³¹⁶

³¹³ Schultze (Untersuchungen), S.158.

³¹⁴ Vgl. Schultze (Untersuchungen), S.138.

³¹⁵ Schultze (Untersuchungen), S.159.

³¹⁶ Schultze (Untersuchungen), S.141.

„Un problème psychologique plus intéressante“ – Emile Magnin über Magdeleine Guipet

Mit Emile Magnins Publikation „L’Art et l’Hypnose“ erschien 1905 ein explizit magnetistischer Beitrag zur Diskussion um den Schlaftanz. Im Gegensatz zu Fraktion der Hypnotisten, zu der sich auch Schrenck-Notzing gesellte und die entweder der psychologischen Suggestionstheorie Bernheims oder den physiologischen Ansätzen Charcots und Vogts anhing, waren die meisten Magnetisten Anhänger der Fluidaltheorie. Das heißt, sie glaubten an die Existenz eines Fluidums, das während der magnetischen Behandlung vom Magnetisten auf den Patienten übertragen werden und spezifische Wirkungen ausüben sollte. Zu dieser Gruppe gehörte auch Magnin, der für sich den Titel eines „Professeur à l’École de Magnétisme de Paris“ beanspruchte. Allerdings ging Magnin ebenfalls davon aus, daß neben den Fluiden, die von einem Körper auf den anderen übergangen, auch Suggestionen von einer gewissen Bedeutung für den hypnotischen Zustand seien. „Pour moi“, so schrieb er in „L’Art et l’Hypnose“, „je suis convaincu qu’il émane de nous un quelque chose, fluide ou radiation, qui unit d’une force invisible tous les êtres de la terre, qui sert de véhicule à nos pensées, à nos sensations, et que ce quelque chose peut être influencé par notre volonté; mais je reconnais volontiers que, même dans les procédés magnétiques et les nombreuses cures qu’on leur doit, les suggestions verbale, tactile, et peut-être mentale, sont un facteur important.“³¹⁷

Magnin kannte also die Auffassungen Bernheims und anderer Hypnotisten und stimmte, zumindest bis zu einem gewissen Grad, mit ihnen überein. Allerdings definierte er in seinem Buch einen grundlegenden Unterschied zwischen der magnetistisch erzeugten Hypnose und dem Zustand, der durch Hypnotisten wie Schrenck-Notzing hervorgerufen wurde. So sei der magnetische Schlaf, im Gegensatz zum hypnotistischen, kein Dissoziationsphänomen.³¹⁸ Damit war Magnin der erste, der im Zusammenhang mit dem Schlaftanz – zumindest theoretisch – nicht von psychischen Auflösungserscheinungen sprach. Inwieweit er dies auch praktisch bei der Deutung des Falles Magdeleine Guipet anwendete, sei vorerst dahingestellt. Im großen und ganzen beschrieb Magnin die magnetisch erzeugte Hypnose als körperlichen Schlafzustand bei gleichzeitiger geistiger Wachheit: „Endormi par les procédés magnétiques, le sujet ne dort que corporellement, mais son esprit est toujours éveillé, plus ou moins vif selon l’état de profondeur du sommeil, mais il peut toujours juger sainement de ce qu’on exige de lui.“³¹⁹ Damit wies er der magnetistisch erzeugten Hypnose nicht nur einen anderen Grundcharakter zu als dem hypnotistischen Zustand, sondern grenzte sie implizit auch von zeitgenössischen Auffassungen von Schlaf und Traum ab. Der Magnetismus erhalte die Aktivität der höheren psychischen Funktionen bzw. bewirke sogar eine Steigerung derselben. Dadurch komme es an erster Stelle zu einer Minderung der Suggestibilität. Während also die Versuchsperson des Hypnotisten ihren Willen und ihre Freiheit aufgabe und ganz zum Objekt werde, stärke der Magnetiseur die Individualität und die Willensfreiheit seines Pa-

³¹⁷ Magnin (L’Art et l’Hypnose), S.45.

³¹⁸ Vgl. Magnin (L’Art et l’Hypnose), S.56.

³¹⁹ Magnin (L’Art et l’Hypnose), S.56.

tienten. Damit sei auch die Entstehung von Automatismen zu erklären, die in gesteigerter Form zwar im Hypnotismus, nicht aber im Magnetismus aufträten. Die Hypnotisten arbeiteten mit einer Schwächung der höheren Geistesfunktionen, was der Entwicklung und Dominanz von Automatismen Vorschub leiste. Dagegen verhindere der Magnetismus den Ausbau von Automatismen auf Kosten der höheren psychischen Instanzen. „Il est donc à craindre que“, so Magnins Kritik am Hypnotismus, „par les procédés hypnotique, la malléabilité des centres automatiques ne soit développée aux dépens du centre supérieur de la personnalité, ce qui revient à dire qu’à peu des chose près, on obtiendrait le contraire de ce qu’on doit s’efforcer d’atteindre: l’asservissement au lieu du développement de l’être qui nous est confié.“³²⁰ Kurzgefaßt vernichteten die Hypnotiseure das Tagesbewußtsein, während die Magnetiseure eben dieses erhielten und stärkten. „Traitee par l’hypnotisme“, so hieß an anderer Stelle, „la conscience normale du sujet, nous l’avons vu plus haute, se réduit, s’annihile; par le magnétisme, les faits nous prouvent que la conscience normale ne souffre aucune atteinte.“³²¹ Dabei träten unter anderem Fähigkeiten und Talente zutage, die sonst latent und somit verborgen blieben. Damit bezog sich Magnin nicht nur auf die mimische und choreographische Begabung Magdeleines, sondern auch auf die von Magnetisten seit Puységur immer wieder beschriebenen Phänomene des Hellsehens, der Telepathie und dergleichen. Anders ausgedrückt sei der Magnetismus, im Gegensatz zum Hypnotismus, in der Lage, die im Unbewußten schlummernden Fähigkeiten zu wecken. „Eh bien!“ schrieb Magnin dazu, „le magnétisme aidant, nous pouvons puiser dans les strates profondes de la conscience, strates qui ne se sont point éveillées à notre naissance, mais qui n’en existent pas moins, et dans lesquelles gisent à l’état latent des talents plus ou moins variés.“³²²

Mit diesen Vorstellungen einer magnetistischen Hypnose und dem damit verbundenen Zustand eines gesteigerten Bewußtseins rückte Magnin in die geistige Nähe des Dipsychismus du Prels, der die alternativen Bewußtseinszustände in seiner „Philosophie der Mystik“ als eine Art inneres Erwachen des transzendentalen aus dem empirischen Ich beschrieben hatte. Magnin selbst berief sich allerdings nicht auf du Prel, sondern auf den amerikanischen Aktionspsychologen William James, von dem er sowohl den Begriff des Bewußtseinsstromes³²³ als auch den Ausspruch „Nous vivons à la surface de notre être.“³²⁴ übernahm.

Vor diesem theoretischen Hintergrund nimmt sich Magnins eigentliche Deutung des Falles Magdeleine Guipet überraschend hypnotistisch aus, denn auch er verwendete Begriffe wie Automatismus und Dissoziation bzw. berief sich auf die klassischen Assoziationsgesetze. Wie noch zu sehen sein

³²⁰ Magnin (L’Art et l’Hypnose), S.57.

³²¹ Magnin (L’Art et l’Hypnose), S.59.

³²² Magnin (L’Art et l’Hypnose), S.59.

³²³ Magnin schrieb wörtlich allerdings von „strates de nôtre subconscience“, was – gewollt oder ungewollt – nicht ganz dem englischen Originalbegriff „stream of consciousness“ entsprach. James wiederum berief sich auf den deutschen Psychologen Franz Brentano, der diesen Terminus in die wissenschaftliche Debatte eingeführt hatte. Vgl. Magnin (L’Art et l’Hypnose), S.62 / Müller-Freienfels (Die Hauptrichtungen der gegenwärtigen Psychologie), S.48 / Pongratz (Problemgeschichte der Psychologie), S.163f.

³²⁴ William James, zit. nach: Magnin (L’Art et l’Hypnose), S.59.

wird, kam seine Erklärung des Schlafanzes der Schrenck-Notzings erstaunlich nahe, was seine wiederholte Kritik an dem Münchner Nervenarzt merkwürdig inkonsequent erscheinen läßt.

Magnins psychologische Deutung der Erscheinungen seines Sujets beruhte im wesentlichen auf zwei Faktoren – dem hypnotischen Zustand und der natürlichen Veranlagung Magdeleines. Bei ersterem handele es sich um einen der drei „oberflächlichen“ Zustände der Hypnose („états superficiels“³²⁵) und zwar den der Katalepsie. Insgesamt gäbe es drei dieser Stadien, nämlich Gläubigkeit („credulité“³²⁶), Katalepsie und Somnambulismus, die alle jeweils durch ein Zwischenstadium der Lethargie („état lethargique“³²⁷) voneinander getrennt seien. Bei Magdeleine werde die erste Phase meist übersprungen und sei deshalb kaum zu beobachten. Üblicherweise ver falle sie direkt in das lethargische Stadium zwischen Credulité und Katalepsie. In dieser Phase befinde sich Magdeleine im Zustand des Monoideismus, wie beispielsweise von du Prel beschrieben. In der Folge seien Gehirnaktivitäten zwar weiterhin vorhanden, aber jegliche cerebrale Initiative erloschen. Dadurch erwecke jeder äußere Eindruck eine Idee oder Vorstellung, die sofort das gesamte Denken beherrsche. Magnin schrieb: „Donc, chaque son, que ce soit un son verbal ou musical, un mot unique ou une note unique, véhicule à la subconscience de Magdeleine une pensée qui l’occupe entièrement. Rien d’autre n’existe pour elle; c’est le type de monoïdéisme, si bien décrit par Carl du Prel.“³²⁸ Da im monoideistischen Zustand Reiz, Vorstellung und physische Reaktion unmittelbar miteinander verbunden seien, löse der so geweckte dominante Gedanke sofort die entsprechende körperliche Bewegung aus. In diesem Moment wechsele Magdeleine aus dem lethargischen Zwischenstadium in die kataleptische Phase über. Diese sei gut erkennbar an der Stillstellung der jeweils letzten Pose nach Beendigung der Suggestion sowie dem Auftreten von Kontrakturen. So könnten die entsprechenden Haltungen meist nur durch magnetische Striche oder aber durch neue Suggestionen wieder gelöst werden. Die Katalepsie werde also durch eine emotionale Idee, die entweder durch Musik oder Sprache übertragen werde, ausgelöst. Bedingung für diese Übertragung sei allerdings der Monoideismus des ersten lethargischen Zwischenstadiums. „Dans le cas de Magdeleine“, so hieß es wörtlich, „la catalepsie est donc provoquée par l’impulsion d’une idée émotive, transmise à la subconscience par la parole ou par la musique.“³²⁹ Damit seien die Erscheinungen, die Magdeleine darbiete, keineswegs physischen Ursprungs, sondern entstünden aufgrund geistiger Reize und psychischer Prozesse. „Le phénomène est pareil si, au lieu d’agir sur le corps, nous agissons sur l’esprit; [...]“³³⁰ Mit dieser Feststellung positionierte sich Magnin noch deutlich abseits von Schrenck-Notzing und dessen Auffassung von einem Reflexautomatismus ohne psychische Parallelvorgänge. Daneben wies er explizit und wiederholt darauf hin, daß sich Magdeleine während ihrer Darbietungen nicht im Zustand des Somnambulismus befinde, wie von Schrenck-

³²⁵ Magnin (L’Art et l’Hypnose), S.121.

³²⁶ Magnin (L’Art et l’Hypnose), S.121.

³²⁷ Magnin (L’Art et l’Hypnose), S.121.

³²⁸ Magnin (L’Art et l’Hypnose), S.122.

³²⁹ Magnin (L’Art et l’Hypnose), S.123.

³³⁰ Magnin (L’Art et l’Hypnose), S.131.

Notzing und anderen Münchner Experten behauptet. Vielmehr benehme sich Magdeleine, einmal in den somnambulen Zustand versetzt, als wäre sie wach. Sie sei dann außerdem überhaupt nicht suggestibel, befinde sich also in einem dezidiert polyideistischen Zustand. Nachdrücklich wies Magnin auf diesen Unterschied zwischen Katalepsie und Somnambulismus hin: „Je le répète; dans le somnambulisme, Magdeleine eût d'elle-même pris la décision de ce lever du fauteuil et de mimer la mélodie jouée, car elle y jouit de toute sa conscience normale, de toute sa cérébration; au contraire, dans l'état de catalepsie, elle est incapable de prendre une initiative; elle peut agir, mais il faut, pour cela, qu'on lui donne l'idée; en effet, il a suffi que je lui dise: ‚Levez-vous‘, et elle s'est levée pour mimer la fin de sa danse.“³³¹

Allerdings sei der beschriebene Monoideismus nicht allein verantwortlich für die von Magdeleine gezeigten Erscheinungen. Daneben bewirke die Hypnose eine Fragmentierung des Ichs, die sich vor allem in zwei Aspekten deutlich mache. Zum einen würden dadurch alle Hemmungen beseitigt, die der Umsetzung von Reizen in Bewegung im Wachzustand entgegenstünden. Explizit äußerte sich Magnin in dieser Hinsicht: „Et c'est justement là que nous voyons les conséquences de l'hypnose. Celle-ci dissocie, fragmente l'être qui s'y soumet, procure une annihilation de toutes les inhibitions qui, à l'état de veille, mettent obstacle à l'exécution d'une action quelconque.“³³² Zum anderen begünstige die Dissoziation die Bildung gewisser Automatismen, deren Existenz ohnehin im menschlichen Organismus angelegt sei. So gebe es neben dem Bewußtsein, dessen Sitz sich im Gehirn befinde, ein automatisches Unbewußtes („inconsciente automatique“³³³), welches im Rückenmark lokalisiert sei. Dieses sei für alle Aktionen verantwortlich, für die sich das Bewußtsein, also das Ich, nicht interessiere, und führe diese automatisch und mit seltener Perfektion aus. Insofern seien die Präzision und Schnelligkeit, mit der Magdeleine auf musikalische Reize reagiere, ein Zeichen für das Wirken eben jener nichtbewußten Automatismen. An dieser Stelle näherte sich Magnin mit seiner Interpretation des Schlaftanzes sehr stark der von ihm kritisierten Auffassung Schrenck-Notzings. In Mißachtung seiner allgemein zum Magnetismus geäußerten Thesen entwickelte er eine auffallend „hypnotistische“ Deutungsweise. Statt von einer Stärkung des Tagesbewußtseins auf Kosten der automatischen Strukturen war nun die Rede von der Dissoziation des Ich sowie der Verantwortlichkeit der unbewußten Automatismen.

Um den theoretischen Abstand zwischen sich und dem Münchner Nervenarzt aufrecht zu erhalten, kritisierte Magnin auch den von Schrenck-Notzing in die Diskussion eingeführten Begriff des „Reflexautomaten“. So sei Reflexautomatismus das Resultat eines absoluten Aideismus, bei dem keinerlei psychische Aktivitäten zu verzeichnen seien. Dieser sei vielleicht bei Rochas Medium Lina zu beobachten, keinesfalls jedoch bei Magdeleine. Bei letzterer gebe es immer eine psychische Idee, wenn auch, durch den Monoideismus bedingt, nur eine, die zur motorischen Umsetzung dränge, da die be-

³³¹ Magnin (L'Art et l'Hypnose), S.137.

³³² Magnin (L'Art et l'Hypnose), S.173.

³³³ Magnin (L'Art et l'Hypnose), S.177.

wußte Reflexion unterbrochen und durch Automatismen ersetzt sei. „[...] chez le réflexe-automate, il y a aïdeisme absolu“, kritisierte Magnin unter Verweis auf Schrenck-Notzing, „c’est peut-être le cas chez Lina, cela ne l’est certainement pas chez Magdeleine. Chez cette dernière, il y a toujours une idée, mais une idée unique; cette idée reste une, et la réflexion sur les moyens pour l’atteindre n’existe pas et se trouve remplacée par de l’automatisme.“³³⁴ Interessant ist hierbei zum einen die im Nebensatz geäußerte Abwertung Linas und zum anderen der Fehler, der Magnin in der Beurteilung der Schrenck-Notzingschen Theorie unterlaufen zu sein scheint. Denn auch dieser ging in „Die Traumtänzerin“ von dem Modell einer unmittelbaren Verknüpfung von Reiz, Vorstellung und motorischer Reaktion unter Ausschaltung der bewußten Reflexion aus. Der einzige tatsächliche Unterschied zwischen beiden Erklärungsversuchen war, daß Schrenck-Notzing mit der alten Gleichsetzung der objektivierenden Psychologie von unbewußt und physiologisch hantierte, während Magnin sich um ein eher psychologisches Vokabular bemühte. Selbst diese Differenz wirkt jedoch marginal, wenn man in Betracht zieht, daß auch Magnin mit seinem im Rückenmark verorteten Unbewußten den Automatismen einen physiologischen Hintergrund zuwies.

Nichtsdestotrotz gab es einen Aspekt, der Magnins Deutung des Schlaftanzes von denen Schrenck-Notzings und Rochas unterschied. Neben dem monoideistischen Zustand sowie der Dissoziation des Ich beschrieb Magnin die natürliche Veranlagung Magdeleines als äußerst bedeutsames Moment. So würden die musikalischen und verbalen Suggestionen ergänzt durch Fantasievorstellungen, Gefühle und Erinnerungen, die sich nach den Assoziationsgesetzen mit den äußeren Reizen verknüpften. Ohne diese wären Magdeleines Leistungen nicht dieselben. Ihre Existenz markiere darüber hinaus die entscheidende Differenz zwischen Magdeleine und Lina. Reagiere letztere rein mechanisch auf die dargebotenen Reize, so entwickle Magdeleines Vorstellungskraft aus jedem Ton, jedem Wort eine Geschichte, die sie anschließend, dank des hypnotischen Zustandes, körperlich wiedergebe. „En un mot, ce sujet fait de tout ce qu’elle entend en hypnose une histoire, dont la base lui est donnée par les vibrations sonores, tandis que tous les détails, toutes les fioritures proviennent soit de ses émotions, soit de son imagination.“³³⁵

Insgesamt unterschied sich Magnins Interpretation des Schlaftanzes jedoch weniger von der Schrenck-Notzings, als man angesichts der permanent geäußerten Kritik an dem Münchner Nervenarzt vermuten würde. So ergänzte Magnin die eher physiologischen Thesen Schrenck-Notzings durch psychische Aspekte, ohne sie dadurch jedoch zu konterkarieren. Gemäß Magnins eigener Auffassung bildete Magdeleines individuelle Begabung quasi die Grundlage ihrer Darbietungen. Mittels reger Phantasie, die sie unabhängig vom hypnotischen Zustand besitze, ergänze sie die musikalischen und verbalen Suggestionen zu sehr lebhaften, vielfältigen und komplexen Vorstellungsreihen. Dazu kämen ihre natürliche Musikalität sowie ein lebendiges emotionales Erleben. Alle drei Faktoren führten aber nicht unmittelbar zum Schlaftanz. Diesen ermögliche erst der hypnotische Zustand, der dank Monoideismus, Disso-

³³⁴ Magnin (L’Art et l’Hypnose), S.179.

³³⁵ Magnin (L’Art et l’Hypnose), S.194.

ziation des Ich und Dominanz der Automatismen eine Situation kreierte, in der Reiz, Vorstellung und körperliche Reaktion in eins fielen. Magdeleines Begabung wäre demnach ohne den Zustand der magnetisch induzierten Hypnose nie sichtbar geworden. Diese wiederum sei nutzlos ohne die individuellen Fähigkeiten der Schlaftänzerin. „Il n’a jamais été question“, verwahrte sich Magnin gegen die Unterstellung, er sähe sich selbst als Urheber der von ihm entdeckten und der Öffentlichkeit präsentierten Erscheinungen, „ni dans ce que j’ai écrit, ni dans ce que j’ai dit sur ce cas remarquable, que ce soit le magnétisme ou ma propre influence qui ait créé le phénomène de Magdeleine. [...] Bien au contraire, je me suis toujours efforcé de démontrer que Magdeleine avait ce don inné en elle, dans son subconscient; que ce talent était à l’état latent dans une des strates de sa conscience subliminale; que cette faculté était née avec elle sans arriver cependant à la conscience normale.“³³⁶ Um seine Thesen zu stützen, berichtete Magnin von einem Zusammentreffen mit einem ehemaligen Musiklehrer Magdeleines, der die Meinung geäußert habe, seine einstige Schülerin sei eine große musikalische Begabung und auch ohne Hypnose zur Darstellung fähig. „C’est une excellente musicienne; elle est capable de jouer tous ces rôles à l’état de veille, et ses productions - dont je reconnais, je le répète, la haute valeur artistique - n’ont rien de surnaturel, rien qui dépasse son talent et ses capacités normales d’artiste.“³³⁷ Dem stimmte Magnin zu, fügte aber an, daß Magdeleine trotz aller musikalischen Begabung nicht das Zeug zur Künstlerin habe, da es ihr an den dazu erforderlichen Qualitäten, beispielsweise der Fähigkeit, sich vor Publikum zu produzieren, oder an Ausdauer, sich permanent zu trainieren und zu verbessern, fehle. Diese Mängel würden durch die Hypnose behoben. Deswegen sei Magdeleine auf den veränderten Bewußtseinszustand angewiesen. Ohne ihn bliebe ihre Begabung latent und damit unsichtbar: „[...] son talent artistique, qui, si l’hypnose n’était venue le mettre en lumière, serait resté à l’état latent.“³³⁸

Wie bereits erwähnt, sah Magnin in der künstlerischen Begabung Magdeleines den großen Unterschied zwischen ihr und Lina, dem Medium seines Kollegen Albert de Rochas. Während Schrenck-Notzings Begriff des Reflexautomatismus keinesfalls auf Magdeleine anwendbar sei, käme er höchstens für Lina in Frage. Diese sei doch eher ein Fall für die Physiologie. Sie reagiere auf musikalische Reize eben wie ein Automat – dergestalt, daß man das Gefühl habe, einen Körper ohne Seele vor sich zu haben.³³⁹ Angesichts der Versuchsergebnisse Rochas könne man sie wohl als Präzisionsinstrument bezeichnen, das mechanisch Töne in Bewegung übersetze. Dagegen sei Magdeleine aus psychologischen Gesichtspunkten interessant, da bei ihr Phantasie, Gefühle und bewußte Imaginationen die Hauptrolle spielten. Zusammenfassend schrieb Magnin: „Il me semble résulter de ce parallèle entre ces deux artistes – inconscientes, mais artistes quand même – que l’une, Lina, est de beaucoup prefe-

³³⁶ Magnin (L’Art et l’Hypnose), S.173.

³³⁷ Anonym, zit nach, Magnin (L’Art et l’Hypnose), S.170.

³³⁸ Magnin (L’Art et l’Hypnose), S.171.

³³⁹ „On a le sentiment d’un corps sans âme.“ vgl. Magnin (L’Art et l’Hypnose), S.81.

rable pour l'étude des réactions nerveuses par rapport aux ondes sonores, tel un instrument précieux, tandis que la seconde nous présente un problème psychologique plus intéressant.³⁴⁰

„Eine gewisse Verschiebung der Bewußtseinslage nach der traumhaften Seite“ – Ernst Schertel über den „wesenhaften“ Tanz

Begriffe wie Verzückung, Ekstase, Trance oder Rausch waren zentral für alle Schriften Ernst Schertels. Sie bildeten den Dreh- und Angelpunkt seiner Auslassungen zu den verschiedensten Themen, darunter zur Problematik des Kunstschaffens im Allgemeinen sowie zu der des Tanzes im besonderen. Dabei betonte Schertel stets ihre Verbindung zu den Zuständen des Schlafes und des Traumes und beschrieb sie mit Begriffen und Merkmalen, die der Traumforschung seit 1900 entliehen waren. Allerdings ist darauf hinzuweisen, daß es sich bei Schertels Publikationen kaum um wissenschaftliche Texte handelte und er an keiner Stelle eine einheitliche Theorie dieser Zustände entwickelte. Vielmehr tauchten in seinen Schriften immer wieder Versatzstücke des zeitgenössischen wissenschaftlichen Diskurses um Schlaf und Traum auf. Den größten Einfluß übte dabei vermutlich Ludwig Klages aus, der wie Schertel ein überzeugter Verfechter eines Unbewußten war, das ganz auf den Affekten, Gefühlen, Trieben und Leidenschaften beruhte. Dieses volitive oder vitale Unbewußte war mit einem elementaren Lebensbegriff verknüpft und umfaßte Schlagworte wie Natur, Leib, Ich-Ferne und Instinkt. Auch Schlaf und Traum waren wichtige Bestandteile dieses Konzeptes, das zuerst vor allem durch die Philosophie der Romantik, allen voran von Carl Gustav Carus, vertreten worden war.³⁴¹ Anfang des 20. Jahrhunderts gewann es besonders im Zusammenhang mit zivilisationskritischen Tendenzen erneut an Bedeutung, so unter anderem bei dem Philosophen und Charakterologen Klages, auf den noch zurückzukommen sein wird.

In seinen verschiedenen Publikationen beschrieb Schertel Ekstase, Trance und Rausch als Zustände, in denen das Ich „[...] mehr oder weniger vollständig verdrängt, überflutet wird, um andersartigen Kraftzentren Platz zu machen“³⁴². Diesen Zustand bezeichnete er als Voraussetzung für jede Art von Kunst, also auch des Tanzes. „Wie man weiß“, so Schertel in seinem 1926 erschienenen Aufsatz „Gibt es hypnotischen Tanz?“, „beruht alle Kunst – und somit auch der Tanz – auf einem bestimmten Erregungszustand, [...]“³⁴³. An anderer Stelle hieß es dazu ergänzend: „Diesen Zustand nennen wir ‚Traumzustand‘ im weitesten Sinn des Wortes und fassen darunter alles, was man als ‚Rausch‘, ‚Orgasmus‘, ‚Verzückung‘, ‚Trance‘, ‚Ekstase‘ oder schließlich ‚Besessenheit‘ bezeichnet.“³⁴⁴ Schertel definierte damit seine zentralen Begrifflichkeiten als Subphänomene des Traumes an sich. Auch die

³⁴⁰ Magnin (L'Art et l'Hypnose), S.82.

³⁴¹ Vgl. Pongratz (Problemgeschichte der Psychologie), S.197ff.

³⁴² Schertel (Erotik, Tanz und Okkultismus), S.307.

³⁴³ Schertel (Gibt es hypnotischen Tanz?), S.32.

³⁴⁴ Schertel (Sitte und Sünde), S.197.

Merkmale, die er den Einzelercheinungen an verschiedenen Stellen zuschrieb, entsprachen denen des Traumlebens, wie es von der vorangegangenen Forschung beschrieben worden war. In einem seiner Hauptwerke, dem Buch „Sitte und Sünde“, sprach Schertel im Kontext mit Rausch, Ekstase und Trance von alternativen Bewußtseinszuständen, die vom Wachen eindeutig zu unterscheiden seien. Sie führten zu einer Abschottung von der Außenwelt einerseits und zu einer Dominanz innerer Prozesse andererseits, wodurch ihr illusorischer bzw. halluzinatorischer Charakter zu erklären sei. Dabei betonte Schertel ihre Verwandtschaft mit Phänomenen des Traumes. So hieß es beispielsweise: „Das Wesen jedes Rauschzustandes besteht in einer gewissen Verschiebung der Bewußtseinslage nach der traumhaften oder halluzinatorischen Seite hin, so daß also nicht mehr – wie im normalen Wachzustand – lediglich Außendinge mittels der Sinnesorgane wahrgenommen werden, sondern starke innere Reizquellen aufbrechen und die Bewußtseinserebnisse bestimmen. Derartige Bewußtseinserebnisse nennt man Halluzinationen, Illusionen oder ganz allgemein Traumvorgänge.“³⁴⁵ An anderer Stelle schrieb er weiter: „Reine Rausch-Phänomene dagegen sind nur dann zu konstatieren, wenn das Tagesleben vollkommen ausgeschaltet wird und die inneren Spannungen frei zur Entfaltung gelangen können.“³⁴⁶ Je größer die Isolation gegen des Tagesbewußtseins sei, desto tiefer der ekstatische Zustand.

Daneben beschrieb Schertel die Hemmung von rationaler Überlegung, Persönlichkeit und bewußtem Wollen als Hauptkriterien des ekstatischen oder traumhaften Erlebens. Konkret sprach er von einer „[...] Überflutung des wachen Ich“³⁴⁷, zu dem Vernunft, Reflektion und Zielbewußtsein gehörten. „In solchen Zuständen ist das Ich nicht mehr es selbst, die verstandesmäßige Überlegung tritt zurück oder verliert ihre Überzeugungskraft, der normale Wille wird ausgeschaltet, scheinbar fremde Energien haben das Ruder ergriffen. Die Sinneswahrnehmungen sind mit andersartigem Bedeutungsgehalt gefüllt, sind zu Illusionen verarbeitet oder direkt durch Halluzinationen ersetzt. Das Gefühlsleben ist zu heftigen, lustvoll-qualvollen Sensationen gesteigert.“³⁴⁸ Diese Stelle weist auf ein weiteres Merkmal des Traumzustandes hin und zwar auf die Steigerung des Gefühlslebens. Der Ekstatisierte oder Träumende werde durch die Ausschaltung bewußter Überlegungen auf seine Gefühle zurückgeworfen, die dank der Isolation gegen die Außenwelt halluzinatorische Qualität besäßen. Darüber hinaus bewege er sich in einer Welt, die sowohl visuell als auch theatral geprägt sei. Es sei eine „scheinhafte[n] Bild- und Empfindungswelt“³⁴⁹, in die er eintauche und die Schertel wie eine Bühne beschrieb: „Er spielt sozusagen einen lebendigen Traum, er tritt handelnd auf in einer imaginativen Welt.“³⁵⁰ Als letzter Aspekt sei noch die Steigerung der motorischen Erregbarkeit genannt, die gerade im Zusammenhang mit dem Tanz eine wichtige Rolle in Schertels Überlegungen spielte. Da es während des traumhaften Erlebens zu Spannungsverschiebungen zugunsten der „andersartigen Kraftzentren“ komme, die nichts anderes

³⁴⁵ Schertel (Sitte und Sünde), S.19.

³⁴⁶ Schertel (Sitte und Sünde), S.199.

³⁴⁷ Schertel (Sitte und Sünde), S.230.

³⁴⁸ Schertel (Erotik, Tanz und Okkultismus), S.307.

³⁴⁹ Schertel (Sitte und Sünde), S.50.

³⁵⁰ Schertel (Gibt es hypnotischen Tanz), S.33.

seien als die organischen Triebe, dominiere während dieses Zustandes die motorische Reaktion: „Wie schon das Wort ‚Trieb‘ aussagt, handelt es sich dabei um etwas Kraftartiges, und die einfachste Äußerungsform von Kraft ist Bewegung. Die triebhaften Spannungen werden sich also in Gestalt ‚motorischer‘ – d. h. ‚bewegungshafter‘ – Phänomene darstellen.“³⁵¹ Ekstatisierter Zustand und Bewegung seien demnach untrennbar und mangels rationaler Reflexion unmittelbar miteinander verknüpft.

In der Folge dieses veränderten Bewußtseinszustandes, so Schertel, sei das Individuum erfüllt, ja besessen, von „[...] organischen Innenkräften, die nichts mit dem Tagesleben zu tun haben“³⁵². Dabei stellt sich unweigerlich die Frage, welche Art von inneren Kräften Schertel dabei im Auge hatte. Die Antwort fiel in allen Schriften diffus bis ambivalent aus. So hieß es in „Sitte und Sünde“: „Die in der Ekstase auftretenden Bewegungserscheinungen sind das, was wir teils als ‚Krampf‘, teils als ‚Tanz‘ in der weitesten Bedeutung dieser Worte bezeichnen. Krampf und Tanz sind sich nahe verwandt, beides sind Bewegungsformen, die einer reinen Triebentladung entsprechen, ohne die verstandesmäßig-zweckhafte Kontrolle des Tagesbewußtseins zu durchlaufen. [...] Die auftretenden Bewegungsphänomene sind also nichts anderes als ‚Ausfluß‘ der in den Tiefen des Organismus sich abspielenden seelisch-körperlichen Prozesse.“³⁵³ Diese Beschreibung erinnert stark an das Konzept der Automatismen, das auch andere Autoren des Schlaftanzdiskurses favorisierten. Gegen diese Annahme spricht der Umstand, daß Schertel die besagten Triebkräfte nicht nur als „unterbewußt“, sondern gleichzeitig auch als „überbewußt“ charakterisierte.³⁵⁴ An anderer Stelle war sogar die Rede von den „kosmisch-organischen“³⁵⁵ Tiefenkräften, die den Traumzustand dominierten. Mit dem Begriff „kosmisch“ assoziierte Schertel dabei Empfindungen wie das „Zerspellen der Seele ins Nichts“³⁵⁶ bzw. „das Gefühl des Eintauchens in die ‚Tiefen des Universums‘“³⁵⁷.

Spätestens an diesen Stellen wird die Vermutung, Schertel habe direkt an Begrifflichkeiten und Überlegungen von Ludwig Klages angeknüpft, unvermeidlich und das ungeachtet der Tatsache, daß der Münchner Philosoph an keiner Stelle direkt erwähnt oder zitiert wurde. Tatsächlich war Schertel nie Mitglied des Kosmiker-Kreises um Klages, Alfred Schuler und Stefan George, der Anfang des 20. Jahrhunderts im Münchner Stadtviertel Schwabing residierte.³⁵⁸ Allerdings hatte er persönlichen Kontakt zu Stefan George und publizierte mindestens einmal in der auch von Klages häufig frequentierten Zeitschrift für Menschenkunde³⁵⁹. Darüber hinaus lassen mehrere Momente darauf schließen, daß Schertel die Schriften Klages nicht nur kannte, sondern auch nachhaltig von ihnen beeinflusst wurde. Dies trifft vor allem auf Klages 1921 erstmals erschienenen Werk „Vom kosmogonischen Eros“ zu,

³⁵¹ Schertel (Sitte und Sünde), S.196.

³⁵² Schertel (Sitte und Sünde), S.200.

³⁵³ Schertel (Sitte und Sünde), S.200.

³⁵⁴ Schertel (Sitte und Sünde), S.230.

³⁵⁵ Schertel (Sitte und Sünde), S.230.

³⁵⁶ Schertel (Sitte und Sünde), S.50.

³⁵⁷ Schertel (Sitte und Sünde), S.199.

³⁵⁸ Vgl. Meyer („Verfemter Nächte blasser Sohn“), S.497.

³⁵⁹ Die „Zeitschrift für Menschenkunde (ZfM)“ erschien seit 1925 und galt als zentrale Publikation der sogenannten Graphologie und Charakterologie.

das nicht nur thematisch, sondern auch vom Duktus her deutliche Parallelen zu Schertelschen Publikationen wie „Sitte und Sünde“ aufweist. So stellten von Klages häufig verwendete Begriffe wie Rausch, Ekstase, Entrücktheit, Trieb oder Kosmos Schlüsselbegriffe im Werk Schertels dar und auch die Methode, Argumentationslinien auf linguistische oder etymologische Herleitungen zu stützen, war beiden Autoren gemein. Darüber hinaus teilten sie die Grundthese von der Widersprüchlichkeit und Unvereinbarkeit einer „[...] zivilisatorisch-moralisch verflachten und entbluteten Tageswelt“³⁶⁰ einerseits sowie dem Traumbewußtsein als Urgrund des Seins und als Ort der Triebe, Gefühle und schöpferischen Energien andererseits. Der Zwiespalt, den Schertel in all seinen Schriften zwischen einem zweckgebundenen, aktiv-rationalen Tagesleben und einem sinn- bzw. sinnhaften, passiv-entsehbten Traumerleben konstatierte, entsprach eins zu eins dem von Klages vertretenen Prinzip des Geistes als Widersacher der Seele. Selbst Schertels etwas kryptische Rede von „kosmisch-organischen Tiefenkräften“ wird verständlicher, wenn man zur ihrer Erklärung Klages Schrift „Vom kosmogonischen Eros“ heranzieht. Dort hieß es, daß jede Ekstase zwei Phasen durchmesse: „[...] die Phase, in der das Ich *untergeht*, und die Phase, in der das Leben *aufsteht*.“³⁶¹ Dazwischen ereigne sich ein „Chaos aller Gefühle“³⁶², das den notwendigen Übergang zwischen Entselbstung und ekstatischer Erfüllung darstelle. Dieses Chaos der Gefühle verortete Klages in der „Seelenunterwelt“, die dem ekstatischen Rausch einen orgiastischen Zug verleihe.³⁶³ „In ihr“, so Klages weiter, „liegen die Pole [des Gefühlserlebens, Anm. d. A.] noch ungesondert. Und was nun, welthaft gefaßt, der Hervorgang des Kosmos, das des gegliederten Alls, aus dem noch ungegliederten Chaos ist, das heißt, seelisch gefaßt: im schwangeren Dunkel des dionysischen Wirbels zuckt die Leuchte des Eros-Phanes auf: die jetzt gesonderten Pole im glühenden Ringe *unablässig erneuerter* Umarmung bindend.“³⁶⁴ Aus dem Chaos der Seelenunterwelt – in Schertelscher Begrifflichkeit: aus den kosmisch-organischen Tiefenkräften – gehe dann ein neuer Zustand hervor, in welchem „[...] den Seelenträger die wesensbildende Seele der Welt“³⁶⁵ löse und durchdringe bzw. seine Seele „ins Nichts zerspelle“ oder in „die Tiefen des Universums“ eintauche.

Der einzig substantielle Unterschied zwischen den Überlegungen Klages und Schertels bestand in ihren verschiedenen Auffassungen von der Bedeutung der Sexualität im Zusammenhang mit den Phänomenen des Rausches und der Ekstase. So sah Klages eine grundlegende Differenz zwischen Eros und animalischem Trieb. Ausdrücklich hieß es in seiner Schrift: „Eros ist nicht Geschlechtstrieb und Geschlechtstrieb ist nicht Eros.“³⁶⁶ Im Gegensatz dazu verwendete Schertel beide Begriffe mehr oder weniger synonym. Bei ihm hieß es: „Welchen Namen wir auch diesen Kräften geben, jedenfalls sind sie ohne Ausnahme zurückführbar auf die mit dem Leben selbst gegebene Grundkraft, die wir Sexuali-

³⁶⁰ Ernst Schertel, zit. nach: Meyer („Verfemter Nächte blasser Sohn“), S.495.

³⁶¹ Klages (Vom kosmogonischen Eros), S.68. [Hervorhebung im Original]

³⁶² Klages (Vom kosmogonischen Eros), S.70.

³⁶³ Vgl. Klages (Vom kosmogonischen Eros), S.71.

³⁶⁴ Klages (Vom kosmogonischen Eros), S.71. [Hervorhebung im Original]

³⁶⁵ Klages (Vom kosmogonischen Eros), S.53.

³⁶⁶ Klages (Vom kosmogonischen Eros), S.50.

tät oder Erotik nennen. Die sexuellen Spannungen sind es, die sozusagen das ‚Ding an sich‘ hinter all den anderen scheinbar vollkommen wesensverschiedenen Äußerungen des Organismus stehen und als die eigentlichen Herrschergewalten den Ablauf des psychischen Lebens lenken.³⁶⁷

Im Endeffekt standen beide Konzepte, die sowohl von Klages als auch von Schertel in stark mystizierendem Tonfall vorgetragen wurden, in der Tradition einer Psychologie des vitalen Unbewußten, die hauptsächlich auf die Romantiker Anfang des 19. Jahrhunderts, besonders auf C. G. Carus, zurückging und die um 1900 vorrangig durch Eduard von Hartmann und Carl du Prel vertreten wurde. Ihr Hauptmerkmal war die Abwertung des Wachlebens und des Intellekts zugunsten eines Unbewußten, dem weitreichende Überlegenheit auf vielen Gebieten, unter anderem dem genialen künstlerischen Schaffen, dem emotionalen Erleben oder den paranormalen Fähigkeiten, attestiert wurde. Für all diese Modelle vom menschlichen Seelenleben galt: „Der psychologische Schwerpunkt rückt deutlich von oben nach unten. [...] Fülle und Reichtum des Seelischen werden in die Schicht des Es beziehungsweise in den ‚endothymen Grund‘ verlegt.“³⁶⁸

Die 1925 gegründete „Traumbühne“ stellte die Umsetzung der theoretischen Überlegungen Schertels über Kunst, Traum und Ekstase in die Praxis dar. Dabei spielte die Hypnose, im Gegensatz zu den Fällen Linas und Magdeleines, nur eine nachgeordnete Rolle. In der Hauptsache ging es Schertel um die Ekstatisierung seiner Tänzer. In dieser Hinsicht stellte Hypnose nur eine von mehreren Möglichkeiten dar. Dazu kamen Autosuggestion, Milieu-Reize wie Licht und Musik, Narkotika sowie kultische oder quasi-religiöse Rituale. Der so geschaffene „Traumzustand“ war für Schertel die Vorbedingung für die Entstehung echter Kunst, in diesem Fall, echten Tanzes. Diese Form des Tanzes, den Schertel als „wesenhaft“ beschrieb, sollte sich maßgeblich von anderen zeitgenössischen Formen unterscheiden. Laut Schertel ermöglichte der „wahre“ Tanz dem Tänzer „das Erleben des beseelten Leibes“³⁶⁹. Dafür müsse dieser sich jedoch vom „hemmenden Schutt des Alltags“³⁷⁰ möglichst vollständig lösen. Nur so sei es möglich, Leib und Seele zu befreien: „So wie sich der Mystiker in seiner Ekstase ablöst von allem Bindenden, so auch der Tänzer. Nur im gelösten Leib, in der gelösten Seele spricht das Wesen.“³⁷¹ In dem angestrebten Zustand könne der Tänzer seine innere Welt bildhaft erleben und nach außen projizieren.

Die Hypnose wie auch die anderen oben genannten Instrumente seien letztlich nur dazu da, die Einbildungskraft anzuregen und das Bewußtsein von der „profanen Welt des Wachlebens“³⁷² abzuschneiden. Das Resultat seien ein „Anschwellen innerkörperlicher Spannungen“ sowie das „Umschalten der Lei-

³⁶⁷ Schertel (Sitte und Sünde), S.194.

³⁶⁸ Pongratz (Problemggeschichte der Psychologie), S.210.

³⁶⁹ Schertel (Tanz und Jugendkultur), o. S.

³⁷⁰ Schertel (Tanz und Jugendkultur), o. S.

³⁷¹ Schertel (Tanz und Jugendkultur), o. S.

³⁷² Schertel (Gibt es hypnotischen Tanz?), S.34.

tungsbahnen im Zentralnervensystem³⁷³. Dies wiederum führe zu einer veränderten Vorstellungswelt, in der Bilder nicht länger durch äußere Wahrnehmung, sondern halluzinativ produziert und unmittelbar auf den Bewegungsapparat Einfluß nehmen würden. Das Resultat seien „spontan[e]“ und „triebmäßig[e]“³⁷⁴ Bewegungen. „Der Ekstatisierte bewegt sich in einer visionären, also scheinhaften Umwelt, und er handelt nicht mehr nach dem Willen seines Wach-Ichs, sondern unter dem Antrieb einer ‚höheren Macht‘, nämlich der im Unbewußten wirkenden Reizquellen.“³⁷⁵ Dieser Zustand mit seiner tiefgreifend veränderten Bewußtseinslage sei vergleichbar mit dem alkoholischen Rausch oder aber mit Zuständen der Schlaftrunkenheit.

Diese Bedingungen für die Ausübung einer echten Tanzkunst korrespondierten nun durchaus mit den Konzepten Rochas, Magnins oder Schrenck-Notzings: die Abschottung von der Außenwelt und die damit verbundene Ausschaltung aller hemmenden Alltagsgedanken und -gefühle, die schöpferische Kraft, die direkt aus dem Innersten kommt, sowie schließlich der Zustand, in dem Ideen und Gefühle als real empfunden werden und unmittelbare motorische Reaktionen nach sich ziehen. All diese Aspekte tauchten an anderer Stelle und unter Fachbegriffen wie Monoideismus, halluzinatives Erleben oder Automatismus bereits auf – sowohl in der wissenschaftlichen Diskussion um Schlaf und Traum als auch in der Debatte um die Tänzerinnen Lina und Magdeleine. Der Unterschied lag in der Bewertung der Erscheinungen. Im Gegensatz zu seinen Vorgängern bezeichnete Schertel den ekstatisierten Zustand an keiner Stelle als Dissoziationsphänomen. Genaugenommen war er der einzige Vertreter des Schlaftanzdiskurses, der den von Hildebrandt konstatierten Gegensatz zwischen einer gleichzeitigen Steigerung und Schwächung des Seelenlebens während des Schlafes bzw. der alternativen Bewußtseinszustände eindeutig und zugunsten der Potentiale des „Traumlebens“ auflöste.

Virtuosität, Automatismus und die Frage nach dem Seelenzustand des Künstlers

Noch einmal zur Erinnerung – Hildebrandt schrieb in seiner Schrift „Der Traum“ über den oben genannten dritten Gegensatz: „Es ist der zwischen *einer Steigerung*, einer nicht selten bis zur *Virtuosität* sich erhebenden *Potenzierung*, und andererseits einer entschiedenen, oft bis unter das Niveau des Menschlichen führenden *Herabminderung* und *Schwächung* des Seelenlebens.“³⁷⁶ Dieser Zwiespalt kennzeichnete nicht nur die zeitgenössische Debatte um Schlaf und Traum, sondern auch die Diskussion um den Schlaftanz. Auf der einen Seite wurde den Tänzerinnen Lina und Magdeleine Außergewöhnliches in Bezug auf ihre musikalische Sensibilität sowie ihren mimischen und gestischen Ausdruck attestiert. Auf der anderen Seite galten die Dissoziation der Persönlichkeit und des Intellekts sowie die dadurch begünstigten Automatismen als Ursache dieser besonderen Fähigkeiten. Lediglich

³⁷³ Schertel (Gibt es hypnotischen Tanz?), S.32.

³⁷⁴ Schertel (Gibt es hypnotischen Tanz?), S.33.

³⁷⁵ Schertel (Gibt es hypnotischen Tanz?), S.33.

³⁷⁶ Hildebrandt (Der Traum), S.256. [Hervorhebung im Original]

Schertel verzichtete auf diese beiden Erklärungsmomente und setzte sich dadurch auch inhaltlich von seinen Vorgängern ab.

Angesichts der von Rochas, Magnin und Schrenck-Notzing gelieferten Deutungen drängt sich wiederum die Frage auf, inwieweit im Falle des Schlaftanzes überhaupt von Kunst gesprochen werden konnte. Charakterisierungen wie „un véritable automate“ (Rochas) oder „Abwesenheit psychischer Parallelvorgänge“ (Schrenck-Notzing) sprachen nicht unbedingt für eine Kunstleistung im klassischen Sinne. Nichtsdestotrotz herrschte allgemeine Übereinstimmung angesichts der Frage, ob es sich bei Lina und Magdeleine um Künstlerinnen handelte. Damit ist eine weitere Problematik nicht nur im psychologischen Diskurs um 1900 angesprochen – nämlich die Frage, wie der Seelenzustand des Künstlers zu beurteilen sei und welche Bedeutung Aspekten wie unbewußter Schöpferkraft, rationaler Gestaltung oder Inspiration in diesem Zusammenhang zukam. Auch die Frage des Geschlechts spielte in dieser Hinsicht eine nicht unwichtige Rolle, auch wenn sie seltener explizit diskutiert wurde. Diese Thematik soll anschließend an die vorangegangene Rekonstruktion der psychologischen Debatte eingehender betrachtet werden.

VI. „Ein Triumph der Kunst oder des Hypnotismus?“ – Zur ästhetischen Dimension des Schlafanzes

Wie in den vorangegangenen Kapiteln mehrfach beschrieben, galt der Schlafanz als Phänomen, das den Urgrund der menschlichen Seele im Ausdruck des Körpers zu offenbaren imstande war. Die gezeigten Bewegungen wurden als bei jeder rationalen Reflektion klassifiziert und damit jenseits bewußter künstlerischer Gestaltung verortet. In der psychologischen Deutung und Bewertung des Schlafanzes spielten demgemäß Begriffe wie Automatismus, Ich-Ferne und psychische Dissoziation die Hauptrolle.

Angesichts dessen stellt sich jedoch die Frage, ob eine Bezeichnung der Schlafänzerinnen als Künstlerinnen, wie beispielsweise bei Schrenck-Notzing nachdrücklich erfolgt, aus damaliger Perspektive überhaupt berechtigt war oder ob diese Einordnung nicht vielmehr eine Art Werbetrick darstellte, um Lina oder Magdeleine die Aufmerksamkeit zu verschaffen, die ihnen als hypnotistisch-wissenschaftlichen Versuchsobjekten nicht zuteil geworden wäre. „Die Schlafänzerin Mme Magdeleine – Ein Triumph der Kunst? Oder des Hypnotismus?“ – mit diesem Titel brachte eine zeitgenössische Münchner Schrift, deren Autor Leo Ropa ansonsten nichts Wesentliches zum Thema beizutragen hatte, die Problematik auf den Punkt.¹

Um in diesem Zusammenhang Klarheit zu schaffen, soll im folgenden Kapitel der Blick auf die ästhetische Dimension des Phänomens Schlafanz gerichtet werden. Dabei geht es zunächst ganz allgemein um die Rolle alternativer Bewußtseinszustände in den ästhetischen und kunstpsychologischen Überlegungen zu Beginn des 20. Jahrhunderts. Dabei wird deutlich werden, daß mit der Bezeichnung „Traum- oder Schlafanz“ durchaus Anknüpfungen zur Kunst bzw. zum Künstlertum impliziert waren. Danach soll untersucht werden, inwieweit der Schlafanz als Kunstform präsentiert bzw. ob er von der Öffentlichkeit als solche wahrgenommen wurde. Dazu dienen auf der einen Seite die Einschätzungen Rochas, Magnins, Schrenck-Notzings und Schertels, die mit ihren Publikationen die Diskussionen, soweit sie denn stattfanden, initiierten und dominierten. Die andere Seite zeigen dagegen Reaktionen beteiligter Künstler und Wissenschaftler sowie die zeitgenössische Presse in ihren Berichten, Kritiken und Kommentaren. Um zu einer möglichst adäquaten Deutung einzelner Standpunkte zu gelangen, werden hierbei auch Anschauungen der zeitgenössischen Ästhetik und Kunstwissenschaft berücksichtigt.

¹ Vgl. Ropa, Leo: Die Schlafänzerin Mme Magdeleine. Ein Triumph der Kunst? oder des Hypnotismus?, München o. J.

Alternative Bewußtseinszustände und die Problematik der Inspiration

Über die diskursive Verwandtschaft des Schlafes und des Traumes mit Zuständen des Somnambulismus bzw. der Hypnose in den psychologischen Disziplinen wurde bereits gesprochen. Beide Klassen von alternativen Bewußtseinszuständen spielten jedoch auch in der zeitgenössischen Debatte um ästhetische Fragen eine Rolle, insbesondere dort, wo es um den Prozeß des Kunstschaffens bzw. um die Wesensart des Künstlers ging.

Kurz nach der Jahrhundertwende eröffnete Wilhelm Wundt den dritten Band seiner Völkerpsychologie², der das Gebiet der Kunst thematisierte, mit Betrachtungen zur Phantasie sowie einer entschiedenen Kritik. Diese galt all jenen „mißliche[n]“³ Auffassungen, welche die Phantasie mit den Merkmalen der Produktivität, der Anschaulichkeit sowie der Spontanität zu beschreiben suchten. „Die Gebilde der Phantasie“, so hieß es dort konkret, „sollen anschaulich sein, und diese Eigenschaft soll sie vornehmlich von den Produkten des Verstandes, den Begriffen, scheiden. Sie sollen ferner nicht bloße Wiederholungen früher gehabter Anschauungen, sondern schöpferisch sein. Und sie sollen endlich von selbst, spontan, als plötzliche, oft unvermutete Eingebungen in die Seele treten, wieder im Unterschiede von den planmäßigen und absichtlich entstehenden Erzeugnissen des verstandesmäßigen Denkens.“⁴ Wundt, als erklärter Verfechter einer objektivierenden Bewußtseinspsychologie, konnte eine solche Sonderstellung gewisser seelischer Funktionen selbstverständlich nicht gelten lassen. Seiner Meinung nach waren alle Inhalte des Bewußtseins anschaulich und keiner seiner Bereiche imstande, etwas absolut Neues zu produzieren. Auch das dritte Moment ließ Wundt nicht gelten. In diesem Zusammenhang bedeute Spontanität letztlich nichts anderes als die Abwesenheit des Willens. „Unwillkürlich“ seien die Phantasievorgänge aber durchaus nicht immer. Letztendlich seien alle drei Begriffe – Anschaulichkeit, Produktivität und Spontanität – nichts anderes als „oberflächlich abstrahierte Begriffe“⁵, die einen Erkenntnisgewinn von vornherein unwahrscheinlich machten. Mit gleichfalls scharfen Worten kritisierte Wundt „de[n] geheimnisvolle[n] Zauber“⁶, welcher der Phantasie auf diese Weise zugebilligt werde und der „[...] auch gelegentlich die Psychologie bei einer mystischen Metaphysik Hilfe suchen läßt“⁷. Dies geschähe um so leichter, so Wundt weiter, „[...] weil schon in der populären Anwendung der Begriff der Phantasie zumeist der Region des normalen Seelenlebens entrückt und auf die spezifischen Leistungen der erfinderischen und namentlich der künstlerischen Phantasie eingeschränkt wird“⁸.

² Erstmals erschienen zwischen 1904 (Erstveröffentlichung Band I „Die Sprache“) und 1908 (2. bearbeitete Auflage).

³ Wundt (Völkerpsychologie. Band III), S. 15.

⁴ Wundt (Völkerpsychologie. Band III), S. 15.

⁵ Wundt (Völkerpsychologie. Band III), S. 19.

⁶ Wundt (Völkerpsychologie. Band III), S. 17.

⁷ Wundt (Völkerpsychologie. Band III), S. 18.

⁸ Wundt (Völkerpsychologie. Band III), S. 18.

Der Umstand, daß sich Wundt in so deutlichen Worten und an so prominenter Stelle gegen eine Entfernung der Phantasie und damit der künstlerischen Produktion aus dem Bereich des normalen Seelenlebens verwahrte, läßt jedoch nicht nur auf eine weite Verbreitung dieser Auffassung schließen. Gleichzeitig zeigt die Beanstandung auch die Schlüsselbegriffe einer psychologischen Ästhetik abseits Wundts eigener Position auf, die sich auf frappierende Weise mit den wichtigsten Schlagworten der Debatte um Schlaf, Traum und Hypnose decken. Im Kern war Wundts Kritik also vor allem Opposition gegen die Vereinnahmung des künstlerischen Schaffens durch die alternativen Bewußtseinszustände, deren prominente Vertreter eben Schlaf, Traum und Hypnose waren.

In die Kategorie der von Wundt kritisierten Autoren gehörte beispielsweise Johannes Volkelt, dessen bereits erwähnte Publikation „Die Traum-Phantasie“ von 1875 diese Vereinnahmung schon im Titel führte. Auch die Aspekte der Produktivität, Anschaulichkeit und Spontanität lassen sich darin wiederfinden.⁹ Unter Bezugnahme auf Robert Vischer und Jean Paul wies Volkelt darüber hinaus auf die Verwandtschaft der Traumphantasie mit der ästhetischen Anschauung sowie der produktiven künstlerischen Phantasie hin. Das verbindende Element sei die Verschmelzung von Subjekt und Objekt, das den Träumer ganz und gar in seiner Traumphantasie und den Künstler ebenso in seiner Schöpfung aufgehen lasse. „Gerade so wie der Träumende sich nicht gesondert für sich behält und keineswegs seine Bilder von dem Pole des Subjectes aus an einem Faden leitet, sondern sich ungetheilt an die Objecte hingibt, sich unterschiedslos an sie verliert und nur als Kraft der Objecte selbst thätig ist, so verschmilzt auch im künstlerischen Produciren das ganze Leben des Selbst innig mit dem Bilde des Gegenstandes.“¹⁰ Was Volkelt hier beschrieb, war aber nichts anderes als die Dissoziation des Ich, das sich in den Gebilden seiner Vorstellung auflöst. Gerade dieses Moment wurde bereits als Kernpunkt der Theorien über Schlaf, Traum und Hypnose identifiziert und führte so geradewegs zurück auf das Gebiet der alternativen Bewußtseinszustände.

Ein weiterer Autor, für den Traum und künstlerischer Schaffensprozeß eng miteinander verknüpft waren, war Eduard von Hartmann. In seiner „Philosophie des Schönen“, die 1887 erstmals veröffentlicht wurde, bezeichnete Hartmann die Phantasie nicht als Funktion des wachen, sondern des Traumbewußtseins, das in allen „abnormen physiologischen und psychischen Zuständen“¹¹ eine große Rolle spiele und sich in seiner Reinform durch die gänzliche Ausschaltung von Willen und Vernunft auszeichne. „Das reine Traumbewußtsein entbehrt gänzlich der Funktionen der Großhirnrinde, sei es, daß diese zum Zwecke der Restitution im gesunden Schläfe, sei es, daß sie durch abnorme Zustände zeitweilig suspendiert, d. h. unter die Schwelle gesunken sind; es entbehrt deshalb gänzlich derjenigen psychischen Funktionen, zu deren Vermittelung allein die Großhirnrinde differenziert ist, wie bewußte Willkür und zwecktätige Besonnenheit im Sinne einer Beziehung aller Vorstellungen auf die leitenden

⁹ Vgl. Kapitel IV, S.172, Volkelt über die Anschaulichkeit der Traumphantasie und die Schaukraft des Geistes.

¹⁰ Volkelt (Die Traum-Phantasie 1875), S.180.

¹¹ Hartmann (Philosophie des Schönen), S.548.

Lebenszwecke des wachen Bewußtseins.“¹² Nun korrespondierten, so Hartmann, Wach- und Traumbewußtsein durch eine ganze Reihe von Mischzuständen, in denen Funktionen oder Produkte des einen Zustandes auf den jeweils anderen Einfluß nehmen könnten. Zu diesen gehöre die Einbildungskraft, die nichts anderes sei, als das Übertreten des Traumbewußtseins über die Schwelle des wachen Bewußtseins bei gleichzeitiger Aufrechterhaltung aller Funktionen des Letzteren. Die unterschiedliche Intensität des über die Schwelle gelangten Inhalts des Traumbewußtseins bestimme dann die Stärke der Imagination: „Die Energie des partiellen Traum inhalts, der ins wache Bewußtsein hineinscheint, kann nun aber sehr verschieden sein, d. h. zwischen dem blassen und schematischen Vorstellungsbilde des wachen Bewußtseins und der mit Wahrnehmungsschein zu verwechselnden Halluzination findet ein fließender Übergang statt, der alle Grade der sinnlichen Lebhaftigkeit annehmen kann.“¹³ Den umgekehrten Fall, also das Hineinwirken von Funktionen des wachen Bewußtseins wie Wille und Reflektion in den Bereich des Traumbewußtseins, bezeichnete Hartmann mit dem Begriff der Autosuggestion. Im Falle des Künstlers bestehe diese „[...] in der heißen, brünstigen Sehnsucht zu schaffen, und zwar im Gebiete einer bestimmten Kunst, und innerhalb dieser Kunst wieder nach bestimmten Richtungen, die durch die Individualität des Künstlers und seine bisherigen Erfahrungen und Anregungen bedingt sind“¹⁴. Diese Verfassung charakterisierte Hartmann auch als produktive Stimmung, die in ihrer Steigerung immer mehr der Ekstase und dem Traum ähnele. Beide, Einbildungskraft und produktive Stimmung zusammen, bildeten den Kern der spezifisch künstlerischen Phantasie. Erst durch den autosuggestiven Anstoß des natürlicherweise passiven Traumbewußtseins gelangten dessen Inhalte über die Schwelle des Wachbewußtseins, durch dessen Kräfte sie geformt und gestaltet werden könnten.

Auch Carl du Prel betrachtete die künstlerische Veranlagung als unabhängig vom Status des Bewußtseins. In seiner „Psychologie der Lyrik“ von 1880 erklärte er die verwandtschaftliche Beziehung von künstlerischer und träumender Phantasie dadurch, daß beider Vorstellungen im Unbewußten wurzelten. Weiter hieß es dort: „Wie sich daher Dichter und Künstler der classischen Zeit bei ihrer physiologischen Unschuld ihre Schöpfungen nur als von Außen kommende Inspirationen erklären konnten, so hält auch der Träumende die von ihm producirtten Vorstellungen für eine von ihm unabhängige Wirklichkeit.“¹⁵ Sowohl im Traum wie auch im Zustand der Inspiration funktioniere das Gehirn als „reines Naturproduct, nicht als Träger eines subjectiven, reflectirenden Bewußtseins“¹⁶. Wieder begegnet dem Leser hier das von Wundt kritisierte Moment der Unwillkürlichkeit oder Fremdheit. Die Produkte des Traumes und der Kunst werden demnach von der Psyche nicht als eigene Schöpfungen erkannt. „Aber allerdings“, so du Prel weiter, „verrät sich die Identität der träumenden und der dichterischen Phantasie sehr deutlich schon in der Unwillkürlichkeit, womit bei beiden die Gedanken und Empfindungen in

¹² Hartmann (Philosophie des Schönen), S.548.

¹³ Hartmann (Philosophie des Schönen), S.549.

¹⁴ Hartmann (Philosophie des Schönen), S.553.

¹⁵ du Prel (Psychologie der Lyrik), S.19.

¹⁶ du Prel (Psychologie der Lyrik), S.19.

anschauliche Bilder umschlagen.¹⁷ Ebenso wie der Traum bemühe sich der Dichter „ganz instinktiv“ um die Bildung von Symbolen und verrate damit „die unbewußte Funktionsweise der Natur“¹⁸, derer er sich genausowenig erwehren könne wie der Schläfer. „Wenn die Stunde der Inspiration für den Dichter gekommen ist, dann dichtet in ihm die Natur selbst, von der er ein Theil ist, [...]. Und je vollendeter alsdann seine Gestalten sind, desto mehr ist er ihr Slave, er ist ihnen gegenüber so unfrei, wie Traumgebilden gegenüber; [...].“¹⁹

Aufgrund des gemeinsamen Ursprungs ähnelten sich schließlich auch die Resultate beider Vorgänge: „Die Traumvorstellungen“, schrieb du Prel, „besitzen eine wunderbare plastische Anschaulichkeit, welche im Wachen nur bei künstlerischer Anlage annähernd erreicht wird, sonst aber nur bei hallucinatorischen Zuständen zu finden ist.“ Unterschiede zwischen Halluzinationen, Traumvorstellungen und Phantasiebildern seien allenfalls als energetische Gradunterschiede zu verstehen. Derselben Kategorie ordnete du Prel die Bilder der Erinnerung und – als Extremfall – die Phantasmen des Wahnsinns zu. Dadurch, daß alle diese Erscheinungen, mit Unterschieden in der Intensität, im Unbewußten wurzelten, gingen sie fließend ineinander über. Träume seien demnach in der Lage, Vorstellungen hervorzubringen, „[...] welche den Anforderungen der Kunst mehr oder minder Rechnung tragen“²⁰ könnten. Weiter schrieb du Prel: „Der Traum enthält sowohl lyrische, wie dramatische Bestandtheile, ganz abgesehen von der plastischen Anschaulichkeit seiner Bilder; er ist also in mannigfacher Weise ein Künstler.“²¹ Die Verwandtschaft stellte sich bei du Prel also als eine doppelte dar. Die Kunst, insbesondere die Dichtung, leihe sich Vorstellungen und Symbole der Träume für ihre Arbeit aus. Die Träume selbst trügen jedoch ebenfalls ästhetische Wesenszüge. Möglich sei diese Wechselwirkung dadurch, daß beide aus derselben Quelle – dem Unbewußten – schöpfen.

Auch der französische Psychologe und Philosoph Théodule Ribot gestand der Phantasie in seiner 1900 erschienenen Studie „L'imagination créatrice“ einen unbewußten Faktor zu – die Inspiration. Zu den Merkmalen des inspirierten Zustandes zählte er die Unabhängigkeit vom bewußten Willen, das plötzliche Auftreten sowie das Gefühl der Unpersönlichkeit, die allesamt als Symptome seiner Verknüpfung mit dem Unbewußten zu deuten seien, wolle man die Inspiration keinem übernatürlichen Ursprung zuschreiben. Zusammenfassend schrieb er: „Die ‚Inspiration‘ ist die Phantasie des Unbewußten, [...].“²² Solchermaßen gekennzeichnet, wies sie auch bei Ribot Verknüpfungen mit Zuständen wie dem Somnambulismus auf. In der Tat beschrieb der Autor die Inspiration als Somnambulismus im Wachen: „In der Inspiration scheint etwas Fremdes den Schöpfer zu beeinflussen, im Somnambulismus tritt dieses Fremde selbst handelnd auf, spricht und schreibt, kurzum, vollbringt das Werk. Inspiration wäre also eine geringere Art der unterbewußten Tätigkeit, ein Fall von Verdoppelung der Per-

¹⁷ du Prel (Psychologie der Lyrik), S.32.

¹⁸ du Prel (Psychologie der Lyrik), S.32.

¹⁹ du Prel (Psychologie der Lyrik), S.50f.

²⁰ du Prel (Psychologie der Lyrik), S.22.

²¹ du Prel (Psychologie der Lyrik), S.22.

²² Ribot (Die Schöpferkraft), S.40.

sönlichkeit.²³ Konkret hieße das: der Inspirierte ähnele dem träumenden Schläfer, das normale Bewußtsein sei in doppelter Hinsicht aufgehoben. „Erstens ist das durch Menge und Intensität der Vorstellungen monopolisierte Bewußtsein den Einwirkungen von außen verschlossen, oder es nimmt sie nur an, um sie dem Traum einzuverleiben: das innere Leben hebt das äußere Leben auf, entgegen dem normalen Zustande. Außerdem tritt die unbewußte (oder unterbewußte) Tätigkeit in den Vordergrund und spielt die erste Rolle, behält aber ihren unpersönlichen Charakter bei.“²⁴ An dieser Stelle brachte Ribot, in dem er auf die Monopolstellung bestimmter Vorstellungen während der Inspiration hinwies, einen weiteren Hauptbestandteil der meisten Traum- und Hypnosetheorien jener Zeit zur Sprache: den Monoideismus.

Auch in der psychologisch-ästhetischen Literatur nach 1900 lassen sich Konzepte wie Unwillkürlichkeit, Unpersönlichkeit, Plötzlichkeit oder Monoideismus nachweisen, so unter anderem in der richtungsweisend betitelten Schrift „Aus dem Jenseits des Künstlers“ des Grazer Musikwissenschaftlers Friedrich von Hausegger. Darin hieß es unter anderem, daß jegliche künstlerische Produktion einer speziellen Gemütsverfassung bedürfe, deren Grundmerkmal Gezwungenheit, also Unpersönlichkeit, Unwillkürlichkeit und pathisches Erleben gleichermaßen seien. „Daß der Künstler“, so Hausegger, „nicht in jeder Gemütsverfassung zu schaffen fähig sei, daß vielmehr zur Schaffensfähigkeit ein ganz besonderer Gemütszustand gehöre, welcher sich nicht ohne weiteres herbeizwingen lasse, sondern von Bedingungen abhängig sei, deren Herbeiführung nicht in der Macht des Schaffenden liege, darüber hat wohl von jeher kein Zweifel geherrscht.“²⁵ Darüber hinaus finde eine Erweiterung des Seelenlebens statt, wie man sie aus der Trunkenheit, dem Wahnsinn, der Hypnose oder eben dem Traum kenne. „Nicht das Krankhafte dieser Zustände fesselt unsere Aufmerksamkeit; dieses sei dem Pathologen anheimgegeben, in ihm offenbart sich aber dem Psychologen eine Erweiterung des Seelenvermögens, welche uns, wenngleich in wirren Bildern, gleichsam zerstreute Lichtstrahlen durch gebrochene Scheiben heraufsendend, den Einblick in eine fremde, gewöhnlich nicht beachtete, wundersame Welt gewährt.“²⁶ Diese seelische Erweiterung, die sich hauptsächlich in der Entfesselung eines von jeglicher Logik unabhängigen, freieren Vorstellungsvermögens äußere, teile der Künstler mit dem Träumenden. Seine theoretischen Betrachtungen über die Verwandtschaft des Traumes mit der schöpferischen Arbeit stützte Hausegger durch eine Reihe von Künstlerkommentaren, die er mittels brieflicher Anfragen an Maler, Komponisten, Schriftsteller und Schauspieler erhalten hatte. So schrieb der Komponist Engelbert Humperdinck an Hausegger: „Der Zustand der geistigen Produktion scheint mir einem Traume vergleichbar, auf dessen Einzelheiten man sich allenfalls bei Erwachen besinnt, der aber späterhin in der Erinnerung mehr und mehr verblaßt, so daß man sich kaum noch Rechenschaft darüber zu geben mag.“²⁷ Der Bühnenautor Ludwig Fulda gab über seine Inspirationen folgende Auskunft: „Ich weiß

²³ Ribot (Die Schöpferkraft), S.39.

²⁴ Ribot (Die Schöpferkraft), S.39.

²⁵ Hausegger (Aus dem Jenseits), S.363.

²⁶ Hausegger (Aus dem Jenseits), S.374.

²⁷ Engelbert Humperdinck, zit. nach Hausegger (Aus dem Jenseits), S.388.

nur, daß mir die besten Ideen und Einfälle stets völlig spontan kommen, daß sie blitzartig auftauchen und daß ich durch systematisches Denken niemals eine poetische Eingebung habe sollicitieren können.“²⁸ Im Schreiben des auf parapsychologischem Gebiet bewanderten Münchner Malers Gabriel Max hieß es: „Wenn die unbewußte Seele ein Bild vor dem inneren Auge entstehen läßt, ist man in einem somnambulartigen Zustand, der wohl oft, aber nie lang andauernd auftritt.“²⁹ Auch der Maler und Graphiker Hans Thoma schrieb über Träume und Bilder: „Ich träume viel von Bildern und sehe oft herrliche Dinge im Traume, ich bewege mich dann unter ganz eigenartigen Raumverhältnissen – fast möchte ich sagen, ich sehe ringsum; – ich habe es auch schon versucht, ein Bild nach der Erinnerung an einen solchen Traum zu malen; – aber das Bild braucht immer ein optisches Gesetz, welches im Traum aufgehoben ist, – so wird es etwas ganz Anderes, als der Traum war. Ob ich solche Träume habe, weil ich Bilder male, oder ob ich Bilder male, weil ich solche Träume habe, weiß ich nicht.“³⁰

Noch 1923 nannte Richard Müller-Freienfels in seiner „Psychologie der Kunst“ als besondere Merkmale des Inspirationszustandes Plötzlichkeit, Unpersönlichkeit sowie eine außergewöhnliche Gemütsverfassung. Letztere sei von Künstlern als eine Art „Gefühlswallung“, „Fieberhitze“ oder „Enthusiasmus“³¹ beschrieben worden und als Prämisse der anderen beiden Momente anzusehen. Darin seien das Gefühls- und Geistesleben soweit gesteigert, daß Halluzinationen und andere Sinnestäuschungen zustande kommen könnten. Sehr treffend, so Müller-Freienfels, scheine ihm daher „[...] die Kennzeichnung des Schaffenszustandes als ‚Rausch‘, insofern darunter ein erhöhter emotionaler Zustand der Seele verstanden ist, in dem jedoch auch die intellektuellen Fähigkeiten vielfach als gesteigert erscheinen“³². Dank der starken Affekterregung komme es dann nicht nur zu einem als plötzlich empfundenen Durchbruch bis dahin unbewußter Prozesse und Vorstellungen, sondern auch zu einem Gefühl der Passivität sowohl angesichts der heftigen Affiziertheit als auch gegenüber dem „entfesselte[n] Bewußtseinsstrom“³³. Den bereits genannten Autoren gleich, wies auch Müller-Freienfels auf die Ähnlichkeit des rauschartigen, gefühlsintensiven Inspirationszustandes mit dem Traum hin. „Die Ausschaltung des normalen Aktivitätsbewußtseins hat seit alters her auch dazu geführt, den Inspirationszustand dem Traumzustand nahezurücken, ja, die schöpferischen Vorstellungen der Künstler als Träume zu bezeichnen. Der volkstümlichen Anschauung ist die Gleichsetzung des Künstlers, besonders des Dichters mit dem Träumer ganz geläufig. Aber auch die Schaffenden selbst sprechen oft davon, daß ein Traumzustand ihnen ihre Werke geschenkt habe, wobei es sich teils um Wachträume, teils auch um Schlafträume handelt.“³⁴ Müller-Freienfels selbst ließ folgende gemeinsame Aspekte von Traum und Inspiration gelten: die Abspaltung des Bewußtseins vom normalen Tageserleben, die halluzinatorischen bzw. illusorischen Erscheinungen sowie die Dominanz der Gefühle und Affekte in der Leitung

²⁸ Ludwig Fulda, zit. nach Hausegger (Aus dem Jenseits), S.408.

²⁹ Gabriel Max, zit. nach Hausegger (Aus dem Jenseits), S.413.

³⁰ Hans Thoma, zit. nach Hausegger (Aus dem Jenseits), S.415.

³¹ Müller-Freienfels (Psychologie der Kunst. II), S.174.

³² Müller-Freienfels (Psychologie der Kunst. II), S.149.

³³ Müller-Freienfels (Psychologie der Kunst. II), S.173.

³⁴ Müller-Freienfels (Psychologie der Kunst. II), S.180.

und Organisation des Vorstellungslebens. Ausschließlich diese Aspekte zugrundeliegend, könne man das Kunstschaffen als Traum kennzeichnen.³⁵ Es seien allerdings auch Unterschiede festzustellen, die dieser Kategorisierung widersprächen. So sei die motorische Mitbeteiligung im Schlaf fast ausgeschaltet, in der Inspiration jedoch oftmals sogar übersteigert. Auch würden Träume nach dem Erwachen schnell vergessen. Dies gelte aber nicht für die Ideen und Vorstellungen des inspirierten Zustandes. Im Gegenteil bestünde für den Künstler oftmals geradezu der Zwang, sie mit den ihm gegebene Mitteln zu realisieren. „Damit aber ist gegeben“, so Müller-Freienfels, „daß die Inspirationszustände nicht in gleicher Weise wie die Träume vom vollbewußten Leben geschieden sind [...]“. Auch die Gleichsetzung mit der Hypnose oder dem Somnambulismus lehnte der Autor, trotz zugegebener Gemeinsamkeiten, in letzter Konsequenz ab, da beide Zustände nicht zu schöpferischer Produktion fähig seien. „Ähnlichkeiten bestehen ohne Zweifel: in beiden Fällen treten Halluzinationen auf, das gewöhnliche Ichbewußtsein ist ausgeschaltet, nur fehlt der durchschnittlichen Hypnose das ausschlaggebende Moment, das Schöpferische, und aus diesem Grunde ist es nicht möglich, die Inspiration ausreichend als Hypnose zu erklären.“³⁶

Wie aus den vorangegangenen Ausführungen ersichtlich, gab es für Wundts eingangs beschriebene Kritik hinreichend Anlaß. So existierte es eine weidlich gepflegte, traditionelle diskursive Nähe zwischen der Psychologie alternativer Bewußtseinszustände einerseits und der ästhetischen Psychologie andererseits. Besonders der Begriff der Inspiration baute in dieser Hinsicht stabile Brücken. Seine Merkmale wie schöpferisches Potential, Unmittelbarkeit, Ich-Ferne, Anschaulichkeit oder Unpersönlichkeit waren Aspekte, die auch in den Untersuchungen zu Traum, Hypnose oder Somnambulismus eine tragende Rolle spielten. Vor diesem Hintergrund nimmt es nicht wunder, daß Autoren wie der Italiener Cesare Lombroso letztlich eine Pathologisierung des künstlerischen Schaffens bzw. der künstlerischen Persönlichkeit vornehmen und damit große Teile des psychologisch-ästhetischen Diskurses vereinnahmen konnten. So sahen sich nicht wenige Autoren in der Situation, einer solchen Radikalisierung der Beziehung zwischen künstlerischer Tätigkeit und alternativen Bewußtseinszuständen energisch entgegenzutreten zu müssen. Müller-Freienfels schrieb hierzu: „Eine Anzahl neuerer Forscher hat geglaubt, auf das Wesen des genialen Schaffens überhaupt und das der Künstler insbesondere dadurch ein helles Licht werfen zu können, daß sie Genie und Wahnsinn in nächste Nachbarschaft brachten, das Kunstschaffen als psychopathologische Tatsache behandelten.“ Dies sei irrig. Weder der künstlerischen Persönlichkeit noch dem schöpferischen Prozeß seien per se pathologische Momente inhärent. „Daß die zweite Annahme, das Kunstschaffen selbst sei eine abnormale seelische Erscheinung, unrichtig ist, haben wir schon dadurch zu entkräften versucht, daß wir es als eine Gradverschiedenheit von normalen seelischen Prozessen charakterisierten, [...]“. Hierin spiegelte sich die vor allem auf dem Gebiet der subjektivistischen Psychologie verbreitete Annahme, Zustände wie Traum, Hypnose oder

³⁵ Vgl. Müller-Freienfels (Psychologie der Kunst. II), S.180.

³⁶ Müller-Freienfels (Psychologie der Kunst. II), S.180f.

eben Inspiration seien keine „Anomalien“ des Bewußtseins, sondern „allgemeinste Tatsachen des Seelenlebens“³⁷, die auch mit dem Wachbewußtsein verbunden seien, sich jedoch aufgrund unterschiedlicher Prozeßprioritäten oder Energielevel anders als dieses bemerkbar machten.

Widerlegt oder entkräftet wurde diese Pathologisierung des künstlerischen Schaffens letztlich jedoch durch ein Argument, das bisher nicht zur Sprache gekommen ist, weil es zugleich auch gegen die Verwandtschaft von Traum, Hypnose und schöpferischer Produktivität sprach. Gemeint ist der Aspekt der Gestaltung, also der rationalen, willentlichen und bewußten Formgebung, der neben der Inspiration zu den wichtigsten Diskussionspunkten der ästhetischen Psychologie gehörte. So schrieb Müller-Freienfels über die seelische Verfassung des Künstlers im Moment der produktiven Schöpfung: „[...] jedenfalls setzt die Tatsache, daß eine wirkliche Schöpfung stattgefunden hat, voraus, daß im Augenblicke ihrer Entstehung wenigstens die wichtigsten seelischen Funktionen gut gearbeitet haben.“³⁸ Die meisten ästhetisch-psychologischen Ansätze, darunter auch die der Verfechter einer Verwandtschaft von Traumphantasie und künstlerischer Phantasie wie Volkelt, Hartmann oder du Prel, gingen nämlich weiterhin unbeirrt davon aus, daß es kein künstlerisches Schaffen ohne bewußte Gestaltung geben könne. Dies war ein Einwand, der auch im Zusammenhang mit der künstlerischen Bewertung des Schlaftanzes von höchster Bedeutung war. Im Vorfeld der Rekonstruktion seiner ästhetischen Dimension soll jedoch zunächst festgehalten werden, daß es einen breiten zeitgenössischen Diskurs gab, der künstlerische Produktion einerseits und alternative Bewußtseinszustände wie Traum und Hypnose andererseits in ein enges Verwandtschaftsverhältnis setzte. Gewisse Verknüpfungen waren also im Vorwege gegeben und konnten implizit oder ausdrücklich in die Inszenierung sowie die Diskussion um Tänzerinnen wie Magdeleine eingebunden werden. In diesem Zusammenhang erscheint auch die Bezeichnung Magdeleines oder Linas als „Schlaf-“ oder „Traumtänzerinnen“ als naheliegend.

„Einfälle allein machen es nicht“ – Die Frage nach dem Wesen der Kunst um 1900

Ein Autor, der die Bedeutung des Traumbewußtseins, also des unwillkürlichen und unbewußten Teils des menschlichen Seelenlebens, für das Kunstschaffen zwar sehr hoch einschätzte, gleichzeitig jedoch die willentliche Gestaltung für einen unverzichtbaren Bestandteil desselben hielt, war Eduard von Hartmann. Er betrachtete das Unbewußte an sich als unproduktiv. Erst wenn es als Anregung des rationalen Wollens und Reflektieren diene, werde es künstlerisch wertvoll. „Das Traumbewußtsein für sich allein“, schrieb er, „ist nicht imstande, etwas zu schaffen, weil ihm die zielbewußte Besonnenheit, die unbeirrbar Stetigkeit des Wollens und die Selbstkritik des jeweils Geleisteten fehlt. In diesem Mangel scheitern alle Hoffnungen, welche immer wieder von Zeit zu Zeit von Mystikern auf die Förderung des Kulturprozesses durch das somnambule und Traumbewußtsein gesetzt worden sind. Das

³⁷ Vgl. beispielsweise Külpe (Vorlesungen über Psychologie), S.63.

³⁸ Müller-Freienfels (Psychologie der Kunst. II), S.190f.

Traumbewußtsein in seiner Isolierung ist zu völliger Unfruchtbarkeit sowohl in theoretischer und praktischer wie in ästhetischer Hinsicht verurteilt.³⁹ Zwar räumte Hartmann ein, daß auch das Wachbewußtsein nicht auf die Anregungen und Inspirationen seines träumenden Gegenstücks verzichten könne, jedoch beschrieb er es auch als kritische Instanz des besonnenen Geschmacks und wies damit ihm das letzte Wort im künstlerischen Schaffensprozeß zu.

Interessanterweise bezeichnete Hartmann in diesem Zusammenhang das Traumbewußtsein als passiv und damit als quasi weibliches Prinzip, das Wachbewußtsein jedoch als aktiv und darum als männlich. Ohne den „männlichen“ Einfluß sei das weibliche Prinzip jedoch zur Unfruchtbarkeit verurteilt und dazu, „[...] ein wüstes Durcheinander und ein zielloses Zufallsspiel“⁴⁰ zu bleiben. Dies korrespondierte mit dem Schlaftanz als einer vorwiegend weiblichen Kunstform, die als solche zwar viel Beachtung, jedoch weniger ästhetische Anerkennung erhielt.

Auch für Max Dessoir pendelte sich die Kunst zwischen schöpferischer Einbildungskraft einerseits und ordnendem Verstand andererseits ein. „Einfälle allein machen es nicht.“, schrieb er 1906 in seiner Schrift über „Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft“. „Ein kurzer melodischer Zusammenhang mag sehr schön sein; aber sechs Takte bilden noch kein Kunstwerk. Aphorismen haben Glanz und Wert in sich; allein auch mehrere Dutzend davon, wenn sie nicht innerlich zusammenhängen, bilden noch kein System. Der motivische Stoff großer Künstler kann sehr gering sein; ihre Kraft wurzelt darin, daß sie das freiwillige und von starken Gefühlen begleitete Spiel überwachen und durch das Zusammenwirken von Willen und Verstand zu ernsthafter Leistung steigern.“⁴¹ Dessoir war es auch, der auf die Bedeutung des bewußten Ich für das Kunstschaffen hinwies. So müsse der Dichter zwar genügend Einfühlungsvermögen besitzen, um sich ganz in die zu beschreibenden Figuren hineinversetzen zu können, jedoch sei völlige Selbstvergessenheit pathologisch.⁴² Im Moment der Inspiration träten hemmende Bewußtseinsinhalte zurück. Deswegen erfordere ihre Verwirklichung um so mehr die Wiederkehr der Gegenvorstellungen, also des rationalen, wachen Ich. Nur die Verbindung von subjektiver Anpassungsfähigkeit und gleichzeitiger äußerster Objektivität des Urteils könne zur Schaffung eines Kunstwerks führen.

Eine ganz ähnliche Auffassung vertrat auch Richard Müller-Freienfels. Zwar wurzele das Kunstschaffen an sich im Bedürfnis des Menschen nach Ausdruck, jedoch sei reiner Ausdruck nur Spiel, das sich von echter Kunst eben durch das Fehlen des Gestaltungsaspekts unterscheide. „Insofern als der Ausdruck als solcher seelischen Bedürfnissen genügt, ist er Eigenwert, ästhetisch, dem ‚Spiel‘ verwandt, das auch einem zweckfreien Betätigungsdrang entspringt. Aber ‚Kunst‘ wird aller Ausdruck erst dort, und dadurch unterscheidet er sich ja vom Spiel, daß er auf ‚Gestaltung‘, ‚Form‘ ausgeht, die ihrerseits, als Objekt des ästhetischen Genießens selbst ästhetisch ist, so daß wir von Kunst erst dort reden kön-

³⁹ Hartmann (Philosophie des Schönen), S.551.

⁴⁰ Hartmann (Philosophie des Schönen), S.554.

⁴¹ Dessoir (Ästhetik), S.236. [Rechtschreibung im Original]

⁴² Vgl. Dessoir (Ästhetik), S.258.

nen, wo die Wirkung des Gestaltens im Ausdruck einbezogen ist.⁴³ Der Aspekt der ästhetischen Wirkung, also die Objektivierung des inneren Erlebens durch Mitteilung und Resonanz, so Müller-Freienfels, unterscheidet Formen der Ausdruckskunst, wie Tanz oder Schauspiel, vom reinen oder alltäglichen Ausdruck. So entspringe der künstlerische Ausdruck zwar dem natürlichen, sei aber mit diesem nicht gleichzusetzen. Allein das Moment der bewußten Veräußerung hebe ihn über den normalen Ausdruck hinaus. „Alles das zeigt, daß der künstlerische Ausdruck, mag er auch im natürlichen Ausdruck wurzeln, doch nicht bloß natürlicher Ausdruck ist, daß er – auch abgesehen von aller qualitativen Gestaltung – erhöhter, gesteigerter Ausdruck ist, selbst dort, wo er der Ableitung seelischer Spannungen dient.“⁴⁴

1919 erschien in dritter Auflage das „System der Ästhetik“ des Hamburger Professors und Wundtschülers Ernst Meumann. Darin kritisierte der Autor die zu diesem Zeitpunkt bereits verbreitete Auffassung, alle Kunst sei Ausdruck, scharf. Zwar sei das Ausdrucksbedürfnis grundlegend und wichtig für das Kunstschaffen, jedoch trage es auch den „[...] Charakter einer ganz allgemein menschlichen und naturnotwendigen psycho-physischen Funktion“⁴⁵ und sei deshalb noch nicht geeignet, Kunst und Nicht-Kunst voneinander zu unterscheiden. Daraus folge aber schlüssig, daß Kunst mehr sein müsse als der reine Ausdruck des inneren Erlebens: „Mit anderen Worten: das Eigentümliche, das Unterscheidende und Charakteristische der Kunsttätigkeit muß bei dem bloßen Ausdruck der Gefühle noch ganz und gar fehlen, weil er eine allgemein menschliche Erscheinung ist.“⁴⁶ Zu jenen fehlenden Charakteristika zählte Meumann unter anderem die bewußte Intention, ein Kunstwerk zu schaffen, den Willen zur Formgebung sowie die Anstrengung, Gefühlswallungen nicht planlos verpuffen zu lassen.⁴⁷ Ein Kunstwerk zu schaffen, so Meumann, sei es, nach Form und Gestaltung zu streben. Der reine Gefühlsausdruck dagegen sei seiner Natur nach geradezu formfeindlich. „Der Gefühlsausdruck als solcher ist formlos, unter Umständen sogar sehr formlos!“⁴⁸ Da also emotionaler Ausdruck sowohl ein menschlicher Standard sei als auch bei zunehmender Intensität gerade aller Form entgegen strebe, müsse das Darstellungsbedürfnis mitsamt dem Drang zur Gestaltung als eigentlicher künstlerischer Antrieb gelten. Damit sei der Beweis erbracht, daß alle Kunst Darstellung und nicht Ausdruck sei. Beide gelten zu lassen, kam für Meumann nicht in Frage, da er in ihnen antagonistische Prinzipien sah. Das Bedürfnis nach Darstellung impliziere die Auswahl, Mäßigung und Alterierung des reinen Ausdrucks. „Das Streben nach Darstellung des Erlebten in einem bleibenden Werk und in einer bestimmten künstlerischen Form muß nämlich seiner allgemeinen Tendenz nach notwendig das Streben nach dem Ausdruck der Gefühle eindämmen und einschränken, und umgekehrt sucht das Streben nach dem

⁴³ Müller-Freienfels (Psychologie der Kunst. II), S.10.

⁴⁴ Müller-Freienfels (Psychologie der Kunst. II), S.63.

⁴⁵ Meumann (System der Ästhetik), S.49.

⁴⁶ Meumann (System der Ästhetik), S.50.

⁴⁷ Vgl. Meumann (System der Ästhetik), S.51.

⁴⁸ Meumann (System der Ästhetik), S.51.

Ausdruck der Gefühle immer die Entstehung eines eigentlichen Kunstwerks in strenger künstlerischer Form zu hindern.⁴⁹

Überwiege das Ausdrucksmoment, so entstehe eine Kunst, die zwar „[...] innerlich mächtig anspricht“⁵⁰, die aber Gefahr laufe, jegliche Form und damit den Rang einer Kunst zu verlieren. Die Prämisse, daß Kunst die Beschränkung des Ausdrucksstrebens durch die künstlerische Form sein müsse, sei aber vielen zeitgenössischen Künstlern und Kritikern nicht mehr gewärtig, so Meumann, der vor allem Kunstrichtungen wie den Symbolismus und den Futurismus ob ihres ungezügelter Ausdrucksdranges geißelte. Zum Schlaftanz bzw. zum Tanz im Allgemeinen äußerte sich Meumann nicht. Eingedenk seiner ästhetischen Ansichten steht jedoch außer Frage, daß er hier nicht im Sinne einer Künstlerschaft Magdeleines oder Linas geurteilt hätte.

Über die ästhetische Dimension des Schlaftanzes

Die Frage nach der ästhetischen Bedeutung des Schlaftanzes war zur Jahrhundertwende und in den Folgejahren in erster Linie eine Grundsatzfrage danach, ob man es hier überhaupt mit einer Kunstform zu tun habe oder – präziser ausgedrückt – ob man Lina und Magdeleine als Künstlerinnen bezeichnen dürfe oder nicht. Dies scheint auf den ersten Blick und im Kontext der allgemeinen philosophischen und psychologischen Ästhetik jener Zeit nicht mehr als eine Randfrage von nur begrenzter Reichweite und Bedeutung zu sein. Allerdings verbirgt sich hinter dieser Problematik mehr, denn die Frage, ob man einer hypnotisierten Ausdrucksdarstellerin den Status einer Künstlerin zugestehen könne, implizierte grundlegende Überlegungen zum Wesen des künstlerischen Schaffensprozesses im Allgemeinen. Wie sieht es in der Seele des Künstlers aus? Worin besteht die Quintessenz der schöpferischen Produktion? Was geschieht im Moment der Inspiration? Dies waren Aspekte, die bei der Suche nach einer Antwort berücksichtigt werden mußten. Sie führten letztendlich zu der Frage, ob bloßer Ausdruck schon Kunst sein könne oder ob dafür nicht wenigstens ein Minimum an bewußter Gestaltung vonnöten sei.

Darüber hinaus ging es auch um das schöpferische Potential des Menschen im Allgemeinen, denn wenn man dem Traumtanz auch nur teilweise künstlerische Momente zugestehen wollte, so führte dies unweigerlich zu der Frage, ob nicht ein gewisses Maß an künstlerischer Ausdruckskraft in jedem Menschen von Natur aus angelegt sei und durch welche Umstände es unbemerkt bleiben oder aber geweckt werden könne. Bedurfte es speziell des Traumes oder der Hypnose, um die vielzitierte „Schöpferkraft der Seele“ zur Entfaltung zu bringen oder war dies letztlich nur ein Problem der richtigen Lebensweise und der Traumtanz sogar ein Fingerzeig in die Richtung einer neuen reformierten Pädagogik wie sie Ernst Schertel zu begründen suchte?

⁴⁹ Meumann (System der Ästhetik), S.59.

⁵⁰ Meumann (System der Ästhetik), S.67.

Vor dem Hintergrund dieser Überlegungen rückt der Schlaftanz aus einer eher randständigen Position in den Mittelpunkt der zeitgenössischen ästhetischen Debatte. Auch wenn der Stein des Anstoßes, also die Darbietungen Linas, Magdeleines oder der Traumbühne, ein vergleichsweise kleiner war – die Fragen, die er ins Rollen brachte, waren es nicht. Im Gegenteil, wurden anhand des Traumtanzes, wie noch zu sehen sein wird, grundlegende Probleme hinsichtlich des Wesens der Kunst und der künstlerischen Persönlichkeit verhandelt.

„La machine humaine“ – Albert de Rochas über Lina Ferkel

In Albert de Rochas Publikation „Les Sentiments“ finden sich vergleichsweise wenige ästhetische Überlegungen oder Urteile. Anscheinend spielte dieser Aspekt eine nur untergeordnete Rolle. Auch die Frage, ob Lina als Künstlerin zu betiteln sei oder nicht, wird in „Les Sentiments“ nicht aufgeworfen. Viel lieber sprach Rochas über die Schönheit der Posen, die er aber nur zum Teil als Verdienst seines Mediums ansah. So bestünden Linas Qualitäten in ihren harmonischen Körperproportionen sowie ihrer Sensibilität in Bezug auf Affekte und Gefühle. Dadurch, daß sie als Modell anhaltenden Kontakt zu großen Künstlern habe, sei sie sich ihrer ästhetischen Wirkung bewußt und wisse, wie man diese optimal nutze. Von diesen Faktoren abgesehen, machte Rochas vor allem die Qualität der Suggestionen für den ästhetischen Erfolg verantwortlich. So schrieb er über seinen eigenen Beitrag auf diesem Gebiet, daß sich jede Variation, jedes Zögern in den Gedanken oder der Sprache des Versuchsleiters in den Posen Linas bemerkbar mache. „Toute variation, toute hésitation dans la pensée ou dans le langage du suggestionneur se traduit chez les sujet par des transformations de l’attitude. Il faut donc une très grande netteté d’esprit et de parole quand on veut arriver à représenter un état d’âme bien déterminé; [...]“⁵¹ Interessant und zugleich vielsagend ist in diesem Zusammenhang ein im Nachsatz geäußertes Kommentar. Hier schrieb Rochas, es könne vorkommen, daß der Künstler im Laufe der aufeinanderfolgenden Suggestionen eine ausreichend schöne Attitüde finde und anhalte, obwohl sie nicht der gerade suggerierten Idee entspreche. Obwohl an dieser Stelle explizit von „l’artiste“⁵² die Rede war, meinte Rochas damit aber nicht Lina, sondern die „echten“ Künstler, wie beispielsweise den Maler Alfons Mucha, die bei den Seancen oft anwesend und auf Motivsuche für ihre Bilder waren. Von seiner eigenen Person sprach Rochas in diesem Zusammenhang zwar nicht, jedoch ließ er an keiner Stelle Zweifel daran, wieviel Sorgfalt und Übung es erforderte, die schönen und ansprechenden Posen herbeizusuggestieren: „Il ne faudrait pas croire, en effet, qu’il suffise de dire au sujet: ‚Vous êtes ceci, vous êtes cela‘, pour produire les résultats que l’on voit ici. L’idée qu’on veut inculquer au sujet doit lui être présentée de telle manière qu’il la comprenne bien; elle doit être précisée et renforcée progressivement par de nouveaux détails concourant tous au même but, jusqu’au moment où le geste,

⁵¹ Rochas (Les Sentiments), S.50.

⁵² Rochas (Les Sentiments), S.51.

d'abord indécis, se fige pour ainsi dire, montrant par là que l'idéation a atteint un maximum qu'elle ne saurait dépasser.⁵³ Es war also nicht Lina, der in „Les Sentiments“ eine ästhetische Leistung bescheinigt wurde, sondern, zumindest implizit, Rochas selbst. Folgerichtig wurde Lina an späterer Stelle nur als Instrument beschrieben, auf der ein Meister viele Jahre lang spielen könne. „De même qu'un Stradivarius dont un maître aurait joué pendant de nombreuses années, cette jeune femme est devenue un instrument merveilleux dont toutes les fibres vibrant aujourd'hui au moindre coup d'archet.“⁵⁴

Alles in allem gestand Rochas Lina keine schöpferische Leistung zu. Dementsprechend wurde sie auch an keiner Stelle als Künstlerin angesprochen. Vielmehr betonte Rochas immer wieder ihren instrumenthaften Charakter, der in auffallendem Gegensatz zu seiner eigenen Leistung als Urheber der Attitüden stand. Lina sei „une automate admirablement“, eine „machine humaine“⁵⁵, hieß es an einer Stelle, an einer anderen: „Amené à l'état cataleptique où toutes ses facultés individuelles sont presque complètement inhibées, où son cerveau est devenu en quelque sorte une page blanche propre à recevoir toute espèce d'écritures, il n'est plus qu'un mécanisme d'une extrême sensibilité entrant en jeu au moindre choc.“⁵⁶

Im Falle von „Les Sentiments“ ist die ästhetische Frage also recht einfach zu beantworten. Für Rochas war Lina nicht mehr als ein Blatt Papier, dem andere mittels Suggestion schöne Posen und Attitüden einschreiben konnten. Da er selbst in seiner Schrift keine explizit künstlerischen Intentionen oder Ambitionen erkennen ließ, kann daraus nur geschlußfolgert werden, daß er die Seancen mit Lina nicht unbedingt als künstlerisches Projekt ansah. Dies bestätigen seine viel ausführlicheren Untersuchungen zu psychologischen, musiktheoretischen und okkulten Fragen. Anstatt nach eigenen ästhetischen Prämissen zu suchen, verwies Rochas auf den künstlerischen Nutzen seiner Experimente für Dritte. Besonders Maler und Bildhauer sollten von seinem Modell profitieren, das nicht nur mit dem Gesicht, sondern mit dem ganzen Körper in der Lage sei, die stärksten Leidenschaften ebenso wie die delikatesten Gefühle in ihrer ganzen Bandbreite darzustellen. Im Hinblick auf ein weiteres Anwendungsgebiet zitierte Rochas André Ripert, den Direktor des Théâtre Sarah Bernhardt, mit den Worten, daß auch den Schauspielern bislang die exakten mimischen und gestischen Vorlagen gefehlt hätten, die ihnen Lina nun bieten könne. „Posséder toujours, quelle que soit la passion à exprimer, un geste juste est donc une chose aussi importante que difficile; or, c'est précisément sur ce point que l'artiste tragique manque des documents et des modèles que la vie habituelle fournit incessamment au comédien. [...] On conçoit, dès lors, toute l'utilité que présente au tragédien un sujet tel que celui donc M. le colonel de Rochas a développé les merveilleuses facultés, et qui est aujourd'hui connu bien des artistes. Avec cette jeune femme, admirablement douée au point de vue plastique, nous pouvons avoir sous les yeux et examiner à loisir un être qui voit, qui entend ou même qui incarne le personnage donc nous

⁵³ Rochas (Les Sentiments), S.49f.

⁵⁴ Rochas (Les Sentiments), S.223.

⁵⁵ Rochas (Les Sentiments), S.112.

⁵⁶ Rochas (Les Sentiments), S.202.

voulons étudier la passion et le geste. [...]“⁵⁷ Dabei sei es von ganz besonderem Wert, darin waren sich Ripert und Rochas einig, daß man gelungene Posen oder ansprechende Haltungen ganz einfach anhalten und fotografieren könne, um so den angestrebten Effekt zu konservieren. Auch dies unterstreicht noch einmal den instrumentellen Charakter, der Lina in „Les Sentiments“ zugeschrieben wurde. Daß in diesem Kontext künstlerische Produktivität keine Rolle spielte, war also plausibel.

„Eine Hilfswissenschaft für die Kunst“ – Albert von Schrenck-Notzing über Magdeleine Guipet

Während sich Rochas nur am Rande für die ästhetischen Implikationen seiner Experimente interessierte, so stellten sie für Albert Freiherr von Schrenck-Notzing die eigentliche Legitimation des Schlaftanzes dar. Da die Erscheinungen, die Magdeleine Guipet bot, seiner Ansicht nach kein allgemeines medizinisches Interesse beanspruchen konnten, mußte ihre Bedeutsamkeit auf anderem Gebiet gesucht werden. Nicht zuletzt ging es aber auch darum, die Aufführungen Magdeleines gegen zahlreiche Kritiker zu verteidigen, die darin eine Zirkusnummer, einen großangelegten Schwindel oder aber die Zurschaustellung einer Kranken sahen. Um solchen Angriffen zu begegnen, suchte Schrenck-Notzing in seinen Veröffentlichungen, allen voran in der Studie „Die Traumtänzerin“, gern Zuflucht im Bereich der Kunst. „Denn“, so seine Begründung, „die künstlerische Leistung Magdeleines allein – das kann nicht stark und oft genug betont werden – hat Anspruch auf allgemeines Interesse.“⁵⁸ Auch die Frage, ob Schrenck-Notzing die Auftritte Magdeleines eher als wissenschaftliche Experimente oder als künstlerische Darbietungen verstanden wissen wollte, wurde von ihm selber eindeutig beantwortet.⁵⁹ Von kunstpsychologischen Problemen abgesehen, befand Schrenck-Notzing den Schlaftanz als eher unbedeutend für die Wissenschaft. Von Interesse schien ihm dagegen die einzigartige Kombination von hypnotischem Zustand und angeborenem plastischem Ausdrucksvermögen, die unter ähnlich gearteten Erscheinungen qualitativ klar hervorsteche. „Der Fall Magdeleine aber“, so Schrenck-Notzing wörtlich, „übertrifft alle bisherigen somnambulen Kunstleistungen weit; denn in bezug auf künstlerische Gestaltungsfähigkeit überragt sie sämtliche Versuchsobjekte dieser Art, welche die Literatur kennt.“⁶⁰ Im Hinblick auf die besagte künstlerische Leistung widmete Schrenck-Notzing seine Aufmerksamkeit insbesondere den folgenden drei Momenten: erstens der Frage, ob Magdeleine eine echte Künstlerin sei, zweitens der psychologischen Bewertung der Erscheinungen im Hinblick auf die Natur des künstlerischen Schaffens im Allgemeinen sowie drittens dem Nutzen des Schlaftanzes für andere Bereiche der Kunst.

⁵⁷ André Ripert, zit. nach: Rochas (Les Sentiments), S.111f.

⁵⁸ Schrenck-Notzing (Traumtänzerin), S.3.

⁵⁹ „Zudem soll die mimische Darstellung des Inhalts der Orchesterstücke eine künstlerische Darbietung, nicht aber ein wissenschaftliches Experiment sein.“ vgl. Schrenck-Notzing (Traumtänzerin), S.6.

⁶⁰ Schrenck-Notzing (Traumtänzerin), S.10.

Am ausführlichsten ging Schrenck-Notzing dabei auf den letzten Punkt ein, da der Gewinn, den andere Kunstformen aus den Darbietungen Magdeleines ziehen konnten, klar auf der Hand lag und von verschiedenen Künstlern immer wieder bestätigt wurde. So sah Schrenck-Notzing in den choreographischen Leistungen Magdeleines klare Hinweise zur Verbesserung der zeitgenössischen Tanzkunst, „[...] welche in Form des Balletts sicherlich kein hohes künstlerisches Niveau“ einnehme und „[...] aus der somnambulen Pantomimik befruchtende Anregungen gewinnen“⁶¹ könne. Weiter hieß es: „Denn anstatt bedeutungslose Gliedergymnastik sollte die Choreographie Stilisierung der Affektbewegungen anstreben, d. h. die möglichst vollkommene Darstellung seelischer Erlebnisse im Mienen- und Gebärdenspiel nach Rhythmus und Inhalt der Musik.“⁶² Auf musikalischem Gebiet könne der Schlaftanz dagegen als Inspirationsquelle und Kontrollinstanz für Komponisten dienen. Zum einen wirke „[...] das bildnerische Gestalten der Somnambulen bei Improvisationen direkt auf das produktive Schaffen des Komponisten, welcher jede seiner Klangverbindungen, jede Eingebung seiner künstlerischen Phantasie im dramatischen Bilde verkörpert vor sich stehen sieht“⁶³, und zum anderen lasse sich der Stimmungsgehalt fertiger Stücke anhand des somnambul gesteigerten Körperausdrucks fachgerecht beurteilen. Magdeleine wurde hier also nicht nur als inspirierende Muse angepriesen, sondern auch als eine Art Qualitätskontrolle im Nachgang des Kompositionsprozesses. Dem Schauspiel wiederum bot Schrenck-Notzing seine Tänzerin als Korrekturinstanz an, die ein Gegengewicht zu Tradition und Konvention darstellen könne. „Der dramatische Künstler“, so Schrenck-Notzing, „findet bei der Traumtänzerin in der auf Tonreize und Worte instinktmässig erfolgenden, von psychischer Selbstkorrektur, von berechneter Wirkung befreiten, unmittelbaren Realisierung der Bewegungsantriebe eine Gelegenheit zur Beobachtung des natürlichen Affektablaufs, von Ausdrucksmöglichkeiten und ästhetisch geordneten Bewegungsformen, wie sie ihm sonst niemals zu Gebote steht.“⁶⁴ Selbstverständlich beleuchtete Schrenck-Notzing, ebenso wie Rochas, auch den bildenden Künstlern die Vorzüge seines schlaftanzenden Modells. „Der im speziellen Fall gewünschte Affekt oder Ausdruck lässt sich suggestiv durch Worte oder durch Musik genau nach Wunsch hervorrufen und in kataleptischer Stellung so fixieren, wie es dem besten Modell unmöglich wäre.“⁶⁵ Im Gegensatz zu Rochas, der es bei der Beschreibung eines Ausdrucksautomaten, der auf Knopfdruck reagiere, beließ, wies Schrenck-Notzing jedoch darüber hinaus auch auf das kreative Potential Magdeleines hin. So fügte er an: „Man kann sich aber auch ihres Darstellungsvermögens, ihrer bildnerischen Gestaltungsfähigkeit bedienen, um zu sehen, in welcher Weise sie eine ihr suggerierte Idee künstlerischen Inhalts zu verkörpern im stande ist, um dann daraus mit Hilfe der Photographie Nutzen zu ziehen.“⁶⁶ Hier ging es also nicht ausschließlich um die reflexhafte Produktion von Ausdruck auf Zuruf, sondern zumindest teilweise auch um eine

⁶¹ Schrenck-Notzing (Traumtänzerin), S.116.

⁶² Schrenck-Notzing (Traumtänzerin), S.116.

⁶³ Schrenck-Notzing (Traumtänzerin), S.117.

⁶⁴ Schrenck-Notzing (Traumtänzerin), S.118.

⁶⁵ Schrenck-Notzing (Traumtänzerin), S.119.

⁶⁶ Schrenck-Notzing (Traumtänzerin), S.119.

selbständige schöpferische Leistung des Mediums. Dies wiederum implizierte, im Vergleich zu der Beschreibung Linas, einen differenzierteren Blick auf die ästhetische Bedeutung Magdeleines. Inwieweit die Gewichtung dieser beiden Aspekte – Automatismus einerseits und schöpferische Produktion andererseits – letztlich ausfiel, wird im folgenden zu klären sein.

Auf den ersten Blick scheint Schrenck-Notzings Position eindeutig gewesen zu sein. Bereits im einleitenden Kapitel wurde Magdeleine der Status der Künstlerin eindeutig zugebilligt. Dort hieß es: „Ausserdem betritt hier zum ersten Mal (in der Suggestionslehre und in der Theatergeschichte gibt es keinen ähnlichen Fall) eine hypnotisierte Künstlerin die Bühne eines öffentlichen Theaters, beschäftigt allein den ganzen Abend das Publikum, ohne ein einziges Mal zu versagen oder in Verlegenheit zu geraten und liefert ausserdem in ihrer pantomimischen Interpretation der musikalischen und deklamatorischen Vorträge eine Kunstleistung, die sich dem höchsten dramatischen und choreographischen Können ebenbürtig zur Seite stellen kann, ja dasselbe nach dem massgebenden Urteil erster Bühnenkünstler in einigen Punkten sogar übertrifft.“⁶⁷ Ausdrücklich wurde Magdeleine hier als Künstlerin bezeichnet, ihre Darbietungen als Kunstleistung charakterisiert und durch die Gewähr „erster Bühnenkünstler“ legitimiert. Allerdings war damit noch kein abschließendes Urteil gefällt. Auf den Haken stößt der Leser noch im selben Abschnitt. Dort schrieb der Autor weiter: „Was bei einer anderen Künstlerin jahreslanges Studium, Erziehung, Uebung, mühevoll zustandebringen, das erhielt Magdeleine als fertiges Geschenk der Natur, allerdings mit allen Mängeln, Unvollkommenheiten und Uebertreibungen, die ein unmittelbares nicht durch zielbewusste Erkenntnis gemässigt Beherrschtsein des rhythmisch mimischen Dranges zur motorischen Uebersetzung von Tönen und Worten mit sich bringen muss.“⁶⁸ Hier tauchten mit Begriffsbildungen wie „Geschenk der Natur“ und fehlende „zielbewusste Erkenntnis“ Stichworte auf, die Schrenck-Notzings weiter oben erfolgtes, deutliches Bekenntnis zur Kunstlerschaft Magdeleines zumindest teilweise wieder entkräfteten. Hinter dieser Ambivalenz stand der bereits angesprochene Dualismus von Ausdruck und Gestaltung. Reiner Ausdruck ohne Symptome bewußter Formgebung galt um 1900 noch nicht als Kunst. Dementsprechend bemängelte Schrenck-Notzing auch genau jene Aspekte an Magdeleines Darbietungen, die in den Bereich Naturhaftigkeit bzw. fehlender zielbewußter Erkenntnis fielen. So kritisierte er zum einen den übersteigerten, ja brutalen und maßlosen Naturalismus in Magdeleines Mimik und Gestik als ein „[...] wirklicher Kunst entgegenstehendes Moment“⁶⁹. Zum anderen bescheinigte er ihr fehlende künstlerische Individualität, womit er die Abwesenheit bewußter geistiger Arbeit meinte⁷⁰, also jener Resultate des Studiums, der Erziehung und der Übung, die das eigentliche Kunstwerk vom fertigen Geschenk der Natur unterschied-

⁶⁷ Schrenck-Notzing (Traumtänzerin), S.10f.

⁶⁸ Schrenck-Notzing (Traumtänzerin), S.10.

⁶⁹ Schrenck-Notzing (Traumtänzerin), S.78.

⁷⁰ „Auch sind die Leistungen der Traumtänzerin nicht etwa als fertige Kunstschöpfungen aufzufassen. Die künstlerische Individualität, die geistige Arbeit des Künstlers ist und bleibt wichtigstes Kennzeichen der wahren Kunstschöpfung.“ vgl. Schrenck-Notzing (Traumtänzerin), S.116.

den. „Deswegen“, so sein Gesamturteil, „sind auch die Leistungen der Traumtänzerin durchaus keine fehlerlosen Vorbilder und keine fertigen Kunstschöpfungen. Sie können die künstlerische Individualität, das wichtigste Kennzeichen des Kunstwerkes nicht ersetzen, sondern liefern etwa in derselben Weise brauchbare Studienbilder nach der Natur für Schauspieler, Maler und Bildhauer, wie die photographische Momentaufnahme von einer Person im Vergleich zum fertigen Porträt.“⁷¹ Explizit verglich Schrenck-Notzing den Schlaftanz mit der Physiognomik, die ebenfalls nur eine „allerdings unentbehrliche Hilfswissenschaft für die Kunst“ sei. Damit jedoch war der Schlaftanz als eigenständige Kunstform bzw. als Kunstform überhaupt disqualifiziert.

Allerdings relativierte Schrenck-Notzing auch dieses Urteil an anderer Stelle, unter anderem mit der Frage, ob Magdeleines alterierter psychischer Zustand nicht generell als Prämisse künstlerischen Schaffens anzusehen sei. „Ist doch z. B. die Frage, wie weit Affekterregbarkeit bei grossen und talentvollen Schauspielern sich mit streng geschlossener Assoziation im psychischen Charakterbilde verträgt, ob nicht vielleicht ein gewisser Grad von (hysterischer?) Dissoziabilität die *conditio sine qua non* für ausgesprochene dramatische Begabung (mit einseitig möglicher Steigerung der emotionellen Elemente des Seelenlebens) abgibt, noch durchaus nicht gelöst.“⁷² So könne nicht ausgeschlossen werden, daß die Auflösung bzw. das Herausgehobensein des Ich aus dem „alltägliche[n] Niveau“⁷³ geradezu konstitutiv für die Psyche des Künstlers sei. Eben diese Frage nach der psychischen Dissoziabilität sei „[...] in ihrer Tragweite für das Verständnis des künstlerischen Schaffens psychologisch bis jetzt nicht hinreichend studiert“⁷⁴ worden.

Besonders im Hinblick auf die seelische Verfassung von Künstlerinnen ging Schrenck-Notzing sogar noch einen Schritt weiter, indem er die hysterische Dissoziation des Ich als Prämisse weiblicher Schöpferkraft vermutete. „Bei welcher grossen Künstlerin wären keine hysterischen Stigmata nachzuweisen? Ist hohe künstlerische Begabung bei Frauen überhaupt ohne hysterische Dissoziation möglich?“ Das waren die Fragen, durch die Magdeleine implizit wieder in den Rang einer Künstlerin erhoben wurde bzw. – im Umkehrschluß – die gesamte künstlerische Profession an ihre Seite, in die Niederungen des von Lombroso geebneten Tals von Kunst und Irrsinn herabsteigen mußte.

Wie in vielen Fragen blieb Schrenck-Notzing letztlich auch in Bezug auf ein ästhetisches Urteil unentschieden. Seine Lösung war mithin ein Kompromiß, der Magdeleine auf den Rang einer Künstlerin zweiter Klasse verwies. Eine wirkliche Künstlerin könne sie nämlich erst dann werden, wenn sie zu denselben Leistungen, die sie im hypnotisierten Zustand vorführe, auch im Wachen fähig sei. „Wenn Magdeleine im wachen Zustand annähernd dasselbe leisten könnte, sie wäre eine viel grössere Künstlerin und wahrscheinlich schon heute im Besitz eines beträchtlichen Vermögens. [...] Der ‚Mantel des Mystischen‘, der von manchen Skeptikern in dem ‚Brimborium‘ der Hypnose erblickt und als reines Reklamemittel erklärt wird, würde niemals imstande sein, die Künstlerin auch nur annähernd zu ent-

⁷¹ Schrenck-Notzing (Traumtänzerin), S.79.

⁷² Schrenck-Notzing (Traumtänzerin), S.63f.

⁷³ Schrenck-Notzing (Traumtänzerin), S.64.

⁷⁴ Schrenck-Notzing (Traumtänzerin), S.64.

schädigen für die Vorteile einer grossen mit wachem Bewusstsein und voller Ueberlegung beherrschten und dramatischen Begabung.⁷⁵ Allerdings sei fraglich, ob sich Magdeleines Talent durch Gymnastik, Training und „geschickte suggestive Dressur“⁷⁶ in den Wachzustand hinüberretten lasse. Vielmehr müsse man befürchten, daß eine Ermüdung der nicht mehr mittels Suggestion vitalisierten Darstellerin die Vorführungen gänzlich unmöglich machten. Darüber hinaus bestehe das Risiko, daß „[...] das Eintreten von Bewegungen, die sichtlich zielbewusster Ueberlegung entstammen, den Schein künstlerischer Freiheit, Ungezwungenheit, der direkten Unmittelbarkeit völlig verderben“⁷⁷ könne. Aus diesen Gründen riet Schrenck-Notzing denn auch davon ab, „[...] die heute in ihrer Art so geschlossenen szenische Darbietung durch Experimente von so fraglichem Erfolg aufs Spiel zu setzen“⁷⁸. Von Schrenck-Notzings Seite aus war Magdeleine also zu einer künstlerischen Existenz zweiten Ranges bestimmt. Vor diesem Hintergrund mag es deshalb nicht verwundern, daß sie sich relativ schnell von dem Münchner Nervenarzt löste und es ab Mitte des Jahres 1904 offenbar vorzog, ihre Europatournee abseits seiner Schirmherrschaft fortzusetzen.

Die Künstlerin „à l'état latent“ – Emile Magnin über Magdeleine Guipet

Ähnlich wie Schrenck-Notzing betrachtete auch Magnin das Phänomen des Schlaftanzes besonders von ästhetischer und psychologischer Seite aus als interessant. In der Tat kamen beide Autoren in dieser Hinsicht zu fast gleichlautenden Urteilen. So hieß es bei Magnin: „C'est ainsi que se révéla un phénomène artistique et psychologique du plus haut intérêt.“⁷⁹ Anders als bei Schrenck-Notzing lassen sich in „L'Art et l'Hypnose“ jedoch nur selten Stellungnahmen zu ästhetischen Fragen finden. Fast scheint es, als habe der Autor versucht, diesen Teil der Problematik zu umgehen, indem er seinen eher wissenschaftlich gehaltenen Untersuchungen einen Pressespiegel sowie eine detaillierte Zusammenstellung von Künstlerkommentaren anhängte. Es bleibt aber Spekulation, ob er sich für dieses Thema tatsächlich nicht sonderlich interessierte oder ob ästhetische Betrachtungen einfach nicht sein Fachgebiet waren.

Konkret betrachtet, beschränkte sich Magnins Meinung zur künstlerischen Dimension des Schlaftanzes auf die beiläufige Bemerkung, daß Lina und Magdeleine Künstlerinnen seien, wenn auch unbewußte.⁸⁰ Dies läßt sich nur dahingehend interpretieren, daß es in seinen Augen beiden an etwas man-

⁷⁵ Schrenck-Notzing (Traumtänzerin), S.11.

⁷⁶ Schrenck-Notzing (Traumtänzerin), S.12.

⁷⁷ Schrenck-Notzing (Traumtänzerin), S.12.

⁷⁸ Schrenck-Notzing (Traumtänzerin), S.12.

⁷⁹ Magnin (L'Art et l'Hypnose), S.9.

⁸⁰ Der Satz beschäftigt sich eigentlich mit einem Vergleich beider Medien und lautet wie folgt: „Il me semble résulter de ce parallèle entre ces deux artistes, – inconscientes, mais artistes quand même – que l'une, Lina, est beaucoup préférable pour l'étude des réactions nerveuses par rapport aux ondes sonores, tel un instrument précieux, tandis que la seconde nous présente un problème psychologique plus intéressant.“ vgl. Magnin (L'Art et l'Hypnose), S.82.

gelte, dessen Fehlen sie im Vergleich zu anderen Künstlern in Nachteil setzte. So schrieb Magnin über Magdeleine, sie sei zwar ausgesprochen musikalisch, allerdings fehlten ihr die Anlagen, dieses Talent ästhetisch nutzbar zu machen. „Pour moi“, so Magnin konkret, „je reconnus que Magdeleine est musicienne, qu'elle a un joli timbre de voix, qu'elle a un tempérament d'artiste; mais elle n'aime pas la musique avec la passion qui permet de franchir les milles obstacles qui encombrant la carrière artistique; elle est incapable du travail assidu et persévérant que donne le culte profond de l'art.“⁸¹ Unter anderem seien es ihr schlechtes Gedächtnis, ihre Angst vor Publikum, eine geringe Ausdauer sowie eine gewisse natürliche Trägheit, die eine künstlerische Karriere Magdeleines bis dato verhindert hätten. Zur Überwindung dieser Faktoren bedürfe es deshalb konsequenterweise der Hypnose, welche sie ihre Hemmungen, vor Publikum aufzutreten, vergessen lasse oder gewisse Ermüdungserscheinungen unterdrücke.

Ebenso wie Schrenck-Notzing machte also auch Magnin einen Unterschied zwischen normalen Künstlern und den hypnotisierten Schlaftänzerinnen. Allerdings war dieser etwas anders gewichtet – und zwar zum Positiven hin. War es bei Schrenck-Notzing die fehlende bewußte Gestaltung, die zwar den Reiz, aber eben auch den Nachteil der somnambulen Ausdrucksleistung ausmachte, so betrachtete Magnin die Hypnose eher als kompensatorisches Element, das gewisse psychische und physische Schwächen Magdeleines zugunsten ihrer natürlichen künstlerischen Begabung unterdrückte. Insofern stellte sich für ihn die Frage, ob man Magdeleines Talent für Ausdrucksbewegungen eventuell in den Wachzustand übertragen könne, nicht. Für Magnin war Magdeleines alterierter Bewußtseinszustand konstitutiv für das Zutagetreten ihrer Fähigkeiten, nicht jedoch für die Existenz derselben. Im Unterschied dazu betrachtete Schrenck-Notzing den hypnotischen Zustand in Kombination mit einer gewissen hysterischen Dissoziabilität, wie oben beschrieben, als grundlegende Ursache der Erscheinungen. Für Schrenck-Notzing war Magdeleine eine somnambule Künstlerin, für Magnin dagegen war sie eine echte Künstlerin, der die Hypnose half, den Zustand der Latenz⁸² zu überwinden.

„Der Lorbeer der vollen Künstlerschaft“ – Reaktionen der Öffentlichkeit auf Magdeleine G.

Da Rochas Lina eher als wissenschaftlich-okkultes Medium betrachtete und sie dementsprechend nicht als Künstlerin der Öffentlichkeit präsentierte, existieren bezüglich der ästhetischen Frage nur die entsprechenden Kommentare aus „Les Sentiments“. Hinsichtlich Magdeleines Fall gab es jedoch eine breite und vielstimmige Debatte in der Öffentlichkeit, die vor allem in der Presse ausgetragen wurde. Die Reaktionen auf die Darbietungen im Münchner Schauspielhaus reichten von eindeutig ablehnend bis enthusiastisch bejahend und bildeten verschiedene Standpunkte und Aspekte des allgemeinen äs-

⁸¹ Magnin (L'Art et l'Hypnose), S.171.

⁸² „l'état latent“ vgl. Magnin (L'Art et l'Hypnose), S.171.

thetischen Diskurses jener Zeit ab. Die folgenden Einzelstandpunkte sollen das Spektrum der Diskussion aufzeigen und zugleich ihre Kernpunkte kenntlich machen.

„... an Kunst vermochte ich dabei niemals zu denken“ – Hanns von Gumpenberg

Im März 1904 erschien in der halbmonatlich erscheinenden Zeitschrift „Der Kunstwart“ ein kurzer, aber prägnanter Artikel des Dichters, Kabarettisten und Theaterkritikers Hanns von Gumpenberg unter der Rubrik „Vermischtes“. Darin monierte der Autor, die als „unbewußte Künstlerin“ gefeierte Magdeleine sei in Wahrheit nichts weiteres als eine „[...] für alles Gefühlsmäßige eminent gefügte Marionette“⁸³. Der Irrtum, es hier mit einer Künstlerin zu tun zu haben, sei durch das Wesen der musikalischen Suggestion entstanden, die den Darstellungen ein harmonisches und rhythmisch geordnetes Gepräge verleihe. Auch „das elementare, dunkle und vieldeutige Triebleben vermittelnde Wesen der musikalischen Kunst“⁸⁴ habe zu der falschen Annahme geführt, hier läge eine Eigenleistung oder besondere Fähigkeit Magdeleines vor. Dies sei jedoch nicht der Fall, was speziell die verbalen Suggestion zeigten. Hier mache sich der ganze „Mangel der geistigen Beherrschung bzw. de[r] Mangel einer geistigen Reaktionsfähigkeit“ bemerkbar, der die Erscheinungen als Naturphänomen entlarve. Als solches seien die Darbietungen aber eben keine Kunst und dieser auch nicht gleichzusetzen, selbst wenn durch die „Ausschaltung des nüchternen Verstandesbewußtseins“⁸⁵ eine gewisse Ähnlichkeit mit dem Zustand und den Resultaten des künstlerischen Schaffenszustandes gegeben sei. Nichtsdestotrotz blieben sie „[...] Erscheinungen der Natur, die einesteils viel reicher, andernteils aber auch viel ärmer [...] als sie Kunst“ seien. Ihr Nachteil, so Gumpenberg weiter, liege „[...] in der unmündigen Passivität, die restlos durch äußere Einwirkungen bestimmt wird, während in den Werken der echten Kunst immer auch der aktive und zielbewußte Geist durchleuchtend und beherrschend, ordnend und auswählend mitarbeitet.“⁸⁶ Letztendlich seien Magdeleines Darbietungen bestenfalls nützlich für das künstlerische Vorstudium, allerdings habe er selbst bei verschiedenen Medien und Somnambulen bereits „[...] Eindrücke erhalten, die an pathetischer Gewalt und ursprünglicher Anmut die Leistungen der Madeleine noch übertrafen“⁸⁷. Auch dabei habe er niemals an Kunst zu denken vermocht und lehne dies grundsätzlich ab, denn Magdeleine „[...] als allgemeines Ideal künstlerischer Darstellung feiern“ hieße nichts anderes, als die Kunst an sich „[...] ins tierisch Urzuständliche verwildern und ins Traumhafte zerfließen“⁸⁸ zu lassen.

⁸³ Gumpenberg (Kunstwart. 2. Märzheft 1904), S.698.

⁸⁴ Gumpenberg (Kunstwart. 2. Märzheft 1904), S.698.

⁸⁵ Gumpenberg (Kunstwart. 2. Märzheft 1904), S.698.

⁸⁶ Gumpenberg (Kunstwart. 2. Märzheft 1904), S.698.

⁸⁷ Gumpenberg (Kunstwart. 2. Märzheft 1904), S.698.

⁸⁸ Gumpenberg (Kunstwart. 2. Märzheft 1904), S.698.

Das bereits bei Schrenck-Notzing angesprochene Fehlen eines rationalen Gestaltungselements war für Gumpfenberg also das entscheidende Kriterium, Magdeleine den Künstlerinnenstatus entschieden abzusprechen. Ihre Ausdrucksbewegungen waren für ihn Naturerscheinungen und als solche zwar bewegend und interessant, aber nicht künstlerisch. Gumpfenbergs Meinung nach mußte echte Kunst über den hier vorhandenen Entrückungszustand hinausgehen, und zwar auf dem Gebiet zielbewußter Auswahl, Ordnung und Beherrschung.

„Ein eigentümlicher Naturvorgang“ – Leopold Weber

Eine ganze ähnliche Meinung vertrat der Kritiker Leopold Weber im April desselben Jahres und in derselben Rubrik des „Kunstwarts“. Darin stimmte der Autor seinem Vorgänger Gumpfenberg zu, daß Magdeleines „rhythmisch und seelisch ausdrucksvolles Reagieren in Gebärden und Bewegungen auf Ton und Wort“⁸⁹ nicht mit echter Kunst verwechselt werden dürfe, solange sie sich dabei in Hypnose befinde. Vielmehr sei Magdeleines Zustand eine Art des Träumens, also eine passive Verfassung, die eben jenen Willensakt ausschließe, der „[...] in dem ‚Müssen‘ des Künstlers immer noch“⁹⁰ sichtbar sei. Dieser Zustand sei zwar das Zeugnis einer beeindruckenden Naturkraft, zu deren Vorzügen Weber wahrhaftes Erleben und ergreifende Naturpoesie zählte, die durchaus den Eindruck des Kunstmäßigen erwecken und konventionelle Darbietungen übertreffen könnten. Jedoch besitze dieses Naturschauspiel auch Schattenseiten: „Nur das eigentümlich verzerrte Gesicht mit dem Ausdruck irren Entrücktseins, der gelegentlich zu einer stumpfen Grimasse entartet, der leichte Krampf, der ab und zu durch die Arme in die Finger läuft und ein Schlafmurmeln hin und wieder oder das Wimmern beim Chopinschen Totenmarsch z. B., erinnern daran, daß wir eigentlich kein Handeln, sondern ein Erleiden vor uns sehen.“⁹¹ Ebenso wie Gumpfenberg hielt Weber Magdeleines Darstellungen von verbalen Suggestionen, bei denen eine geistige Beteiligung unerlässlich sei, für wenig überzeugend. So bezeichnete er die Idee, sie Fabeln wie „Der Fuchs und der Rabe“ interpretieren zu lassen, als einen „böse[n] Mißgriff der Regie“⁹².

Auch dieser Autor hielt Magdeleine also nicht für eine Künstlerin, sondern für eine Art ästhetisch ansprechendes Naturereignis. Davon ausgehend, kritisierte er schließlich auch die öffentliche Zurschaustellung der Schlaftänzerin. Darin könne „[...] für ein feineres Empfinden leicht etwas Verletzendes“⁹³ liegen. Darüber hinaus bescheinigte er den Vorstellungen im Münchner Schauspielhaus einen Zug ins naiv Lächerliche, da das Publikum eine Schlafende dafür beklatsche, „[...] daß sie so schön – unter der Hypnose geträumt hat“ und diese sich im wachen Zustand dafür auch noch bedanke. Damit bean-

⁸⁹ Weber (Kunstwart. 2. Aprilheft 1904), S.89.

⁹⁰ Weber (Kunstwart. 2. Aprilheft 1904), S.89.

⁹¹ Weber (Kunstwart. 2. Aprilheft 1904), S.90.

⁹² Weber (Kunstwart. 2. Aprilheft 1904), S.91.

⁹³ Weber (Kunstwart. 2. Aprilheft 1904), S.90.

standete Weber nicht nur, wie Gumpfenberg, die öffentliche Meinung über Magdeleine, sondern auch die Art und Weise ihrer Präsentation vor Publikum.

„Die Hypnose ist das Postament, auf dem dieses Kunstwerk steht.“ – Eduard von Keyserling

Eine ganz andere Sichtweise auf Bedeutung und Wesen des Schlaftanzes vertrat dagegen der Schriftsteller Eduard von Keyserling, dessen Beschreibung einer Sitzung mit Magdeleine in der Berliner Zeitung „Der Tag“ vom 27.02.1904 aufgrund ihres ungebremsen Enthusiasmus gern zitiert wurde und einige Berühmtheit erlangte. In seinem kleinen sechsspaltigen Artikel nannte Keyserling Magdeleine mit Bedacht eine Künstlerin und den Schlaftanz eine Kunst: „Dieses ist Kunst“, schrieb er, „große Kunst, kein schönes Krankheitsphänomen, kein unbewußtes, unwillkürliches Ausströmen von Empfindungen“.⁹⁴ Im Gegensatz zu Gumpfenberg oder Weber, aber auch zu Schrenck-Notzing, erblickte Keyserling in den Ausdrucksbewegungen Magdeleines durchaus Ordnung, Geschlossenheit, Stil und Komposition und schloß davon ausgehend auf die Anwesenheit eines künstlerischen Bewußtseins. In der Hypnose sah er nur ein Mittel zum Zweck, das es der Kunst erlaube, sich frei zu entfalten. Die Seele der geborenen Künstlerin benötige eben die Abgeschlossenheit von der Außenwelt, um ihr ganzes Potential zu enthüllen. „Im wachen Zustande mögen Hemmungen verschiedener Art es verhindern, daß die Kunst sich frei nach außen projiziert. Mangel an Konzentration, Befangenheit. Die Außenwelt wirkt zu stark mit ihren Eindrücken. [...] In der Hypnose werden die Gefühle, Erinnerungsbilder, wird das bewußte Ich verdunkelt – wie Lampen, die wir niederschrauben. In der Seele wird es still. [...] In die Stille dieser Seele wirft die Musik ihre Empfindungswelt. Die Kunst, diese Empfindungen in rhythmische Bewegung und Mimik umzusetzen, erwacht und kann ungestört und frei walten.“⁹⁵ Dieser Zustand aber wiederum sei jedem Künstler und jedem Kunstgenießenden bekannt. So spreche die Notwendigkeit der Hypnose nicht gegen den künstlerischen Wert des Schlaftanzes. Ebenso positiv schätzte Keyserling den Eindruck der Naturhaftigkeit ein. Sein Urteil diesbezüglich lautete wie folgt: „Eine vollendete Technik nimmt hier das Aussehen einer notwendigen Lebensäußerung an, und das tut jede große Kunst.“⁹⁶ Dasselbe Kriterium, das Gumpfenberg und Weber gegen eine künstlerische Bedeutung des Schlaftanzes argumentieren ließ, wertete Keyserling also als Zeichen einer besonderen Professionalität. Zusammenfassend schrieb er: „Hier schält die Hypnose die Kunst aus dem Alltagsmenschen, der die Künstlerin im gewöhnlichen Leben einschließt, heraus.“⁹⁷

Diese Auffassung ähnelte in ihren Grundzügen derjenigen Magnins. Hier wie dort wurde Magdeleine als Künstlerin beschrieben, deren schöpferisches Potential sich während des normalen Wachzustandes

⁹⁴ Keyserling (Der Tag), S.2, Z.127f.

⁹⁵ Keyserling (Der Tag), S.2, Z.138f.

⁹⁶ Keyserling (Der Tag), S.2, Z.161f.

⁹⁷ Keyserling (Der Tag), S.2, Z.171f.

in einer Art Latenz befand. Durch die Hypnose einmal aus diesem Zustand befreit, könne sich ihre Fähigkeit frei entfalten und stünde denen anderer Künstler in nichts nach.

„Schlafwandelnd wird jede künstlerische Tat getan.“ – Georg Fuchs

Eine ausführlichere, aber gleichfalls begeisterte Position bezog der Münchner Schriftsteller und Theaterkritiker Georg Fuchs in seiner Schrift „Der Tanz“ von 1906. Darin stellte er zunächst klar, daß es sich beim Tanz grundsätzlich um Kunst handele, die „[...] von vornherein das Walten einer künstlerischen Schöpferkraft“⁹⁸ bedinge. Ebenso wie das Schauspiel sei der Tanz rhythmische Bewegung des Körpers, „[...] ausgeübt aus dem schöpferischen Drange, eine Empfindung durch die Ausdrucksmittel des eigenen Leibes zur Darstellung zu bringen“⁹⁹ und mit der Absicht, sich selbst und andere in einen Rauschzustand zu versetzen, der den eigenen Körper mit allen Sinnen voll erlebbar mache. In diesem Zusammenhang übte Fuchs scharfe Kritik am körperlos-abstrakten Tanz Isadora Duncans, der das „gebildete“ Deutschland¹⁰⁰ mit seiner Vorliebe für abstrakte geistige Werte und seiner Mißachtung aller sinnlichen Form so entzücke. Tanz, wie ihn Fuchs verstand, konnte dagegen nichts anderes sein, „[...] als ein bis zum ekstatischen Orgasmus aufschäumendes Erleben der in unserer Körperlichkeit gebunden[en] rhythmischen Mächte“¹⁰¹.

Vor diesem Hintergrund wird Fuchs Begeisterung für den Schlaftanz verständlich. Was Magdeleine darbot, stellte für ihn Tanz dar, wie dieser idealerweise sein sollte. Er schrieb: „So verkörpert uns denn die Magdeleine zuerst den neuen großen Typus der mimischen und Tanzkünstlerin im strengsten Sinne und im strengsten Stile.“¹⁰² Der Zustand der Hypnose stellte für Fuchs dabei kein Problem dar. Er hielt ihn lediglich für eine Spielart des Rauschzustandes, den all jene teilten, die ihre Kunst vor Publikum vorführten. „Das ist gar nichts Wunderbares“, so Fuchs wörtlich, „es ist nicht einmal etwas Ungewöhnliches. Alle Künstler, die öffentlich auftreten, insofern sie wirklich schaffende, unter dem Drucke eines inneren Erlebens formende Künstler sind, bedürfen einer ‚Suggestion‘, wie heute unsere Ärzte sagen; früher sprach man von einem ekstatischen Rauschzustande.“¹⁰³ Dies gelte insbesondere für den Tanz, für den der „korybantisch-mänadische Rauschzustand“¹⁰⁴ eine unerläßliche Vorbedingung sei.

Dies führte Fuchs auch zu einer grundsätzlich differenten Meinung in Bezug auf den Aspekt der Gestaltung. Andere Autoren betrachteten das Fehlen der rationalen, willentlichen Formgebung als Nachteil des Schlaftanzes. Fuchs dagegen sah hier die einmalige Gelegenheit, die ursprüngliche schöpferi-

⁹⁸ Fuchs (Der Tanz), S.11.

⁹⁹ Fuchs (Der Tanz), S.13.

¹⁰⁰ Fuchs (Der Tanz), S.18.

¹⁰¹ Fuchs (Der Tanz), S.21.

¹⁰² Fuchs (Der Tanz), S.24.

¹⁰³ Fuchs (Der Tanz), S.21.

¹⁰⁴ Fuchs (Der Tanz), S.23.

sche Leistung in ihrer ganzen Vollkommenheit und unverfälscht durch bewußte Formung zu beobachten. „Schlafwandelnd wird jede künstlerische Tat getan. Weit entfernt von allem Bewußten gebiert sich jede Form in der Seele der Schaffenden. Doch sie hervorzubringen, sie als Werk herauszustellen, bedarf es sonst überall bewußten Handelns. Und jede einzelne dieser bewußten Handlungen nimmt dem Ewigen etwas von seiner Vollkommenheit, jede einzelne gibt menschlichen, allzu menschlichen Gedanken und Absichten Raum, sie zu beflecken, jede einzelne gibt dem Zufälligen, dem Gemeinen, dem Geist der Schwere Macht darüber. Hier nicht.“¹⁰⁵ Darin ist eine eklatante Verschiebung der alten ästhetischen Auffassung von einer notwendigen Dualität von Ausdruck und Gestaltung zu sehen. Für Fuchs war das Moment der Gestaltung in der Kunst ein notwendiges Übel, das die Kraft des ursprünglichen schöpferischen Ausdrucks minderte, um dessen Veräußerung willen aber in Kauf genommen werden mußte. Dementsprechend enthusiastisch reagierte er auf den Schlaftanz, der – zumindest scheinbar – auf jede bewußte Formgebung verzichtete und den reinen Körperausdruck zur Darstellung brachte. Folgerichtig betrachtete Fuchs Magdeleine als Vorbotin einer neuen Form der Kunst, durch die das oben Beschriebene „bis zum ekstatischen Orgasmus aufschäumende[s] Erleben der in unserer Körperlichkeit gebunden[en] rhythmischen Mächte“ erlebbar sein würde. Darüber hinaus beschrieb Fuchs Magdeleine jedoch auch als außergewöhnliche Künstlerin. So bewunderte er die unerhörte Ausdruckskraft ihres Körpers und bescheinigte ihr Originalität¹⁰⁶ sowie die „Gabe schöpferischen Gestaltens“¹⁰⁷. Fuchs schloß seine Betrachtungen zur Schlaftänzerin Magdeleine mit den Worten: „Hier ist große, dramatische Kunst. Das steht außer allem Zweifel.“¹⁰⁸

Exkurs: Isadora Duncan versus Magdeleine Guipet

In einer Ausgabe der Zeitschrift „Jugend“ erschien 1904 eine Karikatur, in der die Schlaftänzerin Magdeleine Guipet und die Tanzreformerin Isadora Duncan um den Titel der „größeren Tanzmusikantin“ streiten [Abb. 24]. Der Autor ließ die Amerikanerin darin als kulturbeflissene Pedantin auftreten, die besonders stolz auf ihre „schöner Ansprach an der Leut“¹⁰⁹ ist und Magdeleines bekleidete Füße kritisiert. Magdeleine ließ er erwidern, sie tanze mit Schuhwerk, weil Beethoven seine Musik nicht für nackte Füße geschrieben habe, sondern „[...] für ‘erz in Bauch“¹¹⁰.

Ob dies auch eine Reaktion auf die ästhetische Debatte jener Zeit war, läßt sich nicht mehr feststellen. Denkbar ist es jedoch, da beide Tänzerinnen immer wieder miteinander verglichen wurden und zwar stets vor dem Hintergrund der Problematik von Ausdruck und Gestaltung. So stellte Weber, der Mag-

¹⁰⁵ Fuchs (Der Tanz), S.25.

¹⁰⁶ Vgl. Fuchs (Der Tanz), S.27.

¹⁰⁷ Fuchs (Der Tanz), S.25.

¹⁰⁸ Fuchs (Der Tanz), S.28.

¹⁰⁹ Karlchen, zit. nach: Jugend (1904, Band I, Nr. 11), S.219.

¹¹⁰ Karlchen, zit. nach: Jugend (1904, Band I, Nr. 11), S.219.

deleines Darbietungen zwar als „eigentümlichen Naturvorgang“¹¹¹, jedoch nicht als Kunst bezeichnete, Isadora Duncan als Gegenbeispiel vor. Bei Duncan könne von elementarem seelischen Erleben zwar nicht die Rede sein, dafür handele es sich bei ihren Tänzen jedoch unzweifelhaft um echte Kunst, da das geistige Moment und der Wille zur Gestaltung so deutlich zu sehen seien, daß es mitunter komisch wirke. Demgegenüber bemängelte Georg Fuchs bei Duncan das völlige Fehlen eines originellen oder innovativen Ausdrucks. „[...] ihr lag nichts ferner als ein schöpferisches Ausbilden von Formen. Sie bemühte sich, die von antiken Bildwerken abgelesenen Posen aneinander zu reihen und ließ dazu gute Musik aufspielen, mehr um die Lücken zwischen den aneinander gereihten Posen auszufüllen, als um die von der Musik aufschwingenden Rhythmen im Körperlichen widerzuspiegeln.“¹¹² Wertgeschätzt werde diese Form der Bewegung nur aufgrund einer langen ästhetischen Dressur, die in Deutschland besonders ausgeprägt sei, weshalb Isadora Duncan auch nur hier ein Publikum habe finden können.

Anscheinend setzten also die Verfechter des Gestaltungsaspektes auf Isadora Duncan und ihre von antiken Vasen und Reliefs sorgsam kopierten Posen und Bewegungen, während die Anhänger einer Ausdruckskunst in Magdeleine die Verkörperung all ihrer Wünsche und Ansprüche sahen. Vom heutigen Betrachtungsstandpunkt aus gesehen, wirkt dieser Gegensatz paradox, da auch Magdeleine, wie bereits aufgezeigt, durchaus konventionelle Posen und Gebärden vorführte. Beide Tänzerinnen ließen sich darüber hinaus als Erbinnen der von Lady Hamilton erfundenen Attitüdenkunst treffend charakterisieren. Der von Fuchs mit Blick auf Duncan erhobene Vorwurf: „Es werden Ausdrucksformen hingestellt auf eine Konzertsaaltribüne, wie man sonst Gipsabgüsse antiker Bildwerke in Museen stellt. So wenig jedoch diese Abgüsse als plastische Ausformung eines lebendigen, eines in uns lebendigen Dranges gelten dürfen, so wenig die Posen der Duncan und verwandter Darsteller.“¹¹³, sprach genau genommen auch gegen Magdeleine Guipet. Der entscheidende Unterschied zwischen beiden Tänzerinnen lag jedenfalls weniger in den präsentierten Ausdrucksformen als vielmehr in der Inszenierung ihrer Auftritte. Während Isadora Duncan ihre Vorführungen mit kunstwissenschaftlichem Anspruch und theoretischen Vorträgen verbrämte, bemühte sich der Schlaftanzdiskurs primär um die Herstellung von „Aura“.

Bezeichnenderweise ließ der Autor der „Jugend“ am Schluß der Auseinandersetzung von Isadora und Magdeleine das Publikum zu Wort kommen und führte damit die gesamte ästhetische Debatte ad absurdum: „Stimme aus dem Publikum: Alle zwoa seids guat! Was aus'm Ausland kimmt, is allweil guat. Do feit sie nix.“¹¹⁴

¹¹¹ Weber (Kunstwart), S.91.

¹¹² Fuchs (Der Tanz), S.17.

¹¹³ Fuchs (Der Tanz), S.17.

¹¹⁴ Karlchen, zit. nach: Jugend (1904, Band I, Nr. 11), S.219.

„Gewisse Kraßheiten in der Darstellung“ – Hans Freimark über mediumistische Kunst

1914 erschien mit dem Buch „Mediumistische Kunst“ von Hans Freimark eine zusammenfassende Studie über den künstlerischen Wert der in spiritistischen Sitzungen und alternativen Bewußtseinszuständen geschaffenen Werke der sogenannten Medien – dabei ging es ihm vorrangig um Poesie und Malerei, aber auch um den Schlaftanz. Im Hintergrund stand dabei die alte Frage, ob der bloße Ausdruck reiche, um Kunst zu schaffen. Freimark beantwortete sie, wie viele andere Autoren jener Zeit, abschlägig. Schon der Begriff „mediumistische Kunst“ sei mithin ein Widerspruch, denn: „Kunst ist bewußtes Verarbeiten von Eindrücken und Empfindungen, Mediumismus ist Hingabe an das Drängen und Treiben der unbewußten Kräfte der Seele.“¹¹⁵ Der einzig verbindende Aspekt zwischen mediumistischem und künstlerischem Schaffen sei die „nahe Verwandtschaft in bezug auf die Empfängnis der Einfälle und Ideen“¹¹⁶. Dem gegenüber stehe jedoch die Art des Arbeitens mit diesen „Ausgeburten“ eines traumhaften Handelns¹¹⁷, das beide Bereiche klar voneinander trenne. Als ein glänzendes Beispiel bezeichnete Freimark die Schlaftänzerin Magdeleine.¹¹⁸ Verursacht durch eine „mehr oder minder dämmerhafte Bewußtseinsverfassung, die die Reaktionsfähigkeit auf bestimmte Reize vermindert, auf andere erhöht“ und angestoßen durch die hypnotische Suggestion beginne eine Darstellung, die aufgrund des „[...] Fortfalls der beeinträchtigenden Gedanken an etwaiges schauspielerisches Unvermögen und infolge der dadurch vermittelten Betätigungsfreiheit natürlicher Anlagen“ von oftmals „erstaunlicher Kraft“¹¹⁹ sei. Allerdings zeitige das Fehlen des Bewußtseins entsprechende Mängel, namentlich „gewisse Kraßheiten in der Darstellung“¹²⁰. Diese wiederum wertete Freimark als Beweis einer klaren Divergenz zwischen den Leistungen des Mediums und denen des Künstlers: „Diese stehen, bei allem Gewährenlassen der seelischen Triebkräfte, unter der Herrschaft des Bewußtseins, wodurch ein gewisses Maß selbst in den Affektmomenten gewahrt bleibt, jene sind die bis aufs letzte entfesselte Äußerung eines Gefühls- und Willenskomplexes.“¹²¹ Dieser werde von den Medien nicht bearbeitet oder geformt, sondern „[...] in seinen Höhen und Tiefen realisiert“¹²². Während beim Künstler die Momente der Inspiration und des Ausdrückens zeitlich voneinander getrennt seien, so gelte dies nicht für die Produktionen der Medien. Insofern stellten diese aber Äußerungen der Natur dar und keine Kunstwerke, denn das Natürliche sei nicht gleichbedeutend mit dem künstlerisch Authentischen. „Was im Leben wahr ist, einfach weil es sich ereignet, ist es noch längst nicht in einem Kunstwerk.“¹²³

Freimarks abschließendes Urteil verwies die Medien dementsprechend auf eine Vorstufe der Kunst. „Das Medium ist gewissermaßen der entschleierte Künstler“, schrieb er, „oder besser: es ist der Künst-

¹¹⁵ Freimark (Mediumistische Kunst), S.5.

¹¹⁶ Freimark (Mediumistische Kunst), S.19.

¹¹⁷ Freimark (Mediumistische Kunst), S.19.

¹¹⁸ Vgl. Freimark (Mediumistische Kunst), S.32.

¹¹⁹ Freimark (Mediumistische Kunst), S.32.

¹²⁰ Freimark (Mediumistische Kunst), S.32.

¹²¹ Freimark (Mediumistische Kunst), S.32.

¹²² Freimark (Mediumistische Kunst), S.32.

¹²³ Freimark (Mediumistische Kunst), S.33.

ler im Werden, wie sein Schaffen, die Kunst im Werden ist.“¹²⁴ Der einzige Wert, der den fraglichen Arbeiten zukomme, liege deshalb in den Einblicken, die sie in die Entstehung von Kunst und die Tätigkeit des Künstlers gewährten. Ansonsten bedauerte Freimark den Umstand, daß nur wenige Medien den Schritt aus den Zirkeln in die echte Kunst wagten und ihre Begabungen dadurch verschwendeten.¹²⁵ Damit bezog Freimark eine ganz ähnliche Position wie Schrenck-Notzing oder Magnin. Das Medium als Künstler im Werden korrespondierte mit dem Status einer Künstlerin zweites Ranges, wie ihn Schrenck-Notzing Magdeleine zuschrieb, sowie Magnins Bezeichnung einer „*artiste à l'état latent*“.

Im übrigen schwankten die Reaktionen der Öffentlichkeit, der Presse und der Kritiker zwischen den oben beschriebenen Polen. Während einige sich weigerten, Magdeleine als Künstlerin zu bezeichnen, weil ihren Darbietungen scheinbar jeder bewußte Wille zur Gestaltung fehlte, priesen andere sie als Überwinderin einer sinnfeindlichen Vernunftkunst. Der größte Teil nahm jedoch eine Mittelposition und folgte damit entweder Schrenck-Notzings Auffassung von der Hilfskünstlerin zweiten Ranges oder aber Magnins Beschreibung der Künstlerin im latenten Zustand.

So bezeichnete der Genfer Psychologe Théodore Flournoy Magdeleine als „*artiste délicate*“, die die Musik verstehe und liebe und folglich Künstlerin sei.¹²⁶ Der Autor einer französischen Zeitung mit dem Titel „*Le Soleil*“ schrieb im Januar 1904, wenn Magdeleine den hypnotischen Schlaf nur simuliere, sei sie eine außergewöhnliche Künstlerin. Sei er dagegen echt, so müsse man sie nichtsdestotrotz als erstaunliches Genie bezeichnen.¹²⁷ Im „*Journal de Rouen*“ hieß es ebenfalls im Januar 1904, man finde in Magdeleines Tanz und in ihren Posen eben jene delikate Grazie, die man einer echten choreographisch und pantomimisch tätigen Künstlerin abverlangen könne.¹²⁸ Darüber hinaus könne man nur konstatieren, nicht erklären. Dies läßt einen pragmatischen Ansatz erahnen, der die Erscheinungen nach ihren augenscheinlichen Resultaten beurteilte und nicht nach dem theoretischen Begleitmaterial. Auch dem Autor der folgenden Zeilen in der Zeitschrift „*Le Guide Musical*“ erschien die Frage nach dem Zustandekommen der Erscheinungen wohl eher nebensächlich: „*Qu'elle soit éveillée ou endormie, consciente ou inconsciente, cette femme est une grande et sublime artiste en son genre. Son art, qui présente de telles beautés de gestes, concordant avec les scènes dramatiques évoquées, ne sera-t-il point l'avènement d'une ère nouvelle pour nos acteurs, et même pour nos peintres et sculpteurs, qui y trouveront des éléments nouveaux de nature à enrichir leurs art et lui donner encore plus de vérité et de noblesse?*“¹²⁹

¹²⁴ Freimark (Mediumistische Kunst), S.7.

¹²⁵ Vgl. Freimark (Mediumistische Kunst), S.18.

¹²⁶ Vgl. Théodore Flournoy (Journal de Genève, 12.09.1903), zit. nach: Magnin (L'Art et l'Hypnose), S.326ff.

¹²⁷ „Si le sommeil est simulé, si le sujet est conscient, Mme Madeleine est une prodigieuse artiste. Et si elle dort, comme je le crois, comme j'en suis sûr, elle a, quand même, un génie étonnant.“ vgl. O'Divy (Le Soleil, 26.01.1904), zit. nach: Magnin (L'Art et l'Hypnose), S.335.

¹²⁸ Vgl. G. V. (Journal de Rouen, 27.01.1904), zit nach: Magnin (L'Art et l'Hypnose), S.344.

¹²⁹ H. Imbert (Le Guide Musical, 31.01.1904), zit nach: Magnin (L'Art et l'Hypnose), S.358.

Ebenfalls begeistert, jedoch mit Abstrichen, war beispielsweise der deutsche Kunstkritiker Otto Julius Bierbaum, der in seinem Artikel über Magdeleine folgendes zu Protokoll gab: „Schier atemlos folgte man und, ob man auch mehr und mehr die Empfindung gewann, dass das, was sich hier zeigte, eine Offenbarung von räthselhaften Kräften war, so hatte man doch nie das Gefühl von etwas Pathologischem, ja auch nur von etwas roh Elementarem, sondern man gab sich dem Wunderbaren doch wie einer Leistung der Kunst hin, allerdings einer Kunst, die direkt aus den Tiefen der Inspiration kam.“¹³⁰ Hier zeigte sich wieder der Vorbehalt, einer Kunst, die den Gründen des Unbewußten entstammte, die volle Anerkennung zuzugestehen. Deutlicher, weil ohne auch nur das Wort Kunst zu erwähnen, wurde ein Autor des „Berliner Börsenkuriers“, der über Magdeleine schrieb: „Sie gewährt uns einen Einblick in den instinktiven Urgrund der Menschlichkeit, wie er etwa im Traumleben oder auch in manchen Irrsinnzuständen bald anmutig, bald erschreckend hervortritt; in jenen Urgrund des primitiven, dunklen, rein-passiven Gefühlslebens, das durch den Intellekt noch nicht oder nicht mehr begrenzt, erhellt, gebändigt und geleitet wird.“¹³¹ Bezeichnenderweise besetzten hier die Begriffe des Traumlebens bzw. des Irrsinn den Platz, den bei anderen Autoren die Kunst einnahm. Ganz konkret wurde darüber hinaus auf den Hauptmangel des Schlaftanzes hingewiesen, nämlich das scheinbare Fehlen des erhellenden und leitenden Intellekts.

Insgesamt waren die ästhetischen Urteile über die Schlaftänzerin durchwachsen. Bemerkenswert dabei war der Unterschied zwischen der deutsch- und der französischsprachigen Presse. Letztere war – wenn man die Meinungen, die Magnin in „L’Art et l’Hypnose“ abdrucken ließ, als repräsentativ ansehen darf – weitaus eher bereit, Magdeleine als Künstlerin zu betrachten. Dies mag daran gelegen haben, daß es in Frankreich keine wissenschaftliche Begleitdebatte zu den Darbietungen gegeben hatte und deswegen viele Journalisten und Kritiker rein nach Augenschein urteilten. In Deutschland dagegen, wo Magdeleine zuerst dem Medizinischen Verein vorgestellt wurde und sich zahlreiche Ärzte auch in der Öffentlichkeit zu Wort meldeten, wurde der Schlaftanz viel kritischer eingeschätzt. Der Tenor der Meinungen in Deutschland folgte in etwa den Vorgaben Schrenck-Notzings und bewertete Magdeleine als Künstlerin zweiten Ranges, deren Hauptleistung in der Inspiration echter Künstler begründet lag. Prägnant formuliert wurde dieses Urteil in einem Artikel der Zeitschrift „Schwäbischer Merkur“ vom 28. März 1904. Darin beantwortete der Autor die Frage, ob es sich bei Magdeleine um eine Künstlerin handele, wie folgt: „Den Lorbeer der vollen Künstlerschaft, der auch der Traumtänzerin so reichlich von rasch bereiten Händen gespendet wurde, müssen wir ihr [...] vorenthalten.“¹³²

¹³⁰ Otto Julius Bierbaum (Neueste Nachrichten, 1904), zit. nach: Schrenck-Notzing (Traumtänzerin), S.84.

¹³¹ O. A. (Berliner Börsenkurier), zit. nach: Schrenck-Notzing (Traumtänzerin), S.91.

¹³² O. A. (Schwäbischer Merkur, 28.03.1904), zit. nach: Schrenck-Notzing (Traumtänzerin), S.99.

„Tanz ist Rausch“ – Ernst Schertel über Inge Frank und die Tänzer der Traumbühne

Im Gegensatz dazu vertrat Ernst Schertel eine sehr unterschiedliche Auffassung – und zwar nicht nur in Bezug auf den Schlaftanz, sondern hinsichtlich der Kunst im Allgemeinen. 1928 schrieb Schertel über die Lyrik des von ihm sehr verehrten Dichters Stefan George, sie sei „[...] Dichtung nicht mehr im Sinne eines wenn auch noch so poetischen Berichtes über Erlebnisse, Vorgänge oder Stimmungen, sondern Dichtung als unmittelbare Bildwerdung einer seelischen Realität“¹³³. Durch diese Zeilen hindurch äußerte sich eine Vorstellung von Kunst, die in mehr als einer Hinsicht anti-klassisch war. Folgerichtig lehnte Schertel unter anderem die Verleihung des Goethepreises an George ab. Der Klassikerpreis an den „Dichter der neuen Weihe“ – dieser Vorgang erschien ihm unpassend bzw. bedeutungslos.

Der größte Unterschied zwischen Schertels Auffassung von Kunst und jener, die auch in der Debatte um Lina und Magdeleine noch eine Hauptrolle gespielt hatte, war vor allem die fehlende Betonung des Gestaltungsaspekts. Das oben genannte Zitat deutete diese Differenz an: nicht die Formung des Erlebten bilde den Mittelpunkt künstlerischer Schöpfung, sondern der direkte und unmittelbare Ausdruck des seelischen Geschehens. Schertel betrachtete Kunst als Form des Rausches oder der Ekstase, d. h. als reinen Ausdruck, ungehindert durch Verstand, Wille und bewußte Formung: „Kunst fängt immer da an, wo irgend etwas zu lodern beginnt, irgend etwas nicht mehr berechenbar ist, irgend etwas die Bahnen des Verstandes sprengt.“¹³⁴ Dies galt auch, und zwar in besonderer Weise, für den Tanz als einer auf Körperlichkeit basierenden künstlerischen Urform. „Tanz ist Rausch“, schrieb Schertel, „wie alle Kunst Rausch ist und Rausch schafft.“¹³⁵ Daß eine solche Auffassung von Kunst keinen Wert auf Formen rationaler Gestaltung legte, ist leicht nachvollziehbar. Im Gegenteil monopolisierte sie den klassischen Dualismus von Ausdruck und Gestaltung zugunsten des reinen Ausdrucks. Dementsprechend forderte sie vom Künstler nicht mehr den bewußten Willen zur Formung seines innersten Erlebens, sondern einen Zustand, den Schertel Ekstatisierung nannte, und der Wille und Persönlichkeit ganz ausschaltete: „Sofern Tanz Kunst ist und nicht ein Rechenbeispiel, hat er zur Voraussetzung einen ganz bestimmten Erregungszustand, der jenseits des vernunftgebannten ‚Ich‘ – der sogenannten Persönlichkeit – entspringt, dieses ‚Ich‘ ausschaltet und an seine Stelle eine neue Kräftequelle setzt. Dieser Zustand, in welchem das ‚Ich‘ aus seinem normalen Verhalten herausgehoben und von einer übergeordneten Macht besessen erscheint, heißt ‚Ekstase‘.“¹³⁶ Dieser Zustand der Erregung, den man auch Inspiration oder Verzückung nenne, könne mit verschiedenen Mitteln hervorgerufen werden. Eines davon sei die Hypnose. So schrieb Schertel über die Bedeutung der Hypnose für die Tänzer seiner Traumbühne: „Die Rolle der Hypnose ist dabei lediglich die der Ekstatisierung.“¹³⁷

¹³³ Schertel (Der Dichter der neuen Weihe), S.167.

¹³⁴ Schertel (Inge Frank), S.253.

¹³⁵ Schertel (Inge Frank), S.253.

¹³⁶ Schertel (Inge Frank), S.253.

¹³⁷ Schertel (Gibt es hypnotischen Tanz?), S.32.

Den Zustand der Ekstatisierung selbst beschrieb Schertel dabei wie folgt: „Die Bewußtseinsvorgänge stehen nicht mehr in der unmittelbaren Abhängigkeit von den Sinnesorganen wie im normalen Zustand, sondern sind durch innere Reizfaktoren bedingt. Die Vorstellungsbilder entstehen nicht mehr lediglich durch Wahrnehmung, sondern halluzinativ. Ebenso wirken die inneren Reizquellen unmittelbar auf die motorischen Zentren, die Bewegungen entstehen also spontan und triebmäßig, jenseits von Verstandesüberlegung und Wille.“¹³⁸ Die Ergebnisse dieses alternativen Bewußtseinszustandes würden dann, so Schertel, je nach Kunstrichtung, entweder in Farbe, Stein oder aber im lebendigen Körper sichtbar.

Diese Einstellung zur Kunst veränderte auch die Auffassung des Verhältnisses von Kunst und Natur. Der Naturaspekt erfuhr dabei eine deutliche Aufwertung. Wo früher galt: was Natur ist, kann keine Kunst sein und erst der Verstand formt das Kunstwerk – so galt jetzt: je weniger der Verstand das natürliche Erleben herabmindere, desto besser. So rühmte Schertel an seiner Lieblingstänzerin Inge Frank vor allem ihre Natürlichkeit oder, präziser gefaßt, ihre Naturhaftigkeit: „Inge Frank ist reine Naturkraft, sublimiert und verdichtet zum lebendigen Kunstwerk. Nirgends fühlt man bei ihr menschliche Mache und Begrifflichkeit, alles strömt aus ihr wie aus einem tiefen Brunnen, ist wahr und bedeutungsvoll und durchpulst von Wesen und Seele. [...] Sie rührt immer irgendwie an die magischen Gründe des Seins, so wie alle Natur magisch wird, sobald sie die Fesseln des Verstandes sprengt und ihr wahres Gesicht empортаuchen läßt.“¹³⁹

Das hier ausgesprochene Lob wirkt allerdings gleichzeitig wie eine Reminiszenz an alte Theorien vom universalen Unbewußten oder vom transzendentalen Ich, die ebenfalls davon ausgingen, daß sich das Wirken der von Natur aus harmonisch schöpfenden Urkräfte um so vollkommener gestalte, je weniger das Ich in der Lage sei, sie zu stören. Insofern waren auch bei Schertel Anknüpfungspunkte zu den älteren ästhetischen Systemen durchaus gegeben, nur verortete er die derart angesprochenen schöpferischen Urkräfte nicht außerhalb des Individuums, sondern in ihm. Darüber hinaus stellte Schertel den Gestaltungsaspekt – zumindest auf den ersten Blick – der völligen Bedeutungslosigkeit anheim. Auf den zweiten Blick wird jedoch deutlich, daß selbst der Erfinder der Traumbühne nicht ganz auf Technik und Formgebung verzichten konnte. Allerdings übertrug er die Verantwortung dafür nicht mehr der Psyche, sondern der Physis des Künstlers. Da Wille und Vernunft im ekstatisierten Zustand ohnehin keine Rolle spielten, wurde nun der Körper in die Verantwortung genommen. So schrieb Schertel: „Sofern der hypnotische Tanz mehr sein soll als nur ein Kuriosum, müssen die verwendeten Personen tänzerisch durchgebildet sein, da sonst auch im hypnotischen Zustand zwar interessante Ansätze, aber keine reifen Kunstwerke entstehen können. Erst wenn im Wachzustand bereits der Körper vollkommen beherrscht wird und die nötige Gelenkigkeit besitzt, wird die Hypnose ihre Wirkung in vollem Ausmaße tun können.“¹⁴⁰ Bei aller Rhetorik über reinen Ausdruck und wesenhaften Tanz kehr-

¹³⁸ Schertel (Gibt es hypnotischen Tanz?), S.33.

¹³⁹ Schertel (Inge Frank), S.255.

¹⁴⁰ Schertel (Gibt es hypnotischen Tanz?), S.32.

te so der Aspekt der Gestaltung in Schertels Kunstkonzept zurück. Wie wichtig gerade dieses Moment für all seine Überlegungen war, verrät die Tatsache, daß er gerade daraus seine reformpädagogischen Ansätze ableitete.

Für Schertel stellte der Tanz, also der bewegte Körper, das „Ur-Phänomen aller Kultur“ dar.¹⁴¹ Dies mußte jeder kulturreformerische Ansatz berücksichtigen, um in seinen Augen Erfolg haben zu können. Den Tanz selbst wiederum betrachtete Schertel als Gradmesser für den allgemeinen Zustand einer Kultur, wobei er seiner eigenen Zeit kein positives Zeugnis ausstellte: „Daß der Mensch von heute bei dem Wort ‚Tanz‘ zunächst nur an ‚Tanzen und Springen, Lachen und Singen‘ denkt, ist ein Zeichen seines Tiefstandes. Der Tanz ist heute profanisiert, wie alles profanisiert ist, und wenn man in unseren Tagen von einer Erneuerung der Kultur spricht, dann wird eine Erneuerung und neue Bewertung des Tanzes damit Hand in Hand gehen müssen, soll das Ganze nicht nur wiederum eine Phrase sein.“¹⁴² Da nach Schertels Auffassung die Jugend die wichtigste kulturreformerische Kraft darstellte¹⁴³, müsse es dementsprechend das wichtigste Anliegen sein, gerade ihr den Tanz auf neue Weise nahezubringen. Daraus folge der Bedarf an einer neuen Art der Schule und der Bildung: „Im Mittelpunkt dieser neuen Schule steht der Tanz, das Erleben des beseelten Leibes.“¹⁴⁴ Dabei ginge es nicht darum, Schritte und Choreographien einzustudieren, sondern darum, das instinktive körperliche Erleben sichtbar werden zu lassen: „Lösung von den profanen Spannungen des Alltags (die uns alle binden und die man heute der Jugend geradezu künstlich anerzieht) ist die Voraussetzung für den neuen Tanz. Nicht ein ‚Einlernen‘ von ‚Schritten‘, sondern gerade ein Vergessen von allem ‚Gelernten‘, bloß ‚Anerzogenem‘, ein Befreien des Leibes und damit der Seele von allem Hemmenden, ist der Weg.“¹⁴⁵ Hier wurde also der reine Ausdruck jenseits der Beschränkungen von Ich und Persönlichkeit einerseits sowie von Konventionen und Traditionen andererseits zu einem Bildungsprogramm erhoben, das der klassischen Kunstauffassung diametral gegenüberstand.

Zuletzt soll noch einmal der bereits erwähnte Ernst Meumann zu Wort kommen, der die in den 1920er Jahren bereits verbreitete und auch von Schertel vertretene Auffassung, alle Kunst sei Ausdruck, scharf kritisierte. Angesichts des historischen sowie des aktuellen Verhältnisses von Ausdruck und Formgebung schrieb er 1919 folgendes: „Früher (noch in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts) hat man oft den Ausdruckscharakter der Kunst zu wenig geachtet und sie fast ausschließlich als Darstellung und Formgebung aufgefaßt; gegenwärtig sind wir in einer Reaktion gegen diese Einseitigkeit begriffen, und unsere heutige Kunst verfällt in den umgekehrten Fehler: In dem einseitigen Streben, Ausdruck eines inneren Erlebnisses zu sein, vergißt sie ganz, daß die Kunst erst da beginnt, wo die Dar-

¹⁴¹ Vgl. Schertel (Tanz und Jugendkultur), o. S.

¹⁴² Schertel (Tanz und Jugendkultur), o. S.

¹⁴³ „Nur eine neue Jugend wird Träger einer neuen Kultur sein können.“ vgl. Schertel (Tanz und Jugendkultur), o. S.

¹⁴⁴ Schertel (Tanz und Jugendkultur), o. S.

¹⁴⁵ Schertel (Tanz und Jugendkultur), o. S.

stellung und das Suchen nach künstlerischer Form für den Ausdruck eintritt.¹⁴⁶ Meumann diagnostizierte seiner Zeit also einen Paradigmenwechsel in der Frage nach dem Wesen der Kunst, den er zwar für historisch gerechtfertigt hielt, wegen seiner fehlenden Balance aber kritisierte.

Wie im vergangenen Abschnitt zu sehen war, wurde die ästhetische Bedeutung des Schlaftanzes durchaus unterschiedlich bewertet. Dabei spielte auch der Zeitpunkt, zu dem einzelne Standpunkte geäußert wurden, eine Rolle. Rochas bezeichnete Lina als ein besonders sensibles Instrument. Ob sie auch eine Künstlerin sein könne – diese Frage stellte sich für ihn nicht. Dagegen wurde in Magdeleines Fall diese Problematik ernsthaft und mit unterschiedlichen Resultaten diskutiert. Zusammenfassend läßt sich jedoch feststellen, daß die Schlaftänzerin den meisten nur als Künstlerin zweites Ranges galt. Ernst Schertel wiederum sah in seinen Tänzern nicht nur echte Künstler, sondern auch Wegbereiter einer kulturellen Erneuerung. Damit folgte die Debatte um den Schlaftanz der von Meumann beschriebenen Entwicklung in der zeitgenössischen Ästhetik, während derer eine Aufwertung des Ausdrucksmoments zugunsten der Gestaltung erfolgte. In Rochas „Les Sentiments“ wurden die ästhetischen Implikationen des Schlaftanzes nicht diskutiert, da der reine Ausdruck um 1900 noch nicht „kunstreif“ war. In Schertels diversen Publikationen wurde die Frage nach der Künstlerschaft der Tänzerinnen und Tänzer nicht mehr gestellt, da für ihn das Moment der Formgebung bestenfalls am Rande eine Rolle spielte. Damit sind deutlich zwei einander gegenüberliegende Eckpunkte in der Geschichte der Ästhetik markiert. Am einen Ende stand die Auffassung von der Kunst als Darstellung, auf der anderen Seite die Überzeugung, Kunst sei Ausdruck. Dazwischen zeugte die Diskussion um Magdeleine von den Auseinandersetzungen, die mit dem oben beschriebenen Paradigmenwechsel einhergingen.

¹⁴⁶ Meumann (System der Ästhetik), S.55.

VII. Das Schlaftanzen als kulturkritische Praxis

Sigmund Freud nannte es „Das Unbehagen in der Kultur“, Max Weber schrieb von einer „entzauberten Welt“ und Oswald Spengler diagnostizierte 1918 gar den „Untergang des Abendlandes“ – Umschreibungen und Metaphern für eine seit etwa 1890 vorrangig in Europa grassierende Zivilisationsmüdigkeit. Zum ersten Mal wurde die Geschichte der europäischen Kulturen nicht mehr allein unter dem Aspekt des technischen, wissenschaftlichen und zivilisatorischen Fortschritts interpretiert und gefeiert. Im Gegenteil – viele Zeitgenossen stellten sich die Frage nach der Kehrseite dieser Entwicklung und den Verlusten, die damit verbunden waren. Das Ende des 19. Jahrhunderts war gleichzeitig der Beginn einer umfassenden Zivilisations- bzw. Kulturkritik.¹ Der Theologe und Religionssoziologe Ernst Troeltsch nannte als Auslöser dieser geistigen Bewegung ein „[...] Uebermaß der Intellektualisierung alles Lebens, verbunden mit der Unübersichtlichkeit und Zersplitterung der spezialisierten Wissenschaft, die relativistische Gebrochenheit eines alles historisierenden und psychologisierenden und damit die eigene Produktionskraft lähmenden Triebes der Selbsterklärung, vor allem aber die ungeheure Mechanisierung des Lebens durch den Kapitalismus und den modernen Riesenstaat“². Diese von anderen Autoren in ähnlicher Form charakterisierten Aspekte der modernen Gesellschaft riefen bei vielen Zeitgenossen Reaktionen hervor, die Georg Simmel summiert als den „[...] Widerstand des Subjekts, in einem gesellschaftlich-technischen Mechanismus nivelliert und verbraucht zu werden“³ bezeichnete.⁴

Diese Geisteshaltung, die ab 1890 Stimmung und Begriff des „Fin-de-siècle“ prägte, entwickelte sich nach der Jahrhundertwende zu einer kulturkritischen Bewegung, die viele Bereiche des sozialen Lebens erfaßte, darunter in besonderem Maße die Kunst. Auch im Kontext dieser Arbeit wurde das Thema bereits mehrfach angeschnitten – so im Zusammenhang mit der Sehnsucht nach Gefühlen und authentischem Körperausdruck in Kapitel I. Auch das Projekt einer Sichtbarmachung des Menschen durch Fotografie und Film, wie in Kapitel II und III beschrieben, ist in diesem Zusammenhang unbedingt zu nennen. Im Folgenden sollen deshalb weitere Anknüpfungspunkte des Schlaftanzes an zivilisationskritische Diskurse und Praktiken gesucht werden. Als Einstieg bietet sich dabei zunächst ein Blick vom ästhetischen Standpunkt aus an, da in der Kunst und Kunstkritik der Jahrhundertwende kulturkritische Standpunkte besonders explizit vertreten wurden. Im Hintergrund steht dabei die Frage, ob der Schlaftanz nicht in erster Linie als wissenschaftliches Experiment oder als Kunstform, sondern

¹ Die Begriffe Zivilisation und Kultur werden im Folgenden synonym verwendet. Zu ihrer Begriffsgeschichte siehe auch: Elias, Norbert: Der Prozeß der Zivilisation. Band I. Wandlungen des Verhaltens in den weltlichen Oberschichten des Abendlandes [1985].

² Troeltsch (Ausätze), S.641.

³ Simmel (Die Großstädte), S.168.

⁴ Da das Thema Moderne und Kulturkritik historisch breit und detailliert erforscht ist, soll hier auf weitere Ausführungen verzichtet werden. Analysen hierzu siehe beispielsweise: Lichtblau, Klaus: Kulturkrise und Soziologie um die Jahrhundertwende [1996] / Kerbs, Diethart; Reulecke, Jürgen (Hrsg.): Handbuch der deutschen Reformbewegungen 1880-1933 [1998] / Baxmann, Inge: Mythos: Gemeinschaft: Körper- und Tanzkulturen in der Moderne [2000].

vielmehr als zivilisationskritische Praxis mit wissenschaftlichen und künstlerischen Implikationen gedeutet werden sollte.

Die moderne Kunst und der antizivilisatorische „Zeitgeist“

1926 erschien in der Reihe „Deutsche Psychologie“ der Aufsatz „Psychologie und Soziologie der modernen Kunst“ des Berliner Philosophen, Pädagogen und Psychologen Richard Müller-Freienfels. Darin warf der Autor einen Blick auf die zeitgenössische Kunst, wobei der Begriff der Zivilisation den kontextuellen Rahmen bildete. Grundlage seiner Betrachtungen bildete die Annahme, daß Kunst ein soziologisches Symptom sei, daß mithin eine „[...] faßbare Korrelation zwischen der Kunst einerseits und dem sie hervorbringenden spezifischen Menschentum und seinen nichtkünstlerischen Kulturauswirkungen andererseits“ bestehe und daß „[...] die schaffenden Künstler [...] die empfindlichsten Barometer [...] für jede Schwankung des Luftdrucks auf psychischem Gebiete“⁵ seien. Unter dieser Prämisse konnte auch ein der Kunstwelt fernstehender Beobachter wie Müller-Freienfels seine Ansichten zu künstlerischen Entwicklungen und Tendenzen legitimisieren. Er folgte damit einer zu dieser Zeit besonders unter Spezialisten der Psychologie populären Beschäftigung⁶ und das mit Resultaten, welche die Umstände des zeitgenössischen Kunstschaffens – unter Einschluß des Schlaftanzen – durchaus zu erhellen vermögen, da sie keine Untersuchungen zu einzelnen Kunstrichtungen lieferten, sondern versuchten, dem sprichwörtlichen „Zeitgeist“ in der Kunst seit der Jahrhundertwende auf die Spur zu kommen.

Den Begriff der Moderne grenzte Müller-Freienfels dabei räumlich auf das „zivilisierte Euramerika“⁷ ein und charakterisierte ihn durch die Merkmale der Quantifizierung, Entpersönlichung und Mechanisierung. Als deren Resultate und damit als typische Tatsachen der modernen Gesellschaft nannte er die Herrschaft des wissenschaftlichen Denkens, die fortschreitende Technisierung, den Kapitalismus bzw. die demokratische Herrschaft der bürgerlichen Masse per mechanisiertem Stimmzettel auf sozialer Ebene sowie eine Abwendung von Religiosität und philosophischer Metaphysik auf geistiger Ebene. Durch diese Faktoren entstünden eine spezifisch moderne bzw. zivilisierte Gesinnung und Lebensweise, die sich von anderen, darunter historischen Existenzformen scharf unterschieden und deren Hauptmerkmal die Loslösung vom organischen Leben sei: „Eine intellektualistische, technizistische, kapitalistische, demokratische, unmetaphysische Daseinsform ist entstanden und gibt allen Lebensgebieten ihr Gepräge.“⁸ Diese erfordere im Umkehrschluß als Bedingung und Resultat gleichermaßen einen

⁵ Müller-Freienfels (Psychologie), S.379.

⁶ Vgl. dazu Marquard, Odo: Über einige Beziehungen zwischen Ästhetik und Therapeutik in der Philosophie des 19. Jahrhunderts, in: Schrimpf, Hans Joachim (Hrsg.): Literatur und Gesellschaft vom 19. ins 20. Jahrhundert [1963], S.22-55.

⁷ Müller-Freienfels (Psychologie), S.382.

⁸ Müller-Freienfels (Psychologie), S.387.

Menschen, „[...] als dessen charakteristischste Züge wir einerseits ein Überwiegen des rationalen Denkens, starke Mechanisierung des gesamten Willenslebens und letztlich geringe Ausbildung aller emotionalen Anlagen und damit überhaupt der Persönlichkeit feststellen müssen“⁹. Gerade der letztgenannte Aspekt der Affektmäßigung war in Bezug auf den Schlaftanz, wie bereits in Kapitel I beschrieben, höchst bedeutsam, weil gerade er Gegentendenzen, beispielsweise im Bereich der Kunst, nach sich zog. Analog zu bereits genannten Autoren Müller-Freienfels schrieb in diesem Zusammenhang: „Der Zivilisationsmensch handelt wenig nach affektiven Impulsen, Stimmungen Gefühlen, [...] [...] er ist domestiziert, kann sich beherrschen, d. h. unter verstandesmäßig erfaßten Zielsetzungen den emotionalen Untergrund seines Wesens dirigieren.“¹⁰ Freilich sei der Siegeszug der Quantifizierung, Entpersönlichung und Mechanisierung aller Lebensbereiche nicht ganz ohne Widerstand geblieben. „Inzwischen“, so Müller-Freienfels, „hat eine Reaktion eingesetzt, [...] so daß wir unsere Zeit nicht mehr als reine Zivilisationsepoche ansehen dürfen, sondern für sie im Gegenteil einen scharfen Dualismus zwischen Zivilisation einerseits und irrationalen Gegentendenzen andererseits als charakteristisch ansprechen müssen.“¹¹ Besonders dem Bereich der Kunst bescheinigte der Autor das Vorhandensein solcher irrationalen Gegenbewegungen.

Diese opponierten aufs Schärfste gegen eine seit Mitte des 19. Jahrhunderts blühende sogenannte Zivilisationskunst mitsamt ihren rationalen Begleiterscheinungen Kunstwissenschaft und Kunstkritik. Unter dem Begriff Zivilisationskunst faßte Müller-Freienfels alle künstlerischen Äußerungen, die nicht aus dem persönlichen Erleben heraus, sondern statt dessen mittels Virtuosität und Technik entstünden. Damit ist noch einmal die Debatte um das Verhältnis von Ausdruck und formaler Gestaltung angesprochen, die im vorangegangenen Kapitel erläutert wurde.

Zu dem gesteigerten Wert, den man in der Zivilisationskunst auf Form und Gestaltung lege, so Müller-Freienfels weiter, kämen – in Analogie zu gesamtgesellschaftlichen Entwicklungen – eine Demokratisierung und Kapitalisierung der Kunst, der Verlust von religiösen, metaphysischen und transzendenten Aspekten sowie eine zunehmende Technisierung in Form von Photographie, Grammophon, Rundfunk und Kino. Gerade diese Mittel der Reproduktion seien jedoch „[...] Verfälschungen der echten Kunst, die ihr die besten Werte, vor allem den der persönlichen Übertragung, rauben“¹². Damit beschrieb Müller-Freienfels im Grunde genommen den von Walter Benjamin später so titulierten „Verlust der Aura“, bezog sich dabei aber ausschließlich auf die als Zivilisationskunst beschriebenen Formen künstlerischer Betätigung. Zu diesen zählte er den Akademismus des 19. Jahrhunderts, Historismus, Naturalismus, Realismus und – nicht zuletzt – das Ballett. „Er hörte überhaupt auf, Ausdruck schöpferischer Persönlichkeiten zu sein“, so Müller-Freienfels über den Tanz, „er wurde zum äußerlichen, virtuosenhaften Mechanismus, zum ‚Ballett‘ ohne jede Seele.“¹³ Zusammengefaßt bescheinigte

⁹ Müller-Freienfels (Psychologie), S.387.

¹⁰ Müller-Freienfels (Psychologie), S.388.

¹¹ Müller-Freienfels (Psychologie), S.390.

¹² Müller-Freienfels (Psychologie), S.397.

¹³ Müller-Freienfels (Psychologie), S.405.

er der modernen Zivilisation, auch die ihrem Wesen nach eher irrationale Kunst unter den Primat von Rationalisierung, Mechanisierung und Intellektualismus gezwungen zu haben – dies jedoch nicht dauerhaft.

Denn sowohl in der Gesellschaft als auch in der Kunst entwickelten sich Gegenbewegungen, die sich seit der Jahrhundertwende auch zunehmend Gehör verschaffen könnten. Dazu gehörten ein immer stärker werdender Irrationalismus, der sich in „[...] all den modischen Neigungen zu Spiritismus und Okkultismus, zu Astrologie und exotischen Religionsformen“¹⁴ äußere, zunehmendes Mißtrauen gegen die Demokratie als Politikform, verbunden mit Nationalismus und Rassismus, sowie Widerstand gegen Technisierung und Kapitalismus. Außerdem finde sich in allen Lebensbereichen eine neue Betonung der Aspekte Qualität, Subjektivität und Vitalismus, die den zivilisatorischen Prinzipien diametral gegenüberstünden. „Kurz, fassen wir zusammen, so ergibt sich, daß auf allen Gebieten des Lebens die Herrschaft des rationalistischen Zivilisationsmenschen stark erschüttert ist, daß zum mindesten ein tiefes Mißtrauen gegen seine Einseitigkeit sich regt, daß man die Auflösung des gesamten Lebens in ein rationalistisches, quantitatives Rechenexempel als ein bedenkliches Niedergangssymptom ansieht und nach Wegen sucht, die aus dieser Atmosphäre herausstreben.“¹⁵ Dabei sei anzumerken, daß die Wege oftmals sehr heterogen seien und ohne bewußten Zusammenhang oder Wissen umeinander verliefen.

Diese Erscheinungen spiegelten sich auch in der Kunst, so Müller-Freienfels Urteil. Unter anderem gelte Kunst wieder als reiner Ausdruck der Persönlichkeit und werde nicht länger auf technisches Können, sondern auf pathisches „Müssen“ zurückgeführt. Der Aspekt der Form rücke zugunsten des Ausdrucks wieder in den Hintergrund, statt dessen betone man das Zwanghafte der künstlerischen Betätigung. Spiritualität und Metaphysik gelangten wieder zu Bedeutung: „Man taucht in die Tiefen des eigenen Innern hinab, in dem das Leben quillt, das keinem Verstande zugänglich ist, und das nach Gestaltung ringt, die das Kennzeichen einer tiefen Urwüchsigkeit und Irrationalität trägt.“¹⁶ Oder man begeben sich auf Reisen zu exotischen Kulturen und „primitiven“ Völkern auf der Suche nach dem unmittelbaren, subjektiven Erleben. Dabei spiele gerade das sinnlich und gefühlsmäßig Erfahrene eine Hauptrolle. Das Kunstwerk solle keine objektive Wirklichkeit widerspiegeln, sondern Ausdruck der schöpferischen Persönlichkeit sein. Ein bevorzugtes Mittel zur Loslösung von der objektiven Wirklichkeit sei im übrigen der Traum, wie das Beispiel August Strindbergs beweise.¹⁷

Paradox sei in diesem Zusammenhang nur, daß gerade das Irrationale aufgrund höchst rationaler Bestrebungen und intellektueller Überlegungen gesucht werde. „Es ist sogar ungemein bezeichnend“, so der Autor, „daß [...] sich die irrationale Kunst höchst rationalistische Programme geschaffen hat, in denen sie die Grenzen der Ratio betont, um das Irrationale freizumachen von den rationalen Bindun-

¹⁴ Müller-Freienfels (Psychologie), S.410.

¹⁵ Müller-Freienfels (Psychologie), S.410.

¹⁶ Müller-Freienfels (Psychologie), S.417.

¹⁷ Vgl. Müller-Freienfels (Psychologie), S.429.

gen.“¹⁸ Auf diese Weise entstünden „merkwürdigen Zwitterformen“, welche „[...] das Unbewußte mit Bewußtsein, die Naivität durch Reflexion, die Mystik durch den Verstand“¹⁹ suchten und die für die moderne Kunst so bezeichnend seien.

In diesen Kontext fügte sich der Schlaftanz fast nahtlos ein. Mit Ausnahme des Falles Lina Ferkel lassen sich jene Aspekte, mit denen Müller-Freienfels die antizivilisatorische Kunstbewegung beschrieb, darunter Irrationalismus, Antiintellektualismus, Primitivismus, Mystizismus, die übermäßige Betonung des Ausdrucks, des Sinnlichen und des Sinnhaften sowie des Affektiven mühelos in den entsprechenden Texten belegen. So schrieb die Journalistin Detta Zilcken über die Auftritte Magdeleines, es sei „[...] bei den Darbietungen dieser merkwürdigen Tänzerin von Anfang an die mystische [...] Seite stark betont worden“²⁰, was nicht unwesentlich zu ihrem sensationellen Erfolg beigetragen habe. Korrespondierend dazu mußte Schrenck-Notzing sich gegen den Vorwurf wehren, er habe seiner Traumtänzerin aus Reklamezwecken den „Mantel des Mystischen“ umgehängt.²¹ Und auch der Münchner Arzt Felix Schlagintweit bemerkte in der Medizinischen Wochenschau über die Inszenierung und den Erfolg Magdeleines in München boshaft: „Nein, nein, man kennt sein Publikum, es soll sein bisschen Mystik dabei haben!“²²

Erinnert sei in diesem Zusammenhang auch nochmals an Begriffe wie Somnambulismus, psychische Dissoziation oder Reflexautomat, welche die Debatte um den Schlaftanz prägten und nichts anderes waren als die wissenschaftlichen Entsprechungen der von Müller-Freienfels identifizierten Leitbegriffe Irrationalismus und Antiintellektualismus. Wie in Kapitel IV beschrieben, galt der Schlaftanz als Kunstform, die fernab von rationaler oder willentlicher Gestaltung stattfand und das ursprüngliche seelische Erleben – Gefühle, Affekte und unmittelbare Sinneswahrnehmung – in Körperausdruck übersetzte. Schrenck-Notzing schrieb in diesem Zusammenhang ganz offen über die Bewunderung, die man Magdeleine aufgrund der Tatsache entgegenbrachte, daß sie scheinbar in der Lage war, alle zivilisatorischen Fesseln zu sprengen: „Wir haben uns von der Natur, von dem Verständnis der primitiven Erscheinungen des menschlichen Seelenlebens bereits so weit entfernt, dass wir die durch die Natur vorgezeichneten, von jenen Hemmnissen des kulturellen Fortschritts durch die Hypnose befreiten künstlerischen Leistungen der Traumtänzerin als ‚Phänomen‘, als ‚Offenbarung‘, als ‚Wunder‘ anstaunen.“²³

Der Ausdruck dieser Bewunderung – manchmal auch als offene Kritik ins Gegenteil verkehrt – zog sich wie ein roter Faden durch die öffentliche Rezeption. So schrieb Georg Fuchs über Magdeleine: „Sie schlief, sie hatte keinen Zusammenhang mit der Welt der Wachen, keine Absicht, keinen Willen,

¹⁸ Müller-Freienfels (Psychologie), S.417.

¹⁹ Müller-Freienfels (Psychologie), S.417.

²⁰ Zilcken (Die Schlaftänzerin), S.48.

²¹ Vgl. Schrenck-Notzing (Traumtänzerin), S.11.

²² Schlagintweit (MMW 22.03.1904), Z.85f. [Rechtschreibung im Original]

²³ Schrenck-Notzing (Traumtänzerin), S.76.

keine Berechnung, nichts von alledem, was unser Wachbewußtsein ausmacht: unbehindert stiegen die Mächte, von den Rhythmen der Musik gerufen, aus jenen dunklen Fluten der Tiefe, wo die Menschenseele in das Nicht-Mehr-Menschliche, ins Göttliche oder Teuflische eintaucht. Was dort geschieht, in jenem ‚dunklen Land‘, aus dem ‚die Mutter sie entsandt‘, dort bei den ‚Müttern‘ im ‚Unbetretenen, Nicht-zu-Betretenden‘ wurde durch das Medium dieser sich willenlos hingebenden Frau uns vor Augen gebracht.“²⁴ Im Berliner Börsenkurier stand am 21. Februar 1904 ebenfalls über Magdeleine zu lesen: „Sie gewährt einen Einblick in den instinktiven Urgrund der Menschlichkeit, wie er etwa im Traumleben oder auch in manchen Irrsinnszuständen bald anmutig, bald erschreckend hervortritt; in jenen Urgrund des primitiven, dunklen, rein-passiven Gefühlslebens, das durch den Intellekt noch nicht oder nicht mehr begrenzt, erhellt, gebändigt und geleitet wird.“²⁵ Und Ernst Schertel schrieb 1925 über Inge Frank: „Ihr Tanz ist völlig triebhaft, nicht gehirnlisch, ihre Bewegung instinkthaft, nicht errechnet. Sie steht während des Tanzens tatsächlich im Status nascendi der schöpferischen Kräfte, sie gibt Ur-Tanz im wahren Sinne des Wortes. Dies ist es vor allem, was sie weit über das Herkömmliche hinaushebt und ihr eine führende Sonderstellung anweist.“²⁶

Gleichzeitig wurde das pathische Erleben mittels Traum, Hypnose und Ekstase, wie Magdeleine oder die Tänzer der Traumbühne es verkörperten, von einem hochkomplexen wissenschaftlichen Diskurs begleitet, der im wahrsten Sinne „das Unbewußte mit Bewußtsein, die Naivität durch Reflexion, die Mystik durch den Verstand“ suchte. Der Schlaftanz kann also zu Recht als eine jener von Müller-Freienfels besprochenen typisch modernen Zwitterformen charakterisiert werden. Ergänzt wurde das wissenschaftliche Programm mitsamt seinen Experimenten, Publikationen und der Diskussion in der Münchner Medizinischen Wochenschrift schließlich auch durch Überlegungen mit ausgesprochen kultureurreformerischer Zielsetzung.

Der Schlaftanz als Inspiration kultureurreformerischer Versuche

Ein Autor, der den wissenschaftlichen Kontext völlig außer acht ließ und den Schlaftanz statt dessen ganz aus dem Blickwinkel des Kultureurreformers betrachtete und schätzte, war Georg Fuchs. Seine Schriften wie „Die Schaubühne der Zukunft“ von 1905 oder „Der Tanz“ von 1906 sahen sich der Schaffung einer neuen deutschen Kultur im Anschluß an die politische Einigung des Landes nach 1871 verpflichtet. Da die „altväterliche“ Kultur im Chaos der modernen Zivilisation untergegangen sei, müsse es nun die Aufgabe seiner Generation sein, so Fuchs, „[...] die innere Form zu schaffen, die rhythmische Ordnung festzulegen und zu entfalten, unter welcher ihr Volkstum leben soll“²⁷. Diese

²⁴ Fuchs (Sturm und Drang), S.243.

²⁵ Berliner Börsenkurier, zit. nach: Schrenck-Notzing (Traumtänzerin), S.91.

²⁶ Schertel (Inge Frank), S.255.

²⁷ Fuchs (Der Tanz), S.3.

Aufgabe umfasse die Durchdringung des ganzen Lebens mit Form, um dadurch den „[...] ins Ungeheure differenzierten Organismus unserer modernen Zivilisation“²⁸ zu läutern und zu bezwingen.

Konkret bedeutete dies für Fuchs ein neues, wechselseitiges Verhältnis von Kunst und „wahrem“ Leben. So müsse die Kunst einerseits ins Leben zurückgeholt, andererseits aber von diesem inspiriert werden: „[...] von der Abstraktion zur Verwirklichung im Leben – von der ‚freien‘ zur angewandten Kunst“²⁹ solle sich die moderne Kultur entwickeln. Bedeutsam war für Fuchs insbesondere die Forderung nach mehr Wirklichkeitsbezug in der Kunst, den er vor allem in einer neuen Körperkultur erfüllt sah. Im Hinblick auf zeitgenössische Kulturreformbewegungen schrieb er: „Man versuchte sich anfänglich in der Dichtkunst, in der Literatur, dann in der Zierkunst, in der Bau- und Wohnungsgestaltung, endlich in der Kleidung, aber das Nächstliegende faßte man zuletzt, den eigenen Körper!“³⁰ Aufgrund dieses Anspruchs komme dem Tanz als primär körperbezogener Kunstform eine neue, gesteigerte Bedeutung zu. Fuchs sah ihn als einen der Hauptträger der angestrebten Kulturerneuerung. Dies allerdings nur unter der Prämisse, daß auch der Tanz zuerst frische und originelle Formen finden müsse, „[...] denn nur aus der lebendigen Rhythmik des Lebens selbst, des geselligen Lebens unserer Zeit kann auch lebendige Tanzform aufspringen“³¹. Dies bedeute weniger die Wiederaufnahme historischer Elemente, wie Fuchs in kritischer Abgrenzung gegenüber Isadora Duncan und ihrer Bewegung schrieb, sondern vielmehr die Wiederentdeckung der schöpferischen Kräfte des menschlichen Körpers.

Als im wahrsten Sinne Prophetin dieser neuen körperlichen Kunsttanzform betrachtete Fuchs Magdeleine Guipet. Seine Beschreibung ihrer Vorzüge korrespondierte dabei eins zu eins mit Müller-Freienfels Charakterisierung moderner antizivilisatorischer Kunst und betonte gerade jene Momente, die von konservativer Seite zumeist kritisiert wurden, wie das Moment fehlender rationaler Gestaltung. Im Gegenteil war er der Ansicht, die bewußte Formgebung mindere für gewöhnlich die Qualität des künstlerischen Schaffens und trete in diesem Fall in einzigartiger Weise nicht als Hemmung auf: „Weit entfernt von allem Bewußten gebiert sich jede Form in der Seele der Schaffenden. Doch sie hervorzubringen, sie als Werk herauszustellen, bedarf es sonst überall bewußten Handelns. Und jede einzelne dieser bewußten Handlungen nimmt dem Ewigen etwas von seiner Vollkommenheit, jede einzelne gibt menschlichen, allzu menschlichen Gedanken und Absichten Raum, sie zu beflecken, jede einzelne gibt dem Zufälligen, dem Gemeinen, dem Geist der Schwere Macht darüber. Hier nicht.“³²

Darüber hinaus bewunderte Fuchs Magdeleines „ungebeugte[s], großbrassige[s] Instinktleben“³³, das während des Tanzes im „Schlaf“ durch „keine Absicht, keinen Willen, keine Berechnung“³⁴ behindert werde. Anknüpfungspunkte finden sich auch in Sachen Primitivismus und Mystizismus. So wenn

²⁸ Fuchs (Der Tanz), S.4.

²⁹ Fuchs (Der Tanz), S.11.

³⁰ Fuchs (Der Tanz), S.5.

³¹ Fuchs (Der Tanz), S.8.

³² Fuchs (Der Tanz), S.25.

³³ Fuchs (Der Tanz), S.24.

³⁴ Fuchs (Der Tanz), S.24.

Fuchs über die „magische Eurhythmie“ schrieb, die den Kreislauf von Magdeleines asiatischem Blut „durchpuls[e]“³⁵.

Eingerahmt wurde das Loblied auf die Schlaftänzerin jedoch von einem höchst rational formulierten Programm mit kulturreformerischem Impetus. Konkret hieß es dazu: „Und wenn es uns ernst ist mit dem Bestreben, wieder über der unterhaltend-naturalistischen Theatralik oder neben ihr zu einer wahrhaft festlichen, rhythmischen Kunst der Bühne zu gelangen, so wird uns von der Madeleine der Weg gezeigt; [...]“³⁶ Denn im Gegensatz zu Isadora Duncan, die lediglich überholte antike Posen aus den Museen kopiere, sah Fuchs in Magdeleine die Pionierin einer neuen Körperlichkeit jenseits der zivilisatorischen Regeln und Grenzsetzungen. „Leib und Blut und Sinne“, so Fuchs in typisch kulturkritischer Semantik, „fordern ihre Rechte, Rasse und die Gesetze der uns eingeborenen Rhythmik befreien sich vom scholastischen Regelkodex und vom kategorischen Imperative willkürlich abgeleiteter ‚Kunstideale‘. [...] Wir wollen eine Kultur auf Grund der Rechte, die mit uns geboren sind, und wir wollen all unsere Lebensformen steigern zur höchsten, erschöpfendsten, befreiendsten Ausdrucksfülle.“³⁷ Diese Art der Kultur wiederum sei weit entfernt von dem, was gemeinhin als Zivilisation bezeichnet werde und sich in der Existenz von Eisenbahnen, Taxametern und statistischen Ziffern erschöpfe. Mit Verachtung blickte Fuchs auf jene Zeitgenossen herab, die meinten, „[...] wenn sich die Zahl der Analphabeten verringert und die der Telefonanschlüsse vermehrt, dann ging’s voran mit der ‚Kultur‘.“³⁸ Er dagegen deutete die Entdeckung des Körpers als „Geburt eines Kulturprinzips“³⁹ und den Erfolg Magdeleines als Zeichen dafür, daß seine Landsleute bereit für eine neue Kultur in seinem Sinne seien, die eben nichts mit Taxametern und Telefonanschlüssen zu tun habe. „Die Madeleine hat Stürme des Entzückens entfesselt, hat Tausende und Tausende in einen Rausch versetzt, dessen die moderne Menschheit gar nicht mehr fähig schien. Auch diese Tatsache ist von allergrößter Bedeutsamkeit! Man darf nun nicht mehr sagen, daß wir noch nicht reif seien für diesen großen Stil, daß wir noch kein ‚Publikum‘ dafür hätten. Es kann keine eindringlichere Wirkung geben, als sie die Madeleine auf alle ausübte, die sie gesehen haben. Sie kam der deutschen Kunst zur rechten Zeit.“⁴⁰

³⁵ Fuchs (Der Tanz), S.26f.

³⁶ Fuchs (Der Tanz), S.28.

³⁷ Fuchs (Der Tanz), S.20f.

³⁸ Fuchs (Der Tanz), S.41.

³⁹ Fuchs (Der Tanz), S.41.

⁴⁰ Fuchs (Der Tanz), S.29f.

Primitivismus und Kunst um 1900

Ein Stichwort, das im Zusammenhang mit antizivilisatorischen Tendenzen im Schlaftanzdiskurs besondere Aufmerksamkeit verdient, bisher jedoch noch nicht Thema der Untersuchungen war, ist der Begriff des Primitivismus, der besonders im Bereich der Kunst um 1900 zu einem Leitbegriff avancierte. Der Physiologe und Archäologe Max Verworn sprach 1914 in einem Vortrag darüber, wie sehr die zeitgenössische Kunst in Bewegung geraten sei. „Überall gärt es.“⁴¹, stellte er fest. Neue Bewegung sei nach Jahrzehnten der Stagnation in allen Kunstrichtungen anzutreffen und ziele insbesondere darauf, „[...] es anders zu machen als bisher“⁴². Und trotz der Tatsache, daß viele Reformversuche durchaus kontrovers diskutiert würden, lasse sich doch zweierlei feststellen: zum eine Revision traditioneller Vorstellungen darüber, was Kunst eigentlich sei, und zum anderen eine Abwendung von dem bis dato als verbindlich geltenden antiken Formenkanon, der „[...] bis vor kurzem an jedem Gebäude, an jeder Tapete, an jeder Lampe, an jedem Buffet“⁴³ vorgeherrscht habe. In der Tat wurden herkömmliche Prinzipien über die Frage, was Kunst und was schön sei, Ende des 19. Jahrhunderts zunehmend in Frage gestellt.

Dabei kam dem Primitivismus eine Leitfunktion zu: „Primitivismus wurde jenseits aller Bewegungen und Stile zu einem Charakteristikum der Moderne bei der immerwährenden Neuerfindung der Kunst.“⁴⁴ Man fing an, sich für die Ausdrucksmittel und kreativen Techniken von Kindern, sogenannten „Geisteskranken“ oder „primitiven“ Völkern zu interessieren. Man ging in der Kunstgeschichte hinter die klassische Antike zurück, um die Frühgeschichte zu studieren, oder wandte sich auf der Suche nach archaischen Überresten im eigenen Unbewußten alternativen Bewußtseinsformen zu. Ziel war dabei nicht weniger als die Rückkehr zum unmittelbaren und unvermittelten schöpferischen Ausdruck, den man nicht nur angesichts der „Zivilisationskunst“ des 19. Jahrhunderts vermißte, sondern in vielen Bereichen des täglichen Lebens. So hieß es in einer der zahlreichen Schriften zur Körperkultur von 1928: „Unwillkürlich tanzt das Tier, das Kind, der Wilde, und der zivilisierte Erwachsene tut es nur darum nicht (oder wenigstens nicht unverhohlen), weil ihm von Kindesbeinen an die freie Betätigung seiner Bewegungsenergie gewaltsam und künstlich abgewöhnt worden ist.“⁴⁵ Dementsprechend zog sich die Forderung nach einer Rückkehr hinter oder unter die Zivilisation durch viele künstlerische Betätigungsfelder im ersten Drittel des 20. Jahrhunderts. Der Maler Giorgio de Chirico forderte 1915 eine „Entrümpelung“ der Kunst von allem Hergebrachten sowie unter anderem eine Annäherung an die Irrationalität des Bewußtseins im Traum: „Wenn ein Kunstwerk wirklich unsterblich sein soll“, so de Chirico wörtlich, „muß es alle Schranken des Menschlichen sprengen: Es darf weder Vernunft noch

⁴¹ Verworn (Ideoplastische Kunst), S.1.

⁴² Verworn (Ideoplastische Kunst), S.1.

⁴³ Verworn (Ideoplastische Kunst), S.1.

⁴⁴ Schneede (Geschichte der Kunst), S.23.

⁴⁵ Fischer (Körperschönheit und Körperkultur), S.167.

Logik haben. Auf diese Weise kommt es dem Traume und dem Geiste des Kindes nahe.⁴⁶ Im Programm der expressionistischen Künstlergruppe „Die Brücke“ von 1906 stand zu lesen: „Jeder gehört zu uns, der unmittelbar und unverfälscht das wiedergibt, was ihn zum Schaffen drängt.“⁴⁷ Und Paul Klee schrieb 1912 über Kinderkunst und ethnographische Museen: „Alles das ist in Wahrheit viel ernster zu nehmen als sämtliche Kunstmuseen, *wenn* es gilt, die heutige Kunst zu reformieren.“⁴⁸ Kunst sollte nicht länger an einen akademisch festgelegten Regelkanon mit antikem Gestus gebunden sein, sondern auf unmittelbarer Wahrnehmung und Wiedergabe des Lebens beruhen. Nur dann galt ein Werk als wertvoll und produktiv.⁴⁹

Besondere Beachtung fanden neben der Kunst der Kinder, der exotischen Kulturen und der Frühgeschichte die Kreationen der Psychatrieinsassen. Als der Nervenarzt Hans Prinzhorn 1922 seine Monographie „Bildnerei der Geisteskranken“ publizierte, wurde diese von Künstlern und Theoretikern gleichermaßen begeistert aufgenommen. Die veröffentlichten Bilder zeigten, was der modernen Zeit versagt zu sein scheine, so Prinzhorn – nämlich „[e]ben jenes primäre Erleben, das vor allem Wissen steht und allein inspirierte Gestaltungen zeugt“⁵⁰. Die Zeichnungen der Schizophrenen seien Zeugnisse spontaner Kreativität, verbunden mit einem triebhaften und völlig zweckfreien Drang nach Veräußerlichung eines zuhöchst anschaulichen Erlebens. „Aus diesen Menschen“, so Prinzhorn über seine Patienten, „bricht ohne nachweisbare äußere Anregung und ohne Führung der Gestaltungsdrang zutage, triebhaft, zweckfrei – sie wissen nicht, was sie tun. Was man immer Einschränkendes über den Wert dieser Erkenntnisquelle sagen möchte, gewiß ist, daß wir nirgends wie hier jene Komponenten des Gestaltungsvorganges, die unbewußt in jedem Menschen vorgebildet liegen, sozusagen in Reinkultur vor uns haben.“⁵¹

In diesem Kontext kam neben der Malerei besonders dem Tanz eine hervorgehobene Bedeutung zu, da er als eine der ursprünglichsten Kunstformen galt und in jeder Kultur – ob „primitiv“ oder frühgeschichtlich – nachweisbar war. Darüber hinaus war die Diskrepanz zwischen dem technisch hoch komplexen zeitgenössischen Ballett einerseits und den als typisch geltenden, stark ausdruckszentrierten und ans Ekstatische grenzenden Tanzformen der sogenannten „Naturvölker“ besonders augenfällig. „Bei den Primitiven sind diejenigen Kunstbetätigungen am stärksten entwickelt, bei denen die Affekte in unmittelbarer Weise zum Ausdruck gelangen, nämlich Tanz und Musik.“⁵² Dies schrieb 1923 der österreichische Ethnologe Richard Thurnwald in seiner „Psychologie des primitiven Menschen“. Weiter hieß es dort in einer Diktion, die als exemplarisch für jene Zeit gelten kann: „Das intellektuell durch Zweckmässigkeitsgedanken nicht gehemmte Springen und Schreien, Hüpfen und Gestikulieren,

⁴⁶ de Chirico (Das Mysterium der Kreation), S.81.

⁴⁷ Programm der „Brücke“, zit. nach: Jähner (Künstlergruppe Brücke), S.416.

⁴⁸ Schneede (Geschichte der Kunst), S.41. [Hervorhebung im Original]

⁴⁹ Vgl. beispielsweise Aleksandr Ševčenko: Neoprimitivismus, in: Harrison, Charles; Wood, Paul (Hrsg.): Kunsttheorie im 20. Jahrhundert. Band 1 [1998], S.135-138.

⁵⁰ Prinzhorn (Bildnerei der Geisteskranken), S.160.

⁵¹ Prinzhorn (Bildnerei der Geisteskranken), S.158.

⁵² Thurnwald (Psychologie des primitiven Menschen), S.212.

nicht bloß mit Händen und Armen, sondern mit dem ganzen Körper, bei Angst und Freude, Liebe und Haß, kennzeichnet das eindrucksvolle Auftreten des niederen Naturmenschen.⁵³

Reminiszenzen an eine solche Psychologie des „Primitiven“ ließen sich auch in den Diskussionen um den Schlaftanz wiederfinden. Besonders im Fall Magdeleine lassen sich Aspekte des modernen Primitivismus nachweisen. Hier zeigten einige Argumente und Beschreibungen des psychologischen Diskurses bereits in Richtung der späteren Debatte um die „Bildnerei der Geisteskranken“. Prinzorns Diktum „Sie wissen nicht, was sie tun.“ galt in den Augen der Zeitgenossen auch für die „Traumtänzerin“ Magdeleine Guipet. Automatisch, instinkthaft, reflexhaft, unbewußt – waren in diesem Zusammenhang die Schlagwörter, die sich sowohl bei Schrenck-Notzing als auch bei vielen anderen Autoren häuften.

Darüber hinaus läßt sich gerade in Bezug auf Magdeleine Guipet ein ausgeprägter rassenorientierter Primitivismus feststellen. Ihre „Rassenherkunft“ – sprich ihre Abstammung von einer georgischen Mutter und einem franco-schweizerischen Vater – wurde zur Quelle ihrer künstlerischen Ausdrucksfähigkeit verklärt. Als „Halbasiatin“ galt die Schlaftänzerin als von Natur aus besonders gefühlsbetont, temperamentvoll und rhythmusaffin – allesamt Charaktereigenschaften, die dem Ideal des affektbeherrschten, rationalen Zivilisationsmenschen diametral gegenüberstanden. Auch wenn der Begriff „unzivilisiert“ selbst nicht nachweisbar ist, so wurde er doch durchgehend impliziert. So erklärte Schrenck-Notzing im Hinblick auf Magdeleines Fähigkeiten: „Bevor wir den Einfluss ihres hysterischen Temperamentes auf den hypnotischen Zustand und ihre künstlerische Leistung untersuchen, müssen wir wiederum ihre halb slavische beziehungsweise halb kaukasische Abkunft in Rechnung stellen. Es ist daher nicht gerechtfertigt, den psychischen Durchschnittsmaßstab des gemäßigten Mitteleuropäers zur Beurteilung der Halborientalin und Halbsüdromanin Magdeleine G. anzulegen; ihre Naturanlage erinnert nicht nur in künstlerischer Hinsicht an die dramatische und choreographische Begabung der kaukasischen Volksimprovisatoren, sondern die leichte Affekterregbarkeit, ihre reflexartige Reaktion auf den augenblicklichen äussern Eindruck sind ebenso wohl erklärlich durch die den Naturvölkern eigenen mehr primitiveren und an das kindliche Geistesleben erinnernden seelischen Fähigkeiten als durch Hysterie.“⁵⁴ Geradezu exemplarisch stellte Schrenck-Notzing hier die typischen Anknüpfungspunkte des modernen Primitivismus – das kindliche Geistesleben und die primitiven seelischen Fähigkeiten der „Naturvölker“ – in den Gegensatz zum zivilisierten Mitteleuropäer. Ähnliche Charakterisierungen lassen sich auch in anderen zeitgenössischen Quellen aufzeigen. In der Presse kursierte gar die Rede von „russischer Abstammung mit einer Beimischung von Mongolentum“⁵⁵, was den Primitivismus zusätzlich mit einem Hauch von Barbarei versah. Schrenck-Notzings Co-Autor Schultze wiederum schrieb im Hinblick auf Magdeleines Empfänglichkeit für emotionale Reize in

⁵³ Thurnwald (Psychologie des primitiven Menschen), S.213.

⁵⁴ Schrenck-Notzing (Traumtänzerin), S.63.

⁵⁵ Zilcken (Die Schlaftänzerin), S.54.

weitaus gemäßigerer Form: „Schliesslich gehört Frau M. der Rassenmischung nach anerkannt gefühlswarmen Völkerstämmen an, den Romanen und Slawen!“⁵⁶ Und auch Emile Magnin war einer auf dem Konzept der Rasse basierenden Erklärung der Erscheinungen nicht abgeneigt: „Je crois que l’origine du phénomène que présente Magdeleine peut se trouver, sans recourir à l’hystérie, dans son ascendance et dans sa race; [...]. [...] Nous savons que Magdeleine est née à Tiflis, d’une mère franco-géorgienne et d’un père Suisse-romand. Nous avons vue que, chez les anciens, la danse était assez généralement accompagnée d’un état d’inconscience procure, soit par des mouvements anormaux, soit par l’ivresse, soit par les passes magnétiques. Serait-ce trop présumer que de voir chez Magdeleine une réminiscence atavique, puisqu’elle est originaire d’un pays où l’on a conserve pour les danses un culte tout particulier, qui, dans la chorégraphie populaire, tient encore des primitives?“⁵⁷

War der Primitivismus in Magdeleines Fall durchaus noch mit eindeutig negativen Konnotationen unterlegt, so erschien er etwa zwanzig Jahre später im Fall der Traumbühne als Wesensgrund tänzerischer Bewegung überhaupt. Für Schertel war eine Annäherung an „primitive“ und archaische Zustände nicht nur zweckmäßig, sondern ausdrücklich erwünscht. So bildete er im entsprechenden Kapitel seines Buches „Sitte und Sünde“ neben der Traumbühnentänzerin Helga Buur Reproduktionen griechischer Mänaden, mittelalterlicher Veitstänzer sowie – interessanterweise – der Hysterikerinnen Charcots ab. Im Text finden sich entsprechend Hinweise auf antike Bacchanalen, Tänze der Aborigines und Buschmänner, asiatische Tempeltänze sowie christliche Verklärungsszenarien. Der allgemeinen Tendenz innerhalb der Kunst folgend, sah Schertel im Rückgriff auf primitive Techniken und Ausdrucksmittel eine Rückkehr zum wahrhaften Ausdruck, dessen Kern die Ekstatisierung des Tänzers darstellte. „Der Wert eines derart gesteigerten Tanzes für die psychische Entwicklung ist nicht leicht hoch genug zu veranschlagen.“, so Schertel in einem Aufsatz von 1926 über den Tanz im ekstatisierten Zustand. „Die ganze Persönlichkeit blüht auf und findet wieder Zugang zu ihren unbewußten Gründen, die durch die Profanie unseres heutigen Alltagslebens verschüttet sind. Derartige Tänze hervorzubringen bedeutet eine ähnliche Arbeit am Psychischen, wie sie die alten Mysterienorden an ihren Mitgliedern leisteten.“⁵⁸

Körperkultur als spezifisch deutsche Form der Kulturkritik

Georg Fuchs benannte 1906 in seiner Schrift „Der Tanz“ als größten Mangel der deutschen Kultur das Fehlen jeglicher sinnlicher und körperbezogener Elemente: „Der Deutsche hatte seinen Körper noch nicht entdeckt – wenigstens noch nicht als kulturelles und künstlerisches Ausdrucksmittel.“⁵⁹ Dies habe sich mit dem Auftreten Isadora Duncans und – in noch größerem Maße – mit dem der Schlaf-

⁵⁶ F. E. Otto Schultze, zit. nach: Schrenck-Notzing (Traumtänzerin), S.155.

⁵⁷ Magnin (L’Art et l’Hypnose), S.168.

⁵⁸ Schertel (Gibt es hypnotischen Tanz?), S.34.

⁵⁹ Fuchs (Der Tanz), S.19.

tänzerin Magdeleine Guipet geändert. Was Fuchs zu jener Zeit noch nicht abschätzen konnte, war die Bedeutung dieser neuen deutschen Körperkulturbewegung, die sich spätestens in den 1920er Jahren zu einem einzigartigen kulturellen Phänomen von internationaler Tragweite entwickelte. Der US-amerikanische Autor Karl Toepfer schrieb diesbezüglich in seinem exzellent recherchierten Buch „Empire of Ecstasy“: „German culture between 1910 and 1930 cultivated an attitude toward the body unprecedented in its modernity, intensity and complexity.“⁶⁰

Das neue Interesse für den Körper machte sich in einer Vielzahl von gesellschaftlichen Bereichen bemerkbar, darunter in der Kunst, im Sport, in der Medizin, der Mode und der Werbung, aber auch in der Arbeitskultur ebenso wie in der Freizeitgestaltung. Eine Besonderheit der deutschen Form moderner Körperkultur stellten laut Toepfer vor allem zwei Aspekte dar: Nacktheit und Bewegung. Der erste führte zur Entstehung einer breit angelegten und sehr populären Freikörper- und Nacktkulturbewegung, der zweite zur Entwicklung des modernen Tanzes. „Deutschland“, so die Tanzpionierin Mary Wigmann 1929, „ist die Wiege des modernen Tanzes, und so wurde auch seine lebendige Äußerung wesensbestimmt durch den deutschen Menschen.“⁶¹ Dies stimmte zwar nur teilweise, denn ein Großteil der Protagonisten des neuen Tanzes wie auch der Körperkulturbewegung insgesamt kam aus dem Ausland, jedoch bot Deutschland zwischen 1900 und 1930 die idealen Voraussetzungen für all jene kulturellen Reformbewegungen, die am Körper ansetzten. So feierten viele Vorreiterinnen des modernen Tanzes wie Isadora Duncan, Saharet, Sent M'ahesa oder eben Magdeleine Guipet hier besondere Erfolge. Dies wurde auch von Zeitgenossen wie Fuchs bemerkt, der über Magdeleines Auftreten in Deutschland schrieb: „Eine erste Erfüllung der durch die Duncan geweckten Kunst wurde uns schon bald danach durch das Auftreten der französischen ‚Traum-Tänzerin‘ Magdeleine, welche als Künstlerin bezeichnenderweise nicht etwa in Paris Verständnis und Bewunderung fand, sondern in München. Hier aber wurde sie sofort mit einer Leidenschaftlichkeit umkämpft, wie man es seit dem Streit um die ‚Zukunftsmusik‘ Richard Wagners hier wie nirgends in Deutschland erlebt hatte.“⁶² Insofern kann durchaus von einer Sonderstellung Deutschlands im Hinblick auf die Körperkulturbewegung des frühen 20. Jahrhunderts gesprochen werden. „The body culture“, so Toepfer, „was ‚German‘ insofar as distinct personalities regarded Germany as somehow decisive in shaping their ideas and careers, but it did not exist only and entirely in Germany.“⁶³ Grund für die Entstehung dieser besonderen Form der Körperkultur war die Tatsache, daß in Deutschland Themen wie Modernität, Zivilisation und Kulturkritik ausnehmend intensiv diskutiert wurden. In diesem Zusammenhang rückte auch der Körper immer mehr ins Blickfeld. Der Deutsche hatte endlich seinen Körper entdeckt, wie Georg Fuchs konstatierte.⁶⁴ Eine Beobachtung, die unter anderem von Toepfer bestätigt wurde: „I am inclined to propose

⁶⁰ Toepfer (Empire of Ecstasy), S.6.

⁶¹ Mary Wigman, zit. nach: Klein (FrauenKörperTanz), S.200.

⁶² Fuchs (Sturm und Drang), S.240.

⁶³ Toepfer (Empire of Ecstasy), S.8.

⁶⁴ „Der Körper ist entdeckt für die Form. Der Deutsche fängt an zu leben, nachdem er über ein Jahrhundert lang nur gedacht, gelernt, gelehrt, geschrieben, gezanzt und sich geplagt.“ vgl. Fuchs (Der Tanz), S.38.

that general conditions of modernity, perceived more intensely in Germany than elsewhere, urged Germans to look more intensely at the body as a projection of identity. [...] The tendency of the Germans to assign a deep, metaphysical significance to the body suggests serious uncertainty about the extent to which humans can see themselves or each other on the most physical level.⁶⁵ Diese Entdeckung des Körpers korrespondierte mit der seit Ende des 19. Jahrhunderts ebenso eifrig betriebenen Erforschung des menschlichen Seelenlebens, auf die noch einzugehen sein wird. Beides entsprang – wie von Toepfer bereits angedeutet – einem allgemeinen Bedürfnis, den Menschen mitsamt seiner Potentiale und Zivilisationsverluste sichtbar bzw. der Erkenntnis zugänglich zu machen und das sowohl auf physischer wie psychischer Ebene.

Primär ging es der Körperkulturbewegung jedoch ganz konkret um eine Befreiung des Menschen von den Zwängen der modernen Zivilisation, die sich auch bzw. in erster Linie an seinem Körper manifestierten. Sie war ein Akt des Widerstandes gegen die äußere wie „innere Industrialisierung“⁶⁶ und setzte deshalb bewußt auf eine Überwindung der tradierten Zivilisationsnormen in Bezug auf Bekleidung, Ernährung oder Bewegung. In seiner Geschichte des Tanzes schrieb John Schikowski 1926 über die Intentionen der Tanzreformer: „Sie wollen das Körpergefühl wecken, stärken und läutern und dadurch den Menschen befähigen, dem tiefinnersten Triebe der Natur zu folgen und seinen Willensimpulsen durch rhythmische Körperbewegung erlösenden Ausdruck zu geben. Das wunderbare Gefühl der Befreiung und Läuterung, das jede Körperbewegung, soweit sie Gefühlsausdruck ist, begleitet, strömt aus dem mehr oder weniger klaren Bewußtsein, daß hier Hemmungen überwunden, Schranken zerbrochen werden, die widernatürlich und in tiefstem Grunde lebensfeindlich sind. Je mehr der Leib des Kulturmenschen in allen seinen Teilen von angeborener und anezogener Lähmung erlöst wird, desto unbehinderter kann dieses Gefühl sich auswirken, und es findet höchste Gipfelung im Tanz.“⁶⁷

Neben Klaus Toepfer hat besonders die Leipziger Tanzwissenschaftlerin Inge Baxmann wiederholt auf die Zusammenhänge zwischen Körperkulturbewegung, Tanz und Kulturkritik hingewiesen.⁶⁸ In ihrem Aufsatz „Körper aus Gedächtnisort“ schrieb sie, daß die moderne Zivilisationskritik spätestens seit Ende des Ersten Weltkrieges nachdrücklich damit angefangen habe, die Fortschritte der Gesellschaft mit den Verlusten zu verrechnen, die vor allem auf dem Gebiet des Körper- und Sinneswissens zu konstatieren waren. Auf der Suche nach den scheinbar verlorenen „unterirdische[n], dionysische[n] Kräfte[n]“⁶⁹ sei man wiederum auf den Körper gestoßen: „Es schien, als habe er ältere Schichten und Techniken gespeichert und sich nur oberflächlich den Veränderungen des ‚Fortschritts‘ angepaßt. La-

⁶⁵ Toepfer (Empire of Ecstasy), S.10.

⁶⁶ Baxmann (Traumtanzen), S.317.

⁶⁷ Schikowski (Geschichte des Tanzes), S.131.

⁶⁸ Vgl. Baxmann, Inge: Traumtanzen oder die Entdeckungsreise unter die Kultur, in: Gumprecht, Hans Ulrich; Pfeiffer, K. Ludwig (Hrsg.): Paradoxien, Dissonanzen, Zusammenbrüche. Situationen offener Epistemologie [1991], S.316-340. / Dies.: Mythos Gemeinschaft: Körper- und Tanzkulturen in der Moderne [2000]. / Dies.: Der Körper als Gedächtnisort. Bewegungswissen und die Dynamisierung der Wissenskulturen im frühen 20. Jahrhundert, in: Baxmann, Inge; Cramer, Franz Anton: Deutungsräume. Bewegungswissen als kulturelles Archiv der Moderne [2005], S.15-35.

⁶⁹ Baxmann (Der Körper als Gedächtnisort), S.16.

gerten nicht Relikte unterhalb der ‚Zivilisation‘, die nur darauf warteten, ans Tageslicht gebracht zu werden?⁷⁰ Der Körper, so Baxmann an anderer Stelle, wurde „[...] zum Fluchtpunkt und zur Projektionsfläche der Sehnsüchte einer durchsemantisierten Gesellschaft nach unsemantischen Räumen, nach ‚unverstellter‘ Erfahrung jenseits der Raster einer immer schon kulturell codierten und normierten Wahrnehmung“⁷¹.

Der Schlaftanz wiederum war nichts anderes als die Umsetzung dieser Erwartungshaltung an den Körper in einen hybriden Kontext aus Kunst, Hypnotismus und okkulten Wissenschaft. Insbesondere Ernst Schertel war sich dieser Tatsache durchaus bewußt. „Das wesentlichste Merkmal der modernen Wissenschaft vom Menschen“, so schrieb er 1929 in einem Aufsatz für die „Zeitschrift für Menschenkunde“, „ist die Hinwendung des Interesses auf den Körper und dessen unbewußte Funktionen.“⁷² Dabei erschöpfe sich der Begriff nicht mehr länger nur in biologischen, chemischen oder physikalischen Zuweisungen. Vielmehr werde der Körper ganzheitlich und einschließlich seiner latenten Schichten in den Blick genommen – also mitsamt den Möglichkeiten und in den Zuständen, die jenseits der bewußten Persönlichkeit lägen. Dies wertete Schertel als wichtigste Errungenschaft einer neuen Körperwissenschaft und als positives antizivilisatorisches Symptom im Allgemeinen. „Daß heute Erotik, Tanz und Okkultismus so in den Mittelpunkt der Diskussion gerückt sind, ist ein Anzeichen dafür, daß die unbewußten Kräfte des Körperinnern sich geltend machen, daß auch in unserer verhirnlichten Menschheit das lebendige Cambium noch nicht erstorben ist.“⁷³

Ein reales Beispiel für solche theoretischen Überlegungen fand Schertel in der Tänzerin Inge Frank. In ihr sah er seine Vorstellung vom Tanz – die Ausschaltung des bewußten Ich zugunsten der unbewußten körperlichen Triebkräfte – verwirklicht. „Sie ist echt, tief und unmittelbar, sie hat noch Verbindung mit dem nährenden Mutterboden der Seele, der verborgenen Innenschicht des Leibes, [...]“⁷⁴ Konkret stellte Schertel die Forderung nach einer absoluten Verneinung des rationalen Gestaltens, die sich in den immer gleichen semantischen Formen ausdrückte. So war die Rede davon, „die Bahnen des Verstandes“⁷⁵ zu sprengen und „jenseits des vernunftgebannten ‚Ich‘“⁷⁶ bzw. entbunden von den „Fesseln des hemmungsvollen Tagelbens“⁷⁷ eine Form von Kunst zu verwirklichen, die „nicht geirrt“, „nicht errechnet“⁷⁸ und „ohne menschliche Mache und Begrifflichkeit“⁷⁹ sein würde. Als Gegenpol betonte er die unbewußten Kräfte des Körpers, seine „Rauschkraft und überpersönliche[n] Trieb-

⁷⁰ Baxmann (Der Körper als Gedächtnisort), S.17.

⁷¹ Baxmann (Traumtanzen), S.317.

⁷² Schertel (Erotik, Tanz und Okkultismus), S.306.

⁷³ Schertel (Erotik, Tanz und Okkultismus), S.309.

⁷⁴ Schertel (Inge Frank), S.254.

⁷⁵ Schertel (Inge Frank), S.235.

⁷⁶ Schertel (Inge Frank), S.235.

⁷⁷ Schertel (Inge Frank), S.260.

⁷⁸ Schertel (Inge Frank), S.255.

⁷⁹ Schertel (Inge Frank), S.255.

mächte⁸⁰. „Sinnfülle“⁸¹, „[m]ystische Feierlichkeit und orgiastischer Taumel“⁸² sollten dem Tanz seine Gestalt geben und ihn wieder mit der „Tiefe des frühen Menschen“ bzw. dem „Naturhaften (in dem mittelalterlich-heidnischen Sinn)“⁸³ verbinden.

Mit diesen Vorstellungen von Körperkultur und Tanz, die er in diversen Büchern, Aufsätzen und Magazinen veröffentlichte, erwies sich Schertel als Apologet einer antizivilisatorischen Kunst. Sowohl semantisch als auch inhaltlich erfüllten sie jene Kriterien und Kategorien, die Autoren wie Müller-Freienfels schon kurz nach 1900 beschrieben hatten. Hier finden sich Irrationalismus, Mystizismus und Primitivismus ebenso wie die übermäßige Betonung des Sinnlichen bzw. des Pathischen. Insofern kann Schertels Traumbühne als konkrete Überführung seiner theoretischen Überlegungen zum Tanz in die Praxis als exemplarisch für antizivilisatorische Tendenzen gerade in der deutschen Kunst des ersten Drittels des 20. Jahrhunderts gelten.

Weibliche Körperkultur

Im Nachtrag zu dem Thema Körperkultur muß noch darauf hingewiesen werden, daß gerade, wenn es um Nacktheit oder tänzerische Bewegung ging, natürlich vor allem der weibliche Körper im Zentrum der Aufmerksamkeit stand. Grund dafür war in erster Linie die Tatsache, daß Naturhaftigkeit und Körperlichkeit traditionell dem weiblichen „Geschlechtscharakter“ zugeschrieben wurden. „Die Frau ist nicht Subjekt [...]. Sie wurde zur Verkörperung der biologischen Funktion, zum Bild der Natur, in deren Unterdrückung der Ruhmestitel dieser Zivilisation bestand.“⁸⁴ Daran anschließend war es nur folgerichtig, daß die kritische Auseinandersetzung mit zivilisatorischen Strukturen und Normen bzw. der Versuch ihrer Überwindung am Körper der Frau ansetzte. In Erweiterung der Feststellung Inge Baxmanns kann man sagen, daß vor allem der weibliche Körper zum Fluchtpunkt und zur Projektionsfläche auf der Suche nach unverstellter Erfahrung avancierte. Dies läßt sich auch anhand der zeitgenössischen Quellen belegen. So schrieb Rudolf Bode, ein Pionier der deutschen Körperkulturbewegung: „Das Weib hat Rhythmus, d. h. Instinkt, Bindung an das Leben, Mütterlichkeit in dem Maße, als es nicht unter dem Zwang steht, logische Akte auszuüben.“⁸⁵ Und in einer der zahlreichen Publikationen zum selben Thema von 1928 hieß es unter anderem: „Der Mann ist zwiespältig, Körper und Seele führen eine getrennte Existenz; die Frau ist einheitlich, sie kann, sofern sie ausgesprochen Weib ist,

⁸⁰ Schertel (Inge Frank), S.254.

⁸¹ Schertel (Inge Frank), S.255.

⁸² Schertel (Inge Frank), S.254.

⁸³ Schertel (Inge Frank), S.255.

⁸⁴ Theodor W. Adorno; Max Horkheimer, zit. nach: Klein (FrauenKörperTanz), S.85.

⁸⁵ Rudolf Bode, zit. nach: Klein (FrauenKörperTanz), S.146.

weder den Körper über die Seele, noch die Seele über den Körper verleugnen, vielmehr lebt immer eins durch und in das andere.⁸⁶

Ohnehin galt der Tanz als traditionell weibliche Kunstform und auch die Körperkulturbewegung wurde von vielen als Frauenaufgabe verstanden. So schrieb Georg Fuchs, der berufsmäßige Kunsttanz sei „[...] ohne allen Zweifel einer der edelsten und natürlichsten Frauenberufe, die sich überhaupt erdenken lassen“⁸⁷, und solange sich die neue Bewegung nicht allgemein durchgesetzt habe, werde „[...] die Pflege der körperlichen Kultur vorwiegend den Frauen anheimfallen“⁸⁸. Natürlich war die Körperkulturbewegung nicht ausschließlich auf den weiblichen Körper fokussiert. So galt der Bereich der sportlichen Ertüchtigung vorwiegend als Männerdomäne. Die „Schönheit der Kraft“ war weiterhin männlich konnotiert. Dagegen war die „Schönheit des Ausdrucks“ – also Gymnastik und Tanz – Sache der Frau. Oder wie der Autor Hans W. Fischer zusammenfaßte: „[...] der Mann kann tanzen, aber die Frau ist Tänzerin. Gewiß ist die Hochleistung des Tanzes auch unter den Frauen nur wenigen Auserlesenen vorbehalten; aber ganz deutlich bildet sie doch die Marke, nach der sich die gesamte Körperkultur der Frau hinbewegt, sobald sie über den gesundheitsfördernden und kräftigenden Zweck hinausverlangt. [...] Ist der Körper des Mannes ein Werkzeug, das der Wille handhabt, so ist der der Frau ein Instrument, aus dem die ganze Fülle ihres Wesens tönt.“⁸⁹

Da aber gerade die deutsche Körperbewegung Schwerpunkte auf Tanz und Nacktkultur setzte, stand der weibliche Körper naturgemäß im Vordergrund, zumal in der Öffentlichkeit. So waren auf Fotos, auf der Bühne, in Tanz, Varieté und Film schon allein deshalb vorwiegend Frauen zu sehen, weil Körperlichkeit und vor allem Nacktheit – wenn überhaupt – bei Frauen weitaus eher toleriert wurden als bei Männern. Dies korrelierte eng mit dem größeren Spielraum, der Frauen im Hinblick auf Gefühle und Affekte zugestanden wurde und auf den bereits in Kapitel I ausführlich hingewiesen wurde.

Beide Aspekte entsprachen einem Bild von Weiblichkeit, das wohl am treffendsten mit dem Ausdruck eines „Mythos vom Weibe“⁹⁰ gekennzeichnet werden kann. Selbstverständlich sprach man zu jener Zeit nicht von Mythen. Die Rede war, ganz im Zeichen des wissenschaftlichen und medizinischen Fortschritts, vom „Geschlechtscharakter“ der Frau, der nicht zuletzt in Werken wie J. P. Möbius „Über den physiologischen Schwachsinn den Weibes“ oder in Otto Weiningers berühmt-berüchtigter Schrift über „Geschlecht und Charakter“ beschrieben wurde. Dieser definierte Frauen als geistig inferiore Instinktwesen, die von Natur aus sinnlich, triebgesteuert und schwer kontrollierbar waren. Damit standen sie der Natur näher als der männlich dominierten, rationalen Zivilisation. Mit der Unterstellung von Bewußtseins- und Ichlosigkeit wurden Frauen zu einem Teil jenes nicht-artikulierten, vor-bewußten und irrationalen Urgrundes, der als Natur galt. Primitivität und Instinkthaftigkeit waren in diesem Zu-

⁸⁶ Fischer (Körperschönheit und Körperkultur), S.11.

⁸⁷ Fuchs (Der Tanz), S.15.

⁸⁸ Fuchs (Der Tanz), S.5.

⁸⁹ Fischer (Körperschönheit und Körperkultur), S.172.

⁹⁰ Eine ausführliche Darstellung dieses Themas, vgl.: Börner, Anna: Die Schlaftänzerin Magdeleine Guipet. Eine Studie über Hypnose und Kunst um 1900 [2004], S.96ff.

sammenhang Schlagworte, die einerseits eine enge Verbindung zum vorzivilisatorischen Urzustand unterstellten und damit alle geistigen, also genuin humanen Qualitäten der Frau abwerteten, und andererseits ihre reine Gefühls- und Körperbestimmtheit im Gegensatz zum männlich-rationalen Ideal fest-schrieben. Wenn also Schrenck-Notzing oder Schertel über ihre Tänzerinnen schrieben, sie zeigten ihre „innerste Natur“ oder bewegten sich „instinktiv“, so hatte dies durchaus auch mit den herrschenden Geschlechterklischees jener Zeit zu tun. Dieselben Beschreibungen bei einem Mann hätten wahrscheinlich als absonderlich oder peinlich gegolten. Auch die Problematik des Unbewußten bzw. der Ekstase und des Rausches muß an dieser Stelle mitgedacht werden. Da die Frau dem Unbewußten sowieso näher stand als der bewußten rationalen Vernunft, war eine Schlaftänzerin, also eine „Tänzerin des Unbewußten“ sehr viel plausibler als ein Tänzer. Der zeitgenössischen Auffassung entsprechend, hätte ein Mann erst mühevoll die festen natürlichen Schranken seiner geistigen Selbstkontrolle überwinden müssen, während Frauen lediglich ihrem natürlichen inneren Wesen nachzugeben brauchten.

Die Sehnsucht nach der Seele in der „seelenlosen“ Moderne

Parallel zur Wiederentdeckung des Körpers und zur Entstehung der modernen Körperkulturbewegung wurde auch die menschliche Seele ab 1900 zu einem Leitmotiv in Wissenschaft, Kunst und Gesellschaft. Dies scheint auf den ersten Blick paradox angesichts der Tatsache, daß von vielen Zeitgenossen gerade ein Verlust der Seele beklagt wurde. Die Moderne galt als „entzaubertes“ und „seelenloses“ Zeitalter. So sprach der Maler Wassily Kandinsky von den „seelenberaubten Inhalten des gegenwärtigen Lebens“⁹¹ und Ludwig Klages schrieb 1913: „[...] die heimliche Herzenswärme der Menschheit ist aufgetrunken, verschüttet der innere Born, der Liederblüten und heilige Feste nährte, und es blieb ein mürrischer Arbeitstag, mit dem falschen Flitter lärmender ‚Vergnügungen‘ angetan. Kein Zweifel, wir stehen im Zeitalter des *Unterganges der Seele*.“⁹² Trotz dieser geradezu apokalyptisch anmutenden Sentenzen war der Topos der Seele seit der Jahrhundertwende in geradezu inflationärem Gebrauch – zu dieser Ansicht gelangte unter anderem der Psychologe Carl Gustav Jung. Dies stützt die Vermutung, daß die oben beschriebenen Klagen kein Symptom für einen tatsächlichen Seelenverlust waren, sondern vielmehr ein Ausdruck der gesteigerten Beachtung, die man diesem Thema schenkte.

So nannte Jung die „Seelenproblematik“ eine genuin moderne Erscheinung und die Psychologie einen wahrhaft modernen Wissenschaftszweig.⁹³ Ältere Zeiten seien insofern als „unpsychologisch“ anzusehen, als daß Anzeichen des Seelischen zwar vorhanden, aber nicht problematisch gewesen seien. „Sobald nämlich äußerlich eine ideelle und rituelle Form existiert“, so Jung, „in der alle Strebungen und Hoffnungen der Seele aufgenommen und ausgedrückt sind, also zum Beispiel eine lebendige Reli-

⁹¹ Kandinsky (Über das Geistige in der Kunst), S.115.

⁹² Ludwig Klages, zit. nach: Niebel (Kulturkritik), S.83. [Hervorhebung im Original]

⁹³ Vgl. Jung, Carl Gustav: Das Seelenproblem des modernen Menschen, in: ders.: Gesammelte Werke. Band 10. Zivilisation im Übergang [1995], S.91-114.

gionsform, dann liegt die Seele außen, und es gibt kein Seelenproblem, wie es auch kein Unbewußtes in unserem Sinne gibt.⁹⁴ Erst die seelische Not der Gegenwart habe zur „Entdeckung“ der Psychologie geführt, die den Verlust jener Formen zu kompensieren suche. „Früher“, so Jung weiter, „waren die seelischen Tatsachen natürlich auch vorhanden, aber sie drängten sich nicht auf, und niemand achtete ihrer. Es ging ohne sie. Heute geht es nicht mehr ohne die Seele.“⁹⁵ Diese gesteigerte Beschäftigung mit seelischen Zuständen, unter anderem innerhalb des neuen wissenschaftlichen Feldes der Psychologie, erachtete Jung als Zeichen, „[...] welches tiefgreifende Erschütterungen der allgemeinen Seele beweist“⁹⁶. Weitere Symptome sah er in dem überhand nehmenden Interesse breiter Bevölkerungsschichten an Erscheinungen wie Spiritismus, Astrologie, Theosophie und Parapsychologie, eine Aufzählung, die sich ohne weiteres um Hypnose und Magnetismus ergänzen ließe. „Seit dem ausgehenden 16. und dem 17. Jahrhundert hat die Welt ähnliches nicht mehr gesehen.“, schrieb Jung und wies in diesem Zusammenhang auch auf die Kunst hin, wo mit dem expressionistischen Rückzug auf Positionen subjektiver Innerlichkeit ähnliche Tendenzen zu beobachten seien. In der Tat liest sich beispielsweise Kandinsky programmatischer Text „Über das Geistige in der Kunst“ wie eine Bestätigung dieser Beobachtungen. Dort hieß es: „Wenn die Religion, Wissenschaft und Moral [...] gerüttelt werden, und wenn die äußeren Stützen zu fallen drohen, wendet der Mensch seinen Blick von der Äußerlichkeit ab und *sich selbst zu*.“⁹⁷ An anderer Stelle schrieb Kandinsky über die geistige Wendung in der Kunst: „In allem Erwähnten sind die Keime des Strebens zum Nichtnaturellen, Abstrakten *und zu innerer Natur*. [...] Bewußt oder unbewußt wenden sich allmählich die Künstler hauptsächlich zu ihrem Material, prüfen dasselbe, legen auf die geistige Waage den inneren Wert der Elemente, aus welchen zu schaffen ihre Kunst geeignet ist.“⁹⁸

Den Grund für diese Vorliebe für die Seele und ihre Erscheinungen sah Jung in einer bestimmten Erwartungshaltung diesen gegenüber: „Das psychologische Interesse unserer Zeit erwartet etwas von der Seele, etwas, das die äußere Welt nicht gegeben hat, zweifellos etwas, das unsere Religionen enthalten sollten, aber nicht oder nicht mehr enthalten oder für die Modernen nicht enthalten.“⁹⁹ So sei man überall auf der Suche nach Wegen, die Seeleninhalte zugänglich und erfahrbar zu machen. Zugleich solle diese Erfahrung aber möglichst unmittelbar und unverstellt sein – der Topos einer „Entdeckung des Unbewußten“ läßt sich in diesem Zusammenhang also weit über den Kontext der psychologischen Wissenschaft hinaus anwenden. Der moderne Mensch sehne sich nach „Urerfahrung“¹⁰⁰ der Seele, so Jung, weil er sich von ihr Orientierung und Beständigkeit in einer als unüberschaubar und ungewiß empfundenen Welt verspreche. „Sogar die Physik verflüchtigt unsere materielle Welt.“, schrieb Jung unter Verweis auf Einsteins Relativitätstheorie. „Keine Wunder, meine ich, wenn der moderne

⁹⁴ Jung (Das Seelenproblem), S.96.

⁹⁵ Jung (Das Seelenproblem), S.96.

⁹⁶ Jung (Das Seelenproblem), S.97.

⁹⁷ Kandinsky (Über das Geistige), S.43. [Hervorhebung im Original]

⁹⁸ Kandinsky (Über das Geistige), S.54. [Hervorhebung im Original]

⁹⁹ Jung (Das Seelenproblem), S.100.

¹⁰⁰ Jung (Das Seelenproblem), S.102.

Mensch unausweichlich auf seine seelische Realität zurückfällt und von ihr die Sicherheit erwartet, welche die Welt ihm verweigert.¹⁰¹ Dieses Versprechen begründe sich in der Zuschreibung der Seele zur Natur – also zum Gegenpol der als zivilisiert, rational und relativistisch erachteten Wirklichkeit: „Der Untergrund der Seele ist Natur, und Natur ist schöpferisches Leben.“¹⁰² Was der Welt an Spiritualität und Mystik verlorengegangen zu sein scheine, werde nun den tiefsten seelischen Inhalten kompensierend zugeschrieben und dort mit den verschiedensten Mitteln gesucht.

Im übrigen wies auch Jung in diesem Kontext auf die Wiederentdeckung des Körpers als Teil und Gegenpart der Rückkehr zur Seele und damit zum „naturhaften“ Teil des Menschen hin. Interessanterweise hob er in diesem Zusammenhang sowohl den Tanz als Praxis einer neuen Wertschätzung des Körpers als auch das Kino als Ort der gefahrlos erlebbaren Affekte und Leidenschaften hervor. Zusammenfassend bemerkte er: „Es ist nicht schwer, zu sehen, wie diese Symptome mit dem psychischen Zustand zusammenhängen. Die Faszination der Seele nämlich ist nichts anderes als eine neue Selbstbesinnung, eine Rückbesinnung auf fundamentale menschliche Natur. Es ist kein Wunder, daß dabei der Körper, welcher solange der Minderschätzung gegenüber dem Geiste unterlag, wieder entdeckt wird.“¹⁰³

¹⁰¹ Jung (Das Seelenproblem), S.106.

¹⁰² Jung (Das Seelenproblem), S.108.

¹⁰³ Jung (Das Seelenproblem), S.112.

VIII. Die Sichtbarmachung des Menschen

In den vorangegangenen Kapiteln wurde das Phänomen des Schlaftanzes ausführlich beleuchtet. In Kapitel II und III war die Lesbarmachung des Körpers durch den mimischen bzw. gestischen Ausdruck und mit Hilfe technischer Vorrichtungen wie der Photographie Thema der Untersuchungen. In Kapitel IV und V ging es dagegen um die Erkundung der Seele über den ausgelesenen Körper, genauer gesagt um den unbewußten Teil der Seele mit seinen als typisch angesehenen Manifestationen wie Traum, Somnambulismus oder Inspiration.

Damit folgte der nachgezeichnete Diskurs um den Schlaftanz gesamtgesellschaftlichen Tendenzen, die sich unter dem Projekt einer Sichtbarmachung des Menschen jenseits der Vorgaben und Zuschreibungen der modernen Zivilisation zusammenfassen lassen. Wie im vorangegangenen Kapitel beschrieben, suchte man die von Jung so betitelte „fundamentale menschliche Natur“¹, die in den Tiefen der unbewußten Seele die Rationalisierung und Industrialisierung des modernen Menschen scheinbar überdauert hatte und die man nun über das Medium des Körpers wieder faßbar zu machen hoffte. Der Grund für diese Suche war der sich zunehmend verbreitende Eindruck, die Entwicklung des Menschen zu immer höher technisierten und zivilisierten Stadien sei mindestens ebenso als Verlust- wie als Fortschrittsgeschichte zu betrachten. Dieses Gefühl drückte ganz verschiedenen Diskursen und Disziplinen seinen Stempel auf. Psychologie, Medizin und Kunst, aber auch wissenschaftliche Randbereiche wie Spiritismus und Okkultismus widmeten sich dem Projekt der Sichtbarmachung, nicht zuletzt mittels technischer Neuerungen wie Photographie und Film. Auf deren besondere Rolle haben unter anderem Jung und Balázs hingewiesen. Letzterer schrieb über die Bedeutung des Films: „In der Kultur der Worte wurde unser Körper als Ausdrucksmittel nicht voll gebraucht und darum hat er auch seine Ausdrucksfähigkeit verloren, ist unbeholfen, primitiv, dumm und barbarisch geworden. [...] Der Film ist es, der den unter Begriffen und Worten verschütteten Menschen wieder zu unmittelbarer Sichtbarkeit hervorheben wird.“²

Auch der Schlaftanz muß in diesen Zusammenhang gestellt und als Teil des Projekts der Sichtbarmachung interpretiert werden. Es finden sich hier sowohl die charakteristischen Topoi der Körperkultur- bewegung wie auch der Seelenforschung. Dazu gehörten unter anderem die authentische Körperbewegung, die Freilegung verschütteter Schöpferkraft, die Ästhetik des Naturhaften, die Potentiale des Unbewußten bzw. der alternativen Bewußtseinszustände sowie der pathisch-unvermittelte Ausdruck in der Kunst. So war eine angesichts des Schlaftanzes wiederholt angestellte Beobachtung die Entdeckung einer scheinbar archaischen und naturgegebenen Schönheit und Gestaltungskraft im Menschen: „Liegt denn in der Tiefe des menschlichen Organismus so unbewusst die ästhetische Schönheit?“, fragte einer der Zuschauer Magdeleines und fuhr fort: „Das wäre ja herrlich: denn dann wäre die Hässlichkeit nur ein Ergebnis unserer gesellschaftlichen Bildung, besser Unbildung, also entschieden

¹ Jung (Das Seelenproblem), S.112.

² Balázs (Schriften zum Film. Band I), S.54.

unwahr, mithin unbedingt abzuweisen, abzuwerfen.“³ Und ein anderer – der Schriftsteller Otto Julius Bierbaum – schrieb über den Schlaftanz: „Und eine Gewissheit habe ich dabei gewonnen: dass die Schönheit keine Erfindung einzelner begnadeter Künstler, sondern etwas dem Menschen überhaupt immanentes ist. [...] Das Hässliche, so ahnte man im Angesichte dieses wunderbaren Phänomens, ist im Leben wie in der Kunst wohl nur eine Folge unserer dadurch entstandenen Unfähigkeit, dass wir vom ursprünglich Natürlichen abgekommen sind durch das Vorwalten des Verstandesmäßigen. Hier, wo das Unbewusste gestaltete (das auch bei den grössten Künstlern nur als Keim tätig ist, als Moment der Intuition), war alles schön.“⁴

Im übrigen deutete schon die Bezeichnung „Traum-“ oder „Schlaftanz“ einerseits auf die Sphäre des Seelischen sowie andererseits auf eine Manifestation des Körperlichen und damit auf ein dezidiert „modernes“ Phänomen hin. Damit kann auch die zu Beginn des letzten Kapitels gestellte Frage einer angemessenen Einordnung beantwortet werden. So ist der Schlaftanz nicht in erster Linie als wissenschaftliches Experiment oder als Kunstform von Bedeutung, sondern vielmehr als zivilisationskritische Praxis mit wissenschaftlichen und künstlerischen Implikationen zu betrachten. Dies ist auch der Grund für die Vielfalt der Diskurse, an die sich der Schlaftanz anbinden ließ und die sich nicht auf den Bereich der Wissenschaft oder der Kunst beschränkten. So schrieb Théodore Flournoy in seiner Einleitung zu Magnins „L'Art et l'Hypnose“ über die Unmöglichkeit, das Buch einer bestimmten Interessenskategorie zuzuordnen: „Il y a toutefois des ouvrages plus difficiles à définir et à ranger sous une rubrique consacrée, parce qu'ils empiètent sur des départements extrêmement divers de l'esprit humain, sans nul souci des lignes de démarcation accoutumées, et s'adressent à un public très disparate. C'est dans ce genre composite que rentre le présent volume, où la psychologie, la médecine, l'esthétique, voire la philosophie, se trouvent également intéressées.“⁵

Zum Schluß bleibt noch ein Problem, auf welches schon im Zusammenhang mit den Fotografien des Schlaftanzes hingewiesen wurde, und zwar die Tatsache, daß Sichtbarmachung häufig bedeutet, daß etwas erkennbar wird, das es vorher so gar nicht gegeben hat. Das Visualisierte wird im Visualisierungsprozeß erst hervorgebracht. So machten die Texte von Rochas, Schrenck-Notzing, Magnin oder Schertel die „[...] durch die Natur vorgezeichneten, von jenen Hemmnissen des kulturellen Fortschritts durch die Hypnose befreiten künstlerischen Leistungen“⁶ erst sichtbar, die auf den Fotos gar nicht zu sehen waren und genaugenommen auch nicht existieren konnten.

Es wurde auch gezeigt, daß es sich beim Schlaftanz um ein Konstrukt handelte, das in hohem Maße durch inszenatorische Strategien geprägt war, die durchaus den üblichen kulturellen Konventionen entsprachen. „Das Unterschreiten der Kultur durch die Rückkehr zum Körper als Hüter der authentischen Stimme des Unbewußten / Archaischen im modernen Menschen ist folglich nicht mehr als das

³ Julius von Werther, zit. nach: Schrenck-Notzing (Traumtänzerin), S.16.

⁴ Otto Julius Bierbaum, zit. nach: Schrenck-Notzing (Traumtänzerin), S.85f.

⁵ Théodore Flournoy, zit. nach: Magnin (L'Art et l'Hypnose), S.XIII.

⁶ Schrenck-Notzing (Traumtänzerin), S.76.

Resultat einer Kombination diskursiver und szenischer Elemente, deren Logik eine ganz und gar kulturelle ist.⁷

Generell gilt für die Bilder, Publikationen und Diskussionen um den Schlaftanz, daß sie Räume des Imaginären⁸ entwarfen und die Körper der Tänzerinnen dafür als Projektionsflächen benutzten. Dies korreliert mit dem Umstand, daß keine Tänzerin und kein Tänzer – weder Lina Ferkel noch Magdeleine Guipet oder ein Mitglied der Schertelschen Traumbühne – im Diskurs je selbst zu Wort gekommen ist. Am deutlichsten hat dies vielleicht der Lyriker und Kritiker Ernst Schur erkannt, der über seine Begegnung mit Magdeleine Guipet schrieb: „Traumtänzerin! Das Wort allein weckt Vorstellungen. [...] Drehen wir den Spiess um! Nicht die Tänzerin ist in Suggestion; aber wir sind es. [...] Also: wir sind Suggestion. Schon durch den Namen.“⁹

⁷ Baxmann (Traumtanzen), S.336.

⁸ Vgl. Kapitel IV, S.128.

⁹ Schur (Der moderne Tanz), S.56.

IX. Anmerkungsverzeichnis

Andriopoulos (Besessene Körper):

Andriopoulos, Stefan: Besessene Körper. Hypnose, Körperschaften und die Erfindung des Kinos, München 2000.

Andriopoulos (Die Adresse des Mediums):

Andriopoulos, Stefan; u.a. (Hrsg.): Die Adresse des Mediums, Köln 2001.

Apraxine; Schmit (Photography and the Occult):

Apraxine, Pierre; Schmit, Sophie: Photography and the Occult, in: Chéroux, Clément; u.a. (Hrsg.): The perfect medium. Photography and the Occult. New Haven · London 2005, S.12-17.

Balázs (Schriften zum Film. Band I):

Balázs, Béla: Schriften zum Film. Band 1. ‚Der sichtbare Mensch‘. Artikel und Aufsätze 1922-1926, Budapest 1982.

Balk (Variété-Tänzerinnen):

Balk, Claudia; Ochaim, Brygida: Variété-Tänzerinnen um 1900. Vom Sinnenrausch zur Tanzmoderne, Frankfurt a. M. · Basel 1998.

Baxmann (Traumtanzen):

Baxmann, Inge: Traumtanzen oder die Entdeckungsreise unter die Kultur, in: Gumprecht, Hans Ulrich; Pfeiffer, K. Ludwig (Hrsg.): Paradoxien, Dissonanzen, Zusammenbrüche. Situationen offener Epistemologie, Frankfurt a. M. 1991, S.316-340.

Baxmann (Der Körper als Gedächtnisort):

Baxmann, Inge: Der Körper als Gedächtnisort. Bewegungswissen und die Dynamisierung der Wissenskulturen im frühen 20. Jahrhundert, in: Baxmann, Inge; Cramer, Franz Anton: Deutungsräume. Bewegungswissen als kulturelles Archiv der Moderne, München 2005, S.15-35.

Belting (Bild-Anthropologie):

Belting, Hans: Bild-Anthropologie. Entwürfe für eine Bildwissenschaft, München 2001.

Benjamin (Das Kunstwerk, 2. Fassung):

Benjamin, Walter: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit (2. Fassung), in: ders.: Gesammelte Schriften VII/1, Frankfurt a. M. 1991, S.350-384.

Benjamin (Das Kunstwerk):

Benjamin, Walter: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit, Frankfurt a. M. 1963.

Benjamin (Über einige Motive bei Baudelaire):

Benjamin, Walter: Über einige Motive bei Baudelaire, in: ders.: Gesammelte Schriften I/2, Frankfurt a. M. 1974, S.605-653.

Bernheim (Die Suggestion):

Bernheim, Hippolyte: Die Suggestion und ihre Heilwirkung, Leipzig · Wien² 1896.

Bloch (Neuer Mimus durch die Kamera):

Bloch, Ernst: Neuer Mimus durch die Kamera, in: ders.: Das Prinzip Hoffnung. Kapitel 1-37, Frankfurt a. M. 1959, S.471-474.

Blumenberg (Arbeit am Mythos):

Blumenberg, Hans: Arbeit am Mythos, Frankfurt a. M. 1996.

Boehnisch (Zur Methodik der Theater-Tanz-Semiotik):

Boehnisch, Peter M.: Zur Methodik der Theater-Tanz-Semiotik, in: Brandstetter, Gabriele; Klein, Gabriele (Hrsg.): Methoden der Tanzwissenschaft. Modellanalysen zu Pina Bauschs ‚Le Sacre du Printemps‘, Köln 2006, S.29-48.

Bourdieu (Eine illegitime Kunst):

Bourdieu, Pierre: Eine illegitime Kunst. Die sozialen Gebrauchsweisen der Photographie, Frankfurt a.M. 1981.

Braid (Neurypnology):

Braid, James: Neurypnology or the Rationale of Nervous Sleep considered in Relation with Animal Magnetism, London 1843.

Brandstetter (Tanz-Lektüren):

Brandstetter, Gabriele: Tanz-Lektüren. Körperbilder und Raumfiguren der Avantgarde, Frankfurt a.M. 1995.

Brandstetter (Methoden der Tanzwissenschaft):

Brandstetter, Gabriele, u.a. (Hrsg.): Methoden der Tanzwissenschaft. Modellanalysen zu Pina Bauschs ‚Le Sacre du Printemps‘, Köln 2006.

Brewster; Jacobs (Theatre to Cinema):

Brewster, Ben; Jacobs, Lea: Theatre to Cinema. Stage Pictorialism and the Early Feature Film, New York 1997.

Brühl (Nachdenkliches über den Hypnotismus):

Brühl, Norbert: Nachdenkliches über den Hypnotismus, Köln 1923.

Charcot (Die Besessenen in der Kunst):

Charcot, Jean Martin; Richer, Paul: Die Besessenen in der Kunst, Göttingen 1988.

Chéroux (Photographie des Fluidums):

Chéroux, Clément: Die Photographie des Fluidums oder Die Fehler des Entwicklers, in: Haupt, Sabine; Stadler, Ulrich (Hrsg.): Das Unsichtbare sehen. Bildzauber, optische Medien und Literatur, Zürich 2006, S.181-198.

Daston; Galison (Das Bild der Objektivität):

Daston, Lorraine; Galison, Peter: Das Bild der Objektivität, in: Geimer, Peter (Hrsg.): Ordnungen der Sichtbarkeit. Fotografie in Wissenschaft, Kunst und Technologie, Frankfurt a. M. 2002, S.29-141.

De Chirico (Das Mysterium der Kreation):

Chirico, Giorgio de: Das Mysterium der Kreation, in: Harrison, Charles; Wood, Paul (Hrsg.): Kunsttheorie im 20. Jahrhundert. Künstlerschriften, Kunstkritik, Kunstphilosophie, Manifeste, Statements, Interviews, Ostfildern-Ruit 1998, S.81-82.

Demmer (Untersuchungen zu Form und Geschichte des Monodramas):

Demmer, Sybille: Untersuchungen zu Form und Geschichte des Monodramas, Köln 1981.

Dessoir (Das Doppel-Ich):

Dessoir, Max: Das Doppel-Ich, Leipzig² 1896.

Dessoir (Ästhetik):

Dessoir, Max: Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft, Stuttgart² 1923.

Divoire (Découvertes):

Divoire, Fernand: Découvertes sur la danse, Paris 1914.

Döcker (Die Ordnung der bürgerlichen Welt):

Döcker, Ulrike: Die Ordnung der bürgerlichen Welt. Verhaltensideale und soziale Praktiken im 19. Jahrhundert, Frankfurt a. M. 1994.

du Prel (Psychologie der Lyrik):

du Prel, Carl: Psychologie der Lyrik. Beiträge zur Analyse der dichterischen Phantasie, Leipzig 1880.

du Prel (Philosophie der Mystik):

du Prel, Carl: Philosophie der Mystik, Leipzig² 1910.

Efron (Gesture, Race and Culture):

Efron, David: Gesture, Race and Culture, Mouton 1972.

[III] IX. Anmerkungsverzeichnis

Elias (Prozeß der Zivilisation II):

Elias, Norbert: Der Prozeß der Zivilisation. Band II. Wandlungen der Gesellschaft. Entwurf zu einer Theorie der Zivilisation, Frankfurt a. M. 1985.

Ellenberger (Die Entdeckung des Unbewußten):

Ellenberger, Henry F.: Die Entdeckung des Unbewußten, Zürich 2005.

Emmanuel (The Antique Greek Dance):

Emmanuel, Maurice: The Antique Greek Dance, London 1927.

Fink (Who's who in der antiken Mythologie):

Fink, Gerhard: Who's who in der antiken Mythologie, München 2003.

Fischer (Körperschönheit und Körperkultur):

Fischer, Hans W.: Körperschönheit und Körperkultur. Sport, Gymnastik, Tanz, Berlin 1928.

Fischer-Lichte (Theatersemiotik I):

Fischer-Lichte, Erika: Semiotik des Theaters. Band 1. Das System der theatralischen Zeichen, Tübingen² 1988.

Fischer-Lichte (Theatralität und Inszenierung):

Fischer-Lichte, Erika: Theatralität und Inszenierung, in: dies. (Hrsg.): Inszenierung von Authentizität, Tübingen · Basel 2000, S.11-30.

Foucault (Die Ordnung des Diskurses):

Foucault, Michel: Die Ordnung des Diskurses. Inauguralvorlesung am Collège de France – 02. Dezember 1970, München 1974.

Freimark (Mediumistische Kunst):

Freimark, Hans: Mediumistische Kunst, Leipzig 1914.

Freud (Das Unbehagen in der Kultur):

Freud, Sigmund: Das Unbehagen in der Kultur, Wien 1930.

Freud (Vorlesungen):

Freud, Sigmund: Studienausgabe. Band I: Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse und Neue Folge, Frankfurt a. M.⁹ 1969.

Freud (Traumdeutung):

Freud, Sigmund: Studienausgabe. Band II: Die Traumdeutung, Frankfurt a. M.⁷ 1972.

Freud (Die Zukunft einer Illusion):

Freud, Sigmund: Die Zukunft einer Illusion, in: ders.: Studienausgabe. Band IX. Fragen der Gesellschaft – Ursprünge der Religion, Frankfurt a. M. 1974, S.135-189.

Fuchs (Der Tanz):

Fuchs, Georg: Der Tanz, in: Flugblätter für künstlerische Kultur Band 6, Stuttgart 1906.

Fuchs (Sturm und Drang):

Fuchs, Georg: Sturm und Drang in München um die Jahrhundertwende, München 1963.

Geimer (Ordnungen der Sichtbarkeit):

Geimer, Peter (Hrsg.): Ordnungen der Sichtbarkeit. Fotografie in Wissenschaft, Kunst und Technologie, Frankfurt a. M. 2002.

Gessmann (Aus übersinnlicher Sphäre):

Manetho, Gustav (Gessmann): Aus übersinnlicher Sphäre, Leipzig 1890.

Gram Holmström (Monodrama, attitudes, tableaux vivants):

Gram Holmström, Kirsten: Monodrama, attitudes, tableaux vivants. Studies on some trends of theatrical fashion 1770 – 1815, Stockholm 1967.

Green (Einführung in das Wesen unserer Gesten und Bewegungen):

Green, Lili: Einführung in das Wesen unserer Gesten und Bewegungen, Berlin 1929.

Grimm (Affekt):

Grimm, Hartmut: „Affekt“, in: Barck, Karheinz; u. a. (Hrsg.): Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden, Band 1, Stuttgart · Weimar 2004, S.17-48.

Gumpenberg (Kunstwart, 2. Märzheft 1904):

Gumpenberg, Hanns von: Die Schlaf tänzerin Madeleine, in: Der Kunstwart. Halbmonatsschau über Dichtung, Theater, Musik, bildende und angewandte Künste, 17. Jahrgang, März 1904, Nr. 12, S.697f.

Hanke (Ein klares Bild der „Rassen“):

Hanke, Christine: Ein klares Bild der „Rassen“? Visualisierungstechniken der physischen Anthropologie um 1900, in: Heßler, Martina (Hrsg.): Konstruierte Sichtbarkeiten. Wissenschafts- und Technikbilder seit der frühen Neuzeit, München 2006, S.241-261.

Hartmann (Philosophie des Schönen):

Hartmann, Eduard von: Philosophie des Schönen, Berlin² 1924.

Harnold (Impressionen):

Harnold, Yvonne: Impressionen einer kinematographischen Künstlerin, in: Kessler, Frank; u.a. (Hrsg.): KINtop. Jahrbuch zur Erforschung des frühen Films. Band 7. Stummes Spiel, Sprechende Gesten, Frankfurt a. M. · Basel 1998, S.63-68.

Haupt; Stadler (Das Unsichtbare sehen):

Haupt, Sabine; Stadler, Ulrich (Hrsg.): Das Unsichtbare sehen. Bildzauber, optische Medien und Literatur, Zürich 2006.

Hausegger (Aus dem Jenseits):

Hausegger, Friedrich von: Aus dem Jenseits des Künstlers, in: ders.: Gedanken eines Schauenden. Gesammelte Aufsätze von Friedrich von Hausegger, München 1903, S.363-424.

Hildebrandt (Der Traum und seine Verwerthung für's Leben):

Hildebrandt, Friedrich Wilhelm: Der Traum und seine Verwerthung für's Leben, in: Goldmann, Stefan (Hrsg.): Traumarbeit vor Freud. Quellentexte zur Traumpsychologie im späten 19. Jahrhundert, Gießen 2005, S.241-290.

Hinterwaldner; Buschhaus (The Picture's Image):

Hinterwaldner, Inge; Buschhaus, Markus (Hrsg.): The picture's image. Wissenschaftliche Visualisierung als Komposit, München 2006.

Hoff (Ikonographie des Weiblichen):

Hoff, Dagmar von: Ikonographie des Weiblichen – Die Attitüde in der Goethezeit am Beispiel von Ida Brun, in: Baumgart, Silvia; u. a. (Hrsg.): Denkräume zwischen Kunst und Wissenschaft. 5. Kunsthistorikerinnentagung in Hamburg 1991, Berlin 1993, S.485-496.

Holschbach (Vom Ausdruck zur Pose):

Holschbach, Susanne: Vom Ausdruck zur Pose. Theatralität und Weiblichkeit in der Fotografie des 19. Jahrhunderts, Berlin 2006.

Huschka (Bildgebungen tanzender Körper):

Huschka, Sabine: Bildgebungen tanzender Körper. Choreografierte Blickfänge 1880 bis 1930, in: Fotogeschichte. Beiträge zur Geschichte und Ästhetik der Fotografie, Jahrgang 26, 2006, Heft 101, S.41-50.

Huysmans (Gegen den Strich):

Huysmans, Joris-Karl: Gegen den Strich, Berlin 1999.

Ittershagen (Lady Hamiltons Attitüden):

Ittershagen, Ulrike: Lady Hamiltons Attitüden, Mainz 1999.

(Im Reich der Phantome):

[Ausstellungskatalog]: Im Reich der Phantome. Fotografie des Unsichtbaren, Mönchengladbach · Krems · Winterthur 1997.

Jähner (Künstlergruppe Brücke):

Jähner, Horst: Künstlergruppe Brücke. Geschichte einer Gemeinschaft und das Lebenswerk ihrer Repräsentanten, Berlin 1996.

Janet (L'Automatisme psychologique):

Janet, Pierre: L'Automatisme psychologique. Essai de psychologie expérimentale sur les formes inférieures de l'activité humaine, Paris⁹ 1921.

Jugend (Nr. 13, 1904):

Jugend, München, Jahr 1904 (Band I), Nr. 13, S.258.

Jugend (Nr. 17, 1904):

Jugend, München, Jahr 1904 (Band I), Nr. 17, S.327.

Jung (Das Seelenproblem):

Jung, Carl Gustav: Das Seelenproblem des modernen Menschen, in: ders.: Gesammelte Werke. Band 10. Zivilisation im Übergang, Düsseldorf 1995, S.91-114.

Kandinsky (Über das Geistige):

Kandinsky, Wassily: Über das Geistige in der Kunst, Bern-Bümplitz⁴ 1952.

Kandinsky (Das Geistige in der Kunst):

Kandinsky, Wassily: Über das Geistige in der Kunst, in: Harrison, Charles; Wood, Paul (Hrsg.): Kunsttheorie im 20. Jahrhundert. Künstlerschriften, Kunstkritik, Kunstphilosophie, Manifeste, Statements, Interviews, Ostfildern-Ruit 1998, S.111-118.

Kemp („A Perfect and Faithful Record“):

Kemp, Martin: „A perfect and faithful record“: Mind and body in medical photography before 1900, in: Thomas, Ann (Hrsg.): Beauty of another order. Photography in Science, Ottawa 1997, S.120-149.

Kemp (Theorie der Fotografie I):

Kemp, Wolfgang (Hrsg.): Theorie der Fotografie. Band 1. 1839-1912, Passau 1980.

Kemp (Theorie der Fotografie III):

Kemp, Wolfgang (Hrsg.): Theorie der Fotografie. Band 3. 1945-1980, Passau 1983.

Kessel (Das Trauma der Affektkontrolle):

Kessel, Martina: Das Trauma der Affektkontrolle. Zur Sehnsucht nach Gefühlen im 19. Jahrhundert, in: Ben-thien, Claudia; u. a. (Hrsg.): Emotionalität. Zur Geschichte der Gefühle, Köln · Weimar · Wien 2000, S.156-177.

Keyserling (Der Tag, 27.02.1904):

Keyserling, Eduard von: Die Schlaf-Tänzerin, in: Der Tag, Berlin, Jahr 1904, Nr. 97 (Sonntag 27.02.1904), S.1f.

Klein (FrauenKörperTanz):

Klein, Gabriele: FrauenKörperTanz. Eine Zivilisationsgeschichte des Tanzes, Weinheim · Berlin 1992.

Kliche (Passion/Leidenschaft):

Kliche, Dieter: „Passion/Leidenschaft“, in: Barck, Karheinz; u. a. (Hrsg.): Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden, Band 4, Stuttgart · Weimar 2004, S.684-724.

Külpe (Vorlesungen über Psychologie):

Külpe, Oswald: Vorlesungen über Psychologie, Leipzig² 1922.

Land (Lichtspiele):

Land, Hans: Lichtspiele, in: Schweinitz, Jörg (Hrsg.): Prolog vor dem Film. Nachdenken über ein neues Medium 1909-1914, Leipzig 1992, S.18-20.

Lazarowicz, Balme (Texte zur Theorie des Theaters):

Lazarowicz, Klaus; Balme, Christopher (Hrsg.): Texte zur Theorie des Theaters, Stuttgart 1991.

Lenk (Théâtre contre Cinéma):

Lenk, Sabine: Théâtre contre Cinéma. Die Diskussion um Kino und Theater vor dem Ersten Weltkrieg in Frankreich, Münster 1989.

Lipps (Leitfaden der Psychologie):

Lipps, Theodor: Leitfaden der Psychologie, Leipzig³ 1906.

Lessing (Laokoon):

Lessing, Gotthold Ephraim: Laokoon oder über die Grenzen der Malerei und Poesie, Stuttgart 1971.

Löffler (Affektbilder):

Löffler, Petra: Affektbilder. Eine Mediengeschichte der Mimik, Bielefeld 2004.

Löwenfeld (Neurasthenie und Hysterie):

Löwenfeld, Leopold: Pathologie und Therapie der Neurasthenie und Hysterie, Wiesbaden 1894.

Lux (Das Kinodrama):

Lux, Joseph August: Das Kinodrama, in: Schweinitz, Jörg (Hrsg.): Prolog vor dem Film. Nachdenken über ein neues Medium 1909-1914, Leipzig 1992, S.319-326.

Magnin (L'Art et l'Hypnose):

Magnin, Emile: L'Art et l'Hypnose. Interprétation plastique d'œuvres littéraires et musicales, Genève · Paris 1905.

Maupassant (Das Horla):

Maupassant, Guy de: Das Horla, in: ders.: Unheimliche Geschichten. Werke Band 4, Berlin 1924, S.103-135.

Mauss (Techniken des Körpers):

Mauss, Marcel: Die Techniken des Körpers, in: ders.: Soziologie und Anthropologie. Band 2, Frankfurt a. M. 1989, S.199-221.

Meumann (System der Ästhetik):

Meumann, Ernst: System der Ästhetik, Leipzig³ 1919.

Meyer („Verfemter Nächte blasser Sohn“):

Meyer, Gerd: „Verfemter Nächte blasser Sohn“. Ein erster Blick auf Ernst Schertel, in: Farin, Michael (Hrsg.): Phantom Schmerz. Quellentexte zur Begriffsgeschichte des Masochismus, München 2003, S.488-505.

Michel (Die Sprache des Körpers):

Michel, Karl: Die Sprache des Körpers. In 721 Bildern dargestellt, Leipzig 1910.

Moll (Hypnotismus):

Moll, Albert: Der Hypnotismus. Mit Einschluß der Psychotherapie und der Hauptpunkte des Okkultismus, o. O.⁴ 1906.

Mucha (Alfons Mucha):

Mucha, Jiří: Alfons Mucha. Ein Künstlerleben, Berlin 1986.

Müller-Freienfels (Psychologie der Kunst. Band II):

Müller-Freienfels, Richard: Psychologie der Kunst. Band II: Psychologie des Kunstschaffens und der ästhetischen Wertung, Leipzig · Berlin² 1923.

[VII] IX. Anmerkungsverzeichnis

Müller-Freienfels (Psychologie):

Müller-Freienfels, Richard: Zur Psychologie und Soziologie der modernen Kunst, in: Giese, Fitz (Hrsg.): Deutsche Psychologie, Band IV, Heft 6, Halle 1926.

Müller-Freienfels (Die Hauptrichtungen der gegenwärtigen Psychologie):

Müller-Freienfels, Richard: Die Hauptrichtungen der gegenwärtigen Psychologie, Leipzig³ 1933.

Niebel (Kulturkritik):

Niebel, Eckhard: Kulturkritik, Frankfurt a. M. 1989.

Peter (Geschichte der Hypnose in Deutschland):

Peter, Burkhard: Geschichte der Hypnose in Deutschland, in: ders.: Revenstorf, Dirk (Hrsg.): Hypnose in Psychotherapie, Psychosomatik und Medizin. Manual für die Praxis, Berlin u. a. 2001, S.697-737.

Pongratz (Problemgeschichte der Psychologie):

Pongratz, Ludwig J.: Problemgeschichte der Psychologie, Bern 1967.

Porter; Samovar (Cultural Influences on Emotional Expression):

Porter, Richard E.; Samovar, Larry A.: Cultural influences on emotional expression: implications for intercultural communication, in: Andersen, Peter A.; Guerrero, Laura K.: Handbook of communication and emotion. Research, theory, applications, and context, San Diego 1998, S.451-472.

Preiss (Asta Nielsen):

Preiss, Tom: Asta Nielsen – das wilde Unkraut, in: Hickethier, Knut (Hrsg.): Grenzgänger zwischen Theater und Kino. Schauspielerporträts aus dem Berlin der zwanziger Jahre, Berlin 1986, S.43-54.

Prinzhorn (Bildnerie der Geisteskranken):

Prinzhorn, Hans: Bildnerie der Geisteskranken, in: Harrison, Charles; Wood, Paul (Hrsg.): Kunsttheorie im 20. Jahrhundert. Künstlerschriften, Kunstkritik, Kunstphilosophie, Manifeste, Statements, Interviews, Ostfildern-Ruit 1998, S.157-160.

Recki (Aura und Autonomie) :

Recki, Birgit: Aura und Autonomie. Zur Subjektivität der Kunst bei Walter Benjamin und Theodor W. Adorno, Würzburg 1988.

Remmy (Rätsel des Ich):

Remmy, Richard: Das Rätsel des Ich. Von den Wundern der Suggestion, der Hypnose, des Couéismus und der Religion, Hamburg 1926.

Ribot (Die Schöpferkraft):

Ribot, Theodule: Die Schöpferkraft der Phantasie, Bonn 1902.

Rieger („Lebende Bilder“):

Rieger, Claudia: „Lebende Bilder“ und „Bewegte Plastik“. Rita Sacchetto, in: Oberzaucher-Schüller, Gunhild (Hrsg.): Ausdruckstanz. Eine mitteleuropäische Bewegung der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts, Wilhelmshaven 1992, S.367-376.

Rochas (L'expression des sentiments):

Rochas, Albert de: L'expression des sentiments, in: La Nature. Revue des sciences et de leurs applications aux arts et à l'industrie, 27. Jahrgang (2. Halbjahr) Nr.1358 – 1383, Paris 1899, S.247-251.

Rochas (La Mimique) :

Rochas, Albert de: La Mimique, in: La Nature. Revue des sciences et de leurs applications aux arts et à l'industrie, 27. Jahrgang (2. Halbjahr) Nr.1358 – 1383, Paris 1899, S.252-254.

Rochas (La Musique et le Geste):

Rochas, Albert de: La Musique et le Geste, in: La Nature. Revue des sciences et de leurs applications aux arts et à l'industrie, 27. Jahrgang (2. Halbjahr) Nr.1358 – 1383, Paris 1899, S.267-270.

Rochas (Les Sentiments):

Rochas, Albert de: Les Sentiments, la Musique et le Geste, Grenoble 1900.

Rochas (Les Vies Successives):

Rochas, Albert de: Les Vies Successives. Documents pour l'étude de cette question, Paris 1911.

Roberts (Die Schlaf tänzerin Madeleine G.):

Roberts, Franz: Die Schlaf tänzerin Madeleine G. Ein Protest gegen den Mißbrauch der Wissenschaft, München 1904.

Saxl (Die Ausdrucksgebärden der bildenden Kunst):

Saxl, Fritz: Die Ausdrucksgebärden der bildenden Kunst, in: Wuttke, Dieter: Aby M. Warburg. Ausgewählte Schriften und Würdigungen, Baden-Baden² 1980, S.419-431.

Schertel (Tanz und Jugendkultur):

Schertel, Ernst: Tanz und Jugendkultur, Sonderdruck aus Schönheit. Mit Bildern geschmückte Monatsschrift für Kunst und Leben, XVI, Leipzig 1913.

Schertel (Inge Frank):

Schertel, Ernst: Inge Frank und der ekstatische Tanz, in: Die Schönheit. Mit Bildern geschmückte Monatsschrift für Kunst und Leben, 21. Jahrgang, 1925 (Heft 5), S.253-260.

Schertel (Gibt es hypnotischen Tanz?):

Schertel, Ernst: Gibt es hypnotischen Tanz?, in: Die Umschau, 30. Jahrgang, 1926 (Heft 2), S.31-35.

Schertel (Der Dichter der neuen Weihe):

Schertel, Ernst: Der Dichter der neuen Weihe, in: ders. (Hrsg.): Sonnige Welt. Sechster Asa-Auswahlband, Leipzig 1928, S.167-168.

Schertel (Erotik, Tanz und Okkultismus):

Schertel, Ernst: Erotik, Tanz und Okkultismus, in: Zeitschrift für Menschenkunde, 4. Jahrgang, 1929 (Heft 5), S.307-309.

Schertel (Sitte und Sünde):

Schertel, Ernst: Sitte und Sünde. Eine Sittengeschichte im Querschnitt, Schmiden 1967.

Schikowski (Geschichte des Tanzes):

Schikowski, John: Geschichte des Tanzes, Berlin 1926.

Schlagintweit (MMW, 22.03.1904):

Schlagintweit, Dr. Felix: Die Schlaf tänzerin Mme. Magdeleine G. im ärztlichen Verein zu München, in: Münchener Medizinische Wochenschrift. Organ für amtliche und praktische Ärzte, München, 51. Jahrgang, 1904 (Band I), Nr. 12 (22.03.1904), S.524f.

Schmidt (Fotografie und Hypnose):

Schmidt, Gunnar: Fotografie und Hypnose, in: Fotogeschichte. Beiträge zur Geschichte und Ästhetik der Fotografie, Jahrgang 12, 1992, Heft 44, S.3-10.

Schmidt-Linsenhoff („Körperseele“):

Schmidt-Linsenhoff, Viktoria: „Körperseele“, Freilichtakt und Neue Sinnlichkeit. Kulturgeschichtliche Aspekte der Aktfotografie in der Weimarer Republik, in: Fotogeschichte. Beiträge zur Geschichte und Ästhetik der Fotografie, Jahrgang 1, 1981, Heft 1, S.41-59.

Schneede (Geschichte der Kunst):

Schneede, Uwe M.: Die Geschichte der Kunst im 20. Jahrhundert. Von den Avantgarden bis zur Gegenwart, München 2001.

Schorr (Behaviorismus und Neobehaviorismus):

Schorr, Angela: Behaviorismus und Neobehaviorismus, in: Lück, Helmut E.; Miller, Rudolf (Hrsg.): Illustrierte Geschichte der Psychologie, Weinheim · Basel 2005, S.113-117.

Schrenck-Notzing (Diss.):

Schrenck-Notzing, Albert Freiherr von: Ein Beitrag zur therapeutischen Bewertung des Hypnotismus. Inauguraldissertation zur Erlangung der Doktorwürde in der Medicin, Chirurgie und Geburtshilfe bei der hohen medicinischen Fakultät zu München, Leipzig 1888.

Schrenck-Notzing (Traumtänzerin):

Schrenck-Notzing, Albert Freiherr von: Die Traumtänzerin Magdeleine G.. Eine psychologische Studie über Hypnose und dramatische Kunst, Stuttgart 1904.

Schrode (Kostüm und Maske im Ausdruckstanz):

Schrode, Thomas: Kostüm und Maske im Ausdruckstanz, in: Oberzaucher-Schüller, Gunhild (Hrsg.): Ausdruckstanz. Eine mitteleuropäische Bewegung der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts, Wilhelmshaven 1992, S.294-305.

Schrott (Das normative Korsett):

Schrott, Karin: Das normative Korsett. Reglementierungen für Frauen in Gesellschaft und Öffentlichkeit in der deutschsprachigen Anstands- und Benimmliteratur zwischen 1871 und 1914, Würzburg 2005.

Schultze (Untersuchungen):

Schultze, F. E. Otto: Akustische, psychologische und ästhetische Untersuchungen zum Fall Magdeleine G., in: Schrenck-Notzing, Albert Freiherr von: Die Traumtänzerin Magdeleine G.. Eine psychologische Studie über Hypnose und dramatische Kunst, Stuttgart 1904.

Schur (Der moderne Tanz):

Schur, Ernst: Der moderne Tanz, München 1910.

Simmel (Die Großstädte):

Simmel, Ernst: Die Großstädte und das Geistesleben, in: Harrison, Charles; Wood, Paul (Hrsg.): Kunsttheorie im 20. Jahrhundert. Künstlerschriften, Kunstkritik, Kunstphilosophie, Manifeste, Statements, Interviews, Ostfildern-Ruit 1998, S.168-172.

Streisand (Intimität):

Streisand, Marianne: Intimität. Begriffsgeschichte und Entdeckung der 'Intimität' auf dem Theater um 1900, München 2001.

Strümpell (Die Natur und Entstehung der Träume):

Strümpell, Ludwig: Die Natur und Entstehung der Träume, in: Goldmann, Stefan (Hrsg.): Traumarbeit vor Freud. Quellentexte zur Traumpsychologie im späten 19. Jahrhundert, Gießen 2005, S.25-96.

Spitta (Die Schlaf- und Traumzustände):

Spitta, Heinrich: Die Schlaf- und Traumzustände der menschlichen Seele mit besonderer Berücksichtigung ihres Verhältnisses zu den psychischen Alienationen, Tübingen² 1882.

Tannenbaum (Probleme des Kinodramas):

Tannenbaum, Herbert: Probleme des Kinodramas, in: Schweinitz, Jörg (Hrsg.): Prolog vor dem Film. Nachdenken über ein neues Medium 1909-1914, Leipzig 1992, S.18-20.

Teichler (Der Charlatan strebt nicht nach Wahrheit):

Teichler, Jens-Uwe: „Der Charlatan strebt nicht nach Wahrheit, er verlangt nur nach Geld.“ Zur Auseinandersetzung zwischen naturwissenschaftlicher Medizin und Laienmedizin im deutschen Kaiserreich am Beispiel von Hypnotismus und Heilmagnetismus, Leipzig 1999.

Thurnwald (Psychologie des primitiven Menschen):

Thurnwald, Richard: Psychologie des primitiven Menschen, München 1920.

Tietze (Die Besessenen in der Kunst, Nachwort):

Tietze, Wolfgang: Nachwort, in: Charcot, Jean Martin; Richer, Paul: Die Besessenen in der Kunst, Göttingen 1988, S.138-158.

Toepfer (Empire of Ecstasy):

Toepfer, Karl: Empire of Ecstasy. Nudity and Movement in German Body Culture 1910-1935, Berkeley · Los Angeles · London 1998.

Troeltsch (Ausätze):

Troeltsch, Ernst: Aufsätze zur Geistesgeschichte und Religionssoziologie. Gesammelte Schriften Band IV, Tübingen 1925.

Trömner (Hypnotismus und Suggestion):

Trömner, E.: Hypnotismus und Suggestion, Leipzig 1908.

Verworn (Ideoplastische Kunst):

Verworn, Max: Ideoplastische Kunst, Jena 1914.

Villiers de l'Isle Adam (Die Eva der Zukunft):

Villiers de l'Isle Adam, Jean-Marie: Die Eva der Zukunft, München 1972.

Volkelt (Die Traum-Phantasie 1875):

Volkelt, Johannes: Die Traum-Phantasie, Stuttgart 1875.

Volkelt (Die Traum-Phantasie):

Volkelt, Johannes: Die Traum-Phantasie, in: Goldmann, Stefan (Hrsg.): Traumarbeit vor Freud. Quellentexte zur Traumpsychologie im späten 19. Jahrhundert, Gießen 2005, S.97-240.

Walther (Grundfragen der Parapsychologie, Leben und Werk):

Walther, Gerda: Dr. med. Albert Freiherr von Schrenck-Notzing Leben und Werk, in: Schrenck-Notzing, Albert Freiherr von: Grundfragen der Parapsychologie, Stuttgart 1962², S.11-31.

Warburg (Mnemosyne):

Warburg, Aby M.; Warnke, Martin (Hrsg.): Der Bilderatlas Mnemosyne, Berlin 2000.

Weber (Kunstwart, 2. Aprilheft 1904):

Weber, Leopold: Die „Schlaf tänzerin Madeleine G.“, in: Der Kunstwart. Halbmonatsschau über Dichtung, Theater, Musik, bildende und angewandte Künste, 17. Jahrgang, April 1904, Nr. 14, S.89-91.

Wiens (,Grammatik' der Schauspielkunst):

Wiens, Birgit: ‚Grammatik‘ der Schauspielkunst. Die Inszenierung der Geschlechter in Goethes klassischem Theater, Tübingen 2000.

Winterstein (Schlaf und Traum):

Winterstein, Hans: Schlaf und Traum, Berlin 1932.

Wundt (Grundzüge der physiologischen Psychologie. Band III):

Wundt, Wilhelm: Grundzüge der Physiologischen Psychologie. Band III, Leipzig⁶ 1911.

Wundt (Hypnotismus und Suggestion):

Wundt, Wilhelm: Hypnotismus und Suggestion, Leipzig² 1911.

Wundt (Völkerpsychologie. Band III):

Wundt, Wilhelm: Völkerpsychologie: eine Untersuchung der Entwicklungsgesetze von Sprache, Mythos und Sitte. Band 3: Die Kunst, Stuttgart³ 1919.

Wundt (Völkerpsychologie):

Wundt, Wilhelm: Völkerpsychologie. Eine Untersuchung der Entwicklungsgesetze von Sprache, Mythos und Sitte. Band I. Die Sprache. Erster Teil, Stuttgart 1921.

Zilcken (Die Schlaf tänzerin):

Zilcken, Detta: Die Schlaf tänzerin Madeleine, in: Die Schönheit, Jahrgang 2, Nr.1 (1904), S.49-55.

X. Literaturverzeichnis

- Ach, Narziß: Über den Willen, in: ders. (Hrsg.): Untersuchungen zur Psychologie und Philosophie. Band I, Leipzig 1913.
- Adolphi, Max; Kettmann, Arno: Tanzkunst und Kunstanz, Stuttgart o. J.
- Allesch, Christian G.: Geschichte der psychologischen Ästhetik. Untersuchungen zur historischen Entwicklung eines psychologischen Verständnisses ästhetischer Phänomene, Göttingen · Toronto · Zürich 1987.
- Anderson, Peter A.; Guerrero, Laura K. (Hrsg.): Handbook of communication and emotion. Research, theory, applications and contexts, San Diego · u. a. 1998.
- Andriopoulos, Stefan; u. a. (Hrsg.): Die Adresse des Mediums, Köln 2001.
- Andriopoulos, Stefan; Dotzler Bernhard (Hrsg.): 1929. Beiträge zur Archäologie der Medien, Frankfurt a. M. 2002.
- Appia, Adolphe: Die Musik und die Inszenierung. 1. Teil, München o. J.
- [Ausstellungskatalog]: Im Reich der Phantome. Fotografie des Unsichtbaren, Mönchengladbach · Krems · Winterthur 1997.
- Bab, Julius: Die Frau als Schauspielerin, Berlin 1915.
- Bahr, Hermann: Zur Überwindung des Naturalismus. Theoretische Schriften 1887-1904, Stuttgart 1968.
- Balázs, Béla: Schriften zum Film. Band 1. ‚Der sichtbare Mensch‘. Artikel und Aufsätze 1922-1926, Budapest 1982.
- Balázs, Béla: Schriften zum Film. Band 2. ‚Der Geist des Films‘. Artikel und Aufsätze 1926-1931, Budapest 1984.
- Balk, Claudia: Theatergöttinnen: inszenierte Weiblichkeit; Clara Ziegler, Sarah Bernhardt, Eleonora Duse, Basel · Frankfurt a. M. 1994.
- Balk, Claudia: Inszenierte Weiblichkeit – Die gefeierte Schauspielerin, in: Fischer, Lisa; Brix, Emil (Hrsg.): Die Frauen der Wiener Moderne, Wien 1997, S.154-166.
- Balk, Claudia; Ochaim, Brygida: Varieté-Tänzerinnen um 1900. Vom Sinnenrausch zur Tanzmoderne, Frankfurt a. M. · Basel 1998.
- Barck, Karlheinz; u. a. (Hrsg.): Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden, Stuttgart 2000-2005.
- Barta, Ilsebill, u. a. (Hrsg.): Frauen – Bilder – Männer – Mythen. Kunsthistorische Beiträge, Berlin 1987.
- Barthes, Roland: Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn. Kritische Essays III, Frankfurt a. M. 1990.
- Bauerle, Dorothee: „Gespenstergeschichten für ganz Erwachsene“. Ein Kommentar zu Aby Warburgs Bilderatlas Mnemosyne, Münster 1988.
- Baumgartner, Judith; Wedemeyer-Kolwe, Bernd (Hrsg.): Aufbrüche – Seitenpfade – Abwege. Suchbewegungen und Subkulturen im 20. Jahrhundert. Festschrift für Ulrich Linse, Würzburg 2004.
- Baxmann, Inge: Traumtanzen oder die Entdeckungsreise unter die Kultur, in: Gumprecht, Hans Ulrich; Pfeiffer, K. Ludwig (Hrsg.): Paradoxien, Dissonanzen, Zusammenbrüche. Situationen offener Epistemologie, Frankfurt a. M. 1991, S.316-340.

- Baxmann, Inge: *Mythos: Gemeinschaft: Körper- und Tanzkulturen in der Moderne*, München 2000.
- Baxmann, Inge: *Der Körper als Gedächtnisort. Bewegungswissen und die Dynamisierung der Wissenskulturen im frühen 20. Jahrhundert*, in: Baxmann, Inge; Cramer, Franz Anton: *Deutungsräume. Bewegungswissen als kulturelles Archiv der Moderne*, München 2005, S.15-35.
- Belting, Hans: *Bild-Anthropologie. Entwürfe für eine Bildwissenschaft*, München 2001.
- Belting, Hans; Kamper, Dietmar; Schulz, Martin (Hrsg.): *Quel Corps? Eine Frage der Repräsentation*, München 2002.
- Benjamin, Walter: *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, Frankfurt a. M. 1963.
- Benjamin, Walter: *Kleine Geschichte der Photographie*, in: ders.: *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, Frankfurt a. M. 1963, S.45-64.
- Benjamin, Walter: *Über einige Motive bei Baudelaire*, in: ders.: *Gesammelte Schriften I/2*, Frankfurt a. M. 1974, S.605-653.
- Benjamin, Walter: *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit (2. Fassung)*, in: ders.: *Gesammelte Schriften VII/1*, Frankfurt a. M. 1991, S.350-384.
- Bernhardt, Sarah: *My double life. Memoirs of Sarah Bernhardt*, London 1907.
- Bernhardt, Sarah: *L'Art du Théâtre. La Voix – Le Geste – La Prononciation*, Héricourt 1993.
- Bernheim, Hippolyte: *Die Suggestion und ihre Heilwirkung*, Leipzig · Wien² 1896.
- Bickenbach, Matthias; u. a. (Hrsg.): *Manus Loquens. Medium der Geste – Gesten der Medien*, Köln 2003.
- [Bildersammlung]: *Der künstlerische Tanz*, Dresden o. J.
- Bilstein, Johannes; Winzen, Matthias (Hrsg.): *Seele. Konstruktionen des Innerlichen in der Kunst*, Nürnberg 2004.
- Binswanger, Ludwig: *Wandlungen in der Auffassung und Deutung des Traumes von den Griechen bis zur Gegenwart*, Berlin 1928.
- Binswanger, Ludwig: *Traum und Existenz. Mit einer Einleitung von Michel Foucault*, Bern 1992.
- Binswanger, Otto: *Die Hysterie*, Wien 1904.
- Bloch, Ernst: *Das Prinzip Hoffnung. Kapitel 1-37*, Frankfurt a. M. 1959.
- Blumenberg, Hans: *Arbeit am Mythos*, Frankfurt a. M. 1996.
- Boehn, Max von: *Der Tanz*, Berlin 1925.
- Bogner, Artur: *Zivilisation und Rationalisierung. Die Zivilisationstheorien M. Webers, N. Elias' und der Frankfurter Schule im Vergleich*, Opladen 1989.
- Bois, Jules: *Unsichtbare Welt. Okkultismus, Magie, Alchimie, Satanismus, Wahrsagerei, Astrologie, Spiritismus, Magnetismus und Hypnose (Nachdruck)*, Leipzig 2006.
- Bollenbeck, Georg: *Eine Geschichte der Kulturkritik. Von Rousseau bis Günther Anders*, München 2007.
- Bourdieu, Pierre: *Eine illegitime Kunst. Die sozialen Gebrauchsweisen der Photographie*, Frankfurt a. M. 1981.
- Braid, James: *Neurypnology or the Rationale of Nervous Sleep considered in Relation with Animal Magnetism*, London 1843.

[XIII] X. Literaturverzeichnis

- Brandstetter, Gabriele: Tanz-Lektüren. Körperbilder und Raumfiguren der Avantgarde, Frankfurt a. M. 1995.
- Brandstetter, Gabriele: Bild-Sprung. TanzTheaterBewegung im Wechsel der Medien, Eggersdorf 1999.
- Brandstetter, Gabriele; Klein, Gabriele (Hrsg.): Methoden der Tanzwissenschaft. Modellanalysen zu Pina Bauschs ‚Le Sacre du Printemps‘, Bielefeld 2007.
- Brandstetter, Gabriele; Wulf, Christoph (Hrsg.): Tanz als Anthropologie, München 2007.
- Brauneck, Manfred (Hrsg.): Theater im 20. Jahrhundert. Programmschriften, Stilperioden, Reformmodelle, Hamburg 1982.
- Breidbach, Olaf: Bilder des Wissens. Zur Kulturgeschichte der wissenschaftlichen Wahrnehmung, München 2005.
- Breuer, Josef; Freud, Sigmund: Studien über Hysterie, Frankfurt a. M. 1991.
- Brewster, Ben; Jacobs, Lea: Theatre to Cinema. Stage Pictorialism and the Early Feature Film, New York 1997.
- Bruhn, Christian: Gelehrte in Hypnose. Zur Psychologie der Überzeugung und des Traumdenkens, Hamburg 1926.
- Brühl, Norbert: Nachdenkliches über den Hypnotismus, Köln 1923.
- Bucher, Edmund; Kindt, Albrecht: Film Photos wie noch nie ..., Frankfurt a. M. 1929.
- Buchner, Eberhard: Von den übersinnlichen Dingen. Ein Führer durch das Reich der okkulten Forschung, Leipzig 1924.
- Bühler, Karl: Ausdruckstheorie. Das System an der Geschichte aufgezeigt, Stuttgart² 1968.
- Bühler, Karl: Die Krise der Psychologie. Werke Band IV, Weilerswist 2000.
- Buser, Remo: Ausdruckspsychologie. Problemgeschichte, Methodik und Systematik der Ausdruckswissenschaft, München · Basel 1973.
- Campe, Rüdiger; Schneider, Manfred (Hrsg.): Geschichten der Physiognomik. Text – Bild – Wissen, Freiburg i. Breisgau 1996.
- Charcot, Jean Martin; Richer, Paul: Die Besessenen in der Kunst, Göttingen 1988.
- Cerbe-Farajian, Claudia Maria: Bewegung, Rhythmik und Ausdruck in Tanz und bildender Kunst im späten 19. und frühen 20. Jahrhundert und ihr Reflex in den Schriften Aby Warburgs, Kassel 2001.
- Chéroux, Clément; u. a. (Hrsg.): The perfect medium. Photography and the Occult, New Haven · London 2005.
- Clausberg, Karl; u. a. (Hrsg.): Ausdruck – Ausstrahlung – Aura. Synästhesien der Beseelung im Medienzeitalter, Bad Honnef 2007.
- Corbin, Alain: Wunde Sinne. Über die Begierde, den Schrecken und die Ordnung der Zeit im 19. Jahrhundert, Stuttgart 1993.
- Cowan, Michael; Sicks, Kai Marcel (Hrsg.): Leibhaftige Moderne. Körper in Kunst und Massenmedien 1918 bis 1933, Bielefeld 2005.
- Craemer-Ruegenberg, Ingrid (Hrsg.): Pathos, Affekt, Gefühl, München 1981.
- Crary, Jonathan: Techniken des Betrachters. Sehen und Moderne im 19. Jahrhundert, Dresden · Basel 1996.

Daphinoff, Dimiter; Marsch, Edgar (Hrsg.): Fin de siècle Zeitenwende. Beiträge zu einem interdisziplinären Gespräch, Zürich 1998.

Darwin, Charles: Der Ausdruck der Gemütsbewegungen bei dem Menschen und den Tieren. Kritische Edition. Einleitung, Nachwort und Kommentar von Paul Ekman, Frankfurt a. M. 2000.

Demisch, Heinz: Erhobene Hände. Geschichte einer Gebärde in der bildenden Kunst, Stuttgart 1984.

Demmer, Sybille: Untersuchungen zu Form und Geschichte des Monodramas, Köln 1981.

Descartes, René: Die Leidenschaften der Seele, Hamburg 1994.

Dessoir, Max: Die Parapsychologie, in: Hübbe-Schleiden, Wilhelm (Hrsg.): Sphinx. Monatszeitschrift für die geschichtliche und experimentale Begründung der übersinnlichen Weltanschauung auf monistischer Grundlage, 7. Jahrgang (1889), 4. Band, S.341-344.

Dessoir, Max: Das Doppel-Ich, Leipzig² 1896.

Dessoir, Max: Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft, Stuttgart 1906.

Dessoir, Max: Vom Jenseits der Seele. Die Geheimwissenschaften in kritischer Betrachtung, Stuttgart² 1918.

Dessoir, Max: Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft, Stuttgart² 1923.

Didi-Hubermann, Georges: Die Erfindung der Hysterie. Die photographische Klinik von Jean-Martin Charcot, München 1997.

Divoire, Fernand: Découvertes sur la danse, Paris 1914.

Döcker, Ulrike: Die Ordnung der bürgerlichen Welt. Verhaltensideale und soziale Praktiken im 19. Jahrhundert, Frankfurt a. M. 1994.

Dotzler, Bernhard J., u.a.: MaschinenMenschen, Frankfurt a.M. · Bern · New York · Paris 1992.

du Maurier, George: Trilby. With an Introduction by Elaine Showalter, Oxford · New York 1998.

du Prel, Carl: Psychologie der Lyrik. Beiträge zur Analyse der dichterischen Phantasie, Leipzig 1880.

du Prel, Carl: Das Kreuz am Ferner, Leipzig · Stuttgart³ 1905.

du Prel, Carl: Philosophie der Mystik, Leipzig² 1910.

du Prel, Carl: Die Magie als Naturwissenschaft. Teil II: Die magische Psychologie, Leipzig² 1920.

Efron, David: Gesture, Race and Culture, The Hague 1972.

Egidi, Margreth; u. a. (Hrsg.): Gestik. Figuren des Körpers in Text und Bild. Tübingen 2000.

Elias, Norbert: Der Prozeß der Zivilisation. Band I. Wandlungen des Verhaltens in den weltlichen Oberschichten des Abendlandes, Frankfurt a. M. 1985.

Elias, Norbert: Der Prozeß der Zivilisation. Band II. Wandlungen der Gesellschaft. Entwurf zu einer Theorie der Zivilisation, Frankfurt a. M. 1985.

Ellenberger, Henry F.: Die Entdeckung des Unbewußten, Zürich 2005.

Ellis, Havelock: Die Welt der Träume, Würzburg 1911.

Emmanuel, Maurice: The antique Greek dance after sculptured and painted figures, London 1927.

Erichsen, Leo: Sinnliches Übersinnliches. Eine gemeinverständliche Darstellung der gesamten okkulten Probleme der Gegenwart und ihre Lösung auf wissenschaftlicher Grundlage, Leipzig 1923.

Ewert, Sabine: Die Gebärde im Melodrama Lenardo und Blandine von Joseph Franz von Goetz, München 1978.

Eyck, Tony van: Ein Mann namens Miller. Roman, München 1955.

Farin, Michael (Hrsg.): Phantom Schmerz. Quellentexte zur Begriffsgeschichte des Masochismus, München 2003.

Fiebach, Joachim (Hrsg.): Theater und Medien an der Jahrhundertwende, Berlin 1997.

Fink, Gerhard: Who's who in der antiken Mythologie, München 2003.

Fischer, Hans W.: Körperschönheit und Körperkultur. Sport, Gymnastik, Tanz, Berlin 1928.

Fischer-Lichte, Erika: Semiotik des Theaters. Band 2. Vom ‚künstlichen‘ zum ‚natürlichen‘ Zeichen. Theater des Barock und der Aufklärung, Tübingen 1983.

Fischer-Lichte, Erika: Semiotik des Theaters. Band 3. Die Aufführung als Text, Tübingen 1983.

Fischer-Lichte, Erika: Semiotik des Theaters. Band 1. Das System der theatralischen Zeichen, Tübingen² 1988.

Fischer-Lichte, Erika: Theater im Prozeß der Zivilisation, Tübingen · Basel 2000.

Fischer-Lichte, Erika; Pflug, Isabel (Hrsg.): Inszenierung von Authentizität, Tübingen · Basel 2000.

Fischer-Lichte, Erika: Theater im Prozeß der Zivilisation, Tübingen · Basel 2000.

Fischer-Lichte, Erika (Hrsg.): Theatralität und die Krisen der Repräsentation, Stuttgart · Weimar 2001.

Fischer-Lichte, Erika; u. a. (Hrsg.): Verkörperung, Tübingen · Basel 2001.

Fischer-Lichte, Erika; u. a. (Hrsg.): Theatralität als Modell in den Kulturwissenschaften, Tübingen · Basel 2004.

Flournoy, Théodore: Choréographie somnambulique. Le cas de Magdeleine G., in: Archives de psychologie. Band 3, Genf 1904, S.359-374.

Flügel, O.: Über die Phantasie. Ein Vortrag, Lagensalza² 1895.

Folie, Sabine; Glasmeier, Michael: Tableaux vivants. Lebende Bilder und Attitüden in Fotografie, Film und Video [Ausstellung Tableaux vivants. Lebende Bilder und Attitüden in Fotografie, Film und Video, 24. Mai 2002 – 25. August 2002, Kunsthalle Wien], Wien 2002.

Forel, August: Der Hypnotismus, Stuttgart⁵ 1907.

Foucault, Michel: Die Ordnung des Diskurses. Inauguralvorlesung am Collège de France – 02. Dezember 1970, München 1974.

Foucault, Michel: Archäologie des Wissens, Frankfurt a. M.⁴ 1990.

Frecot, Janos: Die Schönheit. Mit Bildern geschmückte Zeitschrift für Kunst und Leben, in: Fotogeschichte. Beiträge zur Geschichte und Ästhetik der Fotografie, Jahrgang 15, 1995, Heft 56, S.36-46.

Freimark, Hans: Mediumistische Kunst, Leipzig 1914.

Frentz, Hans: Tony van Eyck. Bilder einer Jugend, Leipzig 1932.

- Freud, Sigmund: Studienausgabe. Band I: Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse und Neue Folge, Frankfurt a. M.⁹ 1969.
- Freud, Sigmund: Studienausgabe. Band II: Die Traumdeutung, Frankfurt a. M.⁷ 1972.
- Freud, Sigmund: Die Zukunft einer Illusion, in: ders.: Studienausgabe. Band IX. Fragen der Gesellschaft – Ursprünge der Religion, Frankfurt a. M. 1974, S.135-189.
- Freud, Sigmund: Das Unbehagen in der Kultur, Frankfurt a. M.⁹ 2004.
- Fubini, Enrico: Geschichte der Musikästhetik. Von der Antike bis zur Gegenwart, Stuttgart · Weimar 1997.
- Fuchs, Georg: Der Tanz, in: Flugblätter für künstlerische Kultur. Band 6, Stuttgart 1906.
- Fuchs, Georg: Sturm und Drang in München um die Jahrhundertwende, München 1963.
- Fuchs, Georg: Die Schaubühne der Zukunft, Berlin · Leipzig o. J.
- Geimer, Peter (Hrsg.): Ordnungen der Sichtbarkeit. Fotografie in Wissenschaft, Kunst und Technologie, Frankfurt a. M. 2002.
- Gernig, Kerstin (Hrsg.): Nacktheit. Ästhetische Inszenierungen im Kulturvergleich, Köln 2002.
- Godlewski, Willy: Schönheit und Tanz, Berlin o. J.
- Godwin, Jocelyn: Music and the occult. French musical philosophies 1750-1950, New York 1995.
- Goldmann, Stefan: Via Regia zum Unbewußten. Freud und die Traumforschung im 19. Jahrhundert, Gießen 2003.
- Goldmann, Stefan (Hrsg.): Traumarbeit vor Freud. Quellentexte zur Traumpsychologie im späten 19. Jahrhundert, Gießen 2005.
- Götz, Josef Franz von: Lenardo und Blandine. Ein Melodram, Augsburg 1785.
- Gouk, Penelope; Hills, Helen (Hrsg.): Representing emotions. New connections in the histories of art, music and medicine, Aldershot 2005.
- Gram Holmström, Kirsten: Monodrama, attitudes, tableaux vivants. Studies on some trends of theatrical fashion 1770-1815, Stockholm 1967.
- Green, Lili: Einführung in das Wesen unserer Gesten und Bewegungen, Berlin 1929.
- Grivel, Charles, u. a. (Hrsg.): Die Eroberung der Bilder. Photographie in Buch und Presse 1816-1914, München 2003.
- Harrison, Charles; Wood, Paul (Hrsg.): Kunsttheorie im 20. Jahrhundert. Künstlerschriften, Kunstkritik, Kunstphilosophie, Manifeste, Statements, Interviews, Ostfildern-Ruit 1998.
- Hartley, Lucy: Physiognomy and the meaning of expression in nineteenth-century culture, Cambridge 2001.
- Hartmann, Eduard von: Philosophie des Unbewußten, Berlin⁶ 1874.
- Hartmann, Eduard von: Philosophie des Schönen, Berlin² 1924.
- Haupt, Sabine; Stadler, Ulrich (Hrsg.): Das Unsichtbare sehen. Bildzauber, optische Medien und Literatur, Zürich 2006.
- Hausegger, Friedrich von: Gedanken eines Schauenden. Gesammelte Aufsätze von Friedrich von Hausegger, München 1903.

Hellpach, Willy: Nervosität und Kultur, Berlin 1902.

Hellpach, Willy: Grundlinien einer Psychologie der Hysterie, Leipzig 1904.

Hellpach, Willy: Universitas Literarum. Gesammelte Aufsätze, Stuttgart 1948.

Helmholtz, Hermann von: Die Lehre von den Tonempfindungen. Als psychologische Grundlage für die Theorie der Musik, Hildesheim 1968.

Heßler, Martina (Hrsg.): Konstruierte Sichtbarkeiten. Wissenschafts- und Technikbilder seit der frühen Neuzeit, München 2006.

Hinterwaldner, Inge; Buschhaus, Markus (Hrsg.): The picture's image. Wissenschaftliche Visualisierung als Komposit, München 2006.

Hoche, A.: Schlaf und Traum, Berlin 1928.

Hoff, Dagmar von: Ikonographie des Weiblichen – Die Attitüde in der Goethezeit am Beispiel von Ida Brun, in: Baumgart, Silvia; u. a. (Hrsg.): Denkräume zwischen Kunst und Wissenschaft. 5. Kunsthistorikerinnentagung in Hamburg 1991, Berlin 1993, S.485-496.

Hoffmann, E.T.A.: Der Magnetiseur. Eine Familienbegebenheit, in: ders.: Poetische Werke Band 1, Berlin 1957, S.156-209.

Hofmann, Werner; u. a. (Hrsg.): Die Menschenrechte des Auges. Über Aby Warburg, Frankfurt a. M. 1980.

Holschbach, Susanne: Vom Ausdruck zur Pose. Theatralität und Weiblichkeit in der Fotografie des 19. Jahrhunderts, Berlin 2006.

Hopp, Max: Über Hellsehen. Eine kritisch-experimentelle Untersuchung, Berlin 1916.

Huschka, Sabine: Bildgebungen tanzender Körper. Choreografierte Blickfänge 1880 bis 1930, in: Fotogeschichte. Beiträge zur Geschichte und Ästhetik der Fotografie, Jahrgang 26, 2006, Heft 101, S.41-50.

Huysmans, Joris-Karl: Gegen den Strich, Berlin 1999.

Huxley, Michael; Witts, Noel (Hrsg.): The twentieth-century performance reader, London 1996.

Isenfels, Paul: Getanzte Harmonien, Stuttgart⁵ 1927.

Ittershagen, Ulrike: Lady Hamiltons Attitüden, Mainz 1999.

Jähner, Horst: Künstlergruppe Brücke. Geschichte einer Gemeinschaft und das Lebenswerk ihrer Repräsentanten, Berlin 1996.

Janet, Pierre: L'Automatisme psychologique. Essai de psychologie expérimentale sur les formes inférieures de l'activité humaine, Paris⁹ 1921.

Jauß, H. R. (Hrsg.): Die nicht mehr schönen Künste. Grenzphänomene des Ästhetischen, München 1968.

Jay, Bill: Robert Demachy 1859-1936. Photographs and Essays, London 1974.

Jooss, Birgit: Lebende Bilder. Körperliche Nachahmung von Kunstwerken in der Goethezeit, Berlin 1999.

Jung, Carl Gustav: Archetyp und Unbewußtes. Grundwerk C. G. Jung Band 2, Olten 1984.

Jung, Carl Gustav: Persönlichkeit und Übertragung. Grundwerk C. G. Jung Band 3, Olten 1984.

Jung, Carl Gustav: Gesammelte Werke. Band 10. Zivilisation im Übergang, Düsseldorf 1995.

- Kamper, Dietmar; Rittner, Volker (Hrsg.): Zur Geschichte des Körpers. Perspektiven der Anthropologie, München · Wien 1976.
- Kamper, Dietmar: Zur Geschichte der Einbildungskraft, Wien 1981.
- Kamper, Dietmar; Wulf, Christoph (Hrsg.): Die Wiederkehr des Körpers, Frankfurt a. M. 1982.
- Kamper, Dietmar; Wulf, Christoph (Hrsg.): Das Schwinden der Sinne, Frankfurt a. M. 1984.
- Kamper, Dietmar (Hrsg.): Macht und Ohnmacht der Phantasie, Darmstadt · Neuwied 1986.
- Kandinsky, Wassily: Über das Geistige in der Kunst, Bern-Bümplitz⁴ 1952.
- Kankeleit, Otto: Die Schöpferische Macht des Unbewussten. Ihre Auswirkungen in der Kunst und in der modernen Psychotherapie, Berlin · Leipzig 1933.
- Kankeleit, Otto: Das Unbewußte als Keimstätte des Schöpferischen. Selbstzeugnisse von Gelehrten, Dichtern und Künstlern, München · Basel 1959.
- Karentzos, Alexandra: Kunstgöttinnen. Mythische Weiblichkeit zwischen Historismus und Secessionen, Marburg 2005.
- Kaufmann, Doris: „Primitivismus“. Zur Geschichte eines semantischen Feldes 1990-1930, in: Beyrau, Dietrich; u. a. (Hrsg.): Ordnungen in der Krise. Zur politischen Kulturgeschichte Deutschlands 1900-1933, München 2007, S.425-488.
- Kemal, Salim; Gaskell, Ivan (Hrsg.): Performance and authenticity in the arts, Cambridge 1999.
- Kemp, Martin: „A perfect and faithful record“: Mind and body in medical photography before 1900, in: Thomas, Ann (Hrsg.): Beauty of another order. Photography in Science, Ottawa 1997, S.120-149.
- Kemp, Wolfgang (Hrsg.): Theorie der Fotografie. Band 1. 1839-1912, Passau 1979.
- Kemp, Wolfgang (Hrsg.): Theorie der Fotografie. Band 2. 1912-1945, Passau 1980.
- Kemp, Wolfgang (Hrsg.): Theorie der Fotografie. Band 3. 1945-1980, Passau 1983.
- Kerbs, Diethart; Reulecke, Jürgen (Hrsg.): Handbuch der deutschen Reformbewegungen 1880-1933, Wuppertal 1998.
- Kerner, Justinus: Franz Anton Mesmer aus Schwaben, Entdecker des thierischen Magnetismus. Erinnerungen an denselben nebst Nachrichten von den letzten Jahren seines Lebens zu Meersburg am Bodensee, Frankfurt a. M. 1856.
- Kessel, Martina: Das Trauma der Affektkontrolle. Zur Sehnsucht nach Gefühlen im 19. Jahrhundert, in: Ben-thien, Claudia; u. a. (Hrsg.): Emotionalität. Zur Geschichte der Gefühle, Köln · Weimar · Wien 2000, S.156-177.
- Kessler, Frank, u. a. (Hrsg.): KINtop. Jahrbuch zur Erforschung des frühen Films. Band 7. Stummes Spiel, sprechende Gesten, Basel · Frankfurt a. M. 1998.
- Kiesewetter, Carl: Franz Anton Mesmer's Leben und Lehre. Nebst einer Vorgeschichte des Mesmerismus, Hypnotismus und Somnambulismus, Leipzig 1893.
- Klein, Gabriele: „Wenn das Blut in Wallung kommt ...“. Vom Menuett zum Walzer oder: Zum Wandel der Tanzformen im Prozeß der Zivilisierung, in: Korte, Hermann (Hrsg.): Gesellschaftliche Prozesse und individuelle Praxis: Bochumer Vorlesungen zu Norbert Elias' Zivilisationstheorie, Frankfurt a. M. 1990, S.197-215.
- Klein, Gabriele: FrauenKörperTanz. Eine Zivilisationsgeschichte des Tanzes, Weinheim · Berlin 1992.

Knaller, Susanne; Müller, Harro (Hrsg.): Authentizität. Diskussion eines ästhetischen Begriffs, München 2006.

Knape, Joachim: Gibt es Pathosformeln? Überlegungen zu einem Konzept von Aby M. Warburg, in: Dickhut, Wolfgang; u. a. (Hrsg.): Muster im Wandel. Zur Dynamik topischer Wissensordnungen in Spätmittelalter und Früher Neuzeit, Göttingen 2008, S.115-137.

Kochinka, Alexander: Emotionstheorien. Begriffliche Arbeit am Gefühl, Bielefeld 2004.

Kötscher, L. M.: Das Bewußtsein. Seine Anomalien und ihre forensische Bedeutung, in: Löwenfeld, L.; Kurella, H. (Hrsg.): Grenzfragen des Nerven- und Seelenlebens Heft 35, Wiesbaden 1905.

König, Helmut: Zivilisation und Leidenschaften. Die Masse im Bürgerlichen Zeitalter, Reinbek bei Hamburg 1992.

Koppen, Erwin: Literatur und Photographie. Über Geschichte und Thematik einer Medienentdeckung, Stuttgart 1987.

Krafft-Ebing, Richard von: Nervosität und Neurasthenische Zustände, Wien² 1900.

Kuff, Timon L.: Okkulte Ästhetik. Wunschfiguren des Unbewussten im Werk Albert von Schrenck-Notzings, Gießen 2011.

Külpe, Oswald: Vorlesungen über Psychologie, Leipzig² 1922.

Kümmel, Albert; Löffler, Petra (Hrsg.): Medientheorie 1888-1933. Texte und Kommentare, Frankfurt a. M. 2002.

Laskus, Irmgard: Friederike Bethmann-Unzelmann. Versuch einer Rekonstruktion ihrer Schauspielkunst auf Grund ihrer Hauptrollen, Leipzig 1927.

Le Bon, Gustave: Psychologie der Massen, Leipzig o. J.

Leigh Forster, Susan (Hrsg.): Corporealities. Dancing Knowledge, Culture and Power, New York 1996.

Lenk, Sabine: Théâtre contre Cinéma. Die Diskussion um Kino und Theater vor dem Ersten Weltkrieg in Frankreich, Münster 1989.

Lersch, Phillip: Gesicht und Seele. Grundlinien einer mimischen Diagnostik, München · Basel⁵ 1961.

Lessing, Gotthold Ephraim: Laokoon oder über die Grenzen der Malerei und Poesie, Stuttgart 1971.

Lichtblau, Klaus: Kulturkrise und Soziologie um die Jahrhundertwende. Zur Genealogie der Kultursoziologie in Deutschland, Frankfurt a. M. 1996.

Lipps, Theodor: Zur Psychologie der Suggestion. Vortrag gehalten am 14. Januar 1897 in der „Psychologischen Gesellschaft“ zu München. Mit angeschlossener Diskussion, Leipzig 1897.

Lipps, Theodor: Psychologische Studien, Leipzig² 1905.

Lipps, Theodor: Leitfaden der Psychologie, Leipzig² 1906.

Lipps, Theodor: Leitfaden der Psychologie, Leipzig³ 1909.

Lipps, Theodor: Ästhetik. Psychologie des Schönen und der Kunst. Teil I. Grundlegung der Ästhetik, Leipzig · Hamburg² 1914.

Loers, Veit (Hrsg.): Okkultismus und Avantgarde. Von Munch bis Mondrian 1900-1915, Frankfurt 1995.

Löffler, Petra; Kümmel, Albert (Hrsg.): Medientheorie 1888-1933. Texte und Kommentare, Frankfurt a. M. 2002.

Löffler, Petra: Affektbilder. Eine Mediengeschichte der Mimik, Bielefeld 2004.

Löffler, Petra: Das Schauspiel der Fotografie. Posieren vor der Kamera – die Lehrbücher von Carl Michel und Albert Borée, in: Fotogeschichte. Beiträge zur Geschichte und Ästhetik der Fotografie, Jahrgang 26, 2006, Heft 101, S.17-30.

Löwenfeld, Leopold: Pathologie und Therapie der Neurasthenie und Hysterie, Wiesbaden 1894.

Löwenfeld, Leopold: Somnambulismus und Spiritismus, in: Löwenfeld, L.; Kurella, H. (Hrsg.): Grenzfragen des Nerven- und Seelenlebens Heft 1, Wiesbaden 1900.

Löwenfeld, Leopold: Der Hypnotismus. Handbuch der Lehre von der Hypnose und der Suggestion mit besonderer Berücksichtigung ihrer Bedeutung für Medicin und Rechtspflege, Wiesbaden 1901.

Löwenfeld, Leopold: Hypnose und Kunst, in: Löwenfeld, L.; Kurella, H. (Hrsg.): Grenzfragen des Nerven- und Seelenlebens Heft 28, Wiesbaden 1905.

Löwenfeld, Leopold: Bewußtsein und psychisches Geschehen, in: Löwenfeld, L.; Kurella, H. (Hrsg.): Grenzfragen des Nerven- und Seelenlebens Heft 89, Wiesbaden 1913.

Löwenfeld, Leopold: Hypnotismus und Medizin. Grundriß der Lehre von der Hypnose und der Suggestion mit besonderer Berücksichtigung der ärztlichen Praxis, München · Wiesbaden 1922.

Lück, Helmut E.; Miller, Rudolf (Hrsg.): Illustrierte Geschichte der Psychologie, Weinheim · Basel 2005.

Lueger, Otto: Lexikon der gesamten Technik und ihrer Hilfswissenschaften. Band 8, Stuttgart · Leipzig 1910.

Lütkehaus, Ludger (Hrsg.): Tiefenphilosophie. Texte zur Entdeckung des Unbewußten vor Freud, Hamburg 1995.

Lütkehaus, Ludger (Hrsg.): „Dieses wahre innere Afrika“. Texte zur Entdeckung des Unbewußten vor Freud, Frankfurt a. M. 1989.

Magnin, Emile: „Magdeleine“. Etude sur le Geste au moyen de l’Hypnose, o. O. 1904.

Magnin, Emile: L’Art et l’Hypnose. Interprétation plastique d’œuvres littéraires et musicales, Genève · Paris 1905.

Magnin, Emile: Devant le mystère de la névrose. De la guérison de cas réputés incurables, Paris 1920.

Manetho, Gustav (Gessmann): Aus übersinnlicher Sphäre, Leipzig 1890.

Marquard, Odo: Über einige Beziehungen zwischen Ästhetik und Therapeutik in der Philosophie des 19. Jahrhunderts, in: Schrimpf, Hans Joachim (Hrsg.): Literatur und Gesellschaft vom 19. Ins 20. Jahrhundert, Bonn 1963, S.22-55.

Marquard, Odo: Zur Bedeutung der Theorie des Unbewussten für eine Theorie der nicht mehr schönen Kunst, in: Jauß, Hans Robert (Hrsg.): Die nicht mehr schönen Künste. Grenzphänomene des Ästhetischen, München 1968, S.373-392.

Marzynski, Georg: Die Methode des Expressionismus. Studien zu seiner Psychologie, Leipzig 1920.

Maupassant, Guy de: Das Horla, in: ders.: Unheimliche Geschichten. Werke Band 4, Berlin 1924, S.103-135.

Mauss, Marcel: Die Techniken des Körpers, in: ders.: Soziologie und Anthropologie. Band 2. Frankfurt a. M. 1989, S.199-221.

Mehlin, Urs H.: Kreativität – ein moderner Mythos. Künstlerisches Schaffen aus Jungscher Sicht, Oberwil b. Zug 1989.

Meumann, Ernst: Einführung in die Ästhetik der Gegenwart, Leipzig² 1912.

Meumann, Ernst: System der Ästhetik, Leipzig³ 1919.

Michel, Karl: Die Sprache des Körpers. In 721 Bildern dargestellt, Leipzig 1910.

Moll, Albert: Der Hypnotismus. Mit Einschluß der Psychotherapie und der Hauptpunkte des Okkultismus, o. O.⁴ 1906.

Moreck, Curt: Sittengeschichte des Kinos, Dresden 1926.

Mucha, Jiří: Alfons Mucha. Ein Künstlerleben, Berlin 1986.

Müller-Freienfels, Richard: Psychologie der Kunst. Band I: Allgemeine Grundlegung und Psychologie des Kunstgenießens, Leipzig · Berlin³ 1923.

Müller-Freienfels, Richard: Psychologie der Kunst. Band II: Psychologie des Kunstschaffens und der ästhetischen Wertung, Leipzig · Berlin² 1923.

Müller-Freienfels, Richard: Die Seele des Alltags. Eine Psychologie für Jedermann, Berlin 1925.

Müller-Freienfels, Richard: Zur Psychologie und Soziologie der modernen Kunst, in: Giese, Fitz (Hrsg.): Deutsche Psychologie Band IV Heft 6, Halle 1926.

Müller-Freienfels, Richard: Die Hauptrichtungen der gegenwärtigen Psychologie, Leipzig³ 1933.

Münsterberg, Hugo: Das Lichtspiel. Eine psychologische Studie. Und andere Schriften zum Kino, Wien 1996.

Nebel, Eckhard: Kulturkritik, Frankfurt a. M. 1989.

Nitschke, August; u. a. (Hrsg.): Jahrhundertwende. Der Aufbruch in die Moderne 1880-1930. Band I, Reinbek bei Hamburg 1990.

Oatley, Keith: Emotions. A brief history, Malden · Oxford · Victoria 2004.

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

Öhlschläger, Claudia; Wiens, Birgit (Hrsg.): Körper – Gedächtnis – Schrift. Der Körper als Medium kultureller Erinnerung, Berlin 1997.

Peter, Burkhard: Geschichte der Hypnose in Deutschland, in: ders.; Revenstorf, Dirk (Hrsg.): Hypnose in Psychotherapie, Psychosomatik und Medizin. Manual für die Praxis, Berlin u. a. 2001, S.697-737.

Peter, Frank-Manuel: Zwischen Ausdruckstanz und Postmodern Dance. Dore Hoyers Beitrag zur Weiterentwicklung des modernen Tanzes in den 1930er Jahren, Dissertation FU Berlin 2003.

Pongratz, Ludwig J.: Problemgeschichte der Psychologie, Bern 1967.

Pongratz, Ludwig J.: Problemgeschichte der Psychologie, Bern · München² 1984.

Port, Ulrich: Pathosformeln. Die Tragödie und die Geschichte exaltierter Affekte 1755-1888, München 2005.

Preiss, Tom: Asta Nielsen – das wilde Unkraut, in: Hickethier, Knut (Hrsg.): Grenzgänger zwischen Theater und Kino. Schauspielerporträts aus dem Berlin der zwanziger Jahre, Berlin 1986, S.43-54.

Pytlík, Priska (Hrsg.): Spiritismus und ästhetische Moderne – Berlin und München um 1900. Dokumente und Kommentare, Tübingen 2006.

Radkau, Joachim: Das Zeitalter der Nervosität. Deutschland zwischen Bismarck und Hitler, Wien 1998.

- Ränsch-Trill, Barbara (Hrsg.): Natürlichkeit und Künstlichkeit. Philosophische Diskussionsgrundlagen zum Problem der Körperinszenierung, Hamburg 2000.
- Recki, Birgit: Aura und Autonomie. Zur Subjektivität der Kunst bei Walter Benjamin und Theodor W. Adorno, Würzburg 1988.
- Remmy, Richard: Das Rätsel des Ich. Von den Wundern der Suggestion, der Hypnose, des Couéismus und der Religion, Hamburg 1926.
- Reznicek, F. von: Der Tanz. Album, München 1908.
- Ribot, Theodule: Die Schöpferkraft der Phantasie, Bonn 1902.
- Ribot, Theodule: La vie inconsciente et les mouvements, Paris 1914.
- Richet, Charles: Grundriß der Parapsychologie und Parapsychophysik, Stuttgart · Berlin · Leipzig 1923.
- Rochas, Albert de: Les États Profonds de l'Hypnose, Paris³ 1896.
- Rochas, Albert de: L'expression des sentiments, in: La Nature. Revue des sciences et de leurs applications aux arts et à l'industrie, 27. Jahrgang (2. Halbjahr) Nr.1358 – 1383, Paris 1899, S.247-251.
- Rochas, Albert de: La Mimique, in: La Nature. Revue des sciences et de leurs applications aux arts et à l'industrie, 27. Jahrgang (2. Halbjahr) Nr.1358 – 1383, Paris 1899, S.252-254.
- Rochas, Albert de: La Musique et le Geste, in: La Nature. Revue des sciences et de leurs applications aux arts et à l'industrie, 27. Jahrgang (2. Halbjahr) Nr.1358 – 1383, Paris 1899, S.267-270.
- Rochas, Albert de: Les Sentiments, la Musique et le Geste, Grenoble 1900.
- Rochas, Albert de: Die Ausscheidung des Empfindungsvermögens, Leipzig⁵ 1909.
- Rochas, Albert de: Les Vies Successives. Documents pour l'étude de cette question, Paris 1911.
- Roberts, Franz: Die Schlaf tänzerin Madeleine G. Ein Protest gegen den Mißbrauch der Wissenschaft, München 1904.
- Roffenstein, Gaston: Das Problem des Unbewußten, Stuttgart 1923.
- Rother, H.: Die Bedeutung des Unbewußten im menschlichen Seelenleben, Langensalza² 1907.
- Rosenhagen, Hans: Albert von Keller, Bielefeld · Leipzig 1912.
- Rouget, Gilbert: Music and Trance. A Theory of the Relations between Music and Possession, Chicago 1985.
- Rousseau, Jean-Jacques: Kulturkritische und politische Schriften. Band 1, 1989.
- Rüegg, Walter (Hrsg.): Kulturkritik und Jugendkultur, Frankfurt a. M. 1974.
- Rundell, John; Menell, Stephen (Hrsg.): Classical Readings in Culture and Civilization, London 1998.
- Sanders, Hans-Theodor: Hypnose und Suggestion, Stuttgart 1921.
- Saxl, Fritz: Die Ausdrucksgebärden der bildenden Kunst, in: Wuttke, Dieter (Hrsg.): Aby M. Warburg. Ausgewählte Schriften und Würdigungen, Baden-Baden² 1980, S.419-431.
- Schertel, Ernst: Tanz und Jugendkultur, Sonderdruck aus Schönheit. Mit Bildern geschmückte Monatsschrift für Kunst und Leben. XVI, Leipzig 1913.
- Schertel, Ernst: Magie. Geschichte, Theorie, Praxis, Prien 1923.

Schertel, Ernst: Inge Frank und der ekstatische Tanz, in: Die Schönheit. Mit Bildern geschmückte Monatsschrift für Kunst und Leben, 21. Jahrgang, 1925 (Heft 5), S.253-260.

Schertel, Ernst: Gibt es hypnotischen Tanz?, in: Die Umschau, 30. Jahrgang, 1926 (Heft 2), S.31-35.

Schertel, Ernst (Hrsg.): Sonnige Welt. Sechster Asa-Auswahlband, Leipzig 1928, S.167-168.

Schertel, Ernst: Erotik, Tanz und Okkultismus, in: Zeitschrift für Menschenkunde, 4. Jahrgang, 1929 (Heft 5), S.307-309.

Schertel, Ernst: Sitte und Sünde. Eine Sittengeschichte im Querschnitt, Schmiden 1967.

Schikowski, John: Geschichte des Tanzes, Berlin 1926.

Schmidt, Gunnar: Fotografie und Hypnose, in: Fotogeschichte. Beiträge zur Geschichte und Ästhetik der Fotografie, Jahrgang 12, 1992, Heft 44, S.3-10.

Schmidt, Gunnar: Das Gesicht. Eine Mediengeschichte, München 2003.

Schmidt, Gunnar: Patho-Logiken, in: Löffler, Petra; Scholz, Leander (Hrsg.): Das Gesicht ist eine starke Organisation, Köln 2004, S.140-159.

Schmidt-Linsenhoff, Viktoria: „Körperseele“, Freilichtakt und Neue Sinnlichkeit. Kulturgeschichtliche Aspekte der Aktfotografie in der Weimarer Republik, in: Fotogeschichte. Beiträge zur Geschichte und Ästhetik der Fotografie, Jahrgang 1, 1981, Heft 1, S.41-59.

Schneede, Uwe M.: Die Geschichte der Kunst im 20. Jahrhundert. Von den Avantgarden bis zur Gegenwart, München 2001.

Schrenck-Notzing, Albert Freiherr von: Ein Beitrag zur therapeutischen Bewertung des Hypnotismus. Inauguraldissertation zur Erlangung der Doktorwürde in der Medicin, Chirurgie und Geburtshülfe bei der hohen medicinischen Fakultät zu München, Leipzig 1888.

Schrenck-Notzing, Albert Freiherr von: Der Hypnotismus im Münchner Krankenhause (links der Isar). Eine kritische Studie über die Gefahren der Suggestivbehandlung, Leipzig 1894.

Schrenck-Notzing, Albert Freiherr von: Kriminalpsychologische und Psychopathologische Studien. Gesammelte Aufsätze aus den Gebieten der Psychopathia sexualis, der gerichtlichen Psychiatrie und der Suggestionslehre, Leipzig 1902.

Schrenck-Notzing, Albert Freiherr von: Die Traumtänzerin Magdeleine G.. Eine psychologische Studie über Hypnose und dramatische Kunst, Stuttgart 1904.

Schrenck-Notzing, Albert Freiherr von: Materialisationsphänomene. Ein Beitrag zur Erforschung der mediumistischen Teleplastie, München² 1923.

Schrenck-Notzing: Grundfragen der Parapsychologie, Stuttgart · Berlin · Köln · Mainz³ 1985.

Schott, Heinz (Hrsg.): Franz Anton Mesmer und die Geschichte des Mesmerismus, Stuttgart 1985.

Schrott, Karin: Das normative Korsett. Reglementierungen für Frauen in Gesellschaft und Öffentlichkeit in der deutschsprachigen Anstands- und Benimmliteratur zwischen 1871 und 1914, Würzburg 2005.

Schuller, Marianne; Reiche, Claudia; Schmidt, Gunnar (Hrsg.): BildKörper. Verwandlungen des Menschen zwischen Medium und Medizin, Hamburg 1998.

Schultze, Otto F. E. : Einige Hauptgesichtspunkte der Beschreibung in der Elementarpsychologie. I. Erscheinungen und Gedanken, Leipzig 1906.

Schur, Ernst: Der moderne Tanz, München 1910.

- Schweinitz, Jörg (Hrsg.): Prolog vor dem Film. Nachdenken über ein neues Medium 1909 – 1914, Leipzig 1992.
- Sedlmayr, Hans: Die Revolution der modernen Kunst, Köln 1996.
- Smart, Mary Ann: Mimomania. Music and Gesture in Nineteenth-Century Opera, Berkeley · Los Angeles · London 2004.
- Spitta, Heinrich: Die Schlaf- und Traumzustände der menschlichen Seele mit besonderer Berücksichtigung ihres Verhältnisses zu den psychischen Alienationen, Tübingen² 1882.
- Stiegler, Bernd: Philologie des Auges. Die photographische Entdeckung der Welt im 19. Jahrhundert, München 2002.
- Stiegler, Bernd: Montagen des Realen. Photographie als Reflexionsmedium und Kulturtechnik, München 2009.
- Streisand, Marianne: Intimität. Begriffsgeschichte und Entdeckung der 'Intimität' auf dem Theater um 1900, München 2001.
- Suhr, Werner: Das Gesicht des Tanzes, Hamburg 1927.
- Suhr, Werner: Der nackte Tanz, Hamburg 1927.
- Sünderhauf, Esther Sophia: Griechensehnsucht und Kulturkritik. Die deutsche Rezeption von Winckelmanns Antikenideal 1840-1945, Berlin 2004.
- Sykora, Katharina; u. a. (Hrsg.): Fotografische Leidenschaften, Marburg 2006.
- Teichler, Jens-Uwe: „Der Charlatan strebt nicht nach Wahrheit, er verlangt nur nach Geld.“ Zur Auseinandersetzung zwischen naturwissenschaftlicher Medizin und Laienmedizin im deutschen Kaiserreich am Beispiel von Hypnotismus und Heilmagnetismus, Leipzig 1999.
- Thorun, Claudia: Sarah Bernhardt. Inszenierungen von Weiblichkeit im Fin de siècle, Hildesheim · Zürich · New York 2006.
- Thurnwald, Richard: Psychologie des primitiven Menschen, München 1920.
- Toepfer, Karl: Empire of Ecstasy. Nudity and Movement in German Body Culture 1910-1935, Berkeley · Los Angeles · London 1998.
- Traub, Ulrike: Theater der Nacktheit. Zum Bedeutungswandel entblößter Körper auf der Bühne seit 1900, Bielefeld 2010.
- Trede, Fiona: Traumhaft schön? Madeleine G. und der Tanz des Unbewußten, in: Tanzdrama, Nr. 58, Heft 5, Köln 2001, S.5-7.
- Troeltsch, Ernst: Aufsätze zur Geistesgeschichte und Religionssoziologie. Gesammelte Schriften Band IV, Tübingen 1925.
- Trömner, Ernst: Hypnotismus und Suggestion, Leipzig 1908.
- Verworn, Max: Ideoplastische Kunst, Jena 1914.
- Vietta, Egon: Briefe über den Tanz, Bielefeld 1948.
- Villiers de L'Isle Adam, Jean-Marie: Die Eva der Zukunft, München 1972.
- Volkelt, Johannes: Die Traum-Phantasie, Stuttgart 1875.
- Vowinckel, Gerhard: Von politischen Köpfen und schönen Seelen. Ein soziologischer Versuch über die Zivilisationsformen der Affekte und ihres Ausdrucks, München 1983.

Warburg, Aby M.: Warnke, Martin (Hrsg.): Der Bilderatlas Mnemosyne, Berlin 2000.

Warner Marien, Mary: Photography and its critics. A cultural history 1839-1900, Cambridge 1997.

Weininger, Otto: Geschlecht und Charakter. Eine Prinzipielle Untersuchung, Berlin 1932.

Wellek, Albert: Musikpsychologie und Musikästhetik. Grundriß der systematischen Musikwissenschaft, Frankfurt a. M. 1963.

Wiens, Birgit: ‚Grammatik‘ der Schauspielkunst. Die Inszenierung der Geschlechter in Goethes klassischem Theater, Tübingen 2000.

Williams, Simon: Emotion and Social Theory. Corporeal Reflections on the (Ir)Rational, London 2001.

Winterstein, Hans: Schlaf und Traum, Berlin 1932.

Wulffen, Erich: Die Traumtänzerin. Originalroman, Leipzig-Reudnitz 1920.

Wulffen, Erich; u. a. (Hrsg.): Die Erotik in der Photographie. Die geschichtliche Entwicklung der Aktphotographie und des erotischen Lichtbildes und seine Beziehungen zur Psychopathia Sexualis, Wien 1931.

Wundt, Wilhelm: Hypnotismus und Suggestion, Leipzig² 1911.

Wundt, Wilhelm: Grundzüge der Physiologischen Psychologie. Band III, Leipzig⁶ 1911.

Wundt, Wilhelm: Völkerpsychologie: eine Untersuchung der Entwicklungsgesetze von Sprache, Mythos und Sitte. Band 3: Die Kunst, Stuttgart³ 1919.

Wundt, Wilhelm: Völkerpsychologie: eine Untersuchung der Entwicklungsgesetze von Sprache, Mythos und Sitte. Band 1: Die Sprache. Teil 1. Stuttgart⁴ 1921.

Originalzeitungen und -zeitschriften

Beilage zur Allgemeinen Zeitung, München

Jahr 1904 (Band I)

Loewenfeld, Dr. L.: Einige Bemerkungen über die Demonstration der Schlaftänzerin Frau Madeleine G. im Münchner Ärztlichen Vereine, Nr. 62 (15.03.1904), S.492-494.

Berliner Illustrierte Zeitung

Jahr 1904 Jahrgang 13, Nr.10 (06.03.1904), S.147.

Jugend, München.

Jahr 1904 (Band I) Nr. 17, S.327.
 Nr. 11, S.218 / 219.
 Nr. 13, S.258.
 Nr. 23, S.462.

Der Kunstwart. Halbmonatsschau über Dichtung, Theater, Musik, bildende und angewandte Künste

Jahr 1904 Gumpenberg, Hanns von: Die Schlaf­tänzerin Madeleine, Nr. 12 (März), S.697f.

Weber, Leopold: Die „Schlaf­tänzerin Madeleine G.“, Nr. 14 (April), S.89-91.

Der Tag, Berlin

Jahr 1904 Keyserling, Eduard von: Die Schlaf-Tänzerin, Nr. 97 (Sonnabend 27.02.1904), S.1f.

Schönhoff, L.: Magdalena, die Berlinerin, Nr. 147 (Sonntag 27.03.1904).

Die Schönheit. Mit Bildern geschmückte Zeitschrift für Kunst und Leben

Jahr 1904 Zilcken, Detta: Die Schlaf­tänzerin Madeleine, Nr. 1 (2. Jahrgang) , S.49-55.

Hannoverscher Courier. Zeitung für Norddeutschland – Hannoversche Anzeigen. Hannoversche Neueste Nachrichten

Jahr 1904 Jahrgang 51, Nr. 24853 (Montag 22.02.1904), S.3.

Münchener Medizinische Wochenschrift. Organ für amtliche und praktische Ärzte, München.

Jahr 1904 (51. Jahrgang, Band I)

Schlagintweit, Dr. Felix: Die Schlaf­tänzerin Mme. Magdeleine G. im ärztlichen Verein zu München, Nr. 12 (22.03.1904), S.524f.

Loewenfeld, Leopold: In Sachen Schlaf­tänzerin, Nr. 13 (29.03.1904), S.569-571.

Grünwald, L.: Die Vorführung der Mad. Magdeleine in der Öffentlichkeit, Nr. 13 (29.03.1904), S.571.

Schrenck-Notzing, Albert Freiherr von: Einige Bemerkungen über die Schlaf­tänzerin und ihr Auftreten in München, Nr. 15 (12.04.1904), S.667f.

Jahr 1905 (52. Jahrgang, Band II)

Aschaffenburg: Die Traumtänzerin Magdalaine Guipet nach persönlichen Beobachtungen. Bericht des Allgemeinen Ärztlichen Vereins zu Köln, Nr. 36 (05.09.1905), S.1751f.

Nordwestdeutsche Zeitung. Generalanzeiger und Neueste Nachrichten für Nordwestdeutschland

Jahr 1904 Jahrgang 10, Nr. 46 (Mittwoch 24.02.1904).

Psychische Studien - Monatliche Zeitschrift vorzüglich der Untersuchung der wenig gekannten Phänomene des Seelenlebens

Jahr 1904 (Band 31)

Maier, Friedrich: Die „Schlaf­tänzerin“ Madeleine G. in München, 4. Heft (April), S. 235-250.

Maier, Friedrich: Neues von der Schlaf­tänzerin, 5. Heft (Mai), S. 307-318.

Sage, M.: Kritische Betrachtungen über die „Schlaf tänzerin“ (Aus dem französischen Originalbericht an die „Psych. Stud.“ übersetzt vom Red. Dr. Fr. Maier), 5. Heft (Mai), S. 433-438.

Schrenck-Notzing, Albert Freiherr von: Zu den Betrachtungen des Herrn Sage über die „Schlaf tänzerin“. Eine Berichtigung, 8. Heft (August), S.501-503.

Magnin, Emile: Antwort auf die Berichtigung des Freiherren von Schrenck-Notzing, 10. Heft (Oktober), S. 626-631.

SOMA. Das Magazin für Körperkultur und Kunst. Zentralorgan des Reichs-Kulturbundes „Gymnos“

Jahr 1927

Jahrgang 2, Nr. 7.

XI. Bildanhang



Abb. 01: Lina Ferkel „La Charité“, „Danse Bretonne“ und „Sainte Thérèse allant à la Vierge“



Abb.02: Magdeleine Guipet „Les Femmes et le Secret de La Fontaine“

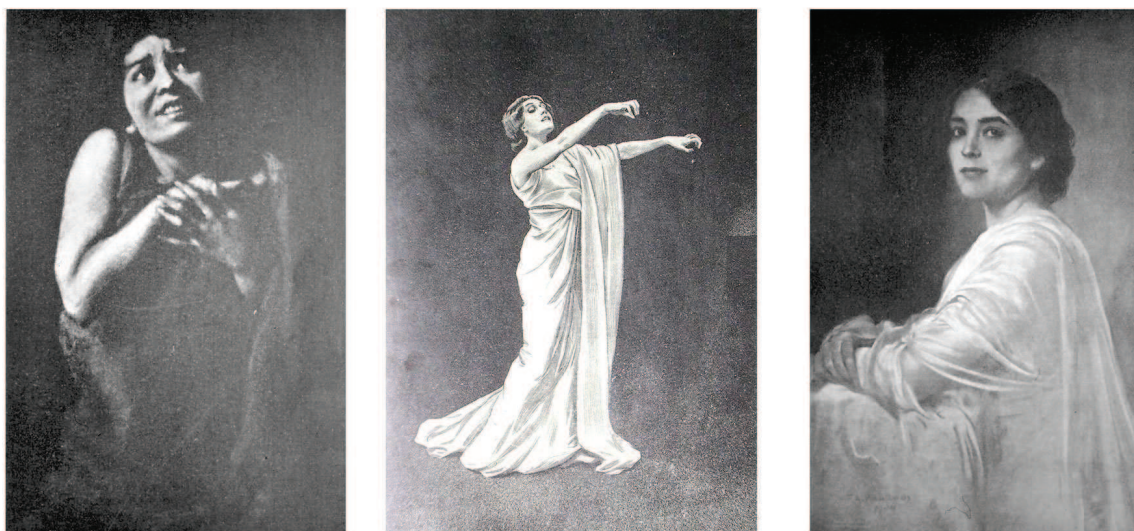


Abb. 03: Magdeleine Guipet nach Albert von Keller, F. von Reznicek & Friedrich August von Kaulbach

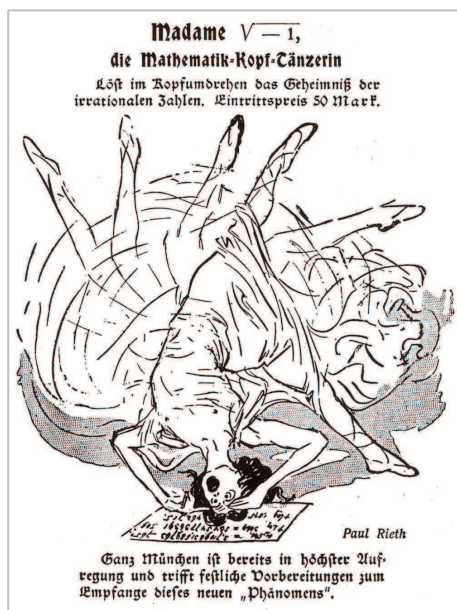


Abb. 04: Jugend, 1904



Abb. 05: Schüler der Ida Herion Schule, Stuttgart



Abb. 06: Inge Frank, Tony van Eyck und Helga Buur

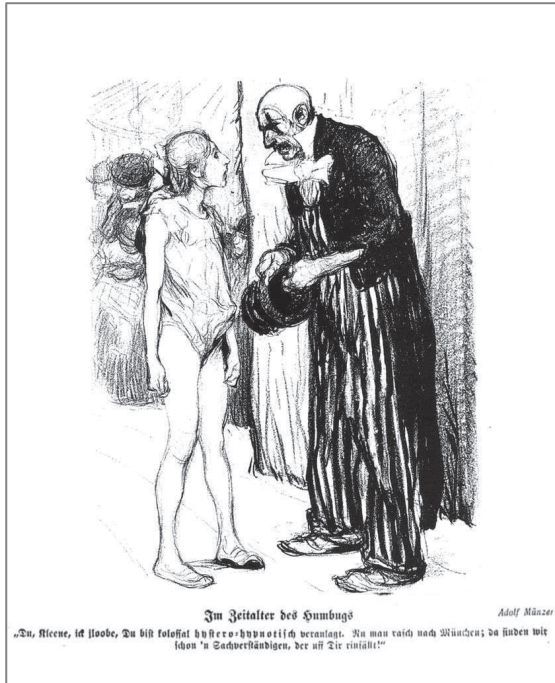


Abb. 07: Jugend, 1904



Abb. 08: Lina Ferkel „Jeanne d’Arc“



Abb. 09: Magdeleine Guipet „Trauermarsch von F. Chopin“

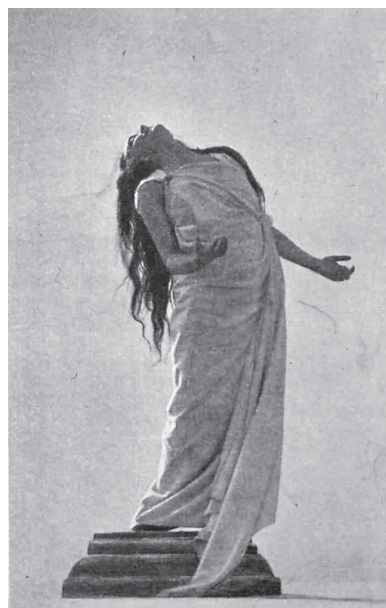


Abb. 10: Magdeleine Guipet „Extase Amoureuse“



Abb. 11: André Brouillet „Un Leçon Clinique à la Salpêtrière“ 1887

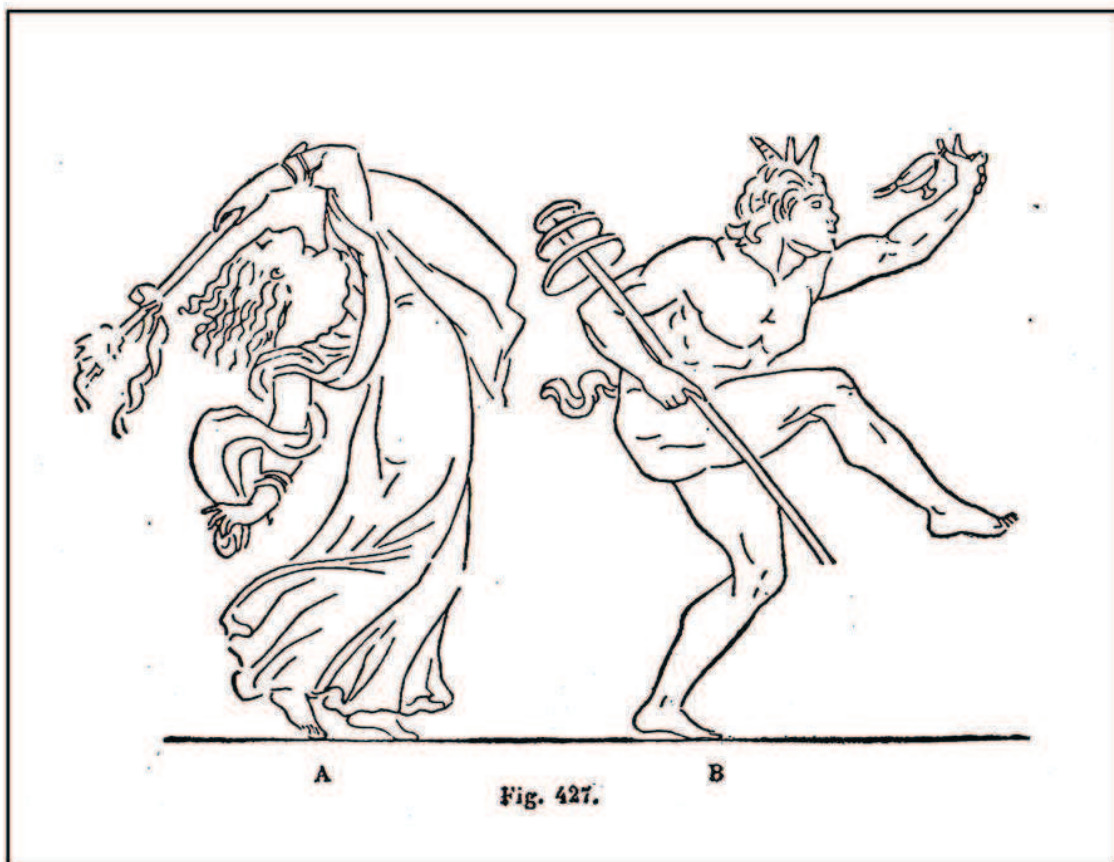


Abb. 12: Tanzende Mänade und Satyr



Abb. 13: Dorothea Albu, Gret Palucca, Trümpy-Skoronel-Schule, Ruth Loeser und Mary Wigman



Abb. 14: Inge Frank und Schüler der Ida Herion Schule



Abb. 15: Lina Ferkel „Terpsichore“

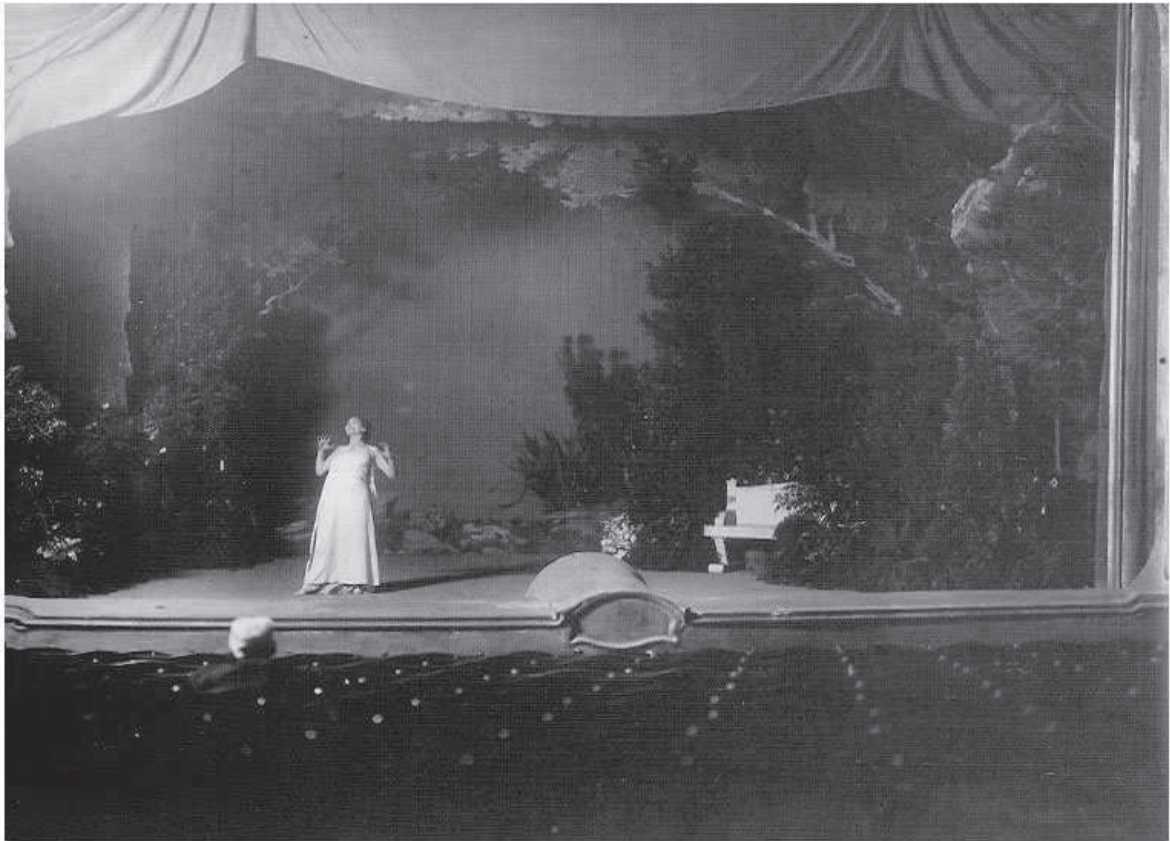


Abb. 16: Bühnenbild im Schauspielhaus München

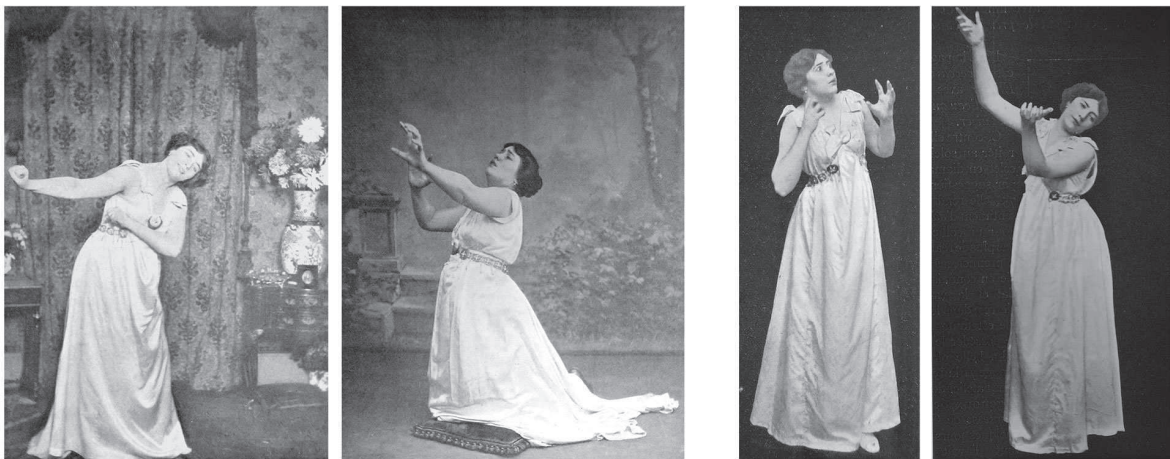


Abb. 17: Verschiedene Bildtypen in „Les Sentiments“



Abb. 18: „Séance en plein air“

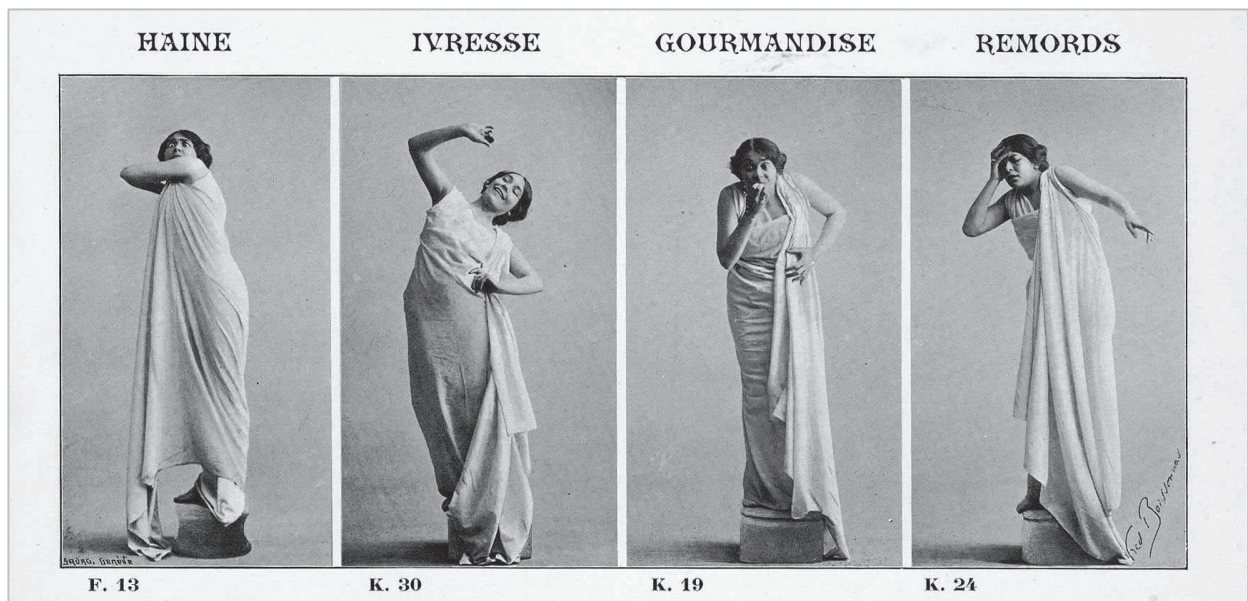


Abb. 19: Einzelposen in „L'Art et l'Hypnose“



Abb. 20: Schüler der Ida Herion Schule



Abb. 21: Schüler der Ida Herion Schule



Abb. 22: Inge Frank

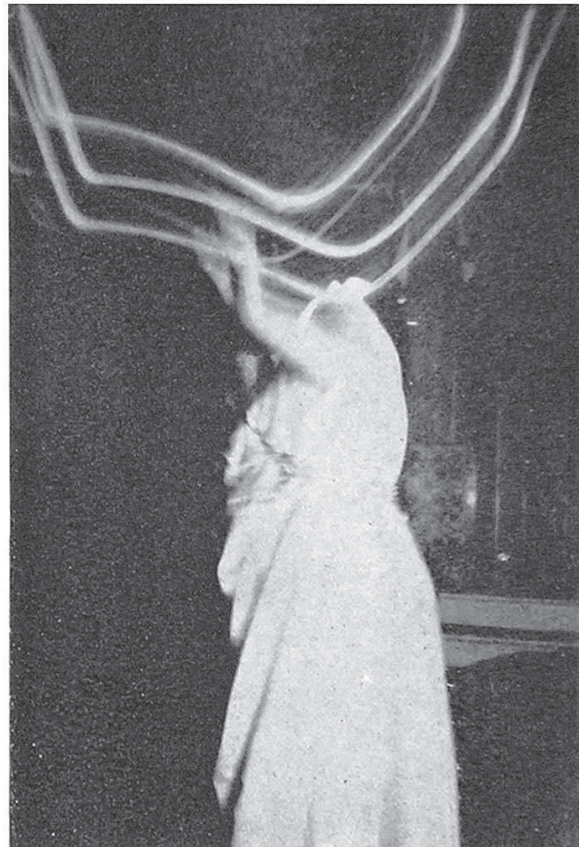


Abb. 23: „Extériorisation de la sensibilité“

Miss Duncan: „Und ich wissen überhaupt nicht, wie Sie können sprechen mit mich von dances! Haben Sie gewest in Griechenland, zu tanzen in the theatre of Dionisius! Haben Sie gefungt mit little Griedenknaben?“

Madame Madeleine: „Oh, ma chère, daß ich nicht lachen! Mon dieu; Ihrer kleines griedickes Knabs! Wenn freit meiner Kinder, sie schönere Ton gieben von sich, als Ihrer ungesundes Knabs mit ihre verflirte Quack Quack!“

Miss D.: „Was verstehen Sie of my dear boys mit gockelhelles Stimm? And why, warumeshalben Sie tanzen nicht mit nacktes Fuß?“

Mad.: „Pourquoi? Weil ich 'aben das Ansicht, daß Beethoven nicht 'aben gefreißt seiner Musik für nackter Fuß! Sondern für 'erz in Bauch!“

Miss D.: „Weil Sie versteh nothing at all! Und halten Sie vielleicht so schöner Ansprach an der Ceut? Sie müssen ertra bringen with you einer Mr. Schrenck-Rosing. And why? Warumeshalben? Weil Sie nicht können sprechen der Deutsch

Duell Duncan-Madeleine



so perfectionally, wie mich. Oh, Sie haben keiner Ahnung, wie ich es werden bringen so weit! So enfehenlich weit, daß kommen werden the people not, um zu seh meine little dances, sondern for zu hören meiner speech. Ich nich werden nur reformiren the dance, ich werden reformiren the deutsche Sprach too!“

Mad.: „Für so Vorstellung artistique sein zwölf francs mehr, als assez bien! Ich aber, moi, kann demander à meine Besucher vingt, was sein so viel als swanstick! Alors — sie müssen sehen ein in Ihre Kopp — ich sein der größere Tanzmusikanthin! Et — après tout wir können fragen der Publikum um seiner opinion.“

Miss D.: „Very well. Wer is dancing mehr gut der Musik, lieber Publikum?“

Stimme aus dem Publikum: „Alle zwou feids guat! Was aus 'm Ausland kimmt, is allweil guat. Do feit si nir!“

Karlehen

Abb. 24: Jugend, 1904

Bildquellen

- Titelbild:** Isenfels, Paul: Getanzte Harmonien, Stuttgart⁵ 1927.
Magnin, Emile: L'Art et l'Hypnose. Interprétation plastique d'œuvres littéraires et musicales, Genève · Paris 1905.
Rochas, Albert de: Les Sentiments, la Musique et le Geste, Grenoble 1900.
Adolphi, Max; Kettmann, Arno: Tanzkunst und Kunsttanz, Stuttgart o. J.
- Abb. I:** Magnin, Emile: L'Art et l'Hypnose. Interprétation plastique d'œuvres littéraires et musicales, Genève · Paris 1905.
- Abb. 01:** Rochas, Albert de: Les Sentiments, la Musique et le Geste, Grenoble 1900.
- Abb. 02:** Magnin, Emile: L'Art et l'Hypnose. Interprétation plastique d'œuvres littéraires et musicales, Genève · Paris 1905.
- Abb. 03:** Magnin, Emile: L'Art et l'Hypnose. Interprétation plastique d'œuvres littéraires et musicales, Genève · Paris 1905.
Reznicek, F. von: Der Tanz. Album, München 1908.
- Abb. 04:** Jugend, München, Jahr 1904 (Band I), Nr. 13, S.258.
- Abb. 05:** Isenfels, Paul: Getanzte Harmonien, Stuttgart⁵ 1927.
- Abb. 06:** Schertel, Ernst: Inge Frank und der ekstatische Tanz, in: Die Schönheit. Mit Bildern geschmückte Monatschrift für Kunst und Leben, 21. Jahrgang, 1925 (Heft 5), S.253-260.
Frentz, Hans: Tony van Eyck. Bilder einer Jugend, Leipzig 1932.
Schertel, Ernst: Sitte und Sünde. Eine Sittengeschichte im Querschnitt, Schmiden 1967.
- Abb. 07:** Jugend, München, Jahr 1904 (Band I), Nr. 17, S.327.
- Abb. 08:** Rochas, Albert de: Les Sentiments, la Musique et le Geste, Grenoble 1900.
- Abb. 09:** Magnin, Emile: L'Art et l'Hypnose. Interprétation plastique d'œuvres littéraires et musicales, Genève · Paris 1905.
- Abb. 10:** Magnin, Emile: L'Art et l'Hypnose. Interprétation plastique d'œuvres littéraires et musicales, Genève · Paris 1905.
- Abb. 11:** http://fr.wikipedia.org/wiki/Fichier:Une_leçon_clinique_à_la_Salpêtrière.jpg (Stand 26.08.12)
- Abb. 12:** Emmanuel, Maurice: The antique Greek dance after sculptured and painted figures, London 1927.
- Abb. 13:** [Bildersammlung]: Der künstlerische Tanz, Dresden o. J.
- Abb. 14:** Schertel, Ernst: Inge Frank und der ekstatische Tanz, in: Die Schönheit. Mit Bildern geschmückte Monatschrift für Kunst und Leben, 21. Jahrgang, 1925 (Heft 5), S.253-260.
Isenfels, Paul: Getanzte Harmonien, Stuttgart⁵ 1927.
Adolphi, Max; Kettmann, Arno: Tanzkunst und Kunsttanz, Stuttgart o. J.
- Abb. 15:** Rochas, Albert de: Les Sentiments, la Musique et le Geste, Grenoble 1900.
- Abb. 16:** Magnin, Emile: L'Art et l'Hypnose. Interprétation plastique d'œuvres littéraires et musicales, Genève · Paris 1905.
- Abb. 17:** Rochas, Albert de: Les Sentiments, la Musique et le Geste, Grenoble 1900.

- Abb. 18:** Magnin, Emile: L'Art et l'Hypnose. Interprétation plastique d'œuvres littéraires et musicales, Genève · Paris 1905.
- Abb. 19:** Magnin, Emile: „Magdeleine“. Etude sur le Geste au moyen de l'Hypnose, o.O. 1904.
- Abb. 20:** Isenfels, Paul: Getanzte Harmonien, Stuttgart⁵ 1927.
- Abb. 21:** Adolphi, Max; Kettmann, Arno: Tanzkunst und Kunstanstanz, Stuttgart o. J.
- Abb. 22:** Schertel, Ernst: Inge Frank und der ekstatische Tanz, in: Die Schönheit. Mit Bildern geschmückte Monatsschrift für Kunst und Leben, 21. Jahrgang, 1925 (Heft 5), S.253-260.
- Abb. 23:** Rochas, Albert de: Les Sentiments, la Musique et le Geste, Grenoble 1900.
- Abb. 24:** Jugend, München, Jahr 1904 (Band I), Nr. 11, S.219.

Abb. „Angst, Schrecken, Entsetzen“:

- [1, 2] Laskus, Irmgard: Friederike Bethmann-Unzelmann. Versuch einer Rekonstruktion ihrer Schauspielkunst auf Grund ihrer Hauptrollen, Leipzig 1927.
- [3, 4] Götz, Josef Franz von: Lenardo und Blandine. Ein Melodram, Augsburg 1785.
- [5] Didi-Hubermann, Georges: Die Erfindung der Hysterie. Die photographische Klinik von Jean-Martin Charcot, München 1997.
- [6] Michel, Karl: Die Sprache des Körpers. In 721 Bildern dargestellt, Leipzig 1910.
- [7] Green, Lili: Einführung in das Wesen unserer Gesten und Bewegungen, Berlin 1929.
- [8, 9] Rochas, Albert de: Les Sentiments, la Musique et le Geste, Grenoble 1900.
- [10, 11, 12] Magnin, Emile: L'Art et l'Hypnose. Interprétation plastique d'œuvres littéraires et musicales, Genève · Paris 1905.

Abb. „Zorn, Wut, Aggression“:

- [1, 2] Didi-Hubermann, Georges: Die Erfindung der Hysterie. Die photographische Klinik von Jean-Martin Charcot, München 1997.
- [3, 6, 7, 10] Rochas, Albert de: Les Sentiments, la Musique et le Geste, Grenoble 1900.
- [4, 5] Green, Lili: Einführung in das Wesen unserer Gesten und Bewegungen, Berlin 1929.
- [8, 9] Michel, Karl: Die Sprache des Körpers. In 721 Bildern dargestellt, Leipzig 1910.

Abb. „Gebet, Bitten, Verklärung“:

- [1, 2] Ittershagen, Ulrike: Lady Hamiltons Attitüden, Mainz 1999.
- [3] Didi-Hubermann, Georges: Die Erfindung der Hysterie. Die photographische Klinik von Jean-Martin Charcot, München 1997.
- [4] Michel, Karl: Die Sprache des Körpers. In 721 Bildern dargestellt, Leipzig 1910.
- [5] Green, Lili: Einführung in das Wesen unserer Gesten und Bewegungen, Berlin 1929.
- [6] Rochas, Albert de: Les Sentiments, la Musique et le Geste, Grenoble 1900.
- [7] Magnin, Emile: L'Art et l'Hypnose. Interprétation plastique d'œuvres littéraires et musicales, Genève · Paris 1905

Abb. „Ekstatische Freude, Ekstase“:

- [1, 2] Didi-Hubermann, Georges: Die Erfindung der Hysterie. Die photographische Klinik von Jean-Martin Charcot, München 1997.
- [3, 11, 12] Rochas, Albert de: Les Sentiments, la Musique et le Geste, Grenoble 1900.
- [4, 13, 14] Magnin, Emile: L'Art et l'Hypnose. Interprétation plastique d'œuvres littéraires et musicales, Genève · Paris 1905.
- [5, 6] Thorun, Claudia: Sarah Bernhardt. Inszenierungen von Weiblichkeit im Fin de siècle, Hildesheim · Zürich · New York 2006.
- [7, 8] Michel, Karl: Die Sprache des Körpers. In 721 Bildern dargestellt, Leipzig 1910.
- [9, 10] Green, Lili: Einführung in das Wesen unserer Gesten und Bewegungen, Berlin 1929.

Abb. „Trauer“:

- [1] Ittershagen, Ulrike: Lady Hamiltons Attitüden, Mainz 1999.
- [2] Laskus, Irmgard: Friederike Bethmann-Unzelmann. Versuch einer Rekonstruktion ihrer Schauspielkunst auf Grund ihrer Hauptrollen, Leipzig 1927.
- [3] Götz, Josef Franz von: Lenardo und Blandine. Ein Melodram, Augsburg 1785.
- [4, 5] Michel, Karl: Die Sprache des Körpers. In 721 Bildern dargestellt, Leipzig 1910.
- [6, 7] Green, Lili: Einführung in das Wesen unserer Gesten und Bewegungen, Berlin 1929.
- [8] Rochas, Albert de: Les Sentiments, la Musique et le Geste, Grenoble 1900.
- [9, 10] Magnin, Emile: L'Art et l'Hypnose. Interprétation plastique d'œuvres littéraires et musicales, Genève · Paris 1905.

Abb. „Verzweiflung“:

- [1] Ittershagen, Ulrike: Lady Hamiltons Attitüden, Mainz 1999.
- [2] Götz, Josef Franz von: Lenardo und Blandine. Ein Melodram, Augsburg 1785.
- [3, 4, 10, 14, 15] Michel, Karl: Die Sprache des Körpers. In 721 Bildern dargestellt, Leipzig 1910.
- [5] Green, Lili: Einführung in das Wesen unserer Gesten und Bewegungen, Berlin 1929.
- [6, 7, 11] Rochas, Albert de: Les Sentiments, la Musique et le Geste, Grenoble 1900.
- [8] Trede Fiona: Traumhaft schön? Madeleine G. und der Tanz des Unbewußten, in: Tanzdrama, Nr. 58, Heft 5, Köln 2001, S.5-7.
- [9, 16] Magnin, Emile: L'Art et l'Hypnose. Interprétation plastique d'œuvres littéraires et musicales, Genève · Paris 1905.
- [12] Ittershagen, Ulrike: Lady Hamiltons Attitüden, Mainz 1999.
- [13] Thorun, Claudia: Sarah Bernhardt. Inszenierungen von Weiblichkeit im Fin de siècle, Hildesheim · Zürich · New York 2006.