



UNIVERSITÄTS-  
BIBLIOTHEK  
PADERBORN

## **Universitätsbibliothek Paderborn**

**Venus**

**Fuchs, Friedrich**

**Berlin, 1904**

VII. Der Tanz II.

**urn:nbn:de:hbz:466:1-43105**

## DER TANZ II.

**A**LS die Malerei ihre Vorurteile gegen die Schilderung des gewöhnlichen Lebens fallliess und die Maler die täglichen Schauspiele, ihre Erlebnisse, ihre Beobachtungen einfach, natürlich, ungeschminkt wiedergaben, ohne dass diese, wie bei der Anwendung auf mythologische, geschichtliche und religiöse Stoffe, mehr oder weniger unwillkürlich eine prätentöse Form bekamen, da war es selbstverständlich, dass die Kunst auf einmal auch um viele und neue Arten von Tanzbildern bereichert wurde und dass sie damit vor allen Dingen einen grossen Reingewinn an frischen, lebhaften Evolutionen der Anmut erwarb. Denn nun war es gerade die wesentlichste Aufgabe, das individuell Charakteristische an graziösen Bewegungen zu treffen, oder auch gar nicht mal das Graziöse, sondern überhaupt das Wahre, das Echte. Wir gelangten auf diese Weise zu einem Reichtum von

interessanten Einzelfällen, während wir an den klassischen Tänzen der Musen, Grazien und selbst der Mänaden recht eigentlich immer nur einen konstanten angenehmen Durchschnitt zu geniessen bekamen und etwas fast gleichmässig Stilisiertes.

Hanfstengl phot.



LINGELBACH: TARANTELLA

NORTHBROOK-GAL.



BONIFAZIO VERONESE: DER TANZ

WIEN, AKADEMIE

Allerdings kommen für diese ersten Sittenschilderungen nur die Tänze in Kleidern in Betracht. Aber während die Bewegungen der Personen so doch gerade die angemessensten waren, spielt ausserdem das Gewand — wie schon gesagt — nicht sowohl beim Tanzen an und für sich, als auch, um im Bilde für den Ausdruck des Schwungs oder Stillstands zu funktionieren, eine künstlerisch wirksame Rolle.

Selbst die Schilderungen eines Künstlers von dem bescheidenen Range des Bonifazio Veronese (dessen hier herangezogene Werke übrigens in einigen Dingen eine ganz merk-

würdig nahegehende Aehnlichkeit mit gewissen Unzulänglichkeiten oder Sonderlichkeiten auf manchen Bildern Böcklins haben) sind für unser Thema von Interesse. Denn so wenig geschickt die Zeichnung und so steif die Komposition auf seinem Gemälde »Der Tanz« in der Wiener Akademie erscheinen mag, hat man dennoch das sichere Gefühl, dass hier mancher Zug in voller Naivität richtig getroffen und manche Unbehilflichkeit oder Steifheit der Figuren wohl gerade das Natürliche gewesen sei. So mögen sich damalige wohlgezogene junge Damen aus den Provinzstädtchen um Venedig



Französische Schule des 16. Jahrh.: BALL AM HOFE HENRI III.

PARIS, LOUVRE

Laurent y Cie, phot.



MADRID, PRADO

P. P. RUBENS: BAUERNREIGEN (RONDE DES PAYSANS)

Brückmann phot.



M. BERCKMANS: BAUERNTANZ

KARLSRUHE

beim Reigentanz mit den artigen Herren ihrer Bekanntschaft schon angestellt haben. Wäre es lebhafter dabei zugegangen, so würde das trotz des Phlegmas und sonstiger Unzulänglichkeit des Malers doch irgendwie zum Ausdruck gekommen sein, wenigstens in Andeutung, in Verfehltheiten oder missglückten Versuchen. Zum Beispiel erkennen wir auf einem Bilde im Louvre, das aus einer noch keineswegs hochentwickelten französischen Schule des XVI. Jahrhunderts stammt

und uns einen Ball am Hofe Henri III. schildert, wie die weiblich feine Grazie ungemindert in Erscheinung tritt, obgleich durch die ungetümliche Tracht schwerer weitgebauschter Röcke, steifer Mieder und starrer Halskrausen die Natur wahrlich beschwert und entstellt genug ist. Hier hätten wir das, was auf früheren Allegorien und Mythologien nicht vorkam: eine spezifische Anmut, einen speziellen Anstand, die Entwicklung von reizender

Hanfstaengl phot.



D. TENIERS d. J.: TANZENDE BAUERN

WIEN, K. K. GEM.-GAL.

Bruckmann phot.



PATER: TANZ UNTER BÄUMEN

DRESDEN

Bewegung unter eigentümlichen, sozusagen erschwerenden Umständen.

Die Niederländer griffen, nachdem ihnen die Hände zum Malen von Szenen des Alltagslebens freigegeben waren, gleich derber zu und liessen namentlich in ihren Bauerntänzen den Humor der Hässlichkeit

wahre Triumphe feiern. Von welcher Konstitution musste aber diese Kunst sein, um mit der Wiedergabe von derlei Plumpeit und Wüstheit ästhetisch sieghaft zu bleiben! Und es sind nicht bloss dralle junge Mägde, die sich hier von den struppigen, tölpelhaften Burschen und Männern herum-

Hanfstaengl phot.



LANCRET: SCHÄFERSZENE

BERLIN, KGL. MUS.



LEOP. ROBERT: RÜCKKEHR VON DER WALLFAHRT

PARIS, LOUVRE

schwenken lassen, sondern gar alte zahnlose Weiber kreischen und stampfen hier im Kreise mit. Von welchem Tanzteufel dies Volk der niederländischen Bauern besessen gewesen sein muss, veranschaulicht uns ein Bildchen von David Teniers d. J., das in der Kaiserl. Gemälde-Galerie zu Wien hängt.



DE NOUY: DER HAREM DES RHAMSES (Détail)

In fast unabsehbar langer Queue hopsen und trampfen da die Paare auf der Dorfau. Welche Art von Grazie dabei im einzelnen entwickelt wird, sehen wir besser an einer Darstellung des M. Berckmans im Karlsruher Museum. Wie wir auf all jenen Darstellungen wahrnehmen können, tanzen die Paare offen, mit »balancer« und »chasser« nach unserer heutigen Darstellung, und diese Manier giebt immerhin von selbst annehmbare, wirk-same Figuren. Es ist nicht zu leugnen, dass diese holländische Bacchantin auf dem Berckmannschen Bilde durch den Eifer, mit dem sie bei der Sache ist, einen durchaus anregenden Effekt hervorruft.

Das Elementare, das bei solchen bukolischen Vergnügungen zum Ausbruch gelangte, war wohl geeignet, jedes gerechte Malerauge zu fesseln, und besonders wunderlich wäre es gewesen, wenn Rubens teilnahmslos daran vorübergegangen wäre . . . Freilich widerstrebte es seiner adligen Natur, dass er sich so allgemein, wie es damals Sitte wurde, auf Kosten der Bauern, die man als gar nicht roh und dumm genug hinstellen konnte, lustig machen sollte. Er nahm das Urwüchsige ihres Treibens dankbar auf und erhöhte ihren Stand durch seine Auffassung. Zwei unmittelbare Bauernbilder hat Rubens gemalt: »Die

Kirmes« und die »Ronde des Paysans«. Jenes empfindet man gleich auf den ersten Blick wie ein plötzliches Geräusch, wie ein Gedudel, Gefiedel, Juchzen, Kreischen, Grölen. Dies Bild bedeutet, ganz in der Nähe betrachtet, keine eigentliche Standeserhöhung. Es hat auch mit dem Tanz nichts zu tun, es ist ein Getümmel, vom Standpunkte

künstlerischer Auffassung ein geniales Getümmel.

Aber das andere ist Tanz, eitel Tanz, was die französische Bezeichnung des berühmten Bildes ja auch zur Gentüge ausdrückt. Und es ist so sehr grossartig konzipierte Massenbewegung, dass es einem ziemlich gleichgültig bleibt, was das nun für Bauern sind, die da in tollender Kraft sich ausschwingen. Man ist

aber völlig durchdrungen, dass hier wahrhaftiges, bukolisches Temperament sich auslebt. Es stehen keine alten Besen, keine Spülbottiche und dergleichen ländliches Stilleben im Vordergrund, auch treiben sich, wie sonst immer, keine schnüffelnden Köter vorn herum, nur ein grosser Hund springt mit und zwar lediglich in einer wohlangebrachten Funktion, nämlich zur Erhöhung der Bewegungsillusion. Der Schauplatz ist unter würdigen hohen Bäumen mit einem

Claudeschen Durchblick; hinten steigt ein einfaches Landhaus empor, mit einer rebenüberspannten Veranda. (Dies immerhin noch stattliche Gebäude muss man dem Rubens, der uns mit den Barockschlössern seiner Hintergründe verwöhnt hat, schon als äusserste Einfachheit anrechnen.) Und die Bauern schliesslich sind, was ihre Kostüme

anlangt, so ziemlich zeitlos; die Mädchen in halblangen Röcken, kurzen Miedern, barfuss und mit freiem Hals wären am Ende auf dem Lande in Flandern möglich, die Burschen dagegen nach dem Gemisch der Gesichtstypen und der Kostümierungen höchstens in einer willkürlich geschaffenen Welt. Aber was und wie sie tanzen, ist das Wahrste an Erlebnis, was Rubens



G. MOREAU: DIE VISION DER SALOME (Detail) PARIS, LUXEMBOURG

bei seinem Landaufenthalt haben konnte. Der Reigen, den die Bauern dort ausführen, scheint ganz mit der Schlusstour einer freien Polonäse übereinstimmend, wie sie noch heutigestags auf unseren Bällen nach aufgehobener Tafel, wenn die Stimmung erst ein bisschen orgiastisch geworden ist, von den Anführern in Gang gebracht wird. Während die vordersten Paare mit ihren erhobenen Armen eine Art von Tunnel bilden, müssen die folgenden in einer Kette

gebückt hindurchpassieren. Hinsichtlich des Ursprungs unserer Gesellschaftstänze ist diese Beziehung vielleicht von einigem Interesse.

Eine ethnographische Rolle spielt der Tanz naturgemäss noch auf den Bildern, womit die holländischen und vlämischen sowie einige ihnen nahestehenden deutschen Meister auch die Sitten und Gebräuche Italiens schilderten. Aber das ästhetische Moment kommt da in einer mehr generellen Weise zur Erscheinung; denn die italienischen Bauern, die wir auf dem kleinen Lingelbachschen Gemälde ihre Tarantella tanzen sehen, entwickeln unbestreitbar eine Grazie von etwas allgemeinerer Gültigkeit als die Eingeborenen Flanderns auf jenem Bildchen des jün-

geren Teniers. Die Szenen vor den Osterien der Campagna, wie sie die niederländischen und deutschen Maler damaliger Zeit oft dargestellt haben, wurden immerhin nur als so kleinfigürliche Staffagen verwandt, dass sie im Zusammenhang dieses Kapitels keinen allzu wichtigen Platz beanspruchen könnten, wenn auch z. B. gerade hier auf dem Lingelbach in der Northbrook-Galerie

die Tanzbewegung der beiden Figürchen mit ausserordentlicher Lebendigkeit charakterisiert ist.

In den Vordergrund gerückt und zum Hauptgegenstande gemacht wurde das »Volkscharakteristische« erst viel später, nämlich seit 1820, als Leopold Robert seinen schlafenden, von der Braut bewachten Räuber malte. Aber ausser diesem Bilde, das er so oft wiederholen musste, hat Robert noch andere Szenen aus dem süditalienischen Volksleben gemalt, so die Rückkehr von der Wallfahrt zur Madonna del' Arc. Hier tritt das Landschaftliche ganz zurück. Der bekränzte Ochsenwagen verdeckt allen Ausblick; seine singenden, jauchzenden, die Blumenstäbe schwingenden und die

Mandoline spielenden Insassen ragen als eine lebhaft Silhouettengruppe hoch in die helle Luft, und ganz vorn tanzen zwei Mädchen und ein Mann neben dem Gefährt die Tarantella. Nach der Art aber, wie speziell die linke der beiden Tänzerinnen in ernster Hoheit ihre Sohlen hebt, wie sie in gross feierlicher Anmut die Schürze an dem Zipfel aufnimmt und ausbreitet und auch durch schönbewusste



AD. BRÜTT: SCHWERTTÄNZERIN

KIEL, THEATER



L. v. HOFMANN: TANZSTUDIEN

Windung der Hüften dem Faltenwurf des Rockes einen edlen Schwung zu geben versteht — nach solcher Art erscheinen diese italienischen Bauernmädchen als leibhaftige Modelle der Antike, als die Schwestern jener um Apoll den Reigen schlingenden Musen auf den Bildern der Renaissance.

Mag es auch ursprüngliches Leben sein, was hier der romantisch verschönernde Schilderer italienischen Volkswesens gegeben hat: ein neues Element des Tanzes war somit nicht in die Malerei hineingebracht



KLIMSCH: SERPENTINTÄNZERIN BERLIN, NAT.-GAL.

worden. Vielmehr hatte sich das Eigene und Neue bereits vorher gezeigt und ausgelebt, worauf jene Romantik schon nicht mal mehr die unmittelbare Reaktion war, nämlich durch den echten, selbständigsten aller Kulturstile, das Rokoko. Der Gesellschaftstanz erfuhr im 18. Jahrhundert eine höchst eigentümliche Umwandlung und Ausbildung. Es entstand eine seltsam reizvolle Mischung der verschiedenartigsten Elemente; denn die höfisch steife Würde verbindet sich aus Laune mit ländlicher Zwanglosigkeit; und die Frivolität des luxuriösen Müßiggangs kokettiert mit der Unschuld der Einfachheit und Arbeitsamkeit. In bauschigen Reifröcken, in enggeschnürten Miedern, dekolletiert und mit gepuderten Frisuren ahmt man das »idyllische« Leben von Schäfern und Schäferinnen nach, schmachtet mit affektierten Seufzern auf den Promenaden zwischen den beschnittenen Parkgebüschchen und tanzt in hohen seidenen Stöckelschuhen auf dem Rasen Menuett und Quadrille, indem man die urwüchsig sinnvollen bäurischen Reigen mit den Umständlichkeiten etikettierter Anstandsformen verziert. Solche Szenen höchsten Eigenreizes wurden dann durch die zeitgemässe malerische Empfindung der Watteau, Lancret und Pater festgehalten, und diese Bilder repräsentieren in der Reihe der Tanzschilderungen eine geschlossene Gruppe von ganz einziger Lebensintimität und Kunstechtheit.

Durch die französischen Okkupationen in Nordafrika wurde zuerst bei den Pariser Malern ein ethnographisches Interesse für



LANCRET: DIE TÄNZERIN CAMARGO

PETERSBURG, ERMITAGE

die fremdartige Welt des Orientes angeregt, so dass es bald das bestimmte Kunstfach der Orientalmalerei gab, und es ist kein Wunder, dass zumal die faszinierende Rhythmik des maurisch-arabischen Tanzes, der die wildeste Bewegung und die starrste Ruhe vereint erscheinen lässt, das Auge der Künstler

besonders reizte. Die zugänglichen Schautänzerinnen der Cafés von Cairo, Algier und Tunis, die Töchter des Wüstenstammes Urad-Niël gaben die Urmodelle ab für die weniger aus eigener Anschauung als »aus der Tiefe des Gemüts« geschilderten Haremsszenen.

Um Exotisches zu genießen, zu studieren, zu verarbeiten, brauchen die Künstler von heute nicht mehr zu reisen. Die Länder kommen zu ihnen, sie zeigen sich ihnen auf der Bühne der grossstädtischen Variétés.

Was sich da im grellen buntfarbigen Lichte der elektrischen Scheinwerfer als »Nationaltanz« produzierte, war freilich nichts weniger als schlichte Urwüchsigkeit und Echtheit, sondern das Original hatte durch die akrobatischen Tricks, durch den verführerischsten Luxus der Kostüme, durch den raffiniertesten Geschmack der Farben und des Zuschnittes die Verwandlung zu einer allgemein wirkenden Schausensation erfahren. Aber den Augen der Künstler, vor allem der Maler, konnte es recht gleichgültig sein, ob jene Schönen, die sich als



DEGAS: BALLETTÄNZERIN



DEGAS: BALLET

PARIS, LUXEMBOURG



GÉROME: TÄNZERINNEN

echte Spanierinnen ankündigten, die genaue Tracht der sevillanischen Gitanas trugen und den Fandango in den reinen, einfach ursprünglichen Formen der Provinz tanzten oder ob sie mit allem Schick der pariser hohen Schule auftraten und einen individuell phantastischen, cancanartigen Tanz vollführten, wenn sie nur neue Bewegung, neue Linien, wirkliches Temperament, wenn sie nur neue Farben, neue Töne, wirklichen Glanz erlebten. Aus welcher speziellen Rasse dies alles hervorgegangen, brauchte die Künstler bei ihrem Geniessen nicht zu kümmern. Dass gerade immer spanisches Kostüm und spanisch-maurischer Rhythmus als Vorwand genommen waren, ist etwas Bei-läufiges, Hauptsache dagegen, dass Farbe und Bewegung in neuen starken Ausdrücken ge-

zeigt wurden. Denn nach solchen Momenten verlangte das Auge des modernen Impressionisten. Und wie man vorher in der Periode der Graumalerei und Zustands-schilderung mit Vorliebe alte, still in der Sonne hockende Spittelweiber gemalt hatte, so waren jetzt auf einmal diese schlankhüftigen, unruhigen Spanierinnen mit ihren geschmackvollen Farbenzusammenstellungen, ihren Beleuchtungseffekten und geheimnisvoll wallenden Dessous das Vorzugsobjekt des auf Lebendigkeit und Koloristik gerichteten Impressionismus.

An dem offiziellen Bühnentanz, dem Ballett, das in gewissem Sinne als ein Ueberbleibsel des Rokoko, vornehmlich des italienischen, anzusehen ist, aber für unsere Zeit als etwas Versteinertes wirkt, sind hingegen die Maler im grossen und ganzen teilnahmslos vorübergegangen. Einen Meister giebt es freilich, der die Kulissen, Garderoben und Uebungs-

säle des Balletts zu seinem ausschliesslichen Beobachtungsfelde erwählt hat, das ist Degas, der aber den grossen und kleinen Ratten im Gazeröckchen keine Komplimente macht, sondern mit der Schonungslosigkeit, mit dem unbestechlichen Künstlerernste eines Rembrandt diese Mädchen schildert, wie sie, ohne sich beobachtet zu wissen, ihre Schuhbänder knüpfen, an der Stange ihre Exerzitien machen oder auf der Probe frieren. Man hat



TAVERNIER: VOR DEM TANZ

hier mehr den Eindruck von mühseliger Arbeit als von leichtem Frohsinn. Ach, und die Schönheit der Degas'schen Bilder ist nicht die Schönheit der Balletteusen.

Zu welcher Entstellung dieses steif-abstehende Gazeröckchen der weiblichen Figur gereicht, wie die Körperlinie in ihrem Fluss dadurch völlig unterbrochen wird, so dass die Trikotbeine völlig als ein paar Dinge für sich agieren, dies mag die direkte Gegenüberstellung einer derart kostümierten Tänzerin, des Gemäldes von

M. de Tavernier, und der Statue Falguières, der damit die vielgenannte schöne Cléo de Mérode nackt porträtiert hat, ersichtlich machen. Und was an dieser nackten Figur direkt als Offenbarung wirkt, das ist die mächtige Muskulatur der Hüften, des Bauches und des Brustkorbes, nämlich der Teile, die sonst unsichtbar in der Panzerung des Schnürleibes und in der Wolke des Gazeröckchens stecken.

In unserer Zeit voll kunst-reformerischer und neuheit-gigeriger Tendenzen musste auch auf diese schon überalte Herkömmlichkeit alsbald eine Reaktion erfolgen. Sie kam und wurde gebracht von der Amerikanerin Loïe Fuller, der Schöpferin des »Serpentintanzes«. Ihre immense Besonderheit bestand darin, dass sie eine Tänzerin ohne

Beine war, dass sie auch ohne eine schlank-gliedrige Wohlgestalt die wildesten und sanftesten rhythmischen Sensationen hervorzubringen konnte, dass sie wie ein Hauch zu schweben und wie ein Sturm zu wirbeln verstand. Diese kleine rundliche Amerikanerin wusste etwas aus sich zu machen, indem sie sich verhüllte. Sie nahm das Gewand zu Hilfe. Während andere Tänzerinnen davon nicht wenig genug haben können, brauchte sie Stoff an die tausend Meter.

Und dieses Meer von Schleiertüll, der in der Ruhe glatt herniederfloss, setzte sie durch ihre Arme und Hüften in Bewegung, allenfalls noch durch einiges Hin- und Herlaufen. Es war ein Wallen und Wogen, ein Ballen und Bauschen und Zerflattern, ein Hochschwingen und Herniederschweben, ein Winden und Wirbeln, Aufzüngeln und Ver-

löschen. Die Gestalt wuchs dabei ins Mächtige oder konnte plötzlich in Nichts zusammensinken, sich ätherisch verflüchtigen. Bald war sie eine blaue Blume, bald einschillernder Schmetterling, dann eine grüne Welle, eine feurige Lohe. Denn auch die Farbe und das Licht nützte die Tänzerin. Während rings alles schwarz im Finstern lag, war auf die bewegten Gewänder das verschieden-



FALGUIÈRE: TÄNZERIN (CLÉO DE MERODE).

farbige Licht verborgener Scheinwerfer gerichtet. So tauchte sie aus kühlen Dämmerungen in himmlischen Glanz und in höllische Gluten.

Wenn das schon bei den Malern die Farbenphantasie anregen musste, so war die Bewegung dieses Spiels geeignet, ihr Gefühl für die Linie mit neuen Empfindungen auszustatten, woran die Bildhauer nicht minder partizipierten. Hier musste jeder Künstler das sogenannte Symbolische einer Linie.



CONST. STARCK: ISADORA DUNCAN



KLIMSCH: OTERO I

das Jauchzende, Klagende, Stolze, Demütige, Zärtliche oder Grausame als physiologischen Reiz empfinden.

Völlig konkret tritt der Serpentinanz, der inzwischen durch englische Tänzerinnen zum einfacheren »skirt-danse« (also wobei der Saum des Kleides die wichtige Rolle spielt) modifiziert worden war, uns seitdem in zahllosen modernen Gemälden und Skulpturen entgegen. Bisher hatte es, trotz Rubens, nichts in der Malerei gegeben, was starrer traditionell und konventionell gewesen wäre, als der »Faltenwurf« der Gewänder bei den mythologischen, allegorischen, religiösen Darstellungen. Niemand kam los von der antiken Anordnung. Das wurde nun fast mit einem Schlage anders. Stuck, Besnard, Ludwig von Hofmann sind von den Malern diejenigen, welche den schönsten Reingewinn aus der neuen Erfindung zu ziehen wussten. Aber die Mänaden auf den modernen Bildern weisen auch noch die charakteristischen Merkmale anderer Variété-tänze auf, ja auf jüngsten Tanzbildern vermöchte man sogar Nuancen von mancher Verve des Cake-walk



WALTER SCHOTT: ISADORA DUNCAN

herauszufinden. — Und auch die Bildhauer versäumten nicht, das Neue, das sich ihnen anbot, zu ergreifen. Abgesehen von der Reihe Porträtstatuetten der Otéro, der Saharet und noch anderer Variétéztänzerinnen, die mit ihrem Kostüm die modernen Linien zu geben verstanden, ist an unzähligen freigebildeten, selbständigen und angewandten Figürlichkeiten die Serpentine des Schleiergewandes das bestimmende Formenmotiv. Sie artete sogar in kürzester Zeit zu einer Manie aus, auf die eine Reaktion wiederum nicht ausbleiben konnte. Und die Reaktionärin war auf der Bühne wiederum eine Amerikanerin: Isadora Duncan, die den Sinn für die edlen Formen der Natur oder aber der Antike durch die Verbannung von Schuhen, Strümpfen und Trikots, durch die ausschliessliche, apparatlose Anmut des Körpers neu beleben wollte, aber etliche nicht erst zu bekehrende Plastiker doch am Ende allein durch ihre spezifisch persönlichen Züge zu porträtmässigen Darstellungen animiert hat.



KLIMESCH: OTERO II



CONST. STARCK: ISADORA DUNCAN