

ANMUT UND DISZIPLIN

Tanz in der bildenden Kunst

Helga Thalhofer

Wienand Verlag

Inhalt

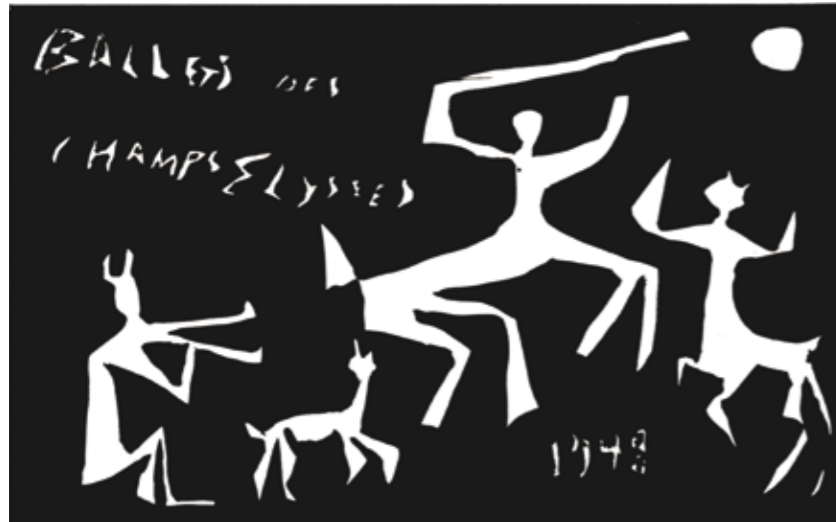
5	Tanz im Bild
11	Der Tanz als Motiv für große Künstler des 20. Jahrhunderts
13	Henri Matisse
14	Pablo Picasso
15	Emil Nolde
16	Ernst Ludwig Kirchner
17	Max Beckmann
19	Die Muse Terpsichore
29	Tanz in Ritus und Religion
47	Der Reigen
63	Tanz des Lebens. Schicksalstanz, Allegorie
75	Totentanz. Der Tanz auf der Schwelle
85	Tanz im Kopf. Imagination und Traum
95	Text und Bild. Illustration und Ekphrasis
107	Fest- und Hochzeitstanz
129	Solotanz und Tanzpaar in den 1910er bis 1930er Jahren
145	Nachtcafé und Varieté
165	Hinter den Kulissen
175	Das Tänzerporträt
195	Spanischer Tanz
207	Schleiertanz
225	Abstraktion. Linie und Bewegung
239	Plastik. Körper im Raum
251	Der Traum vom Gesamtkunstwerk
	Anhang
260	Fußnoten
267	Quellennachweis
268	Dokumente von Künstlern und Zeitgenossen
269	Literatur zum Thema Tanz
272	Verzeichnis der abgebildeten Werke
283	Bild- und Fotonachweis

Tanz im Bild

Tanz ist eine zentrale Ausdrucksform des Menschen. Der vorliegende Band veranschaulicht die motivische Diversität des Tanzes in der bildenden Kunst des Abendlandes und der altägyptischen Kultur von der Antike bis zur Gegenwart. Vorgestellt werden die unterschiedlichen, auch metaphorischen Sinnebenen des Tanzes in einem sich verändernden historischen Kontext. Der besondere Reiz liegt dabei im Spannungsbogen, den die Entwicklung eines Motivs oder Typus durch die Jahrhunderte schlägt: Bestimmte Themen wie der Festtanz haben im Laufe der Zeit nicht an Relevanz verloren, andere erleben ihre Blütezeit in einem spezifischen kulturellen Umfeld, mancher Topos wird erneut aufgegriffen und gemäß dem Zeitgeist und dem individuellen Stil des Künstlers abgewandelt. Der Band zeigt einerseits in der Tradition Aby Warburgs symbolische Bildformeln mit ihren Stimmungs- und Bedeutungsgehalten, andererseits unternimmt er eine thematisch-kulturgeschichtliche Verortung. Neben seinem wissenschaftlichen Anspruch soll er Begeisterung für den Reichtum des Tanzes wecken.

Das Buch verfolgt einen interdisziplinären Ansatz zwischen bildender Kunst und Literatur. Begleittexte, Gedichte und Bildkommentare – kunstgeschichtlicher und tanztheoretischer Art oder Aussagen des Künstlers selbst und der Zeitgenossen – erläutern den Kontext und Entstehungshintergrund, zumal viele der Abbildungen aus Zyklen oder Mappen stammen.¹ Der Schwerpunkt liegt dabei auf der Tanzbegeisterung in Europa um die Jahrhundertwende und in den 1920er Jahren. Ernst Ludwig Kirchner schreibt über die enge Symbiose zwischen Ausdruckstanz und Expressionismus:

»Heute erster großer Eindruck bei Mary Wigman. Ich empfinde das Parallele, wie es sich in ihren Tänzen ausdrückt, in der Bewegung der Massen, die die Einzelbewegung verstärken durch Zahl. Es ist unendlich anregend und reizvoll, diese Körperbewegungen zu zeichnen. Ich werde davon große Bilder machen. Ja, das was wir gehaut haben, das ist doch Wirklichkeit geworden. Die neue Kunst ist da. M. W. benutzt vieles aus den modernen Bildern unbewusst, und das Schaffen eines modernen Schönheitsbegriffes ist ebenso in ihren Tänzen am Werke, wie in meinen Bildern.«²



Pablo Picasso, *Der Tanz der Kentauren*, 1948



Pablo Picasso, *Tänzerin*, 1954



Emil Nolde, *Feuertänzerin*, 1910

Pablo Picasso (1881–1973)

Der Tanz durchzieht Picassos Schaffen in allen Stilphasen, angefangen mit dem Frühwerk zur Pariser Varieté-Szene von 1900/01 bis zum intensiven Engagement für Sergej Diaghilews »Ballets Russes« ab 1916, für die Picasso zahlreiche Kostüme, Vorhang- und Bühnenbilder entwarf. Die Höhepunkte waren *Parade* (1917), *Le Tricorne* (1919), *Pulcinella* (1920) und *Cuadro flamenco* (1921). In diese Zeit datieren das Porträt von Picassos Ehefrau, der »Ballets Russes«-Tänzerin Olga Chochlowa, das Frontispiz für Boris Kochnos Geschichte des Tanzes, *Le Ballet en France, du XV^e siècle à nos jours*, das Tanzpaar und die *Vier Tänzer* (Abb. 80–81). Von Picasso stammten auch die Kostüme sowie ein »Relieftableau« aus Vorhang und Bühnenbild für *Mercur*, einem achtminütigen Ballett in plastischen Posen zu drei Tableaux, das 1924 am »Théâtre de la Cigale« in Paris aufgeführt wurde. Mit Jean Cocteau, dem Librettisten für *Parade*, verband Picasso eine langjährige Künstlerfreundschaft.¹⁸

1917 bis 1926 folgten eine Reihe von Zeichnungen zu Schauspiel und Zirkus, überlagert mit Typendarstellungen aus der *Commedia dell'arte* wie Pierrot und Pulcinella. In den späten Bacchanal-Linolschnitten aus den 1950er Jahren griff Picasso schließlich – von der Atmosphäre der Mittelmeerküste in Antibes inspiriert – mythisch-arkadische Stoffe auf.¹⁹

Emil Nolde (1876–1956)

Der Tanz ist in Emil Noldes Werk von herausragender Bedeutung, angefangen mit den frühen, von der mythologischen Bildwelt Arnold Böcklins inspirierten Zeichnungen von 1895 bis 1897 bis zu den »Ungemalten Bildern«, die während des Malverbots durch die Nationalsozialisten zwischen 1938 und 1945 in Seebüll entstanden.²⁰ Die Einflüsse zu diesen Werken stammten von Loïe Fuller und der australischen Tänzerin Saharet, später von Mary Wigman (Abb. 125) und Gret Palucca. In Granada bewunderte Nolde die »rasenden Tänze« spanischer Zigeunerinnen; zur Lithografie der *Kerzentänzerinnen* notierte er, sie »sollte Leidenschaft und meine Freude bekunden«.²¹

Inspiration zog Nolde vermutlich auch aus der »Medizinisch-demographischen Deutsch-Neuguinea-Expedition«, zu der das Reichskolonialamt in die Südsee aufbrach und an der Nolde 1913/14 gemeinsam mit seiner Ehefrau Ada teilnahm. Die für ihn exotisch wirkende Bevölkerung Neuguineas verkörperte für Nolde das Ideal unreflektierter Ursprünglichkeit.



23 Sandro Botticelli, *Der Frühling*, 1478

Der Reigen der drei Grazien in der linken Bildhälfte von Botticellis berühmtem Gemälde *La Primavera* repräsentiert die heiter-gemäßigte Hochstimmung der Frührenaissance. Die Grazien verkörpern die Trias von Voluptas (Lust), Castitas (Keuschheit) und Pulchritudo (Schönheit, von links). Es handle sich, so Edgar Wind, um einen Initiationstanz der Castitas, die von Voluptas

und Pulchritudo in die Liebe eingeweiht wird, wie die über ihrem Kopf schwebende Geste anzeigt. Castitas nimmt die Züge ihrer Gefährtinnen an: Ihre linke Schulter gegenüber Voluptas ist entblößt, »in Ehrerbietung gegenüber Pulchritudo zu ihrer Rechten hat sich eine reich wallende Flechte aus ihrem Haarknoten gelöst. Doch da sie den Part der »entrückten« Grazie hat, die die

Gegensätze in sich vereinigt, ist der ganze Tanz durchdrungen vom Geist ihrer Keuschheit, den sie auf ihre beiden Gefährtinnen überträgt.« Botticelli spielt dabei auf die bei Horaz und Seneca personifizierten Tugenden an. »Vor allem aber scheint die Choreografie des Reigenes Senecas Regel« des »in sich geschlossenen Reigen[s] mit vereinten Händen« zu folgen, bei dem die drei Grazien,

Euphrosyne (Frohsinn), Thalia (die Blühende) und Aglaia (die Glänzende), in Senecas *De beneficiis* vorgestellt werden: »Jener Reigen der Grazien, die sich mit gefassten Händen im Kreis bewegen.«⁵⁴

Nachtcafé und Varieté



Flieder in langen Vasen,
Ampeln, gedämpftes Licht
und die Amis rasen,
wenn die Sängerin spricht:


Because of you (ich denke)
romance had its start (ich dein)
because of you (ich lenke
zu dir und du bist mein).

Berlin in Klammern und Banden,
sechs Meilen eng die Town
und keine Klipper landen,
wenn so die Nebel braun,

es spielt das Cello zu bieder
für diese lastende Welt,
die Lage verlangte Lieder,
wo das Quartär zerfällt,

doch durch den Geiger schwellen
Jokohama, Bronx und Wien,
zwei Füße in Wildleder stellen
das Universum hin.

Abblendungen: Fächertänze,
ein Schwarm, die Reiher sind blau,
Kolibris, Pazifikkranze
um die dunklen Stellen der Frau,

und nun sich zwei erheben,
wird das Gesetz vollbracht:
das Harte, das Weiche, das Beben
in einer dunkelnden Nacht. 

Gottfried Benn, *Bar*, 1959

»Der Dollar steigt: Lassen wir uns fallen! Warum sollten wir stabiler sein als unsere Währung? Die deutsche Reichsmark tanzt: Wir tanzen mit!

Millionen von unterernährten, korrumpierten, verzweifelt geilen, wütend vergnügungssüchtigen Männern und Frauen torkeln und taumeln dahin im Jazz-Delirium. Der Tanz wird zur Manie, zur *idée fixe*, zum Kult. Die Börse hüpfet, die Minister wackeln, der Reichstag vollführt Kapriolen. Die Symptome der Jazz-Infektion, die Zeichen der hüpfenden Sucht lassen sich im ganzen Land bemerken; am gefährlichsten betroffen aber ist das schlagende Herz des Reiches, die Hauptstadt.«

Klaus Mann, *Der Wendepunkt. Ein Lebensbericht* (Auszug über die Jahre 1923/24)

Im Spannungsfeld der künstlerischen Strömungen um die Jahrhundertwende und in den 1920er Jahren – Jugendstil, Kubismus, Futurismus, Dada, Expressionismus verschiedenster Ausprägung – spiegeln Darstellungen von Kunst und Gesellschaftstanz das erotisierte Lebensgefühl der Bohème wider. Dabei sind vier Welten zu unterscheiden: Paris, Wien, München und Berlin; das »Moulin Rouge« in Paris, die Wiener Cabarets »Die Fledermaus« und »Die Hölle«, der Schwabinger Kreis um Franz von Stuck und Franz von Lenbach – aus der Gruppe des »Blauen Reiters« begeisterten sich Marianne von Werefkin und August Macke für den Tanz –, und die Tanzlokale und Nachtcafés als das Milieu der »Brücke«-Maler in Berlin.

Mit der Wiedergabe der Topoi der Moderne löste der Expressionismus die verfeinerte Ästhetik des klassischen Balletts im französischen Impressionismus ab. Bei den Malern der »Brücke« emanzipierte sich das Tanzmotiv zum Stilmerkmal des individuellen Künstlers. Die Tanzbilder der Gruppe entstanden zwischen den 1910er und 1930er Jahren in Berlin. Gegründet wurde die »Brücke« 1905 in Dresden von den vier Architekturstudenten und angehenden Künstlern Ernst Ludwig Kirchner, Erich Heckel, Fritz Bleyl und Karl Schmidt-Rottluff; später kamen Emil Nolde, Max Pechstein und Otto Mueller dazu. Das Thema Tanz faszinierte vor allem Kirchner, Nolde, Heckel und Pechstein; Mueller und Schmidt-Rottluff interessierte es jedoch nur am Rande (von Mueller stammt unter anderem das Porträt seiner Frau Maschka als Schleiertänzerin, um 1903; von Schmidt-Rottluff lediglich der Zinkstich *Tänzerin* von 1922). Auch exotistische Darstellungen florierten, doch nur Nolde und Pechstein reisten tatsächlich in die Südsee.

Der Zeitgeist im Berlin der 1920er Jahre war geprägt von der künstlerischen Aufbruchstimmung der wachsenden Weltstadt, die zugleich durch die wirtschaftliche Depression und die politischen Wirren zwischen den Weltkriegen getrübt wurde. Die nervöse Anspannung machte das Leben zwischen Extremen – Luxus und Konsum einerseits, Armut und Arbeitslosigkeit andererseits – zum explosiven »Tanz auf dem Vulkan«. George Grosz berichtet:

»Alle sogenannten sittlichen Bande waren aufgelöst. Eine Welle des Lasters, der Pornografie und der Prostitution lief durch das ganze Land. »Je m'en fous« sagte ein jeder, »ick will mir endlich einmal wieder amüsieren«. Der Shimmy war die große Mode. Ein paar junge Amerikaner, die gestern noch für eine amerikanische Regimentsmusik gespielt hatten, kamen nach Berlin, und im Nu verschwanden alle Wiener Salonkapellen und verwandelten sich über Nacht in Jazzbands. Anstatt des ersten und zweiten Geigers saßen da jetzt krampfhaft grinsende Banjoisten und Saxophonbläser. Man war fröhlich, kolossal fröhlich. Heiße, der Krieg war vorbei!«¹¹⁶

Aus der expressiven Gestik der Tänzer spricht einerseits ausgelassenes Amüsement einer nach Grenzerfahrung verlangenden Gesellschaft, die zugleich Affektkontrolle verlangt, andererseits Überreiztheit und Betäubung. Vor allem die Bilder von Max Beckmann und Otto Dix zeigen die Ambivalenz von Begehren und Einsamkeit. Zudem verbildlichte der Tanz existenzielle Themen: In seiner Lage als Künstler verglich sich Beckmann mit einem Seiltänzer¹¹⁷; bei Karl Hofer, George Grosz und Otto Dix wurde der Tanz als satirische Metapher der »Goldenen Zwanziger Jahre« in der Großstadt zum gesellschaftskritischen Instrument, nicht zuletzt zum Sinnbild für die Diktatur des Nationalsozialismus, die gebrochene menschliche Existenz und Resignation der Nachkriegszeit.



128 Otto Dix, *Bildnis der Tänzerin Anita Berber*, 1925

Anita Berber (1899 – 1928) war die berühmt-berüchtigte Tänzerin im Berlin der 1920er Jahre. Otto Dix hält Individuation gerade in der Auflösung fest: Er malt sie als Ausgeehrte, deren hagere Züge der Faltenwurf des Kleides zusätzlich betont. Fred Hildenbrandt, der damalige Feuilletonchef des *Berliner Tageblatts*, berichtet über eine Begegnung mit ihr: »Die Vorführung«, wiederholte sie träumerisch. »Die Vorführung ist mir Ernst.

[...] Wir tanzen den Tod, die Krankheit, die Schwangerschaft, die Syphilis, den Wahnsinn, das Sterben, das Siechtum, den Selbstmord, und kein Mensch nimmt uns ernst [...].« Ich war starr. Also diese Nackttänzerin tanzte ein ernstes Programm über die fürchterlichsten Themen [...] und verlangte, daß ein Publikum, das sich erotisch amüsieren wollte, das kapierte.«¹⁴⁸



129 Ernst Ludwig Kirchner, *Palucca*, 1930

In Fläche und Kontur überlagern sich zwei Momente eines Bewegungsablaufs: Bauch und Brust sind der Bewegung des übrigen Körpers voran. Die verschobenen Proportionen imitieren den »holzschnittartigen« Tanzstil¹⁴⁹ Gret Paluccas (eigentl. Margarethe Paluka, 1902–1993). Das Porträt entstand nach einem Tanzabend der Palucca in Davos im Januar 1930. Palucca war bekannt für ihre sprunghaftigen Choreografien zu Corelli, Scarlatti, Pergolesi und Schu-

mann.¹⁵⁰ Sie begeisterte Jawlensky, Schlemmer und Feininger; Klee fand an ihren Tänzen »alles Allzuindividuelle, Zufällige überwunden und ins Typische gesteigert«; Kandinsky faszinierte der »exakte Aufbau einzelner Momente«; Kolbe sah in ihnen »keine Erregung, sondern eine Erfüllung«; Moholy-Nagy hielt sie mit der »unbeschreibliche[n] Selbstverständlichkeit ihrer leiblich-geistigen Einheit« für »die klarste unter den heutigen Tänzerinnen«.¹⁵¹



160 Peter Welz, *airdrawing | forsythe | above | right-hand-movement*, 2004

Zwischen Abstraktion à la Kandinsky und Performance: Peter Welz (*1972, lebt in Berlin) nahm aus unterschiedlichen Perspektiven Videostills von Formationen auf, die der Tänzer in den Raum schreibt. Die ohne Musik arbeitende Installation zeigt fünf simultane Projektionen in stakkatoartigen Blickwechseln. William Forsythe (seit 1984 Leiter des Balletts am Staatstheater in Frankfurt am Main) ist hier zu sehen in der tänzeri-

schon Umsetzung eines Satzes von Samuel Beckett: *whenever on on on nohow on*. Der Atem und die Geräusche der Schritte auf dem Boden erzeugen akustische Plastizität in der Stille. Das Medium des Videos gibt zusätzlich zur plastischen Körperlichkeit des Tanzes dessen Prozessualität wieder: Es erlaubt, aus der Fläche in die Dreidimensionalität herauszutreten, und zeigt den Tanz in seinem Verlauf.

161 Anne Teresa de Keersmaeker, *Eight Lines, Steve Reich Evening*, 2007

Die acht Tänzerinnen von de Keersmaekers Kompanie »Rosas« veranschaulichen den kontrapunktischen Aufbau der acht Stimmen von Steve Reichs zwanzigminütigem Oktett *Eight Lines* (1979), gespielt vom Ictus-Ensemble, hier bei der Uraufführung im »Grand Théâtre de Luxembourg«. Die zunächst improvisiert wirkenden

Bewegungsabläufe ordnen sich nach einiger Zeit zu einer Struktur: Aus dem ursprünglichen Kreismotiv entwickeln sich Grundelemente wie Dreiecke und ein Pentagramm, um hin und wieder in das –scheinbare– Chaos zurückzufallen.¹⁸²