



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Universitätsbibliothek Paderborn

Venus

Fuchs, Friedrich

Berlin, 1904

VI. Der Tanz I.

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

DER TANZ I.



B der Ursprung des Tanzes oder bestimmter Tanzformen, ebenso wie der des Dramas, in religiösen Kulturen zu suchen sei, braucht von uns nicht zum

Begleiterinnen des Dionysos oder Bacchus: den Mänaden oder Bacchantinnen zugewiesen. Man sollte vielleicht meinen, dass doch wohl vor allen Dingen die Muse Terpsichore in diesem Fach eine wichtige Rolle spielen

Gegenstände grundsätzlicher Erörterung gemacht zu werden. Denn hier soll immer nur gewürdigt werden, was durch reifste Kunst zu absoluter Eigenexistenz gebracht wurde, so dass keine kulturhistorischen oder ethnographischen, sondern nur die rein ästhetischen Interessen Berücksichtigung finden müssen. Schon allein der hohe heitere Sinn des griechischen Mythos rückt die ganze olympische Götterwelt über das Niveau spezifischer Volksreligion hinauf in die Sphäre allgemein empfindbarer Poesie. Was priesterlicher Brauch, was Ritus ist, soll uns an den Darstellungen von Tänzerinnen weniger kümmern, als das, was schönheitsvolle Ausdrucksbewegung ist.

In der griechischen und griechisch-römischen Kunst war die Erfüllung der Funktionen des Tanzes mit fast offizieller Ausschliesslichkeit den



RÖMISCH-ANTIK: TERPSICHORE — ROM, MUS. VATICAN



ANTIK: TRAUERTANZ

NEAPEL, MUS. NAZ.

müsse. Das ist aber ganz und gar nicht der Fall. Denn wie es bei Homer zunächst nur die eine einzige »Musa«, die Sinnende, die Geberin des Gesangs und Kennerin der Götter- und Weltgeheimnisse, gab und wie dann später erst der Musen drei mit Apollo verbunden wurden, so stand selbst dann, als sich deren Zahl auf neun ausgewachsen hatte, die Bedeutung der einzelnen Weiblichkeiten des Parnasses durchaus nicht in der Ueberlieferung fest. Endlich, seit der römischen Kaiserzeit, behalten bestimmte Unterscheidungen eine dauernde Gültigkeit;

aber auch nach dieser Vereinbarung ist Terpsichore nicht unmittelbar und ausschliesslich die Muse des Tanzes, sondern zusammen mit Erato die Geberin der »leichten Lyrik«. So finden wir Terpsichore denn als Statue, wie z. B. im Vatikanischen Museum, keineswegs tanzend dargestellt; sie sitzt vielmehr und schlägt die Leier. Tanzen taten die Musen eigentlich alle, oder richtiger gesagt: die Künstler stellten sich die neun Zeustöchter meistens vor, wie sie Hand in Hand um Apollo den Reigen schlingen. Diese Darstellung ist in der



WANDMALEREIEN AUS POMPEJI: BACCHANTINNEN



NEAPEL, MUS. NAZ.

Malerei der Renaissancezeit häufig genug. Auf der festlichen Schilderung, die Mantegna auf dem im Louvre befindlichen Gemälde vom »Parnass« giebt, sind die Musen nicht einmal durch äussere Attribute ihren Rollen gemäss gekennzeichnet. Höchstens, dass man von dem mehr oder weniger temperamentvollen Tanzen auf den heiteren oder ernsteren Beruf der Betreffenden schliessen kann. Auf einem nicht eben durch Vorzüge der Komposition ausgezeichneten Tintoretto des Wiener Hofmuseums, der ebenfalls Apoll und die Musen zeigt, wird ausnahmsweise auf das choreographische Moment verzichtet, trotzdem aber hier jede Muse sich in ihrer Weise betätigt und trotzdem auf diesem Parnass ein Clavicymbal im Gebrauch ist, sieht man keine Terpsichore tanzen. — Ein klassisches Bild tänzerischer Anmut überhaupt giebt uns in Palazzo Pitti zu Florenz Giulio Romanos bekanntes Gemälde: »Der Ball Apolls und der Musen«. Auf einem unterhalb der Gruppe hingemalten langen Bande sind an



ATTISCHE ARBEIT (5. Jahrhundert v. Chr.):
TÄNZERIN

BERLIN,
KGL. MUS.



WANDMALEREIEN AUS POMPEJI (restauriert): BACCHANTINNEN



NEAPEL, MUS. NAZ.



TINTORETTO: APOLLO UND DIE MUSEN

WIEN, HOFMUSEUM

entsprechender Stelle die Namen der einzelnen in griechischer Schrift vermerkt, und das ist gut so. Denn nur diesem Umstande verdanken wir zu wissen, mit

welcher von den Figuren Terpsichore gemeint ist. Sie ist die, welche uns — in der Mitte des Bildes und Apollo gegenüber — einzig den Rücken zugehrt und das

Alinari phot.



ANTIKE (Griechisch-Römisch): DREI GRAZIEN PISA, CAMPO SANTO

Gesicht abwendet. Wir können konstatieren, dass ihre Teilnahme an diesem Ringelringelrosenkranz nicht noch eine besondere Fachkundigkeit vor den anderen verrät; höchstens käme durch die völligere Silhouettierung ihres anmutigen Hüpfens eine gewisse Bevorzugung zum Ausdruck. — Eine grössere Mannigfaltigkeit der Bewegung im Reigentanz liefert uns Guido Reni auf seiner — als »Chromodruck« vielverbreiteten — »Aurora«. Es ist hierbei gleichgültig, ob die einander anfassenden, mit reizend lieblicher Rüstigkeit auf dem Morgengewölk daherschreitenden Mädchen nicht etwa ebensogut die Pfortnerinnen des Himmels, die Horen, bedeuten könnten.

Dafür, dass mindestens im XVIII. Jahrhundert die Rollen-

Kuhn phot.



MANTEGNA: DER PARNASS

PARIS, LOUVRE

verteilung für die einzelnen Musenfächer, wie wir sie noch jetzt anerkennen, vorgenommen worden ist, giebt es kein anschaulicheres Beweisstück als den »Parnass« von Raphael Mengs in der Villa Albani zu Rom. Da haben sie sich sämtlich um den mit dem Lorbeer winkenden Apoll gruppiert, jede höchst beflissen, ihre Bedeutung klar zu machen. Da zirkelt Urania an ihrem Globus, Klio lauscht und schreibt auf ihre Tafel, Melpomene stützt sich finster auf die Schicksalskeule, und so beschäftigt sich denn auch, von der leiertragenden Erato accompagniert, Terpsichore damit, zu tanzen. Dies Bild ist in seiner Zusammensetzung, in seiner Deutlichkeit und klassizistischen

Alinari phot.



ANTIKE: DREI GRAZIEN

SIENA

Entfremdung von aller Natürlichkeit das typische Beispiel des deutschen Kunstgeschmacks, der noch heutigentags nicht erloschen ist; ein echter Hoftheatervorhang. Vom selben Geiste ist der Stil des weiland Casseler Hofmalers Joh. Heinr. Tischbein, der die neun Musen der Reihe nach einzeln in wohlverständlicher Attitüde konterfeite, also auch Terpsichore. Da sich's aber um einen Zyklus von Halbfiguren handelte, ist er uns die Beine der Tanzenden schuldig geblieben. Wir werden uns trösten müssen.

Zu den mythologischen Figuren, die eigentlich erst durch die Bedingungen der bildlichen Darstellung zum Beruf von Tänzerinnen kamen, gehören die drei Grazien. Bei den allerwenigsten Auffassungen, sowohl malerischen als plastischen, wird freilich von einem Schreiten oder gar Hüpfen die Rede sein dürfen, aber die drei bilden in allen Fällen eine innig verschlungene Gruppe, und solches Gruppieren ist ein recht wesentliches Moment alles Tanzens. Ganz abgesehen vom Reiz des Symbolischen, wonach Aglaia den Glanz, Euphrosyne den Frohsinn und Thalia das blühende Glück personifizierte,

gab es hier für die Künstler ein ursächliches Problem zu lösen, und es lässt sich kaum ein besserer Gegenstand, daran die Fortschritte oder Entwicklungen in der Kunst zu ermessen, wünschen, als das Motiv der drei Grazien. Die antiken Darstellungen sind

durchweg noch im Symmetrischen stecken geblieben; selbst die freistehenden runden Gruppen haben, als wären sie von der Rückwand losgebrochene Hochreliefs, nur eine Hauptansicht, bei der die Rückseite der einen Figur in der Mitte zwischen den beiden uns von vorn zugekehrten Körper ornamental vollwertig zur Wirkung kommt. In diesem einfach und deutlich ausgesprochenen Gegensatz zwischen der vorderseitigen und rückseitigen Schönheit des Frauenleibes lag gerade die sichere Bewusstheit des antiken Dar-



BOTTICELLI: GRUPPE DER DREI GRAZIE FLORENZ.
(Détail von Primavera) AKADEMIE

stellungsprinzips, und Thorwaldsen, der sichtlich bemüht war, die Sache durch seelische Nuancierungen und freie Stellung zu verbessern, hat den grossartigen Formenwitz gründlich verfehlt. Die süß-sentimentalische Pointe — die drei probieren, wie scharf der Pfeil Amors wohl sei — kann unmöglich dafür entschädigen. Da ist

Alinari phot.



GIULIO ROMANO: TANZ APOLLONS UND DER MUSEN

FLORENZ, PAL. PITTI

Canova, der sich mehr an die antiken Vorbilder hielt, glücklicher gewesen.

Für die Maler lagen die Dinge anders; aber auch sie mochten und konnten nicht gut gänzlich von der typischen Gruppe abgehen, denn dies innig Vereinte der drei Gestalten, indem sie sich eng umschlungen hielten, ist ja der Sinn des ganzen

Gleichnisses. Nur hat die Malerei noch andere, beliebige Mittel, um die lieblichen Reize einer jeden noch ausserdem selbständig wirken zu lassen. Auf seiner »Allegorie der Prima vera« lässt Botticelli die Grazien an dem frohen Leben, das da im Garten der Venus herrscht, teilnehmen; sie haben die Hände zum Reigen ineinander geschlungen,



PRIMATICCIO:
DREI GRAZIE

WIEN,
HOFMUSEUM



GUIDO RENI: «AURORA»

ROM, PAL. ROSPIGLIOSI

heben und senken die Arme und schreiten mit einem sanften Rhythmus in engem Kreis ringsum.

Fast als ob sie sich im Walzertakte wiegten, nehmen sich die drei Grazien aus, die ein Gemälde des Primaticcio im Wiener

Hofmuseum zeigt. Die mittlere, welche uns wieder die Rückseite zuwendet, dabei aber ein fast schon mehr als kapriziöses oder individuelles Profil zeigt, hat beide Arme, indem sie ihre Hände mit den der Schwestern ineinandergeschlungen hält, wagerecht er-

hoben und weit und gleichmässig ausgebreitet. Jedoch erhält diese Symmetrie durch die Beinstellung, durch die Hüftbewegung eine leichte, reizvolle schiefe Neigung. Besonders erweckt durch ihre elegante Geschwungenheit die linkseitige Linie des Körpers den Reiz einer wirklich lebendigen Anmut.

Schliesslich ist es aber doch wieder ein anderer als Rubens, der mit seiner Darstellung der drei Grazien den Sieg über die anderen davonträgt. Wohl mag sich ja mancher Geschmack eine schlankere Körperbildung und namentlich auch eine andere Formung der Füsse als graziös vorstellen, gewiss wird aber an keiner anderen Auffassung eine solche intime Grazie zu bewundern sein, wie auf der Rubensschen im Madrider Prado. Da sind die drei in die Betrachtung oder gar Diskussion



THORWALDSEN: DREI GRAZIEN UND AMOR

KOPENHAGEN

ihrer körperlichen Vorzüge versunken; denn die mittlere prüft mit einem Griff bei der anscheinend jüngsten Schwester die Formfülle oder gar die Muskelkraft des

Tanz ist da im Augenblick nicht mehr die Rede, denn die Gruppe hat sich gerade gelöst.

Die Musen und Grazien waren, wenn man sie auch tanzen liess, immerhin Respekts-

J. Laurent & Cie. phot.

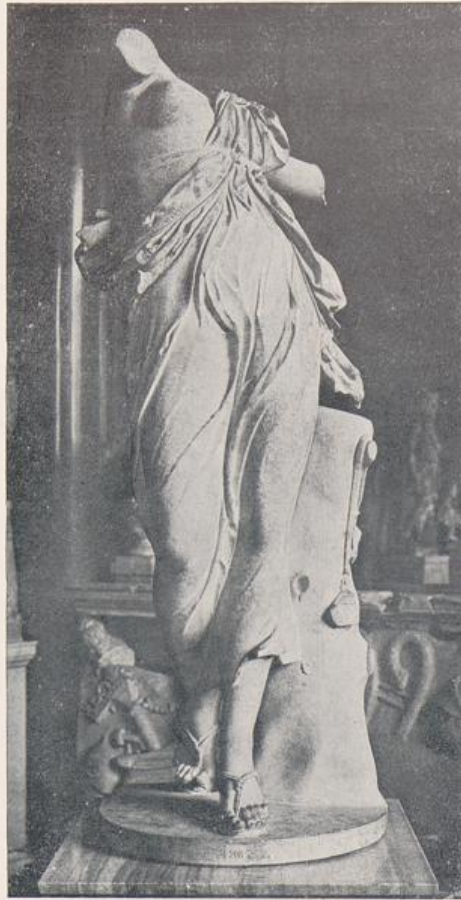


RUBENS: DREI GRAZIEN

MADRID, PRADO

Armes, wobei die dritte mit der sachlichsten Teilnahme zuschaut. Neben dem reizenden Ernst dieser Prüfung ist nun das Holdeste die rührend liebliche, verschämte Genugtuung im ganzen Ausdruck eben der Jüngsten der drei Prachtgestalten. Freilich — von

personen, Gestalten, die nicht anders als in wohlbemessenem Anstand, in gesetzter Anmut bewegt, geziemend darzustellen waren. Um in wilder Lust sich austanzende Wesen zu bilden, nahm man die Weiblichkeiten des bacchischen Kreises zum Gegenstand. Aber



ANTIK (Griechisch-Römisch):
TANZENDE MÄNADE

BERLIN,
KGL. MUS.

die antiken Künstler hielten auch mit dem Ausdruck des tollsten Taumels in der Bewegung ihrer Mänaden das edelste Mass. Höchstens, dass sie zu bestimmten Zeiten in kleineren Bronzen extravagierten und derbere oder wüstere Bilder mit leichtfertigen Absichten schufen. Aber die grossen Gegenstände waren ihnen immer heilig.

Was wäre denn aber trotzdem — gerade in bezug auf Lebendigkeit — z. B. an der »tanzenden Mänade« griechisch-römischen Ursprungs, die das Berliner Museum besitzt, zu vermissen? Ist es nicht herrlichster Schwung, der da durch den Rhythmus der edlen Formen, durch diesen leichtesten Aufsatz der schönsten Füsse, durch diese himmlischste Wendung und Biegung des Oberleibes, durch den Linienfluss des teils dem Körper sich anschmiegenden, teils von ihm losflatternden Gewandes mitreissend wirkt? Dem Marmor fehlen sowohl Kopf als beide Arme, und bekanntlich sollte durch ein kaiserliches Preisausschreiben vor einigen



J. VAN BOCKHORST: DIE FÜNF TÖRICHTEN JUNGFRAUEN

WIEN, GAL. LICHTENSTEIN



RUBENS: BACCHANTENGRUPPE (Détail vom Venusfest)

WIEN, KAIS. GEM.-GAL.

Hanfstaengl phot.



POUSSIN: DAS REICH DER FLORA

DRESDEN

Bruckmann phot.



DANIEL VERHAGEN: LANDSCHAFT MIT NYMPHEN

BRAUNSCHWEIG

Hanstaengl phot.



CORN. VAN
POELENBURGH:
NYMPHENTANZ

DULWICH-
GAL.

Anderson phot.



RAPHAEL MENGS: DER PARNASS

ROM, VILLA ALBANI

Jahren diesem Mangel abzuhelpen versucht werden. Aber war dergleichen wirklich nötig? Empfindet man hier in der Tat, dass etwas fehle? Ergänzt sich hier nicht ohne weiteres das angeregte, faszinierte Auge die erhobenen Arme; den ein wenig hintenübergeneigten Kopf, sogar das Lächeln der im Taumel halbgeöffneten Lippen?

Durch eine gewisse Unmittelbarkeit des Ausdrucks ist unter anderen die Mänadenfigur eines an der Grabstätte Herculaniums

zum Vorschein gekommenen Reliefs, das einen Zug des Bacchus darstellt. Von einer so vollkommenen Formgebung, wie bei jener anderen, kann hier freilich nicht die Rede sein. Aber wie diese Gestalt blindlings im Rausche vorwärts schreitet, wie die flache Hand mit den gespreizten Fingern auf der Trommel wirbelt, das ist beobachtete Natur, das ist überzeugendes Leben.

Wohl kannte die Antike in ihren vorzüglichsten Werken eine reine Strenge, einen

Hanfstaengl phot.



JOH. HEINR. TISCHBEIN: TERPSICHORE

CASSEL

Brogi phot.



ANTIKE AUS HERCULANUM: ZUG DES BACCHUS

NEAPEL, MUS. NAZ.

Anderson phot.



CANOVA: TÄNZERIN

ROM, GAL. CORSINI

ziemlichen Anstand des Wesens, aber niemals äusserte sie dermassen sentimentalische Geziertheiten oder affektierte Grazie, wie sie zunächst Canova, als der Wiedererwecker klassisch-antiken Geistes, in plastische Werke hineinlegte. Ein eklatantes Beispiel giebt seine »Tänzerin« in der römischen Galerie Corsini ab. Dies »griechische« Mädchen hält das Köpfchen niedlich schief, mit dem Zeigefinger der rechten Hand neckisch-holdselig das Kinn stützend. Der kleine Finger ist gekrümmt, wie es die jungen Damen in der Anstandsstunde vom Tanzlehrer beigebracht bekommen. Von welchem entzückendem natürlichen Reiz war dagegen die Ziererei der Rokokofigürchen, dieses — glücklich überwundenen Stiles!

Den Klassizismus überwand am ehesten wieder die französischen Bildhauer, obgleich gerade unter ihnen eine ausgesprochene Konvention des Schönheitsgefühls wirksam war. Aber ein guter Teil ihrer Ueberlieferungen bestand in der Bewahrung einer naiv vorurteilslosen Sinnlichkeit — vielleicht zunächst nur in der Wahl der Motive. Dies veranlasste dann aber, eigentlich natur-

gemäss, einen gewissen Realismus in der Wiedergabe der Formen, wenn auch die Lebhaftigkeit der Bewegungen immerhin ein schönes Pathos blieb: ein Pathos der Sanftmut, ein Pathos des Verlangens, sogar ein Pathos des Rausches, der höchsten Selbstvergessenheit. Welche Reihe französischer Künstlernamen müsste man nennen, die die Anmut, die tadellose Wildheit des Tanzes in weiblichen Marmorfiguren und Bronzen verkörpert haben! Es sei aber bloss der Name Carpeaux' genannt, der mit seiner Tanzgruppe an der Fassade der Grossen Oper zu Paris all die Schönheit entfesselt zeigt, die nur ein voller, starker, frischer Lebensinn — nicht bloss ästhetische Reflexion — wahrzunehmen und umzugestalten weiss.

Dass die Maler, nicht nur in der ersten Zeit der Renaissance, sondern erst recht in den verschiedenen viel späteren Perioden der Klassizistik und Eklektik, die Bewegungsmotive für ihre Figürlichkeiten unmittelbar antiken Statuen entlehnten, lässt sich durch Vergleiche von italienischen, französischen, niederländischen Gemälden mit antiken Bildwerken in unzähligen Fällen feststellen. Ganz im allgemeinen war der Respekt vor dem klassischen Altertum derart wirksam, dass die Figuren auf den Bildern ungefähre Anklänge an bekannte Statuen wahrnehmen lassen oder aber, dass die klare Modellierung der Körper und Gewänder den Ausgangs-

punkt des Studiums verrät. Mitunter jedoch sind es direkte Abzeichnungen. Wenn dann aus einer Mänade eine neutestamentliche törichte Jungfrau wird, wie auf dem Bilde des Jan van Bockhorst in der Galerie Liechtenstein, so ist das eine zwiefach interessante Metamorphose. Bockhorst war einer aus der Werkstatt des



CARPEAUX: DER TANZ

PARIS, GROSSE OPER

Rubens. Und dieser selbst hat sich bekanntlich von antiken Statuen, deren er eine stattliche Sammlung in seinem Hause hatte, manche Anregung verschafft. Wiederum ist es gerade Peter Paul gewesen, der das Gewaltigste, Urwesenhafteste an Schwung und Taumel bildmässig hingestellt hat, Dinge, die eben nur malerisch möglich waren. Ein Vergleich seiner Bacchantinnen mit denen Poussins lässt am besten den Abstand ermessen.



WALTER SCHOTT: BRÜNNENGRUPPE (Skizze)