

wiesen werden konnten, lassen sich ungefähr entsprechende Zahlen für die schweizer Objekte abschätzen!

- ²⁵ Vgl. die Aufstellung bei M. Bouquier, 1968, 299 ff. und, was den Rheinfall betrifft, bei M. Schefold, Bodenseelandschaft, 1961.
- ²⁶ R. Nicolas und A. Klipstein, Die schöne alte Schweiz. Die Kunst der Kleinmeister, Stuttgart-Zürich 1925, Tfl. S.67, S.66.
- ²⁷ C. von Mandach, Schweizer Land vor hundert Jahren. Die Kunst der Lory, Bern 1935, Tfl. 7.
- ²⁸ Y. Boerlin-Brodbeck, Die Alpen in alten Stichen und Zeichnungen. Ausstellung im Kunstmuseum, Basel 1969/70.
- ²⁹ Y. Boerlin-Brodbeck, 1969, 23.
- ³⁰ Ulrich Christoffel, Der Berg in der Malerei, Zollikon 1963, 72, Tafel. 31.
- ³¹ Fromer-Im Obersteg, 1945, 139.
- ^{31a} Schefold, Max, Zu den Schweizer Reiseskizzen von Karl Urban Keller. – Zeitschrift f. Schweiz. Archäologie u. Kunstgeschichte 27, 1970, S. 137–153.
- ³² Ostby, Leif, Johann Christian Dahl, Nationalgalleriet, Oslo 1957.
- ^{32a} A. Pichot, Vues pittoresques de l'Ecosse. Dessinees par F. A. Pernot, executees sur pierre par P. Lauters. Bruxelles 1827.
- ³³ Grimschitz, Bruno, F.G. Waldmüller, Salzburg 1957, Abb.68.
- ³⁴ Schwarz, Heinrich, Salzburg und das Salzkammergut, Wien-München 1957, Abb. 169.

- ³⁵ Marks, Alfred, Oberösterreich in alten Ansichten. Linz o. D., Abb. 158; für die folgenden: H. Schwarz, 1957, 136, 6, 145.
- ^{35a} Aquarelle und Handzeichnungen. Christian M. Nebehay Wien, Katalog XXI, Abb. 36
- ³⁶ Hans Joachim Neithardt, Ludwig Richter, Wien und München o. D., Abb. 92.
- ³⁷ Meddeder, H., Georg von Dillis Leben und Werk, Oberbayr. Archiv, 84, München 1961.
- ³⁸ Schefold, M., Wasserfälle im Schwarzwald und auf der Alb in romantischer Schau. – Beiträge zur Landeskunde, Beilage zum Staatsanzeiger für Baden-Württemberg 1964, Nr. 1.
- ³⁹ Tagebuch eines Reisenden, veröffentlicht in der Schwäbischen Chronik auf das Jahr 1786. Mitgeteilt in den Monatsblättern des Badischen Schwarzwaldvereins 1898, 204.
- ⁴⁰ Ochsenheimer, Ferdinand, Streifereien durch einige Gegenden Deutschlands, Leipzig 1795.
- ⁴¹ Tromlitz, A., Romantische Wanderung durch die Sächsische Schweiz. Leipzig (um 1836).
- ⁴² Rose, Hans, Spätbarock, München 1922, 63.
- ⁴³ Yvan Christ, Orojets et Divagations de Claude Ledoux, Paris 1961.
- ⁴⁴ Lometsch, Fritz, Wilhelmshöhe. Natur und Formergeist in dem schönsten Bergpark Europas. Alte Ansichten und Pläne, Kassel 1961.
- ⁴⁵ Döring, W., Beschreibung des kurfürstlichen Landsitzes Wilhelmshöhe bei Cassel, Cassel 1804.

Tanzen. Zu einem Bildmotiv um 1900

von Heinrich Theissing

»Zuvörderst scheint es dir gänzlich unbekannt zu sein, daß die Tanzkunst nicht eine neuere Erfindung ist und nicht vor kurzem, wie etwa zur Zeit unserer Großväter oder ihrer Ahnherren, angefangen hat, sondern diejenigen, die den Ursprung des Tanzes am richtigsten herleiten, werden dir sagen, daß die Tanzkunst zugleich mit der ersten Erschaffung der Welt und mit jenem uralten Eros entstanden und in die Erscheinung getreten sei. Der Reigen der Sterne und die verschlungene Bewegung der Planeten zu den Fixsternen und ihre taktmäßige Vereinigung und ordnungsvolle Harmonie sind Proben des ursprünglichen Tanzes.«

Lucian: Über die Pantomimik¹.

Die Stilbewegung der Jahrhundertwende griff entscheidend in Theorie und Ausdruckssprache der bildenden Künste ein und wurde zu einem Ereignis, das vielfältigen Erscheinungen der Kunstgeschichte des 20. Jahrhunderts den Anstoß gab. Aus Reformbestrebungen erwachsend, die sich in der Mitte des 19. Jahrhunderts anzukündigen begannen, wird der Art Nouveau heutzutage von der Kunstgeschichtsforschung als Wegbereiter des holländischen »Stijls«, des russischen Konstruktivismus und des Bauhauses begriffen². So folgenreich zeigte er sich, daß noch Künstler der Gegenwart sich auf seine Darstellungsformen besonnen haben. Bestimmte Erscheinungsformen der Pop Art, Op Art und Psychedelic Art – bis hin zu den Trivialformen des Comic Strip und der Werbung –



Abb. 1 Ludwig
v. Hofmann, *Tanz*,
Holzschnitt

ziehen Wirkung aus den Stiltendenzen um 1900. Es scheint, daß es damals gelang, Sageweisen des individuellen Erfahrens und Verhaltens zu entwickeln, die für unser Jahrhundert Faszination besitzen. Die Eigentümlichkeiten jener Formenwelt üben offensichtlich einen eigenen, oft modischen Reiz aus. Trotz solcher Aktualität bleiben jedoch jene Gestaltungsprinzipien befremdend, solange sie nicht auf die zugehörigen Bewußtseinszusammenhänge zurückbezogen werden. Angesichts der Hochflut der Arbeiten, die sich in den letzten Jahren um den Jugendstil bemühten³, scheint es nützlich, sich auf einen Einzelaspekt zu konzentrieren. Wir richten uns deshalb auf ein zentrales Thema der Zeit, das in allen Künsten und Gattungen ein außerordentliches Interesse beanspruchte: der Tanz und seine Darstellung. Wie in keiner zweiten Epoche seit dem 18. Jahrhundert wurden damals die Tänzerinnen glorifiziert und in Bild und Dichtung überliefert: die Isidora Duncan und Loie Fuller, die Ruth St. Denis, Saharet und Sent M'atesa, die Maud Allan und die Schwestern Wiesenthal. Vor allem die Amerikanerin Loie Fuller, die in ihren Serpentinentänzen mächtige Schleierbahnen in wogenden Ornamenten schwingen ließ, interessierte die bildenden Künstler vom Impressionismus bis weit ins 20. Jahrhundert⁴ und wurde als »Symbol der Gesamtbewegung« um 1900 verstanden⁵. Indem also der Tanz von der Bühne her solchermaßen wirksam war, indem er in Musik und Dichtung, in Plastik und Kunstgewerbe, in Malerei und Graphik, sogar in der Architektur⁶ als Motiv sich immer wieder behauptete, scheint er Gestaltungs kräf-

te erkennen zu lassen, welche die Kunst der Jahrhundertwende bewegten und ihre Darbietungsweisen rechtfertigten.

Ein Blatt von Aubrey Beardsley führt das Motiv in entscheidenden Aspekten vor⁷ (Abb. 1). Dargestellt ist eine Tänzerin, die sich in den Wirbeln riesiger Stoffdraperien im Kreise dreht. Die Illusion dieser Bewegung ergibt sich einerseits aus der Kurvatur der Gewandbahnen, welche die Bewegung nicht nur nachzeichnen, sondern das Auge des Betrachters zu gleichem Bewegungsvollzug zwingen, andererseits aus der besonderen Weise der Körperdarstellung. Es bleibt ungewiß, ob die Tänzerin als Rückenfigur mit rückgewendetem Gesicht gegeben ist, oder in Vorderansicht mit sich abwendendem Kopf. Körperhaltung und Fußstellung lassen beide Mutmaßungen zu. Von dem Zeichner werden also verschiedene Positionen eingefangen, um die Vielfalt der Ansichten in der Bewegung zu assoziieren. Es kommt ihm somit weniger darauf an, eine Wirklichkeitswiedergabe in strengem Sinn mitzuteilen, als vielmehr einen Eindruck zu vermitteln, ein Vorstellungsbild von Drehbewegungen, wobei das Körperliche als das statische Element an Interesse verliert. Der Körper wird ungreifbar. Sein Verhältnis zum Raum und das seiner Glieder im Raum ist nicht bestimmbar. Als haarscharfe Umrißzeichnung dargeboten, bleibt er Fläche; er beansprucht kein Volumen, sondern tritt zurück hinter dem Schwung des Gewandes. Dies wird mehrfach deutlich: der feine Kontur wird von den schwarzen Flächenbahnen

überwältigt; sie zerschneiden den Zusammenhang des Organismus, so daß die Füße seltsam isoliert erscheinen; es bleibt uneindeutig, ob der Schwung rechts vom Gürtel her nach unten die Hüfte bezeichnet oder eine Gegenschwingung des Stoffes; der eine Fuß tritt auf den Schleier, so als habe er keine materielle Wirkung. Es ist offensichtlich, daß sich die Tänzerin, die dem Blatt den Titel gibt, in ihrer leiblichen Erscheinung entzieht und das eigentliche Thema die Bewegung schwarzer und weißer Flächen wird. Formprinzipien treten in Erscheinung, welche für den Art Nouveau bezeichnend sind: der einheitliche, lang gedehnte Zug elastischer Linien, die in schwellenden Kurven ornamentaler Stetigkeit zustreben; der Aufbau der Darstellung auf komplementären Flächenformen, die in der Betonung ihres Positiv-Negativ-Verhältnisses einen extremen Schwarz-Weiß-Kontrast erzeugen. Jede Bewegung ruft eine Gegenbewegung hervor, jede Linie eine Gegenlinie, so daß sich ein mitklingendes und antwortendes Zusammenspiel ergibt. Der weiße Grund erhält dabei gleiches Gewicht wie der schwarze Auftrag. Beides wird so gegeneinander abgewogen, daß die ausgesparten Weißflächen den Schwarzflächen an eigenständiger Form entsprechen. Ja, indem sie als weiße Linien in das Schwarz eindringen, werden beide Bereiche ineinander verhakt und verzahnt. Die Formen spielen sich nicht vor einem Hintergrund auf, sondern sie sind intarsienhaft in ihn eingelegt, so daß sich eine optische Verflechtung, eine Einheit von Grund und Auftrag ergibt. Beardsleys Zeichnung erscheint somit als ein Rhythmus von Gegensätzen, welche in komplementären Verhalten ineinander eingebunden sind. Nicht Raum oder Körper haben Bedeutung, die gegenständliche Form besitzt nicht mehr Geltung als jene, die sie ausschneidet. So beansprucht alle Aufmerksamkeit die Bewegung von Linienzügen und Flächenbahnen. Ein unablässiges Gleiten und Federn ergibt sich, das durch die harten Kontraste und scharfen Schnitte bei aller Harmonie zu aggressiv übergreifenden Ausdrucksgebärden wird. Die Tänzerin, das Kraftzentrum der Kurvaturen, zieht in ihren Wirbel hinein, die Ströme von Vitalität und Dämonie, die von ihr ausgehen, reißen mit fort. Hier scheint neben der Formensprache auch der Darstellungsinhalt Bedeutsamkeit zu gewinnen. Das Weib wird durch mephistophelische Augenbrauen gekennzeichnet, durch schlangenhaft geschlitzte Pupillen – der Titel des Blattes weist es als Orientalische Tänzerin aus. Eine bestimmte, vor allem literarische Tradition des 19. Jahrhunderts wird hier spürbar ebenso wie der Exotismus des *Fin de Siècle*. Larve und Dolch sind die Requisiten, theatralische Hinweise auf Verber-

gung, Lüge und todbringende Gefährlichkeit. Aber noch eine weitere Komponente beinhalten diese Attribute. Wenn sie auch in der delikaten Zierlichkeit modischen Geschmacks geschildert werden, so bergen doch Maske und Waffe, bezogen auf den Tanz, kultische Erinnerungen. Der Tanz ist bei Beardsley nicht nur Schau, sondern er scheint dem Ritual angenähert zu werden. – Somit werden offensichtlich mehrere Faktoren bestimmend, um den Bedeutungszusammenhang, in dem das Motiv des Tanzes um die Jahrhundertwende seinen Platz hat, zu erschließen: die inhaltliche und stoffliche Sinnfälligkeit des Themas mit seinem kultischen Bezug, durch den es eine eigentümliche Ausweitung erfährt, und die Ausdruckssprache, in der es Gestalt gewinnt⁸.

Die berühmte Ruth St. Denis, von kulturprägenden Persönlichkeiten der Zeit als »die unvergleichliche Tänzerin« anerkannt⁹, haben Zeichnungen von Ludwig von Hofmann festgehalten¹⁰. Aus einem weiten Faltenrock hebt sich ein schmaler Frauenleib, Oberkörper und Kopf zurückgeworfen, die Arme entweder nach hinten ausschwingend oder frei in die Höhe gestreckt. Nicht jene schillernde Lichtwelt des Theaters wird vorgeführt, welche die Impressionisten anzog, nicht der artistische Tanzstil des Balletts, sondern eine locker sich entfaltende Bewegung. Das Kostüm ist ohne Künstlichkeit: weder *Tricot* noch *Tutu*, weder *Korsage* noch geschnürte Fessel, stattdessen einfacher Rock und Bluse, die Füße unbeschuht in einer Schrittstellung, welche die klassischen Positionen negiert. Ebenso die Arme; gelöst über den Kopf erhoben, lassen sie die Figur zu einer Ausdrucksgebärde der Befreiung werden. Ein Körpergefühl kommt hier zur Geltung, ein vitales Selbstverständnis, das die traditionellen Formen des Bühnentanzes durchbricht, in denen bereits Degas nicht nur Schönheit, sondern Verquälung der Glieder und Drill erkannt hatte. Ruth St. Denis gehört zu jenen Tänzerinnen der Jahrhundertwende, welche die Systematisierung des Tanzes durch das Ballett ablehnten und einem neuen Ausdruckstanz zustrebten. Isodora Duncan vor allem hatte diese Reform ausgelöst, und sie wußte ihre Bestrebungen zu formulieren:

»Der Ausdruck, den die Tanzkunst im modernen Ballett gefunden hat, dessen Aktionen stets anhalten und in sich zu Ende sind, in dem keine Bewegung, keine Pose, kein Rhythmus in kausaler Folge sich bildet noch zu weiterfolgenden Aktionen entwickelt werden kann, ist ein Ausdruck der Degeneration, des Todes.

Unter den Röckchen und Tricots bewegen sich unnatürlich entstellte Muskeln, und wenn wir noch weiterschauen, unter den Muskeln unnatürlich entstellte Knochen: ein verunstalteter Leib und ein verkümmertes Skelett tanzt¹¹.«

Was Isidora Duncan kritisiert, ist die Zuspitzung des Tanzes zur artistischen Leistung, welche im akrobatischen Effekt der Pirouetten, Entrechats und des Spitzentanzes ihre Erfüllung findet, ohne dem organischen Fluß der Bewegung und Ausdruck des Körpers Rechnung zu tragen. Diese Abwendung vom Ballett ist höchst aufschlußreich. Der festliche Schau- und Bühnentanz hatte seine gültige Ausprägung im Zeitalter der Aufklärung gewonnen. Er wurde systematisiert zu einem Lehrgebäude gleichsam mathematischer Normen, das auf Akademien vermittelt wurde¹². Es ergab sich eine Körpersprache, welche durch eine Tabulatur von Bewegungen logisch definiert und ausgezirkelt war. So wandte sich die Tanzbewegung der Jahrhundertwende nicht nur gegen einen traditionellen Kunststil, sondern vor allem gegen jene rationale Ästhetik, welche den Menschen in seinem Ausdrucksstreben an mechanische Formen zu binden schien. Die Darstellung der Tänzerin bei Ludwig von Hofmann hat also durchaus programmatischen Charakter. Ein Lebensgefühl kommt in ihrer natürlichen Bekleidung und den gelösten Gebärden zur Darstellung, das jenseits künstlicher Normierung einen unmittelbar subjektiven Ausdruck sucht. Mit dieser Intention wird der Tanz zu einem Symptom der Zeit. In den vielfältigsten und alltäglichsten Lebensbezügen macht sich ja um die Jahrhundertwende ein Drang nach Befreiung von tradierten Normen bemerkbar¹³, und die Stillbewegung selbst begreift sich als Fanal eines neuen Aufbruchs. So leitet sich die Bezeichnung der deutschen Variante des Art Nouveau von der Zeitschrift »Jugend« her¹⁴, ein Name, der von Georg Hirth als Synonym für »Leben« geprägt worden war und Ziele bezeichnen wollte, die sich auf das Junge und Zukunftsweisende richteten. In der ersten Ausgabe hieß es:

»Jugend ist Daseinsfreude, Genußfähigkeit, Hoffnung und Liebe, Glaube an die Menschen – Jugend ist Leben, Jugend ist Farbe, ist Form und Licht ... ein besseres Bannwort hätten wir für unser Wagnis nicht finden können¹⁵.«

Und ein andermal versichert Fritz von Ostini:

»Unsere Zeit ist nicht alt, nicht müde! Wir leben nicht unter den letzten Atemzügen einer

ersterbenden Epoche, wir stehen am Morgen einer kerngesunden Zeit, es ist eine Lust zu leben! Und es ist auch eine Lust zu kämpfen, mit denen, die uns das lachende Leben nicht gönnen wollen¹⁶.«

Ein Zukunftsoptimismus kommt hier zur Sprache, welcher der Dekadenz-Stimmung des *Fin de Siècle* eine naive Vitalität und Lebenslust entgegengesetzt in der Annahme, einer neuen und besseren Zeit entgegenzusehen. Auf dem Hintergrund einer solchen Stimmung gewinnt die Reform des Tanzes und der Tanz als Motiv der Dichtung und bildenden Kunst seine besondere Bedeutung. So reimt Otto Julius Bierbaum »Vom neuen Jahr« in der »Jugend«:

Zu Flöten und Geigen
Hin tanz' ich im Reigen
Habe Blumen im Haar.
Oh laßt euch bewegen,
Ihr Trüben und Trägen,
Im Tanze ist Segen,
Die Freude macht klar.

Auf wagt es zu springen!
Es muß euch gelingen,
Was fröhlich ihr schafft.
Das grämliche Hocken
Bringt alles ins Stocken.
Frei wehn meine Locken,
Die Freude macht Kraft¹⁷.

Das Motiv des Tanzes wird hier als Ausdrucksträger jenes Aufbruchgefühls und Erneuerungsstrebens eingesetzt, das die »Jugend« und die Stillbewegung kennzeichnet; als Ausfluß der Freude wird es zum Zeichen eines lebensbejahenden Gebahrens und naturhaft glücklichen Daseins. So ist es folgerichtig, daß der Tanz als Bildmotiv mit Vorliebe auf den Titelblättern der »Jugend« erscheint¹⁸. Beispielsweise zeigt Ludwig von Zumbusch zwei tanzende Frauen am Meeresstrand. Der glückliche Mensch in der Natur wird vorgeführt, der dem Licht und der Weite entgegenatmet. Mit solchen Darstellungen gewinnt das Motiv an Ausweitung, die es zugleich mit der kunstgeschichtlichen Tradition verknüpft.

Deutlicher werden die Zusammenhänge bei Ludwig von Hofmann. Auf einer Zeichnung und einem Dekorativen Gemälde¹⁹ stellt er in einem abgeschlossenen Tal am Ufer eines Sees antike Gestalten dar. Sie blicken gelassen über das Wasser, bekränzen einander, spielen die Doppelflöte;

Kinder ruhen im Grase, tanzende Gruppen drehen sich durch die Landschaft. Eine reine Welt wird evokiert, ein Arkadien, wo der Mensch in stiller Festlichkeit sich entfalten kann. Hofmanns Darstellungsmittel weisen auf eine bestimmte Einfluszone. Die Ruhe des Bildaufbaus mit dem Ausgleich horizontaler und vertikaler Linien weist auf Hans von Marees, die Kontur- und Flächenstruktur auf Puvis de Chavannes, die Nabis, vor allem auf Denis, selbst auf Gauguin. Auch mit dem Inhalt des Bildes schließt Hofmann sich diesem Kreis an: es geht um die Darstellung des Goldenen Zeitalters. Andere Bildtitel des Malers unterstreichen dieses Bemühen: Traumland, Liebesgarten, Frühlinggarten, Die Insel, Pastorale, Weihe, Paradies²⁰. Eine Bildthematik wird hier für die Stilbewegung fruchtbar gemacht, die schon in den letzten Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts in der europäischen Malerei gesteigertes Interesse beansprucht hatte: vor allem bei den Deutsch-Römern und den französischen Impressionisten; die Nachimpressionisten und Fauves führten sie bis in das 20. Jahrhundert²¹. Dieses Motiv also wird – in durchaus überlieferter Weise²² – mit dem des Tanzes verbunden. Damit offenbart die Tanzdarstellung des Jugendstils noch einmal ihren utopischen Gehalt – freilich in den Formen einer rückwärtsgerichteten Utopie. Die zukunftsfröhliche Aufbruchsstimmung weiß sich nur in den Sageweisen mythischer Erinnerung auszusprechen. Eine Sehnsucht will sich in solchen Motivverknüpfungen mitteilen, die charakteristisch für die Zeit um 1900 ist. In Bild und Dichtung wird unablässig die Suche nach einem Paradiese laut, nach der Ur-Heimat, welche den Menschen in ein harmonisches Dasein bannt. So wird die Tanzfreude jener Epoche zum Ausdruck dieses Gefühls. Der Tanz entrückt den Menschen und verpflichtet ihn mit Rhythmen, die außerhalb der alltäglichen Zeiterfahrung ihre Geltung haben. Zugleich schafft er harmonische Ordnung, fügt zur Gemeinschaft und führt das Ich zur Einheit mit sich selbst. Diese Vorstellungen zeigen sich in den Tanz- und Taumelgebärden der Jugendstilrythik, ebenso in den Schriften, die sich seit der Jahrhundertwende mit dem Phänomen des Tanzes beschäftigen²³. Mary Wigman, als Tänzerin aus der Jugendstilgeneration hervorgegangen, bezeichnet als tänzerische Erfahrung: »Dort, wo das Wissen um die Dinge aufhört, wo nur das Erlebnis Gesetz ist, dort beginnt der Tanz«; in ihm erfährt der Tänzer die »Unteilbarkeit seines Wesens«²⁴. Allmählich schält sich heraus, durch welche Bewußtseinszusammenhänge der Tanz als Kunst und Metapher um die Jahrhundertwende seine zentrale Bedeutung gewinnt. Als Gebärde der Befreiung und Lebensfreude ist er Aus-

druck utopischer Sehnsucht nach einem neuen Paradies, in dem der Mensch zu einer unbewußten Existenz zurückfindet und seiner Harmonie im unmittelbaren Erleben inne wird. Ein Ausbruchsvorverlangen aus der Unnatur und Künstlichkeit des modernen Lebens, aus seinem Rationalismus und Utilitarismus, wird spürbar. Der Tanz, der sich folgerichtig aus den Bindungen des normativen Ballettstils befreit hat, wird für die Stilbewegung zum Symbol ursprünglichen Daseins, wo der Mensch, in Harmonie sich zweckfrei gebärdend, bei sich selbst ist.

Auf diese Weise konzentriert sich um 1900 in dem Motiv des Tanzes eine Lebensproblematik, welche der Romantik konsequent bewußt wurde, welche das ästhetische Denken des 19. Jahrhunderts immer wieder beanspruchte und die in Nietzsche eine eigentümliche Zuspitzung fand. Den Menschen bedrängt die Erfahrung, in der Krisensituation einer spätzeitlichen Kultur zu stehen, er fühlt sich als spätes, zerrissenes, disharmonisches Ich, das durch den hohen Grad der Bewußtheit die Verbindung zu den Urkräften des Daseins verloren hat. Die Vernunft- und Zweckmäßigkeitsideale der Aufklärung führen zu einem Ernstwerden der Kultur im 19. Jahrhundert, die in der Überschätzung wirtschaftlicher und technologischer Faktoren ihr Selbstbewußtsein sichert. Eine Entfremdung des Menschen zeichnet sich ab, eine Entwertung seiner Werte, so daß er als bloßes Material seiner Bedürfnisse erscheint²⁵. Die Kunst des 19. Jahrhunderts findet einen tiefen Sinn darin, daß sie sich dieser Entwicklung immer wieder entgegenzustellen sucht: das Unendlichkeitsstreben der Romantik, von rauschhafter Ekstase bis zu christlicher Frömmigkeit, will ebenso Gegenkräfte wirksam machen wie das Geschichtsinteresse des Historismus, der im Blick in die Vergangenheit sich unmittelbare Existenzformen vergegenwärtigen möchte²⁶. Die Stilbewegung bezieht in diesen Bemühungen eine neue Position. Nietzsche scheint hier wesentliche Anregungen zu vermitteln²⁷. Auch er sieht die Bedrohung und den Sinnverlust des Lebens, entdeckt aber in der Entwertung der Werte die Möglichkeit, die alten, die lebensfeindlichen Werte durch neue zu ersetzen, welche das Leben als solches bejahen. Die Jugendstil-Ideologie greift in ihrer Aufbruchsstimmung solche Gedanken auf und trivialisiert sie, indem sie sich vor allem von dem dionysischen Element, dem Prinzip des Unbewußten und der Lebenskraft, faszinieren läßt. Der Tanz wird zum Sinnbild solch vitaler Lebensbejahung, ein Gegenbild zur Seinsentleerung der

Industrie- und Massengesellschaft, eine Entrückung aus alltäglichen Bezügen in eine Manifestation urtümlicher Kräfte. Hier wird aber auch die Bewußtseinskrise der Ära spürbar. In dem Bedürfnis, dem Ansturm einer fremd gewordenen Welt standzuhalten, findet ein Abschließen nach außen hin statt. So heißt es in einem Tanzlied von Bierbaum:

Die Welt, die ist da draußen wo,
Mag auf dem Kopf sie stehen,
Sie interessiert uns gar nicht sehr,
Und wenn sie nicht vorhanden wär',
Würd's auch noch weiter gehen.²⁸

Der Wunsch nach Ausschaltung der Bewußtheit führt zu der Flucht in die Glückstrunkenheit einer konfliktlosen Zone. Ein Rückzug in ästhetische Innenbereiche ist spürbar, wo man die Daseinsproblematik metaphorisch bewältigen kann²⁹. Im Traumbild einer arkadischen Utopie wird zutiefst der Wunsch nach Zeitlosigkeit offenbar, nach einer Welt, in der die Historie samt ihren Mächten aufgehoben ist.

Dieses Streben nach Realitätsaufgabe und Entgrenzung findet allerdings nicht nur in paradiesischer Unschuld seine Darstellung, sondern der Tanz wird auch Ausdruck des Rausches und verbindet sich eng mit erotischen Aspekten. In einem Gedicht von Alfred Walter Heymel ist es vor allem der Körperreiz der Serpentinentänzerin, welcher die Existenzproblematik in die Flucht schlägt³⁰, und in einer Ballade von Börries von Münchhausen findet beim Tanze sich das »junge Blut« und bricht aus den traditionellen Bindungen³¹. Innerhalb der bildenden Künste dienen zum stofflichen Anlaß dieser Motivvariante zumeist die dionysischen Mythen.

Franz von Stuck führt in seinem Bacchanale³² einen Schwarm ausgelassener Männer und Weiber vor, die um ein nächtliches Feuer stampfen. Hugo von Haber-manns *Bachantin*³³ nimmt auf den Bildbetrachter Bezug und läßt mit vulgärem Lachen ein, indes ihr Schleier flatternd sie entblößt. Und George Barbiers *Bacchantische Tänze*, als dekorative Vorlageblätter entstanden³⁴, zeigen Trinkende auf dem Boden und tanzende Paare mit Trauben. So verbindet sich mit dem Motiv des Tanzes Jugend, Eros und Rausch. Der Tanz, der in Hingabe an Rhythmus und Bewegung die Ausschaltung der rationalen Bewußtseinskräfte erstrebt, führt zu einer Steigerung des Ichs, das in leidenschaftlichem Handeln seine Individuation überwindet. Vor allem in der Kraft der Erotik scheint

dem modernen Menschen noch die Erfahrung der Grundkräfte des Lebens zugetraut zu werden. So setzt die »sexuelle Revolution« mit der Stilbewegung ein³⁵, das Erotische wird zum Faktor des ästhetischen Lebens erklärt³⁶ und das Geschlechtliche als Grundkraft des Daseins gepriesen. »Im Anfang war das Geschlecht. Nichts außer diesem. Alles in diesem. Das Geschlecht ist die Grundsubstanz des Lebens, Inhalt der Entwicklung und innerstes Wesen der Individualität«, schrieb 1893 der Nietzsche-Anhänger Stanislaw Przybyszewski in seiner »Totenmesse«³⁷. Es zeigt sich somit, daß die erotische Komponente unmittelbar mit den vitalen Intentionen der Stilbewegung verbunden ist. Die Faszination durch die Idee der Lebensbejahung und Lebenskraft findet in der erotischen Thematik Ausdruck, so daß das Motiv des Tanzes sich ausweitet zu einem Sinnbild orgiastischer Lebensdynamik – aber auch zu einem Affront gegen die Moralbegriffe und Tabus des bürgerlichen Zeitalters.

Mit dieser Hinneigung zu rauschhafter Entgrenzung gewinnt das Thema abgründige Dimensionen. Ludwig von Hofmann greift in einer Zeichnung auf den Orpheus-Mythos zurück. Ihn interessiert jedoch nicht das traditionelle Thema der Befreiung der Eurydike, sondern der Tod des Orpheus: unter den Griffen rasender Mänaden bricht der Heros zusammen und wird mit dem Schwert durchbohrt³⁸. Es wird nicht von der Hand zu weisen sein, daß auch hier der Einfluß Nietzsches in popularisierter Weise anregend ist; seinem Begriff des Dionysischen ist ja auch Leiden und Leidenschaft immanent. Zugleich aber wird eine Dämonisierung des Weiblichen spürbar, die noch auf eine andere Wirkungszone verweist, der Nietzsche selbst sich trotz Ablehnung nicht entziehen konnte: die *Decadence des Fin de Siècle*. Diese sogenannte »Zweite Romantik« war vor allem in Frankreich und England wirksam, und in ihrem Umkreis gewann das Bild der Frau eine eigentümliche und unheimliche Dimension. Während bei Byron der Mann noch als Übermensch erscheint, wird in den symbolistischen Strömungen des 19. Jahrhunderts das Weib zum bösen Prinzip, dem der Mann sich unterwirft. »Une femme est un diable«, nannte Prosper Mérimée eines seiner Theaterstücke³⁹. Dieser Typ der *femme fatale* nahm Eingang in die bildenden Künste. Gustave Moreau und Félicien Rops, von Flaubert und Gautier beeinflusst, stellen die Grausamkeit in Gestalt des Weibes dar: Rops durch die Frau des modernen Lebens, Moreau hinabtauchend in einen phantastischen Historismus. In der deutschen Malerei werden solche Vorstellungen kaum

spürbar, allenfalls bei Böcklin, den die Problematik der Geschlechter fesselt und der dem Weib die Schlange zum Spiel gibt⁴⁰. Erst mit der Stilbewegung gewinnt auch in der deutschen Kunst diese Thematik bereiten Raum, indem sie zu einem Hauptthema des gesamten Art Nouveau wird. Durch mehrere, immer wiederkehrende Motive – Frau und Schlange, Sphinx, Vampir –, wird die Dämonie des Weiblichen in der Einheit mit dem Tierischen gesehen: mit Reptil, Raubtier und Insekt⁴¹. So nennt Joris-Karl Huysmans Salome als »das scheußliche, gleichgültige, unverantwortliche und gefühllose Tier, das gleich der antiken Helena alles vergiftet, was ihr nahe kommt, was sie sieht, was sie berührt«⁴². Huysmans schreibt das im Anblick der Salomedarstellungen Gustave Moreaus⁴³ – und in der Tat wird der Tanz der Salome zum wesentlichen Motiv, in dem die Künste um 1900 das Abgründige der Frau zur Darstellung bringen. Das geschieht nicht nur in Lyrik, Drama und Musik, sondern vor allem in den bildenden Künsten. Moreau regt Beardsley an⁴⁴, und dieser gibt dem Stoff eine Formensprache, welche die gesamte Jugendstilgraphik bei der Aufnahme des Themas beeinflussen sollte.

Mit dieser Variante wird das Motiv des Tanzes in einen weiteren Verstehenszusammenhang überführt. Der Wunsch nach Realitätsverlust flüchtet sich nicht nur in die festlichen Mythen einer heilen Welt, sondern er sucht dunkle mythische Bereiche des Exzesses, der Wollust und Grausamkeit auf. Nicht arkadische Paradiese beflügeln die Phantasie sondern grauenvolle Mysterien; Asien und der alte Orient werden heraufbeschworen, der Rausch wird zum Bluttausch. Moreaus Salome-Szenen spielen in gigantischen, uralten Kulträumen, diejenigen Beardsleys in einem unbestimmbaren Bereich zierlicher und bizarrer Künstlichkeit. Die Literatur der »Schwarzen Romantik«, deren Exotismus in den grausamsten und tollsten Vorstellungen schwelgte, hatte solche Bildwelten vorbereitet – und sie macht sichtbar, worin die Bedeutung solcher Phantasien für das 19. Jahrhundert bestand. Zu seinem Roman »Die Nacht der Kleopatra« – auch hier tritt die Heldin wie eine andere Salome als wollüstige Tänzerin auf – schreibt Gautier, unsere Welt wirke klein und ärmlich neben dem unerhörten Prunk der asiatischen Fürsten. »Bei unsern jämmerlichen Gepflogenheiten können wir diese ungeheuren Existenzen nur mit Mühe begreifen, die alles in Wirklichkeit umsetzen, was die Phantasie an kühnen, fremdartigen und monströsen Dingen jenseits des Möglichen erdenken kann«⁴⁵. »Wiederum wird deutlich, in welcher problematischer Sicht die Existenz-

form des modernen Menschen erscheint. Seiner Einheit mit sich selbst verlustig gegangen, ist er einer Trennung von Willen und Tat, Vorstellung und Handeln unterworfen, durch die der unmittelbare Lebensvollzug verkümmert und das Dasein schal wird. Die Kunst zieht sich vor dieser Auslöschung der zivilisierten Welt zurück und inszeniert Schauspiele leidenschaftlichen Tuns und allmächtigen Wollens, wo der Mensch eins ist mit den Urkräften des Daseins. So erscheint also das Motiv des Tanzes wiederum, aber mit stärkeren Reizwirkungen ausgestattet, als ein Wunschbild der Lebenssteigerung, das der rationalen und utilitaristischen Entleerung der Moderne entgegentritt. In diesem Zusammenhang allerdings gewinnt es eine besondere Vertiefung. Bei der Dämonisierung des Weibes, bei der Koppelung von Grausamkeit und Wollust im Salome-Tanz geht es im letzten um die Einheit von Eros und Tod. Auch dieser Gedanke hat in der französischen Literatur Bedeutung gewonnen. Victor Hugo sah Tod und Schönheit als Schwestern, erfüllt vom selben Rätsel und Geheimnis. Und Flaubert pries angesichts eines zerfallenen Friedhofs mit halb vermoderten Skeletten, »während die grünen Sträucher ihre goldenen Früchte wiegten«, die »große Synthese«⁴⁶. Das Streben nach rauschhafter Entgrenzung findet somit seine letzte Konsequenz erst im Lebensverlust, in der Vereinigung mit dem ewigen Rhythmus von Werden und Vergehen. Damit wird der Tanz zu einem allgemeinen Lebenssymbol. In einem Gedicht von Ludwig Jakobowski⁴⁷ erscheint er als ein Bewegungsstrom, der Leben und Sterben verbindet. Bei aller Existenzproblematik wird in diesem Zusammenhang eine ewig gültige Macht erkannt, vor welcher alle Einzelschicksale bedeutungslos werden: die ungebärdige Lebenskraft. Der Tanz wird Metapher für den Kreislauf des Lebens, für die Urkraft des Daseins, die Werden und Vergehen umschließt und alle Erscheinungen verflucht. »Es ist überall alles. Alles ist im Reigen«, sagt Hugo von Hoffmannsthal⁴⁸.

Diese Bedeutungserweiterung macht eine eigentümliche Ausprägung des Motivs in der Stilbewegung verständlich. Die vergangenen Jahrhunderte zeigten im Bild Bauerntänze und Gesellschaftstänze, den Volks- und den Ballettanz – um 1900 aber begegnet der Tanz wie in frühesten Darstellungen als kultische Handlung. Die Orientalische Tänzerin Beardsleys zeigt in ihren Attributen Erinnerungen an rituelles Geschehen, der Themenkreis des Bacchanals wie der des arkadischen Lebens hat mythischen Bezug. Auf einem Blatt von Albert Weisberger⁴⁹ umziehen nackte Frauen in festli-

chem Kreistanz eine Tiergottheit – einen weißen Pfau. Eine Illustration von Thomas Theodor Heine zeigt eine Serpentinentänzerin⁵⁰; in der exklusiven Abgeschlossenheit eines umfriedeten Ortes neigt sie den ägyptisch frisierten Kopf zurück und bewegt aus einer Oranten-Gebärde ihre Schleier, welche der Rauch eines Opfergefäßes umspielt. Auch die Bühnentänzerinnen der Zeit, Ruth St. Denis, Maharet und Sent M'atesa, suchten zeremonielle Ausdrucksformen; und schon Moreau inszenierte Salomes Tanz in Tempelhallen mit den abgezirkelten Bewegungen eines Rituals. Solche Stilisierungen entsprechen durchaus dem kultischen Gehaben der Zeit. Wir finden sie nicht nur bei der Darstellung des Tanzes, sondern bei vielerlei Bildmotiven; ebenso in der Lyrik, wo Liebesgedichte zu Gebeten werden und im Lebensvollzug selbst – etwa bei Stefan George und Melchior Lechter. Ein Bedürfnis nach Verzauberung des Alltäglichen, nach Sakralisierung des Gewöhnlichen findet hier Ausdruck, das wiederum eng mit den Fluchttendenzen der Ära verbunden ist. In einer Welt ohne Werte findet eine Selbstheiligung in neuen Mythen statt. Die Nüchternheit des Daseins und seine rationale Prägung werden durch erfundene Mysterien verrätselt und der Ausdruck einer mythischen Zeitlosigkeit der geschichtlichen Existenz übergestülpt. Dieser Drang zur Lebenssteigerung kann indes zu einer Überhöhung führen, welche dem Kunstwerk einen tiefen Sinn vermittelt. Der Tanz der Salome bei Moreau, zum Kult erhoben, wird seines historischen Charakters entkleidet und zu einer Theogonie; das Weib offenbart sich als Idol, als »symbolische Gottheit der unzerstörbaren Wollust«⁵¹. Ähnliches darf von Beardsleys Orientalischer Tänzerin gesagt werden. Somit zeigt sich, daß gerade durch die zeremonielle Stilisierung das Motiv des Tanzes um die Jahrhundertwende eine Ausweitung zu einem Mysterium des Daseins erfährt, in dem allgemeinste Lebenszusammenhänge transparent gemacht werden. Der Tanz in seinen Ursprüngen war kultischer Art, Ausdruck einer harmonisch geschlossenen Welt, in welcher der Mensch sich in eine ursprüngliche und allumfassende Einheit verspannt sah. In den kultischen Formen der Stilbewegung wird diese mythische Geschlossenheit des Daseins wiederum evoziert – die Einheit aller Phänomene, die dem Mythos zueigen ist⁵². Im Tanz, so sagte Isidora Duncan, »glaubt der Mensch eins zu sein mit dem Universum«⁵³, und Mary Wigman sah im Tanz »ein einziges rhythmisches Schwingen oder Fluten, in dem noch die kleinste Geste von dem großen unendlichen Bewegungsstrom mitgetragen wird«⁵⁴. Gerade die Ritualisierung bestätigt

also unser Ergebnis. Der Tanz wird für die Kunst um 1900 Symbol eines Urrhythmus, der alle Mächte und Erscheinungen des Seins verbindet und mit einem ewigen Zusammenhang verschlingt. Eine Ausweitung erfährt hiermit das Motiv, welche früheren Epochen durchaus bewußt war. Lucian begriff den Tanz als Teil der allgemeinen Schöpferkraft, von der das Universum bewegt wird, ebenso gebrauchte ihn Dante als Metapher der kosmischen Harmonie, und Leonardo da Vinci entwarf ein Ballett, das den Reigen der Gestirne darstellen sollte⁵⁵. In solcher Tradition wird der Tanz um 1900 – freilich behaftet mit aller Problematik des modernen Bewußtseins – erneut Ausdruck einer unendlichen Lebenseinheit.

Diese Vertiefung, welche das Motiv des Tanzes in der Kunst der Jahrhundertwende gewinnt, wird für die Bildkunst im letzten erst überzeugend durch die Analyse der Darbietungsformen. Auf einer Salomeillustration von Marcus Brehmer⁵⁶ zeigen sich ähnliche Stilprinzipien wie sie bei der Beardsley-Zeichnung zu Anfang der Untersuchung begegnet sind. Zwar fehlt die extreme Schwarz-Weiß-Kontrastierung, aber die Linie, wenn auch grätiger geführt, bildet die Grundstruktur, die sich aus Flächen zusammensetzt. Dabei wird die menschliche Figur verunklärt, von Schleierbahnen in Elemente zerschnitten. Auch auf einem Blatt von Thomas Theodor Heine⁵⁷ geht es um die Spannung zwischen Linie und Körperdarstellung. Jedoch überlagert er nicht die Gestalten seiner beiden Tänzerinnen, er deckt sie nicht durch Gewandteile ab, sondern seine Linie folgt den Figuren, gewinnt dabei aber eine eigene Unabhängigkeit. Die Darstellung des Menschen wird dem Formzwang der Linie unterworfen, sie wird damit verformt und aufgelöst. Die menschliche Figur wird Anlaß zu einem Ausdrucksspiel der Linien, das sich frei und selbständig entfalten will. Soweit geht diese Ungebundenheit, daß der Kontur offen bleibt. Heine gibt nicht Tänzerinnen, sondern Arabesken, er gibt Zeichen für Tanz. Gleiches leistet Orazi auf einem Plakat für Loie Fuller⁵⁸, allerdings mit völlig anderen Mitteln. Vor einen hellen Hintergrund sind dunkle, aber sich lichtende Flächen gesetzt. Teils bezeichnen sie körperliche Formen, teils sparen sie den Körper aus, so daß sich figurale Umrisse ergeben: Haar und Locken, das Profil des Gesichtes, Arm und Hüfte. Diese Formen lösen sich jedoch entweder im Grund auf, verwischen und verschleiern mit ihm, oder sie werden durch Kreisornamente verunklärt, durch Kristalle, Sterne und Blüten, die scheinbar willkürlich über das Blatt sprühen. Sie sind schärfer ausgebildet als die Figur

der Tänzerin, gleichsam eingätzt, so daß das Ornament Vorherrschaft gewinnt, während die Figur silhouettenartig mit dem Grund verschmilzt. Dieser Rückzug der Figurendarstellung wird am eindrucksvollsten sichtbar auf einer Zeichnung von William H. Bradley: Die Serpentin tänzerin⁵⁹. Der Einfluß Beardsleys ist in dem komplementären Flächenverhalten und den langgedehnten Zügen der Kurvaturen deutlich, aber die Schwingungen der Schleier werden zum Bildinhalt selbst. Der Körper wird von ihnen völlig verdeckt, nur zwei Füße, überraschend und ein wenig befremdlich in einer Ecke auftauchend, deuten noch auf einen figuralen Zusammenhang⁶⁰. Dieses Blatt scheint an der Grenze zu einer absoluten Zeichenkunst zu stehen. Die Linie gibt ihren Abbildungscharakter auf. Sie wird zu einem Träger von Rhythmen, die sich zwar noch auf einen Inhalt beziehen – durch eine Andeutung wird auf ihn verwiesen –, letztlich aber hat sie sich zu zeichnerischen Ausdrucksgebärden verselbständigt. Man ist geneigt zu sagen, daß das Motiv des Tanzes, das in seiner ersten inhaltlichen Bedeutungsschicht sich als Sinnbild der Freiheit und des Aufbruchs erwies, auch im Bereich formaler Gestaltung, zu einem Zeichen der Befreiung wird. Wenn sich schon zu Anfang bei Beardsley eine Aktivierung der Linien und der sie umspannenden Flächen zeigte, so daß die Umrisse mehr die Idee als den Inhalt des Motivs bezeichnen, so begegnen bei Bradley die zeichnerischen Mittel in einem Eigenwert, der die Darstellung von graphischen Bewegungen und Schwingungen zum Selbstzweck zu erheben scheint.

Die Grenzüberschreitung, welcher sich damit die Kunst der Jahrhundertwende nähert, hat Henry van de Velde hellstichtig erkannt und in seinem Aufsatz über »Die Linie«⁶¹ so grundlegend formuliert, daß diese Schrift auf weiteste Bereiche der Kunstentwicklung des 20. Jahrhunderts hinzuweisen vermag. Van de Velde unterscheidet zwischen »mitteilenden Linien« und »Gemütslinien« und erläutert sie folgendermaßen:

»Die eine hat ein bestimmtes Endziel, strebt nach einer Vollkommenheit, die im voraus absolut vorgezeichnet ist und die ihre Erfüllung in der möglichst realen Darstellung naturalistischer Dinge sieht. Die mitteilende Linie ist eine Kraft, die unser Wille beherrscht und lenkt, wie der Reiter sein Pferd, dessen Schritt er regelt und dessen Lauf er zügelt. Der Wille zur Darstellung, der Wille zur Zeichnung ist die treibende Kraft der Linie, er regelt und zügelt den ihr natürlichen freien

Willen, dessen Rest sie sich von ihrer Natur bewahrt hat.

Die Gemütslinie verfolgt ein unbestimmtes Ziel; verfügt frei über ihre Mittel und wird ihren vollkommenen Ausdruck in der Anwendung finden, die ihren Fähigkeiten am genauesten entspricht, in der überzeugendsten Bejahung ihrer Natur. Sie ist eine Kraft, die spontan aus uns herausstrebt, die sich aufschwingt und zurücksinkt, die gleitet und sich windend fortbewegt, die uns emporhebt und unsere Seele in einen Zustand versetzt, wie ihn nur Gesang und Tanz in uns erwecken können⁶².«

Hier wird auf überzeugendste Weise deutlich, daß jenes Phänomen, um das unsere Untersuchung kreist, für die Kunstvorstellungen der Stilbewegung eine überaus bedeutsame Rolle spielt. Der Tanz erscheint als Ausdrucksgebärde jener Kräfte, welche auch der graphischen Linie innewohnen. Er ist im Raum, was das Zeichnen auf der Fläche. So weisen alle Auflösungstendenzen der körperlichen Erscheinungsform daraufhin, daß es bei der Darstellung des Motivs immer weniger um die Abbildung von Tänzerinnen geht, als um die zeichnerische Vergegenwärtigung des Tanzens. Mit dem Tanz wird im Bild seine Choreographie vorgeführt. So wird das Motiv in der Tat zu einem Zeichen für die Befreiung der Kunst aus der Abhängigkeit der Mitteilung, der Naturwiedergabe, in Richtung auf eine unmittelbare Ausdruckskunst, auf eine Offenbarung von Kräften, aus denen alle Kunst erwächst. Auf diese Weise verknüpft sich die inhaltliche Bedeutung des Motives unauflöslich mit seinen Gestaltungsformen. Der Tanz beinhaltet das Thema der unendlichen Lebenskraft zwischen den Polen von Befreiung und Rausch, von Ungebändigtsein und Unbewußtheit. Gerade diese Aspekte kommen in seiner Darstellungsweise zum Tragen, so daß sich in der Ausdruckssprache des Motives die Verselbständigung der Kunst vom Abbild zum Zeichen des Inneren zu erkennen gibt. »Linien – übertragene Gebärden – offenkundige psychische Äußerungen«, so schreibt van de Velde:

»Sie zeugen von latenten Kräften, die in uns sind, durch plötzliches Verlangen gereizt und entfesselt, von Kräften, die ungeduldig sind, sich in Taten umzusetzen. Psychische Kräfte leiteten die mit primitiven Werkzeugen – Knochen oder Stein – bewaffnete Hand, ebenso wie natürliche Kräfte die Spitze des Grashalmes zur Erde biegen, wo sie kleine Kreise in den Sand malt. Natürliche Kräfte

erschütterten den Fels, der bei seinem Sturz sichtbare Spuren auf den Flächen, die er traf, zurückließ; natürliche Kräfte schufen jene kapriziösen, vergänglichen Arabesken im bewegten Wasser. Die Kraft ist das Geheimnis des Ursprungs aller Kreaturen und aller Schöpfungen. Aber nur wenige Schöpfungen stehen in so direktem, nahem Zusammenhang mit ihrem Schöpfer wie die Linie. Die Linie ist eine Kraft, die ihre Natur nicht verleugnen, ihrem Schicksal nicht entgehen wird. Linien – übertragene Gebärden – das ist das Wunder.

Seit seinem elementarsten Dasein berauschte sich der Mensch unbewußt an der Wollust seiner Bewegung, seiner Gebärden und seiner Laute, und je weiter er sich kulturell entwickelte, je mehr steigerte sich die Wollust des Tanzes, des Gesangs, der Poesie! So sind denn die Künste nichts weiter als erhöhte Zustände physiologischer Fähigkeiten. Die Fähigkeit, Linien zu ziehen, kommt hinzu und wurzelt sich ein, und in der Erkenntnis dieser Fähigkeit mußte es den Menschen zuerst dazu treiben, von der Linie eine ähnliche Wollust wie die des Tanzes, des Kampfes, der Liebkosung zu fordern . . . Die ersten Linien enthüllen uns alles, was wir über die Gebärden und Tänze der Urvölker und Menschen zu wissen begehren⁶³.«

Die Linie wird als Ausfluß und Ausdruck einer Kraft verstanden, welche alle Erscheinungen und Geschehnisse des Lebens – sowohl der Natur als der Psyche – bewegt. Indem nun die Linie der Jugendstilkunst zugrunde gelegt ist, bekennt sich diese Kunst zu einem bestimmten Wollen: die Urkräfte allen Daseins in der Kunst sichtbar zu machen, so daß die Kunst zu einem Ausdruck von Lebenskraft wird. Damit gewinnt auch das Stilprinzip der Flächigkeit seinen Sinn. Indem den Dingen ihr körperliches Volumen genommen wird, wird ihre Individuation aufgehoben⁶⁴. Gegenstand und Raum werden vernichtet, Abbildung und Ausparung gewinnen gleiches Gewicht, komplementäre Gegensätze verschmelzen in gleichem Rhythmus. Durch diese verschleifenden Mittel wird die Vielfalt der Erscheinungen auf jenen Kräftestrom zurückbezogen, dem sie entstammen, und in dem Realitätsverlust und der Entwirklichung des Wiedergegebenen wird dieser Kräftestrom als die eigentliche Wirklichkeit faßbar. Als ursprünglichster Ausdruck jener allgemeinen Lebenskraft, welche alles Sein bewegt, aber erscheint der Tanz. Er wird als Urgrund aller Kunst begriffen, weil sich



Abb. 2 Aubrey Beardsley, *Oriental Dancer*

hier die Kraft als Zentrum des Lebens zunächst zu erkennen gab. Und indem die Linie als Gebärde verstanden wird, wird sie als Strom aus gleicher Quelle erfahren. Sie ist Ausfluß dynamischer Kräfte und Erregungen, Offenbarung elementarer Zustände. Damit erscheinen Tanz und bildende Kunst so sehr als gleiche Ausdrucksqualitäten, daß der Tanz für die Stilbewegung zur Metapher ihres künstlerischen Selbstverständnisses wird.

Auch im Bilde selbst werden solche Zusammenhänge deutlich. Ein Linolschnitt von Fidus⁶⁵, ein Langreigen von Mädchenakten, ist durch die arabeskenhafte Rhythmisierung der Fläche geprägt. Die Bewegung wird in Linien, welche diese Bewegung wie Maserung vervielfachen, eingebunden. Wenn Tanz Ausdruck ist, so bleibt die Erregung des Ich, der dieser Ausdruck entströmt, verflochten in die großen Zusammenhänge des Daseins. Der Eigenrhythmus verschmilzt mit einem Allrhythmus, dessen Kraftlinien den Bildaufbau bestimmen. Die ornamentale Lineatur ist also nicht Dekoration, sondern sie erweist die Durchdringung des Geschehens von bestimmenden, ver-

Abb. 3 Hans Schmithals, *Komposition*, München, Stadtmuseum



einenden Kräften. Der Tanz gibt sich als Sichtbarwerdung des Lebensstromes zu erkennen⁶⁶. Er wird Sinnbild eines monistischen Weltbildes, eines umfassenden Zusammenhanges von Lebenskraft, in dem alle Erscheinungen zu einem unendlichen Kreislauf sich zusammenfügen⁶⁷. Auch auf einem Holzschnitt von Ludwig von Hofmann wird dieser Bedeutungshorizont sichtbar⁶⁸ (Abb. 2). Es genügt nicht mehr, tanzende Figuren darzustellen, sondern zugleich wird in Linienschwüngen, in Schweifern, Wirbeln und Strudeln die Dynamik des Lebens sichtbar gemacht, aus welcher dieser Tanz entsteht. An früheren Zeichnungen Hofmanns läßt sich der Weg zu solcher Gestaltung schrittweise ablesen. Eine Tanzgruppe von 1905 rechtfertigt die Linienbewegungen durch Schleier, der Flammentanz von 1908 durch die flackernde Lohe⁶⁹. Auch auf dem vorliegenden Bild zeigt sich bei der mittleren Figur noch eine entfernte Reminiszenz an ein Schleierschwingen, im übrigen jedoch entfaltet sich kraftvoll ein Linienspiel, das von der Naturwiedergabe befreit ist. Dieses, nicht die Tanzenden werden zum Erregenden der Darstellung. Es drängt dazu, diese Arbeit neben eine andere, ältere zu stellen. Die Komposition von Hans Schmithals, schon um die Jahrhundertwende entstanden⁷⁰ (Abb. 3), ähnelt auffallend dem Blatt von Hofmann. Auch dieses Werk ist aufgebaut auf ein dynamisches Formenspiel von Kurvaturen. Schwünge, Kreissegmente und Spiralen bilden die Struktur beider Bilder. Aber Schmithals verzichtet völlig auf die figürliche Assoziation, sein Bild bleibt gegenstandslos. Konsequenter als Hofmann gibt er die menschliche Staffage auf, er verabsolutiert die Linie und bildet aus ihr allein die Komposition, und dieser Begriff liefert denn auch den Titel. Der unmittelbare Ausdruck lebensdurchwirkender Kräfte wird ohne inhaltliches Motiv dargeboten. Van de Veldes Reflexion über die »Gemütslinie« ist Bild geworden.

Von der Kunst des 20. Jahrhunderts wurde gesagt, daß dem Menschen die Ansicht der Dinge, die ihm jahrhundertlang als Ausdrucksträger wichtig war, aus dem Blickfeld geschwunden sei, um von neuen Fragen abgelöst zu werden: beispielsweise von dem Interesse an den Kräften, die in den Erscheinungen wirksam sind; nicht mehr der Strom reize, sondern der Prozeß des Strömens. Durch die Erscheinungsformen hindurch suche man ein inneres Schema, das darstellenswert wird⁷¹. Eine entscheidende Phase dieser Entwicklung macht das Motiv des Tanzes in der Kunstübung um 1900 sichtbar. Den Urrhythmus des Lebens versinnbildlichend, wird der Tanz zu einem Bildzeichen der Befreiung und des Aufbruchs; er stellt die Suche nach unmittelbarem Ich-Ausdruck in einer seinsentfremdeten Zeit dar und die Sehnsucht, die auseinanderfallenden Erscheinungen der Wirklichkeit zu einem unendlichen Zusammenhang zu verknüpfen. In diesem Bedeutungsfeld wird der Tanz zu einer Metapher, in der die Kunst ihr neues Selbstverständnis vorgeprägt sieht. Insofern wird gerade an seiner formalen Darbietung die Auflösung gegenstandsgebundener Darstellungsweisen deutlich. Der Tanz als Abbild tritt zurück hinter den rhythmischen und dynamischen Kraftzonen, denen er wie alle Kunst entspringt. Mit dem Tänzer offenbart sich im Bild die Choreographie, der er folgt. Der Tanz wird als Tanzen zeigenswert. So findet die Entleerung der Wirklichkeit, die Trennung vom Urgrund des Seins, die der Mensch im 19. Jahrhundert schmerzhaft empfindet, in der Stillbewegung ein eigenartliches Gegengewicht. Nur noch in der Kunstübung, im Bild wie im Tanz, erblickt das Ich die Möglichkeit unmittelbaren Selbstausdrucks, in ihr erhofft es den Anschluß an elementare Rhythmen, die dem alltäglichen Leben verloren gegangen sind. In diesem Bewußtseinshorizont mag eine der Wurzeln liegen für die Kunstentwicklung zur absoluten Malerei.

ANMERKUNGEN

- ¹ Lucian: Über die Pantomimik = Werke, Ed., Stuttgart 1866, 1, 233.
- ² Werner Hofmann: Grundlagen der modernen Kunst. Eine Einführung in ihre symbolischen Formen, Stuttgart 1966, 348. – Die Wirkung auf das 20. Jahrhundert betont auch M. Rheims: Kunst um 1900, Wien, München 1965, 12. – Vergleiche vor allem die Buchtitel: Aufbruch zur modernen Kunst, Ausstellungskatalog, München 1958. – Jugendstil. Der Weg ins 20. Jahrhundert. Hg. Helmut Selig, Heidelberg 1959. – Jean Cassou, Emil Lungui, Nicolaus Pevsner: Durchbruch zum 20. Jahrhundert. Kunst und Kultur der Jahrhundertwende, München 1962.
- ³ Jost Hermand: Jugendstil. Ein Forschungsbericht 1918–1964, Stuttgart 1965.
- ⁴ Der Impressionist Jules Chéret wurde in seinem Plakat für Loie Fuller von neuen Stilelementen beeinflusst. Vgl. H. Selig, 1959, 260ff. – Rodin und Toulouse-Lautrec bewunderten die Tänzerin. Vgl. Dolf Sternberger: Über den Jugendstil und andere Essays, Hamburg 1956, 131. – Noch Sonja Delaunay und Lipchitz erinnern sich der Tänzerin in ihren Werken. Vgl. Henning Rischbieter: Bühne und bildende Kunst im 20. Jahrhundert, Velber 1968, 105, und: A. M. Hammacher: Lipchitz, Köln 1960, Abb. 99.
- ⁵ Friedrich Ahlers-Hestermann: Stilwende. Aufbruch der Jugend um 1900, Berlin 1941, 63.
- ⁶ Pierre Roche: Theater für Loie Fuller, Paris (abgerissen); Abb.: M. Rheims, 1965, Nr. 11.
- ⁷ Aubrey Beardsley: Oriental Dancer. Repro n. A. Beardsley: The collected Drawings of A. Beardsley. Ed. Bruce, S. Harris, New York 1967, 185.
- ⁸ Die vorliegende Motivuntersuchung beschränkt sich auf eine knappe, aber bezeichnende Auswahl von Beispielen, um die Grundzüge des Gegenstandes freizulegen. Das Motiv des Tanzes in der Kunstgeschichte ist behandelt worden vor allem in: J. J. Tikkanen: Die Beinstellungen in der Kunstgeschichte. Ein Beitrag zur Geschichte der künstlerischen Motive, Helsingfors 1912. – Tanz und Tänzerin, Einleitung v. Max Lehrs, Ausst. Kat., Dresden, Kupferstichkabinett, Dresden 1913. – Curt Moreck: Der Tanz in der Kunst. Die bedeutendsten Tanzbilder von der Antike bis zur Gegenwart, Stuttgart und Heibronn 1924. – Fritz Weege: Der Tanz in der Antike, Halle 1926. – Der Tanz in der Kunst, Ausst. Kat., Staatl. Museen zu Berlin, Nat. Galerie, Berlin 1934, 1935. – Josef Oberbach: Tanz und tänzerische Bewegung in der bildenden Kunst des Mittelalters. Diss., Münster 1942. – Gisela Krienke: Tanzdarstellungen in der Malerei und Graphik vom 16. bis ins 20. Jahrhundert. Deutschland, Frankreich, Niederlande. Diss., Leipzig 1959. Masch. schr. (dort weitere Lit.) – Elli Lohse-Claus: Tanz in der Kunst, Leipzig 1964.
- ⁹ Hugo von Hofmannsthal: Die unvergleichliche Tänzerin, 1906. Gesammelte Werke, Prosa 2, Frankfurt a. M. 1951, 256–264.
- ¹⁰ Edwin Redslob (Hg.): Ludwig von Hofmann. Handzeichnungen, Weimar 1918, Abb. 14, 15.
- ¹¹ Isidora Duncan: Der Tanz der Zukunft. Eine Vorlesung, Jena 1903. Zit. n. Egon Vietta: Der Tanz. Eine kleine Metaphysik, Frankfurt a. M. 1938, 159.
- ¹² 1661 wurde die Academie de la Dance in Paris gegründet.
- ¹³ Vgl. D. Sternberger, 1956, 44.
- ¹⁴ Ablehnend gebraucht, geht das Ursprüngliche in den Namen ein. Über die komplizierte Entstehungsgeschichte unterrichten Fritz Schmalenbach: Jugendstil. Ein Beitrag zur Theorie und Geschichte der Flächenkunst, Würzburg 1935, 12 und Linda Koreska-Hartmann: Die »Jugend« als publizistischer Ausdruck der geistig-kulturellen Strömungen um 1900. Diss., Wien 1968. Vgl. dslb.: Jugendstil – Stil der Jugend, München 1969, 26ff., 36ff.
- ¹⁵ Zit. n. ebd. 37.
- ¹⁶ Jg. 1898, 1. – Zit. n. ebd. 235.
- ¹⁷ Jg. 1896, 70. – Zit. n. ebd. 132.
- ¹⁸ Z. B. Franz von Stuck, 1897, (28); Ludwig von Zumbusch, 1897, (40) – Abb.: Hans Hofstätter, Jugendstil. Druckkunst, Baden-Baden 1968, 165, 167.
- ¹⁹ Ludwig von Hofmann: Tanzende in Landschaft, 1902. – Abb. d. Zeichnung, in: E. Redslob, 1918, 30; Abb. d. Gemäldes in: Oskar Fischel, Ludwig von Hofmann, Bielefeld und Leipzig 1903, Abb. 34.
- ²⁰ E. Redslob, 1918.
- ²¹ Z. B. Matisse: Der Tanz, 1909/10, Moskau. – Heinz Ladendorf: Das goldene Zeitalter und seine Gegenwart im Ferienbild. Vortrag, Düsseldorf 19. 11. 68; L'Age d'or retrouvé par la peinture du 20. siècle sur la côte de la Méditerranée. Colloque La Méditerranée 1919–1930, Publ. Fac. des Lettres, Nice 1969, Monaco 1969.
- ²² Z. B. Lucas Cranach d. Ä.: Das Goldene Zeitalter, um 1530. Öl auf Eichenholz übertragen. 73,5 × 105,5. München, Ä. Pinak. = Katalog München, Ä. Pinakothek, Altdeutsche Malerei, München 1963, 62.
- ²³ Lit. z. Thema Tanz: Franz M. Böhme, Geschichte des Tanzes in Deutschland, 1–2, Leipzig 1886. – Karl Storck, Der Tanz, Bielefeld–Leipzig 1903. – Oscar Bie, Der Tanz, o. O. 1912. – Hans Brandenburg, Der moderne Tanz, München o. J., 2. Aufl. (um 1917). – Frank Thiess, Der Tanz als Kunstwerk. Studien zu einer Ästhetik der Tanzkunst, München 1923. – F. H. Winther, Der heilige Tanz, Rudolstadt 1923. – Fritz Böhme, Materialien zu einer soziologischen Untersuchung des künstlerischen Tanzes = Ethos, 1, 1925, (2), 274–293. – Ignaz Gentges (Hg.), Tanz und Reigen, Berlin 1927. – Egon Vietta, 1938. – Magriel, Paul David, A Bibliography of dancing. A list of books and articles on the dance and related subjects. Nebst Suppl. Bd., 1936–1940, New York 1941. – Walter F. Otto, Menschengestalt und Tanz, München 1956. – Hans Herter, Vom dionysischen Tanz zum komischen Spiel, Iserlohn 1957. – Friedrich Heyer (Hg.), Der Tanz in der modernen Gesellschaft, Hamburg 1958. – Joost A. M. Meerloo, Rhythmus und Ekstase, Wien–Hannover–Basel 1959. – Dorothee Günther, Der Tanz als Bewegungsphänomen. Wesen und Werden, Hamburg 1962 (dort weitere Lit.). – Karl Kerenyi, Gedanken über den griechischen Tanz. Vom Labyrinth zum Syrtos = Atlantis, 11, 1963, 627–633.
- ²⁴ Zit. n. E. Vietta, 1938, 175.
- ²⁵ Vgl. hierzu Johan Huizinga, Homo ludens. Vom Ursprung der Kultur im Spiel, Hamburg 1956. – Friedrich Jonas, Geschichte der Soziologie, 2, Hamburg 1968.
- ²⁶ Mein Aufsatz über Künstlerfeste im 19. Jahrhundert, der in der Festschrift zum 200jährigen Bestehen der Düsseldorfer Kunstakademie erscheinen wird, beschäftigt sich näher mit diesem Problem.
- ²⁷ Der Einfluß Nietzsches auf den Jugendstil wird mehrfach bemerkt (J. Hermand, 1965, 34f.; D. Sternberger, 1956, 133), ist allerdings noch nicht in einer Einzeldarstellung untersucht worden.
- ²⁸ O. J. Bierbaum, Der lustige Ehemann. Zit. n. Jost Hermand, Lyrik des Jugendstils. Eine Anthologie, Stuttgart 1964, 5.
- ²⁹ So bezeichnet Walter Benjamin den Jugendstil als den »Stil, in dem das alte Bürgertum das Vorgefühl der eigenen Schwäche tarnt, indem es kosmisch in alle Sphären schwärmt und zukunftsdrunken die »Jugend« als Beschwörungswort mißbraucht...« – W. Benjamin, Rückblick auf Stephan George. Schriften, 2, Frankfurt a. M. 1955, 323–330.
- ³⁰ »Tänzerin mit schlankem Leib / Brüste zum Entzücken / Komm, und laß als nacktes Weib / Fest dich an mich drücken / Tanzen wir im Kreis herum / Daß die Wangen glühen. / Tanzen alle Sorgen um, / Daß sie heulend fliehen.« – A. W. Heymel, Auf eine Serpentinetänzerin = J. Hermand, Lyrik, 1964, 6.
- ³¹ B. v. Münchhausen, Gräfin Monbijou = »Jugend«, (9), 1898.
- ³² Franz von Stuck, Bacchanale, 1905. Abb. in H. Hofstätter, Geschichte der europäischen Jugendstilmalerei, Köln 1965, Abb. 32.
- ³³ Hugo von Habermann, Bacchantin, 1897, Ebd. Abb. 31.
- ³⁴ George Barbier, Bacchanal; Bacchantischer Tanz, 1911 = Dekorative Vorbilder, Stuttgart, (24), o. J., Bl. 16, 36.

- ³⁵ D. Sternberger, 1956, 114–120. – L. Koreska-Hartmann, 1969, 50ff.
- ³⁶ »Wir gesunden Männer sollen doch so ehrlich sein, es offen zugestehen, daß ein feines Mitschwingen erotischer Gefühle für uns so etwas Natürliches, Harmloses, ja sogar Erfreuliches ist, daß wir dadurch in unseren ästhetischen Seligkeiten keineswegs beirrt, sondern im Gegenteil eher gehoben werden«, schreibt Georg Hirth in der »Jugend« (1901, Nr. 50) gegen Max Dessoir. Zit. n. L. Koreska-Hartmann, 1969, 231.
- ³⁷ Zit. n. Stefan Tschudi Madsen, Jugendstil. Europäische Kunst der Jahrhundertwende, München 1967, 37.
- ³⁸ L. v. Hofmann, Ermordung des Orpheus, Weimar 1906 Abb. Redslob, 1918, Abb. 46.
- ³⁹ Vgl. Mario Praz, Liebe, Tod und Teufel. Die schwarze Romantik, München 1963, 137.
- ⁴⁰ Arnold Böcklin, Triton und Nereide, 1873/74, München Schack-Gal. – Vgl. Georg Schmidt, A. Böcklin, Pan., Stuttgart 1963.
- ⁴¹ Ein eindrucksvolles Beispiel für letzteres gibt St. Tschudi Madsen, 1967, 24ff.
- ⁴² Joris-Karl Huysmans, Gegen den Strich, Zürich 1965, 130.
- ⁴³ Gustave Moreau, Die Erscheinung, Aquarell, 1876. Tanz der Salome, um 1876. Abb. Hans Hofstätter, Symbolismus und die Kunst der Jahrhundertwende, Köln 1965, Abb. 83, 84.
- ⁴⁴ Vgl. auf der Salome-Illustration zu Wilde »The stomach dance« (Abb. A. Beardsley, 1967, 63) seine Übernahme des musizierenden Wesens von der Saitenspielerin auf Moreaus Erscheinung (Abb. H. Hofstätter, Symbolismus, 1965, 84).
- ⁴⁵ Zit. n. M. Praz, 1963, 143.
- ⁴⁶ Ebd. 38, 36.
- ⁴⁷ »Tanzend zwischen Leben, Sterben / Schwankt der Tage tolle Reihe, / Wenn die Blätter heut sich färben, / Morgen grünen sie aufs neue. / Wieviel Hoffen schrie vergebens! / Wieviel Träume früh geendigt! / Dennoch braust die Kraft des Lebens / Ungebärdig, ungebändigt.« Ludwig Jakobowski, Lebenslust = J. Hermand, Lyrik, 1964, 14.
- ⁴⁸ H. v. Hofmannsthal, Sebastian Melmoth (1905) = Prosa, 2, Frankfurt a.M. 1951, 137.
- ⁴⁹ A. Weisberger, Pfaudentanz, Gouache 1902. Illustrationsentwurf für die »Jugend«, 30 × 25 cm. Abb. H. Hofstätter, Jugendstil. Druckkunst, 1968, 188.
- ⁵⁰ Th. Th. Heine, Serpentin tänzerin, 1900. Ill. aus d. »Insel«. Abb. J. Hermand, Jugendstil, 1965, n. 28.
- ⁵¹ J. K. Huysmans, 1965, 130ff.
- ⁵² Ernesto Grassi, Kunst und Mythos, Hamburg 1957, 82.
- ⁵³ Zit. n. J. A. M. Meerloo, 1959, 39.
- ⁵⁴ Zit. n. E. Vietta, 1938, 171.
- ⁵⁵ Ebd. 31, 122.
- ⁵⁶ M. Brehmer, Ill. zu Wildes Salome, 1906. Abb. H. Hofstätter, ... Jugendstilmalerei, 1965, 207.
- ⁵⁷ Th. Th. Heine, Viola und Isis aus »Die Barrings«, Zeichnung 1897. Abb. H. Hofstätter, ... Jugendstilmalerei, 1965, 199.
- ⁵⁸ Orazi, Plakat. Abb. M. Rheims, 1965, Nr. 537.
- ⁵⁹ William H. Bradley, The Serpentine Dancer, 1894/95. Abb. Robert Schmutzler, Art Nouveau, Jugendstil, Stuttgart 1962, Nr. 35.
- ⁶⁰ Ähnliche Erscheinungen sind in der Plastik festzustellen. Zwei Arbeiten von Pierre Roche und Raoul Larche (um 1900), beide Loie Fuller darstellend, lassen den Körper der Tänzerin verschwinden zugunsten der freien Entfaltung von Massen, die durch die Schwünge des Gewandes begründet werden. Abb. ebd. Nr. 168/169.
- ⁶¹ Diese Schrift ist zwar erst 1910 erschienen, basiert aber auf Erkenntnissen, die bereits 1902 als »Prinzipielle Erklärungen« veröffentlicht wurden. Beides ist abgedruckt in Henry van de Velde, Zum neuen Stil. Hg. Hans Curjel, München 1955, 115–135, 181–196.
- ⁶² Ebd. 185f. In der früheren Schrift heißt es: Die Linie »entlehnt ihre Kraft der Energie dessen, der sie gezogen hat«. Ebd. 131.
- ⁶³ Ebd. 181f. In der früheren Schrift sind die Hauptgedanken schon enthalten. Die Linie wird mit den Naturkräften verglichen und das griechische Ornament als Lebensausfluß gleich dem Dionysos-Kult erklärt. Ebd. 129, 133.
- ⁶⁴ Vgl. hierzu: Wolf Dietrich Rasch, Fläche, Welle, Ornament. Zur Deutung der nachimpressionistischen Malerei des Jugendstils = Festschrift W. Hager, Recklinghausen 1966, 136–161.
- ⁶⁵ Fidus (Hugo Höppener), Tanzreigen, Linolschnitt, 1909. Abb. H. Hofstätter, ... Jugendstilmalerei, 1965, 178.
- ⁶⁶ Eine Farblithographie von Fidus (Walzer. Aus Tänze, 1894. Abb. H. Hofstätter, Druckkunst, 1968, 142) macht gleiches deutlich. Ein weiblicher Akt, tanzend mit wehendem Haar und sich öffnenden Armen wird von einer riesigen Gloriole hinterfangen, die von Maserungen durchströmt ist. Auch hier wird im Tanz der Lebensstrom, dessen Dynamik das All erfüllt, dargestellt.
- ⁶⁷ Die Einflüsse des Monismus auf den Jugendstil sind mehrfach bemerkt worden (D. Sternberger, 1956, 12ff., 133ff.; R. Schmutzler, 1962, 260ff.; E. Hermand, 1965, 84; vor allem in der wichtigen Kölner Diss. von Elisabeth Klein, Jugendstil in Deutscher Lyrik, 1958), ohne daß indes diesem höchst ergiebigen und aufschlußreichen Phänomen bisher eine eingehende Untersuchung gewidmet worden wäre. Es würde dabei deutlich werden, wie eng die Jugendstilkunst mit dem Darwinismus verbunden ist und ein biologisch-monistisches Weltbild darbietet. Die Stilbewegung erscheint als Versuch, die auseinanderfallenden Aspekte der Wirklichkeit noch einmal zu einer Einheit zu verknüpfen, zu der Vorstellung einer allumfassenden Harmonie. Die Evolutionstheorien Darwins, nach Deutschland durch Ernst Haeckel vermittelt, bieten dafür das ideologische Fundament. Die Welt erscheint von Urkräften durchströmt, aus welchen alles Leben hervorgeht und in die es wieder zurückkehrt. Das Einzelne vergeht nicht, sondern wandelt sich nur in einem Zusammenhang ewiger Alleinheit. Ein biologischer Romantizismus entsteht, der in den folgenden Jahrzehnten in Deutschland böse Früchte tragen sollte. Auch der Tanz mit seiner natürlichen Lebensforderung wird in dieser Entwicklung bedeutsam. Eine Forderung der Duncan – »Entwicklung vollkommener Mütter und Geburt schöner und gesunder Kinder« – wird 1938 als nationales Erziehungsideal zitiert (E. Vietta, 1938, 163).
- ⁶⁸ L. v. Hofmann, Tanz, Holzschnitt, 1910/11. Repro. n. H. Hofstätter, Druckkunst, 1968, 136.
- ⁶⁹ Abb. E. Redslob, 1918, Nr. 43, 57.
- ⁷⁰ H. Schmithals, Komposition. Pastell Mischtechnik mit Gold, 1900, München. (Datierung nach Kurt Bauch, in: H. Seling, 1959, 25). Repro nach H. Hofstätter, ... Jugendstilmalerei, 1965, Abb. 35.
- ⁷¹ Werner Haftmann, Über das moderne Bild. Eröffnungsrede zur Dokumenta, Kassel 1956. – A. Malraux, Das imaginäre Museum, 71. Beides Zit. n. Ernesto Grassi a. a. O., 129f.