

Oscar Bie

Der antike Tanz

Die Solistin

Die Prevost tanzte als Erste Instrumentalsoli, die Rebel für sie schrieb: die virtuose Solistin. Die Hamilton, Frau des englischen Gesandten in Neapel, „tanzte“ vor 1800, die antike Statue: völlig unvirtuos, eine gebildete Dilettantin, vermied sie die Virtuosität, der Pose wegen. Eine große, schlanke Figur, eine antike Gesichtsform prädestinieren sie zu ihrem Beruf, die klassizistischen Neigungen der Zeit in lebendige Geste umzusetzen. Die Etappen ihres genial-abenteuerlichen Lebens sind: Hausmagd, Maitresse, Ambassadeuse, politische Intrigant, Geliebte Nelsons, Amoureuse, Tänzerin. Ihre Suggestion ist in jeder Beziehung vollendet. Ihren Shawltanz schildert Frau v. Krüdener in der Valerie: in dunkelblauem Musselin, das Haar zurückgestrichen, lächelnd den Shawl werfend, halb im Verhüllen, halb im Enthüllen bietet sie „schreckliche und rührende“ Momente. Ihre Attitüden der Niobe, Galatee, Sibylle, Maria Magdalena, Heiligen Rosa, Medea, Iphigenie, Sophonisbe, Kleopatra, Terpsichore sind Typen der Sehnsucht, Reue, Furcht, Verzweiflung, Schwärmerei. Zwölf davon werden nach Rehbergs Zeichnungen gestochen, die Almanache und Tanzkalender schwärmen sie an. Ihre Rivalin wurde die Händel-Schütz. Wie die Prevost mit der musikalischen Bildung sich gutgetan hatte, tun es diese mit der künstlerischen.

Loie Fuller hundert Jahre später wird die Solistin der tanzenden Farbe. Die Prevost hatte virtuos getanzt, die Hamilton sich plastisch bewegt, die Fuller bewegte nur ihr Kleid, das vielgefaltete, schlingende, spiralige, hochgeschwungene weiße Kleid, auf dem die gemischten farbenwandelnden elektrischen Reflektoren ihren Serpentine-Tanz vollführten. Wir berauschten uns in tiefem Entzücken an diesem bewegten Impressionismus, der den elementaren Prozeß reiner aufwallender Farben, die sich glühend umarmen, um sich zu verlieren und wiedergeboren zu werden, mit dekorativem Raffinement in Rhythmus brachte. Es

war Zeitgefühl darin, eine schwebende menschliche Figur in einem tiffanyflüssigen Ornament untertauchen und vergeiten zu sehen, das unsere keramischen Neigungen in Musik setzte. Aber Loie Fuller hielt die Reinheit nicht aus. Sie verlor sich in tektonische und zuletzt in philosophische Spielereien.

Miß Isadora Duncan, wie sie eine Amerikanerin, scheiterte sofort an der Bildung. Die Prevost konnte tanzen, die Hamilton wollte nicht, die Fuller sollte nicht, aber die Duncan konnte nicht. Sie tanzte ohne Trikot, aber ihr Körper war ein Säulenbau mit schwachem Gebälk. Sie lächelte nicht das stilisierte Balletteusenlächeln, aber ihre Mienen hatten den Ausdruck einer Gouvernante. Sie versuchte malerische Stellungen durch lebhaftere Bewegungen zu verbinden, aber ihr Rumpf war gänzlich unausgebildet. Sie ersetzte das Tänzerinnenkostüm durch poetisch gemeinte natürliche Festkleider, aber sie zeigte darin die Phantasie eines Schullehrers, der zwei Jahre seines Lebens verbummelt hat. Sie studierte Vasenbilder und Gemälde, aber hatte nicht die Spur von Einbildungskraft in der Erfindung und Versbildung orchestrischer Motive. Sie tanzte zu bewährten klassischen Musikstücken, aber verriet sich in der falschen Rhythmisierung als höchst unmusikalisch. Sie tanzte Couperin und Chopin, Gluck und griechische Chöre, aber sie betrog uns um die Reformation des Balletts.

Antikes

Griechische Chöre! Es wär der letzte Traum der Halbbildung, antike Rhythmen unserer nuancierten Bewegungsanschauung zuzuführen. Man hatte mit den Erinnerungen an den antiken Tanz kirchliche Karnevale verteidigen, Hofballetts beschönigen, Pantomimen sanktionieren, lebende Bilder verklären wollen, aber unsere Sinne blieben an diesen humanistischen Promemorien kalt. Emmanuel in Paris hatte ein dickes Buch über den griechischen Tanz geschrieben, in dem er versuchte, aus der Ballettschule der Oper Namen und Stellungen antiker Tanzbilder zu gewinnen, und er hatte sich gefreut, aus den 95140 Kombinationen, die zwischen den Bewegungen sämtlicher Körperglieder möglich sind, unsere Hauptpas und einige Nebenpas auch in der alten Überlieferung aufweisen zu können. Aber das lebendige Bild des antiken Tanzes hat er so wenig geschaffen,

wie es uns der lucianische Dialog über diese Kunst gibt, der nichts ist als Rhetorenübung, nichts als Chrie über mythologische Orchestik.

Der antike Tanz war Mimik mit typischer Gebärdensprache, die Bewegung ist persönlich und natürlich, keine Grammatik der Schritte bindet ihn und keine überliefert ihn: Mimische Szenen, die im Augenblick vergehen. Sie wachsen nicht in das Gedächtnis der Nachwelt, nicht in die Schule der Kunst, sie werden einzig und allein versteinert in der Plastik, die in hellenischem Geiste diese zwei Brücken zum Leben hatte: Athletik und Orchestik. Die Statuen sind die festgefrorenen Augenblicke dieser großen rhythmischen Vergänglichkeiten: Liebes-, Kampf- und Kultmotive. All den Humanisten hätte der alte Athenäus schon die Wahrheit sagen können: „Es sind aber auch die Werke der alten Bildhauer Überreste des ehemaligen Tanzes.“ Diese Statuen schauten mit klassischer Ruhe auf die kommenden Zeitalter herab, denen die beweglichen Reize ihrer Kunst mit den Empfindungen der Romantik und Musik aufgehen mußten.

Um die pyrrhichischen Kämpfer spielen jetzt die Mädchen der Wedekindschen Mine-Haha-Pension, mit ihren gegürteten Leibchen, die die nackten Beine freilassen, die Hände hinter dem Kopf gefaltet, sie laufen leise mit den Fußspitzen über den Boden, daß sich kein Kieselstein rührt, schmale verjüngte Waden und ein Rumpf, der selbständig aus den Hüften herauswächst. Aber bleiben diese Mädchen in der paradiesischen Landschaft einer englischen Züchtung biegsamer nackter Körper? Sie werden zum Ballett befohlen, dessen Zinsen ihre Schule zahlen, sie hüllen ihre Schönheit in die Kostüme eines Berufs.

Dekoratives

Die Meinung ist besser geworden, doch die Kunst ist verloren. Ausdruck ruft man, doch man hat nichts zum Ausdrücken. Die Pracht alter Feste verklingt in einer sentimentalnen Neigung zur dekorativen Schönheit stummer bewegter Bilder. Die Kostüme befreien sich. Das stereotype Gazeröckchen, das das erste Empire geschaffen, das zweite verkürzt hatte, weicht mit unwilliger Erkenntnis den Tanzgewändern moderner Phantasie, und jedes Jahr entschließt sich eine andere Diva europäischer Bühnen schweren Herzens, die Künste ihrer Beine unter dem langen Kleid zu verstecken, das Malerei und Regie dem bildlichen Denken

empfehlen. Ein letztes Gerüststück der fürstlichen Stile schwindet vor dem verfeinerten, konstruktiveren Wunsch dekorativ gebildeter Augen, die Tänzerin nur als Dienerin der bewegten Malerei und Plastik sehen zu wollen, nicht als Virtuosin eigenwilliger Akrobatik, sie mit Gewändern zu bekleiden, die als ein Echo dem Körper folgen und seine Formen in eine ausdrucksvolle verklingende zeitliche Rhythmik überführen, sie in Farben zu hüllen, die alle zarten Harmonien von Mattgrün und Violett, von Perlgrau und Silber, von Ocker und Kupfer durch Schnitt, Ausschnitt, Überschnitt des Kostüms in tausendfachen Spielen phantastischer Mischung permutieren lassen. Doch alle Florafeste Walter Cranes, alle Künstlerfeste Ludwig v. Hofmanns, alle Weiheprogramme von Behrens, alle Blumenmädchen in Libertyseiden können keinen Parsifal zwingen, aus einem mitleidvollen Toren zu einem dionysischen Narren zu werden. Ballette sind Feste der Sinne, wir aber sind auf einer anderen Seite unserer Seele festlich geworden.