

Zeitschrift: Georges-Bloch-Jahrbuch des Kunsthistorischen Instituts der Universität Zürich
Herausgeber: Kunsthistorisches Institut der Universität Zürich
Band: 5 (1998)

Artikel: Die Verheissung der Tänzerin Ruth St. Denis : Ludwig von Hofmann im Weimarer Kreis
Autor: Wintsch, Susann
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-720086>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 18.02.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

Die Verheissung der Tänzerin

Ruth St. Denis

Ludwig von Hofmann im Weimarer Kreis

1 Meier-Graefe, Julius, *Entwicklungsgeschichte der modernen Kunst. Vergleichende Bildbetrachtung der bildenden Künste, als Beitrag zu einer neuen Ästhetik*, Stuttgart 1904, Bd. 2, S. 473–479, hier S. 473–474.

2 Meier-Graefe, Julius, *Entwicklungsgeschichte der modernen Kunst. Zweite umgearbeitete und ergänzte Auflage mit mehr als 600 Abbildungen*, Stuttgart 1915, Bd. 2, S. 392–393. Karl Scheffler hatte seine Bedenken bereits 1902 geäußert: Hofmanns Malerei schwebt »beständig in Gefahr, ein wenig ins Süßliche zu geraten.« (Scheffler, Karl, *Ludwig von Hofmann* [Moderne Essays zur Kunst und Literatur, hrsg. von Hans Landsberg, Nr. 22], Berlin 1902, S. 20–23).

3 Meier-Graefe, Julius, *Entwicklungsgeschichte der modernen Kunst*, neu herausgegeben und mit einem Nachwort versehen von Hans Belting, München/Zürich 1987, Bd. 2.

4 Hermand, Jost, *Jugendstil. Ein Forschungsbericht. 1918–1964*, Stuttgart 1965 (Erweiterter Sonderdruck aus Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte [1964], Jg. 38, H. 1 und 2); *Jugendstil*, hrsg. von Jost Hermand, Darmstadt 1971, darin besonders: Hamann, Richard, *Jugendstil und dekorativer Archaismus in der Deutschen Malerei* (1914), S. 1–7; Schmalenbach, Fritz, *Die Frage einer Jugendstilmalerei* (1962), S. 315–332; Fechter, Paul, *Nietzsches Bildwelt und der Jugendstil* (1935), S. 349–357: »Nietzsches Welt war die Welt Böcklins und Ludwig von Hofmanns, Otto Greiners und, vor allen Dingen [...], Max Klingers« (S. 354). Vgl. auch Krause, Jürgen, »Martyrer und Prophet« (Studien zum Nietzsche-Kult in der bildenden Kunst der Jahrhundertwende. Monographien und Texte zur Nietzsche-Forschung, Bd. 14), Berlin/New York 1984, S. 75–88: Krause sieht Hofmann als einen der »Bahnbrecher des Philosophen-; Hamann, Richard/

1. Die kunstkritische Abwertung der Malerei Ludwig von Hofmanns: Julius Meier-Graefe widmete im Jahr 1904 dem Maler Ludwig von Hofmann (1861–1945) in seinem Buch »Entwicklungsgeschichte der modernen Kunst« ein ganzes Kapitel. Darin betonte er, dass er dem »geheimnisvollen Stil« als ästhetischem Stilmittel zwar grundsätzlich ablehnend gegenüberstehe, aber bei Hofmann doch eine herausragende Qualität in der geheimnisvollen Bildaussage sehe: »Hofmann malt, was die Jugend empfindet; das Zögern seiner zarten Hand steht ihr näher, sie empfindet mit ihm den bangeren Zauber der Erwartung und fühlt in seiner tastenden Entwicklung die Frage nach dem eigenen Geschick. Vielleicht gelingt diesem Unbewußten leichter den Götzen zu zerstören, zu dem er selbst gebetet hat, als wenn es einer mit einem neuen Gott versuchte.«¹ Meier-Graefes Einschätzung war für die Zeit um 1900 charakteristisch. Elf Jahre später jedoch, in der zweiten Auflage der »Entwicklungsgeschichte der modernen Kunst«, erwähnte der Kunstschriftsteller den Künstler in Anspielung auf Hans von Marées »Hesperiden« nur noch in einem einzigen Satz: »Die Stuck und Ludwig von Hofmann haben mit dämonischen und idyllischen Spielen die Aussicht auf die Hesperiden verdeckt.«² 1924 schliesslich, in der dritten Auflage von Meier-Graefes Buch, wird nicht einmal mehr der Name Ludwig von Hofmann genannt.³ Die zunehmende Geringschätzung und nachträgliche Relativierung von Hofmanns Werk in den Neuauflagen der Schrift Meier-Graefes ist für die allgemeine Rezeptionsgeschichte von Hofmanns Malerei symptomatisch. – Erst im Zuge eines Ende der sechziger Jahre neu aufkommenden Interesses für den Jugendstil würdigte Jost Hermand den Maler Ludwig von Hofmann als einen bedeutenden Vertreter der Kultur um 1900.⁴ In der Folgezeit setzte die historisch-kritische Aufarbeitung des Weimarer Kreises ein, doch Hofmann blieb erneut unbeachtet. In jüngster Zeit sind gegenläufige Bestrebungen zu beobachten, z. B. angesichts der Gründung eines Ludwig-von-Hofmann-Archivs in Zürich.⁵

Hermund, Jost, *Stilkunst um 1900* (Epochen Deutscher Kultur von 1870 bis zur Gegenwart, 4), 2. Aufl., München 1973, bes. S. 262.

5 Das Archiv Ludwig von Hofmann in Zürich wurde 1995 gegründet, seine Bestände sind aus der Sammlungstätigkeit Peter H. R. Hüssys erwachsen. Nebst umfangreicher Literatur zu Hofmann und seinem Umfeld beherbergt das Archiv auch unveröffentlichte Briefwechsel mit Otto Illies, Charlotte Schmitt, Erwin Redlob und Hofmanns Familie.

Neuere Literatur: Gerhart Hauptmann. *Ludwig v. Hofmann. Briefwechsel 1894–1944*, hrsg. von Herta Hesse-Frielinghaus, Bonn 1983; Roberts, Contessa, *Ludwig von Hofmann – Die Buchillustrationen. 1897–1927*, Magisterarbeit an der Philosophisch-Historischen Fakultät der Ruprecht-Karls-Universität Heidelberg, Heidelberg 1993 (Typoskript); *Ludwig von Hofmann (1861–1945). Zeichnungen, Pastelle, Druckgraphik*. Ausst.-Kat. Städtische Galerie Albstadt, Albstadt 1995; Liebner-Harenberg, Renate, *Ludwig von Hofmann. Biographie*, Zürich: Archiv Ludwig von Hofmann Zürich, 1996 (Die Autorin arbeitet an einem Werkverzeichnis als Dissertation); Thamer, Jutta, *Ludwig von Hofmann und die Zeitschrift »PAN« (1895–1900). Eine Wahlverwandtschaft*, Zürich 1997; Starz, Ingo, »Du lieber, göttlicher Olympier...«. *Die Freundschaft zwischen Gerhart Hauptmann und Ludwig von Hofmann*, Ausst.-Kat. Gerhart-Hauptmann-Museum Erkner (D), Zürich 1998; Senti, Verena, *Ludwig von Hofmann. Der Tanz als Bildmotiv*, Lizentiatsarbeit Universität Fribourg 1997 (Typoskript).

6 Hofmann lebte und arbeitete seit 1890 in Berlin, wo er im Umkreis der Zeitschrift »PAN« die entscheidenden Bekanntschaften mit Hugo von Hofmannsthal, Harry Graf Kessler und Gerhart Hauptmann gemacht hatte.

7 Scheffler, Karl, *Berlin – Ausstellung von Werken Ludwig von Hofmann's bei Keller & Reiner*, in: *Dekorative Kunst. Illustrierte Zeitschrift für angewandte Kunst*, (Kunst 3, 1899, S. 273; Ders. 1902 wie Anm. 2), hier S. 10; Ders., *Ruth St. Denis*, in: *Kunst und Künstler* 5, Januar 1907, H. 5, S. 154–162.

8 Hofmannsthal, Hugo von, *Die Bühne als Traumbild* (1903), in: Hofmannsthal, Hugo von, *Gesammelte Werke in zehn Einzelbänden*, hrsg. v. Bernd Schoeller in Beratung mit Rudolf Hirsch, Bd. 8, Reden und Aufsätze I, 1891–1913, Frankfurt a. M. 1979, S. 490–493, hier S. 490.

9 Grupp, Peter, *Harry Graf Kessler. 1868–1937. Eine Biographie*, München 1996, S. 99–100, mit einem Zitat aus Kesslers Aufsatz »Kunst und Publikum«, erschienen in: *Die neue Rundschau* 17, Berlin, Januar 1906, H. 1, S. 112–116.

2. Die kulturhistorische Bedeutung der Malerei Ludwig von Hofmanns: Hofmanns Gemälde einer arkadischen Idylle und seine Tanzdarstellungen sind in einem intellektuellen Spannungsfeld zu situieren, das sich durch einen Vergleich von Schriften Karl Schefflers und Hugo von Hofmannsthals besonders deutlich herauskristallisieren lässt.⁶ Im Jahr 1902 etwa war für Scheffler die Frage nach einer soziopolitischen Realität »die wichtigste, ethische und darum auch für die Kunst maßgebende Frage der Zeit«, und er vertrat öffentlich die Überzeugung, Ludwig von Hofmann und dessen »dichtende Geistesbrüder« würden diese Frage ausschalten.⁷ Zu den »dichtenden Geistesbrüdern« zählte insbesondere Hugo von Hofmannsthal, der 1903 den Wahrheitsanspruch der sichtbaren Welt generell in Frage stellte: »Die Wirklichkeit – die Wirklichkeit?«⁸ Allein Träume und die Phantasiegebilde der Seele galten dem Dichter als real und »natürlich«. Dass Hugo von Hofmannsthal seine Naturvorstellung unter dem Eindruck von Hofmanns Bildern entwickelt hat, wurde in der neueren Forschung nicht berücksichtigt. Im vorliegenden Aufsatz wird nun gezeigt, welche intensive wechselseitige Beeinflussung von Malerei und Literatur in den Arbeiten der beiden Künstler zwischen 1894 und 1903 stattgefunden hat. 1894 entdeckte der Dichter in der atmosphärischen Bildsprache des Malers wesentliche Ansatzpunkte für eine neue Poetologie. Die literarische Idee einer Natursprache, die Hofmannsthal 1895/96 konzipierte, wirkte wiederum auf Hofmanns Malerei zurück. Und schliesslich beeinflussten Hofmanns Bilder Forderungen nach einer modernen dramatischen Inszenierung, wie sie im Jahr 1900 Peter Behrens und drei Jahre später Hugo von Hofmannsthal formulierten. Die von Hofmann und Hofmannsthal gleichermaßen entwickelte Ästhetik der »Gefühlsphantasie«, eine Ästhetik der auf die Sinne wirkenden Malerei und Literatur, war um 1898 im Umkreis der Zeitschrift »PAN« zur Selbstverständlichkeit geworden. Auf Harry Graf Kesslers Konzept des »Neuen Weimar« hatte sie nachhaltigen Einfluss. Kesslers Engagement als Museumsdirektor zielte bekanntlich auf die »Erziehung eines elitären Kunstpublikums durch die [...] Ausbildung einer ›feinen und geübten Sinnlichkeit‹.«⁹ Es ist deshalb mit guten Gründen anzunehmen, dass Ludwig von Hofmann seine im Jahr 1903 erfolgte Berufung an die Grossherzoglich-Sächsische Kunstschule in Weimar durch Grossherzog Wilhelm Ernst von Sachsen-Weimar einer Empfehlung Kesslers verdankt. Obwohl nur wenige Äusserungen Kesslers überliefert sind, lässt sich Hofmanns Stellung in der Kultur Weimars rekonstruieren: Der Maler war für Kessler der geeignete Partner für die Begründung einer natürlicheren Gebärdensprache. 1906 richtete Kessler ein Schreiben an Hofmannsthal, in dem er die Bedeutung Ludwig von Hofmanns für das Projekt des »Neuen Weimar« ausdrücklich betonte: »Im *Zusammenhalten* unseres Kreises, zu dem ich Schröder ganz selbstredend rechne, und Vandevelde und Hofmann und Hauptmann und noch manchen Andern hoffentlich; – in dem immer schärferen und klareren *Herausarbeiten* unserer Charaktere und Bedürfnisse bis *wir wenigstens* in Deutschland eine Kultur haben, die mit unsren Instinkten, unsrer Zeit und unsrer Schaffensfähigkeit zusammenstimmt, darin sehe ich das Glück und die Aufgabe der nächsten Jahre. [...] *Unter uns* durch unsere Freundschaft; nach *aussen hin* durch unsere *Werke*, müssen wir die neuen Lebensformen schaffen, die von unermeßlicher Bedeutung sein können, wenn wir wirklich das sind, wofür wir uns bis jetzt halten dürfen.«¹⁰ Kurze Zeit später initiierte Kessler ein Gesamtkunstwerk um die Tänzerin Ruth St. Denis, das die

Susann Wintsch



Abb. 1: Ludwig von Hofmann, Frühling, 1895, Öl auf Leinwand, 92 x 118 cm, Dresden, Gemäldegalerie Neue Meister, Staatliche Kunstsammlungen Dresden (Inv. Nr. 2509 B).

10 Kessler an Hofmannsthal am 17. Juli 1906. Kurz zuvor, am 13. Juli 1906: »Heute habe ich vom Grossherzog meine Entlassung erhalten, und endlich fühle ich mich wieder frei. [...] Was in diesen drei Jahren geschaffen ist, ist ein Kreis und ein Mittelpunkt, und diesen möchte ich wenigstens erhalten und weiter ausbauen. [...] Der wahre Anziehungspunkt und Zusammenhalt waren von jeher nur wir selbst: du, Vandevelde, Frau Förster, Hofmann, Hauptmann u. s. w.« (Hugo von Hofmannsthal/Harry Graf Kessler, *Briefwechsel 1898–1929*, hrsg. von Hilde Burger, Frankfurt a. M. 1968, S. 119 und 122–123). Peter Grupp beschreibt das Projekt des »Neuen Weimar« wie folgt: »[...] Ideen über die lebenserneuernde Kraft der Kunst, Gedanken im Sinne Nietzsches über eine durch die Kultur zu bewirkende Erhöhung des Menschen, Vorstellungen, Weimar zu einem Zentrum moderner, europäisch ausgerichteter Kunstbestrebungen zu machen [...]« (Grupp 1996 [wie Anm. 9], S. 94).

11 Vgl. Neumann, Gerhard, *Wahrnehmungswandel um 1900. Harry Graf Kessler als Diarist*, in: Harry Graf Kessler: Ein Wegbereiter der Moderne, hrsg. von Gerhard Neumann und Günter Schnitzler (Rombach Wissenschaft: Reihe Litterae, Bd. 37), Freiburg i. Br. 1997, S. 47–107, hier S. 85.

12 Hofmannsthal, Hugo von, *Ausstellung der Münchner Sezession und der Freien Vereinigung Düsseldorfer Künstler* (1894), in: GW 1979 (wie Anm. 8), Bd. 8, S. 553–560, hier S. 558–559.

künstlerische Verwirklichung seiner idealen Kulturvorstellungen – zu gleichen Teilen auf Tradition und auf bedingungslose Modernität ausgerichtet¹¹ – verhiess. Doch Kesslers Verständnis der Moderne konnte sich schliesslich in der Avantgarde nicht durchsetzen, und Ludwig von Hofmann verlor in der Folge allmählich an Bedeutung in der Kunstgeschichte.

121

Die Natursprache der Kunst

Im Jahr 1894 äusserte sich Hugo von Hofmannsthal anlässlich der Münchner Sezessionsausstellung mit höchstem Lob über Ludwig von Hofmann: »Die Ansätze zu ganz Neuem und Grossen sind in dieser traumhaft absichtslosen Weise, die Gestalten von Menschen auf hellgrünen Wiesen zu verstreuen; und nur die sehr grossen Maler drücken Dinge aus, die man zuerst vag empfindet, dann auf eine Formel bringt und am Ende erfunden zu haben glaubt, während sie doch im Bild sind. [...] das schweigend Schöne [...]. Ja, es ist nichts, was Malerei nicht auszudrücken vermöchte, wofern sie nur nicht versucht, ihrem edlen *schweigsamen* Wesen nicht untreu zu werden.«¹² Was erschien dem Dichter in Hofmanns Bildern so neu und grossartig »vag«, dass es ihm zur Inspiration wurde, die er sprachlich fassen wollte?

Ludwig von Hofmann zeigte 1895 an der dritten Ausstellung der »Vereinigung der XI« das Gemälde »Frühling« (Abb. 1). Drei nackte Kinder stehen in einer Frühlingslandschaft, die in leuchtend hellen Grün-, Blau- und Rosatönen gemalt ist. Auf der fernen Hügelkuppe sind zwei weitere, klein gehaltene menschliche Gestalten zu sehen. Der nach Erfahrungswerten des räumlichen Sehens aufgebaute Bildraum – auch die plastisch durchgebildeten Bäume und Menschenkörper werden nach hinten immer kleiner – vermittelt den Eindruck, als seien die Kinder in der

Die Verheissung der Tänzerin Ruth St. Denis

Natur vollkommen geborgen. Im Vordergrund wird dies besonders eindrücklich vorgeführt, hier reckt sich die schöne Knabengestalt nach einem Ast, den sie mit der rechten Hand zum Gesicht zieht, um an den Blüten zu riechen, und dabei drückt der bogenförmig gespannte Körper ein Begehren aus nach einer Verbindung von Natur und Mensch, die hier als Zwiegespräch vorgestellt wird. Hofmannsthal bewunderte an solch einem Bild, wie die Figuren scheinbar absichtslos, also nicht zielgerichtet oder zweckgebunden agieren.¹³ So konnten sie für den Dichter, jenseits der Realität, in »traumhaft absichtslose[r] Weise«, nichts Geringeres repräsentieren als die Totalität ihres Seins als Natur, deren Schönheit und Wahrheit eben nur schweigsam, absichtslos zum Ausdruck gelangen könne. Im gleichen Jahr, in dem Hofmann sein Bild malte, fügte Hofmannsthal im Essay »Eine Monographie. ›Friedrich Mitterwurzer‹, von Eugen Guglia« (1895) in Parenthese an, die Malerei schweige zwar immer, »aber man kann durch eine Hintertüre auch aus ihr einen Augiasstall des begrifflichen Denkens machen, und so hat man sie gleichfalls unmöglich gemacht.«¹⁴ Dieser Essay war der Auftakt zu Hofmannsthals sprachkritischen Überlegungen (die schliesslich 1902 im »Chandos-Brief« gipfeln sollten): »Denn die Worte haben sich vor die Dinge gestellt. [...] Wir sind im Besitz eines entsetzlichen Verfahrens, das Denken völlig unter den Begriffen zu ersticken. Es ist beinahe niemand mehr imstande [...] zu sagen, was er spürt und was er nicht spürt. [...] Das ›gut Ausgedrückte‹ erregt spontan den Verdacht, nicht empfunden zu sein. [...] Wenn wir den Mund aufmachen, reden immer zehntausend Tote mit [...]«.¹⁵ Im Gegensatz zu solchen Befürchtungen bildeten Hofmanns Gemälde einer arkadischen Idylle einen ersten Ausgangspunkt für Hofmannsthal, eine künstlerische Ästhetik des Schweigens zu formulieren. Gleichzeitig fand er einen zweiten Ansatz in der durch Hofmann malerisch anschaulich gemachten Gebärdensprache. Hofmannsthal meinte, nur die stummen Künste könnten noch wahre Empfindung vermitteln: »So ist eine verzweifelte Liebe zu allen Künsten erwacht, die schweigend ausgeübt werden: die Musik, das Tanzen und alle Künste der Akrobaten und Gaukler [...]. Dieses Wissen um sich selbst ist [...] ein Wissen in allen Gliedern, ein inneres Wissen, und, wie jedes tiefe Wissen um sich selbst, den Worten und Begriffen völlig, völlig entzogen. [...] Wenn einer es hat, [werden] seine Gebärden wahr.«¹⁶

Es ist offensichtlich, dass sich Hofmanns Gemälde »Frühling« und Hofmannsthals Essay »Eine Monographie«, beide aus dem Jahr 1895, aufeinander beziehen. In der sehnsuchtsvollen Geste des Knaben spiegelt sich Hofmannsthals Gedanke, die Natur (der Seele) könne in der Sprache des Körpers lebendig, »traumhaft absichtslos«, ausgedrückt werden. Demnach dürfte es um 1895 zwischen den beiden Künstlern zur Übereinstimmung bezüglich der Gebärde als Zeichen für die Natur gekommen sein. 1896 entwarf Hofmannsthal in zwei Essays unter den bezeichnenden Titeln »Poesie und Leben« und »Bildlicher Ausdruck« die Konsequenzen für sein eigenes Schreiben, das durch das Postulat der schweigsamen Sprache in eine Krise geraten sein musste: Es sei sinnlos, ein Gedicht zu erklären, da es »ein gewichtloses Gewebe aus Worten ist, die [...] einen genau umschriebenen, traumhaft deutlichen, flüchtigen Seelenzustand hervorrufen, den wir Stimmung nennen«.¹⁷ »Was der Dichter in seinen unaufhörlichen Gleichnissen sagt, das läßt sich niemals auf irgend eine andere Weise (ohne Gleichnisse) sagen: nur das Leben vermag das gleiche auszudrücken, aber nur in seinem Stoff, wortlos«.¹⁸ Mit solchen Bestimmungen

13 So auch Karl Scheffler: »Seine Menschen handeln nicht eigentlich. Meist leben sie in der schönen Trägheit der Blumen. [...] Es sind nicht selbständige Geschöpfe, deren Thun uns interessiert [...]. Die Natur des Alltags wird zu einer Festtagsnatur, die Träume beherbergen [...] kann [...]« (Scheffler 1902 [wie Anm. 2], S. 20).

14 Hofmannsthal, Hugo von, *Eine Monographie. ›Friedrich Mitterwurzer‹, von Eugen Guglia* (1895), in: GW 1979 (wie Anm. 8), Bd. 8, S. 479–483, hier S. 479–481.

15 Hofmannsthal, Hugo von, *Eine Monographie* (wie Anm. 14), S. 479–480.

16 Hofmannsthal, Hugo von, *Eine Monographie* (wie Anm. 14), S. 479–481.

17 Hofmannsthal, Hugo von, *Poesie und Leben* (1896), in: GW 1979 (wie Anm. 8), Bd. 8, S. 13–25, hier S. 15–16.

18 Hofmannsthal, Hugo von *Bildlicher Ausdruck* (1896), in: GW 1979 (wie Anm. 8), Bd. 8, S. 234.

19 Die Kritiker sahen Hofmanns Gemälde immer als ein Pendant zur Dichtung Hugo von Hofmannsthals, sei es, dass sie diesen Zusammenhang explizit ansprachen oder ihn in ihrer Wortwahl andeuteten.



Abb. 2: Ludwig von Hofmann, Adam und Eva (in paradiesischer Landschaft), 1897, Öl auf Leinwand, 91,5 x 209,5 cm, Leipzig, Museum der bildenden Künste (Foto: MdbK, Gerstenberger 1990, ©Museum der bildenden Künste Leipzig und Pro Litteris, 1998, 8033 Zürich).

Cornelius Gurlitt: »Es ist [durch Hofmann und Walter Leistikow] eine neue Art dekorativer Malerei aufgefunden, und hat viel Gutes erzeugt; Bilder, die nicht sachlich Klares, sondern sachlich Verschleiertes in leuchtenden Tönen geben; Bilder, in die man sich hineinräumen kann.« (Gurlitt, Cornelius, *Deutsche Kunst des Neunzehnten Jahrhunderts. Ihre Ziele und Thaten*, [Das Neunzehnte Jahrhundert in Deutschlands Entwicklung, hrsg. von Paul Schlechter], Berlin 1899, Bd. 2, S. 652–655, hier S. 653); Karl Scheffler: »Im Vergleich mit der Poesie wird die eigenartige Stellung Hofmanns am besten erklärt.« Hofmann wie Hugo von Hofmannsthal, Richard Dehmel, Stefan George und Julius Bierbaum würden nach der wahren Schönheit suchen, die angesichts der zerrissenen Gegenwart aber nur für den flüchtigen Augenblick erreicht werden könne; Hofmann als »mit Form und Farbe poetisierender Künstler«, »dichtender Maler« schaffe »ein merkwürdiges Stück Malerei, worin die Idee sich krystallklar« spiegle. (Scheffler 1902 [wie Anm. 2], S. 20–23); vgl. auch Meier-Graefe 1904 (wie Anm. 1); Wilhelm von Bode nannte Hofmanns Arbeit »eigenartig« (Bode, Wilhelm von, *Mein Leben*, Berlin 1930, Bd. 2, S. 82); Paul Schultze-Naumburg sprach von »eigentümliche[r] Bildstimmung«. (Schultze-Naumburg, Paul, *Ludwig von Hofmann*, in: *Kunst für Alle* 14, 1898–1899, S. 212–215, hier S. 215).

20 Vgl. Meier-Graefe 1904 (wie Anm. 1).

21 Dies zeigt bereits Hofmanns Gemälde »Das verlorene Paradies« von 1893 (Darmstadt, Hessisches Landesmuseum): Dort sitzt Eva weinend Adam gegenüber, der sie, die klassische Denkerpose einnehmend, betrachtet.

brachte Hofmannsthal genau das »auf eine Formel«, was ihm mit Hofmanns Bildern vor Augen gestanden hat: Nach dem Prinzip *ut poesis pictura* [sic] bestimmte er die bildhafte, poetische Sprache als einzige Möglichkeit des Sprechens und Schreibens, um die »traumhaft absichtslose«, vage, atmosphärische Sprache der Seele und damit die Wahrheit, die Natur und das Leben zu repräsentieren.¹⁹

Ludwig von Hofmann reagierte seinerseits auf die Postulate Hugo von Hofmannsthal, als er 1897 das Gemälde »Adam und Eva in paradiesischer Landschaft« (Abb. 2) malte. Im Bildvordergrund ist ein schmaler Streifen Wiese zu sehen. Links steht Eva und lehnt sich an eine Birke, rechts liegt Adam schlafend ausgestreckt da. Die Körper der Figuren und der Baum sind im Gegenlicht plastisch modelliert, die Blumen und Gräser auf der Wiese einzeln erkennbar. Diese Vordergrundzone setzt sich deutlich von der Landschaft im Hintergrund ab, die in gestisch gemalte Farbfelder gegliedert ist und so als dekorative Natur erscheint. So wie sie sich hinter den Figuren präsentiert, wirkt sie flächig, wie ein Bühnenbild; die niedrig ansetzende Horizontlinie verstärkt den Eindruck. Adam und Eva ihrerseits erscheinen der Natur entfremdet, weil dieselbe lediglich als Kulisse fungiert. Ihre nackten, naturgetreu dargestellten Körper sind gewissermassen der letzte Ort, an dem Natur als solche noch einmal gegenwärtig werden könnte. Doch die Figuren scheinen im Zustand des Unbewussten zu verharren. Dass sie auf der Suche nach dem verlorenen Paradies (nach der Natur) auf sich selbst gestellt sind, bleibt ihnen so lange verborgen, wie sie der Naturkulisse den Rücken zukehren. Julius Meier-Graefe dürfte sich auf diesen Aspekt des Gemäldes bezogen haben, als er vom »bange[n] Zauber der Erwartung« und der »tastende[n] Entwicklung der Frage nach dem eigenen Geschick« sprach, die in Hofmanns Bildern zu entdecken seien.²⁰ Im Zentrum der Landschaftsszenarie wachsen hinter Adam und Eva auf einer Insel rot-violette Bäume, die ein in gestischen Pinselstrichen gemaltes flammenartiges Laub tragen. Dieses Motiv verleiht Hofmanns Darstellung des Sündenfalls einen spezifisch tragischen Charakter: Die Existenz des Menschen wird von Beginn an bestimmt durch die Trennung von der Natur.²¹ Da diese Trennung durch die

Flammenbäume dramatisiert ist, wird die Landschaftskulisse zum narrativen Bestandteil des Bildes, der das Handeln (bzw. Verharren) der Figuren erst deutbar, verständlich macht. So nahm Ludwig von Hofmann vorweg, was ab 1900 mit Peter Behrens' Text »Feste des Lebens und der Kunst. Eine Betrachtung des Theaters als höchsten Kultursymbols« für das Avantgardetheater selbstverständlich werden sollte: »Alles [im Theater] eröffnet unsre Seele einem zweiten, ihrem ewigen Leben. [...] Soll nun das Theater keine Illusion geben? Gewiss! es soll, denn es *kann* eine geben. Aber nicht die unmögliche der Natur, sondern die der Erhabenheit über sie: Kultur heisst diese Illusion. [...] Durch unsere Begeisterung sind wir Mitkünstler geworden, wir sind nicht abwartende Zuschauer mehr, wir sind von der Schwelle an Teilnehmer an einer Offenbarung des Lebens. [...] Der Hintergrund [die Kulisse] wird seinem Wesen gemäss lediglich so ausgefüllt, dass er die Stimmung der Handlung, der bewegten Handlung unterstützt. [...] Der Geniessende schafft sich ein herrlicheres Bild durch seine teilnehmende Phantasie, als es Leinwand oder Bretterschläge auch nur von ferne erreichen können.«²²

Wie später Peter Behrens dem teilnehmenden Zuschauer, so räumte Hofmann den Bildbetrachtenden eine privilegierte Position ein. Der Aufbau seiner gemalten Landschaftskulissen legte es nah, den nächsten Akt mit der »teilnehmenden Phantasie« vorauszuahnen: Wenn Adam und Eva erwachen und ihre Umwelt aktiv wahrnehmen würden, würde sich ihr Bewusstsein auf die Flammenbäume richten, die in ihrer atmosphärischen Dramatik an Hofmannsthals Credo des »genau umschriebenen, traumhaft deutlichen, flüchtigen Seelenzustands [...], den wir Stimmung nennen«,²³ erinnern. Hofmannsthal hat betont, dass sich die Kunst der undeutlichen Sprache der Psyche bedienen müsse, wenn sie das wahre Wesen der Natur offenlegen wolle. Demzufolge müssten die Figuren in Hofmanns Gemälde erkennen können, dass nur über die *Kunst* ein Zugang zur (eigenen) Natur möglich sei. Die vordergründig auf der Leinwand gestellte Frage nach der malerischen Repräsentation von Natur – naturalistisch oder als Ornament (bzw. Kunst)? – hat der Künstler in doppeltem Sinne beantwortet: Sie muss sowohl dem Körper als auch dem Traum (der Kunst) verpflichtet sein.

Hugo von Hofmannsthal betonte in seinem Essay »Die Bühne als Traumbild« (1903), dass die Glaubwürdigkeit eines Dramas nichts zu tun habe mit der äusseren Realität, sondern einzig und allein von der geschaffenen Atmosphäre, dem Bild auf der Bühne abhängt: »Vergessen wir doch niemals, daß die Bühne nichts ist, und schlimmer als nichts, wenn sie nicht etwas Wundervolles ist. Daß sie der Traum der Träume sein muß, oder aber sie ist ein hölzerner Pranger, auf dem das nackte Traumgebild des Dichters widerlich prostituiert wird. [...] Und wer heisst den, der eine Bühne aufbaut, zwischen selig wandelnden Menschen und den Blumen die Schranken von Groß und Klein aufrichten, welche die Wirklichkeit – die Wirklichkeit? – einhält! [...] Wenn er [der Bühnenbildner] aber Mauern aufzubauen hat, so werden sie von einer [...] erstaunlichen Einfachheit: Ihr ganzes Leben werden nicht die nachgeahmten Realitäten bilden [...] – nein, seine Mauern werden denen gleichen, die der Traum in uns aufbaut [...]. Er muss Liebe, Haß und Furcht gelitten haben und gespürt haben, wie Liebe, Haß und Furcht ein vertrautes Tal, ein gewohntes Haus, ein höchst gewohntes Gemach verwandeln [...]«. ²⁴ Um auf die Wichtigkeit der Lichtführung für die theatralische Inszenierung seelischer Konflikte zu ver-

22 Behrens, Peter, *Feste des Lebens und der Kunst. Eine Betrachtung des Theaters als höchsten Kultursymbols*, Darmstadt 1900, S. 12–20. Karl Scheffler sollte Behrens' kleine Schrift 1907 paraphrasieren: »Es ist unkünstlerisch, der Natur möglichst nahe kommen zu wollen; Beschränkung, Bedeutung ist durchaus geboten. [...] so wird die nur gobelinartig oder einfarbig angedeutete Landschaft dem einheitlichen Gesamtbilde am besten dienen. [...] Alles im Theater muß darauf abzielen, die Kunst des Schauspielers hervorzuheben, sie zu unterstützen und zu steigern.« (Scheffler, Karl, *Bühnenkunst*, in: *Kunst und Künstler* 5, März 1907, S. 217–244.

23 Hofmannsthal, Hugo von, *Poesie und Leben* (wie Anm. 17), S. 15f.

24 Hofmannsthal, Hugo von, *Die Bühne als Traumbild* (wie Anm. 8), S. 490–492.



Abb. 3: Ludwig von Hofmann, Gretchen im Kerker, 1887, Öl auf Leinwand, 51,4 x 37,8 cm, Zürich, Archiv Ludwig von Hofmann, Sammlung Peter H. R. Hüsey.

25 Hofmannsthal 1903 (wie Anm. 24), S. 491. Gewissermaßen als Synthese von bildender Kunst und Literatur erschienen 1903 »Ausgewählte Gedichte« Hugo von Hofmannsthal, für die Hofmann Umschlagzeichnung und Illustrationen entworfen hatte (Hofmannsthal, Hugo von, *Ausgewählte Gedichte*, Berlin 1903). 1905 verfasste Hofmannsthal einen Text als Prolog für eine Folge von Lithographien Hofmanns, die unter dem Titel »Tänze« in einer Mappe zusammengestellt und herausgegeben wurden (Hofmannsthal, Hugo von, *Prolog zu Ludwig von Hofmanns »Tänzen«*, in: GW 1979 [wie Anm. 8], Bd. 8, S. 575–576.)

weisen, bemühte der Dichter im weiteren ein Bild, das gewissermaßen der Beschreibung eines Frühwerks Ludwig von Hofmanns gleichkommt. Das Gemälde »Gretchen im Kerker« (1887, Abb. 3) zeigt eine weibliche Gestalt, die auf einem Strohhaufen kauert und den Bildbetrachter oder die Bildbetrachterin mit weit geöffneten Augen fixiert. Ihr Gesicht leuchtet aus tiefer Schwärze spukartig auf in einem warmen Lichtstrahl. Die entsprechende Passage in Hofmannsthal's Essay lautet: »Es muß die Magie kommen [...]. Und der Meister der Bühne, der solche Strahlen in der Hand hat, der ihrer einen von oben her, einen Strahl des Grausens, ein funkelndes Schwert, in des betenden Gretchens Seele bohren vermag [...] und der dann in die fahle Todesluft des gestaltlos wuchtenden Kerkers [...] den Strahl der Seligkeit, honigfarben, überirdisch, zu werfen vermag [...]«²⁵ Für Hofmannsthal war Ludwig von Hofmann ein Maler, der die Sprache der Psyche kongenial in theatralische Szenen umzusetzen verstand.

Im Theater, wo Literatur, Musik, Malerei, Gesang, Schauspielkunst und Architektur zusammenwirken, sollte mit der Schaffung neuer Ausdrucksmittel der Abgrund zwischen Wirklichkeit und Ideal aufgehoben werden, um die Kulturreform

Die Verheissung der Tänzerin Ruth St. Denis

Abb. 4: Thomas Theodor Heine, Frühling (aus: Glaser, Hermann, Die Kultur der Wilhelminischen Zeit. Topographie einer Epoche, Frankfurt a. M. 1984, S. 108).



126

exemplarisch zu vollziehen. Hofmannsthal und Hofmann richteten ihre Aufmerksamkeit auf die Kunst als Grundlage der (ihrer) Existenz. Die von beiden vertretene Ästhetik, sich in den Illusionen des Theaters Zugang zur eigenen sinnlichen Natur zu verschaffen, blieb jedoch umstritten. Thomas Theodor Heine zum Beispiel karierte Hofmanns Gemälde »Frühling«, um auf den tatsächlichen Zustand der Natur als Produkt ihrer fortschreitenden Inbesitznahme durch den Menschen hinzuweisen und damit Hofmanns Ästhetik als elitär, wirklichkeitsfern, ja angesichts der sozialen Not als grausam zu entlarven (Abb. 4). Ähnlich dachte wohl Max Liebermann, woran sich Wilhelm von Bode rückblickend erinnert hat: »Gegenüber der gleichzeitigen deutschen Kunst verhielt sich Liebermann, wenige Künstler ausgenommen, sehr ablehnend und ließ mich kaum zu Worte kommen, wenn ich Männer wie Böcklin, Feuerbach, den damals eigenartig und talentvoll beginnenden Ludwig von Hofmann u. a. herausstrich«. ²⁶ In Hofmannsthals Augen dagegen musste eine Arbeit wie die Karikatur Thomas Theodor Heines höchst unkünstlerisch, wirkungslos, ja »widerlich« sein, denn für ihn konnte nur der Traum die Wahrheit enthalten. Karl Scheffler nahm 1902 eine dritte, vermittelnde Position ein. Er stellte fest, dass Hofmann zwar »ein merkwürdiges Stück Malerei [vorlegt], worin die Idee sich krystallklar spiegelt«; jedoch bestehe »die Klippe jeder Lyrik [...] darin, die feine Grenze zwischen zartester Empfindung und leerer Empfinderei zu verfehlen«. Da er sich dessen bei Hofmann nicht immer sicher sei, kehre er nach solch visueller Erholung von den Nöten des Lebens »mit einem dankbaren Gruß, nächsten Tages zur faustischen Arbeit zurück«. ²⁷

Wie bereits erwähnt, hat Hofmannsthal 1895 in seinem Essay »Eine Monographie« neben der Gebärde des Schauspielers auch den Tanz als exemplarischen Darstellungsmodus für den »flüchtigen Seelenzustand« hervorgehoben. Der Tanz hatte als Bild für die Seele bereits eine lange Tradition. ²⁸ Isadora Duncan und andere »griechische« Tänzerinnen liessen sich um 1900 für ihre Choreographien bekanntlich von Kunstwerken der Antike und der Renaissance inspirieren, die Spuren

²⁶ Bode 1930 (wie Anm. 19), S. 82.

²⁷ Scheffler 1902 (wie Anm. 2), S. 20–23.

²⁸ Brandstetter, Gabriele, *Elevation und Transparenz. Der Augenblick im Ballett und modernen Bühnentanz*, in: Christian W. Thomsen und Hans Holländer, *Augenblick und Zeitpunkt. Studien zur Zeitstruktur und Zeitmetaphorik in Kunst und Wissenschaft*, Darmstadt 1984, S. 475–492.



Abb. 5: Ludwig von Hofmann, Frühlingssturm, 1894/95, Öl auf Leinwand, 146 x 196 cm, Darmstadt, Kulturinstitute der Stadt Darmstadt, Mathildenhöhe.

Abb. 6: Tanzende Mänade, Kopie der frühen römischen Kaiserzeit nach einem griechischen Original um 400 v. Chr., Marmor, 143,5 x 71cm, Rom, Konservatorenpalast.

ursprünglich-natürlicher Körpersprache zu tradieren versprochen. Ludwig von Hofmann setzte bereits 1894/95 in seinem Gemälde »Frühlingssturm« (Abb. 5) das antike Körperbild der Mänade ein, um die bewegte Natur der Seele darzustellen. Das Bild zeigt drei jugendliche Figuren, die einander umschlungen halten und vor stürmisch bewegtem Himmel schräg aus dem Bild voranzuschreiten scheinen. Jede der schweigenden Gestalten blickt in eine andere Richtung, das Ziel von Weg und Blick ist unbestimmt, so als läge es in ihrem Innern oder in der Zukunft. Die in leuchtenden Farben gemalten Gewänder heben sich in starken Kontrasten von den Naturfarben einer Landschaft ab, die unschwer als Bühnenbild zu interpretieren ist, als ein Bühnenbild, das auf die psychische Verfassung der voraneilenden Figuren hinweist. Dabei scheint das Mädchen rechts aussen als vermittelnde Figur zu agieren. Motivgeschichtlich handelt es sich um eine aus ihrem spezifischen Kontext herausgelöste Mänade, die ohne ihre Attribute – Dolch und das zur Opferung bestimmten Jungtier (Abb. 6) – vorgestellt wird, und deshalb nur noch lose mit der religiösen Raserei wilder Weiber des antiken Dionysos-Kultes in Verbindung gebracht werden kann. Hofmann hat aus der Tradition des Motivs allein die Signatur des ekstatisch bewegten Leibes, das im Wind flatternde Haar, den entblößten Oberkörper und das sich aufbauschende Gewand übernommen. Im neuen Umland der Küstenlandschaft verleiht das Gewand der Mänade dem Bewegungsverlauf der Figuren den notwendigen dynamischen Akzent. Hofmann hat die Struktur des gebauschten Tuchs in den dräuenden Wolken wiederholt, und so erscheint die innere Gefühlswelt der Figuren, ihre auf kein spezifisches Ereignis gerichtete Erregung, mit der unruhigen, stürmischen Stimmung eng verstrickt: Die Landschaftskulisse wird zum Spiegelbild der menschlichen Psyche.

127

29 Kessler, Harry Graf, Tagebuch vom 28. Juli 1898: »[...]daher entsteht die Vorstellung von der Individualität erst, als [...] die Gefühlsphantasie erwacht.« (Zit. in: Neumann 1997 [wie Anm. III], S. 81–82). Neumann sieht Kesslers »Kulturtheorie der Einbildungskraft« als Reaktion auf die Wahrnehmungskrise um 1900 (ebd.).

Am 29. Juli 1898 notierte Harry Graf Kessler in seinem Tagebuch den Begriff der »Gefühlsphantasie«, den Gerhard Neumann am Beginn von Kesslers Bemühungen sieht, eine »Kulturtheorie der Einbildungskraft« zu entwickeln.²⁹ Eine Reihe von Indizien lässt darauf schließen, dass Kesslers Wortfindung eng mit Hofmanns

30 Auf der gegenüberliegenden Seite ist die Tuschezeichnung »Reigen« abgebildet. Darunter beginnt das Gedicht »Lieder der Mädchen« von Rainer Maria Rilke, das von einer weiteren Arbeit Hofmanns abgeschlossen wird, die – nach dem Erzählmuster des Gemäldes »Frühlingssturm« – eine liegende Mädchenfigur mit nacktem Oberkörper vor stürmisch bewegtem Himmel zeigt (PAN 4, 1898, H. 4, S. 208–210). Zusammenstellungen solcher Art lassen Hofmanns Illustrationen als Inspirationsquelle für die dichterische Schöpfungskraft erscheinen. Ludwig von Hofmann und Harry Graf Kessler gehörten dem Redaktionskomitee der Genossenschaft »PAN« an.

31 Schultze-Naumburg 1899 (wie Anm. 19), S. 215.

32 Karl Scheffler schrieb, man könne vor Hofmanns Bildern »den Hauch des Windes, den Duft des Laubes und der Blumen, den Gesang der Vögel« wahrnehmen. (Scheffler 1902 [wie Anm. 2], S. 10). Ähnlich Oskar Fischel über die Skizze eines nackten, lachend tanzenden Jünglings: »Welch ein Übermut in einer der Studien zu tanzenden Figuren, die im Sturm entstanden sind, und welch Takt und Klang in jeder Bewegung; man hört den jauchzenden Schrei, das Schnalzen der Finger, den Schlag der Füße, und in jeder Linie zuckt und schwillt es rhythmisch, es ist eben die Natur selbst in Freude und Jubel.« (Fischel, Oskar, *Ludwig von Hofmann* [Künstler Monographien, hrsg. von H. Knackfuss, Bd. 63], Bielefeld/Leipzig 1903, S. 29 und S. 38).

33 Flaischlen, Caesar, *Fragmente. Aus einem Tagebuchroman*, in: PAN 5, 1899, H. 4, S. 231–232, hier S. 232.

34 Kessler, Harry Graf, *Kunst und Religion*, in: PAN 5, 1899, H. 3, S. 163–176.

35 Scheffler 1899 (wie Anm. 7), S. 273.

36 Hofmann an Gerhart Hauptmann am 10. Mai 1903 und am 22. Juni 1903 (Hesse-Frielinghaus [wie Anm. 5], S. 45 und 47).

37 Hofmannsthal, Hugo von, *Der Tod des Tizian*, in: GW 1979 [wie Anm. 8], Bd. 8, S. 245–269. Drama in zwei Fassungen (1892 und 1901).

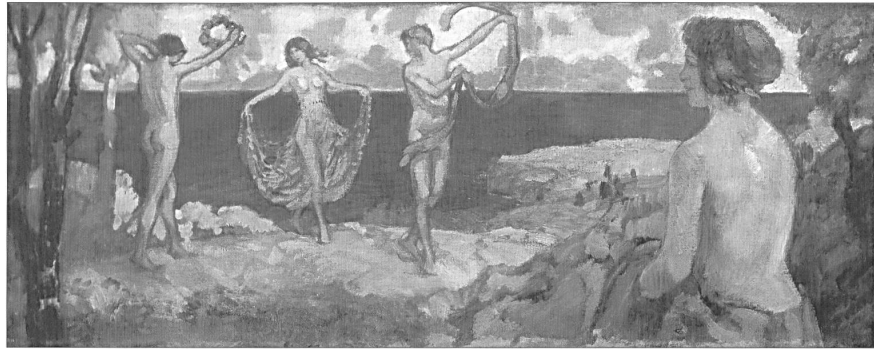
Gemälde »Frühlingssturm« zusammenhängt. Denn wenig später – mehr als drei Jahre nach seiner Fertigstellung – wurde das Bild in der Zeitschrift »PAN« reproduziert.³⁰ 1899 schrieb Paul Schultze-Naumburg dazu in der Zeitschrift »Kunst für Alle«: »Man empfindet das Sausen und Brausen des Frühlingssturmes und die dahinjagenden Figuren werden eins mit der Naturstimmung.«³¹ Das Bild vermochte die sinnliche Vorstellungskraft der zeitgenössischen Betrachter so anzuregen, dass sie von einer körperlichen Erfahrung kaum mehr zu unterscheiden war. Selbst spätere Texte Schefflers (1902) und Oskar Fischels (1903) belegen, dass »Gefühlsphantasie« für die Rezeption von Hofmanns Bildern ausschlaggebend blieb.³² In der Zeitschrift »PAN« wurde »Gefühlsphantasie« 1899 von Caesar Flaischlen als allgemeingültiges Programm formuliert: »Die Kunst soll nichts sollen? Oh nein! sie soll sehr viel! sie soll das Höchste! sie soll Alles! Sie soll die innere Lebenseinheit wieder schaffen, die wir zerstört haben! Sie soll für unser Herz möglich machen, was die Wissenschaft des Jahrhunderts entdeckt, ersonnen und errungen hat, und uns zeigen, es zu leben und nicht bloß es zu wissen... Die Wissenschaft ist unser Kopf, die Kunst ist unser Herz. Unser Kopf aber ist viel weiter als unser Herz... daher der ganze Jammer! Das aber sei darum das Ziel unserer Kunst, wie es wohl zu allen Zeiten das Ziel der Kunst war: was der Kopf ersann zu Blut umzubilden für unser Herz! [...] Neue Menschen gilts zu werden!«³³ Dieser Text wurde von Illustrationen Ludwig von Hofmanns begleitet – wie auch Harry Graf Kesslers im Februar 1899 publizierter Aufsatz »Kunst und Religion«.³⁴ Im gleichen Jahr erschien in der Zeitschrift »Dekorative Kunst« eine Ausstellungsrezension, in der Karl Scheffler die Stimulierung der »Gefühlsphantasie« von der ornamentalen Linie ableitete: »Es ist bemerkenswert, dass bei einem so tiefinnerlichen Künstler wie Ludwig von Hofmann es ist, die Ausdrucksgewalt der Linie zum Ornamente führt, weil die lyrisch schwingende Phantasie vor allem reiner, das Gegenständliche verklärender Kunstmittel bedarf. [...] Die Linie wird zum Reimklang poetischer Gedanken.«³⁵ Zweifellos trifft diese Interpretation besonders auf das Gemälde »Frühlingssturm« zu, wo die Gewandfaltungen und die ornamentalen Haarkringel der Mänade auf die unbestimmte seelische Erregung der Figuren verweisen, doch kann sie genauso auf die Flammenbäume im programmatischen Denkbild »Adam und Eva in paradiesischer Landschaft« (Abb. 2), das Hofmann 1899 an der ersten »Deutsche[n] Kunstausstellung der Berliner Secession« zeigte, bezogen werden. Die Fähigkeit zur »Gefühlsphantasie«, die Hugo von Hofmannsthal und Ludwig von Hofmann seit 1894 propagiert hatten, war 1899 zur Selbstverständlichkeit geworden.

Die Essenz der tänzerischen Gebärde

Obwohl Hofmann den Posten an der Grossherzoglich-Sächsischen Kunstschule erst ab Herbst 1903 wahrnehmen sollte, scheint er bereits am 22. Juni in Weimar eingetroffen zu sein.³⁶ Seine Berufung nach Weimar hängt höchst wahrscheinlich unmittelbar mit seiner Malerei der »Gefühlsphantasie« zusammen. In einem Schreiben Harry Graf Kesslers an Hugo von Hofmannsthal, das die Inszenierung von dessen Drama »Der Tod des Tizian«³⁷ betrifft, wird die Stellung Hofmanns in Weimar erkennbar: »Eine Dilettanten Aufführung will ich deshalb, weil ich glaube, dass das Hauptübel der Dilettanten Darstellung, die unzulängliche Gebärde, bei einem

Susann Wintsch

Abb. 7: Ludwig von Hofmann, ohne Titel (Tanzende am Meer), ohne Datum, Öl auf Leinwand, 35,3 x 98,3 cm, Zürich, Archiv Ludwig von Hofmann, Sammlung Peter H. R. Hüsey.



Stück wie Tizian, leichter auszuschalten geht, als das Hauptübel des Berufsschauspielers, die *Theaterstimmen*, welches hohle, falsche Instrument mir ihre Melodien ganz verderben würde [...]. Dilettanten dagegen [...] hoffe ich [...], so weit zu bringen, dass ihre Musik ihre natürliche Nuancen-pracht bewahrt, während ich die *Gebärde* dadurch aus der Region des Dilettantischen freizuhalten versuchen werde, dass ich sie, wahrscheinlich mit Ludwig von Hofmann und Vandevelde zusammen gewissermassen stylisiere.³⁸ Kessler versuchte offenbar, mit der Inszenierung des Dramas »Der Tod des Tizian« dem Weimarer Publikum ein Maximum an »Gefühlsphantasie« zu vermitteln. Der gedankliche Gehalt des Theaterstücks sollte durch »natürliche«, emotionale Intonation zum Ausdruck kommen und mit kongenial bedeutsamer Körpersprache gesteigert werden. Nichts lag deshalb näher, als die Spezialisten der »Ausdrucksgewalt der Linie«, Ludwig von Hofmann und Henry van de Velde³⁹, für die Erarbeitung der fehlenden Gebärdenchoreographie hinzuzuziehen, um eine möglichst geschlossene, das heisst wirksame Einheit von Text und Choreographie zu erreichen. Die Stilisierung der schauspielerischen Gebärde von aussen konnte jedoch für Kessler letztlich nicht befriedigend sein. Die Körpersprache sollte ja natürlicher werden, direkt der Psyche entspringen, und nur eine begnadete Tänzerin konnte die Natur durch ihre Körperbewegungen heraufbeschwören, sichtbar und auf das Publikum übertragbar machen.⁴⁰

129

38 Kessler an Hofmannsthal am 26. Juni 1903 (wie Anm. 10), S. 48–49. Dieser Brief ist eine der wenigen Quellen, die Hofmanns Stellung in der Weimarer Avantgarde genauer fassen lassen. Der Plan, das Drama »Der Tod des Tizian« im Garten der Residenz von Erbgrossherzogin Pauline von Sachsen-Weimar aufzuführen, zog sich über mehrere Monate hin; eine Aufführung kam nicht zustande (ebd. und S. 478).

39 Für den Architekten van de Velde entsprang die Linie aus der Gebärde und war deshalb dem Tanz verwandt (Kostka, Alexandre, *Harry Graf Kesslers Überlegungen zum modernen Kunstwerk im Spiegel des Dialogs mit Henry van de Velde*, in: Neumann/Schnitzler 1997 [wie Anm. III], S. 161–180, hier S. 174).

40 »Und es tanzt vor allem die Frau, weil sie zu ewiger Jugend und Gefühlsmystik vom Geschlechterschicksal verurteilt worden ist.« (Scheffler 1907 [wie Anm. 7], S. 154).

41 Kessler an Hofmannsthal am 29. Oktober 1906 (wie Anm. 10), S. 130–131.

Diese Tänzerin und damit die »natürliche Nuancen-pracht« der Gebärden-sprache entdeckte Harry Graf Kessler im Herbst 1906 mit Ruth St. Denis. Er schrieb an Hugo von Hofmannsthal: »Die St. Denis [...] *mußt* du sehen; sie ist ein Wunder. Ich habe sie jetzt wieder in einer ihrer wirklich grossen Sachen gesehen und davon den stärksten Eindruck gehabt, den mir der Tanz als Kunst überhaupt je gemacht hat. [...] sie ist die Bayadere, in der bloß die beiden Pole: Tierschönheit und Mystik ohne jede Zwischenskala geistiger oder sentimentaler Töne vorhanden sind, geschlechtlose Gottheit und bloß geschlechtliches Weib, der Kontrast in der höchsten Potenz beide Wirkungen auslösend. Aber du *mußt* das Alles sehen; es wird in dir fruchtbar werden.«⁴¹ Ruth St. Denis wurde für Kessler zur Allegorie des dualistischen Prinzips Apollinisch-Dionysisch. Er sah in ihrer Performance den Intellekt und das Gefühl so genial miteinander verbunden, dass er davon ein Höchstmass an künstlerischer Inspiration für Hofmannsthal erwartete. Was der Anblick der tanzenden Ruth St. Denis auslösen konnte, wurde von Gerhard Hauptmann auf eindruckliche Weise beschrieben. Er sah das Solo-Programm der Tänzerin am 5. November 1906 bereits zum wiederholten Male und notierte in sein Tagebuch: »Gestern wieder bei

Die Verheissung der Tänzerin Ruth St. Denis



Abb. 8, 9, 10: Ludwig von Hofmann, Ruth St. Denis, 1906 (aus: Kunst und Künstler 5, Januar 1907, H. 5, S. 132, 155 u. 156).

42 Gerhart Hauptmann, *Tagebücher 1906 bis 1913. Mit dem Reisetagebuch Griechenland – Türkei 1907*. Nach Vorarbeiten von Martin Machatzke hrsg. von Peter Sprengel, Frankfurt a. M./Berlin 1994, Eintrag vom 21. November 1906, S. 138.

43 Scheffler betonte, dass die »uralten Kulturtraditionen« lediglich zeitweise versagten, und die Natur deshalb nur in kritischen Momenten, bei »Gefühlsfragen« zu Rate gezogen werden sollte. (Scheffler 1907 [wie Anm. 7], S. 155–156).

44 Scheffler 1907 (wie Anm. 7), S. 155.

45 Vgl. Wolfgang Kemp in bezug auf Caspar David Friedrichs Gemälde »Frau in der Morgensonne«: »Die Institutionalisierung der Betrachterperspektive durch einzelne stellvertretende Figuren markiert den Versuch, aus der vorgegebenen Distanz des Menschen zur Natur einen Zustand der Distanzlosigkeit zu erreichen, den Versuch kontemplativer Wirklichkeitsaneignung.« (Kemp, Wolfgang, *Der Anteil des Betrachters. Rezeptionsästhetische Studien zur Malerei des 19. Jahrhunderts*, München 1983, S. 51–52).

R. St. Denis [...]. Die Narcose verbreitete sich durch mein ganzes Wesen. Es war eine lucide Lähmung, eine stumme Exhase, Muskeln und Sehnen thaten mir weh, als ob ich mit getanzt hätte, und doch hatte ich mich nicht gerührt.«⁴² Hauptmann war also virtuell in einen tanzenden weiblichen Körper geschlüpft, der die Natur herbeizurufen vermochte, und es gelang ihm durch seine Vorstellungskraft, die in die Tänzerin projizierte Ekstase auf den eigenen Körper zu übertragen. Er erreichte das ersehnte Heraustreten aus den Grenzen des Körpers ohne physische Strapazen und übertraf so »rohe« Natur durch kreative Phantasie. Der Dichter zeigte sich in der Tagebucheintragung als »Gefühlsdenker« par excellence. Karl Scheffler verwandte 1907 diesen Begriff in seinem Essay »Ruth St. Denis«: »Es darf als ausgemacht gelten, daß unser Publikum vor *echten* orientalischen Tanzeckstasen der alten Zeit, vor der Opferwut, die sich der Selbstvernichtung entgegendrängt, vor der animalisch furchtbaren Erotik des echten Bauchtanzes, vor der tödlich fatalistischen Monotonie der Dschogitänze zurückschauern würde [...]. Darum ist eben dieser intellektuell temperierte, modern europäisierte Orientalismus der Denis, der das animalisch Entsetzliche leise ahnen lässt und es doch jungfräulich verzierlicht, für soignierte Gefühlsdenker unserer Tage die rechte Kost.«⁴³ Mit leisem Spott bedachte Scheffler ein Publikum in Abendrobe, das meinte, einem Schauspiel ungezügelt hervorbrechender Natur beizuwohnen. Dennoch wird die Kontinuität der Konzeption der »Gefühlsphantasie« in der Ästhetik des Weimarer Kreises deutlich. Ludwig von Hofmann malte dazu gewissermassen ein Programmbild. Im Gemälde »Tanzende am Meer« (Abb. 7) leitet eine weibliche Rückenfigur rechts im Vordergrund den Blick des Betrachters oder der Betrachterin bildeinwärts auf drei tanzende Gestalten im Hintergrund. In ihrem Mittelpunkt steht eine anmutige Mädchenfigur, auf die die Gebärden und Blicke der beiden männlichen Tänzer ausgerichtet sind. Das Mädchen ist gewissermassen der Urquell »natürlichen Tanzgefühls«,⁴⁴ das zeitgenössische Symbol für die Natur (für die Seele). Die weibliche Rückenfigur steht in der romantischen Tradition »kontemplativer Wirklichkeitsaneignung«,⁴⁵ die Hofmann für die zeitgenössische Vorstellung von Natur aktualisierte. Nun – um



Abb. 11, 12: Ludwig von Hofmann, Ruth St. Denis, 1906 (aus: Kunst und Künstler 5, Januar 1907, H. 5, S. 157 u. 158).



Abb. 13: Ruth St. Denis, Postkarte, Archiv Gabriele Brandstetter.

46 Kessler an Hofmannsthal am 20. November 1906 (wie Anm. 10), S. 134. Zu dem von Kessler initiierten Gesamtkunstwerk um Ruth St. Denis gehörte auch der Plan, Oscar Wildes Theaterstück »Salome« im Berliner »Kleinen Theater« Max Reinhardts zu inszenieren, der schliesslich am Widerstand Ruth St. Denis' scheiterte (Grundlegend für die Auseinandersetzung mit dem modernen Tanz: Brandstetter, Gabriele, *Tanz-Lektüren. Körperbilder und Raumfiguren der Avantgarde*, Frankfurt a. M. 1995, hier S. 233–235).

47 Kessler an Hofmannsthal am 24. November 1906 (wie Anm. 10), S. 139.

48 Scheffler 1907 (wie Anm. 7). Die erste der neun Zeichnungen Ludwig von Hofmanns ist auf der Seite 132, der Innenseite des Deckblattes von Heft 5 (Januar 1907) zu finden.

49 Vgl. dazu: Brandstetter, Gabriele, *Der Traum vom anderen Tanz. Hofmannsthal's Ästhetik des Schöpferischen im Dialog »Furcht«*, in: Hugo von Hofmannsthal: Dichtung als Vermittlung der Künste, Freiburger Universitätsblätter, hrsg. im Auftrag des Rektors der Albert-Ludwigs-Universität Freiburg, H. 112, Juni 1991, S. 37–58.

1900 – wurde die Vorstellung von Natur nicht mehr durch den Blick auf die Landschaft, sondern durch das Betrachten eines tanzenden Körpers evoziert. Dabei steht die weibliche Rückenfigur für den modernen »Gefühlsdenker«. Sie ist das *alter Ego* des Künstlers, dessen Geist sich – wie bei Hauptmann – in einen weiblichen Körper versetzt hat. So bewährte sich das Prinzip von Schöpferkünstler und Muse auch im Umfeld der Naturbegeisterung. Als Zuschauer konnte sich der Künstler an der Schnittstelle von Natur und Gesellschaft sehen und die geistige Führung in der angestrebten Gesellschaftsreform beanspruchen aufgrund seiner besonderen Fähigkeit, die »Natur« im Geiste zu erschaffen (wie Hauptmann) bzw. die neue Naturvorstellung über den künstlerischen Blick zu vermitteln (wie Hofmann).

Harry Graf Kessler schwebte gewissermassen ein Gesamtkunstwerk um Ruth St. Denis vor, das Literatur, Theater, Zeichnung und Tanzkritik umfassen sollte. Dies ist seinen Briefen an Hugo von Hofmannsthal zu entnehmen: »Unsere St. Denis, da wir von den Sternen sprechen, ist ein kleines oder großes Weltwunder und nimmt mich sehr in Anspruch. [...] Ich hatte sie vorgestern mit Gerhart Hauptmann bei mir zum Frühstück, und H. will wahrscheinlich für sie ein Stück schreiben. [...] Ich war schon gestern deshalb mit ihr bei Reinhardt. [...] Wir explorieren hier in den nächsten Tagen die Museen, da sie neue antike, ägyptische Tänze vorbereitet.«⁴⁶ Kessler hatte die Tänzerin zu seiner Protégée erkoren, er beanspruchte sie offensichtlich ebenso wie sie ihn. Die Gespräche zwischen den beiden, während der Museumsbesuche sowie mit Hauptmann und Reinhardt, konzentrierten sich wohl auf die »Weimarer« Naturästhetik und die Stilisierung tänzerischer Bewegung zu einem Kunstwerk. In einem weiteren Brief an Hofmannsthal kam Kessler schliesslich auf Ludwig von Hofmann zu sprechen: »Gerhart Hauptmann sagte mir neulich, er denke daran, für die St. Denis eine *Pantomime* (ohne Worte) zu erfinden. Ludwig von Hofmann zeichnet sie auf meine Anregung in verschiedenen Stellungen für Kunst und Künstler.«⁴⁷ Im Januar 1907 erschien in der Zeitschrift »Kunst und Künstler« Schefflers Essay »Ruth St. Denis«. Er war durchsetzt mit neun Zeichnungen Ludwig von Hofmanns, die Ruth St. Denis in Posen ihrer Choreographie »Radha« zeigen (Abb. 8–12 u. 14–17).⁴⁸ Die Übereinstimmung einer dieser Skizzen mit einer Postkarte, die Ruth St. Denis in einer Sequenz von »Radha. The Dance of the Five Senses« vorstellt⁴⁹ (Abb. 12 u. 13), belegt, wie wichtig es für Hofmann war, die Tanzposen möglichst detailgenau, in allen ihren Nuancen festzuhalten. Darauf machte Karl Scheffler aufmerksam. Er entdeckte in Hofmanns Zeichnungen »ganz deutlich eine

Abb. 14: Ludwig von Hofmann, Ruth St. Denis, 1906
(aus: Kunst und Künstler 5, Januar 1907, H. 5,
S. 159).



besondere, vorher nie so stark wahrnehmbare Note: die Haltung grotesk nuancierender Charakteristik darin.⁵⁰ Die Verheissung der Tänzerin lag für Hofmann darin, spezifisch nuancierte Körperlinien bzw. »verschiedene Stellungen« (Kessler), die der »natürlichen« Bewegung entsprungen waren, aus dem tänzerischen Bewegungsablauf zu isolieren und zu Pathosformeln des Körpers⁵¹ zu verdichten. Da diese Zeichnungen ja auf Anregung Kesslers entstanden sind, ist anzunehmen, dass sie in sein lebensreformerisches Projekt eingebunden waren (»*Unter uns* durch unsere Freundschaft; nach *aussen hin* durch unsere *Werke*, müssen wir die neuen Lebensformen schaffen [...]«⁵²). Ich schlage vor, Hofmanns Zeichnungen als Piktogramme des Körpers zu deuten, als Entwürfe für neue Kommunikationsformen, die auf der Körpersprache basierten. Hofmann entwickelte in Zusammenarbeit mit Kessler und Ruth St. Denis ein Alphabet des Körpers auf der Grundlage des (unter der durchsichtigen Kleidung) sichtbar nackten, sichtbar grazilen (jungfräulich kultivierten) und sichtbar weiblich geformten Körpers. Die »grotesk nuancierende Charakteristik« bzw. die einzelnen Zeichen oder Buchstaben dieses Alphabets bestimmte Hofmann durch eine erstaunlich kleine Variation von Gebärden und Requiriten, die als atmosphärische Steigerungen der Natursprache des Körpers begriffen werden können. Wenn der damalige Betrachter oder die Betrachterin die inneren Sinne des Sehens, Hörens und Riechens zu Rate zog, konnte er oder sie diese Piktogramme als Symbole für das »hohe Wesen« der Seele entziffern: in sechs von neun Zeichnungen reckt die Figur der Tänzerin Oberkörper, Gesicht und Arme in die Höhe (und fast hört man Oskar Fischel sagen: »Vertraut kommt es [ihr] aus dem All entgegen, dem sie sich jubelnd in die Arme [wirft].«⁵³). Das Tambourin, die Schellenkränze und winzigen Glöckchen um die Fussgelenke der Tänzerin suggerieren den musikalischen und rhythmischen Gleichklang innerer und sphärischer Schwingungen. Auch seinen virtuellen Geruchsinn konnte man aktivieren und sich die narkotischen Düfte der Blumengirlande, in die Ruth St. Denis ihr Gesicht drückt, vorstellen (Abb. 11). Kurz, ein »Gefühlsdenker« konnte das Körperalphabet interpretieren. Das Neue an Hofmanns Körperzeichen war demnach, dass ihre Bedeutung, wie diejenige heutiger Piktogramme, unmittelbar erfasst werden wollte. Nicht länger sollten die Kommunikationsformen auf der Übereinkunft vergangener Zeiten basieren, sondern aus der individuellen sinnlichen Erfahrung hervorgehen. Hofmann wollte also die Natur kultivieren.

50 Scheffler 1907 (wie Anm. 7), S. 160.

51 Bei der Verwendung des Begriffs der Pathosformel folge ich Gabriele Brandstetter: »Warburgs Modell der Pathosformel – modifiziert und für die Körperbilder des modernen Tanzes adaptiert – erscheint mir, in seiner Funktion als Leseformel von gesteigertem Ausdrucksverhalten des Subjekts und von ikonischen Topoi der Affektdarstellung (gewissermaßen einer Bild-Rhetorik) besonders geeignet, um die typischen Merkmale des »freien Tanzes« und des »Ausdruckstanzes« analytisch zu erfassen.« (Brandstetter 1995 [wie Anm. 46], S. 25–32, hier S. 29).

52 Kessler 1906 (wie Anm. 10), S. 139.

53 Paraphrase der Worte Oskar Fischels zum Gemälde »Frühlingssturm«. Im Original: »[...] sie [die drei Figuren] sind eins mit der Natur [...]. Vertraut kommt es ihnen aus dem All entgegen, dem sie sich jubelnd in die Arme werfen.« (Fischel 1903 [wie Anm. 32], S. 29).



Abb. 15: Ludwig von Hofmann, Ruth St. Denis, 1906 (aus: Kunst und Künstler 5, Januar 1907, H. 5, S. 160).

Abb. 16: Ludwig von Hofmann, Ruth St. Denis, 1906 (aus: Kunst und Künstler 5, Januar 1907, H. 5, S. 161).



Hofmannsthal dagegen wollte die Kunst naturalisieren. Er sah Ruth St. Denis im Herbst 1906 an einer von Kessler veranstalteten Matinée in Berlin tanzen⁵⁴ und stellte die künstlerische Inspiration ins Zentrum seines Essays »Die unvergleichliche Tänzerin« (1907): »Es ist durchaus der Augenblick, an den das Produktive gebunden ist; wie der Blitz fällt die Möglichkeit der Kunst in die wenigen Seelen, die dafür geboren sind, und so mag eine ganze Jugend [...] sich zu diesen nicht zu vergessenden Gebärden, diesen Tänzen verdichtet haben, oder die Intuition einer Sekunde, der Anblick einer einzigen Tempeltänzerin, eines einzigen Bildwerks. [...] Ich fühle, wie hier flammenhaft etwas ins reale sinnliche Leben hineinschlägt, das seit wenigen Dezennien in der geisterhaften Sphäre des geistigen Genießens da ist und nun plötzlich da und dort, so unerwartet als möglich, in inkommensurablen Kunstwerken sich realisiert.«⁵⁵ Seit 1895 hatte der Dichter an der Auflösung der Sprache mit ihren feststehenden Bedeutungen gearbeitet, und 1906 fand er im Tanz, genauer in der Tanzperformance von Ruth St. Denis, die Metapher, um den »Prozesscharakter von Kreativität« zu beschreiben: Die Tanzmetaphorik schien ihm auf unübertreffliche Weise zu ermöglichen, »die Augenblickskunst des Körperlichen in dichterische Vision zu übertragen.«⁵⁶ Es war nicht neu, den produktiven Augenblick mit den Bildern von Blitz und Flamme zu bezeichnen. Hofmannsthals radikale Vorstellung von sprachlicher Präzision zeigt sich vielmehr in der Verwendung des Wortes »etwas«, das da »ins reale sinnliche Leben hineinschlägt«. Wider Erwarten umschreibt »etwas« nicht die zum Kunstwerk verdichtete Körpersprache, sondern es bedeutet das Gegenteil: die Kunst muss sich zur tänzerischen Bewegung verdichten, sie soll so »inkommensurabel« sein wie der Tanz »unvergleichlich«, alles und nichts zugleich.

Karl Scheffler distanzierte sich mit seiner Kritik an der Haltung des »soignierten Gefühlsdenkers« von den Stilisierungen des Gefühls. Zu den Zeichnungen Ludwig von Hofmanns nach Ruth St. Denis bemerkte er: »Eine psychologische Vertiefung hat das ornamentale Linienspiel [Ludwig von Hofmanns] bereichert und das Graziöse bedeutender gemacht. War Hofmann früher immer ein wenig in Gefahr, seine

Die Verheissung der Tänzerin Ruth St. Denis

⁵⁴ Brandstetter 1995 (wie Anm. 46), S. 256 und S. 273.

⁵⁵ Hofmannsthal, Hugo von, *Die unvergleichliche Tänzerin* (1907), in: GW 1979 (wie Anm. 8), Bd. 8, S. 496–501.

⁵⁶ Brandstetter 1995 (wie Anm. 46), S. 25–32. Hofmannsthal habe 1906 »den Tanz als Kunst des Körpers zum Gegenbild der Schrifttradition« erhoben. In seiner Interpretation ereignete »der Akt der Inspiration und der Kreativität sich nunmehr im Dialog von Text und Tanz, von Körper und Schrift – als dynamischer Prozess zwischen den Medien [...]« (S. 29).

⁵⁷ Scheffler 1907 (wie Anm. 7), S. 160–161.



Abb. 17: Ludwig von Hofmann, Ruth St. Denis, 1906 (aus: Kunst und Künstler 5, Januar 1907, H. 5, S. 162).

Abb. 18: Auguste Rodin, Kambodschanische Tänzerin von vorn, 1907, Graphitstift und Aquarell auf Papier, 32,2 x 24,7 cm, Paris, Musée Auguste Rodin (D.4437).

134

58 Rainer Maria Rilke, *Die zur Essenz gewordene Tanzgebärde* (1907), in: Auguste Rodin. Zeichnungen und Aquarelle, hrsg. von Ernst-Gerhard Guse, Ausst.-Kat. Westfälisches Landesmuseum für Kunst und Kunstgeschichte Münster, Stuttgart 1984, S. 305.
 59 Kessler, Harry Graf, Tagebucheintrag vom 26. November 1907, zit. in: Neumann 1997 (wie Anm. II), S. 85. Neumann zufolge arbeitete Kessler am »Umriß einer Semiotik der Kultur. Immer wieder ist Kessler auf der Suche nach deren Ausdrucksvokabular, nach einem bündigen Ausdrucksmuster jener Kultur, in der er lebt, nach den verschiedenen Manifestationen der ihr eigentümlichen Zeichenbildung.« (Neumann 1997 [wie Anm. III], S. 80–81).

60 Neumann 1997 (wie Anm. II), S. 80–81.

61 Vgl. Brandstetter 1995 (wie Anm. 46), S. 315.

62 Scheffler hatte 1902 in seiner kleinen Monographie zu Hofmann den Umstand beklagt, dass sich »der Kampf unserer Tage um neue Weltbegriffe« in einander entgegengesetzten Kunstströmungen äussere. (Scheffler 1902 [wie Anm. 2], S. 1–10).

63 Rückblickend schrieb Karl Scheffler über den Weimarer Kreis um Harry Graf Kessler: »[...] der engere Kreis [...] gefiel sich in einem esoterischen Ästhetizismus. Gesellschaftlich kamen die Mitglieder abends unweigerlich im Frack zusammen, sie berührten alle Probleme wie mit Handschuhen und spitzen Fingern [...]. Es ging in den meisten Fällen um etwas Echtes, doch wurde in einer gekünstelt unechten Weise darüber gesprochen.« (Scheffler, Karl, *Die fetten und die mageren Jahre. Ein Arbeits- und Lebensbericht*, Leipzig/München 1946, S. 31–32).

Tänzerinnen idealistisch zu gräcisieren, so nähert er sich mit diesen neuen Zeichnungen der Seite, wo Rodin seine großgeartete Bewegungspsychologie treibt.⁵⁷ Diese Beurteilung war durchaus wohlwollend – doch ist unüberhörbar, dass Hofmanns Zeichnungen in Schefflers Augen hinter die Arbeiten Auguste Rodins zurückfielen. Der französische Künstler hatte 1906 nach kambodschanischen Tänzerinnen gezeichnet und die tanzende Figur mit sich überschneidenden und ins Leere auslaufenden Linien sowie mit flüchtig hingewisstem Farbauftrag eingefangen, so dass der Eindruck entsteht, in den wirbelnden Bewegungen lösten sich die Grenzen des Körperlichen vollkommen auf (Abb. 18). Rainer Maria Rilke widmete diesen Blättern 1907 den Aufsatz »Die zur Essenz gewordene Tanzgebärde«. Bereits der Titel signalisiert eine Nähe zu Hofmannsthals Auffassung, dass sich die Kunst zum Tanz verdichten müsse. Rilke schrieb, das Geniale der tänzerischen Figuren Rodins sei »die Nuance, das entscheidende Nichts, das zwei Wendungen verbindet«. In diesem Nichts ziehe sich »die unwillkürliche Gebärde zu einer endgültigen Intensität« zusammen und enthalte dabei »ihr ganzes Gewesensein wie in einem Zeichen«.⁵⁸ Im leeren Raum zwischen mehreren Hauptlinien also, die Rilke als Energiespuren des Körpers deutete, sah er die Bewegung zeichenhaft aufgehoben. Der Dichter bestimmte die Wahrnehmung des bewegten Körpers durch dessen sich schnell verändernde Position im Raum. Der in Drehungen aufgelöste Leib konnte erst aus mehreren Perspektiven oder mehreren flüchtigen Momentaufnahmen annähernd sichtbar werden.

Gegen diese »großgeartete Bewegungspsychologie« Rodins (Scheffler) zeigt sich die tänzerische Figur Hofmanns resistent. Sie erscheint als substantiell undurchlässiges System von Linien und Volumen. Hofmanns Zeichnungen stehen deshalb in einem Gegensatz zu Hofmannsthals Essay und Rodins Zeichnungen. In Kesslers Augen entspräche diese Opposition jedoch seiner Diagnose der Zeit um 1900: »Das Besondere ist [...] das *gleichzeitige Ja und Neinsagen* zur modernen Wirklichkeit; *Ja und Nein* gehören zum Zeitcharakter [...]; sie sind die zwei Seiten der Modernität. [...] Die Zeit umfasst Byzanz und Chicago, Hagia Sofia und Maschinenhalle; man versteht sie nicht, wenn man bloss die eine Seite sehen will.«⁵⁹ In diesem Sinne könnte man Kesslers Engagement für ein Gesamtkunstwerk um Ruth St. Denis als Versuch deuten, die »Physiognomie der zeitgenössischen Kultur«⁶⁰ darzustellen. Hofmanns Zeichnungen repräsentierten darin »Byzanz«, während die Texte Hugo von Hofmannsthals für »Chicago« standen. Dieses Projekt hatte jedoch keinen Erfolg in den Kreisen einer künstlerischen Avantgarde, die um 1906/07 auf einen Paradigmenwechsel setzte: die Pathosformel des Körpers wurde allmählich abgelöst vom Bild des bewegten Leibes, der im Raum nichts als Bewegungsspuren hinterlässt.⁶¹ Karl Scheffler hatte bereits 1902 einen wichtigen Beweggrund innerhalb avantgardistischer Strömungen angesprochen, die Sehnsucht nach dem »unzersplitterte[n] Geist einer alle umfassenden Kultur«, nach einem einheitlichen Weltbegriff.⁶² Während sich nun zeitgenössische Künstler der Ästhetik eines Expressionismus und Futurismus verschrieben, hielt Ludwig von Hofmann an der Materialität des menschlichen Körpers fest. Deshalb geriet er allmählich in die Gruppe der Traditionalisten – bis ihm schliesslich jegliche Bedeutung für die Entwicklung avantgardistischer Kunst abgesprochen wurde.⁶³

Susann Wintsch



